Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 281

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: 09.08.2025

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

Fr. 9.– € 6.–

4.07

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

> Georgisches Kino
> Philippe Lioret

Georgisches Kino:
Schönheit der Legenden, Poesie des Alltags

JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS von Philippe Lioret

Gespräch mit Philippe Lioret

A PRAIRIE HOME COMPANION von Robert Altman

TAKVA von Özer Kiziltan

WWW – WHAT A WONDERFUL WORLD von Faouzi Bensaïdi

LITTLE CHILDREN von Todd Field

INLAND EMPIRE von David Lynch

VIER MINUTEN von Chris Kraus

www.filmbulletin.ch

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

SRG SSR idée suisse

SF tsr rts swissinfo

RSR rsi rsr rts

www.srgssrideesuisse.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

4.2007
49. Jahrgang
Heft Nummer 281
Mai 2007

Titelblatt:
Lindsay Lohan als Lola Johnson
in A PRAIRIE HOME COMPANION
Regie: Robert Altman

KURZ BELICHTET
4 *Stanley-Kubrick-Ausstellung*
5 *Bücher*
6 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
7 **The Old Republic**
A PRAIRIE HOME COMPANION ..... *von Robert Altman*

WELTKINO
10 **Schönheit der Legenden, Poesie des Alltags**
Erinnerungen an das georgische Kino

FILMFORUM
24 TAKVA ..... *von Özer Kiziltan*
26 WWW – WHAT A WONDERFUL WORLD *von Faouzi Bensaïdi*
28 LITTLE CHILDREN ..... *von Todd Field*

NEU IM KINO
30 INLAND EMPIRE ..... *von David Lynch*
31 VIER MINUTEN ..... *von Chris Kraus*
32 HOW TO COOK YOUR LIFE ..... *von Doris Dörrie*
32 BLACK BOOK ..... *von Paul Verhoeven*
33 DEUX JOURS À PARIS ..... *von Julie Delpy*
34 GOODBYE BAFANA ..... *von Bille August*

HALBNAH
35 **Ansichtskarten aus dem Leben**
JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS ..... *von Philippe Lioret*
36 **«Das Leben fordert sein Recht»**
Gespräch mit Philippe Lioret

KLEINES BESTIARIUM
40 **Alles Illusion oder warum gibt es eigentlich Filmfestivals**
Von Josef Schnelle

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

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
Johannes Binotto,
Frank Arnold,
Jürgen Kasten,
Pierre Lachat,
Klaus Eder,
Daniela Sannwald,
Irène Bourquin,
Stefan Volk,
Erwin Schaar,
Sarah Stähli,
Gerhard Midding
Illustration Kolumne:
Gabriela Maier

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Stadtkino, Basel;
trigon-film, Ennetbaden;
Ascot-Elite Entertainment,
Cinémathèque suisse
Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi,
Filmpodium, Frenetic
Films, Monopole Pathé
Films, Warner Bros., Xenix
Filmdistribution, Zürich;
Alamode Film, München;
Arsenal Filmverleih,
Tübingen

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, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...

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

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

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

In eigener Sache

Was ist das Schwerste von allem?
Was dir das Leichteste dünket:
Mit den Augen zu sehn,
was vor den Augen dir liegt.

Johann Wolfgang Goethe
45. Xenie der nicht veröffentlichten Xenien

Kurz belichtet

JARDINS EN AUTOMNE
Regie: Otar Iosseliani

Filme aus Georgien

Das *Filmpodium Zürich* stellt in seinem Mai/Juni-Programm in einer achtzehnteiligen Auswahl die Filmlandschaft Georgien vor. Die Kaukasusrepublik am Schwarzen Meer hat eine an Themen und Stilen höchst reichhaltige Filmkultur hervorgebracht. Die Arbeiten von Regisseuren wie *Sergei Paradshanov*, *Tengiz Abuladze*, *Eldar* und *Giorgi Shengelaja* zeichnen sich durch Eigensinnigkeit, List und Poesie aus.

Zum Auftakt der Reihe (16. 5.) wird *Otar Iosseliani* – seine Filme sind tief geprägt von georgischer Kultur, obwohl er seit anfang der achtziger Jahre in Frankreich lebt und arbeitet – den 1976 in Georgien gedrehten, aber dort verbotenen PASTORALE und seinen jüngsten Film, JARDINS EN AUTOMNE von 2006, vorstellen.

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

Kinomelodram

Vom 1. bis 3. Juni beschäftigen sich die *Arnoldshainer Filmgespräche* unter dem Titel «Das Gefühl der Gefühle» mit dem Kinomelodram. Anhand von FAR FROM HEAVEN von Todd Haynes, BROKEBACK MOUNTAIN von Ang Lee, IN THE MOOD FOR LOVE von Wong Karwai und HABLE CON ELLA von Pedro Almodóvar und mit Vorträgen etwa von Thomas Elsaesser und Thomas Koebner und Diskussionen soll verschiedenen Ausfaltungen des Gefühlskinos nachgegangen werden. Der Samstagabend steht mit einem Konzert unter dem Titel «As time goes by» und einem Überraschungsfilm ganz im Zeichen des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der verdienstvollen Arnoldshainer Filmgespräche.

Evangelische Akademie Arnoldshain, Martin-Niemöller-Haus, D-61389 Schmitten/Taunus, www.evangelische-akademie.de

George Barbier, Una Merkel und Maurice Chevalier in THE MERRY WIDOW
Regie: Ernst Lubitsch

Charlotte Gainsbourg in L'EFFRONTÉE
Regie: Claude Miller

CHATS PERCHÉS
Regie: Chris Marker

Jeffrey Hunter, John Wayne und Ward Bond in THE SEARCHERS
Regie: John Ford

Der Lubitsch Touch

Das spezifische Flair von «Sex & sophistication» in den Komödien von Ernst Lubitsch (1892–1947) wird gerne als Lubitsch Touch bezeichnet, doch was diesen ausmacht, kann man wohl nur "angesichts" seiner Filme wirklich nachvollziehen. Das *Stadtkino Basel* zeigt im Mai eine breite Auswahl: frühe Stummfilme wie ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN, DIE AUSTERNPRINZESSIN oder ANNA BOLEYN in restaurierten Kopien, die vergnügliche Operette THE MERRY WIDOW, die wunderbaren Klassiker TROUBLE IN PARADISE, BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE, NINOTCHKA, THE SHOP AROUND THE CORNER, HEAVEN CAN WAIT (leider nur DVD-Projektion) und seinem eigentlichen letzten Film CLUNY BROWN von 1946. Die Dokumentation ERNST LUBITSCH IN BERLIN – VON DER SCHÖNHAUSER ALLEE NACH HOLLYWOOD von Robert Fischer (20. 5.) ergänzt das Programm.

Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, (in Auszügen auch im Landkino im Kino Sputnik, Liestal) www.stadtkinobasel.ch

Tour d'amour

Seit Ende April bis 11. Juni steht die Liebe in verschiedensten Facetten im Zentrum des gemeinsamen Programmzyklus von «Das andere Kino» in Bern. (Unter diesem Label treten die Berner Spielstellen Cinématte, Kino in der Reitschule, Kellerkino, Kino Kunstmuseum und Lichtspiel seit 2005 als Interessengemeinschaft auf und organisieren einmal im Jahr einen gemeinsamen Programmschwerpunkt.)

Mit Filmen wie THE RIVER von Jean Renoir, HATSUKOI JIGOKUHEN von Susumi Hani, TWIST AND SHOUT von Bille August oder L'EFFRONTÉE von Claude Miller bestreitet das *Lichtspiel* den Programmteil «Erste Liebe». Das *Kino in der Reitschule* beschäftigt sich unter dem Titel «Love Impossible» in Filmen wie HÖHENFEUER von Fredi Murer, TIERISCHE LIEBE von Ulrich Seidl, KING KONG von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack oder LOVING ANNABELLE von Katherine Brooks mit unmöglichen Liebschaften.

In der *Cinématte* geht es um Dreiecksbeziehungen: Mit COMO AGUA PARA CHOCOLATE von Alfonso Arau, IN THE MOOD FOR LOVE von Wong Karwai, LE GOÛT DES AUTRES von Agnès Jaoui oder BIN JIP von Kim Ki-duk wird die Rubrik «Ménage à trois» bestritten.

Der Programmteil im *Kellerkino* heisst «Oscars in Love»: gezeigt werden mit SHAKESPEARE IN LOVE von John Madden, LEGENDS OF THE FALL von Edward Zwick und COLD MOUNTAIN von Anthony Minghella mit dem Oscar (diverser Kategorien) ausgezeichnete Liebesfilme.

Das *Kino Kunstmuseum* schliesslich zeigt unter der Rubrik «Filmreife Hochzeiten» Filme wie CHAT NOIR, CHAT BLANC von Emir Kusturica, MON FRÈRE SE MARIE von Jean-Stéphane Bron, GEGEN DIE WAND von Fatih Akin, THE SYRIAN BRIDE von Eran Riklis und THE WEDDING BANQUET von Ang Lee.

www. dasanderekino.ch

Chris Marker

Noch bis Ende Mai zeigt das Österreichische Filmmuseum in Wien eine breit angelegte Retrospektive des Werks von Chris Marker – mit Filmen wie LA JETÉE, SANS SOLEIL, LEVEL FIVE oder CHATS PERCHÉS «Miterfinder einer Kultur des wachsamen, poetischen, subversiven Mediengebrauchs». Die Werkschau wird ergänzt mit Vorträgen und Filmen wie VERTIGO von Alfred Hitchcock, RAN von Akira Kurowasa oder HIROSHIMA MON AMOUR von Alain Resnais, die zu den Inspirationsquellen von Marker gehören.

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

Kino wie noch nie

Vom 12. Mai bis 8. Juli ist in der *Akademie der Künste* in Berlin die vom Filmemacher Harun Farocki und der Filmwissenschafterin Antje Ehmann kuratierte Ausstellung «Kino wie noch nie» zu sehen. Die Ausstellung – sie war dieses Frühjahr in Wien zu sehen – will «Analyse- und Kunstpraktiken versammeln, die das Kino weiterdenken und dazu beitragen, Film anders zu verstehen. Filmsprache wird durch Fotoserien, Dia-Folgen und Sequenzmontagen aufgeschlossen.» So ist etwa eine Dreikanal-Dia-Installation zu sehen, in der Sascha Reichstein Fritz Langs M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER mit Joseph Loseys M von 1951 konfrontiert. Gustav Deutsch dokumentiert seine Aktion Taschenkino, und Hartmut Bitomsky präsentiert seine Videoinstallation «Das Kino und der Tod».

Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, D-10557 Berlin, www.adk.de

très french

Die *Filmstelle* des Verbands der Studierenden an der ETH Zürich zeigt während des Sommersemesters sehenswertes französisches Kino. Noch zu sehen sind SITCOM von François Ozon (15. 5.), LA CAGE AUX FOLLES von Edouard Molinaro (22. 5.), der wunderbar schräge Zeichentrickfilm LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE von Sylvain Chomet (29. 5.), der atemlose DE BATTRE MON CŒUR C'EST ARRÊTÉ von Jacques Audiard (5. 6.) und der düstere CACHÉ von Michael Haneke (12. 6.).

www.filmstelle.ch

John Wayne

Am 26. Mai würde John Wayne hundert Jahre alt. Das *Filmpodium Zürich* zeigt aus diesem Anlass in neuer Kopie mit THE SEARCHERS von John Ford einen Meilenstein des epischen Western mit John Wayne in einer seiner gebrochensten Rollen. Als Zugabe wird WITHOUT RESERVATION von Mervyn LeRoy – John Wayne einmal in einer komischen Rolle – und die Dokumentation GO WEST, YOUNG MAN! von Peter Delpeut und Mart Dominicius zu sehen sein.

Die *Black Box* im Filmmuseum Düsseldorf nutzt den gleichen Anlass zu einer kleinen Western-Schau mit Klassikern des Genres wie THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE von John Ford, RIO BRAVO von Howard Hawks und ebenfalls THE SEARCHERS von John Ford.

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

Black Box, Filmmuseum Düsseldorf, Schulstr. 4, D-40213 Düsseldorf, www.duesseldorf.de/kultur/filmmuseum

Videoex

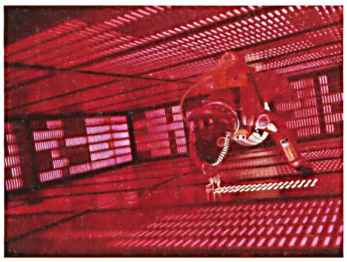
Vom 17. bis 27. Mai findet in Zürich das Experimentalfilm- und Video-Festival *Videoex* statt. Es präsentiert neben dem Schweizer Wettbewerb drei Schwerpunkte: Unter dem Titel «Les films de Zanzibar» werden französische Experimentalfilme aus der Zeit von Mai 68 (etwa LE LIT DE LA VIERGE von Philippe Garrel) vorgestellt; «Stillstand und Bewegung» heisst das Programm, das ausgesuchte Beispiele von Tanz im Experimentalfilm zeigt (etwa DRACULA von Guy Maddin); ein Block macht mit frühen Arbeiten aus dem ungarischen Béla Balász Experimentalfilmstudio bekannt.

Videoex, Experimentalfilm & Videofestival, Kanonengasse 20, 8004 Zürich, www.videoex.ch

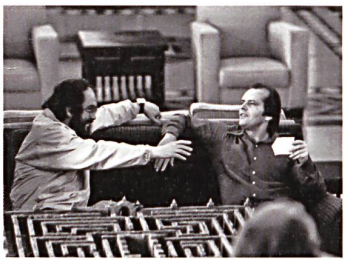
Der Gang durch den Zettelkasten

Zur Zürcher Ausstellung «Stanley Kubrick – Inside the Mind of a Visionary Filmmaker»

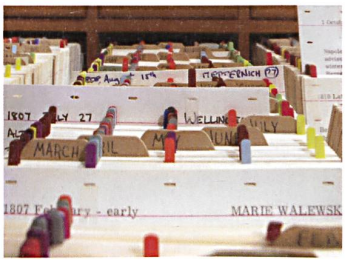
Stanley Kubrick auf dem Set von 2001: A SPACE ODYSSEY



2001: A SPACE ODYSSEY *(1968)*



Stanley Kubrick und Jack Nicholson am Set von THE SHINING *(1980) Im Vordergrund das Modell des Labyrinths*



Karteikasten zu Stanley Kubricks «Napoleon»-Projekt

Das erste, was man sieht, ist eine Wand mit zwölf Bildschirmen und auf jedem läuft ein anderer Filmausschnitt in Endlosschlaufe. Eine frapierende Ansicht, die buchstäblich auf einen Blick zeigt, wie erstaunlich wenige Filme Stanley Kubrick in seinen siebzig Lebensjahren gemacht hat. Die so beginnende Ausstellung selbst straft diese scheinbare Überschaubarkeit des Kubrickschen Œuvres sogleich Lügen. Die Zahl der Artefakte, die in den Räumlichkeiten des Sihlcity-Komplexes zu finden sind, ist opulent. Zwar nicht ganz in den ausufernden Dimensionen wie 2004 im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main, aber immer noch so, dass man unweigerlich die Hälfte davon übersieht. Es wird einem schwindlig bei dem Gedanken, dass dies nur eine schmale Auswahl aus dem immensen Fundus an Requisiten, Kostümen, Bildern, Geräten und Notizen ist, den Kubrick zeit seines Lebens zusammengetragen hat. Es ist bekannt, dass Kubrick die beiden Anwesen in England, die er 1965 und 1978 erwarb, nicht bloss bewohnte, sondern auch zu seiner Arbeitswerkstatt machte. Wie sehr sie auch ein chaotisches Archiv seiner abgeschlossenen und unabgeschlossenen Arbeiten war, wusste man lange nicht. «In diesem Haus suchen wir nicht nach Nadeln, sondern nach Heuhaufen», so wird die Witwe Christiane Kubrick im Ausstellungskatalog zitiert, und auch Kubricks Schwager und Produzent Jan Harlan weiss eindrücklich von dessen gigantischem, in unzähligen Kisten, Schachteln, Aktenschränken verstautem und ganze Stallungen füllendem Sammelsurium zu berichten. Acht Monate hat das Frankfurter Filmmuseum gebraucht, um den Nachlass zu sortieren und dabei sagenhafte Schätze gehoben, die nun auch in Zürich zu sehen sind: Der Raumanzug mit rotem Helm und orangem Rucksack aus 2001: A SPACE ODYSSEY, die Schreibmaschine und die Kleidchen der geisterhaften Zwillinge aus THE SHINING oder die – bei genauem Hinsehen erstaunlich schlichten – Kostüme von Laurence Olivier und Charles Laughton aus SPARTACUS.

Faszinierender noch als solche Devotionalien sind die Gerätschaften, mit denen Kubrick den einzigartigen Look seiner Filme erzeugte. Seine geliebte «Eyemo» ist zu sehen, jene besonders robuste Kamera, mit der unter anderem der Fenstersturz gegen Ende von A CLOCKWORK ORANGE gedreht wurde, ganz einfach, indem die Kamera selbst aus dem Fenster geschmissen wurde. Ausgestellt ist auch jenes hoch lichtempfindliche Kameraobjektiv, das es Kubrick ermöglichte, sein Kostümdrama BARRY LYNDON von 1975 ohne künstliche Beleuchtung zu filmen – eine filmtechnische Glanzleistung, an der Kubrick bereits seit den späten sechziger Jahren herumtüftelte. Und schliesslich wird das faszinierende Verfahren der Frontprojektion, wie sie für den Anfang von 2001 zur Anwendung kam, vorgeführt. An den Wänden hängen weitere Zeugnisse, die belegen, wie sehr Kubrick noch den geringsten Teilaspekt seiner Werke zu kontrollieren versuchte: etwa die abgelehnten und mit Notizen versehenen Entwürfe des grossen Designers und Filmemachers Saul Bass für das Werbeplakat von THE SHINING.

Neben solch augenfälligen Artefakten gibt es diverse unscheinbare Briefe, Notizen und Manuskriptseiten, die zu lesen besonders unterhaltsam ist. Da wäre beispielsweise der Brief einer amerikanischen Presbyterianer-Gemeinde, die dem Regisseur wegen seiner «Lolita»-Verfilmung ins Gewissen zu reden versucht: «Auch wenn Sie selber das vielleicht nicht zugeben wollen, geht es in diesem Roman doch sehr stark um Sex.» Es zeugt von Kubricks Humor, auch diese Korrespondenz aufbewahrt zu haben. Unfreiwillig komisch lesen sich auch jene Studien, die für die Vorbereitung von 2001 in Auftrag gegeben wurden: Mode- und Kosmetikfirmen sollten Prophezeiungen über die Gepflogenheiten in der Zukunft abgeben – mit zuweilen absonderlichen Resultaten.

Einige der gezeigten Schriftstücke leisten dann aber auch das, was der Untertitel der Ausstellung pathetisch verspricht: der Einblick ins Denken eines visionären Perfektionisten. Das Erschütterndste und Unglaublichste der Ausstellung ist ausgerechnet anhand eines Filmes zu sehen, den es gar nie gegeben hat. 1969 hatte Kubrick ein Drehbuch über Napoleon Bonaparte geschrieben, jene Person, die ihm zeitlebens als die überragende Gestalt für das Verständnis unserer Moderne erschien. Man muss jene berühmten Karteikästen mit eigenen Augen sehen, um ermessen zu können, welche Dimensionen dieses Filmprojekt im Kopf Kubricks angenommen hatte. Für jeden Tag jener entscheidenden Jahre im Leben des grossen Feldherrn hatte Kubrick in seinem «Napoleonischen Kalender» von Studenten alle wichtigen historischen Fakten zusammentragen lassen – eine ganze Welt auf Zetteln. Ein prall gefüllter Bücherschrank erinnert an jene fünfhundert Bände umfassende Bibliothek, die Kubrick zu Napoleon zusammengestellt hat. Auf einem Bildschirm wird derweil eine Auswahl aus jenen 18 000 Abbildungen gezeigt, die Kubrick zum Thema gesammelt hat. Ein Filmprojekt mit solchen Eckdaten sprengt – auch bei einem Obsessiven wie Kubrick – jeglichen Rahmen. Das legt den Schluss nahe, «Napoleon» sei von Anfang an ein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen gewesen. Dem widerspricht indes, dass ein detaillierter Drehplan existiert und ebenfalls ausgestellt ist. So ausufernd die Vorbereitungen für dieses *opus magnum* auch waren, Kubrick hatte sich für diverse Probleme des Drehs ganz pragmatische und durchaus finanzierbare Lösungen überlegt: die unzähligen Komparsen in den Schlachtensequenzen sollten keine eigentlichen Kostüme tragen, sondern Overalls aus besonders stabilem Papier, auf welche eine historische Uniform bloss aufgedruckt wäre. Und in einer Notiz an die Produzenten beruhigt Kubrick diese mit dem Hinweis, dass Sets und Locations nicht teuer gebaut, sondern – wie im Beginn 2001 – vor allem mittels Frontprojektion entstehen sollten. Der Film ist trotzdem nur ein Traum auf Papier geblieben. Was genau die Produktionsfirma MGM schliesslich doch bewogen hatte, das Projekt fallen zu lassen, ob es allein die allzu grosse zeitliche Nähe zum Napoleonfilm WATERLOO mit Rod Steiger war, ist kaum zu rekonstruieren, und auch die Ausstellung lässt es offen.

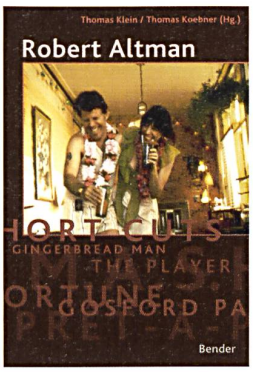
Jedenfalls erstaunt es einen angesichts des unvollendet gebliebenen «Napoleon» nun nicht mehr, dass Kubricks Œuvre auf ein Dutzend Titel beschränkt blieb. Im Gegenteil, man wundert sich, dass es ihm überhaupt gelungen ist, so viele Filme zu drehen. «Man sagt immer, es sei eine Schande, dass Kubrick in seinem Leben nur so wenige Filme hat. Und ich sage immer, die, die er gedreht hat, waren genug. Genug für zehn Leben.» Bei diesem Gang durch diesen Zettelkasten eines Titanen wird man diesen Worten Martin Scorseses unweigerlich zustimmen müssen.

Johannes Binotto

«Stanley Kubrick – Inside the Mind of a Visionary Filmmaker». 26. April bis 2. September 2007, Kulturhaus/Papiersaal Sihlcity, Kalanderplatz 6, 8045 Zürich. www.kubrick.ch

Filmretrospektive in der Arena Filmcity

«It don't worry me»
Ein Sammelband zu Robert Altman



«A PRAIRIE HOME COMPANION erweckt den Eindruck eines Fazits – eines Abschieds? ... (es) ist diese Gegenwärtigkeit des Todes, des Abschied-Nehmens, kombiniert mit zahlreichen Anspielungen auf Altmans Werk und einem raffinierten Spiel mit Wirklichkeit und Fiktion, die jenes eingangs erwähnte Gefühl erzeugt, Altman habe diesen Film als Testament konzipiert.» Dass diese Worte im letzten Text eines Buches über Robert Altman, erschienen im vergangenen Herbst, nun zum Nachruf geworden sind, hätte sich niemand gewünscht, bei der Produktivität dieses Regisseurs (der in knapp vierzig Jahren fast ebenso viele abendfüllende Kinofilme gedreht hat, von seinen Fernseharbeiten nicht zu reden) hatte man noch eine Reihe weiterer Filme erwartet, auch wenn er seinen achtzigsten Geburtstag schon hinter sich hatte.

Nun ist A PRAIRIE HOME COMPANION, der dieser Tage ins Kino kommt, tatsächlich sein Abschiedwerk geworden – dass ihm der deutsche Verleih den Titel ROBERT ALTMANS LETZTE RADIOSHOW verpasst hat, hinterlässt einen schalen Beigeschmack: was offenbar doppeldeutig gemeint sein soll, bekommt Züge des *cash in* und einer Eindeutigkeit, die so gar nicht zu den Ambivalenzen, die das Werk dieses Filmemachers auszeichnen, passen will.

Eigentlich erstaunlich, dass Robert Altman, trotz aller kritischen Wertschätzung, seit dem 1981 erschienenen Band aus der «Reihe Film» des Hanser Verlages, keine Würdigung in Form eines Buches zuteil wurde. Oder auch wiederum nicht, denn zum "Kultregisseur" taugte er kaum, dafür gab es immer wieder zu disparate "Ausreisser" in seinem Werk, das zudem nie zum übermässigen Kassenerfolg taugte, selbst wenn er einen populären Comicstrip wie «Popeye» oder aber einen Bestsellerautor wie John Grisham («The Gingerbread Man») für die Leinwand adaptierte.

«Detaillierte und leicht lesbare Betrachtungen einzelner Filme» verheisst der Umschlag des jetzt erschienenen Sammelbandes. Das ist schon mal ein Versprechen, denn viele Veröffentlichungen aus dem universitären Bereich glänzen eher durch Unleserlichkeit. Das ist hier aber nicht der Fall, die Autoren, aus dem Umfeld des filmwissenschaftlichen Seminars der Universität Mainz, wissen ihre Analysen in leserlicher Form zu formulieren. Dass das Buch selber eine schwierige Geburt hatte, deutet *Thomas Koebner* in seinem Vorwort an, war seine Veröffentlichung doch ursprünglich zum achtzigsten Geburtstag Altmans (das wäre vor zwei Jahren gewesen) geplant.

Auch erhebt der Band keinen Anspruch auf Vollständigkeit, nicht jeder Film wird einer Würdigung unterzogen, Altmans Fernseharbeit sogar komplett ausgeklammert (selbst in der Filmografie, das ist eher unverständlich). Das scheint mir die grösste Schwäche dieses Bandes zu sein, denn gerade Altmans Fernsehserie «Tanner 88» (vom Schweizer Fernsehen lange Zeit vor der deutschen Ausstrahlung auf Arte gesendet), in der er einem (fiktiven) Kandidaten durch den (realen) US-Vorwahlkampf folgt, ist nicht nur eines seiner besten Werke, sondern in der Verbindung von Dokument und Fiktion auch ein Musterbeispiel dieses Verfahrens. Auch einen zweiten Blick auf "kommerzielle" Unternehmungen wie POPEYE oder O.C. & STIGGS (1987) hätte ich mir gewünscht.

Wenn es im Vorwort zu dieser Selbstbeschränkung heisst, «andere Arbeiten sind vom *Gruppenkonsens* [Hervorhebung von mir] am Rande liegen gelassen worden», frage ich mich, ob man daraus schliessen kann, dass die Autoren diese Filme nicht schätzen oder nicht kennen (letzteres darf im DVD-Zeitalter allerdings nicht als Argument durchgehen, schliesslich sind seit dem letzten Jahr sogar Altmans sämtliche Episoden zur Fernsehserie «Bonanza» verfügbar). «Zweifellos sind die Präferenzen eines gewissen Zeitgeists zur Geltung gekommen», heisst es weiter – darf ich das so verstehen, dass jüngere Autoren kein Interesse mehr für Filme aufbringen, die im Kino liefen, als sie noch nicht ins Kino gingen? Nachdem eine angefügte Klammer darüber Auskunft gab, dass zu den liegengelassenen Filmen auch der persönliche Lieblings-Altman dieses Verfassers gehört, musste ich das Buch erstmal beiseite legen.

CALIFORNIA SPLIT kommt nur in zwei knappen Passagen im Text von *Norbert Grob* vor, nicht einmal im Porträt des Hauptdarstellers Elliott Gould findet er Erwähnung. Dabei zitiert Norbert Grob einen anderen Autor mit der treffenden Charakterisierung, dies sei «ein Spielerfilm: weniger durch seine Handlung als durch seine Erzählweise. Er ist ein Film als Spiel.» Und insofern Altman *at his best*. Vielleicht lässt sich diese Geringschätzung aber auch mit einer Äusserung zu NASHVILLE erklären, die sich im Überblickstext von Thomas Koebner findet: «Die weitgehend gewählte ethnografische Aussenperspektive lässt die Position des Regisseurs ins Undeutliche zurücktreten. Ein Erzähler, der sich so wenig einmischt, der hinter die Bilder ausweicht, engt zwar das Urteil der Zuschauer nicht ein, fordert es aber auch nicht unbedingt heraus.» Eben weil CALIFORNIA SPLIT die Lässigkeit, das Spielerische zur Kunstform erhebt und keine Figur wie die aufdringliche Reporterin Opal aus NASHVILLE kennt, ist er so gelungen.

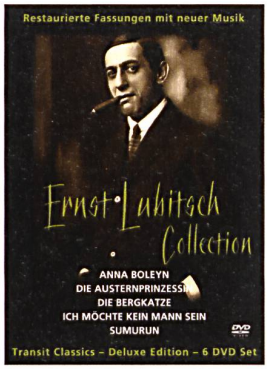
Trotz dieser Einwände (zu denen man auch noch die auf einen Absatz verkürzte Biografie und die eher summarische Bibliografie zählen könnte) habe ich das Buch mit Gewinn gelesen, die Entwicklung Altmans «vom energischen und rationalen Satiriker zum weltüberlegenen Humoristen» (Koebner) noch einmal nachvollzogen, sein «Desinteresse an linearen Arrangements» (Grob) im Detail gesehen, auch seine Einflüsse diesbezüglich, etwa in Filmen wie MAGNOLIA, WINTERSCHLÄFER, NACHTGESTALTEN und CODE INCONNU, die *Margarete Wach* ebenso herausarbeitet wie die Parallelen und Differenzen zum Werk Krysztof Kieslowskis. Und Verächter von THE LONG GOODBYE sollten den Text von *Dietmar Gaumann* lesen, der zeigt, dass «der neue Marlowe» schon in Chandlers Romanvorlage vorhanden war.

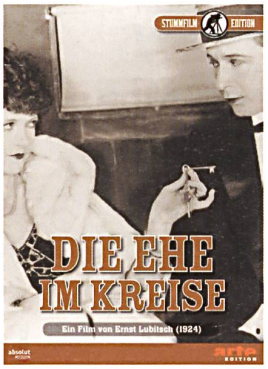
Frank Arnold

Thomas Klein, Thomas Koebner (Hg.): Robert Altman. Abschied vom Mythos Amerika. Mainz, Bender/Ventil Verlag, 2006. 254 S., Fr. 28.50, € 15.90

Lubitsch vor dem Lubitsch-Touch

Fünf deutsche Stummfilme auf DVD





Ernst Lubitsch ist international der wohl bekannteste deutschsprachige Regisseur. Das rührt vor allem von seinen eleganten Hollywood-Komödien der dreissiger Jahre her. Zu unrecht etwas im Schatten stehen seine dreiunddreissig deutschen Stummfilme aus der Zeit vor 1923. Es ist sehr zu begrüssen, dass Transit-Film und F. W. Murnau-Stiftung, die über das klassische deutsche Filmerbe wachen, nun eine Kassette mit fünf Lubitsch-Stummfilmen herausgebracht haben. Man hat nicht sehr tief in die filmhistorische Schatzkiste gegriffen und etwa ganz frühe, unterschätzte oder selten gezeigte Werke ausgesucht. Warum die Wahl auf ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN (1918), DIE AUSTERNPRINZESSIN (1919), SUMURUN (1920), ANNA BOLEYN (1920) sowie DIE BERGKATZE (1921) fiel, lag wohl daran, dass hervorragend restaurierte Kopien vorhanden waren (die grösstenteils durch die TV-Ausstrahlung auf Arte bekannt sind). Die Bildqualität aller fünf digital bearbeiteten Filme ist bestechend, und auch die neu eingespielte Musikbegleitung renommierter Stummfilmpianisten ist exzellent. Es bleibt der kleine filmhistorische Wermutstropfen, dass die Anschaudefizite beim Frühwerk (Lubitsch begann seine Laufbahn als Schauspieler 1913 und war seit 1915 als Regisseur tätig) nicht kleiner geworden sind. Hiervon zumindest ein oder zwei Filme verfügbar zu machen (etwa DER STOLZ DER FIRMA, 1914, seinem Durchbruch als Schauspieler, ALS ICH TOT WAR, 1915, oder SCHUHPALAST PINKUS, 1916, die ältesten erhaltenen Regiearbeiten), ist eigentlich überfällig. Zu hoffen ist, dass Transit-Film die aufwendig produzierte und beworbene Lubitsch-Kollektion, die mit entsprechender Untertitelung auch auf allen wichtigen Auslandsmärkten vertrieben wird, möglichst bald fortsetzt.

ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN und DIE AUSTERNPRINZESSIN sind bereits Komödien des Übergangs zu längeren Formen des Gender-Schwanks beziehungsweise zur aufwendig ausgestatteten Stilkomödie. In beiden Filmen spielt Lubitschs Entdeckung *Ossi Oswalda* die Hauptrolle, einmal als Backfisch, der sich ausgerechnet über einen Geschlechtsrollenwechsel in den pedantischen Vormund verliebt, zum anderen als verwöhnte US-Milliardärstochter, die unbedingt einen europäischen Prinzen heiraten will. Beide Frauen verlieben sich zu guter Letzt in das, was sie eigentlich nicht mögen. In SUMURUN ist Lubitsch zum letzten Mal als Schauspieler zu sehen. Obwohl er einen buckligen Gaukler spielt, ist es keine komische Rolle, sondern eine sentimentale. Er verabschiedet sich als Darsteller vor der Kamera mit einer Reminiszenz an Max Reinhardt, in dessen Bühnenversion der damals sechsundzwanzigjährige Lubitsch als alte Frau mitwirken durfte. In MADAME DUBARRY (1919), seinem ersten Welterfolg, hatte er sich bereits von Reinhardt emanzipiert. ANNA BOLEYN versucht den Erfolg des historischen Monumentalfilms ein Jahr später mit noch grösserem Dekor- und Statistenaufwand zu übertreffen, was angesichts der merkwürdig anämisch wirkenden Hauptdarstellerin *Henny Porten* nicht ganz gelang. DIE BERGKATZE ist in den Bildkompositionen noch verspielter und verschnörkelter als DIE AUSTERNPRINZESSIN und wird deshalb gelegentlich als «expressionistische» Filmkomödie bezeichnet. Richtiger ist wohl, dass Lubitsch dem Expressionismus genauso abhold gewesen ist wie dieser der Komödie, was den Regisseur nicht hinderte, gern zu verspielten Ornamenten und Dekor-Stilisierungen zu greifen. Das ausgelassene Spiel *Pola Negris* oder die grotesken Typisierungen *Paul Heidemanns* und *Victor Jansons* offenbaren hier beste Schwank- und Operettentradition – eine Basis, die Lubitschs Filme selten verhehlen.

Im Bonus-Material gibt es statt einer frühen Groteskkomödie eine zweistündige Dokumentation über Leben und Werk Lubitschs in Berlin von Robert Fischer. Er lässt die Lubitsch-Experten Enno Patalas, Hans Helmut Prinzler, Chris Horak und Michael Hanisch, die Tochter Nicola Lubitsch und heutige Filmregisseure erzählen. Dazwischen schneidet Fischer kurze Ausschnitte aus frühen Lubitsch-Filmen, zeigt Ansichten der Häuser, einst gegangenen Wege und Theater, in denen dieser einst in Berlin verkehrte. Das ist durchaus erhellend, denn Lubitsch war nicht nur mit jüdischem, sondern auch mit Berliner oder Budapester Boulevard-Witz gesegnet. Weitere Extras erscheinen etwas redundant, so die Bildergalerie mit Einstellungs- oder Standfotos und die mehrfach gegebenen Bio- und filmographischen Daten, die im CineGraph-Lexikon angebrachter sind.

ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN; DIE AUSTERNPRINZESSIN; SUMURUN; ANNA BOLEYN; DIE BERGKATZE *(D 1918–21), Region 2, Bildformat: 4:3 PAL, neue Musikbegleitung: Dolby Digital, Zwischentitel: D, Bonus:* ERNST LUBITSCH IN BERLIN, *Film von Robert Fischer, Extras: Zuschaltbarer Audiokommentar von Hans-Michael Bock und Bernard Eisenschitz, Vertrieb: Universum-Film*

Lubitsch Touches the Touch

1923 geht Lubitsch nach Amerika. Sein zweiter Film dort ist THE MARRIAGE CIRCLE (1924). Er sei der «wahrscheinlich schlackenloseste, der vollkommenste Film, der bis jetzt geschaffen wurde», so das überschwängliche Lob des deutschen Kritikers Herbert Jhering. Lubitsch hatte sein Figurensetting gefunden: eine Dreiecks- oder hier eine Fünfecksgeschichte, in der es um nicht anderes geht als um Liebe und Eifersucht, um Täuschungen, Verwechslungen und Einbildungen. Die Frauen sind, wie so oft bei Lubitsch, aktiv und überdreht, die Männer steif, kindisch und unerfahren. Die beiden befreundeten Nervenärzte, einer glücklich verheiratet, der andere still, das heisst unglücklich in die Frau seines Kompagnons verliebt, sind dermassen infantil regrediert, dass deren psychoanalytische Praxis eher einem Spielplatz gleicht. Das scheint auch für die Ehe zu gelten. Lubitsch spielt mit Blicktäuschungen oder neurotischen Figuren-Eingebungen, die dann eine zweite, fast schon wahre Ebene grundieren, und löst den völlig verworrenen Handlungs- und Gefühlsknäuel mit einer ebenso charmanten wie spöttisch-doppelbödigen Lüge auf. Vorgeführt wird das in ganz einfachen, manchmal fast banal anmutenden Bildern, deren visuelle Komposition und Verkopplung ein komplexes Syntagma ergeben. Wie die szenisch klar abgegrenzten Bilder ineinander greifen, das ist von stupender Fluidität, Eleganz und Transparenz. Kein Wunder, dass THE MARRIAGE CIRCLE der Lieblings-Lubitschfilm von Hitchcock, Chaplin und Kurosawa gewesen sein soll.

THE MARRIAGE CIRCLE *(USA 1924), Region 2, Bildformat: 4:3, PAL, Musik: Dolby 2.0, Sprachen: D, E, F, Extras:* ALICE'S BALLON RACE *(USA 1925, Walt Disney), Gespräche mit den Filmhistorikern Claudine Kaufmann, Bernard Eisenschitz und Patrick Brion zur Restaurierung, zu Lubitsch und seinem Touch, Vertrieb: absolut Medien*

Jürgen Kasten

The Old Republic

A PRAIRIE HOME COMPANION von Robert Altman

Der Ort der Handlung sei weder in Texas noch in Kalifornien oder Florida anzutreffen, so heisst es an einer Stelle ausdrücklich, und auch sonst in keinem der klimatisch begünstigten Landstriche der Union. Unweit des Oberlaufs des Mississippi ist St. Paul, Minnesota, in jenem mittelwestlichen Norden nachzuschlagen, den die ost- und westwärts Reisenden, von ganz oben herab, als *overflight* belächeln: eine Überflug-Zone ohne jeden Anspruch auf Zwischenlandung.

Von jeher haben die skandinavischen Zuwanderer diese flachen Breiten mit den trägen Flüssen als heimisch empfunden, und das Norwegische wird von den Älteren noch da und dort gesprochen. Lichtlose lange Winter drückten zwar aufs Gemüt, verspricht der Radio-Moderator Garrison Keillor flott zwischen ironisch bis dadaistisch eingeflochtenen Werbesprüchen für allerlei banal Käufliches. Doch zeige die Erfahrung, dass gelegentliche Anfälle von Wohlbefinden, keine Bange, ganz von selber wieder vorbeigingen.

Ob die Zeit der Handlung in der Gegenwart anzubringen sei, ist eine Frage des Standpunktes. A PRAIRIE HOME COMPANION versagt sich zwar, in lauteren Jahreszahlen gesprochen, jede sehnsuchtsvolle Rückblende: deutlich anders, heisst das, als es Robert Altman etwa in KANSAS CITY tat. Jener Film war 1996 eine Hommage an die kaum weniger provinzielle *home town* des Autors, sechshundert Kilometer weiter südlich am Missouri, die in der Geschichte des Jazz so sehr gewisse Spuren hinterlassen hat wie in der des organisierten Verbrechens. Sein allerletzter Film nun spielt kulturhistorisch und wohl auch politisch betrachtet in einer Art von Gestern unweit von der Grenze zum Heute.

Der Kahlschläger

Beschworen werden die allerletzten Tage einer Epoche, die St. Paul gerade noch einholen. Da brüstet sich die Stadt, immerhin F. Scott Fitzgerald hervorgebracht zu haben, und nach dem namhaften Erzähler, da war wohl keine Wahl, haben die braven Bürger daselbst ein Theater benannt. Es ist Schauplatz der *live* produzierten, langlebigen Radio-Show «A Prairie Home Companion». Der Begleiter, mehr noch: Freund und Helfer aller Heim-

stätten auf der weiten Prärie wäre wenigstens etwas Zweites, mit dem die Stadt vor der Welt auftrumpfen könnte. Nichts Drittes ist bekannt.

In dramatischen Dispositionen von der Art, wie sie Robert Altman einmal mehr und letztmals in den einundachtzig Jahren seines Lebens für die Kamera getroffen hat, stösst während eines der späteren Akte gern eine Figur von aussen zu den bereits versammelten Protagonisten hinzu. Es ist der eine, den es nun kaum noch wirklich braucht, denn da sind schon reichlich welche vereint, der aber nur mit Mühe fernzuhalten ist. In NASHVILLE ist es der Attentäter, der sich aus dem Hintergrund nervös schweigend durchs Publikum schleicht und am Ende auf offener Bühne sein übles Werk verrichtet. Sache solcher verdeckter Vordrängler ist es, die letztgültige Botschaft zu überbringen und vorzutragen, um die sich alle schon zuvor Eingetroffenen etwas herumgedruckst haben. Was da nachrückt, ist entweder die absolute Wahrheit oder die absolute Lüge.

«The axe man», den Kahlschläger, so nennen die Amerikaner einen von der Sorte, der da so gern als letzter und gefährlichster den Ort des Geschehens aufsucht. Seit den dunkelsten Tagen des Präsidenten-Popanzen Ronald Reagan ist der Vollstrecker, wie er auf Deutsch wohl auch heissen müsste, der bestgehasste Typus des öffentlichen Lebens weit über die USA hinaus. Im vorliegenden Fall führt er im Schild, unter Entlassung sämtlichen Personals, die Bühne zu schliessen, von der aus die Radio-Show «A Prairie Home Companion» gesendet wird. Die Verdienste des Enteigners werden sich nach der Höhe des angerichteten Schadens an den Gütern der Allgemeinheit ermessen.

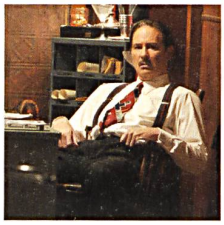
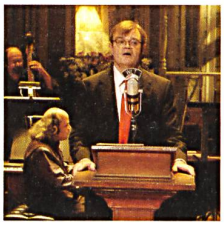
Bis zum letzten Spatzen

Allerdings wird der Liquidator an Ort und Stelle auch schon mit Ungeduld erwartet. Da tummelt sich nämlich, in den Hallen und Gängen des Fitzgerald-Theaters, von Anfang an ein Engel von unzweifelhaft weiblichem Geschlecht und geschulter hollywoodscher Haltung, personifiziert in einer kessen Regenmantel-Blondine wie aus den klassischen Filmen der Schwarzen Serie. Er oder eben: sie wird sich des ankommenden *man you love to hate* annehmen und kann es kaum erwarten, ihm stracks den Weg auf den Schrotthaufen der Geschichte zu weisen. HANGMEN ALSO DIE titelten Brecht und Lang in Hollywood seinerzeit wissend: Henker hängen selbst, früher oder später, mehr noch: sie liefern sich ungefragt selber dem Galgen aus, der ihnen so sehr lieb ist, dass sie ihn gleich selbst mal ausprobieren möchten. Dabei will der *terminator*, wie er seit den schlimmsten Jahren des Schwarzenegger-Wahnkults auch heisst, den örtlichen Beschäftigten nur den Weg weisen in eine neue, in eine bessere Zeit, wo endlich ein jeder seines Nächsten Halsabschneider sein darf, bis niemandes Hals mehr abzuschneiden bleibt.

«A Prairie Home Companion», die Show aus St. Paul, wo singende Cowboys und entwurzelte Norweger einander Gutnacht sagen, wird bei Altman zu einem anspruchslosen, keinesfalls pompösen Wahrzeichen dessen, was spätestens seit dem Aufstieg des George Walker Bush als die «Old Republic» bezeichnet wird. Gemeint ist damit jene Epoche des zwanzigsten Jahrhunderts, als die USA noch schlampert, respektiert, gutgläubig, selbstvergessen und atomar gerüstet, aber auch regenerationsfähig und vor dem eigenen Mut ein bisschen erschrocken waren: mit einem Wort wenigstens dem Wort nach demokratisch. *Every sparrow is remembered*, heisst es einmal lakonisch. Selbst des letzten Spatzen werde man sich entsinnen. Erinnerungen lassen sich nun einmal mit keinen Mitteln enteignen.

Kollektiv des realen Lebens

Die von Garrison Keillor animierte Gaudi auf UKW betreibt einen geistig, musikalisch, religiös, künstlerisch, sogar pornografisch minimalen Aufwand. Die auftretenden Sänger, Erzähler, Geräuschemacher, Witzereisser sind überschäumend vital, dabei zutiefst rührend, hinreissend abgetakelt, hinterwäldlerisch, er-

folglos: ausrangierte Kuhtreiber, Schwestern mit Katzengold in der Kehle und keinem Cent auf dem Konto, angejahrte Mikrofon-Behaucher, altersschwache Hanswurste. Es braucht keinen mehr von ihnen, da hätte der *axe man* den Punkt, bräuchte er denn einen, an dem er die Schneide seines Instruments ansetzen könnte, hätte bloss der Himmel kein Wörtchen mitzureden. Aber egal, was würde da noch nachwachsen können, wo der hinschlüge? Und liesse er es auch bleiben, eine Wendung zum Besseren wäre kaum in Sicht.

Unter allen historischen Umständen würde sich Robert Altman, ganz der lebenslange Satiriker, über die hoffnungslos veralteten Formen des «Prairie Home Companion» liebe- und respektvoll, aber auch gnadenlos lustig machen: so, wie er es, dreissig Jahre früher, in NASHVILLE tat. Damals schon suchte er ein *home* heim, die Heimat der *country music*, wie sie unbeirrt missverständlich bis heute heisst. Aber im neuen Jahrtausend ist schon so manches Ding in rasches Rutschen geraten. Unterdessen scheint das Hergebrachte, im Licht der neuesten Verheerungen, doch wieder wert, erhalten, erstrebt und zurückgewonnen zu werden, wie immer schrottreif es aussehen mag.

Einmal mehr und letztmals in seinem Leben gelingt Altman, was ihm so lange so leicht von der Hand ging: den gemeinschaftlichen Charakter des realen Lebens spürbar zu machen, aus dem der Einzelne nur ab und zu hervorsticht, um postwendend wieder zurückzutreten in den gegliederten Hintergrund des Ganzen. Es ist eine Art und Weise, gegen das Fiktionale und Kurzlebige von aller Art Heldentum zu halten. Kraftprotze von schwarzeneggerscher Muskulatur, Übermenschen von nietzscheanischem Zuschnitt, Gladiatoren frisch von der Arena, dumpfe Faustkämpfer aus Philadelphia, Exzellenzen jedweder Weihestufe bevölkern nur die Phantasien von Sagen, Comics und Leinwand-Epen, von Politikerreden, Manager-Seminaren und gealterten Pubertären. Dem Alltag begegnen sie nie.

Spass, Satire und Widerstand

Niemand, kein Star egal welcher Grösse, ob Streep, Kline oder Jones, beherrscht eine Altmansche Szenerie, wo immer sie jeweils steht, ob in Paris oder Tennessee. Ehe sich für die private Glorie des Individuums vielleicht etwas ausrichten lässt, hat sich der oder die Einzelne erst mal dem Stoff, der Regie, der meist bescheidenen Rolle, der Glorie des Films zu unterziehen. Dann wird er oder sie zurückspediert ins offizielle Hollywood, und ein nächstes Mal wird es jetzt sowieso nicht mehr geben. Niemand, kein Liquidator, hat auch nur versucht, den Altmanschen Unternehmungen ein vorzeitiges Ende zu bereiten. Selbst der Sensenmann hat etwas länger zuwarten müssen als gedacht.

Im Übrigen ist A PRAIRIE HOME COMPANION keineswegs ein Vermächtnis in dem Sinn des Wortes, als der Autor von seinem nahenden Tod offensichtlich eine Ahnung gehabt haben muss. Die Sache ist um vieles weniger geheimnisumwoben. Schlicht und simpel: er wusste, ich sterbe, und zwar nächstens. Das ist aus mehreren Szenen herauszulesen, mühelos und so gut wie wörtlich, in die es hineingelegt wurde. Der *axe man* ist leicht als der Schnitter zu deuten, der gewiss zum Teufel geschickt wird, bloss tut es nichts zur Sache, die Show wird geschlossen. Und wenn der Film bloss noch fertig wird, mein 88. Titel, einmal angenommen, wenigstens die Datenbanken rechneten korrekt hinter mir her. Aber wer will das alles schon noch bis ins letzte wissen, all die verstaubten IMDB-Daten aus den Fünfzigern: die Spatzen, sozusagen, von damals? Und doch wird implizit die Lebens-Legende des Robert Bernard Altman von Anfang an aufgerollt, wie es schon etliche seiner Arbeiten zuvor taten: mindestens vierzig Jahre Spass, Satire und Widerstand.

Geht mit ihm eine Epoche zu Ende? Der Klischee-Frage ist schwer auszuweichen. Eher hat, wenn schon, umgekehrt er mit der Epoche sein Ende erreicht. Aber die Zeiten haben eine verteufelte Neigung, ihre Protagonisten doch noch zu überleben.

Pierre Lachat

A PRAIRIE HOME COMPANION (THE LAST SHOW)

Stab
Regie: Robert Altman; Buch: Garrison Keillor; Kamera: Edward Lachman; Kameraführung: Robert Reed Altman; Schnitt: Jacob Craycroft; Production Design: Dina Goldman; Kostüme: Catherine Marie Thomas; Ton: Drew Kunin

Darsteller (Rolle)
Marylouise Burke (Lunch Lady Evelyn), Woody Harrelson (Dusty), L. Q. Jones (Chuck Akers), Tommy Lee Jones (Liquidator), Garrison Keillor (GK), Kevin Kline (Guy Noir), Lindsay Lohan (Lola Johnson), Virginia Madsen (gefährliche Frau/Engel), John C. Reilly (Lefty), Maya Rudolph (Molly), Meryl Streep (Yolanda Johnson), Lily Tomlin (Rhonda Johnson), Tim Russell (Al, Bühne), Sue Scott (Donna, Make-up), The Guys All-Star Shoe Band

Produktion, Verleih
Produktion: Green Street Films, River Road Entertainment, Prairie Home Productions, Sandcastle 5 Productions; Produzenten: Robert Altman, Wren Arthur, Joshua Astrachen, David Levy, Tony Judge, Lowell Dubrinsky; ausführende Produzenten: John Penotti, William Pohland, Fisher Stevens, George Sheanshang. USA 2006. 35 mm, Farbe, Dauer: 103 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Kool Filmdistribution, Freiburg

1

2

1

4

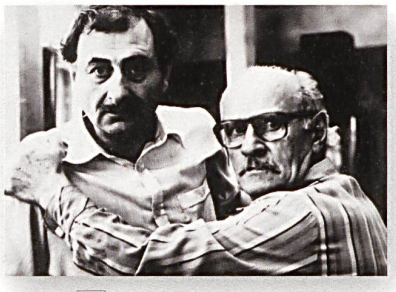
Schönheit der Legenden, Poesie des Alltags

Erinnerungen an das georgische Kino

Er hatte es sich in der Mittagssonne gemütlich gemacht und wartete auf mich: Sergei Paradshanov. Aus Moskau kam ich für einen Tag nach Tbilisi (Tiflis), um seinen neuen Film ASHIK KERIB zu sehen. Es wurde ein ereignisreicher Tag, mit viel, sehr viel Alkohol. Der georgischen Gastfreundlichkeit war nicht zu entkommen. Am Abend gab's im Hinterhof seiner Wohnung, in der Altstadt, ein ausschweifendes Fest, das die Nachbarn vorbereitet hatten. Keine Chance, nüchtern zu bleiben. ASHIK KERIB sah ich am nächsten Morgen, vermutlich noch halb im Rausch. Sergei Paradshanov besorgte derweilen Geschenke. Die georgische Stewardess, auf dem Flug zurück nach Moskau, verstaute die drei Kisten voller Obst und Wein und Seide anstandslos im Flugzeug. Die Moskauer Freunde freuten sich. Seit jenem trunkenen Tag in Tbilisi dachte ich, Georgien sei ein Land des Überflusses und einer grenzenlosen Lebensfreude.

Das war 1988. Anderthalb Jahrzehnte später kehrte ich nach Tbilisi zurück. Das Hotel, in dem ich damals, na ja, ein paar Stunden zugebracht und literweise Kaffee in mich hineingeschüttet hatte, stand nur noch als Ruine. Aus der Stadt des Überflusses war eine Stadt der Armut geworden, Anfang der neunziger Jahre zerstört im Krieg mit den Russen und den Provinzen Südossetien und Abchasien. Dieser Krieg ruinierte die Wirtschaft. Es gab kein Geld, um die Folgen des Kriegs zu beseitigen, die Narben blieben überall sichtbar. Es gab nicht einmal eine ausreichende Grundversorgung. Grosse Teile des Landes hatten – wir schreiben das Jahr 2005 – keinen Strom, ein, zwei Stunden am Tag vielleicht, wenn überhaupt. Wenig zu kaufen in den Geschäften. Georgien zu Beginn des Jahrtausends: eine trostlose Landschaft. So unerbittlich, wie der Krieg die Stadt und das Land zerstört hatte, setzte er auch der Kultur ein Ende. Die Menschen hatten andere Sorgen. Kaum ein Kino blieb erhalten. Das Studio «Grusija», einst eines der regen in der Sowjetunion, hörte so gut wie auf mit der Produktion von Filmen. Eine blühende filmische Landschaft war über Nacht verschwunden. Bis heute haben sich das Land und sein Kino von diesem Kollaps nicht erholt.

3



4

5

6

1 MEINE GROSSMUTTER *Regie: Kote Mikaberidze (1929)*; 2 26 KOMMISSARE *Regie: Nikolo Shengelaja (1927)*; 3 *Eldar Shengelaja*; 4 BLAUE BERGE *Regie: Eldar Shengelaja (1983)*; 5 EINE UNGEWÖHNLICHE AUSSTELLUNG *Regie: Eldar Shengelaja (1968)*; 6 JARDINS EN AUTOMNE *Regie: Otar Iosseliani (2006)*

Die Shengelaja-Dynastie

Das erste georgische Kino war im November 1896 eingerichtet worden, die ersten georgischen Filme waren 1912 und 1916 entstanden. Das Kino fand am Fuss des Kaukasus früh ein Zuhause. Rege produziert wird seit Mitte der zwanziger Jahre (damals wurde das Studio «Grusija-Film» gegründet). Einer der Pioniere, *Michail Tshiaureli* (1894 bis 1974), drehte einige experimentierfreudige Stummfilme, bevor er in seinen Filmen der dreissiger und vierziger Jahre Stalin zu übermenschlicher Grösse stilisierte, der Klassiker eines heroischen quasi-biografischen Films. *Kote Mikaberidze* (1896 bis 1973) war Theaterschauspieler, der Anfang der zwanziger Jahre das Kino für sich entdeckte. 1929 drehte er den Film MEINE GROSSMUTTER (CHEMI BEBIA), eine bizarre Satire auf die Bürokratie, die anarchisch auch das neue sowjetische System nicht verschonte und deshalb verboten wurde.

Auch *Nikolo Shengelaja* (1903 bis 1943) war einer der frühen Regisseure des georgischen Kinos. Er war mit der Schauspielerin Nato Vachnadze verheiratet, einem Star des sowjetischen Kinos der zwanziger und dreissiger Jahre. Die beiden Söhne *Eldar* (1933 in Tbilisi geboren) und *Giorgi* (1937 in Moskau geboren) blieben beim Film und wurden geachtete Regisseure. Giorgi Shengelaja machte auch durch seine Heirat mit der Schauspielerin und Tshiaureli-Tochter Sofiko von sich reden. Über Jahrzehnte gehörte die Shengelaja-Dynastie zu den feststehenden Grössen des georgischen Films – in den Kinos wie in den Schlagzeilen der Presse. Seinen ersten Film hatte Nikolo Shengelaja bereits 1927 gedreht. 1933 folgte 26 KOMMISSARE (OTSDAEQVSI KOMISARI), ein historisch-dokumentarisches Drama um die post-revolutionären Auseinandersetzungen zwischen Kommunisten und Konterrevolutionären in der durch Öl reich gewordenen Stadt Baku.

Eldar und Giorgi, die beiden Söhne, drehten Filme wie um die Wette. Eldar schloss die Moskauer Filmhochschule (VGIK) 1958 ab, Giorgi erst 1962 (hatte dafür aber bereits als Schauspieler im georgischen Kino gearbeitet). 1968 drehte Eldar den Film EINE UNGEWÖHNLICHE AUSSTELLUNG (ARACHVEULEBRIVI GAMOPENA). 1983 folgte die Komödie BLAUE BERGE, ODER EINE UNWAHRSCHEINLICHE GE-

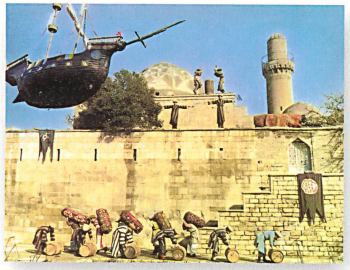
1

2

3

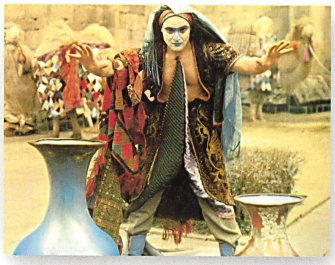
1

2



2

2



2

1

1 PIROSMANI *Regie: Giorgi Shengelaja (1969)*; 2 DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM *Regie: Sergei Paradshanov (1984)*; 3 *Sergei Paradshanov*

SCHICHTE (TSISPERI MTEBI ANU DAUJEREBELI AMBAVI). Sie handelt von einem Schriftsteller, der erleben muss, dass sich in einem Verlag kein Mensch für sein Manuskript interessiert, nicht, weil man sich für sein Manuskript nicht interessiert, sondern weil man sich überhaupt nicht interessiert, jedenfalls für nichts, das mit Arbeit verbunden wäre. Das Flanieren, das Nichtstun, das Feste feiern wie sie fallen gehört zum nationalen Charakter. Nicht wenige Filme haben davon erzählt, darunter die meisten Filme Otar Iosselianis, eines Flaneurs par excellence.

Giorgi Shengelaja realisierte 1969 den Film PIROSMANI. Pirosmani war ein georgischer Maler. Eigentlich hiess er Niko Pirosmanaschwili. 1862 wurde er geboren. 1918 starb er, arm wie eine Kirchenmaus. Sein Leben verdiente er sich, indem er in den Gasthäusern, in denen man ihm etwas zu essen gab, Bilder malte, manchmal auch die Wirtshaus-Schilder. Erst lange nach seinem Tod erkannte man in ihm einen grossen naiven Maler, der das zeitgenössische Leben in einprägsamen Ansichten festgehalten hatte. Heute werden seine Bilder hoch gehandelt. Eines seiner schönsten Gemälde, ein grossformatiges Tableau der georgischen Hauptstadt, hängt im Schloss auf dem Berg über Tbilisi. PIROSMANI ist ein Film, der nicht nur biografisch den Spuren des Malers folgt, sondern der in der Komposition und der Farbgebung der Bilder sich dem Stil Pirosmanis anzunähern trachtet. Zwei Maler, die aus dem Ausland nach Georgien kommen, suchen nach Pirosmani, von dem sie gehört haben. Sie folgen den Spuren, die er hinterliess. Zum Thema Malerei und Film ist dies einer der besten Filme, die es gibt; ein Film, der zudem über das Leben in Georgien zur Zeit der Jahrhundertwende berichtet, auf poetische Weise, wie Pirosmani selbst.

Sergei Paradshanov

Rotterdam, im Januar 1988. Hubert Bals hatte Sergei Paradshanov zum Festival eingeladen. Paradshanov war in einer internationalen Umfrage, die Bals initiiert hatte, zu einem der «Regisseure der Zukunft» gewählt worden. Keiner hatte geglaubt, dass er kommen würde. Noch nie hatte die sowjetische Bürokratie einer West-Reise des Regisseurs zugestimmt. Sergei Paradshanov gehörte in den zwei Jahrzehnten vor der Perestroika zu den am meisten verfolgten Künstlern des Landes. Aber er kam nach Rotterdam. Und brachte, sozusagen als Geschenk, einen Kurzfilm mit, PIROSMANI, der zwar nach Berlin in den Kurzfilm-Wettbewerb eingeladen war und damit in Rotterdam nicht laufen durfte – aber Geschenke sind eben Geschenke, da liess sich Paradshanov nicht dreinreden.

Was für ein Leben hatte er! Acht Jahre lang sperrte man ihn ein. Fünfzehn Jahre lang liess man ihn in Breshnjevs Sowjetunion nicht arbeiten. Sergei Paradshanov überlebte die Missachtung der Kulturbürokratie und die Strapazen sowjetischer Provinzgefängnisse. Er hatte Kraft und ein grosses Herz. Seine Heimat: das waren die Märkte, die Antiquitätenläden und Trödlerstände seiner Heimatstadt Tbilisi. Als Sohn armenischer Eltern war er 1924 in der georgischen Hauptstadt geboren worden. Sein Vater war Schätzer, der den Wert von Antiquitäten festzustellen hatte. In diesen Läden, auf den Märkten entdeckte der junge Sergei Paradshanov die nostalgische Schönheit alter Gegenstände. Fächer und Gobelins, Straussenfedern und silbernes Besteck, Nachthemden aus Spitze und Kannen aus Kupfer müssen ihn fasziniert haben. Später, in seinen Zeichnungen und Collagen und in seinen Filmen belebte er diese Welt der toten Gegenstände, arrangierte sie zu kunstvollen Tableaus. Dabei war es ihm gleichgültig, ob diese Gegenstände nach herkömmlicher Schätzung einen antiquarischen Wert hatten oder nicht. Für ihn war das alles Material, das sich in seinen Händen zu kunstvollen Arrangements verwandelte. Die Schönheit eines Granatapfels, der zur Erde fällt und zerplatzt: in den Eingangsszenen seines Films SAJAT NOWA – DIE FARBE DES GRANATAPFELS hat er sie festgehalten. Wäre das Wort nicht falsch am Platze, weil es aus einem völlig anderen Kulturkreis stammt, man müsste ihn einen Surrealisten nennen. Und doch wieder nicht. Denn man kann sich ihn sehr gut auch als Geschichtenerzähler in einem orientalischen Bazar vorstellen. Er hatte eine unbändige Phantasie, die ihn oft Erfindung und Tatsache durcheinanderwirbeln liess. Er konnte Geschichten so gut erfinden, dass man sie für wahr nahm. Wenn man ihn nach seiner Filmografie fragte, kam er, anstatt

1

2

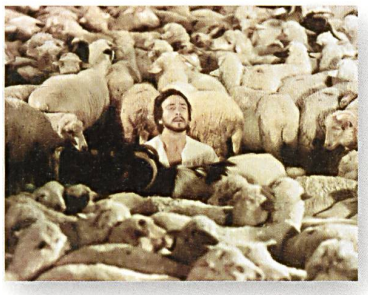
3

3

Fakten aufzublättern, ins Schwärmen über die Filme, die er alle machen wollte. Er war der denkbar unzuverlässigste Biograf seiner selbst; und ein Genie, wenn es darum ging, die Welt nicht so zu beschreiben, wie sie war, sondern so, wie er sie sehen wollte: als einen Ort seiner Phantasie. In seinem künstlerischen Universum flossen die Welt und seine poetische Vorstellung der Welt untrennbar ineinander. Dieser Mann hatte die Gabe, uns auf den Flügeln seiner Phantasie in ein wundersames Reich der Märchen zu entführen.

Besonders die alten Legenden und Mythen Armeniens und Georgiens hatten es ihm angetan. Immer wieder handelten seine Filme von Künstlern, von den Dichtern und den Malern vergangener Jahrhunderte. SAJAT NOWA – DIE FARBE DES GRANATAPFELS (BROTSEULIS KVAVILOBA, 1968) erzählt vom Leben eines armenischen Poeten des achtzehnten Jahrhunderts. DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM (AMBAVI SURAMIS TSIKHITSA, 1984) folgt einer georgischen Legende. Sie berichtet von einem jungen Mann, der sich in die Mauern einer Festung einmauern liess, weil sich, sagt die Legende, nur so die Feinde abwehren liessen. ASHIK KERIB, Paradshanovs letzter Film aus dem Jahr 1988, handelt von einem armen Sänger, der das geliebte Mädchen erst nach zehn Jahren der Wanderschaft heiraten darf. Sergei Paradshanov machte poetische Filme über die Schönheit von Gegenständen, mit denen einst der Alltag hantierte; über die Macht der Poesie; über die wundersamen Klänge asiatischer Musik; über die Kraft der Liebe und die Güte der Menschen. Das konnte nicht gut gehen in einem Land, das den Doktrinen eines sozialistischen Realismus verpflichtet war.

Nach dem Abschluss der Moskauer Filmhochschule hatte Paradshanov zunächst im ukrainischen Filmstudio in Kiew gearbeitet. Seine ersten Filme waren noch halbwegs konventionell. Aber spätestens der Film SCHATTEN VERGESSENER AHNEN (TINI ZABUTYKH PREDKIV), 1964 in Kiew gedreht, machte die Obrigkeit darauf aufmerksam, dass da einer seine eigene Poesie entwickelte. Zum Vorwurf des Formalismus war es dann nicht mehr weit. Sergei Paradshanov wurde eingesperrt – nicht wegen Formalismus, man fand einen anderen Vorwand: Homosexualität und verbotener Handel mit Kunstwerken. Von Mitte der sieb-



2

4

3

4

4

1 PIROSMANI *Regie: Giorgi Shengelaja (1969)*; 2 SAJAT NOWA – DIE FARBE DES GRANATAPFELS *Regie: Sergei Paradshanov (1968)*; 3 ASHIK KERIB *Regie: Sergei Paradshanov (1988)*; 4 DAS BEKENNTNIS *Regie: Tengiz Abuladze (1986)*

ziger bis Mitte der achtziger Jahre verhaftete man ihn immer wieder, liess in frei, steckte ihn wieder ins Gefängnis, oft unter lächerlichen Vorwänden. Er zeichnete viel in dieser Zeit, über achthundert Zeichnungen und Collagen gibt es von ihm. 1983 wurde er endlich freigelassen, in einer Sowjetunion, in der sich langsam eine Wandlung abzeichnete, Gorbatshovs Perestroika. Er konnte noch zwei Filme drehen, DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM und ASHIK KERIB. Aber die Jahre im Gefängnis hatten ihn zermürbt – nicht geistig, aber physisch. Sergei Paradshanov starb 1990 an Krebs.

Das Ende der Sowjetunion

«Volk, sei wachsam! Um uns lauern nur Betrüger! Traut keinem Menschen! Nicht seinen Taten, nicht seinen Worten! Und darum müssen wir hellwach sein!» Ein Diktator spricht: Warlam Arawidze, Partei-Chef und Bürgermeister einer kleinen Stadt in Georgien. Er ist die zentrale Figur in einem Film, der 1986/87 als Zeichen einer neuen sowjetischen Kulturpolitik Aufmerksamkeit erregte: DAS BEKENNTNIS (MONANIEBA) von *Tengiz Abuladze* (1924 bis 1994). Jener Diktator in seinem Film trägt Züge von Hitler und Mussolini, und von Lavrenti Berija, dem sowjetischen Innenminister und Stellvertreter Stalins, der wie Stalin aus Georgien stammte, nach Stalins Tod wurde er hingerichtet. Warlam Arawidze sieht ihm, Berija, übrigens nicht unähnlich. Zahlreiche Szenen erinnerten eine mittlere und ältere Generation sowjetischer Zuschauer an wirkliche Geschehnisse, an den deprimierenden, lähmenden, angsterfüllten "Alltag" im Stalinismus: die Deportation eines Malers, dessen Bilder als "individualistisch" gelten; Familien, die auf einen Lastwagen getrieben und wegtransportiert werden, weil sie zufällig denselben Namen haben wie ein politischer Gegner; Frauen, die auf Baumstämmen – die, von Häftlingen gefällt, den Fluss herabschwimmen – nach einem eingeschnitzten Lebenszeichen ihrer Männer und Söhne suchen. Das waren bittere Erinnerungen an Zeiten des stalinistischen Terrors.

1

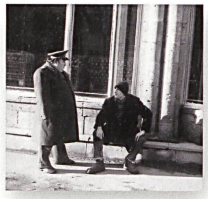
2

3

4

5

5



6

4

5

1 PIROSMANI *Regie: Giorgi Shengelaja (1969)*; 2 MAGDANAS ESEL *Regie: Tengiz Abuladze, Rezo Tsheidze (1956)*; 3 LA CHASSE AUX PAPILLONS *Regie: Otar Iosseliani (1992)*; 4 DAS GEBET *Regie: Tengiz Abuladze (1967)*; 5 ROBINSONADE ODER MEIN ENGLISCHER GROSSVATER *Regie: Nana Dzhordzhadze (1986)*; 6 NÄCHTLICHER TANZ *Regie: Aleko Tsabadze (1991)*

DAS BEKENNTNIS lag seit längerem vor. Das Drehbuch entstand 1981; gedreht wurde 1984 – unter dem Patronat von Edward Shewardnadze, dem damaligen Partei-Chef Georgiens und späteren sowjetischen Aussenminister und noch späteren Präsidenten Georgiens, der das Projekt vor GOSKINO abschirmte, der staatlichen Film-Behörde, die für Drehgenehmigungen zuständig war, auch im fernen Georgien. DAS BEKENNTNIS ist bis heute die entschiedenste filmische Auseinandersetzung mit dem Stalinismus. Es war der Film, der die Perestroika auf dem Gebiet des Films einläutete. Es war Abuladzes wichtigster Film (der in Cannes 1987 mit dem Grossen Preis der Jury ausgezeichnet wurde). Abuladze war zu diesem Zeitpunkt kein Unbekannter. Sein mittellanger Film MAGDANAS ESEL (MAGDANAS LURJA), den er zusammen mit *Rezo Tsheidze* gedreht hatte, war 1956 in Cannes ausgezeichnet worden. Erfolgreich war auch sein 1967 entstandener Film DAS GEBET (VEDREBA). Er geht auf die Poesie des georgischen Schriftstellers Vaja-Pshavela (1861 bis 1915) zurück, auf zwei von dessen Gedichten, und beschwört (in schwarz-weissen Bildern im Cinemascope-Format) eine archaische Geschichte vor der Kulisse des Kaukasus. Es ist eine Geschichte, die sich (sehr früh aus heutiger Perspektive) mit dem Verhältnis zwischen verschiedenen ethnischen Gruppen auseinandersetzte. Im Mittelpunkt: eine Konfrontation zwischen der Moral kämpferischer Bergstämme (bei denen die Blutrache noch eine Rolle spielt) und einer modernen, humanen, christlichen Weltanschauung, verkörpert in der Figur eines Helden, der sich weigert, den alten Kampfritualen zu folgen.

Der Film entstand zum Zeitpunkt des Tauwetters in der sowjetischen Politik. Es erlaubte Abuladze (wie auch Paradshanov), die Vorgaben eines «sozialistischen Realismus» weitgehend zu ignorieren, auf eine aus heutiger Sicht erstaunliche Weise. Das georgische Kino konnte sich immer wieder unabhängig von den Vorgaben Moskaus entwickeln und hat vor allem im Rückgriff auf die Literatur und die Legenden des Landes zu eigenständigen Formen gefunden.

Diese Freiheit gab es erstaunlicherweise auch bei Filmen, die nicht nach literarischen Vorlagen, sondern nach Originalstoffen entstanden. Wie ROBINSONADE, ODER: MEIN ENGLISCHER GROSSVATER (ROBINZONIADA, ANU CHEMI INGLISELI PAPA, 1986, Drehbuch Irakli Kwirikadze) von *Nana Dzhordzhadze* (geboren 1948), über einen britischen Telegrafenbeamten in Georgien (in Cannes 1987 als bester Nachwuchsfilm mit der «Camera d'or» ausgezeichnet). Die Geschichte wird in einer Rückblende erzählt, die in das Georgien der zwanziger Jahre und des Bürgerkriegs zurückführt. Nana Dzhordzhadze, die heute in Georgien und in Deutschland lebt und arbeitet, fand den trockenlakonischen, distanzierten Ton, der viele georgische Komödien auszeichnet. Oder *Aleko Tsabadze* (geboren 1956). In DER FLECK (LAQA, 1985), seinem ersten Film, entwarf er das triste und kalte Bild einiger junger Leute im Georgien der achtziger Jahre. Während Nana Dzhordzhadze die Form der ironischen Collage wählte und ihre Geschichte in Einzelstücke zersplitterte, erzählte Aleko Tsabadze distanziert, kühl, in bewusstem Gegensatz zum bunten, lauten, freundlichen Bild eines touristischen Georgien. In beiden Filmen wird unausgesprochen Widerstand deutlich dagegen, das touristische Image, den «Mythos Georgien» zu bedienen. 1991 drehte Tsabadze den Film NÄCHTLICHER TANZ (GAMIS TSEKVA), der zwei Metallarbeiter in einer kleinen Industriestadt in den Mittelpunkt stellt.

Ein unerwartet unfreundliches und un-ideologisches Bild georgischer Menschen zeichnete auch *Temur Babluani* (geboren 1948) in seinem Film VOGELFLUG (BEGUREBIS GADAPRENA, 1980). Babluani arbeitete als Fahrer und Bauarbeiter, bevor er in Tbilisi eine Theaterausbildung begann. VOGELFLUG erzählt in einfachen, kraftvollen Bildern von zwei Menschen, die sich zufällig in einem Zug treffen. Zwischen beiden kommt es zu Animositäten, ohne dass es dafür einen gewichtigen Grund, einen konkreten Anlass gäbe. Ein Streit entsteht, schliesslich eine gewalttätige Schlägerei, die neben den Gleisen in einer verwüsteten, vertrockneten Landschaft ausgetragen wird. Über die beiden Menschen erfahren wir wenig. Wichtig ist das latente Klima von Misstrauen, von Gewalttätigkeit, das Babluani entwirft, in Bildern von einer grossen physischen Präsenz. 1982 realisierte Temur Babluani einen zweiten Spielfilm, BRUDER (DZMA). Er griff ein historisches Thema auf

1

2

3

3

1

4

1

3

3

1 ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL *Regie: Otar Iosseliani (1970)*; 2 *Otar Iosseliani*;
3 LES FAVORIS DE LA LUNE *Regie: Otar Iosseliani (1984)*; 4 PASTORALE *Regie: Otar Iosseliani (1975)*

und führte an den Anfang des Jahrhunderts zurück, als es in Georgien eine Massenbewegung für den Sozialismus gab. Im Mittelpunkt steht ein Revolutionär, der sich aus Ungeduld von den Sozialisten und ihrer Disziplin lossagt und zum Einzelkämpfer, zum Anarchisten wird. Babluani benützte diesen Stoff, um verschiedene Haltungen der Revolution und der Macht gegenüber zu diskutieren. Wo diese Diskussion geführt wird, wird der Film schwach und scholastisch. Seine Stärken hat er dort, wo Babluani – mit einer virtuosen Kamera und einem rasanten Schnitt – ganz auf die physische Präsenz des Revolutionärs setzen kann, auf dessen Seite er auch mit seinen Emotionen ist, während sich sein Verstand auf die Seite der Sozialisten schlägt.

Otar Iosseliani und die Poesie des Alltags

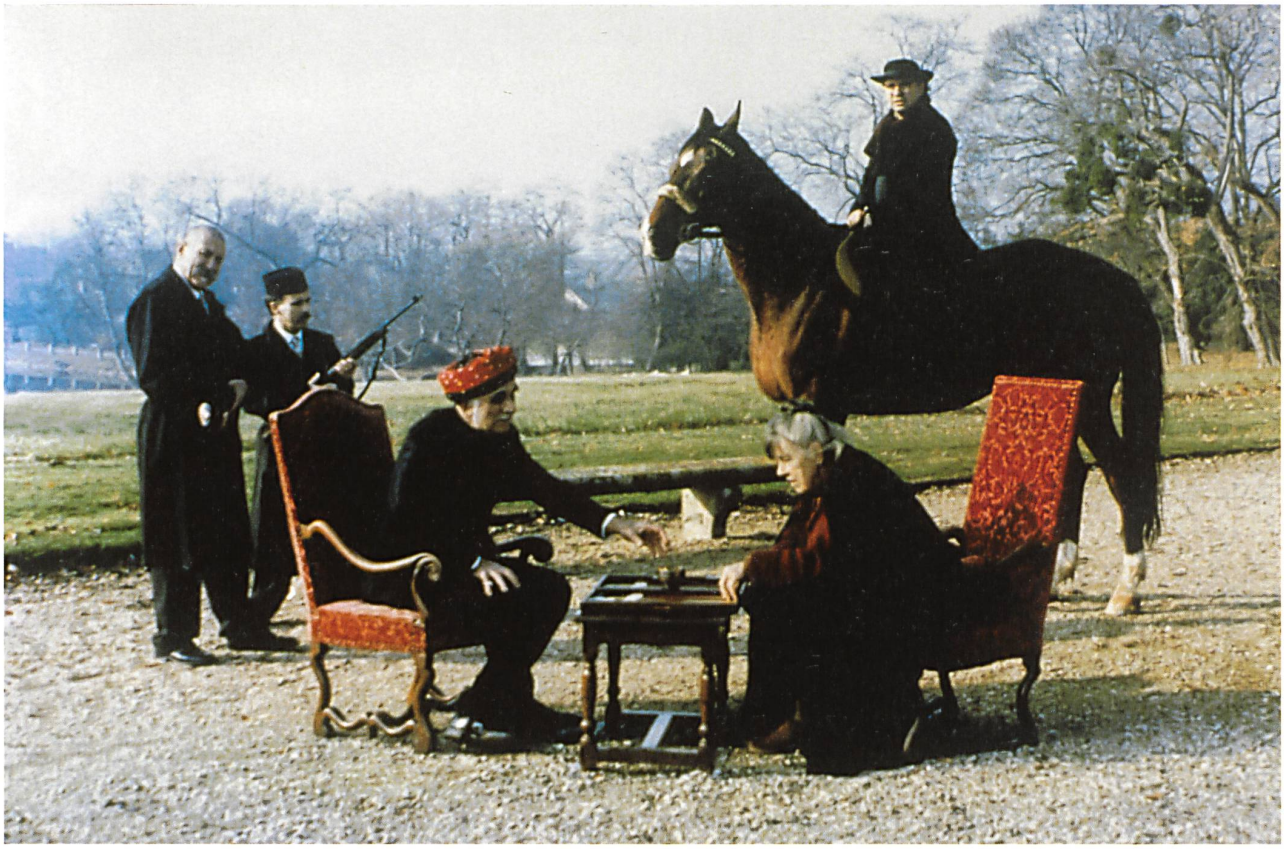
Die nachdenklichen Komödien, die *Otar Iosseliani* (geboren 1934) in seiner georgischen Heimat drehte und in denen er mit der Gabe einer genauen Beobachtung, mit einem grossen Kunstverstand und mit einer schönen Achtung vor den Menschen das alltägliche Leben in Tbilisi porträtierte, machten ihn im Westen bekannt: WENN DIE BLÄTTER FALLEN (GIORGOBISTVE, 1966), ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL (IKO SHASHVI MGALOBELI, 1970). PASTORALE (PASTORALI, 1975). Was davon bei Festivals im Westen zu sehen war, begründete seinen Ruf, einer der interessantesten Regisseure des sowjetischen Films der sechziger und siebziger Jahre zu sein. Auch er profitierte davon, dass Georgien weit weg von Moskau war. Er vermied Skandale, legte sich nicht an, drehte nur dann, wenn ihm etwas einfiel, und wenn er seine Filme so drehen konnte, wie er wollte. Fünf Spielfilme in seinen fünfzehn aktiven georgischen Jahren: das ist nicht eben viel. Es reichte für eine Reihe herrlich lakonischer Alltagskomödien. Hauptfigur in ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL ist ein Musiker, der in einem Orchester die Pauke bedient, nur hat er bei der Sinfonie, die gerade gegeben wird, nicht viel zu tun, sein Einsatz beschränkt sich auf ein paar Trommelwirbel am Ende. Dazu kommt er auch nur am Ende mal rasch vorbei. Vorher begleiten wir ihn beim Flanieren, beim Uhrmacher, bei dem er seine Uhr reparieren lässt, in die Bibliothek, in der er liest, auf der Suche nach seiner Freundin. Iosseliani porträtierte einen Träumer, der aufpassen muss, vom ganz normalen Alltag (herabfallende Steine, vorbeifahrende Autos) nicht beschädigt zu werden. In WENN DIE BLÄTTER FALLEN (deutscher Titel auch: WEINERNTE) ist ein junger Wein-Techniker im Mittelpunkt, der sich bei seinen Vorgesetzten unbeliebt macht, weil er nicht einsehen will, dass es wichtiger sei, den Plan zu erfüllen als auf die Qualität des Weins zu achten. Eingebettet ist diese Geschichte eines Aussenseiters in ein liebevoll-kritisch gezeichnetes georgisches Milieu. Die Helden in Iosselianis frühen, georgischen Filmen waren Aussenseiter, die sich dem Trott des Alltags und den Normen des sozialistischen Lebens nicht einfügen wollten. Das brachte ihm Kritik ein. Seine Filme hatten Schwierigkeiten, einer – PASTORALE – wurde ganz verboten.

Otar Iosseliani entschloss sich, Georgien zu verlassen und in Frankreich weiterzuarbeiten. Er ging als neugieriger Flaneur hin, mit der Absicht, in Paris ein bisschen zu leben, ein bisschen zu arbeiten und dann wieder nach Georgien zurückzukehren. Er sei kein Dissident, sagte er, er werde nicht im Westen bleiben. Und blieb doch, auch wenn er regelmässig nach Tbilisi zurückkehrte, auch um dort zu lehren. Als er in Paris ankam, hatte er ein Projekt in der Tasche: DIE GÜNSTLINGE DES MONDES (LES FAVORIS DE LA LUNE, 1984). «Ich habe den Produzenten ein absolut unglaubliches Ding vorgeschlagen – da gibt es keinen Sex, keine Prügelei, keine Stars – nichts, was die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenken könnte.» Von der französischen Kritik wurde der Film als französischer Film verbucht. Iosseliani sieht das anders: für ihn sind die GÜNSTLINGE DES MONDES – der Titel ist ein Shakespeare-Zitat – in Georgien zuhause und nur zufällig nach Paris geraten. In der Tat setzt dieser Film die Traditionen und Lebensweisen einer von der modernen Zivilisation noch kaum betroffenen Welt voraus, auch wenn er nicht in Georgien, sondern in Paris spielt. Die Hektik des Pariser Alltags, das Rennen, Hasten, Hetzen, wohl nur aus Iosselianis georgischer Erfahrung lässt es sich so darstellen, dass man sich betroffen-nachdenklich fragen muss, ob sich dieser tägliche Kampf um Millimeter und Sekunden überhaupt lohnt. Er gehöre noch der Generation an, sagt Iosseliani,

1

2

3



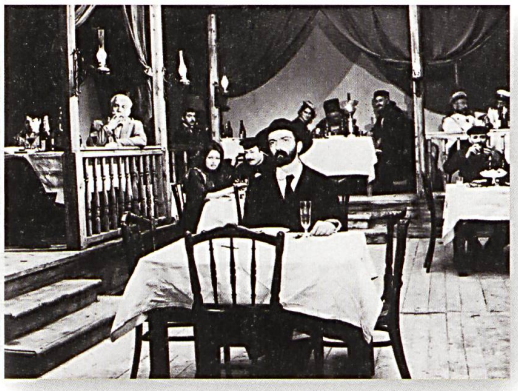
2

1 LES FAVORIS DE LA LUNE *Regie: Otar Iosseliani (1984)*; 2 LA CHASSE AUX PAPILLONS *Regie: Otar Iosseliani (1992)*; 3 ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL *Regie: Otar Iosseliani (1970)*; 4 JARDINS EN AUTOMNE *Regie: Otar Iosseliani (2006)*; 5 PIROSMANI *Regie: Giorgi Shengelaja (1969)*

«die begriffen hat, wie schön es war, einfach zu leben, nichts zu haben und gleichzeitig alles zu besitzen.» Dass dies heute nicht mehr so ist, Iosseliani, der Moralist, beklagt es. Er tut es in Form von Komödien, elegant, unglaublich souverän und mit ausserordentlich beherrschten Mitteln. Nicht eine Geschichte erzählt er in seinen "französischen" Filmen, sondern unendlich viele, und sie sind auf höchst kunstvolle Weise aufeinander bezogen und miteinander verknüpft, wie ein verzweigtes Mobile mit seiner mathematischen Präzision und seinem zerbrechlichen Gleichgewicht. Schmuck; Porzellan; das Porträt einer nackten Frau auf einer Wiese: Iosseliani verfolgt – in DIE GÜNSTLINGE DES MONDES – den Weg dieser Luxus-Gegenstände von Hand zu Hand, von Besitzer zu Besitzer. Er zeigt, wie um ihretwillen gehandelt, gefeilscht, gestritten, verraten, eingebrochen, ja gemordet wird (so gesehen ist er "dramatischer" als Sergei Paradshanov, der in den Gegenständen des Alltags Objekte der Schönheit sah, jedoch ist eine Verwandtschaft der beiden Regisseure kaum abzustreiten). In Iosselianis Blickweise wird das Streben nach Besitz lächerlich, unbedeutend, unwichtig. Man spürt, hier hat einer erst gelebt, erst lange nachgedacht, und dann einen Film gemacht. Selten übrigens ist im Kino der letzten Jahre so genau an die Qualitäten der Komödie erinnert worden. Da lenkt das Heitere, Komische ganz behutsam und eindringlich auf das Ernsthafte hin.

1992 folgte ein weiterer französisch-georgischer Film, LA CHASSE AUX PAPILLONS. Auch er erwies Iosseliani wieder als Meister der kleinen Form. Jede Episode, jede Szene ist bei ihm von funkelnder Eleganz geprägt, von bezaubernder Zartheit, von heiterer Gelassenheit. Das hat er den Franzosen abgeschaut, René Clair oder auch Jacques Tati, mit dem er sich angefreundet hatte. Otar Iosselianis Filme sind wie Kleinode, wie schöner Schmuck aus vergangenen Zeiten. LA CHASSE AUX PAPILLONS spielt zwar heute, in Frankreich, in einem Schloss mitten auf dem Land; aber die Welt, die sich zwei alte Damen in diesem Schloss aufgebaut haben – diese Welt ist von gestern und erinnert auf liebenswert-melancholische Weise an eine Zeit, da man noch in grossen Küchen wunderbare Gerichte kochte oder auch ins Dorf ging zu einem Schwätzchen. Vielleicht war die Welt schon damals nicht heil, keine

4

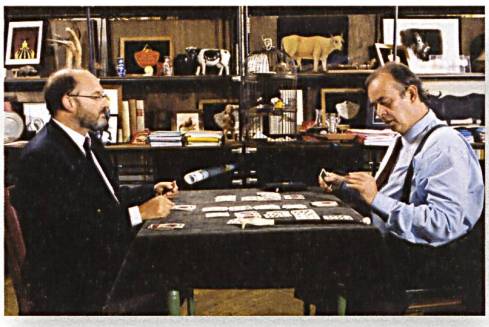


5

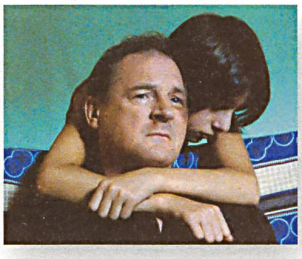
4

2

Idylle; aber die Familie gab es noch, und all die Rituale des Alltags, die heute längst vergessen sind. Davon handeln Iosselianis Filme: von einer Welt, die den Zauber von Schmetterlingen noch kannte; und die die Zeit aufbrachte, den Schmetterlingen durchs Gras nachzulaufen. Natürlich gibt es auch in Iosselianis vergnügten Bildern die Zeichen der Zeit: die Nachrichten aus dem Radio, über Katastrophen und Kriege und andere Unannehmlichkeiten. Aber die beiden alten Damen, in LA CHASSE AUX PAPILLONS, ficht das wenig an. Sie spinnen sich ihre eigene Wirklichkeit. Das wird erst anders, als eine der beiden Frauen, ihr gehört das Schloss, stirbt. Da bricht aus dem Osten, aus Russland die Verwandtschaft ein, um sich des Erbes zu bemächtigen – Menschen, die in ihren zwei Zimmern in einem Moskauer Betonklotz vielleicht ganz zuträglich sind, hier aber, im Goldenen Westen, zu Hyänen werden. Und ein Trupp von Japanern betritt quirlig die ländliche Szene, um das Schloss wegzukaufen; sie kriegen es auch, am Ende. Die andere der beiden Frauen geht schweigend weg, mit einem Jugendfreund verschwindet sie von der Bildfläche. Danach, wir wissen es, wird nichts mehr sein wie früher. Die moderne Zeit hat sich des abgelegenen Schlosses bemächtigt. LA CHASSE AUX PAPILLONS ist ein Film wie ein Abschied: ein Abschied von einer Epoche, die verschwunden ist. Um diese Epoche noch einmal zum Leben zu erwecken, steckte Otar Iosseliani viel Arbeit in eine Rekonstruktion: des Dekors, der Requisiten. Die beiden alten Damen liess er von Frauen aus seinem französischen Bekanntenkreis spielen. Seine Bilder gleichen einem Traum. Nur einmal, im kurzen Ausflug in eine bittere Moskauer Realität, bricht er diesen Traum; der danach umso unwirklicher, aber auch umso schöner erscheint. Ob er die Vergangenheit nicht idealisiere, wurde Iosseliani von einem französischen Kritiker gefragt. «Wenn wir das Erbe all dessen hätten antreten können», antwortete er, «was zu Beginn des Jahrhunderts hervorgebracht worden ist, wäre das Leben für uns vielleicht weniger zerrissen.» Erst der Einbruch der Ideologien – des Kapitalismus, des Faschismus, des Kommunismus – hätten uns dahin gebracht, wo wir heute sind. Das ist hart abgerechnet. Freilich findet sich die Abkehr von allen Ideologien als Grundhaltung



1



2

1

1

1 JARDINS EN AUTOMNE *Regie: Otar Iosseliani (2006)*; 2 DER MANN VON DER BOTSCHAFT *Regie: Dito Dsindsadze (2006)*; 3 EINIGE INTERVIEWS ZU PERSÖNLICHEN FRAGEN *Regie: Lana Gogoberidze (1977)*

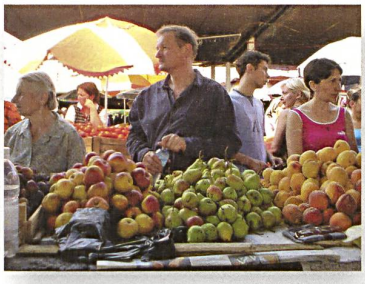
schon immer in Iosselianis Werk, und seine "französischen" Filme sind ohne die georgischen nicht denkbar. Fast könnte man sagen, Otar Iosseliani drehe in Frankreich georgische Filme.

Und noch einmal beschwört Otar Iosseliani seine kleine Welt untergehender Tugenden, in seinem neuen Film JARDINS EN AUTOMNE (2006). Da wird vom Abgang und Untergang eines Ministers erzählt. Der Mann verliert seinen Job, und damit seine Macht, sein Einkommen, seine Geliebte. Das wird nun aber für ihn zum Beginn eines viel besseren, eines aufrichtigen Lebens, in dem Menschen nicht mehr nur ihre sozialen Rollen spielen, sondern Menschen sein dürfen – so wie er, der ex-Minister selbst, ein Mann im Herbst seines Lebens. Auch das ist leichthändig und voller Ironie erzählt, ist aus kleinen Episoden zusammengesetzt. Am Ende erlaubt Iosseliani seinem Protagonisten, sich unter einer Seine-Brücke, unter Clochards, glücklicher zu fühlen als in seinem Ministeramt. Die Botschaft mag simpel sein; die Eleganz, mit der Iosseliani sie vorträgt, seine präzise Beobachtung des Alltags (hier: in Paris) knüpfen wieder an seine frühen georgischen Filme an.

Georgien ist überall

Einer der Studenten von Eldar Shengelaja und Otar Iosseliani am Institut für Theater und Film in Tbilisi war *Dito Tsintsadze* (geboren 1957). Er drehte seine ersten Filme in seiner Heimat, bevor er nach Deutschland ging, wo er 2000 mit dem Film LOST KILLERS auf sich aufmerksam machte. Sein Film SCHUSSANGST (über einen Jungen, der aus seiner Einsamkeit nicht herausfindet) wurde 2003 in San Sebastian ausgezeichnet. Sein neuer Film, DER MANN VON DER BOTSCHAFT (2006, ausgezeichnet in Locarno), spielt in Georgien und erzählt von einem Angehörigen der deutschen Botschaft in Tbilisi, den die Freundschaft mit einem zwölfjährigen Mädchen in eine unangenehme Lage bringt.

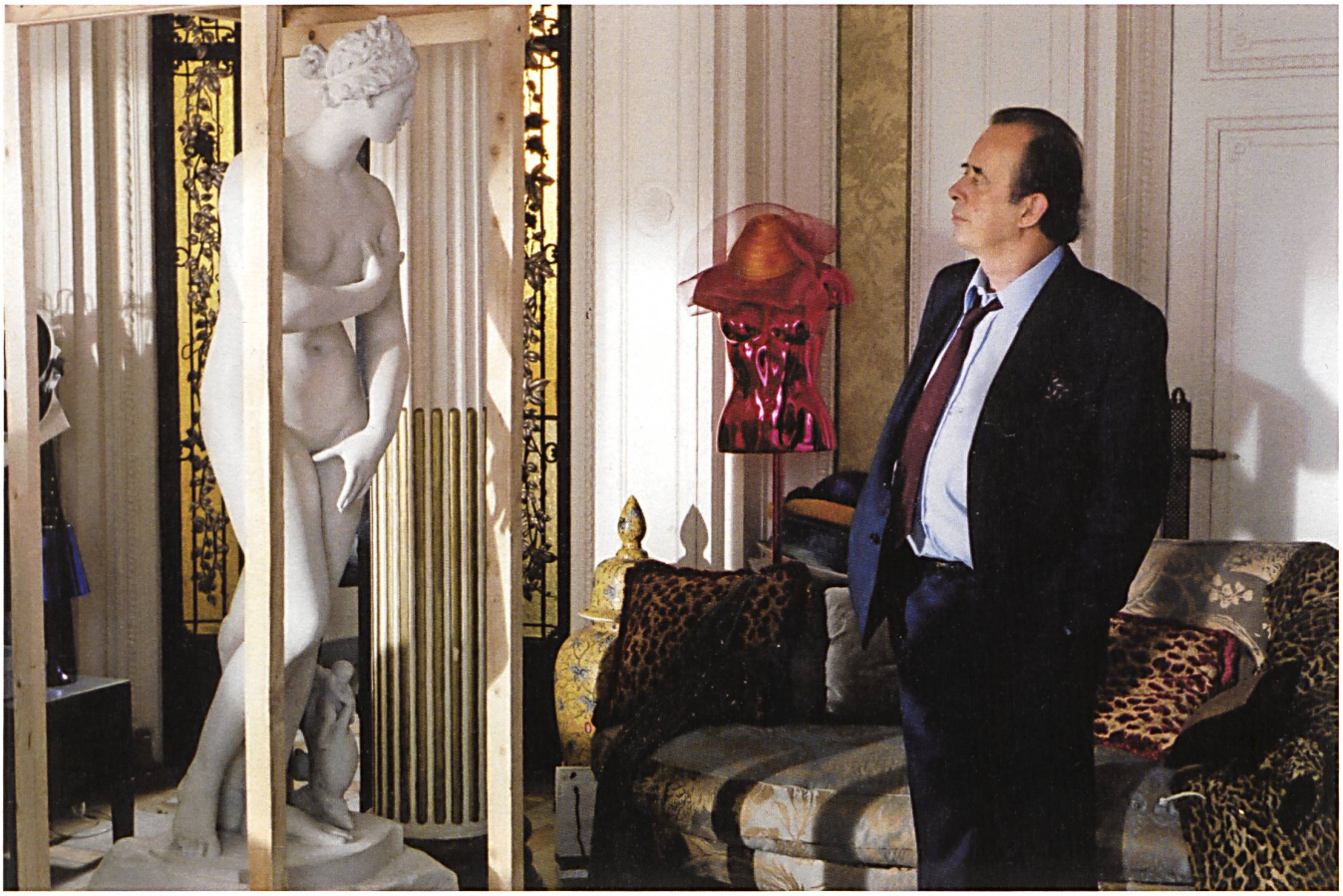
Man mag darüber streiten, ob Dito Tsintsadze, ob Nana Dzhordzhadzes "deutsche" Filme das deutsche Kino bereichern oder das georgische Kino ausdünnen. Nicht anders im Fall von Otar Iosseliani und dem französischen Kino. In Georgien jedenfalls ist es durch den wirtschaftlichen Zusammenbruch Anfang der neunziger Jahre schwer geworden, Filme zu drehen, auch wenn Ende der neunziger Jahre mit



2

2

3



1

staatlicher Hilfe ein «Nationales Georgisches Filmzentrum» eingerichtet wurde. Es ist verständlich, dass Regisseure, wenn sie es denn können, in anderen Ländern arbeiten, und es ist bewundernswert, dass sie ihre georgischen Traditionen, Erfahrungen, Sichtweisen in die Fremde mitnehmen. So ist Georgien überall.

In Tbilisi arbeitet Giorgi Shengelaja in grösseren Abständen weiter. Sein Bruder Eldar machte nach grösserer Pause in den neunziger Jahren noch einmal zwei Filme; und wechselte dann als Parlamentarier in die Politik. *Irakli Kwirikadze* (geboren 1939), der 1971 mit dem Film DER KRUG (KVEVRI) debütierte, der grotesken Komödie über einen Bauern, der aus dem mannshohen Krug nicht mehr herauskommt, den er sich töpferte – Irakli Kwirikadze dreht seit anderthalb Jahrzehnten keine Filme mehr, schreibt aber weiter Drehbücher, unter anderen für Nana Dzhordzhadze (DER BRIEFTRÄGER, 2003, THE RAINBOWMAKER, 2007), für Bakhtyar Khudojnazarow (LUNA PAPA, 1999), für Agnieszka Holland (CATHERINE AND PETER, 2007). *Lana Gogoberidze* (geboren 1928), die mit Filmen wie EINIGE INTERVIEWS ZU PERSÖNLICHEN FRAGEN (RAMDENIME INTERVIU PIRAD SAKITKHEBZE, 1977) – Fragmente der Biografie einer Journalistin – zu den Protagonisten des georgischen Films gehörte, drehte 1992 ihren letzten Film. *Levan Zaqareishvili* (geboren 1953), dessen Werk nur vier Filme umfasst, darunter ein episodisches Porträt seiner Heimatstadt TBILISI TBILISI, starb 2006.

Das georgische Kino hat eine grosse Vergangenheit. Vor allem konnte es in der Sowjetunion eine weitgehende Eigenständigkeit und Originalität entfalten und bewahren. Eine bemerkenswerte Gegenwart hat es kaum – allenfalls in den Filmen der Emigranten. Von dem Schock des Kriegs muss es sich erst noch erholen.

Klaus Eder

Persönlichkeitsveränderungen

TAKVA von Özer Kiziltan

Mauern, Zäune, Strassenbelag sieht der Büroangestellte Muharrem, wenn er mit gesenktem Blick und eiligen Schritten, die Schultern hoch-, den Kopf ein wenig eingezogen, seiner Wege geht. Für ihn besteht seine Heimatstadt Istanbul aus Hauswänden, die ihm den Blick versperren, so lange nicht ein offenes Tor eine unerwartete Durchsicht erlaubt. Auf eine Reihe von Schaufensterpuppen, die Damenwäsche vorführen, zum Beispiel. Dann zieht Muharrem den Kopf noch mehr ein, und hastet mit erhöhter Geschwindigkeit an ihnen vorbei. Morgens schliesst er das Büro seines Chefs auf, eines kleinen Kaufmanns, der mit Säcken handelt. Muharrem hat dort nicht viel zu tun, er holt ihm Kaffee und Tee aus der benachbarten Teeküche, er empfängt Besucher, er fegt die winzigen Lagerräume aus. Abends geht Muharrem heim, kocht sich eine bescheidene Mahlzeit, für die er Gott dankt, bevor er sie zu sich nimmt. Muharrem hat sehr viel Grund, Gott dankbar zu sein, hat er doch einen guten Chef, der für ihn sorgt, eine schöne Wohnung, die ihm seine Eltern hinterlassen haben, und die Glaubensbrüder in dem Orden, dem er als weltliches Mitglied angehört. Häufig geht er in die Gottesdienste, um mit ihnen gemeinsam den Herrn zu preisen. Muharrem ist ein frommer Mann, der zufrieden ist mit seinem Leben und findet, dass es so die fünfundzwanzig, dreissig Jahre, die ihm vielleicht noch bleiben, ruhig weitergehen kann. Zu schaffen macht ihm allenfalls, dass gelegentlich eine lebendig gewordene weibliche Schaufensterpuppe in seinen Träumen auftaucht und ihn zu wilden Ausschweifungen verführt. Dann steht er mitten in der Nacht auf, wäscht und schämt sich.

Das Oberhaupt des Ordens und sein Adlatus, Bruder Rauf, haben diesen beflissenen Diener Gottes seit langem beobachtet und Gefallen an ihm gefunden; er scheint ihnen vertrauenswürdig genug, um ihn mit einer nicht einfachen Aufgabe zu betrauen: Er soll die Mieten für die im Besitz des Ordens befindlichen Wohnungen und Geschäfte einsammeln. Muharrem glaubt, dass er der Aufgabe nicht gewachsen ist. Aber, so beruhigen ihn die Ordensbrüder, mit Gottes Hilfe werde er es schon schaffen. Mit sanfter Gewalt wird sein Umzug in den Orden veranlasst, man verpasst ihm neue Anzüge, ein Handy und ein Auto mit Chauffeur. Und dann lernt Muharrem, dass man einem Raki-Trinker, der regelmässig bezahlt, als Mieter den Vorzug gibt vor einer armen, kinderreichen Frau mit einem kranken Mann, die das Geld gerade nicht aufbringen kann. Muharrem versteht die Welt nicht mehr. Das, was er bisher für gottgefällig hielt, scheint keine Gültigkeit mehr zu besitzen, und doch arbeitet er jetzt im Auftrag Gottes. Gleichzeitig wird ihm von allen Seiten zunehmend Respekt gezollt, während er in immer stärkere innere Widersprüche gerät. Sein Zusammenbruch ist eine Frage der Zeit.

Eine graue Wolkendecke hängt dicht über der Stadt, es regnet ständig, als ob der Himmel dazu beitragen wollte, Muharrem nach seinen unzüchtigen Träumen reinzuwaschen; tatsächlich scheint alles gut, solange er in seinen billigen Schuhen mit seiner abgewetzten Aktenmappe durch die Pfützen stapft, aber sowie er vor Nässe und Kälte geschützt im Fond der Limousine sitzt, verliert er den Kontakt zu denjenigen, die er bisher als seinesgleichen wahrnahm. Auffällig ist die äusserliche Veränderung des vom mehrfach ausgezeichneten Darstellers *Erkan Can* verkörperten Muharrem: Immer mehr gleicht er, der am Anfang den Vollbart der frommen Muslims, kurze Haare und das Gebetskäppchen trägt, mit dann gestutztem Schnurrbart und einer gepflegten Frisur über dem rundlichen Gesicht dem türkischen Premierminister Recep Tayip Erdogan. Damit scheint der Film zumindest anzudeuten, dass auch die regierende AKP eine eingeschworene Gemeinschaft mit eigenen Regeln ist, in der ganz unerwartete Karrieren möglich sind.

Özer Kiziltan erzählt mit TAKVA aber keine türkische, sondern eine eher universelle Geschichte: «Solche Strukturen wie in diesem Orden findet man in allen fundamentalistischen Vereinigungen», erläutert er, «das kann genauso gut eine christliche Sekte wie eine politische Vereinigung sein.» Eigentlich fasziniert ist er aber davon, dass diese Ordensgemeinschaften in ähnlicher Form seit Jahrhunderten bestehen: «Mit der Eroberung Istanbuls durch die Osmanen 1453 haben sich um die Moscheen herum Wohnviertel mit eigener Wirtschaftsstruktur etabliert, mit Krankenhaus, Schule und vielen kleinen Läden, genau so wie um die christlichen und jüdischen Gotteshäuser herum. Das waren geschlossene wirtschaftliche Strukturen, die zum Teil bis heute erhalten geblieben sind. Wir haben seit fast sechshundert Jahren solche Mikrogemeinschaften von Muslimen, die nicht wirklich das Bedürfnis haben, sich zu entwickeln, sondern in dieser Geschlossenheit weiter funktionieren.» In fünfjähriger Vorbereitungszeit auf den Film haben Kiziltan und sein Drehbuchautor *Önder Çakar* nicht nur Hunderte von Büchern gelesen, sondern auch Gemälde analysiert, um die Lichtverhältnisse innerhalb der Ordensburg genau rekonstruieren zu können und soviel wie möglich natürliches Licht zu nutzen. So ist es ihnen gelungen, eine trübe, geheimnisvolle Stimmung zu erzeugen, die nichts mit dem Istanbul-Bild zu tun hat, das etwa der Produzent des Films, *Fatih Akin*, in seinem quirligen Stadtporträt CROSSING THE BRIDGE zeigte. «Istanbul hat viele verschiedene Gesichter», erklärt Kiziltan, «es ist eine verlebte Schlampe, die schon von tausend Männern verlassen worden ist, wie der Fin-de-siècle-Dichter Tevfik Fikret das beschrieben hat. Wir haben vielleicht zwanzig von diesen Gesichtern gezeigt, weil wir Muharrem folgen wollten.»

Dessen Aktionsradius beschränkt sich, bevor er mit seiner neuen Aufgabe betraut wird, auf die historischen Viertel um die grossen Moscheen herum, auf jenen Teil Istanbuls also, den die Touristen als orientalische Kulisse schätzen. Im Verlauf seiner Tätigkeit beim Orden entfernt sich Muharrem immer mehr aus seiner angestammten Gegend: Er fährt in die verschneiten Vorstädte, wo sich zwischen Lagerschuppen und Kleinindustrieanlagen heruntergekommene Wohnhäuser ducken, und in die Einkaufszentren der Reichen, Paläste aus Gold, Stahl und Glas, denn auch in diesen Malls besitzt der Orden Geschäftsräume. Zum ersten Mal, so scheint es, nimmt Muharrem wahr, dass es sehr grosse Unterschiede zwischen Arm und Reich gibt, und gleichzeitig stellt er fest, dass ihm mit seiner neuen Position plötzlich Privilegien zugestanden werden, die er vorher nicht hatte, dass Menschen ihm respektvoll oder gar unterwürfig begegnen. Dem grossartigen Schauspieler Erkan Can gelingt es, die Persönlichkeitsveränderungen, die dies bei einem schlichten, gutmütigen Mann hervorrufen muss, bis in die Nuancen hinein zu verdeutlichen.

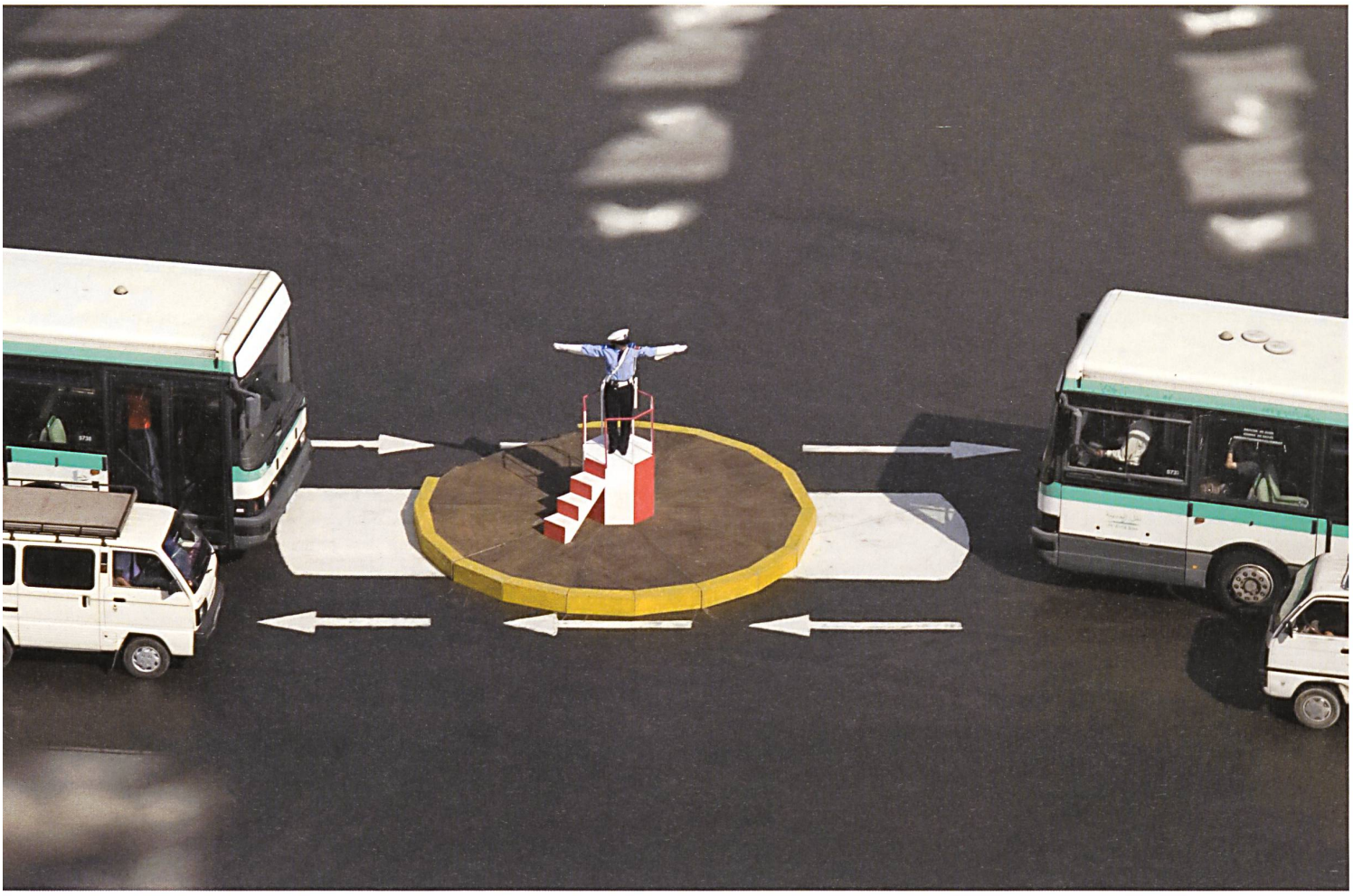
In der Türkei war TAKVA ein extremer Kassenerfolg. Gefragt, ob es kritische Reaktionen aus muslimischen Kreisen gab, antwortet der Regisseur: «Kaum, aber das ist nicht überraschend. Was mich mehr gewundert hat, war, dass die Kritik aus dem säkularen Lager so gespalten war; die einen fanden TAKVA gut, weil er endlich mal mit den religiösen Fanatikern hart ins Gericht gehe, die anderen fanden, dass er die Religion verherrliche.» Und was hält er von den neuen türkischen Nationalisten, aus deren Kreisen etwa Orhan Pamuk wegen unliebsamer Äusserungen Morddrohungen erhielt? «Man muss sich vor jeder Art von Nationalismus fürchten», sagt Kiziltan. Kann er sich selbst vorstellen, durch seine Arbeit den Zorn der Extremisten auf sich zu ziehen? Auch hierauf antwortet Kiziltan knapp: «Kunst erfordert Mut.»

Daniela Sannwald

R: Özer Kiziltan; B: Önder Çakar; K: Soykut Turan; S: Andrew Bird; M: Gökçe Akçelik. D (R): Erkan Can (Muharrem), Meray Ülgen (Scheik), Güven Kiraç (Rauf), Öznur Kula (Frau im Traum, Tochter Scheik). Settar Tanriögen (Mr. Ali), Türkei, Deutschland 2006. P: Yeni Sinemacilar, Corazón International, Sevil Demirci, Önder Çakar, Fatih Akin. Türkei, Deutschland 2006. 96 Min. CH-V: Cineworx, Basel

Melancholie und Burleske

WWW – WHAT A WONDERFUL WORLD von Faouzi Bensaïdi

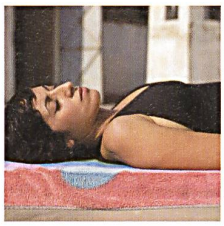


Ein «unmögliches Liebespaar» steht im Zentrum von Faouzi Bensaïdis zweitem Spielfilm WWW – WHAT A WONDERFUL WORLD: Kamel, ein Auftragskiller, dem seine Opfer über das Internet zugewiesen werden, worauf er sie mit cooler Professionalität erledigt, und Kenza, eine schöne, burschikos-melancholische Polizistin, die den Verkehr nicht einfach regelt, sondern elegant dirigiert. Kamel in seinem Einzimmer-Penthouse hoch über den Dächern von Casablanca, Kenza auf ihrem Podest mitten in einer der verkehrsreichsten Kreuzungen der Stadt: Beide sind sie isoliert. Sie suchen einander, aneinander vorbei, einen Film lang, teils auf akustischer Ebene – Kamel hat sich am Handy in Kenzas Stimme verliebt – teils visuell, in Tag und Traum. Erst in der Schlussszene finden sie zueinander – aber da sind sie eigentlich schon tot.

Um diese beiden zentralen Figuren gruppieren sich weitere Personen in dieser Stadt, die modern funktioniert, während in ihr archaische Kämpfe brutal ausgetragen werden. Da ist Souad, Hausangestellte und Gelegenheitsprostituierte: Ihr Lieblingskunde ist Kamel, der sie nach jedem erledigten Auftrag ins Penthouse kommen lässt. Souad wohnt im selben Quartier wie ihre Freundin Kenza, die den Polizeilohn aufbessert, indem sie ihr Handy vermietet. So lernt Kamel Kenzas Stimme kennen. Unter den Personen, die Kenzas Handy mieten, ist auch die Frau eines Soldaten, die ihren Mann schon fast ein Jahr nicht mehr gesehen hat. – Hicham dagegen, ein junger Hacker, träumt davon, nach Europa auszuwandern, während er mit seinem Vater, einem Bettler im Rollstuhl, im Slum lebt.

Alle Figuren nutzen den 20-Minuten-Service eines Fotostudios. Kamel lässt hier die Filme entwickeln, auf denen er seine nächsten Opfer festgehalten hat. Hichams Träume werden zu Bildern, wenn er zum Song «I want to change my life» vor den Prospekten europäischer Hauptstädte posiert. Die Frau des Soldaten lässt sich nachts heimlich von Kenza nackt fotografieren, weil ihr Mann dringend Aktbilder verlangt – oder eine andere Frau. Pech, dass dann infolge eines Poststreiks der Brief mit den Aktfotos im Kasten liegenbleibt.

Trat der marokkanische Regisseur und Drehbuchautor Faouzi Bensaïdi, ein bekannter Schauspieler, in seinem eindrücklichen Spielfilmdebüt MILLE MOIS – ALF CHAHR (2003) noch in einer kleinen Nebenrolle auf, so spielt er hier eine Hauptrolle. Mit der gravitätischen Ruhe und Langbeinigkeit eines Kamels schreitet er zu Beginn durch eine sonnenheisse Wohnblockode. Doch bald erweist er sich als wendiger Killer, der sein Opfer in einer öffentlichen Toilette lautlos im Lavabo ertränkt. Und doch ist da auch die Melancholie in den grossen, dunklen Augen, die wir kennen von Driss, dem Motorradfahrer in CHEVAL DE VENT – AOUD RIH (2001) von Daoud Aoulad Syad. – Dieser Kamel verliebt sich in die Stimme einer Unbekannten, die so poetische Sätze



sagt wie: «Was ich berühre, wird zu Asche.» Ist Kenza ein Sinnbild für den Tod?

Und was bedeutet Frau-Sein in diesem Casablanca zwischen Tradition und Moderne? Kenza, ihre Freundin Souad und die Soldatenfrau zeigen drei Varianten weiblicher Existenz. Kenza ist der Typ einsame Rebellin, und sie nennt sich zu Beginn Malika, wie die Tochter des Dorfvorstehers in MILLE MOIS, die gegen religiöse Tradition, Einschränkungen und Moral aufbegehrt und unter ungeklärten Umständen ums Leben kommt; Malika heisst auch die schöne Todesfahrerin, der Driss in CHEVAL DE VENT am Strand begegnet. – Souad, Putzfrau und Hure, sagt: «Eine Frau sein ist schon schwierig. Es berufsmässig sein, noch mehr.» – In traditioneller Abhängigkeit vom Mann lebt dagegen die Frau des Soldaten. Doch alle drei lassen sich von älteren Herren für einen erotischen Tanzabend engagieren, wo sie die Rebellion proben.

Hichams Aufbrüche hingegen laufen ins Leere, bringen nur Verlust. Wehmütig fotografiert er den Kleinlaster, auf dessen Ladefläche er den Vater im Rollstuhl transportierte und dessen Erlös nun an die Schlepper geht. Das Misslingen der Emigration wird in plakativen Bildern gezeigt: ein Luxusdampfer, der ein überfülltes Ruderboot unbeachtet links liegen lässt; erschöpfte Migranten am Strand; Hicham, der als Sparringpartner missbraucht wird. Inzwischen bettelt der Vater allein im Regen. Aber Hicham, der Hacker, wird gefährlich für Kamel, denn er kommt dem Killer auf die Spur und mischt sich in dessen Geschäfte ein, bis zum blutigen – ziemlich kitschigen – Schluss.

WWW – WHAT A WONDERFUL WORLD: Der ironische Titel ist Programm, denn in Bensaïdis zweitem Spielfilm, der viel unkonventioneller ist als MILLE MOIS, vermischen sich Bilder aus dem Internet mit jenen der Realität, die als Splitterkaleidoskop erscheint. Bensaïdi spielt mit einer Vielzahl von Stilelementen. Graphische Comic-Effekte finden sich schon im Vorspann, und später laufen ganze Szenen – so Kamels zweiter Auftragsmord – als Comic ab. Zu Beginn des Films werden mehrmals in Stummfilmmanier Untertitel eingeblendet, einmal auch ein Fliesstext mit aktuellen Daten über Casablanca, von der Luftverschmutzung bis zu Sex and Crime. Weitere Effekte sind Schwarz-weiss-Sequenzen, Slow Motion und einfrierende Bilder – magische Momente, wenn Kamel und Kenza einander inkognito begegnen. Es gibt Verfremdungseffekte in Wort und Bild, und es gibt Zitate: Wenn Kamel nach einem missglückten Mordversuch im Shoppingcenter in der Damentoilette verschwindet, kurz darauf als Frau, geschminkt, mit blonder Langhaarperücke nonchalant wieder erscheint und in dieser Aufmachung im Lift Kenza begegnet, lässt Billy Wilders turbulente Komödie SOME LIKE IT HOT grüssen. Schön das Spiel mit der Leinwand in der Lift-Szene: die Liftrückwand als weisse Fläche, nur in den beiden oberen Ecken je ein Gesichtsausschnitt mit linsendem Auge.

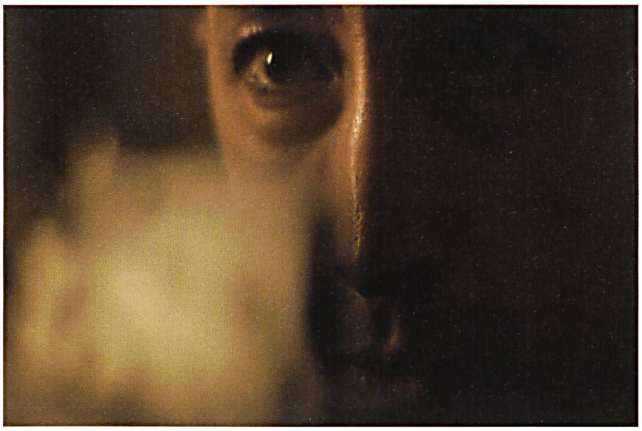
Einige Stilmittel Bensaïdis sind schon in MILLE MOIS aufgefallen: Tableaus, die wie abstrakte Kunst wirken (dort die karge, steinige Landschaft des Atlas, hier Strassenzüge, ein Parkhaus oder der Slum, in dem Hicham und sein Vater wohnen); überraschende Perspektiven (amüsant die Vogelschau auf Kenza, die Autos, Busse und Velofahrer tanzen lässt). Im Erstling, der die Probleme der Landbevölkerung zu Beginn der achtziger Jahre aus der Sicht eines vaterlosen Jungen zeigt, hat Bensaïdi die brutale Härte der Ereignisse erträglich gemacht durch Ästhetik und eine Art «tragischen Slapstick». Auch im neuen Film findet sich Slapstick, allerdings mit eher surreal-komischer Wirkung.

Bensaïdi hat viele Bildeinfälle für die Love-Story: so, wenn die beiden nachts telefonieren und Kenzas Schattenriss in Rückenansicht sich langsam, kaum merklich in jenen Kamels verwandelt oder wenn das Paar wiederholt als zwei Inseln konfrontiert ist, sie auf ihrem Podest, er am Platzrand am runden Cafétisch. Wenn es einmal plötzlich auf Kamel und seinen Cafétisch regnet, deutet das an, dass Kenza sich verliebt – sie sagt, das geschehe nur bei Regen –, erinnert aber auch an das dürre Feld des Mörders Houcine in MILLE MOIS, das lange vom Regen ausgenommen bleibt. Ist die Liebe eine Gnade für den Mörder Kamel?

Zwischen Melancholie und Burleske, Realität und Surrealem, Lakonie und Spiel zappt oder surft Bensaïdi unruhig herum. Der Film bildet so in gewissem Sinne das WWW ab – aber der Regisseur hat allzu viele Einfälle: Die Story zersplittert und zerfasert dabei, manche Zusammenhänge bleiben unklar.

Irène Bourquin

Regie, Buch: Faouzi Bensaïdi; Kamera: Gordon Spooner; Schnitt: Faouzi Bensaïdi, Véronique Lange; Dekor: Majid Lahouass; Kostüme: Asmaa Rehihil; Musik: Jean-Jacques Hertz, François Roy; Ton: Patrice Mendez, Tobias Fleig. Darsteller (Rolle): Faouzi Bensaïdi (Kamel), Nezha Rahil (Kenza), Fatima Attif (Souad), Hajar Masdouki (Fatima), El Mehdi Elaaroubi (Hicham), Mohammed Bastaoui (Vater von Hicham). Produktion: Gloria Films, Agora Films, Heimatfilm; Produzenten: Laurent Lavolé, Isabelle Pragier, Bénédicte Bellocq, Souad Lamriki, Bettina Brokemper, Johannes Rexin. Marokko 2006. Farbe, Dauer: 99 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



Abgründe

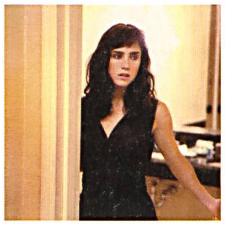
LITTLE CHILDREN von Todd Field

Es sollte nur eine Wette sein, ein bisschen auch eine Mutprobe, als Sarah in den Vorschlag der drei anderen Mütter auf dem Spielplatz einwilligt, den gut aussehenden Mann nach seiner Telefonnummer zu fragen. Mit einer Mischung aus Bewunderung und Überheblichkeit haben ihn die drei den «Prom King» getauft, also jenen Mann, mit dem jedes Mädchen gerne zum Abschlussball gegangen wäre. Sie tauschen Vermutungen über ihn aus und lassen ihren Phantasien freien Lauf – kämen aber nie auf die Idee, ihn anzusprechen. Das provoziert Sarah, die auf dem Spielplatz lieber ein Buch liest als sich der Klatschrunde der drei anzuschliessen, dazu, Brad (so heisst er) zu bitten, sie zu umarmen. Aus der Umarmung wird ein Kuss, und der Gesichtsausdruck von Sarah dabei verrät in all seiner Widersprüchlichkeit, dass dies definitiv der Anfang von etwas ist. Ebenso definitiv ist es für die drei Damen mehr als sie erwartet haben: wie aufgescheuchte Hühner holen sie ihre Kinder aus dem Sandkasten und verlassen fluchtartig den Spielplatz.

Neu sind sie nicht mehr, die Abgründe, die hinter den gepflegten Fassaden von Suburbia lauern: AMERICAN BEAUTY hat sie "Oscar-reif" gemacht, die Fernsehserie DESPERATE HOUSEWIVES massenkompatibel. Nicht, dass das amerikanische Kino sie erst jetzt entdeckt hätte, schon 1957 entstand bei MGM PEYTON PLACE nach dem gleichnamigen "Skandal"-Bestseller von Grace Metalious. Zu aufreizend ist das adrette Äussere, als dass man dahinter nicht das Gegenteil vermuten dürfte. Oft genügt schon ein *high key shot* auf die Geometrie der Ordnung, um anzudeuten, dass diese die Unordnung dahinter nur zudeckt.

Der Beginn von LITTLE CHILDREN fügt sich in diese Sichtweise ein, denn aus dem süffisanten Tonfall einer Erzählerstimme spricht purer Sarkasmus. Es geht um die Konformität, die dieser Film in einer Kleinstadt in der Nähe von Boston, Massachusetts findet (die aber durchaus zu verallgemeinern ist) und für die drei Mütter mit ihren rigiden Regeln im Umgang mit ihrem Nachwuchs ein Muster abgeben. Diesem Konformitätsdruck verweigern sich Sarah, die eben keine perfekte Mutter ist, und Brad, dessen Rolle als Hausmann ebenfalls Ausdruck einer tiefsitzenden Frustration ist. Zweimal bereits ist er durch die Anwaltsprüfung gefallen, und da er die Abende statt mit der Vorbereitung auf den nächsten Anlauf lieber damit verbringt, seiner Jugend nachzuhängen, indem er Skatern zuschaut, ist es nur konsequent, wenn er am entscheidenden Tag gar nicht erst in den Zug steigt, sondern sich zu Sarah schleicht, mit der er inzwischen eine heftige Affäre hat, die wir in der Szene auf dem Spielplatz vielleicht schon ahnen und die auf einer Waschmaschine in Sarahs Keller beginnt. Dieser Moment hat ebenso etwas Sarkastisches wie jener, als Sarah (frustriert, weil sie ihre literaturwissenschaftliche Dissertation nie vollendet hat) ihren Ehemann Richard beim Masturbieren vor einer Website überrascht hat – «Slutty Kay», deren Slip er in diesem Moment über seinen Kopf gezogen hat, ist für ihn offenbar sehr viel attraktiver (und realer) als seine Frau. Für Brads Frau Kathy dagegen, die die Familie als Dokumentarfilmerin ernährt, ist der kleine Junge ihrer aktuellen Arbeit sehr viel realer als ihr eigener Sohn, den sie bereitwillig der Obhut ihres Ehemannes überlässt. Dafür findet sie noch Zeit, seine Zeitschriftenabonnements auf vermeintlich Überflüssiges zu überprüfen.

Ein drittes Paar rundet das Zentrum der Geschichte ab. Ronnie ist gerade aus dem Gefängnis entlassen worden, wo er wegen unzüchtiger Entblössung sass. Jetzt lebt er wieder bei seiner Mutter, aber seine Anwesenheit ist einer selbsternannten Truppe von Sittenwächtern nicht entgangen. Unter der Führung des ehemaligen Polizisten Larry kleben sie Steckbriefe an Bäume und bedrohen ihn. Als sich einmal wie ein Lauffeuer die Nachricht verbreitet, Ronnie sei im öffentlichen Freibad anwesend, verlassen die Menschen panikartig das Wasser – als sei der weisse Hai selber in ihrer Mitte aufgetaucht, ein Echo der pa-



nikartigen Flucht der drei Mütter in der ersten Szene, was im *high key shot* wie eine groteske Überreaktion aussieht, zumal Ronnie, ein schmächtiger Mann mit kantigen Gesichtszügen und tiefliegenden Augen, hier nur hilflos wirkt. Wenn einem der Name seines Darstellers *Jackie Earle Haley* irgendwie bekannt vorkommt: er war einer der Protagonisten des bittersüssen Jugenddramas BREAKING AWAY (Buch: Steve Tesich, Regie: Peter Yates). Das hinterliess bei vielen, die seinerzeit noch nicht ganz erwachsen waren (und es trotz des dämlichen deutschen Titels VIER IRRE TYPEN – WIR SCHAFFEN ALLE, UNS SCHAFFT KEINER sahen), eine Wirkung, weil es seine Figuren ernst nahm.

Hat man als Zuschauer in diesem Augenblick vielleicht Mitleid mit Ronnie, so erleben wir ihn später als keineswegs sympathischen Mann, wenn er seinem Date (*Jane Adams* einmal mehr in der Rolle einer Verschüchterten und leicht Gestörten) auf der Heimfahrt Beleidigungen an den Kopf wirft und dann in ihrer Gegenwart zu masturbieren anfängt. Das ist einer jener Momente, bei denen man sich wirklich ungemütlich fühlt. Man kann sich vielleicht durch ein Gedankenspiel aus dieser Situation befreien, denn die Schauspielerin Jane Adams setzt die Erinnerung in Gang an die unerbittlichen Filme von Todd Solondz, in dessen Zweitling HAPPINESS (1998) sie Teil des Ensembles war – eine Wahlverwandtschaft, die auch die Erzählerstimme unterstreicht: hinter ihr steht (ungenannt) *Will Lyman*, der in Solondz' Debüt WELCOME TO THE DOLLHOUSE mitwirkte. Und noch eine Querverbindung: Todd Fields Debütfilm IN THE BEDROOM basierte auf einer literarischen Vorlage von Andre Dubus, der auch die Vorlage zu HOUSE OF SAND AND FOG lieferte, in dem sich ebenfalls mehrere Geschichten verknüpften, die mit fataler Zwangsläufigkeit zu einem tragischen Ereignis führten. Die weibliche Hauptrolle spielte damals *Jennifer Connelly*, die hier als Kathy zu sehen ist. Wie diese Filme balanciert auch LITTLE CHILDREN auf jenem schmalen Grat zwischen einem schonungslosen Realismus und dessen Überhöhung, die sich in der Konstruktion überkreuzender Lebensgeschichten ebenso ausdrückt wie im Sarkasmus, der uns in Distanz setzt zu seinen Protagonisten. Denn, kein Zweifel, die *little children* des Titels sind die Erwachsenen, die Affäre von Brad und Sarah hat etwas Rückwärtsgewandtes, ein Zurückversetzen in die Zeit, als sie noch ungebunden und ohne Verantwortung waren. Am Ende planen sie zusammen fortzugehen und diskutieren darüber, ob sie ihre Kinder mitnehmen sollen oder nicht – ihre Kinder, die sie, zuerst auf dem Spielplatz und dann im Freibad, einander nahe gebracht haben, die eine Ausrede, eine Tarnung wurden für ihr Zusammensein und um deren Bedürfnisse herum sie ihre Affäre planen mussten, also: Sex, während die Kinder ihren Mittagsschlaf hielten.

Man versteht, dass Brad und Sarah diesen Druck nicht aushalten, dass ihre Versuche scheitern, ihm halbherzig nachzugeben; Brad schliesst sich Larrys Baseballmannschaft «The Guardians» an, Sarah lässt sich in den Literaturzirkel von Mary Ann mitnehmen, wo ausgerechnet Flauberts «Madame Bovary» behandelt wird, woraufhin sich (die als Literarstudentin und Ehebrecherin doppelt betroffene) Sarah zu einer flammenden Verteidigung dieser Figur hinreissen lässt.

Mit seiner von Larry (der natürlich auch ein schmutziges Geheimnis in seiner Vergangenheit hat) geschürten Hysterie (der Ausdruck «homeland security» fällt nicht zufällig einmal) ist dies natürlich auch ein Film über Amerika nach dem 11. September. Seine Qualität liegt aber genau darin, dass er diese Unsicherheiten an Menschen vorführt, die dem Zuschauer, trotz aller Momente von sarkastischer Distanz, höchst nahe gehen in ihrer Widersprüchlichkeit.

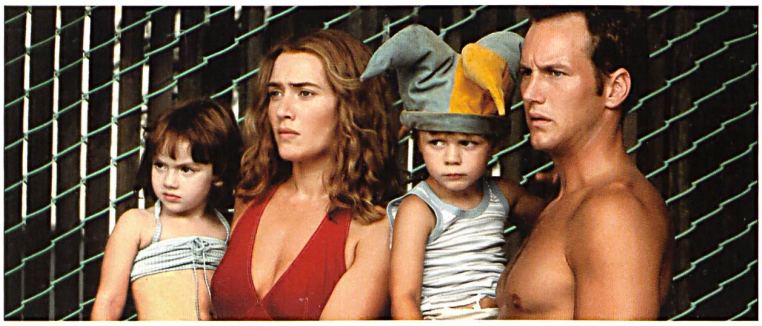
«Das Ende der Geschichte nicht zu verraten» bittet das deutsche Presseheft die Journalisten – und beschränkt sich neben einigen Zeilen zur Produktion und einer geradezu minimalistischen Inhaltsangabe auf die Biografien der Beteiligten. Das sieht auf den ersten Blick wie ein Publicity-Stunt aus, schliesslich handelt es sich hier doch nicht um einen Thriller, der mit einer Enthüllung am Ende aufwartet, sondern um ein Gesellschaftsdrama. Aber es macht dennoch Sinn: wenn man sich den Film anschaut, ohne vorher viel darüber gelesen zu haben, im Stand der Unschuld gewissermassen, kann man sich umso mehr überraschen lassen von den Wendungen seiner Geschichte und einem höchst überraschenden Ende. In den USA war der 2004 (deutsch unter seinem Originaltitel 2005) veröffentlichte Roman von Tom Perrotta (der auch die literarische Vorlage zu Alexander Paynes ELECTION, 1999, lieferte) ein Erfolg, was dem Film nicht beschieden war. Angesichts eines höchst mageren Einspiels von nur 5,4 Millionen Dollar und einer verdienten «Oscar»-Nominierung für *Kate Winslet*, die nicht zu einem Gewinn der Statue führte, kommt der Film ohne grosse Anstrengungen seitens des Verleihs in die Kinos. Man sollte ihn sehen, bevor er verschwindet.

Frank Arnold

Stab
Regie: Todd Field; Buch: Todd Field, Tom Perrotta nach dessen gleichnamigen Roman; Kamera: Antonio Calvache; Schnitt: Leo Trombetta; Production Design: David Gropman; Kostüme: Melissa Economy; Musik: Thomas Newman

Darsteller (Rolle)
Kate Winslet (Sarah Pierce), Patrick Wilson (Brad Adamson), Jennifer Connelly (Kathy Adamson), Gregg Edelman (Richard Pierce), Sadie Goldstein (Lucy Pierce), Ty Simpkins (Aaron Adamson), Noah Emmerich (Larry Hedges), Jackie Earle Haley (Ronnie J McGorvey), Phyllis Somerville (May McGorvey), Helen Carey (Jean), Catherine Wolf (Marjorie), Mary B. McCann (Mary Ann), Trini Alvarado (Theresa), Will Lyman (Erzählstimme)

Produktion, Verleih
New Line Cinema, Bona Fide Production, Standard Film; Produzenten: Albert Berger, Todd Field, Ron Yerxa; ausführende Produzenten: Kent Alterman, Toby Emmerich, Patrick J. Palmer, USA 2006. Farbe, Dauer: 136 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg



INLAND EMPIRE
David Lynch

Leise, im Hintergrund, ist ein Pochen zu hören. Wie von einem Herzschlag. Gleichmässig, fast ununterbrochen. Klänge zählen zu den markantesten Stilmitteln im eigenwilligen Filmuniversum des US-amerikanischen Ausnahmeregisseurs David Lynch. Als Boten des Mystischen, als düstere Begleiter eines Abdriftens in bedrohliche Traum- und Parallelwelten. Häufig, so auch diesmal, legt er selbst Hand an das Sound Design. Das ständige, unterschwellige Klopfen lässt erahnen, was Bilder und Story immer deutlicher offenbaren: hier stimmt etwas nicht.

INLAND EMPIRE heisst das neue Werk des Kinomagiers Lynch, weil es unweit des im südkalifornischen Landesinneren verlaufenden gleichnamigen Landstriches und in Hollywood angesiedelt ist. Möglicherweise aber auch, weil es im Innern des Kopfes spielt, weil es nur den Alptraum eines Menschen wiedergibt, dessen Herz man im Hintergrund schlagen hört? Das ist nur eine von unzähligen Fragen, die der Film aufwirft, ohne sie zu beantworten. Lynch selbst hält sich mit Deutungsangeboten wie immer zurück. Er überlässt es dem Zuschauer, sich einen Weg durch das szenische Labyrinth zu bahnen, sich ein Erklärungsmuster zurechtzulegen. Und verlangt damit viel. Nicht etwa, weil er keine Richtung vorgibt, sondern im Gegenteil unübersichtlich viele.

Gleich in den ersten Szenen legt Lynch mehrere Fährten, die er im Weiteren zunehmend verwirrend miteinander verflechten wird. Eine dunkelhaarige junge Frau sitzt in einem Hotel und schaut fern, eine Träne rollt ihr über die Wange. Im Fernsehen läuft eine Soap mit Menschen in Hasenkostümen, Szenen aus Lynchs Kurzfilmserie RABBITS. Eine Nadel sticht in eine Schallplattenrille, ein Aufnahmescheinwerfer blendet. Dann tritt eine blonde Frau in Erscheinung: die Filmschauspielerin Nikki Grace. In ihrem herrschaftlichen Wohnsitz empfängt sie eine neue Nachbarin. Eine ältere Dame mit polnischem Akzent. Sie begegnet Nikki übertrieben freundlich, bis das Gespräch unvermittelt abgleitet. Die Fremde lässt Bemerkungen über Nikkis neuen Film fallen, erwähnt Details aus ihrem Privatleben, erzählt plötzlich eine Anekdote von der Geburt des Bösen und stösst unheilvolle Prophezeiungen aus.

Handelt INLAND EMPIRE also von einer Hexe, vom bösen Blick und von Flüchen? Oder ist es ein Meta-Lynch, ein selbstreferentielles, post-ironisches Zitatenspiel? Vielleicht ein Stück über Sitcoms, das Kino und Hollywood? Vieles deutet zunächst auf Letzteres hin. Regisseur Kingsley Stewart möchte mit einem Filmprojekt seinen beiden Hauptdarstellern Nikki und dem Womanizer Devon Berk zu einem Comeback verhelfen, verschweigt ihnen aber anfangs, dass das Script auf einem Drehbuch eines unvollendeten Films basiert. Die damaligen Schauspieler waren auf brutale Weise ermordet worden. Keine guten Aussichten für Nikki, deren polnischer Ehemann tödlich eifersüchtig und wenig davon angetan ist, dass seine Frau in ihrem neuen Film ausgerechnet eine untreue Gattin spielt. Und tatsächlich bahnt sich hinter den Kulissen eine Affäre zwischen Nikki und Devon an.

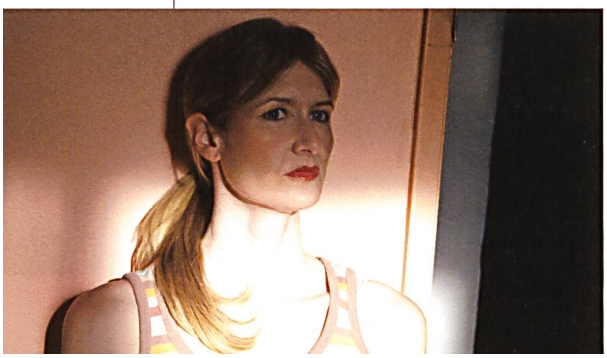
Doch bald lässt sich nicht mehr unterscheiden, was vor und hinter der Kamera stattfindet, was Film ist und was Film im Film. Und wer wen verkörpert: Nikki die Filmrolle Susan Blue oder vielleicht doch umgekehrt? Vergangenheit und Gegenwart verwischen, Traum und Realität sind nicht länger auseinanderzuhalten. Die menschlichen Hasen tauchen wieder auf, die dunkelhaarige Frau vom Anfang, dazu ein Discolieder trällernder Chor aufgescheuchter, kichernder junger Models.

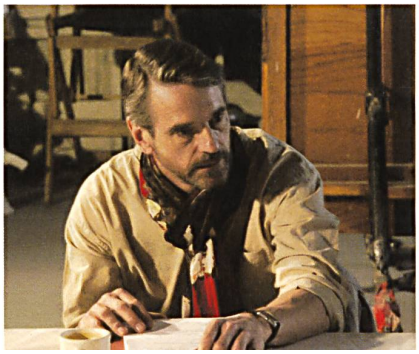
Seit der Fernsehserie TWIN PEAKS hat sich Lynch nicht mehr so weit in den Bereich des Absurden, Albernen hineingewagt. Abermals verbindet er das Komische auf groteske Weise mit dem Unheimlichen. Wie in fast all seinen Filmen ausser THE STRAIGHT STORY und THE ELEPHANT MAN vermischt er die Realitätsebenen zu einem narrativen Wirbel mit einer ungeheuren atmosphärischen Sogwirkung. Szene für Szene kreiert der Regievirtuose dichte, surreale Stimmungen mit gespenstischer Bannkraft. Neben der Tonebene setzt er dabei in INLAND EMPIRE mehr denn je auf eine stark verfremdende Bildsprache. Nicht nur wechseln sich üppig ausgeleuchtete Szenen mit fast nachtschwarzen ab, wie man es von Lynch kennt. Verstärkt setzt er auch auf im Weitwinkel verzerrte Nahaufnahmen, Unschärfen oder Untersicht. INLAND EMPIRE ist der erste Film, den Lynch mit einer DV-Kamera gedreht hat, was man auch merkt. Viele Bilder gerieten unsauber, grobkörnig, die Farben verwaschen.

Insgesamt setzt der Film die Bewegung weg vom klassischen Erzählkino hin zu einem Assoziationskino fort. Das Doppelgängermotiv aus LOST HIGHWAY und MULHOLLAND DRIVE kehrt wieder, ebenso wie die Vorstellung alternativer, sich kreuzender Lebensläufe. *Laura Dern*, die nach BLUE VELVET und WILD AT HEART bereits das dritte Mal für Lynch vor der Kamera steht, gibt dem Film mit einer starken, facettenreichen Performance ein inneres Zentrum. Doch zu den Rändern hin, dort, wo die Handlung beginnen könnte, verliert sich der Plot in einem Gestrüpp aus Phantasien über Gewalt, Kino, Geschlechterrollen, Identitäten und Wirklichkeit. Wer versucht, den inneren Wegweisern des Films zu folgen, gerät ins Schwindeln und gibt entweder frustriert auf, lässt sich bestenfalls noch berauschen oder beschliesst, sich das überlange, dreistündige Gesamtkunstwerk noch öfters anzuschauen. Solange bis aus ihm heraus ein Sinn entsteht. Diese Mühe aber werden wohl nur die wenigsten auf sich nehmen. Die meisten Zuschauer dürfte Lynch irgendwo zwischen seinen brillanten Szenen verloren haben.

Stefan Volk

R, B, K, S, SD: David Lynch; Ko: Karen Baird, Heidi Bivens. D (R): Laura Dern (Nikki Grace/Susan Blue), Jeremy Irons (Kingsley Stewart), Justin Theroux (Devon Berk/Billy Side), Harry Dean Stanton (Freddie Howard), Grace Zabriskie (Nachbarin), Peter J. Lucas (Krol), Jan Hench (Janek), Ian Abercrombie (Harry), Karolina Gruszka (Mädchen), Krysztof Majchraz (Phantom). P: Inland Empire Prod., Asymmetrical Prod., Cameraimage Festival, Studio Canal, Fundacja Kultury. Frankreich, Polen, USA 2006. 180 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: Concorde, München





VIER MINUTEN
Chris Kraus

Das Genre des Frauengefängnisfilms ist berüchtigt; gemeinhin wird es dominiert von bürokratischen, wahlweise pädagogisch oder sadistisch agierenden Direktorinnen, fülligen, finsteren oder hager-hysterischen, in jedem Fall lesbischen Oberaufseherinnen, lasziven Chef-Gefangenen als Kollaborateurinnen der Macht und den unschuldigen, heterosexuellen Neuzugängen, die von jederfrau drangsaliert werden. Motivische Topoi sind die Einweisung, der Appell, Eifersuchtsszenen und körperliche Auseinandersetzungen zwischen den Gefangenen mit mehr oder weniger sexuellen Konnotationen.

VIER MINUTEN spielt grösstenteils in einem Frauengefängnis, und deshalb tauchen einige der genretypischen Figuren und Motive darin auf, aber dennoch ist der zweite Spielfilm des Regisseurs und Drehbuchautors Chris Kraus kein Genrefilm. Vielmehr scheint Kraus die Genreregeln als Spiel- und Versatzmaterial genutzt zu haben; in gewisser Weise arbeitet auch er einen Motivkanon ab, inszeniert aber gegen die Erwartungen eines genreerfahrenen Publikums.

Traude Krüger ist eine sehr alte Klavierlehrerin, die ehrenamtlich in einem Frauengefängnis unterrichtet, mehrmals in der Woche begibt sie sich dorthin, um sich den häufig musikalisch eher unbegabten Frauen zu widmen, aber sie betrachtet den Unterricht auch als eine Schule der Disziplin und des Benimms. *Monica Bleibtreu*, angetan mit Dutt und Zweistärken-Brille, Faltenrock, Strickjacke und der Maske einer knapp Achtzigjährigen, verkörpert diese unnachgiebige, bis zur Selbstaufgabe disziplinierte Lehrerin, verleiht ihr Merkmale sowohl der Direktorin als auch der Aufseherin aus dem Frauengefängnisfilm: eine Portion Sadismus, vermischt mit heimlichem Begehren, pädagogischem Ehrgeiz und Machthunger. Andererseits ist diese Traude Krüger einfach eine gebrechliche, gebückte, kleine Frau, die sich mit kargem Leben und einer sie unterfordernden Aufgabe offenbar selbst eine lebenslange Busse auferlegt und auf eine Karriere verzichtet hat, ja deren Leben in Freiheit sich kaum von dem der Gefangenen zu unterscheiden scheint.

Im Gefängnis, wohin sie ihren eigenen Flügel hat schaffen lassen, stösst sie auf wenig Gegenliebe. Der Direktor meint, sie untergrabe seine Autorität; die Wärter feixen, und nur einer, ein gehemmter Gutmütiger, steht auf ihrer Seite, schwärmt sogar ein bisschen für sie und schnappt hier und da einiges aus ihrem Unterricht auf. Die Insassinnen schliesslich nutzen den Klavierunterricht teils als willkommene Abwechslung, die allerdings auch jede beliebige andere Form haben könnte, teils als Selbstdarstellungspodium, um ihre Lebensgeschichten zu erzählen, teils auch als Gelegenheit zum Herumblödeln. All dem begegnet Traude Krüger mit Strenge und Gleichmut; die Biografien ihrer Schülerinnen interessieren sie ebenso wenig wie deren Macken und Neurosen. Kaum scheint sie die Individuen wahrzunehmen; sie betrachtet die jungen Frauen lediglich als mehr oder weniger formbares Material. Traude Krüger wäre eine kalte, furchtbare Person, wenn da nicht immer auch eine Spur Verletzlichkeit aufscheinen würde, ein Nach-innen-Gekehrtsein, eine Abwesenheit, die mit etwas zu tun hat, das Stück für Stück in Rückblenden erzählt wird.

Eines Tages trifft Traude Krüger eine Schülerin, die besser ist als jede andere vorher. Jenny von Loeben ist finster und selbstzerstörerisch, verschlossen wie die Lehrerin, dabei aufsässig und provozierend. Aber sie kann Klavier spielen und wird Traude Krügers beste Schülerin. Vorher jedoch lehrt die alte Dame sie Haltung und Disziplin. Abgekaute Fingernägel duldet sie ebensowenig wie Verspätung, Jammern, Rechtfertigungen. *Hannah Herzsprung* verleiht dieser Jenny einen spröden, labilen Charme, dem sich selbst die harte Traude Krüger kaum entziehen kann. Es beginnt eine vorsichtige, immer wieder auch durch Rückschläge charakterisierte Annäherung zwischen den beiden Frauen, von denen jede die Verletzungen der anderen zu ahnen und mitunter zu verstärken scheint.

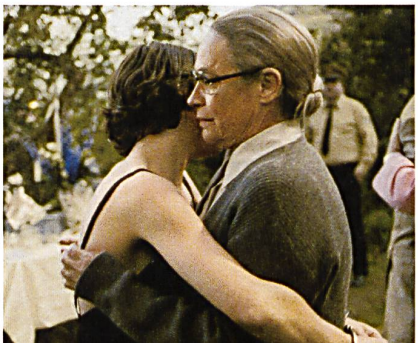
Traude Krüger möchte Jenny, ein ehemaliges Klavier-Wunderkind, zu Nachwuchs-Wettbewerben schicken; und sie unternimmt grosse Anstrengungen, um die Erlaubnis zu erwirken, dass Jenny das Gefängnis für einige Stunden verlassen darf. Jenny will gar nicht am Nachwuchswettbewerb teilnehmen, von der Lehrerin unter Druck gesetzt, erklärt sie sich schliesslich doch dazu bereit, hat aber nichts zum Anziehen ausser einem T-Shirt im Dschungelkämpfer-Look und extrem engen, abgewetzten Lederhosen. Traude Krüger, die Preisrichter kennt und weiss, dass es auch bei musikalischen Wettbewerben nie nur um Interpretationskünste geht, tauscht kurzerhand mit ihr die Kleidung. Nun erscheint Jenny in einem schlabbrigen, hellen, durchgeknöpften Baumwollkleid mit der unvermeidlichen Strickjacke, begleitet von einer trotz grotesker Verkleidung ungerührt wirkenden Traude.

Berührt ist Traude dann doch einmal, als sie mit Jenny nach dem Wettbewerb in ein Gartenlokal geht, wo sanfte Unterhaltungsmusik spielt und Jenny sie plötzlich in einem Anfall von heiterer Gelöstheit zum Tanzen auffordert. Das ist einer der schönsten, intimsten Momente dieses Films, in dem es wesentlich mehr um Äusseres geht: Form und Haltung.

Die Musik, das verbindende Element zwischen den beiden unterschiedlichen Frauen, spielt die dritte Hauptrolle: Mozart, Schumann, Beethoven und vor allem Schubert kommen zur Aufführung, und schliesslich ein von der Komponistin *Annette Focks* eigens für den Film kreiertes Stück – in einem furiosen Finale, dem man seine hysterische Überdrehtheit gern verzeiht.

Daniela Sannwald

R, B: Chris Kraus; K: Judith Kaufmann; S: Uta Schmidt; M: Annette Focks. D (R): Monica Bleibtreu (Traude Krüger), Hannah Herzsprung (Jenny von Loeben), Sven Pippig (Mütze), Richy Müller (Kowalski), Jasmin Tabatabai (Ayse), Stefan Kurt (Direktor Meyerbeer). P: Kordes & Kordes Film. Deutschland 2006. 112 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Piffl Medien, Berlin



HOW TO COOK YOUR LIFE
Doris Dörrie

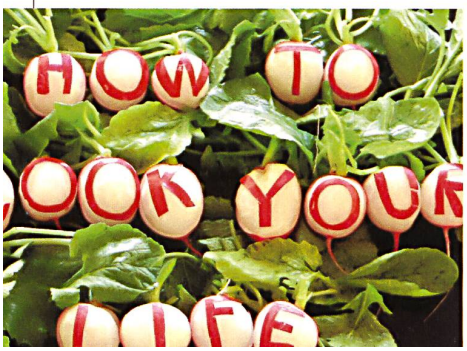
«Du bist, was du isst», frei nach diesem alten Sprichwort haben jüngst auffallend viele Filme – von SUPER SIZE ME über WE FEED THE WORLD bis zu FAST FOOD NATION – die westliche (Ess-)Kultur einer kritischen Analyse unterzogen. «Du bist, was du isst», das könnte auch eine Weisheit des Zen-Buddhismus sein. Und man dürfte sich nicht wundern, wenn der US-amerikanische Zen-Priester Ed Brown, den die deutsche Filmemacherin Doris Dörrie in ihrem cineastischen Beitrag zur Nahrungsfrage dokumentiert, diesen Satz aussprechen würde. Brown täte das wohl mit einem schelmischen Lächeln auf den Lippen, um hinterher sein angenehmes, leises Lachen folgen zu lassen. So wie er es tut, wenn er seinen Lehrmeister Suzuki Roshi zitiert. Roshi hatte Brown in den sechziger Jahren in der jahrhundertealten Tradition des Zen-Meisters Eihei Dogen Zenji zum Koch und Priester ausgebildet. Die Frage nach der Geheimformel für seine Kochkünste hatte er mit der den Zen-Buddhisten eigenen lakonischen Poesie beantwortet: «Wenn du den Reis wäschst, dann wasch den Reis. Wenn du Karotten schneidest, schneide Karotten. Und wenn du die Suppe umrührst, rühre die Suppe um.»

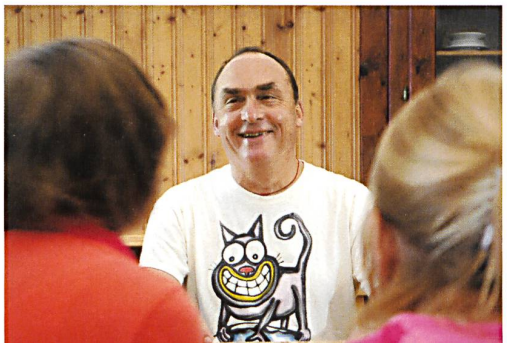
Dörrie begleitete Brown im Sommer 2006 mit einem kleinen Filmteam bei seinen Zen-Kochkursen im buddhistischen Zentrum im österreichischen Scheibb, dem Tassajara Zen Mountain Center in Kalifornien und dem Zen Center in San Francisco. Die meiste Zeit ruht die Kamera auf dem freundlichen, bisweilen aber auch ungeduldigen oder wütenden Gesicht des charismatischen Brown. Der undogmatische, lebensfrohe Zen-Priester trägt den Film mit seiner natürlichen Ausstrahlung. Voller Humor bringt er seine Kochkünste und Lebensweisheiten unter die Leute, ohne den Heiligen zu spielen. Es bereitet das reinste sinnliche Vergnügen, Brown in die Augen oder über die Schultern zu schauen. Das Wasser läuft einem im Munde zusammen, wenn man ihm beim Brot- oder Pizzabacken zusieht. Man bekommt Appetit und Lust zu Kochen, ein Gefühl, das sich bei den unzähligen Kochshows, die von morgens bis abends über den Fernsehbildschirm flirren, erstaunlich selten einstellt. Während dort unablässig gequasselt und emsig mit Pfannen herumgewirbelt wird, lässt sich Brown Zeit. Er kocht mit meditativer Gelassenheit.

Obwohl die Regisseurin im Film nicht präsent ist, geht es ihr doch erkennbar um mehr, als nur Freude am Kochen zu wecken. Das Essen an sich ist wichtig, aber es ist für Dörrie wie für Brown zugleich eine Metapher für das Leben. Du bist, was du isst. Für den Zen-Priester macht es im Prinzip keinen Unterschied, ob er sich auf eine Kartoffel einlässt oder einen Menschen. Ob er einem Spülschwamm versucht, seinen Willen aufzudrücken, oder einem Staat. Immer wieder bahnt sich eine politische Dimension den Weg auf die Leinwand. Etwa wenn Brown den hohen Erdölverbrauch kritisiert, der durch Fast Food verursacht wird. Und gelegentlich büchst die Regisseurin auch mal aus und streift durch San Francisco, wo sie einer Frau begegnet, die sich nur von Lebensmitteln ernährt, die sie selbst gesammelt oder in Müllcontainern vor Supermärkten gefunden hat. Auf den Strassen trifft die Regisseurin auch einen Obdachlosen, der vor allem vom Hunger spricht, den er verspürt. Da wirkt es fast entschuldigend, wenn Dörrie kurz darauf eine karitative Armenspeisung dokumentiert. Denn die spärlichen filmischen Streifzüge in das wirkliche Leben verleihen der Zen-Lehre nicht bloss eine gesellschaftskritische Komponente, sondern entlarven zugleich eine im Westen oftmals praktizierte und in HOW TO COOK YOUR LIFE inszenierte Zen-Esoterik als Ausdrucksform eines Heile-Welt-Refugiums, in dem wohlhabende Mittelständler ihre innere Mitte finden mögen, die globalen sozialen Ungerechtigkeiten aber unangetastet bleiben.

Stefan Volk

R, B: Doris Dörrie; K: Jörg Jeshel, Doris Dörrie; S: Suzi Giebler; M: b:sides music production; T: Stefan Ravasz. P: Megaherz; Franz X. Gernstl, Fidelis Mager. Deutschland 2007. 93 Min.; CH-V: Ascot Elite, Zürich; D-V: MFA+, Regensburg





BLACK BOOK
Paul Verhoeven

Schon wieder Zweiter Weltkrieg und das Allmachtsgefühl der Deutschen, die Welt nach ihren Vorstellungen zu reglementieren! Und die Story dazu wird auch noch von einem Holländer inszeniert, der doch genug Zwiespältiges, wenn auch (fast) immer Diskutables in Filmbilder umgesetzt hat: Unter anderem sein Einstand als populärer Regisseur TURKS FRUIT (1973), dann in den USA ROBOCOP (1987) und TOTAL RECALL mit Arnold Schwarzenegger (1990), die den grossen Erfolg an der Kinokasse brachten. 1992 kam BASIC INSTINCT mit der heftig diskutierten Einstellung auf Sharon Stones Geschlecht. Mit SHOWGIRLS (1995) handelte sich Verhoeven allerdings den «Razzie Award» für den schlechtesten Film ein. 1997 folgte STARSHIP TROOPERS und 2000 HOLLOW MAN. Es gab Wiederverfilmungen vieler seiner Titel. Aber keine von ihm selbst!

Welcher Teufel mag Verhoeven wohl geritten haben, sich nun diese unselige Zeit des zwanzigsten Jahrhunderts vorzunehmen, die schon so oft kinematographisch bearbeitet wurde? Es stünde doch genug Aktuelles für seinen spektakulären Stil bereit. Ist es Verhoevens Aufklärungswille oder doch eher sein Sensorium für die als "Publikumsgeschmack" gehandelten Vorlieben?

Jedenfalls hinterlässt der Film nicht das Gefühl, einer Belehrung über Geschichte «wie es war» beigewohnt zu haben. Er ist ja auch als Thriller etikettiert. Und man wird den Verdacht nicht los, dass die historische Fixierung auf den deutschen Faschismus eher als Folie für eine in wirtschaftlicher und ästhetischer Sicht brauchbare Geschichte dient. Der krude Erzählstil Verhoevens beinhaltet comichafte Elemente, die faktenreiche Handlungen trotz der filmischen Zeit in einprägsame Einzelbilder zerlegen. Diese Inszenierungsweise lässt auch wenig an Emotionen zu, da die Bilder wie Zeichnungen funktionieren und uninteressiert an Psychologischem sind. Dadurch entgeht Verhoeven auch der historischen Falle, die ihn zu einem humanen Engagement zwingen könnte. Er erzählt die Geschichte der jüdischen Sänge-

rin Rachel Stein im Jahr 1944. Bis dahin hatte sie bei einer christlichen Familie ein Versteck gefunden. Als dieses durch eine fehlgeleitete alliierte Bombe zerstört wird, versucht sie mit anderen Juden auf einem Boot in den schon befreiten Süden der Niederlande zu gelangen. Die Flucht wird verraten, und alle ausser Rachel werden von deutschen Soldaten getötet. Rachel schliesst sich dem Widerstand an, wird als Ellis de Vries die Geliebte des SS-Offiziers Müntze und versucht, ihren jüdischen Landsleuten zu helfen. Als der Versuch einer Befreiung von Widerstandskämpfern misslingt, geben ihr die Deutschen die Schuld für die Tat, und ihre eigenen Leute betrachten sie als Verräterin. Erst nach der Befreiung durch die Amerikaner wird sie mit dem «Zwartboek», in dessen Besitz sie gelangt, die Personen entlarven können, die in der Widerstandszene falsch gespielt haben.

Mit *Carice van Houten* hat Verhoeven eine wunderbare Darstellerin gewonnen, die ihre Rolle mit der Souveränität spielt, die dem Inszenierungsstil Verhoevens angemessen ist. Sie besitzt die erotische Ausstrahlung, die Regisseur Verhoeven für die Ästhetik seiner Bilderzählung benötigt. Besonders animierend ist die Szene, in der Rachel ihre Haare im Intimbereich blond färbt, um ihre jüdische Abstammung zu kaschieren.

Nach zwanzig Jahren hat Verhoeven wieder in Holland gedreht, aber seine Sicht, wie sie sich in der Handlung und in der moralischen Zeichnung der Personen ausdrückt, hat doch – gerade in diesem historischen Sujet – die amerikanische Prägung nicht verloren. So sollte man sich nicht einreden, einer Zeitanalyse beizuwohnen, sondern trotz der oft grausigen Details die vielen Spannungsmomente, die die Geschichte befördern, geniessen.

Erwin Schaar

R: Paul Verhoeven; B: Gerard Soeteman; K: Karl Walter Lindenlaub; S: Job ter Burg, James Herbert; M: Anne Dudley. D (R): Carice van Houten (Rachel/Ellis), Sebastian Koch (Müntze), Thom Hoffman (Akkermans). P: Fu Works, Egoli Tossell, Clockwork Pictures. NL, D, GB, B 2006. 145 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich; D-V: NFP, Berlin

DEUX JOURS À PARIS
Julie Delpy

Nach Richard Linklaters BEFORE SUNRISE und BEFORE SUNSET, in denen Julie Delpy die Rolle der altklugen, charmanten Französin perfektioniert hat, versucht sich die Schauspielerin nun auch als Regisseurin. Für das Sequel BEFORE SUNSET war Delpy bereits Co-Autorin des Drehbuches. Ihr erster Langspielfilm 2 DAYS IN PARIS – ein Publikumsliebling an der diesjährigen Berlinale – ist ebenfalls ein Liebes- und Stadtfilm, wendet sich jedoch den weniger romantischen Seiten der Liebe zu. Als Komödie angelegt, spielt Delpys ironischer Film-Ausflug in die Stadt der Liebe genüsslich mit Klischees.

Die in New York lebende, etwas schusselige Fotografin Marion besucht auf einer Europareise mit ihrem amerikanischen Freund Jack ihre Heimatstadt Paris. Die aufdringliche Hippie-Mutter, der lüsterne alt-Achtundsechziger-Vater und der neurotische Freund sind die amüsanten Protagonisten. Mittendrin steht Marion und versucht, sympathisch-unbeholfen, zwischen ihren freizügigen Eltern, ihren Pariser Künstlerfreunden und ihrem überforderten, eifersüchtigen Freund zu vermitteln.

Im engen, muffigen Kinderzimmer, am Familien-Mittagstisch und an den ausschweifenden Partys der Pariser Bohème geraten Marion und Jack aneinander und verkörpern die Ignoranz der Amerikaner und die Überlegenheit der Franzosen bis zum Gehtnichtmehr. Sprachbarrieren, rassistische Taxifahrer und beharrliche verflossene Liebhaber sorgen für Sprengstoff. Den Hypochonder Jack quält bald einmal ein Migräneanfall nach dem anderen.

Während Marion ihrem Freund den traditionellen Samstagsmarkt zeigen möchte, auf dem es ihm ob all den gehäuteten Tieren schlecht wird, möchte er, wie es sich für einen amerikanischen Touristen gehört, als erstes zu Jim Morrisons Grab auf den «Père Lachaise» pilgern.

Die in den besten Momenten an Woody Allens Neurosen-Humor erinnernde pointenreiche und sehr persönliche Komödie ist ausgesprochen verspielt und unterhaltsam; leider wird man aber das Gefühl nie ganz los, dass Delpy mehr will als nur unterhalten. In einem Interview meinte sie: «Ich würde gerne einen Film über Krieg und Korruption machen, aber das ist kostspielig. Also habe ich einen Film über Eifersucht und das menschliche Wesen gemacht, und zwar in Form einer Komödie, denn die Probleme meiner Figuren sind nicht allzu dramatisch.» Ein eher unmotivierter Gastauftritt von *Daniel Brühl* als Umwelt-Aktivist, der Fastfood-Lokale in die Luft sprengt, und Delpys gelegentliche Voice-overs, in denen sie über die Tücken von Beziehungen oder die Vorteile einer kleinen Gelegenheitslüge philosophiert sowie Rückblenden in Marions Kindheit wirken überflüssig.

Die Regisseurin nennt die während vier Wochen mit einer High-Definition-Kamera gedrehte Low-Budget-Produktion ein «Friends & Family-Projekt». Und wie viel Selbstporträt in 2 DAYS IN PARIS steckt, ist unschwer zu erkennen: immerhin werden Marions Eltern von Delpys realen Eltern, den Schauspielern *Marie Pillet* und *Albert Delpy*, und Jack von Delpys Ex-Freund *Adam Goldberg* verkörpert. Am stärksten sind die Szenen zwischen Marion und Jack, in denen man ihre Zuneigung genauso spürt wie die unüberbrückbaren kulturellen Differenzen zwischen den beiden. Die Wortgefechte und Versöhnungsversuche sind höchst vergnüglich, einerseits dank Delpys pointiertem Drehbuch, andererseits dank der Improvisationsfreude der beiden Schauspieler.

Sarah Stähli

DEUX JOURS À PARIS
(2 DAYS IN PARIS /2 TAGE PARIS)
Regie, Buch, Schnitt, Musik: Julie Delpy; Kamera: Lubomir Bakchev; Production Design: Barbara Marc; Kostüm: Stephan Rollot; Ton: Nicolas Cantin. Darsteller (Rolle): Julie Delpy (Marion), Adam Goldberg (Jack), Daniel Brühl (Lukas), Marie Pillet (Anna), Albert Delpy (Jeannot), Alexia Landeau (Rose), Adan Jodorowsky (Mathieu), Alex Nahon (Manu). Produktion: Polaris Film, Tempête sous un crâne, 3L Filmproduktion; Christophe Mazodier, Julie Delpy, Thierry Potok. Frankreich 2007. 93 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: 3L-Filmverleih, Dortmund

GOODBYE BAFANA
Bille August

«No one is born hating another person because of the color of his skin, or his background, or his religion. People must learn to hate, and if they can learn to hate, they can be taught to love, for love comes more naturally to the human heart than its opposite.» (Nelson Mandela)

Eine solche Erkenntnis ist wohlfeilen Kalendersprüchen ähnlich; und wäre sie nicht von Mandela, würde sie einer intellektuellen Verachtung anheim fallen. Es ist immer heikel, über das Gute oder das Böse im Menschen eine verbindliche Aussage zu treffen, die nicht in der Banalität landet. Daher mag es nur einem Politiker gegönnt sein, der so lange einen schmerzhaften Kampf für seine Rechte und diejenigen seiner Rasse geführt hat, solche Worte der Zuversicht zu finden.

Die sich daran anschliessende Frage angesichts des Films von Bille August über die Apartheid wäre die nach der Ästhetik der Bilderzählung über eine Gesellschaft, die sich aus dem menschlichen Gegeneinander in ein Miteinander verwandeln soll. Filme müssen oft dafür herhalten, Botschaften zu transportieren, die das Gefühl vermitteln wollen, nur das Gute lohne. Die Emotionalität der Bilder soll überzeugen, den richtigen Weg einzuschlagen. Wobei vice versa natürlich auch die Propagandisten des Bösen ihre Überredungskünste einsetzen.

Der dänische Regisseur Bille August hat die Gabe, unprätentiöse Bilder zu finden, die in ihrer einfachen Struktur schneller oberflächliche Emotionen erreichen als Bilder, deren Doppelbödigkeit auch eine intellektuelle Kontrolle erfordern. Er hat zudem am Drehbuch mitgeschrieben. Und das macht uns mit der Familie Gregory in Südafrika im Jahr 1968 bekannt: James ist Wärter auf Robben Island vor der Küste Kapstadts, wo die schwarzen politischen Häftlinge vegetieren. Der überzeugte Rassist ist mit der schönen und ehrgeizigen Gloria verheiratet, deren menschliche Regungen auch nur Weissen gelten. Ihre Kinder Brent und Natasha sind noch empfänglich für Mitleid. Diese Familie gehört zu der weissen Minderheit von vier Millionen, die über fünfzehn Millionen schwarze Menschen herrscht.

Obwohl James nur einen unteren Dienstgrad besitzt, wird er von seinen Chefs hofiert, weil er Xhosa, die Sprache der Häftlinge, spricht. Er ist auf einer Farm in der Transkei aufgewachsen, wo er mit einem schwarzen Jungen befreundet war und auch dessen Sprache lernte. Jetzt gebraucht er sie im Dienste der Unterdrückung, weil er die Gespräche der Häftlinge dem Geheimdienst melden kann.

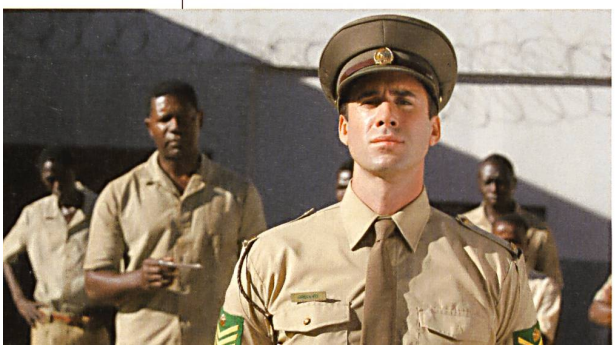
Bille August führt mit den Schauspielern *Joseph Fiennes* und *Diane Kruger* zwei Menschen vor, die von ihrem Aussehen her Wohlgefallen stimulieren. Wie muss uns bange ums Herz werden, wenn wir ihre Gesinnung erkennen: ihre Missachtung der Schwarzen, die für sie wie für alle aufrechten weissen Südafrikaner nur Menschen zweiter Klasse sind. Und das, obwohl doch James in seiner Kindheit den schwarzen Freund hatte, der, wie uns eine längere Rückblende belehrt, immer ein naher Kamerad war. August lässt diesen moralischen Zwiespalt aber nicht allzu lange in Kinozeit verstreichen. Bald wird die Familie Gregory ob ihrer Haltung von Zweifeln geplagt. Und da James als Aufseher von Nelson Mandela immer mehr Sympathien zu diesem entwickelt, sind die Gregorys auf dem besten Weg, die Werte, die weissen Menschen eigen sind, auch für schwarze als existent zu erachten. Das ist für uns Zuseher eine grosse emotionale Hilfe, weil wir Identifikationsfiguren gewonnen haben. Von Nelson Mandela wissen wir ja von Anfang an über seine Grösse Bescheid. Sein Schicksal bis zur Befreiungsapotheose sollte nur noch zu letzten eruptiven emotionalen Schüben veranlassen. Der einst als Aufseher für Mandela so mächtige James Gregory wird nach der Abschaffung der Apartheid-Politik als Figur immer kleiner, gewinnt aber an moralischem Ansehen. Goodbye Bafana! Auf Wiedersehen mein Freund! Das hatte er als Kind zu seinem Spielkameraden gesagt, jetzt hat es auch für den Abschied von Mandela Bedeutung.

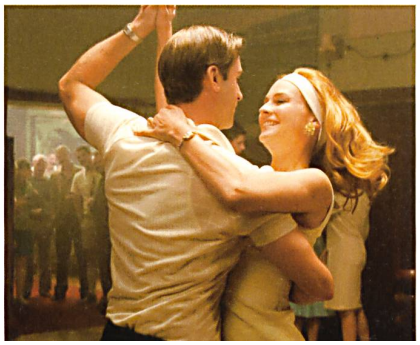
Bille August muss zugestanden werden, das Handwerk der Inszenierung mit flachen Boulevard-Bildern perfekt zu beherrschen, er kann damit Gefühle so platzieren, dass sie diejenigen, die sowieso nahe am Wasser gebaut haben, mit voller Wucht treffen. Der politische Gehalt der Geschichte von 1968 bis 1993, die Vita von Mandela – Jurastudium, Mitglied des African National Congress, nach vielerlei Anklagen und Verhaftungen 1964 Verurteilung zu lebenslanger Haft, 1990 Haftentlassung durch de Klerk und erfolgreiche Verhandlungen über das Ende der Apartheid – werden eher dem anekdotischen Erzählstil geopfert.

August gelingt es mit der kalkulierten Einfachheit seiner Bilder, diese selbst einprägsam zu machen. Wer mit den Fakten nicht vertraut ist, wird nach ästhetischer Art der Altvorderen über die Präsenz der Familie Gregory mit der politischen Essenz bekannt gemacht. In diesem Zusammenhang soll für einen Gegenpol, den südafrikanischen Fotografen David Goldblatt, geworben werden, dessen Aufnahmen auf der documenta 11 bei uns bekannt wurden*. Seine meist unter schwierigen Bedingungen entstandenen Dokumentaraufnahmen aus der Zeit der gesetzlich verfügten Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung haben die Zwischentöne, die das festgehaltene soziale Leben irritierend, zum Nachdenken stimulierend zeigen, ein Gefühl der Empathie auslösen, das nicht zu Tränen rührt, aber den analytischen Geist stärkt.

Erwin Schaar

** bis 20. Mai 2007 im Fotomuseum Winterthur zu sehen*
R: Bille August; B: Greg Latter, B. August nach dem Buch von James Gregory; K: Robert Fraisse; S: Hervé Schneid; Ko: Diana Cilliers; A: Tom Hannam; M: Dario Marianelli. D (R): Joseph Fiennes (James Gregory), Dennis Haysbert (Nelson Mandela), Diane Kruger (Gloria Gregory), Shiloh Henderson, Tyron Keogh (Brent Gregory), Megan Smith, Jessica Manuel (Natasha Gregory), Faith Ndukwana (Winnie Mandela). P: Banan Films, Arsan International, X Filme Creative Pool. Deutschland, Belgien, Frankreich, Südafrika, Grossbritannien 2007. 117 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: X Verleih, Berlin





Ansichtskarten aus dem Leben

JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS von Philippe Lioret

Es gibt Filme, die man nicht vom Ende her nacherzählen darf. Bei einem Thriller akzeptiert man es als Spielregel, den Ausgang nicht verraten zu dürfen, weil er alles Vorangegangene in ein anderes Licht taucht oder ihm gar den Boden unter den Füssen nimmt. In einem psychologischen Drama hingegen hegt man Argwohn gegenüber einem solchen Wissensvorsprung des Filmemachers; man lässt sich nicht gern manipulieren.

Aus gutem Grund, denn in diesem Genre wird ein anderer Pakt des Vertrauens zwischen Publikum und Film geschlossen. Es geniert den Zuschauer zuzusehen, wie emotionale Prozesse den Gesetzen einer Spannungs- oder Überraschungsdramaturgie unterworfen werden. Man mag am Ende nicht mit dem Gefühl zurückbleiben, sich in den Figuren und ihren Motiven getäuscht zu haben. Philippe Lioret gelingt in JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS, der Verfilmung eines Romans von Olivier Adam, eine erstaunliche Gratwanderung. Er hat einen Film über die Ungewissheit der Empathie gedreht, der emotionale Suspense entsteht bei ihm aus der Schwierigkeit, sich in einen anderen hineinzuversetzen.

Als Lili aus den Sommerferien heimkehrt, erfährt sie, dass ihr Zwillingsbruder Loïc seit einem Streit mit ihrem Vater spurlos verschwunden ist. Er hat nichts für sie hinterlassen, ausser einem Lied, das er für sie komponiert hat. Die Konflikte zwischen Vater und Sohn waren nicht selten, aber dass Loïc nicht auf ihre Anrufe reagiert, verstört sie; Lili wird liebeskrank, aus unerwidert geglaubter Geschwisterliebe. Die Ablösung wird ihr unerträglich, sie bricht ihr Studium ab, isst nicht mehr und wird schliesslich in die Psychiatrie eingewiesen. Die Depression, in die sie unter dem drakonischen Regime der Ärzte immer tiefer versinkt, wird lebensbedrohlich, als sie die Nahrungsaufnahme verweigert. Erst eine Postkarte von Loïc, deren Botschaft der Film seinen Titel verdankt, gibt ihr wieder Lebensmut. Von nun an treffen regelmässig Ansichtskarten aus unterschiedlichen Städten in Nordfrankreich ein, knappe Chroniken der Rastlosigkeit, die stets in eine Beschimpfung des Vaters ausklingen. Unzufrieden mit den ausweichenden Erklärungen ihrer Eltern, reist Lili den Poststempeln dieser Lebensmeldungen hinterher. Bei der Suche nach ihrem Bruder trägt ihr der Film noch ein zweites Mandat an: ihre eigene Zukunft wieder in Angriff zu nehmen.

Liorets Film ist auf ganz altmodische Weise den Figuren zugeneigt (die Neuentdeckung *Mélanie Laurent* und der eigentlich als Komiker bekannte *Kad Merad* haben bei der diesjährigen «César»-Verleihung zwei Darstellerpreise gewonnen). Ein autobiographischer Impuls ist seiner Auffassung vom Kino fremd; sie reibt sich vielmehr an der Konkretion der Gesten und Gefühle. Er hat als Toningenieur angefangen und ein Gespür für die Stimmigkeit erzählerischer Tonlagen und das Timbre der Emotionen in die Regie mitgebracht. In jedem Moment spürt man Liorets unsentimentale Trauer über den Umstand, dass eine junge Frau ihrem eigenen Leben nurmehr beiwohnt. Von der französischen Kritik bis vor kurzem weitgehend unbemerkt – die Sorgfalt, mit der er seine Drehbücher redigiert und die Zurückhaltung, mit der er sie inszeniert, muss ihn verdächtig machen für die Verfechter der politique des auteurs –, hat dieser Regisseur sich in seinen fünf Kinoarbeiten überaus souverän und komfortabel im Zwischenbereich von

‹Das Leben fordert sein Recht›

Gespräch mit Philippe Lioret

Mainstream und Autorenfilm eingerichtet. Er sähe sich gern als Modernist, ist aber – wie L'EQUIPIER vor zwei Jahren eindrucksvoll bewies – stark den Genretraditionen verpflichtet. Jeder neue Film bedeutet für ihn einen sachten Registerwechsel, eine zuversichtliche Annäherung an neue Sujets und Stilrichtungen.

Parallel zu dem ungewöhnlichen, zentralen Konflikt seines Films (wann erzählt das französische Kino schon mal von Geschwisterbeziehungen?) gelingt Lioret, wie nebenbei auch von all den anderen Problemen zu erzählen, die sich aus dem Erwachsenwerden ergeben und dem Abgrund, der zwischen den Generationen klafft. «Lili, take another step out of your fake world» heisst es in Loïcs Abschiedslied an die Schwester: eine Ermahnung, aus der lähmenden, kleinbürgerlichen Enge ihrer Herkunft zu entfliehen. Liorets Innenansichten der Institution Familie sind trostlos. Aber er denunziert sie nicht, wünscht sich nichts sehnlicher als ihren neuerlichen Zusammenhalt.

Lilis Parcours ist schwierig, unwägbar. Ohne ihre zweite Hälfte fühlt sie sich verloren in einer Welt, die wesentlich durch Paarbeziehungen definiert scheint. In ihrer Ferienbekanntschaft Léa und deren Freund, dem Meteorologen Thomas, findet sie verlässliche Wegbegleiter. Als Thomas sich in sie verliebt, zögert Lili, lässt sich erst mählich davon überzeugen, dass sie sich wieder dem Leben und der Liebe öffnen muss. Thomas stellt keine radikale Abkehr von ihrem kleinbürgerlichen Milieu dar – auch seine Eltern bringen ihre Abende apathisch vor dem Fernseher zu, das Verhältnis zu seinem Vater ist von gegenseitiger Kränkung und Enttäuschung geprägt. Er verheisst auch nicht die grosse Liebe, sondern erschleicht sich als sensibler, verständnisvoller Komplize den Weg in ihr Herz. Aber vielleicht ist er genau der richtige Partner, um den Eigensinn zum Leben wieder zu finden.

Gerhard Midding

FILMBULLETIN Monsieur Lioret, die Wahl der Perspektive ist bestimmend für die Dramaturgie Ihres Films. War es Ihnen von vornherein klar, dass Sie ihn aus der Sicht Lilis erzählen würden?

PHILIPPE LIORET Ja, ohne ihre Perspektive könnte die Geschichte nicht existieren. Vor allem Anderen interessierte mich die Frage, wie sie auf das Gefühl reagiert, von ihrem Bruder verlassen, von ihm abgelehnt zu werden. Bei JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS reizte es mich, das Geheimnis der Post-Adoleszenz zu ergründen. Ich weiss hingegen nicht, ob ich fähig wäre, dem Geheimnis der Kindheit auf die Spur zu kommen. Vor einigen Jahren hab ich mir einmal den Kinderfilm LA PETITE BANDE von Michel Deville angesehen und blieb völlig aussen vor. Da gab es etwas, das sich mir schlicht verschlossen hat. Eines Tages war mein kleiner Neffe bei mir zu Besuch. Er war damals sechs, sieben Jahre alt. Er hat ihn sich mit seinen Freunden gleich zweimal hintereinander angeschaut. Dieser Film, den ich überhaupt nicht verstand, hat die Kinder absolut fasziniert.

oben, von links nach rechts: Mélanie Laurent und Julien Boisselier in JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS; *Julien Boisselier, Aïssa Maïga und Mélanie Laurent in* JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS; *Sandrine Bonnaire in* MADEMOISELLE; *Grégori Derangère und Philippe Torreton in* L'EQUIPIER
unten, von links nach rechts: Mélanie Laurent in JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS; *Philippe Lioret bei den Dreharbeiten zu* JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS; *Sandrine Bonnaire in* L'EQUIPIER

Deville verstand es, ihnen eine Geschichte zu erzählen. Es ist nicht einfach, das ohne eine gewisse Herablassung zu tun. Aber das Alter Lilis, die etwa zwanzig ist, war für mich eine Herausforderung. Ich wollte wissen, ob es mir als gut Fünfzigjährigem gelingt, mich in sie hineinzuversetzen. Ich musste Lili werden. Ohne diese Empathie hätte der Film nicht funktioniert.

FILMBULLETIN Lili ist etwa im gleichen Alter wie eine der zentralen Nebenfiguren, die *Emilie Dequenne* in Ihrem vorangegangenen Film spielt, in L'EQUIPIER. Wie haben Sie diese Empathie erreicht?

PHILIPPE LIORET Meine Töchter haben mir dabei sehr geholfen. Die älteste ist achtzehn, die jüngeren sind siebzehn und vierzehn. Ich bin bezaubert davon, wie sie sich dem Leben öffnen, der Weiblichkeit. Im Übrigen sind alle meine Filme seit MADEMOISELLE aus weiblicher Sicht erzählt. Das gilt selbst für L'EQUIPIER, der ja eigentlich die Geschichte zweier Männer erzählt.

FILMBULLETIN Eine Kollegin, mit der ich über JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS diskutierte, fühlte sich manipuliert durch die Wahl der Erzählperspektive. Sie fand den Vater die interessanteste Figur. Warum haben Sie nicht seinen Standpunkt gewählt?

PHILIPPE LIORET Ich finde, dass ich das ansatzweise getan habe. Ich bin fasziniert von Paul. Es ist seine Geschichte, aber eben aus der Sicht seiner Tochter erzählt. Der Film ruht auf seinen Schultern. Er tut alles, um das Familienleben aufrecht zu erhalten, tut alles, damit die Wände des Hauses nicht einstürzen.

FILMBULLETIN In einer der schönsten Szenen – als Paul nachts im Auto die CD hört, die sein Sohn aufgenommen hat – wählen Sie tatsächlich seine Perspektive.

PHILIPPE LIORET Ja, da lernt er seinen Sohn erst richtig kennen. Er entdeckt, dass er grosses Talent besitzt. Er holt Versäumtes nach. Es ist bezeichnend, dass seine Tochter ihm die CD gibt, als Vermittlerin fungiert. Das ist ein sehr persönliches Motiv für mich. Es hat viel mit meinem eigenen Vater zu tun. Ich glaube, ich habe mein ganzes Leben versucht, seine Sicht der Welt und vor allem seinen Blick auf mich zu ändern. Aber er war ein aussichtloser Fall. Darf ich fragen, in welchem Alter die Kollegin ist, von der Sie eben sprachen?

FILMBULLETIN In einem sehr schönen Alter. Warum fragen Sie?

PHILIPPE LIORET Weil die Reaktionen auf das Drehbuch sehr gespalten waren. Alle Co-Produzenten und Fernsehredakteure waren begeistert. Nur bei Frauen um die Fünfzig stiess das Buch auf Ablehnung. Die Redakteurin in der Filmabteilung des Senders France 3, die meine Filme eigentlich sehr schätzt, hatte ebenfalls den Eindruck, manipuliert zu werden. Als sie den fertigen Film sah, hat sie ihr Urteil etwas revidiert, weil er sehr, sehr gut lief. Was die Frauen an dieser Geschichte zunächst verstört hat, ist mir jedoch ein Rätsel.

FILMBULLETIN Sie haben sich vielleicht in die Mutter hineinversetzt. Für eine Mutter ist eine solche Geschichte sicher besonders schwer zu ertragen.

PHILIPPE LIORET Ja, Isabelle, die Mutter im Film, leidet ja ungeheuer unter der Situation. Paul lebt damit, richtet sich ein. Er hat für mich immer etwas Ritterliches gehabt, trägt

oben, von links nach rechts: Sandrine Bonnaire in L'EQUIPIER; L'EQUIPIER; *Sandrine Bonnaire in* MADEMOISELLE; *Sandrine Bonnaire und Gregori Derangère in* L'EQUIPIER; *unten, von links nach rechts: Anne Consigny in* L'EQUIPIER; *Sandrine Bonnaire in* MADEMOISELLE; *Kad Merad, Mélanie Laurent und Isabelle Renauld in* JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS; L'EQUIPIER

eine Rüstung. Isabelle ist ungleich verletzbarer.

FILMBULLETIN Ich kenne die Romanvorlage von *Olivier Adam* nicht. Haben Sie in ihr schon all diese Motive gefunden?

PHILIPPE LIORET Ja, sie waren zumindest angelegt. An Oliviers Buch hat mich vor allem die ungeheure Energie beeindruckt, mit der er diese ja eigentlich düstere, traurige Geschichte erzählt. Diese Energie gibt dem Film seinen Rhythmus. Er treibt die Handlung unablässig voran. Zugleich gibt es Momente der Entlastung. Bei den ersten Vorführungen habe ich entdeckt, dass im Publikum viel gelächelt und sogar gelacht wurde. Die Augenblicke des Glücks sind bei einem solchen Film ein notwendiges Ventil für das Publikum.

FILMBULLETIN Wie wichtig Ihnen nicht nur der Erfolg, sondern die Reaktionen der Zuschauer sind, habe ich schon bei einem früheren Interview festgestellt.

PHILIPPE LIORET JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS hatte über eine Million Zuschauer in Frankreich, sogar noch etwas mehr als L'EQUIPIER. Dabei hat mich besonders gefreut, dass der Film einen solchen Erfolg hatte, obwohl es keine bekannten Darsteller gab. Es war einfach die Geschichte, die die Leute bewegt hat. Bei den ersten Vorführungen habe ich vor allem junge Frauen gesehen, die etwa in Lilis Alter sind. Später kamen dann deren Brüder und Eltern hinzu.

FILMBULLETIN Die demographische Zusammensetzung Ihres Publikums scheint mir ungewöhnlich. L'EQUIPIER hat in Deutschland viele Zuschauer aus einer Generation gefunden, die sonst kaum mehr ins Kino geht. Ich glaube, weil er sehr an die Mélo-Tradition des französischen Vor- und Nachkriegskinos anknüpft, ein Genre, das das Kino ein wenig ans Fernsehen verloren hat.

PHILIPPE LIORET Ich bin sicher, Sie meinen diesen Verweis als Kompliment. Dennoch bin ich nicht recht glücklich darüber, denn er gibt dem Film ein Flair des Anachronistischen. Die Geschichte ist zwar in der Vergangenheit und in einer rauen, urwüchsigen Welt angesiedelt. Aber für mich ist sie sehr zeitgenössisch. Im Kern geht es doch um eine Frau, die ihre Wurzeln erforscht. Eine Parallele, die ich eher gelten lasse, ist THE BRIDGES OF MADISON COUNTY von Clint Eastwood: Auch da gibt es die plötzliche Konfrontation mit der grossen Liebe, die in einer Rückblende erzählt wird – und die zur Unzeit kommt, da die Frau verheiratet ist. Aber ich gebe Ihnen recht, das sind die klassischen Themen des Melodrams: die aussichtslose, verdrängte Liebe.

FILMBULLETIN Die Handlung Ihrer Filme wird immer entscheidend durch die Schauplätze geprägt, sei es ein Hotel, ein Flughafen, eine bretonische Insel oder nun die anonymen Siedlungen der Pariser Banlieue. Wie stellen Sie eine solche Resonanz zwischen Ort und Drama her?

PHILIPPE LIORET Die Schauplätze müssen eine enge Beziehung zur inneren Natur der Figuren besitzen. Sie sind nicht einfach nur eine Bühne im theatralen Sinne. Lili lebt ja eigentlich in einer kleinen, engen Welt. Für Antoine in L'EQUIPIER ist die Insel ein Fluchtpunkt, an den er sich zurückziehen kann von seinen Mitmenschen. Er hat in Algerien Furchtbares erlebt, nun will er sich in der Ferne, im Meer verlieren. Ouessant ist die westlichste Spitze Europas, der Leuchtturm ist das letzte Bauwerk, danach

JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS
(KEINE SORGE, MIR GEHT ES GUT)
Stab *Regie: Philippe Lioret; Buch: Philipppe Lioret, Olivier Adam, nach dessen gleichnamigem Roman; Kamera: Sacha Wiernik; Schnitt: Andréa Sedlackova; Szenenbild: Yves Brover; Kostüme: Fanny Drouin; Musik: Nicolas Piovani; Ton: Pierre Excoffier* Darsteller (Rolle) *Mélanie Laurent (Lili), Kad Merad (Paul, Lilis Vater), Isabelle Renauld (Isabelle, Lilis Mutter), Aïssa Maïga (Léa), Julien Boisselier (Thomas)* Produktion, Verleih *Nord-Ouest Productions, Studio Canal, France 3 Cinéma, Fin Août Productions; Produzent: Christophe Rossignon; assoziierter Produzent: Philip Boëffard. Frankreich 2006. Farbe, Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Prokino, München*

kommt nur noch der Atlantik. Die Handlung ist ja eher intimistisch, aber ich wollte keinen intimistischen Film drehen. Die überwältigende Szenerie der Küste lieferte mir ein wunderbares Gegengewicht. Das war eigentlich die Hauptarbeit: eine Balance zu schaffen, bei der die Geschichte nie von den Bildern überwältigt wird.

FILMBULLETIN In JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS spielt die Deplacierung eine wichtige Rolle, Lilis Suche nach dem Bruder, ihre Urlaubsreise. Am stärksten haben mich jedoch die Einstellungen beeindruckt, wo man sie verloren inmitten einer Menschenmenge in Paris sieht.

PHILIPPE LIORET Tatsächlich gibt es ganz wenige Einstellungen dieser Art. Einmal, als sie aus der Metro kommt, dann der Tag, an dem sie zurückkehrt in die Schule. Da ist sie wie eine Figur, die inmitten dieses menschlichen Magmas ihren Weg verloren hat. Es ist interessant, dass Ihnen gerade diese Einstellungen im Gedächtnis geblieben sind. Der starke Eindruck, den sie hinterlassen, kann für das Erzählen von Nutzen sein. Aber man muss zugleich aufpassen, dass sie nicht zuviel Gewicht erhalten und die anderen Einstellungen überdecken. Das Erzählen ist immer ein Austarieren der Gewichte.

FILMBULLETIN Die Zeit spielt in Ihrem Kino eine ebenso konstituierende Rolle wie die Schauplätze. In JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS blenden Sie regelmässig die Daten ein. Die Handlung umfasst gut ein Jahr. Wäre der Film für Sie denkbar gewesen ohne diese klare Strukturierung?

PHILIPPE LIORET Nein, ich glaube nicht. Der Film, und ich denke, das gilt für alle meine Geschichten, funktioniert nur, wenn die zeitliche Dimension für die Zuschauer und für mich transparent ist. Ihre Fragen stossen mich auf einen Punkt, an dem ich tatsächlich ein Anhänger eines filmischen Klassizismus bin. Meine Filme sind den klassischen Einheiten von Raum, Zeit und Handlung verpflichtet. Gut, die Einheit des Raums ist im Kino nicht so wichtig. Ich kann mir aber keinen Film vorstellen, ohne genau zu wissen, in welchem Zeitraum er spielt. In meinem ersten Film, TOMBÉS DU CIEL, waren es exakt achtundvierzig Stunden, TENUE CORRECTE EXIGÉE, mein zweiter Film, dauert von fünf Uhr nachmittags bis acht Uhr morgens. Seit MADEMOISELLE beschäftigt mich das Wesen der Erinnerung immer stärker. Ich mag die erzählerische Konzentration, wenn ein Detail, eine Beobachtung abrupt die Vergangenheit heraufbeschwört.

FILMBULLETIN Die Daten in JE VAIS BIEN, NE T'EN FAIS PAS markieren auch Stationen eines Heilungsprozesses. Nicht von ungefähr durchläuft der Film den Zyklus der Jahreszeiten, wie ein Trauerjahr.

PHILIPPE LIORET Diese Zeit braucht man, um einen solchen Schmerz zu verarbeiten. Man kann ihn nicht in Tagen, Wochen oder Monaten bemessen, sondern braucht den Rhythmus eines Jahres. Aber am Ende sagt Thomas zu Lili, nun sei ein Jahr vergangen, und fragt sie, ob sie noch länger das Leben an sich vorüberziehen lassen will. Das Verstreichen der Zeit ist auch eine Ermahnung: Das Leben fordert sein Recht. Das wäre ein schöner Untertitel für alle meine Filme.

Das Gespräch mit Philippe Lioret führte Gerhard Midding

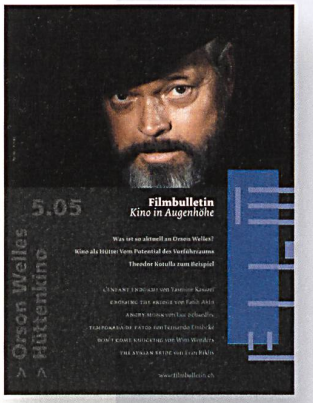
Alles Illusion oder warum gibt es eigentlich Filmfestivals

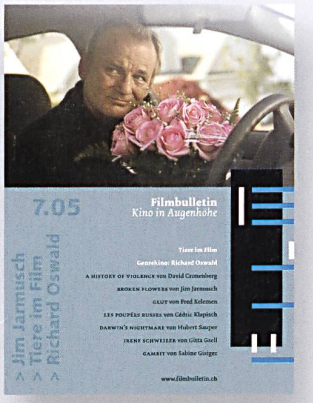
Exemplare (16) – die wir nicht missen möchten

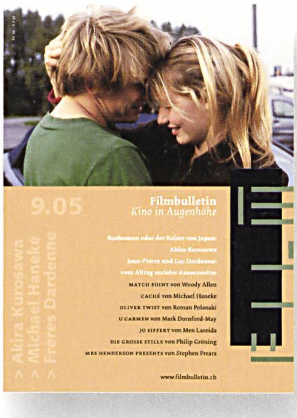
Mein Hotel ist wieder einmal teurer geworden. Wie jedes Jahr. Ja, sind denn Filmfestivals eigentlich nur dazu da, die Hotellerie reich zu machen? Schimpfe ich. Mein Hotelier Michel lacht. «Klar doch, das allererste Filmfestival in Venedig war die Idee eines Hotelbesitzers, und dabei ist es geblieben», klärt mich der neue Besitzer meines kleinen schäbigen Hotels in Cannes auf, der mich vor ein paar Monaten "gekauft" hat, wie er lachend betont und an mir zerrt, als gehöre ihm auch mein Anzug. Als Stammgast während des Festivals gehöre ich zum Inventar wie das Sommerwetter. Ich zähle aber zu denjenigen, die es nie versäumen, kurz vor der Abreise schon für das nächste Jahr zu buchen. Diese Buchungen der Festivalzeit waren das Kapital gewesen, mit dem der Vorbesitzer wuchern konnte und einen exorbitanten Preis erzielte. Der hatte keine Lust mehr gehabt, das halbe Jahr Däumchen zu drehen, dann viele Monate einen mässigen Profit zu erzielen – immer in Erwartung der zwei «goldenen Wochen» des Filmfestivals, das die Bilanz mit fünffachem Zimmerpreis fürs ganze Jahr stets und zuverlässig herausreisst. Ich erkenne das ökonomische Konzept des Kölner Karnevals mit seiner sogenannten «fünften Jahreszeit» und ihrer Schattenwirtschaft. Aber auch sämtliche Sonnenballermannstrände dieser Welt funktionieren ähnlich. Schlimmer noch: «Ihr Filmleute seid doch so wunderbar masslos», schwebt mein Hotelier auf Wolke sieben und schnalzte mit der Zunge. «Grosse Partys, unendlich viel Geld. Alles fliesst: in unsere Kassen. In mein Hotel und in meine Bar ein paar Strassen weiter.» Und natürlich ist er auch noch beteiligt an einem der Restaurants am Strand. Weil ich diesmal ein paar Tage vor dem Festival da bin, darf ich miterleben, wie die Restaurants ihre Speisekarten gegen spezielle Festivalkarten austauschen und plötzlich auch der Kaffee dreimal soviel kostet. «Macht doch alles nichts, diese Festivalunkosten haben sie doch in der Kalkulation des nächsten Films sicher schon berücksichtigt.» Jeder Film hat eine Premierenparty. Michel hat auch eine kleine Event-Agentur. «Die führt mein Sohn. Der ist gerade dreissig geworden. Die Partys sollen immer jung sein, dabei werden sie von Fünfzig- bis Sechzigjährigen bezahlt, die Dreissigjährige beauftragen, eine Veranstaltung zu buchen, die Zwanzigjährigen gefallen könnte oder wenigstens so in der Zeitung steht. Das heisst, schicke Locations und man versteht sein eigenes Wort nicht.» Michel hat mich mitgenommen zu seinem Restaurant am Strand. Ich darf noch nach der alten Karte bestellen. Danach gehen wir zu seinem Pub. Ein ziemlich leeres Lokal, das ich aber aus der Festivalzeit als "angesagten" Treffpunkt mit Trauben von Menschen kenne. «Die Deutschen und die Engländer brauchen so was und mittendrin die Schweizer», erklärt er. Danach macht er den Stammgästen klar, dass sie die nächsten zwei Wochen unerwünscht sind, und weist Personal ein, das ab morgen die kleine Zapfanlage draussen auf der Strasse bedienen wird. «Das ist heikel hier, denn manche von denen», er weist auf die bunten Paradiesvögel seiner Stammgäste am Tresen, «kommen dann her und machen Ärger. Letztes Jahr hat es sogar eine Schlägerei gegeben, und Sie glauben ja gar nicht, wie hart Filmkritiker zurückschlagen können. Da fliesst Blut.» Später dann in meinem Zimmer mit der Blümchentapete, die schon drei Vorbesitzer ohne jede Renovierung überlebt hat, rücke ich mir die Dinge zurecht. Ja – Filmfestival, das ist eine Erfindung der Hoteliers. Der ganze schöne Überbau der Filme und Feste ist also nur eine einzige grosse Täuschung. Ein Anlass, ein paar Tage die Puppen tanzen zu lassen: Ich habs ja immer schon gewusst. Schliesslich gibt es in den Filmen so viele schöne Autos, weil die Filmregisseure gerne einmal im Leben ein schönes Auto fahren möchten und zwar eins mit roten Ledersitzen. Und natürlich wollen die Filmregisseure mal in einem grossen Luxushotel an der Côte d'Azur schlafen und mit schicken Motorbooten durch die Lagune von Venedig düsen und in die besten Restaurants von Locarno geführt werden und Blondinen in den Pool schubsen. Wenn man den Bürgermeister von Rom kennt, dann gelingt es einem ja vielleicht, dass er die Spanische Treppe absperrt und dort für einen Abend einen Empfang gibt, während sich die Normaltouristen an den provisorischen Bauzäunen die Nasen platt drücken. Bisher hat das nur Robert de Niro geschafft. Aber für den würde man ja auch das Brandenburger Tor ein Stück versetzen. Lästig bei der ganzen Sache ist nur, dass man vorher einen einigermassen ansehnlichen Film machen muss. Das ist der schwerste Teil der Arbeit der Filmleute. «Und dann tun die immer so, als wenn sie ganz tolle Deals besprächen. In Wahrheit schauen sie nur den Mädchen auf die Schürzen und schlürfen ein paar Austern dazu. Glauben Sie mir, das wirkliche Innenleben eines Filmfestival sind ganz allein wir.» Wer wir? Die stillen Geschäftemacher? Später vertraut mir Michel noch an, dass er natürlich auch an den kleinen illegalen Geschäften beteiligt ist, die das Salz in der Suppe dieses Jahrmarkts der Eitelkeiten sind. «Meine Mädels machen Ihnen einen Sonderpreis», bietet er treuherzig an, «und die kleinen blauen Pillen gibt's gratis dazu.» Soviel Geschäftssinn macht mich dann doch ganz traurig. Aber was ist, wenn Michel Recht hat, schlimmer noch – wenn das alles rauskommt. Dass die Filmemacher in Wirklichkeit gar keine Filme machen wollen. Sie machens wie die Schauspieler nur, um diese kleine Welt des Luxus und der Moden zu erhalten. Von den schnorrenden Filmkritikern haben wir ja nichts anderes erwartet. Aber wenn die Filmkunst in Wahrheit nur kreative Geldverschwendung ist, wer soll sich noch für sie einsetzen. «Wir natürlich, auf uns könnt ihr euch verlassen», sagt Michel und kontrolliert kurz die Glätte seiner Glatze. «Den Teufel werden wir tun, jemandem zu verraten, warum es das alles hier gibt.» Und er lässt – in der Bar natürlich – seine Geschäfte Parade tanzen. Und plötzlich ist es mir auch egal, warum es eigentlich den Film gibt. Am nächsten Tag dann im Kino schaue ich mich misstrauisch um. Sitzen die anderen auch nur ihre Zeit ab, bis sie wieder die grosse Party feiern können, die man Film nennt? Manche nicken mir zu, als wüssten sie Bescheid. Andere haben es längst noch nicht kapiert. Eins ist klar: Das darf nie rauskommen, erzählen Sie es lieber nicht weiter. Das muss unter uns bleiben. Für immer.

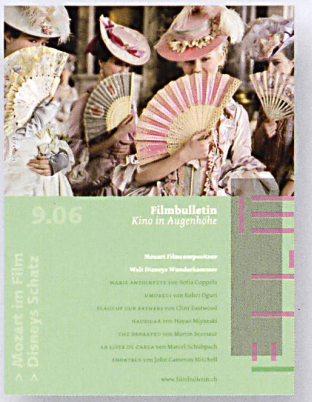
Josef Schnelle

Verschenken Sie jetzt
Kino in Augenhöhe









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

Schwabing à la carte: Deutsches Kino der siebziger Jahre • Film zwischen den Weltkriegen • Was ist so aktuell an Orson Welles? • Kino als Hütte: Vom Potential des Vorführraums • Theodor Kotulla zum Beispiel • Tiere im Film • Genrekino: Richard Oswald • Rashomon oder der Kaiser von Japan: Akira Kurosawa • Jean-Pierre und Luc Dardenne: vom Alltag sozialer Aussenseiter • Das Leben – zum Heulen komisch: Andreas Dresen • Ungarischer Film: Rückkehr auf leisen Sohlen • Licht setzen: Eduardo Serra • Alexander Kluge und die Musik • Das Kino des Aki Kaurismäki • Chaplin in Bildern • Pinewood: Rundgang durch die Studiogeschichte • Photogenie erotischer Lebendigkeit: Louise Brooks • Jahrgang 1906: Rossellini, Visconti, Soldati • Mozart Filmcompositeur • Walt Disneys Wunderkammer

> www.filmbulletin.ch

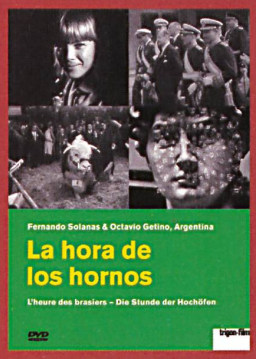
WWW – WHAT A WONDERFUL WORLD

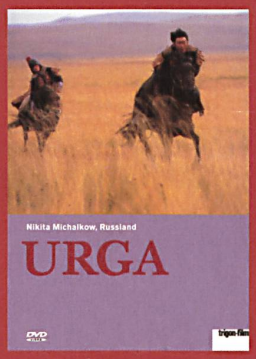
Faouzi Bensaïdi
Marokko

A BOUT DE SOUFFLE IN CASABLANCA

«Das Kino eines Poeten und Visionärs.» *Le Nouvel Observateur*

AB 24. MAI IM KINO





Die erste Adresse für herausragende Filme und DVDs aus Süd und Ost

www.trigon-film.org – 056 430 12 30

trigon-film