

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 278

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: 22.07.2025

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



1.07

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Gespräch mit dem Bildgestalter Renato Berta

Tour d'horizon: Westschweizer Spielfilmproduktion

STRANGER THAN FICTION von Marc Forster

THE PRESTIGE von Christopher Nolan

DER KICK von Andres Veiel

BAMAKO von Abderrahmane Sissako

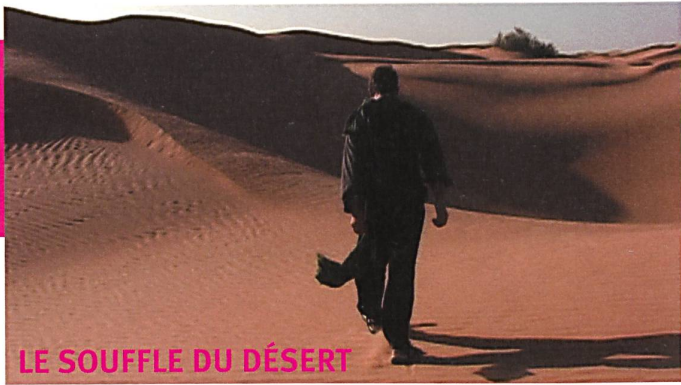
BABEL von Alejandro G. Iñárritu

AFTER THE WEDDING von Susanne Bier

RED ROAD von Andrea Arnold

www.filmbulletin.ch

> Renato Berta Image
> Film in der Romandie



LE SOUFFLE DU DÉSERT

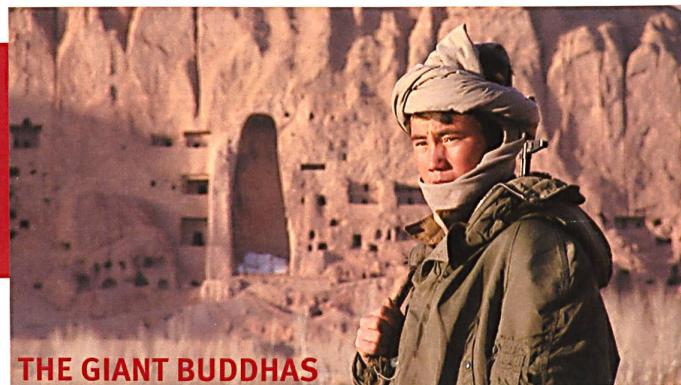
François Kohler Drehbuch, Regie
Heinz Dill Produktion
Xavier Grin Produktion
Denis Jutzeler Kamera



KATZENBALL

Veronika Minder Drehbuch, Regie
Valerie Fischer Produktion
Helena Vagnières Kamera
Michael Schaerer Schnitt
Ingrid Städeli Ton
Florian Eidenbenz Tonschnitt / Mischung
Simone Buchmann Beleuchtung

**Sie machen Filme
 Sie machen FOCAL**



THE GIANT BUDDHAS

Christian Frei Drehbuch, Regie, Produktion, Schnitt
Peter Indergand Kamera
Patrick Lindenmaier Visual Effects
Paul Avondet Visual Effects
Florian Eidenbenz Sound Design



GAMBIT

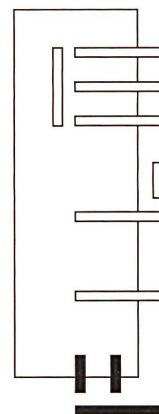
Sabine Gisiger Drehbuch, Regie
Karin Koch Produktion
Helena Vagnières Kamera
Andreas Litmanowitsch Ton
Matteo De Pellegrini Ton
Claudia Eichholzer Produktionsleitung

ein Weiterbildungsnetz
 für Filmschaffende

www.focal.ch

1.2007
49. Jahrgang
Heft Nummer 278
Januar 2007

Titelblatt: Rinko Kikuchi
als Chieko in **BABEL** Regie:
Alejandro Gonzalez Inárritu



KURZ
BELICHTET

5
6
9

Vorschau Solothurner Filmtage
Bücher
DVD

PANORAMA-
SCHWENK

10

**Ein Land der Bergler, Bauern
und Künstler**

Tendenzen des aktuellen Schweizer
Dokumentarfilmschaffens

KAMERA IN
AUGENHÖHE

12

**«Die Dialektik zwischen
Licht und Bildausschnitt
ist offenkundig»**

Gespräch mit dem Bildgestalter Renato Berta
Kleine Filmographie

FILMFORUM

34
36
38
40
43
45

STRANGER THAN FICTION von Marc Forster
THE PRESTIGE von Christopher Nolan
DER KICK von Andres Veiel
Gespräch mit Andres Veiel
BAMAKO von Abderrahmane Sissako
BABEL von Alejandro G. Inárritu

NEU
IM KINO

47
48

49
50
50
51
52

IN 3 TAGEN BIST DU TOT von Andreas Proschaka
MEIN FÜHRER von Dani Levy
DAS KURZE LEBEN
DES JOSÉ ANTONIO GUTIERREZ von Heidi Specogna
LOOK BOTH WAYS von Sarah Watt
AFTER THE WEDDING von Susanne Bier
RED ROAD von Andrea Arnold
MARMORERA von Markus Fischer

HALBTOTALE

53

Tour d'horizon
Was tat und tut sich
im Westschweizer Spielfilm?

KOLUMNE

60

**Der Schweizer Film 2006
zwischen Filmkunst
und Filmindustrie**
Von Nicolas Bideau



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

Inserateverwaltung
 Filmbulletin, Kathrin Halter

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
 Sarah Stähli
 Frank Arnold,
 Jürgen Kasten,
 Johannes Binotto,
 Nicole Hess,
 Kathrin Halter,
 Michael Sennhauser,
 Erwin Schaar,
 Michael Pekler,
 Doris Senn,
 Stefan Volk,
Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Cinémathèque suisse,
 Lausanne; Robert Richter
 Distribution, Bern;
 trigon-film, Ennetbaden;
 Solothurner Filmtage,
 Solothurn; Cinémathèque
 suisse Dokumentationsstelle
 Zürich, Filmcoopi, Frenetic
 Films, Monopole Pathé
 Films, Swiss Films, T&C
 Film, Warner Bros., Zürich;
 Gerhard Midding, 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 2007
 neunmal.
 Jahresabonnement:
 CHF 69.- / Euro 45.-
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

© 2007 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 49. Jahrgang
 Der Filmberater
 67. Jahrgang
 ZOOM 59. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**

Schweizerische Eidgenossenschaft
 Confédération suisse
 Confederazione Svizzera
 Confederaziun svizra
 Département fédéral de l'intérieur DFI
 Office fédéral de la culture OFC

**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, Sponsorschuche, 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 sehen, was wir wissen

«Das Bild, das wir sehen, ist das Bild, das wir machen, aber wiederum auch ein Bild, das uns macht.» So der Kulturtheoretiker Klaus Theweleit in einem Gespräch mit Robert Misik, das im in Wien erscheinenden «Falter» publiziert wurde. Theweleit greift auch auf das altbekannte Phänomen zurück: «Filme haben immer Zwischenräume. Filmemacher haben das als "das dritte Bild" thematisiert. Wir kennen das alle von Leuten, die gemeinsam im Kino waren und sich nachher über einen Film unterhalten – man glaubt, die haben einen anderen Film gesehen.»

Während wir lesen, reden, Filme sehen, verändert sich aber quasi auch die Struktur unserer Gehirne. Theweleit erläutert: «Neue Verschaltungen werden gelegt, vorhandene werden verstärkt. Wovon die Gehirnforschung sich wegentwickelt, ist die Vorstellung der Biologie des Gehirns – dass bestimmte Aufgaben, wie Sprechen, Hören, in bestimmten Regionen des Gehirns lokalisiert seien. Das Bewusste, das Unbewusste, "lokalisiert" sich eher in wech-

selnden Verschaltungen, die dauerhaft werden können – und das ist sehr stark beeinflussbar. Das Gehirn ist also sozial geformt. Das heisst nicht, dass nicht einzelne Hirnpartien für einzelne, etwa motorische Aufgaben zuständig sind, aber das gesamte emotionale, intelligente Leben wird durch viel kompliziertere Verschaltungen und Verdrähtungen konstituiert.»

Und Klaus Theweleit kommt dann zum Schluss: «Die Unterscheidung von verschiedenen Realitäten, von psychischer Realität, virtueller Realität wird genauso absurd – weil die ineinander übergehen. Keine Realität ist realer als die andere. Alle diese Realitäten verändern etwas in uns – ich gehe so weit zu sagen, dass sie Körperveränderungen auslösen.»

Schöne Aussichten. Wer Kino lesen kann, wird weiterlesen, sein Wissen mehren – und: noch mehr sehen.

Walt R. Vian

Kurz belichtet



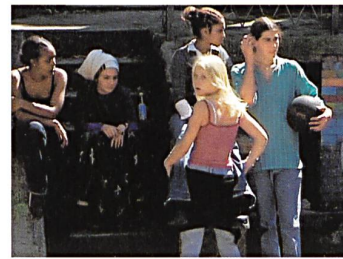
THE MALTESE FALCON
Regie: John Huston



UCCELLACCI E UCCELLINI
Regie: Pier Paolo Pasolini



NO DIRECTION HOME –
BOB DYLAN
Regie: Martin Scorsese



KLINGENHOF
Regie: Beatrice Michel

Hommage

John Huston

Mit *THE MALTESE FALCON* (13.–16. 1.), dem stilbildenden Klassiker des Film noir und Erstling von John Huston, beginnt das *Kino Kunstmuseum* in Bern seine kleine Hommage an einen der ganz Grossen des amerikanischen Kinos. Es folgen im Januar *KEY LARGO* als Reedition in neuer Kopie (20.–23.), *THE TREASURE OF SIERRA MADRE* (27.–29.) und *THE AFRICAN QUEEN* (27.–30.), das schauspielerische Glanzstück mit Katherine Hepburn und Humphrey Bogart. Im Februar wird mit *THE ASPHALT JUNGLE* ein weiteres Meisterstück des Film noir gezeigt (3.–10.). Marilyn Monroe hatte darin einen Kurzauftritt, mit *THE MISFITS* von 1961 (11.–13.) kommt ihr letzter Film zur Aufführung – ein melancholischer Abgesang auf den Wilden Westen. *REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE* (12.–17.) ist die kongeniale Verfilmung eines Romans von Carson McCullers, während Hustons letzter Film *THE DEAD* (17.–20.) eine höchst faszinierende filmische Umsetzung der gleichnamigen Novelle aus James Joyces «Dubliners» ist.

Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3011 Bern, www.kinokunstmuseum.ch

Pier Paolo Pasolini

Die schöne Hommage an den grossen italienischen Cineasten im Zürcher *Xenix* in der St. Jakobskirche am Stauffacher wird fortgesetzt mit der poetischen Clownerie *UCCELLACCI E UCCELLINI* mit dem wunderbaren Totò (19.–21. 1., 20.30 Uhr) und *COMICI D'AMORE* (19.–21. 1., 18 Uhr), einer faszinierenden Befragung von Italienern und Italienerinnen über Sexualität und Liebe. Es folgen das enigmatische Lehrstück *TEOREMA* von 1968 (am 26. 1. mit einführendem Referat des Psychoana-

lytikers und Schriftstellers Markus Fähr) und *EDIPO RE*, Pasolinis Auseinandersetzung mit dem Ödipus-Mythos (26.–28. 1.). Mit *MEDEA* (1.–3. 2.) wird eine weitere Auseinandersetzung Pasolinis mit einem griechischen Mythos gezeigt. *IL DECAMERON* (1.–2. 2.) und *IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE* (3., 9. 2.) stammen aus Pasolinis «Trilogie des Lebens». Die szenische Konstruktion PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO von Marco Tullio Giordano (9., 10. 2.) geht den Spekulationen um Pasolinis Ermordung nach. *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* (11. 2., 17.15 Uhr), Pasolinis radikal verstörendes, trostloses «Testament» nach Motiven des Marquis de Sade, beschliesst die Reihe. Die Aufführung wird vom Kulturwissenschaftler Klaus Theweleit eingeführt, der nachher mit der reformierten Filmbeauftragten Christine Stark ein Gespräch führen wird.

Xenix in der Offenen Kirche St. Jakob am Stauffacher, 8004 Zürich, www.xenix.ch

Das andere Kino

Song & Dance Men

Mit der Vorführung von *NO DIRECTION HOME – BOB DYLAN* von Martin Scorsese beginnt am 31. Januar in der Berner *Cinématte* ein Musikfilmzyklus. Anhand von sechs Musikfilmen soll im ungefähren Monatsrhythmus die Vielfalt einer «zersplitterten, undefinierbaren Popkultur» aufgezeigt werden. Namhafte Musikjournalisten führen jeweils in die in der Schweiz kaum gezeigten Filme ein.

Martin Scorseses Porträt von Bob Dylan konzentriert sich auf die Karriereanfänge des Bardens und zeichnet damit auch ein Porträt der sechziger Jahre. Jean-Martin Büttner, Musikjournalist («Sänger, Song und triebhafte Rede. Rock als Erzählweise») und Inlandre-

daktor des «Tages-Anzeigers», wird in den Film einführen.

Cinématte, Wasserwerksgasse 7, 3000 Bern 7, www.cinematte.ch

CoalMine FilmBar

Die *CoalMine* im Volkart-Haus in Winterthur ergänzt ihre Aktivitäten durch die *FilmBar*. Das Café im Untergeschoss (dem ehemaligen Kohlenkeller) ist mit seinen wandfüllenden Bücherregalen als *CoalMine BookBar* seit langem schon stimmungsvoller Ort für Lesungen und Diskussionen. Die angrenzende Fotogalerie hat sich zum attraktiven Ort für Dokumentarfotografie und zeitgenössische Fotografie entwickelt.

Die *CoalMine FilmBar* will als Veranstaltungsreihe Forum für den anspruchsvollen Dokumentarfilm aus der ganzen Welt sein. Die Filme werden jeweils am ersten Donnerstag des Monats, wenn möglich in Anwesenheit des jeweiligen Regisseurs, gezeigt. Programmverantwortliche ist die Dokumentarfilmschaffende Annette Berger.

Am 1. Februar wird *KLINGENHOF* von Beatrice Michel gezeigt – ein Film, entstanden «vor der Haustür», dem Klingenhof im Kreis 5 von Zürich und Wohnort der Autorin, mit Geschichten über das Zusammenleben der Menschen um diesen Hof, eine Reflexion über Heimat und Fremde, und leiser Abschied von Hans Stürm, dem Lebensgefährten von Beatrice Michel. Sie wird anwesend sein.

CoalMine FilmBar, im Volkart Haus, Turnerstrasse 1, 8401 Winterthur, www.coalmine.ch

Vom Arbeiten am Film

Montage

Der Cutter Peter Przygodda hat durch seine Mitarbeit bei Filmen et-

wa von Klaus Lemke, Volker Schlöndorff, Reinhard Hauff, Hans W. Geisendörfer, Romuald Karmakar und immer wieder Wim Wenders das deutsche Kino der letzten Jahrzehnte wesentlich mitgeprägt. Ende Januar weilt er für Kurse und Veranstaltungen in Zürich. Am Mittwoch, 31. 1., um 17.30 Uhr, wird Przygodda im *Filmpodium* in einem Gespräch mit Fred van der Kooij, dessen aktuelle Filmvorlesung an der ETH der Montage gewidmet ist, anhand konkreter Beispiele von seiner Arbeit sprechen. An den Abendvorstellungen von *LIGHTNING OVER WATER* (30. 1.), *DER STAND DER DINGE* (31. 1.) und *PARIS, TEXAS* (2. 2.) wird er gleichorts in diese Filme von Wenders einführen.

Schauspiel

Im *Filmpodium Zürich* läuft Andres Veiels *DER KICK* im Januar in der Reihe «Festivalentdeckung». Susanne-Marie Wrage (*NACHBEBEN* von Stina Werenfels) verkörpert in dieser Rekonstruktion eines Verbrechens Täter, Familienmitglieder, Dorfbewohner. An der Premiere am 18. Januar wird die Bühnen- und Filmschauspielerinnen von dieser Arbeit sprechen und für ein Gespräch mit dem Publikum zur Verfügung stehen.

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

Ausstellung

Karl Valentin

Das *Filmmuseum Düsseldorf* ehrt den 1882 geborenen Münchner Komiker und vertrackten Sprachkünstler Karl Valentin mit einer Ausstellung (27. Januar bis 22. April). Die Schau «Karl Valentin – Filmpionier und Medienhandwerker» konzentriert sich auf den komplexen Medienbezug seines Werk-


56. Internationale Filmfestspiele Berlin
Panorama

GRAND PRIX
 Visions du Réel, Nyon 2006

Bester Spielfilm
 New Berlin Film Award 2006

„Eine schauspielerische Meisterleistung.“
Screen International

„Nach diesem Film hat man das Gefühl, einer Wahrheit nahe gekommen zu sein, die jenseits des Sagbaren liegt.“
Sonntagsblatt Berlin-Brandenburg

„Andres Veiel erweist sich nach seinen Filmen *Black Box BRD* und *Die Spielwütigen* erneut als Meister seines Fachs.“
Financial Times

SUSANNE-MARIE WRAGE MARKUS LERCH
DER KICK
 Ein Film von **ANDRES VIEIL**

AB 18. JANUAR IM KINO

Kino lesen!



Cinema 52: Sicherheit
 208 S., teilw. farbig, Klappbr.
 € 24,-/SFr 34,-
 ISBN 978-3-89472-603-4

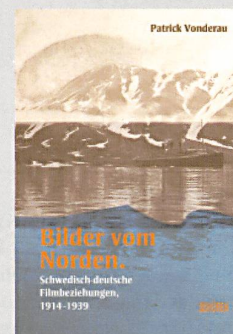
Das Schweizer Filmjahrbuch beschäftigt sich mit den unsicheren Momenten im Kino: Paranoia-Filme, Gewaltausbrüche, erzählerische Unzuverlässigkeit uvm.

Der kritische Index bietet einen Überblick über das Schweizer Filmschaffen des vergangenen Jahres.

Patrick Vonderau
Bilder vom Norden
 272 S., Br., zahlr. z.T. farb. Abb.
 € 24,90/SFr 41,70
 ISBN 978-3-89472-489-4

Die Studie arbeitet die Geschichte der schwedisch-deutschen Filmbeziehungen im Zeitraum 1914 bis 1939 auf.

Es ist die Geschichte von Anleihen, Koproduktionen, Propaganda und Skandalen, die im Falle Greta Garbo zum Ende einer Karriere führten.



SCHÜREN www.schueren-verlag.de

anatole **taubman** mavië **hörbiger** eva **dewaele**

Vergiss das Vergangene, erkenne das Vergessene

ein markus **fischer** film

MARMORERA

mit anatole taubman, mavië hörbiger, eva dewaele, urs hefti, norbert schwientek, hanspeter müller-drossaart, peter jecklin, dominique jann, corin curschellas, jessica früh, patrick frey, mathias gnädinger, stefan gubser u.v.a. **casting** susan müller **maske** martine felber, ronald fahm **kostüm** verena haerdi **production design** christoph schubiger **licht** ernst brunner **schnitt** bernhard lehner **originalton** hugo poletti **sounddesign/mix** jürg von allmen c.a.s. **musik** peter scherer **director of photography** jörg schmidt-reitwein **bv** visual effects by missingframe **produktionsleitung** simone barmettler **drehbuch** dominik bernet und markus fischer **produzent** markus fischer **koproduzent** jörg bundschuh

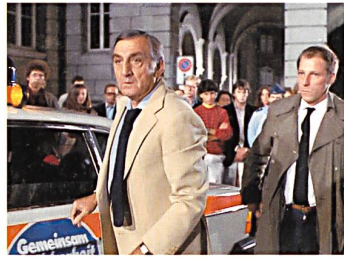
snakefilm rialto film

AB 25. JANUAR IM KINO

www.marmorerafilm.ch
www.rialto.ch



IM PHOTOATELIER
von und mit Karl Valentin



ESPION LÈVE-TOI
Regie: Yves Boisset

man denke an Sketches wie «Im Schallplattenladen», «Telefon-Schmerzen» oder Filme wie IM PHOTOATELIER, DER ANTENNENDRAHT/IM SENDE-RAUM. Valentins groteske Bühnen-, Film- und Sprachwelt und sein experimentelles Spiel mit Medieneffekten wird in über 300 Exponaten (Fotos, Originalhandschriften, Typoskripte, Briefe, Dia-Schauen, Schallplatten, Plakate) präsentiert. In einem kleinen Kinoraum werden einige seiner schönsten Stumm- und Tonfilme gezeigt. Valentin hinterliess nach seinem Tod 1948 über 30 Filme, von denen rund ein Dutzend verschollen sind.

Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4,
D-40213 Düsseldorf, offen: dienstags bis sonntags
11 bis 17 Uhr, mittwochs 11 bis 21 Uhr,
www.duesseldorf.de/kultur/filmmuseum

Festivals

Volts & Visions 2007

Bereits zum achten Mal sorgt das Filmfestival «volts & visions» mit einem Programm, «in dem sich Kult, Trash, Kunst und Kino sinnlich vermischen», für Filmerlebnisse besonderer Art. Vom 18. bis 28. Januar werden im Zürcher Kino Arthouse Le Paris und im ewz-Unterwerk Selnau Filme durch Live-Acts ergänzt.

Filmmusiken werden durch neue Soundtracks ersetzt: DJ Minus 8 unterlegt live FAHRENHEIT 451 von François Truffaut, DJ Spiridon ZAZIE DANS LE MÉTRO von Louis Malle; eine Live-Band mit Chris Wiesendanger, der Rockgruppe Disco Doom und der Sopranistin Sonoe Kato spielt zu DANGEROUS LIASONS von Stephen Frears.

Das Duftkino wird wieder mal erprobt: zu LOST IN TRANSLATION von Sofia Coppola werden Sniff-Cards verteilt.

Filme münden in Partys: LA BOUM II von Claude Pinoteau und SATURDAY

NIGHT FEVER von John Badham entführen mit Sophie Marceau und John Travolta in die klassischen Discojahre.

Doppelprojektionen strapazieren den Sehsinn: auf der extrabreiten Leinwand läuft neben der Originalversion von TRAINSPOTTING von Danny Boyle eine zweite Version mit Sequenzen, die teilweise rückwärts laufen, und der in grossen Teilen in Zürich gedrehte ESPION LÈVE-TOI von Yves Boisset wird mit aktuellen Aufnahmen von den Drehplätzen ergänzt.

Schauspieler und andere Künstler werden herausgefordert: FLASH GORDON von Michael Hodges wird von Boni Koller, Fabienne Hadorn, Ueli Bichsel und Elena Mptintsis live synchronisiert; die Dragqueen Tara LaTrash tritt mit ihrer Truppe zu MOULIN ROUGE von Baz Luhrman auf; der Farbkünstler Marc Rembold und die Videokünstlerin Andrea Reiss interpretieren live BLOW UP von Michelangelo Antonioni beziehungsweise UNDER THE CHERRY MOON von und mit Prince.

www.voltsandvisions.ch

Berlinale

Die internationalen Filmfestspiele Berlin finden vom 8. bis 18. Februar statt. Für den internationalen Wettbewerb sind YELLA von Christian Petzold, THE GOOD SHEPHERD von und mit Robert De Niro, THE GOOD GERMAN von Steven Soderbergh und GOODBYE BAFANA von Bille August bereits angekündigt. Mit einer Hommage und einem Goldenen Ehrenbären wird Arthur Penn, Regisseur von Filmen wie BONNY AND CLYDE, ALICE'S RESTAURANT, LITTLE BIG MAN und NIGHT MOVES, ausgezeichnet werden. Die Retrospektive «City Girls» wirft einen Blick auf das Bild der «Neuen Frau» im Stummfilm der zehner und zwanziger Jahre.

www.berlinale.de

Solothurner Filmtage Vorschau



Die 42. Solothurner Filmtage finden vom 22. bis 28. Januar statt. Eröffnungsfilm ist der Mysterythriller MARMORERA von Markus Fischer.

Forum Schweiz

Diese «Leistungsschau» von insgesamt 186 Produktionen zeigt eine Auswahl an Schweizer Filmen des Jahres 2006. Neben erfolgreichen Filmen, die bereits in den Kinos angelaufen sind, werden mit MÖRDERISCHE ERPRESUNG von Markus Imboden, WIR WERDEN UNS WIEDERSEHN von Oliver Paulus und Stefan Hillebrand, DAS WAHRE LEBEN von Alain Gsponer, IL PUGNO DI GESÙ von Stefan Jäger oder SCHWARZE SCHAFE von Oliver Rihs eine Reihe von Spielfilmpremieren zu erwarten sein. Ein Teilprogramm dieser Sektion zeigt jüngste Arbeiten, die Schweizer Filmstudenten an Filmhochschulen im In- und Ausland realisiert haben. Der traditionelle Trickfilmblock, für den die Schweizer Trickfilmgruppe die Auswahl besorgte, ist auf Donnerstagmittag terminiert.

Retrospektive

Renato Berta, dem Schweizer Kameramann von internationalem Rang, ist die Retrospektive im Kino Palace gewidmet. Aus seinem umfangreichen Werk von gut hundert Filmen werden unter anderen die folgenden zu sehen sein: LES INDIENS SONT ENCORE LOIN von Patricia Moraz, SMOKING / NO SMOKING von Alain Resnais, HEUTE NACHT ODER NIE von Daniel Schmid, AU REVOIR LES ENFANTS von Louis Malle, SAUVE QUI PEUT (LA VIE) von Jean-Luc Godard, KADOSH von Amos Gitai, LE MILIEU DU MONDE von Alain Tanner und REPÉRAGES von Michel Soutter. Das Künstlerhaus S11 präsentiert eine Ausstellung zu seinem Werk.

Auszeichnungen

Bereits zum zweiten Mal wird am Dienstag der Prix Pathé – Preis der Film-publizistik vergeben. Mit dem mit 10 000 Franken dotierten Preis soll ein herausragender Beitrag zu einem aktuellen Schweizer Film in einem inländischen Medium ausgezeichnet werden. Damit soll die Filmbesprechung als eigenständige journalistische Leistung gewürdigt und die Rolle und Bedeutung der Filmkritik im Kontext der Filmkulturvermittlung gestärkt werden.

Am Mittwoch wird der Schweizer Filmpreis 2007 in acht Kategorien vergeben. Zum ersten Mal wird heuer ein Preis in der Kategorie «Bestes Drehbuch» vergeben. Nominiert sind die Drehbuchautorinnen und -autoren der Filme CANNABIS, DAS FRÄULEIN, JEUNE HOMME, NACHBEBEN und VITUS.

Podium

Die Filmtage verstehen sich auch als Vermittlungsplattform für aktuelle und kontroverse Themen. Deshalb ermöglichen sie Diskussionsforen wie etwa «Cheerleader oder Spielverderber?», ein Gespräch zwischen Filmehern und Kinobetreibern mit Filmjournalisten über die spannungsvollen Beziehungen zwischen Kinobranche und Filmkritik (25. 1., 14 Uhr, Haus am Land). Oder «Film.Kunst.Markt», eine Veranstaltung zum Filmmarketing in der Schweiz (26. 1., 14 Uhr, Stadttheater). An den drei «Filmtalks» – eine Co-Produktion mit FOCAL, DRS 2 und Swiss Films – werden jeweils Gäste mit einem Moderator sich in einem einstündigen Gespräch über Gelingen/Misslingen von drei Filmen unterhalten. Filmtalk 1 (25. 1., 18 Uhr, Landhaus) wird von Luc Yersin (Tontechniker), Renato Berta, Sophie Maintigneux (Kamerafrau) und Rainer M. Trinkler (Editor) bestritten.

www.solothurnerfilmtage.ch

Die neue Reihe: Film-Konzepte

Film-Konzepte

Herausgegeben von Thomas Koebner und Fabienne Liptay

Die Reihe »Film-Konzepte« bietet neue Ansichten und überraschende Einsichten zu Personen und Themen des deutschen und internationalen Films.

»Ihr könnt es gelingen, zur »Neuen Rundschau« der deutschsprachigen Filmpublizistik zu werden.«
(Süddeutsche Zeitung, 4.9.2006)

Bisher sind erschienen

Heft 1

Komödiantinnen

173 Seiten, € 14,-/sfr 24,50
ISBN 978-3-88377-821-1

Heft 2

Chaplin - Keaton

Verlierer und Gewinner der Moderne

108 Seiten, € 14,-/sfr 24,50
ISBN 978-3-88377-822-8

Heft 3

Nicolas Roeg

112 Seiten, € 14,-/sfr 24,50
ISBN 978-3-88377-836-5

Heft 4

Indien

97 Seiten, € 14,-/sfr 24,50
ISBN 978-3-88377-837-2

Neu in der Reihe

Heft 5 (Januar 2007)

Ang Lee

etwa 100 Seiten
€ 14,-/sfr 24,50
ISBN 978-3-88377-861-7

Heft 6 (April 2007)

Superhelden

etwa 100 Seiten
€ 14,-/sfr 24,50
ISBN 978-3-88377-862-4

Die Reihe »Film-Konzepte« erscheint seit Januar 2006 mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Jahresabonnement (€ 46,-/sfr 72,50) bezogen werden.

Bei Bestellung des Jahresabonnements 2007 erhalten Sie eines der ersten vier Hefte als Probenummer ohne Berechnung.

edition text + kritik

Levelingstraße 6a | 81673 München
info@etk-muenchen.de | www.etk-muenchen.de



Swiss Films Ciné-Portraits

Die Agentur Swiss Films, die die Präsenz von Filmen aus der Schweiz im In- und Ausland fördert, publiziert auf ihrer Homepage Ciné-Portraits von Schweizer Regisseur/innen und Schauspielern/innen. Die Monografien, die laufend aktualisiert werden, beinhalten je nach Umfang Biografie, Interview und eine ausführliche Filmografie, die mit Filmstills bereichert ist. Die grafisch geschmackvoll gestalteten Dokumente sind für alle Nutzer zugänglich und können kostenlos heruntergeladen werden. Verfasst wurden die Texte von renommierten Journalisten (etwa Martin Schaub, Constantin Wulff, Marcy Goldberg). Laut Swiss Films werden die Ciné-Portraits in Hinblick auf Hommages an Filmschaffende erstellt und stehen somit in der Sprachversion zur Verfügung, die für die spezifische Veranstaltung sinnvoll ist, Übersetzungen der teils nur in Spanisch oder Englisch erhältlichen Texte sind geplant.

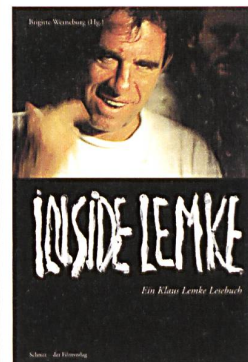
Bisher erhältlich sind Ciné-Portraits über Jean-Stéphane Bron, Bruno Ganz, Thomas Imbach, Peter Liechti, Léa Pool, Samir, Daniel Schmid, Ursula Meier und vielen weiteren. In Planung oder bereits in Produktion sind etwa Texte über Georges Schwizgebel, Claude Goretta, Fernand Melgar und Anka Schmid. Pro Jahr erscheinen drei bis vier neue Monografien.

Die Biografien und die detaillierten Filmografien sind sorgfältig recherchiert. Die teils sehr ausführlichen Interviews bieten wertvolle Hintergrundinformation und sind nicht selten von einer persönlichen Beziehung zwischen Interviewer und Interviewtem geprägt. Die Ciné-Portraits richten sich vor allem an Veranstalter und Medienschaffende, aber auch an alle, die am aktuellen und am älteren Schweizer Film interessiert sind.

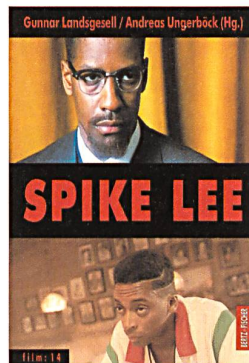
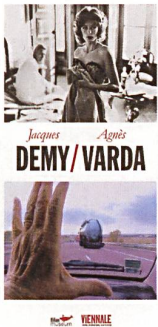
Sarah Stähli

www.swissfilms.ch/portraits.asp

Leidenschaft Neue Bücher



Man könnte ihn vielleicht als die Madonna des deutschen Kinos bezeichnen: jedenfalls hat sich Klaus Lemke als Filmmacher ebenso oft neu erfunden wie der amerikanische Popstar. Von den ersten Kurzfilmen der »Münchener Gruppe«, die ab 1964 in Zusammenarbeit mit Max Zihlmann und Rudolf Thome entstanden, über 48 STUNDEN BIS ACAPULCO («die Wiedergeburt des amerikanischen Kinos aus der Vorstellung eines siebenundzwanzigjährigen Deutschen», wie Frieda Grafe 1967 schrieb), den ganz schnell realisierten Fernsehfilm BRANDSTIFTER (der den Frankfurter Kaufhausbrandstifter-Prozess zur Vorlage hatte), den ebenfalls fürs Fernsehen gedrehten Hamburg-Film ROCKER (zu dem es heute mehrere websites gibt), die neun Filme, die um Cleo Kretschmar (und oft auch um sie und Wolfgang Fierek) herum entstanden, schliesslich die im neuen Jahrtausend digital gedrehten Filme – um nur die bekanntesten Stationen seiner vierzigjährigen Karriere zu nennen. «Dieses Buch entstand nicht aus Nostalgie», betont die Herausgeberin – und auch Lemke blicke nicht zurück, er sei ein »Anti-Nostalgiker«, das hätte erst sein Interesse an dieser Veröffentlichung begründet. Deren Rückblicke werden immer wieder durchbrochen von Texten über aktuelle Lemke-Filme, das vermeidet den musealen, linearen Blick. Die Erinnerung fördert hier viele unbekannte Details zu Tage: ebenso informativ wie aufregend zu lesen ist etwa das vierzigseitige Protokoll eines Gespräches, das der Regisseur Christopher Roth (BAADER) mit Lemkes langjährigen Mitarbeitern Martin Müller und Peter Przygodna führte. Oder wenn der Filmmacher und Kritiker Rainer Knepper vom Ansehen eines Lemke-Films erzählt, der am Ende dazu führte, das Lemke in seinem eigenen Film DIE QUEREINSTEIGERINNEN



eine kleine Rolle übernahm. Die Verzahnungen von Leben und Film nehmen in beiden Texten einen zentralen Platz ein und prägen auch zahlreiche weitere («Lemke und ich» ist einer betitelt). Sie machen die besondere Qualität dieses Buches aus – dem ich allerdings ein gründlicheres Korrekturlesen gewünscht hätte: Gerd Conradts Film über Holger Meins, *STARBUCK*, in «Starbucks» umzutiteln, ist so peinlich, dass man es schon wieder amüsant finden könnte.

Was haben Klaus Lemke einerseits, Jacques Demy und Agnès Varda andererseits gemeinsam? Sicherlich die Verspieltheit vieler ihrer frühen Filme und bei Demy auch die eigenwillige Aneignung genuin amerikanischer Erzählformen, zumal in seinen Musicals. Und auch die frühe Wertschätzung durch die Kritikerin Frieda Grafe. Im Lemke-Band ist sie mit zeitgenössischen Texten zu *NEGRESO* und *48 STUNDEN BIS ACAPULCO* vertreten, in dem Begleitband der vergangenen Viennale-Retrospektive, die Demy/Varda gewidmet war, ebenfalls mit mehreren Texten. Dass man dabei ihre ursprünglichen Erscheinungsorte ebenso unterschlägt wie die Erscheinungsdaten, gehört zu den Schwachstellen dieser Veröffentlichung, die bei den filmografischen Angaben auf die Rollennamen ebenso verzichtet wie auf die deutschen Titel und Angaben zur Auswertung in Deutschland. Vor allem aber gibt es auch keine Einleitung, die erklären würde, warum das Werk von Jacques Demy auf 67 Seiten gewürdigt wird, das von Agnès Varda dagegen nur auf 28, oder warum ihr jüngster Film *QUELQUES VEUDES DE NOIRMOUTIER* (zum Zeitpunkt der Retrospektive auf «arte» ausgestrahlt) ebenso wenig Erwähnung findet wie andere ihrer Arbeiten aus den vergangenen Jahren, darunter auch

der Trailer, den sie 2004 für die Viennale gestaltete. Diese Lücken finden sich gleichermassen in der kommentierten wie in der tabellarischen Filmografie, sie trüben die Freude an diesem Band, dessen Texte eine Mischung aus einerseits eigens geschriebenen und andererseits Übersetzungen aus dem Französischen sind. Unter ersteren sticht besonders ein 25seitiger Essay von Jörg Becker über Demy hervor, der herausarbeitet, inwiefern «Enchanté, das Zaubhafte, Demys Stil bezeichnet» und «das Bild der Passage» als dessen «dramaturgisches Konzept» charakterisiert. Bei den Varda-Texten sucht man solch einen Überblickstext vergeblich, auch hätte man gerne etwas über das Verhältnis der beiden Filmemacher zueinander gelesen, über die Schnittstellen und Differenzen ihrer filmischen Arbeit – zumal Demy in einem Interview 1964 äussert, «Agnès Varda und ich – wir haben nicht dieselben Ansichten über das Kino.» Die für diese Publikation erstmals übersetzten französischen Texte stammen vorwiegend aus den «Cahiers du Cinéma» – auch hier stellt sich für den Leser die Frage, ob dies ein Tribut an die Zeitschrift ist oder ob andere französische Filmzeitschriften (zumal «Positif») mit dem Werk der beiden Filmemacher denn so gar nichts anfangen konnten?

«Spike Lee gilt als einer der umstrittensten und einflussreichsten Filmemacher der USA», schreiben die Herausgeber in der Einleitung ihres Buches über den schwarzen Regisseur, der in der Tat die Kontroverse immer wieder herausgefordert hat. Kontrovers sind auch viele der Texte dieses Bandes, gerade in denjenigen, die aus dem akademischen Umfeld in den USA stammen, nehmen die Autoren mehrfach aufeinander Bezug. Das ist spannend zu lesen, zumal in den konträren Be-

wertungen, die etwa Spike Lees *signature shot*, bei dem Darsteller zusammen mit der Kamera auf einer Plattform stehen und sich dadurch quasi schwebend durch die Strassen bewegen. Was dem einen als «exzessiver Stilwille» gilt, ist für den anderen ein gelungenes Mittel der Verfremdung. Am weitesten in ihrer Kritik an Spike Lee gehen die farbigen Autoren Manthia Diawara und Amiri Baraka, letzterer titulierte auch die «Oscar»-Verleihung, bei der Denzel Washington und Halle Berry («eine der schlechtesten Schauspielerinnen auf diesem Planeten») ausgezeichnet wurden, als «Negro Day». Demgegenüber bewertet es Sheril D. Antonio in ihrem Beitrag über «Black Cinema und Assimilation» als positiv, dass sich farbige Regisseure wie Antoine Fuqua und F. Gary Gray «entschlossen haben, ihr Filmschaffen nicht allein auf das Leben von Afroamerikanern zu beschränken.» Hier hätte ich mir einige weitergehende Ausführungen zum Black Cinema und seinen Regisseuren gewünscht, die alle von Spike Lees Vorreiterrolle profitierten, aber doch sehr ungleichgewichtige Filme vorlegten. Ein bisschen klingt davon an in einem kurzen Beitrag, der Spike Lees Filme als Produzent würdigt. Die Kontroversen um Spike Lee werden sicherlich anhalten, so wie hier die Bewertung der Frauenrollen in seinen Filmen – «ein mehrschichtiges Bild seiner Frauenfiguren gelingt Lee nicht» schreibt Alice Ludvig, die aber gleichwohl zwischen den einzelnen Filmen differenziert – ebenso kontrovers ausfällt wie die Untersuchung seiner Musikclips und Werbespots. Auf jeden Fall trägt der vorliegende Band dazu bei, «Lee als Filmemacher wahrzunehmen, im Unterschied zur öffentlichen Figur und zum Provokateur», wie Kent Jones schreibt. Die Entscheidung der Herausgeber, diesen Band als Mischung von Texten

deutscher Filmkritiker einerseits und amerikanischer Autoren andererseits anzulegen, ist unbedingt zu begrüßen, auch wenn der Filmemacher selber nur sehr begrenzt Unterstützung gewährte. So ist das einstündige Telefongespräch, das «zweieinhalb Jahre und intensive Gespräche» mit Spike Lees Büro schliesslich ergaben und das die Herausgeber als «schwierig» bezeichnen, hier überhaupt nicht enthalten. Das Resümee ähnelt deshalb den Filmen von Spike Lee selber, die Fragen aufwerfen, aber keine Antworten geben.

Der Dokumentarist Hans-Dieter Grabe wird in diesem Jahr 70 Jahre alt – schön dass, die neue Ausgabe des Filmkalenders darauf mit einem zweiseitigen Text aufmerksam macht, neben zahlreichen prominenteren Filmschaffenden, die ebenfalls runde Geburtstage feiern. Auch deutschen Produktionsfirmen, die sich dem dokumentarischen Film verschrieben haben, gilt ein eigener Beitrag. Das sind Akzentsetzungen, die jenseits des Aktuellen liegen. Zu Letzterem stellen sich gleichwohl immer wieder Verbindungslinien her, so im Text zu «40 Jahre New Hollywood», in dem der 1967 erstaufgeführte *BONNIE & CLYDE* Erwähnung findet. Dessen Regisseur Arthur Penn ist bei der Berlinale im Februar eine Hommage gewidmet.

Frank Arnold

Brigitte Werneburg (Hg.): *Inside Lemke. Ein Klaus Lemke Lesebuch*. Köln, Schmitt – der Filmverlag, 2006. 284 S., € 14,90

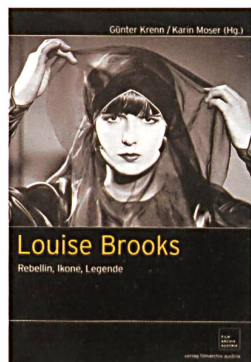
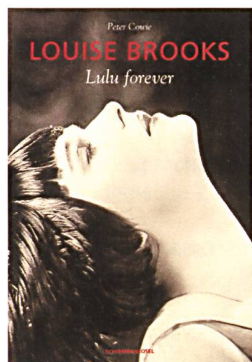
Astrid Ofner (Hg.): *Agnès Varda/Jacques Demy. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums. Wien 2006*. Vertrieb: Schüren Verlags, Marburg; 200 S., Fr 21.–, € 12.–

Gunnar Landsgeßell, Andreas Ungerböck (Hg.): *Spike Lee (film: 14)*. Berlin, Bertz + Fischer Verlag, 2006. 304 S., Fr. 42,80, € 25.–

Filmkalender 2007. Bild- und Textredaktion: Mark Stöhr. Marburg, Schüren Verlag, 2006. Fr. 14,70, € 7,90

Erkundungen einer Ikone

Neue Bücher über Louise Brooks



Zum hundertsten Geburtstag der amerikanischen Schauspielerin Louise Brooks waren in Wien und München nicht nur umfangreiche Retrospektiven ihrer Filme zu sehen, sondern es sind auch neue Bücher erschienen. Peter Cowie, ehemaliger Chefredakteur des US-Branchenblatts *Variety*, hatte sie noch kennengelernt. Die Nähe des Autors zu Brooks, die sich Anfang der dreissiger Jahre «ihre Karriere nahm, wie andere sich das Leben nehmen», ist aufgrund der persönlichen Bekanntschaft natürlich gross. Die Biografie, die Cowie in einem opulenten Bildband mit mehr als 165, zumeist ganzseitigen Fotos aufspannt, kann auch aus privaten Briefen schöpfen. Ein grundlegend neues Bild ihrer Persönlichkeit entsteht dadurch jedoch nicht. Cowie bestätigt weitgehend, was aus der monumentalen Brooks-Biografie von Barry Paris sowie dem legendären Aufsatz von Kenneth Tynan bekannt ist.

Louise Brooks hatte zwischen 1925 und 1929 in mehr als einem Dutzend Paramount-Filmen mitgewirkt. Mit *DIE BÜCHSE DER PANDORA* und *DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (1928/29, Regie: G. W. Pabst) und mit *PRIX DE BEAUTÉ* (1929/30) wurde sie in Europa bekannt. Die Gründe, warum sie danach leichtfertig ihre Karriere im US-Film vernachlässigte und damit demolierte, bleiben noch immer etwas nebulös. Sie war schön, belesen, wach und intelligent und andererseits sprunghaft, launisch, oft etwas alkoholumnebelt und in Business- wie Männerangelegenheiten ebenso promisk wie naiv. Hinzu kommt, dass sie sich nie als Schauspielerin begriffen hatte, die sie unter darstellungsartistischen Kriterien wohl auch nicht war. Viele Regisseure und Schauspielerkollegen hatten ihr das am Set zu verstehen gegeben. Dass sie trotzdem beziehungsweise gerade deshalb eine aussergewöhnliche

Leinwandpräsenz hat, wollte sie Zeit ihres Lebens nicht so recht annehmen. Als sie den Tausch Körper gegen Luxusleben nicht nur erkannt, sondern auch auskosten hatte, zog sie sich in die Einsamkeit zurück, wo sie sich nach eigenen Angaben gar nicht so unwohl fühlte. Cowie zeichnet diese selbstbestimmte Verwüstung ebenso einfühlsam wie nüchtern nach.

Der weniger biografisch als film- und kulturwissenschaftlich vorgehende Band des Filmarchivs Austria stellt einige Fragen mehr hinsichtlich der Konstruktion ihres schnell unzeitig werdenden Junior-Startums und der Rezeption als Verkörperung eines spezifischen Frauentyps im Jazz-Zeitalter. Hierbei dominiert eine genaue film- und kulturhistorische Kontextbildung, insbesondere im Hinblick auf die heute regelrecht emblematisch erscheinende Modernität ihrer Erscheinung. Im zentralen Aufsatz des Bandes, den die Co-Herausgeberin Karin Moser beisteuert, geht es zudem um eine Einordnung des Frauenbildes, das die Brooks verkörpert, und zwar sowohl im Blick auf die Film-, Kultur-, Design- wie auch auf die feministische Emanzipationsgeschichte.

Jan-Christopher Horak hat sich die Mühe gemacht, zeitgenössische US-Film-, Fan- und Frauenzeitschriften auszuwerten, um daraus eine historisch fundierte Einschätzung der Brooks zu gewinnen. Er kommt zu dem Ergebnis, dass sie in den USA ein Starlet war, dessen Bekanntheit unterhalb der späteren Berühmtheit lag. Die beruht eigentlich nur auf den beiden Pabst-Filmen sowie sehr persönlichen Lesarten einiger weniger Cineasten und andererseits auf Glamourfotos und eine ihre Erscheinung paraphrasierende Comics-Rezeption. Letztere zeichnet Günter Krenn passioniert nach. Horak und Krenn merken an, dass der daraus und aus der dekorativen Fotorezeption resultieren-

de Nachruhm wenig mit ihren Filmen zu tun hat. Darauf verweist auch der Beitrag Annemone Ligensa sehr nachdrücklich, allerdings aus einem anderen Grund. Sie macht darauf aufmerksam, dass der Nachruhm, den Louise Brooks durch die Rezeption im Umfeld der Kinematheken erfuhr, nicht ohne eigene Beteiligung zustande kam. Wo bei allerdings anzumerken wäre, dass sich wohl selten eine Darstellerin derart selbstkritisch über das Filmbusiness und die eigene Karriere geäussert hat wie die Brooks in ihren späten Artikeln. Ligensa legt zudem eine sehr differenzierte Analyse ihres vermeintlichen «Startums» vor. Sie unterscheidet dabei die Person, die Persona (also die Kunstfigur), die Rollen, das Image und den Typus des *sophisticated flappers* (den Brooks durchaus im Unterschied zu den bekannten Flapperdarstellerinnen Colleen Moore und Clara Bow verkörperte). So erhellend diese Betrachtung der Bausteine und der Diskrepanz zum Startum sind, so sehr hätte man sich eine Zusammenführung gewünscht, die etwa im Begriff und einer dann auch in den Filmen verankerbaren Analyse der Figur denkbar wäre.

Wie schon bei Cowie steht auch in dem Band des Filmarchivs Austria die in der Tat schwierige Analyse der Brooksschen Spielweise etwas zurück. Mit gebräuchlicher Schauspielerkritik ist die oft nur unzureichend zu erfassen. Kriterien für das Zusammenspiel von stilisierter äusserer Erscheinung und rückhaltloser, dabei naiv anmutender Präsenz, die durch die Rolle und die dramatischen Kontexte kaum erklärbar ist, sind kaum entwickelt. Dem häufig benutzten Begriff des *photogénies* wäre hier vielleicht intensiver nachzugehen. Im Mittelpunkt der Filmanalysen stehen bei beiden Bänden die drei europäischen Produktionen mit der Brooks, die Cowie in einer Mischung aus Fabel

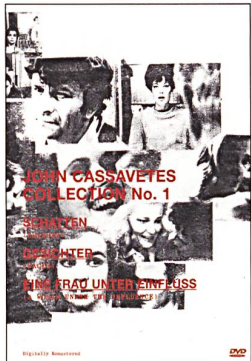
und szenischer Beschreibung darstellt. Im Band des Filmarchivs Austria legen die Pabst-Kenner Wolfgang Jacobson und Gerald Koll zum Teil sehr ausführliche, genaue, aber etwas zu sehr auf den Einfluss des Regisseurs zulaufende Analysen vor. Von den amerikanischen Filmen der Brooks ist etwa ein Viertel verschollen. Die erhaltenen sind selbst Filmhistorikern kaum geläufig. Und hier scheint noch immer das Hauptdefizit in der Beschäftigung mit Brooks zu liegen. Karin Moser arbeitet in ihrem Querschnittsessay dagegen an, indem sie die US-Filme zumindest in ihren Genre- und Rollentypologien vorstellt oder anreiss. In den meisten davon spielt Brooks nur gehobene Neben- oder Funktionsrollen, oft die des *bad* oder des zwielichtigen *badgood girls*. Bemerkenswert ist bereits hier der Widerspruch von Rolle und Darstellung. Schon Kenneth Tynan hatte auf den ungewöhnlichen Umstand hingewiesen, dass der auf Storyebene eigentlich negativ besetzte Charakter mit seinem naiven, aber hemmungslosen Hedonismus eine «Vergnügungslust» ausstrahlt, die «so ansteckend ist, dass wir nicht schelten können». Die beiden neuen Publikationen machen Lust, sich davon weiter anstecken zu lassen.

Jürgen Kasten

Peter Cowie: *Louise Brooks. Lulu Forever*. München, Schirmer-Moser, 2006. 256 S., Grossformat, illustriert, Fr. 84.-, € 49.80

Günter Krenn, Karin Moser (Hg.): *Louise Brooks. Rebellin, Ikone, Legende*. Wien, Filmarchiv Austria, 2006. 272 S., reich illustriert, € 24.90

DVD



Cassavetes im Schubert

Bis auf seinen späten Film GLORIA suchte man bislang vergeblich nach deutschsprachigen DVD-Veröffentlichungen von John Cassavetes. Diese Lücke ist nun mit einer grossen Box gefüllt worden, und deren Titel lässt Nachfolger erwarten. Die «John Cassavetes Collection No. 1» umfasst die drei wohl einflussreichsten Filme seiner Karriere: den wagemutigen und ohne Skript gedrehten Erstling SHADOWS, die Beziehungsstudie FACES und schliesslich das Hausfrauenpsychogramm A WOMAN UNDER THE INFLUENCE. In seinem Treatment zu SHADOWS schreibt Cassavetes «... die Kamera folgt den einzelnen Personen, ihren Reaktionen.» Das kann als Arbeitsprinzip für alle drei Filme gelten: Das unberechenbare Verhalten der improvisierenden Darsteller und die fahrig-kamera, die den Figuren intim so nahe kommt, als wär sie selbst eine der Personen – aus diesen beiden Komponenten und ihrem Zusammenspiel besteht das atemberaubende Abenteuer dieser Filme. Eine schallende Ohrfeige für all jene, die glauben, radikales Kino jenseits von kommerziellem Kalkül sei eine europäische Erfindung. Im Vergleich mit Cassavetes' emotionalen Achterbahnfahrten nehmen sich die jungen Wilden der Dogma-Schule jedenfalls ziemlich zahm aus. Wie schön, dass der Koch Media Verlag, der die liebevollsten DVD-Ausgaben im deutschsprachigen Raum macht, sich dieses «alten Wilden» angenommen hat: Die Cassavetes-Collection steckt in einem Schubert, der aussieht, wie mit Leinen bezogen und per Siebdruck illustriert – das Gewand eines Klassikers. Ehre, wem Ehre gebührt.

«John Cassavetes Collection No. 1: SHADOWS / FACES / A WOMAN UNDER THE INFLUENCE» USA 1959 / 1968 / 1974. Region 2; Bildformat: 4:3 / 16:9 / 16:9; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: E, D; Untertitel: D; Vertrieb: Koch Media



Friedrich Schiller – Eine Dichterjugend

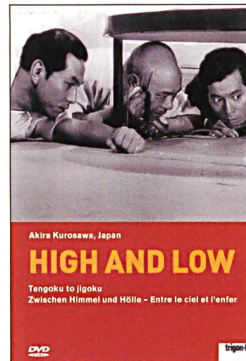
Der erste eigene Film des grossen deutschen Komödianten Curt Goetz galt lange Zeit als verschollen. Das Filmmuseum München hat diesen ominösen Erstling aufgestöbert, restauriert und nun in der verdienstvollen DVD-Reihe «edition filmmuseum» zugänglich gemacht. Pathos war Curt Goetz immer ein Gräuel, und so vermeidet er diesen selbst dort, wo es einen Dichterfürsten zu porträtieren gilt. Die an Originalschauplätzen gedrehten Szenen aus Schillers Jugend fügen sich nicht zu einer bedeutungsschwangeren Hommage, sondern zu einem anekdotenreichen Volksfilm, fast einer Art «Lausbubengeschichten» des Klassikers. Dem Film war indes trotz guter Kritiken kein Erfolg beschieden, da er 1923 knapp vor der Inflation gedreht worden war.

Obwohl um vieles unbeholfener als in seinen späteren Filmen, zeigt sich bereits im Erstling der unverkennbare Humor des Regisseurs. Das ist umso erstaunlicher, als sich in diesem Stummfilm die Stärke von Curt Goetz, nämlich sein fulminanter Sprachwitz, gar nicht äussern konnte. Es bleibt zu hoffen, dass die Ankündigung, weitere Filme von Curt Goetz zu restaurieren – darunter auch NAPOLEON IST AN ALLEM SCHULD, die wohl einzige deutsche Screwballcomedy –, nicht leeres Versprechen bleibt.

FRIEDRICH SCHILLER – EINE DICHTERJUGEND Deutschland 1923. Region 0; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0 (Klavierbegleitung von Joachim Bärenz); Deutsche Zwischentitel; Untertitel: E, F. Vertrieb: edition filmmuseum

High and Low

Im Gegensatz zu seinen Samurai-filmen sind Akira Kurosawas Werke zeitgenössischen Inhalts einem breiten Kinopublikum leider kaum be-



kannt. Dabei besitzt HIGH AND LOW durchaus den langen Atem und die Wucht seiner grossen Kostüm-Epen. Von einem ehrgeizigen Unternehmer soll Lösegeld für dessen entführten Sohn erpresst werden. Der Kapitalist ist bereit, auf den Handel einzugehen, zögert aber, als sich herausstellt, dass man irrtümlicherweise gar nicht seinen Sohn, sondern den seines Chauffeurs gekidnappt hat. Die aus solcher Konstellation sich entspinnde Moralgeschichte ist zugleich packender Krimi, engagierte Gesellschaftsstudie und Drama von Shakespeareschen Dimensionen.

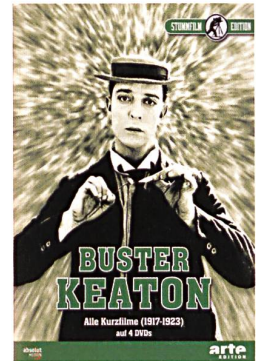
Wie der Titel bereits anzeigt, orientiert sich HIGH AND LOW an den vertikalen Verhältnissen zwischen Reich und Arm. Optisch indes dominiert die Horizontale. Kurosawa erweist sich einmal mehr als Meister des extremen Breitbildformats. Dies ist umso bemerkenswerter, als seine Schauplätze nicht die weiten Ebenen des Monumentalfilms sind, sondern die engen Strassen der Grossstadt.

Zwar ist dieser Film im Ausland bereits mehrere Male auf DVD veröffentlicht worden, bislang jedoch nicht in befriedigender Qualität. Trotz fehlender Extras ist die vorliegende Ausgabe den älteren vorzuziehen. Doch ohne Makel ist auch sie nicht: Bei Bewegungen zeigt das Bild Kompressionsartefakte, die bei der Digitalisierung entstanden sind. Die optimale DVD-Umsetzung eines optimal gefilmten Meisterwerks steht demnach noch aus.

TENGOKU TO JIGOKU Japan 1963. Region 0; Bildformat: 2,35:1; Sprache: Japanisch; Untertitel: D, F. Vertrieb: trigon-film

Buster Keatons Kurzfilme

Bei einem Filmkomödianten, der scheinbar immer die gleiche Rolle gespielt hat, gebührt dem Frühwerk besonderes Interesse, kann hier doch beob-



achtet werden, wie eine erfolgreiche Persona sich erst entwickelt. Auch die einprägsame Figur des schlacksigen «Stoneface», als die Buster Keaton heute allen in Erinnerung ist, hat sich erst allmählich aus seinen früheren Rollen herausgeschält. In den frühesten Kurzfilmen spielt Keaton noch als Kompanon des in den späten zehner Jahren äusserst populären Fatty Arbuckle. Neben dessen brachialen Scherzen kann sich der subtile Humor Keatons allerdings kaum entfalten. Dies geschieht erst, als er sich ab den zwanziger Jahren selbständig macht – mit phänomenalem Publikumserfolg. Anders als Chaplin, für den Kino zunächst nur die Fortsetzung seiner Bühnenummern bedeutete, erkennt Keaton in der Filmtechnik selbst ein humoristisches Potential. Technik wird zum Gag – sei es formal in der virtuellen Montage, sei es inhaltlich, etwa wenn er als Ingenieur ein vollautomatisches Haus baut. Es ist somit besonders tragisch, dass der filmtechnisch innovativste Komiker seiner Zeit ausgerechnet an der Modernisierung des Films zugrunde ging. Die Entwicklung des Tonfilms bedeutete nämlich zunächst, dass Dreharbeiten sehr viel umständlicher vonstatten gingen und damit die Experimentiermöglichkeiten erheblich eingeschränkt wurden. Das wird einem schmerzlich bewusst, wenn man die Meisterstücken seiner Frühzeit sieht. Ganz besonders auch bei jenen Bijoux, von denen die Filmhistoriker lange nicht wussten, dass sie überhaupt noch existieren, und die in dieser vorzüglichen DVD-Edition nun erstmals wieder zu sehen sind.

«Buster Keaton – Alle Kurzfilme (1917-1923)» Region 0; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital; mit französischen Zwischentiteln; Untertitel: D, E, F; Extras: Interview mit Pierre Etaix. Vertrieb: absolut medien

Johannes Binotto

Ein Land der Bergler, Bauern und Künstler

Tendenzen des aktuellen Schweizer Dokumentarfilmschaffens



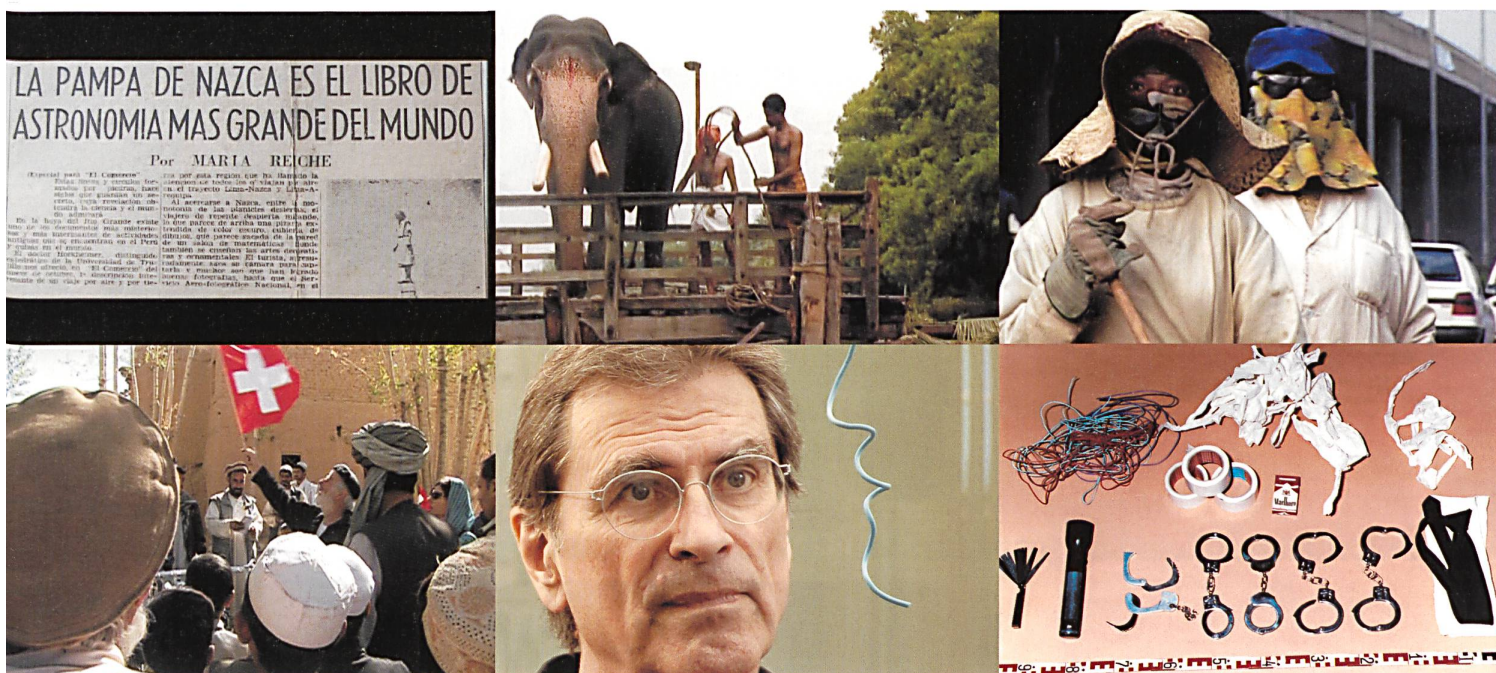
1 JOHLE UND WERCHE von Thomas Lüchinger 2 MÜETIS KAPITAL von Martina Rieder und Karoline Arn 3 ELISABETH KOPP – EINE WINTERREISE von Andres Brüttsch
4 JOSEPHSOHN BILDHAUER von Laurin Merz und Matthias Kälin 5 JÜRG FREY – UNHÖRBARE ZEIT von Urs Graf 6 GERHARD MEIER von Friedrich Kappeler

Der Schweizer Dokumentarfilm, der unter der kulturpolitischen Devise von «Popularité et Qualité» etwas aus dem Blickfeld geraten ist, präsentiert sich an den diesjährigen Solothurner Filmtagen in reichhaltiger Form. So feiern an der Werkschau des Schweizer Films nicht nur lange gereifte und erwartete Filme wie Karl Saurers *RAJAS REISE* über das Schicksal eines indischen Elefanten oder Andres Brüttschs *ELISABETH KOPP – EINE WINTERREISE* über die gestrauchelte Bundesrätin Premiere. Die zwei- und vierzigsten Filmtage versammeln auch eine ganze Reihe dokumentarischer Werke, in denen sich das traditionelle Schweizer Filmtemperament mit seiner Vorliebe für die teilnehmende Beobachtung, die gestalterische Sorgfalt und Präzision in überzeugender Weise entfalten kann.

Überblickt man das grosse Angebot an Dokumentarfilmpremierer, so stechen einige thematische Schwerpunkte ins Auge: In Solothurn gelangen dieses Jahr auffällig viele Künstlerporträts von ausgewiesenen Schweizer Dokumentaristen zur Uraufführung. Während Friedrich Kappeler etwa seine um neues Material erweiterte *GERHARD MEIER*-Homage präsentiert, legt Urs Graf mit *JÜRG FREY – UNHÖRBARE ZEIT* ein weiteres Komponistenporträt (nach *URS PETER SCHNEIDER: 36 EXISTENZEN*, 2006) vor. Und während Iwan Schumacher in *MARKUS RAETZ* den Zeichner und Konstrukteur begleitet, nähern sich Laurin Merz und Matthias Kälin in *JOSEPHSOHN BILDHAUER* dem renommierten Plastiker.

Zahlreiche Filmschaffende rücken zudem öffentliche Figuren ins Zentrum ihres filmischen Interesses; neben Elisabeth Kopp ist dies etwa der Zürcher Obdachlosenpfarrer Ernst Sieber (*BHÜETT DI GOTT* von Marcel Zwingli). Schliesslich finden Regisseurinnen und Regisseure im In- und Ausland starke Frauenfiguren vor – Pionierinnen der Wissenschaft, Bäuerinnen und Strassenfegerinnen –, die sie zum Mittelpunkt ihrer Beiträge in der Tradition der Oral History machen. Zu nennen sind etwa Damien Dorsaz mit *MARIA REICHE – LA DAME DE NASCA*, Martina Rieder und Karoline Arn mit *MÜETIS KAPITAL* oder Corinne Kuenzli mit *SWEEPING ADDIS*.

Formal gesehen sind die 42. Solothurner Filmtage – das lässt sich ohne falsche Scheu behaupten – ein Jahrgang des Porträts. In handwerklich solider, filmisch aber weitgehend konventioneller Form verknüpfen die Regisseure Found-Footage-Material und Interviewsequenzen, oft von einem Kommentar im Off begleitet, zu stimmungsvollen Nahaufnahmen einer Person und ihres Lebens. Was in der Ausbeute dies- und jenseits des Röstigrabens hingegen fast gänzlich fehlt, sind die gross angelegten filmischen Recherchen. Einzig Pierre-André Thiébaud legt mit *VOLER EST UN ART* eine ausgewiesene Enquête über die vielfältigen wirtschaftlichen und politischen Verflechtungen des legendären Genfer UBS-Bankenraubs vor.



1 MARIA REICHE – LA DAME DE NASCA von Damien Dorsaz 2 RAJAS REISE von Karl Saurer 3 SWEEPING ADDIS von Corinne Kuenzli
4 BHÜETT DI GOTT von Marcel Zwingli 5 MARKUS RAETZ von Iwan Schumacher 6 VOLER EST UN ART von Pierre-André Thiébaud

Die dokumentarische Würdigung künstlerischer oder politisch-öffentlicher Figuren ist für den Schweizer Film kein Novum, sondern vielmehr Teil der einheimischen Filmtradition. Ihr gehäuftes Auftreten, gerade jetzt und in der tendenziell ungebrochenen Feier positiver Vorbilder, lässt sich jedoch auch als Ausdruck produktionstechnischer und gesellschaftlicher Realitäten lesen. So kommt das Porträt den Anforderungen der Fernsehproduktion entgegen, die den Schweizer Film in den letzten Jahren sowohl materiell als auch ideell stark unterstützt und geprägt hat. Es ist aber auch die filmische Form, die sich nicht zwingend mit den Komplexitäten und Widersprüchen des Lebens auseinanderzusetzen braucht. Daher entspricht sie einem Bedürfnis nach klaren Verhältnissen und verlässlichen Werten, nach Überschaubarkeit und Harmonie, das wir aus andern Lebensbereichen – Stichwort populistische Strömungen in der Politik und den Medien – kennen.

Die Tendenz zur Fokussierung auf aussergewöhnliche Figuren, der immer eine gewisse Engführung und Ausschlusslichkeit eigen ist, paart sich mit einer andern Entwicklung im Schweizer Dokumentarfilm, die sich seit ein paar Jahren beispielhaft in den Musikfilmen von Stefan Schwieter manifestiert: Es ist die Hinwendung zur Tradition, die Besinnung auf das Herkommen, die Überprüfung der Wurzeln, sei es musikalisch oder filmisch. (In der Fiktion, aber das ist ein anderes Kapitel, zeigt sich dieser Hang paral-

lel dazu im enormen Erfolg aktueller Heimatfilme wie *DIE HERBSTZEITLOSEN*.)

Die Schweiz, die sich aufgrund dieser Beobachtungen dieses Jahr an den Solothurner Filmtagen präsentiert, ist ein Land der Bergler, Bauern und Künstler. Und möglicherweise ist es kein Zufall, dass der überraschendste Dokumentarfilm *JOHLE UND WERCHE* von Thomas Lüchinger sich den Naturklangtraditionen der (Vor-)Alpen zuwendet. Im Gegensatz zu all den Dokumentationen, die ein rurales Lebensverständnis transportieren, ist der Stadtfilm hingegen so gut wie inexistent.

Der Befund lässt sich als Reaktion auf die politisch-wirtschaftlichen Gegebenheiten interpretieren. Als Antwort auf eine als konfliktuös und unsicher erlebte Gegenwart findet künstlerisch ein Rückzug statt: Vom Grossen ins Kleine, aus der Öffentlichkeit ins Private, vom Neuen und Unbekannten ins Vertraute. Es sind die Zeichen eines Übergangs, sagen die einen. Andere sprechen von der Krise. Fest steht: Während der Dokumentarfilm international mit Filmen wie *DARWIN'S NIGHTMARE* oder *WE FEED THE WORLD* zum Kampf gegen die negativen Auswirkungen der Globalisierung aufgerüstet hat, verharret der Schweizer Dokumentarfilm im Réduit. Rückbesinnung ist oftmals der erste Schritt zur Neuorientierung.

Nicole Hess



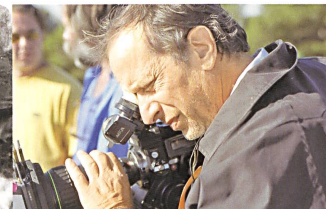
**«Die Dialektik zwischen Licht und Bildausschnitt ist offenkundig»
Gespräch mit dem Bildgestalter Renato Berta**



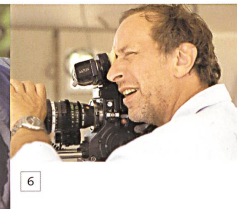
4



5



6



6



7



«Die Arbeit mit einer Kamera hat mich stärker interessiert, weil sie mit praktischer Arbeit verbunden ist und viel mit Technik zu tun hatte. Es ist ein Metier, das einen Zugang zum Kino bietet, der nicht so theoretisch, sondern sehr direkt ist.»

FILMBULLETIN Glauber Rocha hat Sie an die Filmschule in Rom geschickt.

RENATO BERTA Nun, ich habe Glauber Rocha tatsächlich getroffen, 1964 am Filmfestival von Locarno. Da ich nicht dachte, dass es menschliche Wesen sind, die diese Filme machen, dass man ihnen begegnen, sie berühren kann, war es für mich ein grosses Ereignis, im Rahmen des von Freddy Buache und Freddy Landry geleiteten «Cinema e gioventù» Leute zu treffen, die Filme machen. Es war eine grossartige Zeit. Man unterhielt sich intensiv, und irgendwann fragte Glauber Rocha: «Warum gehst du nicht an diese Filmschule in Rom?» Für mich war das unvorstellbar. Ich beendete 1965 meine Lehre als Mechaniker und machte die Aufnahmeprüfung für das Technikum Biel. Nach einem Semester in Biel machte ich dann aber doch die Aufnahmeprüfung für das «Centro sperimentale di cinematografia» in Rom. Die Liebe zum Kino drängte mich wohl dazu, denn eigentlich war es keine sehr strukturierte, wohlüberlegte Entscheidung. Ich hatte viel Glück. Von all den Studenten, die

eine Filmschule besuchen – wieviele von ihnen machen später Filme?

FILMBULLETIN Was gab es für Studiengänge?

RENATO BERTA Regie, Schauspiel, Kamera, Ton, Dekor.

FILMBULLETIN Und weshalb haben Sie Kamera gewählt?

RENATO BERTA Auch dies war keine so bewusste Entscheidung. Die Arbeit mit einer Kamera hat mich stärker interessiert, weil sie mit praktischer Arbeit verbunden ist und – wenigstens damals noch – viel mit Technik zu tun hatte. Es ist ein Metier, das einen Zugang zum Kino bietet, der nicht so theoretisch, sondern sehr direkt ist. Die Inszenierung, die mise-en-scène, war mir zu abstrakt und machte mir eher Angst.

Mit dem Abstand von heute finde ich alle Filmschulen insofern abstrakt, als man die tiefere Motivation der Studenten, Kino machen zu wollen, und ihre Möglichkeiten, wirklich beim Film zu arbeiten, nicht kennt. Ich glaube nicht, dass man bei einem Metier wie Cinéma sagen kann: Ich will genau das machen. Wieviele Cineasten sagen mit zwanzig:

1 Renato Berta bei den Dreharbeiten zu LE MILIEU DU MONDE (1974)

2 DAS GESCHRIEBENE GESICHT (1995)

3 Dreharbeiten zu VIVE LA MORT (1969)

4 Jean-Luc Bideau und Myriam Mézières in JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 (1976)

5 Marcel Robert und François Simon in CHARLES MORT OU VIF (1969)

6 Renato Berta an der Kamera

7 François Simon in CHARLES MORT OU VIF (1969)

Ich will John Ford werden – mich würde erstaunen, wenn einer das sagt.

FILMBULLETIN In dieser Filmschule sind Sie auch Pier Paolo Pasolini begegnet.

RENATO BERTA Das war die Zeit vor 1968 – wo einiges in Bewegung kam. Im zweiten Studienjahr 1966/67 wurde die Schule durch die Studenten besetzt, und wir nahmen Kontakt zu arrivierten Filmschaffenden auf, um auch von ihnen zu lernen. Fellini kam zu uns in die Schule, Visconti ... Mit Pasolini haben wir einige Tage lang THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE auf dem Montagisch analysiert. Das bleiben unvergessliche Momente.

Es waren allerdings nur vier oder fünf Studenten dabei, da in diesen bewegten Tagen die einen als Revolutionäre auf die Strasse gingen und die ängstlicheren lieber zu Hause blieben. Ich gehörte zu einer dritten Kategorie, die beide Pole verbinden wollte, ohne zu vergessen, dass wir da waren, um etwas über das Kino zu lernen.

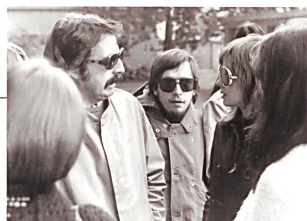
FILMBULLETIN Pasolini analysierte einen Film von John Ford?

RENATO BERTA Er hat die Filme von John Ford sehr geliebt. Vergessen wir nicht, dass er in dieser Zeit seinen Essay «Cinema di poesia e cinema di prosa» geschrieben hat – und Ford war für Pasolini wirklich «Cinéma de prose». Das war übrigens ein Text, über den damals viel diskutiert wurde und über den auch heute noch – oder wieder – geredet werden sollte.

Pier Paolo Pasolini war eine grossartige Persönlichkeit, die die italienische Kultur bis auf den heutigen Tag stark beeinflusst – ein Mann der Kultur, der auch Cineast war.

FILMBULLETIN Wie ging es nach der Schule weiter?

RENATO BERTA Bereits während ich noch in Rom studierte, hatte ich Kontakte zu Cineasten aus Lausanne, Yves Yersin, Francis Reusser etwa. Als sie dann zusammen mit Claude Champion und Jacques Sandoz den Episodenfilm QUATRE D'ENTRE ELLES drehten, arbeitete ich – gewissermassen auf der Durchreise, denn ich hatte eine Verlobte in Genf – etwas



«Wenn wenig Geld zur Verfügung steht, bedeutet das ja nicht, dass man schlecht arbeiten muss. Im Gegenteil. Wenn wenig Geld zur Verfügung steht, hat man vielleicht das Glück, sich Problemen stellen zu müssen, die man sonst nicht hätte, muss also Lösungen suchen und finden, die allenfalls sogar bessere Resultate bringen.»

1 Bulle Ogier
in LA SALAMANDRE
(1971)

2 Olimpia Carlisi in LE
MILIEU DU MONDE
(1974)

3 Philippe Léotard in
LE MILIEU DU MONDE

4 Philippe Léotard und
Olimpia Carlisi in
LE MILIEU DU MONDE

5 Dreharbeiten zu
LE RETOUR D'AFRIQUE
(1972)

6 Dreharbeiten
zu JONAS QUI AURA
25 ANS EN L'AN 2000
(1976)

7 JONAS QUI AURA
25 ANS EN L'AN 2000

mit, und langsam bin ich dieser Gruppe nähergekommen. Als Francis Reusser 1968 seinen ersten Film *VIVE LA MORT* realisieren konnte, hat er mir vorgeschlagen, den Film mit ihm zu drehen. Bei diesen Dreharbeiten kam auch Alain Tanner mal vorbei, der in ein paar Monaten *CHARLES MORT OU VIF* drehen wollte. Et hop, machte ich *CHARLES MORT OU VIF*. Ich war gerade mal 23 – also noch sehr jung. So fing es an, und es hat nie mehr aufgehört.

Es war ein phänomenales Zusammentreffen von Umständen, es gab einen Verlauf der Dinge, auf die ich mich stürzte, die mir eine nahtlos zusammenhängende Entwicklung ermöglichten. Objektiv gesehen hatte ich viel Glück. Heute ist es für junge Filmstudenten, aus vielerlei Gründen, sehr viel schwieriger, ihren Weg zu finden.

FILMBULLETTIN War die Arbeit bei *CHARLES MORT OU VIF* anders als heute?

RENATO BERTA Es war wirklich der Anfang. Der Anfang für mich, aber auch für die andern. Die Regisseure der Groupe 5 haben dem Westschweizer Fernsehen damals vor-

geschlagen, Spielfilme für gleichviel Geld herzustellen wie für Fernsehspiele zur Verfügung stand. Dieser Vorschlag wurde akzeptiert, weil auch das Fernsehen noch ziemlich am Anfang seiner Entwicklung war. Solche Phasen dauern zwar nie sehr lang, aber immerhin, die Leute haben so ihre ersten Filme gemacht – mit einem Minimum an Geld, das jedoch sehr geschickt eingesetzt wurde. Wenn wenig Geld zur Verfügung steht, bedeutet das ja nicht, dass man schlecht arbeiten muss. Im Gegenteil. Wenn wenig Geld zur Verfügung steht, hat man vielleicht das Glück, sich Problemen stellen zu müssen, die man sonst nicht hätte, muss also Lösungen suchen und finden, die allenfalls sogar bessere Resultate bringen.

Das vorhandene Geld wurde also intelligent verwendet, es gab wenig, aber gerade deshalb wurde darüber nachgedacht, wie es optimal eingesetzt werden kann. Heutzutage haben viele Filme zuviel Geld zur Verfügung – das in schlechten Filmen schlecht eingesetzt wird. Die Qualität eines Pro-

duzenten zeigt sich darin, wie er das Geld einsetzt, und nicht daran, wie er Filme finanziert.

FILMBULLETTIN Wie haben Sie mit Alain Tanner gearbeitet?

RENATO BERTA Wir haben viel diskutiert. Darüber, wie die Kamera als Werkzeug einzusetzen ist, haben wir intensiv nachgedacht, und dieses Nachdenken hat auch unsere späteren Filme geprägt. Der Off-Kommentar in *LE MILIEU DU MONDE* fasst die Argumente etwas zusammen, die uns wichtig waren. Die Auseinandersetzung, die wir seit dem ersten Film von Tanner zusammen darüber führten, wie Kino zu machen ist, war ernsthaft – etwas ernsthafter als heute üblich.

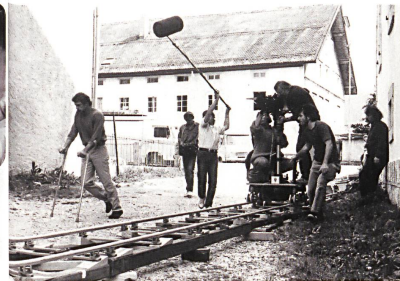
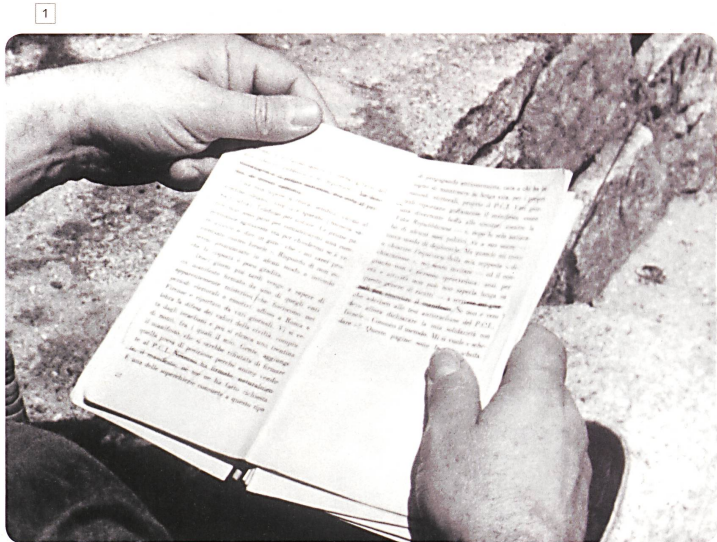
FILMBULLETTIN *LE MILIEU DU MONDE* war farbig. **RENATO BERTA** Es war der erste Farbfilm mit Alain und 35 mm – vorher hatten wir immer auf 16 mm gedreht.

FILMBULLETTIN Unterschiede zwischen Farbe und Schwarzweiss?

RENATO BERTA Klar ist die Arbeitsweise unterschiedlich. Schwarzweiss war aber weniger eine wirkliche Wahl als einfach eine Notwendigkeit, weil Schwarzweissfilm damals viel billiger war. Die Wahl wurde also nicht aus ästhetischen Gründen getroffen, war aber auch nicht nur von kommerziellen Überlegungen diktiert. Man akzeptierte diese Gegebenheit, aber wir entwickelten auch einen ästhetischen Diskurs darüber, denn es sollten kohärent gestaltete Filme werden.

Als wir *LE MILIEU DU MONDE* zu drehen begannen, war Film budgetmässig bereits etwas wichtiger geworden. Es gab auch einen französischen Co-Produzenten – und von daher kam die Forderung, in Farbe und auf 35 mm zu drehen. Wir haben uns damals natürlich gesagt, dass es sicher interessant sein würde, neue Erfahrungen zu machen. Es war eine neue Herausforderung, die sich einfach ergab, der man sich aber gerne stellte.

Heute würde ein kleines Drama entstehen, wenn man schwarzweiss drehen wollte. Man macht das nicht mehr.



«Die Mittel, die Zeit, das Geld, das sind Probleme, die bei profunder, origineller, durchdachter Gestaltung eines Films keine Rolle spielen dürfen.»

Allein die Technik wäre schwierig, weil es fast keine Labors mehr gibt, die diese Technik noch beherrschen. Heute ist es auch teurer als in Farbe zu drehen. Es wird weniger gemacht, und deshalb – so das Gesetz des Kapitalismus – zählt man mehr. Es ist also komplizierter geworden, obwohl die Technik an sich einfacher ist. Die ganze industrielle Organisation hat sich auf Farbfilm eingestellt – mit Schwarzweiss verlässt man die eingefahrenen Pfade.

FILMBULLETIN Auch Ihre Zusammenarbeit mit Jean-Marie Straub begann sehr früh.

RENATO BERTA Ich habe Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei den Solothurner Filmtagen anlässlich einer Hommage für sie kennengelernt. Als ich etwas später mit dem Auto nach Rom aufbrach, fragte mich Freddy Buache, der damalige Leiter der Cinémathèque suisse: «Kannst du nicht eine Kopie eines Films für sie mitnehmen?» Das war damals noch etwas riskant mit dem Zoll – oder kompliziert. Aber gut. Ich nahm den Film mit und übergab ihn. Wir plauderten etwas, und sie erwähnten, dass sie noch eine 16mm-

Kamera bräuchten. Ich hatte eine, und sie fragten mich, ob ich bereit wäre, mit ihnen als Kameraassistent an OTHON – ein Film, der ganz draussen, in Farbe, auf 16 mm gedreht wurde – zu arbeiten. Ich hatte als Kameramann bereits Spielfilme gedreht und wurde nun also noch Assistent – OTHON ist einer der wenigen Filme, bei denen ich als Assistent gearbeitet habe. Ja und damit begann die Zusammenarbeit und eine Beziehung zu Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, die bis heute – bis zum Tod von Danièle – andauert.

FILMBULLETIN Die Filme der Straubs sind etwas speziell.

RENATO BERTA Was heisst hier speziell? Man muss sich fragen, ob die Filme der Straubs oder ob die anderen Filme speziell sind. Es stimmt zwar, dass ihre Filme nicht den üblichen, den vorherrschenden Regeln entsprechen, denn es dominiert etwa die Regel, dass in Filmen so gesprochen werden soll, «wie die Leute reden». Wenn so gesprochen wird, wie in den Filmen von Straub oder Bresson, heisst es sofort: So redet niemand im wirklichen Leben. Gibt es aber jemand,

1 FORTINI/CANI (1976)

2 OTHON (1970)

3 Equipe von LE RETOUR D'AFRIQUE (1972)

4 Dreharbeiten zu GESCHICHTS-UNTERRICHT (1972)

5 Dreharbeiten mit Patrice Chéreau bei den Dreharbeiten zu L'HOMME BLESSÉ (1983)

der zu entscheiden hat, wie gesprochen wird? Im Leben? Im Kino?

Wahr ist aber auch, dass Film so gesehen eine der konservativsten Manifestationen ist und uns die Straubs auf diesem Gebiet tatsächlich voranbringen – auch in der Bildgestaltung. Die heute dominierende Fotografie wird ja durch die Werbung bestimmt. Allein die übliche Bildgestaltung illustriert, dass die Filme der Straubs das vorherrschende Kino in Frage stellen. Was man den Straubs eigentlich vorwirft, ist, etwas Neues, Ungewöhnliches – nicht Normales – zu machen. Haarsträubend und unverständlich finde ich, dass es Leute gibt, die entscheiden, was normales Kino ist und was abnormales.

FILMBULLETIN Und während den Dreharbeiten?

RENATO BERTA Jeder Film ist anders. Zum Glück. Immer den selben Film zu machen, wäre ja langweilig. Wenn man das Gewöhnliche, die Normalität sucht, sollte man kein Kino machen.

FILMBULLETIN Die Grösse der Equipe?

RENATO BERTA Das variiert. Ich habe mit grossen und kleinen Equipen gedreht. Man muss mit genau so vielen Leuten arbeiten, wie notwendig ist. Bei drei Vierteln aller Filme gibt es aber ein Produktionssystem, das primär Filme reproduziert, die bereits gemacht wurden. Keine sehr originelle Art, Filme herzustellen. Man wendet – ohne durchdachte Kriterien – einfach gewisse Regeln an, so wie es eben üblich ist.

Ich finde die Frage zwar interessant, aber für mich existiert das Problem nicht: Die Mittel, die Zeit, das Geld, das sind Probleme, die bei profunder, origineller, durchdachter Gestaltung eines Films keine Rolle spielen dürfen. Die Kohärenz für einen Film zu finden, das ist das Wichtigste, aber auch das Schwierigste.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie immer mit derselben Equipe?

RENATO BERTA Wenn man rechts und links Filme dreht, muss man bei der Zusammensetzung einer Equipe auch die Bedürfnisse der Produzenten und die Co-Produktions-Verträge berücksichtigen und kann nicht immer die Leute beschäftigen, die man will. Es hängt auch von den Filmen ab:



1



2

3



4



5



6

1 Leonor Silveira und Rita Blanco in INQUIETUDE (1998)

2 bei den Dreharbeiten zu LE RETOUR D'AFRIQUE (1972)

3 Fabrice Luchini mit Pascale Ogier in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE (1984)

4 VIAGEM AO PRINCIPIO DO MUNDO (1997)

5 Tcheky Karyo und Pascale Ogier in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE

6 Tcheky Karyo und Pascale Ogier in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE, im Hintergrund ein Mondrian-Motiv

Wenn ich einen Film mit kleiner Equipe drehe, sollten die Mitarbeiter – jeder in seinem Bereich – möglichst autonom sein; wenn ich mit einer grösseren Crew, deren Leute man dirigieren muss, arbeite, wähle ich etwas andere Mitarbeiter. Generell arbeite ich aber am liebsten mit Leuten, die man kennt, da gibt es keine psychologischen Probleme und es ist einfacher.

FILMBULLETIN Stimmt es, dass Eric Rohmer nur einen Take macht?

RENATO BERTA Da ist er nicht allein. Ich habe mit einigen Regisseuren gearbeitet, die nur eine Aufnahme machen. Auch Manuel de Oliveira macht sehr oft nur eine Aufnahme. Einer der Gründe ist die Ökonomie – aber nicht die Ökonomie des Geldes, sondern die der Zeit und die der Energie. Wenn nur ein Take gemacht wird, ist es wirklich ein Ereignis, wenn die Kamera läuft. Da baut sich eine Konzentration auf, die gigantisch ist.

Das ist dann nicht etwas, das einfach so locker mal gemacht wird. «Wir machen mal ne Aufnahme», dann eine

zweite, noch eine dritte – vor allem heute, wo man beinahe endlos drehen kann: «Egal, wir drehen mal». Da fehlt dann manchmal etwas die Spannung, die notwendig wäre, damit die Aufnahme wirklich gut wird. Es sollte ein Ereignis sein, wenn die Kamera läuft. Das ist wichtig, damit es lebendig wird.

FILMBULLETIN Für Rohmer ist die Orientierung der Zuschauer, in der Geographie einer Szene sehr wichtig.

RENATO BERTA Nicht nur die Geographie, auch die Chronologie ist ihm sehr wichtig. Ich habe nur LES NUITS DE LA PLEINE LUNE mit ihm gemacht, aber wir haben alles chronologisch gedreht. Am ersten Drehtag: sie geht aus der Wohnung, nimmt die Metro ..., wir sind ihr die ganze Zeit gefolgt. Die erste Einstellung im Film wurde als erste Aufnahme gedreht und die letzte als letzte. Und immer zeit-synchron: sechs Uhr abends wurde um sechs Uhr abends gedreht, Mitternacht um Mitternacht. Alles basierte auf dieser Kontinuität in der Reihenfolge der Aufnahmen.

«Wenn nur ein Take gemacht wird, ist es wirklich ein Ereignis, wenn die Kamera läuft. Da baut sich eine Konzentration auf, die gigantisch ist. Das ist wichtig, damit es lebendig wird.»

Das fand ich insofern interessant, als man sich nicht in diesen absurden Situationen wiederfindet, wo Winter im Hochsommer hergestellt werden muss, oder Regen, wenn die Sonne scheint. Beim Film wird man oft Opfer von solchen Dingen. Manchmal ist es ja interessant, so etwas zu machen, aber in den meisten Fällen leidet man eher darunter.

FILMBULLETIN Pascale Ogier war für die Dekors zuständig.

RENATO BERTA Wir haben nicht schlecht zusammengearbeitet. Ich kannte sie bereits als kleines Kind von den Dreharbeiten zu LA SALAMANDRE. Ich bin ihr zusammen mit Bulle dann auch in Paris einige Male begegnet. Als mir Rohmer lange vor Drehbeginn – er arbeitete aber bereits mit den Darstellern am Text – vorschlug, den Film mit ihm zu machen, begannen auch die Arbeiten am Dekor. Rohmer hatte Ideen, Pascale manchmal andere. Bestimmte Ideen und Vorstellungen führten zu grösseren Diskussionen, durchaus sympathischen Auseinandersetzungen. Rohmer etwa wollte Computerbilder, die er für modern hielt, in die Wohnung

von «Pascale» hängen. Pascale mochte diese Bilder überhaupt nicht und wollte stattdessen Mondrian.

FILMBULLETIN Für Sie ist das Dekor ebenfalls wichtig.

RENATO BERTA Als Verantwortlicher für das Bild, als derjenige, der das Augenmerk auf das visuelle Resultat des Films haben soll, muss man sich selbstverständlich auch mit dem Dekorateur, den Kostümbildnern, der Maquillage auseinandersetzen. Die Diskussionen um die Dekors bei LES NUITS DE LA PLEINE LUNE betrafen allerdings nicht das Bild direkt. Es ging da um die Kohärenz der Persönlichkeit von Pascale mit der von ihr gespielten Figur. Die Fotografie betreffend, interveniere ich manchmal bei der Wahl zwischen zwei Farben, aber eigentlich ziehe ich es vor, mit dem Dekorateur über die Intensitäten der Farben, die Farbdichte zu diskutieren und weniger über die Färbung. Theoretisch ist Rot ja Rot. Praktisch muss man aber entscheiden: dieses Rot oder jenes.



«Eine grosse Debatte gab es um den Himmel auf dem grossen Plateau, auf dem sowohl 'das Hotel', 'die Klippe an der Steilküste' und 'der Golfplatz' gedreht wurden. Die drei Dekors sollten vor demselben Hintergrund, zunächst eine im Bogen gebaute Wand aus grauem Karton, aufgestellt werden.»

FILMBULLETTIN Sie haben auch mit Jacques Saulnier gearbeitet.

RENATO BERTA Jacques Saulnier ist ein ausgezeichnete Chefdekorateur. Die Maquettes für *SMOKING / NO SMOKING* waren schon gemacht, als ich ihn traf, und es war das erste Mal, dass ich mit sehr präzisen, tatsächlich brauchbaren Modellen konfrontiert wurde. Üblicherweise werden Maquettes, so nach der Devise «das sieht dann etwa so und so aus», gemacht – und dann sieht man weiter. Für Jacques ist der Entwurf der Dekors eine sehr ernste Sache, er war der erste ernsthafte Chefdekorateur, den ich kennenlernte. Wir haben die Positionen der Scheinwerfer nach den Modellen bestimmt, denn die Scheinwerfer mussten bereits vor der Konstruktion der Dekors aufgestellt werden.

FILMBULLETTIN Alles wurde im Studio gedreht.

RENATO BERTA Wir hatten mindestens vier oder fünf verschiedene Sets. Es war enorm. Der Film verlangte ein gigantisches Licht von mir. Bei *SMOKING / NO SMOKING* wurde das Filmstudio sehr zweckmässig, intelligent eingesetzt,

und es war auch einer der seltenen Filme, die ich gemacht habe, bei dem das Geld sehr klug verwendet wurde. Es gab in der Produktion ein Gleichgewicht zwischen den eingesetzten Mitteln und der Zeit, die zur Verfügung stand, weil der Produktionsleiter, Dominique Toussaint, sehr gut war und verstand, was gemacht wurde. Solche «directeurs de production» gibt es kaum noch. Sie wissen nur noch, wie möglichst viel Geld eingespart werden soll, aber auf keine sehr intelligente Weise. Und das ist eine Tragödie!

Mit Dominique konnte man diskutieren. Es gab keine Konflikte. Die Lösungen wurden Schritt für Schritt gemeinsam erarbeitet. Wir hatten die Zeit und die Mittel, um das Licht für alle Sets vorzubereiten. Das Licht wurde auf dem Computer geprobt und vorbereitet. Es war auch möglich, den Arbeitsplan zu optimieren, zu klären, wieviel Zeit notwendig ist, von einer Ausleuchtung zu einem anderen Licht zu wechseln. Man überlegte, ob gleichzeitig in einem anderen Set gedreht werden kann, wenn auf diesem Plateau das Licht verändert werden muss. Die eigentliche Drehequipe bestand

1 Sabine Azéma in *NO SMOKING* (1993), «Golfplatz»

2 Pierre Arditi und Sabine Azéma in *SMOKING* (1993), «Hotel»

3 Jacques Saulnier im Dekor von *SMOKING / NO SMOKING*

4 *SMOKING / NO SMOKING*, «Hotel»

5 Pierre Arditi und Sabine Azéma in *ON CONNAÎT LA CHANSON* (1997)

6 *SMOKING / NO SMOKING*, «Steilküste»

7 Agnès Jaoui, Sabine Azéma und Lambert Wilson in *ON CONNAÎT LA CHANSON*

8 *SMOKING / NO SMOKING*, «Golfplatz»

aus einem Chef-machiniste, einem machiniste, einem Chef-electro, einem electro, Skript, Maske, es war also eine sehr kleine Equipe für die Aufnahmen. Die übrige Equipe hat, während wir drehen, immer die Sets vorbereitet, in denen anschliessend gedreht wurde.

Man hat wirklich gemeinsam über die Herstellung nachgedacht. Heute wird das kaum mehr gemacht. Schnell, schnell, schnell. Und um schnell zu sein, macht man's schlecht. Also muss es – schnell, schnell – nochmals gemacht werden. Und das schnelle Vorwärtsdrängen kostet schliesslich mehr Zeit und Geld – ein bisschen nachzudenken wäre oft billiger.

FILMBULLETTIN Und Alain Resnais?

RENATO BERTA Alain hat natürlich mitgespielt und seine Rolle als Regisseur wahrgenommen. Aber wenn es ein Problem gab, hat man sich eben um einen Tisch gesetzt und gemeinsam überlegt, welche Optionen es gibt.

Eine grosse Debatte gab es um den Himmel auf dem grossen Plateau, auf dem sowohl «das Hotel», «die Klippe

an der Steilküste» und «der Golfplatz» gedreht wurden. Die drei Dekors sollten vor demselben Hintergrund, zunächst eine im Bogen gebaute Wand aus grauem Karton, aufgestellt werden. Die Produktion wollte die Fläche erst nicht bemalen lassen, weil das teuer war, aber ein grauer Karton, der dermassen viel Platz im Bild einnimmt, wäre schrecklich gewesen. Wir haben mit den Modellen einige Versuche gemacht, aber es gab keine andere Lösung, als Wolken auf den Hintergrund zu malen. Was Saulnier und dem Produktionsleiter nun aber Sorgen machte war, dass man jetzt zwar Wolken hatte, Gewitterwolken – aber was sollte man machen, damit dieser Hintergrund in den anderen Szenen weniger düster wirkt? Normalerweise wird das neu gemalt oder übermalt, aber aus Kostengründen konnte man das nicht erneut malen. Ich sagte: Hört mal, ich denke, ich kann da mit dem Licht etwas machen. Wir haben einige Versuche angestellt, und der Himmel wirkt nun in jeder der betreffenden Szenen anders, dank dem Licht.

1



2



4



5

«Ihr roter Lippenstift und die Frau mit dem roten Kopftuch, die durchs Bild geht, das war nicht am Schreibtisch ausgedacht und aufgeschrieben worden. Die Ideen und die Lösungen, sie sind bei der praktischen Arbeit wie von selbst gekommen.»

Aber um solche Lösungen zu erarbeiten, braucht es gegenseitiges Vertrauen, Achtung, Wertschätzung, Offenheit und Ehrlichkeit. Alle von uns gewählten Lösungen haben wunderbar funktioniert. Man hat mit Verstand operiert und nicht nur mit der Rechenmaschine. Dennoch hat es weniger gekostet. Wenn man eben zuerst nachdenkt, können günstigere Lösungen gefunden werden.

Das Drama ist, dass die Produzenten nicht mehr wissen, wie's gemacht wird. Sie wissen und können immer weniger – ausser die Leute antreiben: «vite, vite, vite».

FILMBULLETIN Sie haben viel mit Daniel Schmid gearbeitet.

RENATO BERTA Daniel war – trotz seiner chaotischen Art – ein Cineast, der einen ausgezeichneten, sehr kohärenten Stil entwickelt hat. Er schummelte nie, obwohl er oft Lügen erzählte. Er hat mich damals angerufen, weil er einen Kameramann suchte und von mir gehört hatte. Als das Telefon klingelte, hörte ich gerade eine Oper mit der Callas. Einige Stunden später war er da. Ich kannte ihn nicht, aber

ich erkannte ihn sofort auf der grossen Treppe im Bahnhof von Genf. Da gab es einen phänomenalen Click. Wir teilten Dinge, die nicht theoretisch oder angelernt waren, Dinge, die einfach da waren. Wir haben uns beim Herstellen von Filmen sehr gut ergänzt. Die Abmachungen bezüglich Produktion waren immer sehr klar und eindeutig. Als er mich für HEUTE NACHT ODER NIE kontaktierte, sagte er: «Hör zu, ich hab zwanzigtausend Franken in der Tasche, mit denen ich etwas Film besorgen kann, ich hab ein Hotel mit einem vollen Kühlschrank, ich habe eine Gruppe befreundeter Schauspieler aus dem Umfeld von Fassbinder, und der Direktor des Theaters von Hamburg leiht mir Kostüme. Ich brauche einen Kameramann mit einer technischen Equipe und einer Kamera.» Es war klar. Du akzeptierst oder akzeptierst nicht, es wird gemacht oder nicht. Es gab nicht den geringsten Versuch, zu schummeln. Es war nicht der heute übliche Schwindel: «Ich habe zwanzigtausend, eigentlich hab ich sie noch nicht wirklich, aber ich bekomme sie ...»



6



7



8



9

1 HEUTE NACHT ODER NIE (1972)

2 Ingrid Caven mit Viktor Latscha in HEUTE NACHT ODER NIE

3 Elena Panova in BERESINA (1999)

4 Ingrid Caven in LA PALOMA (1974)

5 Daniel Schmid und Renato Berta bei den Dreharbeiten zu JENATSCH (1987)

6 Daniel Schmid, Renato Berta und Ingrid Caven bei den Dreharbeiten zu SCHATTEN DER ENGEL (1976)

7 Renato Berta bei den Dreharbeiten von LA PALOMA

8 Rainer Werner Fassbinder und Ingrid Caven in SCHATTEN DER ENGEL

9 Luis Filipe Pereira und Marisa Paredes in HORS SAISON (1992)

Daniel war zwar ein Lügner, aber ein "heiliger" Lügner, der im richtigen Moment log. Wir haben uns gut verstanden, obwohl es nicht immer einfach war. Ich habe auch freundschaftlich viel mit ihm geteilt.

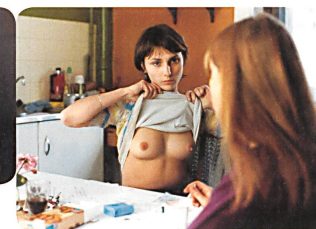
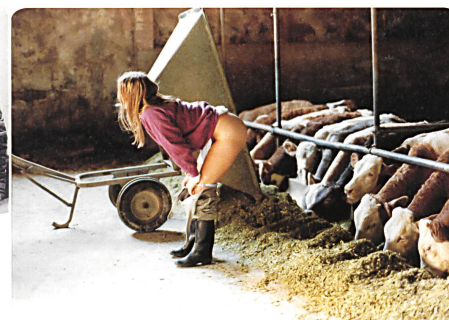
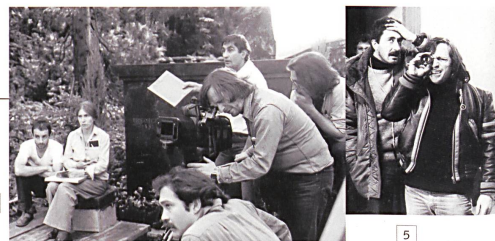
FILMBULLETIN Sie haben auch mit Louis Malle gearbeitet.

RENATO BERTA Auch mit Louis Malle habe ich mich sehr gut verstanden. Obwohl er einen etwas theoretischen Zugang zum Kino hatte, machte es gleichzeitig immer mal wieder plötzlich «hop», und die Theorie existierte nicht mehr, nur noch die Praxis und die Realisation. Für ihn war das klassische Kino sehr bedeutsam, aber gleichzeitig revoltierte er dagegen. Er war sehr organisiert, hatte eine pragmatische Seite. Aber in der Dynamik dieser Pragmatik kann man sich manchmal irren – «Halt, wir sind auf dem falschen Weg, kehren wir um». Das ist öfters passiert.

Phantastisch war es auch, mit ihm einen Film vorzubereiten. Wir haben viel über den Film gesprochen. Bei der Vorbereitung der Dreharbeiten zu AU REVOIR LES ENFANTS haben wir Fotos von allen Motiven für die Szenen in der

Schule gemacht, und plötzlich merke ich, dass es in all meinen Bildern kein Rot gibt. Irgendwie eine eigenartige Feststellung. Aber: «Ja, ja, stimmt.» Für die Szene, wo die Kinder mit der Mutter im Restaurant essen und die Deutschen kommen, standen zwei Restaurants zur Wahl, aber wir entschieden uns nun für dasjenige mit den warmen Tapeten und den roten Lampenschirmen an der Wand. Oder am Anfang des Films, die Szene am Bahnhof mit der Mutter, die das Kind zum Abschied umarmt. Ihr roter Lippenstift und die Frau mit dem roten Kopftuch, die durchs Bild geht, das war nicht am Schreibtisch ausgedacht und aufgeschrieben worden. Die Ideen und die Lösungen, sie sind bei der praktischen Arbeit wie von selbst gekommen.

Gleichzeitig war Louis Malle aber auch wie besessen von der Zeit. Ich habe nie verstanden, warum beim Film alles immer schnell gehen muss. Wenn man schnell machen will, sollte man nicht Kino machen, sondern Formel Eins fahren – das ist schnell. Auch im Leben muss alles immer schneller gehen. Es gibt Regisseure, die immerzu «moteur» rufen,



«In der ganzen *Découpage*, in der Wahl der Kamerastandpunkte, der Bildausschnitte, der Einstellungen ist Godard phänomenal. Aber dazu muss man den Film sehen. Er hat ein Gespür für den Bildausschnitt, die Distanz zu den Schauspielern, für die Brennweiten ...»

immer soll die Kamera laufen. Also drücke ich auf den Auslöser. Die Maler malen noch, die Farbe ist noch nicht trocken, und bei der Projektion der Rushes beklagt sich der Regisseur dann über die Maler im Bild. «Entschuldige mal, du hast gerufen: Wir drehen.»

So extrem war es bei Louis zwar nie, aber er hat doch sehr auf die Zeit gedrängt. Wir waren in der Nacht draußen im Wald und sollten die Einstellung drehen, in der die Kinder auf das deutsche Militärfahrzeug treffen. Es gab die beiden Scheinwerfer des Wagens und die Kinder, die aus dem dunklen Wald auf die Strasse treten. Wir mussten einen Ausgleich mit dem Licht finden und deshalb zum richtigen Zeitpunkt drehen. Doch die Beleuchter hatten eine Panne, kamen zwanzig Minuten zu spät, und ich sagte: «Nun ist es zu dunkel.» Aber Louis meinte: «Das sagen die Operateure immer.» «Gut, wenn du drehen willst, drehen wir.» Ich bin nicht der Kameramann, der in solchen Situationen Schwierigkeiten macht. Es war aber wirklich zu dunkel, und die

Szene musste später nochmals gedreht werden. Von da ab hat er immer auf mich gehört.

FILMBULLETIN Wie war die Arbeit mit Jean-Luc Godard – speziell?

RENATO BERTA Im Vergleich zum üblichen, vorherrschenden Kino, ganz offensichtlich. Jean-Luc kann einfach nicht drehen, wenn es keine besondere Spannung zwischen den Beteiligten auf dem Set gibt, und das macht die Zusammenarbeit mit ihm auf psychologischer Ebene kompliziert. Er braucht Leute um sich, die hierarchisch organisiert sind – wie in einem Kloster. Er gibt den Abt und alle anderen sollen seine Mönche spielen, die wissen, was gepredigt wird, wie zu reagieren ist, die nach gewissen Regeln exakt das tun, was er will: die Stunden des Gebets befolgen, ja und Amen sagen. Und wer nicht Amen sagte, auf den wurde sofort mit Fingern gezeigt. Es gab Rituale, die gepflegt wurden. Er liebt es, die Leute zu provozieren, um Spannungen zu erzeugen. Mit William Lubchansky und mir waren zwei Chef-Kameramänner in derselben Funktion engagiert. Godard

glaubte wohl, dass es grosse Rivalitäten und Konflikte um die Führungsposition geben würde, aber wir haben uns einfach und problemlos die Arbeit aufgeteilt.

FILMBULLETIN Und wie haben sich diese Rituale auf das Resultat ausgewirkt?

RENATO BERTA Das Resultat war formidabel. Ein Stück meines Weges mit Jean-Luc Godard zurückzulegen war wunderbar. Bei ihm habe ich unglaublich viel gelernt. Durch ihn bin ich zum ersten Mal auf bestimmte Dinge gestossen und habe sie näher untersucht. Wenn er nicht redete, sondern handelte, war er genial. Wenn er zu theoretisieren anfing, war es nicht mehr sehr überzeugend. Godard redet, um Konflikte zu provozieren oder um zu verführen. Reden ist für ihn – sagen wir mal – nicht das, was es üblicherweise ist. Aber seine praktische Arbeit, wie bestimmte Vorstellungen entwickelt und umgesetzt wurden: atemberaubend! Ich sage das mit uneingeschränkter Bewunderung, weil ich es erlebt habe. Das sind allerdings Dinge, die sehr schwierig zu beschreiben sind, weil man im Prozess drin sein muss,

um zu verstehen, wie diese Dinge erreicht werden – ausserhalb der Theorie. Sogar Godard selbst kann diese guten Momente theoretisch nicht wirklich beschreiben. In der ganzen *Découpage*, in der Wahl der Kamerastandpunkte, der Bildausschnitte, der Einstellungsfolge ist Godard phänomenal. Aber dazu muss man den Film sehen. Er hat ein Gespür für den Bildausschnitt, die Distanz zu den Schauspielern, für die Brennweiten ... Ich will keinen Mythos schaffen, aber er hat wirklich einen besonderen Sinn für den Bildausschnitt, auch sein Sinn für das Licht ist phänomenal. Um allerdings herauszufinden und zu verstehen, wie er das macht, oh la la, das ist manchmal äusserst kompliziert. Der Weg zum Ziel verläuft nicht immer gerade.

FILMBULLETIN Claude Chabrol?

RENATO BERTA Chabrol interessiert sich nicht für die Fotografie. Er gibt das sogar offen zu: «Die Fotografie? Das interessiert mich nicht.» Für mich war das nicht einfach. Es gelang mir nicht, mich zu entfalten. Das einzige, was ihn interessierte, waren die Bildausschnitte, aber für das Kadrie-

1 MILOU EN MAI (1989)

2 Gaspard Manesse in AU REVOIR LES ENFANTS (1987)

3 Raphaël Fejtös und Gaspard Manesse in AU REVOIR LES ENFANTS

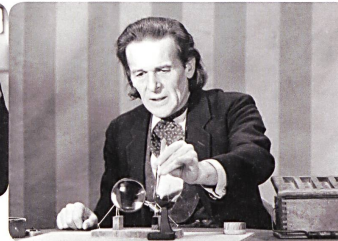
4 Dreharbeiten zu NEID ODER EIN ANDERER SEIN (1980)

5 Daniel Schmid und Renato Berta

6 Isabelle Huppert in SAUVÉ QUI PEUT (LA VIE) (1980)

7 Jacques Dutronc in SAUVÉ QUI PEUT (LA VIE)

8 Anna Baldacci und Isabelle Huppert in SAUVÉ QUI PEUT (LA VIE)



«Diese Aufnahmen ergeben sich nicht durch die Inszenierung und die Annäherung eines Cineasten ans Licht. Es gibt überhaupt wenig Cineasten, die eine wirkliche Vorstellung vom Licht haben und wissen, in welcher Richtung das richtige Licht zu suchen ist.»

ren war Michel Thiriet zuständig. Ich wollte keine Fotografie gegen ihn machen, also setzte ich mich mit Isabelle Huppert, die ich seit *LES INDIENS SONT ENCORE LOIN* kannte, ins Einvernehmen. In jedem Fall musste auch bei Chabrol alles immer schnell, schnell gehen. «Also gut, einverstanden, machen wir schnell.»

FILMBULLETIN Haben Sie deshalb nur einmal mit ihm gearbeitet?

RENATO BERTA Nein, nein. Es ist ja nicht so, dass ich die Regisseure auswähle. Claude Chabrol hat mich gefragt, es waren die Umstände, die uns zusammenführten. Er ist sehr amüsant, und er ist sehr intelligent in der Auflösung der Szenen, in der Wahl der Kamerastandpunkte, aber eben, was die Fotografie betrifft: kein Interesse. Für Chabrol gilt: le cinéma c'est le cadre.

Das ist eine Wahl. Ein Standpunkt, den ich für möglich halte und nachvollziehen kann. Wenn man aber die Art der Fotografie bestimmen muss, ohne dass sich der Regisseur dafür interessiert, wird es schwierig. Natürlich gibt

es auch Operateure, die ganze Vorträge über die Fotografie halten, aber nicht über das Kino reden – wie Storaro: «Ich hatte eine orange Phase, dann wechselte ich zur blauen», wie wenn er alleine bestimmen würde, wie der Film aussieht. Der Regisseur und der Film als Projekt existieren nicht für Vittorio Storaro. Er filmt die Leichen der Kinder im Irak oder eine Grossaufnahme von Catherine Deneuve im selben fotografischen Stil, setzt dasselbe Licht. Sowas kann ich nicht verstehen. Daher aber kommt das dominante Bild mit etwas Rauch, der hochsteigt, einer helleren Region am Rand, etwas blauem Gegenlicht und ein bisschen Orange im Vordergrund ... Das «Bild», welches gerade Mode ist – und alle machen dieselben Bilder. Diese Aufnahmen ergeben sich nicht durch die Inszenierung und die Annäherung eines Cineasten ans Licht. Es gibt überhaupt wenig Cineasten, die eine wirkliche Vorstellung vom Licht haben und wissen, in welcher Richtung das richtige Licht zu suchen ist. Man kann als Kameramann allerdings nicht gegen die Produktion, gegen den Regisseur arbeiten. Wenn die Leute nicht begreifen, worum

1 Isabelle Huppert in *Merci pour le chocolat* (2000)

2 Bulle Ogier in *La Paloma* (1974)

3 Isabelle Huppert und Anna Mouglalis in *Merci pour le chocolat*

4 Christine Pascale und Isabelle Huppert in *Les Indiens sont encore loin* (1977)

5 Sabine Azéma in *On connaît la chanson* (1997)

6 Patricia Moraz und Renato Berta bei den Dreharbeiten zu *Les Indiens sont encore loin*

7 Philippe Noiret und Gérard Depardieu in *Uranus* (1990)

8 François Simon in *Der Tod des Flohzieks* (1973)

9 Isabelle Huppert in *Les Indiens sont encore loin*

es gehen könnte, oder wenn man die Mittel dazu nicht hat, muss man sich arrangieren. Ich glaube übrigens auch nicht an den Film, der nach hunderttausend aussieht und mit nur zehntausend gemacht wurde. Wenn man zehn hat, muss ein Film hergestellt werden, der nach zehn aussieht, sonst kann das nicht funktionieren.

Genau das wird aber immer häufiger verlangt: mit zwei Stückchen Holz und etwas Draht soll ein Auto fabriziert werden. Natürlich kann man aus zwei Holzstücken und einem Draht etwas herstellen, aber man sollte nicht vorgeben, ein Auto zu produzieren.

FILMBULLETIN Die Beziehung zwischen den Darstellern und dem Kameramann ist doch auch wesentlich.

RENATO BERTA Da es mir schwerfällt, die Kamera loszulassen, weil mich die Kamera als Werkzeug interessiert, da ich bereits rein physisch grosse Mühe habe, die Kamera loszulassen, bin ich dem Spiel der Schauspieler oft sehr nah. Wenn ein Kameraopérateur nicht nur rein technisch, wie eine Maschine, unsensibel wie ein Roboter filmt – was

nicht mein Fall ist –, lässt er sich ins Spiel der Darsteller hineinziehen. Wenn die Aufnahme technisch nicht sehr kompliziert ist, kann ich bereits beim Drehen beurteilen, was im Inneren des Bildausschnitts passiert. Wenn ich also in der Nähe der Schauspieler bin, lasse ich mich total gefangen nehmen. Der Moment, wo man sich vom Spiel der Darsteller packen lässt und die Kamera mitgeht, das sind Augenblicke, die wirklich formidabel sind. Diese Momente machen viel Freude. Das Vergnügen ist durchaus auch körperlich und findet nicht nur im Kopf statt. Um das so zu erleben, braucht es natürlich eine gute Beziehung zu den Schauspielern. Wenn alles gut geht, ist das hervorragend, aber wenn du weisst, dass die Regie in eine Richtung tendiert, das Spiel sich aber in die andere entwickelt, bin ich etwas geniert. Oft fragen die Schauspieler, was ich denke. Mein Gott, ich ziehe es vor, dass der Regisseur sich als erster äussert, insbesondere wenn Frauen mich konsultieren. Man muss sehr aufpassen, denn es ist ein trio infernal: Kameramann, Schauspieler, Regisseur. Manchmal werden die triangulären Beziehungen sogar

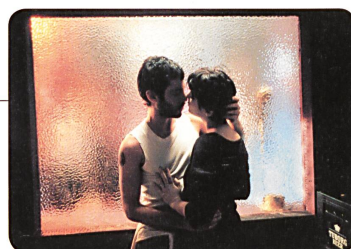
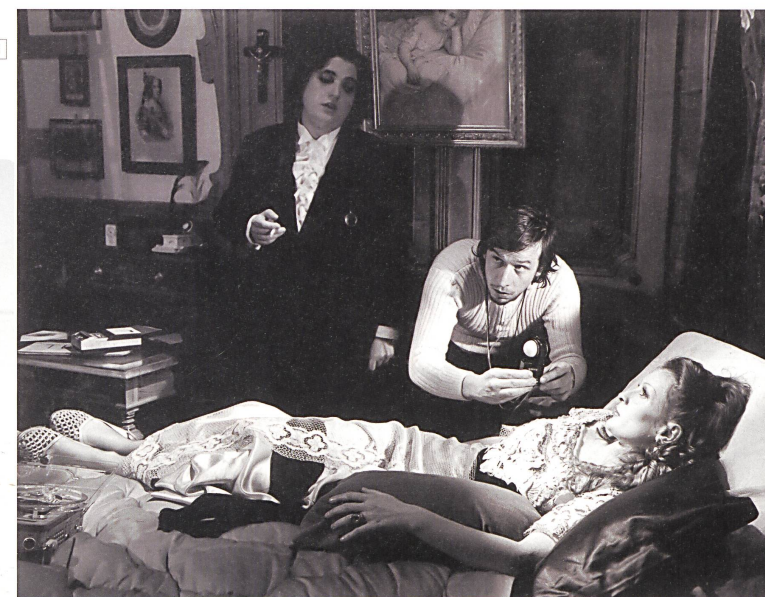


1

2



3



4



4



5



5



6

«Nicht alle Regisseure nutzen Monitore. Eric Rohmer etwa probt zwar sehr lang, aber im Augenblick der Aufnahme schliesst er die Augen und hört nur zu. Er schaut nicht hin.»

peinlich. Die meisten Regisseure mögen es nicht besonders, wenn die Schauspieler lieber mit dem Kameramann reden.

FILMBULLETIN Heute lässt sich die Aufnahme auf dem Monitor verfolgen und kontrollieren.

RENATO BERTA Das ist nicht dasselbe. Ausserdem nutzen nicht alle Regisseure Monitore. Eric Rohmer etwa probt zwar sehr lang, aber im Augenblick der Aufnahme schliesst er die Augen und hört nur zu. Er schaut nicht hin. Natürlich fragt er mich, ob alles richtig war, und wenn es zu sehr von der Probe abweicht, muss ich ihm das mitteilen – ohne jemanden zu denunzieren.

FILMBULLETIN Arbeiten Sie vorwiegend mit der Handkamera? mit Stativ? mit Dolly?

RENATO BERTA Das kommt auf den Film an, auf die Szene, die gerade zu drehen ist, auf den Regisseur. Ich bin nicht allzu erpicht auf athletische Übungen, nur um zu beweisen, dass ich eine Handkamera führen kann, wenn das Stativ oder ein Dolly praktischer ist. Aber heute zieht man Nike-Schuhe an, setzt eine Mütze – Schild nach hinten – auf und zeigt sei-

ne Muskeln. Das mag Eindruck machen, aber das ist nicht mein Fall.

FILMBULLETIN Mit Schauspielern, die ihre Positionen genau einhalten, kann ein präziseres Licht gesetzt werden.

RENATO BERTA Sicherlich, das ist jedoch viel eher ein Problem der Inszenierung als ein Problem des Kameramannes. Die Arbeit des Kameraoperators hängt sehr stark von der Inszenierung ab – also sind es Entscheidungen der Regie. Auch die Lichtführung entsteht immer im Dialog mit dem Regisseur. Schritt für Schritt findet man eine Vorstellung von der Fotografie, die kohärent sein sollte, eine Vorstellung davon, wie man filmen will, wie die Dinge auf der Leinwand erscheinen sollen, wie die Schauspieler arbeiten werden, wie die Schauspieler das Problem angehen, sich ins Bild zu setzen. Das Problem stellt sich auch immer anders, je nachdem ob man mit Straub, Resnais oder Daniel Schmid arbeitet. Das wichtige für den Kameramann ist, herauszufinden oder zu wissen, was ein Regisseur sucht. Wenn man sucht, ist man allerdings nie sicher, was man finden wird. Manchmal

1 Renato Berta, Daniel Schmid und Geraldine Chaplin bei den Dreharbeiten zu HORS SAISON (1992)

2 LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS (2005)

3 Peter Kern, Renato Berta und Ingrid Caven bei den Dreharbeiten zu HEUTE NACHT ODER NIE (1972)

4 KADOSH (1999)

5 Marlène Jobert und Gérard Depardieu in PAS SI MÉCHANT QUE ÇA (1974)

6 Hamidou Graïa in L'HOMME BLESSÉ (1983)

täuscht man sich und muss andersrum neu beginnen – und dabei kann der Kameramann enorm hilfreich sein. Aber Chef der Sache ist immer der Regisseur.

Wenn man also mit der Regie entscheidet, wir machen ein ganz präzises Licht, und alle, auch die Schauspieler, sind einverstanden, ein Schauspieler dann aber die Marke nicht trifft, hat man tatsächlich ein Problem. Aber wer hat das Problem? Der Schauspieler? Die Regie? Das kann endlose Diskussionen auslösen. So ein Problem zeigt sich aber ziemlich schnell, und deshalb ist die Vorbereitung zu einem Film ja auch so wichtig.

FILMBULLETIN Zu welchem Zeitpunkt möchten Sie in die Produktion einbezogen werden?

RENATO BERTA So früh wie möglich. Wenn ich ein Drehbuch gelesen habe, trifft man sich meist mit dem Regisseur und fragt: «Und nun, was machen wir damit?» Die Drehbücher werden immer literarischer – es sind keine technischen Bücher mehr. Ursprünglich war das Drehbuch immerhin ein Dokument, das es einer Equipe ermöglichte,

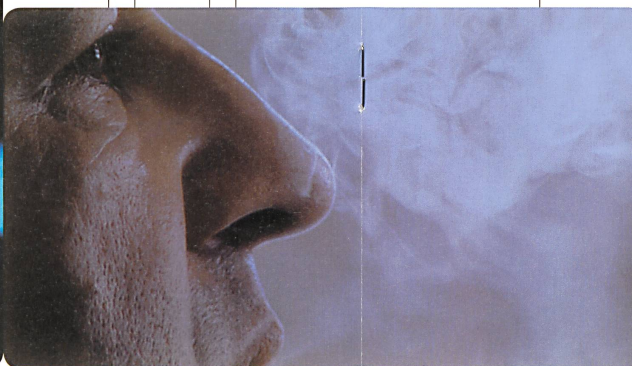
am selben Film zu arbeiten, aber heute dient es praktisch ausschließlich dazu, einen Film zu finanzieren. Man muss es dem Fernsehen, den Kommissionen, dem Frauenverein einsenden, wo es von Leuten gelesen wird, die keine Techniker sind. Also muss man die Lektüre so literarisch ausgestalten, bis das Drehbuch nichts mehr mit dem anzufertigenden Film zu tun hat. Es ist kein Bauplan wie in der Architektur. Da Baupläne für Laien aber auch nicht immer leicht zu lesen sind, macht man Zeichnungen und Modelle – und so sind die Drehbücher jetzt auch geworden.

Da gibt es die Regisseure, die dir erklären, man werde das sowieso alles neu erfinden, und andere meinen, es sei genau nach Buch zu arbeiten. Du spürst sehr schnell, wenn es Widersprüche gibt, Widersprüche zwischen den Aussagen der Regie und deiner Erfahrung, oder Widersprüche zwischen dem, was der Regisseur dir heute sagt, und dem, was er morgen von dir will. Man muss einfach Lösungen finden, und die systematische Reduktion der Möglichkeiten ist meist die Methode dazu.

1



2



3



4



«Das Licht wird heute sehr mystifiziert und das Kadrieren vergessen. Das ist ebenfalls ein Grund, weshalb weniger und weniger Kino entsteht. Der fundamentale Unterschied zwischen dem Kino und den andern Medien ist die Einstellung.»

FILMBULLETIN Was ist für Sie Kino – le cinéma?

RENATO BERTA Wenn ich das wüsste. Ich ahne ein bisschen, was es alles nicht ist. Ich konstatiere einfach, dass unter all den bewegten Bildern, die existieren, Kino vielleicht zehn Prozent ausmacht. Der ganze Rest hat mit Kino nichts zu tun. Das Fernsehen, die Werbung, die Bilder, die am Bahnhof auf dich einstürmen ... Bilder sind heute allgegenwärtig, aber das hat nichts mit Kino zu tun.

Unglücklicherweise will man uns glauben machen, es sei Kino – das ist das Schreckliche. In der geschriebenen Sprache sind die Dinge etwas klarer, denn nicht alles, was geschrieben wird, wird auch für Literatur gehalten. Und nicht alle Leute, die schreiben, geben vor, Literatur zu fabrizieren.

An den Filmschulen, die es inzwischen überall gibt, lernen die Studenten nicht, Filme zu sehen. Die Geschichte des Films wird auch nicht vermittelt. Man lässt die Leute glauben, Kino machen zu können, obwohl sie noch nicht einmal im Ansatz lernen, was Kino sein könnte. Es herrscht eine komplette, tragische Konfusion. Und man ist dabei, das bisschen Kino, das noch übrigbleibt, zu massakrieren.

Aus dieser Sicht sind die Amerikaner viel ehrlicher. Sie reden nicht von Filmen, nicht von Kino, sondern von Produkten und fabrizieren Ware, die sich gut und gewinnbringend verkaufen lässt.

FILMBULLETIN In den Credits ziehen Sie den Ausdruck «image» vor.

RENATO BERTA Im Französischen klingt das besser als in anderen Sprachen. Image ist für mich die Summe, das Ergebnis von Bildausschnitt und Fotografie. Sicherlich gibt es Einstellungen, in denen das Licht privilegierter ist als der Bildausschnitt und umgekehrt. Aber das Problem existiert in jeder Einstellung. Bereits dadurch, dass man einen Ausschnitt wählt, eliminiert man bestimmte Dinge. In einer Halbtotale ist nicht dasselbe zu sehen wie in einer Nahaufnahme, und man kann die beiden Einstellungen auch nicht gleich ausleuchten. Die Dialektik zwischen Licht und Bildausschnitt ist offenkundig. Daher ist der Ausdruck «directeur de photographie» nicht ganz korrekt. Es kommt zwar vor, dass das Kadrieren unter diesen Begriff subsumiert

1 Alain Bashung und Fanny Ardant in *RIEN QUE DES MENSONGES* (1991)

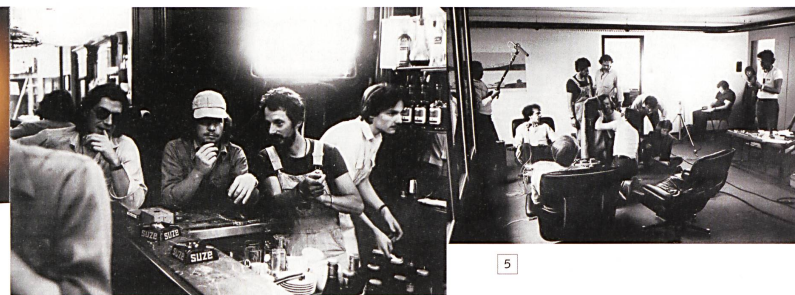
2 ADDIO LUGANO BELLA (2000)

3 Ingrid Caven in *HEUTE NACHT ODER NIE* (1972)

4 *Dreharbeiten zu LA PALOMA* (1974)

5 *Dreharbeiten zu NEID ODER EIN ANDERER SEIN* (1980)

5



5

wird, aber meistens ist nur das Licht gemeint. Das Licht wird heute sehr mystifiziert und das Kadrieren vergessen. Das ist ebenfalls ein Grund, weshalb weniger und weniger Kino entsteht.

Der fundamentale Unterschied zwischen dem Kino und den andern Medien, die sich in Bild und Ton ausdrücken, ist die Einstellung. Die Einstellung existiert nur im Kino. Und die Einstellung hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende in einem zeitlichen Verlauf. Genau wie ein Satz in der Literatur – vielleicht eine etwas simple Parallele, aber dennoch zutreffend. Fernsehen dagegen ist wirklich die Negation der Einstellung. Bei einer Übertragung von einem Fußballmatch etwa gibt es zehn oder vierzehn Bildschirme im Aufnahmestudio, und du wählst das beste Bild. Per Definition wählst du keine Einstellung, sondern den Augenblick, der dich am meisten interessiert. Die ausgedachte, die geplante Einstellung gibt es da nicht. Die Einstellung existiert nicht. Beim Kino hat man grosso modo doch die Vorstellung, dass es sich um etwas Durchdachtes, Gestaltetes handeln

soll. Fernsehen ist also die Negation der Einstellung, es wird auch kein Licht gesetzt – es ist einfach Fernsehen. Wenn man Fernsehen macht, macht man Fernsehen, wenn man Kino machen will, soll man Kino machen. Natürlich verläuft die Grenze zwischen den beiden Bereichen nicht ganz so eindeutig wie in der Theorie.

Ein vergleichbares Problem existiert übrigens auch bei den neuen Technologien, bei der Digitalisierung. Es gibt viele Kollegen, die einen Horror vor dem digitalen Bild haben. Im Allgemeinen sind das die Schlechtesten, die wenig arbeiten und furchtbar frustriert sind, was die Zukunft betrifft. Die fotochemischen und die digitalen Bilder sind zwei verschiedene Dinge, und ich verstehe die Leute nicht, die argumentieren, dass es inzwischen beinahe dasselbe sei. Ich verstehe die Angst auch nicht. Ich frage mich, warum es nur einen einzigen Diskurs geben soll. Warum müssen digitale Bilder mit dem Filmmaterial verglichen werden, wo doch bereits das heutige Filmmaterial ganz anders ist als früher. Vor fünfzig Jahren hatte es viel mehr Silber im Material,



Renato Berta

geboren 1945 in Bellinzona,
Mitglied der Jury «Cinema e gioventù»
am Filmfestival von Locarno 1964,
Lehre als Mechaniker, Ausbildung zum
Kameramann am «Centro Sperimentale
di Cinematografia» in Rom

- 1968 QUATRE D'ENTRE ELLES
Episodenfilm; Regie: Claude Champion,
Jacques Sandoz, Francis Reusser, Yves Versin
- 1969 VIVE LA MORT
Regie: Francis Reusser
CHARLES MORT OU VIF
Regie: Alain Tanner
- 1970 OTHON – «DIE AUGEN WOLLEN SICH
NICHT ZU JEDER ZEIT SCHLIESSEN ...»
Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
- 1971 LA SALAMANDRE
Regie: Alain Tanner
- 1972 LE RETOUR D'AFRIQUE
Regie: Alain Tanner
HEUTE NACHT ODER NIE
Regie: Daniel Schmid
GESCHICHTSUNTERRICHT
Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet
- 1973 LES VILAINES MANIÈRES
Regie: Simon Edelstein
DER TOD DES FLOHZIRKUSDIREKTORS
Regie: Thomas Koerfer
EINLEITUNG ZU ARNOLD SCHÖNBERGS
BEGLEITMUSIK ZU EINER LICHTSPIEL-
SCENE
Regie: Jean-Marie Straub
- 1974 SCHATTENREITER (Fernsehen)
Regie: George Moore
LA PALOMA
Regie: Daniel Schmid
LE MILIEU DU MONDE
Regie: Alain Tanner
PAS SI MÉCHANT QUE ÇA
Regie: Claude Goretta
- 1975 MOSES UND ARON
Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet
DER GEHÜLFE
Regie: Thomas Koerfer
- 1976 SCHATTEN DER ENGEL
Regie: Daniel Schmid
SARTRE PAR LUI-MÊME
Regie: Alexandre Astruc, Michel Contat
LE GRAND SOIR
Regie: Francis Reusser
JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000
Regie: Alain Tanner
FORTINI / CANI
Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
- 1977 RÉPÉRAGES
Regie: Michel Soutter
VIOLANA
Regie: Daniel Schmid
SAN GOTTARDO
Regie: Villi Hermann
ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT
Regie: Thomas Koerfer
LES INDIENS SONT ENCORE LOIN
Regie: Patricia Moraz
A. CONSTANT
Regie: Christine Laurent
- 1978 LA VOIX DE SON MAÎTRE
Regie: Gérard Mordillat, Nicolas Philibert
- 1979 MESSIONAR
Regie: Alain Tanner
- 1980 SEULS
Regie: Francis Reusser
SAUVE QUI PEUT (LA VIE)
Regie: Jean-Luc Godard
RETOUR À MARSEILLE
Regie: René Allio

- MAX FRISCH, JOURNAL I-III
Regie: Richard Dindo
NEID ODER EIN ANDERER SEIN
(TV Reihe «Die sieben Todsünden»)
Regie: Philippe Pilliod
- 1981 NOTRE DAME DE LA CROISSETTE
Regie: Daniel Schmid
DAS HAUS IM PARK (TV)
Regie: Aribert Weis
- 1982 HÉCATE
Regie: Daniel Schmid
- 1983 MIRAGES DE LA VIE (TV)
Regie: Daniel Schmid
L'HOMME BLESSÉ
Regie: Patrice Chéreau
- 1984 VOYAGE D'ANTOINE
Regie: Christian Richelme
IL BACIO DI TOSCA
Regie: Daniel Schmid
VIVE LES FEMMES!
Regie: Claude Confortès
LES NUITS DE LA PLEINE LUNE
Regie: Eric Rohmer
L'ANNÉE DES MÉDUSES
Regie: Christopher Frank
- 1985 HURLEVENT
Regie: Jacques Rivette
RENDEZ-VOUS
Regie: André Téchiné
L'HOMME AUX YEUX D'ARGENT
Regie: Pierre Granier-Deferre
- 1986 ROSA LA ROSE, FILLE PUBLIQUE
Regie: Paul Vecchiali
TAXI BOY
Regie: Alain Page
CORPS ET BIEN
Regie: Benoît Jacquot
- 1987 DER TOD DES EMPEDOKLES
Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
JENATSCH
Regie: Daniel Schmid
AU REVOIR LES ENFANTS
Regie: Louis Malle
LES INNOCENTS
Regie: André Téchiné
- 1988 ADA DANS LA JUNGLE
Regie: Gérard Zingg
- 1989 CHIMÈRE
Regie: Claire Devers
TWISTER
Regie: Michael Almereyda
MILOU EN MAI
Regie: Louis Malle
- 1990 URANUS
Regie: Claude Berri
- 1991 RIEN QUE DES MENSONGES
Regie: Paule Muret
NOI E GLI ALTRI Beitrag zu
LE FILM DU CINÉMA SUISSE
Regie: Renato Berta, Augusta Forni,
Federico Jolli
- 1992 HORS SAISON / ZWISCHENSAISON
Regie: Daniel Schmid
- 1993 L'INSTINCT DE L'ANGE
Regie: Richard Dembo
SMOKING / NO SMOKING
Regie: Alain Resnais
- 1994 LA MORT DE MOLIERE
Regie: Robert Wilson

- LA PROSSIMA VOLTA IL FUOCO
Regie: Fabio Carpi
- 1995 DAS GESCHRIEBENE GESICHT
Regie: Daniel Schmid
ADULTÈRE, MODE D'EMPLOI
Regie: Christine Pascal
ZIHON DEVARIM
Regie: Amos Gitai
LE SILENCE DE RAK
Regie: Christophe Loizillon
- 1996 CHIMÈRE
Regie: Bartabas
PARTY
Regie: Manoel de Oliveira
- 1997 VIAGEM AO PRINCIPIO DO MUNDO
Regie: Manoel de Oliveira
ON CONNAÎT LA CHANSON
Regie: Alain Resnais
- 1998 INQUIETUDE
Regie: Manoel de Oliveira
YOM YOM
Regie: Amos Gitai
- 1999 VAANA PRATHAM
Regie: Shaji N. Karun
KADOSH
Regie: Amos Gitai
BERESINA ODER DIE LETZTEN TAGE
DER SCHWEIZ
Regie: Daniel Schmid
- 2000 ADDIO LUGANO BELLA
Regie: Francesca Solari
VIVE NOUS!
Regie: Camille de Casabianca
KIPPUR
Regie: Manoel de Oliveira
- 2001 OPERA!, CONTADINI
Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
EDEN
Regie: Amos Gitai
- 2002 MARIE-JO ET SES DEUX AMOURS
Regie: Robert Guédiguian
O PRINCIPIO DA INCERTEZA
Regie: Manoel de Oliveira
LULU
Regie: Jean-Henri Roger
- 2003 LE RETOUR DU FILS PRODIGE
Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
BALLO A TRE PASSI
Regie: Salvatore Mereu
ALILA
Regie: Amos Gitai
PAS SUR LA BOUCHE
Regie: Alain Resnais
- 2004 UNE VISITE AU LOUVRE
Regie: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet
MON PÈRE EST INGÉNIEUR
Regie: Robert Guédiguian
- 2005 LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS
Regie: Robert Guédiguian
FREE ZONE
Regie: Amos Gitai
CODE 68
Regie: Jean-Henri Roger
ESPELHO MÁGICO
Regie: Manoel de Oliveira
- 2006 QUEI LORO INCONTRI
Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub
- 2007 MAX & CO.
Animationsfilm von Frédéric und
Samuel Guillaume (in Entstehung begriffen)



1 Daniel Schmid,
Geraldine Chaplin,
Renato Berta und
Ulrich Noethen bei
den Dreharbeiten
zu BERESINA (1999)

2 KADOSH (1999)
3 Philippe Léotard und
Olimpia Carlisi in
LE MILIEU DU MONDE
(1974)

4 Lauren Hutton
in HÉCATE (1982)

5 Delphine Seyrig
in RÉPÉRAGES (1977)

heute fast keines mehr. Das Bild hatte eine ausgezeichnete Brillanz. Heute ist das Bild ein bisschen matt – ohne jede Brillanz. Das Filmmaterial ist lichtempfindlicher geworden, ja, aber die Brillanz ging verloren, weil weniger und weniger Silber verwendet wird. Auch deshalb sehe ich nicht ein, warum man unbedingt Träger vergleichen muss, die verschiedenen sind. Wenn es eine Auswahl gibt, umso besser.

FILMBULLETIN Haben Sie bereits mit digitalen Kameras gearbeitet?

RENATO BERTA Bereits vor zwanzig Jahren habe ich **LA MORT DE MOLIERE** mit Bob Wilson mit HD gedreht – mit der allerersten BTS, die Philips entwickelt hat. Das war noch ziemlich kompliziert, aber eine interessante Erfahrung. HD ist kein Film, aber warum muss es dasselbe sein? Warum will man keine Wahl? Das Problem ist wohl mystischer Natur, und da auch der Bezug zu diesen Werkzeugen anders ist, beginnt die reaktionäre Klage, dass alle mit diesen Kameras Aufnahmen machen können. Ja, aber die Leute können auch lesen und schreiben. Soll man den Leuten den Zugang

zum Schreiben verbieten? Ich verstehe das nicht. Offensichtlich gibt es einfach Kameralente mit einer antiken Mentalität, denen es nur um die Macht und die Machterhaltung geht.

Natürlich muss man darüber reden, wie all diese elektronischen Mittel eingesetzt werden können, denn mehrheitlich sind die Fabrikanten Schwachköpfe, die an deiner Stelle und über dich hinweg gewisse Dinge entscheiden wollen. Allein die Tatsache, dass in den Programmen, die die elektronischen Geräte steuern, auch ideologisch bestimmte Dinge bereits im voraus festgelegt sind, ist viel gravierender als die neue Technologie an sich. Das ist schwerwiegender, und darüber müsste man diskutieren. Aber das ist Teil der Konfusion, in der wir heute leben. Zehn Prozent der Bilder, die heute hergestellt werden, sind Kino. Der ganze Rest nicht.

Das Gespräch mit Renato Berta
führte Walt R. Vian

Ein Held sucht seine Autorin

STRANGER THAN FICTION von Marc Forster



Als ihm die Stimme seinen baldigen Tod ankündigt, bringt das Harold dermassen ausser Tritt, dass er seine heilige Alltagsroutine unterbricht und eine Psychiaterin aufsucht.

Film lügt nicht. So lautet der unausgesprochene Vertrag mit den Zuschauern. Was die Kamera an äusserlich Sichtbarem aufzeichnet, existiert auch, ist verbindlich und also – aus welcher Sicht auch immer – “real”. Nützlich ist dieser Vertrag nicht zuletzt deswegen, weil sich damit kunstvoll Verwirrung stiften lässt: Denn wieso sollte der Schein nicht trügen? Und warum sollte die stillschweigende Übereinkunft mit dem Publikum, dass Drehbuch und Fiktion, Autor und Schöpfung, Regie und Filmfigur aus streng getrennten Welten stammen, nicht gebrochen werden?

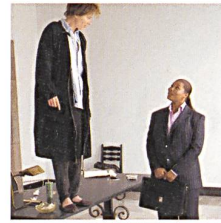
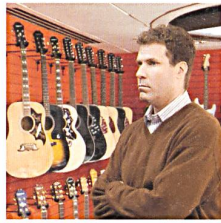
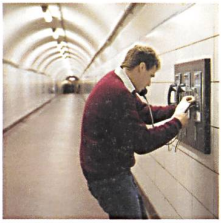
Wenn also ein Beamter der Steuerbehörde von einer weiblichen Stimme in seinem Kopf bedrängt wird und allmählich realisiert, dass er eine Romanfigur – ihre Romanfigur – ist; wenn er sich auf die Suche nach der Autorin macht, und wenn handkehrum diese Autorin eines Tages von ihrem Helden Besuch erwartet, für den sie seit Jahren die passende Todesart sucht – dann finden wir uns in

einem Universum wieder, in dem alles möglich scheint. Allerdings geht es Marc Forster nicht einfach darum, das Netz der Illusion zu zerreißen. Das Besondere an seinem wunderbar leicht fiegenden Film besteht gerade darin, wie es Forster gelingt, eine neue, gewissermassen spielerische Art von Illusion aufzubauen, das Unwahrscheinliche so unwiderstehlich und plausibel wie möglich zu erzählen. Wie in *FINDING NEVERLAND*, seinem Film über die Entstehungsgeschichte von James M. Barries Roman «Peter Pan», erzählt Forster einmal mehr von der wechselseitigen Beeinflussung von “Wirklichkeit” und literarischer Fiktion – nur ist diesmal alles viel verrückter.

Alles beginnt damit, dass unser Steuerbeamter namens Harold Crick eines Morgens beim Zähneputzen die Stimme hört. Sie klingt in seinem Kopf, doch auch uns klingt die Stimme bereits vertraut: Als Erzählstimme aus dem Off, wie man sie aus jedem dritten Film kennt, hat sie uns Harold zuvor als unsäglichen Lang-

weiler vorgestellt: Als einen farblosen Zahlenmenschen, einen Einsiedler ohne Innenleben, der aus nichts besteht denn aus täglich repetierten Handlungsmustern. Nun vernimmt diese Karikatur eines pflichtbewussten Beamten also, wie «the Voice» in auktorial allwissender Manier jede seiner kleinsten Bewegungen beschreibt, kommentiert und lenkt – er merkt aber auch, dass sie sich, in geheimer Wechselwirkung, ein Stück weit steuern und sogar zum Verstummen bringen lässt. Als ihm die Stimme auch noch seinen baldigen Tod ankündigt, bringt das Harold dermassen ausser Tritt, dass er seine heilige Alltagsroutine unterbricht und eine Psychiaterin aufsucht – die ihn prompt an einen Literaturwissenschaftler weitervermittelt.

Professor Hilbert wiederum scheint Harolds Geschichte nicht weiter zu erstaunen: Mit dem gelassenen Selbstverständnis des Kenners macht sich Hilbert, per Ausschlussverfahren, auf die Suche nach Autorin und



Textsorte. Als Protagonist einer griechischen Tragödie kommt Harold ebenso wenig in Frage wie als Held eines Märchens. Da die Indizien das Schlimmste befürchten lassen, empfiehlt Hilbert dem verwirrten Harold, die angedrohte Tragödie in eine Komödie zu wenden, um sein Leben zu retten. Da hilft nur eins: eine «Love-Story zwischen zwei Leuten, die sich hassen».

Spätestens an diesem Punkt des Geschehens hat Forster jene humorvolle und spielerische Leichtigkeit im Tonfall erreicht, die uns offen macht für die verrücktesten Spekulationen und Gedankenspiele. Gelingt es Harold, Kontakt zu seiner Schöpferin, der manisch depressiven Schriftstellerin Karen Eiffel aufzunehmen, um sie von ihren Mordplänen abzubringen? Gelingt es Eiffel handkehrum, ihren Helden so phantasievoll und schlüssig wie möglich unter die Erde zu bringen, um damit ihre langjährige Schreibkrise zu überwinden?

Doch Harold ist mehr als eine Spielfigur auf dem Schachbrett von Forsters Drehbuchautor Zach Helm: Es hat etwas Rührendes, wie der unbeholfene Kerl um die freidenkende Zuckerbäckerin Ana zu werben beginnt, die er wegen unbezahlter Steuern bestrafen sollte. Rührend deshalb, weil sich der verunsicherte Harold beim Flirt mit der lebenslustigen Ana auf völlig fremdem Terrain bewegt – und witzig, weil sich damit die erzählerischen Chancen auf eine «romantische Komödie» erhöhen. Denn darum geht es schliesslich, oder nicht?

So funktioniert der Plot zwanglos auf verschiedenen Ebenen: Einerseits erzählt STRANGER THAN FICTION davon, wie ein ausschliesslich von seiner Arbeit definierter Langweiler sich gezwungen sieht, sein Geschick in die eigene Hand zu nehmen, im wörtlichen Sinne selbstbestimmt, vom pas-

siven «Objekt» zum «Subjekt» seines eigenen Lebens zu werden. Anders ausgedrückt: Ein Spiesser lernt vor dem Tod endlich Gitarre spielen, findet sein Mädchen und geniesst das Leben. Zugleich handelt STRANGER THAN FICTION, auf einer Metaebene, vom Schöpfungsprozess, in dem fast alles denkbar ist: Also kann eine personifizierte Erzählstimme ins Leben des Protagonisten treten (und umgekehrt), können Figuren «umgebracht» und das Ende der Geschichte umgeschrieben werden. Es ist ein Film, mit anderen Worten, der vom eigenen Handwerk erzählt. Da ist es dann so konsequent wie amüsant, dass Hilbert Eiffels gnädige Schlussvariante als «sentimental» abtut. (Wir schliessen uns dem Urteil an).

Schon in seinem letzten Film STAY – über einen Psychiater und seinen suizidgefährdeten Patienten – spielte Marc Forster mit Täuschungen der Wahrnehmung. Als Gedankenspiel hatte STAY jedoch etwas angestrengt Forciertes, ja Selbstverliebtes, zumal die konsequente Verrätselung von Handlung und Atmosphäre sich zuletzt nicht richtig entschlüsseln liess. STRANGER THAN FICTION, gewissermassen ein komödiantisches Gegenstück zu STAY, wirkt dagegen glasklar: Da gibt es keine ungelösten Rätsel, keine nicht eingehaltenen Versprechen, keine Wahrnehmungsschlaufen, die sich in sich selbst verknoten. Das dürfte mit ein Grund sein, weshalb der Film bei einem grösseren Publikum Chancen hat. Und während sich STAY in einer traumhaft irrealen Atmosphäre gefiel, mit verrückten (und oft brillant montierten) Zeit- und Ortswechseln, wirkt der Stil von STRANGER THAN FICTION vergleichsweise dezent, nüchtern und immer streng funktional der Erzählung untergeordnet. Eine Ausnahme vom realistischen Look des Films macht nur etwa das

weisse Dekor im Archiv von Harolds Firma, das die sterile Kälte des Betriebs hervorkehrt und den Gegensatz zu den warmen Farben im gemütlichen Coffeeshop von Ana betont.

Dass die Komödie so schön gelingt, liegt vor allem an der Originalität des Drehbuchs und ihres Humors, obwohl der Schluss mit seiner humanen Botschaft etwas brav wirkt. Jedenfalls ist dem jungen Drehbuchautor Zach Helm mit seinem Kino-Debüt ein Coup gelungen. Schön sind auch treffende kleine Inszenierungs-Details wie die nackten Füsse Dustin Hoffmans, der sich in seinem Büro hässlich eingerichtet hat. Oder witzig, wie Emma Thompson mit der füllig grossen Queen Latifah eine Schauspielerin zur Seite gestellt wird, die schon rein äusserlich ein Gegenpol darstellt zur schlacksigen, manisch unruhigen Kettenraucherin Eiffel; vor allem aber unterläuft diese Verlagsassistentin jede Schriftstellerromantik mit den trockenen Kommentaren einer Pragmatikerin, die schon viel gesehen hat und sich von hysterischen Schriftstellern und ihren «existentiellen Schreibkrisen» nicht so leicht beeindrucken lässt.

Kathrin Halter

Regie: Marc Forster; Buch: Zach Helm; Kamera: Roberto Schaefer, Schnitt: Matt Chesse; Production Design: Kevin Thompson; Kostüme: Frank Fleming; Musik: Britt Daniel, Brian Reitzell. Darsteller (Rolle): Will Ferrell (Harold Crick), Emma Thompson (Karen Eiffel), Dustin Hoffman (Professor Jules Hilbert), Maggie Gyllenhaal (Ana Pascal), Queen Latifah (Penny Escher), Tony Hale (Dave), Tom Hulce (Dr. Cayle), Linda Hunt (Dr. Mittag-Leffler). Produktion: Three Strange Angels; Produzentin: Lindsay Doran; Co-Produzenten: Jim Miler, Aubrey Henderson; ausführende Produzenten: Joe Drake, Nathan Kahane, Eric Kopelhoff. USA 2006. Farbe, 112 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Sony Pictures Releasing, Berlin



Entschlüsselte Magie

THE PRESTIGE von Christopher Nolan



Einen Film über Zauberei zu machen, heisst somit immer auch, das eigene Medium zu bedenken. Christopher Nolan ist sich dessen offenbar nur allzu bewusst.

Zauberei im Film – eine Tautologie. Denn Film ist selbst bereits ein Zaubertrick: Wie die Fingerfertigkeit des Taschenspielers dem Blick des Publikums entgeht, so beruht auch die Illusion des bewegten Bildes einzig auf der Trägheit des Auges, und wo der Magier aus einer Kiste mit doppeltem Boden einen Hasen zieht, lässt der Film ganze Menschen aus jenem unsichtbaren Zwischenraum zwischen den Bildern auftauchen und wieder darin verschwinden. Wie die Zauberei ist auch das frühe Kino im Variété beheimatet. So hat etwa der Bühnenmagier und Kinopionier George Méliès das neue Medium prompt als Zauberkunststück verwendet. In seinen Kurzfilmen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts werden Spielkarten lebendig und Menschen verdoppeln sich. Damit vollendet Méliès die kühnsten Träume der Bühnenzauberei und setzt an die Stelle von dessen begrenztem Repertoire die unendlichen Möglichkeiten des Filmtricks.

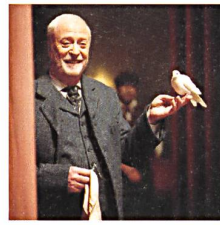
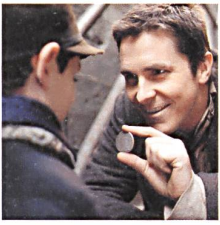
Einen Film über Zauberei zu machen, heisst somit immer auch, das eigene Medium zu bedenken. Christopher Nolan ist sich dessen offenbar nur allzu bewusst, und so beschwört sein Thriller um zwei konkurrierende Magier nicht nur den Reiz der Bühnenzauberei, sondern betreibt zugleich – um einiges versteckter – eine Mythologisierung des Kinos.

Der Schauplatz ist London um die Jahrhundertwende. Das Zeitalter der Maschinen, zu denen nicht zuletzt die Kinomaschine zählt, ist eben erst und von der Mehrheit der Bevölkerung noch unbemerkt angebrochen. Umso mehr bewundert man auf den Bühnen der Variétés noch die letzten Artefakte einer magischen, vortechnologischen Zeit: die als urzeitliche Ungeheuer inszenierten Körper in den Freakshows, die Entfesselungskünstler und Magier als späte Nachfahren der mittelalterlichen Alchimisten. Doch während das Publikum Zauberei sieht, dreht sich hinter den Kulissen alles um profane Technik: Ma-

gier buhlen um Ingenieure, die ihnen Apparaturen für ihre Illusionen bauen, trainieren unablässig ihre Tricks und schleichen sich mit falschen Bärten verkleidet in die Shows der Kollegen, um deren Technik auszuspiionieren.

Für die beiden Magier Robert Angier und Alfred Borden indes ist der Konkurrenzkampf längst zum lebensgefährlichen Duell geworden. Sie versuchen, sich gegenseitig zu ruinieren, indem sie sich die Tricks klauen, oder machen in der Verkleidung des Zuschauers die Auftritte des anderen zunichte.

Die beiden Kontrahenten stehen für zwei Typen. Borden ist nur an der Perfektionierung seiner Tricks interessiert, nicht an deren Inszenierung; der wesentlich weniger talentierte Angier hingegen ist ein Showman, dem der Bühneneffekt alles ist. Wie Doppelgänger umkreisen sich die beiden unablässig, verstricken sich gegenseitig in Täuschungen, auf dass einer der beiden stirbt – aber auch dann ist noch längst nicht genug.



Christopher Nolan hat in seinen beiden ersten Filmen *THE FOLLOWING* und *MENTO* virtuos mit den Erzähltechniken des Kinos gespielt, etwa indem er seine Storys anstatt linear in einer Kreisbewegung oder rückwärts abwickeln liess. *THE PRESTIGE* nun ist nach einem ungleich komplexeren Prinzip der Spiegelung gebaut: Über die wechselnden Erzählerstimmen der beiden Protagonisten aus dem Off und Tagebuchnotizen, die der eine vom andern liest, springt der Film durch die Zeit und lässt Ende und Anfang ineinander kippen. Dabei entsteht gleichsam ein filmisches Palimpsest, indem Topoi und ganze Szenen wiederholt, verändert und fortlaufend umgeschrieben werden. Doch paradoxerweise ist diese undurchschaubare Konstruktion sehr viel weniger auffällig und anstrengend als in den genannten Frühwerken. Während dort das Augenmerk weg von der Handlung, ganz auf die experimentelle Struktur gerichtet war, wird hier derart souverän im Zickzack erzählt, dass man dabei oft gar nicht bemerkt, welche Haken die Geschichte schlägt.

Es ist bekannt, dass Christopher Nolan seinen Film dem Thema entsprechend wie einen Zaubertrick aufbauen wollte – das Resultat aber ist weitaus erstaunlicher. Denn anstatt einen Trick vorzuführen, nimmt der Regisseur ihn vielmehr auseinander und macht gleich mehrere Male das, was als grösstes Verbrechen im Metier der Zauberei gilt: er entschüsselt die Magie.

Es ist ausgerechnet jener Trick, mit dem zu Beginn und Ende des Films ein kleines Mädchen bezaubert werden soll, in dem sich die Abgründe der ganzen Geschichte zeigen, ja in dem eigentlich alle Überraschungen des Films bereits offen zu Tage vorliegen: Über einen Vogelkäfig wird ein Tuch gebreitet, auf das

der Zauberer mit voller Wucht schlägt – verschwunden sind Käfig und darin befindliches Tier. Doch der Trick – so wird dem Zuschauer gezeigt – ist ebenso simpel wie grausam. Der Vogel stirbt dabei, und was der Zauberer aus seinem Mantel zieht, ist nur dessen Double.

Zauberei bedeutet immer auch, sich die Hände schmutzig zu machen – aber Robert Angier mag sich mit der Kehrseite des schönen Scheins nicht abgeben. Er versucht vielmehr, mit sauberer Wissenschaft Magie zu betreiben: Die historisch authentische Figur des rätselhaften Erfinders Nikola Tesla soll ihm eine Wundermaschine bauen. Ausgerechnet David Bowie, jener Ausserirdische aus Nicolas Roegs *THE MAN WHO FELL TO EARTH*, spielt den distinktierten Wissenschaftler. Zurückhaltend tut er es, ohne Manierismen, und seine augenfällige Androgynität ist für einmal gemildert durch einen Schnurrbart – doch entfaltet David Bowie als Nikola Tesla unter allen Figuren die unheimlichste Präsenz. Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, dass sich der ganze Film eigentlich um diese Randfigur dreht und um die schreckliche Erfindung in seinem Laboratorium. Denn die scheinbar so wissenschaftlich saubere Maschine, die Tesla baut, ist in Wahrheit eng verwandt mit jenem tödlichen Vogelkäfig, und was sie produziert ist kein Trick, sondern schrecklich reale Zauberei. Sie ist aber auch ein Prototyp jener anderen grossen Apparatur des zwanzigsten Jahrhunderts: Unter grossen Blitzen bringt die Maschine Gegenstände zum Verschwinden, um sie woanders wieder auftauchen zu lassen – die teuflische Lichtmaschine des Nikola Tesla ist in Wahrheit nichts anderes als ein Kinetograph.

In einem der ersten erhaltenen Filme des Kinomagiers George Méliès, in *UN HOMME*

DE TÊTES von 1898, vervielfacht Méliès seinen Kopf und muss am Ende seine Doppelgänger erschlagen. Und nicht anders geht es dem Illusionisten Robert Angier mit seiner Maschine. Mit *THE PRESTIGE* hat Christopher Nolan den Mélièschen Zaubertrick noch einmal neu inszeniert, der zugleich Ende der alten Bühnenmagie und Beginn des neuen Filmwunders darstellt. Als Hommage und Moritat auf Zauberei und das Kino.

«Are you watching closely» – so lauten die ersten Worte des Films. Nur wer genau hinsieht, kann sich von einem Taschenspielertrick faszinieren lassen. Und doch weiss das Publikum, dass es sich hat übertölpeln lassen, dass es nicht genau genug geschaut hat. Gleiches gilt fürs Kino. Könnte man tatsächlich genau genug sehen, würde die Täuschung des Films offenbar, würde sichtbar, woraus seine illusionären Figuren in Wahrheit bestehen. Was als lebendiger Mensch auf der Leinwand tanzt, ist auf dem Filmstreifen eine Reihe von lauter Doppelgängern in Totenstarre. Die Illusion des Lebens ist aus totem Material gemacht. Glück für uns, die wir nicht genau genug sehen. Und so schliesst auch der Film mit folgenden Sätzen: «Now you're looking for the secret ... but you won't find it because you're not really looking. You don't really want to know the secret ... You want to be fooled.»

Johannes Binotto

R: Christopher Nolan; B: Jonathan Nolan, Ch. Nolan, nach einem Buch von Christopher Priest; K: Wally Pfister; S: Lee Smith; A: Nathan Crowley; M: David Julyan. D (R): Hugh Jackman (Robert Angier), Christian Bale (Alfred Borden), Michael Caine (Cutter), Scarlett Johansson (Olivia), Rebecca Hall (Sarah), Andy Serkis (Alley), David Bowie (Tesla), Roger Rees (Owens). P: Newmarket Films, Syncopy Production. USA, Grossbritannien 2006. 130 Min. V: Warner Bros.



O-Ton statt O-Bild

DER KICK von Andres Veiel



Aber gerade weil sich Andres Veiel stets im Klaren ist über die Wirkung und die suggestive Kraft der Bilder, hat er nach Reduktionen und Deklarationsmöglichkeiten gesucht.

Unter dem Titel «Bronx in der Uckermark» rekapitulierte die Berliner «Junge Welt» vom 12. Juli 2003 einen Mordfall, der ein Jahr zuvor stattgefunden, aber erst ein halbes Jahr später in Deutschland Schlagzeilen gemacht hatte: «Der Fall hat alles, was Journalisten brauchen. Man kann nachdenkliche Reportagen genauso gut verfertigen wie grelle Bild-Titelseiten. Vor einem Jahr – am 12. Juli 2002 – ist in dem brandenburgischen Dorf Potzlow ein grauenhaftes Verbrechen passiert. Begangen von drei Jugendlichen. In einer Gegend, die von der Politik abgeschrieben ist. Mindestens die Hälfte der Bewohner ist arbeitslos. Sie brachten einen Jungen um, mit dem sie regelmäßig zusammen gewesen waren. Nachdem sie ihn zuvor stundenlang gequält und gedemütigt hatten – in Hörweite von Nachbarn, die sich nicht einmischten –, tötete einer der Täter ihn nach eigenen Angaben durch einen sogenannten Bordsteinkick. Die Methode hatten sich die jungen Männer zuvor viele Male gemeinsam in dem Film «American History X» angeschaut. [...] In den ersten poli-

zeilichen Vernehmungen gestanden die drei Angeklagten, die Brüder Marco (24) und Marcel S. (18) und Sebastian F. (18), alles, inklusive der Details dessen, was sie Marinus [Schöberl] angetan hatten.»

Der «Fall Potzlow» wirbelte Staub auf in Deutschland. Jugendliche Neonazi in Brandenburg, ein Dorf, das wegschaut und vertuscht, und schliesslich ein langwieriger Prozess gegen die jugendlichen Täter. Die öffentlichen Meinungen waren schnell gemacht und kaum mehr zu ändern.

Der Berliner Dokumentarfilmer Andres Veiel wollte sich nicht mit den gemachten Meinungen und den dazu passenden Bildern begnügen. Seit Beginn der neunziger Jahre hat er sich mit intelligenten und eigenwillig analytischen Dokumentarfilmen – etwa BLACK BOX BRD von 2002 – einen Namen geschaffen. Mit DIE SPIELWÜTIGEN, der Langzeitstudie über vier Berliner Schauspielleben, gelang ihm 2004 sogar ein Dokumentarfilm-Kino-

hit in Deutschland. Veiel ist kein Dogmatiker, jeder seiner Filme lotet formal und inhaltlich Grenzgebiete aus, jeder ist ein kalkuliertes und deklariertes Experiment. Den SPIELWÜTIGEN warfen Dokumentarfilmpuristen der alten Garde, zum Beispiel an der Duisburger Filmwoche, vor, es handle sich um ein publikumsfreundliches Spielfilmprodukt – als ob Veiel mit seiner dramaturgisch geschickten Montage und dem bewusst eingesetzten Spannungsbogen im Werdegang seiner vier Studienobjekte etwas anderes gemacht hätte, als es jeder gute Dokumentarfilmer macht, nämlich auswählen und montieren.

Aber gerade weil sich Veiel stets im Klaren ist über die Wirkung und die suggestive Kraft der Bilder, hat er nach Reduktionen und Deklarationsmöglichkeiten gesucht. Und für den «Fall Potzlow» hat er diese Reduktion radikalisiert, zunächst mit den Mitteln des Theaters, und dann, in einem zweiten Schritt, mit einem Transfer ins Medium Film.

In siebenmonatiger Recherche haben Veiel und seine Ko-Autorin *Gesine Schmidt* Betroffene, Beteiligte, Täter, Angehörige und weitere Dorfbewohner von Potzlow interviewt, ohne Kamera. Über tausendfünfhundert Seiten Aktenmaterial und Gesprächsprotokolle sind dabei zusammengekommen, und daraus haben die beiden einen radikal reduzierten Theaterabend erstellt. Eine Schauspielerin und ein Schauspieler – *Susanne-Marie Wrage* und *Markus Lerch* – spielten schliesslich in einzelnen Monologen die zwanzig Protagonisten, und dies sozusagen geschlechtsübergreifend, so dass der glatzköpfige junge Neonazi Marco aus dem Körper und dem Gesicht einer hübschen jungen Frau heraus sprach – mit überaus erschreckender Intensität.

Diese Methode der stellvertretenden Darstellung ist ja eigentlich die ursprünglichste und puristischste Theatermethode überhaupt, wenn nicht gar die Essenz des Theatralischen. Dass es nun plötzlich so radikal verfremdend wirkte, hat wohl mehr mit Veiels dokumentarischem Hintergrund zu tun, mit seinem Einsatz einer filmischen Dramaturgie auf der Bühne. Mit Licht- und Raumgestaltung "montierte" er die Szenenabfolge minimalistisch, setzte fast vollständig auf die Präsenz der beiden Schauspieler und auf die evokative Kraft des Textes.

Erst mit der Überführung der Inszenierung in einen Film werden die trotz allem vorhandenen Unterschiede und die methodischen Ansätze plötzlich erfahrbar. *DER KICK* ist in seiner filmischen Variante ein absolut eigenständiges Werk, auch wenn, bis hin zu den beiden Darstellern, alle Elemente der Uraufführung (und eigentlich nur diese) darin enthalten sind.

Die Radikalität besteht im immanenten Methodenvergleich, im Kunstgriff der Transposition, die plötzlich die Grenzen und Möglichkeiten jeder Darstellungsform nicht nur sichtbar, sondern auch fruchtbar macht. Der Film und das Theaterstück leben davon, dass sie immer klar deklarieren, was sie *nicht* sind und nicht können – mit dem paradoxen Effekt, dass man das als Zuschauer immer wieder vergisst, weil einen der Text, die Sprache, die Kunst der Darsteller zur Kapitulation zwingen. Der Mord und seine Umstände sind so ungeheuerlich wie banal, und der Schock, den man im Kinosaal mehrfach erlebt, ist immer eine Abwandlung jenes Momentes, in dem man im Gesicht von Susanne-Marie Wrage den glatzköpfigen Neonazi erkennt und feststellt, dass man den im Kopf hat, nicht vor Augen.

Das Theater und der Dokumentarfilm sind allenthalben im Umbruch. Auf vielen Bühnen werden erfolgreiche radikale Filme wie Thomas Vinterbergs erster *Dogma*-Film *FESTEN* nachinszeniert, und im Dokumentarfilm setzt sich immer mehr der Einsatz klassischer Theatermittel durch – immer dort, wo die Suggestivkraft der Bilder den Inhalten im Weg steht. Andres Veiel hat mit der Filmversion von «Der Kick» den grossen Preis des letzten Dokumentarfilmfestivals von Nyon gewonnen und dies nicht etwa, weil der Film als Dokumentation einer Theaterinszenierung missverstanden worden wäre, sondern weil er als Dokumentarfilm zum «Fall Potzlow» mehr leistet, als es ein "klassischer" Dokumentarfilm mit O-Ton und "O-Bild" je hätte leisten können.

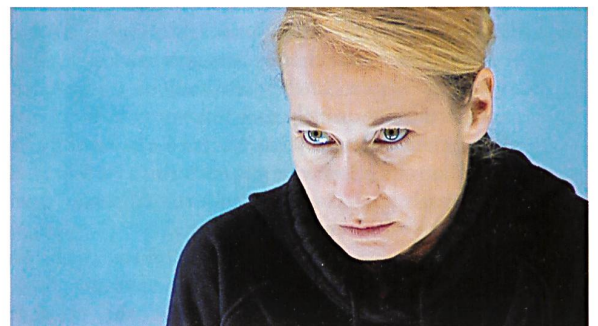
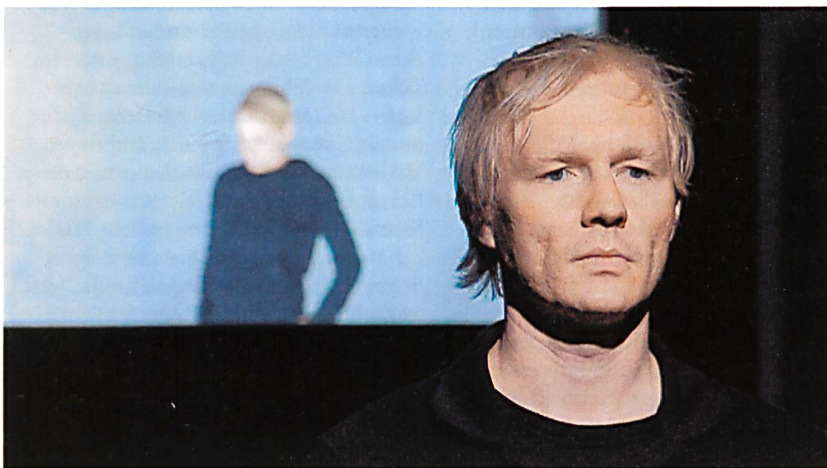
Erfunden hat Veiel die Methode nicht, auch andere radikale Filmer haben schon damit gearbeitet. Zum Beispiel Romuald Karma-

kar, der im Jahr 2000 mit seinem *HIMMLER-PROJEKT* Aufsehen erregte. Er liess den Schauspieler Manfred Zapatka vor der Kamera eine geheime Rede von Heinrich Himmler vortragen, die jener am 4. Oktober 1943 vor führenden SS-Generälen im Schloss Posen gehalten hatte. Und im letzten Oktober gewann der gleiche Karmakar einen Hauptpreis der Duisburger Dokumentarfilmwoche für seine *HAMBURGER LEKTIONEN*, wo wiederum Manfred Zapatka vor der Kamera die Übersetzung zweier Predigten des islamistischen Hasspredigers Mohammed Fazazi spricht, die jener im Januar 2000 in der Al-Quds-Moschee in Hamburg zur Unterweisung der Gläubigen gehalten hatte.

Der grosse Unterschied zwischen den Filmen Karmakars und Veiels besteht allerdings in ihrer Wirkung auf das Publikum. Während es Karmakar vor allem gelingt, die inhaltliche Ungeheuerlichkeit der vorgetragenen Reden so neutral wie möglich zur Verfügung zu stellen, stürzt Veiel sein Publikum in einen Abgrund zwischen Erkenntnis und Entsetzen. *DER KICK* erzeugt gleichzeitig emotionale Erschütterung und die rationale Gegenbewegung, ein Bedürfnis, das Geschehen zu verstehen und die eindeutig als "gemacht" erkannten Bilder zum Verständnisgewinn zu nutzen. Das ist eine maximale Leistung, im Kino wie im Theater.

Michael Sennhauser

R: Andres Veiel; B: A. Veiel, Gesine Schmidt nach ihrem gleichnamigen Theaterstück; K: Jörg Jeshel, Henning Brümmer; S: Katja Dringenberg; T: Titus Maderlechner. D: Susanne-Marie Wrage, Markus Lerch: P: nachtaktiv-Film, Journal Film Volkenborn, ZDFtheaterkanal. Deutschland 2006. 35 mm (Blow up), Beta; 1:1.85; 82 Min. CH-V: Robert Richter Distribution, Bern; D-V: Piffel Medien, Berlin



«Ich bin immer weniger geneigt, die Form zu überladen, um die Sache für den Zuschauer unterhaltsamer und verdaulicher zu machen»

Gespräch mit Andres Veiel

FILMBULLETIN Andres Veiel, ist diese filmische Umsetzung Ihrer Theaterinszenierung nun einfach eine weitere Reduktion oder etwas ganz anderes? Sie lassen Schauspieler Monologe sprechen, die Sie zuvor in Interviews aufgezeichnet haben, und zeichnen die dann wieder auf, diesmal vor laufender Kamera.

ANDRES VIEEL Es ist eine mehrfache Reduktion. Zunächst reduziere ich Menschen, die in einem möglicherweise ganz anderen Duktus etwas von sich gegeben haben, eben die Täter dieses Verbrechens, die Eltern, Anverwandte, Freunde, zu Figuren. Ich habe den Schauspielern nichts vorgegeben. Ich nehme sie körperlich sehr zurück, man könnte beinahe sagen, sie werden in einer bestimmten Position, in einer bestimmten Pose stilisiert, damit sie wiedererkennbar sind. Auch sprachlich haben wir das zurückgenommen, weil ich auf keinen Fall ein Volksstück machen wollte, also nicht einfach nachbauen wollte, «wie das in Potzlow wirklich war». Wir haben darum auch sehr viel vom Dialekt zurückgenommen, weil ich vom umgekehrten Weg – der Reduktion des Geschehenen zum Skelett – überzeugt bin. Ich habe mir ein Bilderverbot erteilt, weil ich den Zuschauer quasi auf Bilderdiät setzen wollte, sodass er gezwungen ist, Bilder im Kopf zu entwickeln, dass er gezwungen ist, an dieses Skelett, um bei diesem Bild zu bleiben, in seiner Phantasie, in seiner Vorstellung, dann wieder Fleisch und Muskeln anzusetzen.

FILMBULLETIN «Der Kick» war ja zuerst ein Theaterstück. In Basel hatten wir in der vorletzten Saison die Theaterinszenierung «Die Schöpfer der Einkaufswelten», die ein ähnliches Prinzip umsetzte. Schauspieler spielten auf der Bühne Dialoge aus einem Dokumentarfilm von Harun Farocki mit anderen Gesten, in einer anderen Umgebung nach. Bei Ihnen ist der Film aus Ihrer eigenen Theaterinszenierung heraus entstanden, die ihrerseits schon dieses Reduktions- und Verfremdungsprinzip nach Ihren ursprünglichen Interviews nutzte. Was hat Sie bewogen, aus Ihrer Inszenierung noch einen Film zu machen? Und was waren die zusätzlichen Herausforderungen?

ANDRES VIEEL Mich hat es im Probenprozess immer wieder gereizt, sehr nahe ran zu gehen. Warum? Weil ich gemerkt habe, dass beide Schauspieler – Susanne-Marie Wrage vielleicht noch einen Tick mehr als Markus Lerch – sehr filmisch agieren, das heisst, mit ganz minimalen Veränderungen sehr viel erzählen. Die Wechsel zwischen den einzelnen Rollen passieren durch ein Heben einer Schulter oder durch minimes

Wegbewegen des Kopfes, darüberhinaus gibt es diesen Minimalismus in den Reaktionen im Gesicht, das Zucken der Oberlippe oder eine Nervosität, die sich nur in den Augen ausdrückt, durch das Zucken eines Auges. Das hat mich von Anfang an gereizt, so dass ich immer wieder dachte, eigentlich ist es schade, dass solche Feinheiten des schauspielerischen Ausdrucks im Riesenraum, grösser als jedes Theater, für den Zuschauer verlorengehen. Gewisse Dinge können wir im Theater einfach nicht sehen. Dafür bekommen wir ein Raumerlebnis, und der Raum für sich ist eine Inszenierung – sozusagen eine Riesentotale. Der Zuschauer kann mal links ins Gebälk gucken und den Text einfach auf sich wirken lassen. Im Kino ist es genau umgekehrt. Als Regisseur erzwingen wir einen bestimmten Blick, dem man kaum ausweichen kann. Dadurch hat es eine noch stärkere Wirkung, manche Leute sagen gar, die Wirkung sei zu stark, weil man sich einfach nicht entziehen kann. Mich hat es interessiert, die gleiche Geschichte komplett anders zu erzählen, mit komplett anderen Mitteln. Beim Film kommt ein Sounddesign dazu und eine Lichtsprache, die differenzierter ist als im Theater. Wir haben sehr viel mehr ausgeleuchtet und überlegt, wie wir ein Gesicht ins richtige Licht setzen. Wir haben für jeden Schauspieler und für jede Situation eine eigene Raumatmosphäre geschaffen. Auch akustisch unterscheiden sich diese Räume, wenn man genau hinhört, sehr deutlich voneinander. All das waren sozusagen die Zusatzarbeiten für den Film.

FILMBULLETIN Das Theater hat dem Kino die unmittelbare physische Präsenz voraus, und die Echtzeit. Film ist stets aufgezeichnet, er zwingt die Zuschauer auch, eine Kadrierung zu akzeptieren. Nun hat gerade der Dokumentarfilm dank der Kraft des Bildes die Möglichkeit, das Gefühl von Echtheit oder gar «Wahrheit» zu vermitteln. Und genau auf diese Möglichkeiten haben Sie mit diesem Experiment paradoxerweise zunächst einmal verzichtet.

ANDRES VIEEL Das war für mich die Herausforderung. Ich habe in den Proben etwas sehr Spannendes erkannt: das Wechselverhältnis von Dokument und Fiktion. Wenn man nicht von der Chimäre des «wahren» Dokumentes und der «falschen» Fiktion ausgeht, dann werden wir über diese maximale Verfremdung oder maximale Abstraktion durch die Hintertüre wieder sehr viel authentischer, unmittelbarer, wahrhaftiger. Wenn wir es uns einfach gemacht hätten: jetzt holen wir uns die Täter, jetzt holen wir uns die Eltern der Täter, was wäre da passiert? Allein die Kamera wirkt

oft extrem einschüchternd. Wir haben den Täter im Gefängnis beobachtet, und wir wissen aus den Gerichtsreportagen: Sobald er in der Öffentlichkeit steht, spricht er kaum noch; wenn überhaupt, dann in Halbsätzen, Viertelsätzen. Man starrt auf seine Glatze, auf der eine SS-Rune eintätowiert ist, und denkt, mit diesem Monster möchte ich nichts zu tun haben. Ist das jetzt wahrhaftig? Für den Zuschauer bestimmt. Aber dringen wir damit tiefer in seine Geschichte ein, in seine Biographie? Hilft das sogenannte unmittelbare Dokument tatsächlich dabei etwas zu begreifen? Oder verstehen wir dank einer «Übersetzung» nicht eher: eine Schauspielerin – die eben keine Glatze hat, von der wir gar nicht behaupten, sie sei Marco Schönfeld – spricht den Text, so dass der Zuschauer sich überhaupt erst auf diesen Text einlassen und zuhören kann.

Ein zweiter Punkt ist noch interessanter. Wir haben gemerkt, dass die Schauspieler allein durch die Texte von sich aus glaubwürdig in eine bestimmte Ausdrucksform kommen, die der tatsächlichen Person sehr nahe kommt. Ich habe immer gesagt, ich will nicht imitieren. Ich habe nie gesagt, jetzt guckt euch das Video an, guckt euch das Foto an, hört euch die Tonbandaufnahmen an, und jetzt macht ihr das mal so, wie es die wirklichen Personen gemacht haben. Durch den Sprachkörper an sich entsteht bei den Schauspielern eine Körperlichkeit, die mich manchmal vollkommen umgehauen hat. Auch Leute aus dem Dorf, die das gesehen haben, haben so reagiert: Das ist ja unglaublich, woher wissen die das? Es ist die Sprache. Die Sprache formt Körper.

FILMBULLETIN Mir erscheint Ihr Film mit seiner Wuchtigkeit und seiner Kraft symptomatisch für eine Entwicklung, die wir im Dokumentarfilmbereich beobachten. Alle suchen nach Strategien, um den angeblichen Wahrheitsgehalt, das Suggestive im Dokumentarfilm, zu unter- oder zu überlaufen. Die Hauptstrategie der letzten Jahre war die Fiktionalisierung, das Einbringen klar erkennbarer Spielfilmelemente in den Dokumentarfilm. Mit *DIE SPIELWÜTIGEN* haben Sie ja auch so etwas gemacht. Das ist von Montage und Erzählgestus her eigentlich ein Spielfilm, eine Langzeitstudie. Jetzt machen Sie das Gegenteil. Aber im Kern steckt die gleiche Strategie: Man versucht, den Gestus der Wahrheitsverkündung des klassischen Dokumentarfilms zu unterlaufen.

ANDRES VIEEL Es ist das Misstrauen gegenüber dieser Bilderflut, die tagtäglich auf uns einströmt und mit ihrer scheinbaren Objektivität behauptet, die Welt zu vermit-



teln, wie sie tatsächlich ist. Wir wissen alle, dass das eine riesengrosse Chimäre ist. Auf Grund dieses Misstrauens habe ich mich entschieden, andere Wege zu gehen. Erst mal verlangsame ich, halte die Zeit an. Schon im Rechercheprozess. Es gibt zwei Aktenordner mit Pressematerial. Früher hätte jeder gesagt, das reicht längstens, um daraus einen Film oder ein Stück zu entwickeln. Aber da fängt für mich die Arbeit erst an, aus einer Skepsis heraus, aus der Erfahrung, dass eben all das nur einen Anfang darstellt. Wir haben daher sieben Monate lang recherchiert, haben mit Menschen gesprochen, mit denen vorher noch keine Journalisten gesprochen haben. Die Biographien der Täter sind vor Gericht von den Gutachtern aus psychopathologischer Sicht analysiert worden, aber niemand hat sie beschrieben, niemand hat die Biographie erst mal aus den Menschen selbst heraus entstehen lassen. Dem vorhandenen Aktenmaterial etwas entgegen zu setzen fand ich zwingend. Gerade in diesem Fall ist es exemplarisch: Nach der Tat und dann auch wieder während der Gerichtsverhandlung war die Berichterstattung in den Medien inflationär. Dann ist es durch. Es interessiert niemanden mehr, es guckt niemand mehr hin. Nun ist der Dokumentarfilmer aufgefordert zu sagen, gut, jetzt kommen wir.

FILMBULLETIN Viele Dokumentarfilmer nutzen als neue Strategie offensiv die unterhaltenden Elemente des Spielfilms, der Unterhaltung am Fernsehen, also Elemente, die klarmachen: Hier wird gespielt, mit Musik, mit Grafik, mit Geschichten und Anekdoten. Man kommt den Zuschauern entgegen und setzt zugleich darauf, dass das Publikum nun ja gar nicht mehr anders kann, als diese Mittel in Frage zu stellen. Wie beim American Wrestling, das sich als Showsport gebärdet, mit dem impliziten Verständnis bei allen Beteiligten, dass es sich dabei um reine Inszenierung handelt.

ANDRES VEIEL Ich denke, das hat im Moment seinen Höhepunkt erreicht und wird mittelfristig in eine andere Richtung gehen. Denn das Re-enactment, auch in historischen Filmen, ist inflationär geworden. Ich bin kein Dokumentarfilmpurist, und ich will nichts reglementiert haben. Aber was in den letzten Jahren ein bisschen verlorengegangen ist – das sage ich auch zu mir selbst – ist die Demut vor dem Einfachen. Man hat das Gefühl, wenn ich hier nicht noch eine Meta-Ebene einführe und da noch einen Inszenierungsteil, dann bin ich zuwenig originell. Für mich ist *DER KICK* irgendwie ein erster Schritt, den Zuschauer sehr bewusst auf Bilderdiät zu setzen – ich hätte ja noch Bilder von Potzlow

im Hintergrund einfügen können oder auf der Bühne am Ende mit Dias die wirklichen Täter neben den Schauspielern zeigen können. Mich hat aber die Einfachheit interessiert. Es braucht die sehr strenge Form. Ich bin immer weniger geneigt, die Form zu überladen, um die Sache für den Zuschauer unterhaltsamer und verdaulicher zu machen.

FILMBULLETIN Auf den ersten Blick sieht der Film wie ein Mitschnitt der Aufführung aus. Aber das liegt am gekonnten Transfer, die filmischen Mittel kommen sehr diskret zum Einsatz. Was im Film tatsächlich sehr schnell auffällt, ist die Lichtregie. Die Schauspieler werden mal von oben, mal von der Seite oder gar von hinten beleuchtet. Das sind Mittel des Theaters. Etliche davon sind aber auch in Ihrem filmischen Dispositiv. Das bedingt eine minutiöse Planung der Dreharbeiten. Wie viele Durchgänge brauchten Sie? Oder haben Sie gar, wie im Spielfilm üblich, Szene für Szene gedreht, vielleicht nicht einmal in der Chronologie der Aufführung?

ANDRES VEIEL Zunächst haben wir zwei Aufführungen als Basis genommen. Aber ich habe schnell gemerkt, dass es so nicht geht, dass wir die einzelnen Szenen nicht nur gezielt anders ausleuchten, sondern auch ganz anders spielen müssen. In insgesamt vier Nächten haben wir das ganze Stück auseinandergenommen und für die Kamera noch einmal neu entwickelt. Die Absichtslosigkeit eines Theaterschauspielers wird ab zwei Uhr Nachts stärker. Er will den Zuschauer in der fünfunddreissigsten Reihe nicht mehr erreichen. Ich habe von Anfang an darauf geachtet, dass wir minimieren, noch leiser werden, weil die Kamera ja nicht in der hintersten Reihe sitzt. Und da, wo es anfänglich nicht gelungen ist, habe ich dann um drei Uhr nachts spielen lassen, habe die Schauspieler an einen Punkt der absoluten Erschöpfung gebracht, wo sie nicht mehr die Kraft hatten, bewusst zu "senden", und damit in jene Beiläufigkeit kamen, die für den Film zwingend ist.

Ein anderes Element war, dass wir im Film stärker mit Hintergründen und mit der Tiefe des Raumes arbeiten. Im Theater haben wir sehr viel mehr isolierte Räume gezeigt, wir haben einen Raum hell gemacht und dann den anderen. Ich wollte im Theater möglichst wenig Ablenkung. Da sollte nur der Raum sichtbar sein, in dem die Person gerade agiert. Im Film, wo ich in einer Nahaufnahme den Raum eigentlich ausschliesse, interessierte mich aber das, was sonst noch da ist, wie dieser Raum auch noch atmet. Ich wollte wenigstens die Chance haben, dass das nicht vor einer schwarzen Wand passiert, sondern dass

der Raum als assoziativer Spiegel mitfunktioniert. Wir haben daher beim Ausleuchten die Tiefe stärker betont.

FILMBULLETIN Nun gibt es einen nachgerade absurden, ziemlich verstörenden Moment gegen Ende des Films. Die Kabine, in der jeweils im Bühnenhintergrund die Gerichtsakten verlesen werden, wo überhaupt das Gerichtsgeschehen angesiedelt ist, fährt plötzlich nach vorne, auf die Kamera zu. Dann folgt ein Schnitt, und man sieht den gleichen Raum von der Seite. Diese Kabine, die sich in Bewegung setzt, das ist ja nun eigentlich ein Bühnenelement.

ANDRES VEIEL Wir haben uns lange überlegt, ob wir das in den Film übernehmen oder weglassen sollten. Diese bedrohliche Bewegung der Kabine, die im Theater auf den Zuschauer zufährt, kann die Kamera im Prinzip ja jederzeit selber leisten. Die einzige Rechtfertigung, das im Film auch drin zu lassen, war, dass wir sehr nahe an das Gesicht von Marco Schönfeld, also von Susanne-Marie Wrage, herangehen, und da kommt im Hintergrund etwas auf sie zugefahren. Da kommt die letzte Verhörszene, die eigentliche Schilderung der Hinrichtung. Vorher gab es einen Sprung auf den Schädel, danach lebte das Opfer noch, und dann sagt Marco eben sehr lakonisch: «Wir können keinen Arzt mehr rufen», und das ist das Ende des Tatkomplexes. Danach kommt die Inhaftierung und damit Bewegungslosigkeit. Darum haben wir das übernommen, aber eben nur in der Grossaufnahme. Die Ausweglosigkeit dieser Nacht, dass eine Liebesgeschichte zu Ende ist, dass er möglicherweise Sicherheitsverwahrung bekommt und nie mehr rauskommt, das alles kann in dieser Grossaufnahme mit erzählt werden, wenn der Wagen nach vorne kommt.

FILMBULLETIN Aber mit dem darauffolgenden Achsenwechsel, mit dem Wechsel zum Blick von der Seite, verpufft der Effekt. Ich fand das schade, da werde ich auf Distanz gesetzt, bevor die von der Bewegung erzeugte Bedrohung bei mir so richtig wirkt.

ANDRES VEIEL Das war eine bewusste Entscheidung. Diese Bedrohlichkeit in der Banalität des Textes muss entstehen, wenn Marco in der Halbtotale die Tat reflektiert – diese unglaublich banale Begründung, wenn er sagt: «Wir wussten nicht, was wir sonst tun sollten, und da haben wir dann den eben gequält». Man hätte natürlich konsequent in der Grossaufnahme bleiben können. Aber ich habe gedacht, das ist so banal, dass ich dann lieber wieder die Banalität des Raumes zeige. Ich brauche da keinen Heckspoiler, um



diese Bedrohlichkeit herzustellen, das wäre fast schon ein Zeichen dafür, dass ich den Worten nicht trauen würde. Darum habe ich mich ganz bewusst dafür entschieden, nicht mit diesem Effekt weiterzuarbeiten – ihn verpuffen zu lassen, wenn man so will. Dafür wird der Zuschauer visuell gesprochen in eine viel schlimmere Banalität hineingezogen, die Nacktheit der Totalen und dieser dünnen Worte, in denen Marco versucht zu erklären, wie er diese Tat erlebt hat und wie ihn diese Bilder nicht mehr loslassen. Das sagt er ja auch: wie der Körper dann nach rechts fällt, mit dem blutenden Kopf... ein hilfloser Versuch, die Gründe dieser Tat zu beschreiben. Aber nicht die Hilflosigkeit ist das Schlimme, sondern die Banalität.

FILMBULLETIN Damit sind wir bei einer Erkenntnis, die mir im Kinosaal gekommen ist. Sowohl im Theater wie auch im Kino wirkt «Der Kick» unglaublich stark und erschütternd. Aber in beiden Umgebungen habe ich den Trost und den Komfort des gemeinsamen Erlebens mit dem Publikum. Denn: Man möchte nicht wirklich allein sein mit dieser Geschichte.

ANDRES VIEL Das kann ich sehr gut nachvollziehen, weil es mir ja auch so ging. In den Anfangszeiten der Recherche wurde ich, trotz meiner Ko-Autorin Gesine Schmidt, von diesem Alleinsein eingeholt, hatte schlaflose Nächte und habe mich gefragt, warum ich das eigentlich mache, warum ich mir das angetan habe. Deshalb hoffe ich, dass die Form, die Abstraktion, die Verfremdung es möglich macht, nicht beim Schrecken stehen zu bleiben, dass es möglich wird, in das Ursachengestrüpp einzudringen, dass es möglich wird, mehr zu verstehen, als wenn wir das bebildern und gar noch mit Ausschnitten aus *AMERICAN HISTORY X*, dem Film also, der Grundlage der Tat ist, wo dieser Bordsteinkick fiktional dargestellt wurde, belegen. Das alles hätte man eins zu eins zeigen können, und dann wäre es wirklich ein Horrorfilm geworden. Ich hoffe, dem Zuschauer hilft die Sicherheitszone, die ich ihm durch die Abstraktion anbiete, dass ich eben eine junge, hübsche Schauspielerin diesen Täter spielen lasse, so dass man sich immer wieder fragt, warum macht er das. Da wird man nicht vom Grauen überwältigt, da muss man anfangen nachzudenken. Ich hoffe, die Abstraktion macht es möglich, sich nicht einfach abzuwenden, sondern anders und tiefer über Gewaltstrukturen und -zusammenhänge zu reflektieren. Das ist ja das Thema der Gesellschaft, mit dem wir uns beschäftigen müssen, ob wir wollen oder nicht.

FILMBULLETIN Es ist ja schrecklich genug, dass ausgerechnet Tony Kayes Spielfilm *AMERICAN HISTORY X*, der es sich ja eigentlich zur Aufgabe machte, über Neonazitum und Gewalt aufzuklären, zu einer solchen Nachahmertat geführt haben soll. Waren Sie je in der Versuchung, dieses Element ganz wegzulassen? Gerade die Filmemacher, wie auch wir Filmjournalisten, kämpfen ja in der Regel eher dagegen, dass die Gewalt in der Gesellschaft einfach der Gewalt im Unterhaltungskino angelastet wird.

ANDRES VIEL Ich habe das sehr bewusst drin gelassen, auch wenn das nun sehr leicht als punktuelle Medienkritik ausgelegt werden könnte, weil ich als Regisseur, der ja auch mit fiktionalen Elementen arbeitet, verpflichtet bin, etwas sichtbar zu machen, ob ich es nun gut finde oder nicht. Es ist so, dass *AMERICAN HISTORY X*, interessanterweise gegen seine Intention, die auch der Täter verstanden hat – er bezeichnete den Film dem Gutachter gegenüber auch als «Anti-Nazi-Film» –, durch die Ästhetisierung der Gewalt, durch eine Zeitlupe und durch das Ausblenden des Opfers, ein Heldenbild erzeugt – die Verbindung des Täterbildes mit einem Bild der Macht. Marcel, der jüngere Bruder von Marco, hat später gesagt, «das war ein geiler Kick», dieser Sprung, jemanden auf diese Weise umzubringen. Also geht es auch um den Machtrausch. Es geht nicht nur um die soziologischen Faktoren, die zu dieser Tat geführt haben, sondern es geht um den Rausch, in dem Moment die Macht zu haben, jemand anderen vom Leben zum Tode bringen zu können. Das zeigt auch und gerade und explizit *AMERICAN HISTORY X*. Natürlich kann man argumentieren, dass von den fünf Millionen Leuten, die diesen Film in Deutschland gesehen haben (er ist ja mehrfach ausgestrahlt worden, auf DVD erhältlich und war im Kino zu sehen), 4 999 996 Menschen nicht so reagiert haben, dass sie jemandem, der irgendwo kniet, auf den Schädel gesprungen wären. Aber es gibt vier Fälle, die explizit aufgrund dieses Filmes zu einer Nachahmertat geführt haben. Nicht alle waren tödlich. Aber man muss dies einfach zur Kenntnis nehmen. Natürlich kann man sagen, was sind schon vier Fälle im Vergleich zu fünf Millionen. Es ist wahrscheinlicher, dass ich bei einem Verkehrsunfall oder bei einem Flugzeugabsturz ums Leben komme, als dass irgendjemand auf meinen Schädel springen wird. Aber man kann natürlich auch umgekehrt fragen, und das sage ich jetzt nicht, weil ich als Moralist dastehen möchte: Sind vier Fälle nicht schon vier zuviel?

FILMBULLETIN Diese Diskussion wird ja, erweitert um Computergames und Online-Spiele, noch lange geführt werden. Sie haben aber noch ein zweites Element im Film, das längst zu einem Medienklischee geworden ist, nämlich den Aufruf der Mutter des Opfers, diese «Monster» zu bestrafen. Das kommt bei Ihnen eins zu eins, wie in jedem amerikanischen Gerichtsfilm, wird aber unglaublich verstärkt durch die darauffolgende Meldung, dass die Frau kurz danach tot war.

ANDRES VIEL Für mich wird die Figur der Mutter mehrfach gebrochen. Sie ist einerseits mit diesem Aufruf an das Gericht am Ende drin, aber sie ist ja vorher auch schon drin, und zwar nicht nur mit der Trauer um ihren Sohn, sondern auch mit einem Ressentiment. Sie beschreibt ja sehr deutlich, dass sie selbst empfindet, dass für die Ausländer sehr viel mehr getan wird, und dass für die deutschen Jugendlichen – ich zitiere sie: «die alle umgebracht werden» –, kaum was passiert. Deshalb ist sie für mich fast die tragischste Figur im ganzen Film. Als Zuschauer möchte man eigentlich mit ihr sympathisieren. Gleichzeitig steht sie aber auch dafür, dass diese fremdenfeindlichen Ressentiments flächendeckend aus der Mitte der Gesellschaft kommen. Hinzu kommt auch noch, dass sie, die dieses Ressentiment mit den Tätern teilt, gleichzeitig die Täter alttestamentarisch vernichten möchte, Aug um Aug, Zahn um Zahn, «die müssen genauso umgebracht werden wie unser Sohn». Da sehe ich einen Widerspruch, der mir wichtig war. Deshalb habe ich in Kauf genommen, den Film mit diesem scheinbaren Klischee der Rachegöttin zu beenden. Weil es vorher diese andere Szene gab, die einfach deutlich macht: diese Rachegöttin kommt im Denken aus der gleichen Eizelle wie die Täter selbst. Es kann durchaus sein, dass sie sogar SPD wählte, was sie aber nicht hinderte, und das ist typisch für viele Leute in der Region da – obwohl sie kaum Kontakt haben mit Ausländern, es gibt da kaum Ausländer – das Ressentiment mit Wucht und Hartnäckigkeit zu pflegen.

Das Gespräch mit Andres Viel führte Michael Sennhauser

Diskrepante Verhältnisse

BAMAKO von Abderrahmane Sissako



Im Hof des Hauses seines verstorbenen Vaters lässt Abderrahmane Sissako eine hochhoffiziell erscheinende Verhandlung gegen die Weltbank und den Internationalen Währungsfonds buchstäblich über die Bühne gehen.

Es ist wie mit der Weltmusik, es bedarf meist einer Reihe von Fachleuten, die die Ingredienzien der musikalischen Mixtur herausfiltern können. Ganz ähnlich ergeht es oft mit afrikanischen Filmen. Besonders wenn sie aus den Sub-Sahara-Ländern kommen. Deren kinematographische Tradition gründet auch auf Einflüssen von ausserhalb Afrikas. Die ganz anders geartete Erzählkultur Schwarzafrikas (keine schriftliche Überlieferung), die wirtschaftlichen, sozialen und politischen Gegebenheiten beziehungsweise auch Vergangenheiten – wenn nur das Stichwort Kolonisation in die Diskussion geworfen werden darf – haben ein filmisches Bewusstsein geformt, das stark von westlichen oder – politisch gesehen – von östlichen Staaten geprägt wurde.

Abderrahmane Sissako (unter anderem 1998 *LA VIE SUR TERRE*, 2002 *HEREMAKONO*) wurde 1961 in Mauretanien, in Kiffa, geboren, verbrachte aber seine Kindheit in Mali, und ab 1982 studierte er an der Filmschule VGIK

in Moskau. Allein diese Art der persönlichen und filmischen Sozialisation macht deutlich, wie vielfältig die Einflüsse auf Sissako waren, da zudem noch ganz andere politische Ideologien die Welt beherrscht haben als heutzutage. Sissako hat zwölf Jahre in der Sowjetunion gelebt und ist dann nach Frankreich gegangen, hat sich also an zwei sehr differenten Kinematographien orientieren können oder müssen.

«Zwischen Tradition und Moderne»

Dieses Gegensatzpaar gehört zu den abgegriffenen Formulierungen, wenn über Länder berichtet wird, die sich im Aufbruch befinden und von Althergebrachtem doch noch geprägt werden. Sissako hat aber diesen Zwiespalt auf überzeugende Weise in seinem Handlungsort zum Ausdruck gebracht. Im Hof des Hauses seines verstorbenen Vaters lässt er eine hochhoffiziell erscheinende Verhandlung

gegen die Weltbank und den Internationalen Währungsfonds (IMF) buchstäblich über die Bühne gehen. Dieser Prozess mit schwarzen und weissen Juristen, unter denen auch eine Afrikanerin die Interessen ihres Kontinents vertritt, verhandelt über die fehlende Unterstützung der reichen entwickelten Staaten für die am Rande des Bankrotts dahinvegetierenden afrikanischen Länder. Auf dem Hinterhof eines afrikanischen Hauses in Bamako agieren Richter, Staatsanwalt, Ankläger und Verteidiger in Roben und Perücken, was zunächst wie eine Satire anmutet. Die engagierten und mit überzeugenden Fakten belegten Anklagen gegen die internationalen Institutionen und die trickreichen Verteidigungsreden zugunsten der westlichen Länder ermöglichen das zunehmende intellektuelle und auch emotionale Interesse am Geschehen. Ja, das diskrepante Verhältnis zwischen den Ritualen, den normierten Kostümierungen der Staatsmacht und dem aus gestampfter Erde beste-



henden Hof, auf dem sich auch noch die Menschen zu alltäglichen Handlungen während des Gerichtsverfahrens begegnen, macht erst so recht einsichtig, wie die abstrakt erscheinenden Verfügungen der internationalen Geldorganisationen in das konkrete Leben der Individuen eingreifen.

Sissakos Anliegen

Der Regisseur ist in der Verknüpfung individueller und offizieller politischer und sozialer Vorstellungen so weit gegangen, dass er den Film in einem ärmeren Viertel von Bamako in dem Haus ansiedelt, das sein Heim war und in dem er mit vielen Brüdern, Schwestern, Cousins, Tanten und Onkeln aufgewachsen ist – und es waren nie weniger als fünfundzwanzig Personen, die dort ihr Leben verbracht haben. Ausserdem ist es das Haus, das mit seinen Erinnerungen an die leidenschaftlichen Diskussionen mit seinem Vater über Afrika verbunden ist. Seitdem hat sich nichts zum Besseren gewendet. Die Verschuldungen vieler afrikanischer Staaten haben die Abhängigkeit von den internationalen Finanzorganisationen befördert, die nun die Regeln des Lebensstils von Millionen von Menschen bestimmen. Das Ergebnis: die Armut hat zugenommen, die Lebenserwartung ist geringer geworden, die Kindersterblichkeit steigt an und die Bildung wird zum Stiefkind. Das alles hat unter anderem seine Ursache in der Privatisierung von ursprünglich staatseigenen Firmen, die für die Ressourcen, für Wasser, Elektrizität, Transport, Telekommunikation verantwortlich waren. All diese Missstände kommen in dieser theaterhaften Inszenierung zur Sprache, die in der Länge der Plädoyers sicher oft afrikanische Erzähltradition aufgreift, aber

doch in der professionellen Art der Beweisführung ihre eigene Spannung entwickelt. Dass die einfach gezimmerte Gerichtsschranke wie eine Requisite öfters umfällt oder hin- und her geschoben wird, lässt immer wieder die parabelhafte Idee des Films deutlich werden.

Die Gerichtsverhandlung wurde wie eine Dokumentation aufgenommen. Vier Video-Kameras haben die handelnden Personen im Visier und tauchen auch selbst immer wieder im Bild auf. Dieses Verfahren wurde deshalb gewählt, weil die Rollen der Juristen auch mit solchen besetzt wurden, die ihre Parts zum Teil selbst bestimmten, während die Handlungen des "gewöhnlichen" Lebens durch ein Drehbuch fixiert waren und mit einer 16mm-Kamera gefilmt wurden.

Life goes on

Das alltägliche Leben, das sich auf dem Gerichtshof und in der Umgebung entwickelt, gewinnt seinen eigenen Wert. Es läuft so ab, dass die gewichtigen Fragen der Verhandlung von der Dynamik des Alltäglichen trotz der inneren Verknüpfung konterkariert werden. Als ein Art roter Faden fungiert das Paar Chaka und Melé, deren Verhältnis sich langsam zu lösen beginnt. Sie leben in dem Haus des "Gerichtshofs", und wenn Melé Chaka ruft, damit er ihr Kleid zubinden soll, erscheint dieser Vorgang genauso wichtig wie die wenige Meter davon entfernt stattfindende Verhandlung. Melé verdient ihr Geld als Nachtklubsängerin und Chaka ist arbeitslos. Er lernt Hebräisch und glaubt, in Zukunft als Dolmetscher tätig sein zu können, obwohl doch nicht mal eine israelische Botschaft in Bamako existiert!

Vor dem Fernsehgerät versammeln sich Gross und Klein, um einen Spaghetti-Wes-

tern zu verfolgen, der auch schwarze Cowboys agieren lässt, die keineswegs die humaneren sind. Wie eben bestimmte schwarze Eliten auch nur ihren Vorteil im Sinn haben. Sissako ist keineswegs darauf bedacht, die Ursachen an den afrikanischen Verhältnissen allein bei der Weltbank und beim IMF zu suchen. Die Westernsequenz möchte er als Metapher für ein gemeinsames Vor- und Vergehen von Europäern und Afrikanern verstanden wissen.

Ansonsten werden ständig Stoffe in leuchtenden Farben gefärbt, eine Mutter säugt ihre Tochter, eine Hochzeit findet statt, und Sissako wird nicht müde, mit vielen scheinbar kleinen Nebensächlichkeiten ein anschauliches Bild schwarzafrikanischer Psyche und daraus resultierender Handlungen zu zeichnen. Der Humor kommt dabei nicht zu kurz.

Ein Fotograf, der für private und amtliche Auftraggeber arbeitet, filmt und fotografiert am liebsten Tote. Sie sind echter, meint er. Seine Bilder gleichen den Blicken derer, die nicht die Möglichkeit haben, die Wahrheiten auszusprechen.

Erwin Schaar

Regie, Buch: Abderrahmane Sissako; Kamera: Jacques Besse; Schnitt: Nadia Ben Rachid; Ausstattung: Mahamadou Kouyaté; Kostüme: Maji-da Abdi; Ton: Christophe Winding. Darsteller (Rolle): Aïssa Maïga (Melé), Tiécoura Traoré (Chaka), Hélène Diarra (Saramba), Habib Dembélé (Falai), Djénéba Koné (Chakas Schwester), Hamadoun Kassogue (Journalist), Hamèye Mahamadane (Gerichtspräsident), Aissata Tall Sall, William Bourdon (Advokaten), Roland Rappaport, Mamadou Konaté, Mamadou Savadogo (Verteidiger), Magma Gabriel Konaté (Staatsanwalt), Zeguè Bamba, Aminata Traoré, Madou Keita, Georges Keita, Assa Badiallo Souko, Samba Diakité (Zeugen), Danny Glover, Elia Suleiman, Dramane Bassaro, Jean-Henri Roger, Zeka Laplaine, Ferdinand Batsimba (Cowboys). Produzenten: Danny Glover, Joslyn Barnes, François Sauvagnargues, Arnaud Louvet. Mali 2006. 35 mm, Format: 1:1.85; Dauer: 115 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



Mythisches Drama am Puls der Zeit

BABEL von Alejandro González Iñárritu



In weitgreifendem narrativem Gestus verknüpft Alejandro González Iñárritu vier Handlungsstränge zu einem Epos über Schuld und Versöhnung.

Wenn sich die Filmhistoriker rückblickend mit der Frage auseinandersetzen werden, wie sich die Anschläge von 9/11 im internationalen Filmschaffen niedergeschlagen haben, dann wird BABEL von Alejandro González Iñárritu mit Sicherheit eine Referenz sein. Denn der mexikanische Regisseur im Dienste Hollywoods, der sich mit AMORES PERROS und 21 GRAMS als herausragendes Talent des Episodenfilms etabliert hat, entwirft in seinem neuen Film fast idealtypisch das Abbild einer vom Cultural Clash gezeichneten Welt.

In weitgreifendem narrativem Gestus verknüpft er vier Handlungsstränge auf drei Kontinenten zu einem Epos über Schuld und Versöhnung, das die Zeichen der Zeit trägt: Allenthalben sind Individuen darum bemüht, in einer von Armut und Gewalt geprägten, unübersichtlich gewordenen Welt das Menschenmögliche zu leisten. Aber Kinderstreich, unüberlegtes Handeln und Nerven, die

blank liegen, führen zu kleineren und größeren Katastrophen.

Ausgangspunkt des siebenfach für die Golden Globes nominierten Dramas ist ein Vorfall im bergigen Hinterland Marokkos, wo zwei jugendliche Brüder wetteifern, wer der bessere Schütze sei. Mit einem Gewehr, das den Schafhirten zur Abwehr von Schakalen dient, zielen sie auf einen Touristenbus und verletzen dabei eine Amerikanerin schwer. In der Reisegruppe hat man schnell die Erklärung eines terroristischen Angriffs zur Hand, der Ehemann fordert im Niemandsland resolut einen Krankenwagen, doch nach einigem Geplänkel fährt der Bus ins Heimatdorf des Reiseleiters, wo sich ein einheimischer Tierarzt um die Verletzte kümmert.

Zeitgleich mit dem Geschehen im Maghreb bringt im Süden der USA eine mexikanische Nanny zwei Kinder zu Bett, als das Telefon klingelt und ihr der abwesende Hausherr mitteilt, dass sich die Rückkehr der Eltern ver-

zögere und sie daher nicht zur Hochzeit ihres eigenen Sohnes nach Mexiko fahren könne. Nach einigen erfolglosen Versuchen, eine Stellvertreterin zu finden, ringt sich die Frau schliesslich zu einer selbstbewussten Entscheidung durch: Kurzerhand lässt sie sich von ihrem mexikanischen Neffen per Auto abholen, packt die Kinder auf den Rücksitz und nimmt sie mit über die Grenze zur Hochzeitsfeier. In Tokio schliesslich vergibt zur selben Zeit eine taubstumme junge Frau den entscheidenden Ball eines Basketballmatches, überwirft sich mit ihrem Vater und sucht im Drogen- und Partyrausch der Metropole nach körperlicher Zuneigung.

So weit die Schauplätze dieses erzählerischen Geflechts geographisch zunächst auseinanderliegen mögen: Es gibt tiefer wurzelnde Verbindungslinien zwischen den Ereignissen und Personen. Und Iñárritu – das erklärt die überwältigende Wirkung seines Epos – legt sie in einer sowohl emotional packenden



als auch formal brillanten Inszenierung offen. Mit der Handkamera, die einen dokumentarischen Anspruch geltend macht, verfolgt er das Schicksal eines knappen Dutzend Protagonisten, deren Leben durch ein unsichtbares Band miteinander verbunden ist: die jugendlichen Schafhirten, die, vom schlechten Gewissen geplagt, beim Vater um Absolution nachsuchen; die schwer verletzte Touristin, die auf dem Boden eines kärglichen Steinhauses ums Überleben kämpft, oder die Nanny, der nach Schikanen an der mexikanisch-amerikanischen Grenze in der Wüste die Kinder abhandeln kommen.

Die einzelnen Episoden des Dramas, das zu den heissen Oscar-Anwärtern gehören dürfte, sind dabei über eine assoziative Montage miteinander verknüpft: Kind wird auf Kind, Wüste auf Wüste geschnitten – und so kontinuierlich der Stream of Consciousness in Richtung Melodram gelenkt. Mit sicherem Gespür für Effekte lässt der Regisseur zudem laute und leise Einstellungen aufeinanderprallen: In einer der eindringlichsten Szenen sehen und hören wir Cate Blanchett, die in der Rolle Susans ein Pardestück schauspielerischer Präsenz ablieft, vor Todesangst schreien, als der Arzt sich mit einer viel zu grossen Nadel der Schusswunde an ihrem Hals nähert; die Szene nach dem Schnitt führt in die von Stille gezeichnete Welt des japanischen Teenagers.

Es ist allerdings nicht nur der souveräne Erzählgestus, der BABEL seine Wucht verleiht. Obwohl: in der Schnitt- und Montagetechnik, in der Lust auch an gespiegelten (Telefon-)Szenen, manifestiert sich aufs Schönste, wie man im Kino, dieser linearen Kunst, Gleichzeitigkeit simuliert. Es ist auch die beispielhafte, um nicht zu sagen: thesenartige Anordnung menschlicher Grundkonflikte, auf die hin die

Episoden konzipiert sind. In dramaturgisch zugespitzten Szenen führt der Film den klassischen Bruder-Konflikt vor, in dem es um die Rangordnung und die Gunst des Vaters geht, er zeigt die vom Stillschweigen über den Tod der Mutter geprägte, spannungsreiche Vater-Tochter-Beziehung, und er thematisiert den Loyalitätskonflikt einer Mutter, die sich zwischen ihrem leiblichen Sohn und den ihr anvertrauten Kindern entscheiden muss.

Die Schauplätze sind dabei atmosphärisch klar – und nicht immer ganz frei von Klischees – voneinander abgegrenzt: Während sich das Initiationsdrama in einer Berglandschaft abspielt, die in ihrer Kargheit und Ärmlichkeit biblische Ausmasse aufweist, finden die Hochzeitsfeierlichkeiten in einer farbigen, lauten und lebhaften Umgebung statt. Den ruralen Lebenswelten des Südens wird in der Japan-Episode zudem eine von Rigidität gezeichnete, steril anmutende und pulsierende asiatische Grossstadt entgegengesetzt.

Zur grössten Intensität findet die Inszenierung gegen Ende, wenn sich das Zusammenspiel von Hollywood-Stars (neben Cate Blanchett vor allem Brad Pitt und Gael García Bernal) mit Laiendarstellern zu unmittelbar dramatischen Momenten verdichtet. Auf der Flucht vor der marokkanischen Polizei, deren Weg bei der Aufklärung des "Falls" nach einigen politischen Implikationen in die ärmliche Behausung der Hirtenfamilie führt, wird der kindliche Schütze, Ahmed, im steinigen Gelände gestellt. In einer letzten Einstellung sehen wir ihn, die Hände wehrlos gegen den Himmel gereckt, aus der Rückenperspektive tapfer auf die Häsher zugehen. Und das ist dann auch der Wermutstropfen in diesem um Versöhnung bemühten, humanistischen Drama: Dass es uns über das Schicksal des kleinen

Jungen, bei dem die Emotionen liegen, im Ungewissen lässt – ganz im Gegensatz zu jenem Susans.

So spiegeln sich in diesem mythischen Erzählkino über Vorurteil und Wahrheit, Schmerz und Glück, Leben und Tod, Schuld und Versöhnung letztlich – ob bewusst oder nicht, absichtlich oder nicht, sei dahingestellt – die herrschenden Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse: Auch wenn der in Cannes als bester Regisseur ausgezeichnete Iñárritu sich eine kritische Haltung gegenüber der Einwanderungspolitik der USA erlaubt, interessiert aus der Perspektive Hollywoods letztlich doch nur das Los der Einheimischen. Die Zukunft des marokkanischen Jungen oder des mexikanischen Neffen hingegen bleibt ausgeblendet.

Nicole Hess

Stab

Regie: Alejandro Gonzalez Iñárritu; Buch: Guillermo Arriaga, nach einer Idee des Regisseurs; Kamera: Rodrigo Prieto; Schnitt: Stephen Mirrione, Douglas Crise; Production Design: Brigitte Broch; Kostüme: Michael Wilkinson; Musik: Gustavo Santaolalla

Darsteller (Rolle)

Cate Blanchett (Susan), Brad Pitt (Richard), Said Tarchani (Ahmed), Boubker Ait el Caid (Yussef), Adriana Barraza (Amelia), Gael García Bernal (Santiago), Elle Fanning (Debbie), Nathan Gamble (Mike), Robert Esquivel (Luis), Kōji Yakusho (Yasujiro); Rinko Kikuchi (Chieko)

Produktion, Verleih

Produktion: Anonymus Content, Central Films, Dune Film, Zeta Film; Produzenten: Jon Kilik, Steve Golin. USA 2006. Farbe; Dauer: 144 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



IN 3 TAGEN BIST DU TOT

Andreas Prochaska

Kein anderes Filmgenre hat in jüngerer Zeit auf die Entwicklung moderner Kommunikationstechnologien derart durchlässig und nachhaltig reagiert wie der Horrorfilm. Der Schrecken, so suggeriert naturgemäss ein Grossteil der Filme, besteht dabei vor allem in den buchstäblichen Schattenseiten der globalen Vernetzung: Das Böse breitet sich längst nicht nur in japanischen Geisterfilmen auf Videokassetten oder elektronischen Datenträgern aus (etwa in Hideo Nakatas RINGU), sondern der Weg ins Verderben wird gleich selbst auf Digitalkamera festgehalten (eine stilbildende Fährte seit Daniel Myricks und Eduardo Sánchez' *THE BLAIR WITCH PROJECT*, die sich bis zu kranken aktuellen *Slasher*-Filmen wie *WOLF CREEK* zieht). Dies wiederum korreliert mit einem Gefühl von Unsicherheit und Verstörung, dem etwa auch Stephens Kings jüngster Roman «Cell» geschuldet ist, in dem Benutzer von Mobiltelefonen schlagartig zu Zombies mutieren. Bemerkenswert an diesem Phänomen ist dabei vor allem eine neue Form der Abhängigkeit: Technische Hilfsmittel und hier vor allem Mobiltelefone verhelfen spätestens seit der Wiederauferstehung amerikanischer Highschool-Horrorfilme in den neunziger Jahren nicht zu mehr Mobilität, sondern im Gegenteil zu steter Erreichbarkeit – auch für jene, die nichts Gutes im Schilde führen. Der gedankliche Schritt zu Arbeiten von Filmemachern wie Michael Haneke oder David Lynch, die dieser kollektiven Verstörung auf andere Art und Weise seit vielen Jahren nachspüren, erscheint unter diesem Aspekt nur legitim.

Andreas Prochaska, bei mehreren Produktionen Assistent Hanekes und Schnittmeister etwa von *BENNY'S VIDEO*, hat nun mit *IN 3 TAGEN BIST DU TOT* einen österreichischen Horrorfilm gedreht, der unter Berücksichtigung dieser Kriterien eine besondere Stellung einnimmt. Die Erzählung beginnt alles andere als harmlos: Eine junge Frau läuft blutüberströmt einen Waldweg entlang auf die Kamera zu, bricht vor uns zusammen und stammelt einem herbei-

laufenden Polizisten ihre – vielleicht letzten – Worte ins Ohr: «Helft's der Nina!» Wer Nina ist, erfahren wir schon in der nächsten Einstellung: Fünf Teenager, drei Mädchen und zwei Burschen, rasen in einem Auto mit lautstarker Musik und Gejohle über eine Landstrasse – eine Schulabschlussprüfung wurde soeben erfolgreich absolviert, der Heimatort im Salzkammergut ist bald erreicht und die Vorfreude auf die anstehende Party entsprechend gross. Doch kaum zuhause angelangt, erhalten alle fünf eine kryptische elektronische Kurzmitteilung: «In 3 Tagen bist du tot» erscheint auf dem Display der Mobiltelefone, und noch am selben Abend wird sich die Prophezeiung für den ersten der Clique erfüllen.

Über die weiteren Geschehnisse soll an dieser Stelle nicht berichtet werden, zumal der nach erprobten Genreregeln ablaufende Horror bei Prochaska ohnehin bewusst konventionell funktioniert. Das Rätsel einer scheinbar motivlosen Mordserie, hilflose Repräsentanten staatlicher Ordnung und die Herausbildung eben jener Nina als *prima inter pares*, die als *final girl* dem Bösen gegenübertritt, würden als narrative Ingredienzien jedem typischen Hollywood-Horrorfilm der letzten Jahrzehnte genügen. Und auch auf ästhetischer Ebene geht Prochaska kein Risiko ein: Kamerafahrten durch dunkle Hotelgänge verschmelzen mit einer möglichen Täterperspektive, einsame Waldhäuser laden zum Showdown ein, und vor allem der stets von dunklen Wolken bedeckte Traunsee liefert das entsprechende Setting.

Dies wäre nun nicht weiter bemerkenswert, wenn es sich bei *IN 3 TAGEN BIST DU TOT* nicht um eine Produktion handelte, die wesentliche Topoi des Genres mitten ins geografische Zentrum Österreichs verpflanzen und alpines Terrain und Lokalkolorit exzeptionell für das Horrorgeschlecht verwenden würde. Von wenigen Ausnahmen und eigentümlichen Mischformen wie etwa Christian Froschs *DIE TOTALE THERAPIE* (1996) abgesehen, wurde der bisher einzige derartige Versuch, nämlich Stefan Ruzowitzkys *ANA-*

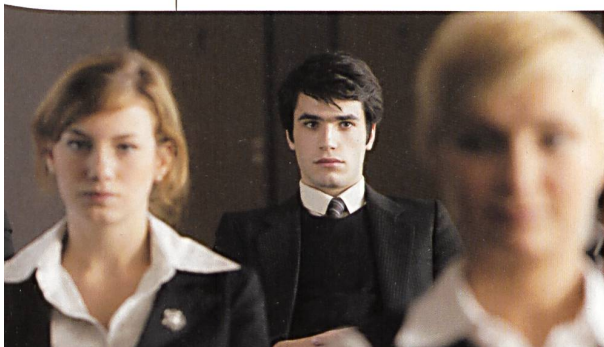
TOMIE (2000), produktionstechnisch wohlweislich nach Deutschland ausgelagert. Bei Prochaska gewinnt das Wort Zielpublikum also durchaus neue Bedeutung: erstmals erleben hier jugendliche heimische Kinobesucher, auf die der Film buchstäblich «abzielt», ihre gefährdete Altersgruppe auf der Leinwand authentisch dargestellt und in einem ihnen bekannten, genau verorteten Milieu.

Diese vor einem filmökonomischen Hintergrund zu betrachtende und kühl anmutende Rechnung geht durchaus auf: Im Frühjahr 2006 kam es zur Spaltung im österreichischen Produzentenverband, als fünf führende Grossproduktionsfirmen ihren Austritt bekannt gaben, um in einer verstärkten kommerziellen Ausrichtung zukünftigen Fokus auf populäre, aber qualitativ wertvolle Produktionen zu richten. Unter diesem Aspekt erscheint *IN 3 TAGEN BIST DU TOT* als Prototyp und Versuch, ein erprobtes Erfolgsrezept in neuem Rahmen ökonomisch und künstlerisch nutzbar zu machen – und als Beweis, dass achtbares Genrekino aus Österreich wohl möglich ist.

Denn nicht nur aufgrund der gezielten Verwendung lokaler Charakteristika gelingt es Prochaska durchaus, einen eigenen Stil zu kreieren: So bildet etwa das wiederholte (und wörtlich zu verstehende) Auftauchen verschiedener Formen von Wasser – vom Gartenschlauch und der Autowaschanlage bis zum alles dominierenden Bergsee – eine lose Indizienkette, die auf des Rätsels Lösung verweist, während die Inszenierung klugerweise auf jedwede Form von Selbstironie verzichtet. Denn *IN 3 TAGEN BIST DU TOT* ist ein Film, der sich selbst und seine Aufgabe blutig ernst nimmt.

Michael Pekler

R: Andreas Prochaska; B: Thomas Baum, A. Prochaska; K: David Slama; S: Karin Hartusch; A: Claus Rudolf Amler; Ko: Max Wohlkönig; M: Matthias Weber. D (R): Sabrina Reiter (Nina), Julia Rosa Stöckl (Mona), Michael Steinocher (Clemens), Laurence Rupp (Martin), Nadja Vogel (Alex). P: Allegro Filmproduktion; Helmut Grasser. Österreich 2006. Farbe, 97 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: Delphi Filmverleih, Berlin; Ö-V: Filmkladen, Wien



MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER

Dani Levy

Es braucht Zeit für das Urteil über einen Film, der schon mit seinem Titel verrät, dass er sein Sujet mit witzig gemeinter Distanzierung zu vermitteln versucht. Ein Film, der eine solch prägnante Figur der Zeitgeschichte zu seinem Mittelpunkt wählt und diese auf seine ganz eigene Weise vorstellt, kann eine gerechte Beurteilung eigentlich nur von jenen erwarten, die sich schon mit diesem Abschnitt deutscher Geschichte auseinandergesetzt haben. Der Bilder- und Wortwitz von Dani Levys Film lebt von den Kenntnissen über und den Einstellungen und Haltungen zu diesem Adolf Hitler. Wenn im Abspann Personen verschiedenen Alters und Bildungsgrades nach ihm befragt werden und ihn zum Beispiel als König, Fürst oder sonst was Absonderlichem einstufen, dann könnte dieser Versuch einer filmischen Entzauberung Hitlers für diese Klientel höchstens zu einer mittelmässig lustigen Comedy geraten.

Den Unwissenden gerecht zu werden kann aber nicht zur pädagogischen Aufgabe eines Künstlers, hier eines Regisseurs werden, sonst müssten wir Hirschbiegels/Eichingers *DER UNTERGANG* als eine seriöse Einlassung auf die nationalsozialistischen Barbaren und ihren grössten Führer aller Zeiten betrachten. Und ganz nebenbei gesagt, Bruno Ganz dort als Hitler kam mir eher als der Abgesang auf einen Helden vor denn als eine Entlarvung.

Um wieder auf Levys neue Komödie zu sprechen zu kommen, sie ist eine Art Hommage auf Lubitschs und Chaplins Versuche, mit Lächerlichkeit einen menschlichen Dämon zu bekämpfen. Aber schon 1946 hat der Filmtheoretiker und -kritiker Rudolf Arnheim zum bereits 1940 uraufgeführten *THE GREAT DICTATOR* geschrieben: «Charles Chaplin ist der einzige Künstler, der die Geheimwaffe des tödlichen Lachens besitzt. Nicht das Lachen des oberflächlichen Spöttelns, das selbstgefällig den Feind unterschätzt und die Gefahr übersieht, sondern das tiefe Lachen des Weisen, der physische Gewalt verabscheut, selbst die Bedrohung des Todes, weil er dahinter die geistige Schwäche, Dummheit und Falschheit sei-

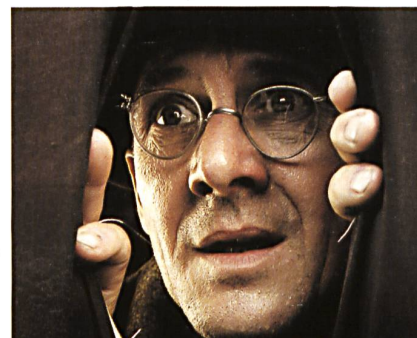
nes Gegners erkannt hat. Chaplin hätte einer Welt die Augen öffnen können, die gefesselt ist vom Bann der Gewalt und des materiellen Erfolgs. Aber statt den gemeinsamen Feind, den Faschismus, zu entlarven, hat Chaplin einen einzigen Mann entlarvt, «Den Grossen Diktator». Und deswegen bin ich der Meinung, dieser gute Film hätte besser sein können.»

Da wir zeitlich diesem kurzen, aber umso wirksameren faschistischen System der Deutschen noch so nahe sind, ja, erst in den letzten Jahrzehnten gar manche Verbrechen, Verwicklungen prominenter Personen oder Details aufgeklärt wurden, darf und muss schon die Frage gestellt werden, ob wir mit einer Hitler-Darstellung durch *Helge Schneider* diesen Faschismus hinweglachen, ihn mit der witzigen Debilitätsbehauptung domestizieren können. Auch wenn Levys Humor unter den von allem Verdacht befreiten «jüdischen Humor» eingestuft wird. Aber der ist auch nicht sakrosankt, was die Beurteilung der Qualität betrifft. Nicht alles davon ist so knapp und subtil wie zum Beispiel der Witz, den uns die Sammlerin Salcia Landmann überliefert: Der Lehrer fragte: «Moritzchen, wie stellst du dir das Dritte Reich vor?» Moritzchen: «Genau so, wie es ist, Herr Lehrer.»

Levy siedelt den Background seiner satirisch gemeinten Entlarvung im Dezember 1944 im zerbombten Berlin an. Der Führer ist nur mehr ein Schatten seiner selbst, soll aber auf Betreiben von Goebbels noch einmal eine grosse Rede halten, um das Volk weiter für den Krieg zu begeistern. Vor Pappkulisen soll sein Auftritt sein, und die Wochenschauen sind gerüstet, das Ereignis in den deutschen Landen zu verbreiten. Wie Hitler stimulieren? Es muss ein Lehrer zu seiner Unterweisung und Konditionierung her, und das kann nur der berühmte Professor Adolf Grünbaum sein, ein jüdischer Schauspieler, der mit seiner Familie im KZ sitzt. Er hat Hitler zu Beginn von dessen politischer Karriere unterwiesen! Geplant, getan und das Lehrer-Schüler-Verhältnis gibt zu Hoffnungen

Anlass, obwohl Grünbaum Hitler beseitigen möchte, dann aber durch die Kläglichkeit seines Gegenübers eher von Mitleid gepackt wird. Hitlers Verhältnis zu Grünbaum ist inzwischen so vertraulich, dass Goebbels kaum mehr Grünbaums Forderungen unbeachtet lassen kann. Hitler: «Die ewige Jugend ist in mich zurückgekehrt. Der Jud' tut gut!» Der grosse Tag der Rede naht, aber durch ein Missgeschick verliert der Führer einen Teil seines Schnauzbarts und vor Schreck auch sein Stimme. Da muss Grünbaum unter die Tribüne und für ihn die Rede halten, die der Führer nur mit Gestik und Mimik begleitet. Aber Grünbaum weicht nach einer Weile von der vorgezeichneten Rede ab und liefert den Untertanen aufklärerische Gedanken über das Regime – genauso wie Chaplin einst als Doppelgänger Hynkels, des grossen Diktators, in seiner Rede über die Gleichheit und Rechte der Menschen die Figur Hitler entlarven wollte.

Eine «surreale Wahrheit» wollte Levy erfinden, die «trotzdem relevant ist», weil «Märchen über unsere Realität und Psyche oft Wahres aussagen». Schon allein diese Wahl der Begriffe zeigt, dass der Regisseur hoch spielen wollte, aber damit bereits in analytische Schwierigkeiten geriet. Wir haben es weder mit surrealem Geschehen zu tun, noch hat die Inszenierung etwas Märchenhaftes. Das konnte auch Chaplin nur höchst eingeschränkt gelingen. Und dem Faschismus ist mit einem Helge Schneider als Hitler schon gar nicht beizukommen, selbst wenn die Maske den Blödelkomiker fast nicht mehr erkennbar modelliert. Levy mag das Zeug haben, eine Komödie wie *ALLES AUF ZUCKER* zu gestalten, wo er eine witzige jüdische Typologie versucht. Warum er sich aber mit *MEIN FÜHRER* auf ein so heikles Thema eingelassen hat, da kann selbst sein Hinweis, dass ihn Roberto Benignis Komödie *LA VITA È BELLA* Vorbild war, kaum weiterhelfen, weil Benigni sich selbst im Zusammentreffen mit dem Bösen inszeniert hat. Adolf Hitler ist eine andere Ebene, und alles,



DAS KURZE LEBEN DES JOSÉ ANTONIO GUTIERREZ

Heidi Specogna

was wir über ihn und die Haltung der Deutschen wissen, mag keine Lacher gestatten.

Oder ist es einem Schweizer Juden – Dany Levy wurde 1957 in Basel geboren – sehr wohl erlaubt, eine Figur lächerlich wirken zu lassen, die eher ins Gruselkabinett gehören würde? Der Literat Maxim Biller hat über den durch die Fussballweltmeisterschaft als entspannt gelobten Deutschen geschrieben, er sei jemand, «dem Hitler als Grossvater nicht mehr peinlich ist». Das wirft ein Schlaglicht auf einen in Deutschland produzierten Film, bei dem sich das Publikum doch gar nicht anders verhalten soll als sich zu amüsieren.

Dani Levy erklärt im Presseheft, er habe in Alice Millers Buch «Am Anfang war Erziehung» ein Kapitel gefunden, in dem argumentiert wird, Hitler habe sich als Erwachsener für die erlittene Unbill in der Kindheit gerächt. Und Levy hat diese psychoanalytische Einsicht als ernste Grundlage für eine Komödie bemüht, weil dieses Genre ihm subversiver als das Drama erschien: «Sie kann Dinge behaupten, die in einer authentisch abgebildeten Ernsthaftigkeit nicht möglich sind ... Sie kann Verhältnisse dadurch in ihrer Erbärmlichkeit entlarven.» Aber: DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER – zeigt nicht schon allein ein solch unbeholfen witziger Titel das schlechte Gewissen über einen solchen Versuch?

Erwin Schaar

Regie, Buch: Dani Levy; Kamera: Carl-F Koschnick; Kamera und Modellaufnahmen: Carsten Thiele; Schnitt: Peter R. Adam; Szenenbild: Christian Eisele; Kostüme: Nicole Fischnaller; Musik: Niki Reiser; Ton: Raoul Grass. Darsteller (Rolle): Helge Schneider (Adolf Hitler), Ulrich Mühe (Prof. Adolf Grünbaum), Sylvester Groth (Dr. Joseph Goebbels), Adriana Altaras (Elsa Grünbaum), Stefan Kurt (Albert Speer), Ulrich Nothen (Heinrich Himmler), Lambert Hamel (Obergruppenführer Rattenhuber), Udo Kroschwald (Martin Bormann), Torsten Michaelis (SS-Wachmann Moltke), Axel Werner (Erich Kempka), Victor Schefé (Rotenführer Puffke), Lars Rudolph (Kammerdiener Heinz Linge), Wolfgang Becker (KZ-Kommandant Banner), Bernd Stegemann (Dr. Morell). Produktion: X-Filme Creative Pool; WDR, Arte, BR; Produzent: Stefan Arndt. Deutschland 2007. 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoop Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin

José Antonio Gutierrez war der erste Soldat der US-Invasionsarmee, der im Irak starb. Er war Guatemalteke und gehörte zu den 32 000 Greencard-Söldnern, denen nach dem Kriegseinsatz die Staatsbürgerschaft der USA winkt. Man beeilte sich, ihn posthum einzubürgern, denn für einen Tag war er ein amerikanischer Held. Das augenfällig unstimmige Bild des schüchternen Latinos in der Paradeuniform der US-Marines ging um die Welt. Sein Schicksal, seine Konfliktgeworfenheit offenbart so viel funktionale Widersinnig- und Ungerechtigkeiten, dass dafür der antike Begriff der Tragödie angemessen scheint. Wohl auch deshalb hat Hollywood die Stoffwitterung aufgenommen. Zuvor hat aber die Schweizer Filmemacherin Heidi Specogna die kurze Berühmtheit José's genutzt, um in einem ebenso nüchternen wie anrührenden Dokumentarfilm die Fakten und sozialen Bedingungen darzulegen, die ein solches Schicksal erzwingen.

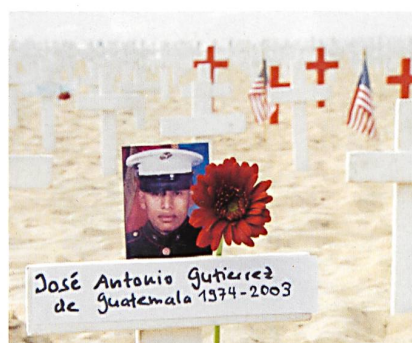
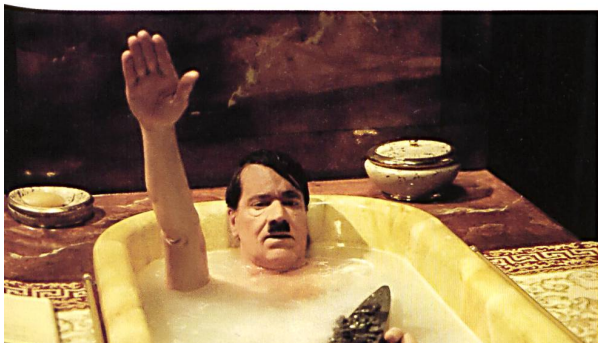
Seine Eltern starben im Bürgerkrieg Guatemalas, an dem der US-Geheimdienst mit zündelte. Die ältere Schwester, die ihn kaum kennt und die er nach langer Suche findet, wird die Hälfte der Soldatenversicherung erhalten und das wie ein Glückslos begehrte Visum in die USA. José wuchs auf den Strassen Guatemala-Citys auf. Specogna und ihre Co-Autorin Erika Harzer, beide Kennerinnen der politischen und sozialen Verwerfungen Mittelamerikas, finden dafür Bilder heutigen Überlebenskampfes: Kinder, die von Abfall und Erbetteltem, von Kleinkriminalität und Drogen leben und apathisch ein Gebet stammeln. Sie haben die Streetworker und katholischen Helfer ausfindig gemacht, die José kannten und ihn als ebenso sensiblen wie cleveren Jungen beschreiben, der Zeit seines Lebens auf der Suche nach etwas Zugehörigkeit war. Auf den Dächern oder Kupplungen mexikanischer Züge gelangte er zur US-Grenze, um nach dreimaligem Anlauf das monströse Bollwerk zu überwinden, das die Regisseurin mit einem Schwenk von der quirlig-glitzernden Grenzstadt Tijuana aus langsam ins Bild rückt. Auf der nicht sel-

ten mörderischen Reise durch Mexiko, die der Film in aktuellen Bildern vergegenwärtigt, erleidet er weder Un- noch Überfall, wie manch andere, die wie er ins gelobte Land im Norden aufbrachen und Tod oder Verkrüppelung fanden. Ein Weihnachtsabend im Versehenheim verunglückter Immigranten berichtet davon.

Im Alter von 22 kommt José nach Los Angeles. Indem er angibt, er sei erst 16, gelingt es ihm, einen Teil der verlorenen Jugend nachzuholen. Er erhält den Schutz des Staates für Minderjährige, da lassen sich die USA nicht lumpen. Pflegefamilien nehmen sich seiner an, und er kann, trotz holpriger Sprachkenntnisse, einen High-School-Abschluss machen. Specogna verhehlt nicht, dass es unterschiedliche Ansichten gibt, warum sich José zu den Marines meldete. Die einen meinen, er wollte dem Land, das ihn aufgenommen hat, Dank zollen, andere sind der Auffassung, ihm blieb keine andere Wahl, da er volljährig von der Illegalität bedroht gewesen wäre. Sein Traum, Architekt zu werden, und das Glück, das ihm kurze Zeit lang hold war, zerbersten wenige Stunden nach dem Einmarsch der US-Armee in den Irak. José stirbt im Feuer der eigenen Truppe, wahrscheinlich hat er das Rückzugskommando nicht verstanden. Sein Sergeant berichtet professionell von einer unübersichtlichen Lage. Ein Kamerad, der aus Angst Blut spuckte, und dem diese Angst noch im stockenden Interview drei Jahre später eingeschrieben ist, verstand seine letzten Worte nicht. Zu verstört war er und zu laut dröhnte die Kriegsmechanik in der finalen Apparatgestalt der Lazarett-Ventilatoren.

Jürgen Kasten

Regie: Heidi Specogna; Buch: H. Specogna, Erika Harzer; Kamera: Rainer Hoffmann; Schnitt: Ursula Höf; Musik: Hans Koch; Ton: Paul Oberle. Mitwirkende: Marc Montez, Patrick Atkinson, Fabian Giron, Veronica Morales, Engracia Sirin Paz Gutierrez, Wendy Perlara, Nora Mosquera, David Gonzales, Miguel Perez. Produktion: Tag/Traum Filmproduktion, PS Film, Specogna Film. Schweiz, Deutschland 2006. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Peripher Filmverleih, Berlin



LOOK BOTH WAYS

Sarah Watt

«In beide Richtungen schauen», mahnt ein Schild am unbewachten Bahnübergang. Und obwohl sich vor allem gemächliche Vort- und Güterzüge in den flimmernden Hitze den Geleisen entlangschlängeln, passiert es doch: Ein Mann gerät unter den Zug – eine Passantin wird Zeugin des Vorfalls. Die Polizei stellt sich ein, die Reporter, und die Frau des Verunglückten stösst mit vollen Einkaufstaschen dazu. Vom Leben zum Tod ist es bloss ein Schritt oder, wie hier, ein Stolpern – so plakativ, so wahr.

Ausgehend von diesem *Fait divers*, lässt die australische Regisseurin Sarah Watt eine Reihe von Schicksalen sich kristallisieren. Sie porträtiert Menschen, die – mit dem Tod oder sonst einer schwierigen Entscheidung konfrontiert – für einen Moment aus der Bahn geworfen werden und sich auf die Essenz des Lebens besinnen müssen. Da ist der Fotograf Nick, der mit der Diagnose Krebs vor einem bangen Wochenende steht, und da ist Meryl, die von der Beerdigung ihres Vaters kommt und mit ihrem Kofferchen den Geleisen entlang nach Hause tritt. In ihrem Kopf jagen sich düstere Visionen von imaginierten Katastrophen und Angriffen auf Leib und Leben: Bilder, die das verarbeiten und variieren, was uns die Medien tagtäglich in Form von kleinen und grossen Nachrichten verabreichen – und die Meryl ihrerseits wieder zu Papier bringt. Ausgerechnet sie wird dann Zeugin des Unfalls und lernt dabei Nick kennen, der für seine Zeitung unterwegs ist. Im Fokus des Films sind aber auch der Reporter Andy, der in seinem Leben so ziemlich nichts auf die Reihe kriegt; seine Freundin Anna, die ungeplant schwanger ist, und der Lokführer, der nach dem Unfall in tiefe Depressionen verfällt.

Sarah Watt gibt mit *LOOK BOTH WAYS* ihr beachtliches Spielfilmdebüt nach einer bisher erfolgreichen Karriere als Animationsfilmerin. Dabei vollzieht sie keine Kehrtwende, sondern vielmehr eine Öffnung zum Spielfilm hin: Die animierten Bildsequenzen und Collagen integriert sie als spielerische Elemente, die vor allem die Vorstellungs-

welten der Protagonisten Nick und Meryl veranschaulichen. Als Nick in der Arztpraxis von seiner Krankheit erfährt, rast sein Leben wie ein Fotoalbum im Schnelldurchlauf an ihm vorüber. Meryl wiederum sieht auf ihrem Heimweg ihren Zug aus den Geleisen kippen und einen Jogger über sie herfallen, sie ertrinkt im Ozean und wird von Haifischen verschlungen: Animierte Aquarellzeichnungen veranschaulichen ihre überbordenden Angst- und Todesvisionen. Am bizarrsten in einer der wohl prosaischesten Liebesszenen der Filmgeschichte: Während Meryl von den Folgen des «ungeschützten Geschlechtsverkehrs» phantasiert und sich bereits an Aids dahinsiechen wähnt, sieht Nick vor seinem geistigen Auge, wie unter der Erregung seine Krebszellen sich vervielfältigen und in seinem Körper mit rasender Geschwindigkeit Ableger produzieren. Hier fungieren die Animationen als kleine morbide Flash Forward – und als Illustration für die These, dass Sex vor allem im Kopf passiert. Und sei es als zynischer Alptraum.

Sarah Watt komponiert die Stränge zum Ensemblefilm und verflucht gekonnt die einzelnen Charaktere miteinander, die je auf ihre Weise versuchen, mit dem Leben und seinen Unwägbarkeiten fertig zu werden. Vor allem aber lässt sie ihre Figuren erfahren, dass es auf das Hier und Jetzt ankommt. So beinhaltet denn der Filmtitel nicht nur eine verkehrstechnische Warnung – er kann durchaus als philosophische Gebrauchsanweisung für den Umgang mit den Eckpfeilern unserer Existenz gelesen werden. Wie das bereits die alten Lateiner mit «Memento mori» und «Carpe diem» auf sinnige Kürzestformeln gebracht haben. Sarah Watt verbindet beide Weisheiten und illustriert sie mit leichtfüssigem und skurrilem Humor anhand ihrer Geschichte(n).

Doris Senn

R, B: Sarah Watt; K: Ray Argall; S: Denise Haratzis Ase; M: Amanda Brown. D (R): William McInnes (Nick), Justine Clarke (Meryl), Anthony Hayes (Andy), Lisa Flanagan (Anna), Andreas Sobik (Lokführer). P: Bridget Ikin. Australien 2005. 100 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich

AFTER THE WEDDING

Susanne Bier

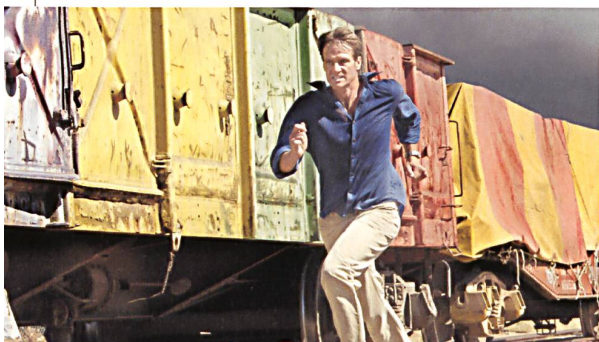
Gut zwölf Jahre nach der Proklamierung des Dogma-Manifests macht die dänische Filmindustrie immer noch von sich reden. Eine treibende Kraft ist der umtriebige Drehbuchautor und Regisseur *Anders Thomas Jensen*. Zuletzt mit *ADAM'S APPLE* in den Schweizer Kinos, zeichnet er für die Drehbücher einiger der Schlüsselwerke des dänischen «Filmwunders» verantwortlich, unter anderen *MIFUNE*, *WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF* sowie *OPEN HEARTS* und *BROTHERS*, den beiden letzten Filme von Susanne Bier. Leider ist genau Jensens Drehbuch dafür verantwortlich, dass das, was bei den vorherigen Filmen unter die Haut ging, in *AFTER THE WEDDING*, dem neuen Film von Susanne Bier, zu konstruiert wirkt.

Allein die Tatsache, dass sich ein wichtiger Teil der Geschichte an einem Familienfest abspielt, erinnert zu sehr an den ersten Dogma-Film *FESTEN*, und dieses Meisterwerk der familiären Irrungen und Wirrungen zu übertreffen, ist beinahe unmöglich.

Jacob arbeitet für ein Kinderhilfswerk in Indien und wird für die Entgegennahme einer Spende nach Dänemark gebeten. Zurück in der Heimat wird er mit seiner Vergangenheit konfrontiert, vor der er dazumal geflüchtet ist. An der Hochzeit der Tochter des Donators, des Millionärs *Jørgen*, kommt Ungeahntes ans Licht.

Mads Mikkelsen – hierzulande vor allem seit seiner Rolle als James-Bond-Bösewicht *Le Chiffre* bekannt, in Dänemark längst ein Star – verkörpert den ruhelosen, im Innersten verletzten Jacob mit einer grossen Sensibilität. «Sie sind voller Zorn, das ist gut, das treibt sie an», sagt *Jørgen* zu ihm, als er ihn kennenlernt. Der schwedische Schauspieler *Rolf Lassgård* schafft es in der Rolle des *Jørgen* mit seinem differenzierten Spiel, das Klischee des geldgierigen gefühlkalten Millionärs zu durchbrechen und ist einmal liebevoller Vater und Ehemann, im nächsten Moment jähzorniges beleidigtes Kind oder gebrochener kranker Mann.

Fast durchgehend mit einer dynamischen Handkamera gefilmt, mit einer



RED ROAD Andrea Arnold

Vorliebe für extreme Nahaufnahmen und Detailaufnahmen und gelegentlichen Jump-Cuts, besitzt der Film – obwohl weit entfernt davon – immer noch etwas von der aufreißenden Irritation eines Dogma-Filmes. Das sich anbahnende Unglück ist durch die Kameraführung und auf der Tonebene durchgehend unterschwellig spürbar. Schade, dass sich Bier in Flashbacks zurück nach Indien, zu den hungernden Strassenkindern zu oft in geschmäckerischen Bildern verliert. Die Naturbilder, die immer wieder dazwischen geschnitten werden, etwa eine verdorrte Pflanze oder ein totes Tier, sind zu symbolisch aufgeladen. Trotzdem gelingen der Regisseurin einnehmende Momente: Oft kreist die Kamera um ihre Figuren und entwickelt so eine spannende Unruhe oder geht so nahe an sie heran, dass kaum noch etwas zu erkennen ist.

Und dann gibt es Glanzpunkte, die noch so konstruierte Drehbuchideen vergessen machen. Die erste Begegnung zwischen Jacob und seiner Tochter, von deren Existenz er gerade erst erfahren hat, schwankt zwischen Situationskomik und rührendem Annäherungsversuch und gehört zu den schönsten Minuten des ganzen Filmes.

Sarah Stähli

Stab

Regie: Susanne Bier; Buch: Anders Thomas Jensen, Susanne Bier; Kamera: Morten Søberg; Schnitt: Pernille Bech Christensen, Morten Højbjerg; Production Design: Søren Skjær; Kostüme: Manon Rasmussen; Musik: Johan Söderqvist; Sounddesign: Eddie Simonsen, Kristian Eidnes Andersen

Darsteller (Rolle)

Mads Mikkelsen (Jacob), Rolf Lassgård (Jørgen), Sidse Babbett Knudsen (Helene), Stine Fischer Christensen (Anna), Christian Tafdrup (Christian), Frederik Gullits Ernst (Martin), Kristian Gullits Ernst (Morten), Ida Dvinger (Annette), Mona Malm (Grossmutter), Neel Rønholt (Mille), Anne Fletting (Sekretärin), Henrik Larsen (Chauffeur), Niels Anders (Priester)

Produktion, Verleih

Produzentin: Sisse Graum Jørgensen; ausführende Produzenten: Peter Aalbæk Jensen, Peter Garde. Dänemark 2006. Farbe, Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Universum, Berlin

Da sitzt sie – vor einem Panel aus Monitoren, die wie ein Puzzle die Aussenwelt in den kleinen Raum hineinprojizieren: Hausgänge, Quartierstrassen, Hinterhöfe. Eine Horde Jugendlicher auf dem Weg zum Pub, ein Mann, der in einem Schaufenster die ausgehängten Anzeigen studiert, eine Prostituierte, die ihren Freier in eine dunkle Ecke lotst. Jackie arbeitet beim Sicherheitsdienst und überwacht Problemquartiere in einer Art polizeilichem REAR WINDOW. «Public Eye» nennt sich das. Dafür sitzt sie den lieben, langen Tag vor der Bildschirmwand, in die sich beliebig rein- und rauszoomen, vom einen Schauplatz zum andern switchen lässt. Wenn sie Gefahr sieht, alarmiert sie ihre Kollegen von der Streife, die vor Ort nach dem Rechten schauen. Viel Privatleben scheint Jackie nebst einer Routine gewordenen Affäre, nebst Mikrowelle und TV nicht zu haben. Zumindest bis zu dem Tag, an dem sie ein bekanntes Gesicht auf ihren Bildschirmen entdeckt und ihre ganze Energie in die Observation dieses Mannes steckt.

Von da an entfaltet der Film, der wie ein Sozialdrama anfängt, eine spannungsreiche, fast thrillerartige Atmosphäre. Jackie beginnt, den Mann zu verfolgen – nicht nur via Überwachungskamera, sondern bald auch in der Realität. Es wird klar, dass die beiden etwas verbindet, doch was? Vor allem scheint er sie nicht zu kennen – während sie ihn umgarnt. Jackies Vergangenheit, ihre Beweggründe für ihre Flucht aus dem Leben und ihre verzweifelte Suche nach Sühne legt der Film erst ganz zum Schluss offen.

RED ROAD ist der erste Kinofilm der fünfundvierzigjährigen britischen Filmemacherin Andrea Arnold und brilliert mit seiner Hauptdarstellerin (Kate Dickie in ihrer ersten Kinorolle) und einer aufregenden Kamera. Im Zentrum steht das Glasgower Sozialquartier Red Road – ein in den sechziger Jahren am Stadtrand aus dem Boden gestampftes Quartier, dessen rot gesäumte Hochhäuser damals die höchsten Europas waren. Leitmotivisch durchzieht die Farbe Rot den Film, zu Rost- und Brauntönen hin changierend, und zeich-

net das triste Milieu in schmutzige, aber stimmungsdichte Bilder: Die riesigen heruntergekommenen Wohntürme gehören ebenso dazu wie das von Abfall übersäte Terrain, über das der Wind die leeren Plastiktüten weht.

RED ROAD ist aber auch der erste Teil einer Trilogie, die von Lars von Triers Zentropa mitproduziert wird und unter dessen Federführung steht. Die «Spielregeln» für das Projekt sind: Drei Nachwuchsregisseure drehen je einen Film, der in Schottland spielt, mit denselben Figuren, die in allen Filmen mit denselben Schauspielern besetzt werden. Wobei Genre und Gewichtung von Haupt- und Nebenfiguren offen stehen. Dass «Dogma» als Stilprinzip prägend wirkt, versteht sich von selbst. In RED ROAD gehört dazu ein kontrastreiches Bild und eine Handkamera, die ihren Figuren immer wieder dicht aufsitzt, sie in extremen Grossaufnahmen fasst oder ihnen über die Schulter äugt und eng ins Geschehen einbindet.

So authentisch der Film Milieu und Örtlichkeiten einzufangen weiss, hätte der fast zweistündige Film gut ein paar Kürzungen vertragen. Etwa bei der arg lang geratenen Sexszene – die im Hinblick auf Jackies berechnendes Spiel mit ihrem ahnungslosen Gegenüber etwas aus dem Ruder läuft – oder bei der nicht so schlüssigen Auflösung des Dramas, die schliesslich ein etwas flaes Ende unter die aufgebaute Spannung setzt. Davon abgesehen aber, bietet RED ROAD eine spannungsvolle Annäherung an das Lebensdrama einer Frau, die zuerst in Rache, endlich im Verzeihen sich von ihrer Vergangenheit zu lösen sucht.

Doris Senn

Regie, Buch: Andrea Arnold, nach Figuren entwickelt von Lone Scherfig und Anders Thomas Jensen; Kamera: Robbie Ryan; Schnitt: Nicolas Chaudeurge; Production Design: Helen Scott; Musik: Chris Sainclair. Darsteller (Rolle): Kate Dickie (Jackie), Tony Curran (Clyde), Martin Compston (Steve), Natalie Press (April). Produktion: Sigma Films, Zentropa; Produzentin: Carrie Comerford. Grossbritannien, Dänemark 2006. Farbe, Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



MARMORERA

Markus Fischer

Ein Schweizer Mysteryfilm nach amerikanischem Vorbild – kann das funktionieren? Der Zürcher Filmemacher Markus Fischer hat sich in die Domäne Hollywoods gewagt und mit kleinem Budget (3,3 Millionen Franken) versucht, dem grossen Effektkino Paroli zu bieten. Milde gestimmt von dieser David-Attacke auf den filmischen Goliath lässt sich MARMORERA attestieren, dass er sich recht passabel aus der Affäre zieht. Mehr allerdings nicht. Der Film geht mit Anstand unter. Aber er geht unter.

Am Schweizer Schauplatz liegt das nicht. Mit dem Dorf Marmorera im Bündnerland haben Markus Fischer sowie Roman- und Drehbuchautor Dominik Bernet nicht nur ein geeignetes Äquivalent für die Hinterwäldlerszenarien des US-Kinos gefunden, sondern diesem noch eine schwarzromantische Komponente hinzugefügt. Das 1954 im Stausee versunkene alte Marmorera bildet den Ausgangspunkt für eine moderne Undine-Geschichte. Und das abgeschiedene neue Dorf mit seinen schrulligen, undurchsichtigen Bewohnern liefert die passende Folie für einen übersinnlichen Thriller.

Der junge, erfolgreiche Psychiater Simon Cavegn reist mit seiner deutschen Frau Paula von Zürich nach Marmorera, an den Ort seiner Kindheit. Das Paar ist glücklich, die Landschaft schön. Aber die Bedrohung lässt nicht lange auf sich warten. Aus dem Nichts springt ein Eichhörnchen vors Auto und verschwindet spurlos. Über den Friedhof von Marmorera schleicht ein unheimlicher Mann. Simon kann nur noch den Tod einer jungen Frau feststellen, die in einem kleinen Boot ans Ufer treibt. Doch im Leichenwagen kehrt sie wie durch ein Wunder ins Leben zurück. Die Namenlose gibt den Ärzten noch manches Rätsel auf. Nach einem kurzen Aufenthalt in einem Zürcher Krankenhaus wird sie ausgerechnet in die psychiatrische Klinik verlegt, in der Simon arbeitet. Sie ist stumm, verhält sich merkwürdig, isst – nein frisst – päckchenweise gefrorene Fischstäbchen.

Unaufhaltsam zieht die schweigsame Patientin, der Simon bald den Namen «Julia»

gibt (so heisst auch der Bach, der den Marmorera-See speist), den Psychiater in ihren Bann. Immer mehr verliert er die Kontrolle. Unheimliche Visionen überkommen ihn. Gleichzeitig ereignet sich eine Serie unerklärlicher Todesfälle. Einem aus Marmorera stammenden Patienten platzt die Blase. Auch die Dorfbewohner werden einer nach dem anderen von bizarren Krankheiten oder Unfällen dahingerafft. Auf geheimnisvolle Weise scheinen die Tode mit dem Bau des Staudamms in der Vergangenheit in Verbindung zu stehen.

Mit diesem Handlungsgerüst sind die Voraussetzungen für einen spannenden Mysterystreifen durchaus gegeben. Bernet und Fischer gelingt es jedoch nicht, die Story mit Leben zu füllen. Zwar hält Jörg Schmitt-Reitweins Kamera bei der blutigen Arbeit am Obduktionstisch fast schon reisserisch drauf. An dramaturgischem Fleisch aber fehlt es. Stattdessen hört man an den entscheidenden Wendepunkten die Plot-Gelenke förmlich knarren.

Leicht lässt sich durchschauen, weshalb das Drehbuch weder Simons Frau noch seine Kollegen oder seinen Chef einen Zusammenhang zwischen dem Auftauchen Julias und den Toden in Marmorera herstellen lässt. Nicht etwa, weil das zu den Charakteren passt, sondern einfach, um Simon innerhalb der Geschichte zu isolieren. Handlungslogisch ist ihr Verhalten kaum nachvollziehbar. Zwar sieht Simon Bilder und hört Stimmen, die ausser ihm niemand wahrnimmt. Das aber erklärt nicht, weshalb die Leiber der Toten voller Wasser sind, oder wieso eines der Opfer das zwischenzeitlich verschwundene Kleid, das Julia an dem Tag trug, als Simon sie im Stausee entdeckte, aus seinem Magen hervorwürgt. Ausser Simon scheinen solche Ungereimtheiten niemanden zu stören. Dass Julia immer wieder auf rätselhafte Weise aus der geschlossenen Abteilung entkommt, dass sie übermenschlich lange unter Wasser bleiben kann oder dass die Menschen, deren Tod Simon vor aussieht, tatsächlich bald darauf sterben, all

das nimmt das Umfeld Simons mit absurder Gleichmut zur Kenntnis.

Derart eklatante Mängel im Erzählaufbau versperren dem Zuschauer den Weg in die Geschichte. Statt mitzufühlen, sich mitzugruseln, bleibt man gelangweilt aussen vor. Die Schauspieler können diese Distanz nicht überbrücken. Sie geben sich Mühe. Und Anatole Taubman gelingt es ganz gut, Simons seelischem Absturz Konturen zu verleihen. Auch Eva Dewaele gibt die sinnlich-animallische Sirene recht überzeugend. Dennoch agieren beide in einem psychologisch hanebüchenen Kontext auf verlorenem Posten. Kaum einmal lassen die plump arrangierten Kinofiguren mögliche Menschen erahnen.

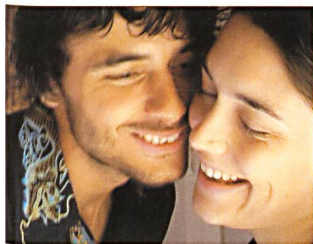
Der Versuch, aus US-amerikanischen Genreversatzstücken einen Schweizer Genrefilm zu basteln, geht nicht auf, weil die Einzelteile kein Ganzes ergeben. Dass die Spezialeffekte eher dürftig ausfallen, wiegt gar nicht einmal so schwer. Störender sind die vielen kleinen Unstimmigkeiten. Als beispielsweise Simon und seine Frau Paula am Anfang des Films ein Foto von sich machen, sieht man im Hintergrund das Boot treiben, auf dem Simon kurz darauf Julias starren Körper finden wird. Jeder, der das Mysterygenre kennt, ahnt, dass dieses Bild später noch einmal wiederkehren, dass Simon etwas darauf entdecken wird – und so kommt es tatsächlich. Doch die Entdeckung verpufft. Simon macht sie zu einem Zeitpunkt, zu dem das, was er auf dem Foto sieht, längst nicht mehr überrascht. Die Entdeckung verleiht der Handlung keine neue Richtung mehr. Und genau wie diese Einstellung schrammt letztlich der gesamte Film an den Gesetzen des Genres vorbei, das er anvisiert.

Stefan Volk

R: Markus Fischer; B: Dominik Bernet; K: Jörg Schmitt-Reitwein; S: Bernhard Lehner; M: Peter Scherer. D (R): Anatole Taubman (Simon Cavegn), Mavie Hörbiger (Paula Cavegn), Eva Dewaele (Julia), Urs Hefti (Romano Giovanoli), Norbert Schwientek (Prof. Paul Ball), Corin Curschellas (Rosa Peligrina), Hanspeter Müller-Drossaart (Dr. Michael Rand). P: Snakefilm, Kick Film; Josefa Haas, M. Fischer. Schweiz 2007. 108 Min. CH-V: Rialto Film, Zürich



1



2



3



4

Tour d'horizon

Was tat und tut sich im Westschweizer Spielfilm?

Es ist noch nicht lange her, da brauste ein kleiner Sturm durch die Westschweizer Filmszene. Eine nicht ganz ernst gemeinte Initiative namens Doegmeli wurde im Jahr 2000 ins Leben gerufen – «um die Zukunft des jungen Schweizer Filmschaffens zu verbessern», wie proklamiert wurde. Eine junge Garde Filmemacher und Filmemacherinnen aus der Romandie protestierte damit gegen die eidgenössischen Subventionsstrukturen, die insbesondere dem Nachwuchs den Zugang zu den Geldtöpfen verwehrten: Ohne eine bestimmte Anzahl Langfilme durfte man sich dafür nämlich gar nicht erst bewerben. Kam noch dazu, dass 2000 der Kredit bereits zu Beginn des Jahres ausgeschöpft war. In der Folge lancierte eine kleine Gruppe, die schliesslich bis auf dreiundachtzig Unterzeichnende an-

wuchs, ein ironisches Manifest – «Doegmeli», in Anlehnung an Lars von Triers «Dogma» – und machte Filme auf Teufel komm raus: ohne Geld, mit bescheidenen Ansprüchen, dafür mit umso mehr kreativem Tatendrang. Im Jahr 2002 wurden an den Solothurner Filmtagen nicht weniger als vierzehn lange Doegmeli-Filme eingereicht, von denen allerdings nur gerade drei ins Programm aufgenommen wurden.

Inzwischen ist es ruhig geworden um das ehemalige Forum. Die Doegmeli-Website existiert nicht mehr, die damals geknüpften Kontakte werden aber zumindest teilweise noch gepflegt, wie der aus Genf stammende sechs- und dreissigjährige *Frédéric Landenberg*, Mitbegründer von Doegmeli und seines Zeichens Schauspieler, versichert. Er selbst hat soeben

einen neuen achtzigminütigen Spielfilm fertiggestellt, das Familiendrama *DE CE MONDE*. Mit dem Vorverkauf an die Télévision Suisse Romande sowie dem Geld aus dem Fernsehverkauf seines damaligen Doegmeli-Films *20 BALLES DE L'HEURE* hat er *DE CE MONDE* finanziert. *20 BALLES DE L'HEURE* ist einer der drei Filme, die es 2002 in die Solothurner Auswahl schafften, und erzählt eine etwas abstruse Geschichte um ein Kindermädchen, das aus Versehen das anvertraute Baby aus dem Fenster fallen lässt und einen Film lang um «Ersatz» bemüht ist. Die experimentelle Umsetzung der Story – der Film wurde in einer einzigen, dreiundsiebzig Minuten langen Plansequenz gedreht! – findet ihre Fortsetzung in Landenbergs neustem Werk *DE CE MONDE*. Darin spielen zwölf Darsteller vier Figuren in drei



5



6



7

Versionen derselben Sequenz. Der Post-Doegmeli-Film entpuppt sich allerdings als etwas strapaziertes Filmvergnügen und wurde von den Solothurner Filmtagen abgelehnt.

Frédéric Landenberg, der nach wie vor als Schauspieler tätig ist, steht in Kontakt zu Vincent Pluss, ebenfalls einem Doegmeli-Begründer. Insbesondere spielte er in dessen *ON DIRAIT LE SUD* (2002) mit. Der Film war im Gefolge und getragen vom Enthusiasmus der damaligen Doegmeli-Bewegung entstanden, auch wenn er deren formale Ansprüche weit überflügelte. *ON DIRAIT LE SUD* ist ein schmissiges Familiendrama, in dem ein Vater und Ex-Mann mit schlitzohrigem Charme seine kleine Familie zurückzuerobert sucht. An Doegmeli erinnerten allerdings nur noch die schnelle Drehzeit – ein Wochenende –, der Kameramodus à la Dogma (Handkamera, Verzicht auf künstliches Licht) und die Improvisation der Schauspieler. Vorbereitungszeit und Postproduktion waren langwierig und intensiv, zählten sich für den heute siebenunddreissigjährigen Genfer Filmemacher, der in New York Regie studiert hatte, aber aus: Sein mitreissendes Beziehungsdrama erhielt 2003 den Schweizer Filmpreis als bester Spielfilm. Pluss, der bereits 2001 mit seinem Kurzfilm *TOUT EST BIEN* für den Filmpreis nominiert war, ist damit auch einer der wenigen aus der Gruppe, die sich durchzusetzen vermochten. Zurzeit arbeitet er an der Postproduktion seines neuen Langspielfilms *DU BRUIT DANS LA TÊTE*.

Nicht zu Doegmeli – das er etwas boshaft als «Akne» im Sinn von naiv-jugendlichem Ungestüm bezeichnet – zählt Jean-Stéphane Bron. Und doch gehört der siebenunddreissigjährige Filmemacher zur selben Aufbruchsgeneration, die in den vergangenen Jahren durch kontinuierliches Schaffen und Achtungserfolge auf sich aufmerksam gemacht hat. Bron, der seine Regieausbildung in Rom und Lausanne absolvierte, machte vorerst als Dokumentarfilmer von sich reden: einerseits mit *CONNU DE NOS SERVICES* (1997) über die schweizerische Fichenpolizei im Gefolge der Achtundsechziger sowie *LA BONNE CONDUITE* (1999) über die multikulturellen Implikationen zwischen waadtländischen Fahrlehrern und -schülern. Bereits in diesen Werken verstand es Bron, seine Themen mit feinem Humor zu transportieren.

Seinen «Durchbruch» erlebte er allerdings mit *MAIS IM BUNDESHUUS* (*LE GÉNIE HÉLVÉTIQUE*, 2003) – einem zweisprachigen Doku-Thriller über den guteidgenössischen Parlamentsalltag. Insgesamt drei Jahre nahm die Fertigstellung des Films in Anspruch. *MAIS IM BUNDESHUUS* hielt das Treiben in den Wandelhallen des Bundeshauses rund

um die Gentech-Mais-Diskussion fest und stilisierte das Taktieren und Paktieren zum veritablen Politikrimi hoch. Mit seinem Film, der 2004 zum besten Schweizer Dokumentarfilm gekürt wurde, sorgte Bron gleich für zwei Überraschungen: einerseits mit einem beachtlichen Erfolg an der Kinokasse (120 000 Kinoeintritte, und das für einen Dokumentarfilm!), andererseits durch die Tatsache, dass nicht weniger als ein Drittel der Tickets in der Westschweiz gelöst wurden. Was deshalb aussergewöhnlich ist, weil das welsche Publikum bekanntlich nur schwer für das einheimische Filmschaffen begeistert werden kann. Dies sorgt nicht zuletzt auch für ein Umdenken bei der jüngeren Generation, die ihre Filme vermehrt mit Koproduktionen einem Publikum über die Landesgrenze hinaus zu erschliessen sucht – so auch Jean-Stéphane Bron.

Obwohl *MAIS IM BUNDESHUUS* mit einem Budget von etwas mehr als einer halben Million Franken seine Kosten gerade knapp wieder einspielte, ebnete der Film Bron den Weg nach Frankreich: Der «kleine» Schweizer Dokumentarfilm zirkulierte dort an Festivals und in Studiokinos und löste ein phänomenales Presseecho aus. Davon profitierte sein Nachfolgefilm, *MON FRÈRE SE MARIE*, mit dem Bron gleich zweifach Neuland beschreitet: zum einen, indem er sich erstmals an einen Spielfilm wagt, zum andern, weil der Film als schweizerisch-französische Co-Produktion entstand und ein französischer Verleiher den Film mit vierzig Kopien in Frankreich herausbringen wird. *MON FRÈRE SE MARIE* handelt von einer Westschweizer Familie, die sich längst auseinandergelebt hat, und ihrem vietnamesischen Adoptivsohn Vinh. Aus Anlass von Vinhs Hochzeit versucht die Familie (vergeblich!), ein Idyll von Harmonie und Zusammengehörigkeit zurechtzuzimmern. Entstanden ist ein schauspielintensives Drama, für das Bron einerseits Schweizer Urgestein wie Jean-Luc Bideau (der dafür bei den Schweizer Filmpreisen 2007 als bester Hauptdarsteller nominiert ist) und die französische Starschauspielerin Aurore Clément verpflichtete – andererseits aber auch Laiendarsteller wie Quoc Dung Nguyen in der Rolle des Bräutigams. Experimentell bleibt Bron auch auf einer formalen Ebene: nicht nur, indem er Sequenzen des Films wie ein Videotagebuch erscheinen lässt – was sich wie eine Reminiszenz an seine Dokumentarfilmvergangenheit liest –, sondern auch im bewussten Genremix zwischen Komödie und Drama. *MON FRÈRE SE MARIE* ist für den Schweizer Filmpreis 2007 nominiert.

Die Frage, ob er sich mit dem Schritt ins Spielfilmschaffen ein grösseres Publikum habe erschliessen wollen, verneint Bron – obwohl er den (West-)Schweizer Markt als zu

1 Lionel Baier bei Dreharbeiten zu *COMME DES VOLEURS*

2 Jean-Louis Johannides und Céline Bolomey in *ON DIRAIT LE SUD*
Regie: Vincent Pluss

3 PAS DE CAFÉ, PAS DE TÉLÉ, PAS DE SEX
Regie: Rodé Wyder

4 MON FRÈRE SE MARIE
Regie: Jean-Stéphane Bron

5 Frédéric Landenberg

6 Vincent Pluss

7 Jean-Stéphane Bron

8 Jean-Stéphane Bron und Matthieu Poirot-Delpech bei den Dreharbeiten zu *MON FRÈRE SE MARIE*

9 DE CE MONDE
Regie: Frédéric Landenberg

10 LA BONNE CONDUITE
Regie: Jean-Stéphane Bron

11 TOUT EST BIEN
Regie: Vincent Pluss

12 MAIS IM BUNDESHUUS
Regie: Jean-Stéphane Bron

13 CONNU DE NOS SERVICES
Regie: Jean-Stéphane Bron

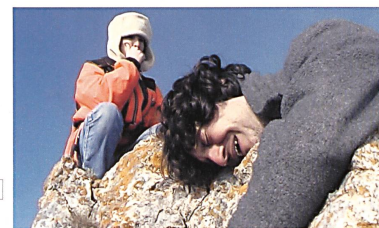


11

Die Tatsache, dass das welsche Publikum nur schwer für das einheimische Filmschaffen begeistert werden kann, sorgte nicht zuletzt auch für ein Umdenken bei der jüngeren Generation. Sie versucht nun vermehrt, ihre Filme mit Koproduktionen einem Publikum über die Landesgrenze hinaus zu erschliessen.



8



9



10



12

13



klein empfunden. Der Forderung des Chefs der Sektion Film im Bundesamt für Kultur, Nicolas Bideau, nach mehr «Qualität und Popularität» des Schweizer Films steht Bron gelassen gegenüber. Er sieht den umstrittenen Slogan vor allem als Mittel, um den Schweizer Film ins Gespräch zu bringen und Imagewerbung zu betreiben. Seiner Meinung nach fungieren so grosse, publikumsträchtige Filme wie *ERNSTFALL IN HAVANNA* (Susanne Boos, 2002), *ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE* (Mike Eschmann, 2003) oder *DIE HERBSTZEITLOSEN* (Bettina Oberli, 2006) – die in erster Linie auf den (Deutsch-)Schweizer Markt abzielen – als die von Bideau erwünschten «Lokomotiven», die letztlich auch dem kleinen Autorenfilm zugute kommen, der weniger bei den Eintrittspunkten als bei der Anerkennung auf in- und ausländischen Festivals.

Wenn dann Filme wie *DAS FRAULEIN* (2006) der Zürcher Regisseurin Andrea Staka, die dafür 2006 den Goldenen Leoparden in Locarno erhielt, auch an der Kinokasse funktionieren, und das sogar in der Westschweiz, glaubt Bron, dass dies wiederum auch «lokalen» Autorenfilmern wie Ursula Meier oder Lionel Baier zugute kommt. Auch diese beiden gehören zu der jungen Filmgarde, haben schon verschiedene Auszeichnungen erhalten und weisen ein kontinuierliches Schaffen auf. Die fünfunddreissigjährige Ursula Meier ist schweizerisch-französische Doppelbürgerin und studierte an einer belgischen Filmschule. Sie machte bereits mit ihren Kurzfilmen auf sich aufmerksam: Ihr *TOUS À TABLE* über eine turbulente Geburtstagsfeier wurde dank der aussergewöhnlichen Kameraführung und einem ebensolchen Plot 2002 für den Schweizer Filmpreis nominiert – ebenso wie zwei Jahre später ihr erster langer Spielfilm *DES ÉPAULES SOLIDES*. In diesem Debütfilm erzählte Meier von einer jungen Läuferin, die für die angestrebte Leistung ihren Körper bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten treibt. Der Film überzeugte nicht zuletzt dank der beeindruckenden Schauspielerei und fand insbesondere an internationalen Festivals Beachtung. Zurzeit arbeitet Ursula Meier an einem 6-Millionen-Franken-Projekt – dem Langspielfilm *HOME*, für das sie zurzeit das Casting absolviert und auf Location-Suche ist. Die schweizerisch-französisch-belgische Koproduktion *HOME* handelt von einer Autobahn, die just neben dem Häuschen einer Familie in einer ansonsten leeren Landschaft gebaut wird. Die neue Strasse wird das Leben der kleinen Familie aus den Angeln heben und zum Inferno verwandeln.

Der einunddreissigjährige Filmemacher Lionel Baier aus Lausanne ist Autodidakt und damit eher eine Ausnahme unter den Film-

schaffenden seiner Generation. Seine Dokumentarfilme kreisten bis anhin vor allem um seine Identität und sein Coming-out (etwa *CE-LUI AU PASTEUR*, 2000) oder die umstrittene Durchführung des nationalen Gay Pride im konservativen Waadtland (*LA PARADE [NOTRE HISTOIRE]*, 2002). Mit *GARÇON STUPIDE* (2004) wagte es Baier, dokumentarisch-autobiografische Elemente mit dem Spielfilm zu verbinden – ein Genremix, den Baier «autofiktional» nennt. Erfolg konnte er damit vor allem an ausländischen Festivals verbuchen. Last but not least fand der Film einen Verleih in den USA, und für die «New York Times» gehörte er sogar zu den besten zehn Filmen des Jahres!

Nicht nur in *GARÇON STUPIDE*, der die schwule Selbstfindung am Beispiel des jungen Erwachsenen Loïc thematisiert, fügt Baier sich selbst als Figur in das Filmgeschehen ein – auch in seinem neuesten Werk *COMME LES VOLEURS* tritt der Filmemacher als Darsteller auf. In einer sorglosen Mischung aus Komödie und Beziehungsdrama illustriert *COMME LES VOLEURS* als fiktional-autobiografische Enquete die Suche des Regisseurs nach seinen mutmasslichen polnischen Wurzeln. In einem verschachtelten, nicht immer schlüssigen, aber mit viel Charme erzählten Roadmovie wird die Flucht des Hauptdarstellerpaars gen Osten erzählt. *COMME LES VOLEURS* ist wie *BROMS MON FRÈRE SE MARIE* als bester Spielfilm für den Schweizer Filmpreis 2007 nominiert.

Die bisher Genannten stehen beispielhaft für einen soliden «Mittelbau» des Westschweizer Spielfilmschaffens. Dabei können diese sich mit Altmeistern wie Alain Tanner, Claude Goretta, Michel Soutter auf eine durchaus illustre Vergangenheit stützen. Allerdings sieht der Direktor der Solothurner Filmtage, Ivo Kummer, diese Tradition nunmehr eher als Hindernis denn als Stimulus: «Die Westschweizer hängen noch zu sehr am Autorenfilm», meint er und befürwortet ein dynamischeres Modell, das den Produzenten mehr in die Filmentstehung miteinbeziehe – wie das letztlich auch Nicolas Bideau anstrebt. Tatsache ist, dass die Deutschschweiz zurzeit ein kleines «Filmwunder» erlebt – was auch von den Westschweizer Filmemachern anerkennend vermerkt wird: Filme werden erfolgreich auf ein grosses Publikum hin konzipiert und produziert oder – im Fall der Fernsehproduktion *DIE HERBSTZEITLOSEN* – dank einem grossen Verleih (Buena Vista) mit entsprechendem Erfolg vermarktet. Das schlägt sich nicht zuletzt in einem rekordverdächtigen Anteil der Schweizer Filme an den Kinobesuchszahlen nieder, die sich 2006 auf erstaunliche zehn Prozent hochgeschraubt haben. In der Westschweiz sieht die Bilanz nüchterner aus:

1 Ursula Meier

2 Lionel Baier

3 Romed Wyder (Mitte) bei den Dreharbeiten zu *ABSOLUT*4 *LA PARADE (NOTRE HISTOIRE)*
Regie: Lionel Baier5 *COMME DES VOLEURS*
Regie: Lionel Baier6 *DES ÉPAULES SOLIDES*
Regie: Ursula Meier7 *GARÇON STUPIDE*
Regie: Lionel Baier

Grosse, publikumsträchtige Filme fungieren als die erwünschten «Lokomotiven», die letztlich auch dem kleinen Autorenfilm zugute kommen, der weniger bei den Eintrittspunkten als bei der Anerkennung auf in- und ausländischen Festivals.



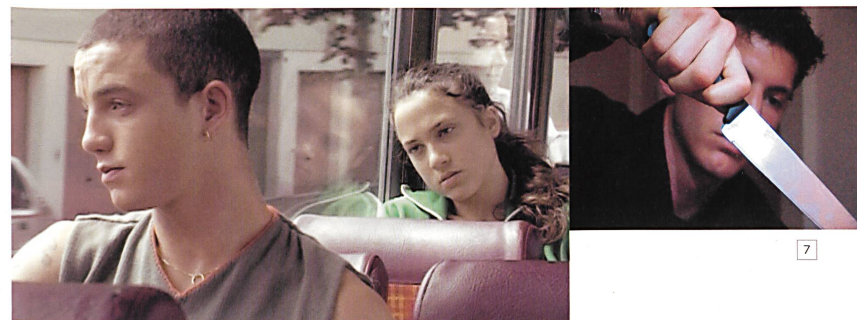
3



4



5



6

7

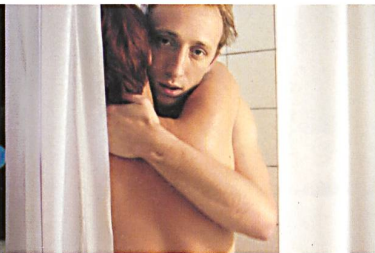
Fest steht, dass es in der Westschweiz eine ganze Reihe filmisch innovativer, kontinuierlich arbeitender Regisseure gibt, die sich beim Erfolg ihrer Werke allerdings nicht auf ihr Heimpublikum abstützen können.



1



4



5

- 1 Dreharbeiten
zu PAS DE CAFÉ, PAS DE
TÉLÉ, PAS DE SEXE
Regie: Romed Wyder
- 2 Romed Wyder
- 3 Frédéric Mermoud
- 4 RACHEL
Regie: Frédéric Mermoud
- 5 ABSOLUT
Regie: Romed Wyder
- 6 L'ESCALIER
Regie: Frédéric Mermoud
- 7 SON JOUR À ELLE
Regie: Frédéric Mermoud



6



7

2



3



Zwar ist auch dort der Anteil des Schweizer Films an den Kinoeintritten gestiegen, doch längst nicht im selben Masse wie in der deutschen Schweiz – und paradoxerweise auch nicht unbedingt aufgrund von Westschweizer Filmen, sondern eher dank Titeln aus der deutschen Schweiz wie *JEUNE HOMME* von Christoph Schaub, einer Komödie über einen Deutschschweizer Au-pair-Mann in einer Genfer Familie, oder *GROUNDING* von Michael Steiner, der fast 70 000 Eintritte allein in der Romandie verzeichnete. Im Gegensatz zu der Deutschschweiz, wo das Label «Schweizer Film» im vergangenen Jahrzehnt einen enormen Wandel durchgemacht hat und mittlerweile durchaus als Argument für einen Kinobesuch gewertet wird – sei es auf der Ebene Kassenschlager als auch auf jener des Autorenfilms –, muss der Westschweizer Film, seiner Qualität zum Trotz, bis heute um seine Anerkennung kämpfen.

So ergeht es auch dem neununddreissigjährigen Filmemacher Romed Wyder, der in Genf seine Filmbildung absolvierte. Seine sympathische Liebesgeschichte im Genfer Hausbesetzermilieu *PAS DE CAFÉ, PAS DE TÉLÉ, PAS DE SEXE* wurde zwar im Jahr 2000 gleich zweimal für den Schweizer Filmpreis nominiert (für die beste Hauptdarstellerin und als bester Spielfilm), konnte aber an der Kinokasse nur gerade einen Achtungserfolg erringen, wobei die Eintritte in der Deutschschweiz diejenigen in der Romandie prozentual fast übertrafen. Wyders Nachfolgerfilm *ABSOLUT* (2004), ein Thriller um zwei Genfer Computerpiraten, die sich mit einem Finanznetzwerk anlegen – in brisanter Anspielung auf den Hacker-Angriff auf das Davoser Weltwirtschaftsforum –, prallte an der Zuschauergunst ab und machte nur noch halb so viele Eintritte wie *PAS DE CAFÉ*. Andererseits konnten die Filmrechte von *ABSOLUT* nach Deutschland verkauft werden, wo der Film einen diskreten Zuschauerzuspruch verzeichnen konnte.

Den Grund, wieso es Westschweizer Filme in ihrer Heimat besonders schwer haben, sieht nicht nur Romed Wyder in der fehlenden kulturellen Identität der Romands: «Das Kulturverständnis der Romands ist geprägt durch Frankreich. In der Deutschschweiz schafft der Dialekt eine Art Identität. Die Romandie hat da schon eher die Position einer französischen Provinzregion; die Leute hier schauen sich in erster Linie französische Filme an. Filme aus der lokalen Produktion schaut man sich nur an, wenn man jemanden darin kennt. Andererseits muss man aber auch eingestehen, dass die anderen Filme einfach offensichtlich besser sind als unsere. Wenn es ein Film wie *JEUNE HOMME* schafft, allein in der Westschweiz

30 000 Eintritte zu machen – und der eigene nur 3000, dann ist das kein Problem der Identität mehr ... Klar, spielt auch mit, dass *JEUNE HOMME* als Komödie mehrheitsfähiger ist als ein Thriller wie *ABSOLUT*, der ausserdem ein Low-Budget-Thriller war und sich an ein spezielleres Publikum richtet, das aber auch gewisse Erwartungen hat ...»

Auf sein neues Projekt angesprochen – die Adaption eines Buchs von Elie Wiesel, *DIE NACHT ZU BEGRABEN, ELISCHA* –, umreisst Wyder den Inhalt der Geschichte als das, «was im Kopf eines Terroristen vorgeht». Schauplatz soll Palästina sein, und wie um unbewusst Ivo Kummers Statement Lügen zu strafen, meint Romed Wyder: «Für einmal möchte ich den Film nicht selbst produzieren. Ich möchte einen Dialog haben, die Entscheidungen mit einem Produzenten zusammen fallen. Eine neue Phase für mich also. Ich bin aber noch auf der Suche. Ich habe bis jetzt schon minoritäre Koproduzenten in Frankreich und Deutschland gefunden, aber leider noch keinen Hauptproduzenten. Da spielt das Inseldasein der Schweiz leider eine prominente Rolle.»

Als Letzter in dieser kleinen, gezwungenermassen unvollständigen Tour d'horizon durch die Nachwuchsgeneration des Westschweizer Filmschaffens soll Frédéric Mermoud stehen. Der siebenunddreissigjährige Filmemacher studierte an der Lausanner Ecal und hat schon viel Beachtung mit seinen Kurzfilmen gewonnen, etwa mit *SON JOUR À ELLE* (1998), einem kleinen Drama um ein Mädchen am Tag seiner Firmung, oder einem Beziehungskonflikt unter Jugendlichen in *LES ÉLECTRONS LIBRES* (1999). *L'ESCALIER*, ein atmosphärisch-dichtes Erzählfragment, das sich um die junge Protagonistin Rachel (Nina Meurisse) dreht, wurde 2004 als bester Schweizer Kurzfilm ausgezeichnet. Mit derselben Hauptdarstellerin in der Rolle derselben Figur führte er die Geschichte um die liebe Not mit dem Sex und dem «ersten Mal» in seinem neusten Kurzfilm *RACHEL* fort, mit dem Mermoud 2007 wieder für den besten Kurzfilm nominiert ist.

Mermouds Filme wirken formal leichtfüssig. So hat er etwa *RACHEL* mit 35 Millimeter gedreht, erweckte aber bewusst den Eindruck, als wäre die Handlung mit einer bewegten Digitalhandkamera gedreht worden. Auch vermitteln seine Filme das Gefühl einer – äusserst gelungenen – Ad-hoc-Improvisation zwischen Regie, Schauspielern und Kamera. Doch Mermoud winkt ab: Seine Inszenierungen stützen sich jeweils auf ein minutiös geschriebenes Drehbuch, insbesondere was die Dialoge betrifft, und auf ein strenges Stilprinzip: War es die Einheit des Orts

für *L'ESCALIER* – das Treppenhaus als symbolischer Ort für die Lebenssituation Heranwachsender –, ist es die Einheit der Zeit für *RACHEL*: Die Handlung spielt sich in einer Nacht ab.

Angesprochen auf sein nächstes Projekt, meint Frédéric Mermoud: «Ich schreibe an einem langen Spielfilm. Endlich! Dabei geht es um einen Krimi. Im Zentrum steht ein fünfundvierzigjähriger Polizist, der den Mord an einem zwanzigjährigen Mann untersucht. Mit diesem Genrefilm wollte ich in eine Richtung gehen, wo man mich eher weniger erwartet. Gleichzeitig geht es aber auch wieder um die Welt von Jugendlichen – ein Thema, das mir von meinen Kurzfilmen her vertraut ist.» Dafür hat er auch bereits einen Schweizer Produzenten gefunden – Robert Boner. Wie Bron und Meier hat auch Mermoud, der in Paris lebt, seine Fühler ins Nachbarland ausgestreckt: Der Krimi wird als schweizerisch-französische Koproduktion finanziert; herauszuhören ist, dass man beim Cast gerne mit klingenden Namen aus der Gilde französischer Darsteller arbeiten würde. Mit dem Schritt hin auf das Publikum des Nachbarlands erhofft Mermoud sich nicht zuletzt, auch in seiner Heimatregion reüssieren zu können. Er vermisst in der Romandie eine eigene Tradition, was den Humor und das Cabaret betreffe. Diese Lücke füllt nicht zuletzt der französische Komödienfilm. Ungefragt bestätigt auch Mermoud das Votum bezüglich des in der Westschweiz vorherrschenden Autorenfilms, oder des «kunsthandwerklichen Kinos» («cinéma d'artisan»), wie er es nennt: mit den entsprechenden «kunsthandwerklichen» Mitteln und Strategien wie kleine Budgets, kleine Crews – im Gegensatz zu einer Filmindustrie, wie sie sich zurzeit in Zürich herausbildet. Damit Spielfilme sich in der Westschweiz durchsetzen können, müssten sie seiner Meinung nach bei einem grösseren französisch sprechenden Publikum funktionieren – während ein Film in der Deutschschweiz nicht unbedingt über die Grenzen hinaus sein Publikum suchen müsse. Fest steht, dass es in der Westschweiz eine ganze Reihe filmisch innovativer, kontinuierlich arbeitender Regisseure gibt, die sich beim Erfolg ihrer Werke allerdings nicht auf ihr Heimpublikum abstützen können. Und es – selbst wenn die Romands vermehrt auf den Geschmack kommen – auch in Zukunft nie ausreichen wird, einen Film erfolgreich auf dem «Heimmarkt» zu platzieren. Das schreckt diese aufstrebende Garde an Autorenfilmern aber nicht ab – je für sich suchen sie nach Strategien, um ihre Projekte zu verwirklichen und den Weg zu ihrem Publikum zu finden.

Doris Senn

Der Schweizer Film 2006: Zwischen Filmkunst und Filmindustrie

Wenn ich das Jahr 2006 noch einmal Revue passieren lasse, erhalte ich den Eindruck, dass dieses Jahr als Spiegel der schweizerischen Filmgeschichte betrachtet werden kann.

Im Rückblick stelle ich fest, dass der Schweizer Film im historischen Spannungsfeld zwischen künstlerischen Ansprüchen und den Anforderungen der Filmindustrie zu verstehen ist.

Die Kreativen, die Filmemacher, auf der einen, die Wirtschaftsakteure, die Produzenten, die Verleiher und die Kinobetreiber auf der anderen Seite bestimmen die nationale Filmlandschaft.

Die Filmgeschichte zeigt auf, dass sich der Schweizer Film zwischen diesen beiden Polen bewegt. Unsere Filme waren abwechselnd ein Werbeprodukt für die nationale Tourismusindustrie, wie etwa die Bergfilme – DER BERGFÜHRER von Eduard Bienz –, bedeutende Produktionen mit patriotischem Anspruch, Heimatfilme, die hohe Eintrittszahlen vorweisen konnten – HEIDI von Luigi Comencini –, Autorenfilme, welche deren persönliche Sicht manifestierten – L'INVITATION von Claude Goretta –, engagierte Dokumentarfilme – DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. von Richard Dindo – oder gesellschaftskritische Komödien – DIE SCHWEIZER-MACHER von Rolf Lyssy.

Diese historische Entwicklung hat sich meiner Meinung nach im zeitgenössischen Filmschaffen in den Denkweisen und Methoden der Filmakteure verankert.

Während dem Jahr 2006, welches ein grossartiges Jahr für den Schweizer Film war, wurde ich mir bewusst, in welchem Ausmass die Spannung zwischen diesen zwei Ideologien grundlegend für das heimische Filmschaffen ist.

Die Ideologie der Filmkunst ist ein fixer Bestandteil des nationalen Filmbewusstseins. Das Prinzip der freien und unabhängigen Filmkunst, wo der Regisseur König ist und sein Schaffen als unabhängig von jeglichen kommerziellen Verpflichtungen betrachtet, ist noch stark in der Schweizer Filmwelt verbreitet. Allerdings muss man zugeben, dass das Autorenkino fähig war, sich den Gegebenheiten anzupassen. Gewisse AutorenfilmerInnen, wie Andrea Staka – DAS FRÄULEIN, konnten sich von dieser Polarisation lösen, welche sie in den letzten Jahren vom Publikum entfernt hatte, um erfolgreiche Projekte zu realisieren.

Dabei dürfen wir die Entwicklung der Filmindustrie nicht vergessen. Aufgrund einer kleinen "Hollywoodisation", welche vor allem von Zürich ausging, konnte man eine neue Gruppe von Produzenten und Autoren erkennen, die sich vermehrt bemerkbar machten. Dies sind Filmemacher wie Michael Steiner – MEIN NAME IST EUGEN –, welche fähig sind, populäre und erfolgreiche

Filme zu machen, die einerseits ein anspruchsvolleres Publikum ins Kino locken und andererseits das Interesse der Verleiher und der Kinobesitzer wecken konnten. Dies haben wir dem Talent unserer kreativen Filmemacher und nicht zuletzt den Filmproduzenten zu verdanken. In der Tat muss man festhalten, dass ohne die Arbeit der Produktionsfirmen wie zum Beispiel Vega, Zodiac, C-Films oder Hugo die Renaissance von populären Filmen nicht stattgefunden hätte.

Die zwei eingangs erwähnten Ideologien geraten oftmals aneinander. Filmkritiker, Eintrittszahlen, Filmpremieren, Festivals, der Schweizer Filmpreis et cetera sind häufig verantwortlich für einen regelrechten Kulturkampf.

Diese Spannungen empfinde ich im Schweizer Filmschaffen dennoch nicht als eine destruktive Kraft. Ich stelle mit grossem Interesse fest, dass die zehn Prozent Anteil am Box Office und der zweite Platz des Schweizer Filmes hinter den USA im Jahr 2006 nicht nur auf eine oder zwei "Lokomotiven" zurückzuführen sind, sondern Filme unterschiedlichster Natur an diesem Erfolg teilhaben. Es zeigt sich, dass sich diese zwei Ideologien, begegnet man beiden mit Respekt, als komplementär erweisen können.

Filme wie VITUS, GROUNDING, DAS FRÄULEIN, MON FRÈRE SE MARIE oder DIE HERBSTZEITLOSEN befinden sich in einer gegenseitigen Dynamik. Sie erzeugen gemeinsam eine Anziehungskraft auf ein schweizerisches Filmpublikum und sind gleichzeitig eine Inspiration für den kommenden Filmnachwuchs.

Die Erfolgslinie im Jahre 2006 ist beinahe perfekt. Die Aufgabe besteht nun darin, diese Linie im Rahmen unserer Möglichkeiten Bestand haben zu lassen.

Wir werden weder Hollywood noch Paris sein, vielleicht «Züriwood» oder ein welscher Aussenbezirk, und das ist aus meiner Perspektive als positiv zu bewerten. Unsere Stärke muss in der Fähigkeit liegen, populäre Filme, die das Gemüt unserer Mitbürger bewegen, aber auch anspruchsvolle Autorenfilme zu produzieren, welche beide im Bereich ihrer jeweiligen Möglichkeiten ein Publikum finden.

Das Ziel unserer Kulturpolitik ist es, im Rahmen unserer aktuellen Produktionsmöglichkeiten ein Gleichgewicht zwischen diesen zwei Filmtypen zu gewährleisten.

Nicolas Bideau
Leiter der Sektion Film



aus dem Französischen übersetzt
von Christian Ströhle, BAK



Diese Spannungen empfinde ich im Schweizer Filmschaffen dennoch nicht als eine destruktive Kraft. Es zeigt sich, dass sich diese zwei Ideologien, begegnet man beiden mit Respekt, als komplementär erweisen können.



www.dasfraulein.ch

DAS FRÄULEIN ist nahe beim Menschen. So wie wir auch.

SRG SSR idée suisse

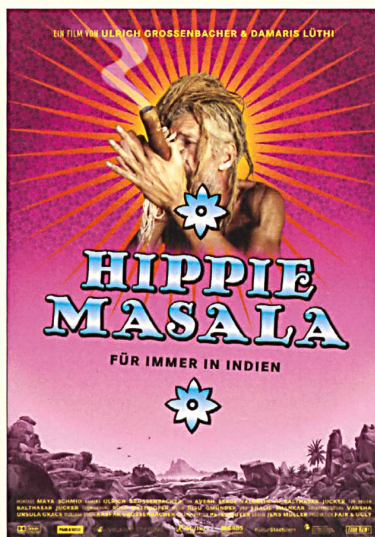


www.srgssrideesuisse.ch

Wir gratulieren zur Nomination für den Schweizer Filmpreis



Nominiert als 'Bester Spielfilm'
Nominiert für 'Bestes Drehbuch'



Nominiert als
'Bester Dokumentarfilm'



Nominiert für 'Bestes Drehbuch'
Michael Neuenschwander nominiert
für 'Beste Hauptrolle' und
Leonardo Nigro für 'Beste Nebenrolle'

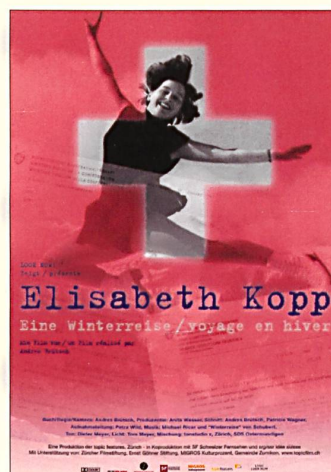
und wir freuen uns, dass alle drei Filme
in den Schweizer Kinos grossen Erfolg haben und
Publikum wie Presse nachhaltig begeistern.

LOOK NOW! zeigt demnächst im Kino:



Official Selection Competition
Cannes 2005

«Man kann BATTALLA EN EL
CIELO lieben oder hassen;
vergessen wird man ihn nie.»
New York Post



Uraufführung: 26. Januar 2007
Solothurner Filmtage
ab 8. Februar im Kino
Erhört, gefeiert, verstossen.
Fast 20 Jahre nach ihrem jähen
Fall sorgt Elisabeth Kopp noch
immer für Schlagzeilen.



Best European Fantastic Film:
NIFFF Neuchâtel
Best Film: European Filmfestival
Brussels
Eine surreale und ebenso nacht-
schwarze wie bitterböse Satire –
a few degrees north of reality...