Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 273

Heft

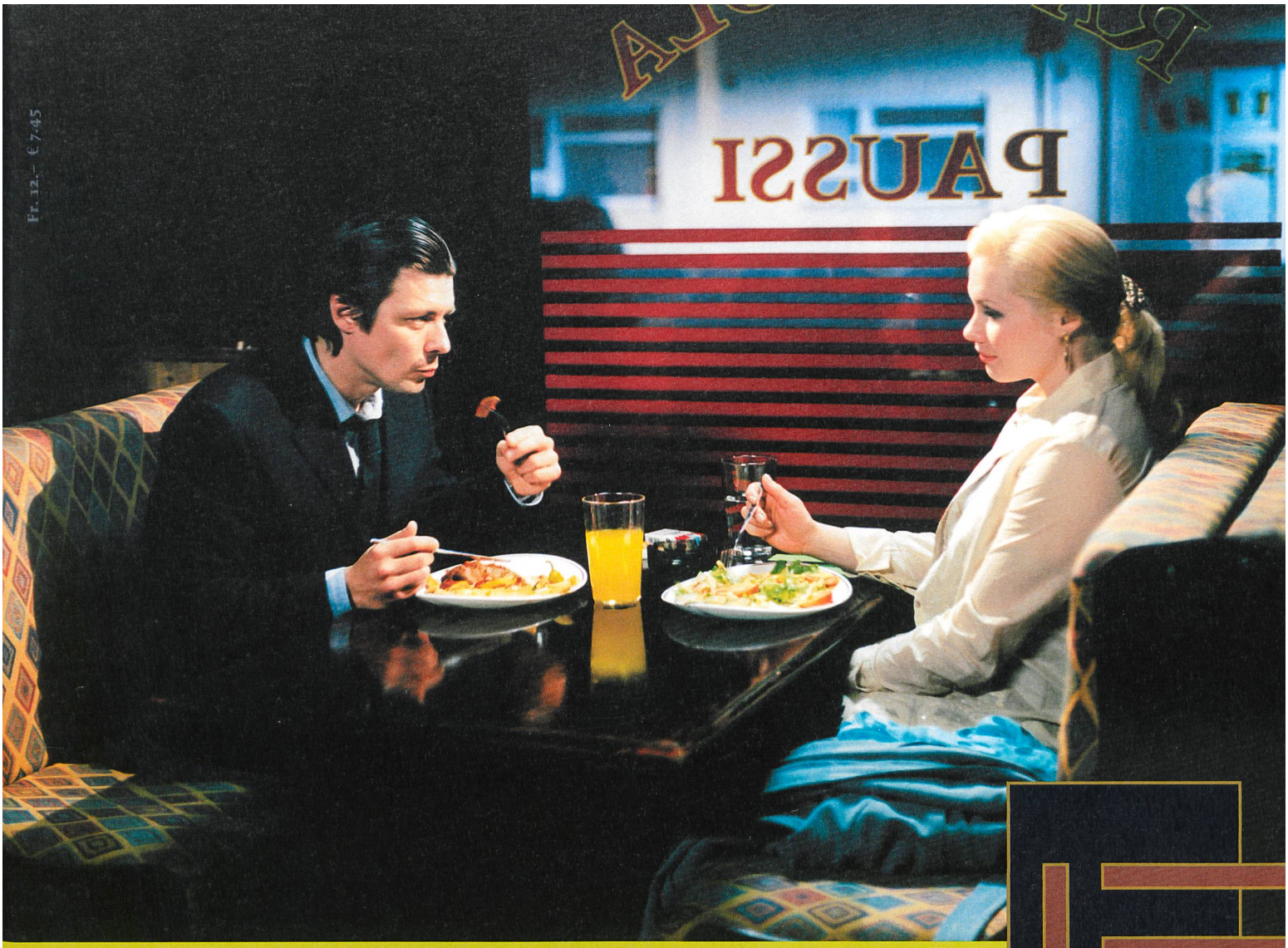
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 05.08.2025

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



Fr. 12.– € 7.45

5.06

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

> Aki Kaurismäki
> Charles Chaplin

Das Kino des Aki Kaurismäki

Chaplin in Bildern

VERS LE SUD von Laurent Cantet

THE ASPHALT JUNGLE von John Huston

INNOCENCE von Lucile Hadzihalilovic

QUINCEAÑERA von R. Glatzer, W. Westmoreland

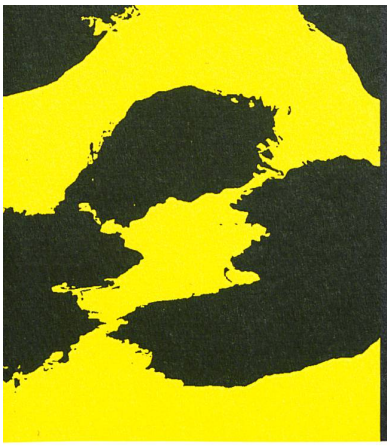
SEHNSUCHT von Valeska Grisebach

KLIMT von Raoul Ruiz

GRBAVICA von Jasmila Zbanic

HARDCORE CHAMBERMUSIC von Peter Liechti

www.filmbulletin.ch



LOCARNO 2006

PIAZZA GRANDE: **IN 3 TAGEN BIST DU TOT** von Andreas Prochaska

PIAZZA GRANDE: **NOMAD** von Sergei Bodrov und Ivan Passer

CINÉASTES DU PRÉSENT: **NO BODY IS PERFECT** von Raphaël Sibilla

CINÉASTES DU PRÉSENT: **LA TRADUCTRICE** von Elena Hasanov

APPELATION SUISSE: **DAS KURZE LEBEN DES JOSÉ ANTONIO GUTIERREZ** von Heidi Specogna

APPELATION SUISSE: **VITUS** von Fredi M. Murer

OPEN DOORS: **TEARS OF THE BLACK TIGER** von Wisit Sasanatieng

www.FRENETIC.CH

COMING SOON

FRATRICIDE

von Yilmaz Arslan
mit Erdal Celik, Xewat Gectan
Nurettin Celik, Bülent Büyükasik

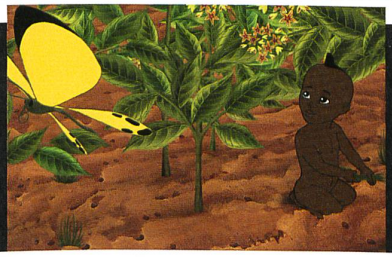
LOCARNO 2005 – Silberner Leopard

THANK YOU FOR SMOKING

von Jason Reitman
mit Aaron Eckhart, Robert Duvall
Sam Elliott, Katie Holmes
William H. Macy

OPAL DREAM

von Peter Cattaneo (THE FULL MONTY)
mit Vince Colosimo, Jacqueline
McKenzie, Christian Byers
Sapphire Boyce



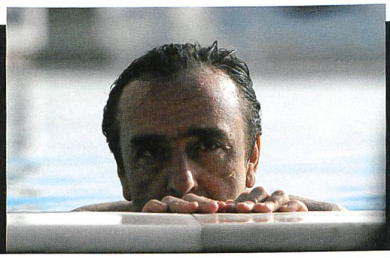
KIRIKU UND DIE WILDEN TIERE

von Michel Ocelot

IL CAIMANO

von Nanni Moretti
mit Silvio Orlando, Margherita Buy
Jasmine Trinca, Nanni Moretti

CANNES 2006 – IM WETTBEWERB



EIN LIED FÜR ARGYRIS

von Stefan Haupt
(ELISABETH KÜBLER-ROSS)

PAPER DOLLS

von Tomer Heymann

PINK APPLE PUBLIKUMSPREIS 2006

CALL OF THE NORTH

von Adam Ravetch & Sarah Robertson

ANUK – DER WEG DES KRIEGERS

von Luke Gasser
mit Luke Gasser, Doro Pesch, Katy
Winter, Marc Storace, Stephan Eicher
Franziskus Abgottspon

COMBIEN TU M'AIMES?

von Bertrand Blier

VERS LE SUD

von Laurent Cantet

FAUTEUILS D'ORCHESTRE

von Danièle Thompson

french touch
la série française

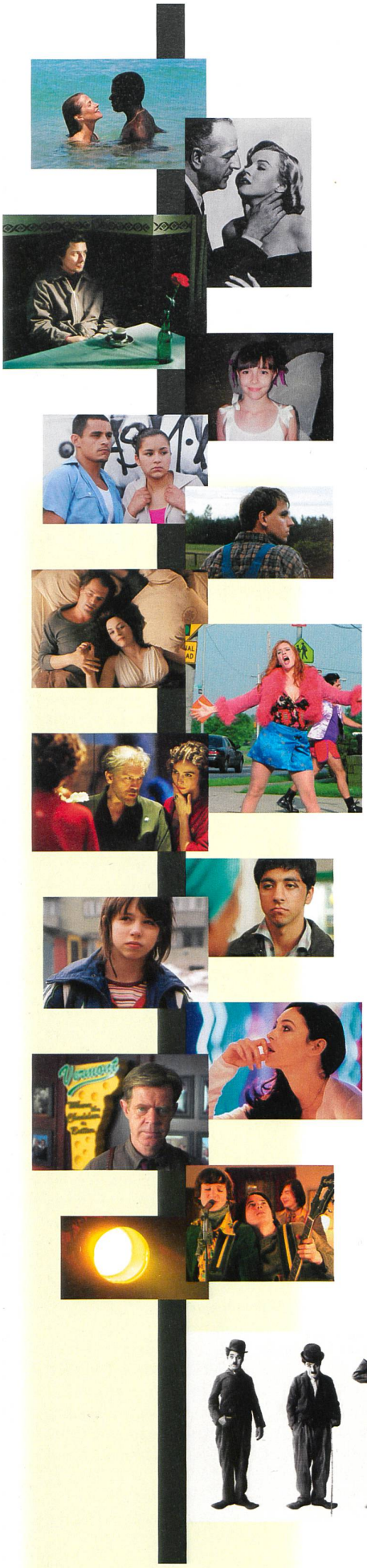
AUSSERDEM DEMNÄCHST IM KINO DIE NEUEN FILME VON :

Abel Ferrara, Alain Resnais, Lars von Trier, David Lynch, Guillermo Del Toro, Wong Kar Wai, Emir Kusturica
Rolf de Heer, Susanne Bier, Vincent Pluss, Micha Lewinsky, Susanna Hübscher

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

5.2006
48. Jahrgang
Heft Nummer 273
August 2006

Titelblatt:
Janne Hyytiäinen als Koistinen
und Maria Järvenhelmi als Mirja
in LIGHTS IN THE DUSK
Regie: Aki Kaurismäki



KURZ BELICHTET
2 *Vorschau Locarno 2006*
5 *Bücher*
8 *DVD*

FILM: FENSTER ZUR WELT
10 **Friedlose Koexistenz**
VERS LE SUD ..... *von Laurent Cantet*
12 **«Für mich geschieht das Wichtige vor der Montage»**
Gespräch mit Laurent Cantet

REEDITION
15 **Der Lohn der Tat**
THE ASPHALT JUNGLE ..... *von John Huston*

KINO DER REDUKTION
18 **«Das Leben ist hart, aber heiter»**
Aki Kaurismäki
32 *Kleine Filmographie*

FILMFORUM
35 **INNOCENCE** ..... *von Lucile Hadzihalilovic*
37 **QUINCEAÑERA** ..... *von Richard Glatzer und Wash Westmoreland*
39 **SEHNSUCHT** ..... *von Valeska Grisebach*

NEU IM KINO
41 **DAS LEBEN DER ANDEREN** ..... *von Florian Henckel von Donnersmarck*
42 **ROMANCE & CIGARETTES** ..... *von John Turturro*
43 **KLIMT** ..... *von Raoul Ruiz*
44 **FRATRICIDE** ..... *von Yilmaz Arslan*
45 **GRBAVICA** ..... *von Jasmila Zbanic*
46 **COMBIEN TU M'AIMES?** ..... *von Bertrand Blier*
46 **THANK YOU FOR SMOKING** ..... *von Jason Reitman*
47 **POPULÄRMUSIK FRÅN VITTULA** ... *von Reza Bagher*
48 **HARDCORE CHAMBERMUSIC** ..... *von Peter Liechti*

KINO-LEGENDE
49 **Chaplin in Bildern**

UN-PASSENDE GEDANKEN
56 **Vom Feenpalast zum AAA-Multiplex-Cinema**
Von Felix Aeppli

Impressum

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

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

Inserateverwaltung
Filmbulletin

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

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Jürgen Kasten, Johannes Binotto, Gerhard Midding, Rolf Niederer, Stefan Volk, Frank Arnold, Josef Schnelle, Doris Senn, Sarah Stähli, Herbert Spaich, Gerhart Waeger, Erwin Schaar, Irene Genhart, Felix Aeppli

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden; Buena Vista International, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Stammfilm, Filmpodium der Stadt Zürich, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, Zürich
Bilder Chaplin: Bubbles Inc.; from the Archives of the Roy Export Company Establishment, mit Erlaubnis von NBC Photographie, Paris; Fotoarchiv Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Berlin

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2006 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

© 2006 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

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

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

In eigener Sache

Wir haben den Filmbulletin-Index (kurz: *findex*), der auf unserer Homepage www.filmbulletin.ch zu finden ist, aktualisiert und leicht überarbeitet. Zwar ist der findex noch längst nicht so ausgestaltet, wie wir ihn gerne haben möchten, aber nützlich kann er dennoch sein. Sie finden nicht nur alle besprochenen Filme verzeichnet, sondern auch die Werkstattgespräche, Themenschwerpunkte, Festivalberichte ... – einfach alles, was wir seit 1977 publiziert haben.

Wer etwa nach dem Stichwort «Dietrich» sucht, findet nicht nur Marlene Dietrich, sondern auch den in diesem Sommer Kult gewordenen Produzenten Erwin C. Dietrich. Verzeichnet ist: Gespräch mit dem Produzenten Erwin C. Dietrich, Heft 1/85 (Seiten 43–49), Filmographie des Produzenten bis CODENAME WILDGEESE (1984), Seite 49.

Als wir in Heft 3/91 unsere *politique des collaborateurs* deklarierten, hatte es bereits eine längere Tradition, neben den Autoren – welche erst durch die *politique des auteurs* so richtig ins Rampenlicht getreten waren – auch deren kreativen Mitarbeitern unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Neben Kameramännern und Kamerafrauen, Tonleuten, Ausstattern und Drehbuchautoren haben wir auch immer wieder Produzenten gewürdigt. Unser erster Themenschwerpunkt zur Filmproduktion findet sich bereits in Heft 1/82.

Das Gespräch mit dem Erfolgsproduzenten Erwin C. Dietrich hatte übrigens den Titel «Wir arbeiten grundsätzlich nur mit eigenen Mitteln, ohne Fremdkapital». Herr Dietrich hat sich in diesem Gespräch anerboten, Projekte zu prüfen und das, was ihm gefällt, auch zu unterstützen. Ob das Angebot wahrgenommen wurde und ob das Angebot heute noch gilt, wissen wir allerdings nicht.

Walt R. Vian

Festival internazionale del film Locarno 2006
Vorschau

ÇA REND HEUREUX
Regie: Joachim Lafosse

Die 59. Ausgabe des Filmfestivals Locarno findet vom 2. bis zum 12. August statt. Präsident ist weiterhin Marco Solari, zum ersten Mal in der künstlerischen Leitung steht *Frédéric Maire*.

Retrospektive

In Locarno wechseln sich die grossen historischen Retrospektiven mit Werkschauen von noch aktiven Filmemachern ab. Nach Youssef Chahine, Abbas Kiarostami und Joe Dante ist die diesjährige Retrospektive dem finnischen Regisseur *Aki Kaurismäki* gewidmet. Locarno präsentiert sein Gesamtwerk, inklusive die Kurzfilme, eine Auswahl seiner Lieblingsfilme und eine Fotoaustellung mit Set-Aufnahmen. Kaurismäki hat sich mit seinem lakonischen, minimalistischen Stil seine eigene Filmsprache erschaffen. Er hat Literaturverfilmungen wie CRIME AND PUNISHMENT gemacht, schräge Roadmovies wie CALAMARI UNION inszeniert und Filme über die Leningrad Cowboys, die «schlechteste» Rockband der Welt, gedreht. Nicht zu vergessen «Arbeiter- und Loser-Trilogien», zu denen THE MATCH FACTORY GIRL und DRIFTING CLOUDS gehören. (Die Retrospektive wird in Auszügen auch in mehreren Schweizer Städten zu sehen sein.)

Ehrenleopard

Das Filmfestival verleiht dieses Jahr den Ehrenleopard dem russischen Regisseur *Alexander Sokurov*. Seine Karriere ist eng mit Locarno verbunden: 1987 gewann er mit seinem Erstling THE LONELY VOICE OF MAN den bronzenen Leoparden. Sokurov wird dieses Jahr als Weltpremiere ELEGY OF LIFE präsentieren – ein Werk, das dem russischen Cello-Spieler Mstislav Rostropovich gewidmet ist.

Filmkritikerwoche Locarno 2006
Vorschau

«Für mich ist es ziemlich egal, mit welchen Mitteln ein Film arbeitet, ob er ein Schauspielerfilm ist mit inszenierten Bildern oder ein Dokumentarfilm. In einem guten Film geht es um die Wahrheit, nicht um die Wirklichkeit.»
Sergej Eisenstein, 1925

DAS FRÄULEIN
Regie: Andrea Staka

MON FRÈRE SE MARIE
Regie: Jean-Stéphane Bron

Open Doors

Die Reihe «Open Doors» fördert Projekte aus Ländern, deren Filmkultur noch im Aufbau ist, und ermöglicht Produzenten und Filmemachern einen Austausch mit anderen Ländern. Dieses Jahr steht Südostasien im Zentrum des Interesses, elf Filme aus Indonesien, Malaysia, Singapur und Thailand werden gezeigt. Darunter 132, der neue Film des Singapurers *Royston Tan*. Die Projekte, die in ihrer jeweiligen Entwicklungsphase vorgestellt und diskutiert werden, stammen teilweise von auch in Europa bekannten Autoren, darunter finden sich aber auch Debüts junger Filmschaffender.

Internationaler Wettbewerb

21 Filme aus 15 Ländern bestreiten den internationalen Wettbewerb – darunter acht Erstlingsfilme. Die Schweiz ist mit *Andrea Stakas* Erstlingswerk DAS FRÄULEIN vertreten, in welchem die Regisseurin ein berührendes Porträt von drei Frauengenerationen, die aus Ex-Jugoslawien stammen und in Zürich leben, zeichnet. Der Südkoreaner *Kim Young-nam* porträtiert in seinem Debüt DON'T LOOK BACK die heutigen Jungen in seinem Land. Mit ÇA REND HEUREUX liefert der belgische Regisseur *Joachim Lafosse* eine autobiographische Komödie. Er schildert mit viel Selbstironie den Misserfolg seines ersten Filmes und die Schwierigkeiten beim Auftreiben finanzieller Mittel.

Historische Ereignisse ziehen sich durch manchen Wettbewerbsfilm: Erinnerungen an den Militärputsch Batistas in Kuba 1952 werden im Musikerporträt EL BENNY von *Jorge Luis Sanchez* wach, der rumänische Vertreter THE PAPER WILL BE BLUE von *Radu Muntean* handelt von der Revolution 1989, die zur Absetzung Ceausescus führte.

Piazza Grande

Die Piazza Grande ist der zentralste und feierlichste Vorführort des Filmfestivals. Im Allgemeinen werden auf der Piazza diejenigen Filme in Welturaufführung oder europäischer Premiere gezeigt, die ein breites Publikum ansprechen. Passend zur Retrospektive wird LIGHTS IN THE DUSK, der neue Film von *Aki Kaurismäki*, gezeigt. Deutschschweizer Weltpremiere feiert *Bettina Oberlis* DIE HERBSTZEITLOSEN; in Oberlis zweitem Spielfilm erfüllt sich eine Witwe im Emmental ihren Lebenstraum und macht einen Unterwäscheladen im Dorf auf. Der welsche Regisseur *Jean-Stéphane Bron*, erfolgreich durch MAIS IM BUNDESHUUS, zeigt MON FRÈRE SE MARIE am Tag des Schweizer Films: kein Doku-Thriller, dafür eine Komödie über vertrackte Beziehungen. Als Weltpremiere angekündigt sind auch der Dokumentarfilm LA LISTE DE CARLA von *Marcel Schüpbach* und QUALE AMORE, das jüngste Werk des Italieners *Maurizio Sciarra*, eine freie Adaption von Tolstois «Kreutzersonate».

Schweizer Film

Neben der traditionellen Sektion «Appellations Suisse», die Highlights der Schweizer Jahresproduktion eine internationale Plattform eröffnet, der Cinémathèque suisse, die unter der Rubrik «Schweizer Filme wiederentdeckt» mit MATTO REGIERT von *Leopold Lindtberg* und STEIBRUCH von *Sigfrit Steiner* neurestaurierte Juwelen des Alten Schweizer Films vorstellt, wird der *Tag des Schweizer Films* (8. August) von morgens bis abends das einheimische Filmschaffen ganz besonders ins Zentrum stellen.

www.pardo.ch

«Filmen heisst, dem Tod bei der Arbeit zusehen» hat Jean Cocteau formuliert. Selten wurde ein Film dieser Definition derart wörtlich gerecht wie ZEIT DES ABSCHIEDS, der seit langem intimste Film, der in der Filmkritikerwoche in Locarno gezeigt wird: Über zwei Jahre hat der in Zürich wohnhafte Iraner *Mehdi Sahebi* seinen Freund Giuseppe beim Sterben begleitet. Hautnah dokumentiert Sahebi die mit dem Nahen des Todes zunehmende Klarsicht, das Bedürfnis und den Willen, das Leiden zu ertragen – Bilanz zu ziehen eines Lebens, in dem vieles schief lief. ZEIT DES ABSCHIEDS beginnt mit seinem eigentlichen Ende: die mit Blumen geschmückte Leiche Giuseppes wird in den Sarg gelegt. Die Einstellung erinnert an Gemälde der Grablegung Jesu und brennt sich unmittelbar ins Zuschauerhirn ein. Der mit geringen Mitteln gedrehte Film, der vom Vergehen berichtet und dabei vom Leben zeugt, berührt tief. Seine Kraft liegt in seiner puren Nüchternheit, man könnte auch sagen: finalen Ehrlichkeit, oder eben: Wahrheit. Einer im Eisensteinschen Sinne jeden guten Film kennzeichnenden Wahrheit, deren Spuren auch die sechs weiteren Beiträge der diesjährigen Filmkritikerwoche von Locarno prägen.

Olaf Winklers und *Dirk Heths* EGGESIN MÖGLICHERWEISE, in dem ein Kameramann den – Bagger und Gemeindesitzungen inklusive – "Rückbau" einer in der Zeit des Kalten Krieges in der DDR zur 30 000 Einwohner aufgeplusterten Armeestadt zum 3000-Seelen-Dorf dokumentiert. Oder der im Tschetschenienkrieg entstandene, aufwühlende THREE COMRADES von *Masha Novikova*, der vor allem durch die unmittelbare Direktheit des bisweilen nur durch eine Mauerritze gefilmten Ungeheuerlichen überzeugt: Dem Tod bei der Arbeit zuschauen, wörtlicher kann man das nicht umsetzen. «My job was to kill Japanese», sagt in RED WHITE BLACK & BLUE von *Tom Putnam* ein über achtzigjähriger US Kriegsveteran, der Ende des Zweiten Weltkriegs als blutjunger Soldat auf die klitzekleine Pazifikinsel Attu geschickt wurde. 48 Stunden waren geplant, siebzehn Tage haben sie gekämpft. Bilanz: 2351 tote Japaner, 3829 tote Amerikaner. «My job was to kill Japanese», sagt der alte Mann und erschrickt selber ob der Ungeheuerlichkeit seiner Aussage.

Es ist in den letzten Jahren – digitalen Techniken, Computer und Co. sei Dank – einfach geworden, filmische Dokumente zu erstellen. Doch in der Filmkritikerwoche soll gezeigt werden, was sich aus der Masse des simpel Abgefilmten hervorhebt, sei es durch die Wahl eines unkonventionellen Themas oder durch besondere Sorgfalt beziehungsweise genuine künstlerische Kreativität, die sich im Formalen zeigt. Drei weitere Perlen unseres Programms sind: *Erich Langjahrs* DAS ERBE DER BERGLER, eine konzeptionell gegen die Rasanz der heutigen Zeit gedrehte Dokumentation über die letzten Wildheuer im Muotatal, *Peter Liechtis* HARDCORE CHAMBERMUSIC, Dokument eines Jazz-Happenings, und last but not least A GUEST OF LIFE – ALEXANDER CSOMA DE KORÖS von *Tibor Szemzö*, "nur" eine Filmbiographie des im achtzehnten Jahrhundert lebenden Titelhelden. Doch die Magie des Soundtracks, die bunte Vielfalt der sich traumhaft ineinander verflechtenden (siebzehn!) Sprachen, der Reichtum des sich darin spiegelnden Gedankenguts, das lustvoll verspielte Vermischen von Real- und Trickfilm machen Szemzös Film zum eigentlichen Trance-Erlebnis.

Für die Kritikerwoche, die Delegierten:
Michael Sennhauser und Irene Genhart

www.semainedelacritique.c

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

SRG SSR idée suisse

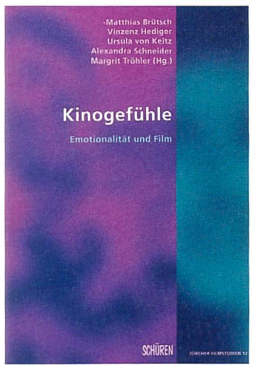
SF tsr rts swissinfo

RSR RTS RTSI

www.srgssrideesuisse.ch

Gefühltheorien der Filmrezeption

Zürcher Filmstudien zu den Emotionen im Kino



«Im Kino gewesen, geweint», vertraute Franz Kafka einst seinem Tagebuch an. Schon früh wurde das Kino als Ort der Gefühle verstanden. Doch sollte man deshalb «Film as an Emotion Machine» kennzeichnen, wie es *Ed Tan* in seinem kognitionspsychologisch orientierten Buch von 1996 tat? Man kann, und es blieb nicht folgenlos. Wohl in kaum einem anderen Kunstmedium hat in den letzten zehn Jahren eine solch drastische Theorie-Verschiebung von der medialen, Werk- oder Produktionsästhetik hin zum Rezeptionsvorgang gegeben wie in der Filmtheorie. Die Theatertheorie etwa ist von diesem *emotional turn* bei weitem nicht so stark infiziert worden.

Im deutschsprachigen Raum hatte sich die langjährige Zürcher Filmprofessorin *Christine Noll Brinkmann* mit – filmanalytisch sehr handfesten – Fragen etwa zu somatischen Emotionen des Kinozuschauers befasst. Anlässlich ihrer Emeritierung organisierte die Zürcher Filmwissenschaft auf dem Monte Verità einen internationalen Kongress, der zu einer grossen Bestandsaufnahme der Filmemotionsforschung geriet. Noll Brinkmann ist auch der gewichtige Tagungsband gewidmet, der zum ersten Mal im deutschsprachigen Bereich die mittlerweile riesige Bandbreite der neuen Theorieansätze vorstellt. Zudem steuert sie einen ebenso souverän wie gut lesbar den Gegenstand reflektierenden Beitrag bei. Sie erinnert grundlegende filmtheoretische Aspekte, etwa, wie sehr die dispositive Anordnung im Kino und Aufmerksamkeit bündelnde filmische Mittel den affektiven Brückenschlag vom Lichtspiel zur psychisch-physischen Aktivität des Zuschauers unterstütze. Ihre Beispielanalyse widmet sie nicht dem Spiel-, sondern einem Dokumentarfilm, der in seiner Präsentation vorfilmischer Realität gegenüber der Fiktion weniger eindeutig, sondern tendenziell sporadisch, "opak" und expressiv erscheint, so dass auch die Emotionssteuerung weniger kontrolliert ablaufe.

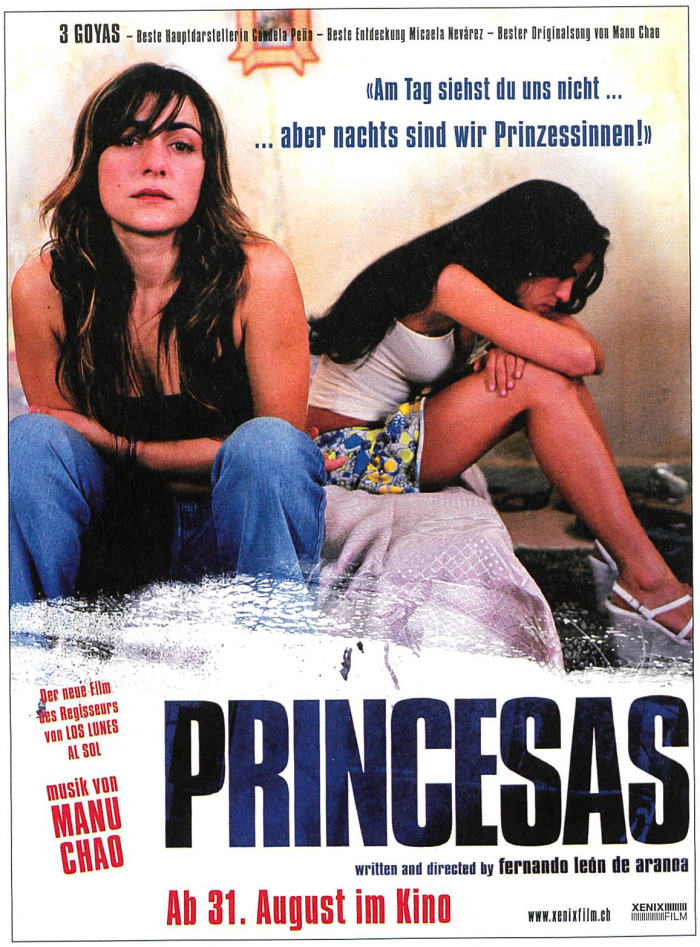
Für die Herausgeber skizzieren *Margrit Tröhler* und *Vinzenz Hediger* in ihrer kenntnisreichen Einführung die wissenschaftshistorischen Grundlagen und die beiden Hauptlinien der Filmtheorie der Emotionen. Die philosophisch-ästhetische Prägung interessiert sich besonders für das Unbewusste und Vorbegriffliche des Filmerlebens, quasi für das immaterielle innere Bild, das sich im individuellen Rezeptionsvorgang aus dem Gesehenen bildet. Die zweite, kognitionspsychologische Hauptlinie versucht hingegen, den Emotionen via Narration, Textstruktur und –verstehen nachzuspüren. Zwar plädiert *Francesco Cassetti* für eine Verschränkung von (bildgeleitetem) sinnlichem Vergnügen und (erzählgeleitetem) Erkennen, sieht jedoch das Narrative als zentrales Ordnungs- und emotionssteuerndes Muster. *Hermann Kappelhoff* meint hingegen, die Emotionen des Zuschauers lassen sich nicht mit Textverstehen oder Reiz-Reaktionsmustern erklären, sondern im Kino eigne er sich die dargestellte Welt als Ganzes an. Aus dem Schwinden der Differenz von Subjekt und Objekt erklärt er das Empfinden und das sentimentale Geniessen.

Für Kognitivisten ist Erzählen, also ein Ereignis als bedeutsam zeigen, gleichbedeutend mit Emotionserzeugung. *Alexandra Schneider* relativiert dies und unterscheidet zwischen Figurenemotionen und Artefaktemotionen der Inszenierung. Anhand des indischen Mainstreamkinos zeigt sie, wie antipsychologisch und nichtkausal hier zum Teil erzählt und wie exzessiv der Selbstwert von Farbe, Musik und Attraktionen eingesetzt wird. Für *Raymond Bellour* ist die Emotion des Films stets intensiv, textuell, symbolisch und dispositiv gebunden. Er betont, dass das Kino die organischen Emotionen quasi dekonstruiert und in subtilere, bearbeitbare Wahrnehmungssplitter auflöst.

Ed Tan und *Murray Smith* tragen nicht so sehr ihre einflussreichen Filmnarrations- und Emotionstheorien vor, sondern arbeiten bereits an weiteren Anknüpfungen zu den empirischen Wissenschaften. Smith verlängert die Filmtheorie quasi in Bereiche der Naturwissenschaft, indem er den Fokus (zu) stark auf die Bedeutung des Gesichts und des mimischen Ausdrucks für die Kommunikation legt. Er greift Charles Darwins Annahme auf, Emotionen seien stets untrennbar verknüpft mit ihrem Ausdruck, was jedoch im Spielfilm nicht immer so eindeutig ist. Auch Ed Tan geht in seiner Theorie des universellen Gesichtsausdrucks davon aus, dass die Entzifferung von Emotionen im Film auf konstante, quasi archetypische Erkennungsmuster zurückgreift. *Jens Eder* stellt verschiedene Modelle der Affektübertragung vor. Emotionen entstehen in seiner integrativen Engführung aus dem mentalen Figurenbild, das der Zuschauer durch die Bewertung oder den imitativen Nachvollzug von Eigenschaften und Handlungsweisen der Figuren herstellt. *Peter Wuss* untersucht das Spannungsverhältnis von Konfliktsituation und Handlungsmächtigkeit, das er als Schnittstelle zwischen Figuren- und Zuschauerverhalten beschreibt. Zurecht weist er daraufhin, dass der Zuschauer das Konfliktproblem ebenso bewältigen will wie die involvierte Figur. Auch *Hans J. Wulff* aktualisiert, ungenannt, aristotelische Wirkungsprinzipien, auf die häufig angespielt, die als solche aber selten benannt werden. Wulff erkennt in der Moral das Bindeglied zwischen Text und Rezipient, der eine Evaluation der Tugenden, des Gerechtigkeitsversprechens wie der Abwege der Handlung vornimmt. *Heide Schlüpmann* hingegen sieht die Bedeutung des Kinos gerade darin, dass es auch nicht normdramaturgisch aufbereitbares Wissen sichtbar mache. *Thomas Elsaessers* grandiose *tour de force* durch Philosophie- und Filmgeschichte erweitert das Thema beträchtlich, wenn er es neu im Spannungsfeld von Erfahrung und Erlebnis anordnet. Die affektive Struktur des klassischen Kinos sei die des kathartischen Fortschritts vom Verkennen zum Wiedererkennen, visuelle Erlebnisse würden darin zu übertragbarer Erfahrung. Das postmoderne Kino hingegen würde diesen integrativen Prozess zusehends zersplittern und so Erlebnisse ohne Erfahrung bereitstellen.

Jürgen Kasten

Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz, Alexandra Schneider, Margrit Tröhler (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren-Verlag 2005, 464 S. Fr. 44.50, € 24.90.

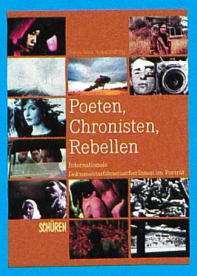


Kino zum Lesen

Christian Georg Salis
Der Böse steht noch einmal auf ... und andere Klischees aus Hollywood-Filmen
112 S. , Pb., 200 Abb.
€ 9,90/SFr 18,30
ISBN 3-89472-446-3

Äußerst unterhaltsame Sammlung von Klischees aus Hollywood-Filmen. Ein witziges Buch für alle, die gern ins Kino gehen.

„Sehr lustig!"
Freundin



Teissl/Kull (Hg.)
Poeten, Chronisten, Rebellen
Internationale Dokumentarfilmemacher im Porträt
320 S. Pb., 400 Abb.
€ 24,90/SFr 44,50
ISBN 3-89472-411-0

In einer internationalen Auswahl präsentiert das Buch zeitgenössische DokumentarfilmemacherInnen aus aller Welt mit ihren vielfältigen ästhetischen Ansätzen und gesellschaftspolitischen Anliegen.

Julia Nieder
Die Filme von Hayao Miyazaki
128 Seiten, Pb., Abb.,
€ 14,90/SFr 22,20
ISBN 3-89472-447-1

Einführung in das Werk des japanischen Animationskünstlers (*Ein Schloss im Himmel, Das wandelnde Schloss, Chihiros Reise ins Zauberland*)

„Diese Seiten sind ein Muss für Miyazaki-Fans und alle, die mehr über die Hintergründe eines Anime erfahren wollen."
Daisuki

Schüren Verlag GmbH • www.schueren-verlag.de
SCHÜREN

Kurz belichtet

THE DEAD
Regie: John Huston

THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN
Regie: Terry Gilliam

Hommage

John Huston

Zum hundertsten Geburtstag des Regisseurs John Huston (5. August 1906) widmet ihm das *Filmpodium Zürich* eine grosse Retrospektive. Als Vorgeschmack auf die Huston-Reihe ist ab dem 3. August THE ASPHALT JUNGLE in einer neuen Kopie und erstmals seit langem auch deutsch untertitelt zu sehen. Die Retrospektive umfasst über zwanzig Filme und beginnt am 16. August. Sie reicht von THE MALTESE FALCON – dem Film-Noir Klassiker aus den vierziger Jahren mit Humphrey Bogart und Lauren Bacall – bis zu THE DEAD – eine Adaption der gleichnamigen Kurzgeschichte des irischen Schriftstellers James Joyce, in welchem Hustons Tochter Anjelica mitwirkt und für den sein Sohn Tony das Drehbuch schrieb. Einen weiteren Höhepunkt bildet die Vorführung von THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE am 18. August. Der Szenarist und Romancier *Peter Viertel* berichtet an diesem Abend von seinen Erlebnissen mit Huston.

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

Terry Gilliam

Das *Filmfoyer Winterthur* zeigt nach der Sommerpause im September eine Filmreihe des Regissseurs, Animationskünstlers und Schauspielers Terry Gilliam. Als Mitglied der Monty-Python-Comedy-Truppe war Gilliam hauptsächlich Schöpfer der skurrilen Animationssequenzen. Das Filmfoyer zeigt als einzigen Monty-Python-Film den philosphisch angehauchten THE MEANING OF LIFE, zu welchem Gilliam in Eigenregie den Vorfilm lieferte. Die Grenze zwischen Realität und Lüge wird gänzlich aufgehoben im Aufschneidermärchen THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN. Der Lügen von Gottlieb August Bürger nicht genug, dichtete Gilliam noch eigene Geschichten hinzu. Träume und Drogenphantasien dominieren die Leinwand in FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS. Überbordende Phantasie und die Spiellust der Darsteller zeichnen den schrägen Drogenfilm aus.

Filmfoyer Winterthur, dienstags, Kino Loge, Oberer Graben 6, 8400 Winterthur www.filmfoyer.ch.

Eric Rohmer

Der Altmeister Eric Rohmer gehört zur Generation der Nouvelle Vague und ist immer noch aktiv. Die Retrospektive des *Filmpodiums Zürich* zeigt ab Mitte August mit LE SIGNE DU LION (1959) und Beispielen aus seinem Zyklus «Les contes moraux» – etwa LA COLLECTIONNEUSE oder LE GENOU DE CLAIRE – seine Anfänge, mit DIE MARQUISE VON O nach Heinrich von Kleist eine kongeniale Literaturverfilmung oder, um nur LES NUITS DE LA PLEINE LUNE oder LE RAYON VERT zu nennen, Beispiele seiner wunderbar leichtfüssigen Konversationsstücke. Vollständig wird sein Jahreszeitenzyklus zu sehen sein. Als Premiere ist das Spionagedrama TRIPLE AGENT von 2004 angekündigt. Möglicherweise werden Eric Rohmer und seine langjährige Produzentin Margaret Ménégoz Zürich besuchen.

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

Das andere Kino

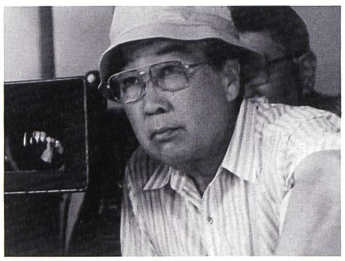
Film am See

Das Open-Air Kino der *Roten Fabrik* feiert sein fünfundzwandzigjähriges Bestehen mit einem spannenden Freiluftprogramm am Zürichsee. Das diesjährige Thema «Zero Tolerance» bezieht sich auf die Stimmung von

THE HANDMAID'S TALE
Regie: Volker Schlöndorff

HEREMIAS
Regie: Lav Diaz

ROTE SONNE
Regie: Rudolf Thome



Shohei Imamura

wachsender Überwachung und eingeschränkter Bewegungsfreiheit seit 9/11. Obwohl das Thema viele Interpretationen zulässt, zieht sich als roter Faden der Kampf gegen totalitäre Systeme durch die ausgewählten Filme. Die Folgen religiösen Wahns werden in THE HANDMAID'S TALE von *Volker Schlöndorff* thematisiert, der utopische Polizeistaat in *François Truffauts* Klassiker FAHRENHEIT 451. Am 10. August wird ein Kurzfilm-Programm zum Thema gezeigt.

Rote Fabrik, Seestrasse 395, 8038 Zürich
www.rotefabrik.ch/film

Film am Theaterspektakel

Das Theaterspektakel Zürich zeigt im Rahmen des Schwerpunktes «Rollenwechsel – Passagen – Umbrüche» drei aktuelle Filme aus Asien, in denen das Theater und seine Ausdrucksmöglichkeiten eine wichtige Rolle spielen. Die Regisseure *Lav Diaz* (Philippinen), *Leonard Retel Helmrich* (Indonesien/Holland) und *Rithy Pan* (Kambodscha) stammen aus Ländern, in denen Kolonialgewalt, Militärdiktatur und Terrorregime die Bevölkerung nachhaltig geprägt haben. In Helmrichs PROMISED PARADISE macht der indonesische Puppenspieler Agus Nur Amal in seinem Land subversives Aufklärungstheater gegen Terrorismus. Vor der Filmvorführung wird Agus Nur Amal live auftreten.

HEREMIAS ist der dritte Teil einer Trilogie, in der Regisseuer Lav Diaz die Seele seiner Landsleute ergründet. «Diaz nimmt sich die Zeit, um seine Geschichte auf seine Art zu erzählen – 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» (Walt R. Vian in Filmbulletin 3.06).

Dritter und letzter Film dieser Reihe ist LES ARTISTES DU THÉÂTRE BRULÉ des kambodschanischen Regisseurs Rithy Pan. In vielen seiner Filme hat er das Leiden seiner Landsleute unter dem Regime der Roten Khmer dokumentiert. In LES ARTISTES DU THÉÂTRE BRULÉ hat die Schauspieltruppe des Theaters Phnom Penh die Roten Khmer überlebt. Obwohl die Schaupieler arbeitslos sind – ihr Theater ist abgebrannt –, geben sie ihren Glauben an die Kraft des Theaters nicht auf.

www.theaterspektakel.ch

Kult im Xenix

Das Kino Xenix befasst sich im Juli und August mit dem Phänomen Kult und zeigt Open Air wie auch Indoors eine Auswahl von Filmen, die unter diesem Label laufen. *Kult* ist kein filmisches Genre, eher eine Sammelbezeichnung für die unterschiedlichsten Filme, die auf verschiedenste Weisen Bewunderung und Faszination vom Publikum erlangten.

Fünf Jahre hat *David Lynch* an ERASERHEAD, seinem ersten, genialen Langspielfilm, gearbeitet. Das skurrile, düster apokalyptische Horrormärchen handelt von Henry, der durch eine finstere Gegend aus Röhrensystemen und U-Bahn-Schächten wandelt; immer dröhnenden Maschinenlärm als Geräuschkulisse. Als er seine verstörte Freundin und deren unheimliche Eltern besucht, erfährt er, dass er Vater eines nicht ganz gewöhnlichen Kindes geworden ist. Realität und Phantasie vermischen sich lynchianisch.

Ein wichtiger Vertreter des Neuen Deutschen Films ist ROTE SONNE von *Rudolf Thome*. Vier attraktive Bewohnerinnen einer Frauen-WG verbindet der Schwur, dass keine länger als fünf Tage mit einem Mann zusammen sein darf – dann wird er umgelegt. Die Liebe kommt jedoch ins Spiel und ein Shootout lässt nicht auf sich warten. Auf der anderen Seite der Mauer erlangt *Heiner Carows* verrückte Liebesgeschichte DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA Kultstatus.

Indoors steht Schweizer Kult auf dem Programm. Unter dem Titel «*Erwin C. Dietrich* zeigt:» sind sechzehn Filme des Filmproduzenten, Regisseurs und späteren Kinobesitzers Dietrich zu sehen. Sein finanzieller Durchbruch gelang ihm mit dem Sprung auf die Softsexfilm-Welle, Grosserfolg feierte er mit seinem Debüt DIE NICHTEN DER FRAU OBERST. Weitere Titel wie JACK THE RIPPER, DER DIRNENMÖRDER VON LONDON (mit Klaus Kinski) und ICH – EIN GROUPIE versprechen pure «Camp»-Unterhaltung.

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

Ausstellung

The Expanded Eye

Das *Kunsthaus Zürich* widmet seine aktuelle Ausstellung (bis 3. September) dem Thema «entgrenzter Blick». Anspielend auf «The Responsive Eye», eine Ausstellung, die 1965 im Museum of Modern Art in New York die Op-Art (optische Kunst) vorstellte, sowie auf die Buchpublikation «Expanded Cinema», welche 1970 den damaligen Aufbruch im Experimentalfilm zusammenfasste, zeigt *The Expanded Eye* die «Horizonterweiterung» in der Kunst. Der Sehsinn des Betrachters wird durch Spiegelungen, Täuschungen, Flicker, Licht- und Schattenspiele herausgefordert. Die Grenzen zwischen Realität und Illusion werden aufgehoben. Ein schwarzer Kreis – mit dem Titel «The Earth» – auf der weissen Wand wirkt so räumlich, dass der Besucher in diese Illusion hineingreifen möchte. Nebst Gemälden sind kinetische Objekte, Raum- und Videoinstallationen ausgestellt, in zwei Räumen sind Experimentalfilme von den vierziger Jahren bis heute zu sehen. Dreh- und Angelpunkt sind die sechziger Jahre, in denen das «erweiterte Bewusstsein» sich in allen Ecken der Künste verbreitete. Das «expanded cinema» bricht aus den Grenzen des narrativen Films aus und experimentiert mit Computerfilmen, Mehrfachprojektionen, Lasershows und Flickereffekten. In der Ausstellung sind etwa Werke des Videopioniers *Nam June Paik*, der Avantgardefilmerin *Maya Deren* und des Wiener Filmemachers *Martin Arnold* zu sehen. Das ausgiebige Filmprogramm (jeweils donnerstagabends um 19 Uhr) zeigt ein breites Spektrum an selbstreflexiven Filmen, die die Materialität des Filmes ins Zentrum rücken. Dazu gehören *Tony Conrads* Flickerfilme, von Hand bemalte und bearbeitete Filme von *Oskar Fischinger* und *Len Lye*, Lichtfilme von *Paul Sharits* und vielen anderen mehr. Alle Filme werden in ihren jeweiligen Originalformaten gezeigt.

Kunsthaus Zürich, Heimplatz 1, 8032 Zürich,
www.kunsthaus.ch

The Big Sleep

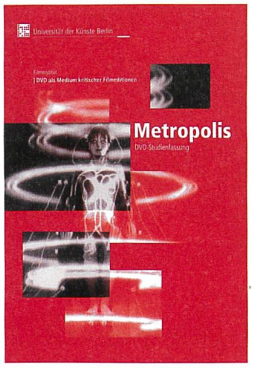
Shohei Imamura

15.9.1926-30.5.2006

«Shohei Imamura hat viele seiner Lieblingsmotive in WARM WATER UNDER A RED BRIDGE versammelt (seine Kritik am materialistischen Way of Life, die Aufforderung der Rückkehr zu archaischen Traditionen, seine Neigung zum bizarren Mosaik der Alltagssituationen) und erzählt dieses poetisch-realistische Märchen von der Zauberkraft des weiblichen Begehrens mit heiterer Lauterkeit.»

Josef Schnelle in Filmbulletin 2.2002

METROPOLIS als Studienfassung
Die DVD als Medium kritischer Filmedition



METROPOLIS (gedreht 1925/26, geschnitten und uraufgeführt 1927) ist einer der bekanntesten und einer der mysteriösesten Filme der Filmgeschichte. Fast wäre die Ufa an Fritz Langs megalomanem Grossprojekt zu Grunde gegangen. Nur wenige Wochen lief die mehr als 4180 Meter lange Uraufführungsfassung in Berlin. Wahrscheinlich haben sie gerade einmal 15000 Zuschauer gesehen. Die amerikanische Fassung gab dann den Startschuss für eine Reihe von Kürzungen, die bald auch auf deutsche und europäische Fassungen übertragen wurden. Die vielen zirkulierenden Fassungen auszuwerten, um sich der Premierenversion anzunähern, das war eines der grossen Ziele des Münchner Filmhistorikers *Enno Patalas*, der in den letzten zwanzig Jahren eine Reihe von Re-Konstruktionsfassungen vorgelegt hat. Zuletzt ist dies 2002 erfolgt auf der Grundlage des Kameranegativs der amerikanischen Fassung, die noch eine Länge von 3170 Metern aufwies. Gut dreissig Minuten des Films, glaubt Patalas heute, müssen wohl als verloren angesehen werden.

Um trotzdem eine Vorstellung des ursprünglichen Films der nur kurz gespielten deutschen Premierenfassung herzustellen, hat Patalas zusammen mit *Anna Bohn* und weiteren Mitarbeitern des Filminstituts der Universität der Künste Berlin neben den kursierenden Kopien alle verfügbaren Primär-, Sekundär- und sogar Tertiärquellen zu METROPOLIS ausgewertet und daraus eine Studienfassung erstellt, die sich ebenso intensiv wie innovativ mit den fehlenden Stellen auseinandersetzt. Die DVD wird hier tatsächlich als Medium einer kritischen Filmedition eingesetzt und nicht mehr nur als tautologisches Vehikel für redundante Selbstaussagen von Regisseuren und Stars in sogenannten «making of»-Arrangements.

Die Quellenlage zu dem vermeintlich so drastisch verstümmelten Film METROPOLIS scheint eigentlich überaus gut. Überliefert ist die Originalmusik der Premierenfassung, die aufgrund von narrationsbezogenen Einsatzzeichen Rückschlüsse auf den erzählerischen und szenischen Ablauf der dort gezeigten Version zulässt. Diese Musik des Komponisten Gottfried Huppertz bildet denn auch den Ausgangspunkt für die vorliegende Edition. Die Musikspur ist aber vollständiger als der Film. Deshalb ergeben sich Lücken, die editionsphilologisch überaus korrekt durch Graufilm (nicht Schwarzfilm, da der im Film teilweise als ästhetisches Mittel eingesetzt wird) gekennzeichnet sind. Weiterhin überliefert sind das Drehbuch von Thea von Harbou, das beim Drehen üblicherweise Umstellungen erfahren hat, sowie die Zensurkarten der deutschen Urfassung und des Trailers. Die Zensurkarte enthält sämtliche Textstellen, so dass Stellung und Wortlaut der originalen Zwischentitel vorliegen. Ausserdem existieren neben den üblichen Standfotos mehrere Hundert Werkfotos, eine Reihe von Architektur- und Kostümskizzen sowie im Film verwandte Plastiken. Alle diese Sekundärmaterialien nutzt nun die Studienfassung, geleitet von der Primärquelle Filmmusik samt ihrer Inhaltsstichworte, um ein komplexes Geflecht anzulegen, aus dem sich eine Vorstellung der Premierenfassung auf sehr gut dokumentierter Weise gewinnen lässt.

Was sich angesichts dieser Aufzählung kompliziert anhört, ist in einer erfrischend einfachen DVD-Benutzerführung auch für Zuschauer anwendbar, die sonst lieber Filme im Kino sehen. Jedes Materialiensegment ist einzeln zu- oder ausschaltbar. In der Grundeinstellung läuft der Film ohne jegliche Verweise in der historisch überlieferten (amerikanischen) Grundfassung. Jeweils einzeln zuschaltbar sind die komplette, vierhändig eingespielte Musik, die fehlenden (grafisch abgesetzten) Zwischentitel, die Einsatzstichworte der Partitur sowie Appendices, in denen etwa der Drehbuchentwurf, die Skizze des Architekten, Werkfotos oder -berichte abgerufen werden können. Ähnlich verfahren wird mit den Lücken des Films, die nun zumindest eine Kontur erhalten. Auch hier können Text- (zumeist aus dem Drehbuch oder der Zensurkarte) und Bildinformationen (Standfotos, Skizzen et cetera) zu- oder ausgeschaltet werden. Ein Archiv bietet zudem weitere Materialien sowie das gesamte Drehbuch und eine Reproduktion der Zensurkarte an. Insgesamt entstehen so zwölf Textspuren, die mit jeweils zwei Bild- (Film und Fotos) sowie zwei Tonspuren (mit Musik oder still) kombiniert werden können. Der Filmhistoriker kommt in seinem Wunsch nach möglichst vollständiger Materialpräsentation ebenso zu seinem Recht wie der hin- und herklickende Spieltrieb eines Computerbildbetrachters, der zudem noch die Möglichkeit hat, durch filmbezogene weiterführende Links ins Internet durchzustarten.

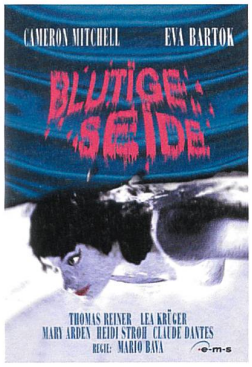
Die Studienfassung von METROPOLIS macht deutlich, welche Möglichkeiten das Medium DVD besitzt, um erfahrbar zu machen, dass Filme – im Gegensatz etwa zur bildenden Kunst – keine Unikate sind und – im Unterschied zur Literatur – auch selten gesicherte Fassungen letzter Autorenhand vorliegen. Der Distributions- und Rezeptionsprozess ist vielen Filmen fast ebenso eingeschrieben worden wie der der Produktion. Das muss nicht immer ein Akt der Verstümmelung sein und zu einem Torso führen (ein Begriff, den die Editoren der Fassung trotz des überlieferten Materialreichtums auch für METROPOLIS bemühen). Die Cutter von Paramount und MGM haben im übrigen gar keine so schlechte Arbeit geleistet. Sie haben überwiegend Material entfernt, das sich in Nebenhandlungen verläuft (wie etwa die ausführlich gezeigte Überwachung des Milliardärssohns, der wiederum einen Doppelgänger anheuert, oder die ausschweifende Vorgeschichte der Rivalität des Vaters und des Erfinders um die verstorbene Mutter). Dem Erzählfluss kommen diese Kürzungen eher zu Gute und wesentliche Diskursaspekte des Films entfallen dadurch kaum. Auch das macht die Studienfassung deutlich: wie die Schere amerikanischer Majors einem überbordenden deutschen Film doch noch die Chance auf eine Massenrezeption eröffnet. Ein Ansinnen, das angesichts von Produktionskosten von damals etwa acht Millionen Mark (was heute mehr als 100 Millionen Euro entsprechen würde) plausibler erscheint als das Beraunen der *auteur*-Vision Fritz Langs, die es angesichts dieses dezidiert kollaborativen Werkes ohnehin kaum gegeben haben dürfte.

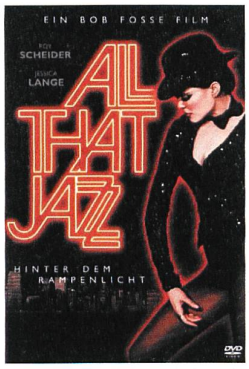
Jürgen Kasten

METROPOLIS *(D 1925–27), DVD 9 hybrid, Region 0; Bildformat 4 : 3; Sprache: D; Dolby Digital 2.0, Spieldauer: 144 min. + Quellenmaterial. Vertrieb (nur für Bildungs- und Forschungseinrichtungen): Filminstitut UdK Berlin (www.dvdmetro@udk-berlin.de). Schutzgebühr: 10 € zusätzlich Porto*

Regie: Fritz Lang; Buch: Thea von Harbou, Fritz Lang; Kamera: Karl Freund, Günther Rittau; Musik: Gottfried Huppertz; Darsteller (Rolle): Brigitte Helm (Maria/Maschinenmensch), Alfred Abel (Johann Fredersen), Gustav Fröhlich (Freder Fredersen), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang), Fritz Rasp (der Schmale), Theodor Loos (Josaphat), Heinrich George (Groth, Wächter der Herzmaschine)

DVD





Les petites fugues

Der Knecht Pipe kauft sich mit seiner Altersrente ein Mofa und damit ein Stück Freiheit. Nachdem er zunächst lernen muss, auf dem Gefährt das Gleichgewicht zu halten, geht's aus den Beklemmungen des Bauernlebens hinaus in die Welt, die Pipe noch nicht kennt. Das führt spätestens dann zu Problemen mit dem Bauern, als es ihn nicht nur am Wochenende, sondern auch während der Arbeitszeit fortzieht.

Ein Film über Generationenkonflikte, über die Schweizer Enge, über den Freiheitsdrang, der auch im Alter nicht schläft, und schliesslich – wenn Pipe vom Mofa zur Kamera wechselt – auch ein Film über die befreienden Möglichkeiten des Bildmediums. *Yves Yersins* melancholischer Film über die Revolution im Kleinen gehört bestimmt zu den Höhepunkten des Schweizer Kinos. Schade indes, dass der Klassiker auf DVD nur spärlich mit Extras ausgestattet ist. Man findet auf der DVD aber immerhin das vollständige Filmskript als Computer-Dokument.

LES PETITES FUGUES *CH 1979. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby; Sprachen: D, F, Schweizer Mundart; Untertitel: D, E; Extras: Filmskript in pdf-Format. Verleih: Warner Home Entertainment.*

Maestro Mario Bava

«Am liebsten liesse ich sie in Endlos-Schleifen laufen, in jedem Zimmer meines Hauses einen anderen», so beschrieb Martin Scorsese einmal seine Liebe zu den Filmen Mario Bavas und deren Fähigkeit, Atmosphären zu erzeugen. In der Tat ist das leider allzu unbekannte Kino Bavas eines, das ganz von der Stimmung lebt und in dem die Geschichte immer weniger wichtig ist als deren Inszenierung. Den Eindruck des Traumartigen vermitteln seine Filme allesamt und wie im Traum die Eindrücke stärker sind als im Wachen, so ist es auch hier: leuchtende Technicolor-Tableaus, expressionistisches Schwarzweiss und immer wieder hypnotisch unheimliche Architekturen als Schauplätze.

Gleich eine ganze Reihe seiner Filme sind nun in zuweilen mustergültigen Editionen greifbar. Bavas brillanter Regieerstling DIE STUNDE, WENN DRACULA KOMMT um die Wiederkunft einer Hexe ebenso wie der eigenwillige PLANET DER VAMPIRE, der Science-Fiction mit Gruselgeschichte kombiniert.

Die anspruchsvolle Kritik hat von Bava wenig Kenntniss genommen, dafür waren die Themen seiner Filme zu sehr Pulp-Fiction. Aus Horrorstreifen, Comicadaptionen, Western, Abenteuerfilmen besteht sein Werk und immer wieder aus jener italienischen Spezialität des Schlitzer-Krimis, dem sogenannten *Giallo*. Bava selbst hat dieses Genre erfunden mit Filmen wie BLUTIGE SEIDE und es später parodiert mit dem makabren HATCHET FOR THE HONEYMOON, in der ein Modeschöpfer dem Zuschauer freimütig von seinen ausgelebten Mordlüsten erzählt. Trotz solch offensichtlich spekulativen Themen: wer sich die opulenten Bilder Bavas genau anschaut, wird erkennen, dass sie Fellini oder Antonioni näher sind als dem Schundkino, unter das man sie lange rubriziert hat.

DIE STUNDE, WENN DRACULA KOMMT *Italien 1960. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital 1.0; Sprachen: I, E, D; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar, diverse Dokumentationen. Vertrieb: e-m-s / Impuls*

PLANET DER VAMPIRE *Italien 1965. Region 2; Bildformat: 1,85:1; Sound: Dolby Digital 1.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: Legend / Impuls*

BLUTIGE SEIDE *Italien 1964. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D; Untertitel: D. Vertrieb: e-m-s / Impuls*

HATCHET FOR THE HONEYMOON *Italien 1969. Region: 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E. Vertrieb: Koch Media*

BARON BLOOD *Italien 1972. Region 2; Bildformat: 1,85:1; Sound: Dolby Digital 1.0; Sprachen: D, I, E; Untertitel: D; Extras: Interview mit Darstellerin Elke Sommer, Dokumentation über Bava. Vertrieb: e-m-s / Impuls*

Die 42. Strasse

Tanz im Film ist bis heute eine beliebte Chiffre für aufbrechende Leidenschaft. Wem das Herz übergeht, der tanzt, und noch die nüchternste Figur wird zärtlich, wenn Musik erklingt. Nicht so allerdings in den Musicalklassikern der Dreissiger von *Busby Berkeley*. Die monumentalen Tanzformationen des brillanten Choreographen feiern nicht Intimität und wahres Gefühl, sondern Drill und technische Reproduzierbarkeit: Berkeley baut bewegliche Ornamente aus Menschen, schichtet Frauenkörper zu Torten und staffelt verführerisch gespreizte Schenkel zu endlosen Korridoren. In diesen wahnwitzigen Arrangements triumphiert immer die Masse übers Individuum – Musical als totalitäre Vision.

Während in Amerika vor kurzem gleich eine ganze Box von Berkeleys Filmen veröffentlicht wurde, ist auf Deutsch zumindest einer davon erhältlich. 42ND STREET erzählt – wie so oft in Berkeleys Filmen – die Geschichte eines kettenrauchenden und perfektionistischen Broadway-Impresarios und dessen verbissener Arbeit an einem neuen Stück. Der ideale Vorwand also für möglichst viele von Berkeleys überwältigenden Choreographien. In einer der berühmtesten wird aus den schmutzigen Geschichten der Hinterhöfe eine packende Revuenummer. Das Musical bot in den Zeiten der Depression eskapistische Ablenkung – Berkeley indes macht die harte Realität der Depression selbst zum Musicalstoff und beweist damit einmal mehr seinen Willen, buchstäblich alles und jeden dem Diktat des Tanzes zu unterwerfen.

42ND STREET *USA 1933. Region 2; Bildformat 4:3; Sound: Dolby Digital; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E; Extras: drei historische Dokumentationen. Verleih: Warner Home Entertainment*

All That Jazz

Nicht weniger perfektionistisch als Busby Berkeley war der Choreograph und Regisseur *Bob Fosse* gut vierzig Jahre später. Der bekannteste Titel seines schmalen Film-Œuvres ist gewiss CABARET, sein überragendes Meisterwerk aber heisst ALL THAT JAZZ von 1979. Fosse erzählt die eindeutig autobiographische Geschichte eines obsessiven Broadway-Regisseurs, der alles für seine Arbeit zu opfern bereit ist. Während er ein neues Musical choreographiert, erleidet der Pillen schluckende und kettenrauchende Workaholic einen Herzinfarkt. Doch auch im Krankenhaus geht die Show weiter, und so imaginiert er noch seinen eigenen Tod als grosse Revuenummer.

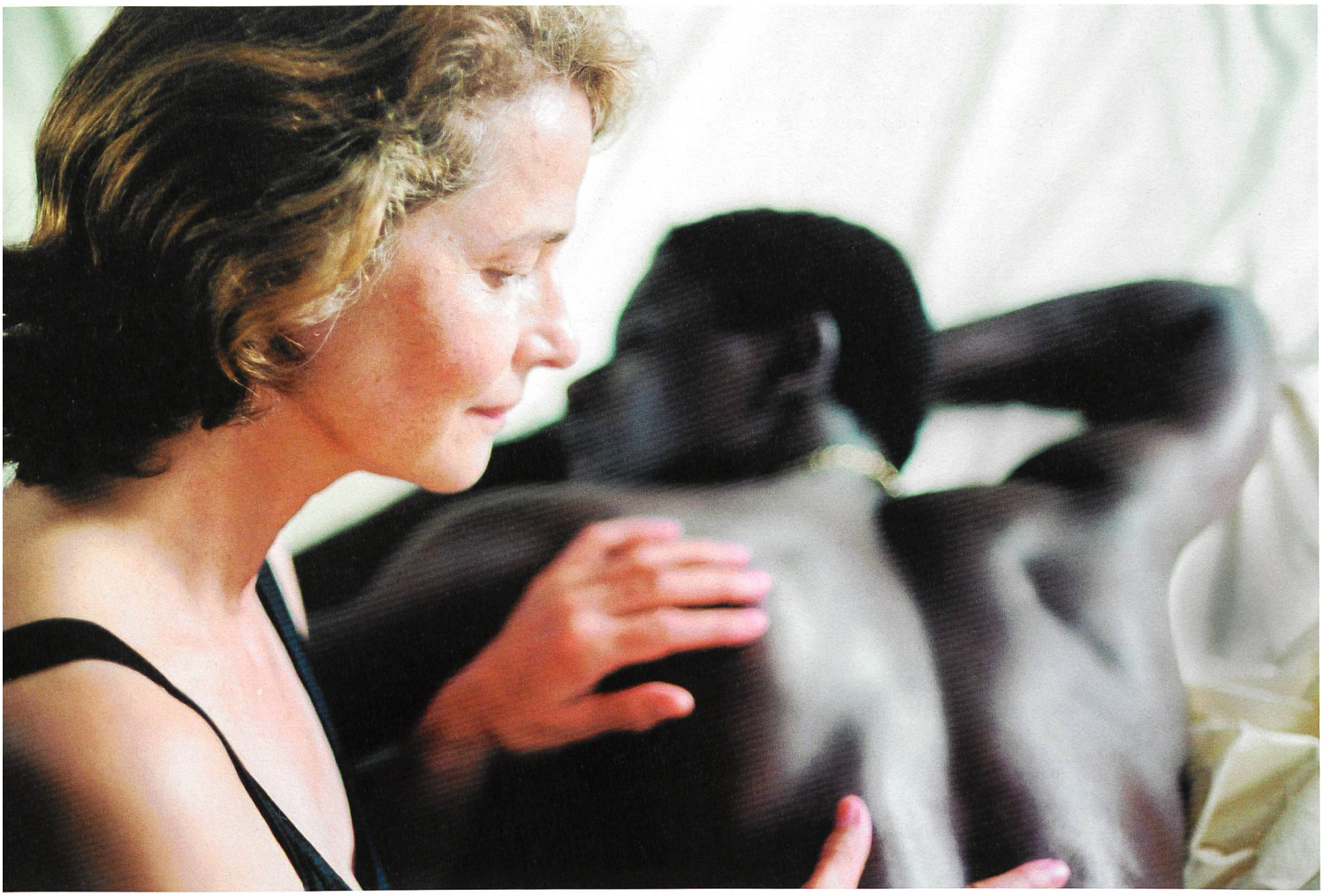
Bob Fosse hat mit diesem radikalen Film die Möglichkeiten des Musicalgenres derart ausgereizt wie niemand vor oder nach ihm. ALL THAT JAZZ ist seine zynische Abrechnung mit dem aufreibenden Showbusiness, vor allem aber mit sich selbst. Und doch gelingt es Fosse in aller Schonungslosigkeit, zugleich die Faszination der Bühne zu vermitteln. So nimmt etwa die erste Viertelstunde des Films in brillant verdichteter Form all das vorweg, was der epigonale Film A CHORUS LINE sechs Jahre später als Zauber des Broadways breittreten wird. Es scheint zwingend, dass nach ALL THAT JAZZ alle weiteren Versuche in dem Genre schal ausfallen mussten. Fosse ist allzu weit, buchstäblich bis ans Ende gegangen.

ALL THAT JAZZ *USA 1979. Region 2; 1,85:1; Sprachen: E, D; Untertitel: E, D; extras: Audiokommentar von Roy Scheider, Interviews, Bob Fosse am Set. Verleih: 20th Century Fox*

Johannes Binotto

Friedlose Koexistenz

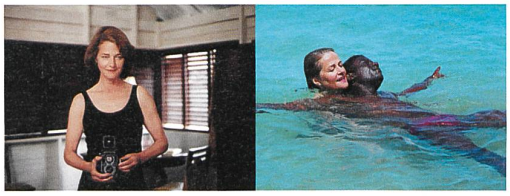
VERS LE SUD von Laurent Cantet



Laurent Cantets neuer Film kreist um drei reifere Nordamerikanerinnen, die auf der Suche nach jüngeren Liebhabern jedes Jahr nach Haiti reisen.

Die Titel seiner Filme findet Laurent Cantet meist mitten im Arbeitsleben. Er verwendet sie mit melancholischer Ironie. RESSOURCES HUMAINES heisst sein Regiedebüt, was sich mit Personalabteilung übersetzen lässt, aber auch in der wörtlichen Bedeutung zu verstehen ist: die menschlichen Ressourcen, die im Zuge der Globalisierung nicht mehr ausgeschöpft werden, sondern für die Manager zu einer Last geworden sind. L'EMPLOI DU TEMPS, der Titel seines zweiten Langfilms, bedeutet Terminkalender. Aber seit die Hauptfigur, ein Firmenberater, arbeitslos wurde, ist sein Kalender leer.

VERS LE SUD verweist einerseits auf ein ökonomisches Gefälle: Am Beispiel des Sextourismus erkundet er die Machtverhältnisse zwischen Norden und Süden. Zugleich beschreibt der Titel auch eine Sehnsuchtsbewegung. Cantets neuer Film kreist um drei reifere Nordamerikanerinnen, die auf der Suche nach jüngeren Liebhabern jedes Jahr nach Haiti reisen. Er basiert auf drei Novellen des Haitianers Dany Laferrière, die unter dem beziehungsreichen Titel «La Chair du maître» erschienen und Ende der siebziger Jahre, unter der Schreckensherrschaft von Jean-Claude «Baby Doc» Duvalier, angesiedelt sind. Ellen, eine Professorin aus Boston. ist die Bienenkönigin einer Ferienkolonie unweit von Port-au-Prince. Sie steht im Zentrum dieser Enklave, ist als Veteranin schon fast ein Teil der Landschaft geworden. Ihr Favorit, dessen Gunst sie sich Jahr um Jahr versichert, ist der achtzehnjährige Legba. Mit der Ankunft der etwas jüngeren Südstaatlerin Brenda hat sie jedoch eine Rivalin bekommen. Brenda ist nach Haiti zurückgekehrt, um den *garçon magique* (wie er bei Laferrière genannt wird) wiederzusehen, der ihr vor drei Jahren, im Alter von fünfundvierzig, ihren ersten Orgasmus beschert hat.



Cantet zeigt nie eine filmische Passage zwischen dem Hotel und der Stadt; es scheint keine Verbindung zwischen ihnen zu existieren.

Tauschhandel der Gefühle

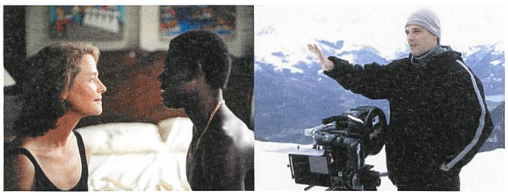
Gegenüber Cantets früheren Filmen, die sich mit der Frage beschäftigten, wie der Beruf die Identität formt, wie sich mit der Arbeit zugleich Stolz und Selbstwertgefühl verbinden, nimmt VERS LE SUD eine Blickverschiebung vor. Er zeigt einen komplexen Tauschhandel der Gefühle. Mit der Kategorie der Prostitution ist er nur höchst unzureichend beschrieben; die jungen Männer mag der Film nicht auf ihren Status als Gigolo reduzieren. Zwar werden sie mit Geschenken bedacht und verstohlen auch mit Dollars. Aber die Vertrautheit, die zwischen ihnen und den weissen Frauen besteht, beruht nicht allein auf Sex. In einer der schönsten Szenen kehrt der Gefährte der Kanadierin Sue nachts von seiner Arbeit als Fischer heim und legt sich aufs Bett, dabei sorgfältig darauf achtend, sie nicht im Schlaf zu stören.

Die Sanftheit und Ruhe des Erzählgestus, das Fehlen moralischer Empörung und Verurteilung, hat während der letztjährigen Premiere des Films in Venedig nicht wenige Kritiker verstört. Cantet erschliesst sich das heikle Thema mit Zurückhaltung und Diskretion. Die Kamera *Pierre Milons* verweilt nicht lange auf dem Nebeneinander der jungen Männer- und reiferen Frauenkörper; es gebricht dem nüchternen Film, wenn nicht an Sinnlichkeit, so doch an Fleischlichkeit. Er schöpft seine Ambivalenz aus der Erkundung der Seelenlagen, der Offenbarung von Innenleben.

Die Monologe, in denen die Frauen die Kamera direkt adressieren, um ihr ihre Motive und Erfahrungen anzuvertrauen, sind vielleicht eine etwas wohlfeile Methode, um sie zu charakterisieren. Cantet und sein Co-Autor *Robin Campillo* haben dies Verfahren der Titel stiftenden Novelle entlehnt, die aus den Selbstzeugnissen der Frauen komponiert sind. Ellen ist dabei die Einzige, die sich nicht der Kamera zuwendet. Sie scheint vielmehr über deren Bewegung zu gebieten, lässt sie folgen. Scheinbar wahrt sie darin ihre Autorität, kaschiert aber nur ihre Angst, die eigene Maske fallen zu lassen und sich ihre Verletzbarkeit einzugestehen. Legba enthält der Film diese Ausdrucksmöglichkeit vor. An seiner Stelle spricht Albert, der Oberkellner des Hotels, und umreisst – als Gegenentwurf zur Selbstbezogenheit der Frauen-Monologe – die politische und historische Situation seiner Heimat.

Zwei Arten von Schmerz

Der soziale und filmische Raum sind in Cantets Filmen stets präzis vermessen, die Grenzlinien rigide gezogen. RESSOURCES HUMAINES hat er gleichsam vor verschlossenen Türen erzählt: das Eindringen, das Begehren nach Zutritt ist der entscheidende dramaturgische Impuls seines Regiedebüts; welch brutale Rationalisierungsmassnahmen die Firmenleitung beschlossen hat, bleibt der Kamera zunächst verborgen. In L'EMPLOI DU TEMPS scheint demgegenüber grosse Transparenz zu herrschen, Büros und Wohnungen sind offen einsehbar, Fensterscheiben gewähren einen klaren Blick von Aussen. Aber er ist nicht unverstellt, sondern gebrochen. Das Glas schafft Distanz. Auch die Figuren in VERS LE SUD meint man mitunter durch eine Glasscheibe zu betrachten, eine sachte Unschärfe, Entrücktheit ist dem Kamerablick zueigen. Die Einstellungen in der Ferienkolonie betonen regelmässig architektonische Rahmen innerhalb des Bildkaders und kennzeichnen sie als eine abgeschirmte, hermetisch verschlossene Welt. Cantet zeigt nie eine filmische Passage zwischen dem Hotel und der Stadt; es scheint keine Verbindung zwischen ihnen



‹Für mich geschieht das Wichtige vor der Montage›

Gespräch mit Laurent Cantet

zu existieren. Das Alltagsleben der Haitianer wird kaum ins Bild gerückt, allenfalls später, als der Film Legba einmal in sein herkömmliches Umfeld folgt. Ein Fussballspiel verliert dabei augenblicklich seine Ausgelassenheit, als die Tonton Macoute auftauchen, jene Miliz, mit der schon «Papa Doc» Duvalier seine Macht sicherte und die nach wie vor den öffentlichen Raum durch Terror kontrolliert.

Den Widerspruch zwischen dem kulturellen Reichtum und der wirtschaftlichen Armut zu entdecken, ist im Reisearrangement der Touristen nicht vorgesehen. Als Legba von den Tonton verfolgt wird, zeigen die gegenseitigen Schuldzuweisungen der Frauen, wie sehr sie die Realitäten verkennen. Ihre Sorge um den Verschwundenen ist besitzergreifend. Cantet erblickt darin nicht nur Frivolität und Ignoranz, er nimmt die Verletzungen und Enttäuschung der daheim unbeachteten Frauen schliesslich ernst. Aber er zeigt auch, dass sie in der Fremde nichts riskieren müssen. «Touristen sterben nie», sagt am Ende ein Beamter zu Ellen.

Gerhard Midding

Stab
Regie: Laurent Cantet; Buch: Laurent Cantet, Robin Campillo, nach drei Novellen von Dany Laferrière aus dem Band «La chair du maître»; Kamera: Pierre Milon; Schnitt: Robin Campillo; Ausstattung: Franckie Diago; Kostüme: Denis Sperdouklis; Ton: Claude Lahaye; Tonschnitt: Valérie Deloof, Agnès Breitner

Darsteller (Rolle)
Charlotte Rampling (Helen), Karen Young (Brenda), Louise Portal (Sue), Menothy César (Legba), Lys Ambroise (Albert), Jackenson Pierre Olmo Diaz (Eddy)

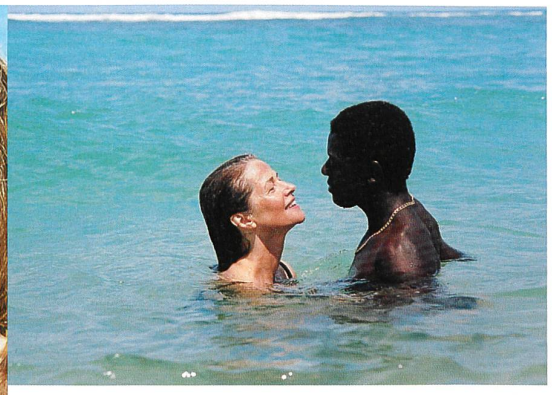
Produktion, Verleih
Haut et Court, les Films Séville, France 3 Cinéma, Studio Canal; Produzenten: Caroline Benjo, Carole Scotta, Simn Arnal-Szlovak; Co-Produzenten: John Hamilton, David Reckziegel, Valérie Lonergan. Frankreich 2005. Farbe, Format: 1:1.85; Dolby SRD; Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Alamode Film, München

FILMBULLETIN Weshalb haben Sie die erste Szene des Films nicht aus der Perspektive der weiblichen Hauptfiguren erzählt, sondern aus der des haitianischen Hotelangestellten?

LAURENT CANTET Das war schon im Drehbuch so vorgesehen. Ich wollte, dass die Geschichte sozusagen schon vor der Fiktion beginnt, vor der Ankunft der Touristinnen. Damit bereite ich das Terrain. Port-au-Prince erscheint mir wie ein fiktiver, realitätsentrückter Ort. An ihm herrscht ein gesellschaftliches Durcheinander, in dem sich die Figuren zurechtfinden müssen. Natürlich wollte ich in dieser Szene schon Spuren auslegen zu den Themen, die mich später beschäftigen werden. So taucht eine Mutter auf, die Albert ihre Tochter anbietet. Es bleibt unbestimmt, zu welchem Zweck – vielleicht als Geliebte, möglicherweise auch zur Adoption –, auf jeden Fall will sie aber verhindern, dass sie in die Hände der Tonton Macoute fällt.

FILMBULLETIN Für das Drehbuch haben Sie drei Kurzgeschichten adaptiert. Was für Auswirkungen hatte das für die Struktur des Films?

LAURENT CANTET Diesen Film kann man nicht linear erzählen. Die Welt, die in ihm geschildert wird, ist komplexer als alles, was man sich auf dem Papier ausdenken kann. Der Film ist aus etwa zwanzig Situationen aufgebaut, aus Sequenzen, die nicht direkt miteinander verbunden sind. Es gibt Ellipsen, Brüche. Ich wollte, dass die einzelnen Sequenzen sich wie Reime aufeinander beziehen. Es gibt Korrespondenzen zwischen den Figuren, ihren unterschiedlichen Wegen. Das sind aber eher informelle Brücken. Die Kohärenz des Films sollte nicht unbedingt auf einer dramaturgischen Logik beruhen.



1

«In meinen Filmen geht es stets auch darum, inwieweit man einem akzeptablen Bild entsprechen muss, um in der Gesellschaft existieren zu können.»

FILMBULLETIN Angesichts dieser Struktur war es eine sinnfällige Idee, den Film auf einem Flughafen beginnen zu lassen, einem passageren Ort, zwischen An- und Abreise.

LAURENT CANTET Ja, das ist ein Niemandsland. Die Welt, der sich der Film annähert, ist zu komplex, als dass man ohne weiteres seinen eigenen Platz darin finden könnte. Das war mein Ausgangspunkt. Ich war selbst einmal auf Port-au-Prince, ganz absichtslos, ohne Pläne, dort einen Film zu machen. Die einzigen Ausländer, die es dort gibt, arbeiten in den Botschaften oder sind Journalisten. Diese Legitimation fehlte mir. Ich war sozusagen nur Tourist, oder besser: ein Reisender. Ich habe da eine sehr grosse Verlegenheit empfunden: Was kann man als Besucher von diesem Land begreifen? Daraus entstand die Idee, einen Film ganz generell über Tourismus zu machen. Wie fühlt man sich, wenn man an einem exotischen Ort viele Dollar in der Tasche hat? Die Exotik ist köstlich und angenehm, aber zugleich heikel, denn sie ist politisch um einen hohen Preis erkauft.

FILMBULLETIN RESSOURCES HUMAINES und L'EMPLOI DU TEMPS verhandeln die Frage, wie Arbeit die Identität bestimmt. In VERS LE SUD findet nun eine thematische Verschiebung statt, nicht wahr?

LAURENT CANTET Im Gegenteil, ich denke, dass es viele Gemeinsamkeiten zwischen VERS LE SUD und meinen früheren Filmen gibt. Viele Leute empfinden den Film als eine radikale Umkehr, aber der Meinung bin ich überhaupt nicht. Die Charaktere in den unterschiedlichen Filmen stelle ich mir wie Geschwister vor. In allen Filmen behandle ich das soziale Theater, in dem wir alle auftreten müssen. Wir tragen Masken, um uns auch vor uns selbst zu verstecken. In meinen Filmen geht es stets auch darum, inwieweit man einem akzeptablen Bild entsprechen muss, um in der Gesellschaft existieren zu können.

FILMBULLETIN Wie die arbeitslose Hauptfigur in L'EMPLOI DU TEMPS, die in der Lüge ihrem sozialen Schicksal entkommen will.

LAURENT CANTET Es geht meinen Figuren darum, ihr Leben zu korrigieren, so wie man einen Text korrigiert. Die Touristinnen sind aus eben diesem Grund auf Haiti, weil sie daheim in Nordamerika nicht mehr beachtet werden. Im Urlaub können sie entdecken, dass sie noch begehrenswert sind, dass ein anderes Leben möglich ist als jenes, das sie im Alltag führen.

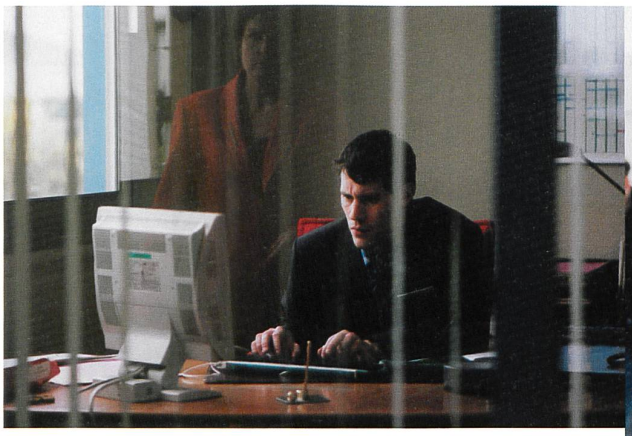
FILMBULLETIN Wie stark ist dieses Motiv schon in den literarischen Vorlagen, den Novellen Dany Laferrières, angelegt?

LAURENT CANTET Dany ist ein Haitianer, der seit fünf Jahren im Exil in Kanada lebt. Die Novellen basieren auf den Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend – der Film spielt dementsprechend in den späten siebziger Jahren –, sie zeichnen ein durchaus nostalgisches Bild seiner Heimat, schildern aber zugleich deren Zerrissenheit. Die Novelle «Vers le sud» spielt ausschliesslich in der Kolonie, der Blase, in der die Frauen die Regeln bestimmen.

Man kann nicht einfach sagen, das sind Raubtiere, die die armen schwarzen Jungen ausnutzen. Dany hat mir einmal erzählt, als Junge sei er einmal einen ganzen Nachmittag lang einer weissen, blonden Frau gefolgt, die ein sehr teures Parfüm trug. Dieses Parfüm erschien ihm wie ein ungeheures Versprechen von Sinnesfreude. Während die älteren Frauen von den jungen Eingeborenen fasziniert sind, können diese also im Gegenzug durchaus eine Faszination für die Frauen empfinden. Das Leben in ihrer Sphäre ist schöner. Für Legba etwa

1
L'EMPLOI
DU TEMPS

2
RESSOURCES
HUMAINES



2

2

1

«Ich wollte hartes Sonnenlicht. Unglücklicherweise hatten wir nur sehr wenige Sonnentage, die Dreharbeiten waren ein einziger Kampf mit dem Wetter.»

ist das Hotel eine Zuflucht, wo er Aufmerksamkeit und Zärtlichkeit erfährt und wo ihm kleine Geschenke gemacht werden. Die zwei Phantasien treffen dort aufeinander. Sie teilen etwas miteinander, es herrscht eine echte Zärtlichkeit. Es fällt mir deshalb schwer, ihr Verhältnis als reinen Sextourismus zu sehen. Es lässt sich nicht nur auf die Ausbeutung reduzieren. Zugleich kann man natürlich nicht von einer echten Liebesgeschichte sprechen, damit würde man den Aspekt des Kolonialismus unterschlagen, der darin auch steckt.

FILMBULLETIN Müssen Sie deshalb auch regelmässig zu einer Aussenperspektive auf diese Welt wechseln?

LAURENT CANTET Ja, weil mich natürlich auch die Aussenwelt interessiert, die die Frauen nicht sehen wollen. Zudem wollte ich Legba jenseits der Träume der Frauen definieren. Bei dem Fussballspiel erlebt er Momente wirklichen Glücks. Das Auftauchen, die Gewalt der Tonton Macoute zerstört dieses Glück jäh. Die Frauen erleben ebenfalls solche Glücksmomente, etwa beim Picknick am Strand. Aber in beiden Fällen ist es flüchtig, vorübergehend. Harmonie scheint für einen Augenblick möglich, aber dann wird sie von der Realität zerstört.

FILMBULLETIN Es gibt in Ihren Filmen einen engen Zusammenhang zwischen dem sozialen Status der Figuren und der Inszenierung des Raums. RESSOURCES HUMAINES ist ein Film über Türen, die den Figuren offen stehen oder verschlossen sind. In L'EMPLOI DU TEMPS schaffen Fenster eine trügerische Transparenz, die auch Distanz schafft. Was war hier Ihr Stilprinzip?

LAURENT CANTET Mein Ausgangspunkt war die Idee der Blase, die das Hotel darstellt. Es gibt keine Fluchtpunkte im Bild, ausser natürlich dem Meer. Man sieht nie die Grenzen dieser Kolonie. Unser Dekor sieht wie ein Postkartenmotiv aus, aber ich wollte es natürlich nie so filmen. Ich fand, der Kontext liess keine schönen Tropenbilder zu. Im Hotel sollte eine gewisse Apathie herrschen, eine lastende Langeweile und Leere, wie man sie ja bisweilen im Urlaub erlebt. Der Stil ist also eine Gratwanderung, am Rande des Klischees. Ich wollte hartes Sonnenlicht. Unglücklicherweise hatten wir nur sehr wenige Sonnentage, die Dreharbeiten waren ein einziger Kampf mit dem Wetter.

FILMBULLETIN Im Abspann habe ich gesehen, dass viele Teammitglieder in Doppelfunktionen arbeiten: Kameramann Pierre Milon ist zugleich Standfotograf, Drehbuchautor Robin Campillo ist auch der Cutter des Films. Was ist der Grund dafür?

LAURENT CANTET Sie sind Teil meiner kleinen Kino-Familie. Wir haben uns alle vor zwanzig Jahren auf der Filmhochschule kennen gelernt und seither sind die Funktionen, in denen wir arbeiten, nicht klar aufgeteilt. Die Grenzen sind verschwommen, offen. Pierre Milon hat fast alle meine Filme ausgeleuchtet. Meist bekommt man nie die Standfotos, die man gern haben würde. Aber als Kameramann hat Pierre die Einstellungen natürlich genau im Kopf, er weiss, wie er in einem Bild ihre Essenz rekonstruieren kann. Robin hat die letzten beiden Filme mit mir geschrieben und war von Anfang an mein Cutter. Ihm fühle ich mich vielleicht am nächsten. Diese Vertrautheit ist für mich unverzichtbar. Beim Schnitt weiss ich, dass wir vom gleichen Film sprechen. Für mich geschieht das Wichtige vor der Montage. Wenn etwas beim Drehen nicht funktioniert hat, wird es auch im Schnitt nicht funktionieren.

Das Gespräch mit Laurent Cantet führte Gerhard Midding

1 L'EMPLOI DU TEMPS

2 RESSOURCES HUMAINES

1

2

Der Lohn der Tat

THE ASPHALT JUNGLE von John Huston

Der Coup gelingt, doch die Beute kann nicht rasch genug verwertet werden und geht nach blutigen Auseinandersetzungen mit dem Unterwelts-Anwalt und Hehler Alonzo D. Emmerich schliesslich verloren.

Ein Vorbild und ein Meisterstück des *film noir* in doppeltem Sinne: im Einfallsreichtum der Handlung und in der Übereinstimmung zwischen den Konventionen des Genres und Hustons persönlicher Weltsicht von der existenziellen Disposition seiner Helden: nicht der Erfolg ist der Lohn der Tat. Kampf und Suche tragen, wie auch immer geartet, vielmehr ihren eigenen Wert in sich – sie sind eine Form zu leben. «Ich war immer», sagt Huston, «fasziniert von der Suche des Abenteuers.»

Die Jagd nach der Beute

THE ASPHALT JUNGLE (1950), nach dem gleichnamigen Roman von *William R. Burnett* gedreht, erzählt detailliert die Geschichte eines raffiniert geplanten Juwelenraubs aus der Sicht der Gangster. Der kurz zuvor nach mehrjähriger Haftstrafe aus dem Gefängnis entlassene Dr. «Doc» Erwin Riedenschneider rekrutiert für die Durchführung seines genialen Plans, den er hinter Gittern geschmiedet hat, eine Gruppe von Spezialisten: den nach aussen fürsorglichen Familienvater Louis Ciavelli als erfahrenen Safeknacker, den Barkeeper Gus Minissi als Fahrer und den schiesserprobten Gangster Dix Handley, der davon träumt, die Pferdefarm in Kentucky zurückzukaufen, die einmal seiner Familie gehörte. Der Coup gelingt, doch die Beute kann nicht rasch genug verwertet werden und geht nach blutigen Auseinandersetzungen mit dem Unterwelts-Anwalt und Hehler Alonzo D. Emmerich schliesslich verloren. «Doc» und Dix, die sich nach dem Auftauchen der Polizei der Verhaftung entziehen konnten, fliehen auf getrennten Wegen. Der angeschossene Dix schleppt sich zu seinem Wagen und versucht zusammen mit seiner Freundin Dolly, die Farm seiner Kindheit zu erreichen.

Bereits THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE (1947), einer seiner frühen Filme, hatte John Hustons Philosophie deutlich erkennen lassen: Nachdem drei heruntergekommene amerikanische Goldsucher in Me-

Hinter der nur vordergründig moralischen Feststellung «Crime doesn't pay» zeichnet sich gerade in THE ASPHALT JUNGLE die Frage nach dem Sinn des Lebens überhaupt ab.

xikos sonnendurchglühter Sierra Madre unter grossen Gefahren einen Schatz geborgen haben und heimschaffen wollen, wachsen Misstrauen, Besitzgier und Neid, so dass nach Streit und Hader der Goldstaub zum Schluss buchstäblich vom Winde verweht wird. Und bereits in THE MALTESE FALCON (1941) blieb Sam Spade schliesslich nur eine falsche Statuette. Auch THE ASPHALT JUNGLE ist eine Variation von John Hustons Grundthema, der Suche nach einem Schatz, der Jagd nach einer Beute, dem Kampf um einen Sieg, was sich schliesslich als vergeblich erweist – jedenfalls was die materielle Seite anbelangt. Hinter der nur vordergründig moralischen Feststellung «Crime doesn't pay» zeichnet sich gerade in THE ASPHALT JUNGLE die Frage nach dem Sinn des Lebens überhaupt ab. Dass die Gangster scheitern und so, wie viele Helden in John Hustons Filmen, um den Lohn ihrer Unternehmungen gebracht werden, entwertet jedoch nicht ihren Versuch, sich im Konflikt mit den materiellen und gesellschaftlichen Zwängen gegen ihr Schicksal zu behaupten.

Vorbild eines Genres und seiner Stilrichtung

THE ASPHALT JUNGLE sollte zum grundlegenden und bahnbrechenden Vorbild aller späteren Produktionen werden, die eine präzise Beschreibung von Einbrüchen in Planung und Durchführung vermitteln. Besondere Erwähnung verdienen in diesem Zusammenhang DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES (1954) von Jules Dassin, THE KILLING (1956) von Stanley Kubrick, ODDS AGAINST TOMORROW von Robert Wise (1959) sowie vor allem der zwei Jahre zuvor gedrehte PLUNDER ROAD (1957) von Hubert Cornfield: ein Gangsterfilm, in dem wiederum eine Gruppe von Spezialisten in einer der visuell attraktivsten Szenen des Genres einen ausgeklügelten Bahnraub durchführt – unter nächtlichen Regenschauern, die nur spotartig von Scheinwerferlicht durchschnitten werden. Ein fotografisches Meisterstück des bedeutenden Kameramannes *Ernest Haller*, dessen Karrierebeginn noch in die Stummfilmzeit zurückreicht.

Nicht als Genre, sondern als Stil für eine bestimmte Ausdrucksform amerikanischer Verunsicherung hat der amerikanische Filmemacher Paul Schrader den *film noir* bezeichnet: ein fast magischer Begriff in der Filmgeschichtsschreibung. Gemeint sind Filme, die vor allem mit Impressionen arbeiten, Filme, geboren aus einer Phantasie, der die Ohnmacht des Individuums gegenüber anonymen sozialen und gesellschaftspolitischen Mechanismen eine offensichtlich vertraute Erfahrung war: Ausdruck eines Gefühls der Welt gegenüber, worin sich der Einzelne im Dickicht der Gesellschaft allein, verwirrt und ohne moralische Verlässlichkeit erfuhr und diese Defizite nurmehr in zynischer Härtung beim Kampf ums Bestehen zu nützen wusste.

Der amerikanische Gangster in den Hollywood-Filmen der dreissiger Jahre war noch als Gewalttäter und cäsarischer Verächter der Menschen aufgetreten, der sich in neurotischer Selbstqual – am Beispiel von SCARFACE: THE SHAME OF THE NATION (1932) in kaum verhüllter inzestuöser Liebe zu seiner Schwester – auf die angebliche Unbesiegbarkeit seiner Maschinenpistole verlässt und noch im Untergang als kranker Held sich selbst bestätigt. Im Gegensatz zu diesen Monstren des Grossstadt-Dschungels haben die einige Jahre später entstandenen Werke des *film noir* zumeist verlorene, bisweilen auch schäbige Durchschnitts-Existenzen hervorgebracht, geboren aus einer Phantasie, der die Ohnmacht des In-

Aus diesem Grunde sind diese Filme, obwohl sie eine soziale Wirklichkeit transportieren, nicht ausschliesslich auf eine gesellschaftskritische oder politische Tendenz festgelegt, vielmehr zeigen sie vor allem ein sozialpragmatisches und psychologisches Interesse an den Verhaltensweisen ihrer Menschen.

dividuums gegenüber anonymen sozialen und gesellschaftlichen Mechanismen eine vertraute Erfahrung war. Geblieben war zwar die Vorliebe für kriminalistische Themen und die Authentizität der Milieuschilderung, aber das Misstrauen gegenüber der herrschenden Ordnung, das die Gangster der dreissiger Jahre in einer Zeit der Wirtschaftskrise und der Massenarbeitslosigkeit zu Symbolen eines allgemeinen Missbehagens stilisiert hatte, war einem zeitgenössischen Pessimismus gewichen. Aus diesem Grunde sind diese Filme, obwohl sie eine soziale Wirklichkeit transportieren, nicht ausschliesslich auf eine gesellschaftskritische oder politische Tendenz festgelegt, vielmehr zeigen sie vor allem ein sozialpragmatisches und psychologisches Interesse an den Verhaltensweisen ihrer Menschen. Bereits für seine erste Regiearbeit hatte Huston mit Dashiell Hammetts Roman «The Maltese Falcon» 1941 genau nach dem richtigen Buch gegriffen, um ein ganzes Filmgenre gewissermassen zu initiieren.

Ein nicht nur körperlich grosser Schauspieler

Hauptdarsteller in THE ASPHALT JUNGLE ist *Sterling Hayden* als erfahrener Gangster Dix Handley, der zur beherrschenden Figur der Handlung wird. Unter der Regie bedeutender Regisseure wie John Huston, Robert Wise, Nicholas Ray, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola oder Robert Altman war dieser widerborstige und eigenwillige Charakterdarsteller zu eindrucksvollen Interpretationen fähig; für die meisten seiner Filme hatte er allerdings nur Verachtung übrig. Er wusste wohl zu unterscheiden zwischen routinemässig abgedrehten Serienproduktionen und Meisterwerken wie THE ASPHALT JUNGLE, THE KILLING oder JOHNNY GUITAR. «Das ist ein grosser Schauspieler», so Stanley Kubrick, der zweimal mit Sterling Hayden drehte und jedesmal von ihm beeindruckt war: «Und, was paradox erscheinen mag: dieser wunderbare Schauspieler spielt gar nicht gern. Er sagt, dieser Beruf sei eines Mannes nicht würdig. Eine bemerkenswerte Persönlichkeit, wie man sie selten trifft. Eine richtige Gestalt aus dem neunzehnten Jahrhundert.» Dieser Mann darf nicht in Vergessenheit geraten. Er gehört in jede ernstzunehmende Filmgeschichte.

Nicht unerwähnt bleiben soll schliesslich ein Kurzauftritt von *Marilyn Monroe*, die am Beginn ihrer Karriere stand, in der Rolle von Emmerichs Geliebten Angela Phinlay. Mit Hustons Film begann ihr Aufstieg zum Weltstar.

Rolf Niederer

THE ASPHALT JUNGLE (ASPHALT DSCHUNGEL)

Stab
Regie: John Huston; Buch: Ben Maddow, John Huston, nach dem gleichnamigen Roman von W. R. Burnett; Kamera: Harold Rosson; Schnitt: George Boemler; Production Design: Cedric Gibbons, Randall Duell; Musik: Miklos Rosza

Darsteller (Rolle)
Sterling Hayden (Dix Handley), Louis Calhern (Alonzo D. Emmerich), Jean Hagen (Dolly Conovan), James Whitmore (Gus Minissi), Sam Jaffe (Doc Erwin Riedenschneider), John McIntire (Kommissar Hardy), Barry Kelley (Leutnant Ditrich), Marc Lawrence («Cobby» Cobb), Anthony Caruso (Louis Ciavelli), Teresa Celli (Maria Ciavelli), Marilyn Monroe (Angela Phinlay), William Davis (Timmons), Dorothy Tree (May Emmerich), Brad Dexter (Bob Brannom), John Maxwell (Dr. Swanson), Alex Gerry (Maxwell), Thomas Browne Henry (James X. Connery), James Seay (Janocek), Don Haggerty (Andrews), Henry Rowland (Franz Schurz)

Produktion
Metro Goldwyn Mayer MGM; Produzent: Arthur Hornblow jr. USA 1950. 35mm, Schwarz-weiss; Dauer: 112 Min.

«Ich gebe mir Mühe, die Maschine so zu gebrauchen, das

‹Das Leben ist hart, aber heiter›

Aki Kaurismäki

Er gilt als Rocker unter den zeitgenössischen Filmregisseuren. «Trinkfest», jene euphemistische Ersatzvokabel, die Journalisten gerne dann hervorkramen, wenn sie den Ausdruck «alkoholsüchtig» scheuen, fällt häufig im Zusammenhang mit seinem Namen. In Interviews weiss man nie genau, ob er den Fragesteller ernstnimmt oder ihn gerade mal wieder zu veralbern versucht. Die Antworten fallen bisweilen so knapp aus wie Dialoge in seinen Filmen. «Einfach so», ist eine seiner Lieblingsrepliken.

Aki Kaurismäki geriert sich gerne als rüpelhafter Gegenwartverächter. Darf man ihm Glauben schenken, dann interessiert ihn das moderne Hollywood schon lange nicht mehr. Ins Kino ist er angeblich seit Jahrzehnten nicht mehr gegangen.

Mit seiner radikal inszenierten Ablehnung des Blockbusterfilms kann Kaurismäki als «Dogma 95»-Vorläufer interpretiert werden, auch wenn die meist eher statischen Aufnah-

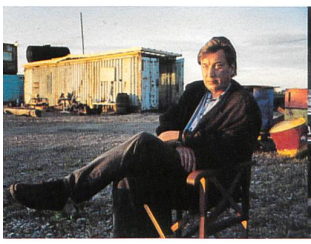
ie Kunst hervorbringt.»

men seines ständigen Kameramanns *Timo Salminen* auf den ersten Blick wenig mit der umtriebigen Handkamera-Ästhetik der dänischen "Bruderschaft" gemein haben. Was Lars von Trier und Thomas Vinterberg mit dem knorrigen Finnen verbindet, ist, dass sie sich nicht nur vom Kino technischer Sensationen – oder, wie Kaurismäki formulieren würde: «Hollywood-Dreck» – distanzieren, sondern ebenso vom europäischen Arthouse-Kino des individuellen "Geschmacks"; in Kaurismäkischer Diktion: «Kunstscheiss à la Greenaway».

Manierismus und Mainstream heissen die "Feinde" des Finnen. Kaurismäki setzt der stilistischen oder technischen Überfrachtung ein einfaches Erzählkino entgegen. «Reduktion» lautet das Zauberwort. Doch während die Dogma-Erfinder sich strenge, überwiegend formale Regeln auferlegten, scheint die asketische Herangehensweise bei Kaurismäki seinem inneren Wesen zu entspringen. Mit ausdruckslosem Gesicht lässt er öffentliche Auftritte über sich ergehen, als wäre er eine seiner eigenen Filmfiguren.

Die leeren Mienen der Darsteller charakterisieren das Kaurismäki-Universum ebenso wie karge Dialoge, ein behäbiges Erzähltempo, die gemächliche Schnittfolge oder eine geradlinige, unspektakuläre Kameraführung. Kaurismäki entschleunigt, entemotionalisiert. Dennoch sind seine Filme alles andere als stillos. Indem sie opulente, geschwätzige Beliebigkeit meiden, finden sie zu einem eigenen, markant pointierten Ausdruck.

Obwohl Kaurismäki selbst seinem Spielfilmdebüt CRIME AND PUNISHMENT eine eigene Handschrift noch abspricht, sind darin bereits künstlerische Leitlinien angelegt, an denen sich auch sein weiteres Werk orientiert. Der ambitionierten Adaption von Dostojewskijs Roman, in der das Geschehen aus dem



Marja Järvenhelmi, Janne Hyytiäinen und Ilkka Koivula in LIGHTS IN THE DUSK; CALAMARI UNION; LIGHTS IN THE DUSK; *Aki Kaurismäki*; CALAMARI UNION

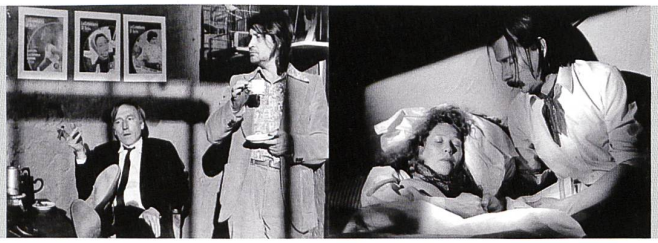
«I see it as my duty to sacrifice some cinematic possibilities to the altar of credibility, which means that what is lost in speed is gained in truthfulness.»

russischen Sankt Petersburg der Jahre um 1860 ins gegenwärtige Helsinki verlagert wurde, folgten 1987 mit dem von Shakespeare inspirierten HAMLET GOES BUSINESS und 1992 mit LA VIE DE BOHÈME (nach Henry Murgers Roman «Scènes de la vie de bohème») sowie 1999 mit JUHA (nach dem gleichnamigen Roman des finnischen Nationalschriftstellers Juhani Aho) weitere Klassikerverfilmungen, in denen Kaurismäki die frei interpretierende, aktualisierende Adaptionsstrategie beibehielt, die er in CRIME AND PUNISHMENT etabliert hatte.

Kaurismäkis «Hamlet» spielt in einem finnischen Grosskonzern. Bei LA VIE DE BOHÈME bleibt Paris zwar Handlungsort, aber auch hier wird das Geschehen des 1851 erschienenen Künstlerromans aktualisiert. Ähnliches gilt für die filmische Umsetzung des 1911 veröffentlichten Romans «Juha» (deutscher Titel: «Schweres Blut»), den Kaurismäki zwar nicht in die Gegenwart, aber immerhin in die fünfziger Jahre verlegte.

Der selbstbewusste, produktive Umgang mit literarischen Vorlagen spiegelt Kaurismäkis Zitierlust wider. Aber alle seine Filme sind eine Fundgrube für Referenzensammler. Der cineastischen Vorbilder, die sich aus seinen Werken herauslesen lassen, sind Legion: angefangen von Robert Bresson über Luis Buñuel, Jacques Tati, Akira Kurosawa bis hin zu Chaplin oder Hitchcock.

Eines der augenfälligsten Filmzitate ist die Taschendiebstahlszene aus LA VIE DE BOHÈME, die eine Szene aus Bressons PICKPOCKET nachstellt. Den Taschendieb spielt in einem Cameo-Auftritt à la Hitchcock kein anderer als Kaurismäki selbst, der sich damit augenzwinkernd dazu bekennt, auch als Regisseur bisweilen wie ein raffinierter Dieb zu arbeiten und schon so manche Einstellung aus fremden Filmen "geklaut" zu haben. Das schillernde postmoderne Spiel mit den Signifi-



Matti Pellonpää, André Wilms und Kari Väänänen in LA VIE DE BOHÈME; LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA; LA VIE DE BOHÈME; LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA; TOTAL BALALAIKA SHOW; LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA

kanten, das sich bis zu konkreten Quellen zurückverfolgen lässt, ist aber nur die Spitze von Kaurismäkis vorsätzlicher "Filmplünderei".

Wie Jochen Werner in seinem Buch über den finnischen Regisseur veranschaulicht, schlägt sich schon bei CRIME AND PUNISHMENT Kaurismäkis Vorliebe für den *Film noir* in kontrastreichen Low-key-Einstellungen und schemenhaften Nachtaufnahmen nieder. Gleich die erste Einstellung in seinem ersten Spielfilm führt mit dem harten, kühlen Blau des Schlachthofes, in dem der spätere Mörder Rahikainen – Kaurismäkis Raskolnikow – arbeitet, jenen unromantischen Farbton ein, der gleichsam als Schwarzweiss-Äquivalent Kaurismäkis Farbfilme in den ersten Jahren bestimmen sollte.

In THE MATCH FACTORY GIRL ist Rot dann das Signal der Rache, in I HIRED A CONTRACT KILLER die Farbe der Liebe. Hier deutete sich eine farbformale Wende an, die mit den satten Farbbildern aus THE MAN WITHOUT A PAST und zuletzt LIGHTS IN THE DUSK vollständig vollzogen wurde. Dennoch sind auch in Kaurismäkis jüngstem Werk die Anleihen beim Film noir unverkennbar. Koistinen, die männliche Hauptfigur, ist zunächst nur ein weiterer Antiheld in der Phalanx Kaurismäkischer Verlierer, Ausgestossener, Aussenseiter, Arbeitsloser oder Verbrecher. Genau wie seinen Erstling CRIME AND PUNISHMENT und später zahlreiche weitere Filme eröffnet Kaurismäki LIGHTS IN THE DUSK am Arbeitsplatz des Protagonisten. Als Nachtwächter geht Koistinen einer einsamen Arbeit nach. Die Einsamkeit schleppt er mit nach Hause oder in entvölkerte Bars, in denen wenig gesprochen, aber viel geraucht und getrunken wird. Dann kommt es zu einer jener wortlosen Begegnungen zwischen Mann und Frau, die in der Filmwelt Kaurismäkis beständig wiederkehren: Obwohl das Restaurant praktisch leer

«If the film is tuned on a minimalisti

ist, setzt sich eine Fremde zu Koistinen an den Tisch. Eine rätselhafte Begegnung, die bereits in CRIME AND PUNISHMENT einen Vorläufer findet.

Dort betritt Eeva das Zimmer ihres Mannes, entdeckt seine Leiche und neben ihr den Mörder Rahikainen. Wie in stillem Einvernehmen schauen beide einander an. Etwas Unausgesprochenes verbindet sie. Was genau, bleibt in Kaurismäkis Debüt noch unklar, unscharf. In LIGHTS IN THE DUSK hingegen verbirgt sich hinter der scheinbar magischen Anziehungskraft, die der melancholische Koistinen auf Mirja ausübt, eine handfeste Intrige – ein Mann in den Fängen einer Femme fatale.

Kaurismäki, der meist nicht nur Regie führt, sondern auch das Drehbuch erstellt und den Schnitt übernimmt, folgt zwar dem Film-noir-Motiv, aber anders als in den schwarzen Kriminalklassikern wird Koistinen ohne eigene moralische Schuld, ohne sein Wissen in das Verbrechen verstrickt. Im Gegensatz etwa zu Walter Neff in Billy Wilders DOUBLE INDEMNITY lässt Koistinen sich nicht zu einer Untat verführen, sondern er erscheint einfach als naiver, jämmerlicher Tölpel, der von einer «Frau ohne Gewissen» hereingelegt wird. Und die verhängnisvolle Verführerin handelt – erneut anders als bei Wilder – nicht aus eigenem Antrieb, sondern ist nur eine beklagenswerte Marionette herzloser Macho-Gangster.

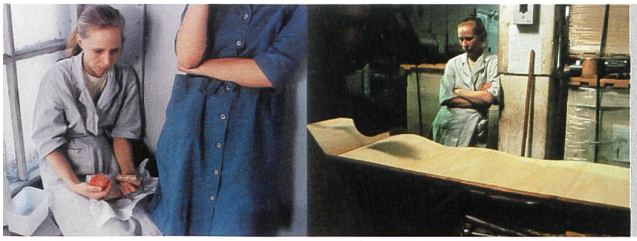
Kaurismäki verknüpft Figuren eines Aussenseiterdramas mit Versatzstücken des Film noir. Hierin zeigt sich eine weitere Eigenart seines Werkes. Er verarbeitet Motive und Stilelemente unterschiedlicher Filmgattungen zu einem neuen eigenständigen, eigenwilligen Ganzen. Seine Genrecollagen greifen auf klassische Elemente des Filmrepertoires zurück, die sie abrufen, aber gleichzeitig auch demontieren. Eine doppelbödige, poststrukturalistische Ironie, mit der beispielsweise Mirja in LIGHTS IN THE DUSK charakterisiert wird: Die Femme fatale am

evel, even the sound of a cough is melodramatic.»

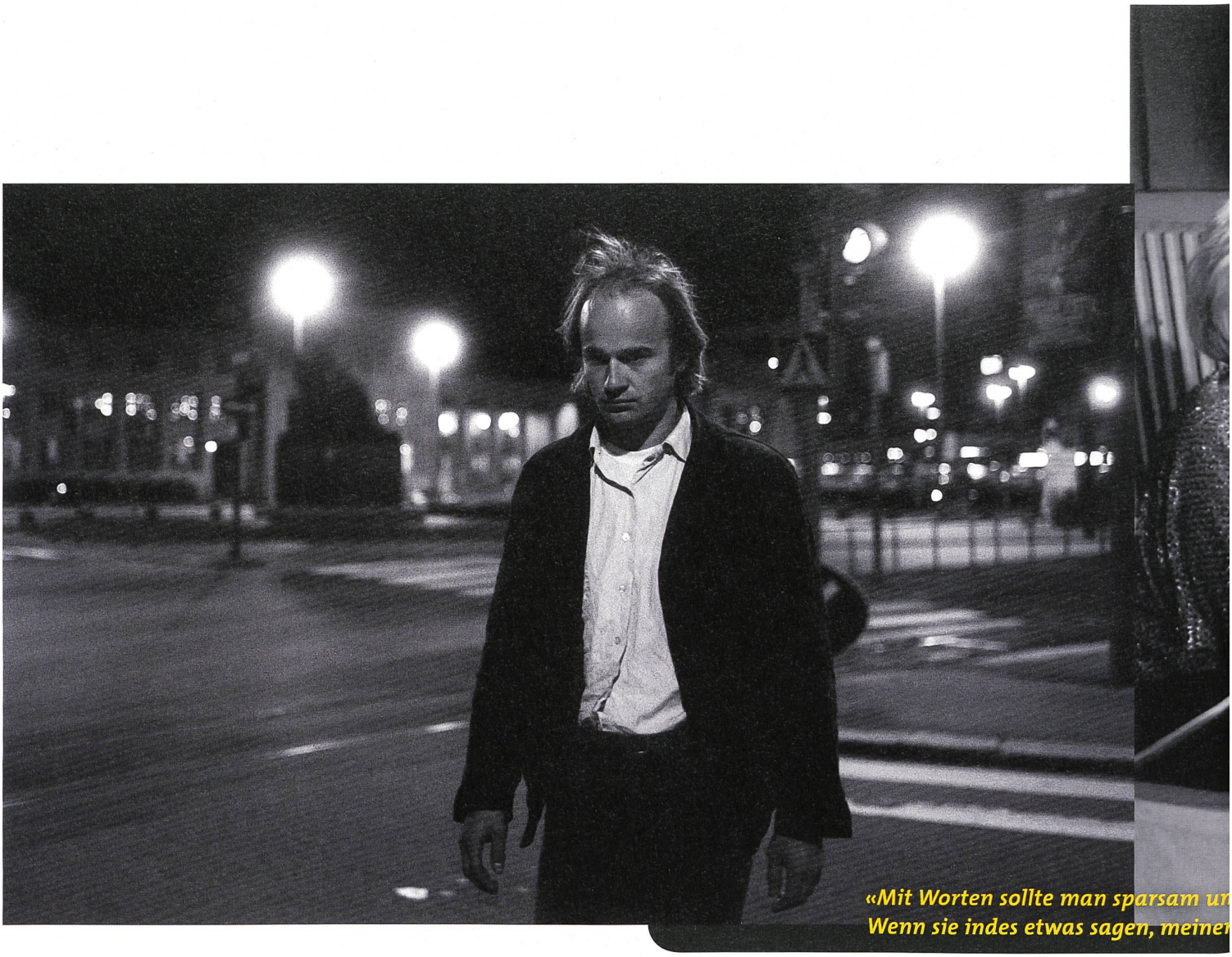
Staubsauger, die bei einem Treffen der Gangsterbosse im Hintergrund den Fussboden saugt, karikiert das Noir-Klischee, das Kaurismäki in den Szenen mit Mirja und Koistinen wieder aufleben lässt. LIGHTS IN THE DUSK ist weder Parodie noch Neo-Noir – oder beides zugleich.

Drei Stile hat Kaurismäki selbst in seinem Gesamtwerk ausgemacht: den «Rock-'n'-Roll-Stil», den «Schwarz-Weiss-Klassik-Stil» und den «Arbeiterklasse-beinahe-Drama-Stil». Dass diese Stile keineswegs nur getrennt voneinander vorkommen, belegt bereits Kaurismäkis zweiter Spielfilm, der im Schwarz-Weiss-Rock-'n'-Roll-Stil gedrehte CALAMARI UNION. Darin versuchen siebzehn Männer, die alle Frank heissen – gespielt von den Mitgliedern der finnischen Comedy-Punk-Band «Sleepy Sleepers», die später als «Leningrad Cowboys» Kaurismäki international zum Durchbruch als "Kultregisseur" verhalfen –, von einem Ende Helsinkis zum anderen zu gelangen, um dort ein neues Leben zu beginnen. Die Grossstadtodyssee endet für die meisten Franks tödlich. Das Motiv des von einer Glückssehnsucht getriebenen Exodus' kehrt in späteren Filmen wie etwa SHADOWS IN PARADISE, ARIEL, LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA oder I HIRED A CONTRACT KILLER wieder.

Während Kaurismäki für CALAMARI UNION und später für die LENINGRAD COWBOYS-Filme provokativ proklamierte, den jeweils «schlechtesten Film aller Zeiten» gedreht zu haben, und in diesen Streifen eine bewusst absurde Komik im Grenzbereich von Trash, Travestie und Camp zelebrierte, schlug er mit seiner «Arbeitertrilogie» SHADOWS IN PARADISE, ARIEL und THE MATCH FACTORY GIRL ernstere Töne an. Die Loser-Dramen widmen sich den Randfiguren der finnisch-kapitalistischen Gesellschaft.



Kari Väänänen, Kati Outinen, Outi Mäenpää in DRIFTING CLOUDS; *Kati Outinen, Silu Seppälä in* THE MATCH FACTORY GIRL; DRIFTING CLOUDS; THE MATCH FACTORY GIRL

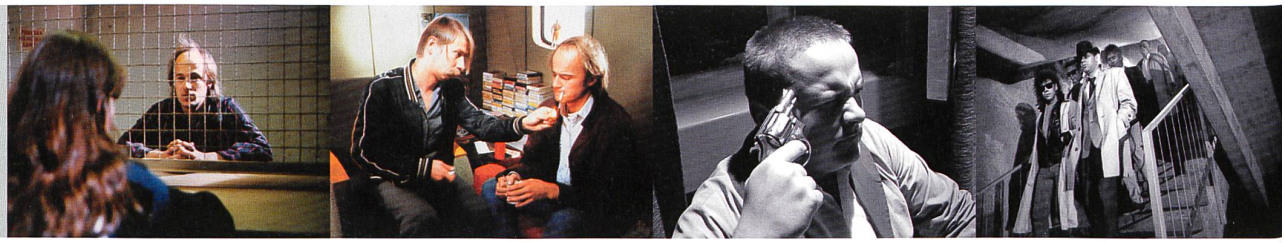


«Mit Worten sollte man sparsam un
Wenn sie indes etwas sagen, meinen

Geradezu programmatisch ist der Beruf, den Nikander in SHADOWS IN PARADISE ausübt. Als Müllmann steht er am Ende der Konsumkette und damit auf der untersten Leitersprosse der Gesellschaft. Das eigentliche Drama findet aber nicht während der Arbeit statt, sondern dann, wann diese endet: am Feierabend oder in der Arbeitslosigkeit. Hier erst leiden Nikander oder die gekündigte Supermarktkassiererin Ilona unter ihrer sozialen Ausgeschlossenheit. In den Szenen, in der der bisherige Chef Ilona entlässt oder ihr neuer Boss sie sich zur Geliebten nimmt, wird eine Sozialkritik formuliert, die sich nicht gegen ein anonymes System, sondern gegen die Willkür und Arroganz konkret handelnder Personen richtet.

In HAMLET GOES BUSINESS wechselt Kaurismäki die Perspektive und zeigt die intrigante, zynische Welt dieser Kapitalismustäter. Mit ARIEL wendet er sich dann wieder ihren Opfern zu: Ein Bergwerk wird geschlossen. Der Vater einer Grubenfamilie erschiesst sich und gibt zuvor seinem Sohn noch den Ratschlag mit auf den Weg: «Nimm dir kein Beispiel an mir! Sieh zu, dass du hier wegkommst!»

Flucht allein bildet jedoch bei Kaurismäki nie eine echte Perspektive. Zunächst einmal bedarf es der Solidarität. Mit Solidarität ist aber nicht ein klassenkämpferischer Zusammenhalt, wie ihn etwa der britische Filmemacher Ken Loach gelegentlich propagiert, gemeint, sondern eine Allianz zwischen Menschen, vornehmlich zwischen Mann und Frau, die auf Vernunft basiert, statt auf Liebe oder Freundschaft. Partnerschaft erscheint in Kaurismäkis Arbeitertrilogie als pragmatische Überlebensstrategie, frei von romantischer Attitüde. Insofern kann der Schluss den Paaren in SHADOWS IN PARADISE oder ARIEL auch kein Happy End bescheren, sondern allenfalls gemildertes, weil geteiltes Leid.



ehen. Daran halten sich auch die Figuren meiner Filme.
ie es absolut ernst und aufrichtig.»

Dort, wo – wie in THE MATCH FACTORY GIRL – auch dieser schale Trost verwehrt bleibt, lässt sich der Verzweiflung nur noch mit einer kriminellen Handlung begegnen. Rache und Mord an dem Geschäftsmann, der sie zur Hure degradiert hat, retten das «Mädchen aus der Streichholzfabrik» vor dem vollkommenen Selbstverlust. Wird Iris am Anfang des Films in der Tradition von Charlie Chaplins MODERN TIMES nur als Rädchen einer Fliessbandmaschinerie über eine Nahaufnahme ihrer Hände eingeführt, erscheint sie am Ende, bei ihrer Verhaftung, vollständig im Bild.

Insofern klingt auch der dritte Teil der Arbeitertrilogie verhalten optimistisch aus. Jenseits von Hollywoods Paradiesen oder Höllen meidet Kaurismäki ein melodramatisch loderndes Finale ebenso wie ein funkelndes Happy End. Ein wenig spröde Hoffnung gibt es am Ende aber doch. Denn so sehr sich Kaurismäki dem *bigger-than-life* verweigert, so wenig verfolgen seine Verliererdramen eine naturalistische Herangehensweise.

Ironische Distanz und Verknappung sind die Stilmittel, die Kaurismäkis Trauerspiele ebenso auszeichnen wie seine Komödien. Seine Filme sind zumeist beides. Tragik und Humor gehen Hand in Hand. Schauspielerisch wird das Schicksal der Protagonisten nicht dadurch komisch, dass die Darsteller überdrehen, sondern im Gegenteil dadurch, dass sie unterspielen. *Matti Pellonpää* und *Kati Outinen*, die Lieblingsdarsteller Kaurismäkis, die bis zu Pellonpääs Tod 1995 in kaum einem seiner Filme fehlten, setzten hier die Standards des punktgenauen, spartanischen Spiels.

Markku Toikka in CRIME AND PUNISHMENT; *Kirsi Tykkyläinen, Mato Valtonen, Matti Pellonpää und Kati Outinen in* TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA; CRIME AND PUNISHMENT; CALAMARI UNION; TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA

«Sicher, hin und wieder erlaube ich den Darstellern den Anflug eines Lächelns, das aber nur, um es bei der Montage des Films wieder herauszuschneiden. Ich schätze

Grosse Gesten, grosse Worte, grosse Gefühle: das sucht man im minimalistischen Kino Kaurismäkis zumeist ebenso vergebens wie "Action". Dort, wo im kommerziellen Film die Kameras draufgehalten werden, schwenkt Timo Salminen dezent beiseite.

In SHADOWS IN PARADISE zeigen mehrere Totalen, wie der Müllmann Nikander und seine Weggefährtin Ilona nebeneinander am Strand sitzen. Als Nikander sich endlich zu Ilona hinüberbeugt, um sie zu küssen, fängt die Kamera in Grossaufnahme nicht etwa den Kuss ein, sondern lediglich Ilonas Hand, in der ihre Zigarette langsam verglüht.

Auch der Selbstmord des Vaters zu Beginn von ARIEL findet buchstäblich hinter verschlossenen Türen statt. Man sieht nur, wie der Vater die Pistole zückt und in der Toilette verschwindet. Dann geht die Tür zu, und die Kamera bleibt draussen. Nur ein Schuss ist zu hören.

Auch als das schwangere «Mädchen aus der Streichholzfabrik» in THE MATCH FACTORY GIRL im Grossstadtverkehr von Helsinki von einem Auto erfasst wird, hören die Zuschauer bloss das Quietschen der Reifen. Zu sehen bekommen sie statt dem Unfall, bei dem die verzweifelte Iris ihr Baby verliert, eine schäbige Häuserwand. Wieder einmal schaut die Kamera nicht hin, sondern weg.

Und auch in LIGHTS IN THE DUSK braucht es weder Body-Doubles noch Stuntmen. Wachmann Koistinen bemerkt einen Hund, der schon seit Tagen ohne Wasser vor einer Bar angekettet ist. Koistinen betritt die Kneipe, erkundigt sich nach dem Hundebesitzer, genehmigt sich noch schnell einen Wodka und stellt schliesslich den Hundehalter und seine beiden Kumpel zur Rede. Die drei schauen sich an und fordern den treuherzigen Koistinen auf, mit ihnen nach nebenan zu gehen. Koistinen folgt ihnen, nicht aber die Kamera. Die wartet geduldig, bis die drei

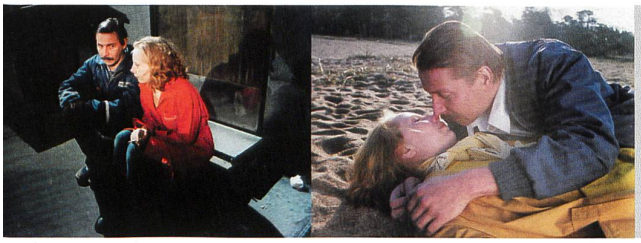
Hochziehen einer Augenbraue, "underplaying".»

Männer nach einer Weile wieder an ihren Tisch zurückkehren: ohne Koistinen, dafür aber mit triumphierendem Lächeln. So inszeniert Kaurismäki eine Schlägerei. Dem Kino der Sensationen setzt er ein Kino des Unspektakulären entgegen.

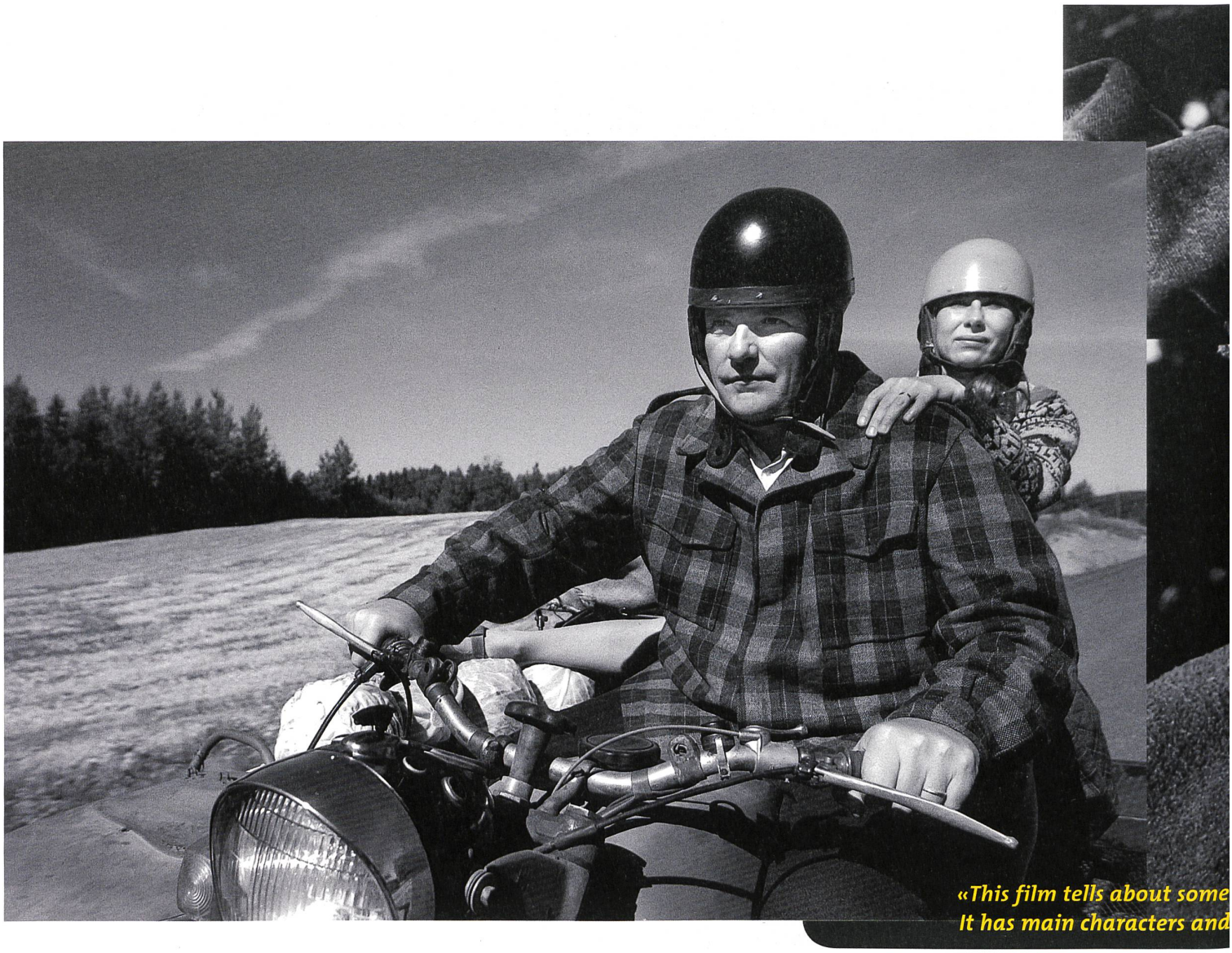
«In meinen Filmen verbiete ich mir selbst Waffen, Gewalt und Sex», hat Kaurismäki sein persönliches Manifest einmal formuliert. Lakonik ist das Gebot, dem er sich in seinem Werk verpflichtet hat, wie keinem anderen Prinzip: «Ich habe eine spezielle Theorie über das Kino. Alles, was man benötigt, sind ein Mann und eine Frau, eine Wand, Licht und Schatten. Dann nimmt man die Frau aus dem Bild, es bleiben Mann, Wand, Licht und Schatten. Dann entfernt man den Mann, es bleiben Wand, Licht und Schatten. Man nimmt die Wand weg, es bleiben Licht und Schatten. Dann entfernt man das Licht. Es bleibt der Schatten.»

In den neunziger Jahren war Kaurismäki mit seiner Strategie des Entfernens in eine Sackgasse geraten. Mit dem gähnend lähmenden Roadmovie TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA, das Fritz Göttler zur Bemerkung veranlasste, im Vergleich dazu wirke selbst Wim Wenders «wie ein John Woo des Genres», trat Kaurismäki nicht nur dramaturgisch, sondern auch werkimmanent auf der Stelle.

Der einst innovative Meister des Verkürzens begann, sich zu wiederholen. Im selben Jahr wie TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA kam mit LENINGRAD COWBOYS MEET MOSES eine trivial kalauernde Bibelfarce heraus, deren Zitatenreichtum ihre Einfallslosigkeit nicht kaschieren konnte. Nie war Kaurismäki seinem vermeintlichen Ziel, den «schlechtesten Film aller Zeiten» zu drehen, so nahe gekommen. Möglicherweise hatte der Produzent Kaurismäki, der mit seiner Produktionsfirma «Sputnik Oy» (der Nachfolgefirma der gemeinsam mit Bru-



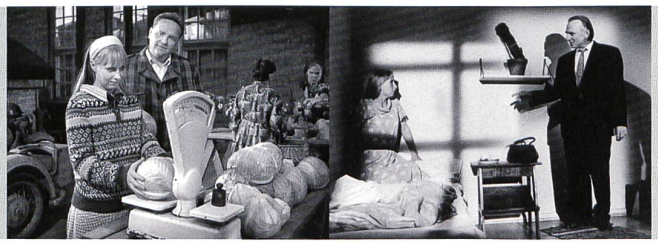
Pirkka-Pekka Petelius in HAMLET GOES BUSINESS; *Matti Pellonpää in* SHADOWS IN PARADISE; HAMLET GOES BUSINESS; SHADOWS IN PARADISE



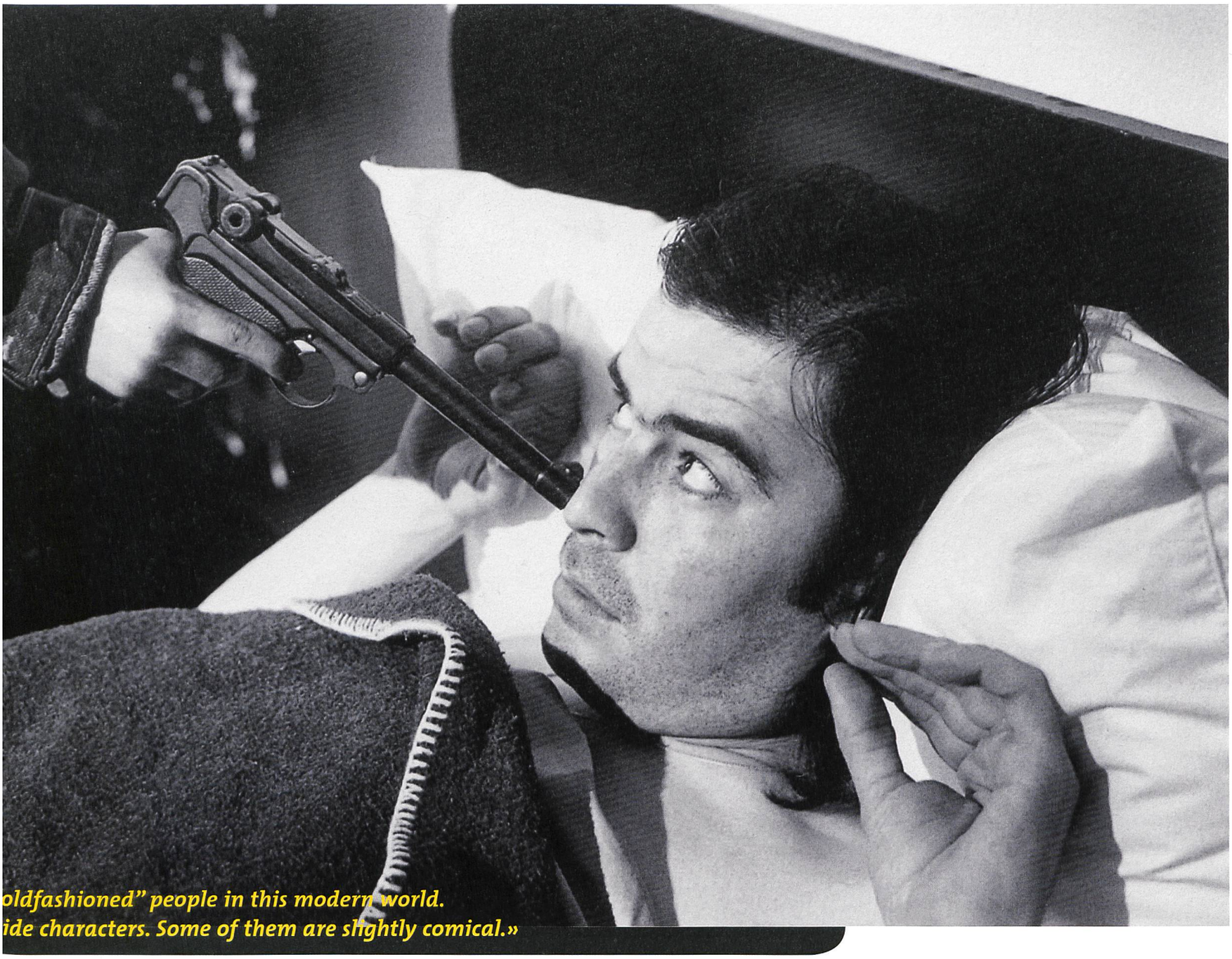
der Mika gegründeten «Villealfa Filmproductions») den Kassenerfolg von LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA noch einmal versilbern wollte, über den *auteur* gesiegt.

Bei JUHA, der kongenialen Adaption des gleichnamigen Romans von Juhani Aho, gab dann wieder der Künstler den Ton an – oder besser: er verweigerte diesen. Kaurismäki realisierte das Drama um die von einem windigen Stadtmenschen verführte Bauersfrau als Stummfilm. Auch wenn er es mit der Tonlosigkeit nicht ganz genau nahm und zusätzlich zur dramatischen Off-Musik das eine oder andere Geräusch (Automotoren, Türenschlagen ...) mit einbaute. Kaurismäki verzichtete freiwillig auf den Ton, liess bewusst ein ihm eigentlich verfügbares Gestaltungsmittel weitgehend ungenutzt, um so seinen Bildern grössere Freiräume, Spielräume zu eröffnen. Gezielt bewegte er sich weg vom narrativen Hollywoodkonformismus und vollzog erneut – ähnlich wie die «Dogma 95»-Manifestanten – eine «Abkehr vom Zwang des Möglichen» (Andreas Sudmann).

Sein lakonisch ruhiges Erzählen und dass er – gegen den allgemeinen Trend – das Bild im Tonfilm aufwertet, ist bezeichnend für Kaurismäkis Anti-Stil. Bei JUHA treibt er das auf die Spitze, stösst dabei aber auch an die Grenzen der Reduzierbarkeit. Denn sein lakonischster Film ist zugleich auch sein expressivster. Das, was er seinen Figuren an Worten raubt, müssen diese durch ihr Spiel zurückgewinnen: der radikale Wortentzug wird mit übertriebenen, stilisierten Mimiken und Gesten kompensiert. Für einen Stummfilm bleibt die Darstellungsweise zwar immer noch zurückhaltend. Innerhalb von Kaurismäkis Gesamtwerk aber sprengt sie den Rahmen.



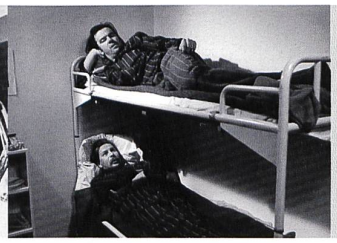
Sakari Kuosmanen und Kati Outinen in JUHA;
Turo Pajala in ARIEL; JUHA; ARIEL



oldfashioned" people in this modern world.
ide characters. Some of them are slightly comical.»

Mit JUHA scheint Kaurismäki am Höhepunkt und Endpunkt eines künstlerischen Weges angelangt zu sein, doch längst nicht am Ende seines Filmschaffens. Nachdem Kaurismäki in JUHA seine Protagonisten verstummen liess, kamen sie im zweiten Teil einer neuen Trilogie über soziale Randfiguren, THE MAN WITHOUT A PAST, recht ausführlich zu Wort. In Cannes, wo sein Film 2002 mit dem «Grossen Preis der Jury» ausgezeichnet wurde, begründete Kaurismäki diesen formalen Wandel nicht ohne den obligatorischen ironischen Unterton: «Mein letzter Film war schwarz-weiss und stumm, was deutlich zeigt, dass ich ökonomisch denke. Diesen Weg konsequent weiterzuverfolgen, hätte allerdings bedeutet, als nächstes auf die Bilder zu verzichten. Aber was bliebe uns dann: ein Schatten. Kompromissbereit wie ich bin, entschied ich mich deshalb zur Umkehr und machte diesen Film hier, in dem es jede Menge Dialoge gibt und eine Vielzahl verschiedener Farben – ganz zu schweigen von anderen kommerziellen Werten. Ich muss zugeben, dass tief in meinem Unterbewusstsein vielleicht auch die Hoffnung schlummerte, durch diesen Schritt als "normal" zu erscheinen. Meine Ansichten zur sozialen, wirtschaftlichen und politischen Situation unserer Gesellschaft, wie auch zu Moral und Liebe, spiegelt der Film hoffentlich trotzdem wider.»

Doch bereits DRIFTING CLOUDS, der erste Teil der «Finnland»-Trilogie, erweiterte das Erzählspektrum Kaurismäkis, ohne eine thematische Kehrtwende zu vollziehen. Wieder einmal bildet Arbeitslosigkeit den Ausgangspunkt eines Existenz- und Lebensdramas. Allerdings verstärkt und offenbart sie diesmal nicht eine ohnehin bereits latent vorhandene Tristesse. Vielmehr bricht sie in ein kleinbürgerliches Idyll ein.



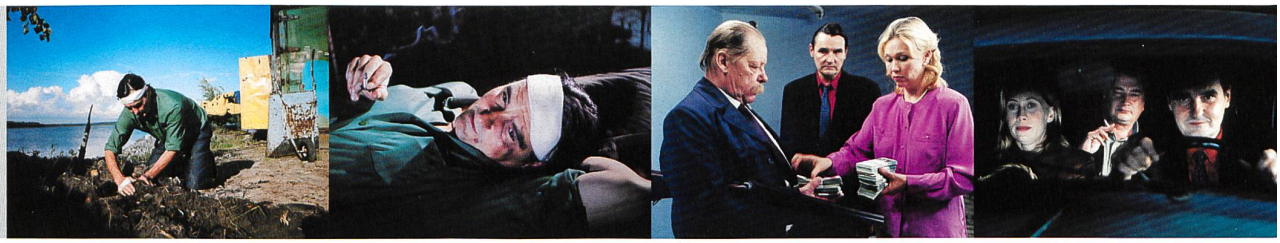
«Auch während der Dreharbeiten wird wenig gesprochen. Vor allem mit me verbindet mich fast ein blindes Verständnis, das Worte weitgehend überflüs

Die Oberkellnerin Ilona und ihr Ehemann, der Strassenbahnschaffner Lauri, bauen an einer gemeinsamen Zukunft. Sie schuften, sie rackern, aber sie wirken glücklich. Und anders als die Zweckpaare der Arbeitertrilogie scheinen sie sich von Herzen zu lieben. Eine zögerliche, verkappte, unausgesprochene Liebe irrlichtert als zaghafter Hoffnungsschimmer durch die meisten Dramen Kaurismäkis. Aber Ilona und Lauri sind ein einigermassen romantisches Liebespaar – DRIFTING CLOUDS knüpft insofern an I HIRED A CONTRACT KILLER an. Das Paar Juha und Marja werden später diese neue Tradition in JUHA fortschreiben. Darin zerstört aber nicht Arbeitslosigkeit, sondern ein Fremder aus der Stadt, der Marjas insgeheime Sehnsucht weckt, das vermeintliche ländliche Idyll.

In DRIFTING CLOUDS wird das Idyll zwar gefährdet, nicht aber unwiederbringlich zerstört. Ilona und Lauri raufen sich zusammen, eröffnen – erfolgreich! – ein Restaurant und blicken am Ende des Films, Arm in Arm, einer hoffnungsfrohen Zukunft entgegen.

THE MAN WITHOUT A PAST appelliert, wie schon frühere Filme Kaurismäkis, an die Solidarität der Ausgebooteten. Diesmal sind es Wohnungslose, die in einem Trailerpark eine Notgemeinschaft bilden. Ihnen gegenüber steht ein faschistoider Schlägertrupp und eine kaltherzige Bürokratie, die den «Mann ohne Vergangenheit» brüsk zurückweist.

Der Überfall allerdings, bei dem die männliche Hauptfigur ihr Gedächtnis verliert, wird entgegen den sonstigen Gepflogenheiten Kaurismäkis nicht ins Off verlagert, sondern – als Referenz an Stanley Kubricks A CLOCKWORK ORANGE – brutal inszeniert.



em Kameramann
macht.»

Der erinnerungslose und namenlose «M» schliesst sich den Ausgeschlossenen an. Die Zweckgemeinschaft der sozial Diskriminierten erweist sich letztlich als harmonisches Refugium. Und auch die Beziehung zwischen «M» und der Heilsarmee-Mitarbeiterin Irma erscheint als "echte" Liebesbeziehung zweier schrulliger Charaktere. «M», der, wie sich später herausstellen wird, nach der Trennung von seiner Ehefrau sein Eigenheim verliess, findet im Wohnwagenpark der Obdachlosen sein eigenes kleines Paradies.

Ganz ohne ironischen Kommentar mochte Kaurismäki diese ins Sozialromantische gewendete Sozialkritik dann aber wohl doch nicht inszenieren. Die wohlfeilen, schriftsprachlichen Dialoge bilden einen grotesken Kontrast zur Lebenswelt der Charaktere, wirken wie abgelesen und verweisen darauf, dass Kaurismäki hier eine märchenhafte Romanze rezitieren lässt und den Hollywoodtraum vom sozialen Aufstieg humorvoll auf den Kopf stellt.

Dennoch weisen die ersten beiden Teile der neuen Trilogie eine unverkennbare Tendenz hin zu einem inszenatorisch ausformulierten, bisweilen gar romantischen Kino auf. Ein Trend zur Normalität, den LIGHTS IN THE DUSK allerdings nur bedingt fortsetzt. Nach Arbeitslosigkeit und Wohnungslosigkeit widmet sich Kaurismäki im dritten Teil seiner Trilogie der Einsamkeit.

Der Film erstrahlt zwar erneut in prallem Technicolor, die düstere Atmosphäre und eine schöne, gefährliche Intrigantin in der weiblichen Hauptrolle greifen jedoch auf charakteristische Elemente des Film noir zurück. Wieder einmal spielt Kaurismäki mit Filmzitaten und fotografiert seine «sexy Blondine» aus frontaler Sicht mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem

Kati Outinen und Markku Peltola in THE MAN WITHOUT A PAST; *Jean-Pierre Léaud und Margi Clarke in* I HIRED A CONTRACT KILLER; THE MAN WITHOUT A PAST; *Aki Kaurismäki im Fond bei Dreharbeiten zu* THE MAN WITHOUT A PAST; I HIRED A CONTRACT KILLER

Aki Kaurismäki

Geboren in Orimattila am 4. April 1957

1983 CRIME AND PUNISHMENT (RIKOS JA RANGAISTUS)
Buch: Aki Kaurismäki, Pauli Pentti, nach Fjodor Dostojewskijs Roman «Verbrechen und Strafe»; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Veikko Aaltonen; Darsteller: Markkku Toikka, Aino Seppo, Esko Nikkari, Hannu Lauri, Matti Pellonpää; Villealfa Filmproductions; Farbe, 94 Min.

1985 CALAMARI UNION
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki, Raija Talvio; Darsteller: Markku Toikka, Kari Väänänen, Matti Pellonpää, Pertti Sveholm Kari Heiskanen, Asmo Hurula, Sakke Järvenpää, Sakari Kuossmanen; Villealfa Filmproductions; Schwarz-weiss; 82 Min.

1986 SHADOWS IN PARADISE (VARJOJA PARATIISISSA)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Raija Talvio; Darsteller: Matti Pellonpää, Kati Outinen, Sakari Kuosmanen, Esko Nikkari, Kylli Köngäs, Pekka Laiho, Jukka-Pekka Palo; Villealfa Filmproductions; Farbe; 76 Min.

ROCKY VI
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Darsteller: Sakari Kuosmanen, Silu Seppälä, Sakari Järvenpää, Markku Valtonen; Villealfa Filmproductions, Megamania; Schwarz-weiss; 9 Min.

1987 THRU THE WIRE
Buch: Aki Kaurismäki; Darsteller: Nicky Tesco, Marja-Leena Helin, Mato Valtonen, Sakke Järvenpää, Silu Seppäla; Villealfa Filmproductions, Megamania; Schwarz-weiss; 6 Min.

HAMLET GOES BUSINESS (HAMLET LIIKEMAAILMASSA)
Buch: Aki Kaurismäki, inspiriert vom Stück von William Shakespeare; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Raija Talvio; Darsteller: Pirkka-Pekka Petelius, Esko Salminen, Kati Outinen, Elina Salo, Esko Nikkari, Kari Väänänen, Turo Pajala, Aake Kalliala, Matti Pellonpää; Villealfa Filmproductions; Schwarz-weiss; 88 Min.

RICH LITTLE BITCH
Kamera: Timo Salminen; Villealfa Filmproductions; Schwarz-weiss; 6 Min.

1988 ARIEL
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Raija Talvio; Darsteller: Turo Pajala, Susanna Haavisto, Matti Pellonpää, Eetu Hilkamo, Erkki Pajala; Villealfa Filmproductions; Farbe; 73 Min.

1989 LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA
Buch: Sakke Järvenpää, Aki Kaurismäki, Mato Valtonen; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Raija Talvio; Darsteller: Matti Pellonpää, Kari Väänänen, Sakke Järvenpää, Heikki Keskinen, Pimme Korhonen; Sakari Kuosmanen, Puka Oinonen, Silu Seppälä, Mauri Sumen, Mato Valtonen, Pekka Virtanen («The Leningrad Cowboys»); Villealfa Filmproductions, Svenska Filminstitutet; Farbe; 79 Min.

1990 THE MATCH FACTORY GIRL (TULITIKKUTEHTAAN TYTTÖ)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Kati Outinen, Elina Salo, Esko Nikkari, Vesa Vierikko, Silu Seppälä; Villealfa Filmproductions, Svenska Filminstitutet; Farbe; 69 Min.

I HIRED A CONTRACT KILLER
Buch: Aki Kaurismäki nach einer Idee von Peter von Bagh; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Jean-Pierre Léaud, Margi Clarke, Kenneth Colley, Trevor Bowen, Imogen Clare; Villealfa Filmproductions, Svenska Filminstitutet; Farbe; 80 Min.

1991 THOSE WHERE THE DAYS
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Silu Seppälä, Kirsi Tykkyläinen, Leningrad Cowboys; Sputnik Oy; Schwarz-weiss; 5 Min.

1992 LA VIE DE BOHÈME (BOHEEMIELÄMÄÄ)
Buch: Aki Kaurismäki, nach einem Roman von Henri Murger; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Veikko Aaltonen; Darsteller: Matti Pellonpää, Evelyne Didi, André Wilms, Kari Väänänen, Christine Murillo, Jean-Pierre Léaud, Samuel Fuller; Sputnik Oy, Pyramide Production, Films A2, Svenska Filminstitutet; Schwarz-weiss; 100 Min.

THESE BOOTS
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Mitwirkende: Leningrad Cowboys; Sputnik Oy; Farbe; 4 Min.

1993 TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATIANA (PIDÄ HUIVISTA KIINNI, TATJANA)
Buch: Aki Kaurismäki, Sakke Järvenpää; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Kati Outinen, Matti Pellonpää, Kirsi Tykkyläinen, Mato Valtonen, Elina Salo, Irma Junnilainen; Sputnik Oy; Schwarz-weiss; 65 Min.

1993 TOTAL BALALAIKA SHOW (PUNA-ARMEIJAN KUORO JA LENINGRAD COWBOYS)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Heikki Ortamo, Pekka Aine, Tahvo Hirvonen. Timo Salminen, Olli Varja; Schnitt: Timo Linnasalo; Darsteller: Leningrad Cowboys, Alexandrov-Ensemble der Roten Armee; Sputnik Oy; Farbe; 55 Min.

1994 LENGINGRAD COWBOYS MEET MOSES
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Matti Pellonpää, Kari Väänänen, André Wilms, Leningrad Cowboys; Sputnik Oy, Pandora Film, Pyramide Productions; Farbe; 92 Min.

1996 DRIFTING CLOUDS (KAUAS PILVET KARKAAVAT)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Kati Outinen, Kari Väänänen, Elina Salo, Sakari Kuosmanen, Markku Peltola, Matti Onnismaa; Sputnik Oy; Farbe; 96 Min.

1999 JUHA
Buch: Aki Kaurismäki, nach dem gleichnamigen Roman von Juhani Aho; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Sakari Kuosmanen, Kati Outinen, André Wilms, Esko Nikkari, Elina Salo; Sputnik Oy, Yle, Pandora, Pyramide Productions; Schwarz-weiss; 77 Min.

2002 THE MAN WITHOUT A PAST (MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Timo Linnasalo; Darsteller: Markku Peltola, Kati Outinen, Juhani Niemelä, Kaija Pakarinen, Sakari Kuosmanen; Sputnik Oy, Yle, TV1, Pabdira; Farbe, 96 Min.

DOGS HAVE NO HELL
Episode aus TEN MINUTES OLDER: THE TRUMPET
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen, Olli Varia; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Markku Peltola, Kati Outinen, Marko Haavisto, Janne Hyytiäien

2004 BICO
Episode: VISIONS OF EUROPE
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Darsteller: Abel Alves, Plamira Fernandez, Mariana Lopes-Alves

2006 LIGHTS IN THE DUSK (LAITAKAUPUNGIN VALOT)
Buch: Aki Kaurismäki; Kamera: Timo Salminen; Schnitt: Aki Kaurismäki; Darsteller: Janne Hyytiäinen, Maria Järvenhelmi, Maria Heiskanen, Ilkka Koivula, Kati Outinen; Sputnik Oy; Farbe; 78 Min

Sessel, sodass für ein paar Sekunden ein Hauch von BASIC INSTINCT den Raum durchweht. Wie so häufig in Kaurismäkis Zitatenkabinett dient die Anleihe vor allem dazu, einen Widerspruch zu verdeutlichen. Die fremdgesteuerte Mirja hat mit der mörderisch durchtriebenen Catherine Tramell ausser Haarfarbe und Posen wenig gemein. Nicht sie spinnt das Netz, in dem der trübsinnige Nachtwächter Koistinen zu Fall kommt, sondern die Hintermänner, denen sie dient. Bei Kaurismäki erscheint die Femme fatale nicht als selbstbewusste, aktive Moralverleugnerin, sondern als passives Geschöpf männlicher Phantasie. Möglicherweise ahnt Koistinen diese Opferverwandtschaft und liefert Mirja daher nicht der Polizei aus. Im einzigen Moment, in dem ein Racheaffekt ihn aus seiner depressiven Lethargie reisst, stürzt er mit einem Messer nicht auf die Frau los, deren geheuchelte Liebe ihn ins Gefängnis brachte, sondern auf deren Boss. Der Angriff scheitert jämmerlich, und Koistinen wird übel verprügelt.

Doch der Reihe nach: Koistinen arbeitet als Wachmann in einem Nobelstadtteil von Helsinki. Sein stiller, einsamer Rundgang führt ihn durch teure Einkaufspassagen und vorbei an edlen Schmuckgeschäften. Gegen Ende seiner Schicht gibt er kommentarlos sein Funkgerät ab und verschwindet alleine in seine spärlich eingerichtete Junggesellenwohnung. Koistinen ist der vollkommene Aussenseiter. Die Kollegen machen sich lustig über den Einzelgänger mit melancholischem Blick. Nur die junge Kioskverkäuferin Aila wechselt gelegentlich ein paar Worte mit ihm.

Wie durch ein Wunder scheint sich eines Tages alles zu ändern. Eine mysteriöse Frau tritt in sein Leben. In einem verlassenen Lokal hockt Koistinen alleine an einem Tisch, als sie sich zu ihm setzt. Er wundert sich, doch er ahnt nichts Böses. Und er

«Ein falsches Auto kann einen ganzen Film ruinieren und seinen Zauber zerstören.»

will auch nichts ahnen. Mirja spioniert ihn aus, begleitet ihn auf seinen nächtlichen Touren. Bis sie weiss, was ihre Auftraggeber wissen wollen, und ihn sitzen lässt. Sie windet sich aus seinem Arm und verschwindet ebenso plötzlich, wie sie erschienen ist. Diesmal wundert sich Koistinen nicht. Vom Leben erwartet er nichts anderes. Stoisch nimmt er den weiteren Nackenschlag entgegen. Wortlos macht er ein Bier auf. Das war's.

Koistinen saugt das Leid auf, zieht es an. Und bis auf wenige Ausnahmen versucht er, sich erst gar nicht gegen das Leid zu stemmen. Vielleicht, weil er ahnt, dass es zu nichts führt, vielleicht aber auch, weil er sich wohl fühlt in der Rolle des Prügelknaben.

Er duldet zäh, hartnäckig und macht immer weiter, ohne sich aufzulehnen. Als Mirja zurückkommt, weil sie sich angeblich noch einmal mit ihm aussprechen will, hört er ihr zu. Sie mischt ihm ein Schlafmittel in den Kaffee, raubt ihm die Schlüssel und überlässt ihn seinem Schicksal. So schändlich hintergangen, hält Koistinen doch noch immer zu ihr, verrät sie nicht an die Polizei. Wie der Hund ohne Wasser seinem Herrn, bleibt er ihr treu.

Koistinen ist ein Träumer, der die Illusion der Wirklichkeit vorzieht. Das kurze, flüchtige, vergangene, verlogene Glück will er nicht an eine echte Zukunft verraten. Seine Peiniger aber bekommen nicht genug. Wie bei einem psychologischen Feldversuch loten sie die Grenzen dessen aus, was ein Mensch bereit ist hinzunehmen, was er ertragen kann, ehe er zusammenbricht oder wenigstens versucht, sich zu wehren. Koistinens halbherziger Messerangriff scheitert, aber dennoch gibt er nicht auf. Wie ein Hamster im Rad tritt er immer weiter und weiter.

In LIGHTS IN THE DUSK wird wieder weniger gesprochen. Das Wenige aber wirkt natürlicher, weniger affektiert als noch in THE MAN WITHOUT A PAST. Die nüchterne Lakonik in Wort

Matti Pellonpää, Kati Outinen, Kirsi Tykkyläinen, Mato Valtonen in TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA; *Aki Kaurismäki;* LIGHTS IN THE DUSK; TAKE CARE OF YOUR SCARF, TATJANA

«Ich rauche wie ein Schlot und kann einfach keine langen Filme ertragen, wenn mich die Lust auf eine Zigarette ankommt. Eine Länge um die siebzig Minuten erscheint mir das richtige Mass.»

und Bild ist, wenn auch in geschmeidigerem Gewand, auf die Leinwand zurückgekehrt. Sie zehrt an Helden und Publikum gleichermassen. Kaurismäki zitiert sich selbst und läuft dabei Gefahr, sich zu wiederholen. *Janne Hyytiäinen* und *Maria Järvenhelmi* zeichnen in ihren Rollen griffige, klar konturierte *Figuren*. Keine Menschen. Ihre Motivationen bleiben im Dunkeln. Ihre Psychologie wird einer Stimmung geopfert. Der Film folgt einer klaren Handlungs-, aber einer diffusen Figurenlogik. Ähnlich wie Koistinen driftet LIGHTS IN THE DUSK weg von der Wirklichkeit. Nicht ins Absurde wie einst die LENINGRAD-COWBOYS-Produktionen. Nein, ins Depressive.

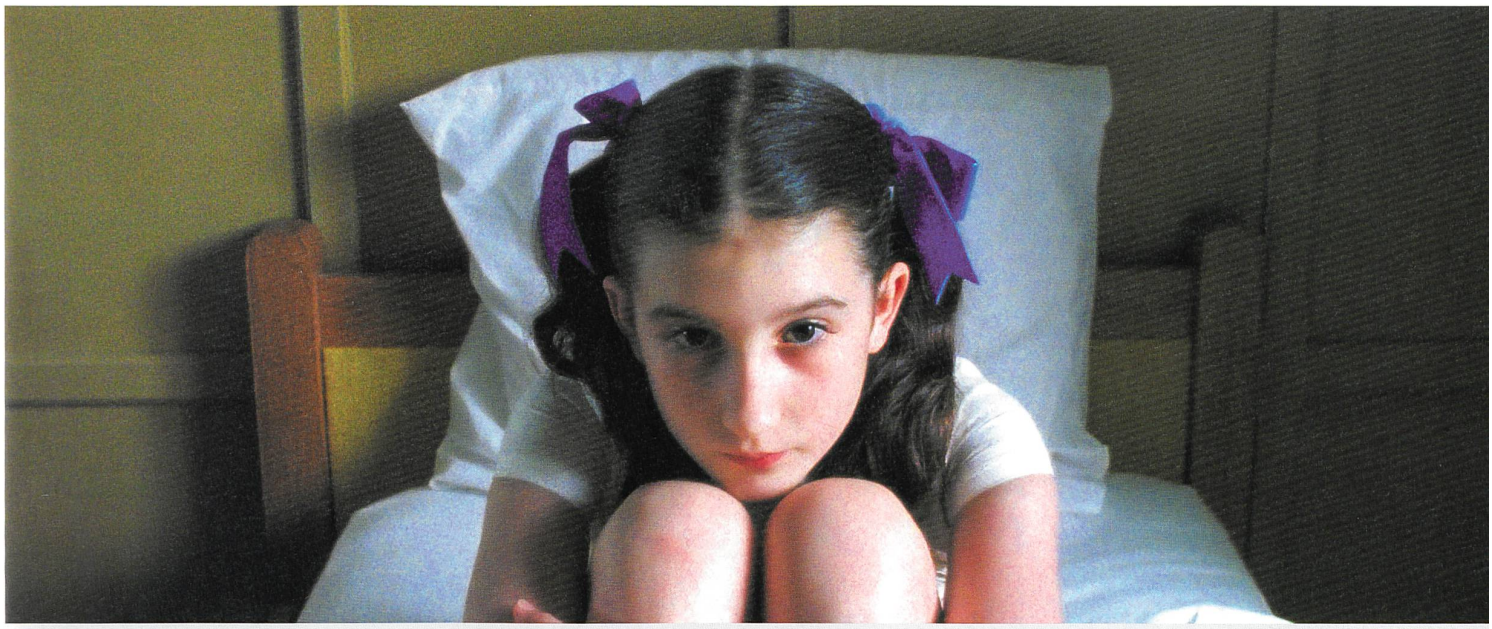
Mit seiner erneuerten, weniger sperrigen Formsprache widmet sich Kaurismäki den alten Themen soziale, zwischenmenschliche Kälte, Isolation und Solidarität. Für romantische Liebe oder Idylle ist in LIGHTS IN THE DUSK kein Platz mehr. Doch selbst dem rabenschwärzesten Abgrund begegnet Kaurismäki noch immer mit seinem speziellen, extratrockenen Galgenhumor. Und am Ende bleibt wie einst in der Arbeitertrilogie immerhin eine dürre Hoffnung. Für sich betrachtet ist Kaurismäki mit seinem jüngsten Film einmal mehr ein kleines Kunstwerk gelungen, das einen (film)nostalgischen Blick auf das Heute wirft, ein verschmitztes Underdog-Drama. Ob das plakative Schlussbild der sich berührenden Hände in Kaurismäkis Œuvre aber einen Rückschritt bedeutet oder eine weitere Windung einer kreativen Spirale signalisiert, werden wohl erst die nächsten Filme zeigen.

Stefan Volk

Maria Järvenhelmi und Janne Hyytiäinen in LIGHTS IN THE DUSK;
LIGHTS IN THE DUSK: LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA

Was wird passieren?

INNOCENCE von Lucile Hadzihalilovic



Iris wird mit mysteriösen Regeln vertraut gemacht, etwa dem Farbcode der Haarschleifen, in dem sich die Altershierarchie der etwa sechs- bis zwölfjährigen Mädchen manifestiert.

Schon der Weg, auf dem man den geheimnisvollen Schauplatz des Films erreicht, steckt voller Rätsel. Der Zutritt wird der Kamera durch ein Gitter im Waldboden gewährt. Danach geht es durch einen Schacht, einen dunklen, unterirdischen Gang. Von einem Gewölbe aus scheint eine Treppe in eine alte Villa emporzuführen. Die Kamera legt den Weg nicht vermittels einer Fahrt zurück, sondern in einer Folge einzelner, unbewegter Einstellungen. Dieser Montage eignet etwas Zögerliches, als könne man sich an diesen Ort nur herantasten. Die Kamera hält regelmässig inne, als fürchte sie, mit jedem weiteren Schritt ein Verbot zu übertreten oder sich in ein Verhängnis zu begeben.

Das Motiv der Wegstrecke, des zu beschreitenden Parcours wird den Film fortan begleiten und strukturieren, ebenso wie das Raunen, das auf der Tonspur eine Stimmung schwelender Bedrohung suggeriert. Dass dieser Weg aus der Dunkelheit in helle, luftige Räume führt, mag einen anfangs noch in Sicherheit wiegen. Wir finden uns in einem Mädcheninternat wieder, das inmitten eines dichten, aber nicht undurchdringlichen Waldes liegt, der umgeben ist von einer hohen Mauer, die für Kinder nicht zu erklimmen ist. Der unterirdische Gang ist womöglich die einzige Passage, auf dem man dieses Refugium betreten und verlassen kann.

Der Film lässt uns diesen verwunschenen Ort aus der Perspektive des Neuankömmlings Iris erkunden. Sie wacht in einem Sarg auf, findet sich jedoch von ihren durchaus lebendigen neuen Kameradinnen umringt, die sie, strengen Ritualen folgend, als eine der ihren aufnehmen werden. Iris wird mit mysteriösen Regeln vertraut gemacht, etwa dem Farbcode der Haarschleifen, in dem sich die Altershierarchie der etwa sechs- bis zwölfjährigen Mädchen manifestiert.

Die Handlung ist gewissermassen in eine altertümliche Gegenwart entrückt – Architektur, Requisiten und Kostüme scheinen auf die fünfziger/sechziger Jahre zu verweisen –, was die Abgeschiedenheit des Ortes noch unterstreicht. Die Ankunft der Neuen in einem Holzsarg liesse auf eine jenseitige Welt schliessen; der Umstand, dass viele Szenen mit dem Aufwachen beginnen, legt die Realitätsebene einer Traumwelt nahe. In Szenen von einer Beschaulichkeit, die für den Zuschauer stets prekär bleiben wird, versenkt sich der erste Langfilm Lucile Hadzihalilovic in den Alltag des Internats, der schillert zwischen ausgelassenem Spiel und streng erfüllter Pflicht. Sie hat eine Novelle Frank Wedekinds adaptiert, die bereits Dario Argentos SUSPIRIA entfernt als Vorlage diente. Ein Gefühl furchtsamer Erwartung wird einen bis zum Ende des Films nicht mehr verlassen. Eine allzu idyllische Klarheit herrscht in den Bildern, ihren warmen, satten Farben mag man nicht trauen.

INNOCENCE ist als Parabel auf die Erziehung als ein totalitäres System lesbar, das unbedingte Gehorsamkeit verlangt und den Schüler der Natur entfremdet. Der Schrecken läge demzufolge weniger in der Unentrinnbarkeit der Situationen als in der Passivität, mit der die Mädchen sie hinnehmen.

Diese Furcht ist unbestimmt, aber nicht namenlos. Das Ambiente löst unweigerlich Assoziationen zu Märchenmotiven aus. Der erste, halblange Film der Regisseurin, die zwischendrin als Cutterin und Produzentin mit Gaspar Noé gearbeitet hat, legt eine noch verstörendere Spur aus: in LA BOUCHE DE JEAN-PIERRE (1996) greift sie das Thema des Kindesmissbrauchs auf, das sie freilich eher atmosphärisch etabliert, als erwartete Bedrohung. In ihrem neuen Film findet eine gleichsam unschuldige Fetischisierung der Mädchenkörper statt: Der Kamerablick vertraut sich ganz ihrer eigenen Wahrnehmung an, der unbedingten Entdeckerfreude, die sich im Spiel, im Sport und im Tanz erfüllt. Sie sind noch in einem Vorstadium der Sexualität, erst später kündigt sich einmal zart die Möglichkeit einer erotischen Erfahrung des eigenen Körpers an.

Der Stundenplan scheint nur zwei Fächer vorzusehen: Ballettstunden und Biologieunterricht. Letzterer konzentriert sich auf die Metamorphose. Ob es den Kindern bewusst wird, dass ihnen gleichnishaft die eigene Verwandlung vorgeführt wird? Die Ballettaufführung gegen Ende verbindet beide Fächer: Erstmals tanzen die Mädchen mit Schmetterlingsflügeln. Sie werden an eine traditionelle Mädchenrolle herangeführt; das endgültige Ziel der Reproduktion färbt ihre Ausbildung wie eine unsichtbare Grundierung ein. Nach der Ballettvorführung erklingt zum einzigen Mal eine Männerstimme, zu kurz, um auf das Alter zu schliessen oder auf die Beweggründe, dem kleinen Mädchen mit einer zugeworfenen Rose zu applaudieren. Stolz und Neugierde, mit der die Tänzerin reagiert, sind vorerst noch fern jeder Koketterie.

Die Mädchen werden auf eine mulmig unbestimmte Aussenwelt vorbereitet. Es wird von ihnen erwartet, sich so zu benehmen, als existiere sie nicht. Ihre Erinnerungen an das Vorleben erlöschen; es wird nie wieder erwähnt. Der Vorhang vor der anderen Welt darf nicht gelüftet werden. Über jene Schülerinnen, die versucht haben, die Grenze zu überschreiten, wird ein Tabu verhängt. Die Anordnungen der Lehrerinnen sind unerbittlich, nur selten verraten sie die Spur eines Zweifels, der Ratlosigkeit.

INNOCENCE ist als Parabel auf die Erziehung als ein totalitäres System lesbar, das unbedingte Gehorsamkeit verlangt und den Schüler der Natur entfremdet. Der Schrecken läge demzufolge weniger in der Unentrinnbarkeit der Situationen als in der Passivität, mit der die Mädchen sie hinnehmen. Der erzählerische Radius, den sich Hadzihalilovic selbst verordnet zu haben scheint, sind die Erfahrungen und die Perspektive der Kinder. Das CinemaScope respektiert ihre Wahrnehmung, die Kamera *Benoît Debies* bleibt oft auf ihrer Augenhöhe, schneidet mitunter die Köpfe und Schultern der Erwachsenen ab.

So bewahrt Hadzihalilovic den Bildern und Situationen stets eine irritierende Vieldeutigkeit. Die Welt ihres Films mag symbolgefügt erscheinen, entschlüsseln muss man diese Symbole deshalb noch nicht unbedingt. Die Regisseurin lotet mythische und psychologische Erzählebenen nicht aus, sie entmutigt den Zuschauer freilich auch nicht, dies selbst zu tun. Die Offenheit der Erzählung erschöpft sich nicht im Gleichnishaften. Sie beharrt auf einer Autonomie der atmosphärischen Evidenz.

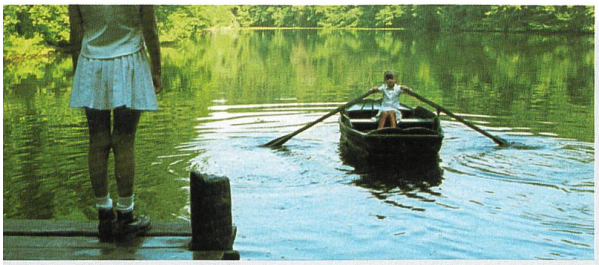
Dies ist keine Strategie der blossen Verrätselung. Das Klima des Befremdlichen, Unergründlichen lässt sich herleiten: Es verdankt sich zum Gutteil den Regeln, die die Erwachsenenwelt in diesem Film aufstellt. Erstaunen und Verstörung sind mithin nicht nur angemessene, sondern würdige Zuschauerreaktionen, wenn der Film sie im Ungewissen belässt. Denn er handelt von der drängendsten Frage der Kindheit: Was wird passieren?

Gerhard Midding

Stab
Regie: Lucile Hadzihalilovic; Buch: Lucile Hadzihalilovic, nach der Novelle «Mine-Haha. Oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen» von Frank Wedekind; Kamera: Benoît Debie; Licht: Jim Howe; Schnitt: Adam Finch; Ausstattung: Arnaud de Moléron; Kostüme: Laurence Benoit; Choreographie: Pedro Pauwels; Musik: Leos Janacek, Sergei Prokoviev, Pietro Galli, Richard Cooke; Ton: Pascal Jasmes; Tonmischung: Tim Cavagin

Darsteller (Rolle)
Zoë Auclair (Iris, 6 Jahre), Alisson Lalieux (Selma, 7 Jahre), Joséphine Van Wambeke (Vera, 8 Jahre), Astrid Homme (Rose, 9 Jahre), Lea Bridarolli (Alice, 10 Jahre), Ana Palomo-Diaz (Nadja, 11 Jahre), Bérangère Haubruge (Bianca, 12 Jahre), Olga Peytavi-Müller (Laura, 6 Jahre), Marion Cotillard (Mademoiselle Eva), Hélène de Fougerolles (Mademoiselle Edith), Véronique Nordey (Indendantin des Schlosses), Corinne Marchand (Rektorin), Sonia Petrovna (Assistentin der Rektorin), Micheline Hadzihalilovic (Madeleine)

Produktion, Verleih
Ex Nihilo; Produzent: Patrick Sobelman; Co-Produktion: Les Ateliers de Baere, blueLight, UK Film Council, Love Streams, Gimages; Co-Produzenten: Sébastien Delloye, Alain de la Mata, Geoff Cox, Paul Trijbits, Emma Clarke, Agnès B, Sébastien Beffa. Frankreich, Grossbritannien, Belgien 2004. Farbe, Dauer: 121 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



Aufbrüche und Veränderungen

QUINCEAÑERA von Richard Glatzer und Wash Westmoreland

Filme über die nachgewachsenen Generationen von Einwandererfamilien haben ihre eigenen Konfliktmuster.

Der fünfzehnte Geburtstag ist kein Geburtstag wie jeder andere – jedenfalls nicht für ein Mädchen in der mexikanischen Community von Los Angeles: Es ist der Tag der «Quinceañera», einer grossen Feierlichkeit, mindestens genau so aufwendig wie anderswo die Erste Kommunion. Die Mädchen, ganz in Rosa, schreiten zu den Klängen des Hochzeitsmarsches aus Verdis «Aida» durch ein Spalier und empfangen ihre Weihen. Ein altes mexikanisches Ritual (das angeblich bis in die Zeiten der Azteken zurückgeht) – der Tag, an dem ein Mädchen zur Frau wird.

Es gibt ja aber auch noch eine andere Vorstellung, wann ein Mädchen zur Frau wird. Für die fast fünfzehnjährige Magdalena fallen beide zusammen, denn sie ist schwanger. Sie will es erst selbst nicht glauben, aber als der Test zweimal positiv ausfällt, besteht kein Zweifel mehr. Dabei hat sie mit ihrem Freund Herman doch noch gar nicht geschlafen. Sollte es sich vielleicht um ein Wunder handeln?

Keine Angst, wir haben es bei QUINCEAÑERA nicht mit einem spirituellen Film zu tun, jedenfalls nicht im klassischen Sinn. Magdalenas Schwangerschaft ist nur ein Mosaikstein (wenn auch der wichtigste) in diesem Bild, in dessen Mittelpunkt der Alltag steht, mit seinen Aufbrüchen und Veränderungen, die das Leben junger Menschen an der Schwelle zum Erwachsensein kennzeichnen.

Filme über die nachgewachsenen Generationen von Einwandererfamilien haben ihre eigenen Konfliktmuster: es geht um das Verharren der Eltern in den Traditionen des Heimatlandes, das mit den Wünschen der Kinder, deren Sehnen nach Freiheit und deren Bedürfnis, die Glücksversprechen der neuen Heimat für sich selber einzulösen, in Konflikt gerät. Es geht um den fragilen Zusammenhalt der Community, der Geborgenheit vermittelt, aber stets auch unter vielfältigem Druck von aussen steht. Vor allem mit Komödien (wie etwa REAL WOMAN HAVE CURVES) haben lateinamerikanische Filmemacher sich dieses Sachverhaltes angenommen. Als Komödie kann man QUINCEAÑERA zwar nicht unbedingt bezeichnen, eher als Drama, das allerdings so erzählt ist, dass ein lakonischer Tonfall dominiert. Sein Blick auf die Community ist einer von aussen (die beiden Filmemacher sind keine Latinos), aber es ist ein zugeneigter Blick, der die Sicht der Protagonisten vertritt.

So selbstverständlich, wie Magdalena mit ihrem Handy umgeht, so selbstverständlich nutzt sie auch das Internet, um über ihr Problem Auskunft zu bekommen. Sie gibt einfach «schwangere Jungfrau» in die Suchmaschine ein und präsentiert Herman das Resultat. «Spermien müssen ziemlich gute Schwimmer sein», meint der in einem Tonfall der Bewunderung, schliesslich sei sei-

Bei aller Zuneigung für seine Figuren und auch bei aller Nähe, die sich durch die Handkamera herstellt, bewahrt der Film nämlich eine erzählerische Distanz, indem er dramatische Momente nur indirekt zeigt.

ne Ejakulation ja doch ein ganzes Stück von einer bestimmten Körperöffnung entfernt gewesen. Der Junge hat in diesem Moment etwas anrührend Naives, überhaupt macht er noch einen sehr kindlichen Eindruck. Später wird er Magdalena zu einer Feier in sein Elternhaus einladen, aber als sie dort eintrifft, lässt die Art, wie Hermans Mutter an ihr vorbeischaut, höchst Ungutes ahnen. Ja, seine Mutter wisse, dass er mit ihr befreundet, und auch, dass sie schwanger sei – aber noch nicht, dass sie *von ihm* schwanger sei. Soweit sei er noch nicht. Da ist es dann eigentlich nicht weiter überraschend, dass Magdalenas nächste Anrufe auf ein stillgelegtes Handy treffen und seine Mutter ihr an der Haustür mitteilt, Herman sei fort. Er habe ihr sein Ehrenwort gegeben, mit der Schwangerschaft hätte er nichts zu tun. Punkt. Aus. Ein weiteres Mal wird Magdalena im Stich gelassen, nachdem vorher ihr Vater, der Priester einer kleinen Kirche, seiner Frau in drastischen Worten klargemacht hatte, was er von der Schwangerschaft seiner Tochter hält. Worauf Magdalena von zu Hause ausreisst.

Aber es geht nicht um einen simplen Gegensatz zwischen Erwachsenen und Jugendlichen, denn schliesslich gibt es auch noch Magdalenas Urgrossonkel Tomas. Bei ihm findet sie jetzt Zuflucht, genauso wie schon ihr Cousin Carlos, der zu Beginn des Films gewaltsam aus dem Haus geworfen wurde, bei Tomas gelandet ist.

Die Geschichte von Carlos entfaltet sich parallel zu der von Magdalena. Carlos gerät in die Fänge des schwulen Yuppie-Paares, dem das Grundstück gehört, auf dessen Gelände Tomas' Gartenwohnung liegt. Er folgt einer Einladung zu einer *housewarming party* und beginnt mit Gary eine Affäre. Ob das für Gary mehr ist als ein momentaner Ausbruch aus einer Beziehung, die nach fünf Jahren ein Stück weit eingefahren ist, bleibt offen, aber der Film verweigert sich auch der naheliegenden, verbreiteten Sichtweise, dass der junge Latino seinen Körper zur Ware macht und gegen Geld oder sonstige materielle Zuwendungen verkauft. Bei aller Zuneigung für seine Figuren und auch bei aller Nähe, die sich durch die Handkamera herstellt, bewahrt der Film nämlich eine erzählerische Distanz, indem er dramatische Momente nur indirekt zeigt: So ist etwa die Auseinandersetzung zwischen dem schwulen Paar, nachdem James die Untreue Garys entdeckt hat, nur aus dem Off zu hören, als Streit, dessen unfreiwilliger Zeuge Carlos wird.

Hinter dieser Leichtigkeit, die nicht mit Oberflächlichkeit verwechselt werden sollte, zeichnet sich aber auch noch eine weitere interessante Problematik ab: Die Zerstörung einer gewachsenen Kultur durch bestimmte Berufsgruppen, die ein Stadtviertel okkupieren, die Mieten in die Höhe treiben und die ursprünglichen Einwohner vertreiben, wird im Dialog angerissen. Auch Tomas und Magdalena müssen nach einer neuen Bleibe suchen, denn die Vermieter entledigen sich der Versuchung Carlos dadurch, dass sie Tomas die Wohnung kündigen (natürlich stilgemäss per Brief vom Anwalt, während sie selber sich aus dem Staub machen – vermutlich, um in exotischer Umgebung ihre Versöhnung zu feiern).

Interessant ist auch der Aspekt, dass es sich bei den Filmemachern ebenfalls um ein schwules Paar handelt – Richard Glatzer gab sein Spielfilmdebüt 1994 mit GRIEF, und mit THE FLUFFER legten er und Wash Westmoreland 2001 einen Film vor, der einen Blick hinter die Kulissen der (schwulen) Pornoindustrie wirft.

Beide erzählen im Presseheft, dass die Idee zu QUINCEAÑERA entstand, als sie Anfang 2004 von ihren Nachbarn gebeten wurden, als offizielle Fotografen die Quinceañera ihrer Tochter festzuhalten. Ein Jahr später kam der Film mit tatkräftiger Unterstützung der Nachbarschaft zustande, deren Häuser man ebenso benutzte wie die da offenbar reichlich vorhandenen Schauspieltalente. Nicht nur Hauptdarstellerin *Emily Rios* stand zum ersten Mal vor der Kamera. *Chalo González* dagegen ist bereits seit fast vier Jahrzehnten Schauspieler und stand unter anderem in den Sam-Peckinpah-Filmen THE WILD BUNCH und BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA vor der Kamera.

«Kitchen Sink», der Name der Produktionsfirma des Films, nimmt übrigens Bezug auf das *Free Cinema*, das britische Kino der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre, und mit Tony Richardsons A TASTE OF HONEY hat der Film sogar eine gewisse Problem- und Figurenkonstellation gemeinsam. Vielleicht sollte man das Free Cinema auch einmal unter dem Blickwinkel untersuchen, dass einige seiner Regisseure ebenfalls schwul waren.

Frank Arnold

R, B: Richard Glatzer, Wash Westmoreland; K: Eric Steelberg; S: Robin Katz, Clay Zimmerman; A: Denise Huson, Jonah Markowitz; M: Micko Victor Bock; T: Mondo Vila. D (R): Emily Rios (Magdalena), Jesse Garcia (Carlos), Chalo González (Onkel Tomas), Ramiro Iniguez (Herman), Araceli Guzmán-Rico (Maria), Jesus Castaños (Ernesto), David W. Ross (Gary), Lisette Avila (Jessica), Alicia Sixtos (Eileen), Johnny Chavez (Onkel Walter), Carmen Aguirre (Tante Silva). P: Anne Clements, Todd Haynes, Nicholas Boyias. USA 2005. 90 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich

Melodrama im Brandenburgischen

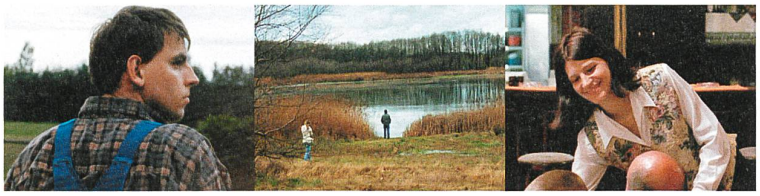
SEHNSUCHT von Valeska Grisebach

Manchmal ist ein Leben viel zu kurz für alle Sehnsucht. Wie viele Leben aber kann man leben, ohne daran zu zerbrechen? Vor allem im Aquarium der deutschen Provinz, die die Atmosphäre in diesem etwas anderen «Heimatfilm» bestimmt.

Wie ist das eigentlich mit den grossen Gefühlen? Sind sie für alle da oder nur reserviert für die Schönen und die Reichen, die sie festlich zu zelebrieren wissen – so wie im Kino – mit grossen Dekors und lauter Geigen, die den Sehnsüchten und den Liebesschwüren Nachdruck verleihen? Oder fangen sie ganz klein an, eher unscheinbar, wie eine gute Idee am Nachmittag oder ein unschuldiger Spass am Abend? Dass jedes noch so unscheinbare Leben plötzlich in dramatische Gefühlsstrudel geraten kann, davon erzählt die Kriminalstatistik. Die Filmemacherin Valeska Grisebach wollte wissen, wie die Wünsche und Träume x-beliebiger Menschen aussehen und was sie unter «Sehnsucht» verstehen, jenem unübersetzbaren deutschen Begriff für das tiefe Verlangen nach jemandem oder etwas, an dem Menschen zerbrechen können. Nach über zweihundert Strasseninterviews schrieb sie das Drehbuch zu ihrem zweiten Spielfilm (nach dem preisgekrönten MEIN STERN) und gab ihm den etwas unbescheidenen Titel SEHNSUCHT.

Vater, Mutter, Kind in einem Zweihundertseelendorf in Brandenburg. Das unzertrennliche Ehepaar Ende Zwanzig ist fürs ewige kleine Glück bereit. Schon weil die beiden sich kein anderes Leben vorstellen können. Die Stadt ist weit weg. Seit Kinderzeiten sind die beiden unzertrennlich. Sie sind auch wertvolle und unangefochtene Mitglieder ihrer Gemeinde – in Kirchenchor und freiwilliger Feuerwehr. Ihr kleiner Junge mit seinem Lieblingskaninchen komplettiert das Postkartenglück. So werden diese beiden von allen beneidet um ihre schlichte und einfache Liebe. Es scheint ausgeschlossen, dass sich daran jemals etwas ändern wird. Nur wenn Markus beim Tanz auf Tuchfühlung geht, dann spürt man, dass ein Feuer in ihm brennt. Beim Schulungskurs seiner Feuerwehr in der Kreisstadt tanzt Markus einmal zuviel – und wacht am nächsten Morgen neben einer anderen Frau auf, der Kellnerin Rose aus dem Wirtshaus. Was eigentlich geschehen ist, erfahren wir nicht. Es soll daraus nichts weiter werden. Aber bald ist es eine Liebesaffäre und wie das in einem Dorf nun mal ist: alles kommt raus. Am Ende spekuliert eine Gruppe von Kindern, wie das weitergehen könnte – nach Selbstmordversuch, Trennung und Wiederversöhnung.

Mit bewusst einfach und klar gehaltenen Bildern unterstützt die junge Regisseurin den naiven Erzählton, der den Zuschauer bald verzaubert. Schliesslich sind die grossen (Liebes-)Geschichten immer ganz einfach, und sie erzählen doch von universellen Gefühlen und davon, wie sie uns ergreifen. Manchmal ist ein Leben viel zu kurz für alle Sehnsucht. Wie viele Leben aber kann man leben, ohne daran zu zerbrechen? Vor allem im Aquarium der deutschen Provinz, die die Atmosphäre in diesem etwas anderen «Heimatfilm» bestimmt. «Der Mann in dieser Ge-



So lakonisch und ohne Wortgeklingel der Film daherkommt, so bestechend ist auch sein visuelles Konzept. Die Bilder, oft grasgrüne Stillleben, wirken wie magisch aufgeladene Seelenlandschaften.

schichte ist eine überhöhte, romantische Figur, im altmodischen Sinne fast ein Ehrenmann. Einer, der versucht, alles richtig zu machen, Verantwortung zu übernehmen und darin scheitert.» Sagt Valeska Grisebach.

Tatsächlich mag man bei dem Mann, dessen Haltung versteift ist, an George O'Brien in Friedrich Wilhelm Murnaus SUNRISE denken. Der wortkarge, zugleich aber äusserst bildkräftige Film SEHNSUCHT verweist tatsächlich auf grosse Vorbilder im gefühlsbetonteren Stummfilmkino. In Murnaus Film SUNRISE wird 1926 ein grad ebenso naiv geliebter Tor durch eine «Sirene aus der Stadt» verführt und findet sich sogar bereit, seine treue Frau umzubringen. Auf einer Ruderpartie über den See soll das geschehen. Der Mann erhebt sich. Sie erkennt, was er vorhat. Schrickt zurück. Nun kann er sein Vorhaben nicht mehr weiter treiben. Es sackt in sich zusammen. Der Film erzählt nun, wie er sie nach diesem schrecklichen Vertrauensbruch wiedergewinnt. Liebe, Schuld und Vergebung sind die grossen Themen, die SUNRISE dabei durchdekliniert.

Bei Valeska Grisebach wird ein möglicher Versöhnungsprozess nur noch angedeutet. Sie interessiert sich vielmehr dafür, wie sich ihre Hauptfigur widerstrebend nach und nach auf diese Sehnsucht nach einem anderen Leben einlässt. Leben kann er sie sowieso nicht. Bald erkennt die neue Frau aus dem Nachbardorf, die gar kein anderer Typ ist als die Ehefrau zu Hause, dass ihre Liebe keine Zukunft hat – war es überhaupt eine? – und sie stürzt sich vom Balkon. Auch dieser Wendepunkt der Geschichte wird keineswegs als dramatische Aktion erzählt – eher mit konsequenter Lakonie. Sie fällt einfach aus dem Bild, überlebt auch. Doch sie hat das Ende aller Heimlichkeiten eingeläutet. Ella, die Ehefrau daheim, kann sich nicht mehr mit den dörflichen Ritualen und dem stillen Stolz auf Mann und Kind begnügen. Auch sie muss nun aus der Rolle fallen. Markus schnappt sich die Jagdflinte, und auch er schiesst vorbei an seinem Herzen, das er doch treffen wollte. Was nun? Valeska Grisebach überlässt es einer Gruppe von Kindern, einander ins Wort fallend die weiteren Möglichkeiten der Geschichte zu erzählen. Von diesem offenen Ende her entschlüsselt sich der Film noch einmal neu – als bewusst naive filmische "Malerei", als Spiel mit der filmischen Erzählung, die sich von allen Schnörkeln fernhält und unumwunden «eine einfache Geschichte» erzählt, dabei längere Gedankenspiele um den Fortgang der Geschichte zulässt.

So lakonisch und ohne Wortgeklingel der Film daherkommt, so bestechend ist auch sein visuelles Konzept. Die Bilder dieses Melodramas im Brandenburgischen, oft grasgrüne Stillleben, wirken wie magisch aufgeladene Seelenlandschaften. Man sucht in ihnen Zeichen für das Gefühlsleben der Hauptfigur, wird aber abgewiesen und auf die inneren Widersprüche der Figur zurückgeworfen. Man mag an die nordfranzösischen Landschaften in den Filmen von Bruno Dumont denken oder daran, welche Rolle die italienische Landschaft in manchen Filmen der Brüder Taviani spielt. Das lakonische Erzählen, dem fast alle Gefühlsäusserungen ausgetrieben sind, erinnert hingegen eher an Robert Bresson. Durch kein Gramm Drehbuch-"Fett" angedickt, verführt diese schlanke Geschichte zum Schwärmen.

Mit der jungen Filmautorin, die zur «Berliner Schule» um Christian Petzold, Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Angela Schanelec, Ulrich Köhler und Henner Wickler gezählt wird, betritt eine neue Generation von deutschen Filmemachern das Parkett. Als «Nouvelle vague allemande» wurden schon Christoph Hochhäusler und Benjamin Heisenberg 2005 in Cannes gefeiert. Die «Berliner Schule», das ist ein Kreis von Filmemachern, die sich der stilsicheren Detailgenauigkeit verschrieben haben. Sie formiert sich um die kleine Filmzeitschrift von Filmemachern «Revolver», die den Diskurs um Film in Deutschland auf eine neue Stufe heben soll. Es gibt kein geschriebenes Programm dieses «Ganz Neuen Deutschen Films». Doch man zeigt einander die Rohschnitte, diskutiert und hilft einander. Dass ganz unbemerkt geblieben ist, dass sich da eine neue Gruppe von Kinoautoren der Zukunft bildet, kann man nach Festivalteilnahmen in Cannes und Berlin nicht behaupten. Sie werden ernst genommen und vermitteln mit ihren oft mit geringem Mitteleinsatz hergestellten Filmen ein neues Bild des Kinos aus Deutschland mit Geschichten, die sich auch international sehen lassen können. Wer beim deutschen Kino also auf der Höhe der Zeit sein möchte, der wird sich auch den Namen Valeska Grisebach merken müssen. Man wird sicher noch von ihr hören.

Josef Schnelle

R, B: Valeska Grisebach; K: Bernhard Keller; S: Bettina Böhler, Valeska Grisebach, Natali Barrey; A: Beatrice Schultz; M: Martin Hossbach. D (): Andreas Müller (Markus), Ilka Welz (Ella), Anett Dornbusch (Rose), Erika Lemke (Oma), Markus Werner (Nachbarsjunge), Doritha Richter (Mutter), Detlef Baumann (Nachbar). P: Rommel Film, Gfp Medienfonds Produktion. Deutschland 2006. 35mm, Farbe; 1:1,85; 88 Min. CH-V: Look Now!, Zürich; D-V: Piffl Medien, Berlin

DAS LEBEN DER ANDEREN
Florian Henckel von Donnersmarck

Hauptmann Gerd Wiesler steht im Dienst der Stasi. Er ist auf das System eingeschworen mit der vorschriftsmässigen Engstirnigkeit und schonungslos, was seine Verhörmethoden betrifft: Für ihn gibt es nur Freund oder Feind. Oder besser: potentieller Feind und Feind. In seiner bis unters Kinn hochgeschlossenen feldgrauen Dienstjacke mit den Dreiecksitzen verkörpert Wiesler Unnahbarkeit und biedere Parteitreue. Ihm fremd sind Ironie, Systemkritik, Intellektualität – und so, wie es scheint, auch Freundschaft, Menschlichkeit, Lebensfreude.

Florian Henckel von Donnersmarck – ein Jungregisseur, der für seine bisherigen Kurzfilme beachtliche Auszeichnungen erhielt – blendet in seinem Debütfilm DAS LEBEN DER ANDEREN rund zwei Jahrzehnte zurück, in die real existierende DDR. Er zeichnet ein schales Ambiente und ein beklemmendes Klima von Parteidiktatur und Rundum-Misstrauen, wie es den Überwachungsstaat vor allem in seinen letzten Jahren auszeichnete. Im Zentrum steht der Stasi-Spitzel Wiesler. Er weiht nicht nur junge Vollzugsbeamte in fiese Praktiken im Umgang mit Verdächtigen ein, sondern führt auch selbst «operative Vorgänge» durch – so die offizielle Bezeichnung für Abhöraufträge. Sein Vorgesetzter ist Anton Grubitz, Leiter der Abteilung Kultur und dankbar für alles, was ihn in seiner Karriere höher hinauf befördern könnte. Wiesler wird von Grubitz zu einer Theaterpremiere eingeladen, wo er den erfolgreichen Dramaturgen Dreyman und dessen Partnerin, die nicht minder erfolgreiche Schauspielerin Christa-Maria Sieland, kennen lernt. Beide stehen hoch in der Gunst der Partei. Doch Wiesler traut dem linientreuen Vorzeigemann nicht. Grubitz kolportiert den Verdacht umgehend dem Kulturminister Hempf, der ein Auge auf Christa-Maria geworfen hat und die Gelegenheit mit beiden Händen ergreift, den "Rivalen" aus dem Weg zu räumen. Der Auftrag ist schnell formuliert: Wiesler soll Dreyman nach allen Regeln der Kunst überwachen.

Wie auf einer Theaterbühne entfalten sich vor unseren Augen nun zwei Parallelwelten. Zum einen der Schauplatz in Dreymans verwanzter Wohnung, in der der etwas blauäugig-systemverbundene Dramaturg Freundschaften zu "rechtgläubigen" Sozialisten, aber auch missliebig gewordenen Intellektuellen unterhält, darunter etwa der Theaterregisseur Albert Jerska, der mit einem unausgesprochenen Berufsverbot bestraft wurde und für den sich Dreyman vergeblich einsetzt. Der andere Schauplatz befindet sich im Dachstock des Mietshauses: Wieslers Abhörzentrale, in der das Kommen und Gehen in Dreymans Wohnung rund um die Uhr mitgehört und protokolliert wird – Gespräche, Festlichkeiten, intime Momente. Nichts, was der Verschriftlichung im Beamtenjargon entginge.

Je mehr Wiesler via Kopfhörer in die Welt der Observierten eintaucht, umso mehr beginnt er teilzuhaben an deren Ideenwelt: Musik, Literatur, freundschaftliche Verbundenheit. Ein neues Universum öffnet sich ihm und führt ihm umso deutlicher die Öde seines eigenen Lebens vor Augen. Das illustriert etwa der Besuch einer Prostituierten in seiner popeligen Plattenbauwohnung: «Nächstes Mal länger buchen», rät die unter Termindruck stehende Frau trocken, als Wiesler sie bittet, länger dazubleiben.

Zunehmend skeptisch ob seiner skrupellosen Auftraggeber – Minister Hempf hat unter Drohungen und Versprechungen die Schauspielerin zu einer Affäre gezwungen, der karrierebeflissene Oberstleutnant Grubitz macht Druck und will Resultate sehen –, zeigt Wiesler vermehrt Sympathie für die andere Seite und beginnt, in das Geschehen einzugreifen: Unter seiner Leitung driftet das Überwachungsprotokoll mehr und mehr von den Fakten weg, die mittlerweile tatsächlich eine "staatskritische" Färbung angenommen haben – und Wiesler selbst wird zum parteilichen Akteur, der auf den Gang der Ereignisse Einfluss nimmt, indem er etwa Christa-Maria Sieland von einem Treffen mit dem Minister abhält oder belastendes Material aus Dreymans Wohnung entfernt.

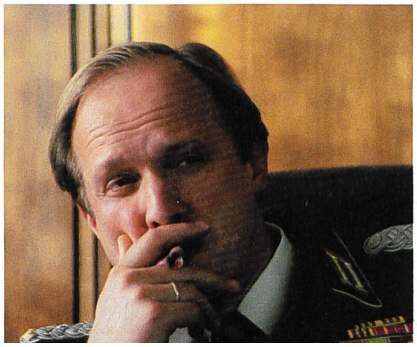
Florian Henckel von Donnersmarck – Westdeutscher Herkunft, aber kosmopolitisch aufgewachsen – legt in DAS LEBEN DER ANDEREN das Machtgefüge zwischen Parteiideologie und Systemkritik frei und entlarvt die Mechanismen eines diktatorischen Staates, der seine "Verräter" letztendlich selbst produziert. In der atmosphärischen Inszenierung überzeugen vor allem auch die schauspielerischen Leistungen: etwa *Martina Gedeck* als Christa-Maria Sieland, bekannt unter anderem aus ELEMENTARTEILCHEN und BELLA MARTHA, oder auch *Sebastian Koch* als Georg Dreyman. Für die Glaubhaftigkeit von Stimmung und Fakten bürgten – nebst der langjährigen Recherche des Filmemachers – eine Reihe Darsteller, die als ehemalige DDR-Bürger die Dinge aus eigener Erfahrung kennen – so *Volkmar Kleinert* als verfemter Regisseur Jerska oder *Thomas Thieme* als Minister Hempf. Allen voran aber der brillante Hauptdarsteller *Ulrich Mühe* in der Rolle des spröden Wiesler, der auf die Frage, wie er sich für die Rolle vorbereitet habe, lakonisch geantwortet haben soll: «Ich habe mich erinnert ...»

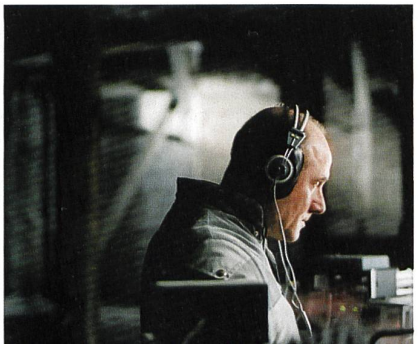
Doris Senn

Stab
Buch und Regie: Florian Henckel von Donnersmarck; Kamera: Hagen Bogdanski; Schnitt: Patricia Rommel; Szenenbild: Silke Buhr; Kostüm: Gabrielle Binder; Musik: Gabriel Yared, Stéphane Moucha

Darsteller (Rolle)
Martina Gedeck (Christa-Maria Sieland), Ulrich Mühe (Hauptmann Gerd Wiesler), Sebastian Koch (Georg Dreyman), Ulrich Tukur (Oberstleutnant Anton Grubitz), Thomas Tieme (Minister Bruno Hempf), Hans-Uwe Bauer (Paul Hauser), Volkmar Kleinert (Albert Jerska), Matthias Brenner (Karl Wallner), Bastian Trost (Häftling 227), Charly Hübner (Udo), Herbert Knaup (Gregor Hessenstein)

Produktion, Verleih
Wiedemann & Berg Filmproduktion, BR, ARTE, Credo Film; Produzenten: Quirin Berg, Max Wiedemann. Deutschand 2005. Farbe, 35mm, Format: 1:2.35; 126 Min. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München





ROMANCE & CIGARETTES
John Turturro

«Schlechte Menschen kennen keine Lieder» lautet eine Volksweisheit. Demzufolge sollten die Figuren in ROMANCE & CIGARETTES allesamt ausgesprochen gute Menschen sein, denn gesungen wird in diesem Film andauernd. Gute Menschen sind sie aber deshalb noch lange nicht. Nick Murder, ein Koloss von einem Mann, betrügt seine Frau Kitty mit der feurigen Tula; als Kitty von der Affäre erfährt, wird sie zur Furie, und ihre Töchter scharen sich wie drei wild gewordene Kampfhunde um die in ihrem Stolz verletzte Mutter.

Im zweiten Langspielfilm des Schauspielers John Turturro ist alles überhöht, theatralisch und aufbrausend. In besonders dramatischen oder emotionalen Momenten beginnen die Figuren zu singen. Diese Gesangseinlagen reichen von der choreographierten Musical-Nummer bis zum berührend gekrächzten Duett am Küchentisch; die etwas beschränkte, übergewichtige Tochter Rosebud wimmert mit aufgesetzten Kopfhörern ein Lied mit, und die Sängerin der Frauenpunkband schreit sich im verkommenen Hinterhof ihre Aggressionen aus dem Leibe. Es entsteht eine anarchische Mischung aus italienischer Oper und einer Art «Low-Fi Musical».

Die Übergänge zum Gesang geschehen meistens ganz selbstverständlich, und mit der Zeit wartet man nur noch auf die nächste schräge Nummer, vielleicht auch, weil die Handlung nicht wirklich weltbewegend ist.

Turturro bezeichnet seinen Film als «Working class opera»: «Wenn Leute kein Geld haben, flüchten sie sich in den Gesang, im gleichen Sinne wie in ein Gebet.» Eine Inspirationsquelle sei seine Kindheit im New Yorker Stadtteil Queens gewesen, dort habe er ein starkes Gefühl von Gemeinschaft erlebt, und er sei gezwungen gewesen, seine Vorstellungskraft einzusetzen, da kein Geld fürs Reisen vorhanden war. Die Flucht in Phantasiewelten ist das Herz dieses vergnüglichen Filmes.

ROMANCE & CIGARETTES ist ein ausgesprochenes Ensemblewerk und in gewissem Sinne auch eine Hommage an die Schauspielkunst; wie bereits Turturros Erstling, der Theaterfilm ILLUMINATA. Die Filmfiguren *sind* Schauspieler, so affektiert ist ihr Verhalten. Ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter wirkt wie eine Szene aus «Romeo und Julia», und die Floskeln, die Nick von sich gibt, um die Liebe seiner Frau zurückzugewinnen, wie die Persiflage eines Hollywoodfilms.

Mit *James Gandolfini* und *Steve Buscemi* glänzen zwei Mitglieder der italienisch-amerikanischen Schauspieler-*famiglia*, zu der auch Turturro selber gehört. Wenn sich die Bauarbeiter Nick und Angelo unterhalten, hoch über New York auf Brückenpfeilern sitzend, trumpft Angelo gerne mit seinem Halbwissen auf, das er wohl aus dem Vorabendfernsehprogramm hat. Lieblingsthema sind natürlich Frauen. Nick ist eine Art Karikatur des Mafiabosses Tony Soprano aus der HBO-Fernsehserie THE SOPRANOS, mit der Gandolfini bekannt geworden ist. Ein richtiger Kerl, aber im Grunde ein grosser Romantiker: harte Schale, weicher Kern. Wunderbar auch das Trio der ungleichen Schwestern: die Schöne, die Wilde und die Tragische. So originelle und unkonventionelle Frauenfiguren möchte man im Kino noch öfter sehen. Der Film fällt überhaupt auf durch starke Frauen und lächerliche Männer, die andauernd nur an Sex denken.

Ein besonderes Highlight ist *Christopher Walken*. Er mimt in ROMANCE & CIGARETTES zur Abwechslung nicht den Bösewicht, sondern darf wieder einmal eine bezaubernd komödiantische Rolle spielen. Er ist zum Totlachen als Cousin Bo: ein hoffnungslos dem Rock 'n' Roll verfallener Gentleman, der seiner Cousine Kitty beim Racheakt an dem rothaarigen Flittchen noch so gerne zur Seite steht. Schon alleine für Walkens durchgeknallte Version von Tom Jones' «Delilah» lohnt es sich, diesen Film anzuschauen.

Ab und zu taucht wie ein Geist die Fassbinder-Ikone *Barbara Sukowa* auf und scheint wie von einer anderen Welt, wenn sie wirre Ausführungen über eine verflossene Liebe vor sich hin murmelt.

Der von *Joel* und *Ethan Coen* produzierte Film ist irgendwo zwischen einer griechischen Tragödie und einem Shakespeare-Stück angesiedelt und erzählt eigentlich von ganz normalen Menschen, die auch aus einem Film von Mike Leigh stammen könnten. Auch wenn nicht alle Dialoge und Einfälle ganz so witzig sind und manches etwas zu einfach gestrickt wirkt, gibt es immer wieder erstaunlich berührende und poetische Momente. Zum Beispiel als Rosebud ihre Ansicht zur momentanen Lage in ein Aufnahmegerät spricht und ihrem Vater für einen Moment den Atem raubt, oder wenn Tula – sie ist eben von ihrem Liebhaber in einen See geworfen worden, nachdem er ihr gestanden hat: «I almost love you» – unter Wasser den «Little Water Song» von Nick Cave anstimmt. Wie ihre roten Haare dazu mit den Wellen tanzen, ist absolut betörend.

Turturro kreiert ein ungestümes, ganz eigenes Universum, bevölkert von bizarren Figuren. ROMANCE & CIGARETTES ist eine heissblütige, augenzwinkernde Liebeserklärung an rothaarige Frauen, an die Leidenschaft, die Musik und nicht zuletzt an die Liebe.

Sarah Stähli

Regie, Buch: John Turturro; Kamera: Tom Stern; Schnitt: Ray Hubley; Production Design, Kostüme: Donna Zakowska; Choreographie: Tricia Brouk, Margie Gillis; Musik Supervisor: Chris Robertson. Darsteller (Rolle): James Gandolfini (Nick Murder), Susan Sarandon (Kitty Kane), Kate Winslet (Tula), Steve Buscemi (Angelo), Mandy Moore (Baby), Bobby Cannavale (Fryburg), Mary-Louise Parker (Constance), Aida Turturro (Rosebud), Christopher Walken (Cousin Bo), Barbara Sukowa (Gracie), Eddie Izzard (Gene Vincent), Elaine Stritch (Nicks Mutter), Amy Sedaris (Frances), P. J. Brown (Polizist), Cady Huffman (Roe), Michael McElroy (Priester). Produktion: Greenstreet Films Production, Janus Films; Produzenten: John Penotti, John Turturro; ausführende Produzenten: Joel und Ethan Coen, Jana Edelbaum, Matthew Rowland, Nick Hill. USA 2005. Farbe; Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich

KLIMT
Raoul Ruiz

Fasziniert betrachtet der Künstler, wie behende und mühelos sein greiser chinesischer Kollege aus dem Stegreif ein Gemälde entstehen lässt. Wenige Striche genügen ihm, um kunstfertig einen alten Meister zu kopieren. Und er hält noch eine Überraschung für Gustav Klimt bereit. Auf der Rückseite des Blattes fängt er ein zweites Bild an. Diesmal führt er den Pinsel zusammen mit seinem Enkelsohn; ihre Linienführung lässt sich später nicht mehr unterscheiden: Ein Kunstwerk ist hinter einem anderen verborgen.

Später wird Klimt diese zweihändige Technik zusammen mit seinem Freund Egon Schiele erproben: ein künstlerischer Wettstreit, bei dem es keine Verlierer gibt. Die erste Szene werden die meisten Kinogänger wohl nie zu sehen bekommen. Sie ist im zweistündigen «Director's Cut» enthalten, nicht aber in der deutschsprachigen Verleihfassung, die um mehr als eine halbe Stunde gekürzt ist. Gewiss, die zweite Szene kann auch für sich allein stehen. Aber welch einen Verlust stellen die Schnitte dar! In seinem ursprünglichen Klimt-Film hat Raoul Ruiz ein raffiniertes Geflecht der Motive und Verweise, Echos und Spiegelungen verwoben. Ganze Motivketten – die Metapher des Käfigs, das Doppelgänger-Motiv und Anspielungen auf die Frühzeit des Kinos, die sich durch den gesamten Film ziehen – sind in der Kurzversion ihrer Schlüssigkeit beraubt. Diese Fassung wird den Zuschauern wohl nur fahrig und zerstreut erscheinen; ein heilloser Europudding mit einem radebrechenden Ensemble (wobei der Wiener Akzent im englischen Original übrigens weniger dick und falsch klingt als in der Synchronfassung). In Frankreich protestierte der Kritikerverband vor dem Kinostart und setzte den Co-Produzenten *Paolo Branco* so lange unter Druck, bis dieser ausschliesslich Kopien der Originalfassung in die Kinos brachte. In Österreich wurde beim Kinostart immerhin eine Kopie des Originals als Alternative angeboten. In Deutschland wurde, trotz anfänglicher Versprechungen des Verleihs, dem Publikum aus banalen Kostengründen diese Wahlmöglichkeit schlicht vorenthalten.

Es war wohl ohnehin eher ein Missverständnis, das die österreichischen Produzenten veranlasste, Ruiz ein nachgelassenes Drehbuch des verstorbenen Regisseurs Herbert Vesely (der in den achtziger Jahren bereits einen Schiele-Film gedreht hatte) anzuvertrauen. Der "neue" Regisseur hat es radikal überarbeitet und auf seinen eigenen Stil zugeschliffen. Wer dessen Proust-Verfilmung LE TEMPS RETROUVÉ gesehen hat, konnte schwerlich eine linear erzählte Biographie erwarten. Nonchalant düpiert der Regisseur die Erwartungen. Sein KLIMT ist ein radikaler Gegenentwurf zum klassischen Biopic, für das Hollywood in den letzten Jahren gerade erst seine Begeisterung wiederentdeckt hat. Das Drehbuch folgt der Form einer Spirale aus Erinnerung und Einbildung, welche die zahlreichen Kreisfahrten der Kamera nachdrücklich aufgreifen. Eine Abkehr von historischer Authentizität signalisiert schon die Besetzung der Titelrolle mit dem traumverloren narzisstischen *John Malkovich*, der wie in Trance, wie eine Figur aus Klimts Phantasmagorien durch den Film geistert. Gern lässt sich sein Klimt auf diverse erotische Abenteuer ein, betreibt sie indes mit einer solch eigentümlichen Teilnahmslosigkeit, dass die Erotik zu einem nurmehr dekorativen Element gerät.

Der gebürtige Chilene Ruiz erschliesst sich die Epoche des Fin de siècle als ein Pasticchio der Morbidität; seine Erzählhaltung ist von der Prosa Joseph Roths und vor allem Arthur Schnitzlers inspiriert. Er ist fasziniert vom Kaffeehausgeschwätz, den Künstlerintrigen und Rivalitäten. Sein Wien erscheint als eine Metropole, in der sich kosmopolitischer Geist und Xenophobie, provozierende Avantgarde und Konformität mischen. Wie in seiner Proust-Adaption lässt Ruiz die Geschichte von der sterbenden Hauptfigur erzählen. Dem Delirium der Erinnerungen ist nicht zu trauen, historisch verbürgte und fiktive Episoden überlagern sich. Dieser Tauschhandel basiert auf dem Prinzip der Parallelführung. Das Erfundene besitzt stets ein Äquivalent in der verbürgten Vita des Malers. Klimt und seine Zeitgenossen – etwa Schiele, den Klaus *Kinskis* Sohn *Nikolai* mit der gestischen Verzückung eines Stummfilmdarstellers verkörpert –, sind nicht den realen Vorbildern nachempfunden, sondern ihren künstlerischen Hervorbringungen.

Eine nachgerade klaustrophobische Atmosphäre der Künstlichkeit herrscht im Film – er ist fast ausschliesslich in Studiodekors gedreht, öffnet sich kaum je für Aussenszenen –, wo die Grenzen zwischen Leben und Kunst zusehends verwischen. In der Langfassung ist diese Verschmelzung noch stärker ausgeführt, die Figuren bewegen sich mitunter wie Kompositionselemente in einem Klimt-Gemälde.

Kunsthistoriker wird Ruiz' Interpretation eher enttäuschen. Den Schaffensprozess, das Entstehen berühmter Gemälde streift er nur flüchtig. Deren Inspiration fängt er in Momenten von mitunter naiv anmutender, filmisch gleichwohl bezwingender Konkretion ein. Den Anblick eines zersprungenen Spiegels, die Linien, in denen das Wasser auf Glasscheiben verläuft und die von einem Windstoss aufgewirbelten Goldsplitter legt er in jener Manier als Spuren aus, in der auch Hollywoodbiographien dem Rätsel der Kreativität bündig nachzuvollziehen trachten.

Sein Kameramann *Ricardo Aronovich* hat seine Bilder so komponiert, dass sie sich der ornamentreichen Flächigkeit der Klimtschen Tableaus' annähern. Die raffinierten Doppelbelichtungen, die den Figuren eine zweite Existenz in der Malerei bescheren, wirken nie manieriert: In der Verschlingung von Kunst und Biographie spürt Ruiz dem Rätsel der Identität nach.

Gerhard Midding

R, B: Raoul Ruiz; K: Ricardo Aronovich; S: Béatrice Clerico, Valéria Sarmiento-Ruiz; M: Jorge Arriagada. D (R): John Malkovich (Gustav Klimt), Veronica Ferres (Emilie Flöge), Saffron Burrows (Lea de Castro), Stephen Dillane (Sekretär), Paul Hilton (Octave Herzog), Nikolai Kinski (Egon Schiele). P: epo-film, Film-Line, Lunar Films, Gémini Films. A/F/D/GB 2006. Farbe, 35mm; 97 Min. CH-V: Stamm Film, Zürich; D-V: Arsenal Filmverleih, Tübingen

FRATRICIDE
Yilmaz Arslan

Ibo ist elf und Kurde. Seine Eltern wurden von türkischen Milizen ermordet, weil sie im Verdacht standen, mit einer kurdischen Untergrundbewegung Kontakt zu haben. Aus Sorge um das Leben des Enkels wird Ibo von seinem Grossvater weg aus Ostanatolien in die Fremde nach Deutschland geschickt. Bezahlt hat die Reise Ibos Bruder Semo, der bereits seit längerem in der Bundesrepublik lebt; aber nicht – wie er seiner Familie im fernen Anatolien glauben macht – als erfolgreicher Geschäftsmann, sondern als armseliger Zuhälter, der noch ärmere russische Frauen auf den Strassenstrich schickt. Für seinen kleinen Bruder kann Semo deshalb in Deutschland wenig tun. In einer Unterkunft für Asylbewerber freundet sich Ibo mit seinem Landsmann Azad an und verdient sich seinen Lebensunterhalt als ambulanter Friseur. Mit neugierigem Blick erkundet der aufgeweckte Junge eine neue Welt.

In der U-Bahn werden die Kurden Ibo und Azad eines Tages von den beiden türkischen Jugendlichen Zeki und Mirka schikaniert. Der harmlose Zwischenfall wächst sich zu einer Katastrophe aus: Der um die Familienehre besorgte Semo tötet im Affekt einen der Beiden und setzt damit eine archaische Spirale von Gewalt und Gegengewalt in Gang. Hilflos muss Ibo mit ansehen, wie der Konflikt, der ihn aus seiner Heimat vertrieben hat, in der Emigration weitergeht.

Schon lange nicht mehr hat ein Film Einsamkeit und die verzweifelte Suche nach Heimat und Geborgenheit so berührend dargestellt wie FRATRICIDE.

Konsequent beschreibt Yilmaz Arslan (Jahrgang 1968) nach LANGER GANG und YARA in seinem dritten Spielfilm die Lage von Armutsflüchtlingen am unteren Ende der sozialen Leiter in westlichen Industriestaaten. Ein genau recherchierter Blick in die Lebenswirklichkeit von kurdischen Emigranten.

FRATRICIDE entstand als deutsch-französisch-luxemburgische Co-Produktion mit einem minimalen Budget. Arslan machte aus der Not eine Tugend und gab ihm eine dokumentarisch exakte Atmosphäre, die an die Filme des italienischen Neorealismus erinnert. Wobei der Regisseur selbst in harten Momenten nie seine noble menschliche Haltung zu Gunsten eines blossen Effekts aufgibt.

Ohne sich auf eine bestimmte Stadt festzulegen, zeigt Arslan eine geschlossene Welt, aus der es nur einen Ausweg zu geben scheint – den Tod. Ein wesentlicher Punkt ist dabei, dass das Leben seiner Protagonisten nicht nur zwischen zwei Welten, sondern zwischen zwei "Fronten" stattfindet: zwischen der deutschen Gesellschaft, die sie ignoriert, und der der türkischen Immigranten, die sie mit Argwohn verfolgen. Als Rivalen, die sich in ihre mühsam eroberte gesellschaftliche Nische drängen. Zwar haben Ibo und Azad zunächst einen Randplatz in dieser Subkultur gefunden, aber die ist im höchsten Mass gefährdet. Von einer fremdenfeindlichen Gesellschaft ins Ghetto abgedrängt, treffen die Kurden auf junge Türken, die ebenfalls gesellschaftliche Aussenseiter sind. Die Spannungen zwischen den beiden Volksgruppen haben in der Emigration eine besondere Sprengkraft. Daraus entwickelt sich in diesem Film durch eine Verkettung unglücklicher Umstände der "Brudermord". Den Titel meint Arslan wörtlich: «...weil ich damit auch eine Parabel darüber drehen wollte, dass es von jeher in der Welt Brudermorde gibt. Für mich geht der Film deshalb über den türkisch-kurdischen Konflikt hinaus.»

Deshalb hat Arslan gekonnt ein eindeutiges Freund-Feind-Bild vermieden. Auch die jungen Türken leiden unter der Zerrissenheit zwischen familiärer Tradition und der Lebenswirklichkeit in einem westlichen Industriestaat. Sie sind zwar sozial besser gestellt als die kurdischen Flüchtlinge, aber emotional geht es ihnen auch nicht viel anders.

Ob Kinder oder Erwachsene, in Yilmaz Arslans FRATRICIDE sind sie allein gelassen, unfähig, auf Konflikte anders zu reagieren als mit Gewalt. Der Regisseur scheute sich nicht, die Auswirkungen zu zeigen. Dank seiner absoluten Integrität geriet er dabei aber nie auch nur in die Nähe der puren Spekulation. Das Ergebnis ist ein bestürzender, wichtiger Film, der transparent macht, wie unter solchen Umständen eine Generation zwangsläufig in die Arme von politischen Rattenfängern getrieben wird und sie angesichts der Hoffnungslosigkeit ihrer Situation schliesslich zu allem bereit ist. Kein anderer Film der letzten Zeit hat das eindringlicher beschrieben als FRATRICIDE. Das machte ihn auch zu einem Höhepunkt der Filmfestspiele von Locarno 2005, zu Recht wurde ihm ein «Silberner Leopard» zuerkannt.

Yilmaz Arslan erzählt seine Geschichte durchgängig aus der Perspektive des Kindes Ibo. In seinen Blicken spiegelt sich das ganze Elend dieser Welt wider. Mit dem elfjährigen *Xewat Gectan* fand Arslan für diese schwierige Rolle ein Naturtalent. Der Sohn kurdischer Emigranten lebt in Heilbronn und wurde in Locarno für seine schauspielerischen Leistungen mit einer «Besonderen Erwähnung» ausgezeichnet. Aber auch die anderen Darsteller – wie Xevat Gectan Laien – tragen durch ihre überzeugende Leistung das Ihre zur besonderen Qualität dieses Films und zu seiner Authentizität bei.

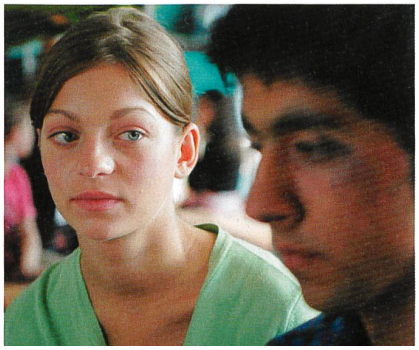
Herbert Spaich

FRATRICIDE (BRUDERMORD)

Stab
Regie und Buch: Yilmaz Arslan; Kamera: Jean-François Hensgens; Schnitt: André Bendocchi-Alves; Ausstattung: Régine Constant; Kostüme: Marie-José Escolar; Musik: Evgueni Galperine; Ton: Laurent Benaïm

Darsteller (Rolle)
Xewat Gectan (Ibo), Erdal Celik (Azad), Nurrettin Celik (Semo), Bülent Büyükasik (Zeki), Xhiljona Ndoja (Mirka), Taies Farzan (Zilan), Oral Uyan (Ahmet)

Produktion, Verleih
Tarantula, Yilmaz Arslan Filmproduktion; Co-Produktion: Rhone-Alpes Cinéma, Cinegate, Film Fund Luxembourg, MFG, HFF-HR, Media, Backup Films, Wild Bunch; Produzenten: Eric Tavitian, Eddy Géradon-Luyckx, Donato Rotunno, Yilmaz Arslan. Deutschland, Frankreich, Luxemburg 2005. 35 mm, Farbe, Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



GRBAVICA
Jasmila Zbanic

Die zwölfjährige Sara ist in dem Bewusstsein aufgewachsen, dass ihr Vater ein «Schechid» – ein Kriegsheld – gewesen und als Märtyrer im Balkankrieg umgekommen ist. Sie hat also ihren Vater nie gesehen. Wenn sie einmal nachfragt, was sie von ihrem Vater habe, ob sie ihm zum Beispiel ähnlich sehe, dann erstarrt ihre Mutter Esma plötzlich zu Eis.

Die Dinge spitzen sich zu, als ein Klassenausflug ansteht. Die Kinder von Kriegshelden bekommen einen Preisnachlass. Aber eine offizielle Bescheinigung muss her. Sara versteht nicht, wieso ihre Mutter diese nicht besorgen kann, stattdessen mit einem Zusatzjob die zweihundert Euro aufzutreiben versucht. Angeblich ist die Leiche des Kriegshelden nie gefunden worden. Die Mutter-Tochter-Beziehung ist pubertätsbedingt ohnehin sehr angespannt. Schliesslich wird Sara es erfahren: Sie ist kein Kind der Liebe, sondern ein Resultat des Hasses. «Esmas Geheimnis» ist: vor zehn Jahren ist sie Opfer einer von zahlreichen Massenvergewaltigungen geworden.

In Grbavica, einem Stadtviertel Sarajewos, unterhielt die serbische Soldateska improvisierte Gefängnisse, in denen sie systematisch bosnische Frauen vergewaltigte. Sexuelle Gewalt wurde zur Kriegswaffe, die zwanzigtausend Opfer forderte. Das ist der Hintergrund eines Filmes, der klar machen soll, dass Kriege nicht einfach zu Ende sind, wenn der letzte Schuss gefallen ist. In den Köpfen tobt der Krieg weiter, und in den Körpern hinterlässt er Wunden, die nicht so einfach heilen. Esmas Geheimnis ist eigentlich die Liebe zu ihrer Tochter, die mit Abscheu und Verzweiflung gemischt ist. So gesehen, erzählt GRBAVICA die Geschichte einer schwierigen Liebe und ist zugleich eine Geschichte von den Schwierigkeiten, erwachsen zu werden. Diese Schwierigkeiten hat neben der jungen Frau im Zentrum dieses Films auch das Land Bosnien-Herzegowina, das seine Traumata und seine seelischen Wunden überwinden muss, um als Land "erwachsen" zu werden. Nur die schonungslose Wahrheit hilft da weiter. Eine Gesellschaft, die aus einem Krieg entstanden ist, ist immer eine vaterlose Gesellschaft.

Dass der Krieg nicht wirklich zu Ende ist, zeigt sich auch daran, wie gespalten die Aufnahme des Filmes in seinem Entstehungsland gewesen ist. Rund hunderttausend Zuschauer haben den Film im bosnisch-kroatischen Teil von Bosnien-Herzegowina gesehen. In der serbischen Teilrepublik Srpska ist der Film erst gar nicht ins Kino gekommen. Als die Regisseurin Jasmila Zbanic für ihren Film auf der diesjährigen Berlinale mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wurde, erinnerte sie auf der Bühne daran, dass Kriegsverbrecher wie Mladic und Karadzic immer noch auf freiem Fuss sind, und machte ihren Film damit noch einmal sehr deutlich zum *Politikum*.

Doch es handelt sich nicht einfach um einen "Flugblattfilm", der mit den Mitteln des grossen Kinos an ein politisches Unrecht erinnern soll. Jasmila Zbanic gelingt es (unterstützt wurde sie beim Drehbuch von der österreichischen Regisseurin *Barbara Albert*), ihre Geschichte, ohne allzuviel Pathos, mit einem nüchternen und geduldigen Realismus zu erzählen, der an manchen Stellen einen durchaus dokumentarischen Gestus entwickelt. Nicht einmal der entscheidende dramatische Moment, in dem Sara erfährt, wer ihr Vater ist, ist überinszeniert. Dennoch ist in jedem Moment dieses Films das Trauma des Krieges anwesend. Noch die kleinste Geste, eine aufkeimende erste Liebe Saras, eine vorsichtige Annäherung Esmas an einen Mann und überhaupt jede Handlung wirkt vergiftet, infiziert von den Schatten der Vergangenheit. Da wird aus einer unschuldigen Rauferei zwischen Mutter und Tochter von einem Augenblick zum anderen eine Erinnerung an die Gewalt des Krieges. Die aufkeimende Fröhlichkeit erstarrt.

GRBAVICA ist im Übrigen auch kein Film ohne Hoffnung, denn die Mutter-Tochter-Beziehung, diese Liebe hält die Mittel zur Überwindung des Traumas bereit. Zugleich macht uns der Film ein Bild vom Leben in Sarajewo. Nicht nur mit den Augen der fundamental verunsicherten Esma (grossartig gespielt von der serbischen Schauspielerin *Mirjana Karanovic*, die mit Filmen von Emir Kusturica bekannt geworden ist) gesehen, ist Sarajewo hier eine Stadt mit vielen offenen Wunden. Die Menschen sind misstrauisch, im Untergrund lauert Kriegs- und Machogewalt. Ein beeindruckender Film, übrigens auch ein vielversprechender Erstling, dem es mit einem subtilen psychologischen Naturalismus gelingt, den vergessenen Krieg und seine verdrängten Kriegsverbrechen im Balkanbürgerkrieg auf die Tagesordnung zu setzen.

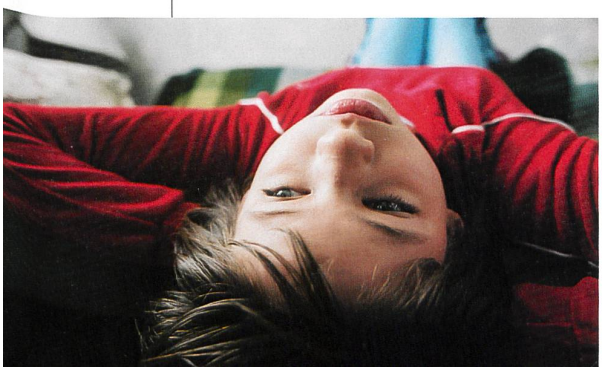
Josef Schnelle

GRBAVICA (ESMAS GEHEIMNIS)

Stab
Regie: Jasmila Zbanic; Buch: Jasmila Zbanic, Barbara Albert; Kamera: Christine A. Maier; Schnitt: Niki Mossböck; Ausstattung, Kostüme: Lejla Hodzic; Ton: Nenad Vukdinovic, Milan Stojanovic

Darsteller (Rolle)
Mirjana Karanovic (Esma), Luna Mijovic (Sara), Leon Lucev (Pelda), Kenan Catic (Samir), Jasna Ornela Berry (Sabina), Dejan Acimovic (Cenga), Bogdan Diklic (Saran), Emir Hadzihafisbegovic (Puska), Ermin Bravo (Lehrer Muha), Semka Sokolovic (Peldas Mutter), Maike Höhne (Jabolka), Jasna Zalika (Plema), Nada Durevska (Tante Safija), Minka Muftic (Vasvija), Dunja Pasic (Mila), Sedina Muhibic (Maja), Vanesa Glodo (Dzemila), Sabina Turulja (Zehra), Sanja Buric (Mirha), Hasija Boric (Fadila)

Produktion, Verleih
Coop99 Filmproduktion, Deblokada Filmproduktion; Produzenten: Barbara Albert, Damir Ibrahimovic, Bruno Wagner; Co-Produktion: Noirfilm, Jadran Film; Co-Produzenten: Boris Michalski, Damir Richtaric. Österreich, Bosnien-Herzegowina, Deutschland, Kroatien 2006. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden; D-Verleih: Ventura Film, Berlin



COMBIEN TU M'AIMES?
Bertrand Blier

Der etwas verquere Titel des Films verweist bereits auf den inhaltlichen Zusammenhang von Geld («Combien») und Liebe. Die Prostitution ist in der Tat ein zentrales Thema in Bertrand Bliers neuem Film, allerdings nicht das einzige, auch wenn Daniela (eine hinreissende *Monica Bellucci*), die weibliche Hauptfigur, den Beruf einer Prostituierten ausübt. Als solche lernt sie in Paris den herzkranken Franzosen François kennen, der sich Hals über Kopf in sie verliebt und einen eben erzielten Lottogewinn dafür einsetzen will, sie (gegen eine monatliche Rente) für immer an sich zu binden. Daniela wäre grundsätzlich nicht abgeneigt, ihr unstetes Leben gegen dasjenige einer «bürgerlichen Ehefrau» zu tauschen, hat aber nicht mit dem entschiedenen Widerstand ihres Zuhälters Charlie gerechnet, der sich keineswegs gewillt zeigt, Daniela freizugeben. So ergibt sich ein Dreiecksverhältnis, in dessen Mittelpunkt Daniela steht, die Mühe hat, sich zwischen François und Charlie zu entscheiden. Ein Entscheid, der durch die Geldfrage noch erschwert wird, denn Charlie überlegt sich, die attraktive Frau dem etwas naiven Lottogewinner zu "verkaufen". COMBIEN TU M'AIMES? ist letztlich nicht nur ein Beziehungsfilm, sondern auch eine stimmige Milieustudie. Mit Hilfe seiner vorzüglichen Interpreten hat Bertrand Blier die beiden Ebenen geschickt miteinander verbunden.

Die auf Anhieb leicht konstruiert erscheinende Geschichte wird erst durch die erotische Ausstrahlung von Monica Bellucci glaubwürdig. Sie gibt dem typisch französischen Film einen Hauch von «Italianità». Die Erotik, die Monica Bellucci verkörpert, geht weit über das hinaus, was man gemeinhin als «Sex-Appeal» bezeichnet. Nicht nur die Männer des von Bertrand Blier selbst geschriebenen Drehbuchs, der Filmautor persönlich scheint von ihrem (sinnvoll in die Regie eingebrachten) Charme angetan. «Es ist ein Film mit Monica Bellucci», sagt er. «Es kann darin keine Schamlosigkeit geben, man errät alles durch ihre Kleider hindurch. Je mehr sie anhat, desto betörender und aufreizender ist sie. Es ist ein Film, der über eine Schauspielerin, für eine Schauspielerin gemacht ist.»

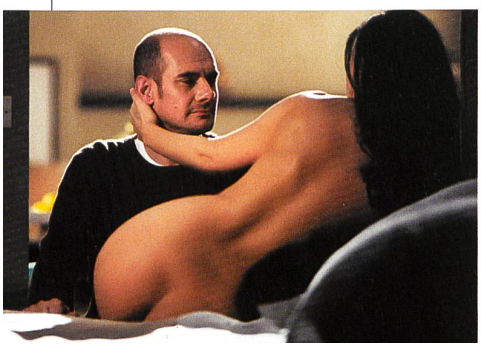
Um die ganze Geschichte und vor allem die dominierende Figur der Daniela glaubwürdig werden zu lassen, war natürlich auch die Besetzung ihrer männlichen Partner ausschlaggebend. Für die eher eindimensionale Figur des Zuhälters Charlie musste *Gérard Depardieu* sein in der Regel überbordendes Temperament um einiges zurückbinden. Charlie ist alles andere als eine typische Depardieu-Rolle. Dass er sie trotzdem übernommen hat, spricht für seine Kollegialität und seine schauspielerische Disziplin. Grössere Entwicklungsmöglichkeiten bot die Gestalt des verliebten Lottogewinners François. *Bernard Campan* hat geschickt sowohl die Klippen des Klischees als auch jene der Sentimentalität vermieden, die sich bei einem herzkranken Protagonisten wohl angeboten hätte. Als Daniela ihn mit Charlie betrügt, lässt sich François sogar einmal von einer hübschen Nachbarin verführen, ohne dabei seine eigentliche Liebe zu verraten. Nimmt man die oftmals durchscheinende Ironie dazu, kann man in COMBIEN TU M'AIMES? eine kluge Beziehungskomödie sehen.

Gerhart Waeger

Stab
Regie, Buch: Bertrand Blier; Kamera: François Catonne; Schnitt: Marion Monestier; Ausstattung: François De Lamothe; Kostüme: Catherine Leterrier; Musik: Ausschnitte aus Opern; Ton: Pierre Excoffier; Tonmischung: Emmanuel Croset

Darsteller (Rolle)
Monica Bellucci (Daniela), Bernard Campan (François), Gérard Depardieu (Charlie), Jean-Pierre Darroussin (André), Edouard Baer (Edouard), Farida Rahouadj (Nachbarin), Sara Forestier (Muguet), Michel Vuillermoz (Arzt), François Rollin (Michael)

Produktion, Verleih
Produktion: Fidelité/Olivier Delbosc, Marc Missonnier; Produzenten: Alain Centonze, Christine de Jekel; Co-Produktion: Bim Distribuzione, France 2 Cinéma, Wild Bunch, Pan-Européenne Production, Plateau A, Les Films Action; mit Unterstützung von TPS Star. Frankreich 2006. 35 mm, Farbe, Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



THANK YOU FOR SMOKING
Jason Reitman

Genussvoll raucht der Herr Professor nach gelungener Operation eine Zigarette zur Tasse Kaffee. Nein, er hat soeben nicht einen Teil der Lunge eines an einem Raucherkarzinom Erkrankten entfernt, er wirbt für eine Zigarettenmarke, die pure Lebensfreude bereitet und herausragende Taten belohnt. Natürlich: diese Anzeige stammt aus den fünfziger / sechziger Jahren, wo Rauchen geradezu zum Lebensstil gehörte.

Der Sprung in die Jetztzeit, in der selbst der *Marlborough Man* an seinem Raucherkrebs stirbt, gerät da entweder in die von Erkenntnissen geprägte bessere, sprich gesündere Welt – oder in die von Übeln erlöste, dank der missionarischen Verfolgung der Ungläubigen und Süchtigen. Menschen scheinen Sehnsucht nach Schuldigen zu haben, denen sie das Schicksal, diese Welt nach einer gewissen Zeit verlassen zu müssen, in die Schuhe schieben oder die sie zumindest für das verlorene Paradies an den Pranger stellen können.

Genug der Präliminarien: Stellen wir uns einem Film, der die Hysterie der Verfolger und die trickreichen und verlogenen Argumente der Tabakindustrie gemeinsam satirisch aufs Korn nimmt und dabei jeder Partei Zucker gibt. Der einen mehr, der anderen weniger. Jason Reitman, der 1977 geborene Sohn des Regisseurs Ivan Reitman, führt uns mit dem Tabak-Lobbyisten Nick Naylor einen Vertreter dieser schädlichen und schändlichen Industrie vor, die die Menschheit ins Verderben treibt. Naylor ist Pressesprecher von Big Tobacco, und nicht zufällig trifft er sich zum Stammtisch mit den Spin-Doctors der Alkohol- und der Waffen-Industrie, die allerdings nicht die gedankliche Schärfe vorweisen können, die Naylor bei öffentlichen Auftritten eigen ist. Sein Gegenspieler ist der provinziell denkende und aussehende Senator Ortolan Finistirre aus Vermont, der dafür kämpft, die Packungen der Glimmstengel mit Totenköpfen zu schmücken. Ja, und da geht die Handlung eben so hin und her und witzige Bemerkungen fallen für und gegen die Raucher. Die moralische Grösse des Films

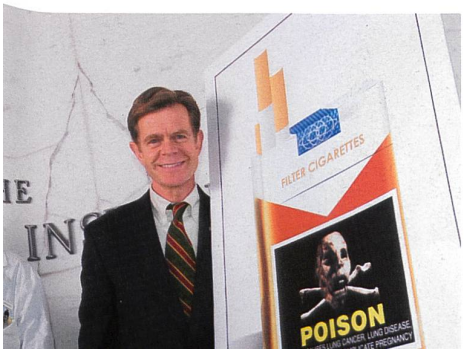
ist Naylors halbwüchsiger Sohn Joey, der mit seiner frühen, die Spielchen der Erwachsenen durchblickenden Intelligenz und der durchaus anzuerkennenden pädagogischen Aufforderung seines sonst so trickreichen Vaters, argumentieren zu lernen, in dieser Welt als geläuterter Staatsbürger erwachsen wird. Ansonsten erleben wir, wie in Talkshows krebskranke Kinder zur Abschreckung vorgeführt werden, wie ein eitler Hollywood-Agent geködert wird, auf den Band-Wagon der Raucherindustrie aufzuspringen, oder wie der todkranke Marlborough-Cowboy mit viel Geld zum Schweigen verpflichtet werden soll. Die Krise Naylors und damit der Tabakindustrie wird eingeläutet, als eine junge, hübsche, aber natürlich gewissenlose Journalistin Naylor in ihr Bett bringt und aus den im Vertrauen erfahrenen industriellen Machenschaften ihre grosse Mediengeschichte bastelt. All das wird in rasch wechselnden Handlungen mit viel Staffage und überbordenden Dialogen geboten, eben so, wie es uns das "Televischen" mit seinen Comedies auch tagtäglich liefert, nur bemerkenswerterweise eben nicht zu dem zurzeit so brisanten Thema des Tabakkonsums.

Da aber das Rauchen durchaus mit vernünftigen Gründen als gesundheitliches Problem erkannt werden kann, scheint es mir wenig satirefähig. Und die Missionare und Missionarinnen der Anti-Ligen sind schon Satire an sich.

Dem gekräuselten Rauch meiner Zigarette nachblickend, bin ich mir allerdings fast sicher, dass die Antiraucherkampagne wie auch mal die Prohibition in einiger Zeit wieder verschwinden wird.

Erwin Schaar

R: Jason Reitman; B: J. Reitman, nach dem gleichnamigen Roman von Christopher Buckley; K: James Whitaker; S: Dana E. Glauberman; M: Rolfe Kent. D (R): Aaron Eckhart (Nick Naylor), Maria Bello (Polly Bailey), Cameron Bright (Joey Naylor), Adam Brody (Jack), Sam Elliott (Lorne Lutch), Katie Homes (Heather Holloway), William H. Macy (Senator Ortolan K. Finistirre), Robert Duvall (Doak Boykin). P: Room 9, TYFS, Content Film. USA 2006. 92 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: 20th Century Fox, Frankfurt a. M.



POPULÄRMUSIK FRåN VITTULA
Reza Bagher

«Hier oben wird es nicht mal richtig Sommer», meint Matti. Umschwärmt von Mücken, liegt er mit Niila inmitten der nordischen Moorlandschaft und träumt vom Weggehen: nach Liverpool, wo die Beatles gerade mit ihren ersten Hits die Mädchen in Verzückung versetzen – oder nach China, wo Niila den Himalaya ersteigen möchte. Matti und Niila leben in Vittula, einem Teil von Pajala, das im äussersten Norden an Finnland stösst – als «Wurmfortsatz» Schwedens sozusagen. So empfinden es zumindest die beiden Jungs, die dieser Ödnis jenseits des Polarkreises lieber früher als später entfliehen möchten.

POPULÄRMUSIK FRÅN VITTULA ist die Geschichte zweier Heranwachsender und setzt mit viel Retro-Styling in den Sechzigerjahren an, in denen auch dieser entfernte Zipfel des Landes via Asphalt an die Zivilisation angeschlossen wurde: als die Strassenarbeiter wie sozialistische Helden mit ihren Baumaschinen im Dorf triumphalen Einzug hielten und dem Wohlstand – und damit den Einflüssen der modernen Gesellschaft – Tür und Tor öffneten. In einer Aneinanderreihung von grotesken Vignetten, die das Dorf- und Familienleben illustrieren, lässt Regisseur Reza Bagher diese Zeit zwischen den konservativen Nachkriegsjahren und dem Aufbruch der Sechziger aufleben – und damit den Zwiespalt, den vor allem die Jugendlichen zu spüren bekommen. Hier treffen die Bibel und der Rock 'n' Roll unabgefedert aufeinander, harmlose Kinderstreiche werden noch mit harter Hand korrigiert, und wer eine Gitarre in die Hand nimmt, gilt als «knapsu», was im Nordschwedischen so viel wie «weibisch» oder «Schwuchtel» heisst.

Das Schlüsselwort «knapsu» schwingt auch mit, wenn es um die innige, homoerotische Beziehung zwischen Matti und Niila geht – *Max Enderfors* und *Andreas Af Enehielm* brillieren hier in ihrer je ersten grossen Filmrolle. Seit Niila nicht nur den eigenen Popel, sondern auch den von Matti aufgegessen hat, sind sie unzertrennlich und teilen sich die Abenteuer des Erwachsenwerdens: Sei es die zwiespältigen Begegnungen mit dem schmuddligen Hausierer Ryssi, der in Jupe und Spitzendessous unter der Militärjacke plumpe Annäherungsversuche macht. Sei es den ersten bierfeuchten Kuss, den Matti durch die Freundin seiner Schwester über sich ergehen lässt und dann an Niila demonstriert. Oder die erste Rock-'n'-Roll-Platte, die die Welt in eine Drehtrommel verwandelt und Matti und Niila in ein neues Zeitalter katapultiert. Als rosa Hoffnungsstreifen am Horizont steht nun ein grosser Traum: die neue Musik mit der eigenen Band zu spielen, die dann das Tor zur weiten Welt aufstossen soll.

POPULÄRMUSIK FRÅN VITTULA verbindet skurrile Episoden, in denen hohle Männerrituale zelebriert werden, rachsüchtige Grossmütter aus dem Jenseits auftauchen und Nägel sich leinwandgross in den Fuss hineinbohren, mit traumgleichen Bildern – etwa vom grünen Nordlicht, das über den Nachthimmel huscht. Am schrägen Charme des Freundschaftsdramas hat nicht nur die spleenige Lakonie Kaurismäkis (dessen Muse *Kati Outinen* als Niilas Mutter eine kleine Rolle innehat) ihren Anteil, sondern auch die atmosphärische Milieuschilderung eines Lukas Modysson (FUCKING AMÅL und TILLSAMMANS!). Der 1958 im Iran geborene Regisseur Reza Bagher, der mit siebzehn Jahren nach Schweden auswanderte, schuf mit POPULÄRMUSIK FRÅN VITTULA erst seinen dritten Langfilm – basierend auf dem Erfolgsbuch von Mikael Niemi – und landete mit diesem tragikomischen Zeitporträt in Schweden und Finnland einen der grössten Kinoerfolge der letzten Jahre

Doris Senn

R: Reza Bagher; B: Reza Bagher, Erik Norberg, nach dem gleichnamigen Roman von Mikael Niemi; K: Robert Nordström; S: Fredrik Morheden, Anders Refn; M: Lars Daniel Terkelsen; T: Mikael Brodin, Gabor Pasztor, Ulf Olausson. D (R): Max Enderfors (Matti), Andreas Af Enehielm (Niila), Gustav Wiklund (Ryssi-Jusssi), Kati Outinen (Niilas Mutter). P: Happy End Filmproductions AB. Schweden, Finnland 2004. 35mm, 1:1,85; Farbe; 100 Min. CH-V: Look Now!, Zürich, D-V: Piffl Medien, Berlin

HARDCORE CHAMBERMUSIC
Peter Liechti

Anfang September 2005 ins Konzert gegangen. Zu spät gekommen. Vor einer geschlossenen Tür gestanden, ehrfürchtig gewartet. Der Spätsommerabend ist verboten schwül. Aus den Bars und Kneipen der näheren Umgebung dringen Schwatzgemurmel, vereinzelt gelles Frauenlachen, dunkle Männerlachsalve: Ausgehgeräusche in Zürich West. Durch die Tür dringen Fetzen von Jazz. Schemenhaft erkennbar: Menschen, eine Bar. Pause dann. Zusammen mit ein paar Luftschnappern quillt rauch- und hitzeschwanger-feuchte Luft und Konzerttalk durch die sich öffnende Tür: In einem improvisierten Club, in einer ehemaligen Schlosserei in Zürich West hat die Schweizer Combo Koch-Schütz-Studer im Spätsommer 2005 zu einer Performance der besonderen Art geladen. An dreissig aufeinanderfolgenden Abenden, nämlich vom 1. bis 30. September, spielte das Trio, das seit fünfzehn Jahren mitten im internationalen Musikgeschehen steht, je zwei Sets von jeweils vierzig Minuten Dauer. «30xTRIO» nannten Koch-Schütz-Studer den Event und hatten sich ganz der Improvisation verschrieben; HARDCORE CHAMBERMUSIC – EIN CLUB FÜR DREISSIG TAGE nennt Peter Liechti den Film, der daraus hervorgegangen ist. Es handelt sich dabei weniger um ein Zeugnis ablegendes Dokument als vielmehr um ein höchst eigenständiges Kunstwerk: einen Film, der seinerseits einzig dem Verlauf der Zeit verschrieben und der Kreativität Liechtis gehorchend selber daherkommt wie ein improvisiertes Stück Jazz.

Musikfilm zum einen ist HARDCORE CHAMBERMUSIC andererseits auch ein «Buddy-Movie», das Einblick vermittelt in das (kreative Zusammen-)Schaffen der drei so begnadeten wie arrivierten Musiker. Das sind: *Hans Koch*, geboren 1948 in Biel, ausgebildet zum klassischen Klarinettisten. In den neunziger Jahren dann aber hängte Koch seine klassische Orchesterkarriere an den Nagel. Er entdeckte Computer & Co. als Instrumente und gilt heute als einer der originellsten Holzbläser der Welt. Der Luzerner *Fredy Studer*, geboren ebenfalls 1948, ist ein weit- und weltgereister Autodidakt und gilt als einer der innovativsten Perkussionisten Europas; Studers einmaliges Improvisationstalent hat man schon in Peter Liechtis NAMIBIA CROSSINGS (2004) bewundern dürfen. Bleibt der 1954 geborene Cellist *Martin Schütz* zu erwähnen, ein Bieler wie Koch. Schütz, bis vor kurzem einer von Christoph Marthalers Hausmusikern, steht mit einem Bein immer auch im Theater und gilt – er hat für Filme von Peter Liechti, Dieter Gränicher, Tobias Ineichen komponiert – als einer der wichtigeren Schweizer Filmmusik-Komponisten.

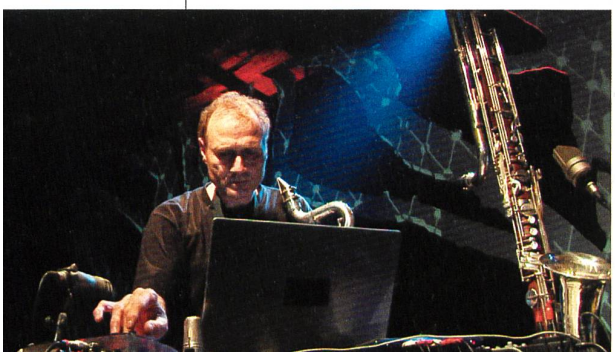
Was das Trio vereint, ist nebst der Musik eine tiefe Freundschaft: «Bei Koch-Schütz-Studer», sagt Fredy Studer in Liechtis Film, «stimmt es nicht nur musikalisch, sondern auch menschlich.» Just das, führt er weiter aus, ist eben nicht selbstverständlich, wenn man zusammen Musik macht. Es ist im Gegenteil eher ein Glück fast schon gar ... Locker lehnen die drei in der Pause an der Bar. Mischen sich unter die Zuhörer, unter denen sich jeden Abend auch etliche Bekannte – etwa Irene Schweizer – finden. Sie trinken ein Glas, rauchen eine Zigarette und sind, wie sich in HARDCORE CHAMBERMUSIC zeigt, die Schwatzhaftesten nicht. Doch was sie sagen, ist von wohlüberlegter Treffsicherheit, verrät vieles über ihr Denken, ihr Fühlen, ihr Freundsein – und die Kunst der Musikimprovisation. «Ich kann nicht mit dem Kopf voller Gedanken auf die Bühne steigen, es braucht diese Leere, aus der die Musik zu strömen beginnt», erklärt Martin Schütz. Und später in Liechtis Film unterhalten sich Studer und Koch darüber, dass man nicht denken soll beim Improvisieren. «Weil man nicht frei ist, wenn man denkt, es nicht fliesst, wenn man der Musik Zügel anlegt ...» und es in «30xTRIO» eben just um diese sich aus der Leere generierende Musik geht, die sich in nichts einschreibend ausser der Zeit den Zuschauer gerade diese vergessen lässt.

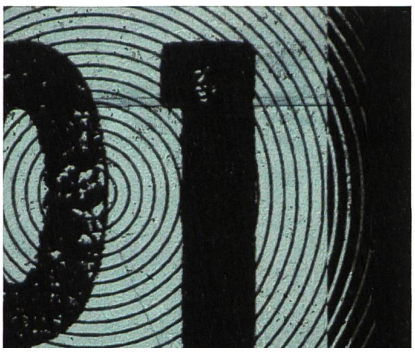
Abend für Abend haben Koch-Schütz-Studer gespielt, Abend für Abend haben ein paar Zuhörer mehr den Weg in die ehemalige Schlosserei gefunden. Ein paar Mal fanden sich unter ihnen Peter Liechti und seine Filmcrew: Die Kameramänner *Peter Guyer* und *Matthias Kälin*, der Tonmeister *Balthasar Jucker*. Sie haben Töne eingefangen und mit – fliegender – Kamera gefilmt: die drei Musiker. Ihre Gesichter, den Schweiss auf ihrer Stirn. Hände, Finger, Füsse. Instrumente. Saiten, Tasten, die Touchscreen von Kochs Sampler/Sequenzer/Synthesizer, das Wasser in Studers gelb leuchtendem Wasserbecken. Die huschenden Licht- und Schattenspiele an den Wänden: 1, 2, 3, ... 11, 12, ... 20, 21, 22, ... 29, 30 zählt ein jeden Abend wechselndes Lichtbild. Das Lachen der Barkeeperin, die Konzentration des Mannes am Mischpult. Das Surren des endlos rotierenden Ventilators. Die Zuhörer. Mal konzentriert, mal in sich selbst versunken. Auf Hockern, Stühlen, Bänken, manche stehend. Selbstvergessen tanzend oder sanft wippend, den Hauch der leisen Glückseligkeit von Musikhörenden auf ihrem Gesicht.

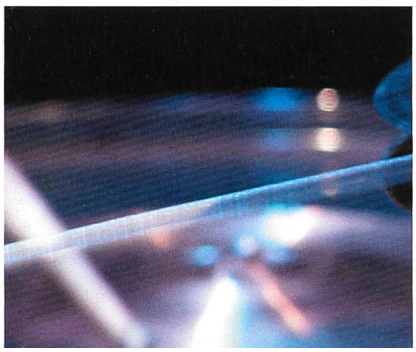
Dem Lauf der Sessions und der Musik folgt Liechtis Film. Das Lichtbild an der Wand markiert auch im Film das Fliessen der Zeit. Abgesehen davon ist HARDCORE CHAMBERMUSIC, geschöpft aus der kreativen Fülle dieser genialen Gigs und vom Regisseur mit stupendem Musikgefühl und frivolem Mut zum Experiment montiert, ein klangvoll-verführerisches, filmisches Kleinod beziehungsweise ein Film über das wunschlose Sein im Moment der vollen Hingabe von Hörern und Musizierenden an das der Ewigkeit eingeschriebene Moment der Musik.

Irene Genhart

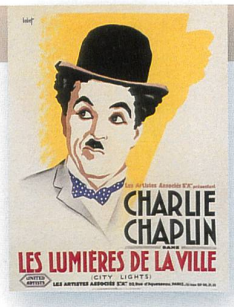
Regie, Buch: Peter Liechti; Kamera: Peter Guyer, Matthias Kälin, Peter Liechti; Montage: Tania Stöcklin; Ausstattung, Beleuchtung: Buffet für Gestaltung, Daniel Schneider; Musik, Mitwirkende: Koch-Schütz-Studer; Tonaufnahme: Balthasar Jucker; Live-Tonmischung: Daniel Schneider, Jean-Claude Pache; Tonmischung: Dieter Lengacher, Magnetix. Produktion: Peter Liechti; Koproduktion: Schweizer Fernsehen SF. Schweiz 2006, Farbe, 35mm, 72 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich

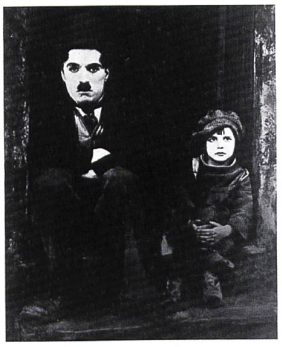






CHARLIE CHAPLIN IN BILDERN





Die Legende geht so: 1914 soll der damals vierundzwanzigjährige Charlie Chaplin für seinen mutmasslich zweiten Kurzfilm, KID AUTO RACES AT VENICE, in die Requisitenkammer der Keystone Film Company spaziert sein und sich im Nullkommanichts sein fortan klassisches Outfit zusammengestellt haben: ausgebeulte Hosen, knappes Jäckchen, lange Latschen, kleine Melone und einen Schnauzer in Zahnbürstengrösse. Den Watschelgang, die eine Hand am Hut, die andere am wirbelnden Stöckchen, inklusive.

(vorherige Seite, von oben nach unten)

THE RINK *(1916, Studioaufnahme)*

Charles Chaplin mit Jackie Coogan in THE KID *(1921)*

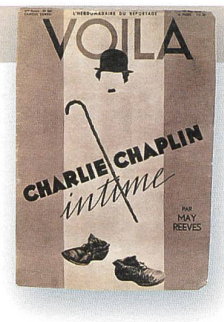
(diese Doppelseite, von oben nach unten)

LIMELIGHT *(1952)*

THE CIRCUS *(1928)*

THE IDLE CLASS *(1921)*

THE CHAMPION *(1915)*

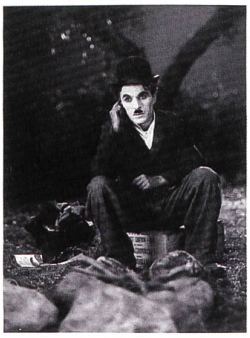


So wurde aus dem ursprünglich dreisten und rüpelhaften Kerl, der seine Mitmenschen grundlos mit dem Stöckchen traktiert und Frauen piesackt, erst mit der Zeit der romantische, naiv-grossherzige Clochard, wie wir ihn aus THE KID oder CITY LIGHTS kennen.

Die Wahrheit stellt sich mit aller Wahrscheinlichkeit weniger wundersam dar: Chaplin selbst schildert in seiner Autobiografie, wie er sich das Kostüm bereits in Gedanken zurechtgelegt hatte und mit Hilfe der Kollegen, von denen er sich die einzelnen Teile ausborgte, auf dem Set zusammenschusterte. Wobei auch diese Geschichte um einige Einflüsse komplexer sein dürfte. Wie auch immer: Die Figur des kleinen, schmächtigen Tramp war geboren und wurde von nun an sein Markenzeichen. Sie brachte ihm Glück und Erfolg. Und das schnell und viel: Sein Name katapultierte sich in knapp einem Jahr, in dem nicht weniger als fünfunddreissig Filme entstanden, aus dem Nichts auf Platz eins der Beliebtheitsliste des «Motion Picture Magazine». Gleichzeitig vervielfachte sich sein Lohn von ein paar Pfund pro Woche bei der englischen Karno-Slapstick-Gruppe, mit der Chaplin herumzog, bevor er beim Film landete, auf eine Million Dollar für einen Vertrag über acht Kurzkomödien im Jahr 1917. Chaplin gehörte damit zu den meistverdienenden Männern Amerikas. Kein Wunder, dass die Figur im Lauf ihrer zweiundzwanzig Jahre dauernden Karriere kaum mehr Veränderungen erfuhr. Zumindest äusserlich. Denn was das Wesen der Chaplin-Figur betraf, zeichnete sich im Verlauf der rund siebzig Ein- und Zweiakter, die zwischen 1914 und 1920 bei nicht weniger als vier Produktionsfirmen entstanden (Keystone, Essanay, Mutual und Chaplin-First National), eine grosse Wandlung ab. So wurde aus dem ursprünglich dreisten und rüpelhaften Kerl, der seine Mitmenschen grundlos mit dem Stöckchen traktiert und Frauen piesackt, erst mit der Zeit der romantische, naiv-grossherzige Clochard, wie wir ihn aus THE KID (1919) oder CITY LIGHTS (1931) kennen.

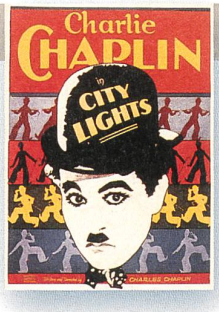
Die Entstehung, Wandlung und Popularität des Chaplin-Charakters ist einer der Schwerpunkte der Ausstellung «Chaplin en images», die im Fotomuseum Musée de l'Elysée in Lausanne zu sehen ist. Diese erste grosse Museumsausstellung über Charlie Chaplin speist sich aus rund zweihundertfünfzig grösstenteils unveröffentlichten Fotografien aus Familienbesitz und dem Keystone-Archiv sowie Filmausschnitten und tourt zurzeit durch Europa. Im Dialog zwischen Fotos und Filmsequenzen werden darin auf erfrischende Art einige Facetten des Slapstick-Genies beleuchtet. Am Anfang der Ausstellung steht programmatisch die Projektion des siebenminütigen KID AUTO RACES AT VENICE. Chaplin thematisiert darin seine Figur und den Beginn seiner Filmkarriere mit viel Ironie gleich selbst: Der neugeborene Tramp drängt sich als wichtigtuerischer Zuschauer eines Seifenkistenrennens immer wieder vor die Kamera eines Teams, welches das Renngeschehen festhalten möchte. Selbstverliebt produziert er sich vor der Linse – rauchend, hin- und herparadierend, den Blick immer direkt auf die Kamera gerichtet –, und wer ihn davon abzuhalten versucht, kriegt eins aufs Dach.

Der nur zwei Tage nach der Premiere von KID AUTO RACES AT VENICE (am 9. Februar 1914) uraufgeführte MABEL AT THE WHEEL, von dem in der Ausstellung ein Ausschnitt zu sehen ist, spielt ebenfalls im Autorennbahn-Ambiente. Mabel ist die Freundin eines Rennfahrers, der von einem Schurken (Chaplin) entführt wird. Doch schon vor diesem "verwerflichen" Akt mogelt er sich handgreiflich durch die Menge, verabreicht Fusstritte, kneift Frauen in die Schenkel, ja ohrfeigt sie, wenn sie sich zur Wehr setzen. Diese eher boshafte, unsympathische Figur sollte Chaplin in der grossen Mehrheit seiner frühen Kurzfilme verkörpern, die nach dem klassischen Slapstick-Muster gebaut waren: als atemlose Aneinanderreihung handgreiflicher Gags – von Verfolgungsjagden über fliegende Torten und Prügeleien bis hin zu den Tücken immer wieder neuer Objekte. In der Gegenüberstellung von Fotogrammen und Filmausschnitten illustriert die Ausstellung, wie zu Beginn die Gestik stereotyp und die Grimassen exzessiv waren – und wie mit der Verfeinerung und Romantisierung des Charakters eine subtilere Mimik einherging, die sich insbesondere von den grimmigen Gesichtsausdrücken verabschiedete. Zu dieser allmählichen Veränderung könnten durchaus – wie Sam Stourdzé, Kurator der Ausstellung, im Katalog «Chaplin et les images» festhält – Anschuldigungen des US-nationalen Komitees zur Wahrung der öffentlichen Moral beigetragen haben, das den negativen Einfluss der neuen Filme auf die Jugend beklagte – insbesondere was den mit Humor dargestellten Diebstahl betraf. So berichtet ein zeitgenössischer Zeitungsartikel 1916 von einem Treffen Chaplins mit einem Vertreter der nationalen Zensurbehörde, in dem Chaplin ankündigte, was er ohnehin vorgehabt haben soll: «Ich versuche jetzt, klar von dieser rohen Form von Farce und Slapstick wegzusteuern, und verwende eine subtilere und feinere Schattierung des Schauspiels.»



Je grösser sein Erfolg als «Chaplin», umso mehr Nachahmer fanden sich in seinem Fahrwasser, von denen die ersten bereits um 1915 auftauchten. (Chaplin mokierte sich über diese Mode in seinem Film THE FLOORWALKER von 1916, in dem er als aufsässiger Kunde seine Rolle mit dem Ladenaufseher, der sein Doppelgänger ist, tauscht). Einer der erfolgreichsten Imitatoren war Billy West (ein grosses Plakat von 1920, das für Wests Filme in Frankreich Werbung machte, zeigt ihn als täuschend ähnlich aussehenden Tramp). Chaplin selbst bezeugte dem talentierten Billy West gegenüber Respekt, der das Original beinahe zu übertreffen schien. Auf jeden Fall schrieb ein Chaplin-Bewunderer an denselben, dass er seine Filme liebe, «sie aber sicher noch mehr schätzen würde, wenn er mehr sich selbst wäre und nicht ständig Billy West nachahmen würde ...».

Drei Fotos von Chaplin und seinen typischen Posen, auf Millimeterpapier aufgezogen, dienten jedenfalls 1925 vor Gericht als «Beweisstücke A bis C», um die Originalität der Chaplin-Figur gesetzlich zu sanktionieren und sie gegen unlautere Plagiate zu schützen. Diese Massnahme wurde gegen die immer dreister agierenden Imitatoren ergriffen – darunter etwa Charles Amador, der unverfroren als «Charlie Aplin» klägliche Imitationen von THE KID lieferte. Das Hohe Gericht des Staates Kalifornien schützte fortan tatsächlich die Figur «Charlie



CITY LIGHTS (1931)

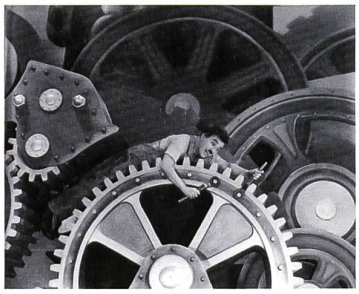
MODERN TIMES (1936)

CITY LIGHTS (1931, bei den Dreharbeiten)

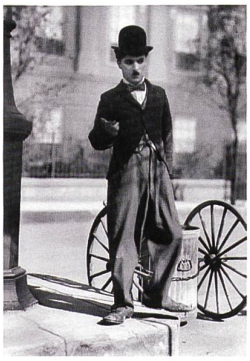
Für die Bilder aus der Sierra Nevada wurden nicht weniger als sechshundert Statisten ins Gebirge gekarrt und ein siebenhundert Meter langer Weg durch den Schnee gegraben (für eine Szene, die später nur wenige Sekunden zu sehen ist).

– the Tramp» und deklarierte sie als Chaplins geistiges Eigentum, was zur Folge hatte, dass sein Name nicht mehr als Pseudonym verwendet werden durfte und die Nachahmerfilme verboten wurden.

«Chaplin en images» beschäftigt sich aber auch mit Chaplin als Regisseur und Produzent, was durch eine Reihe von Set-Fotos und Filmausschnitten vorgeführt wird, die ihn nicht nur hinter verschiedenen Kameras im Laufe der Zeit, sondern auch bei der Eröffnung seines eigenen Filmstudios oder beim Proben mit seinen Darstellern zeigen – etwa im humoristischen kurzen Dokumentarfilm HOW TO MAKE MOVIES (in der sechzehnminütigen Version von Kevin Brownlow und David Gill, die den Film 1981 erstmals montierten). In der Art eines Slapstick gedreht aus Anlass der Eröffnung des Chaplin-eigenen Studios 1918 (die Bühnenarbeiter arbeiten nur, wenn der Boss – Chaplin – in der Nähe ist ...), präsentiert Chaplin darin die einzelnen Phasen der Filmherstellung – vom Kulissenaufbau über das Proben der Gags bis zur Sichtung der ersten Muster im eigenen Labor. Darin zu sehen ist auch das, was zu einer Manie des «One-Man-Show-Chaplin» geworden war: Seit Zeiten der Karno-Komödientruppe war er es gewohnt, in verschiedenen Rollen aufzutreten und diese auch zu beherrschen (weil in der Not jeder jeden ersetzen musste). Auf dem Set nun behielt er diese Angewohnheit bei, und da meistens ohne Drehbuch gedreht wurde, spielte er die verschiedenen Parts vor den Augen der Darsteller. Dies ist sowohl in einer Episode von HOW TO MAKE MOVIES zu sehen als auch auf einem Making-of-Foto zu CITY LIGHTS, in dem Chaplin augenscheinlich in die Rolle des blinden Mädchens schlüpfte. Dass er in späteren Jahren damit aber eine hoffnungslos veraltete Methode zelebrierte, stiess bei seiner Crew auf immer weniger Verständnis. So erzählt etwa Tippi Hedren, die Darstellerin aus BIRDS und MARNIE, die auch in Chaplins Spätwerk A COUNTESS FROM HONG KONG (1967) mitspielte: «Die Art, wie er Regie führte, unterschied sich von allem, was ich je gesehen hatte. Er spielte alle Rollen selber. Zuerst übernahm er den Part von Sophia [Loren], dann von Marlon [Brando], dann von Sydney [Chaplin], dann meinen und sagte dann: "Ok, jetzt könnt ihr loslegen." Aber es war unmöglich, es ihm nachzumachen ... Marlon hat es gehasst.»



In durchaus gelungen angelegten Schnittstellen von statischem und bewegtem Bild illustriert dieser Ausstellungsteil auch das Arbeiten am Set. So sind etwa Castingfotos für MODERN TIMES zu sehen, die bei der Suche nach einer drallen Frau mit der "richtigen" Silhouette entstanden. Im Abspann vermerkt als «Frau mit zugeknöpftem Mieder», sollte diese ein Kleid mit Knöpfen auf Busenhöhe tragen und als wandelnde Versuchung für Chaplin und seinen Schrauben-Anzieh-Tick dienen. Andererseits veranschaulichen Aufnahmen vom Set für THE GOLD RUSH den enormen Aufwand hinter den Kulissen für diesen Klassiker. Für die Bilder aus der Sierra Nevada wurden nicht weniger als sechshundert Statisten ins Gebirge gekarrt und ein siebenhundert Meter langer Weg durch den Schnee gegraben (für eine Szene, die später nur wenige Sekunden zu sehen ist). Der Aufbau der Kulissen im Studio, für deren Schnee Hunderte von Tonnen Gips, Salz, Mehl und Konfetti verbraucht wurden, war nicht minder verschwenderisch angelegt. Überhaupt hatte sich Chaplin längst zu einem kostspieligen Perfektionisten entwickelt (das lässt sich auch an den immer längeren Produktionszeiten für die einzelnen Filme ablesen): Er liess Szenen Dutzende Male wiederholen und produzierte eine riesige Menge an Ausschuss, so soll er – um nur ein Beispiel unter vielen zu nennen – bei THE GOLD RUSH für drei Minuten Film mehr als drei Monate Drehzeit verbraucht haben.



Chaplins Stärke war und blieb die Pantomime. Diesem Thema widmet «Chaplin en images» eine ganze Reihe von Filmausschnitten, die seine "Bewegungschoreografie" illustrieren sollen: so etwa die Inszenierung des Kampfs von Boxer Charlie mit seinem Kontrahenten und dem Schiedsrichter in CITY LIGHTS, in dem sich ein leichtfüssiges «ballet à trois» ergibt. Oder die als Triptychon arrangierten Leinwände, auf denen zahlreiche Ausschnitte aus seinen Kurzfilmen zwischen 1914 und 1919 manchmal parallel, manchmal als Kanon sein ganzes Bewegungsrepertoire aus verschiedenen Filmkontexten nebeneinander zeigen. In einer kleinen Projektion à part ist eine für CITY LIGHTS gedrehte, aber nicht verwendete Episode zu sehen, in der Chaplin mit den Tücken eines Holzstöckchens zu kämpfen hat: Das gute Stück hat sich in einem Gitter verfangen und will partout nicht zwischen den Eisenstäben durchrutschen. Unter der wachsenden Aufmerksamkeit von Umstehenden und der Anleitung eines hilfsbereiten Schaufensterdekorateurs arbeitet Chaplin sich an dem kleinen Ding ab, erfolglos selbstverständlich. Bis am Schluss ein anderer es wie von selbst versenkt – ein kleines Meisterstück an Situationskomik.

Dass sich Chaplins Stärke – die Körpersprache – mit Aufkommen des Tonfilms zu einer Schwäche entwickeln sollte, ist bekannt. Dessen war sich auch Chaplin bewusst: «Ich glaube nicht, dass meine Stimme meinen Komödien gut tut. Im Gegenteil, sie würde die Illusion, die ich erschaffen möchte, zerstören», meinte er in einem Interview von 1929 und thematisierte das auch in seinen Filmen: Bereits in THE GOLD RUSH (1925) hatte er sich von der peniblen Pflicht einer Tischrede mit seinem genialen Brötchentanz befreit. Und auch in seinen beiden letzten grossen

MENS PUNSBER

(von oben nach unten)

THE GREAT DICTATOR *(1940)*

A KING IN NEW YORK *(1957)*

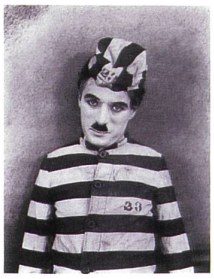
Buster Keaton und Charles Chaplin in LIMELIGHT *(1952)*

THE PILGRIM *(1922)*

Charles Chaplin und Paulette Goddard in MODERN TIMES *(1936)*

Meisterwerken, in deren Entstehungszeit der Tonfilm sich bereits etabliert hatte, umging er clever seine Not mit der Sprache: In MODERN TIMES (1936) lässt er den Arbeiter (Chaplin), der kurzfristig zum Kellner geworden ist, seinen Song vor dem Restaurantpublikum lautmalerisch improvisieren – hat er doch die Manschetten, auf denen der Text notiert war, in hohem Flug unwiederbringlich durch den Raum geschickt: «Sing! Never mind the words!», lässt ihm seine Partnerin als Botschaft zukommen, und das tut er denn auch. Ebenfalls durch geniale Nonsens-Rhetorik löste Chaplin das "Problem" mit der Ansprache Hynkels – die erste Filmfigur Chaplins, die in seinen Filmen wirklich spricht! – in THE GREAT DICTATOR. Hier zeigt die Ausstellung im Kontrast jedoch keinen Filmausschnitt, sondern veranschaulicht seine ausdrucksstarke Gestik in Szenenfotos aus dem Film, die Chaplins Gebärdenspiel in einer Reihe von Phasenbildern aufzeigen.

Ein letzter Fokus der Bilderschau liegt auf der Konfrontation von Chaplins realem Leben und seiner Umsetzung in den Filmen (die man gerne noch um ein paar Beispiele mehr illustriert gesehen hätte). Exemplarisch steht dabei das Foto Chaplins, das ihn 1944 wegen einer Vaterschaftsklage – der Joan-Barry-Affäre – bei der Abnahme von Fingerabdrücken zeigt und der identischen Szene in A KING IN NEW YORK (1957), in der Chaplin bei seiner Einreise in die USA erkennungsdienstlich registriert wird. Inzwischen war ihm während einer Englandreise – aufgrund einer verleumderischen Medienkampagne und dem Vorwurf mutmasslich kommunistischer Umtriebe – die Rückkehr in die Staaten, wo Chaplin seit den zehner Jahren des letzten Jahrhunderts lebte, verweigert worden. Auf die Frage eines Journalisten in A KING IN NEW YORK, ob er seinem Gastland USA, in das er gerade einreist, etwas sagen möchte, setzt Chaplin zu einem wunderbar ironischen Speech über die Freiheitsliebe Amerikas an, das die Verfolgten dieser Welt mit offenen Armen empfange ...



Ein paar kurze Ausschnitte aus Super-8-Homemovies zeigen schliesslich den ergrauten Chaplin, wie er seine Gags im Park seiner Villa in Vevey, wo er seit 1953 – nach der Ausweisung aus den Staaten – wohnte, seinen Kindern vorführt: Er setzt sich, Gänseblümchen essend, in die Wiese, tollt mit der noch kleinen Geraldine herum, kriecht mit den Söhnen durch die Büsche oder lässt seine zahlreiche Familie aus leeren Tellern Suppe löffeln. Ein versöhnlich ausklingendes Bild des Menschen Charlie Chaplin, dem offensichtlich bis ins hohe Alter der Sinn für Humor und Selbstironie erhalten blieb.

Doris Senn

«Chaplin en images», Musée de l'Elysée, 18, avenue de l'Elysée, Lausanne. www.elysee.ch

Ausstellung: 22. Juni bis 24. September 2006. Öffnungszeiten: täglich von 11 bis 18 Uhr

«Chaplin et les images» (Ausstellungskatalog), Patrice Blouin, Christian Delage, Sam Stourdzé (Ed.), NBC Editions 2005

«Chaplin», Magazine Beaux Arts hors-série, Paris 2005

Vorträge (um 18.30 Uhr):
Radu Stern: Chaplin et l'avantgarde (24.8.)
Roland Cosandey: Charlot dans tous ses états (31.8.)
Yves Debraine: photographe de Chaplin (7.9.)
Sam Stourdzé: Chaplin politique (21.9.)

Vom Feenpalast zum AAA-Multiplex-Cinema

Der Hauch von Magie, der dem neuen Medium anhaftete, schlug sich auch in den Namen der frühen Cinematographen nieder, in «Wunderland», «Eden-Lichtspiele», «Kosmos» oder «Alhambra». Noch heute lebt die Erinnerung an diese Frühzeit des Films in Bezeichnungen wie «Excelsior», «Lux», «Radium», «Odeon» oder «Orion» fort.

Kinonamen haben etwas Faszinierendes an sich. «Feenpalast» hiess das Theater, in welchem 1896 anlässlich der Schweizerischen Landesausstellung in Genf die ersten Filme in der Schweiz aufgeführt wurden. Der Hauch von Magie, der dem neuen Medium anhaftete, schlug sich auch in den Namen der frühen Cinematographen nieder, in «Wunderland», «Eden-Lichtspiele», «Kosmos» oder «Alhambra». Noch heute lebt die Erinnerung an diese Frühzeit des Films in Bezeichnungen wie «Excelsior», «Lux», «Radium», «Odeon» oder «Orion» fort (ohne in jedem Einzelfall eine tatsächliche Gründung einer Spielstätte in der Stummfilmzeit zu belegen). Andere Eigennamen verweisen auf eine Epoche, in der es den Kinobetrieben vor allem darum ging, die Zugehörigkeit zu einer grossstädtischen Moderne zu markieren: «Central», «City», «Moderne», «Palace», «Royal», «Scala» oder «Urban», die sich alle in mehreren Orten der Schweiz noch finden, gehören zu dieser Kategorie.

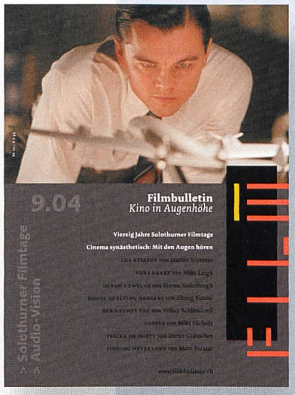
Vergleichsweise monoton nehmen sich in Anbetracht dieses sprachlich-historischen Erbes die heutigen Kinonamen in der Stadt Zürich aus. Zwar gibt es hier nicht weniger als 58 Kinos, aber diese verteilen sich, lässt man die fünf Sexkinos beiseite, auf lediglich 13 verschiedene Unternehmen an 18 Standorten. Auffallend ist dabei, dass 25 der Spielstätten, annährend die Hälfte also, einen Namen tragen, der mit dem Buchstaben «A» beginnt. Woher kommt das? Dominierend im Angebot, in Zürich eher noch stärker als anderswo in der Schweiz, sind Multiplex-Kinos mit mehreren, unterschiedlich grossen Sälen. Dies erlaubt den Kinobesitzern eine optimale Auswertung der Filme; wenn ein Titel nicht mehr zieht, wird er in einen kleineren Saal verlegt. Freilich verfügen auch die grössten Säle in keinem Fall über mehr als ein paar hundert Sitze. Dies hat zur Folge, dass die grossen Premieren in der Regel gleichzeitig in mehreren Kinos zu sehen sind (beispielsweise im Moment der Niederschrift dieser Zeilen THE DA VINCI CODE im «Abaton B», im «Abaton 2», im «ABC 1» und im «Corso 1»). Damit kommt dem Kinonamen eine entscheidende Funktion für den Kinobesuch zu: Auf der Suche nach einem Filmtitel lesen die meisten Besucher und Besucherinnen den Kinospiegel von oben nach unten und bleiben dann beim ersten Resultat "hängen". Dies ist der Grund, warum seit geraumer Zeit fast alle Kinobesitzer bestrebt sind, ihren Betrieb alphabetisch möglichst weit vorn zu placieren.

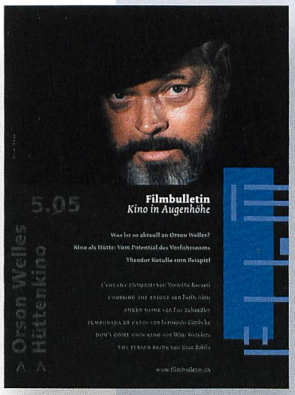
Der Anfang dieser Entwicklung geht in Zürich zurück in die zweite Hälfte der achtziger Jahre. Damals wurde das in Bahnhofsnähe gelegene Kino «Orient» in ein Multiplex-Kino mit vier Sälen umgebaut und nannte sich fortan Kino «ABC». Einen ebenso grossen Sprung nach vorn im Kinoalphabet vollzog wenig später das im Niederdorf gelegene «Wellenberg», welches zu «Academy 1» und «Academy 2» mutierte. Eher gering war der alphabetische Gewinn, welchen das im legendären Zett-Haus untergebrachte «Roxy» aus der Unbenennung in «Ritz» und später in «Metropol» zog. Ein paar hundert Meter stadtauswärts war bei der Neutaufe des «Forums» als «Plaza» für einmal sogar die entgegengesetzte Entwicklung zu beobachten. Neu aufgemischt wurde die Zürcher Kinoliste, als die von This Brunner programmierte Studiokette mit den sieben Häusern «Alba», «Commercio», «Le Paris», «Movie 1», «Movie 2», «Piccadilly» und «Studio Nord-Süd» neu als «Arthouse» auftauchte und so die renommierten «Capitol» und «Corso», aber auch das mittlerweile auf dem Steinfels-Areal gegründete grösste Multiplex-Kino der Stadt, das «Cinemax», hinter sich liess. Doch hier liess man sich nicht lumpen: Nach einer abermaligen Erweiterung der Saalzahl von zehn auf zwölf tritt der Cinemax-Komplex seit ein paar Wochen als «Abaton» auf und belegt damit gleich das erste Fünftel des Stadtzürcher Kinospiegels.

Man darf gespannt sein, unter welchem Namen sich im Frühjahr 2007 das Multiplex-Kino in der Grossüberbauung «Sihlcity» in diesen Kinoreigen einzureihen gedenkt. Der Anfangsbuchstabe «S» böte lediglich einen Platz im hintersten Drittel, doch mit den geplanten neun Sälen (worunter der grössten Leinwand Zürichs) wäre der Kinokomplex auch hier unübersehbar. Schliesslich schafften es aus dieser hinteren Position heraus auch das «RiffRaff» mit seinen vier Sälen, das Reprisenkino «Uto Studio», das Baracken- und Sofakino «Xenix» und das städtische «Filmpodium», sich ein Stammpublikum zu sichern. Vielleicht gibt für die Namenswahl im Sihlcity-Komplex auch das Versprechen den Ausschlag, dass in einem Teil der Säle künftig die Kinderfilme gespielt werden sollen, welche vor kurzem infolge Hausrenovation ihre Heimstätte im traditionellen «Bellevue » verloren haben. «Kinderkino an der Sihl» wäre also eine Option, tönt sprachlich allerdings etwas hausbacken und dürfte auch von der alphabetischen Positionierung wenig Chancen haben. «Dreams for Kids» wäre wohl zeitgemässer, und notfalls steht ja auch eine Lösung nach dem Muster «AAA-Multiplex Sihl Nine» zur Debatte.

Felix Aeppli

Lesen Sie Kino?





Keine andere Filmpublikation macht das Lesen über Film so sehr zu einer visuellen Sensation.
‹Tages-Anzeiger›

Grenzverschiebungen: Carlos Saura • Kurzspielfilm: die Kunst der Reduktion • Vierzig Jahre Solothurner Filmtage Cinema synästhetisch: Mit den Augen hören • Production Design: Gespräch mit Dante Ferretti • Unheimlichkeit des Raums: Dario Argento • Schwabing à la carte: Deutsches Kino der siebziger Jahre • Film zwischen den Weltkriegen • Was ist so aktuell an Orson Welles? • Kino als Hütte: Vom Potential des Vorführraums • Theodor Kotulla zum Beispiel • Tiere im Film • Genrekino: Richard Oswald • Rashomon oder der Kaiser von Japan: Akira Kurosawa • Jean-Pierre und Luc Dardenne: vom Alltag sozialer Aussenseiter • Das Leben – zum Heulen komisch: Andreas Dresen • Ungarischer Film: Rückkehr auf leisen Sohlen • Licht setzen: Eduardo Serra • Alexander Kluge und die Musik

> www.filmbulletin.ch

AB 24. AUGUST IM KINO

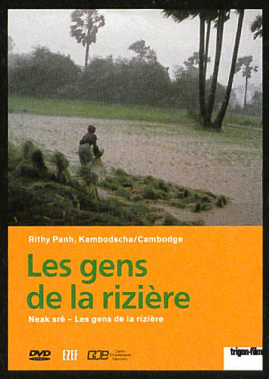
GRBAVICA

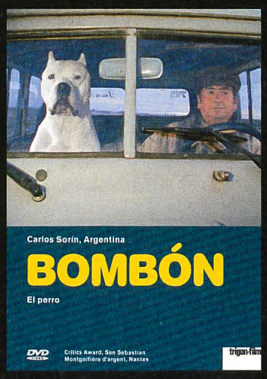
Jasmila Žbanić, Bosnien

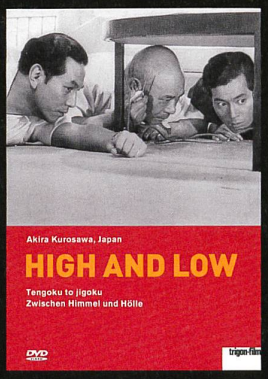
Wenn man an die Zukunft des Kinos glauben will, muss man an Filme wie *Grbavica* glauben.

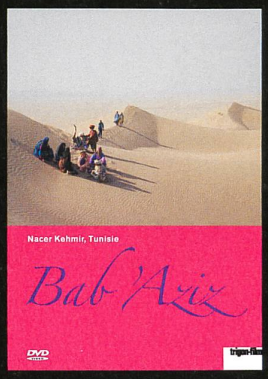
Andreas Kilb, FAZ

Goldener Bär Berlin 2006









Die erste Adresse für herausragende Filme und DVDs aus Süd und Ost
www.trigon-film.org – 056 430 12 30

trigon-film