

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 271

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>



Fr. 12.- € 7.45

3.06

> Serra: Licht
> Kluge: Musik

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Licht setzen: Eduardo Serra

Alexander Kluge und die Musik

GABRIELLE von Patrice Chéreau

ANGEL-A von Luc Besson

TSOTSI von Gavin Hood

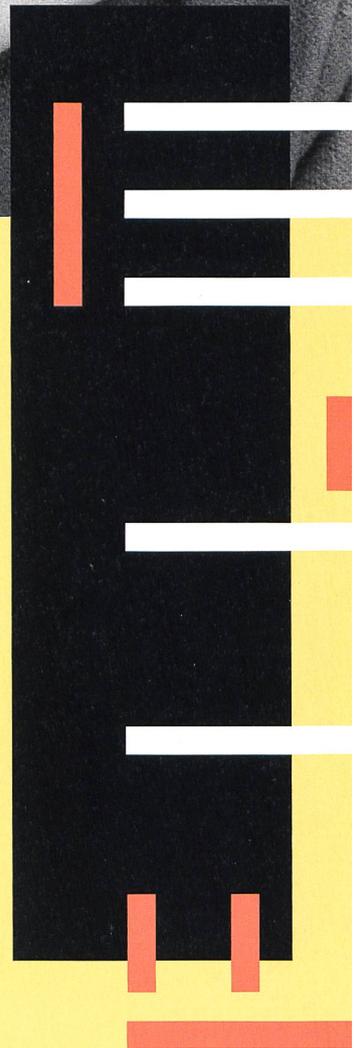
SARATAN von Ernest Abdyjaparov

KILOMÈTRE ZÉRO von Hiner Saleem

LA BESTIA NEL CUORE von Cristina Comencini

SOMETHING LIKE HAPPINESS von Bohdan Sláma

www.filmbulletin.ch





SARATAN

Ernest Abdyjaparov, Kirgisistan
AB 13. APRIL IM KINO

Ein Film, der einerseits tief verwurzelt ist in der zentralasiatischen Realität nach der Sowjetunion und andererseits von universeller Kraft dank seiner menschlichen Verhaltensweisen und Begegnungen. Ein Film auch, der in bewundernswerter Weise gestaltet ist und die ruhige Schönheit Zentralasiens mit einer grossartig satirischen Vision eines Altman oder Losseliani verknüpft.

Le Temps

SEASON OF THE HORSE

Ning Cai, Innere Mongolei
DEMNÄCHST IM KINO

Die sorgfältige und liebevolle Betrachtung einer mongolischen Nomadenfamilie, die sich den Problemen der unaufhaltsam fortschreitenden Modernität zu stellen hat. *Season of the Horse* berührt, ohne je sentimental zu werden, wirkt exotisch, ohne dem Kitsch zu verfallen und zeugt von einem sozialen Bewusstsein, das nie ins Polemische abgleitet.

South China Morning Post



KEKEXILI - MOUNTAIN PATROL

Lu Chuan, Tibet
AB 11. MAI IM KINO

Der 34-jährige Regisseur Lu Chuan hat einen beeindruckenden Film über das Überleben in der Wildnis geschaffen, reich an ausdrucksstarken Bildern und mit so viel Spannung, dass er sich ohne weiteres mit einem Thriller des grossen Hollywoodkinos messen kann.

ZDF, Mainz

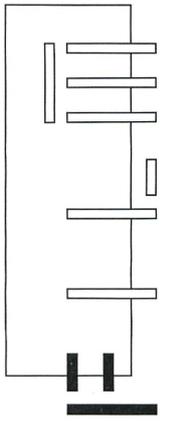


www.trigon-film.org

trigon-film

3.2006
48. Jahrgang
Heft Nummer 271
April 2006

Titelblatt:
Rie Rasmussen und
Jamel Debbouze
in ANGEL-A
Regie: Luc Besson



KURZ	2	Fribourg 2006
BELICHTET	7	Bücher
	8	DVD

KINO IN AUGENHÖHE	9	Freigesetzte Rachsucht GABRIELLE	von Patrice Chéreau
	11	«Meine letzten Filme sind in grosser Eile entstanden» Gespräch mit Patrice Chéreau	

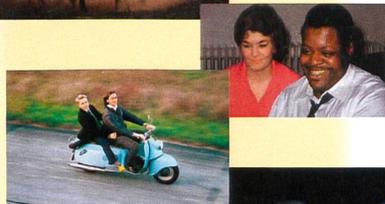
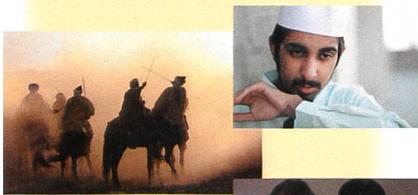
WERKSTATT- GESPRÄCH	14	«Der Film trifft die Entscheidung» Gespräch mit dem Kameramann Eduardo Serra	
	28	Kleine Filmographie	

FILMFORUM	29	ANGEL-A	von Luc Besson
	31	TSOTSI	von Gavin Hood
	33	SARATAN	von Ernest Abdyjaparov
	35	Gespräch mit Ernest Abdyjaparov	

NEU IM KINO	36	KILOMÈTRE ZÉRO	von Hiner Saleem
	37	SOMETHING LIKE HAPPINESS	von Bohdan Sláma
	38	C.R.A.Z.Y.	von Jean-Marc Vallée
	39	LA BESTIA NEL CUORE	von Cristina Comencini
	40	ROMEO AND JULIET GET MARRIED ...	von Bruno Barreto
	41	OFFSIDE	von Jafar Panahi
	42	THE ROAD TO GUANTANAMO	von Michael Winterbottom
	42	ZAÏNA, CAVALIÈRE DE L'ATLAS	von Bourlem Guerdjou
	43	MPS – JAZZIN' THE BLACK FOREST ...	von Elke Baur
	44	DER ROTE KAKADU	von Dominik Graf

FERN- WIRKUNGS- KINO	45	«Menschen sind keine Wirklichkeitssucher» Gespräch mit Alexander Kluge über Musik, Oper und Gefühle	
----------------------------	----	--	--

KLEINES BESTIARIUM	52	Ein ungebeter Gast Von Josef Schnelle	
-----------------------	----	---	--



Impressum

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

Redaktion
 Walt R. Vian
 Redaktioneller Mitarbeiter:
 Josef Stutzer
 Volontariat:
 Eva Schweizer

Inserateverwaltung
 Filmbulletin

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

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
 Frank Arnold, Johannes Binotto, Gerhard Midding, Robert Müller, Doris Senn, Pierre Lachat, Sascha Badanjak, Herbert Spaich, Erwin Schaar, Stefan Volk, Daniela Sannwald, Peter W. Jansen, Josef Schnelle

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 trigon-film, Ennetbaden;
 JMH, Neuchâtel; Ascot Elite Entertainment, Cinéma-thèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, Xenix Film-distribution, Zürich; dctp, Düsseldorf; WDR Kinomagazin, Köln

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

© 2006 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 48. Jahrgang
 Der Filmberater
 66. Jahrgang
 ZOOM 58. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern



**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich**

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorschichte, 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

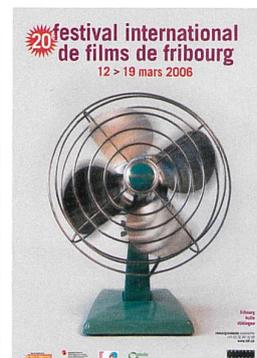
Unter dem Titel «Cinema P.» schreibt Andreas Furler im Editorial der Filmpodiumszeitung: «Unter dem Titel "Cinema Paradiso" berichtete Manfred Papst, der Kulturchef der NZZ am Sonntag, vor einigen Wochen in einer Kolumne von seiner Bekehrung zum Filmpodium, seit die kommerziellen Schweizer Kinos den Journalisten keinen freien Eintritt mehr gewähren. Angestossen durch diese Äusserlichkeit, so Papst, erging es ihm wie einem Fastfood-Konsumenten, "der sich notgedrungen ins Feinschmeckerlokal setzt, weil der McDonalds zu hat". Meisterwerke à discretion habe er im Filmpodium seit Anfang Jahr entdeckt und dabei grosse Schauspieler, vollendete Dialoge, perfekt ausgeleuchtete Sets neu schätzen gelernt.»

Natürlich zitieren wir dieses Zitat eines Zitates – mit Genuss – sehr gerne, denn wir freuen uns über alle, die feine Kost (auch) in Sachen geistiger Nahrung (wieder)entdecken. Gesunde geistige Nahrung muss populär bleiben – damit sich die geistige Verfettung nicht auch noch als bedrohliche Volkskrankheit ausbreitet.

Geniessen Sie unser heutiges Feinkost-Angebot. Wohl bekomm's.

Walt R. Vian

Festival international de films de Fribourg



Panorama-Einstellung. Hügel-landschaft. Eine Strasse windet sich aus der Tiefe des Bildes den Hang hinan. Viel Wiese im Vordergrund. Nichts bewegt sich. Die Zeit vergeht. Nichts geschieht ... und immer noch geschieht: einfach nichts.

Wenn man ein Bild sieht und weiss, dass es ein bewegtes Bild aus einem Film ist, aber für geschlagene zwei oder drei Minuten geschieht nichts – soweit man der eigenen Wahrnehmung trauen kann: rein gar nichts –, muss man als Zuschauer auf die Provokation reagieren.

HEREMIAS von Lav Diaz lässt uns bereits jetzt, in der ersten Einstellung, zwei Möglichkeiten: entweder man beginnt sich zu langweilen oder man steigert die eigene Aufmerksamkeit. Ein paar Halme vor der Kamera wiegen sich leicht, atmen mit der Luft. Wo wird sich etwas ereignen? Wo im Bild findet sich eine Spur? Der dunkle Fleck da: ist das nun ein grosser Busch, ein Baum? Oder hat es sich bewegt? Oder der kleinere Fleck dort? Wie ist das mit der eigenen Wahrnehmung? Sehe ich nun etwas, das sich bewegt? Oder bilde ich es mir nur ein?

Erleichterung. Da bewegt sich tatsächlich etwas. Ein Fahrzeug. Es verschwindet zwar wieder, taucht aber kurz darauf erwartungsgemäss nach der nächsten Strassenbiegung wieder auf. Der Bus nähert sich. Die Kamera macht keinen Mucks. Die Einstellung bleibt, wie sie war. Der Bus entfernt sich, verschwindet aus dem Bild. Eine ganze Weile später fährt ein anderes Auto in der Gegenrichtung durchs Bild die Strasse hinunter und entschwindet auch. Es hinterlässt aber eine Vorstellung von den Massstäben und Grössenordnungen im Bild. Und: Der Fleck dort hat sich doch eindeutig verschoben – im Verlaufe der Zeit: es muss demnach

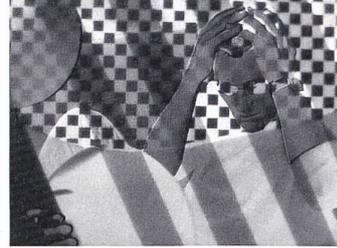
Schweizer Experimentalfilm 1962–1974



HEREMIAS
Regie: Lav Diaz



HEREMIAS
Regie: Lav Diaz



X-BILDER
Regie: Kurt Kühn



LYDIA
Regie: Reto A. Savoldelli

also etwas sein, das sich auf der Strasse bewegt. Die Grösse stimmt auch.

Ochsenkarren, zeigt sich, mühen sich die Strasse (die doch steiler anzusteigen scheint, als zunächst eingeschätzt) hoch. Oder sind es Langhornkühe, welche die mit Körben behangenen Planwagen – einer, zwei, drei, vier, mit etwas grösserem Abstand folgt ein fünfter – stetig vorbeiziehen? Schnitt. Die Kamera bleibt weiterhin bewegungslos in der Totalen, ist aber etwas näher an die Strasse herangerückt. Das Bewegen der Karren erscheint noch beschwerlicher. Die fünf Männer, die schweigend neben ihren Gefährten einerschreiten, wirken müde. Ein langer, anstrengender Tag scheint sich zum Ende zu neigen.

Nach rund zwanzig Filmminuten, in etwa der fünften sehr gekonnt kadrierten Einstellung – weiterhin mit unbewegter Kamera, die in der Totalen verharrt –, sind die Wagen für die Nachtruhe aufgestellt. Die fünf Männer trinken stehend noch ein Bier, bevor sie sich zurückziehen und in ihren Wagen schlafen legen. Der sprunghaften Unterhaltung der wortkargen Männer war zu entnehmen, dass Hurrikane und Hochwasser ihr Dorf verwüstet haben, aber auch, dass sie als Bauern seit Jahren nicht überleben können und deshalb gezwungen sind, durchs Land zu fahren, um Körbe, Matten und anderen Hausrat auf den Märkten feilzubieten.

Streng genommen wird mit der allerersten Einstellung bereits klar, dass da einer, der sein Handwerk versteht, seine Geschichte auf seine Art erzählen will. Er nimmt sich die Zeit, um das zu tun – 480 Minuten, respektive acht Stunden –, und er braucht die Zeit, um uns das Wesen und die Art dieser philippinischen Bauern wenigstens ein Stück weit zu vermitteln. Lav Diaz lässt uns Raum und Zeit, uns in diese Menschen und in ihr Leben ein-

zufühlen, zwingt uns gewissermassen aber auch, über unsere Sehgewohnheiten nachzudenken. Ein Hauptdarsteller, der inmitten von Bäumen, Büschen, Blättern, Licht und Schatten nicht mehr genau auszumachen ist – ist das noch Kino? Entspricht das noch unseren Erwartungen an die Dramaturgie eines Spielfilms? Und was ist mit unserer Wahrnehmung? Ist sie so zweifelsfrei einwandfrei, wenn wir plötzlich nicht mehr wissen, ob wir auf der Leinwand noch Darsteller oder bereits Gespenster sehen?

Wenn aber schon unsere rein optische Wahrnehmung für einmal in Frage gestellt wird, drängt die Frage nach unserer kulturellen Wahrnehmung nach: verstehen wir wirklich soviel von anderen Völkern, andern Sitten und Gebräuchen, wie wir glauben?

Das *Festival international de film de Fribourg* bietet vielfältige Möglichkeiten, sich mit solchen Fragen intensiver auseinander zu setzen. Etwa beim betrachten von (für uns) nicht ganz alltäglichen Filmen aus China, Korea, dem Iran oder aus Brasilien. Die einfacheren unter ihnen beschäftigen sich zwar mit einem richtigen und wichtigen Thema, sind aber recht brav gefertigt und bedienen auch die von uns erwartete Optik, folgen weitgehend den erwarteten Regeln der Dramaturgie. Die radikaleren unter ihnen verweigern sich aber auch unseren Erwartungen und provozieren die Frage: darf man das wirklich so zeigen? Man darf.

Walt R. Vian

Die Jury der FIPRESCI, des internationalen Filmkritikerverbandes, zeichnete BE AHESTEGI ... (GRADUALLY ...) von Maziar Miri, Iran aus.

HEREMIAS von Lav Diaz erhielt den von SSA und Suissimage offerierten Spezialpreis der Jury.

«Die Lust, den Film neu zu erfinden, ist irgendwo Grundvoraussetzung, weil der Film immer noch nicht erfunden ist. Und weil Film Geld kostet und Geld eingespielt werden muss und man als Filmer Erfolg haben will, kriecht man dem Publikumsgeschmack entgegen oder versucht, künstlerische, avantgardistische Ideen ins brauchbare, kommerzielle Publikumskino hinüberzuretten.» So Fredi Murer in *LES DÉBORDANTS*, dem Beitrag von Jürg Hassler zu *LE FILM DU CINÉMA SUISSE*, der Porträtkompilation von 1991 zum schweizerischen Filmschaffen.

Im vierten Programm der Experimentalfilmreihe *reservoir* werden die Kuratoren Fred Truniger und Wolf Schmelter die Aufbruchsstimmung in der Schweiz der sechziger und frühen siebziger Jahre für wenige Abende wieder aufleben lassen. Sie haben dafür heute zum Teil fast vergessene Schweizer FilmemacherInnen aufgespürt und aus rund zweihundert Filmen circa zwanzig ausgewählt, darunter solche, deren letzte verbliebene Kopie für die Vorführungen auf Video überspielt werden musste.

In den Jahren der neuen Filmbewegungen bildeten sich auch in der Schweiz Zirkel und Foren, wo «progressiver» Film zu sehen war. Das Experimentieren mit dem Medium Film, das Überschreiten von Grenzen und Ausloten neuer Möglichkeiten wurde als Alternative zum Alten Schweizer Film eingesetzt. Kaum bekannt ist, dass schon in den Jahren vor dem Durchbruch des Neuen Schweizer Films sich ein Teil der Filmemacher international vernetzt hat. Nebst Filmfestivalbesuchen organisierten sie etwa eigene Filmveranstaltungen: 1966 gründete Hans-Jakob Siber, «Kopf des Zürcher Film-Undergrounds», das Film Forum, welches Filmemachern wie Fredi Murer als Plattform diente. Durch Sibers Rei-

sen nach New York und *HHK Schoenherr*s Bekanntschaften in Wien und München wurden internationale Kontakte geknüpft und Werke von *Andy Warhol* und *Jonas Mekas* im Forum aufgeführt. Diese Filme, nun *Ciné Circus* genannt, gingen auf Tournee, und der progressive Film schien in der Schweiz Einzug zu halten. Wenige Jahre später jedoch wandten sich viele Filmemacher von den kleinen Formen ab und beschäftigten sich mit grösseren Produktionen im Kino oder legten ihre Filme bei sich in den Keller.

Um diese fast vergessene Zeit des Experimentierens wieder ins Bewusstsein zu rufen, zeigt *reservoir* im Mai in Zürich, Basel und später Genf unterschiedliche Programme. Im *Filmpodium Zürich* werden in zwei Programmblöcken (19., 20. 5.) etwa Filme wie *X-BILDER* von Kurt Kühn zu sehen sein – Film, als «Addition von Einzelbildern» konstruiert, soll dem Zuschauer eine Beziehung zum Technischen, zum Material vermitteln. Oder *LYDIA*, der vierte Film des damaligen Mittelschülers Reto A. Savoldelli – er bezeichnete sich als wichtigsten Vertreter des schweizerischen Gastarbeiterkinos –, der sich als traumwandlerische, psychedelische Reise und Suche des Hauptdarstellers (gespielt von Savoldelli selbst) von Bettlach (Kanton Solothurn) nach der grossen Stadt Soho versteht.

Am *Videoex Festival* werden Experimentalfilme jener Jahre in drei Programmen (21., 22., 26. 5.) gezeigt, darunter mit *DIE SAGE VOM ALTEN HIRTEN XEUDI* ein weiterer Film von Siber oder mit *13 BERNER MUSEEN* von Georg Radanowicz ein «turbulenter Werbefilm über wenig turbulente Dinge».

Unterschiedliche Programme sind auch im *Basler Stadtkino* (13. 5.) und in Genf (6. 6., ESBA) zu sehen. Bei den Vorführungen werden viele der Filmemacher anwesend sein.

Die neue Reihe: Film-Konzepte

Film-Konzepte

Herausgegeben von Thomas Koebner und Fabienne Liptay

Die Reihe »Film-Konzepte«, im wissenschaftlichen Anspruch und in ihrer Form TEXT+KRITIK und der Reihe »Musik-Konzepte« verpflichtet, bietet neue Ansichten und überraschende Einsichten zu Personen und Themen des deutschen und internationalen Films.

Schauspielerinnen und Schauspieler, Regisseure, Drehbuchautoren und Kameraleute werden in den kommenden Heften im Mittelpunkt stehen.

Neben diesen Heften über Filmschaffende erscheinen auch solche mit übergreifenden und neu wahrgenommenen Themen, die wie alle Hefte der »Film-Konzepte« in der filmischen Gegenwart oder in der Filmgeschichte angesiedelt sind.

Die Reihe »Film-Konzepte« richtet sich an alle Kinogänger, die sich privat oder professionell für das Medium Film interessieren und die mehr verstehen wollen von dem, was sie sehen; weil man nur sieht, was man weiß.

Die Reihe »Film-Konzepte« wird herausgegeben von Thomas Koebner, Professor der Filmwissenschaft an der Universität Mainz, und Fabienne Liptay, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft in Mainz.



Heft 1
Komödiantinnen
173 Seiten
€ 14,-/sfr 25,30
ISBN 3-88377-821-4

Heft 2

Chaplin – Keaton
Verlierer und Gewinner der Moderne
etwa 100 Seiten, ca. € 14,-/sfr 25,30
ISBN 3-88377-822-2

Kommende Hefte sind u.a. Clint Eastwood als Regisseur, Ang Lee und Nicolas Roeg gewidmet. Themenhefte erscheinen zum »Film in Indien«, zu »Superhelden im Kino« und »Hitler spielen«.

Die Reihe »Film-Konzepte« erscheint ab Januar 2006 mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Jahresabonnement (€ 46,-/sfr 79,50) bezogen werden.

edition text + kritik

Postfach 80 05 29 | 81605 München
Levelingstraße 6a | 81673 München
info@etk-muenchen.de | www.etk-muenchen.de

Kurz belichtet



AUGUST
Regie: Avi Mograbi



UN SOIR APRÈS LA GUERRE
Regie: Rithy Panh

Festivals

Visions du réel

Nebst den Wettbewerbsfilmen profiliert sich das Internationale Dokumentarfilmfestival *Visions du réel* in Nyon (24.–30. April) nicht zuletzt als Begegnungsstätte mit Filmschaffenden mit einem eigenen Blick auf die Welt. So bietet etwa eines der Werkstattgespräche Einblick in das Schaffen von Rithy Panh, des kambodschanischen »Cineasten des Gedenkens«. Als Überlebender des Völkermordes der Roten Khmer liegt Panhs Hauptanliegen vor allem in der Vergangenheitsbewältigung seines Landes und der »notwendigen Geburt eines kambodschanischen Bewusstseins«. Das zweite Werkstattgespräch wird mit Avi Mograbi, dem israelischen »Cineasten des zivilen Ungehorsams«, geführt. Er setzt sich mit seinem Heimatland auseinander, indem er beharrlich auf die Widersprüchlichkeiten der israelischen Gesellschaft verweist.

Unter dem Titel »All about me?« werden acht schweizerische und japanische Produktionen einander gegenübergestellt. Das filmische Œuvre der Schweizer Filmemacherin Jacqueline Veuve (etwa *LA MORT DU GRAND-PÈRE* oder *LA NÉBULEUSE DU CŒUR*) wird in einem weiteren Sonderprogramm vorgestellt. Eine dritte »Séance spéciale« ist dem sizilianischen Dokumentarfilmer Vittorio di Seta gewidmet. In seinen ethnographischen Kurzfilmen fängt er mit seiner Kamera kommentarlos das Arbeitsleben sizilianischer Fischer, Bauern und Bergleute ein.

www.visiondureel.ch

Oberhausen

Das grösste Kurzfilmfestival Europas, die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen (4.–9. Mai), präsentieren

sich mit entschlackter Programmstruktur. Für das thematische Sonderprogramm »Radical Closure« hat der libanesische Videokünstler Akram Zaatar Arbeiten aus dem Mittleren Osten zusammengestellt. Mit Werken von Omar Amiralay, Harun Farocki, Jean-Luc Godard und auch Vertretern der jüngeren Generation wird der Nahe Osten als Schauplatz konstanter Kriege, Teilungen, aber auch einer aussergewöhnlich subversiven und stimulierenden visuellen Kultur gezeigt. Werke des amerikanischen Underground-Filmers Robert Nelson, des russischen Videokünstlers Victor Alimpiev, dessen Landsmännin Olga Stolpovskaya und die Tanz- und Werbefilme der Londonerin Miranda Pennell werden in der Sektion »Profile« vorgestellt.

www.kurzfilmtage.de

Videoex

Das jährlich in der Schweiz durchgeführte internationale Experimental- und Video Festival *Videoex* findet vom 18. bis 28. Mai in Zürich statt. Die achte Ausgabe präsentiert einen nationalen und internationalen Wettbewerb mit rund achtzig aktuellen Experimentalfilmen; parallel dazu werden Spezialprogramme veranstaltet und eine Gaststadt vorgestellt.

Paris eignet sich besonders gut für eine experimentelle Reise in die Vergangenheit. Die wohl berühmteste künstlerische Bewegung in Paris ist die Avantgarde der zwanziger Jahre, die im Gegensatz zu anderen Kunstströmungen mit unterschiedlichen ästhetischen und theoretischen Ansätzen keine homogene Stilrichtung vorgab. Es waren Künstler und Künstlerinnen, die aus den verschiedensten *métiers* kamen und das noch junge Medium Film für sich entdeckten. *Videoex* zeigt Werke etwa von Marcel Duchamp, Man Ray,

CRITIQUE DE LA SÉPARATION
Regie: Guy Debord



A LA VERTICALE DE L'ÉTÉ
Regie: Tran Anh Hung



TERRA INCOGNITA
Regie: Peter Volkart



REPULSION
Regie: Roman Polanski

René Clair oder Fernand Léger. Das Paris der fünfziger Jahre wird mit Werken des Lettrismus – nicht Sinn, sondern Materialität steht im Zentrum des kreativen Prozesses – und der «Internationale situationiste» vorgestellt. «Unterwegs zur Nouvelle Vague» heisst ein weiterer Block mit frühen Filmen von Agnès Varda, Jean-Luc Godard oder etwa Claude Chabrol.

In weiteren Specials sind Filme der Multimediakünstlerin Sarah Morris, der Experimentalfilmemacherin Marie Menken und dem niederländischen Künstler Jaap Piepers zu sehen. Live Acts und eine Super-8-Nacht geben dem Programm noch den letzten Schliff.

Videosex, Kanonengasse 20, 8004 Zürich,
www.videosex.ch

Das andere Kino

Guy Debord

Zehn Jahre nach dem Tod von Guy Debord (1931–1994) ist sein filmisches Werk – sechs Schwarzweiss-Tonfilme, entstanden zwischen 1952 und 1978 – wieder zu sehen. Guy Debord ist mit seinem Buch «La société du spectacle» und als Begründer der «Internationale Situationiste» bekannt geworden. Störung, visuelle und akustische Zweckentfremdung gehören zu seinem zentralen filmischen Verfahren, mit dem er eine radikale Kritik der Kultur anstrebt. In Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Basel zeigt das Stadtkino (23., 25. 4.) in drei Programmblöcken Filme wie HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE, CRITIQUE DE LA SÉPARATION oder IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI.

Auch das Filmpodium Zürich zeigt in seinem Experimentalfilmgefäss reservoir (27. 4.) mit LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE einen Film von Guy Debord,

nämlich dessen Versuch einer Verfilmung des Kapitals von Marx.

Stadtkino Basel, Klostersgasse 5, 4051 Basel
www.kunsthallebasel.ch

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

Neues ostasiatisches Kino

Nicht so zaghaft wie der Frühling meldet sich die Filmstelle VSETH zu Semesterbeginn mit dem Zyklus Neues ostasiatisches Kino zurück. Die elf ausgewählten Filme aus Japan, China, Hong Kong, Thailand, Südkorea und Vietnam versuchen, das ostasiatische Kino aus den verschiedensten Winkeln zu beleuchten. Den Auftakt macht Takeshi Kitano's HANA-BI – DIE FEUERBLUME (11. 4.). Was in diesem Film auf das Wesentliche reduziert ist, wird in ROBOTIC ANGEL (25. 4.) zu einem Fest der Bilder. Der japanische Titel – METOROPORISU – verweist auf Fritz Langs gleichnamigen Klassiker und auch auf das eindrucksvolle Setting. Ein weiterer Höhepunkt bietet die Vorpremiere von HWAL – THE BOW, der neueste Film des südkoreanischen Regisseurs Kim Ki-duk (9. 5.). Wie schon in seinen früheren Filmen, BAD GUY und THE ISLE, verharren die Protagonisten in ihrer Sprachlosigkeit, die durch ihre körperliche Ausdrucksstärke nicht einmal auffällt. Die richtige Sprache fehlt auch einem in Bangkok lebenden Japaner in LAST LIFE IN THE UNIVERSE (16. 5.). Der thailändische Film erzählt vom schönen Chaos des Lebens und all seinen Überraschungen.

Den Weg in den Sommer bereiten Wong Kar Wais poetisches Meisterstück IN THE MOOD FOR LOVE (30. 5.) und À LA VERTICALE DE L'ÉTÉ (6. 6.), ein Film des Vietnamesen Tran Anh Hung. Zum Abschluss der Filmreihe findet wieder das Open-Air-Kino im Irchelpark statt. Darunter LADY SNOWBLOOD (28. 6.),

das Original aus den siebziger Jahren, das als Vorlage zu Tarantinos KILL BILL diente. Am 29. Juni steht Zhang Yimou's monumentaler Martial-Arts-Epos HERO auf dem Programm. Um Kampfszenen, Landschaftsaufnahmen und Grossheere noch hervorzuheben, werden beide Filme auf einer CinemaScope-Leinwand vorgeführt.

Filmstelle VSETH, jeweils dienstags, Kasse/Bar
19.30, Filmbeginn 20.00. Universitätsstrasse 6,
8092 Zürich, www.filmstelle.ch

Kurzfilmnächte

Von Zürich über Luzern bis nach Genf und Lugano, die lange Nacht der kurzen Filme geht ab Anfang April wieder auf Tour. Den Auftakt macht der Programmblock von nominierten und ausgezeichneten Kurzfilmen des Schweizer Filmpreises 2006 wie der Gewinner TERRA INCOGNITA von Peter Volkart. Die Kurzfilmtage Winterthur schicken zur Feier ihres 10-Jahre-Jubiläums sechs Kurzfilme mit auf Tour. Um Mitternacht geht es weiter mit Kurzfilmen rund um den Fussball, und wer noch nicht genug hat, kann sich am letzten Block mit dem Titel «Fressen und gefressen werden» sattsehen.

www.kurzfilmnacht-tour.ch

Tödliche Räume

Die Räume, in denen ein Film spielt, werden neben den Figuren gerne als blosse Nebensache übersehen. Doch zuweilen entpuppt sich die vermeintliche Bühne selbst als Hauptperson, und der Ort wird zum Täter. Im April zeigt das Stadtkino Basel unter dem Titel «TAT/ORT» eine von Johannes Binotto zusammengestellte Filmreihe, die sich ganz den unheimlichen und gefährlichen Räumen des Kinos widmet. Neben dem bedrückenden Hotel aus Stanley Kubricks THE SHINING oder der unto-

ten Wohnung in Roman Polanskis REPULSION sind auch weniger bekannte, aber nicht minder exquisite Tat-Orte zu sehen. In Dario Argentos SUSPIRIA erwartet den Zuschauer eine Traumarchitektur, die auch M. C. Escher sich nicht besser hätte ausdenken können, Fritz Langs THE SECRET BEYOND THE DOOR transponiert das Märchen vom Blaubart und dessen Leichenkammer ins Genre des Film noir und in Martin Scorseses kafkaeskem AFTER HOURS wird ein ganzes Stadtviertel zur tödlichen Topographie.

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

Production Design im Film

Auch das Kino Kunstmuseum in Bern widmet sich von Mai bis Juni dem Thema Raum. Filmarchitektur, Kulissen, Ausstattung und Dekor können selbst in den Vordergrund treten; so beispielsweise in Jacques Tatis PLAYTIME, in welchem die bewegliche Architektur der Grossstadt den Protagonisten Monsieur Hulot zum Verschwinden bringt; ohne Filmtricks verwandelt Andrei Tarkovskij in STALKER eine unscheinbare Landschaft in einen magischen Ort, und Alfred Hitchcocks REAR WINDOW konzentriert sich ausschliesslich auf einen Hinterhof und seine Fenster.

Dieser Programmschwerpunkt ist Teil der Reihe «Formal genial», in der die unter dem Label «Das andere Kino» zusammenarbeitenden Berner Programmkinos im Mai und Juni Filme zu einem bestimmten filmtechnischen Gebiet zeigen. So widmet sich die Cinématique dem Filmsoundtrack, das Kellerkino der Kamera- und Montagearbeit, das Kino in der Reitschule dem Filmton, und das Lichtspiel stellt die unterschiedlichen Filmformate vom Stummfilm bis CinemaScope vor.

www.dasanderekino.ch



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

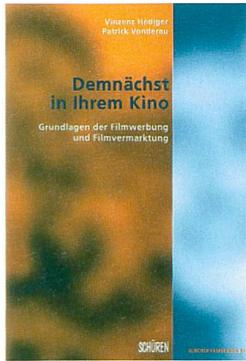
SRG SSR **idée suisse**

SF **tr** **TV2** swissinfo

RADIO SUISSE ROMANDE **RTS** **SRG SSR**

www.srgssrideesuisse.ch

Vom Verkaufen Zum Lesen



«Showmanship», das Wort hat heute eher einen negativen Beiklang, aber es steckt darin auch die Lust an der Übertreibung, dem Verkaufen als Kunst der Illusion, oder wie es in einem berühmten Dialog in Lubitschs *TROUBLE IN PARADISE* heisst: «Ich durchschaue alle Ihre Tricks!» – «Aber Sie fallen immer wieder darauf rein!» Ein Plädoyer für die Showmanship bildet den Epilog des Sammelbandes «Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung». Gehalten wurde es 1983 von John Waters, der damit einen Tribut an sein Idol William Castle leistete, den amerikanischen B-Regisseur, der die Aufmerksamkeit des Publikums mit *gimmicks* gewann, etwa den verkabelten Kinositzen, durch die kleine Stromstösse gejagt wurden. Dies sollte man als schönen, persönlichen Abschluss eines Bandes lesen, in dem die Herausgeber zwar eingangs die «Vernachlässigung der Filmwerbung durch den akademischen Diskurs» konstatieren, dessen Texte aber durchgängig eine gelungene Mischung aus materialreicher Darstellung und Analyse bieten, also höchst lesbar geschrieben sind – bei akademischen Veröffentlichungen heute ja nicht die Regel. In seiner gelungenen Mischung aus Originalbeiträgen und der deutschen Erstübersetzung von grundlegenden Texten spürt der Band der historischen Entwicklung nach, den frühen Werbetricks des Zirkusdirektors P. T. Barnum, des Urahns der Filmwerbung gewissermassen, der Promotion von Stars bereits zu Beginn des letzten Jahrhunderts ebenso wie den *tie-ins*, etwa «ganze Modekollektionen, die von Stars getragen und in Warenhäusern verkauft wurden». Es geht unter anderem darum, warum sich der heute obligatorische Massenstart eines Films als Vermarktungsform erst zu einem bestimmten Zeitpunkt entwickeln konnte, inwiefern «Dogma 95» als Mediener-

eignis und Vermarktungskonzept funktionierte, um die Bedingungen, unter denen das Starinterview als Mittel der Filmpromotion zum Einsatz kommt, um die Rolle von «Making-ofs» und DVDs im Vermarktungsprozess. Kurzum: eine ebenso spannende wie anregende Lektüre.

Plakate, die nicht für einzelne Filme, sondern für Filmreihen oder für Festivals werben, stehen im Mittelpunkt zweier Bücher. Volker Noth (Jahrgang 1941) ist in erster Linie Grafiker, dessen Arbeiten den Publikationen des Filmmuseums Berlin (vormals Stiftung Deutsche Kinemathek) und der Berlinale ein Gesicht verliehen haben. Beide Institutionen würdigen die Zusammenarbeit mit zwei retrospektiven Veröffentlichungen, «Berlinale Plakate 1977–2000» (erschien bereits im Jahr 2000) und «Deutsche Kinemathek/Filmmuseum Berlin: Plakate + Publikationen». Beide beginnen im Jahr 1977, als Wolf Donner die Leitung der Berlinale übernahm und erstmals auch Geld in Plakate investiert wurde. Das erste Plakat, das eine angebissene Schrippe (die Berliner Variante des Brötchens) mit Filmstreifen darin zeigt, ist Ausdruck eines Aufbruchs, eine kleine Provokation, der sich im darauf folgenden Jahr mit der Pudelmütze, die auf einem Filmstreifen thront, ein Pendant zur Seite stellt (es war das Jahr, in dem das Festival vom Sommer in den Winter verlegt wurde). In der Verbindung von Männer- und Frauenkörpern 1980/81 entwickelt sich diese Signalwirkung zum Spielerischen, später tendieren die graphischen Gestaltungen zum verrätselt Abstrakten, zur Stilisierung. Durch die Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek (der 1977 die Verantwortung für die Berlinale-Retrospektive anvertraut wurde) zieht sich leitmotivisch Marlene Dietrich, der 1977/78 die Retrospektive ge-

widmet war. Noch neun weitere Male begegnet man ihrem Antlitz in diesem Band, der manchmal auch mit originellen Kombinationen erfreut (Billy Wilder mit Rot-Grün-Brille, als das zweite Retro-Thema 3-D-Film lautete; die grosse Micky Maus und der kleine Spider-Man), das Ikonografische betont (Alain Delon im Outfit von *LE SAMOURAI*, Gary Cooper auf der menschenleeren Strasse in *HIGH NOON*), aber auch ein Zeit-Bild ist: könnte man das Thema «Special Effects» heute noch so schlicht und gleichzeitig wirkungsvoll illustrieren wie 1985 mit einer gebauten Hausfassade, aus der Flammen züngeln? Zehn Seiten mit Entwürfen geben einen kleinen Einblick in Arbeitsprozesse, bevor uns auf Seite 99 eine vergessene Kuriosität erfreut.

Die Bezeichnung «Showman» trifft sicherlich auch auf den Dokumentarfilmer Michael Moore zu. «Es ist die provozierende Geste, der Michael Moore sein Publikum verdankt und der vermutlich auch diese Zeilen geschuldet sind», schreibt Emily Schultz in ihrer Biografie «The Making of Michael Moore». Dass und wie er in seinen Filmen selber vor die Kamera tritt, hat ihn bekannt gemacht, aber auch Kritik herausgefordert («Selbstdarstellungsdrang»). Seine Bücher schafften es auch hierzulande auf die Bestsellerlisten, was Schultz ebenso erwähnt wie Moores Auftritt auf einem deutschen Soldatenfriedhof, wo der damals 31-jährige 1985 gegen den Auftritt von Präsident Reagan protestierte. «Wer aber ist der wahre Michael Moore hinter dieser Erfolgsgeschichte und was hat der noch mit jenem jungen Mann gemeinsam, der 1985 in Bitburg sein selbstgezeichnetes Transparent entrollte?» fragt sie – eine Frage, die der Leser am Ende der Lektüre nicht unbedingt beantworten kann. Wir erhalten einen Abriss von Moores Leben, angefangen von der (er-

folgreichen) Kandidatur des Achtzehnjährigen für einen Posten im Schulrat und seinen Erfahrungen im Alternativjournalismus, die ihn schon früh zu einer «Lokalgrösse» machten. Schultz lässt die Vorwürfe gegen Moore nicht unerwähnt – was die einen als «Leidenschaft und Impulsivität» charakterisieren, ist für andere «ein hitziges Temperament, unüberlegt». Seine wiederholten Schwierigkeiten im Umgang mit Mitarbeitern werden beschrieben, ebenso aber auch die Unterstützung, die er anderen nach seinen Erfolgen zukommen liess, Filmemachern ebenso wie den Betroffenen aus seinen Filmen wie *ROGER & ME* und *THE BIG ONE*. Wir erfahren etwas über die schwierigen Produktionsbedingungen seiner Fernsehshows und warum sein Spielfilm *CANADIAN BACON* nicht so funktioniert wie geplant. Schultz hat mit einer Reihe von (ehemaligen) Weggefährten Moores gesprochen, offenbar aber nicht mit ihm selber, was sie kurioserweise der Erwähnung nicht für Wert befindet. Dass die Ambivalenzen am Ende nicht aufgelöst werden, geht in Ordnung, aber man hat das Gefühl, das Buch dringt nicht weit genug unter die Oberfläche vor.

Frank Arnold

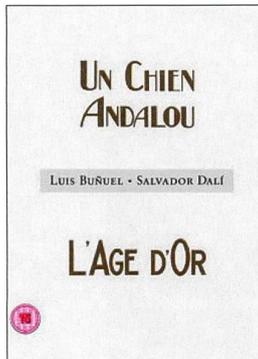
Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (Hg.): *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg, Schüren Verlag (Zürcher Filmstudien 10), 2005. 431 S., Fr. 43.70, € 24.90

Volker Noth: *Berlinale Plakate 1977–2000*. Filmmuseum Berlin, 2000. 87 S., Fr. 23.50, € 12.90

Deutsche Kinemathek/Filmmuseum Berlin, Volker Noth (Hg.): *Volker Noth. Plakate + Publikationen: 1977–2005*. Deutsche Kinemathek – Filmmuseum Berlin. Berlin 2005. 102 S., € 16.90 (Vertrieb beider Publikationen: Bertz + Fischer Verlag, Berlin)

Emily Schultz: *The Making of Michael Moore. Biografie*. Aus dem amerikanischen Englisch von Matthias Sommer. Berlin, Henschel Verlag, 2006. 222 S., Fr. 26.80, € 14.90

DVD

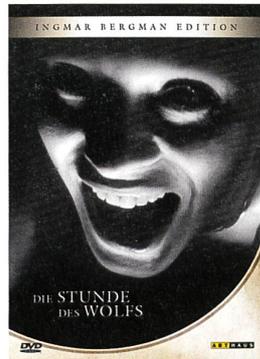
**Un chien andalou/L'age d'or**

Erstaunlicherweise ist noch immer kein einziger Film von *Luis Buñuel* auf Deutsch erhältlich, und es macht nicht den Anschein, als würde sich das demnächst ändern. Gezwungenermassen hat man somit auf ausländische DVD-Produktionen zurückzugreifen. Die mit Abstand wichtigste und schönste darunter hat das British Film Institute herausgegeben. Die beiden, in Zusammenarbeit mit Salvador Dalí entstandenen Frühwerke, der Stummfilm *UN CHIEN ANDALOU* und der Tonfilm *L'AGE D'OR*, sind nicht nur die bis heute bekanntesten Beispiele des surrealistischen Kinos, sondern eigentliche Meilensteine der Filmgeschichte. Das englische Filminstitut hat beide Werke mustergültig auf zwei separaten DVDs aufbereitet und oben drauf noch den Dokumentarfilm *A PROPÓSITO DE BUÑUEL* von José Luis López-Linares und Javier Rioyo gepackt. Robert Short, der mit «The Age of Gold» bereits eine der massgeblichen Publikationen zum Thema des surrealistischen Films geschrieben hat, spricht ausserdem zu den beiden Filmen einen ebenso dichten wie stupenden Audiokommentar, und zu guter Letzt liegt in der DVD-Box auch noch ein schön gemachtes und wissenschaftlich brauchbares Booklet mit filmtechnischen Angaben, Kurzsessays und Bild-Reproduktionen. In Aufmachung und Inhalt ein regelrechtes Geschenkpaket für Cineasten.

UN CHIEN ANDALOU / L'AGE D'OR Frankreich 1929/1930. Region 2; Bildformat: 1:1,33; Sprachen: Französisch; Untertitel: E; Extras: Audiokommentar Dokumentation. Vertrieb: British Film Institute

Die Stunde des Wolfs

Stetig erweitert das deutsche DVD-Label «Arthaus» seine Edition der Filme Ingmar Bergmans. Neben so bekannten Klassikern wie *DAS SCHWEI-*



GEN, PERSONA oder *SZENEN EINER EHE* ist nun ein weniger bekanntes und gerade darum teures Kleinod aus dem grossen Œuvre des schwedischen Regisseurs greifbar: *DIE STUNDE DES WOLFS* erzählt die Geschichte des Malers Johan, der sich in der bedrückenden Abgeschlossenheit einer Insel allmählich abhanden kommt. Alpträume in Gestalt handfester Dämonen belagern seine Hütte, und traumatische Erinnerungen kehren zurück. Neben dem virtuosen Spiel mit Versatzstücken des Horrorfilms besticht der Film durch seine ungewöhnliche Gestaltung. Als Tonspur über dem Vorspann hören wir das Hantieren des Drehteams, und die Erzählerin des Films, Johans Frau Alma, spricht ihre Reminiszenz direkt in die Kamera. Solche Subversionen filmischer Illusion schaffen hier jedoch keine Distanz, sondern verwickeln den Zuschauer nur noch mehr ins Spiel von Wahnsinn und Realität. Filme wie Lars von Triers *EPIDEMIC* haben offensichtlich Anleihen bei diesem Film gemacht; in punkto Radikalität lässt sich der Altmeister Bergman von seinen Schülern indes nicht übertrumpfen.

Das heikle Schwarzweissbild dieses Films – in den Traumsequenzen schmerzhaft solarisiert und sonst fast undurchdringlich düster – ist für die vorliegende Ausgabe brillant digitalisiert worden.

VARGTIMMEN Schweden 1966. Region 2; Bildformat: 1:1,33; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, Schwedisch; Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus / Impuls Home Entertainment

Sidney Lumet

Immer wieder staunt man, welche radikale Filme im Hollywood der siebziger Jahre entstehen konnten, und das mit grossem Budget und Starbesetzung. Das überrascht heute umso mehr, als man meint, das europäische

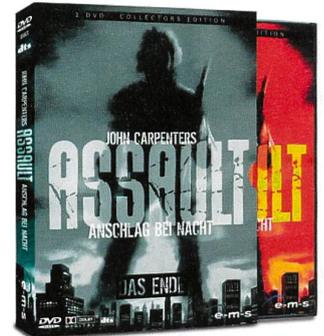


Kino hätte die Pauschalrechte am kritischen Denken. Neben klangvolleren Namen des New Hollywood geht *Sidney Lumet* gerne vergessen, dabei gehören seine Filme zu den erstaunlichsten jener Ära. Vom deprimierenden *SERPICO*, in dem ein exzentrischer Polizist an der allgegenwärtigen Korruption zugrunde geht, zur bis heute an Schärfe unübertroffenen Medienanalyse *NETWORK* erzählt Lumet seine komplexen Geschichten vollkommen kompromisslos. Seine Helden, sofern es sie denn gibt, sind allesamt gebrochene, deren zuweilen an Wahnsinn grenzender Idealismus sie nicht nur sympathisch macht, sondern dem Zuschauer immer auch entfremdet. So stehen diese Charaktere konstant auf verlorenem Posten. Etwa auch in dem nach einer wahren Geschichte erzählten *DOG DAY AFTERNOON*, wo zwei hilflos überforderte Räuber einen Banküberfall versuchen. Während draussen vor der Bank die Polizei, die Presse und eine hysterische Menschenmenge lauern, entsteht drinnen zwischen den Verbrechern und ihren Geiseln eine rührende Gemeinschaft. Das endgültige und klägliche Scheitern der Hauptfiguren aber wird damit nur aufgeschoben. Der Film ist groteske Satire, Hochspannungs-Thriller und anrührendes Drama zugleich.

Während die beiden anderen Filme auf DVD ohne nennenswerte Extras ausgestattet sind, macht bei *DOG DAY AFTERNOON* der kluge Audiokommentar von Sydney Lumet sowie eine vierteilige Dokumentation klar, an welchen inszenatorischen Details der ganze Film hängt.

SERPICO USA 1973. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: DD 5.1 + Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: Kinowelt / Impuls Home Entertainment

NETWORK USA 1976. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: MGM / Impuls Home Entertainment



DOG DAY AFTERNOON USA 1975. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Extras: Audiokommentar des Regisseurs; vierteilige Dokumentation, zeitgenössische Dokumentation über den Regisseur. Vertrieb: Warner Home Video

Assault – Anschlag bei Nacht

Eine Polizeistation in einem wüsten Bezirk von Los Angeles soll geräumt werden. Nur noch eine Notbesetzung hält die Stellung, als eine bis an die Zähne bewaffnete Strassengangs das Gebäude zu belagern beginnt. Carpenters von der selbstkomponierten Filmmusik, übers karge Setting bis zum reduzierten Figureninventar in jeder Hinsicht minimalistischer Thriller ist eine offensichtliche Hommage an Howard Hawks *RIO BRAVO*. Hier wie dort bilden die Hauptfiguren ein Trio, doch ist die Zusammensetzung bei Carpenter besonders bemerkenswert: Ein schwarzer Polizist, eine Frau und ein Sträfling bilden das Bollwerk gegen die Anarchie von der Strasse. Die Polizeistation wird so zum Sinnbild für ganz Amerika, das ausgerechnet von dessen unterdrückten Minderheiten verteidigt wird. Dennoch ist der Film vor allem ein spannendes, mitunter auch schockierend brutales Scharmützel ohne jede Verzeierung. Ein Thriller im Reinzustand.

Die vorliegende DVD kommt mit jeder Menge schöner Extras daher und selbst die deutsche Synchronisation ist sowohl in der alten als auch einer neuen, verbesserten Version zu haben, aber das Bild würde man sich etwas schärfer wünschen.

ASSAULT ON PRECINCT 13 USA 1976. Region 2; Bildformat: 1:2,35 (anamorph); Sound: DTS 5.1, DD 5.1, DD 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar des Regisseurs, Interviews, Bildgalerie, Radiospots; Dokumentation über den Regisseur. Vertrieb: e-m-s / Impuls Home Entertainment

Johannes Binotto

Freigesetzte Rachsucht

GABRIELLE von Patrice Chéreau

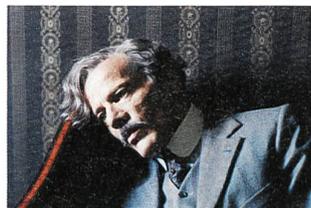


Joseph Conrads Autopsie einer in bürgerlichen Konventionen erstarrten Ehe haben die Drehbuchautoren in die Marmor-kälte der Pariser Belle Epoque kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs verlegt.

Ein Medium zu beherrschen, bedeutet noch nicht, dass es für einen Künstler eine Selbstverständlichkeit besitzt. Der gefeierte Opern- und Theaterregisseur Patrice Chéreau hat im Kino eigentlich längst nichts mehr zu beweisen. Aber dennoch begreift er jeden neuen Film als Etappe eines Lernprozesses. *GABRIELLE* ist eine Herausforderung an sein einzigartiges Talent zur Übertragung psychologischer Konflikte in eine bezwingende, verstörende Körperlichkeit: Welchen Platz kann er dem Begehren in einem Mausoleum verschaffen? Oder, anders ausgedrückt: Wie gelingt es, eine Leidenschaft zu schildern, deren Objekt kein Körper, sondern ein Juwel ist?

Gemeinsam mit *Anne-Louise Trividic*, seiner bewährten Co-Autorin seit *INTIMACY*, hat er Joseph Conrads 1898 in der Sammlung «Tales of Unrest» erschienene Novelle «The Return» filigran adaptiert. Conrads Autopsie einer in bürgerlichen Konventionen erstarrten Ehe haben sie in die Marmor-kälte der Pariser Belle Epoque kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs verlegt.

Der Geschäftsmann Jean Hervey findet bei der vorzeitigen Heimkehr aus dem Büro einen Brief vor, in dem seine Ehefrau Gabrielle ihm eröffnet, sie würde ihn wegen eines anderen Mannes verlassen. Mit einem Mal gerät seine wohlgeordnete Existenz aus dem Gleichgewicht. Bislang hat er über seine Frau mit der Selbstgewissheit eines Sammlers verfügt, der in ihr nur ein Prunkstück, eine Preziose sah. Er ist überzeugt, ihre Gedanken, ihre Träume gar, genau zu kennen. *Pascal Greggory*, langjähriger Weggefährte Chéreaus auf der Bühne und im Kino, spielt ihn als einen Eroberer, dessen Virilität sich im Besitz erfüllt. Er verleiht diesem Souverän der geschäftlichen und sozialen Übereinkünfte die Roheit frühkapitalistischen Erfolgsstrebens. Erst später, bei den rituellen Abendgesellschaften, die er donnerstags mit seiner Frau ausrichtet, regt sich die Ahnung einer kompensierten Kränkung, eines Gefühls gesellschaftlicher Deklassierung.



Das historische Ambiente einer kalten, untergegangenen Pracht ist im Film nur diskret drapiert. Kaum verlässt er das Dekor des prunkvollen Stadtpalais, in dem eine geisterhafte, weltferne Atmosphäre herrscht.

Die Rückkehr Gabrielles, die das Wagnis und die Anstrengung der grossen Leidenschaft doch nicht auf sich nehmen wollte, erschüttert ihn gar noch mehr. Sein Ringen um den Erhalt der äusseren Form, der bürgerlichen Fassade mündet in ein Wechselbad aus Demütigung und uneingestandener Sehnsucht. Jean panzert sich mit Arroganz, in langen Monologen setzt er die jahrelange Entmündigung seiner Frau fort, indem er ihre Antworten auf seine Fragen gleich selbst vorwegnimmt. Vertrautheit und Intimität haben zwischen ihnen nie existiert, aber die nun freigesetzte Rachsucht zeigt, wie tief die Blessuren sind, die das eheliche Arrangement ihnen zugefügt hat. Ihre Konfrontation folgt dem vertrauten Chéreau-Prinzip der nächtlichen Seelenerforschung, bei der die Katharsis keineswegs versprochen ist. Im Wechselrhythmus von Erschöpfung und Ruhelosigkeit tragen sie immer tiefere Schichten der sozialen Firnis ab. Den Widerstreit zwischen Opfer und Revolte, der sich als Motiv durch ihre gesamte Karriere zieht, variiert *Isabelle Huppert* hier mit einer ungekannten Langsamkeit, ja Mattigkeit der Gesten und Bewegungen, in denen sie die Verletzbarkeit ihrer Figur enthüllt. Mit einem aufreizen Lachen pariert Gabrielle die Ohrfeige, die ihr Mann ihr gibt. Am Ende bietet sie sich ihm in trauriger, demütigender Blösse dar. Sie versetzt seinem männlichen Besitzerstolz den empfindlichsten Stoss, indem sie ihm demonstriert, dass ihre erotische Verfügbarkeit niemals Hingabe war und es auch niemals sein wird.

Das historische Ambiente einer kalten, untergegangenen Pracht ist im Film, der gerade mit zwei Césars für das Szenenbild und die Kostüme ausgezeichnet wurde, nur diskret drapiert. Kaum je verlässt er das Dekor des prunkvollen Stadtpalais, in dem eine geisterhafte, weltferne Atmosphäre herrscht. Chéreaus virtuoser

Kameramann *Eric Gautier* hat sich von den intimistischen, zeitgenössischen Porträts *Henri Fantin-Latours* inspirieren lassen. Das Farbspektrum ist eng begrenzt, es tendiert zu gedeckten, düsteren Tönen.

Den Weg, den *Conrads* psychologischer Befund vom ausgehenden neunzehnten bis ins beginnende einundzwanzigste Jahrhundert zurückzulegen hat, ebnet *Chéreau* mit grosser stilistischer Freiheit. Mittels kühn kalkulierter Anachronismen überprüft er dessen Gültigkeit. Er benutzt Zwischentitel, deren Verwendung seit der Stummfilmära recht eigentlich überflüssig schien. In der Exposition erweist er dem schönsten aller Filmformate, Schwarzweiss und CinemaScope, seine Reverenz. Und welcher Heldin eines Gesellschaftsmelodrams wäre je ein so beissender Satz über die Lippen gekommen wie: «Der Gedanke Ihres Spermas in meinem Körper ist mir unerträglich?»

Gerhard Midding

Stab

Regie: *Patrice Chéreau*; Buch: *Patrice Chéreau, Anne-Louise Trividic*, nach der Erzählung «*The Return*» von *Joseph Conrad*; Kamera: *Eric Gautier*; Schnitt: *François Gedigier*; Production Design: *Olivier Radot*; Kostüme: *Caroline de Vivaise*; Make-up: *Nguyen Thi-Thanh-Thu*; Musik: *Fabio Vacchi*; Ton: *Guillaume Sciana, Benoît Hillebrant, Olivier Dô Huu*

Darsteller (Rolle)

Isabelle Huppert (Gabrielle), *Pascal Greggory* (Jean Hervey), *Claudia Coli* (Yvonne), *Thierry Hancisse* (Chefredakteur), *Chantal Neuwirth* (Madeleine), *Thierry Fortineau, Louise Vincent, Clément Hervieu-Léger, Nicolas Moreau, Xavier Lafitte* (Gäste), *Rinaldo Rocco* (Konsul), *Mai David, Jeanne Herry, Aude Léger* (Dienstboten), *Raina Kabaivanska* (russische Sängerin)

Produktion, Verleih

Azor Film, Studio Canal, Arte France Cinéma, Love Streams, Albachiaro, Network Movie Film- und Fernsehproduktion; ausführender Produzent: *Joseph Strub*; Produktionsleitung: *Serge Catoire*. Frankreich, Italien 2004. Schwarzweiss, Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: *Frenetic Films*, Zürich; D-Verleih: *Concorde Filmverleih*, München





«Meine letzten Filme sind in grosser Eile entstanden»

Gespräch mit Patrice Chéreau

«Conrads Novellen muten bereits wie ausgearbeitete Drehbücher an, sind so konstruiert, dass man sich bei der Adaption an der Anekdote, den Eck- und Wendepunkten festhalten kann. Die inneren Konflikte sind bei Conrad stets voller Überraschungen und voller Suspense.»

FILMBULLETIN Monsieur Chéreau, Ihre Wahl literarischer Vorlagen ist stets überraschend. Das Spektrum reicht von James Hadley Chase über Alexandre Dumas bis Hanif Kureishi. Was hat Sie an der Novelle von Joseph Conrad gereizt?

PATRICE CHÉREAU Conrads Stil ist erstaunlich filmisch. Die Sinneseindrücke sind bei ihm ungeheuer einprägsam. In «The Return» gibt es beispielsweise eine wunderbare Beschreibung der Dunkelheit, nachdem die Dienerin frühmorgens die Lampen löscht. Augenblicklich hat man bei Conrad die Schauplätze vor Augen, man weiss genau, zu welcher Tageszeit und bei welchem Wetter sich die Szenen abspielen.

FILMBULLETIN Ich erinnere mich, dass es in der Novelle eine der eindrucksvollsten frühen Beschreibungen vom Pendlerverkehr gibt.

PATRICE CHÉREAU Bei Conrad herrscht eine ganz hell-sichtige Konkretion. Kennen Sie die Erzählung mit dem Schiff, das seine Fahrt fortsetzt, obwohl es in Flammen steht?

FILMBULLETIN Ich nehme an, Sie meinen «Typhoon»?

PATRICE CHÉREAU Genau. Sie zeigt, wie ausserordentlich Conrads Stil ist: Auf einer Ebene sind seine Erzählungen grossartige Parabeln, die er mit rätselhafter Bedeutung aufgeladen hat. Und zugleich sind seine Bilder nie statische Tableaus, sondern treiben die Handlung voran. Die Gedanken sind bei ihm stets in Bewegung.

FILMBULLETIN Ist dieser filmische Stil nur ein Vorteil oder kann er auch zum Hindernis werden?

PATRICE CHÉREAU Zunächst natürlich ein Vorteil. Nicht von ungefähr gibt es bislang rund dreissig Verfilmungen seiner Novellen, von denen die berühmteste natürlich APOCALYPSE NOW ist. Sie muten bereits wie ausgearbeitete Drehbücher an, sind so konstruiert,

dass man sich bei der Adaption an der Anekdote, den Eck- und Wendepunkten festhalten kann. Die inneren Konflikte sind bei Conrad stets voller Überraschungen – in dieser Novelle sind das ihre Rückkehr und dann die Tatsache, dass er am Ende geht; das ist wie ein Donner-schlag – und voller Suspense.

Aber selbstverständlich erreicht man immer einen Punkt, an dem man sich von jeder Vorlage befreien sollte. Hier ergab sich für uns ohnehin die Notwendigkeit, für das Drehbuch viel hinzu zuerfinden. Die Frau spricht in der Novelle praktisch nicht, sie hat nicht einmal einen Namen. Sie könnte ganz engstirnig sein, eine Frau, deren einziger Lebenszweck es ist, schöne Kinder zu gebären. Da hatten wir einen grossen Freiraum, unsere eigene Figur zu schaffen.

FILMBULLETIN Meine stärkste Leseerinnerung ist jener Moment, als der Ehemann den Brief seiner Frau entdeckt: Noch bevor er dessen Inhalt kennt, ist er verstimmt darüber, bei seiner Heimkehr etwas Unvorhergesehenes vorzufinden. Solche Nuancen sind gewiss schwer umsetzbar.

PATRICE CHÉREAU Die grösste Herausforderung bestand darin, ein filmisches Äquivalent für den darauffolgenden Moment zu finden: für seine Reaktion beim Lesen des Briefes, die innere Explosion, die ihre Worte in ihm auslösen. Sein Gesicht musste ausdruckslos sein, denn wenn man eine solche Nachricht liest, spiegelt sich der Schock nicht sofort in den Gesichtszügen. In der Erzählung öffnet er das Fenster, aber das schien mir zu theatralisch. Um diesen Schrecken, dieses Gefühl der Entwurzelung darzustellen, habe ich im Schneiderraum wirklich jedes Mittel, das mir das Kino bereitstellt, zur Hilfe gerufen. Bis dahin haben wir die Erzählstimme des Ehemanns gehört, die unversehens,





«Es geht um Menschen, die mit einem Mal erkennen müssen, wie sehr sie in ihrer Ehe ihren Körper und ihre Gefühle ignoriert haben. Mich hat die ungeheure psychologische Einsicht Conrads fasziniert, die sich in dem einen, verblüffenden Satz zeigt, den sie in der Novelle sagt: "Wenn ich gewusst hätte, dass Sie mich lieben, wäre ich nie zurückgekehrt."»

mitten im Satz abbricht, als er den Brief sieht. Seine Bewegungen sind in leichter Zeitlupe aufgenommen, es gibt eine leichte Unschärfe, um seine Erschütterung zu unterstreichen. Er ist wie betäubt. Auf der Tonspur ist nichts zu hören, die Geräusche kehren erst mit einer Verzögerung zurück.

FILMBULLETIN Die Verschiebung der Erzählperspektive ist bezeichnend, denn in der Novelle gibt es einen allwissenden, keinen Ich-Erzähler. Birgt das nicht das Risiko, die Ironie einzubüssen, mit der Conrad die sozialen Ambitionen des Paares schildert?

PATRICE CHÉREAU Wenn der Ehemann im Film den Kreis seiner Bekannten beschreibt – Leute, die sich vor Gefühlsregungen, Begeisterung und dem Ruin mehr fürchten als vor Feuer, Krieg oder tödlichen Krankheiten –, dann geschieht das mit Conrads Worten, aber ohne einen Funken von Selbsterkenntnis und Humor. Er kennt nur die Arbeit, das Streben nach Erfolg, er versteht es, die geschäftlichen und gesellschaftlichen Angelegenheiten zu ordnen. Aber er begreift nicht, welches Gewicht die Dinge des Lebens haben. In seiner Selbstgewissheit unterliegt er einer gigantischen Täuschung. Ich denke, gerade da bleibt Conrads Ironie erhalten. Nachdem seine Welt aus den Fugen geraten ist, fühlt sich der Ehemann wie ein Fremder in seinem eigenen Haus. Ich habe schon diese grossartige Dunkelheit bei Conrad erwähnt, die Geräusche im Haus, die er belauscht, als er sich im Dunkeln vor seiner Dienerin versteckt. Er versteht das Denken der Frauen nicht.

FILMBULLETIN Die Rolle der ausnahmslos weiblichen Dienstboten ist bemerkenswert, sie fungieren wie ein stummer Chor. Bis auf die Szene im Bad, wo die Sätze Gabrielles zunächst wie ein Aparté im Theater wirken.

PATRICE CHÉREAU Anne-Louise Trividic und mir wurde klar, dass wir für sie ein Gegengewicht schaffen mussten zu seinem Erzähltext vom Anfang und seinem späteren Monolog. Zu Anfang spricht sie mit ihrer Zofe wie mit einem Möbelstück. Darin liegt etwas Verächtliches. Und dann entdeckt sie, dass dies eine Person ist, eine andere Frau. Ihr kann sie Wahrheiten anvertrauen, die sie ihrem Mann gegenüber nie äussern würde. Ich liebe diese Szene sehr.

FILMBULLETIN Worin liegt für Sie die Modernität der Vorlage?

PATRICE CHÉREAU Es geht um Menschen, die mit einem Mal erkennen müssen, wie sehr sie in ihrer Ehe ihren Körper und ihre Gefühle ignoriert haben. Mich hat die ungeheure psychologische Einsicht Conrads fasziniert, die sich in dem einen, verblüffenden Satz zeigt, den sie in der Novelle sagt: «Wenn ich gewusst hätte, dass Sie mich lieben, wäre ich nie zurückgekehrt.» Dieser Satz hat für mich den Ausschlag gegeben, **GABRIELLE** zu drehen

FILMBULLETIN Nach **INTIMACY** und **SON FRÈRE** ist dies Ihr dritter intimistischer Film in Folge. Weshalb haben Sie diese Richtung eingeschlagen?

PATRICE CHÉREAU Weil ich kein Geld für teure Filme bekomme. Wirklich, das ist der Grund. Die letzten beiden Filme habe ich selbst produziert, in einem finanziellen Rahmen, in dem ich mich persönlich um die Geldgeber bemühen muss. **SON FRÈRE** beispielsweise ist unter sehr schwierigen Bedingungen entstanden, das Budget war kleiner als das meiner ersten Filme aus den siebziger Jahren. Meine letzten Filme sind in grosser Eile entstanden. Am Drehbuch zu **INTIMACY** haben wir gut ein Jahr gearbeitet, das war vielleicht schon zu lang. Das Buch zu **SON FRÈRE** hingegen haben wir im Februar





«CinemaScope passt sehr gut für intime Szenen. Es verschafft den Figuren Luft. Selbst wenn man eine Grossaufnahme dreht, fühlt man sich nicht eingengt. Wenn man zwei Figuren im Bild haben will, ist es grossartig.»

angefangen, und im Juli habe ich schon gedreht. Hier war es ähnlich. Die Dreharbeiten zu *GABRIELLE* haben nicht einmal sechs Wochen gedauert. Etwas in mir liebt, braucht dieses hastige Tempo. Nur die Montage hat lang gedauert. Nun würde ich allerdings gern wieder einen teuren, grossen Film machen.

FILMBULLETIN Sind Sie auch deshalb Ihr eigener Produzent geworden, um sich ästhetische Freiheiten zu sichern? Ich vermute, auf diese Weise gab es niemanden, der ihnen untersagen konnte, ein solches Kammerstück in CinemaScope zu drehen?

PATRICE CHÉREAU Richtig. Das war der grösste Luxus, den ich mir bei diesem Film erlaubt habe. Auf andere Dinge konnte ich verzichten, aber darauf nicht. Denn für mich ist es das schönste Format. Es passt sehr gut für intime Szenen. Es verschafft den Figuren Luft. Selbst wenn man eine Grossaufnahme dreht, fühlt man sich nicht eingengt. Wenn man zwei Figuren im Bild haben will, ist es grossartig. Meinen Traum, einmal einen ganzen Film in Schwarzweiss und CinemaScope zu drehen, wie etwa *MANHATTAN*, konnte ich mir hier zumindest in der Exposition erfüllen.

FILMBULLETIN Die Zwischentitel sind ein weiterer Anachronismus.

PATRICE CHÉREAU Genau, heute braucht man die natürlich nicht mehr. Aber es gab keine andere Möglichkeit, die letzte Information des Films zu vermitteln: «Er kehrte nie zurück.» Den Satz musste man geschrieben sehen. In der Novelle ist diese Finalität grossartig; danach kommt nichts mehr. Der Satz demonstriert die Erzählperspektive auf faszinierende Weise, er markiert die zeitliche Distanz des allwissenden Erzählers.

Mir wurde allerdings rasch klar, dass dies nicht der einzige geschriebene Satz bleiben konnte. Also

haben wir, auch aus Gründen der erzählerischen Ökonomie, Titel eingefügt wie «Donnerstag» oder «Am vorangegangenen Donnerstag». Und da Nachtszenen im Kino oft so unwirklich scheinen, half uns der Zwischentitel «Am Morgen», zweifelsfrei zu etablieren, dass es wirklich bereits frühmorgens ist und Gabrielle noch nicht schläft. Einige Sätze, fand ich, wirken interessanter, wenn man sie liest – das «Bleiben Sie!» beispielsweise, zu dem es ein enormes *Fortissimo* in der Musik gibt.

FILMBULLETIN Obwohl sich der Film wesentlich auf Innenräume konzentriert, stellt sich die Frage nach der historischen Rekonstruktion. Gab es für Sie Referenzpunkte, etwa zeitgenössische Fotografien oder Maler wie Caillebotte?

PATRICE CHÉREAU Wenn man eine Epoche im Kino rekonstruieren will, sollte man schon die Künstler dieser Zeit studieren. Tatsächlich hat uns ein weniger bekannter Zeitgenosse von Caillebotte, Henri Fantin-Latour, sehr geholfen. Er hat ein sehr schönes Doppelporträt von Rimbaud und Verlaine gemalt. Das Licht kommt stets von oben, die Wände dahinter sind nackt. Dadurch treten die Gesichter besonders stark hervor.

Aber in der Malerei habe ich nie eine generelle Inspiration gesucht, sondern immer etwas sehr Präzises. Auch für *LA REINE MARGOT* habe ich zahlreiche Maler studiert – etwa Raffael –, die das Licht auf eine bestimmte Weise setzen und so die Gesichter vor leerem Hintergrund herausarbeiten. Aber danach muss man alles wieder vergessen und zu seinen eigenen Vorstellungen finden. Was bleibt, wenn man alles gesehen hat?

FILMBULLETIN Die Sinneseindrücke. Wie bei Conrad.

Das Gespräch mit Patrice Chéreau führte Gerhard Midding





«DER FILM TRIFFT DIE ENTSCHEIDUNG»

Gespräch
mit dem Kameramann
Eduardo Serra

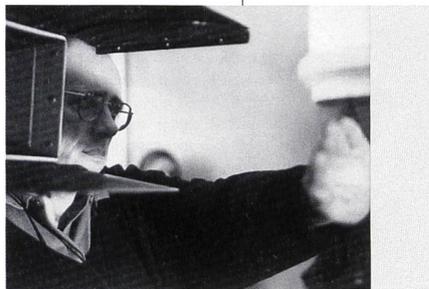
FILMBULLETIN Es gibt Kameralente, die das Graphische bevorzugen und somit einem Zeichner gleichen. Sie hingegen ähneln eher einem Maler, der es liebt, mit dem Licht plastisch zu modellieren.

EDUARDO SERRA In dieser Beschreibung erkenne ich mich wieder. Ich bevorzuge die feinen Instrumente, mit denen man sanfte Konturen schaffen kann. Ich mag keine groben Dinge, keine harten Übergänge. Deshalb verwende ich auch keine Scheinwerfer, denn sie werfen scharf abgegrenzte Schatten. Ich bevorzuge eine fließende Transition von Hell und Dunkel, weil ich sie schöner und lebensnaher finde. Man sollte die Gestaltungsmittel jedoch nicht mit dem Ergebnis verwechseln. Ich mag ein weiches, modellierendes Licht. Das heisst aber

nicht, dass ich auf Kontraste verzichten möchte. Man kann auch mit sanftem Licht dramatische Wirkungen erzielen. Mit weichem Licht erzielt man nicht die gleichen Resultate wie mit hartem. Aber es steht einem die gleiche Bandbreite an gestalterischen Möglichkeiten zur Verfügung. Ich möchte die der Szene angemessenen Emotionen erzeugen. In einem Stil, der mir gefällt.

FILMBULLETIN In welcher Tradition sehen Sie sich mit Ihrer Art, das Licht zu setzen?

EDUARDO SERRA Wenn Sie so wollen, gibt es bei der Lichtsetzung im Kino zwei Schulen. Die eine kommt von einer theatralen Tradition her und stammt aus einer Zeit, in der das





«MICH INTERESSIERT VOR ALLEM, DIE GESCHICHTE ZU ERZÄHLEN. DESHALB SETZE ICH KEINE LICHTQUELLEN EIN, DEREN LOGIK DER DES DEKORS WIDERSPRICHT.»

Filmmaterial noch nicht sehr lichtempfindlich war. Das war die gleiche Situation wie auf der Theaterbühne: Man braucht sehr viel Licht, damit die Dinge überhaupt sichtbar wurden. Das grösste Problem bestand darin, das Material zu belichten. Als beispielsweise Jean Renoir *THE RIVER* drehte, lag die Lichtempfindlichkeit des Materials bei neun oder zwölf ASA. Man musste mit vielen, starken Lichtquellen arbeiten. Daraus resultierte eine Ästhetik, die nichts mit dem realen Leben zu tun hatte. Es war ein Licht, das komplett künstlich hergestellt werden musste.

Ich hingegen habe zu einem Zeitpunkt angefangen, wo man bereits mit natürlichem Licht arbeitete. Die Filme waren lichtempfindlicher, man konnte das natürliche Licht besser nutzen, man konnte also etwas real Existierendes reproduzieren. Darin besteht eine enge Verbindung zur klassischen, gegenständlichen Malerei, wo es darum geht, die Realität zu repräsentieren.

FILMBULLETIN Sie versuchen also, mit dem von Ihnen geschaffenen Licht das der realen Welt zu imitieren.

EDUARDO SERRA Es geht weniger darum, ein künstliches Licht zu schaffen, als vielmehr darum, das natürliche Licht anzunehmen. Ich führe es, verstärke es, um das zu unterstreichen, was die Szene erzählt. Die natürlichen Lichtverhältnisse geben den Rahmen vor. Wenn ich ein Dekor betrete, möchte ich kein Licht setzen, das nicht mit seiner Architektur vereinbar ist. Wenn das Licht von den Fenstern kommt, berücksichtige ich das und verwende kein Scheinwerferlicht aus einer anderen Richtung. Ich mag weder Schlagschatten noch Schatten, die in alle Richtungen fallen oder sich überkreuzen. Das

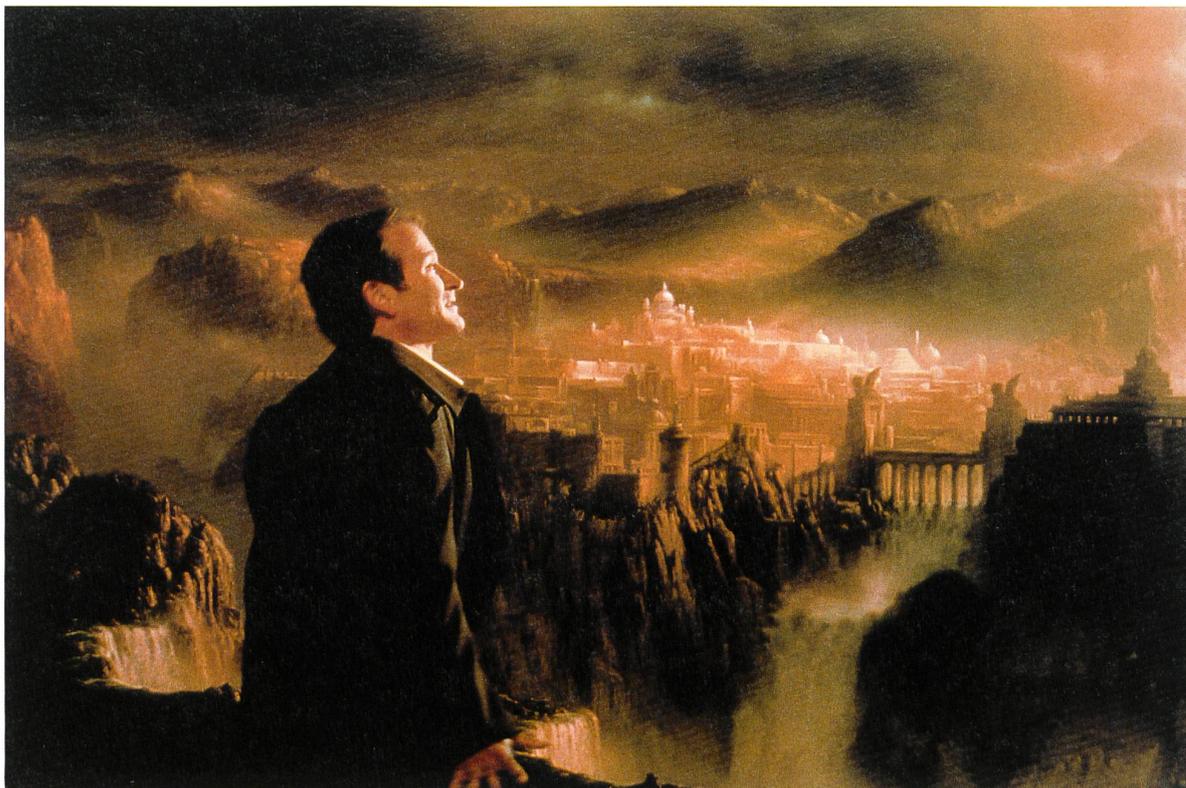
erzeugt eine Künstlichkeit, die mich komplett von der Geschichte distanziert. Ich versuche, die Emotion einer Szene zu vermitteln, ohne Licht zu erfinden, das an diesem Ort keine Berechtigung hat. Mich interessiert vor allem, die Geschichte zu erzählen. Ich möchte vermeiden, dass sich ein Filter zwischen den Zuschauer und die Szene schiebt. Deshalb setze ich keine Lichtquellen ein, deren Logik der des Dekors widerspricht. Andernfalls wird die Illusion zerstört, und ich verliere die Emotionen, die ich mit meinem Licht vermitteln möchte.

FILMBULLETIN Mit welcher Art von Lampen arbeiten Sie, um dieses Ziel zu erreichen?

EDUARDO SERRA Mein Ideal ist eine einzige Lichtquelle. Aber das gelingt einem selten. Generell muss man ein bisschen schummeln. Ich ziehe eine grosse Lichtquelle vielen kleineren vor, weil die kleineren deutliche Schatten verursachen, die in der realen Welt nicht existieren. Ich bevorzuge indirekte Lichtquellen: Leuchtstoffröhren, grosse Ballons oder eine bestimmte Form chinesischer Laternen, die speziell fürs Kino entwickelt wurden. Sie schaffen ein Licht, das modelliert, mit sanften, abgestuften Übergängen vom Licht zum Schatten, ein wenig wie in der Realität.

Wenn man von indirektem oder diffusem Licht spricht, denken die Leute oft an ein gleichmässiges, kontrastarmes, flaches Licht. Leuchtstoffröhren verbinden sie automatisch mit der Atmosphäre in einem Supermarkt. Jemand sagte einmal zu mir: «Ah, du benutzt indirektes Licht, das ist ja überall gleich.» Der Witz ist, dass natürlich genau das Gegenteil stimmt.

Der Vorteil von Leuchtstoffröhren ist, dass ihr Licht nicht weit strahlt. Wenn Sie mich mit einem Scheinwerfer aus-



«WENN DIE FIGUREN SICH VOM LICHT IN DEN SCHATTEN BEGEBEN ODER UMGEKEHRT, IST DIES STETS AUCH EIN AUSDRUCK IHRER GEFÜHLE UND AUCH EIN MITTEL DER INSZENIERUNG. DIE LICHTVERÄNDERUNG HAT STETS EINEN EMOTIONALEN WERT.»

leuchten, sehen sie die Wand hinter mir sehr gut. Wenn sie das Gleiche mit Leuchtstoffröhren machen würden, mit der gleichen Lichtmenge auf meinem Gesicht, wäre es dicht hinter mir bereits deutlich dunkler und der Hintergrund wäre schwarz. Das Licht der Leuchtstoffröhren hat nicht die Reichweite eines Scheinwerfers. Das ist einer der Gründe, weshalb man sie einsetzt.

FILMBULLETTIN Sie sind in Lissabon geboren. Hat das helle Licht Ihrer Heimat, das Licht, mit dem Sie aufgewachsen sind, Einfluss auf Ihre Arbeit genommen?

EDUARDO SERRA Ich glaube, die meisten Menschen haben eine besondere Beziehung zum Licht ihrer Heimat. In Ländern mit viel Sonne ist das Licht beinahe etwas Feindseliges, gegen das man sich verteidigen muss.

Das ist gewiss nicht spezifisch für Lissabon. Aber ich erinnere mich, wie wir uns als Kinder oft im Haus verbarrikadiert und die Fensterläden verschlossen haben, um das gleissende Sonnenlicht abzuwehren. Diese Erfahrung spiegelt einer der ersten Filme, die ich als Chefkameramann gedreht habe – *SEM SOMBRA DE PECADO* – sehr genau wieder. Man spürt diese nahezu gewalttätige Präsenz des Lichts, die einen manchmal regelrecht schmerzt. Das sind persönliche Erfahrungen, aber ich habe daraus keine Philosophie entwickelt.

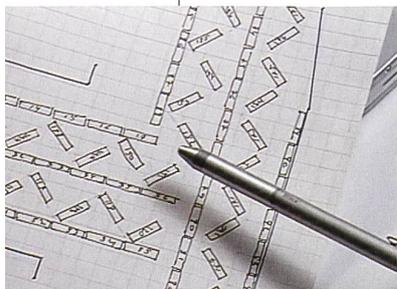
Das sind persönliche Erfahrungen, aber ich habe daraus keine Philosophie entwickelt.

FILMBULLETTIN Auch in *LE MARI DE LA COIFFEUSE* spielt das helle Licht des Südens eine besondere Rolle. Wie haben Sie dieses Licht für den Film, der über weite Teile im Inneren eines Friseursalons spielt, rekonstruiert?

EDUARDO SERRA Die Anweisung von *Patrice Leconte*, dem Regisseur des Films, lautete: Es ist Sommer, Südfrankreich, der Moment, bevor der Schweiß auf der Haut sichtbar wird. *Patrice* besitzt das Talent, präzise und einfallsreiche Vorgaben zu machen, die die Grundstimmung des Films festlegen. Bei der Lektüre des Drehbuchs hat er mir dann gesagt, welche Tageszeit er sich für die verschiedenen Szenen vorstellt.

Ich habe ein Basislicht gesetzt, gewissermassen ein Himmelsgewölbe aus Licht. Ich wollte nicht die üblichen Lichtquellen verwenden, die mitunter kleine Schatten hinterlassen. Um dies zu vermeiden habe ich vierhundert Leuchtstoffröhren installieren lassen. Das war das erste Mal, dass so etwas gemacht wurde, und etliche Kollegen besuchten mich neugierig im Studio.

Ich habe die Röhren in einer besonderen Form angeordnet, um das Risiko von Schatten gering zu halten. Zudem reichten die Röhren in der Mitte dieses Lichtgewölbes höher als die an den Seiten, so dass stets eine möglichst grosse Zahl von ihnen effizient eingesetzt werden konnte. Das war praktisch die einzige Quelle. *Patrice Leconte* wollte, dass im Friseursalon alles Licht von Aussen kommt. Er lässt Dekors bauen, die man nicht auseinandernehmen kann, sozusagen "natürliche" Dekors, die im Studio errichtet werden. Also musste das Licht vom Schaufenster kommen. Neben unserer Batterie aus Leuchtstoffröhren gab es noch ein kleineres, schwächeres





Robin Williams in WHAT DREAMS MAY COME, Regie: Vincent Ward

Licht, das in Richtung der Kameraachse ausgerichtet war. Die Friseurin sollte wunderschön sein, aber die Position, in der sie meist sass, war nicht sehr vorteilhaft. Die sicherste und einfachste Art, eine Frau schön zu machen, ist Licht, das frontal auf ihr Gesicht fällt. Aber im Frisiersalon kam das Licht nicht von vorn, sondern von der Seite. Deshalb mussten wir hier mit Raffinement arbeiten und ein zusätzliches Licht einsetzen.

FILMBULLETIN Wie in *LE MARI DE LA COIFFEUSE* verändert sich das Licht in *CONFIDENCES TROP INTIMES* mit dem Wechsel der Tageszeiten. Das Licht in diesem Film hat aber auch eine psychologische Dimension – vor allem in den Szenen zwischen Sandrine Bonnaire und Fabrice Luchini.

EDUARDO SERRA Das Licht gehört in *CONFIDENCES TROP INTIMES* zu den Mitteln, mit denen Patrice Leconte und ich Atmosphäre schaffen. Der Kampf zwischen Licht und Schatten verstärkt die Auseinandersetzung zwischen den Figuren. Bei der ersten Begegnung zwischen Fabrice Luchini und Sandrine Bonnaire ist der Tag bereits weit fortgeschritten, die Dämmerung hat eingesetzt. Somit gibt es für die Dunkelheit in Luchinis Büro eine

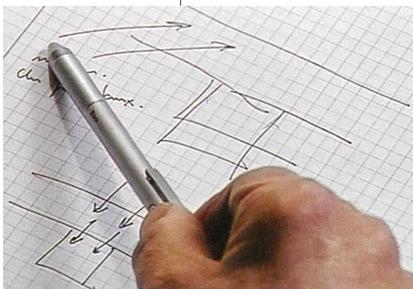
rationale Erklärung. Aber der Halbschatten in dieser Szene hat auch eine symbolische Bedeutung. Wenn plötzlich das Licht der Schreibtischlampe angemacht wird, ist dies wie ein Schlag. Die Stimmung verändert sich dramatisch. Wenn die Figuren

sich vom Licht in den Schatten begeben oder umgekehrt, sei es nach und nach oder plötzlich, ist dies stets auch ein Ausdruck ihrer Gefühle und auch ein Mittel der Inszenierung. Die Lichtveränderung hat stets einen emotionalen Wert.

FILMBULLETIN In der Szene, in der die Ex-Frau Luchinis ihm ihren neuen Liebhaber vorstellen will, gehen beide im Inneren der Bibliothek einem Fenster entlang. Das von aussen einfallende Licht überstrahlt fast alles.

EDUARDO SERRA Wir haben beschlossen, dies nicht herauszuschneiden, denn dieser Effekt leistet einen Beitrag zu der Szene. Diese Überstrahlungen gehören zu den Zufällen, die einen Film bereichern. Ich versuche, nicht immer alle Kontraste und Tonwerte des Lichtes und des Schattens auszugleichen. Wenn es die Situation rechtfertigt, habe ich keine Angst, Zonen des Lichtes, die zu stark sind, explodieren zu lassen. Das habe ich ohne Zweifel in der Zusammenarbeit mit Patrice Leconte gelernt. Man muss nicht alles kontrollieren. Im Studio setzt man ein künstliches, kontrolliertes Licht. Bei Aussen-aufnahmen hingegen darf das Licht ruhig explodieren. Das Sonnenlicht kann ruhig zu grell sein, um vom Filmmaterial gut wiedergegeben zu werden. Man muss nicht alles in einen technisch normalen und korrekten Rahmen einpassen, sondern kann auch ein bisschen das Leben zulassen, Dinge, die man nicht hundertprozentig kontrollieren kann.

FILMBULLETIN *IN THE WINGS OF THE DOVE* sitzen Linus Roache und Helena Bonham Carter in einem Cafe an einem von Venedigs Kanälen und spinnen eine Intrige. Während des Gesprächs tanzt das vom Wasser reflektierte Licht über das Gesicht von Roache.





«DER KONVENTION NACH BELEUCHTET MAN EINE FRAU VON VORNE, WEIL SO DIE HARMONIE UND DIE SCHÖNHEIT VERSTÄRKT WIRD. UND EINEN MANN BELEUCHTET MAN VON DER SEITE, WEIL ES IHM STÄRKE UND KONTUR VERLEIHT.»

Solche feinen Akzentuierungen durch Licht sind ein besonderes Kennzeichen Ihrer Arbeit.

EDUARDO SERRA Diese Szene mag ich sehr. Es gibt in ihr fast nur Tageslicht. Die Sonne erzeugt aggressive, fast gewalttätige Lichtflecken. Das Licht, das über sein Gesicht flackert, ist das einzige künstliche Licht, das wir verwendet haben. Ich habe es hinzugefügt, um seiner nervösen Anspannung und der Beklommenheit angesichts des soeben entwickelten Plans Ausdruck zu geben.

FILMBULLETIN Gegen Ende des Films, als Linus Roache und Helena Bonham Carter eine letzte traurige Liebesnacht verbringen, visualisiert das Licht erneut die Gefühle der Figuren.

EDUARDO SERRA Dieses Licht, das an den Gesichtern herunterläuft wie der Regen an den Fensterscheiben, unterstreicht die Trauer und die Hoffnungslosigkeit, die dieses letzte Zusammentreffen ausstrahlen sollte.

FILMBULLETIN Es fällt auf, dass Sie für Männer und Frauen häufig ein unterschiedliches Licht setzen. So ist in *CONFIDENCES TROP INTIMES* bei den Treffen von Sandrine Bonnaire und Fabrice Luchini ihr Gesicht stets gleichmässig ausgeleuchtet, während seines meist im Schatten liegt. Warum erzeugen Sie diesen Kontrast?

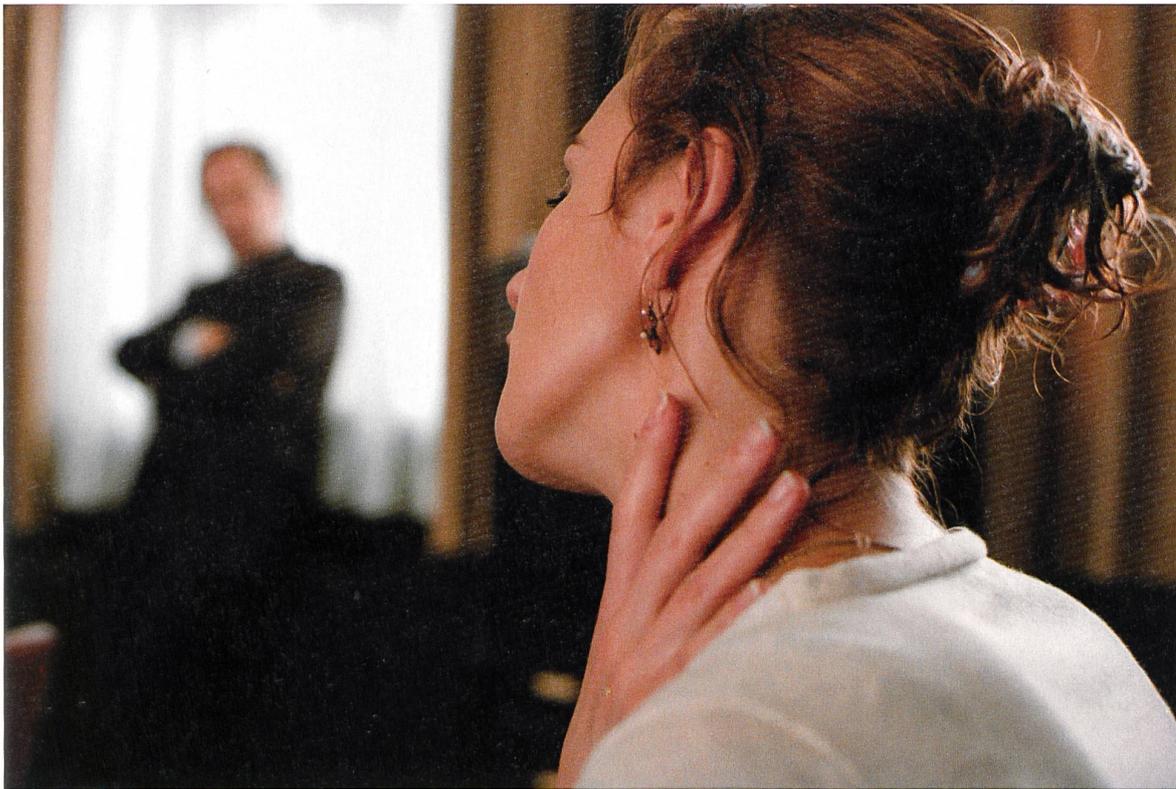
EDUARDO SERRA Da vermischen sich verschiedene Ebenen. Die Ausleuchtung der beiden unterscheidet sich voneinander, weil Sandrine die Verkörperung der Schönheit ist und er der Unruhestifter. Der Konvention nach beleuchtet man eine Frau von vorne, weil so die Harmonie und die Schönheit verstärkt wird. Und einen Mann beleuchtet man von der Seite, weil es ihm Stärke und Kontur verleiht. In den Büroszenen ist Fabrice

auch deshalb kontrastreicher ausgeleuchtet, weil diese Form der Lichtgebung den Aspekt der Verwirrung weit mehr unterstützt, als wenn das Licht gleichmässig und von vorne auf ihn fielen. Deshalb sind die Positionen der Schauspieler im Hinblick auf das durchs Fenster einfallende Licht und das Licht der Schreibtischlampe genau festgelegt. Man muss bei der Positionierung der Schauspieler zugleich die Lichtlogik im Auge behalten. Wenn die Situation umgekehrt gewesen wäre, hätte das Ganze einen Widerspruch gebildet.

FILMBULLETIN Patrice Leconte hat einmal gesagt, es gäbe keinen besseren Kameramann um auszuleuchten als Eduardo Serra. In *CONFIDENCES TROP INTIMES* scheint der Kamerablick Sandrine Bonnaire fast zu streicheln. Die Blicke in ihr Gesicht und auf ihren Nacken sind die eines schüchternen Voyeurs.

EDUARDO SERRA Zu diesem Kompliment muss ich Ihnen eine kleine Geschichte erzählen. Meine Generation, die Bilder machen wollte, war lange Zeit davon überzeugt, sich nicht um die Photogenität der Schauspieler kümmern zu müssen. Man war da, um Licht zu machen, Räume und Dekors auszuleuchten. Sich mit dem Aussehen der Schauspieler zu beschäftigen, galt als eine rückschrittliche Haltung. Als ich die ersten Filme drehte, nahm ich diesen Aspekt meiner Arbeit nicht wichtig. Er hatte für mich einfach keine Priorität.

Bis mich eines Tages meine Frau anschnauzte und mir einbläute, wie wichtig dieser Aspekt sei. Für mich war eigentlich immer klar gewesen, dass die Schauspieler nach allem anderen kommen. Nachdem sie mich zur Rede gestellt hatte, begann ich nachzudenken und musste mir eingestehen: In der



1 Benoît Magimel und Laura Smet in LA DEMOISELLE D'HONNEUR, Regie: Claude Chabrol; 2 Fabrice Luchini und Sandrine Bonnaire in CONFIDENCES TROP INTIMES, Regie: Patrice Leconte; 3 Michael Winterbottom und Eduardo Serra (hinten) bei den Dreharbeiten zu JUDE

Tat, das ist ein entscheidender Grund, weshalb die Leute Lust haben, ins Kino zu gehen. Sie wollen Menschen mit schönen, zumindest aber mit interessanten Gesichtern sehen. Ich sah ein, es ist wert, sich darum zu kümmern.

Über zwei Wochen hinweg habe ich Bücher studiert, mir schöne Bilder und Einstellungen angesehen. Zuvor hatte ich mir diese Frage nie gestellt, doch nun begann ich langsam, ein bisschen zu verstehen.

FILMBULLETIN Ist es mit den Mitteln, die einem Kameramann heute zur Verfügung stehen, einfacher, eine Frau auf der Leinwand attraktiv erscheinen zu lassen, als früher?

EDUARDO SERRA Ich denke, die Schauspielerinnen werden heute vom weichen Licht schöner gemacht. Aber auch das traditionelle, direkte Licht der dreissiger, vierziger, fünfziger Jahre führte zu sublimen Resultaten. Aber dafür bedurfte es der aufwendigen Arbeit der Maskenbildner. Wenn die Schauspielerin vier Stunden in der Maske verbracht hatte, eine dicke Schicht Make-up auf dem Gesicht trug und sich dann vor der Kamera nicht bewegte, konnte das Ergebnis atemberaubend sein. Aber man darf nicht

vergessen, dass diese Art der Lichtgebung nur bei Grossaufnahmen funktionierte, in den Totalen jedoch überhaupt nicht. Bei dem heutigen Filmmaterial kann die Maske viel feiner und dünner sein – das weiche Licht erleichtert vieles.

FILMBULLETIN Ist es nicht auch so, dass das weiche, indirekte Licht den Aktionsradius eines Schauspielers weit weniger einschränkt, als es eine traditionelle Lichtsetzung tut?

EDUARDO SERRA Da haben Sie recht. Ich verweigere mich einem starren, traditionellen System, das für den Schauspieler ein Führungslicht, ein Gegenlicht und ein pointiertes Seitenlicht vorschreibt. Ich verachte das. Das ist keine Frage der Moral, ich hasse es einfach. Ein Scheinwerfer schreibt den Schauspielern einen präzisen Platz vor. Ein Schauspieler, der von einem traditionellen, alten Scheinwerfer beleuchtet wird, muss präzise bestimmte Markierungen einhalten. Bei dem indirekten, diffusen Licht hingegen gibt es keine scharf abgegrenzten Licht-Schatten-Bereiche. Das Licht reicht nur bis zu einem gewissen Punkt und verliert sich dann. Beim indirekten Licht arbeitet man eher mit Zonen als punktuell. Dementsprechend kann der Schauspieler den Raum anders nutzen. Die räumlichen Beschränkungen durch die genau einzuhaltenden Markierungen können furchtbar sein. Aber es gibt auch Schauspieler, die das nicht stört – oft bedienen sich klassisch ausgebildete Schauspieler der Scheinwerfer, um zu sehen, wo sie stehen müssen.

FILMBULLETIN In GIRL WITH A PEARL EARRING ist das Licht selbst Thema des Films. Ein solches Sujet muss der Traum eines jeden Kameramannes sein. Wie haben Sie das gemalte Licht Vermeers auf die Kinoleinwand übertragen?

EDUARDO SERRA Ich werde oft gefragt, wie es mir gelang, das Licht Vermeers zu rekonstruieren. Ich weiss nicht, ob ich das wirklich getan habe, zumindest aber habe ich versucht, seinem Stil treu zu sein. Im Grunde habe ich nichts Besonderes





«DAS BLAU STEHT FÜR DIE KÄLTE, FÜR DIE SCHATTENSEITE. DESHALB IST BLAU EIN LOGISCHER GEGENSATZ ZUM NORMALEN LEBEN MIT SEINEM WARMEN, GELBEN LICHT.»

gemacht. Es gibt einen Raum, in dem das Licht durch die Fenster fällt. Dieses Zimmer hätte ich auch bei einer Geschichte, die heute spielt, auf genau die gleiche Weise ausgeleuchtet. Es gibt nichts Aussergewöhnliches am Licht Vermeers. Er hat einfach nur das Tageslicht genau studiert. Sein Atelier war nach Norden ausgerichtet. So fiel kein direktes Sonnenlicht durch die Fenster, sondern vielmehr ein weiches, indirektes.

FILMBULLETIN Im Hause Vermeers scheint es von unten nach oben immer heller zu werden.

EDUARDO SERRA Die Grundidee war, dass das Haus drei Stockwerke besitzt. Der Keller ist ein dunkler, unwirtlicher Ort, an dem es nur Kerzenlicht gibt. Das Erdgeschoss ist die Ebene der Familie, des realen Lebens. Das einfallende Licht durchdringt hier die Räume nicht vollständig. Es reicht nicht bis zur gegenüberliegenden Wand. So bleiben immer Bereiche im Schatten. In der oberen Etage befindet man sich dann auf der Ebene der Kunst, des Ideals. Dort gibt es keine Schattenzonen mehr. Für diese Trennung der Sphären habe ich anderes Licht und anderes Material benutzt. Für den Keller brauchte ich ein kontrastreiches Material, das ein sehr dichtes Schwarz liefert. Für die anderen Stockwerke haben wir Material mit einer weicheren Graduation gewählt, damit man nie ein tiefes Schwarz erhält. Ich benutze oft verschiedene Filmstocks und mische sie dann, um unterschiedliche Kontraste oder Sättigungen zu erreichen. In *UNBREAKABLE* beispielsweise ist alles, was sich im Haus der Familie abspielt, die Szenen mit der Frau und dem Sohn, auf anderem Material gedreht als der Rest des Films.

FILMBULLETIN In *GIRL WITH A PEARL EARRING* werden die verschiedenen Lebensbereiche durch das Licht unterschieden. Auch in *LA DEMOISELLE D'HONNEUR* trennen Sie verschiedene Welten durch Licht und Farbe. Wie sah Ihr Konzept bei diesem Film aus?

EDUARDO SERRA Es gab zwei Sphären: zum einen die Welt des normalen, gewöhnlichen, vielleicht etwas mittelmässigen Lebens, zum anderen die Welt der Verrücktheit. Es war wichtig, beide voneinander abzusetzen. Bei einem Film von *Claude Chabrol* hat man nur selten die Gelegenheit, verschiedene Ebenen visuell so deutlich voneinander abzuheben. Denn in seinem Kino haben die psychologischen Beziehungen Vorrang. Eine allzu auffällige Fotografie würde von seinem Thema eher ablenken.

Die von Laura Smet dargestellte junge Frau lebt in ihrer eigenen Welt. Die konnte man schlecht in grünes oder rotes Licht tauchen. Ich würde nicht soweit gehen zu sagen, in dieser Welt herrsche ausschliesslich Dämmerlicht, denn es gibt auch Sonnenstrahlen und Kontraste. Das Blau steht für die Kälte, für die Schattenseite. Ihr Universum ist gefährlich, verstörend. Deshalb ist Blau ein logischer Gegensatz zum normalen Leben mit seinem warmen, gelblichen Licht. Es verleiht ihrer mysteriösen, verrückten Welt eine eisige Seite.

FILMBULLETIN In *THE WINGS OF THE DOVE* sind es Städte, denen Sie verschiedene Farben zuweisen.

EDUARDO SERRA Wir haben die Handlung des Films gegenüber der Romanvorlage zeitlich etwas verschoben. Sie spielt nun zehn Jahre später, zu Beginn des Industriezeitalters. Für die Verfilmung war es interessant, dass London nun eine technologische, eine moderne Seite hat. Wir haben etwas mit



1 Alison Elliott, Helena Bonham Carter und Linus Roache in *THE WINGS OF THE DOVE*, Regie: Iain Softley; 2 Bruce Willis und Samuel L. Jackson in *UNBREAKABLE*, Regie: M. Night Shyamalan

dem Blau gespielt, weil man es heute mit der Kälte der Technologie assoziiert. Das gab die Richtung vor: London war blau, also kalt. Eine Sache ist unstrittig, denn sie beruht auf physiologischen Gesetzmässigkeiten: Blau, kalt und weit gehören zusammen. Ebenso rot, warm und nah. Aus einem einfachen Grund: Die Pupille reagiert auf diese drei Dinge in gleicher Weise. Sie verengt sich, wenn etwas nah, warm oder rot ist. Und sie weitet sich bei etwas Entferntem, Kaltem oder Blauem. Das ist das einzige, das ausser Frage steht. Alles andere ist eine Sache der Interpretation.

Für Venedig hingegen hatten wir festgelegt, dass es warm sein sollte. Wir haben uns bemüht, ein Bild von Venedig zu entwerfen, das sich ein wenig von dem heutigen unterscheidet. Wir sind von der Vorstellung ausgegangen, dass Venedig schon der Anfang des Orients ist. Man sieht Zigeuner und Wäsche, die im Wind hängt. Abgesehen davon gab es natürlich elegante Palazzi. Aber das Leben auf den Strassen, das volkstümliche Venedig entsprach für uns dem, was heute Strassen in Marokko sind. Wir haben uns an der Ikonographie gewisser venezianischer Maler orientiert, vor allem an Tito, der viel Strassenszenen gemalt hat. Im Labor haben wir dann daran gearbeitet, dass beim Staub, den Erdfarben die Schwarztöne nicht ganz verschwanden. Auf der DVD ist dieser Effekt unglücklicherweise verschwunden, aber auf der Leinwand sieht man es.

FILMBULLETIN Sie scheinen in den von Ihnen fotografierten Filmen grelle Farben zu vermeiden. Stets sind die Farben sehr bedacht und kontrolliert eingesetzt. Gehört diese reduzierte Farbgebung zu Ihren ästhetischen Vorlieben?

EDUARDO SERRA Sagen wir, ich versuche, die Werkzeuge zu nutzen, die uns zur Verfügung stehen. Einerseits. Und andererseits mag ich nichts machen, was auffällig ist. Ich besitze eine natürliche Zurückhaltung und scheue deshalb spektakuläre Effekte. Innerhalb der Farbpalette beschränke ich mich meist auf die warmen und die kalten Töne. Ich weiss, einige Kollegen greifen manchmal zu anderen Farben, zu kräftigen Gelb-, Grün- oder Rottönen. Ich hingegen halte mich meist an die Farben der Morgendämmerung und des Sonnenuntergangs. Das Orange der ersten Sonnenstrahlen, das Blau der Abenddämmerung. Ich bleibe innerhalb dieser Farbskala, entweder um einen Raum zu schaffen oder aber um ein Gefühl auszudrücken.

FILMBULLETIN In *UNBREAKABLE* gelingt es Ihnen in einer Szene zu Beginn des Films, allein durch Licht und Farbe zu visualisieren, wie ein Mensch stirbt und Bruce Willis, dem Helden des Films, bewusst wird, dass er kein normal Sterblicher ist.

EDUARDO SERRA *M. Night Shyamalan* konzipiert seine Einstellung sehr komplex, mit verschiedenen Ebenen. In diesem Fall ging es darum, visuell ein dramatisches Element einzuführen. Die Einstellung spielt mit der Distanz, mit der Spannung zwischen Hinter- und Vordergrund. Bruce Willis ist der vorletzte Überlebende, und während er wartet, stirbt der andere vor unseren Augen. Wir entdecken das dank des roten Flecks, der vor uns auftaucht. In der Szene herrscht eine sehr kalte, klinische Atmosphäre, die einen Eindruck von Verzweiflung, ja Depression weckt. Die gesamte Szenerie wurde nur von zwei Neonleuchten erhellt.



«BEI EINEM KAMMERSPIEL MIT ZWEI PERSONEN TRÄGT CINEMASCOPE MASSGEBLICH ZUR VERTIEFUNG DER BEZIEHUNGEN BEI. DIESER INTIMITÄT, DER WAHRHAFTIGKEIT DER GEFÜHLE UND DES RAUMS, KANN MAN SICH IN SCOPE WEIT BETTER NÄHERN.»

FILMBULLETTIN Auch in einer zentralen Sequenz des Films, die in einem Bahnhof spielt und in der Bruce Willis seine "seherischen" Fähigkeiten entdeckt, setzen Sie mit Farben dramatische Akzente.

EDUARDO SERRA Die Farben spielen eine enorm wichtige Rolle im Film. Das heftige Einbrechen der Farben steht für das Eindringen einer anderen Welt, der der Comics. Daraus entwickelten wir eine Konzeption der Farbe und des Lichts, die mit der Opposition spielt, der Symmetrie. Das ist ein Film, der auf der Symmetrie basiert: von Gut und Böse, vom realen Leben zuhause und dem heroischen der Comics. Alles beruht auf einer falschen, prekären Symmetrie. Das Licht und die Farbe unterstreichen das. Bruce Willis bewegt sich vom Grau

zu warmen Farben. Der von Samuel L. Jackson gespielte Bösewicht hingegen bewegt sich von den warmen Tönen seiner Kindheit hin zu einem kalten Blau, zur Leere.

FILMBULLETTIN Auffällig viele Ihrer Filme sind in CinemaScope gedreht. Haben Sie Einfluss auf die Wahl des Formates?

EDUARDO SERRA Die Wahl ist abhängig vom jeweiligen Film. Man kann sich einen Film von Chabrol schlecht in CinemaScope vorstellen. Die Beziehung von Figuren und Raum, und die Art, wie er schneidet, sind ganz auf das alte Format 1:1,66 abgestimmt. Das benutzt eigentlich nur noch er.

In der Zusammenarbeit mit Patrice Leconte habe ich Scope als Ausdrucksmittel der Intimität kennengelernt, als ein Format, das die Subtilität der menschlichen Beziehungen akzentuiert. *CONFIDENCES TROP INTIMES* ist dafür ein gutes Beispiel. Man sollte erwähnen, dass Patrice seine Filme selbst kadriert. Es ist ein persönliches und sehr wichtiges Merkmal seines Stils. Bei einem Kammerspiel mit zwei Personen trägt CinemaScope massgeblich zur Vertiefung der Beziehungen bei. Dieser Intimität, der Wahrhaftigkeit der Gefühle und des Raums, kann man sich in Scope weit besser nähern. Im Normalformat wäre man gezwungen, viel häufiger zu schneiden. Scope kann einen fast physischen Kontakt zwischen den Personen herstellen, der bei einer traditionellen Auflösung nicht möglich wäre.

FILMBULLETTIN Auch wenn *CONFIDENCES TROP INTIMES* ein Film in Scope ist, so gibt es doch manchmal kühn angeschnittene Gesichter. Viele Kompositionen sind sehr nervös.

EDUARDO SERRA Die Art, wie Patrice Leconte das Bild kadriert, ist häufig überraschend, völlig individuell und innovativ. Scope ermöglicht ungewöhnliche Kompositionen. So kann man zwei Grossaufnahmen zu gleicher Zeit zeigen. Es gibt auch andere Einsatzmöglichkeiten. In *GIRL WITH A PEARL EARRING* wurde ein traditionelles Haus gezeigt, wie es sich in der flämischen Malerei findet: mit Fluchten von Zimmern und Türen. Das Scope hat es uns ermöglicht, die Handlungen der Personen zu zeigen und zugleich die Tiefe des Raumes zu wahren, die ein wiederkehrendes Element der flämischen Malerei ist.





1 Laura Smet in LA DEMOISELLE D'HONNEUR, Regie: Claude Chabrol; 2 Jean Rochefort und Anna Galiena in LE MARI DE LA COIFFEUSE, Regie: Patrice Leconte;
3 Claude Chabrol bei den Dreharbeiten zu LA DEMOISELLE D'HONNEUR; 4 Patrice Leconte bei den Dreharbeiten zu CONFIDENCES TROP INTIMES

Wenn man sich dann einmal für das Format entschieden hat, stellt sich die Frage, wie man das Scope-Format realisiert, denn es gibt zwei verschiedene Möglichkeiten: Entweder dreht man in echtem CinemaScope mit anamorphotischen Objektiven bei der Aufnahme – was immer die beste Möglichkeit ist – oder man dreht – aus technischen oder ökonomischen Gründen – in Super35, bei dem im Normalformat gedreht und das Material später im Labor auf das Scope-Format vergrößert wird. Bei beiden Verfahren hat man am Ende ein ähnliches Seitenverhältnis, und sie stellen die gleichen Anforderungen an die Kadrage.

Bei THE WINGS OF THE DOVE habe ich es vorgezogen, in Super35 zu drehen, weil viele Szenen des Films, beispielsweise die Karnevalssequenz, beim Licht von Fackeln gedreht wurden. Dies ist in echtem CinemaScope sehr problematisch, weil es wegen der Grösse der Objektive stets die Gefahr von störendem Streulicht gibt. Mit normalen Objektiven kann man diesem Problem besser Herr werden.

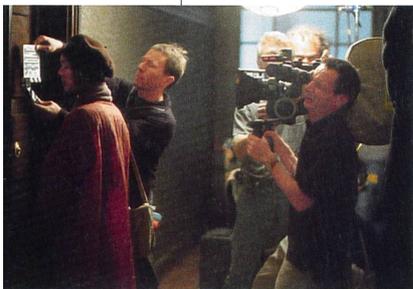
FILMBULLETIN In THE WINGS OF THE DOVE setzen Sie das Format sehr klassisch ein. So gibt es

einige aus der Aufsicht gedrehte Einstellungen, in denen Sie seine ganze Breite nutzen.

EDUARDO SERRA Diese Verwendung des Scope unterscheidet sich sehr von der Art, wie Patrice Leconte es einsetzt. In THE WINGS OF THE DOVE ging es mehr darum, Raum zu gewinnen, das Dekor zu integrieren, als intime Beziehungen herzustellen. Bei GIRL WITH A PEARL EARRING steht die Verwendung des Formats zwischen diesen Extremen. Hier geht es um die Innenräume und deren Tiefe, weniger um die Weite eines Raumes.

FILMBULLETIN Sie haben einmal erwähnt, dass Sie GIRL WITH A PEARL EARRING auch deshalb gerne in Scope drehen wollten, weil man so zeigen kann, wie das Licht auf den Fussboden fällt, aber nicht die gegenüberliegende Wand erreicht.

EDUARDO SERRA Die Tatsache, eine gewisse Weite und Breite des Bildes zur Verfügung zu haben, ermöglicht es zu verstehen, dass das Licht schwindet. Man kann zeigen, dass der Bereich in der Nähe des Fensters in Licht gebadet ist, während die gegenüberliegende Wand im Dunkel verbleibt. Bei einem Kostümfilm, vor allem einem, der vor dem neunzehnten Jahrhundert spielt, muss man sich vergegenwärtigen, dass die Dunkelheit die Regel war. Das Licht war etwas Seltenes und Wertvolles. Nachts waren die Strassen nicht beleuchtet. Die Leute mussten ihr eigenes Licht mitführen. Selbst Innen war es nicht einfach zu sehen. Das Licht durchdrang die Räume nicht. Es war kalt. Deshalb waren die Fenster in den nördlichen Breiten klein und verschlossen. Man musste sich das Licht erobern. Deshalb war es für den Film wichtig zu zeigen, dass der Wohnraum nicht lichtdurchflutet war. Es gab helle, aber auch dunkle Teile. Im Gegensatz dazu steht das Atelier, in dem es keinen Schatten gibt. Einige Bereiche, die im Halbschatten liegen, aber keine Dunkelheit.





«ES IST IMMER SCHWIERIGER UND SEHR VIEL KOMPLIZIERTER, MIT KURZEN ALS MIT LANGEN BRENNWEITEN ZU ARBEITEN. BEI KURZEN BRENNWEITEN GIBT ES MEHR RAUM, DEN MAN FILMEN MUSS, UND WENIGER PLATZ, WO MAN DAS LICHT PLATZIEREN KANN.»

FILMBULLETTIN Auch in *LA DEMOISELLE D'HONNEUR* gibt es ein Spiel mit der Kadrage, allerdings in einem anderen Format. Wie unterscheidet sich die Zusammenarbeit mit Chabrol von der mit Leconte?

EDUARDO SERRA Chabrol kadriert nicht selbst, aber er legt die Kamerapositionen, die Brennweiten der Objektive, die Bewegungen der Kamera mit einer unglaublichen, fast manischen Präzision fest. Davon darf man nicht einen Millimeter abweichen. Dabei besucht Chabrol das Dekor nicht einmal vor Beginn der Dreharbeiten. Er weiss genau, was er in einer Szene machen möchte, aber er möchte den Ort nicht sehen. Er wählt ihn anhand von Fotos aus. Er bewahrt sich eine gewisse Frische in Bezug auf das Dekor. Er möchte es erst entdecken, wenn er mit den Schauspielern dort ist. Er entscheidet vor Ort, wie sie sich dort zu bewegen haben. Danach legt er durch den Sucher mit der grösstmöglichen Präzision die Positionen und Bewegungen fest.

Wenn er sich für eine 21-mm-Brennweite entscheidet, dann bleibt es auch dabei, und wenn er sagt, die Kamera fährt einen Meter, dann ist die ganze Szene auf genau diese Distanz ausgelegt. Es ist wirklich minutiös. Normalerweise verwendet Chabrol keine Objektive, mit denen man eine Grossaufnahme drehen würde. Selbst wenn er sich den Gesichtern nähert, was er nur selten tut, benutzt er eine eher kurze Brennweite, die auch noch Teile des Dekors erfasst.

Auch bei einer traditionellen Grossaufnahme benutzt er Objektive, die entweder das Dekor oder eine andere Person im Bild belassen. Selbst bei Nahaufnahmen isoliert Chabrol niemals eine Figur. Ich erinnere mich bei den vier Filmen, die ich

mit Chabrol gedreht habe, nur an eine einzige wirklich klassische Grossaufnahme. Und zwar von Isabelle Huppert in *RIEN NE VA PLUS*. Sie wurde mit einem 50-mm-Objektiv gedreht, was keineswegs eine besonders lange Brennweite ist und beispielweise bei Bresson das Standardobjektiv darstellt. Für Chabrol indes ist es bereits ein Teleobjektiv, und ich habe ihn bei den vier Filmen diese Brennweite nur dreimal einsetzen sehen.

FILMBULLETTIN Haben Sie eine besondere Vorliebe für bestimmte Brennweiten, oder hängt die Wahl des Objektivs jeweils vom Film ab?

EDUARDO SERRA Ich habe eine eher praktische Vorliebe, denn es ist immer schwieriger und sehr viel komplizierter, mit kurzen als mit langen Brennweiten zu arbeiten. Bei kurzen Brennweiten gibt es mehr Raum, den man filmen muss, und weniger Platz, wo man das Licht platzieren kann. Wenn man eine Grossaufnahme mit einer sehr kurzen Brennweite macht, ist der ganze Raum im Bild. Wie leuchtet man also diese Grossaufnahme mit Sorgfalt aus, wenn man keinen Platz hat, das Licht aufzubauen? Jedesmal, wenn man die Brennweite halbiert, verdoppelt sich die Zeit, die man benötigt, die Einstellung zu drehen. Aber häufig tragen kurze Brennweiten etwas zum Film bei, und man muss ja nicht immer den leichtesten Weg gehen. Der Film trifft die Entscheidung.

FILMBULLETTIN Wenn Sie lange Brennweiten einsetzen, spielt sich in den Einstellungen häufig auch etwas im Unschärfenbereich ab.

EDUARDO SERRA Die Unschärfe bei langen Brennweiten ist eine Gesetzmässigkeit des Objektivs. Eine lange Brennweite besitzt wenig Tiefenschärfe. Einer der Gründe, ein Teleobjektiv



1 Laura Smet und Benoît Magimel in LA DEMOISELLE D'HONNEUR, Regie: Claude Chabrol; 2 Scarlett Johansson in GIRL WITH A PEARL EARRING, Regie: Peter Webber

einzusetzen, ist der Wunsch, das Sujet vom Rest zu isolieren. Drumherum werden die Dinge unscharf. Mit einer kurzen Brennweite erreicht man das Gegenteil. Alles ist scharf.

Bei einer langen Brennweite ist man weit vom Sujet entfernt. Und wenn man weit entfernt ist, ist die Wahrscheinlichkeit, dass sich etwas zwischen dem Sujet und der Kamera befindet, sehr gross. Zudem komprimiert ein Teleobjektiv den Raum. Alle Objekte, die sich in der Kameraachse befinden, verschmelzen miteinander und werden fast auf einer Ebene abgebildet. Bei einer sehr langen Brennweite betritt man ein Universum, das nur aus einer Ebene besteht.

FILMBULLETIN Sie gelten als ein Meister des Lichtes. Würden Sie gerne auch häufiger kadrieren?

EDUARDO SERRA Bei etwa zehn Filmen habe ich sowohl das Licht gesetzt als auch selbst kadriert. Ob man als Kameramann für beide Bereiche verantwortlich ist, hängt vom jeweiligen Film und dem Regisseur ab. In der Regel arbeite ich an Produktionen, bei denen jeder Drehtag sehr teuer ist. Da herrscht eine gewisse Dringlichkeit, und ich kann es mir nicht erlauben, das Team lange warten zu lassen. Lichtsetzung und Kadrierung sind zwei unterschiedliche Aufgaben. Deshalb bin ich nicht in der Lage, sie beide simultan vorzubereiten.

Es gibt Kameraleute, die auch kadrieren und unmittelbar an der Kamera sein müssen. In Interviews äussern Kollegen gelegentlich, dass sie nicht arbeiten können, wenn sie das Auge nicht am Kamerasucher haben. Die Qualität der Bilder ist jedoch nicht davon abhängig. Ich selbst schaue selten durch die Kamera, vor allem seitdem es Monitore gibt, die einem erlauben zu sehen, was passiert.

In Frankreich war der *cadreur* früher oft wichtiger als der *chefopérateur*. Er unterstand nicht dem Chefkameramann, sondern wurde vom Regisseur selbst verpflichtet. Die beiden haben zuerst die Einstellung geplant, und dann erst wurde das Licht gesetzt. Das amerikanische System ist ganz anders. Als Jean Boffety mit Robert Altman *THIEVES LIKE US* drehte, sagte er ihm: «Ich kadriere nur den *mastershot*, den Rest überlasse ich dir.»

FILMBULLETIN Welchen Einfluss haben Sie auf die Kameraoperationen bei einem Film?

EDUARDO SERRA Das ist ganz vom Regisseur abhängig. In Frankreich arbeitete ich vor allem mit Regisseuren, die genau wissen, was sie wollen, und nicht auf einen Input des Kameramannes warten. Sie erwarten keine Vorschläge, was sie aber nicht daran hindert, zuweilen eine Idee aufzugreifen. Besonders im Kino von Chabrol ist kein Platz für Einflüsse von aussen. Es ist bereits ein in sich geschlossenes Gebilde. Wenn man beginnt, ist eine Szene bereits bis ins letzte Detail ausgearbeitet. Bei Patrice Leconte ist es fast dasselbe. Auch er hat eine sehr genaue Vorstellung von dem, was er will. Da er auch selbst kadriert, kann er die Dinge auch als erster ausprobieren. In der Tat habe ich in Frankreich nur selten Gelegenheit, an den Kamerabewegungen mitzuarbeiten. In anderen Ländern ist die Zusammenarbeit in dieser Hinsicht enger. Bei einigen Filmen, die ich in Portugal gemacht habe, ist mein Einfluss auf die Kamerabewegungen und die Komposition bedeutend grösser.

FILMBULLETIN Und wie waren die Aufgabenbereiche bei Ihrer Zusammenarbeit mit M. Night Shyamalan in Hollywood verteilt?



«BEIM LESEN DES DREHBUCHS STELLE ICH MIR VIELMEHR FRAGEN. ICH STÖBERE IN MEINER BIBLIOTHEK, STUDIERE KUNSTBÄNDE, BETRACHTE BILDER AUS ANDEREN FILMEN ODER FOTOGRAFIEN.»

EDUARDO SERRA Bei *UNBREAKABLE* hatte ich noch weniger Einfluss auf die Kameraarbeit als bei Chabrol. Bei Shyamalan steht alles auf dem Papier, in Form von Zeichnungen. Bereits vor dem ersten Drehtag sind alle Einstellungen des Films gezeichnet, und man hat einen präzisen Auftrag. Diese Storyboard-Zeichnungen sind interessant, denn sie sind sehr schematisch. Nicht bis ins letzte Detail ausgearbeitet, dafür aber ausgesprochen klar und deutlich. Sie geben genau vor, was zu tun ist. Und genau das führt man auch aus. Dieser Regisseur dreht keine *cover shots*. Es gibt die vorgegebenen Einstellungen und keine anderen. Es gab einige wenige Einstellungen, die nicht wie vorgesehen geklappt haben. Die Geburtssequenz zu Anfang, eine Plansequenz von über drei Minuten Länge, haben wir einmal gedreht, und sie hat dem Regisseur nicht gefallen, weil sie nicht genau dem entsprach, was er erwartet hatte. In diesem Fall haben wir Änderungen vorgenommen und das Dekor ein wenig umgebaut. Es gibt eine andere Plansequenz, bei der während des Schnitts klar wurde, dass sie so nicht funktioniert. Da es aber kein Material gab, sie anders zu schneiden, hat sich Shyamalan zu einer radikalen Lösung entschlossen: Er hat mitten in der Szene geschnitten, eine kleine Überblendung gemacht. Aber er hatte nie ein Sicherheitsnetz. Wenn eine Einstellung nicht funktioniert, muss man sie neu drehen, ändern oder streichen. Es gab keine langen Szenen, bei der Einstellungen für Zwischenschnitte oder Schuss-Gegenschuss-Einstellungen gedreht wurden. Das war sehr radikal.

FILMBULLETTIN Die Ausleuchtung komplexer Plansequenzen – beispielsweise jene vom Anfang in *UNBREAKABLE*, in der die Kamera in einem Krankenhaus mehrmals um Bruce Willis kreist – muss einen Kameramann vor besondere Probleme stellen.

EDUARDO SERRA Die Beleuchtung von Plansequenzen ist häufig kompliziert, aber ich mache diese Art von Arbeit ganz gern. Da ich von der Logik der Lichtquelle und den Vorgaben des Dekors ausgehe, besteht die besondere Herausforderung darin, mit mobilem Licht zu arbeiten. Lichtquellen, die sich auf physische Weise oder mit Hilfe der Elektrik in einer Einstellung zu bewegen haben, stellen eine amüsante Aufgabe dar. Es besteht immer ein Gleichgewicht zwischen dem Aufwand, den eine Szene erfordert, und dem Beitrag, den sie für den Film leistet. Eine Plansequenz besitzt immer einen zusätzlichen Wert für die Geschichte, sei es visuell oder emotional.

FILMBULLETTIN Sie haben ursprünglich Kunstgeschichte studiert. Welchen Einfluss hat die Kunst auf Ihre Arbeit?

EDUARDO SERRA Mein Studium war nicht zweckgebunden, sondern entsprang einem leidenschaftlichen, persönlichen Interesse. Die Verbindung zum Kino wurde mir erst deutlich, als ich mich für den Beruf des Kameramanns entschieden hatte. Mir war immer bewusst, dass die Art von Licht, die ich setzen wollte, eine enge Verbindung zur Malerei hat.

Wenn ich einen Film vorbereite, bin ich gleichsam ein Schwamm mit Antennen. Bei einem Film wie *GIRL WITH A PEARL EARRING* sind die Bezüge zur Kunstgeschichte natürlich eindeutig. Bei der Vorbereitung anderer Filme hingegen habe ich anfangs nicht sofort Antworten parat. Beim Lesen des

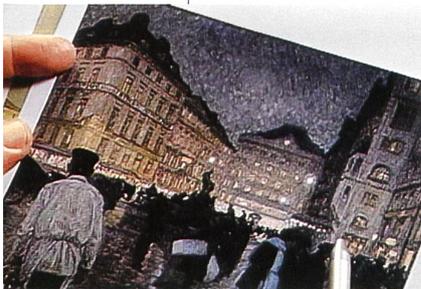


Sandrine Bonnaire in *CONFIDENCES TROP INTIMES*, Regie: Patrice Leconte

Drehbuchs stelle ich mir vielmehr Fragen. Es beginnt eine Zeit, in der ich mich von den unterschiedlichsten Dingen anregen lasse, die nicht unbedingt einen konkreten Bezug zum Film haben müssen. Ich stöbere in meiner Bibliothek, studiere Kunstbände, betrachte Bilder aus anderen Filmen oder Fotografien.

Ein Beispiel: Bei der Szene mit den spielenden Kindern am Strand aus *LE MARI DE LA COIFFEUSE* habe ich an die Fotografien von Joel Meyerowitz gedacht, die er in Cape Cod aufgenommen hat. Die Fotografien haben mir nicht unmittelbar beim Drehen der Szenen geholfen. Dennoch kamen sie mir andauernd in den Sinn. Diese Sanftheit, das Meer, dessen Blau nicht kräftig ist, diese Pastellfarben, diese kleinen Figuren in der Ferne. Ich habe versucht, ein Filmmaterial zu finden, das mich diesem Vorbild nahe bringt. Das ist eher eine Inspiration als ein Zitat.

Ich umgebe mich gerne mit bestimmten Dingen, die mich anregen. Im Fall von *UNBREAKABLE* waren es die Comics von Alex Ross. Die Figur des Superhelden im Film geht auf seine Zeichnungen zurück. Vor allem die Darstellung des harten, kontrastreichen Lichts hat mich beeinflusst. Im Laufe des Films ändert sich das Aussehen von Bruce Willis und nähert sich immer mehr einer Comicfigur an. Dass er von Beginn an eine Kapuze trägt, kam uns entgegen. Ich habe ihn anders ausgeleuchtet, und für die Kapuze haben wir



später einen Stoff gewählt, der anders auf Licht reagiert. Anfangs haben mich eher die menschlichen Züge des Gesichts interessiert. Danach dominiert das Grafische. Sein Gesicht erscheint nun wie von Licht gemeißelt. Jenseits dieser eindeutigen Referenzen habe ich bei einer Szene, in der unser Held die Kinder aus der Hand des Bösewichts befreit, an Fotos von Weegee gedacht. Ein Gesicht wird hier wie mit einem Blitzlicht beleuchtet. Ich nehme einfach diese kleinen Anregungen auf.

Bei *THE WINGS OF THE DOVE* gibt es Einstellungen und Motive, die von der italienischen Malerei inspiriert sind. So habe ich bei der Gestaltung der Nachtszenen versucht, das sonst übliche bläuliche Gegenlicht zu vermeiden. Als Vorlage dienten einige nächtliche Stadtansichten, auf denen das Licht nur von den Strassenlaternen stammt und nicht von oben kommt.

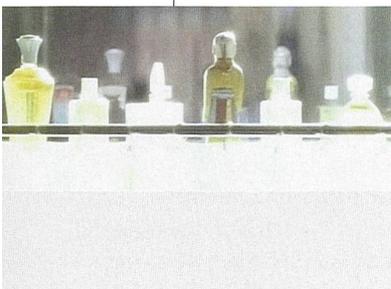
FILMBULLETIN Bei *THE WINGS OF THE DOVE* scheinen Sie darüber hinaus den Jugendstil und die Präraffaeliten studiert zu haben.

EDUARDO SERRA Bei meiner Arbeit an diesem Film habe ich mich vor allem von den Kostümen und den aussergewöhnlichen Stoffen, die einen unmittelbar in die Zeit hineinziehen, leiten lassen. Aber Sie haben recht. Bei den Präraffaeliten und auch in der orientalischen Malerei gibt es in den Weiss- und Blautönen eine Transparenz des Lichts, die mich fasziniert. In *THE WINGS OF THE DOVE* habe ich versucht, ein wenig den Eindruck eines Aquarells zu erzeugen.

FILMBULLETIN Wie beurteilen Sie aus der Sicht eines Kameramannes und Kenners der Kunstgeschichte den Umgang von Peter Greenaway mit Film und Malerei?

	Eduardo Serra <i>Geboren in Lissabon am 2. Oktober 1943</i>				
1976	LES DERNIERS BEAUX JOURS Regie: Jean-Yves Rondière	1987	TANT QU'IL Y AURA DES FEMMES Regie: Didier Kaminka	1997	THE WINGS OF THE DOVE Regie: Iain Softley
1980	UNE VOIX Regie: Dominique Crèvecoeur	1988	A MULHER DO PRÓXIMO Regie: José Fonseca e Costa	1998	RIEN NE VA PLUS Regie: Claude Chabrol
	À VENDRE Regie: Christian Drillaud	1990	ARTCORE ODER DER NEGER Regie: Heinz Peter Schwerfel	1999	WHAT DREAMS MAY COME Regie: Vincent Ward
1982	UNE HISTOIRE DÉRISOIRE Regie: Michel Campioli		O PROCESSO DO REI Regie: João Mário Grilo		AU CŒUR DU MENSONGE Regie: Claude Chabrol
1983	DÉBOÛT LES CRABES, LA MER MONTE! Regie: Jean-Jacques Grand-Jouan	1992	LE MARI DE LA COIFFEUSE Regie: Patrice Leconte	2000	THE LOST SON Regie: Chris Menges
	SEM SOMBRA DE PECADO Regie: José Fonseca e Costa		LAPSE OF MEMORY Regie: Patrick Dewolf		PASSION OF MIND Regie: Alain Berliner
	ITINÉRAIRE BIS Regie: Christian Drillaud		LE ZÈBRE Regie: Jean Poirot		LA VEUVE DE SAINT-PIERRE Regie: Patrice Leconte
1984	LE GARDE DU CORPS Regie: François Leterrier	1993	TANGO Regie: Patrice Leconte		UNBREAKABLE Regie: M. Night Shyamalan
	PINOT SIMPLE FLIC Regie: Gérard Jugnot		MAP OF THE HUMAN HEART Regie: Vincent Ward	2002	PAPILLONS DE NUIT Regie: John Pepper
	MARCHE À L'OMBRE Regie: Michel Blanc	1994	AMOR E DEDINHOS DE PÉ Regie: Louis Filipe Rocha		RUE DES PLAISIRS Regie: Patrice Leconte
1985	LE MARIAGE DU SIÈCLE Regie: Philippe Galland		LE PARFUM D'YVONNE Regie: Patrice Leconte		O DELFIM Regie: Fernando Lopes
	TRANCHES DE VIE Regie: François Leterrier	1995	GROSSE FATIGUE Regie: Michel Blanc	2003	LA FLEUR DU MAL Regie: Claude Chabrol
	LES SPÉCIALISTES Regie: Patrice Leconte		L'AMOUR CONJUGAL Regie: Benoît Barbier		GIRL WITH A PEARL EARRING Regie: Peter Webber
	DES TERRORISTES À LA RETRAITE Regie: Mosco Boucault	1996	FUNNY BONES Regie: Peter Chelsom	2004	CONFIDENCES TROP INTIMES Regie: Patrice Leconte
	CONTES CLANDESTINS Regie: Dominique Crèvecoeur		LES GRANDS DUCS Regie: Patrice Leconte		BEYOND THE SEA Regie: Kevin Spacey
	MOI VOULOIR TOI Regie: Patrick Dewolf		O JUDEU Regie: Jom Tob Azulay	2005	LA DEMOISELLE D'HONNEUR Regie: Claude Chabrol
			JUDE Regie: Michael Winterbottom		IL NE FAUT JURER ... DE RIEN Regie: Eric Civanyan
			THE DISAPPEARANCE OF FINBAR Regie: Sue Clayton	2006	L'IVRESSE DU POUVOIR Regie: Claude Chabrol

EDUARDO SERRA Wenn man einen Kostümfilm dreht und bildliche Bezüge herstellt, neigen die Zuschauer dazu, das als eine historische Wahrheit zu akzeptieren. Wenn man die Filme von Peter Greenaway analysiert, die er zusammen mit *Sacha Vierny* gedreht hat, die sich auf die Malerei beziehen, sagen die Zuschauer und die Kritiker: Ja, ja, das hat viel mit Malerei zu tun. Wenn Sie sich die Bilder des Films anschauen, dann gibt es kein Licht, das weiter von einem malerischen Licht entfernt ist. Das Licht in der klassischen Malerei ist ein zielgerichtetes Licht, normalerweise ein weiches Licht, das durch die Fenster fällt. Niemals sieht man Schatten, die in alle Richtungen fallen. Das Licht in den Filmen von Greenaway stammt von Scheinwerfern aus allen Richtungen; das Licht wirft Schatten in alle



Richtungen. Das ähnelt nicht im Geringsten dem Licht der Malerei. Aber die Leute akzeptieren die Annäherung an die Malerei nur wegen der Ikonographie. Der Zuschauer erkennt die Ikonographie eines Bildes wieder, er erkennt eine Ähnlichkeit, obwohl die Stimmung und das Licht völlig anders sind.

FILMBULLETTIN Lassen Sie sich bei Ihrer Arbeit auch durch Filme anregen?

EDUARDO SERRA Es gibt nur selten direkte Bezüge oder unmittelbare Zitate. Es geht vielmehr um das Evozieren von Stimmung und ein Verständnis dafür, wie die Bilder kompo-

niert sind. In meiner Jugend habe ich häufig die Cinémathèque besucht. Bevor ich begann, selbst zu arbeiten, habe ich dort fast zwei Jahre verbracht.

Meine bevorzugte Periode ist das Ende des Stummfilms. Aber man kann sich heute nicht mehr auf orthochromatische Schwarzweissbilder beziehen. Die Kameramänner jener Zeit waren gezwungen, ein sehr starkes Licht einzusetzen, mit Kohlebogenlampen zu arbeiten, die ein hartes Licht warfen. Aber in Deutschland wurden bereits damals Vorläufer der Leuchtstoffröhren benutzt. Ich habe Fotos der Dreharbeiten von *METROPOLIS* gesehen, auf denen eine ganze Szene mit grossen Batterien von Quecksilberdampflampen ausgeleuchtet wurde.

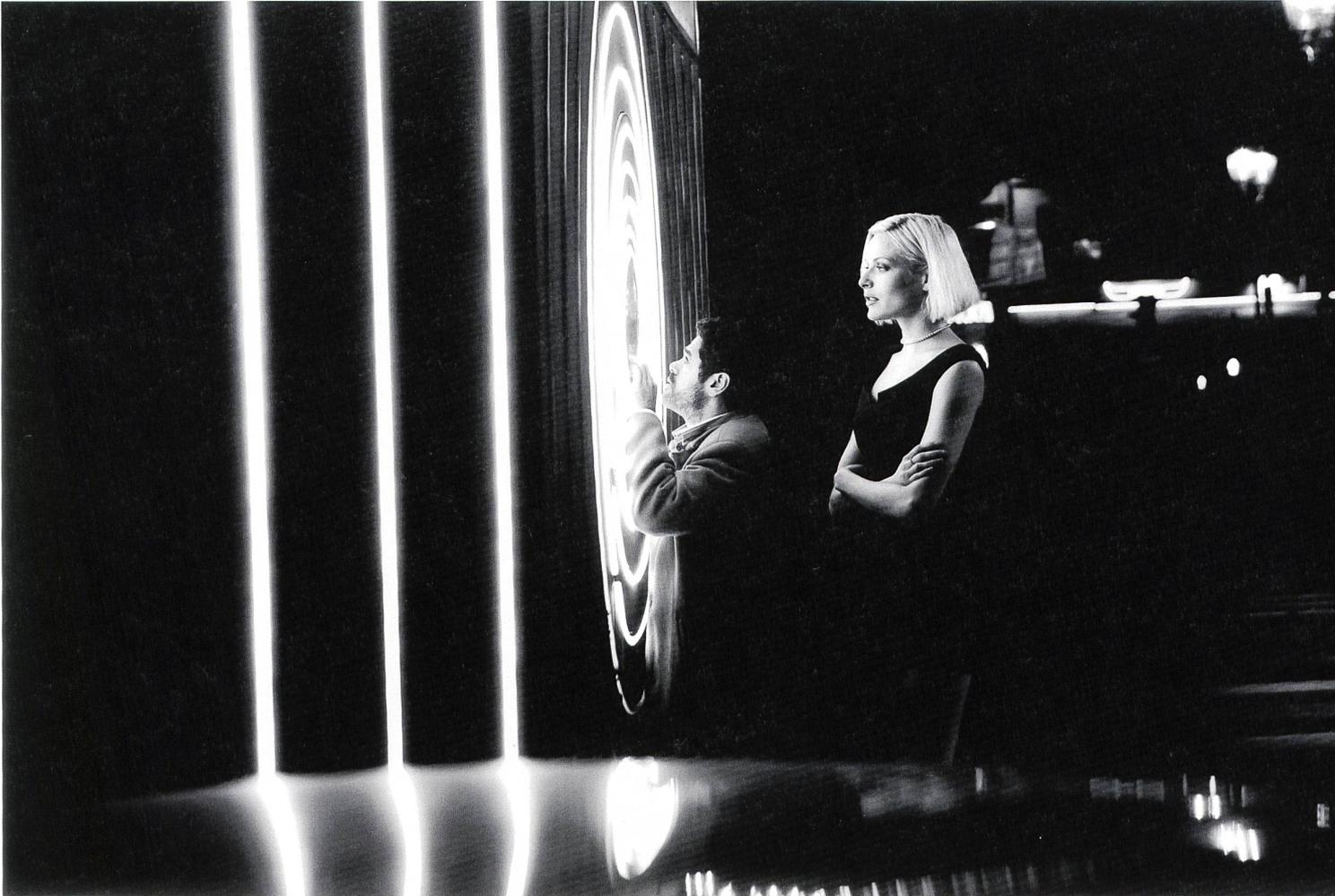
FILMBULLETTIN Sie scheinen Ihre Anregungen aus den unterschiedlichsten Quellen zu schöpfen.

EDUARDO SERRA Es gibt konkrete Vorlagen, die man kennen und sich erarbeiten muss. Darüber hinaus brauche ich fast eine psychologische Vorbereitung, um mich in die Welt des Films einfühlen zu können. Dies ist etwas wenig Konkretes, Nebulöses, das später aber wichtig werden kann. Ich stelle mir Fragen, überlege, was miteinander zu tun haben könnte. Es geht darum, sich in einen bestimmten Geisteszustand zu versetzen.

Das Gespräch mit Eduardo Serra führten Gerhard Midding und Robert Müller

Romantisches Grosstadtmärchen

ANGEL-A von Luc Besson



Angesiedelt ist die Gangster- und Liebeskomödie in einem der Realität enthobenen Paris: Weitgehend befreit von Menschen, Autos und zeitgeistigen Werbeflächen, wirkt die Stadt wie eine virtuelle Zauberwelt.

Mit ANGEL-A kehrt Luc Besson nach langer Abstinenz zur Regie zurück. Nach seinen beiden letzten Grossproduktionen THE FIFTH ELEMENT (1997) und THE MESSENGER: THE STORY OF JOAN ARC (1999), beide mit einem Exzess an Special Effects ausgestattet, brauchte Besson nach eigenen Aussagen dringend eine Kreativpause. Mit seinem neusten Werk nun bleibt er sich und seinen Vorlieben zwar treu, schlägt aber gleichzeitig leisere Töne an: ANGEL-A bietet Handlung mit Drive, verknüpft mit einer etwas skurrilen Lovestory in einem eigenwillig kreierte Universum. Und so geht die Geschichte: André, Schlitzohr und Gauner marokkanischen Ursprungs in Paris, steckt in der Patsche, denn er ist bis über beide Ohren verschuldet. Seine "Geschäftspartner" verlieren die Geduld: Sie wollen Geld sehen – erkleckliche Sümmchen – und das innerhalb von 24 Stunden. Da nutzen André weder Charme noch wortgewaltige Ausreden. Und

mit seinen 1,65 "Grösse" hat er gegen seine taffen Kumpane erst recht nichts auszurichten. So inszeniert André seinen Abgang lieber gleich selbst – mit einem Sprung von der Brücke. Adieu Leben, adieu geliebtes Paris!

ANGEL-A ist romantisches Grosstadtmärchen und Gangstermovie in einem und eine neue, "sanfte" Version von Bessons vielfach variiertem Clash zwischen Gut und Böse. Schon in seinem Erstling LE DERNIER COMBAT (1983) bekämpfte sich eine Handvoll Überlebende bis aufs Blut. In SUBWAY (1985) hielten ein paar Kleinkriminelle und Aussteiger die Polizei auf Trab. Und in THE FIFTH ELEMENT (1997) rettet ein Grüppchen Verschworene die Erde vor der finalen Zerstörung durch ausserirdische Übeltäter. In ANGEL-A nun ist es ein vom Himmel geschicktes Wesen – Angela, nomen est omen –, das die Bösewichte Mores lehnen und dem gestrauchelten Erdenbürger André wieder auf die Beine helfen will. So zieht Angela, gross,

blond und hochhackig, mit dem kleinen André durch Paris – ein bisschen wie Don Quijote und Sancho Pansa, wenn auch unter abgewandelten Vorzeichen. Ihre Mission heisst: alte Rechnungen begleichen – in welcher Form auch immer – und André einen Neuanfang ermöglichen.

Anklänge zu Frank Capras IT'S A WONDERFUL LIFE sind offensichtlich – wobei Besson den Plot mit einer Portion frivolem Humor und wohldosierter Action "aktualisiert" hat. Angesiedelt ist seine Gangster- und Liebeskomödie in einem der Realität enthobenen Paris: Weitgehend befreit von Menschen, Autos und zeitgeistigen Werbeflächen, wirkt die Stadt wie eine virtuelle Zauberwelt. Der vielfach ausgezeichnete Kameramann Thierry Arbogast, der schon mehrere Filme mit Luc Besson realisierte (NIKITA, LÉON, THE FIFTH ELEMENT, THE MESSENGER: THE STORY OF JOAN OF ARC), filmte dafür in Schwarzweiss. Drehzeit war



Drehzeit war zwischen Juli und August: vornehmlich am Sonntag früh, wenn die Strassen und Plätze leergefegt sind und die Stadt im fahlen Licht der Morgendämmerung erscheint – oder am Abend, wenn die Sonne wie ein bleiches Gestirn am Himmel steht.

zwischen Juli und August: vornehmlich am Sonntag früh, wenn die Strassen und Plätze leergefegt sind und die Stadt im fahlen Licht der Morgendämmerung erscheint – oder am Abend, wenn die Sonne wie ein bleiches Gestirn am Himmel steht. Dabei berief sich Besson für das Setting auf das "touristische" Paris und inszenierte die altbekannten Wahrzeichen der Metropole in neuer Frische: seien es der Eiffelturm, die skurrilen Fabelfiguren der Notre-Dame, die Fassade von Sacré-Cœur oder die Brücken. All diesen stereotypen Lokalitäten vermag ANGEL-A neues Leben einzuhauchen. Damit schafft es Besson – wie schon in seinen früheren Titeln –, einen filmischen Raum zu kreieren, der zu einem tragenden Element der Geschichte wird.

Vor diesem Hintergrund nimmt sich der Handlungsfaden von ANGEL-A – auch da bleibt Besson sich treu – eher dünn und nicht immer plausibel aus. Plakativ setzt er seine Akzente und Figuren. Die langbeinige Angela ist Vamp und Kampfmaschine à la Nikita (von der sie das Outfit geerbt hat), Hure und Heilige zugleich. Ihren kleinen Schützling verteidigt sie erfolgreich gegen die Angriffe seiner Kumpane und übt mit ihm in einer Art himmlisch verordneter Psychotherapie die Stärkung des Selbstbewusstseins: «Je t'aime» lässt sie ihn vor dem Spiegel zum eigenen Ebenbild gegen alle inneren Widerstände prononcieren ...

«Think Big!» ist Bessons Motto, und tatsächlich hat er in den Achtzigerjahren, als er blutjung seine ersten Filme drehte, eine neue Ära des französischen Films miteingeleitet: und das in einem Genre, in dem Frankreich bekanntlich nicht viel zu bieten hatte – dem Action- und Science-fiction-Kino, Spektakel, Stars und Special Effects inklusive. Sein spie-

lerisch-ironischer Umgang mit dem Genrekino verschaffte ihm, vor allem in Frankreich, ein grosses Publikum und eine treue Anhängerschaft. Die Kritik allerdings zeigt sich bis heute – wegen notorischer dramaturgischer Mängel (Storyline, Dialoge), klischeehafter Figuren (seine Fraueninszenierungen sprechen Bände) und einem Übermass an Effekten – ihm gegenüber skeptisch. Nichtsdestotrotz wurden seine Werke sowohl zu kommerziellen Grosserfolgen wie auch zu Kultfilmen. Letzteres sicher auch dank einem wiederkehrend imposanten Staraufgebot: etwa Jean-Marc Barr und Rosanna Arquette in LE GRAND BLEU, Christophe Lambert und Isabelle Adjani in SUBWAY oder Bruce Willis und Milla Jovovich in THE FIFTH ELEMENT. Dabei zeigt sich Besson auch experimentierfreudig: In ANGEL-A besetzte er die Rolle des André mit dem in Frankreich äusserst populären TV-Komiker *Jamel Debbouze*, der aber über wenig schauspielerische Erfahrung verfügt. Hierzulande kennt man ihn wohl am ehesten in der Rolle des Gemüseverkäufers Lucien in LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN, der die Niedertracht seines Chefs ertragen muss. Debbouze überzeugt durchaus in der komödienhaften Charakterrolle, die ihm Besson auf den Leib geschrieben hat. Zum Zug kommt dabei nebst seinem linkisch-liebenswerten Auftreten und seiner ausdrucksstarken Mimik sein Talent, sich wortreich zu schlagen. Besson lässt denn auch in ANGEL-A die Dialoge geradezu überborden – im Gegensatz zu seinen sonst eher wortkargen Werken (in LE DERNIER COMBAT wurden genau zwei Worte gesprochen!). So redet André sich den Mund fusselig (und verliert dabei manchmal auch etwas den Fa-

den) mit Rat und besonnener Tat dagegenhält. Die schöne, kühle Dänin, die ihre Karriere als Model begann und einen ersten Filmauftritt in Brian de Palmas Erotik-Thriller FEMME FATALE hatte, erhielt hier von Besson ihre erste grössere Rolle und ist der ruhende Pol zum quirligen André.

Zweifellos die beste Rolle spielt in ANGEL-A aber Paris: Die verwaisten Plätze und Strassen und das flächenhafte Schwarzweiss von Arbogasts Kamera lassen die Metropole zur unterkühlten Stadtlandschaft werden. Diese dient dem futuristischen Märchen als stimmige Hintergrundfolie und verleiht einen kultigen Touch von Comic-Ästhetik, die den Film durchaus sehenswert machen. Dazu passt dann auch das spektakuläre Finale, das mit einem kleinen Exploit an Special Effects den Film und seine Figuren in Fantasy-Sphären entführt.

Doris Senn

Stab

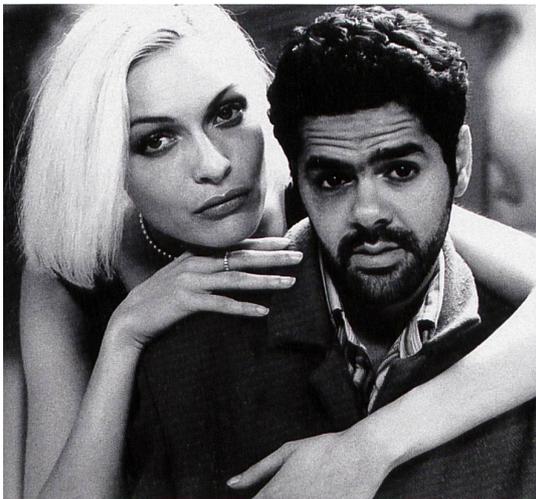
Regie, Buch: Luc Besson; Kamera: Thierry Arbogast; Schnitt: Frédéric Thoraval; Produktions Design: Jacques Bufnoir; Kostüme: Martine Rapin; Musik: Anja Garbarek

Darsteller (Rolle)

Jamel Debbouze (André), *Rie Rasmussen* (Angela), *Gilbert Melki* (Franck), *Serge Riaboukine* (Pedro), *Akim Chir* (Bandenchef), *Eric Balliet* (Leibwächter Francks), *Venus Boone* (Angelas Mutter), *Loïc Pora*, *Jérôme Guesdon* (Bandenmitglieder), *Michel Chesneau* (Polizist), *Olivier Claverie* (Sekretär), *Solange Milhaud* (Frau von Saint-Lazare)

Produktion, Verleih

Produzent: Luc Besson. Frankreich 2005. Schwarzweiss; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



Gnade, keine Beschönigung

TSOTSI von Gavin Hood



Der professionelle Autoraub ist die einzige Fertigkeit, die Tsotsi vorweisen kann: ein ganz gut gehendes und mässig riskantes Geschäft, das sich auf bestens organisierte Hehler und Mechaniker stützt.

Unterdessen ist die Apartheid wohl bleibend, ruhmlos und unbetrüert in die Vergangenheit eingegangen, und wahrhaftig, für eine vermutlich messbare Anzahl unter den schwarzen Südafrikanern hat sich in den Jahren seit jener Umwälzung das eine oder andere zum Besseren gewendet. Es liegt Gavin Hood, dem Autor und Regisseur von *TSOTSI*, offensichtlich daran, diesen Umstand ohne grossen Aufhebens, aber unmissverständlich herauszustreichen. In seinem sozialkritischen Thriller aus den grösseren Zentren am Kap weist er einen der Protagonisten als Angehörigen einer neuen schwarzen Bürgerklasse aus.

Die sie formen, leben nachgerade in gefestigten Verhältnissen, zuvorderst dank des Erwerbs etwelcher Bildung: bereits ansehnlich situiert, womöglich bald schon saturiert mit Kleinvilla in den feineren Quartieren und mit blitzendem Mercedes für die Fahrt zur Arbeit in einer der Verwaltungen.

Mit Bedacht gezeugter Nachwuchs ist auch schon in die Welt gesetzt, und er hat leidliche Chancen, in einer stabilen Familie heranzuwachsen.

Jene gepflegten Wohngegenden, die den halbwegs Arrivierten vorbehalten sind, stellen in den Augen des Titelhelden keine unerforschten Zonen dar. Hier hat der «Tsotsi» sein Jagdrevier: er, der noch wie eh und je von den alten Townships auf der hässlichen Seite der Stadt aus operiert, zeitweise im Alleingang, öfter auch im Verein mit einer Bande. Der professionelle Autoraub ist die einzige Fertigkeit, die er vorweisen kann: ein ganz gut gehendes und mässig riskantes Geschäft, das sich auf bestens organisierte Hehler und Mechaniker stützt. Die Händler rühmen sich namentlich grosser Geschicklichkeit in der Übung, einen Wagen, mithin das Beweisstück, über Nacht unauffindbar zum Verschwinden zu bringen.

Tsotsi – eigentlich mehr eine Bezeichnung als ein Name, genauer gesagt: eine Bezeichnung, die zum Namen wird – geht nach allen Regeln seines Handwerks vor an dem bewussten Abend. Die Hausherrin stellt er vor ihrem Haus, da sie eben den Mercedes in die Garage fahren will, und bedroht die Frau, um so rasch wie möglich davonzubrausen: immerhin steckt der Schlüssel noch und der Motor läuft schon. Tsotsi heisst soviel wie Gangster, Schläger, Tunichtgut. Und Übeltäter von solcher Art sind in aller Regel bewaffnet, wenn auch nur selten abzugsfreudig. Die Überfallene wehrt sich, er schießt und trifft und verletzt sie schwer. Dann macht er sich mit dem erbeuteten Wagen davon, etwas weniger rasant als unter geläufigen Umständen.

In sicherer Distanz vom Tatort begreift er erst, warum das Opfer, entgegen aller sonst gebotenen Vorsicht, Anstalten gemacht hat, den Angreifer aufzuhalten. Auf dem Hintersitz des Autos findet er einen



Tsotsi ist, wie wohl so viele von uns, gewiss schuldig, am Ende aber schuldunfähig, kein oder noch kein Verbrecher im summarischen Sinn der Paragrafen.

kaum jährigen Knaben. Tsotsi ist ein Räuber ohne viel angeregte Phantasie, Kindsentführung ist ihm kein rechter Begriff. Pläne hat er nie gefasst, sein Metier auf gefährlichere, aber einträglichere Methoden auszuweiten. Er sitzt nun tiefer in der Tinte, als er jemals befürchten konnte. Und mit ihm sieht sich das Publikum in eine Handlung einbezogen, die bis zuletzt den Vergleich mit den besten Beispielen des fatalistischen Kino-Krimis aushält.

Hood bejammert keine Ungleichheiten oder andere lamentable Zustände, es genügt ihm, sie im Vorbeigehen zu beschreiben. Was tut Tsotsi in seiner Lage, die ihm nun keinerlei sicheren Rückhalt mehr bietet? Denn nur wenige in den Townships haben Erfahrung mit schwereren Straftaten. Auf seine Kumpel und Komplizen ist wenig Verlass. Und wenn alle Welt auf die andere Seite schaut, solange die lokalen Banden bei ihren Leisten bleibt, dann ist man in den Quartieren nur noch bedingt gewillt, das Gleiche zu tun, so wie mehr auf dem Spiel steht als ein zur Demontage bestimmter Mercedes. So erzählt der Film letztlich ganz allein das eine, nämlich wie der Held sich, mit zunehmender Ver zweiflung, aus der Affäre zu ziehen versucht.

Für seinesgleichen hat sich seit dem Ende der Rassentrennung so gut wie nichts geändert. Er spricht politische Motive kein einziges Mal an, und zwar darum, weil sie ihm unbekannt sind. Die Townships sind geblieben, was sie immer waren: Slums, mit alldem, was darin gedeiht. Eine der wichtigsten Folgen, wie dann auch wieder, im Kreislauf, eine der Ursachen von Armut und Kriminalität sind zweifellos die unbeständigen Familien, die unter den Jungen viel Verwahrlosung und Obdachlosigkeit hinterlassen. In

derlei Verhältnisse ist Tsotsi hineingeboren worden.

Es ist das erste Mal, dass er eines Kindes von der Art ansichtig wird, wie er selber eines hätte werden können: behaust, behütet, umsorgt, geliebt. Dem Kleinen ein Leid zu tun wäre, symbolisch gesprochen, gleichbedeutend mit Selbstverletzung. Und von da aus beschleicht den Entführer der ganz neue Gedanke, dass alles anders sein könnte, als es sich ergeben hat, zuvorderst für ihn selbst. Um sich nun ganz banal eines Besseren zu besinnen und in sich zu gehen, dafür ist er wohl zu unüberlegt und zu ungebildet. Aber in einer Mischung von Resignation und diffuser Hoffnung, doch noch einmal davonzukommen – aber wer weiss schon, auf welche Weise? –, lässt er von Stund an zu, dass die Dinge ihren eigenen Lauf nehmen, den zu steuern er kaum noch versucht.

Was ihn so sehr lähmt wie auch wieder umtreibt, ist die Intuition, dass seine hergebrachte Lebensweise keine Aussichten eröffnet. Doch fehlt ihm andererseits jegliche Vorstellung, was für eine Zukunft ihn denn noch erwarten könnte. Tsotsi ist, wie wohl so viele von uns, gewiss schuldig, am Ende aber schuldunfähig, kein oder noch kein Verbrecher im summarischen Sinn der Paragrafen. Jeglicher Appell an seinen Edelmut wäre vergeblich und kann nur ausbleiben. Aber es gibt womöglich auf der Welt so etwas wie Gnade, die wenigstens teilweise vor Gesetzestext gehen und ihm, dem Täter, zuteil werden könnte.

Die differenzierte Zeichnung, Deutung und Wertung der Figur und ihres Milieus durch Gavin Hood und seinen Hauptdarsteller Presley Chweneyagae hat ihre benennbaren Ursprünge. TSOTSİ geht auf den gleich-

namigen Roman von Athol Fugard zurück, der schon um 1960 entstand, aber erst 1980 erschien. Der Dramatiker und gelegentliche Erzähler, Jahrgang 1932, ist seit seinen Anfängen einer der führenden Intellektuellen Südafrikas, und er wendete sich schon gegen die Apartheid, als es noch ein Wagnis war, sich dem Regime zu widersetzen. Andererseits redete er stets einem gerechten Ausgleich zwischen den verfeindeten Volksgruppen das Wort.

Sein reiches Wissen von den gerade auch historischen Besonderheiten des Landes und Fugards Fähigkeit, über das Versagen und Verschulden des Einzelnen hinaus zu blicken und dem Vergeltungs-Reflex zu widerstehen, sind in Hoods Drehbuch eingeflossen, aus dem wiederum ein Kinostück ganz und gar von heute entstanden ist. Gnade ohne Beschönigung ist derzeit wohl eines der meistgefragten Güter in jenen afrikanischen Breiten und könnte auch in andern Gegenden des Planeten dienlich sein.

Pierre Lachat

R: Gavin Hood; B: G. Hood nach dem gleichnamigen Roman von Athol Fugard; K: Lance Gewer; S: Megan Gill; A: Emelia Weavind; Ko: Nadia Kruger, Pierre Vienings; M: Zola, Vusi Mahlasela. D (R): Presley Chweneyagae (Tsotsi), Terry Pheto (Miriam), Kenneth Nkosi (Aap), Mothusi Magano (Boston), Zenzo Ngqobe (Butcher), Zola (Fela Ndlou), Rapulana Seiphemo (John), Nambitha Mpumlwana (Pumla), Nonthuthu Sibisi, Nthuthuko Sibisi (das Baby), Jerry Mofonkeng (Morris), Ian Roberts (Captain Smit), Percy Matsemela (Inspector Zuma), Thembi Nyandeni (Soekie), Owen Sejake (Gumboot). P: UK Film & TV Production Company, Industrial Development Corporation of South Africa, National Film & Video Foundation of South Africa, Moviworld; Peter Fudakowski, Paul Raleigh. Grossbritannien, Südafrika 2005. Farbe; F: 1:2,35, Super 35mm; 95 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Kinowelt Filmverleih, Leipzig



Parabel für das globale Dorf

SARATAN von Ernest Abdyjaparov



Der Bürgermeister ist das Herz in diesem Dorf-Organismus. Die meiste Zeit versucht er, die Dorfbewohner zu beschwichtigen, ihnen die neue Weltordnung zu erklären und zu schauen, dass alles einigermaßen seine Richtigkeit hat.

Im Morgengrauen schaut der Grenzwächter ungeduldig auf die Armbanduhr. Die ersten Sonnenstrahlen zeigen sich bereits über der Hügelkette hinter dem Dorf. Ihm reißt die Geduld, er bläst in seine Trillerpfeife. Jetzt erst erwacht der junge Mudschaheddin, beeilt sich, aufs Dach des Lehmhauses zu kommen, um durch ein Megafon das Gebet auszurufen. Das Gerät lässt ein heiseres Knattergeräusch von sich, dann ist wieder Ruhe im Dorf.

«Er hat schon wieder verschlafen», sagt der Bürgermeister zu seiner Frau im Bett. «Ja, er hat schon wieder verschlafen», erwidert sie, «aber er ist ein Gottesmann und hat zu essen, nicht so wie wir!» Ihr Mann bringe als Funktionär keinen Lohn nach Hause, klagt sie. Wie soll das bloss weitergehen, jetzt, da sie Geld für die Ausbildung des Sohnes brauchen? Er bekleide ein ehrenvolles Amt, wehrt sich der Bürgermeister, er werde im Dorf von allen respektiert, er möchte, dass sein Sohn

auch an die Universität geht. Wozu die Universität, ereifert sich die Frau, wenn man damit auf keinen grünen Zweig kommt? Sie möchte, dass ihr Sohn Mudschaheddin wird und ein sicheres Einkommen hat. Beim Frühstück hört sich der Sohnmänn die Argumente beider Seiten an, um der verdutzten Familienrunde zu verkünden, er wolle ein «Image Maker» werden.

Der Bürgermeister ist das Herz in diesem Dorf-Organismus. In mehrerer Hinsicht hat er selbst Herzprobleme – und alle Hände voll zu tun, ohne wirklich etwas ausrichten zu können. Die meiste Zeit versucht er, die Dorfbewohner zu beschwichtigen, ihnen die neue Weltordnung zu erklären, und zu schauen, dass alles einigermaßen seine Richtigkeit hat.

Als erstes klagt ihm eine Alte, dass ihr in der Nacht das einzige Schaf gestohlen wurde, gerade als es schön fett geworden ist. Der Bürgermeister verweist sie an den Dorf-

polizisten, Diebstahl gehört in dessen Kompetenz. Doch den Polizisten muss man zuerst aus dem Bett einer Frau holen. Seine Hauptbeschäftigung besteht darin, allen jungen Frauen des Dorfes nachzustellen. Auf nächtlicher Flucht vor einem frühzeitig zurückgekehrten Ehemann stösst er denn aber auf die Spur des Diebes. Am nächsten Morgen stellt er ihn zur Rede. Dieser droht, die Affären des Polizisten im ganzen Dorf herumzuposauen. Es kommt zum Kampf, den der jüngere, wendigere Polizist gewinnt. Mit Handschellen fesselt er den Dieb an einen Pfosten mitten auf dem Dorfplatz. Auf Geheiss des Bürgermeisters muss er ihn wieder losbinden, doch dem Dieb bleibt nichts anderes übrig, als Selbstmord zu begehen. Er hat im Dorf sein Gesicht verloren und ist nicht länger imstande, seine Familie zu ernähren. Der Bürgermeister hat jetzt das Problem, den Mudschaheddin zu überzeugen, dass auch ein Selbstmörder ein Recht darauf hat, in der Er-



Das vorgeführte kirgisische Dorf ist eine östliche Variante des globalen Dorfes, in dem man etwas ratlos der neuen Wirtschaftsordnung gegenübersteht.

de der Dorfgemeinde begraben zu werden – unabhängig davon, was der Koran dazu sagt.

Tödlicher Ernst und absurde Komik kreuzen sich immer wieder auf den verschlungenen Wegen dieser Dorfbewohner. Wie ein plötzlich in die Freiheit entlassener Mückenschwarm schwirren sie in der Sommerhitze herum, immerzu mit der Frage beschäftigt, wonach sie sich richten, welchen Weg sie einschlagen sollen, um zu überleben. «Saratan» bedeutet soviel wie Hochsommer oder höchste Zeit. Es ist auch der Name des (vom Filmemacher selbst komponierten) Liedes, das die Dorfjugend singt.

Nichts ist mehr so, wie es früher war. Wenn es drängt, ist guter Rat teuer. Egal, woher er auch kommt, er soll bloss nützen. Jede Möglichkeit wird vorurteilslos geprüft. Das schönste Beispiel dafür ist der christliche Missionar, der eines Morgens ins Dorf geradelt kommt. Es gelingt ihm, den ratlosen Bürgermeister davon zu überzeugen, dass Gott die Lösung für alle Probleme kennt. Der Bürgermeister nimmt die biblischen Schriften mit Bedacht entgegen, versichert sich aber doch auch noch bei Allah – da man solche Dinge nie mit letzter Sicherheit wissen kann. Für seine Herzbeschwerden wendet sich der Bürgermeister aber an keinen der beiden hohen Herren, sondern sucht die Naturheilerin des Dorfes auf. Diese schwört auf die lokale Gottheit der Mutter Erde namens Tangir. Tangir hat zwar die Welt erschaffen, doch der Mensch hat sich alle seine Taten, die guten wie die schlechten, selbst zuzuschreiben, sagt die Heilerin. Ihr Wissen nützt ihr wenig. Sie spürt (als Medium) genau, wann ihr Mann wieder zu saufen begonnen hat. Davon bekommt sie solche Krämpfe, dass sie sich auf dem Boden windet.

Die verunsicherten Dorfbewohner plagen finanzielle Sorgen: Es kommt kein Geld

mehr aus Moskau, weder die Pension noch die Kinderzulagen. Wovon sollen sie leben? Vor dem Rathaus fordert ein Mann bereits den Sozialismus zurück. Er wird weggeschickt, und der Bürgermeister erklärt den Dorfbewohnern die neue Ordnung: Früher seien die Leute von der Regierung abhängig gewesen, jetzt aber seien sie frei, und die Regierung hinge von ihnen ab. Gemäss der neuen Ordnung wird der revolutionäre Sozi auch nicht in den Kerker geworfen, sondern zum Grenzwächter gebracht, damit er sein Anliegen zu Protokoll geben kann. Er teilt sich die Nacht über eine Zelle mit dem Missionar, der ebenfalls hier gelandet ist – zur späteren Klärung seiner Identität und seines mysteriösen Auftraggebers. Sozialist und Missionar suchen einen Konsens, reden aber hoffnungslos eifrig aneinander vorbei. Am nächsten Morgen versuchen sie ebenso vergeblich, dem Beamten ihre Weltsicht zu erklären.

Das konkrete Problem der Dorfbewohner liegt darin, dass der Sommer schon fortgeschritten ist, sie aber noch nicht ausgesät haben. Die Felder können nicht gepflügt werden, weil der Traktor kaputt ist und der Treibstoff fehlt. Es hat sich herumgesprochen, dass der Reiche im Dorf Dieselöl hat. Das kann man aber nicht bezahlen. Darum soll der Bürgermeister im Auftrag der Dorfbewohner den Dieselöl-Besitzer bitten, mit der Bezahlung zu warten, bis die Ernte eingeholt ist. Eben von einer Griechenlandreise zurück, hat der Reiche aber eine noch viel bessere Idee: Die Bauern sollen ihm einen Teil ihres Landes gegen Dieselöl abtreten.

Am Ende tun sie das – und zwar mit einer Zeremonie, bei der alle gleichermassen zu Wort kommen: Der Sozialist protestiert, der Mudschaheddin segnet, die Heilerin ruft Tangir an. Dann setzt sie selbst ihre Unterschrift unter die Urkunde zur Land-

überschreibung, obwohl ihr Mann noch am Leben ist. Darüber sind die Alten schockiert, und der Bürgermeister erklärt einmal mehr, dass heute nichts mehr so ist wie früher.

Nach mehreren Anläufen tuckert der frisch reparierte und aufgetankte Traktor wieder los. Rot flattert die Sozialistenfahne im Wind, das ganze Dorf applaudiert. Die drei Säuer, die bisher deprimiert dem Dorf treiben zugeschaut haben, springen von ihrem Sitz auf: Es tut sich was! Es geht noch nicht zur Neige mit der Menschheit!

So hielt der Kapitalismus Einzug in ein kirgisches Dorf.

Der heitere Tonfall kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass SARATAN ein ganzes Spektrum ebenso alltäglicher wie tiefgründiger Fragen aufwirft. Die Bewohner dieses (fiktiven) Dorfes schlagen sich mit Problemen herum, die auch in unseren Breitengraden nicht unbekannt sind. Sosehr dieses Dorf offenbar typisch für Kirgistan ist – viele Leute versicherten dem Regisseur, genauso gehe es bei ihnen her und zu –, sosehr ist es auch eine Parabel für das globale Dorf, in dem wir uns heute alle mehr oder weniger befinden. Das vorgeführte kirgisische Dorf ist eine östliche Variante des globalen Dorfes, in dem man etwas ratlos der neuen Wirtschaftsordnung gegenübersteht. Im Westen ist man nicht weniger auf Orientierungssuche, in religiöser wie in wirtschaftspolitischer Hinsicht. Der Verdienst des Filmes liegt darin, dass er alle die verschiedenen Wege unterschiedslos als gleichwertige Optionen nebeneinander stellt. Darüber hinaus strahlt er ein tiefes Verständnis für die menschliche Spezies aus, die eine Situation allgemeiner Ratlosigkeit so gut zu meistern versucht, wie es eben geht.

Sascha Badanjak



«Meine Figuren sind sowohl gut wie schlecht»

Gespräch mit Ernest Abdyjaparov

«In den sechziger Jahren war der kirgisische Film sogar recht frei, er hatte auch sowjetkritische Elemente. Jetzt gibt es kein Geld aus Moskau mehr, doch die Jungen wollen weiter Filme machen.»

FILMBULLETIN Was hat Sie zu diesem Film bewegt?

ERNEST ABDYJAPAROV Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion habe ich mir überlegt, wie ich diese ganze gesellschaftliche und religiöse Problematik filmisch umsetzen könnte. Die Situation erschien mir komisch, absurd. Zuerst wollte ich eine Geschichte über einen Dorfpolizisten machen. Dabei dachte ich schon an den Hauptdarsteller, der jetzt den Bürgermeister spielt. Im Sommer 2002 hatte ich einen Bänderriss. Ich musste zwei Wochen lang alleine zuhause bleiben und das Bett hüten. In dieser Zeit entstand das ganze Drehbuch, mit allen Dialogen. Ich habe es in einem Zug niedergeschrieben.

FILMBULLETIN Wie haben Sie den Film finanziert?

ERNEST ABDYJAPAROV Im Herbst 2002 gab es zum ersten Mal ein staatliches Budget in Kirgistan, auch für nichtdokumentarische Filme. Das sind etwa 150 000 Euro, die auf mehrere Spielfilme verteilt werden. Mein Projekt wurde aufgrund der Projektangaben zusammen mit acht anderen berücksichtigt. Aber der Hauptanteil des Geldes stammt von den deutschen Co-Produktionspartnern und aus privaten Quellen.

FILMBULLETIN Wie kommen Sie zu deutschen Co-Produktionspartnern?

ERNEST ABDYJAPAROV Durch Filmfestivals habe ich seit 1994 einen Kontakt zu Deutschen. 1995 kam eine Crew, um einen Dokumentarfilm über die Deutschen in Kirgistan zu drehen. Ich war ihnen behilflich und gab ihnen bei dieser Gelegenheit auch mein Script zu lesen. Als sie zurückfuhren, haben sie es mitgenommen. Später ist dann ICON-Film als Produzent eingestiegen.

Regie, Buch: Ernest Abdyjaparov; Kamera: Jorzsh Hamitski, Talant Akymbekov; Schnitt: Saida Sadykova; Ausstattung: Sharip Jailobajev; Musik: Ernest Abdyjaparov; Ton; Bakyt Niazaliev; Darsteller (Rolle): Kumandor Abylov (Kabylbek, Vorsitzender der Dorfverwaltung), Tabyldy Aktanov (Schafdieb), Shambyl Kamchiev (Baltabai, Kommunist), Askat Suleimanov (Polizist Salamat), Abdylida Karyjai (Zeuge Je-

hovas), Arsen Umuralijev (ehemaliger Kolchosevorsitzender), Kanybek Behbatyrov, Taalai Abazova. Produktion: Kyrgyzfilm Studio, Icon Film, Viet Filmproduktion; Produzenten: Tynai Ibragimov, Kanat Sartov, Herbert Schwing, Hans-Erich Viet. Kirgistan, Deutschland 2005. 35mm, Format: 1:1,37, Farbe, Dauer: 87 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

FILMBULLETIN Können Sie als Filmemacher in Kirgistan überleben?

ERNEST ABDYJAPAROV In den letzten zehn Jahren habe ich mehr oder weniger vom Film gelebt, von Preisgeldern, von der Arbeit fürs Fernsehen. Aber es gab auch Zeiten, da ich anderes machen musste. Zum Beispiel habe ich einmal mit meiner Frau ein Restaurant geführt, oder wir haben Honig auf dem Markt verkauft. Wenn ich Geld hatte, habe ich mir ein Haus und ein Auto gekauft, und wenn ich keines hatte, habe ich's wieder verkauft. (lacht) Man macht, was man kann.

FILMBULLETIN Und wie arbeiten Ihre Kollegen?

ERNEST ABDYJAPAROV Genauso. Früher gab es Geld aus Moskau, mit dem wir Filme machen konnten, auch wenn sie ideologisch etwas forciert waren. In den sechziger Jahren war der kirgisische Film sogar recht frei, er hatte auch sowjetkritische Elemente. Jetzt gibt es kein Geld aus Moskau mehr, doch die Jungen wollen weiter Filme machen. Eine neue Generation von Regisseuren, um die dreissig oder vierzig Jahre alt, produziert insgesamt vier bis fünf kleinere Filme pro Jahr. Kirgisfilm gibt ihnen die Ausrüstung, und sie versuchen dann, eigenes Geld aufzutreiben. Seit 2004 ist es unser Ziel, in Kirgistan drei bis vier Spielfilme pro Jahr zu realisieren.

FILMBULLETIN Was ist Ihr nächstes Projekt?

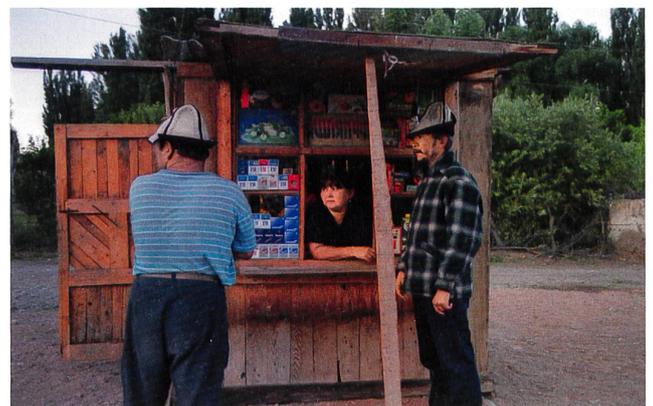
ERNEST ABDYJAPAROV Es ist eine Liebesgeschichte, die ich vor sieben Jahren geschrieben habe, noch vor SARATAN. Die Hauptfiguren werden bleiben, die Umstände haben sich inzwischen etwas geändert. Ich will nicht viel dazu sagen, will es nicht verschreien (lacht), aber es wird eine

Liebesgeschichte, bei der sich alte und neue Vorstellungen treffen. Kein Konflikt, kein Bösewicht, genauso wenig wie bei SARATAN. Ich mag die Schwarzweissmalerei, wie sie in der Dramaturgie der US-amerikanischen Filme herrscht, nicht. Meine Figuren sind sowohl gut wie schlecht, sie haben beide Seiten in sich. Es geht vielmehr darum, mittels Kommunikation das Gemeinsame untereinander herauszufinden, genauso wie es der Missionar und der Sozialist in SARATAN versuchen.

FILMBULLETIN Sie erwähnten, das grösste Problem für Kirgistan seien die USA.

ERNEST ABDYJAPAROV Nicht nur die USA, auch Russland. Kirgistan ist für sie beide wichtig, weil es strategisch zentral liegt. Bisher war die Seidenstrasse nach China durch die Sowjets gesperrt. Jetzt will jede der Grossmächte diesen Weg kontrollieren. Bis jetzt hatten wir keine Probleme, weder mit den Amerikanern noch mit den Russen, die in Kirgistan stationiert sind – aber man weiss nie. Die USA haben schon versucht, einen künstlichen Konflikt zwischen dem Volk und der Staatsführung zu schaffen. Dabei könnte das Land draufgehen. Korruption gibt es überall, die Demokratie kommt auch so immer mehr. Historisch ist Kirgistan mit Russland verbunden. Es wollte sich auch nie von der Sowjetunion trennen. Ich will nicht kritisieren, auch in meinem Film nicht. Ich habe Verständnis für alle Positionen, es geht mir mehr um die Gemeinsamkeiten.

Das Gespräch mit Ernest Abdyjaparov führte Sascha Badanjak



KILOMÈTRE ZÉRO Hiner Saleem

Zwei Männer verprügeln sich am Rande einer Wüstenpiste im Irak: der eine ist Kurde und Soldat, der andere Taxifahrer und Iraker. Eine Schlüsselszene in Hiner Saleems *KILOMÈTRE ZÉRO*. Gegen Ende des iranisch-irakischen Kriegs 1988 sollen die beiden die Leiche eines Gefallenen in sein Heimatdorf zurückbringen. Unter Saddam Hussein war es üblich, die in eine irakische Flagge eingehüllten Särge der "Märtyrer" auf dem Dach von Taxis zu transportieren. Den Fahrern wurde ein Soldat als Aufpasser zur Seite gestellt. In diesem Film heisst er Ako und ist von der Strasse weg zum Militärdienst eingezogen worden. Wenn es nach ihm gegangen wäre, hätte der Kurde den Irak längst verlassen. Aber seine Frau Selma hindert ihn daran, weil sie ihren alten Vater nicht alleine lassen kann. So kam Ako in die Armee und in den Krieg. Stoisch lässt er Schikanen und Diskriminierung durch die Vorgesetzten über sich ergehen, so dass sie ihn alsbald in Ruhe lassen und als "normalen" Wehrpflichtigen akzeptieren. An eine baldige Rückkehr nach Hause ist nicht zu denken – selbst Akos Versuche, durch eine Verwundung wehruntauglich zu werden, scheitern kläglich.

Jetzt ist er jedenfalls mit dem arroganten Taxifahrer unterwegs. Um kein unnötiges öffentliches Aufsehen zu erregen, haben sie Order, entweder nachts oder auf Nebenstrassen zu fahren. Der Leichentransport zieht sich dadurch in die Länge, und die geographischen Verhältnisse werden für den Fahrer immer unübersichtlicher: da kommt es zu der körperlichen Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern, um wenigstens zwischen ihnen die Verhältnisse zu klären. Ako ist dem anderen überlegen und könnte ihn umbringen. Doch er lässt den Stein fallen und führt den Fahrer so lange in die Irre, bis der den Gestank der Leiche im Sarg auf dem Dach seines PKWs nicht mehr aushält, ihn kurzerhand ablädt und sich aus dem Staub macht. Ako hat es geschafft, dass ihn der ahnungslose Fahrer nach Hause brachte ... Doch eine Heimat finden Ako und

Selma nicht mehr im Irak, sondern woanders. Der alte Vater ist tot.

KILOMÈTRE ZÉRO handelt vom Überleben. Die leise und dabei eindringliche Parabel über die Zustände im Irak ist bei den Filmfestspielen von Cannes im vergangenen Jahr leider untergegangen. Dabei hätte sie grösste Aufmerksamkeit verdient: dem im französischen Exil lebenden kurdischen Regisseur Hiner Saleem gelang das Kunststück, die tragische Rolle, die das kurdische Volk in der Vergangenheit im Irak, Iran und in der Türkei spielte und immer noch spielt, zum Thema eines erstaunlich unangestregten Films zu machen: «*KILOMÈTRE ZÉRO* ist eine Anspielung auf die Tatsache, dass wir noch immer an der gleichen Stelle stehen. Der Irak wurde vor zirka achtzig Jahren gegründet, und das Land hat keinen einzigen Schritt nach vorn gemacht. Das könnte ein Grund sein, die Hoffnung zu verlieren. Oder erst recht zu hoffen, wenn man so will. Wenn der Ausgangspunkt Null ist, dann kann man nur vorwärts gehen!» sagte Hiner Saleem in einem Interview. Als erster kurdischer Regisseur drehte er 2003 mit *KILOMÈTRE ZÉRO* einen Spielfilm vor Ort im irakischen Teil Kurdistans – mit populären kurdisch-türkischen Schauspielern in den Hauptrollen. Den Film durchzieht ein sarkastischer Humor, der jeglichen Heroismus Lügen straft. Nur wer überlebt, kann zur Veränderung der Verhältnisse beitragen. Saleem (Jahrgang 1964) weiss, wovon er spricht: in seiner auch auf Deutsch – im Piper Verlag – erschienenen autobiographischen Skizze «Das Gewehr meines Vaters – Eine Kindheit in Kurdistan» gibt er einen beklommenden Einblick in eine Kindheit, die von Verfolgung, Angst und Gewalt bestimmt war. Als Angehöriger der kurdischen Minderheit, die in den siebziger und achtziger Jahren besonders rigorosen Repressionen ausgesetzt war, gelang ihm als Siebzehnjährigem die Flucht über Italien nach Frankreich: «Ich wollte immer noch Richter oder Anwalt werden, und ich suchte immer noch nach Jijyan. Aber im Grunde meines Herzens war ich mir sicher, dass ich we-

der sie noch Kurdistan jemals wieder sehen würde.» So ist *KILOMÈTRE ZÉRO* auch der Versuch einer zumindest filmischen Rückkehr in die verlorene Heimat Hiner Saleems und ein Akt der Trauer: obwohl der Film in der Vergangenheit spielt, meint er auch die Gegenwart. Zwar wurde den Kurden nach Saddams Fall die Autonomie eingeräumt, aber die unseligen Geister der Vergangenheit sind immer noch lebendig. Ako begegnet auf seiner Odyssee durch die Wüste immer wieder einem LKW, der eine überlebensgrosse Saddam-Statue geladen hat. Die Gewalt, die Hiner Saleem in seinem Film meistens aus der Distanz zeigt, ist so alltäglich, dass Ako nur noch beiläufig hinschaut, wenn einer am Strassenrand von Soldaten erschossen wird. Diese kurdische Schwejkiade verliert sich nie im Zynischen. Von einem tiefen Humanismus geprägt macht Hiner Saleem klar, dass dem Einzelnen nichts anderes übrig bleibt, als in erster Linie Überlebensstrategien für sich zu finden und dabei – durchaus egoistisch – immer wieder bei Null anzufangen. Dabei ist die Gewissheit hilfreich, dass sich die vielen "Leichen" nicht mehr verstecken lassen: ihr Gestank hält die Erinnerung an die Verbrechen der Vergangenheit wach. Und über allem scheint eine unbarmherzige Sonne ... *KILOMÈTRE ZÉRO* bringt wie kein anderer Film zurzeit auch das Dilemma des gegenwärtigen Kriegs im Irak auf den Punkt.

Herbert Spaich

Stab

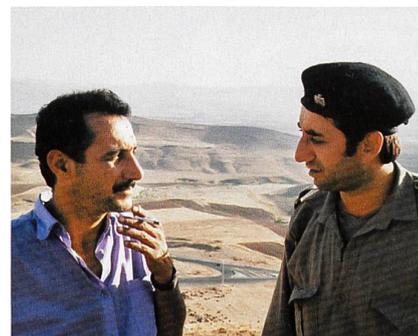
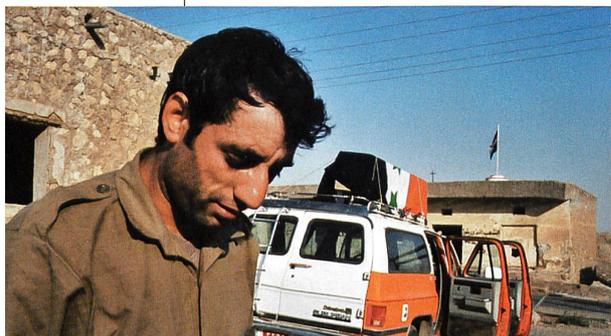
Regie, Buch: Hiner Saleem; Kamera: Robert Alazraki; Schnitt: Anna Ruiz; Production Design: Fakher Sherwani; Musik: Nikos Kipourgos, Yan Axin; Ton: Frédi Loth

Darsteller (Rolle)

Nazmi Kirik (Ako), Eyam Ekrem (Taxifahrer), Belcim Bilgin (Selma), Ehméd Qeladizeyi (Sami), Nezar Selami (Adnan)

Produktion, Verleih

Memento Films Production, Hiner Saleem Production, La Cinéfacture; Alexandre Mallet-Guy, Hiner Saleem, Emilie Georges. Kurdistan, Frankreich 2005. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85, Dolby SR D, Dauer: 91 Min. CH-Verleih: Xenix Film-distribution, Zürich



SOMETHING LIKE HAPPINESS (STESTI) Bohdan Sláma

Es gibt sie noch – diese kleinen, unscheinbaren Filme, die ihrem Publikum ein Stück Glück mit auf den Weg geben. Der Zweitling des tschechischen Regisseurs Bohdan Sláma mit dem programmatischen Titel *SOMETHING LIKE HAPPINESS* gehört dazu. Erzählt wird darin von kleinen Leuten und grossen Träumen und vor allem von der Liebe – doch dies nur in leisen Tönen. Im Zentrum stehen Moni und Tonik, beide eher schweigsam und seit Kindsbeinen befreundet. Tonik liebt Moni insgeheim und innigst – das verrät jeder seiner Blicke –, doch diese ist schon vergeben und wartet nur darauf, ihrem Freund nach Amerika, ins gelobte Land des Wohlstands, zu folgen.

SOMETHING LIKE HAPPINESS porträtiert ein kleines Universum turbulenter Welten, in denen Moni und Tonik alle Hände voll zu tun haben. Vor allem dann, wenn die gemeinsame Freundin Dása mit ihren beiden Kindern und einer schwierigen Liebesaffäre am Hals mal wieder dem Zusammenbruch entgegensegelt. Oder wenn die beiden sich gegen die Ratschläge ihrer Eltern zur Wehr setzen müssen. Manchmal scheint es, als wäre die Zeit seit Milos Forman und seinen Filmen in den Sechzigerjahren stehen geblieben, als dieser die Tschechoslowakei der kleinen Leute porträtierte – etwa in *DER SCHWARZE PETER* (CERNY PETR) oder *FEUERWEHRBALL* (HORI, MA PANENKO). In der Hauptrolle waren schon dort Eltern, die ihre frustrierten Ambitionen auf ihre Zöglinge projizierten, und Jugendliche, die ungeniert die ersten Schritte ins Erwachsenenleben taten. Nicht von ungefähr wird Sláma auch als Erbe jenes Begründers der tschechischen Nouvelle vague bezeichnet. Doch gibt es bei allen Parallelen wesentliche Unterschiede: Formans Filme entlarvten – in liebevoller Satire – eine Gesellschaft, die vordergründig hehren Werten nacheiferte und in der jeder doch nur auf den eigenen Vorteil bedacht war. Sláma hingegen zeichnet mit seinen Vignetten vom grauen Alltag auseinanderdriftender Generationen ein unabgefedert nüchternes Bild der Menschen von

heute. Sein Schwerpunkt liegt nicht in der politischen Ironie, sondern der poetischen Schilderung einer Gesellschaft, die vergessene Werte neu entdecken muss. Dafür wiederum stehen Moni und Tonik. Für sie ist «Freundschaft» kein leeres Schlagwort, sondern ein essenzieller Wert und allemal wichtiger als persönliche Ambitionen. Ebenso wie «Heimat»: Tonik wohnt mit seiner Tante in einem baufälligen Bauernhaus, das er wieder aufbauen will – sehr zum Unverständnis seines Vaters, der die Hütte der Fabrik verkaufen möchte. Und Moni, die so sehlichst auf das Ticket in die Neue Welt wartet – mag es, als es endlich eintrifft, gar nicht einlösen: Es scheint, als wäre das Warten selbst zu einer Art Heimat für sie geworden.

Einen ganzen Film lang lässt Sláma erahnen, dass Moni und Tonik füreinander geschaffen sind – und doch will der Funke nicht springen. Für diese Liebesgeschichte in der Möglichkeitsform wählte der Filmemacher eine mäandrierende Struktur – und damit eine Dramaturgie, die einen auf die Reise mitnimmt, ohne dass man weiss, wohin sie führt. Sláma zählte dafür auf eine sensationelle junge Darstellercrew: *Tatiana Vilhelmová*, *Pavel Liska* und *Anna Geislerová* haben alle bereits erfolgreiche Auftritte in Werken des jüngsten tschechischen Filmschaffens und wurden alle drei schon als «Shooting Stars» an die Schauspielerbörse der Berlinale eingeladen. Nicht zuletzt ihnen ist der Erfolg von *SOMETHING LIKE HAPPINESS* zu verdanken, der in Tschechien einen neuen Zuschauerrekord erzielte und darüber hinaus bei den diesjährigen «tschechischen Oscars» abräumte. Verdienterweise wurde dabei auch die Kamera (*Divis Marek*) ausgezeichnet, die sich geschmeidig und mit fast dokumentarischem Gestus dem Spiel seiner Protagonisten und dem Rhythmus der Handlung anpassen vermag.

Eingebettet hat Sláma seinen Film in eine schäbige Szenerie: zum einen im heruntergekommenen Plattenbau, in deren Wohnungen, deren Enge und Biederkeit, sich ein Grossteil des Films abspielt. Zum andern in

der unansehnlichen Landschaft einer kleinen tschechischen Industriestadt in der Nähe einer Kohlefabrik (gedreht wurde in Most): Brachland, dessen Horizont die rauchenden Schloten von Atomkraftwerken säumen. Und doch gelingt es Sláma, für flüchtige Momente selbst diesem tristen Fleck Niemandsland eine romantische Konnotation abzugewinnen: etwa wenn Moni und Tonik mit ihren zwei «Adoptivkindern» im kleinen Baggersee herumrudern – als Temporräufamilie in einem verzauberten Märchenland. Oder wenn die Bauernhausruine sich für eine Geburtstagsfeier lang zu einem idyllischen Landhaus wandelt. Doch diese Hoffnungsschimmer sind immer nur von kurzer Dauer. Und so bedacht Moni und Tonik sind, zum Glück ihrer Mitmenschen beizutragen, so wenig scheinen sie das eigene mit ihren Händen greifen zu können. Dass der Film die Spannung dieser Beziehung aufrechterhalten kann, ohne je das Ende vorwegzunehmen, macht den grossen Reiz des Films aus.

Doris Senn

SOMETHING LIKE HAPPINESS (STESTI)

Stab

Regie, Buch: Bohdan Sláma; Kamera: Divis Marek; Schnitt: Jan Danhel; Ausstattung: Jan Novotny; Bauten: Petr Pistek; Kostüme: Zuzana Krejzková; Musik: Leonid Soybelman; Ton: Jan Cenek

Darsteller (Rolle)

Tatiana Vilhelmová (Monika), Pavel Liska (Tonik), Anna Geislerová (Dása), Marek Daniel (Jára), Bolek Polivka (Herr Soucek), Simona Stasova (Frau Soucek), Martin Huba (Toniks Vater), Anna Kocisová (Toniks Mutter), Zuzana Kronerová (Tante)

Produktion, Verleih

Negativ, Pallas Film, Ceska Televize, ZDF – Das kleine Fernsehspiel; Pavel Strnad. Tschechien, Deutschland 2005. 35mm, Farbe, Cinemascope, Dolby Digital, Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Neue Visionen, Berlin



C.R.A.Z.Y. Jean-Marc Vallée

Wer der Schwulen-Filme überdrüssig ist, die ihm larmoyant oder rechthaberisch die einzige richtige Lebensweise schildern, dem sei C.R.A.Z.Y. empfohlen, der zwar nicht zu diesem Genre gehört, aber doch auch die sexuelle Selbstfindung, in diesem Fall eben die autarke männliche, thematisiert.

Wenn ich mich nicht täusche, kommen aus Kanada, und zwar vornehmlich aus dem französischsprachigen Teil, Filme, die auf subtile und zugleich ironische Art und Weise Individuen und Gruppen schildern, ohne ihnen moralische Gewalt anzutun. Es ist eine spezifische Form der filmischen Aussage, die auf dem Laisser-faire-Prinzip beruhen mag. Vielleicht bestimmt auch die Zuwanderersituation in diesem riesigen Land, das keine Grossmacht sein will oder kann, den genauen Blick auf die Menschen, die ja doch zusammen eine Nation bilden müssen.

Geboren am 24. Dezember

Wer an diesem Tag das Licht der Welt erblickt hat, der kann zweimal vom Leben gestraft sein: einmal, weil die Geburtstagsgeschenke mit denen von *Christmas* zusammenfallen, und zum anderen, weil der Vergleich mit unserem Herrn Jesus Christ für eine abergläubische Umwelt fast natürlich gegeben ist. Zachary Beaulieu, genannt Zac, ist diese Figur, die uns von ihrer komplizierten Geburt bis zur väterlichen Anerkennung ihrer Rolle im Leben die Geschichte für einen über zwei Stunden langen Film liefert, der manchmal eine Spur zu ausführlich, aber trotzdem nie langweilig geraten ist.

Die Missgeschicke für das liebenswerte Kind Zachary beginnen wie erwähnt eben schon bei den Geschenken, die zudem nicht nach Wunsch ausfallen. Immer gibt es das Falsche, wo doch der Junge so gerne mit dem Puppenwagen der kleinen Mädchen spielen würde. Man muss wissen, dass Zachary der vierte Sohn von fünf ist, die der Quebecker Familie Beaulieu geschenkt werden und Vater Gervais zur Erzeugung einer Tochter auch mal eine andere Stellung angeraten wird.

Eine solche Bemerkung darf aber keine falsche Spur legen, denn wir haben es bei den Beaulieus mit einer gläubigen katholischen Familie zu tun. Das heisst, die Mutter Laurianne trägt zum grossen Teil zu dieser Zuweisung bei, dem Vater entschlüpfen schon mal deftige blasphemische Bemerkungen. Ja, und dieses gläubige Umfeld mit einer seherisch veranlagten bigotten Bekannten, die diese Gabe zum Vertrieb von Tupperware benützt, lässt die Hoffnungen auf das heilende Wirken des kleinen Zac gedeihen, weil er doch an besagtem Tag zur Welt gekommen ist und an seinem Hinterkopf ein Büschel weisser Haare wächst. Es gelingt ihm tatsächlich, durch Telefonkontakte irgendwelche Blutungen irgendwelcher Verwandter zum Stillstand zu bringen, die aber wohl auch ohne sein Eingreifen ihr Ende gefunden hätten.

Dieser Wiedergeborenenstatus ist auch für Zac eine Hilfe, weil er zum Liebling der Mutter wird und er ihn etwas vor der spöttischen und raubeinigen Art seiner drei älteren Brüder schützt, die in seinem weichen Benehmen immer nur die Anlage zur Schwuchtel sehen wollen.

His Story and History

Mit Zac und seiner Familie, seinen Freunden, den Mädchen, denen er als anderem Geschlecht so wenig abgewinnen kann, erleben wir fast drei Jahrzehnte Geschichte einer mittelständischen Familie: von der Geburt Zacs 1960 bis in die achtziger Jahre. Das ist die Zeit, in der sich in der westlichen Welt doch einiges an Normen und Werten verändert hat, auch wenn manchmal nur oberflächlich die Welt liberaler geworden zu sein scheint. Der 1963 geborene Regisseur Jean-Marc Vallée (*LOS LOCOS*, 1997; *LES MOTS MAGIQUES*, 1998; *LOSER LOVE*, 1999) führt uns mit der Entwicklung seiner Hauptfigur durch die Zeit, die auch die Zeit seines eigenen Heranwachsens ist, und er spiegelt diese Zeit an der Familie Beaulieu und ihrer Söhne. Dabei wird uns Vater Gervais mit seiner exzessiven Liebe zum titelgebenden Song der

Country-Sängerin Patsy Cline und zu den Chansons Charles Aznavours zusammen mit seinem Widerwillen gegen die sexuelle Neigung seines Sohnes Zac den ganzen Film über begleiten. Gervais' Zwiegesang mit den Platten Aznavours zeigt eine Form der unerfüllten, aber gesellschaftlich nicht getriebenen Rollensuche, während Zac seine Selbstfindung gegen die vehementen Anfeindungen der Umwelt erkämpfen muss. Helfen wird ihm dabei die Veränderung in der bürgerlichen Kultur, die sich zu der weltumspannenden Pop-Kultur generiert, für die Vallée die auch die Bilder tragende Musik der Rolling Stones, von Pink Floyd oder David Bowie wählt.

Vallées Regie ergeht sich bei Gott nicht in einer drögen Abfolge realistisch inszenierter Bilder; er vermengt Träume mit Wirklichem und lässt den Zuseher auch manchmal im Unklaren, ob die Handlung nicht doch symbolischen Charakter hat wie die Reise Zacs ins Heilige Land und sein auszehrender Weg durch die Wüste. Meist schnelle Schnitte versetzen uns in die heutige Zeit des Erzählens, die wiederum mit langen ruhigen Sequenzen durchzogen sind, als ob diese trotz ihrer nebensächlichen Inhalte zu Angelpunkten für Zac geworden wären. Man mag auch an vielen modisch verschwommenen Bildern nicht mäkeln, weil sie wie unklare Erinnerungsfetzen montiert sind und der gesamten Erzählung wiederum diesen unbestimmten Charakter verleihen, der Erinnerungen meist innewohnt. Geschichte so wiedergeben wie sie war – das gibt es nicht. Da kann uns die Kunst besser belehren als eine autoritäre Historiografie.

Erwin Schaar

R, B: Jean-Marc Vallée; K: Pierre Mignot; S: Paul Jutras; A: Patrice Bricault-Vermette; Ko: Ginette Magny. D (R): Marc-André Grondin (Zachary Beaulieu, erwachsen), Michel Côté (Gervais Beaulieu), Danielle Proulx (Laurianne Beaulieu), Emile Vallée (Zachary Beaulieu als Kind), Pierre-Luc Brillant (Raymond Beaulieu), Alex Gravel (Antoine Beaulieu), Félix-Antoine Despatie (Yvan Beaulieu). P: Cirrus Communications, Crazy Films. Kanada 2005. 127 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Concorde Filmverleih, München.



LA BESTIA NEL CUORE

Cristina Comencini

Die *famiglia italiana* ist ein Mythos, den Cristina Comencini, die Tochter und oftmalige (Co-)Drehbuchautorin von Luigi Comencini, in ihren Romanen wie in ihren Filmen schon lange beschäftigt. Sie dekonstruiert ihn, um ihn – wie in ihrer Tragikomödie *IL PIÙ BEL GIORNO DELLA MIA VITA* – aus seinen Scherben als Vision einer toleranteren Familie wieder neu aufleben zu lassen. Dieses Wechselspiel von Zerstörung und Neubeginn bestimmt auch das Familiendrama *LA BESTIA NEL CUORE*, das für den Auslands-Oscar nominiert war.

Die junge, erfolgreiche Synchronsprecherin Sabina hat den Tod ihrer Eltern noch nicht verarbeitet, als sie erfährt, dass sie schwanger ist. Comencini begleitet ihre Heldin während der folgenden neun Monate, die für Sabina zu einer quälenden Reise in eine düstere, verdrängte Vergangenheit werden. Alpträume suchen sie heim, die sie in die Wohnung ihrer toten Eltern zwingen. Gleich zu Beginn fährt die Kamera durch die entseelten, staubbesetzten Zimmer des Totenreiches, das, obwohl es selbst nur sporadisch und geisterhaft aufscheint, nie zum aktuellen Schauplatz wird, den Kernraum des Geschehens bildet: nicht als Handlungs-, aber als Erinnerungsort.

Betont auffällig steckt Kameramann *Fabio Cianchetti* die emotionale Topografie ab. Mit automatisierten Schwenks und schnurgeraden Fahrten, die an die Schienen denken lassen, auf denen das Aufnahmegerät montiert sein dürfte. Das mag Absicht sein, weitet Comencini im Folgenden doch die familiäre Kluft zwischen Sein und Schein auf die moderne Medienwelt und insbesondere die Film- und Fernsehlandschaft aus, kommt dabei aber allzu formüberfrachtet, präventios daher. Vor allem in den ersten Szenen hätte eine etwas ruhigere, weniger mechanische Kameraführung dem Aussagegehalt wohl keinen Abbruch getan. Der Eindruck drängt sich auf, Comencini habe, bestrebt, ihre eigene Romanvorlage möglichst "filmisch" zu adaptieren, ein wenig überzogen.

Mühen scheute sie jedenfalls nicht. Um einen surrealen Effekt zu erzielen, liess sie die Wohnung der Toten vollständig unter Wasser setzen, filmte durch die Flüssigkeit hindurch. Und obwohl sie sich mitunter etwas zu sehr verkünstelte, gelangen ihr dank solcher Akribie viele eindrucksvolle, beklemmende Aufnahmen mit fast paralytischer Sogwirkung.

Zu den stärksten Momenten des Films zählen jene Szenen, in denen Sabina sich als kleines Mädchen träumt. Aus kindlicher Perspektive sieht sie zu einer Schlafanzughose mit offenem Schlitz hoch. Ein Mann steckt in der Hose, dessen Kopf die Kadrage ins Off schneidet. Der "gesichtslose" Mann packt das Mädchen, hebt es hoch, trägt es zu sich ins Zimmer, legt es auf sein Bett. Solche Nachtgespinste kehren wieder und wieder zurück. Der Mann erhält eine konkrete Identität, das Gesicht des Vaters. Man sieht, wie er auf das Mädchen einredet, doch seine Stimme bleibt ungehört. Nur Geräusche dringen ans Ohr und die giftig alarmierende, wahnhaft schöne Musik von *Franco Piersanti*. Sabina geistert durch die Gemäuer ihrer toten Eltern, und Comencini kreierte dabei eine bedrückende, surreal-reale Atmosphäre. Denn der geträumte Missbrauch ist ebenso wirklich wie die Folgen, die er zeitigt.

Scheinbar grundlos bricht Sabina zusammen. Launisch weist sie ihren Lebenspartner Franco zurück, um sich kurz darauf in seine Arme zu drängen. Ihrer Kindheitsfreundin, der blinden Emilia, die schon von Jugend an in Sabina verliebt ist, mag sie sich ebensowenig anvertrauen wie der spröden, selbstbewussten Maria, die nach Jahrzehnten einer scheinbar glücklichen Ehe von ihrem Mann wegen einer Jüngerin verlassen wurde. Alleine ihrem Bruder Daniele, der sich in Amerika ein neues Leben aufgebaut hat, will sie von ihren Träumen erzählen.

Also reist sie nach Amerika, besucht Daniele, beobachtet, wie er unfähig ist, seine Söhne zu umarmen. Sie erfährt, dass er eine Therapie macht, und er ahnt, weshalb sie ge-

kommen ist. Beide umschleichen sich lange, bis sie sich endlich aussprechen.

Mit Sabinas Amerikaaufenthalt verästelt sich die Geschichte in drei Schauplätze mit paralleler Dynamik. Maria soll der blinden Emilia Briefe von Sabina vorlesen. Die beiden Frauen wissen wenig miteinander anzufangen, bis sie sich zaghaft, fast schüchtern ineinander verlieben. Ganz nebenbei erzählt *LA BESTIA NEL CUORE* hier eine wunderbar romantische Liebesgeschichte. Homosexualität ist aus Comencinis neutralen Alternativen ohnehin nicht wegzudenken. Und *Angela Finocchiaro* spielt die Rolle der süffisant-lakonischen Kettenraucherin Maria so beiläufig grandios, dass sie unter lauter guten Schauspielern hervorsticht und für eine tüchtige Prise scharfgewürzten Humors sorgt.

Strohwitwer Franco schlägt sich derweil durch eine billigproduzierte Fernsehsoap, die absurderweise realistischer inszeniert wird als das, was mit Sabina in ihrer Kindheit geschah. Ein Seitenhieb auf unsere Mediengesellschaft, der sich ebenso selbstverständlich ins Gesamtgebilde einfügt, wie der Seitensprung Francos mit einer feurigen, rothaarigen Kollegin.

Gegen Ende führen die Drehbuchautorinnen Comencini, *Francesca Marciano* sowie *Giulia Calenda* die perfekt austarierten Erzählstränge wieder zusammen und damit die eindringlich-einfühlsame, erschütternde Geschichte dem zart hoffnungsvollen Finale entgegen, das sie und ihre Figuren verdient haben.

Stefan Volk

R: Cristina Comencini; B: Francesca Marciano, Cristina Comencini, Giulia Calenda nach dem Roman von C. Comencini; K: Fabio Cianchetti; S: Cecilia Zanuso; M: Franco Piersanti. D (R): Giovanna Mezzogiorno (Sabina), Alessio Boni (Franco), Stefania Rocca (Emilia), Angela Finocchiaro (Maria), Giuseppe Battiston (Regista Negri), Luigi Lo Cascio (Daniele), Valerio Binasco (Vater), Francesca Inaudi (Amita), Lucy Akhurst (Anne), Lewis Lemperuer Palmer (Giovanni). P: Cattleya, Rai Cinema; *Beast in the Heart Films, Limited*, Alquimia Cinema, Babe. Italien, Grossbritannien, Frankreich, Spanien 2005. 120 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



ROMEO AND JULIET GET MARRIED

Bruno Barreto

Ein Spiel, das mit neunzig und in gewissen Fällen hundertzwanzig Minuten genau die gleiche durchschnittliche Lauflänge hat wie ein Film, scheint eine Kino-Adaption nahezuzulegen. Dies umso mehr, bedenkt man die Dramatik eines Fussballmatches, um die es wohl mancher Drehbuchautor beneiden dürfte. Und schliesslich sollte sich doch das, was auf dem Fernsehschirm die Zuschauer in Bann zieht, auf der grossen Leinwand umso stärker entfalten lassen.

Doch die Mehrzahl entsprechender Versuche straft solche Kalkulation Lügen. Droht im Genre des Sportfilms ohnehin seine vorgebliche Hauptsache – der Sport – immer in den Hintergrund zu treten, neben den Intrigen, Romanzen und Konflikten, dem wohl-bekanntem Inventar des Melodrams also, so scheint das beim Subgenre des Fussballfilms fast Bedingung.

Es ist beim Fussball ein wenig wie beim Zaubertrick: sie lassen sich schlecht filmen. Wo die Spannung dadurch entsteht, einer Aktion in ihrer kontinuierlichen Entwicklung zu folgen, sei's beim Illusionisten oder beim Dribbeln Richtung Tor, kann der Filmschnitt nur als Unterbrechung empfunden werden und die (natürlich zutreffende) Vermutung, zwischen den Sequenzen sei manipuliert worden, macht allem Zauber endgültig den Garaus. Das Fussballspiel, weil es die Montage kaum verträgt, ist unfilmisch. Zwangsläufig kann es beim Fussballfilm darum nur am Rand ums Spiel gehen, oder umgekehrt formuliert: erst am Rand findet das eigentliche Spiel des Films statt.

Das ist im vorliegenden Fall wörtlich zu nehmen. In einer der Szenen zu Anfang des Films schweift der Blick der Kamera nur beiläufig übers Spielfeld und dem darauf stattfindenden Match. Das eigentliche Interesse aber gilt dem Rand, an dem die Zuschauer sitzen. Hier sitzen die Fans, durch Abschränkungen säuberlich voneinander getrennt, und feuern ihre Mannschaften an, und natürlich sind die Konflikte hier hitziger, knisternder und eben auch filmischer als auf dem Rasen. Ein verbotener Seitenblick wandert

von einer ihrem Team zubrüllenden Frau zum Anheizer der gegnerischen Horde.

Die im Filmtitel steckende Anspielung auf die berühmte Liebestragödie hat einen schon vorbereitet: Ausgerechnet zwischen diesen Repräsentanten verfeindeter Gruppen wird es zur Romanze kommen müssen. Was bei Shakespeare die Capulets und die Montagues sind, heissen im fussballverrückten São Paulo SE Palmeiras und SC Corinthians. 1914 respektive 1910 gegründet, konkurrieren sich die beiden Teams schon seit gut einem Jahrhundert, und entsprechend ist man Fan des einen oder anderen Teams nicht durch Wahl, sondern Geburt. So heisst Julieta, die eine Hälfte des unglücklichen Liebespaars, nicht etwa in Anlehnung an ihr literarisches alter ego so, sondern zu Ehren zweier Fussballstars der Palmeiras: Juli für Julinho und -eta für Echevarietta. Und bei Romeo zuhause sorgt die rüstige, mit Fussballkähpi und Mannschaftsschal ausgestaffierte Grossmutter dafür, dass ihr Enkel nie vergisst, in welche Ecke der Tribüne er gehört. Solch hinderlichen Voraussetzungen zum Trotz lässt sich die Liebesgeschichte zwischen Julieta und Romeo ganz züig an. Dies umso mehr, als Romeo zu Beginn seine Fussballkonfession verleugnet. Als er die Geliebte indes auf einem Bettüberwurf in den feindlichen Mannschaftsfarben und dem verhassten Maskottchen auf dem Nachttischchen als Zuschauer beglücken soll, versagt er prompt. Die Manneskraft kehrt erst zurück, als er von Julieta ein Kondom mit dem Wappen seiner Mannschaft gereicht kriegt. So rasch behobene Probleme betonen indes nur die Unmöglichkeit des anderen Unterfangens: Wird sich Julietas Vater dazu erweichen lassen, seine Tochter dem Feind zur Frau zu geben?

Seit einigen Jahren pendelt Regisseur Bruno Barreto zwischen seiner Heimat Brasilien und Hollywood und macht mal hier, mal dort einen Film, wobei die Heimspiele so etwas wie Entwicklungshilfe sind. In der Tat krankt das brasilianische Kino an Unbeständigkeit, und während das Fernsehen mit seinen Telenovelas kommerzielle Erfolge feiert,

sind die einheimischen Spielfilme meist ein Verlustgeschäft. Die Kinosäle gehören auch hier vor allem den Blockbustern aus Amerika. Barreto stellt unter solcher Perspektive so etwas wie den Kompromiss dar: Ein Regisseur, der zugleich aus Brasilien und aus Hollywood kommt. In solch einer Zwischenposition ist auch dieser Film zu sehen. Weder Autorenkino à la Beto Brant oder Jorge Furtado noch Massenfabrikat aus den Staaten, versucht Barretos Film den Mittelweg. Leichte Unterhaltung soll er bieten und zugleich auch höheren Ansprüchen genügen. So wird die groteske Eskalation zwischen den verfeindeten Fan-Familien, die natürlich auf einem Spielfeld statthat, zugleich zum Votum für ein toleranteres Zusammenleben im multikulturellen São Paulo. Man würde sich indes wünschen, die Funktion des Fussballs in Brasilien als soziales Klebemittel in einer armen Welt wäre klarer herausgearbeitet worden: der paradoxe Witz der Geschichte, dass man die Auseinandersetzung im Stadion darum so genießt, weil man im Alltag so sehr aufeinander angewiesen ist, wäre so wohl deutlicher geworden. So bleibt Barretos Fussballkomödie bloss ein klassisches Feel-Good-Movie. Ein ganz und gar brasilianisches immerhin.

Johannes Binotto

O CASAMENTO DE ROMEO E JULIETA
(ROMEO AND JULIET GET MARRIED)

Stab

Regie: Bruno Barreto; Buch: Jandira Martini, Marcos Caruso, nach dem Roman «Palmeiras, um Caso de Amor» von Mario Prata; Kamera: Adriano Goldman; Schnitt: Felipe Lacerda; Musik: Guto Graça Mello; Ton: Geraldo Ribeiro

Darsteller (Rolle)

Luana Piovani (Julieta), Luis Gustavo (Alfredo Baragatti), Marco Ricca (Romeu), Martha Mellinger (Isabella), Mel Lisboa (Joana), Leonardo Miggiolin (Zilinho), Berta Zemel (Nenzica), Renato Consorte (Imparato), Cybele Jacome (Vilma), Rafael Golombek (Präsident der Palmeiras), Zé Vascondelos (Vater), Marina Person (Reporter)

Produktion, Verleih

LC Barreto & Filmes do Equador; Co-Produktion: Miravista, Globo Filmes, Labocine, Locall; Paula Barreto. Brasilien 2005. Farbe, 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



OFFSIDE Jafar Panahi

Etwas stimmt nicht an diesen Fussballfans, die mit Jeans, karierten Hemden, Fanschals und Basecaps bekleidet, zum Teheraner Stadion fahren, aber man merkt es nur, wenn man genau hinschaut: Sie sehen nur auf den ersten Blick aus wie die anderen Jungs, weil sie, und das merkt man beim zweiten Hinschauen, nämlich gar keine sind.

Jafar Panahi erzählt in seinem neuen Film von jungen Frauen, die Fussball lieben und nicht ins Stadion dürfen, weil sich das nicht schickt in einer Gesellschaft, in der einerseits viele bestens ausgebildete Akademikerinnen beispielsweise in den Universitäten lehren und forschen, in grossen Firmen arbeiten oder wichtige Beiträge zur Kunst und Kultur ihres Landes leisten, andererseits aber moralischer Konservatismus sie daran hindert, sich öffentlich frei zu bewegen.

Genau dieses Dilemma stellt er in seinem Film zur Diskussion. *OFFSIDE* beginnt mit einer Busfahrt zum Stadion und verfolgt den Weg eines weiblichen Fans vom Kartenkauf – ein Schwarzhändler nutzt ihre Notlage aus und knöpft ihr einen viel zu hohen Preis für das Ticket ab – bis zum Anstehen in der Schlange. Verschiedentlich wechselt die junge Frau ihren Platz, weicht zu einem anderen Einlass aus, wenn sie vermutet, dass dort die Kontrolleure nicht so genau hinschauen. Schliesslich hofft sie, sich in einem Pulk von Männern verstecken zu können. Und als sie es schon fast geschafft hat, scheitert sie an der Leibesvisitation. «Fass mich nicht an», bittet sie den Soldaten, der sie daraufhin natürlich entlarvt. Sie wird von einem seiner Kameraden wieder aus dem Stadion hinaus eskortiert und in ein umzäuntes Areal direkt an der Stadionmauer gebracht, wo schon einige Schicksalsgenossinnen von missmutigen Soldaten bewacht werden.

Die Situation ist für alle Beteiligten gleichermassen prekär. Die Frauen bitten, schimpfen, flehen und reissen Witze; sie bringen die Männer, die ihrerseits auch lieber das Fussballspiel angeschaut hätten, in Verlegenheit. Es handelt sich ausserdem um ein sehr wichtiges Match, Iran gegen Japan,

in dem Iran sich für die Teilnahme an der diesjährigen Fussballweltmeisterschaft qualifizieren sollte.

Die Soldaten sind überfordert, den Frauen rhetorisch unterlegen. Sie fragen, ob die Japanerinnen ins Stadion durften. Ja, sagen die Soldaten, aber die seien doch anders. Ob es denen denn nicht schade, wenn die Männer im Stadion fluchten, üble Schimpfworte benutzten und sich schlecht benähmen. Die könnten ja die Sprache nicht verstehen, dann sei das nicht so schlimm, entgegen den verunsicherten Soldaten. Immer wieder versuchen die jungen Frauen, mit Tricks, doch noch ins Stadion zu gelangen: Eine möchte zur Toilette geführt werden, aber das ist ein Problem, da es keine Frauentoiletten gibt. Der Soldat, der sie begleitet, muss, während sie in der Kabine ist, eine ganze Schar erboster Männer davon abhalten, das Gebäude überhaupt zu betreten, meint aber, nicht sagen zu dürfen, warum. Der Unmut der Fussballfans steigert sich von Minute zu Minute, der Soldat wird wüst attackiert, während die junge Frau die Chance nutzt, um zu entweichen.

Währenddessen ist in dem provisorischen Gefängnis eine neue Frau aufgetaucht, die sich ihrerseits als Soldat verkleidet hatte und von ihren Schicksalsgenossinnen gehörig bewundert wird. Auch eine Stadt-Land-Diskussion ist entbrannt: Einer der Bewacher ist böse, weil der ihm zunehmend sinnloser erscheinende Dienst ihn daran hindert, auf dem Bauernhof seiner Eltern nach dem Rechten zu sehen. Schliesslich werden die Mädchen in einen Kleinbus verfrachtet und zurück in die Stadt gefahren. Während der Fahrt entscheidet sich das Spiel. Als Iran gewinnt, jubeln alle – Bewacher und Bewachte – gemeinsam und verlieren sich in den Menschenmassen, die auf den Strassen Teherans spontan Freudenfeste feiern. Die Frauen sind keine Dissidentinnen, sie beanspruchen nur gleiches Recht für alle.

Jafar Panahi hat an realen Schauplätzen und mit Laiendarstellern gearbeitet; sein Film wirkt stellenweise dokumenta-

risch. Lange Strecken des Films spielen an der Rückwand der Stadiontribüne: eine kahle Betonmauer in einem Niemandsland. Trotz der dem Auge wenig Zerstreuung bietenden Location bleibt die Spannung erhalten: Das liegt in diesem Fall besonders an der Arbeit der Toningenieur Reza Delpak und Nezam-e-din Nezam Kiaee: Ihnen oblag es, mit akustischen Mitteln im Off ein ganzes Fussballspiel zu kreieren. Auch wenn man das Spielfeld niemals sieht, erkennt man die Dramaturgie des Spiels, das An- und Absteigen der Spannung, Höhepunkte, Enttäuschungen; sogar Spielzüge einzelner Spieler kann man akustisch wahrnehmen.

Jafar Panahi geht es mit diesem Film nicht allein um die Bewegungsfreiheit der Frauen wie in *THE CIRCLE* (2000). Er schildert noch andere antagonistische Gegensätze, die im Iran aufeinanderprallen: den Konflikt zwischen den Generationen, also traditionellen Alten und den aufgeschlosseneren und nach den westlichen Konsumgesellschaften schielenden Jungen; die krassen Bildungsunterschiede, die – vollkommen unabhängig vom Geschlecht – zwischen der Stadt- und der Landbevölkerung herrschen, und schliesslich die Kluft zwischen der urban geprägten, mobilen und der bodenständigen, ländlichen Lebensweise.

Ohne offizielle Dreherlaubnis drehte Jafar Panahi seinen Film, und als die Filmkontrollbehörde schliesslich doch auf sein Projekt aufmerksam wurde und forderte, die restlichen Aufnahmen dürfen nur unter Aufsicht des Militärs stattfinden, verzog der Regisseur mit seinem Team sich in die Vorstädte Teherans, wo ihn niemand vermutete. Jetzt hofft er, dass sein Film, vielleicht im Kontext des WM-Fussballfiebers, auch im Iran in die Kinos kommt.

Daniela Sannwald

R, S, P: Jafar Panahi; B: J. Panahi, Shadmehr Rastin; K: Mahmood Kalari; T: Reza Delpak, Nezam-e-din Nezam Kiaee. D (R): Sima Mobarak Shahi, Shayesteh Irani, Ida Sadeghi, Golnaz Farmani (Mädchen), Satar Samandar, M. Kheyabadi (Soldaten). Iran 2006. 88 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



THE ROAD TO GUANTANAMO

Michael Winterbottom

Eine brillend vorgebrachte Anklage ist dieser neue Film von Michael Winterbottom, aber dass er in der Sache Recht hat, ändert leider nichts daran, dass er mit unlaute- ren filmischen Mitteln arbeitet, um sein Anliegen vorzubringen: Michael Winterbottom hat drei ehemalige Häftlinge des US-Straflagers Guantanamo befragt und aus ihren Geschichten einen Spielfilm gemacht.

Eigentlich beginnen die Probleme schon bei der Beschreibung des Projekts: Ist noch von einem Spielfilm zu sprechen, wenn die realen Personen darin auftreten, als ob sie die nach ihren Erzählungen nachgestellten Szenen immer wieder bezeugen müssten? So nämlich ist der Film aufgebaut: Drei junge Briten pakistanischer Abstammung, alle um die zwanzig, sprechen zwischen den inszenierten Passagen abwechselnd in die Kamera. Mit flachen, teilnahmslosen Stimmen schildern sie, was ihnen widerfuhr, nachdem sie im Frühjahr 2001 nach Pakistan aufgebrochen waren, einer von ihnen, um zu heiraten. Ursprünglich waren sie zu viert gewesen, und kaum in Pakistan angekommen, entschieden sie sich, nach Afghanistan weiterzureisen, angeblich, um der Bevölkerung dort zu helfen. Irgendwie gerieten sie in ein Lager der Taliban, die sich wenig später ergaben. Als Taliban-Kämpfer wurden sie gefasst und zunächst in afghanischen Lagern festgehalten, unterwegs verschwand einer der vier Freunde; bis heute haben die anderen drei nichts mehr von ihm gehört. Später überstellte man Winterbottoms Protagonisten nach Guantanamo und hielt sie dort mehrere Jahre unter fürchterlichsten Bedingungen gefangen. Man hatte sie angeblich auf Fotos von Al-Quaida-Propagandaveranstaltungen identifiziert. Sie kamen erst auf Intervention britischer Behörden frei, als sich herausstellte, dass sie als Bewährungssträflinge zum fraglichen Zeitpunkt Grossbritannien gar nicht hätten verlassen können.

Winterbottoms Inszenierung ist ein bombastisches, visuelles und akustisches Montagespektakel, in dem man kaum erkennen kann, worum es geht, wer gerade agiert

und warum. Die inszenierten Passagen, also die nachgespielten realen Erlebnisse, wie sie die jungen Leute schildern, sind mit den realen Interviews und Archivmaterial aus dem britischen Fernsehen nach einem undurchschaubaren Prinzip montiert. Das ästhetische Chaos mag dem Versuch, die Kriegswirren und die Desorientiertheit aller Beteiligten – inklusive der Besatzungssoldaten – zu visualisieren, geschuldet sein, aber da zu viele Fragen offen bleiben, wirkt die Strategie eher wie ein Ablenkungsmanöver. Die Schilderungen von Winterbottoms Zeugen beantworten diese Fragen nicht, sondern werfen neue auf. Warum diese jungen Leute, die sich eigentlich auf eine Hochzeit vorbereiteten, in ein im Bürgerkrieg befindliches Land einreisten, erfährt man nicht. Ob das aus Naivität, Abenteuerlust oder tatsächlich zur Unterstützung der Taliban geschah, möchte man als Zuschauer unbedingt wissen. Denn selbst wenn die Jungen Taliban-Kämpfer waren, stellt das nicht das zentrale Motiv des Films in Frage: die Existenz eines Straflagers unter Aufsicht amerikanischer Behörden, in dem Gefangene ohne Schuldbeweis oder Gerichtsverfahren inzwischen jahrelang festgehalten werden, in dem systematisch gefoltert wird und zu dem weder Reporter noch Vertreter von Menschenrechtsorganisationen Zutritt haben.

Michael Winterbottoms Film hilft, diesen Zustand ins Bewusstsein zu rufen; das ist notwendig und ehrenwert. Mit offenen Karten aber spielt Winterbottom nicht – weder was sein Personal noch was seine ästhetischen Mittel anbelangt.

Daniela Sannwald

R, B: Michael Winterbottom, *Mat Whitecross*; K: Marcel Zyskind; A: Mark Digby; Ko: Esmail Maghsoudi; M: Molly Nyman, Harry Escott. D (R): Farhad Harun (Ruhel), Arfan Usman (Asif), Rizwan Ahmed (Shafiq), Waqar Siddiqui (Monir), Shahid Iqbal (Zahid), Jason Salkey, Jacob Gaffney, Mark Holden (US-Verhörspezialisten), Adam James (US-Geheimdienstler). P: Revolution Films; Andrew Eaton, Melissa Parmenter; Shahryar Shahbazzadeh. Grossbritannien 2006. 35mm, 1:1.85, Farbe; 95 Min. CH-V: Ascot-Elite Entertainment, Zürich; D-V: Central Film, Berlin

ZĀĪNA,

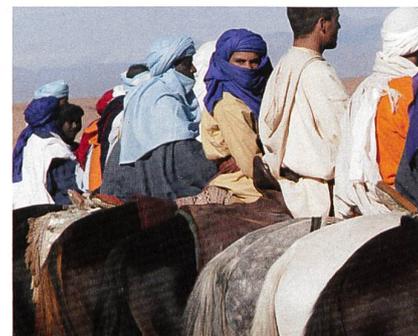
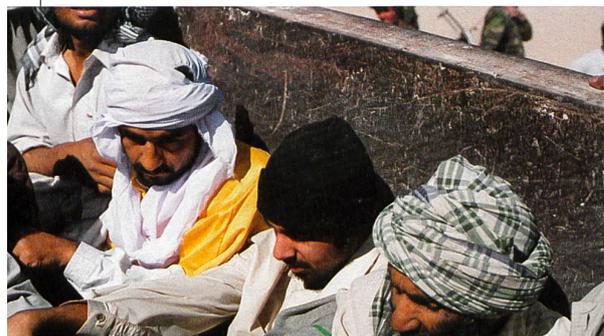
CAVALIÈRE DE L'ATLAS

Bourlem Guerdjou

«Es war einmal», mit dieser als Schriftinsert eingeblendeten Märchenformel eröffnet Regisseur Bourlem Guerdjou seinen zweiten Spielfilm. Anschliessend ertönt zu Bildern eines Begräbnisses eine sonore, gewichtige Männerstimme aus dem Off. In den rauen Weiten des Atlasgebirges wird die schöne Selma beerdigt. Sie fiel einer tragischen Liebe zum Opfer. Der mächtige Omar begehrte und bedrängte Selma, bis sie im Streit stürzte und starb. Einzig Selmas Tochter, die elfjährige Zaïna, ist Omar jetzt noch geblieben. Doch auch die droht er zu verlieren. Zaïna verabscheut den Mann, dessen zügellose, falsch verstandene Liebe ihre Mutter tötete.

Widerstrebend begibt sie sich in die Obhut ihres leiblichen Vaters Mustapha, der erst nach Selmas Tod von der Existenz seiner Tochter erfahren hat. Mustapha ist Nomade und mit den besten Reitern und Pferden seines Stammes unterwegs nach Marrakesch zum «Agdal», einem legendären Pferdereinen. Missmutig schleppt er seine Tochter mit sich. Doch als Omar, der einst mit Mustapha um die Gunst Selmas rivalisierte, die Verfolgung aufnimmt, um Zaïna mit Gewalt zurückzuholen, kommen sich Vater und Tochter allmählich näher.

Was wie in Tausendundeiner Nacht begann, entwickelt sich zur zauberhaft gespielten Tochter-Vater-Geschichte. Der altväterliche Erzähler verstummt, und Wunder, wie sie ein Märchen braucht, bleiben aus. Auch echte Bösewichte gibt es nicht, weshalb das Etikett «Couscous-Western», das Drehbuchautorin Juliette Sales dem Film scherzhaft verpasste, eher in die Irre führt. Trotz der herrlichen Landschaft, die dank grandioser, epischer Panoramaeinstellungen selbst zum Handlungsträger aufsteigt. Und trotz der edlen Pferde und den spannenden Verfolgungsjagden. Ein klassischer Genrefilm ist ZĀĪNA nicht. Omar ist zwar der Antagonist, den es zu bezwingen gilt. Guerdjou und Sales zeichnen ihn aber als einen bedauernswert Verliebten. Sein unbedingter Liebeswille verwandelt sich in einen Fluch.



MPS – JAZZIN' THE BLACK FOREST

Elke Baur

Die Western-Anleihen sind dennoch unübersehbar: der nächtliche Überfall am Lagerfeuer; die feindliche Reiterschar auf dem Bergkamm. Und natürlich das Duell Mann gegen Mann, das mit gegengeschnittenen Fahrten auf grimmig entschlossene Gesichter eingeleitet wird, bis die Kamera die Kontrahenten Leone-like zu umkreisen beginnt.

Das alles ist bunt zusammengemischt, nicht neu. Aber es funktioniert, weil die Zitate ihre Quellen kommentieren. Wenn man ZAÏNA als arabischen Western lesen möchte, dann ist es ein subversiver Western, der am Ende ein kleines Mädchen zur wahren Heldin kürt.

Vor Jahren wurde Mustapha von seinem Stamm genötigt, Selma zu verstossen, weil diese als Mann verkleidet den «Agdal» gewonnen hatte. Im zeitlupengedehnten, gefühlsgeladenen Finale des Films wird nun auch Zaïna auf den Spuren ihrer Mutter ein Pferd besteigen, im Getümmel des Rennens ihr Kopftuch verlieren und mit wehendem Haar einem emanzipatorischen Idyll entgegenreiten.

Die zum Mitschreiben buchstabierte Botschaft macht zweierlei deutlich. Zum einen, dass es sich bei ZAÏNA um eine europäische Produktion handelt; Arabisch wird darin nicht gesprochen. Und zum anderen, dass es auch ein Film für Kinder und Jugendliche ist. Eine leichtverständliche, berührende Fortschrittsparabel über Liebe, Mut und Selbstbewusstsein. Was wie ein Märchen anfang, endet utopisch, im modernen Traditionsbruch: Es war einmal, doch es soll anders werden.

Stefan Volk

R: Bourlem Guerdjou; B: Juliette Sales, B. Guerdjou; K: Bruno De Keyzer; S: Joëlle Hache; Ko: Annais Romand; M: Cyril Morin. D (R): Aziza Nadir (Zaïna), Sami Bouajila (Mustapha), Simon Abkarian (Omar), Michel Favory (Abdellatif), Assaad Bouab (Kadour), Lounès Tazairt (Barak), Hassam Ghancy (Djilhali), Taieb Ajeđig (Moncef), Mohamed Mâjd (Imam). P: Rezo, Prokino. Deutschland, Frankreich 2005. 100 Min. CH-V: JMH, Neuchâtel; D-V: Prokino, München

«MPS» ist die Abkürzung von «Musikproduktion Schwarzwald» und geniesst als Plattenlabel in Jazz-Kreisen höchstes Ansehen. Es gilt als das deutsche «Blue Note». Die siebenhundert zwischen 1968 und 1983 von MPS veröffentlichten Platten werden heute zu Höchstpreisen gehandelt. Neben deutschen Musikern wie Albert Mangelsdorff oder Wolfgang Dauner verlegte MPS auch Oscar Peterson, Duke Ellington und Ella Fitzgerald. Elke Baur erzählt in ihrem Dokumentarfilm MPS – JAZZIN' THE BLACK FOREST von einem einzigartigen Stück Kulturgeschichte. Dabei war «MPS» im Grunde das «Nebenprodukt» einer Pleite: Gründer Hans Georg Brunner-Schwer (Jahrgang 1929) war Teilhaber von SABA, einem der über Jahrzehnte wichtigsten deutschen Rundfunkgerätehersteller. Die Anfänge des Villingener Familienunternehmens «Schwarzwälder-Apparate-Bau-Anstalt August Schwer Söhne GmbH» reichten bis in das frühe neunzehnte Jahrhundert zurück. Familienzwistigkeiten in der dritten Generation und gravierende Fehler in der Unternehmensplanung – vor allem durch Hans Georg Brunner-Schwer – hatten SABA in den sechziger Jahren ins Aus manövriert. Die Firma wurde grösstenteils in die USA verkauft, und «Millionen-Schwer» konnte sich in seiner Villingener Villa seiner eigentlichen Profession widmen, dem Jazz. Zu Hause und auf dem SABA-Firmengelände hatte Brunner-Schwer Aufnahmestudios mit Weltstandart einbauen lassen. Seit 1963 war unter anderem Oscar Peterson ständiger Gast bei ihm im Schwarzwald. Von den ungeliebten Aufgaben in der SABA-Firmenleitung ledig, konzentrierte sich Brunner-Schwer ab 1968 auf die Produktion exzellenter Schallplatten mit den Grössen des internationalen Jazz auf höchstem technischem Niveau. Villingen galt dank MPS schon bald als eine der ersten Adressen in der Branche.

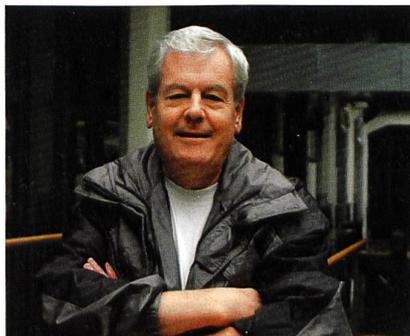
Dabei liess Brunner-Schwer die Besuche der Stars vor, während und nach den Aufnahmen für die Schallplattenproduktion mit einer professionellen 16mm-Kamera filmen. Auf das grösstenteils erhaltene Mate-

rial konnte Elke Baur für ihre Dokumentation MPS – JAZZIN' THE BLACK FOREST zurückgreifen. Allein die Kompilation dieser einzigartigen Zeitdokumente gibt dem Film seine Bedeutung. In einer überzeugenden Mischung aus Fingerspitzengefühl und Chronistenpflicht beschreibt die versierte Regisseurin auch die heiklen Kapitel einer Firmengeschichte, die immer wieder hinter dem Glanz des MPS-Labels zum Vorschein kommen. Neben Musikern wie Mangelsdorff und Dauner stand auch Hans Georg Brunner-Schwer Elke Baur als Zeitzeugen zur Verfügung. Tragischerweise ist Brunner-Schwer während der Dreharbeiten an den Folgen eines Verkehrsunfalls gestorben – er wurde 2004 auf einem Zebrastreifen in der Villingener Innenstadt überfahren.

Den geheimen Blues der «Musikproduktion Schwarzwald» hat Elke Baur in MPS – JAZZIN' THE BLACK FOREST eingefangen: in einem spannenden Film, der die Musik des Jazz, die Passion eines Lebens und eine Landschaft, in der man diese Musik nicht vermutet, auf einen kunstvollen Nenner bringt.

Herbert Spaich

Regie: Elke Baur; Buch: Elke Baur, Kathrin Brunner-Schwer, Claudia Mützelfeld; Kamera: Jürgen Partzsch, Volker Noack, Tom Kaiser; Schnitt: Kathrin Pliüss; Ton: Rolf Büttikofer, Balthasar Jucker, Steffen Graubaum. Produktion: Tiger TV, Carac Film, Broadcast AV, Schweizer Fernsehen, WDR; Produzentin: Elke Baur. Deutschland, Schweiz 2006. 35mm, Farbe, Dauer: 86 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



DER ROTE KAKADU

Dominik Graf

Vom Lande kommt Siggie – «so'n knackiges Kerlchen» (Siggie über Siggie) – im Frühjahr 1961 nach Dresden. Siggie lebt fürs Erste bei Tante Hedy. Die ist Schauspielerin am Städtischen Theater. Dank ihrer Fürsprache hat der Neffe einen Job im Malersaal bekommen – ein erster Schritt auf dem Weg zum Traumberuf als Bühnenbildner. Da der Intendant einen Hang zu gutaussehenden jungen Männern hat, stehen Siggies Chancen auf einen Studienplatz an der Theaterhochschule der DDR nicht schlecht. Aber es gärt in der Deutschen Demokratischen Republik. Bei jungen Leuten regt sich Widerstand gegen den von der SED verordneten «real existierenden Sozialismus». Zufällig wird Siggie Zeuge, wie die Polizei brutal Jugendliche vertreibt, die sich in einem Park mit Rock 'n' Roll vergnügt haben. Bei dieser Gelegenheit lernt er Luise kennen und lieben. Leider ist Luise mit Wollie verheiratet. In ihrer Beziehung kriselt es zwar, aber in diesen unruhigen Zeiten will Luise den notorisch unangepassten Wollie nicht im Regen stehen lassen und ihn vollends gegen Siggie eintauschen. Schliesslich ist sie Dichterin und hat kein Problem mit einer ménage-à-trois. Als politisch unzuverlässig aufgefallen, dürfen Luisens Gedichte nicht gedruckt werden. Nun hofft sie, durch ihren werktätigen Einsatz in einer Schnapsfabrik die Kulturbürokraten umstimmen zu können. Zur Entspannung trifft man sich abends im Traditionslokal «Roter Kakadu». Weil hier auch Bonzen verkehren, drücken die Behörden ein Auge zu, wenn wieder einmal kritische Töne und westlicher Jazz auf dem Kabarett-Programm stehen, die ansonsten in der DDR unerwünscht sind. Vom Ersparten lässt Siggie im Untergrund Luisens Gedichte drucken. Das und andere Unvorsichtigkeiten rufen die Stasi auf den Plan. Der arme Wollie kommt ins Gefängnis, wo er übel zugerichtet wird. Auch Siggies Lage wird prekär: Vergeblich versucht er, Luise zur gemeinsamen Flucht in den Westen zu überreden. Immerhin verspricht sie schliesslich, ihm zu folgen. Doch dann kommt der 13. August 1961: die

DDR verriegelt ihre Grenze zur Bundesrepublik...

In jeder Beziehung korrekt, politisch fundiert und um Authentizität bis zum letzten Hosenknopf bemüht, lässt DER ROTE KAKADU keine Fragen zum DDR-Alltag Anno 1961 offen. Am Drehbuch hat Michael Klier mitgeschrieben. Als Regisseur von Filmen wie ÜBERALL IST ES BESSER WO WIR NICHT SIND (1989) und OSTKREUZ (1991) und HEIDIM (2001) machte er sich um das Ausloten der Janusköpfigkeit eines besseren Lebens in der bundesdeutschen Wirklichkeit verdient. Zusammen mit den ebenfalls erfahrenen Autoren Karin Åström und Günter Schütter entstand ein Script, wie es auf jedem Drehbuch-Camp dem Filmautorennachwuchs als Modellfall ans Herz gelegt werden könnte. Da entwickelt sich der Plot stimmig aus der Befindlichkeit des Helden, die Liebe mit Hindernissen lässt diverse Spannungsbögen zu und die beiläufige Erwähnung der politischen Verhältnisse. Da der Held etwas schlichten, dafür aber rechtschaffenen Charakters und sie Intellektuelle ist, lässt sich hier trefflich das Spannungsverhältnis von Kopf- und Handarbeit thematisieren. Natürlich muss sie Oppositionelle und gleichwohl von den Idealen des Kommunismus überzeugt sein. Das hält sie und Siggie über Spielfilmdistanz in der DDR. Neben der Verwirrung der Gefühle sorgt der Luftikus-(Noch)-Ehemann für weitere Probleme: Er gibt damit aber den dramaturgischen Anlass, den Repressionsapparat der DDR – von der Staatssicherheit bis zur Volkspolizei – in den Lauf der Handlung einzuführen. Nicht zu vergessen die pädagogische Absicht des Ganzen: Die Verhältnisse machen aus dem jungen Naiven am Ende einen reifen Mann mit politischem Bewusstsein. Dabei bietet die zaghafte Subkultur im «Roten Kakadu» hübsche Möglichkeiten, dem Film vor allem zu allerlei Musikeinlagen zu verhelten sowie zur Erkenntnis, dass der Dresdner DDR-Alltag auch farbige Momente hatte. Gedreht wurde vor Ort, der in den letzten Jahren restauriert wurde! Sympathischerweise

hielt man sich beim Einsatz der sächsischen Klangfarbe zurück.

Regisseur Dominik Graf hat sich grosse Mühe gegeben, den Ernst des akademischen Drehbuchs filmisch umzusetzen. So entstand ein akkurater Film, bei dem man in jedem Moment spürt, dass sich alle Beteiligten enorme Mühe gegeben haben, dem Ernst des Themas vor dem grossen Horizont der jüngeren deutsch-deutschen Geschichte gerecht zu werden. Ein Film in Hab-Acht-Stellung! Das gab ihm leider etwas Dröges, dem jede Sinnlichkeit abgeht. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass das «knackige Kerlchen» bei jeder Gelegenheit das Hemd auszieht – Merke: in der DDR trugen Männer keine Unterhemden. Auch sonst blieb der Nachwuchsschauspieler Max Riemelt unter seinen Möglichkeiten. Seine vom Schicksal gepeinigter Partnerin Jessica Schwarz versuchte sich im Charakterfach als eine Art Brigitte Riemann, was sie ziemlich überforderte. Man glaubt ihr kein Wort. Einzig Ronald Zehrfeld als junger Wilder kann sich sehen lassen. So hinterlässt DER ROTE KAKADU den Eindruck einer angestregten Seminar-Arbeit für die gymnasiale Mittelstufe.

Herbert Spaich

Stab

Regie: Dominik Graf; Buch: Michael Klier, Karin Åström in einer Bearbeitung von Günter Schütter; Kamera: Benedikt Neuenfels; Montage: Christel Suckow; Szenenbild: Claus Jürgen Pfeiffer; Kostüme: Barbara Grupp; Musik: Dieter Schleip; Originalton: Rainer Haase

Darsteller (Rolle)

Max Riemelt (Siggie), Jessica Schwarz (Luise), Ronald Zehrfeld (Wollie), Ingeborg Westphal (Tante Hedy), Devid Striesow (Hurwitz), Kathrin Angerer (Frau Männchen), Tanja Schleiff (Rena), Volker Zack Michalowski (kleiner Lewerenz), Klaus Manchen (grosser Lewerenz), Heiko Senst (Arne), Nadja Petri (KGB), Lutz Teschner (Funktionär)

Produktion, Verleih

Produktion: X-Filme; Co-Produktion: Seven Pictures, SAT 1, German Pictures; Produzentin: Manuela Stehr; Co-Produzenten: Stefan Gärtner, David Groenewold, Alicia Ramirez. Deutschland 2006. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 128 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin





«MENSCHEN SIND KEINE WIRKLICHKEITSSUCHER»

Gespräch mit Alexander Kluge über Musik, Oper und Gefühle

FILMBULLETIN In **ABSCHIED VON GESTERN** gibt es zwei Tangos ganz herkömmlicher und populärer Art. Sie akzentuieren Momente der Handlung, zum Beispiel Anita G. auf der Flucht. Wissen Sie noch, wo Sie das Stück gefunden haben und warum Sie dieser Tango so fasziniert hat?

ALEXANDER KLUGE Meine Schwester, die Hauptdarstellerin der Anita G., hat auf einem Flohmarkt eine Platte gefunden, und das war der eine Tango. Der andere ist ein berühmtes Stück: «Blauer Himmel», und er ist an dieser Stelle zu hören, weil es im Bild ja um den Himmel geht, die Flugzeuge, die auf dem Rhein-Main-Flughafen landen.

FILMBULLETIN Gibt es Ihrer Ansicht nach überhaupt eine spezifische Filmmusik, eine Musik, die eine andere Musik ist als etwa Orchestermusik, Klaviermusik, Opernmusik. Sie selbst haben – soweit ich Ihre Arbeiten kenne – einen Komponisten für Ihre Filme nie beschäftigt.

ALEXANDER KLUGE Das würde ich auch wohl nicht tun. Für mich sind die verschiedenen Elemente des Films alle gleichberechtigt, sind autonom. Das heisst, die Geräusche sind so wichtig wie die Worte, die Worte so wichtig wie die Musik, die Musik so wichtig wie die Bilder. Und da ich die Bilder auch nicht konstruiere und im Atelier ja nicht drehe, oder selten drehe, muss man Musik finden. Oder anders gesagt: sie findet sich, sie stellt sich ein. Und sie stellt sich dadurch ein, dass eine Musik wie auch eine Bildsequenz eine Gravitation um sich hat, und das zieht etwas anderes, eine zweite Musik an. Und nur paarweise treten die eigentlich in den Filmen auf. Das heisst: wenn ich diesen Tango habe, dann müssen Sie nach der anderen Musik sehen: ja, wo ist denn jetzt der Verdi. Oder wo ist jetzt gewissermassen das Geräusch – das ist sozusagen die Gegenwelt zum Tango, die trappelnden Schritte in der Fluchtsequenz der Anita G. Und die zeretzten Töne einer Karnevalsmusik sind das natürliche Bett, in dem dieser Tango existiert, und Sie werden auch die Flugzeuge hören ...

Kunstblut
trifft
Herzblut

in der
Stille

Ein Soldat
wird von
einem
Militärarzt

beginnt ebenfalls

zu
zielen

FILMBULLETTIN Wenn man die Musikstücke in Ihren Filmen identifizieren will, braucht man mehrere Experten, für Konzert- und Klaviermusik, für die Oper, für Volksweisen, für Schlager, für Kaffeehaus- und andere Unterhaltungsmusik. Vielleicht gibt es deshalb in all den Büchern, die über Ihre Filme geschrieben worden sind, keine Filmografie mit Musikangaben. Das liegt natürlich nicht zuletzt an Ihnen selbst. Denn in den Credits der Filme mag es alle möglichen Angaben geben, aber keine zur verwendeten Musik. Bei Ihrer sonst so rühmenswerten Präzision und Detailgenauigkeit ist das eher rätselhaft.

ALEXANDER KLUGE Es gibt immer die GEMA-Liste (die Liste für die Urheberrechtsgesellschaft), zuverlässig aufgestellt. Insofern kann man diese Musiken verfolgen. Aber sie sind im Grunde so wie die Bilder, die ja auch nicht bezeichnet werden könnten wie etwa Aufnahme am Hauptbahnhof Frankfurt, oder Grossaufnahme, das würde ja nicht sehr viel sagen. Diese Musiken sind im Grunde genauso wie die Fotografien, das, was die Kamera tut, also eigentlich der Film. Begleitmusik hab ich noch nie gemacht. Es gibt von Nietzsche einen Satz: Ohne Musik ist alles Leben ein Irrtum. Und das ist bei mir ein Glaubensbekenntnis.

FILMBULLETTIN Ich möchte jetzt nicht gern bei Ihren Anfängen weitermachen, sondern vorschlagen, dass wir uns von Ihren aktuellen Produktionen, also von den Beiträgen Ihrer Firma dctp für Ihre Fernsehmagazine, vor allem «10 vor 11», die man zu später Nachtzeit bei Vox und RTL sehen kann – dass wir uns von dort nach vorn durchgraben. – Bei Ihrem 25-Minuten-Feature *EINE FRAU WIE EIN VULKAN* ist mir aufgefallen, dass Sie hier etwas machen, das ich bis dahin bei Ihnen nicht beobachten konnte: Sie analysieren ein Stück Musik, eine Opern-Sequenz, indem ein Terzett plus Aktschluss zuerst auseinandergenommen und dann wieder zusammengesetzt wird. Dabei geht Ihnen der Orchesterleiter John Fiore zur Hand, und Sie verwenden als Spielmaterial Aufnahmen von einer Inszenierung, die Werner Schroeter an der Oper am Rhein in Düsseldorf besorgt hat. Am Anfang sieht und hört man John Fiore am Piano: mit dem Klavierauszug der Oper «Norma» von Vincenzo Bellini. Bellini und speziell seine Oper «Norma» haben es Ihnen offenbar besonders angetan.

ALEXANDER KLUGE John Fiore, ein Mensch aus einer Ahnenkette, die nach Italien zurückreicht, aber aus Seattle, ein US-Bürger, einer der grossen Dirigenten an der Deutschen Oper am Rhein, ist ein besessener Mensch. Und mich interessieren die Töne, die in seinem Kopf sind, während er dirigiert,

und das kann ich nur, indem ich ihn darstelle, indem ich ihn verführe, sich ans Klavier zu setzen, und wes das Herz übertoll ist, dem fliesst der Mund über. Und «Norma» ist eine Oper, in der die Schicksale anders als bei Medea undsoweiter gelöst sind. Diese Druidin, diese Tochter des Miraculix, wird betrogen von dem Besatzer, dem Römer, also wie eine Irakerin von einem amerikanischen Besatzungssoldaten. So wie in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* von Fassbinder eine Frau leidet, weil sie von einem Besatzungsoffizier genommen und betrogen wird. Und sie rächt sich aber nicht. Sie hat alle zum Schluss in der Hand, könnte sie opfern. Nein, sie opfert sich selbst. Und das ist jetzt Gegenstand der grossen zwei Finali in «Norma», und das Finale zum ersten Akt lohnt sich sozusagen in Grossaufnahme zu entwickeln. Das ist nicht etwa eine musikalische Analyse, sondern das, was man das Gegenteil einer Totale nennen würde, nämlich eine Grossaufnahme, da muss ich jetzt hineinblicken in die Töne, die im Kopf von Menschen sind, in der Sopranistin Alexandra von der Weth und des John Fiore, des musikalischen Leiters, und ich konzentriere mich in dieser Sendung auf ein Terzett und eine Szene statt auf die gesamte Oper.

FILMBULLETTIN Danach machen Sie und John Fiore etwas nahezu Verrücktes, jedenfalls etwas Unmögliches: er versucht, weiter am Klavier, das Terzett zu singen, drei Stimmen auf einmal, was natürlich nicht geht.

ALEXANDER KLUGE Ich glaube, dass das nicht etwa nicht geht, sondern dass Perspektivität in der Aufzeichnung von Musik etwas ganz normal und elementar Filmisches ist. Uns hat das Luigi Nono beigebracht, der bei der «Götterdämmerung» in der Aufführung von Gielen in Frankfurt die Mikrophone, so wie es die Kamera bei Grossaufnahme tut, auf einzelne Orchesterteile gesetzt hat. Und hier merkt man jetzt plötzlich, dass Richard Wagner ein Kammermusiker der besten Art ist. Dass wenn man den Vollton, den synthetisierten Gesamtklang, wegnimmt, die eigentlichen Qualitäten von Wagner hervortreten, also Dekonstruktion als Aufhellung der Qualität. Das macht der Film immer schon, indem er zwischen Totale und extremer Grossaufnahme im Stummfilm abwechselt. Und das mache ich jetzt hier bei «Norma», indem ich sozusagen die Partitur, die ja nur der Dirigent interpretieren kann und in dem natürlich diese Stimmen unauflöslich ineinandergreifen, von dem Dirigenten singen lasse. Es ist geradezu albern, die Einzelheiten zu singen, wie man's im Konzert täte, im

Opernkonzert. Man muss auf Kosten des abstrakten Qualitäts- oder Schönheitsbegriffs, als könne man immer etwas Ganzes schaffen, sich in das Detail verlieben. Sehn Sie, Sie haben auf der einen Seite die ewig lebenden Ruinen von Herculeaneum und Pompeji. Das ist dekonstruiert, das ist zerstört und lebt länger als die ganzen Tyrannenbauten eines Caracalla oder eines Nero, die längst zugrunde gingen und sehr viel prächtiger und schöner aussahen, als sie gerade gebaut waren. Damit hat Kunst zu tun. Und wenn ich das tue, kommt etwas hervor, eine Spur von Bellini, eine Spur von 1834. Es ist ganz schwer, so etwas ernst zu nehmen, wenn man heute lebt. Und das ist das Pathos, das in dieser Methode steckt.

FILMBULLETTIN Gehört zu dieser Überlegung auch eine Beobachtung, die ich bei diesem Finale gemacht habe? Dass Sie mit der Kamera auf Alexandra von der Weth bleiben, auch wenn sie nicht singt. Jede andere Opern-Darstellung im Fernsehen hätte auf die anderen Darsteller umgeschnitten. Sie aber bleiben auf der Norma, das heisst in diesem Fall auf der geradezu extremen mimischen und gestischen Artikulation der Alexandra von der Weth. Mich hat das an Filme von Werner Schroeter erinnert, etwa an die früh verstorbene Magdalena Montezuma, die, solange sie lebte, Schroeters Primadonna war. Was hatten Sie mit dem geradezu schmerzhaft verweigerten Umschnitt auf die anderen Personen im Sinn?

ALEXANDER KLUGE Das ist ganz natürlich, denn in einer solchen Person, die sich eben noch aufgeregt hat als Sängerin, bei der sind alle Impulse, das ganze Blut, die Lunge undsoweiter noch tätig. Und insofern hört sie nicht auf, in der Pause zu singen. Es ist albern, immer auf die sogenannte Hauptsache zu gehen. Das ist ja ein naschhaftes Verhältnis; wir aber sind gründliche Leute im Film, wir sind verantwortlich dafür, dass wir bei einer Person verharren, während sie arbeitet, und dazu gehört die Pause mit dazu.

FILMBULLETTIN Bleiben wir noch bei Bellini. In einem anderen Magazinbeitrag – *KAMIKAZE FÜR DAS LAND DER LIEBE* – beschäftigen Sie sich mit der Romeo- und Julia-Oper, der lyrischen Tragödie «I Capuleti e i Montecchi», und zwar nur mit dem letzten Akt.

ALEXANDER KLUGE In diesem Film ist eine Geschichte, die mich sehr bewegt: Romeo und Julia, wen bewegt die nicht, darstellt an Hand dieser Partitur von Bellini. Ich hatte aber am Tag vorher *ROMEO + JULIET* von Baz Luhrman mit DiCaprio gesehen, der in einem Mafia-Milieu, aber mit den

Texten Shakespeares eine Gegenwart schafft; Shakespeare wird deutlich entstaubt. Wenn Sie diese Geschichte nehmen, dass also ein Mensch aus einem anderen Clan eine junge Frau begehrt, und zwischen die Liebenden kommen die Interessen zu stehen, und es führt zum Tod von beiden –: dann können Sie das ja auch mit DiCaprios Hilfe auf den Untergang der Titanic beziehen, bei dem ist das noch deutlicher: aus dem Unterbau des Schiffes kommt der Liebhaber hervor, und auch er stirbt. Für mich ist das eine Einheit. Und das ist wieder eine Einheit mit Bellini. Es gibt einen sehr frühen Film, GOLDDIGGERS – das sind Frauen, die ihre Männer im Ersten Weltkrieg zu Krüppeln gemacht sehen –, und daraus ist eine Revue gemacht worden, in der diese Frauen sich durchsetzen. Das ist jetzt wiederum die Gegenwart zu Romeo und Julia, das ist eine Wende des Schicksals aus eigener Kraft, und zwar aus den Kräften von Frauen, denen man's zu Anfang des Stücks nicht zutraut. Und es ist gleichzeitig eine Gegenwart zu Bellini, weil es eine absolut triviale Revue ist, Operette.

FILMBULLETIN Sie haben Ihre Sendung KAMIKAZE FÜR DAS LAND DER LIEBE im Untertitel auch «Belcanto pur unter Wasser» genannt, und Sie setzen ja auch Aufnahmen von der Opern-Inszenierung nicht nur in einen Fernsehapparat, sondern auch richtig unter Wasser. Eine doppelte Verfremdung?

ALEXANDER KLUGE Nein. Die menschliche Seele, sagt Freud, ist ein Unterwasserwesen, und man muss den Test aushalten, dass man Handlungen auf der Bühne auch unter Wasser noch lebendig findet. Sehen Sie mal, es gibt doch so viele Gedichte über untergegangene Städte, über ein Leben in der Tiefsee undso weiter, und diese Phantasierichtungen sind nicht willkürlich, sondern sie gehören zu uns Menschen wie eine Schatzkiste, die wir lebenslänglich mit uns tragen, hinzu. Wir haben diese Märchen schon im Kopf, während wir sie noch gar nicht erzählen können. Und wenn Sie es jetzt auf die Ebene der Musik zurückführen, dann ist das Kontrastpaar die Belcanto-Musik von Bellini im Vergleich zu «Quasi una fantasia» von György Kurtág, der die Töne von Beethoven aus der berühmten Liebessonate Adornos, «Quasi una fantasia», genommen und zu einer modernen Musik gestaltet hat. Die ist kristallin, die ist so kurz, wie Tacitus erzählt, das absolute Gegenteil von dieser ausschweifenden, schwingenden Belcanto-Musik. Und diesen Gegensatz und sechzig andere sind hier in einem Film vereinigt, in einem Gesamtzusammenhang, der übrigens im Kopf jedes Zuschauers längst vorhanden ist, eh ich da überhaupt so einen Film mache,

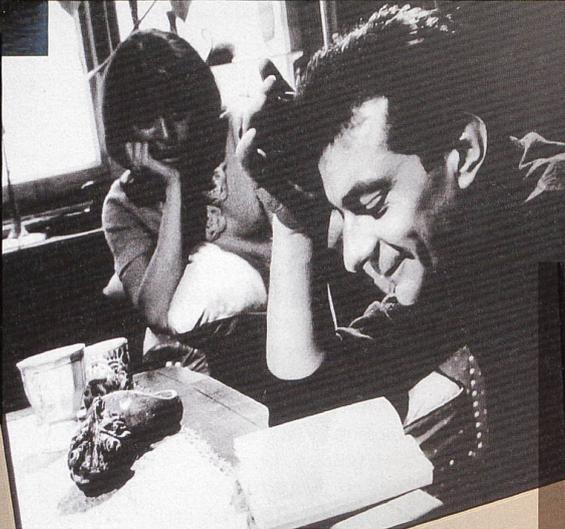
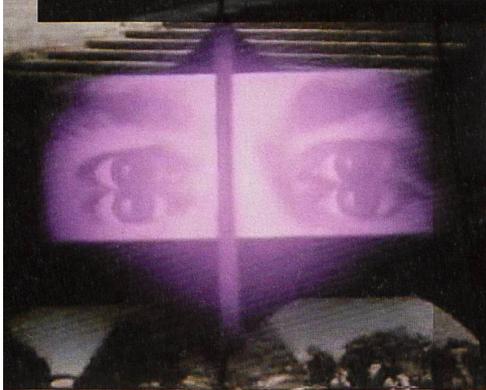
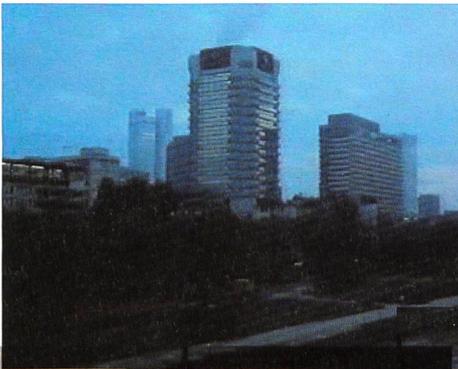
aber ich kann das noch mal nachträglich ablesen: wie hängt der glückliche Ausgang, zu dem jeder hin muss, möchte, wie hängt die Geschichte von Philemon und Baukis zusammen mit diesem schrecklichen Ende, dass zwei so hinreissende Liebende beide an ihrer Liebe umkommen. Das ist doch etwas, was uns beschäftigen kann. Das ist *love politics*. Und die finde ich so wichtig wie die Politik im Weissen Haus.

FILMBULLETIN Sie haben in Ihrem Film DIE MACHT DER GEFÜHLE die Oper als «das Kraftwerk der Gefühle» bezeichnet. Und es gibt in diesem Film rund fünfzig Musikeinspielungen, rund zwanzig davon sind Arien, Duette, Terzette, Vorspiele aus Opern von Wagner, Verdi, Meyerbeer, Janáček, Gluck.

ALEXANDER KLUGE Dieser grosse Janáček hat mit «Die Sache Makropulos» eine sehr eigenartige Oper geschrieben. Also die Story beginnt mit einem Kaiser, der das ewige Leben zu haben wünscht, und er bestellt bei seinem Alchimist einen Trank, der das ewige Leben gibt. Als dieser Trank entwickelt ist, vertraut er dem Trank aber nicht und zwingt den Alchimisten, den Trank erst an seiner Tochter auszuprobieren. Darüber sterben Kaiser und Alchimist. Die Tochter aber ist 300 Jahre alt inzwischen, lebt in Prag und ist Opernsängerin. Das heisst, sie ist genauso alt wie die Geschichte der Oper. Diese Geschichte der Oper – die erste Oper ist von Monteverdi, «Orfeu», im Jahre 1607 –, diese Geschichte hat eigentlich alle Errungenschaften und Irrtümer der bürgerlichen Gesellschaft, der Emanzipation, der Aufklärung begleitet und ist insofern ein sehr interessanter Zerrspiegel, in dem wir uns selbst sehen können. Es gibt 85 000 Opern, und wir kennen davon vielleicht 7 000, und etwa 700 werden davon regelmässig gespielt. Das ist ein Missbrauch, und deswegen bemühe ich mich immer, diese 350 oder jetzt fast 400 Jahre Oper immer wieder neu zu überprüfen, hineinzuholen. Alles, was ich im Fernsehen tue, ist eigentlich der Versuch, etwas, was ausserhalb des Fernsehens gültig ist, ohne Veränderung des Originaltons in diese Welt, in dieses Leitmedium hineinzubringen. Dort erlebt es eigenartige Schicksale. Denn es wirkt dort als merkwürdig wirklich-unwirklich. Weil man sonst nur den adaptierten Ton, den homogenisierten Ton kennt, so wie bei homogenisierter Milch, wo das, was die Kuh absondert, nicht mehr vorhanden ist. Und dieses unverfälschte Original, das trifft aufeinander, wie es eine Dialektik tut, mit wirklichen Verhältnissen. Das heisst, das zerbeult sich gegeneinander. Dabei kom-



Die Bildmaterialien im ganzen Text stammen aus den Kinofilmen ABSCHIED VON GESTERN (1966), IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (mit Edgar Reitz, 1974), DIE MACHT DER GEFÜHLE (1983) und den Fernsehbeiträgen KAMIKAZE FÜR DAS LAND DER LIEBE (25. 11. 1999), EINE FRAU WIE EIN VULKAN (6. 10. 2003) für das Sendegefäß «10 vor 11» und KUNSTBLUT TRIFFT HERZBLUT (1. 7. 2001) für «News & Stories».



Der
installierte
Schmerz

lebt in

panischer
Angst

men aber Qualitäten hervor. Und das ist das, was ich für Musik halte. Oder für Film. – Janáček geht nicht nur harmonisch mit den Tönen um, obwohl man die Harmonien ahnt. Das ist das, was die Moderne auszeichnet, der Dekonstruktivismus: man geht unter die Haut der Musik. Ich habe eine Geschichte geschrieben, die handelt von «Götterdämmerung» in Wien. Als die Rote Armee gegen Wien drängte und die Stadt belagerte, hat der Gauleiter sich, stellvertretend für das Grossdeutsche Reich, mit einer Gala-Aufführung der «Götterdämmerung» in der Oper verabschieden wollen. In der Nacht aber, bevor die Premiere stattfinden sollte, wurde das Opernhaus von Bomben getroffen, und jetzt wurde in Kellern, in Luftschutzkellern, unter Mitnahme von Armee-Funkgeräten – die klingen blechern und furchtbar und sind eigentlich nur für Übermittlung von Befehlen und nicht für Musik geeignet – in den umliegenden Kellern geprobt. Diese Musik ist aufgezeichnet worden in 35 mm. Die Rundfunkanstalt Salzburg lehnte die Sendung wegen mangelnder Qualität ab, aber ich bin der Meinung, das ist die schönste Aufführung und die passendste, authentischste für die «Götterdämmerung», weil das Bombenkrachen, die Artillerie, die Geräusche und der blecherne Klang der falschen Geräte die Bemühung dieser hingerissenen Musiker und dieses sehr guten Komponisten überhaupt hervorbringen. Dies ist «musique sans phrase», hier ist die Phrase wegmontiert, die Phrase, die natürlich auch Wagner in sich hat, denn er ist voller Übertreibung, voller sächsischen Hochmuts, und gleichzeitig der geniale Komponist, der er ist. Und dies streift der Komponist in der Moderne ab, entweder indem Alban Berg mit seinen musikalischen Fähigkeiten neu umgeht, und dann klingt das modern, oder indem die Zeitgeschichte selber etwas abreibt, sozusagen die Zerbeulung der dialektischen Verhältnisse betreibt bei dieser Musik. Und sie wird schöner dadurch. Es bleiben Reste übrig. Dieses Ruinengesetz in der Kunst ist etwas, was genauso die Authentizität verkörpert wie neue fertige Grosskonstruktionen: Kunstwerke. Also Kunst hat immer diese zwei Eigenschaften, durch Zerstörung gewinnt man etwas, und durch Bauen gewinnt man etwas. Durch Gärtnern.

FILMBULLETTIN In allen Opern, in denen es um Erlösung geht, wird im fünften Akt eine Frau geopfert. Ich zitiere Alexander Kluge. In Ihrem Film *DIE MACHT DER GEFÜHLE* gibt es ein Interview, das Alexandra Kluge als Reporterin mit dem Kammergesänger Edgar Boehlke führt. Sie fragt ihn, wieso er in den ersten Akten eine Zuversicht zeige,

von der er doch wissen müsse, dass sie nicht gerechtfertigt ist, weil die Sache im fünften Akt nicht gut ausgeht. Und Boehlke besteht darauf, dass er das im ersten Akt ja noch nicht wissen könne. Dieses Interview ist natürlich ein *fake*, eine Täuschung, die vorgibt, die Wahrheit und nichts als die reine Wahrheit zu sein. Mal abgesehen davon, dass es ohne *fake*, ohne Augentäuschung, kein Kino gäbe, und auch kein Fernsehen, und das Fernsehen, scheint mir, insgesamt von den ästhetischen Möglichkeiten – von den politischen schon – des *fake* wenig Gebrauch macht, haben Sie dem *fake* nicht nur in manipulierten Interviews zum Beispiel mit Peter Berling in Ihrer Magazinreihe «facts & fakes» zur Ehrenrettung verholhen.

ALEXANDER KLUGE Was heisst *fake*? Roman und Poesie und fünfzig Prozent von dem, was ein Mensch lebenslänglich tut, wenn er träumt, wenn er nachdenkt, wenn er sinnt, wenn er Protest in sich fühlt, oder wenn er lachen muss, mit Hilfe seines Zwerchfells, ist ja im Grunde ein Kontrast zum Wirklichen. Menschen sind keine Wirklichkeitssucher. Eine Unmenge Wirklichkeit lehnen sie sogar ab. Und das muss man ernst nehmen. Insofern ist das für mich nicht *fake*, sondern nur die andere Seite der *facts*. Sehen Sie, wenn ein britischer Premierminister, instruiert von seinem Geheimdienst, etwas sagt, und es erweist sich hinterher nicht in der Wirklichkeit, was ist das? Man könnte sagen, es ist eine Lüge, oder Sie können sagen, die wirklichen Verhältnisse schreiben Romane. Und umgekehrt müssen Sie sagen: die Romane haben etwas Wirkliches. Die menschliche Phantasie ist nicht willkürlich. Wenn Immanuel Kant sich trennt von seinem ihm sehr lieben Menschen, dem Diener Lampe, dann schreibt er auf: «Nicht an Lampe denken.» Und schon hat er an ihn gedacht. Sie merken, es gibt gar kein Mittel, mit diesem Subjektiven anders umzugehen, als es als Tatsache zu nehmen. Die Gefühle der Menschen sind tatsächlich, und sie sind betonartiger als meinestwegen der Westwall, der eigentlich das Papier nicht wert ist, das darüber geschrieben wurde. Anders gesagt: wir müssen uns mit der Frage Wirklich-Unwirklich befassen, und das Bindeglied davon ist Musik. Weil die Musik eine Schwebung zustande bringt, weil diese Hirnhälfte, mit der wir Musik hören, weniger missbraucht wurde als die der Logik und des Wirklichkeits-Sortierens. Und dadurch gibt es eine Schwebung, die wach ist, also nicht schläft wie beim Träumen, und gleichzeitig Grenzen als Zusammenhänge stärker bilden kann als unsere abgerichtete Vernunft, die in der Schule, von den Eltern her, von

dem Gut-Böse-System, das uns regiert, und von dem falschen Gebrauch unserer Sinne hergeleitet, uns veranlasst, anzunehmen, die Wirklichkeit sei wirklich. Der wichtigste Satz, über den ich je ein Buch geschrieben habe, heisst: die schärfste Ideologie besteht darin, dass die Wirklichkeit von sich behauptet, sie sei wirklich.

FILMBULLETTIN Wir kommen vom «Kraftwerk der Gefühle» nicht los, und diese Liebe teilen Sie mit dem Ministerialrat Pichota in Ihrem ersten Spielfilm *ABSCHIED VON GESTERN*. Er singt die Arie des Phillip aus Verdis «Don Carlos» als Gesangsunterricht für seine Geliebte Anita G.

ALEXANDER KLUGE Er hat einen ganz konkreten Konflikt in diesem Film, einen Konflikt, der die Anita G. später ins Gefängnis bringen und zur Trennung führen wird. Er ist sehr scheinheilig bemüht, sich hineinzuversetzen in die Geschicke dieses König Phillip. Das ist die verlogenste Art, mit Oper umzugehen, die es gibt. Das ist eine Entlarvungsszene, die zeigt: dieses Verhältnis kann nicht funktionieren. Das sehen Sie am Gesicht der Anita G. Um das, was ich hier empfinde, allgemeiner zu formulieren: als ein Kind, das 1932 geboren ist und 1945 miterlebt hat, und vor allem die Bombenangriffe davor, bin ich eigentlich sehr friedenswillig. Und ich bin für Abrüstung insgesamt, auch für Abrüstung der emotionalen fünften Akte. Das können auch manchmal die dritten Akte sein oder die zweiten Akte – bei «Norma» ist es der zweite Akt. Aber unabhängig von der Einteilung werden schöne Frauen regelmässig, fast seriell, von Baritonem oder Tenören in den Opern umgebracht. Und wenn ich mir jetzt vorstelle, dass 186 Mal jeden Abend, statistisch gesehen, zu den schönen Klängen von Verdi Othello die Desdemona erwürgt, dann möchte ich gerne, dass er irgendwann durch eine Darmkolik – eine alte Errungenschaft der Menschheit – unterbrochen oder durch Wut ohnmächtig wird, oder durch ein zu frühes Klopfen der Emilia, die zehn Minuten zu früh klopfte: dann richtet sich seine Wut gegen sie, und er hat die Wut nicht zweimal. Da sind in diesen alten Menschen Dinge eingebaut, in den Darmzotten, die die Mordlust des Verstandes oder des wütenden Herzens unterbrechen können. Und das ist Abrüstung der fünften Akte. Und das darf nicht nur eine Komödie bringen, sondern das muss das Pathos haben, das wir in die Opern investieren. Also Oper ist bei mir immer Anti-Oper, Film ist immer Anti-Film, Musik ist immer auch der Gegenpol, das Geräusch, die Worte.



FILMBULLETIN Ein solches Stück Anti-Oper gibt es auch in dem Film *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD* ...

ALEXANDER KLUGE Ich kann Ihnen nicht sagen, aus welcher Oper das stammt. Ich hab das aus dem Radio entnommen, und mich hat es bewegt, als ich am Schneidetisch sass. Ich habe das mit der Cutterin *Beate Mainka-Jellinghaus* gemacht, die Sie nicht unterschätzen dürfen, denn Sie dürfen nicht denken, *ich* mache die Filme, sondern die werden sehr kollektiv gemacht. Und insofern entstehen diese Musiken immer gemeinsam, und dieses Stück ist auch so entstanden, zu dem Bild, das ja sehr aggressiv ist: eine Art Hühnchen oder so etwas im Fahrstuhl kriegt den Überblick über Frankfurt. Wer überhaupt hat denn den Überblick über eine Gesellschaft, in der in einer Woche im Februar, die wird hier in diesem Film beschrieben, der Karneval direkt auf die Studenten und die Häuseräumung durch die Polizei stösst – also sozialer Protest auf der einen Seite und dieses jahrhundertealte Vergnügungssystem Karneval stossen direkt aufeinander. Das gibt diese extremen Bilder, und das muss auch zu einer Verzerrung der Musik führen. Ich darf mal ein Beispiel sagen. In dem Roman «Der Stechlin» beschreibt Fontane, wie ein See in Brandenburg immer dann eine Allergie, ein Kräuseln auf seiner Oberfläche zeigt, wenn in Java Massaker passieren, Menschen sterben. Das heisst, es gibt eine Fernwirkung der Empathie. In dieser Hinsicht ist auf dem blauen Planeten alles miteinander gefühlsmässig verknüpft. Ich bin kein Esoteriker, aber ich glaube, dass zum Aufklärungsprozess gehört zu verstehen, was Fontane hier beschreibt: dass es unbekannte Fernwirkungen gibt, dass das Lebendige untereinander kommuniziert, was wir aus der Quantenphysik inzwischen beweisbar vorgehalten bekommen. Wenn wir hier uns einzäunen in eine Festung zu enger Rationalität, dann werden wir von der Welt nichts verstehen. Und wiederum ist das, was erst erfunden wurde, die Musik, das heisst Ausdrucksform ohne Sinnzwang; das ist ja das, was man Musik nennt. Das ist das erste, das können die Walfische, bevor sie Grammatik lernen. Das können Menschen und höhere Tiere, so wie sie Gefühle haben. Und darauf gründet sich dann alles Spätere, über die Grammatik bis zur Vernunft.

FILMBULLETIN Es gibt mindestens zwei Auffassungen zur Filmmusik. Die eine sagt, man darf die Musik nicht hören, und die andere sagt: die Musik muss man hören, wie es ja auch mindestens zwei Auffassungen zur

Kamera-Arbeit gibt. Adorno hatte einen sehr strikten Standpunkt in dieser Frage. Sie kann ich nirgendwo eindeutig einordnen, wahrscheinlich befinden Sie sich dazwischen?

ALEXANDER KLUGE Nein. Sie können mich ganz mühelos bei Adorno einordnen.

FILMBULLETIN Aber man hört doch die Musik in Ihren Filmen. Die Musik in Ihren Filmen erzeugt doch Gefühle.

ALEXANDER KLUGE Ach, so meinen Sie das. Aber Adorno schreibt in seinem Buch über Filmmusik, das er mit Eisler geschrieben hat, und wo die Absicht bestand, nach Eislers Tod, dass wir beide das neu schreiben. Er geht ja davon aus, dass die Musik autonom sein muss im Film. Er sagt, er kritisiert, dass in Hollywood die Musik einfach Illustrierung wird, des Bildes oder der Haupthandlung. Das ist ja hierarchischer Film. Und wir, also im Autorenfilm, da kann ich wir sagen, weil ich das für Schroeter, für Fassbinder, für Herzog, für Reitz genauso sagen könnte, und für Godard. Wir gehen davon aus, dass alle Elemente des Films gleich wichtig sind, die Tonspur also genauso wichtig wie die Bildspur ist, das unsichtbare Bild so wichtig wie das sichtbare. Und das zu pflegen, das setzt voraus, dass die Musik autonom ist. Dass sie ein Teil ist, und dass Sie eigentlich den Soundtrack eines Films genauso senden können, wie Sie im Fernsehen den ganzen Film senden können.

FILMBULLETIN Es gibt, wenigstens in Ihren frühen Filmen, recht viele Klavierstücke. Nach meinem Eindruck bringen diese Klavierpassagen Momente der Reflexion in Ihre Filme, Augenblicke der entspannten Konzentration.

ALEXANDER KLUGE Das ist sehr richtig. Und wenn Sie zum Beispiel bei der Oper eine Partitur durchsichtig machen wollen, dann können Sie das nicht mit den Mitteln des Orchesters machen, das ja immer nur einen Gesamtklang ergibt. Während das Klavier die Einzelheiten stärker abstrahiert und hervorhebt.

FILMBULLETIN Was passiert Ihrer Ansicht nach, wenn Sie Hits der E-Musik und Gassenhauer der Schlagermusik unterschiedslos nebeneinander setzen? Werden die Schlager veredelt oder werden die bekanntesten Stücke aus der klassisch-romantischen Musiktradition als Gassenhauer bestätigt? Bei den Schlagern in Ihren Filmen denke ich vor allem an «Chinamann» aus *IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD*. Wird der Schlager veredelt oder wird durch den Schlager der Nachbar aus der E-Musik selbst zum Schlager?

kollidiert mit
**WAHREM
LEIDEN.**

vor
**falcher
Scham /**

zu Brands
**"MASCHINIST
HOPKINS"**
–werden



ALEXANDER KLUGE Beides nicht. Also so etwas Albernes wie der Text «Chinamann» und der Reim, der darauf folgt, «Marzipan», ist einfach der Kontrapunkt zu der sehr ernsthaften Beschäftigung dieser DDR-Agentin und ihrem Liebhaber, die sich mit einem Marx-Text befassen, dass die fünf Sinne des Menschen die ganze Weltgeschichte umfassen. Das ist ja sehr weitgehend, denn dieses Erbe des blauen Planeten, das wir in uns tragen und das 620 Millionen Jahre Entwicklung, meinerwegen, der jüngeren Zeit bis zu uns enthält, das tragen wir lebenslänglich mit unseren 37 Grad Körpertemperatur in uns. Und das wird jetzt an einem Samstag von Radio Leipzig interpretiert mit «Chinamann hat ein Mädchen, und das heisst Marzipan». Das ist der Gipfel der Albernheit, gesetzt gegen den Gipfel der Ernsthaftigkeit.

FILMBULLETIN IN GEFahr UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD, den Sie mit Edgar Reitz zusammen gemacht haben, ist meiner Ansicht nach derjenige Ihrer Filme mit dem sparsamsten Aufwand an Kunstfertigkeit, jedenfalls verglichen mit Ihren anderen Filmen. Der Film hat vier Kapitel: das ist die Geschichte der Inge Maier, dann die Geschichte der Geheimagentin Müller-Eisert; der dritte Teil heisst «Die Sprechweise öffentlicher Ereignisse», und der vierte heisst «Häuseräumung Schumannstrasse 69,71 Bockenheimer Landstrasse 111,113». Es gibt also zwei Kapitel fiktionale Filmerzählung und zwei Kapitel Dokumentarisches. Sie fangen den Film an mit dem Vorspiel der «Götterdämmerung», es kommt dann irgendwann der «Chinamann», dann kommt das Andreas-Hofer-Lied «Zu Mantua in Banden», es kommt viel Faschingsmusik, aber es kommen auch bei der Zerstörung des Frankfurter Westends Musik von Eisler und Erich Weinerts Kampflied, gesungen von Ernst Busch, begleitet vom Rundfunkorchester Leipzig.

ALEXANDER KLUGE Dieser Film ist einer meiner Lieblingsfilme. Das liegt nicht nur daran, dass gewissermassen das Hauptereignis, nämlich die Häuseräumung und der Einriss – der willkürliche Einriss von Häusern, die vorher grosse Bürgerhäuser und von Studenten besetzt waren und jetzt niedergerissen werden –, dass diese Häuser zehn Jahre danach völlig leerstehen. Es war niemals notwendig, diesen Konflikt zu provozieren. Das lag vor der Wohnung, in der wir lebten, und für uns ist sehr wichtig gewesen – das kommt im Film nicht vor –, dass der Exporteur für Porzellan von Meissen in unserem Haus ganz dicht neben die-

sen Zerstörungsprozessen sein Porzellan hütete. Das heisst: da sind mir eine ganze Menge von Wirklichkeitsbeziehungen geläufig, die hier zusammentreffen. Und wenn Sie jetzt hier dieses sozialistische Lied haben, das ja ganz unpassend ist in dem Zusammenhang, denn das ist hier ja in jeder Hinsicht eine Niederlage der emanzipatorischen Kräfte gegenüber einem Polizei- und Bauunternehmens-Einsatz, nicht wahr? Da dieses starke Lied zu singen, ist gewissermassen der falsche Moment. Aber alles, was die DDR-Agentin Müller-Eisert macht, ist zum falschen Moment. Sie findet, dass im Wirtschaftsteil der FAZ, der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, die ganzen Staatsgeheimnisse besser aufgehoben sind als bei den Sekretärinnen in Bonn, die gar nichts wissen. Das heisst, sie schreibt die Akten des Staatssicherheitsdienstes, des Kundschafterdienstes, mit lauter Dingen voll, die die DDR nicht wissen will. Die aber lebensnotwendig wären, und Marx hätte dem nachgeforscht. Der hätte gesagt: im Wirtschaftsteil der FAZ stehen die Staatsgeheimnisse. Und diese Seiten, die treffen hier zusammen. Die Beischlafdiebin beispielsweise, die dem Polizeipräsidenten die Brieftasche stiehlt, bei einem Stelldichein – das ist die Summe von Gegensätzen, die in einer Woche konkret zusammentreffen. Das ist hier ein Beispiel, dass die Wirklichkeit die Romane erzählt und wir sie eigentlich wie die Brüder Grimm nur aufzeichnen müssen. Diese wirklichen Ereignisse sind wie die Grossmütter in Hessen, die die Märchen erzählen.

FILMBULLETIN Spielen Sie selbst ein Instrument? Sie haben einmal Kirchenmusik studiert. Oder haben Sie einmal Klavier oder Gitarre gespielt? Oder Blockflöte?

ALEXANDER KLUGE Nein, Blockflöte überhaupt nicht. Ich hab Klavier gelernt, ursprünglich, und in der Kirchenmusik müssen Sie ja Orgel spielen. Was Ihnen die Klavierkunst etwas, was den Anschlag betrifft, wieder nimmt, denn Sie dürfen niemals die Taste verlassen, ohne dass der Ton erstirbt. Sie können also nicht betonen, wie in diesem romantischen Instrument Klavier. Das Wesentliche aber ist, dass ich eigentlich in der Kirchenmusik so etwas wie die Gegenbewegung kennengelernt habe, also wie die alten Meister komponieren. Das bewegt die Stimmen autonom. Und das kennt auch den Satz: wenn eine Stimme nichts mehr zu sagen hat, hat sie zu schweigen. Rücksichtslos. Das ganze Rhetorisch-Geschwätzig der Musik des neunzehnten Jahrhunderts gibt es dort nicht. Und insofern meine ich, dass man, angefangen von

Anonymus, der im zwölften Jahrhundert komponiert, bis zu Bach einen ganz reichen Schatz hat, an dem man sich innerlich verankern kann. Und wenn es mir gelingt, 30 Sekunden so eine Musik, in den Zusammenhang einer Musiksendung der Jetztzeit zu setzen – ich mache sehr viel Techno-Magazine oder auch andere Musiken aus Chicago und Detroit –, dann habe ich das aus der Kirchenmusik.

FILMBULLETIN Als ich Sie neulich nach einer Art von Lieblingsmusik fragte, haben Sie Monteverdis «Krönung der Poppea» genannt, und zwar das Schlussduett, aber Sie haben mir dann aus Ihrer eigenen Bearbeitung oder aus Ihrem eigenen Zitat von Monteverdi in einer Fernsehsendung eine, wie Sie es nennen, Montage?, nein, einen Textvergleich, glaub ich, gegeben.

ALEXANDER KLUGE Also gehen Sie mal davon aus, dass ich glaube, dass alle Musikauteoren und alle literarischen und Filmautoren unterirdisch miteinander zusammenhängen. Und insofern ist zwischen Monteverdi und dem bewundernswerten Wolfgang Rihm dann kein Unterschied, wenn Rihm in der «Eroberung von Mexiko», einer seiner Opern, direkt eine Struktur zitiert oder nachahmt oder benutzt, die dann in «Tristan und Isolde», vor allem aber in «Die Krönung der Poppea» vorkommt. Sehen Sie, «L'incoronazione di Poppea»: ein kaiserlicher Tyrann, der aber privat wie ein Kind ist; er verliebt sich am Morgen in eine junge Frau, er lässt Seneca töten, er trennt sich von seiner angeheirateten Frau, und am Abend kommen die beiden zusammen, das ist die Hochzeit der Poppea. Das ist die Geschichte eines Tages, wo unter Unterstützung einiger Götter alles der Lust geopfert wird. Das ist eine sehr kühne, sehr moderne rabiate Männerkonstellation: Lust setzt sich durch um jeden Preis und vernichtet andere. Und das kommt bei Rihm in den Zusammenhang Cortez/ Montezuma. Ich finde es genial, dass es dieselbe Musik ist, das geht nur in einem Kopf wie dem von Rihm, für den eine Musik von 1632 oder 1612 Realität, Jetztzeit ist; und perspektivisch in ein anderes Jahrhundert transponiert, ändert sich eine Musik. Und diese Identität zweier Texte, die sich perspektivisch aber verändert anhören, das ist etwas, das ich als Anhänger der Brüder Grimm, als Sammler aufzeichnen soll.

Das Gespräch mit Alexander Kluge führte Peter W. Jansen

Ein ungebetener Gast

Exemplare (13) - die wir nicht missen mögen

Und so erfuhr ich von dem «Festival der Diebe», das so eng mit dem Filmfestival verzahnt ist. Zeitgleich mit den Regisseuren, Produzenten und Kritikern reisen nämlich auch die besten Diebe und Fälscher aus halb Europa an. Die Hackersoftware für Kreditkarten haben sie gleich dabei und auch fahrbare Fälscherwerkstätten für Festivalausweise.

Das Gedränge war gross am roten Teppich von Cannes, und plötzlich fühlte ich mich «erleichtert». Meine Geldbörse war weg. Um mich herum nur unschuldige Gesichter. Eines davon war besonders unschuldig. Zunächst ohne besondere Absicht prägte ich es mir ein. Zwischen zwei Filmen dann der fällige Abstecher zur Polizeikommandantur oben in der Stadt. Endlich bekomme ich ein Formular ausgehändigt. Die Chancen, dass der Dieb gefunden werde, seien eher gering, sagt der Polizist. Ich studiere den mehrsprachigen Text und verliere gleich die Lust. «Die Chancen sind in Wahrheit gleich null.» Sagt eine Stimme. Ich blicke auf und schaue in das besonders unschuldige Gesicht. Der Mann erklärt, auch er sei ein Festivalier: «Mir ist auch alles gestohlen worden. Gemeldet habe ich das aber nur wegen der Papiere. Sonst glauben die hier noch, ich hätte meine Papiere verkauft. Übrigens, haben Sie schon Ihre Kreditkarten sperren lassen?» Nein, das hatte ich in der Aufregung vergessen, das Wichtigste, wie es schien. «Vielleicht», schlug der Mann mit dem unschuldigen Gesicht vor, «gehen wir in der Nähe des Tatortes noch einmal auf die Suche. Oft nehmen die Taschendiebe das Bargeld und schmeissen den Rest gleich weg.» Wenig später schauten wir in sämtliche Blumenkübel an der Croisette ganz in der Nähe des nun menschenleeren roten Teppichs. Und wirklich, wir fanden meine Geldbörse. Nun musste ich also keine verlorenen Kreditkarten sperren lassen. Glück gehabt. Ganz erleichtert über die glückliche Wendung lud ich den Mann

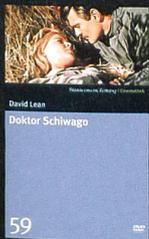
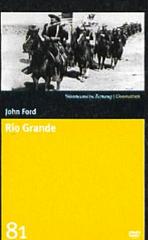
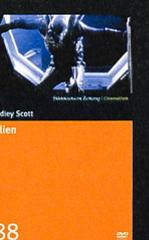
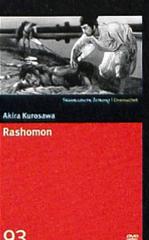
ein, mit mir einen Drink zu nehmen, schliesslich wirkte er ganz unverdächtig mit seinem schneeweissen Festivalpass mit gelbem Punkt, der ihn als «Presse Soirée», also als besonders privilegierten Journalisten auswies. Und dann sind wir zusammen ins Kino gegangen, und er lud mich zum Essen ein. Seltsamerweise winkte er bei der Frage nach seiner Zeitung schnell ab. «Ach, wissen Sie, ich schau mir die Filme nur noch an, schreibe längst nicht mehr darüber, aber Sie kennen doch Frankreich und sein Privilegiensystem, einmal «Presse Soirée» – immer «Presse Soirée».» Bei der Diskussion über den Film, den wir gesehen hatten, waren wir uns überraschend schnell einig, Alain und ich. Seinen Namen hatte er übrigens gleich gesagt, aber nicht vorgeschlagen, einander zu duzen. Auf dem Weg zurück zum Festivalzentrum kamen wir an einem geschlossenen Lieferwagen vorbei, der in einer ruhigen Seitenstrasse parkte. Alain gab sich sichtlich einen Ruck und sagte plötzlich: «Ich muss Ihnen etwas gestehen. Das mit Ihrer Geldbörse, das war ich. Deswegen haben wir sie auch so schnell wieder gefunden. Keine Angst, mit den Kreditkarten ist nichts geschehen.» Und dann fügte er in ermahndem Tonfall hinzu: «Aber es hätte etwas geschehen können.» Er klopfte an die Seitentür des Gefährts, dessen Tür von Innen aufgeschoben

wurde. Mein «neuer Freund» übergab dem Mann, der nun auftauchte, seine prall gefüllte Festivaltasche. Der Mann schaute mich böse drohend an, bis Alain mit dem Kopf nickte. Dann holte er mit der einen Hand jede Menge Geldbörsen aus der Tasche und schob mit der anderen die Tür wieder zu. So wurde ich Alains Komplize. Jedenfalls sein Mitwisser. Er ist der König der Festivaldiebe. Überhaupt hat er in allen krummen Geschäften rund um das Festival seine Finger drin. Eigentlich hat er es nicht mehr nötig, selbst auf Diebestour zu gehen. «Das ist nur eine Fingerübung gewesen. Manchmal muss es einfach sein», erklärte er jovial. «Bei Ihnen hatte ich gleich so ein besonderes Gefühl. Endlich einmal jemand, dem ich alles erzählen könnte. Sie wollen es doch wissen, oder?» Und so erfuhr ich von dem «Festival der Diebe», das so eng mit dem Filmfestival verzahnt ist. Zeitgleich mit den Regisseuren, Produzenten und Kritikern reisen nämlich auch die besten Diebe und Fälscher aus halb Europa an. Die Hackersoftware für Kreditkarten haben sie gleich dabei und auch fahrbare Fälscherwerkstätten für Festivalausweise. «Sie werden nicht glauben, was wir in unserem Lieferwagen alles anstellen können. Wenn Sie einmal einen «Presse Soirée»-Ausweis haben wollen. Fragen Sie ungeniert.» Im Zentrum des Festivalgeschehens steht natürlich das Klauen in all seinen Formen, vom einfachen Taschendiebstahl bis zum grossen Coup. «Sie merken schon, wir spielen eigentlich nur die Filmklassiker nach. Alles Kino.» Erklärte er lachend. Inzwischen waren wir am «Petit Majestic» angekommen, einer kleinen Bar direkt hinter dem Grand Hotel. Das ist einer der wenigen Treffpunkte ausserhalb des Festivalgeländes. «Spüren Sie ihn?» fragt er mich. «Was?» – «Na, den kalten Lufthauch. Man sieht nichts, aber mit ein bisschen Übung können Sie spüren, was geschieht.» Gaukler tauchen auf. Mit schlichtem Feuerzauber oder einem improvisierten Streit lenken sie die Aufmerksamkeit ab. Und dann sind zwanzig Handtaschen weg. Man findet sie später ganz in der Nähe im Buschwerk. Leer natürlich. «Manche glauben, der Wirt habe seine Hände im Spiel. Neuerdings hat er Wächter engagiert. Einer davon sieht aus wie der Feuerspucker. Das ist alles nur Illusion. Und schliesslich ist Geld genug da: in den Taschen der Filmleute. Apropos, jetzt hätte ich beinahe vergessen, Ihnen Ihr Bargeld zurückzugeben. Schliesslich sind Sie jetzt einer von uns – ein Wissender.» So schob er mir ein dickes Bündel Geldscheine in die Jackentasche und verschwand in der Menge. Warum er mir das alles erzählt hat? Wahrscheinlich, weil er wollte, dass irgendwer seine Geschichte erzählt, so wie all die anderen Stars und Sternchen auf der Croisette, die wollen, dass ihre Story erzählt wird. Ich habe ihn nicht mehr wieder gesehen. Am nächsten Tag im Kino lächelten mir allerdings furchtbar viele Leute zu, die ich nicht kannte. Alle hatten unschuldige Gesichter, und manche winkten sogar heftig. Sie alle hatten weisse Festivalausweise der Marke «Presse Soirée» mit gelbem Punkt. Sie scheinen das Kino wirklich zu mögen. Ohne die Diebe wären die Säle vermutlich halb leer.

Josef Schnelle



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 McCabe & Mrs. Miller 61	 Roberto Rossellini Rom, offene Stadt 62	 Paul Schrader American Gigolo 63	 Joel Coen Fargo 64	 Frank Beyer Spur der Steine 65	 John Schlesinger Der Marathon Mann 66
 Takeshi 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 Geheizen 79	 Paul Harather 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 Schaffot 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
 Wing Kai Wall In the Mood for Love 99	 Charles Chaplin Der große Diktator 100	<p>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.</p>					

* Unverbindliche Preisempfehlung

Großes Kino. Sammeln.

www.sz-mediathek.de

Süddeutsche Zeitung | Cinemathek

VAGUE D'OR - BESTER FILM
FESTIVAL INT. DU CINÉMA AU FÉMININ, BORDEAUX 2005

REFLET D'OR - BESTER FILM
CINÉMA TOUT ÉCRAN / GENÈVE 2005



PREIS DER INTERNATIONALEN FILMKRITIK FIPRESCI
CINÉMA TOUT ÉCRAN / GENÈVE 2005



SPEZIALPREIS DER JURY
FÜR RUXANDRA ZENIDE & DOROTHEA PETRE
FILMFESTIVAL MANNHEIM 2005

NOMINATION - BESTER SPIELFILM
SCHWEIZER FILMPREIS SOLOTHURN 2006

EIN FILM VON RUXANDRA ZENIDE

Ryna

AB MAI IM KINO

PACIFIC

strada film

Event Films

FILM COOP

DD DOLBY
DIGITAL