

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 285

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.07.2025

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

Fr. 9.- € 6.-

8.07

> Jesse James
> Rumänien

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Jesse James:

Die Ballade vom edlen Banditen

Streifzug durch das aktuelle rumänische Kino

4 MONATE, 3 WOCHEN, 2 TAGE von Cristian Mungiu

LUST, CAUTION von Ang Lee

THE FOUNTAIN von Darren Aronofsky

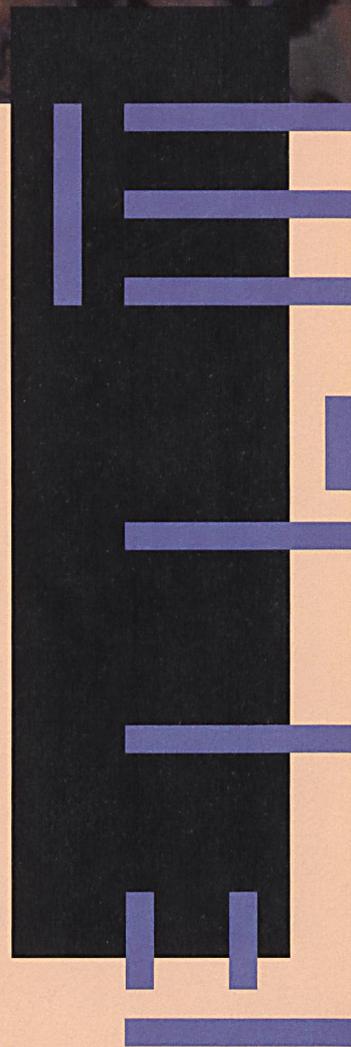
LEROY von Armin Völckers

FREE RAINER von Hans Weingartner

LIONS FOR LAMBS von Robert Redford

ATONEMENT von Joe Wright

www.filmbulletin.ch



PACTE DE L'AUDIO VISUEL

10 Jahre ___ Ans ___ Anni «Pacte de l'audiovisuel»

Die SRG SSR idée suisse fördert das Schweizer Film-
schaffen mit rund 20 Mio. Franken pro Jahr.

Im Rahmen des «Pacte de l'audiovisuel» hat sie in den vergangenen
10 Jahren mehr als 1000 Dokumentar-, Spiel- und Kurzfilme für
Fernsehen und Kino koproduziert.

SRG SSR idée suisse investit chaque année 20 millions
de francs environ dans la création cinématographique suisse.
En 10 ans, plus de 1000 documentaires, téléfilms et courts métrages
ont été coproduits dans le cadre du «Pacte de l'audiovisuel».

Ogni anno, la SRG SSR idée suisse investe 20 milioni
di franchi nella creazione cinematografica svizzera.
In 10 anni, grazie al «Pacte de l'audiovisuel» ha coprodotto più di
1000 documentari, film e cortometraggi.

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
Redaktionelle Mitarbeiter:
Kathrin Halter
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Filmbulletin

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

Produktion
Druck, Ausrüsten:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 234 52 52
Telefax +41 (0) 52 234 52 53
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

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

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Jürgen Kasten, Matthias
Christen, Frank Arnold,
Thomas Basgier, Johannes
Binotto, Doris Senn, Rolf
Niederer, Daniela Sannwald,
Stefan Volk, Veronika Rall,
Simon Spiegel, Sarah Stähli,
Gérald Kurth, Erwin Schaar,
Michael Pektler

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden;
Cinémathèque suisse,
Photothèque, Lausanne;
Ascot Elite Entertainment,
Cinémathèque suisse
Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi, Frenetic
Films, Look Now!, Monopole
Pathé Films, Doris Senn,
20th Century Fox, Universal
Pictures, Warner Bros., Kino
Xenix, Zürich; Filmmuseum
Berlin, Deutsche Kinemathek,
Fotoarchiv, Berlin; Natalie
Eberle, Corneliu Porumboiu,
Cristi Puiu, Strada Film,
Bukarest

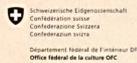
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt. Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft. Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ... Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen. Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement. «Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

© 2007 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

Kurz belichtet



THE WHITE MOOR
Regie: Ion Popescu-Gopo



SUNDAY AT SIX
Regie: Lucian Pintilie

Rumänien

Das schweizerische Festival «Culturescape» hat sich zur Aufgabe gestellt, «jedes Jahr eine Region des europäischen Raums in ihren verschiedenen Kulturformen» zu präsentieren. 2007 gilt das Augenmerk Rumänien, einem Land, das gerade auch im filmischen Bereich in jüngster Zeit grössere Aufmerksamkeit erregte.

«Zum Lachen trauriges Rumänien» heisst die vom Stadtkino Basel und dem Zürcher Xenix kuratierte Reihe, die im November das Filmschaffen Rumäniens in einmaliger Fülle vorstellt. Es sind etwa Juwelen aus der rumänischen Filmgeschichte wie FOREST OF THE HANGED von Liviu Ciulei von 1964, Rumäniens erster internationaler Erfolg, oder das surrealistische Pop-Märchen THE WHITE MOOR von Ion Popescu-Gopo von 1965 zu sehen.

Ein ganzer Programmblock gilt Lucian Pintilie. Mit Filmen wie SUNDAY AT SIX oder RECONSTRUCTION ist er einer der prägenden Autoren des filmischen Aufbruchs der sechziger Jahre. Nach langem Exil in Frankreich lebt und arbeitet er seit dem Sturz Ceausescus wieder in Rumänien.

Florin Iepans Dokumentarfilm CHILDREN OF THE DECREE beschäftigt sich mit den Folgen des Abtreibungsverbots durch Nicolae Ceausescu, während Harun Farockis und Andrei Ujicas VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION mit Archivbildern des staatlichen Fernsehens die Revolution von 1989 intelligent dokumentieren.

Die junge Generation von Filmemachern wird mit zwei Kurzfilmblocken, darunter etwa C BLOCK STORY und MARILENA DE LA P7 von Cristian Nemescu, und den Spielfilmen 12:08 EAST OF BUCHAREST von Corneliu Porumboiu, STUFF AND DOUGH und THE DEATH OF MISTER LAZARESCU von Cristi Puiu, THE PAPER WILL BE

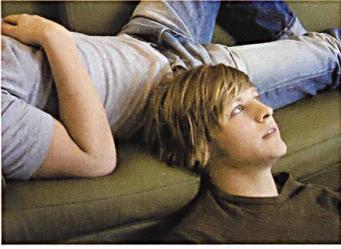
BLUE von Radu Muntean, CALIFORNIA DREAMIN' (ENDLESS) von Cristian Nemescu und OCCIDENT von Cristian Mungiu vorgestellt. Letzterer hat kürzlich für 4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS auch den Grosse Preis der internationalen Filmkritikervereinigung FIPRESCI erhalten. Die Filmemacher Corneliu Porumboiu und Cristi Puiu werden während der Reihe anwesend sein.

Rumäniens Karpatengegend heisst Transsilvanien (Siebenbürgen), Grund genug, Tony Gatlifs TRANSYLVANIA mit Asia Argento zu spielen (auch im Kino Qtopia Uster, das aus diesem Anlass auch COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE von Catalin Mitulescu auf sein November-Programm gesetzt hat). Transsilvanien heisst auch Graf Dracula, deshalb wird der Rumänien-Schwerpunkt noch mit einer kleinen Dracula-Notturne-Reihe, darunter etwa DANCE OF THE VAMPIRES von Roman Polanski, LA MASCHERA DEL DEMONIO von Mario Bava und BRAM STOKER'S DRACULA von Francis Ford Coppola, garniert.

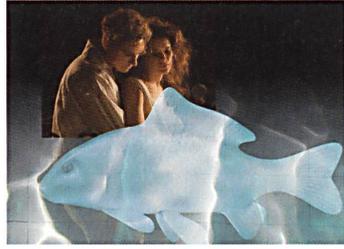
www.culturescape.ch, www.stadtkino.basel.ch,
www.xenix.ch, www.qtopia.ch

Cinémathèque suisse

Zum Nachfolger von Hervé Dumont als Leiter der Cinémathèque suisse ist Vinzenz Hediger gewählt worden. Der 38-jährige Filmwissenschaftler wird ab August 2008 das Amt des altershalber scheidenden Hervé Dumont übernehmen. Vinzenz Hediger ist aktuell ordentlicher Professor für Film- und Medienwissenschaften (Ordinariat für Theorie und Geschichte bilddokumentarischer Formen einschliesslich des Industriefilms) an der Ruhr-Universität Bochum und profilierte sich etwa mit seiner Publikation «Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912».



KOMPISAR / FLATMATES
Regie: Magnus Mork



THE TULSE LUPER SUITCASES
Regie: Peter Greenaway



YES
Regie: Sally Potter



LE MAGNIFIQUE
Regie: Philippe de Broca

Poetry in Motion

Das Kino Qtopia in Uster lädt am Samstag, 1. Dezember (ab 20 Uhr, vorgängig Bar ab 19 Uhr) in Zusammenarbeit mit *pam!* (Platz für andere Musik) zu einem filmisch-musikalischen Leckerbissen ein. Nach der Projektion von *POETRY IN MOTION*, Pio Corradis schönes Porträt des Perkussionisten Pierre Favre, folgt «Poetry of Drums», ein Konzert von *Pierre Favre* und *Lukas Niggli*, den beiden Schlagzeugern, die als Duo «Singing Drums» sowohl in durchkomponierten Stücken wie im freien Zusammenspiel hervorragend harmonieren.

Kino Qtopia, im Qbus, Braschlergasse 10, 8610 Uster, www.qtopia.ch

Kurzfilmtage Winterthur

Die elften Internationalen Kurzfilmtage Winterthur finden vom 7. bis 11. November statt. Die Wettbewerbsfilme sind auf sechs Blöcke für den internationalen und zwei Blöcke für den schweizerischen Teil verteilt. Gastland ist dieses Jahr Österreich, dessen innovatives Kurzfilmschaffen in vier thematischen Blöcken präsentiert wird: Unter dem Titel «Fremde Blicke, verdrehte Augen» sind Found-Footage Glanzstücke etwa von *Dieter Brehm*, *Lisl Ponger* oder *Peter Tscherkassky* zu sehen; Beispiele aus der aktuellsten Produktion sind im Block «Arbeit(s)räume» versammelt. Dokumentarisches wird im Block «Facts & Fictions» und Experimentelles aus dem Bereich der Körper-Performance – etwa von *Valie Export*, *Ernst Schmidt jr.* oder *Kurt Kren* – im Block «Ruhelose Körper» zu sehen sein.

Ebenfalls zu Gast in Winterthur ist die renommierte polnische Filmschule Lodz. In einem mehr historisch ausgerichteten Block sind Kurzfilme von berühmten Absolventen der Schule etwa von *Roman Polanski*, *Jerzy Skolimowski*,

Krzysztof Kieslowski, *Zbigniew Rybczynski* oder *Krzysztof Zanussi* zu sehen. Der zweite Block stellt exemplarische studentische Arbeiten aus den Jahren 2004 bis 2006 vor.

Das diesjährige Nocturne-Programm heisst «The City» und zeigt aktuelle Arbeiten und Kurzfilmklassiker zum Thema Metropole, darunter etwa *NICE TIME* von *Claude Goretta* und *Alain Tanner* (1959) oder *THE PURSUIT OF HAPPINESS* von *Rudy Burckhardt* (1940). Bereits zum achten Mal zeigt der Kinderfilmclub «Zauberlaterne» kurze Animationsfilme für Kleine. Das Programm von «Kurze für Kleine» reicht von *ANIMATOU* aus der Schweiz bis zu *SHAWN THE SHEEP* aus Grossbritannien. Filmgespräche zu den Programmschwerpunkten und Gastveranstaltungen – etwa vom Netzwerk Cinema CH, von Agent-provocateur oder von Praesens-Film, die eine DVD-Reihe zum schweizerischen Auftragsfilm vorstellen – ergänzen das Programm.

www.kurzfilmtage.ch

Peter Greenaway

Im November gilt ein weiterer Schwerpunkt von *Stadtkino Basel* und *Sofakino Xenix* dem «Barocken Kino des Peter Greenaway». Die umfangreiche Retrospektive zeigt neben sämtlichen Spielfilmen – von *THE DRAUGHTMAN'S CONTRACT* über *A ZED AND TWO NOUGHTS*, *DROWNING BY NUMBERS* oder *THE BELLY OF AN ARCHITECT* bis zu *8 1/2 WOMAN* – um nur einige zu nennen – vor allem auch sein frühes Kurzfilmwerk und den ausufernden *THE TULSE LUPER SUITCASES* (nur im Xenix), die beide von der enzyklopädischen Erzählwelt des Briten zeugen.

www.xenix.ch
www.stadtkino.ch

Putzfrauenfilme

Das Kino Kunstmuseum in Bern zeigt ab 19. November bis 11. Dezember – als Begleitprogramm zur Theatersoap «Wet Rock – eine Seifenoper» im Theater Schlachthaus – Filme, in deren Zentrum einmal die Berufsfrauen stehen, die sonst still und unbemerkt für Sauberkeit sorgen. Die Dokumentarfilme *IN DIESEN HEILIGEN HALLEN* von *Renate Dreier* und andern und *SWEEPING ADDIS* von *Corinne Küenzi* zeigen den Alltag des Putzpersonals im Bundeshaus Bern beziehungsweise denjenigen von Strassenfegerinnen in *Addis Abeba*. In *WENN ENGEL FALLEN*, *Roman Polanskis* Abschlussfilm an der Filmschule Lodz, vermischt sich der Alltag der Aufwartefrau einer unterirdischen Bedürfnisanstalt mit ihren Erinnerungen. Der finnische Spielfilm *EILA* von *Jarmo Lampelo* zeichnet den Kampf einer unauffälligen Reinigungskraft nach, die Stärke im Widerstand gegen ungerechtfertigte Kündigung, im Kampf um ihr Recht gewinnt. Im brasilianischen *DOMESTICAS*, *O FILME* von *Fernando Mereilles* und *Nando Olival* vermittelt sich der Alltag von fünf Hausangestellten in der Form einer leichtgewichtigen Komödie mit schwarzem Humor, Montagewitz und lakonischen Dialogen. In *YES* von *Sally Potter* führt uns die Putzfrau «reinigend und reimend» durch eine von kulturellen und politischen Missverständnissen geprägte Liebesgeschichte einer unglücklich verheirateten Wissenschaftlerin und einem libanesischen Koch.

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

James Benning

Seit Mitte der siebziger Jahre ist *James Benning* einer der herausragenden Vertreter des unabhängigen amerikanischen Films. Das österreichische

Filmmuseum in Wien präsentiert im November nun sein Gesamtwerk. Benning's künstlerische Haltung ist stark von der Kreativität des mathematischen Denkens und der Suche nach eleganten Lösungen geprägt (etwa *11x14* von 1976). Ein Hauptaugenmerk seiner Arbeit gilt in langen, meditativen Annäherungen der archaischen amerikanischen Landschaft und den Eingriffen, die die Menschen darin hinterlassen (*LANDSCAPE SUICIDE*, *13 LAKES*, *TEN SKIES*,). Benning wird während der Retrospektive anwesend sein. Es erscheint das erste Buch zum Künstler. Das Filmmuseum plant eine DVD-Edition und wird sich um die Sicherung der Negative des Filmmemachers kümmern. Kurz: Das Filmmuseum leistet vorbildliche Museumsarbeit.

www.filmmuseum.at

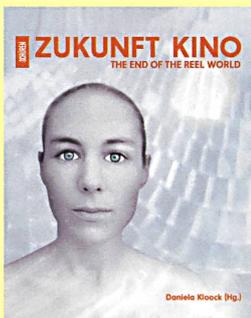
Psychoanalyse und Film

In der Reihe «Cinépassion» im *Arthouse Movie* in Zürich (jeweils samstags um 11 Uhr) führen zehn mal im Jahr Psychoanalytiker in von ihnen ausgewählte Filme ein und diskutieren sie nachher mit dem Publikum. Als nächste Highlights des Programms sind *LE MAGNIFIQUE* von *Philippe de Broca* (17. 11., Einführung von *Johannes Binotto*) und *DUEL* von *Steven Spielberg* (1. 12., Kommentar von *Ingrid Feigl*) zu sehen.

In Bern nennt sich eine Reihe mit ähnlichem Konzept «Cinemanalyse» und wird vom Sigmund-Freud-Zentrum Bern in Zusammenarbeit mit dem Kino *Lichtspiel* organisiert. *Alexander Wildbolz* präsentiert hier demnächst *HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN* von *Dominik Moll* (29. 11., 20 Uhr) und *FAMILY PLOT* von *Alfred Hitchcock* (20. 12., 20 Uhr).

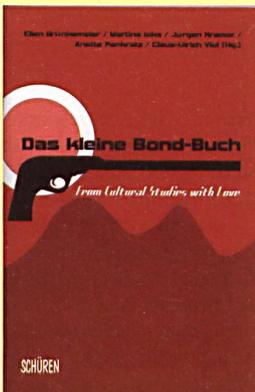
www.cinepassion.ch, www.arthouse.ch
www.freud-zentrum.ch, www.lichtspiel.ch

Kino lesen!



352 S., geb., 400 Abb.,
Großformat in Farbe
€ 49,-/Sfr 83,- UVP
ISBN 978-3-89472-483-2

Die Digitalisierung ermöglicht neue Wahrnehmungs- und Rezeptionsformen, neue Techniken des Sehens, Erzählens und Produzierens. Beiträge von Peter Greenaway, Edgar Reitz, Tom Tykwer, Elisabeth Bronfen, Siegfried Zielinski, Susanne Weingarten u.v.m.



200 S., Pb., € 14,90/Sfr 29,- UVP
ISBN 978-3-89472-499-3

Anders als die Anderen – das kleine Bond-Buch nimmt James Bond und seine Fans liebevoll auf die Schippe und einige sonst vernachlässigte Aspekte der Bond-Rezeption aufs Korn. So werden Fragen nach Bonds Vorlieben für teure Hotels und exotische Inseln, seinem Erfolg und seiner Männlichkeit, seiner Rolle im Reggae oder nach der physikalischen (Un-) Möglichkeit seiner Stunts kenntnisreich und mit einem Augenzwinkern beantwortet.



256 S., geb., viele Abb.
€ 24,90/Sfr 47,50 UVP
ISBN 978-3-89472-492-4

John Huston, (1906-1987) ist einer der berühmtesten Filmregisseure Amerikas und darüber hinaus ein unabhängiger und kritischer Zeitzeuge – seine Autobiographie ist überaus unterhaltsam und nicht nur für Filmfans interessant. „Eine faszinierende Lektüre [...] Huston verliert sich nie in der Anekdote, im Tratsch oder in der Nostalgie – blendend.“ *Saarbrücker Zeitung*



208 S., Pb., zahlr. Abb.
€ 7,90/Sfr 15,70 UVP, jetzt in Farbe
ISBN 978-3-89472-026-1

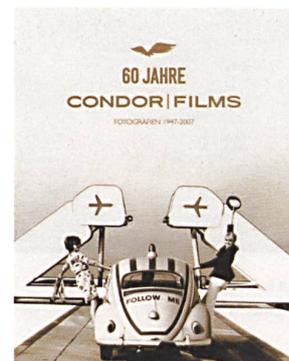
Filmkalender 2008 – fast schon ein Klassiker:
 • über 1000 Geburts- und Todestage
 • Erinnerungen an Schauspieler(innen),
 • Filmemacher und Filme
 • unterhaltsame kurze Artikel
 • ein aktueller Serviceteil

„Ein Muss für echte Kinofans!“
Augsburger Allgemeine

www.schueren-verlag.de

SCHÜREN

60 Jahre CONDOR FILMS



Montag 1. Oktober 2007. CONDOR FILMS feiert ihr 60-jähriges Bestehen. Am Morgen mit einem Mediengespräch. Am Abend mit einem Cocktail Dînatoire mit rund 300 geladenen Gästen aus Film, Wirtschaft, Politik und Gesellschaft, zu dem nebst internationaler Filmprominenz unter anderem die Grande Dame des Schweizer Films Anne-Marie Blanc, Xavier Koller, Dani Levy und viele ehemalige und aktuelle Condor-Films-Schauspieler wie Emil Steinberger, Lilo Pulver, Stefanie Glaser, Matthias Gnädinger, Hardy Krüger Jr., Stefan Gubser sowie der Kameramann Michael Ballhaus erwartet werden. Die Medienvertreter dürfen sich abends zum Red Carpet (Event) der Filmprominenz anlässlich des Cocktail Dînatoires einfinden.

Kreuzstrasse 2, 10 Uhr 25. Die Treppe mit dem roten Teppich hoch zur Anmeldung. Weitere Stiegen, dann: das Filmstudio – eine relativ grosse leere Halle, ein paar Tische, Stühle. Schwarze Vorhänge verdecken die Wände. Dennoch: eine Traumfabrik – in der Vorstellung ein magischer Ort. Ende der dreissiger Jahre wurde die Indoor-Tennis Halle des Erstklasshotels Bellerive au Lac in ein Filmstudio umgebaut. Noch in den Kriegsjahren entstanden darin einige Schweizer Spielfilm-Klassiker. Innenaufnahmen zu WILDER URLAUB von Franz Schnyder etwa wurden 1943 hier gedreht. 1955 wurden die Räume zum Schweizer Fernsehstudio umfunktioniert. 1971 konnte die Condor die Räume mieten, 1973 übernehmen.

Die Condor-Film AG wurde 1947 durch Dr. Heinrich Fueter-Blanc gegründet und stellte zunächst Auftragsfilme für die Swissair und die Ebauches SA her. Gleichzeitig wurde aber auch die erste unabhängige selbstfinanzierte Produktion GRAT AM HIMMEL realisiert. Ein Bergfilm mit den ersten Aufnahmen, die auf 4 000 Meter Höhe mit

einer Normalfilmkamera gedreht wurden. Damit war das Handlungsfeld und der Handlungsspielraum der Firma erst einmal abgesteckt: Kommerzielle Auftragsarbeiten, unabhängige Filmproduktionen, Innovation. 1952 erfolgte die Produktion des ersten 16-mm-Farb-Magnettonfilms in der Schweiz; 1958 die erste in Europa realisierte Produktion eines 16-mm-Schmal-Farb-Tonfilms im Cinemascope-Format (Auftraggeber: Knorr Nahrungsmittel AG) und 1982 die erste Video-1-Zoll-Produktion in der Schweiz.

Unter den Spielfilmen, die im Laufe der Zeit von Condor mitproduziert wurden, seien genannt: KUCKUCKS-JAHRE (1967), für den George Moore mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet wurde, BLACK OUT von Jean-Louis Roy, der 1970 als offizieller Beitrag für die Internationalen Filmfestspiele Berlin ausgewählt wurde, VIOLANTA (1977) von Daniel Schmid, TAUWETTER (1980) von Markus Imhoof, KONZERT FÜR ALICE (1985) von Thomas Koerfer. Dann die Filme von Nicolas Gessner: 12+1 (1969) mit Orson Welles, QUICKER THAN THE EYE (1988) mit Ben Gazzara und 1989 TENNESSEE NIGHTS mit Rod Steiger.

Ein Höhepunkt in der Firmengeschichte war zweifellos REISE DER HOFFNUNG von Xavier Koller, der am 20. Mai 1991 den «Oscar» erhielt und damit «Academy Award Winner for the best foreign language film» wurde. Mein persönlicher Favorit allerdings bleibt: ALICE von Jan Svankmajer.

Nach dem 1997 erfolgten Entschluss, die Abteilung «Movies & Series» zu verselbständigen und zu verkaufen, soll Condor Films sich in Zukunft nun wieder vermehrt auf die Produktion von Spielfilmen konzentrieren und ein bedeutender European Player in der Kinolandschaft werden.

Walt R Vian

Das andere Weimarer Kino

Eine Retrospektive der Giornate del Cinema Muto



WEGE ZU KRAFT
UND SCHÖNHEIT
Regie: Wilhelm Prager



DER FARMER AUS TEXAS
Regie: Joe May



RUTSCHBAHN
Regie: Richard Eichberg



EIN GLAS WASSER
Regie: Ludwig Berger

Die *Giornate del Cinema Muto* sind aus dem Nachbarstädtchen Sacile zurückgekehrt nach Pordenone. Die diesjährige Hauptreihe knüpft an eine der wichtigsten Retrospektiven des Stummfilm-Festivals an: «Prima di Cagliari» hatte 1990 mit einer umfangreichen Schau des deutschen Films der zehner Jahre neue filmhistorische Markierungspunkte gesetzt. Das kann man von der nur fünfzehn Filme umfassenden, seit langem überfälligen Fortsetzung nicht sagen. Sie widmet sich dem vermeintlich «anderen», weniger bekannten Weimarer Kino der zwanziger Jahre. Die deutschsprachige Forschung hat diesen Gegenstand eigentlich schon länger aufgearbeitet. Ausgehend von den filmhistorischen Kongressen von CineGraph Hamburg gab es etwa im Metro-Kino Wien, im Filmpodium Zürich oder jüngst (am Beispiel Richard Eichbergs) im Zeughaus-Kino Berlin bereits viel detailliertere Retrospektiven und Publikationen. Die Retro in Pordenone versucht nun, die internationale Vernachlässigung des Themas etwas auszubessern.

Mehr als dreitausend Spielfilme sind in Deutschland in den zwanziger Jahren produziert worden. Es gelang einige Jahre, Hollywood auf den europäischen Märkten Paroli zu bieten. Dass eine solche, gerade für den Selbstwert und die Unabhängigkeit des europäischen Films wichtige Dekade in einer Rückschau mit so wenigen Filmen abgedeckt werden soll, will nicht so recht einleuchten. Vielleicht wird hier ein neuer Retrospektivenbegriff angedeutet: grosse Filmgebiete in kleinen, leicht verdaulichen, aber auch etwas beliebigen Häppchen zu präsentieren. Zu hoffen ist, dass dies nicht Schule macht, etwa bei kommunalen Kinos. Denn von wo, wenn nicht von Spezialfestivals wie Pordenone oder dem *Cinema Ritrovato* in Bologna, können Im-

pulse für eine umfassende Schau und Aufarbeitung auch komplexer filmhistorischer Zusammenhänge erwartet werden?

Was ist nun das «Andere» des Weimarer Films? Zunächst einmal wird auf die deutschen Regie-Klassiker Ernst Lubitsch, Fritz Lang, F. W. Murnau und G. W. Pabst verzichtet. Dann grenzt es sich von dem international noch immer stark favorisierten Kanon der «dämonischen Leinwand» – irgendwie hell-dunkel = expressionistisch ausschauernde Filme und ihrer Bildformen des Absonderlichen – ab. Man griff zu einzelnen Filmen von Regisseuren wie Joe May, Richard Oswald, Richard Eichberg, E. A. Dupont, Reinhold Schünzel und anderen. Die Grundauswahl ist korrekt, mit der Ergänzung, dass sie produktiver und an den zeitgenössischen Kinokassen zumeist erfolgreicher waren als die vier Klassiker und eigentlich nicht das andere, sondern das tatsächliche Weimarer Kino ausmachen. Jeder dieser Regisseure wäre angesichts eines umfangreichen, in der Genre- und Stilvarianz zeitrepräsentativen Werks eine eigene Retrospektive wert gewesen.

Die Veränderung beziehungsweise das Gegen- und Miteinander von stilisierten zu realitätsnahen Bildformen hätte ein Leitfaden der Retrospektive sein können. Dafür hätte man das Thema strukturell aufarbeiten und periodisieren müssen, was auch angesichts der politischen, filmästhetischen, produktions- und wirtschaftsgeschichtlichen Umbrüche in der Zeit zweckmässig gewesen wäre. Und es hätte eine Klammer abgeben können für eine gegebenenfalls auf mehrere Jahre verteilte Retro. Dass dies möglich ist, wird in Pordenone seit Jahren mit der monumentalen Schau des Gesamtwerks von D. W. Griffith demonstriert, wo man aktuell in den Jahren 1921 bis 24 angekommen ist.

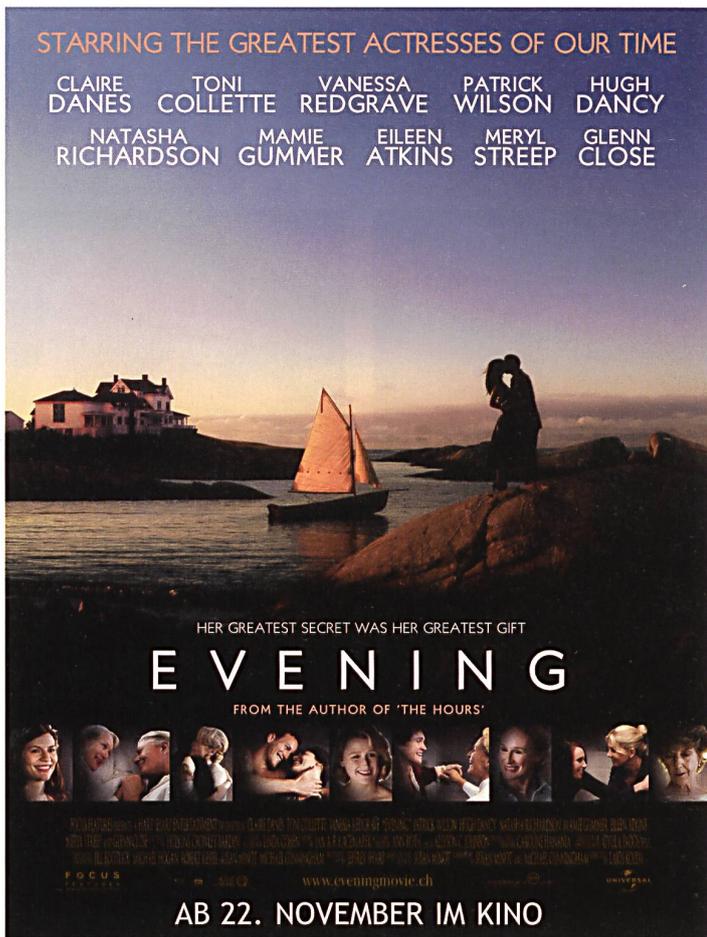
Von Karl Grune zeigte man die schöne, farbgetintete und getonte Kopie seines Erstlings *DER MÄDCHENHIRT* (1919). Der Film, angesiedelt im Prager Bordellmilieu, enthält zwar eine pseudorealistische Grundierung, die aber noch eher vom Naturalismus des präciligaresken Kinos herrührt. Das gilt auch für *RIVALEN* (1923) von *Harry Piel*, der seit 1912 das deutsche Kino mit Actionfilmen, Stunts und spektakulären Sujets bei mässiger Darstellung und hoher narrativer Sprunghaftigkeit beglückt. Von *Gerhard Lamprecht*, dem vielleicht wichtigsten Promotor realistischer Sujets und Bildformen, war die Thomas Mann-Verfilmung *DIE BUDDENBROOKS* (1923) als Populärversion zu sehen, die unter der Stofffülle des Romans dramaturgisch und visuell kollabiert.

Von der Eroberung des realistischen Bildes zeugt auch *Richard Oswald*, der mit seinem frechen dramatischen Verismus (der oft aus produktionsbedingtem Mangel resultiert) in *LUMPEN UND SEIDE* (1925) seine Fähigkeit demonstriert, aus Budget-Not eine ästhetische Tugend zu machen. Ganz im Gegensatz dazu steht *Joe Mays* *DER FARMER AUS TEXAS* (1925), wo mit hohem Produktionsaufwand eine überspitzte Komödie von Georg Kaiser in ihrer Kolportagemechanik mit üppigen Landschaftsaufnahmen und aufgesetzten Schauwerten kombiniert wird. Etwas ausser der Reihe bewegt sich der Ufa-Kulturfilm *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (1925), der eher für eine romantisierende Stilisierungstendenz im Dokumentarfilm denn für einen neuen Bildrealismus steht. Den zeigte noch am ehesten der Routinier *Max Mack* in *DER KAMPF DER TERTIA* (1928), mit dem Nosferatu-Darsteller *Max Schreck*, Laienschauspielern und einer frischen jungmädchenhaften Hauptdarstellerin on location an der Nordsee gedreht. Der

Film erzählt fast im Stil einer Reportage aus der Perspektive adoleszenter Jugendlicher. Das Thema war allerdings bereits zuvor dutzendfach im deutschen Film ausgebreitet worden.

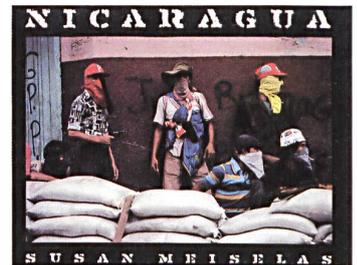
In mehreren Filmen ging es um verschmähte Liebe, Eifersucht und Intrigen im Zirkusmilieu, so in *RUTSCHBAHN* (1928) von *Richard Eichberg* (für den das Sujet tatsächlich prägend ist) und im etwas altbacken wirkenden *HERR DES TODES* (1926) von dem eher aus der NS-Zeit bekannten, in Pordenone bereits wiederholt gezeigten *Hans Steinhoff*. Für die deutsche Filmkomödie nach Lubitsch standen drei veritable Werke ein: *Ludwig Bergers* Rokoko-Intrigenspiel am englischen Königshof, *EIN GLAS WASSER* (1923), *DER HIMMEL AUF ERDEN* (1927), von und mit *Reinhold Schünzel* sowie die Adaption des Carl Sternheim-Lustspiels *DIE HOSE* (1927) durch *Hans Behrendt* ein. Der verliess sich auf die Schärfe der Vorlage, die in dem bis zur Steifheit verknappten Preussentum von *Werner Krauss* und der kontrastierenden Vitalität *Jenny Jugos* eine gute Umsetzung fand. *Ludwig Berger* und *Reinhold Schünzel* sind eigentlich keine Unbekannten des deutschen Films mehr. *Schünzels* Karriere als Schauspieler (und später auch als Regisseur) spannt einen interessanten Bogen im Weimarer Kino. Vom zynischen Hochstapler oder dämonischen Mädchenverführer wandelt er sich zum tapsigen, oft regelrecht lebensuntüchtigen Bürger, der durch seine Schusseligkeiten und grotesken Verhakungen nicht nur die bürgerlichen Ordnungen karikiert, sondern im Finale genau das bekommt, was er sich schon immer gewünscht, aber nie eingestanden hat.

Jürgen Kasten



Informationen und Reservation unter 044/242 04 11 oder www.xenix.ch

Reframing History Transmediale Weiterungen des Dokumentarischen



PICTURES FROM A REVOLUTION (USA 1991) ist die Fortsetzung einer fotografischen Langzeitdokumentation mit filmischen Mitteln. Ende der siebziger Jahre hatte Susan Meiselas als Associate der renommierten Fotoagentur Magnum über viele Monate hinweg die Auseinandersetzungen zwischen den Sandinisten und der nicaraguanischen Armee bis hin zum Sturz Somozas im Juli 1979 verfolgt. Mit ihren Fotos, die unter anderem im «New York Times Magazine» und 1981 als Buch («Nicaragua», New York, Pantheon) erschienen sind, hatte Meiselas das Bild der sandinistischen Revolution in der Weltöffentlichkeit wesentlich mitgeprägt.

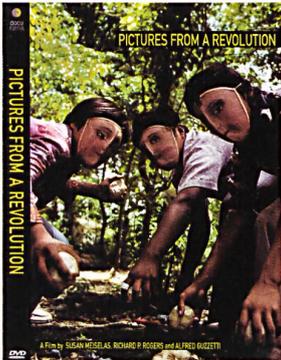
1988 kehrte die Fotografin in das mittelamerikanische Land zurück, um diesmal mit einem kleinen Filmteam der Frage nachzugehen, was in den vergangenen zehn Jahren aus den Träumen und Hoffnungen der Revolutionäre geworden ist. Die historischen Fotos bilden den Ausgangspunkt für eine Suche nach den Menschen hinter den Bildern, die quer durch Nicaragua führt. Aus einer Fülle von Einzelschicksalen setzt sich im Lauf der Reise Schritt für Schritt ein vielschichtiges und über weite Strecken ernüchterndes Bild der postrevolutionären Gesellschaft Nicaraguas zusammen.

Neben der zeitgeschichtlichen hat PICTURES FROM A REVOLUTION allerdings noch eine zweite, theoretische Ebene. «The film», so Meiselas im Begleitheft zur DVD-Edition, «not only deals with revolution but also, on a deeper level, deals with questions of representation.» Was die filmische Recherche an historischem und biografischem Mehrwissen ergibt, wirkt nämlich auf die fotografischen Bilder und deren Wahrnehmung zurück und veranlasst Meiselas, in einem eingesprochenen Kommentar ihre dokumentarische Arbeit und die Rolle der Fotogra-

fin zu überdenken. Die Aufnahme eines sandinistischen Kämpfers mit der Waffe in der Hand, die sich zu einer fotografischen Revolutionsikone entwickelt hat, erscheint rückblickend wie eine unzulässige ästhetische Überhöhung, wenn die jüngeren Filmbilder den gleichen Mann damit beschäftigt zeigen, als Bonbonverkäufer mühsam seine achtköpfige Familie durchzubringen. In einem anderen Fall gelingt es Meiselas nicht, eine Gruppe von Männern, die verdächtigt werden, zu Somozas Nationalgarde gehört zu haben, anhand der Fotos eindeutig zu identifizieren. Die Wahrheit der fotografischen Momentaufnahme erweist sich angesichts der fortlaufenden Zeit als nur begrenzt tragfähig.

Statt die Geschichte der Revolution bloss in einem anderen Medium fortzuschreiben, geht Meiselas in PICTURES FROM A REVOLUTION deshalb dazu über, als Fotografin ihre dokumentarische Arbeit über die medialen Grenzen hinweg zu erweitern. Durch Überblendungen, Inserts, Doppelbelichtungen, Interviewtexte und kommentierende Voice Overs werden die Fotos so mit den Filmsequenzen verklammert, dass beide einander fortwährend erläutern, vertiefen, ergänzen und relativieren. Meiselas hat diesen Prozess des *reframing* später sogar noch ein Stück weiter getrieben: Zum 25-jährigen Jubiläum von Somozas Sturz stellte sie 2004 einige ihrer Fotos aus den späten siebziger Jahren als grossflächige Transparente an den Orten aus, an denen sie einst entstanden sind. Zur open-air-Galerie umfunktionierte, wird der öffentliche Raum so auf die revolutionäre Vorgeschichte hin durchsichtig gemacht. Die Ausstellung und die Reaktionen des Publikums sind unter dem Titel REFRAMING HISTORY auf der DVD dokumentiert.

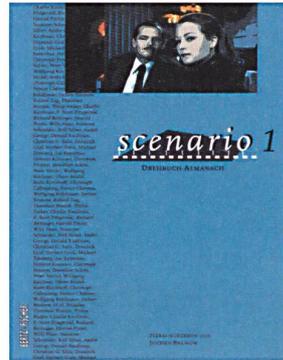
Bücher zum Lesen



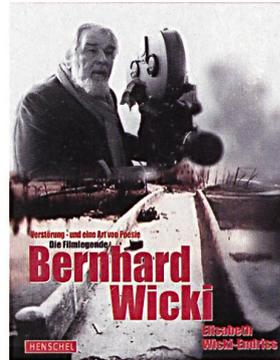
Als Zeitdokument ist **PICTURES FROM A REVOLUTION** heute selbst ein Stück weit Geschichte; die Sandinisten haben in der Zwischenzeit die politische Macht in freien Wahlen verloren und wiedergewonnen. Als Versuch, die dokumentarische Praxis transmedial zu erweitern, ist der Film allerdings hochaktuell. Die Fotoagentur Magnum, die dieser Tage sechzig Jahre alt wird und der Meiselas nach wie vor angehört, versucht seit kurzem im Grenzbereich von Film und Fotografie über das Internet neuartige Vertriebswege für dokumentarische Bilder zu erschliessen (siehe <http://inmotion.magnumphotos.com>), nachdem der traditionelle Printmarkt infolge wirtschaftlicher Umstrukturierungen zu einem guten Teil weggebrochen ist. Sechzehn Jahre nach der Uraufführung des Films kommt die DVD-Edition also genau zur rechten Zeit.

Matthias Christen

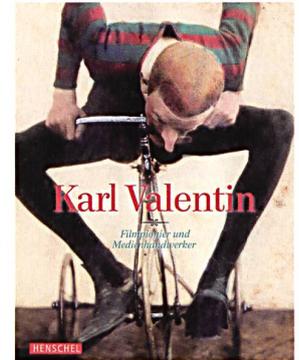
PICTURES FROM A REVOLUTION (USA 1991), Regie: Susan Meiselas, Richard P. Rogers, Alfred Guzzetti, Region: ohne Regionalcode, Bildformat: NTSC, Sprachen: E, SP, Extras: REFRAMING HISTORY (2004), Eyes Wide Open. Susan Meiselas in Conversation with Carlos Fernando Chamorro (TV-Interview; 2002), NY Film Festival Press Conference (1991), Vertrieb: www.magnumphotostore.com, \$30.-



Wenn es im deutschsprachigen Raum ähnlich ist wie in Los Angeles, wo angeblich jeder Taxifahrer ein selbstverfasstes Drehbuch vorzuweisen hat, dann müsste «scenario» ein Bestseller werden – vorausgesetzt, all diese Betroffenen würden ein Buch zum Drehbuchschreiben kaufen, das eben kein Rezepthandbuch ist. Die erste Ausgabe des «Drehbuch Almanachs» verspricht «Orientierung», «für Anfänger ebenso wie für lang gediente Autoren». Die kann nach Ansicht des Herausgebers *Jochen Brunow* «nur von den professionell arbeitenden Autoren selbst ausgehen». So ist denn auch der einzige Nicht-Drehbuchautor unter den Verfassern *Norbert Grob* (der einen Text über «filmisches Erzählen in Hollywood» beisteuert), während der als Lektor und Agent tätige *Michael Töteberg* sein Insiderwissen nutzt, um in seinen Text über die Kinoberührungen einiger jüngerer deutscher Autoren Plaudereien über Drehbuchpläne einzuarbeiten. In der Hauptsache aber schreiben sich Autoren ihren Frust vom Leib. Die beiden langen Erfahrungsberichte von *Susanne Schneider* (ein ausuferndes Tagebuch) und *Christoph Callenberg* (ein Lebensbericht) dürften dabei auf Drehbuchaspiranten eher ernüchternd wirken. Spannender für Nichtaspiranten (weil knapper und präziser) lesen sich die Ausführungen von *Dominik Graf* zu einer gescheiterten Verfilmung, denen die Rezension des Romans vorangestellt ist, den der Autor aus seinem Drehbuch entwickelt hat. Abgedruckt wird *Oliver Keidels* «Dr. Alemán», 2006 mit dem Filmpreis für das beste unverfilmte Drehbuch ausgezeichnet. Einen weiteren Schwerpunkt bildet ein Werkstattgespräch mit *Wolfgang Kohlhaase*, der einst bei der DEFA für Konrad Wolff und Frank Beyer schrieb, dem es aber auch gelang später im gesamtdeutschen Kino zu reüssieren.



Noch zu DDR-Zeiten schrieb Kohlhaase einmal auch für Bernhard Wicki – DIE GRÜNSTEIN-VARIANTE (1984), die Kohlhaase «eine schöne Zusammenarbeit» nennt. Diese Einschätzung findet sich in dem Band «Verstörung – und eine Art von Poesie. Die Filmlegende Bernhard Wicki», gewissermaßen ein Begleitbuch zu dem gleichnamigen Dokumentarfilm, der vor einigen Monaten in deutschen Kinos zu sehen war. Die an einigen Stellen überbordende Dramatik des Films (in dem Michael Mendl in die Rolle des jungen Wicki schlüpfte und als dessen alter ego über das Gelände des einstigen Konzentrationslagers Sachsenhausen schritt oder seine Briefe mit viel Pathos vorlas) geht dem Buch ab. Wer die solide Monografie von Robert Fischer (1991 beziehungsweise 1994) oder das – momentan verramschte – biografisch angelegte Buch, das Richard Blank 1999 publizierte, kennt, wird sich das neue Buch wohl am ehesten wegen des reichhaltigen Abbildungsteils anschaffen. Der Text selber besteht zum Grossteil aus O-Ton von Bernhard Wicki, basierend auf Tonaufzeichnungen aus den letzten drei Lebensjahren vor seinem Tod im Jahr 2000. Sie vermitteln einmal mehr das Bild eines Filmemachers, der sich durch «Detailbesessenheit und Kompromisslosigkeit» auszeichnete und für den die vier Monate, die er 1938/39 im KZ Sachsenhausen verbrachte, zum «entscheidenden Einschnitt in seinem Leben» wurden. Etwas gewöhnungsbedürftig ist die Tatsache, dass die Verfasserin, seine Witwe *Elisabeth Wicki-Endriss*, gelegentlich von sich selber in der dritten Person spricht. Aber über das mehrjährige Dreiecksverhältnis zwischen ihr, Wicki und seiner Ehefrau Agnes Fink zu sprechen, mag wohl auch nicht ganz einfach sein.



Dank dem Medium DVD sind die kurzen Filme Karl Valentins heute leicht zugänglich, auch an Buchveröffentlichungen über ihn besteht nicht gerade ein Mangel. Trotzdem ist die anlässlich einer Ausstellung zu seinem 125. Geburtstag, die in diesem Jahr zuerst im Filmmuseum Düsseldorf und dann in Frankfurt/M. zu sehen war, gerade erschienene Begleitpublikation eine sinnvolle Ergänzung, zum einen wegen des reichhaltigen Bildmaterials aus dem Nachlass von Karl Valentin, der sich übrigens in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln befindet, da im Jahr 1953 «die Stadt München Valentins Erben die kalte Schulter gezeigt hatte».

Zum anderen wegen des Textes von *Klaus Gronenborn*, der systematisch herausarbeitet, wie Valentin, «Zeit seines Lebens fasziniert von Technik und Maschinen», sich nicht nur früh des Konkurrenzmediums Kino bediente (VALENTINS HOCHZEIT, sein erster Film, entstand bereits 1912, zwei Jahre vor Chaplins Debüt), sondern sich als ein «durchgängig intermedial agierender Künstler» erwies – ein Mann der Moderne also. Eine Bibliografie und eine detaillierte Filmografie, wie man sie von einer Veröffentlichung des Frankfurter Filmmuseums nicht anders erwartet, runden den Band ab.

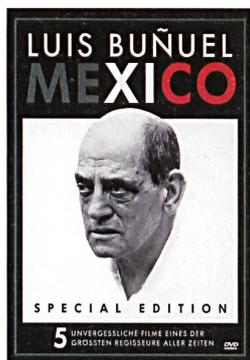
Frank Arnold

Jochen Brunow (Hg.): *scenario 1. Drehbuch-Almanach*. Berlin, Bertz + Fischer, 2007. 365 S., Fr. 41.50, € 22.90

Elisabeth Wicki-Endriss: *Verstörung – und eine Art von Poesie. Die Filmlegende Bernhard Wicki*. Berlin, Henschel, 2007. 191 S., Fr. 58.90, € 34.90

Klaus Gronenborn: *Karl Valentin. Filmpionier und Medienhandwerker*. Hg. vom Deutschen Filmmuseum, Frankfurt/M und dem Deutschen Filminstitut (Kinematograph Nr. 23/2007). Berlin, Henschel, 2007. 160 S. Fr. 35.90, € 19.90

König der Schmuggler Luis Buñuel in Mexiko



Spätestens seit Luis Buñuels Filme *UN CHIEN ANDALOU* und *L'ÂGE D'OR* zu Museumsstücken geworden sind, gelten sie als exemplarische Beispiele des Kunstkinos. Doch verkennt man dabei, dass sie ursprünglich als Attacken gegen eben jenes künstlerisch anspruchsvolle Kino Europas gedacht waren. Der amerikanische Film hingegen war dem Surrealisten Buñuel gerade Ideal: anonymes Maschinenkino mit Retorten-Gefühlen. Dabei hatte es Buñuel besonders der Slapstick angeht: Mack Sennett und seine Keystone Cops; Chaplin, bevor auch dieser seine kindlichen Gags mit jenem Tief-sinn unterfütterte, den die europäischen Intellektuellen schätzten, und natürlich Buster Keaton. Wer um diese Affinitäten weiss, der wundert sich auch nicht mehr darüber, dass Buñuel 1930 und von 1944 bis 45 versuchte, in Hollywood Fuss zu fassen, allerdings ohne Erfolg. In Mexiko schliesslich, abseits sowohl von der amerikanischen Filmindustrie wie auch von der europäischen Avantgarde, hat der Filmemacher dann doch von 1946 bis 1964 seine Traumfabrik gefunden mit einem sagenhaften Output von zwanzig Filmen. Fünf dieser Filme sind nun in einer hervorragenden DVD-Box erhältlich: der erschütternde *LOS OLVIDADOS* über das grausame Leben Jugendlicher in den Slums von Mexico-City, die Melodramen *SUSANA – TOCHTER DES LASTERS* und *ABGRÜNDE DER LEIDENSCHAFT*, das Paranoiker-Porträt *ÉL* sowie der burleske Krimi *DAS VERBRECHERISCHE LEBEN DES ARCHIBALDO DE LA CRUZ*. (Zusätzlich mit dabei als Bonusfilm ist auch die noch in Spanien gedrehte Dokumentation *LAS HURDES – LAND OHNE BROT*).

Buñuel musste von seiner Arbeit sich selbst und seine Familie ernähren und war darum gezwungen, Kompromisse einzugehen, etwa was Sujet und

Schauspielerauswahl betraf. Anders als im Früh- und im Spätwerk, wo Buñuel sich souverän über die Erzählregeln des Kinos hinwegsetzt, hatten die mexikanischen Filme auch fürs breite Publikum zu funktionieren; umso faszinierender ist, wie der Regisseur zwar oberflächlich Genrekonventionen gehorcht, diese aber eigentlich subtil subvertiert. Der Filmemacher als Schmuggler im Gegensatz zum Ikonoklasten hat Martin Scorsese diesen Typus des Regisseurs genannt. Weil dem Ikonoklasten sein Ruf vorausseilt, ist man auf dessen Provokationen vorbereitet, der Schmuggler hingegen schlägt überraschend zu. So gesehen, darf der mexikanische Buñuel wohl als König der Schmuggler gelten. Sein *LOS OLVIDADOS* mag von Ferne gesehen an den Humanismus eines de Sica erinnern, doch das ist nur Camouflage für einen Reigen von Schockmomenten, die subtiler zwar als das Rasiermesser am blossen Auge, aber vielleicht fast noch wirkungsvoller passieren. Und wenn der paranoide Ingenieur in *ÉL* die Werkzeuge für die Bestrafung der angeblich treulosen Gattin bereitlegt, wird aus der Psychose plötzlich eine surrealistische Installation. Kein Wunder war *ÉL* nicht nur Buñuels Lieblingsfilm, sondern auch jener des Psychoanalytikers Jacques Lacan.

Johannes Binotto

«Luis Buñuel – Mexico» Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprache: Spanisch; Untertitel: D. Extras: Kurzfilm *LAS HURDAS* und Dokumentation, Booklet mit Abdruck des Mexiko-Kapitels aus Luis Buñuels Autobiographie «Mein letzter Seufzer». Vertrieb: Pierrot le Fou

Desire & Sexuality Animating the Unconscious

Vor zweieinhalb Jahren wurde in London ein kleines, aber feines Symposium unter der Überschrift «Desire & Sexuality – Animating the Unconscious» durchgeführt. Im Kern ging es um die unterschiedlichen Darstellungsweisen zwischenmenschlichen Begehrens und von Beziehungsstrukturen generell mittels animierten Films. Begleitet wurde die Veranstaltung von einem reichhaltigen Kinoprogramm, welches jetzt fast vollständig einer breiteren Öffentlichkeit auf drei DVDs zugänglich gemacht wird. Insgesamt dreissig Titel haben die Organisatoren der Tagung, namentlich die für Ausrichtung des British Animation Awards verantwortliche Jayne Pilling, zusammengetragen. Ein äusserst verdienstvolles Unterfangen: Schliesslich ist die allgemeine Verfügbarkeit von kurzen Animationsfilmen der künstlerisch-unabhängigen Art nach wie vor ausgesprochen dürftig. Und so sind hier zahlreiche Namen versammelt, die in den letzten zwanzig Jahren in der weltweit sich tummelnden Szene eine wesentliche Rolle spielten, deren Arbeiten freilich nach der Festivalauswertung jeweils in der Versenkung verschwanden. Wenn so etwas wie ein roter Faden existiert, der alle drei Publikationen durchzieht, dann wohl die – nicht gerade neue – Erkenntnis, dass Frauen und Männer auf zwei verschiedenen Planeten leben. Das kann manchmal tragikomisch umgesetzt sein wie in *SECOND CLASS MAIL* (Grossbritannien, 1984), einem frühen Film von Alison Snowden, oder wie in *Marie Paccous UN JOUR* (Frankreich, 1997), meistens allerdings dominiert die Tragik, und das Lachen bleibt einem im Halse stecken. Die tschechische Regisseurin *Michaela Pavlatova* etwa erweist sich als Spezialistin für die Schilderung jener Entfremdungsprozesse, die an jeder Beziehung über kurz oder lang offenbar

zu nagen beginnen (*WORDS, WORDS, WORDS*, 1991; *REPETE*, 1995; *FOREVER & FOREVER*, 1998). Mit einem Märchenplauderton will uns *THE STAIN* (Grossbritannien, 1991) zunächst in Sicherheit wiegen, entpuppt sich dann aber als ein von *Marjut Rimminen* und *Christine Roche* glänzend inszeniertes, wüstes Familiendrama um Inzucht, Selbstmord und seelische Verkrüppelung. Zu den eher narrativ orientierten Filmen gesellen sich solche, bei denen das mehrschichtig Symbolträchtige überwiegt. Ein Grenzgänger diesbezüglich ist der im erzkatholischen Altötting geborene *Andreas Hykade*. In seinen Arbeiten (*WIR LEBTEN IM GRAS*, 1995; *RING OF FIRE*, 2000) sind Männerphantasien und Schuldkomplexe untrennbar miteinander verknüpft. Das Ausreizen der Vieldeutigkeit, das Fokussieren der Bildsprache auf ihren metaphorischen Gehalt führt bei einigen Werken zu einer atmosphärischen Dichte, die dem wohl am nächsten kommt, was man unter «Animating the Unconscious» zu verstehen hat. Stellvertretend hierfür seien Filme von *Simon Pummel* (*THE SECRET JOY OF FALLING ANGELS*, Grossbritannien, 1991) und *Craig Welch* (*HOW WINGS ARE ATTACHED TO THE BACK OF ANGELS*, Kanada, 1996) genannt. Insbesondere aber ein Regisseur muss in diesem Zusammenhang unbedingt Erwähnung finden: Der in den USA lebende gebürtige Ukrainer *Igor Kovalyov* beschwört sowohl in *BIRD IN THE WINDOW* (1996) als auch in *MILCH* (2005) farbverblichene Bilder herauf, bevölkert mit bizarren Figuren, deren inneres Sehnen in keinerlei Einklang mehr steht mit der Beschaffenheit ihrer äusseren Wirklichkeit.

Thomas Basgier

Bezugsadresse:
www.britishanimationawards.com

DVD

**Dreimal Sirk**

Wer von Douglas Sirk nur die späten Melodramen kennt, der findet in den folgenden Veröffentlichungen interessante Varianten von dessen Lieblings-Themen: In *A SCANDAL IN PARIS*, einer Komödie um den Gentleman-Gauner Vidocq, ist die Ironie, mit welcher Sirk die bessere Gesellschaft porträtiert, noch vordergründiger als in seinen späteren Filmen. Im Frauenmörderstreifen *LURED* zeigt sich bereits Sirks Lust am Künstlichen: ein Pappkarton-London und Darsteller wie *Charles Coburn* oder *Lucille Ball*, die nicht einmal versuchen, mit britischem Akzent zu sprechen – all das lässt keinen Moment dran zweifeln, dass man es hier nur mit der Imitation eines englischen Kriminalfilms zu tun hat. Am nächsten dran an seinen Farbfilmen ist der unbekannteste unter den drei Filmen. *SLEEP, MY LOVE* nutzt das Genre des Psychothrillers, um ein waschechtes Melodram zu erzählen: Eine Frau wird von ihrem untreuen Ehemann systematisch in den Wahnsinn getrieben. Die Kriminalelemente verdecken kaum, worum es Sirk tatsächlich geht: die Morschheit häuslichen Glücks und die Leere hinter gutbürgerlichen Fassaden zu zeigen.

VIDOCQ – EIN ELEGANTER GAUNER USA 1945. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprache: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: e-m-s

ANGELOCKT USA 1946. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Mono Dolby Digital; Sprache: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

SCHLINGEN DER ANGST USA 1947. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Mono Dolby Digital; Sprache: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Zweieinhalbmal Fassbinder

Aus dem Œuvre des Sirk-Verehrers Rainer Werner Fassbinder sind zwei weitere Titel veröffentlicht worden. Der frühe *GÖTTER DER PEST*, die Geschichte um einen Kriminellen, der nicht zu

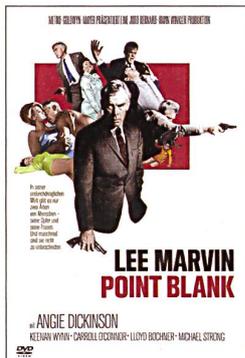


rück in die Gesellschaft findet, ist einer von Fassbinders persönlichsten und düstersten Filmen: In einem München, wo nie die Sonne scheint, bleiben den Figuren nur Einsamkeit und Tod – ähnlich wie Jean-Pierre Melville und Raoul Walsh kreiert Fassbinder einen existenzialistischen Gangsterfilm, besetzt mit dem Who-is-Who des ehemals jungen deutschen Films: Harry Baer, Hanna Schygulla, Margarethe von Trotta und Ingrid Caven.

Überdrehter, absurder, böser und nicht minder persönlich ist der acht Jahre später entstandene *SATANSBRATEN*: Ein einst gefeierter Dichter steckt in der Schaffenskrise und dreht durch beim Versuch, wieder zu Ruhm zu kommen. Ein irrer Film, in dem Fassbinder den Kult ums Genie (auch ums eigene) so radikal demontiert, dass er selbst Fans verstörte. Unterdessen weiss man, dass die groteske Monstrosität der Hauptfigur vom Regisseur nicht nur erfunden, sondern oft genug auch selbst ausagiert wurde. «Ich hätte bei meinem letzten Film (*EFFI BRIEST*) weitermachen müssen, dann wäre alles wunderbar gewesen», meinte Fassbinder 1977 in einem Interview. *SATANSBRATEN* hingegen stellte klar: hier ist ein Filmemacher dabei, sich selbst zum Verglühen zu bringen; Schaffenskraft und Selbsterstörung werden Synonyme. Als verdienstvolles Extra mit auf der DVD dabei: der Kurzfilm *DER STADTSTREICHER*, der erste Film Fassbinders.

GÖTTER DER PEST BRD 1969. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Mono Dolby Digital. Extras: Interview mit Kameramann Dietrich Lohmann. Vertrieb: Arthaus

SATANSBRATEN BRD 1976. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Mono Dolby Digital. Extras: Kurzfilm DER STADTSTREICHER. Vertrieb: Arthaus

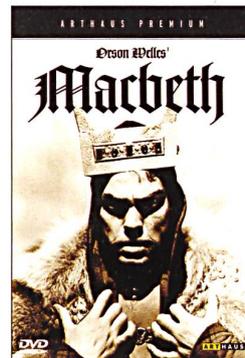
**Zweimal Boorman**

Nicht selten ist John Boorman an seinen hohen Ambitionen gescheitert, und so hinterlassen manche seiner Filme den Eindruck gescheiterter Meisterwerke. Mindestens zweimal aber ist ihm das Absolute geglückt: *POINT BLANK* – die Geschichte um den von Lee Marvin gespielten Gangster Walker, der die Hierarchie eines Verbrechersyndikats hinaufklettert auf der Suche nach dem Geld, um das man ihn einst geprellt hat – erfindet das Genre des Film noir komplett neu. Mit einer virtuoson Schnitttechnik, welche die Grammatik des Films um die Syntax der Psyche erweitert, gelingen Boorman faszinierende Legierungen: Spannung + Melancholie, Action + Traumdeutung, Don Siegel + Jean-Luc Godard. Schade nur, dass – im Gegensatz zur amerikanischen Edition – die deutsche DVD-Ausgabe ohne den profunden Audiokommentar des Regisseurs auskommen muss.

Weniger offensichtlich revolutionär, doch genauso präzise funktioniert *DELIVERANCE*: Vier zivilisationsmüde Städter sind per Kanu auf der Suche nach der ursprünglichen Natur und finden deren schreckliche Gewalt. Der filmische Horrortrip hat sich den amerikanischen Zuschauern für immer ins Gedächtnis geätzt, und noch heute kriegen gestandene Männer Hühnerhaut, wenn sie Banjo-Musik hören. Boorman hat einen Nerv der westlichen Gesellschaft getroffen, ihre Schizophrenie offengelegt: vom einfachen Leben träumen, aber dessen Grausamkeit nicht ertragen können.

POINT BLANK USA 1967. Region 2. Bildformat: 2,35:1; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: Warner Brothers

BEIM STERBEN IST JEDER DER ERSTE USA 1972. Region 2. Bildformat: 2,40:1; Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E. Extras: Audiokommentar des Regisseurs, diverse Dokumentationen. Vertrieb: Warner Brothers

**Einmal Welles**

Die Titanen suchen sich entsprechende Vorbilder: Orson Welles spielt, inszeniert, filmt und schneidet Shakespeare. Mit *MACBETH*, der nun endlich (noch dazu in einer hervorragenden Edition) auch hierzulande auf DVD vorliegt, beweist Welles, dass grosses Kino kein entsprechendes Budget braucht: das fehlende Geld für Kostüme, die dürftigen Sets (aus alten Roy-Rogers-Western bekannt) und die knapp zwanzig Tage Drehzeit haben Welles nicht entmutigt, sondern im Gegenteil angespornt. Das Resultat ein gutes Gegenbeispiel zum Mythos, Welles habe kein Talent für Ökonomie gehabt. Wenn *CITIZEN KANE* die «grösste Spielzeugetisenbahn» seines Lebens war, so blieben Welles hier nur ein paar Bauklötzchen. Er baute trotzdem einen Tempel daraus. Bei aller Kulissenhaftigkeit: Welles filmt kein Theater ab – er übersetzt Shakespeares Sprache in filmische Mittel, in Montage, Ton, Licht und Schatten.

Neben der restaurierten Kinofassung enthält die vorliegende Doppel-DVD-Ausgabe auch die rekonstruierte Langfassung sowie die Tonaufnahme der «Macbeth»-Inszenierung von Welles' Mercury Theatre.

MACBETH USA 1948. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto

Drama um eine illegale Abtreibung

4 MONATE, 3 WOCHEN, 2 TAGE / 4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS von Cristian Mungiu



«Rumänien, 1987.» Ein Tisch unter dem nebligen Licht des Fensters. Darauf ein Billig-Aquarium mit auswechselbarem Hintergrundfoto, ein Stapel Blätter, Wecker, Tassen, eine Zigarette, die im Aschenbecher vor sich hinqualmt ... Selbst Cinemascope reicht nicht, um das trostlose Szenarium zu fassen: Der Tisch sprengt den Bildrahmen. Erst als eine Hand nach der Zigarette greift, öffnet die Kamera das Bild auf Gabita, eine der Hauptfiguren. Der Schwenk gibt den Blick frei auf die beengten Verhältnisse: Der Tisch schrumpft, Betten, Kommoden, Stühle, Schränke drängen sich in der tristen Studentenbude, während vor dem Fenster die Schneeflocken fallen. Wohnverhältnisse in einem Studentenheim zu Zeiten des kommunistischen Diktators Ceausescu. Gabita packt ihren Koffer, räumt den Tisch ab, um das ausgebleichte Plastiktuch wegzunehmen, unentschlossen, ob sie ihre Unterlagen für die anstehende Prüfung nicht doch mitnehmen soll ... Otilia, ihre Zimmernachbarin, schlurft durch den dunklen Korridor des Studentenheims, um die noch fehlenden Dinge zu besorgen: den Föhn bei Petronela, ein Päckchen Zigaretten hier, eine Seife da, ein paar Bonbons ... «Man könnte

meinen, du gehst zum Picknick», meint Otilia zu Gabita. Was Sache ist, kristallisiert sich erst nach und nach heraus: Gabita ist ungewollt schwanger – schon «vier Monate, drei Wochen und zwei Tage», wie der Titel des Films präzisierend vorwegnimmt – und möchte das Kind abtreiben lassen. Was nicht schon der fortgeschrittenen Schwangerschaft wegen ein Problem ist – sondern grundsätzlich illegal in einer der rigorosesten kommunistischen Diktaturen des Ostens.

Ceausescu stellte in seinem Regime – dem selbstdeklarierten «Goldenen Zeitalter», wie der Untertitel des Films ohne Ironie festhält – Abtreibungen unter hohe Strafe. Und das seit 1966. In diesem Jahr führte der Diktator das Dekret 770 ein, mit dem er die Bevölkerung vergrößern und eine neue Generation – «den neuen Menschen» – im Geist des Kommunismus «heranzüchten» wollte. Nicht nur Abtreibung war verboten, sondern auch jegliche Art von Verhütung. Nur Frauen über vierzig oder Mütter von vier Kindern konnten einen Abbruch beantragen. Ein 2005 entstandener Dokumentarfilm, der deutsch-rumänische DAS EXPERIMENT 770: GEBÄREN AUF BEFEHL (DECRETEII) von Florin Iepan, bannte

eindrücklich die Hintergründe dieser jahrzehntlang verordneten Kinderzeugung ins Bild: Mehr als zehntausend Frauen bezahlten die heimlich und von selbsternannten Engelmacher/innen vorgenommenen Abtreibungen mit dem Leben. Andererseits kamen im Laufe der Jahre rund zwei Millionen ungewollte Kinder zur Welt, die sogar einen eigenen Namen trugen: «decretei», «Kinder des Dekrets».

4 MONATE, 3 WOCHEN, 2 TAGE spricht kaum von diesen Fakten, fasst jene historische Realität aber in ein umso beklemmenderes Drama, in dem die Menschen, ihre Gefühle, ihre Ängste und ihr Ausgeliefertsein im Zentrum stehen. Otilia agiert dabei als eigentliche Hauptfigur – übernimmt sie doch aus Freundschaft zu Gabita das meiste bei den Vorbereitungen und steht ihr auch während des Eingriffs und danach zur Seite. So sehen wir, wie Otilia sich das Geld zusammenborgt, mit der Hotelréceptionistin über die verloren gegangene Buchung streitet, mit Müh und Not anderswo ein Zimmer findet. Dabei wird überall und immer nach ihrem Ausweis gefragt: Rumänien ist ein Land unter notorischer Kontrolle, in dem eine Vielzahl an Vorschriften alles und jedes zum Machtspiel werden lässt. Entgegenkommen gibt es nur gegen konkret bezeugte Dankbarkeit: ein paar Geldscheine hier, ein Päckchen Zigaretten da. Ein Leben unter allgegenwärtiger Überwachung. Die Kamera von Oleg Mutu unterstreicht das noch: Wie in einem Rückgriff auf das frühe Kino fixiert die Kamera in langen Einstellungen die Handlungsräume rund um die Hauptfigur und lässt immer wieder die Darsteller ins Bild hinein- und wieder hinaustreten oder siedelt die Handlung im entfernten Hintergrund an, um die Protagonistin nicht aus dem Fokus zu verlieren. Manchmal ragen nur Körperfragmente ins Bild – Hände, Arme, Bäuche. Manchmal steht ein Telefon oder ein in der Ferne parkiertes Auto im Mittelpunkt. Die Kamera positioniert sich wie ein

personifizierter Blick, der sich umso realitätsnaher in das Geschehen einfügt.

Von Beginn weg evoziert der Film ein Land und eine Zeit, die sich düster und bleiern präsentieren. So die Interieurs – aber auch die Aussenschauplätze: graue Fassaden und Plätze, kaum Menschen. Noch selten präsentierten Cinemascope-Aufnahmen so triste Schauplätze: kahle Bäume, aufgeschweichte Vogelschwärme, ein Arbeiter, der neben einer rauchenden Holzbaracke Kies schaufelt, ein Taxi, das an einer verlassenen Strassengabelung hält. In den Nachtszenen erhelten einzig die Strassenlampen als schummrige Lichtpunkte das tiefe Schwarz, tauchen uns mit der Hauptfigur in ein beängstigendes Dunkel. Der Kameramann Oleg Mutu ist für die Bildgestaltung zuständig und um einen möglichst authentischen Stil bemüht. Mutu – der 4 MONATE, 3 WOCHEN, 2 TAGE auch mitproduzierte – führte die Kamera schon in Mungius Debütfilm, den in Cannes präsentierten und vielfach prämierten OCCIDENT (2002), der in SHORT-CUTS-Manier Menschen im postkommunistischen Rumänien porträtierte.

Eigenwillig und doch diskret komponiert die Kamera die Bilder – lässt sie ihre Atmosphäre und bebende Spannung voll und ganz entfalten. Diese verdanken sich vor allem den hervorragenden Darstellern – mit Laura Vasiliu als Gabita und insbesondere Annamaria Marinca als Otilia. Die erzählte Handlung enthält immer wieder Episoden, die in lähmender Echtzeit gespielt werden. So etwa in einer der beklemmendsten Szenen des Films: als die beiden jungen Frauen mit dem “Arzt” im Hotelzimmer allein sind und “Herr” Bebe deutlich zu spüren gibt, wer am längeren Hebel sitzt ... Oder auch die Sequenz der geselligen Tafelrunde im privaten Kreis, in der sich eine andere Facette aus dem Leben im Rumänien jener Zeit verdichtet: das Geburtstagsfest von Adis Mutter, an dem teilzunehmen Otilia ihrem Freund versprechen muss-



«Es ist nicht einfach, über zehn Minuten und mit zehn Darstellern den Handlungsfluss beizubehalten»

Gespräch mit Cristian Mungiu

te. Aufgewühlt von den Ereignissen im Hotelzimmer mit Gabita und Herrn Bebe, wird sie hier in die Fröhlichkeit im familiär-freundschaftlichen Rahmen katapultiert. Cristian Mungiu zeigt dies in einer achtminütigen ungeschnittenen Einstellung. Dabei fasziniert nicht nur die Dynamik der Szene – sie besticht auch durch ihre vielschichtige Stimmigkeit. Denn wohl herrscht ausgelassene Feststimmung – aber unterschwellig schwingen all die unausgesprochenen Konflikte mit: Otilias Sorge um Gabita, die sie allein im Hotelzimmer zurückliess, die Spannungen zwischen Otilia und Adi, dem sie sich inzwischen anvertraut hat, der aber unfähig ist, ihre Ängste und Skrupel nachzuvollziehen, die Gegensätze zwischen den Generationen ...

Mit seinem unglaublich eindringlichen, inhaltlich wie formal bestechenden Werk hat der neununddreissigjährige Cristian Mungiu nicht nur das Drama um eine illegale Abtreibung exemplarisch in Bilder gefasst – er hat auch meisterhaft die klaustrophobe Stimmung und bange Atmosphäre einer Gesellschaft nachgezeichnet, die über Jahrzehnte wie unter einer Glasglocke ihr Leben fristete. Als erster rumänischer Film überhaupt hat *4 MONATE, 3 WOCHEN, 2 TAGE* die Goldene Palme in Cannes gewonnen – als verdiente Auszeichnung für ein Werk, das sich mutig mit einem heiklen Kapitel der jüngsten rumänischen Geschichte auseinandersetzt.

Doris Senn

4 MONATE, 3 WOCHEN, 2 TAGE

4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS

4 LUNI, 3 SAPTAMINI SI 2 ZILE – AMINTIRI DIN EPOCA DE AUR

Regie, Buch: Cristian Mungiu; Kamera: Oleg Mutu; Schnitt: Dana Bunescu; Produktionsdesign: Mihaela Poenaru; Kostüme: Dana Istrate; Ton: Titi Fleancu, Dana Bunescu, Cristian Tarnovetchi. Darsteller (Rolle). Laura Vasiliu (Gabita), Anamaria Marinca (Otilia), Vlad Ivanov (Domnu' Bebe), Alex Potocean (Adi), Luminita Gheorghiu (Doamna Radu), Adi Caraleanu (Dl. Radu). Produktion: Oleg Mutu, Cristian Mungiu; ausführende Produzentin: Florentina Onea. Rumänien 2007. 113 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München

FILMBULLETTIN Ihr Film handelt von einer illegalen Abtreibung in der Zeit der Ceausescu-Diktatur. Wie sind Sie auf das Thema gekommen?

CRISTIAN MUNGIU Eine Freundin hat mir diese Geschichte erzählt, als ich um die zwanzig war. Aber erst letztes Jahr beschloss ich, daraus einen Film zu machen. Dabei suchte ich nach einer Geschichte, die wichtig war für Menschen meiner Generation. Ich hatte bereits vorher das Drehbuch für einen Film über diese Zeit geschrieben – unter dem Titel «Tales from the Golden Age». Das war aber eher eine Komödie. Ich gab das Drehbuch einigen jungen Darstellern zum Lesen – wir standen kurz vor Drehbeginn. Da sagten mir die Schauspieler: Hey, es muss wirklich lustig und cool gewesen sein, in dieser Zeit zu leben. Und das stimmte natürlich überhaupt nicht: Es war alles andere als lustig. Aber ich wollte mich heute so an diese Geschichte erinnern. Aufgrund der Reaktionen beschloss ich aber, vorher noch einen anderen Film zu drehen – und sei es nur, um die Sicht jenes komödiantischen Films auszugleichen. Dabei wusste ich, es würde ein düsterer Film werden – die Tonalität war mir schon vor Drehbeginn klar. So begann ich, nach Storys zu suchen. Und ich erinnerte mich an diese eine Geschichte und begann, sie niederzuschreiben. Da begegnete ich per Zufall jener Frau, die mir fünfzehn Jahre zuvor dieses Erlebnis und diese Geschehnisse erzählt hatte, und ich spürte, wie die Gefühle und auch die Wut von damals wieder in mir hochstiegen. Da realisierte ich: Wenn diese Story nach fünfzehn Jahren noch solche Emotionen in mir wachruft – dann wird sie das auch bei anderen tun.

FILMBULLETTIN Ihr Film taucht ganz in eine Erfahrungswelt der Frauen ein. Wie haben Sie sich dieses Wissen angeeignet?





CRISTIAN MUNGIU Wenn ich schreibe, fühle ich mich weder als Mann noch als Frau. Ich bin meinen Figuren nah – und ebenso der Geschichte. Und die Emotionen und Details, die mir diese Freundin damals erzählte, waren noch so lebendig ... Ich machte einen Film über diese Geschichte, weil meine Meinung sich seit damals sehr geändert hat. Zu jener Zeit verbanden wir keine moralischen Skrupel mit dem Thema Abtreibung – und ich brauchte Jahre, um zu verstehen, dass ein Problem damit verbunden sein könnte ... Deshalb ist Abtreibung auch kein "Frauenproblem", es ist ein moralisches Problem, das nichts mit Sex zu tun hat. Es ist etwas viel Wichtigeres. Deshalb war es für mich auch nicht schwierig, mich mit diesem Thema auseinanderzusetzen.

FILMBULLETIN Dann basiert der Film also auf einer einzigen – wahren – Geschichte?

CRISTIAN MUNGIU Ich sprach mit vielen, bevor ich entschied, einen Film über dieses Thema zu drehen. Dabei kamen nicht nur viele Details, die diese Zeit ausmachen, zusammen. Ich habe auch entdeckt, dass die Leute nicht über diese Zeit sprechen – es sei denn, du fragst sie danach. Dann aber hat jeder etwas zu erzählen, und die schrecklichsten Dinge kommen ans Licht. So wurde uns bewusst, dass es ein Thema war, das viele auf irgendeine Weise berührte, dass es aber auch ein Tabu war, über das die Leute sonst nicht redeten. Nach all diesen vielen "anderen" Geschichten aber beschloss ich, am Ende bei "meiner" Geschichte zu bleiben: Sie hatte mit mir persönlich zu tun, und dieselben Emotionen, die sie in mir evozierte, würde sie auch auf der Leinwand hervorrufen.

FILMBULLETIN Wie konnten Sie jene Epoche und die dazugehörige Atmosphäre so authentisch rekonstruieren?

CRISTIAN MUNGIU Diesen Eindruck zu erreichen, war alles andere als einfach. Unser Budget war klein, und die Achtzigerjahre gehören schon der Vergangenheit an. Man kann

also nicht einfach rausgehen und mit dem Dreh beginnen. Wir wendeten deshalb zwei Verfahren an: Das eine betrifft das Shooting, das andere die Sets. Wir beschlossen von Beginn weg, die Farbsättigung etwas herabzusetzen, machten dann eine digitale Zwischenkopie, wo wir sie noch einmal abschwächten, um diese "graue" Farbtemperatur zu erhalten, die wir brauchten. Der grösste Effort aber wurde während der Dreharbeiten geleistet: Das meiste, was die Epoche charakterisiert, kommt aus der Handlung heraus – weil alle irgendwie unzufrieden sind, alle die anderen kontrollieren oder sich ständig jemand in dein Leben einmischte. Dann sind da aber natürlich auch die Locations, und ich glaube, wir gaben zweimal das ursprüngliche Budget nur schon für den Aufbau der Sets aus. Wir betrieben zuerst einmal eine aufwendige Suche nach den Drehorten: Weil wir es uns nicht leisten konnten, die Interieurs selbst zu bauen, waren wir darauf angewiesen, sie zu finden. Das Schwierigste war dabei, Aussenszenen zu drehen, weil alles mit Neonlicht, Autos, Werbung, Air Condition voll ist. Aber wir fanden dann doch ein paar Orte und verwendeten viel Zeit darauf, das Störende abzudecken. Gedreht haben wir schliesslich in Bukarest – auch wenn die Handlung im Film in einer kleineren Stadt spielt. Auch für die Innenaufnahmen mussten wir viele Änderungen vornehmen: Für das Hotelzimmer konnten wir in einem Hotel das damalige Styling wiederherstellen, weil das Gebäude ohnehin renoviert wurde. So konnten wir Mauern hochziehen, Wände mit diesem typischen rauhen Achtziger-Jahre-Verputz anmalen und so innerhalb des recht original gebliebenen Hotels unser eigenes Set kreieren. Und natürlich kauften und mieteten wir auch noch viele Dinge und Objekte aus jener Zeit. Was uns aber immer am Herzen lag, war, die Zeit nicht zur Hauptakteurin werden zu lassen: Die Leute und ihre Erlebnisse sollten im Zentrum stehen.



FILMBULLETTIN Wie war die Zusammenarbeit mit dem Kameramann?

CRISTIAN MUNGIU Ich kenne Oleg Mutu seit rund fünfzehn Jahren. Wir studierten zusammen an der Filmschule. Wir besitzen gemeinsam eine Filmproduktionsfirma, arbeiten nicht nur bei Kino-, sondern auch bei Werbefilmen zusammen. Deshalb ist die Kommunikation sehr einfach. Dabei war mir von Beginn weg klar, dass es sehr lange Einstellungen geben würde. Er suchte deshalb nach einer technischen Lösung, um das zu bewerkstelligen, und kam schliesslich mit einer Art Steadycam, die aber nicht auf der Schulter getragen, sondern über dem Kopf wie eine Art Helm und mit Draht befestigt wird: ein Zwischending zwischen Stativ und Steadycam. Diese Einrichtung erlaubte es ihm, mit der Kamera zu gehen und sie zu drehen. Wir machten ein paar Tests, filmten dieselbe Szene statisch oder mit verschiedenen Kamerabewegungen aus verschiedenen Perspektiven und legten uns dann auf einen Stil fest. Wichtig war uns aber vor allem, dass die Darsteller sich frei bewegen konnten – auch um die Kamera herum. Wir platzierten die Kamera am bestmöglichen Ort und liessen die Figuren mitunter auch aus dem Off sprechen. Ausserdem sollte die Kamera sich ganz der Protagonistin anpassen: Wenn sie sass, sollte auch die Kamera verharren, wenn die Figur sich bewegt und rennt, soll das auch die Kamera tun. So entstanden nach und nach Stil und Rhythmus des Films.

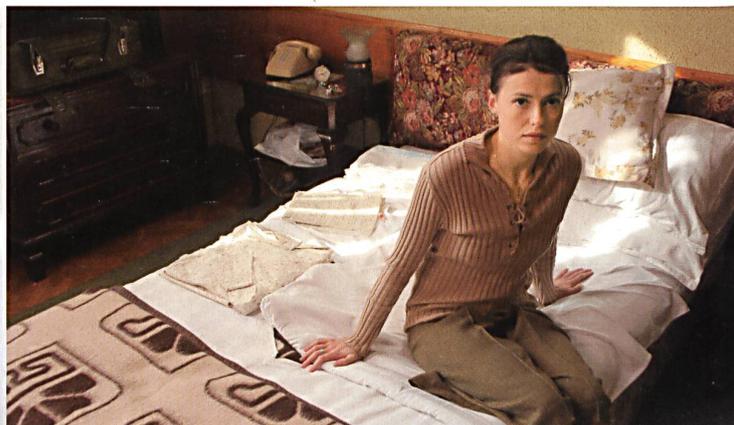
FILMBULLETTIN Eine wichtige Szene im Film ist die ungeschnittene Einstellung am gedeckten Tisch des Geburtstagsfests: acht Minuten Dynamik aus einer einzigen Perspektive. War das Improvisation?

CRISTIAN MUNGIU Ich improvisiere nie! Wir drehten fünftausend Meter allein für diese Szene, ich warf alles weg – ausgenommen die allerletzte Aufnahme! Zwei Tage waren ursprünglich für diese Sequenz vorgesehen – am Schluss dau-

erte es fast eine Woche. Diese Szene war wahrscheinlich die schwierigste im ganzen Film: Die Leute müssen singen, und das muss irgendwie harmonisch klingen. Dann musste ich ihnen beibringen, gleichzeitig zu reden – und das in einem gewissen Tonfall und indem sich die Texte nur silbenweise überschneiden – und dabei hatte der Dialog doch fortlaufend zu sein. An einem gewissen Punkt wussten alle, was ich wollte – und doch stimmte es irgendwie nicht. Immer gab es jemanden, der zu spät kam, der seinen Text vergass ... es ist nicht einfach, über zehn Minuten und mit zehn Darstellern den Handlungsfluss beizubehalten. Wir drehten und drehten – und beschlossen schliesslich, noch eine einzige Aufnahme zu machen. Und die war es dann. Dabei war auch sie nicht perfekt! Aber sie war so gut, dass ich sie für die Postproduktion verwenden konnte. Dafür musste ich vielleicht an gewissen Stellen den Ton von einer anderen Aufnahme reinnehmen – aber der Rhythmus stimmte!

FILMBULLETTIN Können Sie noch etwas mehr zu den Drehbedingungen sagen?

CRISTIAN MUNGIU Ich glaube, wir drehten etwa 32 000 Meter Film an etwa 32 Tagen. Ein paar Szenen habe ich schliesslich weggelassen: das Material von etwa vier Tagen, nicht zuletzt, um etwas Reservematerial zu haben. Erstaunlicherweise ging der ganze Dreh – der mit seinen langen Einstellungen sehr kompliziert ist! – ohne grosse Komplikationen vor sich. Die Dinge fügten sich oft mühelos – das spürten wir schon während der Dreharbeiten. Im September beschloss ich, diesen Film zu drehen – dabei hatten wir zu dem Zeitpunkt noch überhaupt kein Geld! Und weil wir auf Cannes hin fertig sein wollten, entwarfen wir einen völlig auf Hypothesen stehenden Drehplan, der mit vielen Wenns operierte: Wenn wir das Geld kriegen würden, würden wir in diesem Zeitraum drehen, und wenn wir das schafften, würden wir rechtzeitig fertig werden. So begannen wir den Film,



noch ohne jegliches Geld. Wir hatten viel Glück während des Drehs – und arbeiteten wie verrückt. Sogar zwischen Weihnachten und Neujahr – einer Zeit, die die Leute normalerweise bei ihrer Familie verbringen. Noch während des Drehs suchten wir nach Drehorten – weil wir viel zu spät dran waren. Aber es hat sich gelohnt.

FILMBULLETIN In Ihrem Film arbeiten Sie hauptsächlich mit einer unterschwellig bedrückenden und klaustrophoben Atmosphäre – mit Ausnahme von einer offen schockierenden Szene im Film, wo der abgetriebene Fötus zu sehen ist – wofür Sie auch Kritik geerntet haben. Wie kam es zu dieser Szene, und würden Sie sie nach wie vor in den Film integrieren?

CRISTIAN MUNGIU Ja, absolut. Dieser Anblick ist Teil von dem, was ich erzählen wollte, und stammt direkt aus der Geschichte, die jene junge Frau mir damals erzählte. Und zwar, dass sie in dem Moment begriffen hatte, dass Abtreibung nichts Abstraktes ist, sondern dass die kleine Kreatur schon wie ein Mensch aussieht: Es ist ein Baby – kein Zellhaufen, wie man ja sonst das Ungeborene in Verbindung mit Abtreibung häufig assoziiert. Und das schockierte diese Freundin von mir damals auch und liess sie aufmerken – im Sinne von: Überleg dir gut, was du tust, wenn du wieder eine solche Entscheidung triffst! Sie musste schliesslich damit umgehen. Die Schwangerschaft war ja auch schon weit fortgeschritten. Es ging also letztlich um ein kleines Baby! Einen ehrlichen Film zu diesem Thema zu machen und das auszulassen, wäre viel schlimmer gewesen, als jetzt ein paar Zuschauer zu schockieren, die nicht verstehen, was ich erzählen will. Es gehört ganz einfach zur Geschichte.

FILMBULLETIN Sie bringen Ihren Film mit Ihrem eigenen Verleih in die rumänischen Kinos. Wie, glauben Sie, wird das rumänische Publikum darauf ansprechen?

CRISTIAN MUNGIU Hier am Transsilvanischen Festival in Cluj, wo der Film seine rumänische Premiere erlebte, standen die Leute Schlange, und die Tickets waren in den ersten zehn Minuten nach Kassenöffnung am Morgen bereits ausverkauft. Deshalb hoffe ich natürlich, dass die Leute sich den Film auch in den kommenden Monaten im Kino anschauen gehen. Sicher sind viele auch einfach neugierig auf den Film, weil er die Goldene Palme in Cannes gewonnen und eine entsprechende Lawine in der hiesigen Presse ausgelöst hat. Es war ein nationales Ereignis! Und einen Tag lang waren die Leute einfach nur stolz, Rumänen zu sein. Das allein hat aber noch nicht viel mit Kino an sich zu tun. Es war, wie wenn Rumänien die Fussballweltmeisterschaft gewonnen hätte! Aber natürlich hoffe ich, dass diese Neugier anhält und die Menschen dazu bringt, sich den Film anzusehen.

FILMBULLETIN Haben Sie eine Erklärung für den derzeitigen Erfolg des rumänischen Films?

CRISTIAN MUNGIU Ich glaube nicht, dass es dafür eine einfache Begründung gibt. Es liegt wohl einfach an den ersten Filmen dieser Generation, die schlicht gut waren: modern, in einer überzeugenden Kamerasprache, ehrlich. Dabei gab es auch so etwas wie einen gesunden Wettbewerb unter den Nachwuchsfilmemachern, der sehr stimulierend war. Ausserdem haben alle auch ihre eigene Produktionsfirma gegründet. Und wir stecken das Geld in die Filme und brauchen es nicht, um persönlich reich zu werden: Niemand arbeitet mit grossen Produzenten zusammen. Wir produzieren unsere eigenen Filme. Und wir sind vielleicht auch einfach eine Generation, die gutes Kino produziert.

Das Gespräch mit Cristian Mungiu führte Doris Senn





1

3

1



FILMBULLETIN 8.07 GENREKINO

Die Ballade vom edlen Banditen

Jesse James: Wahrheiten, Legenden, Filme

... That Dirty Little Coward
Who Shot Mister Howard
Ballad of Jesse James

JESSE JAMES



2

4

5

3



1 THE LONG RIDERS, Regie: Walter Hill; 2 Casey Affleck und Sam Rockwell in THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD BOB FORD, Regie: Andrew Dominik; 3 Brad Pitt in THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD BOB FORD; 4 James und Stacy Keach in THE LONG RIDERS; 5 THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID, Regie: Philip Kaufman

Spricht man von den berühmten und berüchtigten Banditen der Weltgeschichte – die ja nicht gerade arm an Banditen ist –, kommt die Rede bald einmal auf Jesse James. Ein Name, der zur Legende geworden ist.

Jesse James ist am 5. September 1847 im amerikanischen Bundesstaat Missouri geboren worden. Als Halbwüchsiger schloss er sich 1861, nach dem Ausbruch des amerikanischen Bürgerkriegs, einer Guerilla-Truppe an, um für die Sache des Südens zu kämpfen. Nachdem der Krieg 1865 mit der Kapitulation der Südstaaten zu Ende gegangen war, führte er mit seiner Bande die Feindseligkeiten gegen die Nordstaaten auf eigene Faust weiter.

Zur Rechtfertigung seiner Raubzüge gab er mit Vorliebe politische und soziale Gründe an: beispielsweise die Unterdrückung durch den siegreichen Norden und die nach dem Krieg einsetzende Grundstückspekulation, die durch die Eisenbahngesellschaften verursacht wurde. Im

besiegten Süden war man geneigt, die James-Bande, zu der auch die Brüder Cole, James und Bob Younger gehörten, für eine gerechte Heimsuchung der verhassten Yankees zu halten. Vor allem im Borderstaat Missouri, dessen Regierung zwar der Union treu geblieben war, die Skaverei aber weiterhin tolerierte, hat manche verarmte Farmersfamilie in Jesse James einen Widerstandskämpfer gesehen und seinen kriminellen Handlungen einen gesellschaftskritischen Sinn unterschoben. Er überfiel mit seinen Banditen in erster Linie Banken und Eisenbahnzüge, also jene Institutionen, die dem Siedler im Westen als Repressionselemente erschienen, als Überlagerung durch eine ihm fremde Kultur.

Das Ende der Bande kam nach zahlreichen Raubzügen am 7. September 1876, als nach einem Ritt von vierhundert Meilen ein Überfall auf die Bank in Northfield, Minnesota, missglückte. Nur Jesse und sein älterer Bruder



1

3

3

3



1 I SHOT JESSE JAMES, Regie: Samuel Fuller; 2 Casey Affleck in THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD BOB FORD, Regie: Andrew Dominik; 3 John Ireland in I SHOT JESSE JAMES; 4 Brad Pitt in THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD BOB FORD

Frank konnten sich retten. Nachdem Frank seinen Bruder in der Absicht verlassen hatte, in Zukunft ein ehrliches Leben zu führen, versuchte Jesse, neues Personal für seine Bande zu rekrutieren. Unter ihnen befand sich neben Charles Ford auch dessen jüngerer Bruder Robert, ein entfernter Verwandter und glühender Verehrer seines Vorbildes Jesse James. *THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD* von Andrew Dominik erzählt die Geschichte ihrer Begegnung.

Verschmähte Liebe

Es gibt Dutzende von Jesse-James-Western, unter ihnen auch Kuriositäten wie *JESSE JAMES MEETS FRANKENSTEIN'S DAUGHTER* aus dem Jahre 1966, eine abstruse Mixtur von Western und Horrorfilm. *THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD* ist

aber nicht einfach ein weiterer Beitrag zur Fortführung der Western-Tradition, sondern ein Psychodrama in der Tradition eines Western. Er ist die visuelle Darstellung einer vielschichtigen Beziehung, die vergleichbar ist mit der dramatischen Geschichte einer verschmähten Liebe. Der Film zeigt, wie der junge Bob seinen Helden umgarnt, der nicht nur ein furchteinflößender, kühler, sondern auch ungeheuer charismatischer Verbrecher ist. Er verehrt ihn so sehr, dass er am liebsten in Jesses Haut schlüpfen würde, und weil er das nicht kann, weil er immer nur ein kleines Nichts am Rockzipfel seines Idols sein wird, erschießt er ihn, als könne dieser Akt ihn über sich selbst hinausheben.

1947 hatte der später als Kultregisseur bezeichnete Samuel Fuller den gleichen Stoff in seinem Erstlingsfilm unter dem Titel *I SHOT JESSE JAMES* behandelt. Der mit wenig Aufwand gedrehte Low-Budget-Film nimmt auf verblüffende Weise einige Szenen des Films von Andrew



2

3



4



2



Dominik gleichsam vorweg. Am eindrucklichsten, als der vom jungen *John Ireland* gespielte Bob Ford zum Schluss bekennt, den Mann, den er erschossen hat, im Grunde geliebt zu haben: «I Loved him».

In gelungenen Filmen entspricht die Form jeweils in idealer Weise dem Inhalt. Das ist auch in *THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD BOB FORD* der Fall. Die eindrucklichen und grandiosen Bilder von weiten, oft kargen und einsamen Landschaften, Bilder wie aus einem Traum, spiegeln die Einsamkeit der Menschen, denen man bei ihrer schwerfälligen Art zu Denken zusehen kann wie in einem melancholischen Kammerspiel unter freiem Himmel. Diese Bilder scheinen manchmal einem alten Fotoalbum entnommen. Sie zeigen Menschen mit zerfurchten und zernarbten Gesichtern, in denen sich die Anstrengun-

gen eingegraben haben, um die Weiten einer Landschaft zu durchqueren, über der eine winterliche Grundstimmung liegt.

Den Preis als bester Schauspieler hat in Venedig der Mitproduzent des Films, *Brad Pitt*, für seine Rolle als Jesse James erhalten. Ebenso gut hätte der junge *Casey Affleck* diese Ehrung verdient. Er hat die Rolle von Bob Ford zwischen Begriffsstutzigkeit und Bauernschläue angelegt, und er schafft es, die Beziehung zu seinem Vorbild als eine Art von verzweifelt naiver Sehnsucht nach Anerkennung darzustellen.

Bedeutende Western – wie beispielsweise *HIGH NOON* – sind häufig Kommentare zu jeweils aktuellen gesellschaftlichen, sozialen und politischen Situationen. Wenn in *THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD* angedeutet wird, dass der berühmte Jesse James als Folge eines Krieges in einem teilweise zerrüttele-



1

1

2

1

1



1 THE TRUE STORY OF JESSE JAMES, Regie: Nicholas Ray; 2 THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD BOB FORD, Regie: Andrew Dominik

ten Land zum Banditen geworden sei, ist es vielleicht nicht ganz unberechtigt, diese Aussage in Zusammenhang mit heutigen kriegerischen Ereignissen zu sehen.

Volksheld und Medienstar

Die Legende hat aus dem gewalttätigen Banditen, der unter dem Namen Thomas Howard mit seiner Familie als äusserlich ehrbarer Bürger nach jedem Überfall in eine andere Stadt umgezogen ist, einen Volkshelden und einen ersten Medienstar gemacht: Wie einst Robin Hood durch den Wald von Sherwood, so ritt Jesse James, wie die Legende will, mit seiner Bande durch Kansas und Missouri, um die reichen, verhassten Banken und Eisenbahngesellschaften zu berauben. Verschiedene Zeitungen, zahllose Groschenhefte und selbst eine Reihe von Politikern erho-

ben den Banditen zum Symbol des konföderierten Widerstandes, zum Rächer der Entrechteten, denn ein gewöhnlicher Outlaw war als Volksheld nicht zu gebrauchen.

Jesse James selbst konnte die allgemeine Bewunderung nur recht sein. Es scheint, als habe er sehr schnell begriffen, worum es ging, denn auf die Frage, was ihn und seine Männer zu dem gesetzlosen Treiben veranlasst habe, soll er gewöhnlich zur Antwort gegeben haben: «They drove us to it!» Sie – damit waren die Yankees aus dem Norden gemeint.

Von Jesse James behauptet das Volkslied: «He stole from the rich and gave to the poor.» Dabei dürfte es – glaubt man den Historikern – recht schwer werden, Beweise für edle Handlungen und lobenswerte Wohltätigkeit zu finden. Genährt wurde die Legende vor allem durch Jesses Tod im April des Jahres 1882, da Bob Ford sein unerreichtes Vorbild hinterrücks erschoss, als dieser in seinem Haus in



St. Joseph, wo er wiederum unter dem Namen Thomas Howard ein sitzames Leben führte, sich eben einem Bild zuwandte. Noch im selben Jahr stellte sich Frank James der Gerichtsbarkeit und wurde von einem süddemokratischen Gericht in Gallatin, Missouri, dann prompt begnadigt. Zusammen mit Cole Younger, einem weiteren Mitglied der ehemaligen James-Bande, trat er später als Darsteller seiner eigenen Legende im Zirkus auf.

Die erste vollständige und zuverlässige Abhandlung über das Leben der Brüder James, die sich auf Dokumente und Archive stützt, stammt laut dem französischen Filmhistoriker Jean-Louis Rieuepeyrou aus dem Jahre 1949: «Desperate Men» von James D. Horan.

Filmlegenden und Balladen

Kein Historiker kommt jedoch gegen die Legende an, die schon zu den Lebzeiten des Banditen entstanden war und nach dessen Tod in zahlreichen Balladen weiterlebte. Auch Hollywood hat diese Legenden weitergepflegt, zum Teil in sehr schönen, lyrischen Filmen wie etwa in *Nicholas Rays THE TRUE STORY OF JESSE JAMES* (1956), in dem für den Regisseur gerade die Art von Interesse war, wie ein Rebell, der soziale Motive geltend macht, zur Legende werden kann. Ray versuchte, die Motive für den Ausstieg der beiden Brüder aus der Gesellschaft auszuleuchten und die Beweggründe von Jesses verbrecherischen Handlungen aus der Behandlung herzuleiten, welche die James-Familie durch die Nordstaaten erfahren hatte. Im Gegensatz zu *REBEL WITHOUT A CAUSE* des gleichen Regisseurs, in dem die Helden zu Erwachsenen reifen, erscheint Jesse James als ein durch den Krieg entwurzelter Teenager, ein *Rebel*



1



3



3

1 Tyrone Power in *JESSE JAMES*, Regie: Henry King; 2 *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID*, Regie: Philip Kaufman; 3 *THE LONG RIDERS*, Regie: Walter Hill; 3 *JESSE JAMES*, Regie: Henry King

With a Cause: gefangen in seinen Raubzügen – frustriert, nicht aufhören zu können. Als Bedingung der Legende entdeckt Rays Recherche den zum Scheitern verurteilten Versuch, das Glück ausserhalb einer rigoros repressiven Gesellschaft zu finden.

Dichtung und Wahrheit

Jeder der Filme, welche die Abenteuer und Raubüberfälle der James und Youngers behandeln, unterscheidet sich vom andern nach Haltung und Stil; fast alle Filme stimmen aber darin überein, dass die Brüder allesamt aus verletzter Ehre zu Verbrechern geworden sind: zwar hatten sie, als sie nach dem Bürgerkrieg in ihren Heimatstaat Missouri heimkehrten, zugegebenermassen Schwierigkeiten, sich an das bürgerliche Leben zurückzugewöhnen, zu Verbrechern aber wurden sie erst – so will es wieder-

um die Legende –, als sie sich als Sachwalter der kleinen Leute, der Farmer und Bürger, gegen die expansive Politik der grossen Banken und der Eisenbahngesellschaften zur Wehr zu setzen begannen.

An die Zeit, als der jugendliche Jesse James mit den blutrünstigen Partisanentruppen von Quantrill und «Bloody Bill» Anderson ritt, die für die Sklaverei eintraten, erinnert ein handlungsreicher, wenn auch historisch höchst ungenauer Film aus dem Jahr 1961 unter dem Titel *KANSAS RAIDERS* von Ray Enright. Ein andermal erscheinen die legendären Banditen als gebrochene Helden, beispielsweise in Philip Kaufmans 1971 gedrehtem *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID*, einer dokumentarischen Biographie mit dem Versuch, die Antriebe der einzelnen Bandenmitglieder psychoanalytisch aufzuhellen. 1876 hatte der Staat Missouri beschlossen, die Brüder James und Younger sowie ihre Mitkämpfer zu amnestieren. Ein Vor-



2



3



2

2

haben, das von jenen Bodenspekulanten und Eisenbahnunternehmern hintertrieben wurde, welche die Farmer zuvor bereits um Grund und Boden gebracht und in die Illegalität getrieben hatten. Der Überfall auf die Bank in Northfield, der ohne Blutvergiessen vor sich gehen sollte, war die Antwort. «Der ehrgeizige und nur teilweise geglückte Versuch eines ehemaligen Geschichts-Professors, alles auf einmal zu bringen; einen quasi-dokumentarischen Bericht; die Ballade, zu der die darin mitgeteilten Tatsachen verklärt werden; und die Reflektion des zum Mythos erhobenen Guerilla-Kriminalfalles aus der Sicht des modernen Sozialpsychologen. Als Städtebild von Northfield 1876 ist der Film am eindrucksvollsten.» (Joe Hembus)

Zu einem Klassiker unter all den James-Verfilmungen ist *Henry Kings* *JESSE JAMES* aus dem Jahre 1939 geworden, der weit eher dem Mythos huldigt, als sich um den poli-

tischen und sozialen Hintergrund zu kümmern, ohne ihn allerdings auszuklammern. Der Film zeigt die heroische Legende, nicht die historische Wahrheit. Auf der Leinwand gewann Jesse dank dem Charme des blendend aussehenden Hauptdarstellers *Tyrone Power* die Zuschauer gleich für seine Sache, da er als unbescholtener Farmer und seine Familie von skrupellosen und handgreiflichen Grundstückskäufern auf hinterhältige Weise bedrängt wird. Die Brüder Frank und Jesse rächen 1868 den durch Eisenbahnagenten verschuldeten Tod ihrer Mutter und begehen unter dem Beifall entrechteter Zeitgenossen ihre ersten Überfälle. Die als virtuos gerühmte Inszenierung bemühte sich mit Pathos, Sentiment, aber auch mit Humor, um eine psychologische Studie von Männern, welche die gespannte, mit Gewalt und Unterdrückung geladene Atmosphäre der Nachkriegszeit zu Gesetzlosen machte.



1

1

1



1 THE LONG RIDERS, Regie: Walter Hill; 2 Brad Pitt in THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD BOB FORD, Regie: Andrew Dominik; 3 JESSE JAMES, Regie: Henry King

Die von *Fritz Lang* ein Jahr später gedrehte Fortsetzung *THE RETURN OF FRANK JAMES* erinnert in der Rache Franks an den Brüdern Bob und Charlie Ford weit eher an die amerikanische Version der europäischen Nibelungen-Saga als an einen traditionellen Western. «Aus der "wahren Geschichte" der Brüder James nahm Lang nur einen Song. Gefundene Realität interessierte ihn nur als bereits Geformtes, Formen prägende Form, Matrize.» (Enno Patalas)

Brüder spielen Brüder

Walter Hill seinerseits strebt in *THE LONG RIDERS* (1979) weder eine neuromantische Modernisierung noch eine unglaubliche Glorifizierung an: er bettet seine Helden, so gewalttätig sie sich auf ihren Raubzügen auch benehmen mögen, vielmehr in ein ländlich-sittliches

Familienleben ein, beschreibt den Alltag dieser Outlaws, zeigt sie, bei gutem Wetter über Land reitend, als ehrbare Männer und lässt sie die Sympathie der Bevölkerung auf den einsamen Farmen rings in den stillen Tälern von Missouri genießen.

Was *THE LONG RIDERS*, in dessen Mittelpunkt ebenfalls der Überfall auf die Bank in Northfield steht, reizvoll macht, obwohl dieser Umstand noch keineswegs eine selbstverständliche Qualität abgibt, ist die Besetzung: Brüder werden von Brüdern gespielt. *David*, *Keith* und *Robert Carradine* reiten als Cole, Jim und Bob Younger, *James* und *Stacy Keach* treten als Jesse und Frank James auf, Ed und Clell Miller werden von *Dennis* und *Randy Quaid* gespielt, *Christopher* und *Nicholas Guest* sind die Darsteller von Charlie und Bob Ford: ein Film der Brüder über Brüder also, die allesamt schon in den Tagen des Wilden Westens, als sie ihre Taten verübten, zu Legenden geworden waren.



Was sich anfangs als Publicity-Einfall ausnehmen mag, erweist sich in der Folge als effektvolle Idee: Die verschiedenartigen Brüder sind sich auf spannungsvolle Weise ähnlich-unähnlich, wie es eben bei Verwandten der Fall sein kann. Der öfter auftretende Konflikt zwischen Bandenzugehörigkeit und Familiensolidarität erhält so eine überraschend realistische Dimension.

Absage an die Zertrümmerung der Mythen

«Walter Hill hat keine andere Absicht», wie Martin Schlappner 1980 in seiner Rezension von *THE LONG RIDERS* schrieb, «als die, eine Geschichte, die für Amerika noch immer als ein Mythos erlebbar ist, in starken, bannenden Bildern zu erzählen, in diesen Bildern die Magie der Waffe, des Colts, die Freiheit des ausser Gesetz und Übereinkunft reitenden Mannes, aber auch den Preis sicht-

bar zu machen, der für diese Freiheit bezahlt werden muss. Das mag den, der sich geschmäckerlich dem Sensibilismus verschrieben hat, erschrecken, während es sich doch um die künstlerische Bewältigung des Aufstandes gegen Norm und Ordnung handelt, um die balladeske Beschwörung einer Flucht, die Tod um sich verbreitet, aber tödlich in jedem Fall auch enden muss. So ist die neuerliche Mythisierung der James und der Youngers in diesem Film auch eine Absage an die lange Zeit im Western Hollywoods betriebene Zertrümmerung der Mythen. Vielleicht findet der Western, wie es in den Ankündigungen weiterer Filme dieses Genres versprochen wird, tatsächlich zu seiner Tradition zurück.»

Rolf Niederer

Der Leidenschaft fürs Spielen erlegen

LUST, CAUTION von Ang Lee



Mit *BROKEBACK MOUNTAIN* gewann der gebürtige Taiwanese Ang Lee den Goldenen Löwen in Venedig 2005, den Oscar für die beste Regie 2006, und dieses Jahr hat er seinen zweiten Löwen am Lido erhalten: für *LUST, CAUTION* (*SE JIE*). Die von den unterschiedlichsten Jurys immer wieder ausgezeichnete Meisterschaft Ang Lees liegt darin, dass er es versteht, allgemeingültige Geschichten zu erzählen, auch wenn er sie historisch und geografisch fest verankert: Das gilt für *THE ICE STORM* (1997), seine amerikanische Familienstudie aus den siebziger Jahren, ebenso wie für *SENSE AND SENSIBILITY* (1995), eine Jane-Austen-Adaption, die im England des frühen neunzehnten Jahrhunderts spielt; für seinen Martial-Arts-Film *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON* (2000) aus dem China des achtzehnten Jahrhunderts ebenso wie für *BROKEBACK MOUNTAIN* (2005), eine Liebesgeschichte zwischen zwei Cowboys in den sechziger Jahren. Und obwohl Ang Lee ein sorgfältiger

Protokollant sozialer Gefüge und der sie definierenden Rituale ist, scheinen seine darin eingebetteten Beziehungsdramen gleichzeitig von universaler Gültigkeit zu sein.

In *LUST, CAUTION* hat Ang Lee die dreisiger und vierziger Jahre ins Bild gesetzt. Der Film spielt zum grössten Teil in der internationalen, unter japanischer Okkupation stehenden Stadt Shanghai, eine Rückblende führt nach Hongkong. Dort probt 1938 eine studentische Theatergruppe Agitprop-Stücke, die sich gegen die japanischen Besatzer richten. Star des Ensembles ist die junge Wang, der es mehr ums Spielen als um die Politik geht. Aber sie stimmt zu, als Kuang, der Chef der Truppe, sich plötzlich nicht mehr mit Theateraufführungen zufrieden geben will. Er möchte aktiv ins politische Geschehen eingreifen und Herrn Yi, einen hohen Beamten und Kollaborateur der Besatzungsmacht, in eine Falle locken und ermorden.

Wang verwandelt sich in Frau Mak, die mit einem reichen, viel reisenden Geschäftsmann verheiratet ist, und so soll sie zunächst Frau Yi kennenlernen, um deren Mann ausspionieren zu können. Ein entfernter Verwandter eines der Studenten soll den Kontakt herstellen. Der Plan gelingt: Die Frauen freunden sich an, sie kommen zu regelmässigen Mah-Jongg-Runden zusammen, trinken, essen, schwatzen, treffen sich zum Einkaufsbummel. Muss Herr Mak doch einmal auftreten, steht ein anderes Mitglied der Schauspieltruppe zur Verfügung; das elegante Haus, das ihnen als Versteck und Camouflage dient, haben sie mit dem Geld eines reichen Studenten gemietet. Frau Mak trägt elegante Kleider und Frisuren, makellostes Make-up. Sie ist die jüngste und schönste der Mah-Jongg-Spielerinnen, und so fügt es sich, dass Herr Yi auf sie aufmerksam wird. Einmal begleitet er sie mit dem Schirm zu ihrer Haustür, ein anderes Mal lässt er sie von seinem Fahrer nach Hause bringen.



Schliesslich lädt er sie zum Essen ein. Wang interessiert sich für den stillen, strengen Mann vielleicht ein wenig mehr als ihre Rolle verlangt. Sie geht mit ihm essen. Und dann folgt eine der schönen erotisch aufgeladenen Szenen, die Ang Lee so wunderbar zu inszenieren versteht. Sie besteht aus einer Folge langer Blicke, die zwischen den beiden gewechselt werden und die sich in der Weite des Meeres, das sich vor den Fenstern des Restaurants erstreckt, verlieren. Der Dialog verlangsamt sich, stockt, verebbt. Feine Rauchscheiter vieler Zigaretten schweben zur Decke. Alles scheint möglich, nichts wird ausgelebt. Als Herr Yi Wang an der Tür ihrer konspirativen Wohnung abliefern, hinter der ihre Mitverschwörer ungeduldig auf neue Nachrichten warten, zögert sie einen Moment, die Tür aufzuschliessen, als ob sie Angst hätte, aus einem Traum zu erwachen.

Der Plan der Studenten scheitert schliesslich an dem Cousin, der den Kontakt zum Ehepaar Yi hergestellt hatte: Er kommt dem Plan auf die Schliche. Die Gruppe zerstreut sich. Die Filmerzählung setzt über zwei Jahre später wieder ein.

Jetzt wohnt Wang in Shanghai und trifft dort Kuang wieder. Der weiss, dass Herr Yi inzwischen Chef der mit den Japanern kollaborierenden Geheimpolizei geworden ist. Er überzeugt Wang, den alten Plan wieder aufzugreifen. Jetzt aber ist Kuang Mitglied der straff organisierten chinesischen Widerstandsbewegung; nichts Spielerisches haben die politischen Aktivisten mehr an sich, sie sind zu allem bereit, auch dazu, ihr Leben einzusetzen. Wieder stimmt Wang zu, und man weiss, dass sie dabei auch an die ungelebte Leidenschaft denkt, die mit Herrn Yi möglich schien.

Wieder verwandelt sich Wang in Frau Mak, die ihre alte Bekannte Frau Yi aufsucht. Die bietet ihr sogar an, bei ihr zu wohnen, und so zieht Wang beim Ehepaar Yi ein. Sehr schnell beginnt sie eine Affäre mit Herrn Yi, der sie mit seiner Gewalttätigkeit gleichzeitig abstösst und fasziniert. Zwischen den beiden entwickelt sich eine *Amour fou*, die bald beider Leben beherrscht. Und der brutale, dominante Herr Yi wird zusehends weicher, er scheint schliesslich zu wahrer Liebe fähig zu sein. Aber Wang weiss die ganze Zeit, dass der Tag des Attentats unvermeidlich näher rückt, auch wenn sie versucht, diesen Augenblick hinauszuzögern.

Ang Lee erzählt in diesem Film vor allem die Geschichte einer Schauspielerin, die ihrer Leidenschaft fürs Spielen erliegt. Sie verschmilzt mit der Rolle der geheimnisvollen Verführerin, die dem Geliebten immer einen Schritt voraus ist, denn sie weiss um sein bevorstehendes Ende. Sie geniesst die Macht, die sie mit diesem Wissen über ihn hat; die sexuellen Demütigungen hält sie deshalb aus. Sie geniesst auch die Heimlichkeiten, die mit der Affäre verbunden sind, ist mit Frau Yi befreundet und schläft mit ihrem Mann; und sie lässt ihren Genossen Kuang, den kalten Politaktivisten, der seine Liebe für sie nie zeigt, im Unklaren darüber, dass es längst mehr als ihre politische Pflicht ist, was sie zu Herrn Yi zieht.

All das entwickelt sich vor der Kulisse der internationalen Stadt Shanghai, in der deutsche Cafébesitzer, indische Juweliere, französische Couturiers und englische Geschäftsleute Handel treiben. Ang Lees eleganter Filmset betont das kosmopolitische Flair der Stadt, in der trotz des Krieges auf den Strassen geschäftiges Treiben herrscht. Blasse Farben und mildes Licht lassen die Stadt künstlich und le-

bendig zugleich wirken. Die nostalgischen Kulissen und eleganten Kostüme des Liebespaars erinnern an Wong Kar-Wais *IN THE MOOD FOR LOVE* (2000), zu dem die Widerstandskämpfer in ihren einfachen Behausungen in krassem Gegensatz stehen.

Tony Leung, der Darsteller des Herrn Yi, spielte auch in *IN THE MOOD FOR LOVE* die Hauptrolle, in *LUST, CAUTION* ist er jedoch kein jugendlicher Held mehr: Die Maske betont seine scharfen, strengen Züge, nichts Sinnliches haftet ihm an, seine Fassade – die eines Geheimpolizisten – ist undurchdringlich und gerade deshalb, so versteht man, eine Herausforderung für Wang. Diese Rolle hat Ang Lee mit *Tang Wei*, einem ehemaligen Model, besetzt, die gerade ihre ersten Theatererfahrungen gesammelt hat. Sie kann sich durchaus mit dem berühmten Kollegen messen, und fast denkt man, dass die Lust am Spiel, die sie in ihrer Doppelrolle durchscheinen lässt, mit ihrer Biografie genauso zu tun hat wie mit der der Studentin Wang: Spiel als Befreiung von den Zwängen einer ungeliebten Existenz.

Daniela Sannwald

SE JIE/LUST, CAUTION/GEFAHR UND BEGIERDE
Regie: Ang Lee; Buch: Wang Hui Ling, James Schamus, nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Eileen Chang; Kamera: Rodrigo Prieto; Schnitt: Tim Squyres; Ausstattung, Kostüme: Pan Lai; Musik: Alexandre Desplat. Darsteller (Rolle): Tony Leung (Herr Yi), Tang Wai (Frau Mak), Joan Chen (Frau Yi), Wang Leehom (Kuang Yu Min), Anupam Kher (indischer Juwelier), Chung Hua Tou (alter Wu), Chi-ying Chu (Lai Shu Jin), Ying-hsien Kao (Huang Lei), Yue-Lin Ko (Liang Jn Sheng). Produktion: Focus Features, River Road Entertainment, Haisang Films, Mr. Yee Productions; Produzenten: Bill Kong, Ang Lee, James Schamus; Co-Produzenten: Doris Tse, David Lee. USA, Hongkong 2007. 35 mm, Format: 1:1.85; Dauer: 156 Min. CH-V: Ascot-Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



Opulente Vexierbilder

THE FOUNTAIN von Darren Aronofsky



Die gescheiterten Meisterwerke verdienen die grössere Liebe als die gelungenen. Denn die Bewunderung des Perfekten braucht keine Anstrengung, sie stellt sich von selber ein. Wo ein Film hingegen seine eigenen Ambitionen nicht zu erfüllen vermag, da braucht es den Zuschauer: er muss dem Film geben, was diesem fehlt. Das Wort «Kultfilm», wie es bei gescheiterten Meisterwerken schnell zur Hand ist, erweist sich damit als eigentlich überaus passende Bezeichnung: diese Filme benötigen den Kult, die Verehrung durchs Publikum, um ihre Mängel wettzumachen.

Dass der amerikanische Filmemacher Darren Aronofsky mit *THE FOUNTAIN* sein Opus magnum geschaffen hat, ist schon aus wenigen Eckdaten ersichtlich: sechs Jahre Arbeitszeit, eine Handlung, die sich über tausend Jahre erstreckt und nichts weniger als die grössten aller Themen verhandelt – Liebe, Tod und ewiges Leben. Der Filmemacher war besessen genug, an dem Projekt auch festzu-

halten, als die Produktionsfirma ausstieg: er halbierte kurzerhand das Budget und drehte den Film schliesslich doch. Dem fertigen Film sind die Sparmassnahmen nicht anzusehen, er ist auch so noch bombastischer als die trickreichen Retorten-Blockbuster der letzten Jahre. Der eigene Augenschein nun bezeugt: *THE FOUNTAIN* ist ein Meisterwerk geworden, aber ein gescheitertes. Potentiell ein Kultfilm.

Ausgehend vom verzweifelten Kampf eines Neurowissenschaftlers gegen das Sterben seiner Frau entfaltet der Film auf drei Zeitebenen eine Gralssuche: ein Konquistador des sechzehnten Jahrhunderts versucht, in den südamerikanischen Maya-Wäldern den paradiesischen Baum des Lebens aufzuspüren, sein alter ego in der Gegenwart versucht, mit Rindenextrakten Krebs zu heilen, während in der Zukunft ein weiterer Doppelgänger mit einem kleinen Überrest von Dschungel-Flora durchs Sternenall treibt. Jeder der drei ist

nur ein Wiedergänger der andern, und jeder für sich bleibt dazu verdammt, unablässig das eigene Scheitern zu wiederholen. Immer wenn die langersehnte Erlösung greifbar nahe scheint, entzieht sie sich, und der dreifaltige Protagonist muss wieder ganz von vorne anfangen: der Sisyphus-Mythos als Triptychon.

Der Vergleich mit einem Gemälde drängt sich auf, denn diese ewige Wiederkehr des Gleichen wird weniger erzählt als vielmehr gezeigt und das bereits auf Detailebene. Der Film entwickelt eine ganze Rhetorik der visuellen Analogien, in welcher die gleichen Gegenstände, Ansichten und ganze Sequenzen immer wieder aufs Neue auftreten – Bild-Metaphern, mit denen sich durch Raum und Zeit springen lässt. Nicht zufällig bildet dabei der Kreis das optische Leitmotiv: als Intarsie und Reliquienfassung, als Tattoo und Ehering, als Jahresring des Baums und runde Sonnenscheibe. Auch die Erzählung geht im Kreis und die Szenen sind symmetrisch aufgebaut. Selbst die



Kamera folgt dieser rigiden Geometrie, wenn sie sich um die Objekte und Figuren nur in exakten Winkelschritten bewegt: 90° und 270°, 180° und 360° – Vorder- und Rückenansicht, Vogel- und Froschperspektive. Und was mitunter wie ein computergenerierter Trick aussieht, sind in Wahrheit Aufnahmen aus dem Elektronenmikroskop: Zellstrukturen, die den Sternenhimmel abgeben – auch so kommen Alpha und Omega zusammen; einmal mehr schliesst sich ein Kreis.

THE FOUNTAIN besitzt damit die Struktur eines Mandalas, eines aus konzentrisch angeordneten geometrischen Formen gebildeten Meditationsbildes. Doch mit diesem schmeichelhaften Vergleich ist zugleich auch eine Gefahr impliziert: Wer sich auf das Mandala einlässt, dem verhilft es zu visionärer Schau, aus zu grosser Distanz betrachtet aber erscheint es als zwar dekoratives, aber auch banales Ornament. Anders als in seinen Filmen π oder REQUIEM FOR A DREAM, welche den Zuschauerblick mitreissen, findet die Bildgewalt von THE FOUNTAIN wie hinter Glas statt. Das kann man als meditative Versunkenheit, aber auch als Betäubung empfinden, und je nachdem berührt einen das Erzählte anders: entweder als mystisches Gedicht oder esoterisches Gewäsch. Was einen eben noch ergriff, kippt so unvermittelt ins lächerlich Präventiöse. Und weil der Film sein melodramatisches Pathos so schrecklich ernst nimmt, kann man solche Patzer auch nicht als Ironie-Signale lesen. Es gibt im Amerikanischen die schöne Redensart: If you make mistakes make them big – wenn schon Fehler machen, dann aber richtig. Die Irrtümer sind Darren Aronofsky nicht unterlaufen, weil er sich zu wenig Mühe gegeben hätte, zu unvorsichtig war, sondern gera-

de weil er zu genau wusste, was (und wie hoch hinaus) er wollte. Der Film und sein Thema, so erklärte der Filmemacher in Gesprächen, liegen ihm so nah wie nie etwas zuvor. Seine anderen Filme seien nur Vorbereitungen für diesen gewesen, behauptet auch Aronofskys Produzent Eric Watson. Doch ist es gerade die traurige Paradoxie von Hauptwerken, dass ihnen die Leichtigkeit der Nebenwerke schmerzlich fehlt und ein Meisterstück mitunter unbeholfener wirkt als die Fingerübung.

Gescheitert ist THE FOUNTAIN auch in dem Sinne, als es ihm nicht gelingt, den Zuschauer zu erziehen. Ein Meisterwerk schafft sich seinen eigenen Betrachter, wie es etwa vergleichbar dimensionierten Werken – von Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY über Godfrey Reggios KOYAANISQATSI bis Matthew Barney's CREMASTER-Zyklus – gelingt. Deren hypnotischen Wirkung kann sich auch ein Skeptiker nicht entziehen. THE FOUNTAIN hingegen scheint eher mit den überambitionierten Film-Mythologien John Boormans, mit dessen gescheiterten Meisterwerken ZARDOZ oder EXCALIBUR verwandt zu sein. Auch bei Aronofsky reicht der Wirbel der Bilder allein nicht aus, um den Betrachter in Trance zu versetzen – er muss es auch noch selber wollen. Will er es aber nicht, zerplatzt der ganze Film wie jene Blase, in welcher sein Astronaut im Weltall schwebt.

So ist es zwar traurig, aber doch nicht ohne tieferen Sinn, dass Darren Aronofskys grosses Opus hierzulande bislang nicht im Kino zu sehen war, sondern nur auf DVD erschienen ist. Traurig ist es, weil die Opulenz seiner eigenwilligen Bilder eine möglichst grosse Leinwand verdient hätte. Sinnvoll hingegen, weil der Film nun in einem Medium er-

scheint, das stärker als das Kino zur Wiederholung einlädt. Denn THE FOUNTAIN möchte und sollte man mehrfach anschauen, weniger um all die Nuancen seiner angeblich so vertrackten Story zu verstehen, sondern weil man die Bilder, die sich einem nach dem ersten Sehen eingepägt haben, wieder und wieder sehen möchte. Vor allem aber könnte das wiederholte Sehen eine Methode sein, sich in die Eigenarten des Films einzüben, sich von ihm anstecken und zugleich gegen seine Fehler impfen zu lassen.

Paradoxerweise läuft dies der esoterischen Botschaft des Films gerade zuwider: Erlösung, so müssen die Figuren in THE FOUNTAIN lernen, wird erst erreicht, wenn man das Streben nach Erlösung aufgibt und statt ewiges Leben zu suchen bescheiden den Tod annimmt. Doch die filmische Form, in welcher diese Erkenntnis präsentiert wird, besagt das genaue Gegenteil: Unbescheiden, ja grössenwahnsinnig wiederholt der Film obsessiv seine Vexierbilder, und der Zuschauer ist angehalten es ihm nachzumachen: Kultisches Wiederholen, um aus THE FOUNTAIN jenes Meisterwerk zu machen, das es sein möchte.

Johannes Binotto

R: Darren Aronofsky; B: Darren Aronofsky, Ari Handel; K: Matthew Libatique; S: Jay Rabinowitz; A: James Chinlund; Ko: Renée April; M: Clint Mansell. D (R): Hugh Jackman (Tomas, Tommy, Dr. Tom Creo), Rachel Weisz (Queen Izabel, Izzi Creo), Ellen Burstyn (Dr. Lillian Guzetti), Mark Margolis (Vater Avila), Stephen McHattie (Grossinquisitor Silecio). P: Warner Bros., Regency Enterprises, Epsilon Motion Pictures, Eyetronics, New Regency Pictures, Protozoa Pictures; Iain Smith, Eric Watson, Nick Wechsler. USA 2006. 96 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich; DVD-V: Impuls Home Entertainment

auch: Darren Aronofsky, Kent Williams: The Fountain, Graphic Novel. Stuttgart, Panini, 2007



LEROY

Armin Völckers

Im Sog von *AMERICAN PIE* (1999) wurden nicht nur in den USA Teenagerkomödien am Fließband produziert. Auch in Deutschland boomte das Coming-of-Age-Genre. Von wenigen Ausnahmen, die sich wie Hans-Christian Schmid's *CRAZY* auch für jugendliche Empfindungen über der Gürtellinie interessierten, lieferten die Filme niveaulosen Pubertärklamauk. Fäkalhumor, derbe Zoten, oder Onanierwettbewerbe sollten – egal ob in *MÄDCHEN, MÄDCHEN* oder *KNALLHARTE JUNGS* – für schlüpfrige Unterhaltung und volle Kinosäle sorgen. Auch in *CRAZY* zählt das "Kekswichsen" neben dem Besuch eines Striplokals zu den vermeintlichen Highlights. Solche Szenen gibt es in Armin Völckers' Kinodebüt *LEROY* nicht. Im Mittelpunkt seiner Jugendkomödie steht keine Clique orgasmusfixierter Partymonster, sondern ein sensibler, intelligenter Junge, der sich im Niemandsland zwischen Kindheit und Erwachsensein zurechtfinden muss. Nicht die Hormone bestimmen die Suche nach seiner Identität, sondern die Hautfarbe. Und das, obwohl sich der sechzehnjährige Sprössling eines schwarzen Vaters und einer weissen Mutter zunächst eigentlich gar nicht über sein äusserliches Anderssein definieren möchte.

Der von *Alain Morel* erfrischend natürlich gespielte Leroy ist einfach nur ein aufgeweckter netter Kerl, der mehr im Kopf hat als bloss Sex und bei dem sich das Verliebtsein nicht in der Hose abspielt. Leroy übt Cello, gibt Nachhilfeunterricht, schwärmt für Goethe und wohnt im gutbürgerlichen Berlin-Schöneberg. Dass einige Mitschüler ihn für einen Streber halten und andere sich über seine naturkrause Haarpracht lustig machen – da steht er drüber. Auch als er sich in seine Mitschülerin Eva verliebt, mimt Leroy nicht den coolen Macker, um sie für sich zu gewinnen. Schüchtern, tollpatschig nähert er sich ihr an – nicht als Masche, sondern weil er wirklich nervös ist. Eva findet das süss, und die beiden werden ein Paar. Damit wäre die Geschichte bereits erzählt. Denn auch um das «erste Mal» treibt Völckers kein

Aufsehen. Die beiden liegen nebeneinander im Bett, als Leroy's Mutter hereinplatzt und wahlweise Tee oder Kakao anbietet. Ein harmloses Spässchen, das war's. Zumindest was den romantischen Teil anbelangt.

Das eigentliche Drama beginnt erst, als Leroy von seinem Freund, dem Halb Griechen Dimmi, erfährt, dass Eva Braune (!) aus einer Familie voller Neonazis stammt. Der Vater ist Vorsitzender einer rechtsradikalen Partei, und ihre fünf Brüder tummeln sich in der militanten Neonaziszene. Wirkt Leroy's heile Bildungsbürgerwelt schon reichlich idealisiert, so überzeichnet Drehbuchautor und Regisseur Völckers die Familie Evas zur reinen Karikatur. Die interfamiliäre Hackordnung drückt sich darin aus, dass der Vater den Ton angibt und die Faschosöhne sich gegenseitig ohrfeigen. Das führt zu grotesken Szenen, in denen sich der brüderliche Schlagabtausch zur stumpfsinnigen Schuhplattlervariante ausweitet. Dass Evas Brüder vom neuen Freund ihrer Schwester alles andere als begeistert sind, versteht sich von selbst. Eva versucht verzweifelt zu vermitteln. Und als Leroy den lebensmüden Wellesittich der Braunes, der einmal mehr in suizidaler Absicht seinen Kopf durch die Gitterstäbe des Käfigs gesteckt hat, vor dem Freitod bewahrt, entdeckt selbst Evas Mutter ihr Herz für den "Neger".

Natürlich, so etwas gäbe es in Wirklichkeit nicht. Und dass Völckers die Neonazi-Brüder als eine Bande grobschlächtiger Dummköpfe darstellt, verharmlost die reale Gefahr, die von rechtsextremen Bewegungen (nicht nur in Deutschland) ausgeht. Da es sich bei *LEROY* aber um keinen Dokumentarfilm, sondern um eine muntere, flapsige Teenagerkomödie handelt, lässt sich das verschmerzen. Auch die vielen banalen Gags tun der gutgemeinten Multikulti-Botschaft keinen Abbruch. Im Gegenteil, wer ein jugendliches Zielpublikum ansprechen will, der muss auch einmal einen Dimmi zum speziell für Griechen entwickelten Enthaarungspflaster im XXL-Format greifen lassen. Und dann muss das Pflaster eben auch mal un-

ter der Gürtellinie platziert werden. Warum auch nicht? So albern und kindsköpfig der Film sich bisweilen gebärdet, so konsequent vermeidet er diskriminierende, beleidigende Spässe. Der Plot entwickelt sich halb vorhersehbar, halb absurd: Die Brüder wollen Leroy "klatschen"; der entdeckt die Blaxploitation-Ära der siebziger Jahre für sich, kauft einen *SHAFT*-Ledermantel und holt gemeinsam mit Dimmi, dem Palästinenser Achmed, dessen bayrischer Freundin, einem Karate-Meister und einer Gruppe kampferprobter Lesben zum Gegenschlag aus.

Die Darsteller agieren dabei vor allem in den Nebenrollen etwas un gelenk. Der schludrigen Handkameraführung mit zahlreichen Untersichten und verzerrten Nahaufnahmen gelingt es nicht, jenen lässigen Pulp-Flair zu erzeugen, den man aus Tarantinos Hommagen an das Exploitation-Kino kennt. Zu willkürlich zappelt die Kamera, und zu ruppig zerschneidet die Montage den Erzählfluss. Dort, wo Tarantino mit kultsicherem Händchen Fehler antäuscht, werden sie hier tatsächlich begangen. An Charme verliert *LEROY* deshalb nicht. Völckers' mit etlichen Hip-Hop-Einlagen (Rap-Star Afrob hat einen Gastauftritt) aufgepeppte Langversion seines Kurzfilmes *LEROY RÄUMT AUF* fehlt es zwar an formaler Reife. Dafür gelingt es ihr, unverkrampft, ohne erhobenen Zeigefinger für Toleranz und gegen Rassismus einzutreten. Leroy und seine Freunde bleiben sympathisch menschlich und "uncool", erfüllen damit eine echte Vorbildfunktion. Abschreckend wirken dagegen die Rassisten. So will keiner sein. Und wer weiss – so simpel die Logik auch klingen mag – vielleicht schützt häufiges Lachen über Neonazis ja sogar ein wenig davor, selbst einer zu werden.

Stefan Volk

R, B: Armin Völckers; K: Tony Mitchell; S: Marty Schenk; M: Ali N. Askin. D (R): Alain Morel (*Leroy*), Anna Hausburg (*Eva*), Constantin von Jascheroff (*Dimmi*), Arnel Taci (*Achmed*), Paul Maass (*Hanno*). P: Dreamer Joint Venture Filmprod., Strom Film, ZDF; Oliver Stoltz. Deutschland 2007. 89 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: X Verleih, Berlin



FREE RAINER – DEIN FERNSEHER LÜGT

Hans Weingartner

Welche Show wollen wir sehen: «Wer wird Millionär?», «Musicstar», «Deal or No Deal»? Im Fernsehen verstopfen Showformate die Programme, kein Wunder, haben sie doch das beste Preis-Leistungs-Verhältnis, das heisst, für relativ geringe Kosten bekommt man doch eine passable Einschaltquote. Und die «Einschaltquote», das ist das magische Zeichen der Fernsehmacher, das über Gewinn oder Verlust, über Sein oder Nichtsein entscheidet. Denn sie ermittelt den Anteil der Haushalte, die zu einem gegebenen Zeitpunkt einen spezifischen Sender, eine spezifische Sendung eingeschaltet haben, gemessen an der Gesamtmenge aller Empfangshaushalte: Menschen, die nicht fernsehen, entfallen, und nun kommt es auf den «Marktanteil» an: Wieviel Prozent kann sich ein Sender durch eine spezifische Sendung ergattern? Zehn Prozent? Oder neunzig Prozent? Je mehr, je besser, denn dieser Marktanteil entscheidet darüber, wie teuer die Sendezeit an die Werbung verkauft werden kann. Sie ist zum Beispiel während Übertragungen von hochkarätigen Fussballspielen astronomisch hoch, denn hier schalten viele zu, sogar Hans Weingartner, wie er freimütig bekennt.

Gleichwohl hat ihn das Thema «Einschaltquote» interessiert: Wie kommt sie zustande? Wie wird gemessen? Wer ist dafür zuständig? Und wie liesse sich subversiv damit umgehen? Das ist das Thema von *FREE RAINER – DEIN FERNSEHER LÜGT*, ein seltsamer Titel, der zu sehr nach *FREE WILLY* und einer sentimentalischen Geschichte um einen Wal klingt. Rainer dagegen – gespielt von Moritz Bleibtreu – ist ein erfolgreicher Produzent beim fiktiven Sender TTS, und seine Shows bringen Quote, selbst wenn sie so dämlich sind wie «Hol' dir das Superbaby», in der junge, gebärfähige Frauen nach geeigneten Samenspendern suchen: «Der Mann sollte ordentlich sein, Arbeit haben und ein Kind wollen.» So einen hat das Mädchen noch nie getroffen. Szenenapplaus.

Aber Rainer ist, so will es das Drehbuch, nicht glücklich. Er kokst sich durch seine

Wirklichkeit, rast mittelfingerstreckend durch Berlin und betäubt sich mit dem maximalen Sound seiner Stereoanlage. Bis Pegah auftaucht, die Rainer umbringen will, denn der hat, ohne es zu wissen, ihren Grossvater auf dem Gewissen: Der Schwimmtrainer beging Selbstmord, nachdem er in einem Fernsehmagazin, für das Rainer ebenfalls verantwortlich ist, des Dopings bezichtigt wurde. Pegah rammt mit ihrem Auto das von Rainer, beide enden schwerverletzt im Krankenhaus. Der Unfall läutert Rainer, jetzt will er anspruchsvolles Fernsehen machen, scheitert aber frontal an der Quote. Nun beginnt Rainer zu recherchieren, es stellt sich heraus, die Quoten werden über Boxen ermittelt, die in ausgewählten fünftausend Haushalten stehen. Also, denkt Rainer, sollte man sie manipulieren und heuert gemeinsam mit Pegah ein Team von fünf Arbeitslosen an, die die Boxen austauschen sollen. Das misslingt, aber was klappt ist die Manipulation der Leitungen, die von den Haushalten zurück zur IMA, der Konsumforschungsfirma gehen. Nun schauen Leute im Fernsehen angeblich Fassbinder-Retros, Tierdokus und Zeichentrickfilme – eine Kulturrevolution, die die Programmdirektoren verzweifeln lässt.

Das träumt sich alles ganz wunderbar, und streckenweise ist *FREE RAINER* ein Kinofilm mit brillantem Witz: Etwa, wenn Rainer während seiner Reanimation phantasiert, er sei ein Todeskandidat in einer Show, in der das Publikum entscheiden dürfe, wer überlebt und wer stirbt. Oder etwa, wie Weingartner sich das Medienecho auf den «geistigen Frühling in Deutschland» vorstellt. Wie Redakteure und Produzenten unter Druck geraten, etwas Anspruchsvolles herzustellen. Schade ist aber, dass diese Szenen quasi isoliert im Raum stehen bleiben, denn das Geschichtenerzählen – gerade Weingartners Stärke in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* – funktioniert in *FREE RAINER* überhaupt nicht. Moralische Wandlung durch Krankheit. Aha. Moralische Wandlung durch Superfrau. Aha. Arbeitslose sind tolle Menschen. Aha. Die Unterschichten befreien sich

selbst. Mhm. Geschichten kommen in *FREE RAINER* als scheussliche Klischees daher, deshalb ist der Film manchmal nicht besser als das, von dem er uns «befreien» will. Auffällig auch noch: Warum ist *FREE RAINER* so ein männerdominierter Film? Ist Fernsehen eine Männerdomäne? Und Arbeitslosigkeit auch? Frauen in *FREE RAINER* sind Abziehbildchen: Hier die gute Pegah, dort die böse Exfreundin von Rainer, die auch kokst, und dann noch die riesenbebrillte Herbergs-mutter aus Beelitz. Frauen bleiben die Motoren für die Männer, selbst haben sie offensichtlich kein Ziel (ausser, gelegentlich, diese Männer umzubringen).

Schade also, denn Weingartner hatte bislang Besseres erwarten lassen. Auch ist Medienkritik gewiss kein schlechtes Thema. Sich mit Einschaltquoten und deren Ermittlung zu beschäftigen, ist eine ausgezeichnete Idee. Nur: Ist es nicht eigentlich wunderbar, dass sie noch so altertümlich über Boxen in wenigen Haushalten funktioniert? Ist es nicht angenehm, dass Fernsehsendungen offensichtlich relativ unkontrolliert konsumiert werden können – und das zu einer Zeit, in der fast alle ihre Super- und Cumuluscards freiwillig beantragen und so gratis Informationen zu ihrem Konsumverhalten beim Detailhandel deponieren? Das Thema ist komplexer, als es Weingarten haben will, und hätte eine komplexe Auseinandersetzung gefordert, keinen klischierten, wenn auch streckenweise ziemlich amüsanten Genrefilm.

Veronika Rall

Regie: Hans Weingartner; Buch: Katharina Held, Hans Weingartner; Kamera: Christine A. Maier; Schnitt: Andreas Wodraschke; Szenenbild: Udo Kramer; Kostüm: Thomas Oláh; Ton: Stefan Soltau. Darsteller (Rolle): Moritz Bleibtreu (Rainer), Elsa Sophie Gambar (Pegah), Milan Peschel (Phillip), Simone Hanselmann (Anna), Gregor Bloéb (Maiwald), Franziska Knuppe (Maiwalds Freundin), Us Conrad (Frau Arnim), Tom Jahn (Bernd), Robert Viktor Minich (Harry), Ralf Knicker (Sebastian), Andreas Brandt (Karl-Heinz), Doris Goldpashin (Moderatorin). Produktion: kahuuna films, in Kooperation mit coop99 Filmproduktion; Produzenten: Hans Weingartner, Antonin Svoboda. Deutschland, Österreich 2007. Dauer: 129 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Kinowelt Filmverleih, Leipzig



LIONS FOR LAMBS Robert Redford

LIONS FOR LAMBS, Robert Redfords erste Regiearbeit seit sieben Jahren, spielt innerhalb einer guten Stunde an drei verschiedenen Schauplätzen. Da wäre zuerst Washington: Senator Jasper Irving, ein aufstrebender Republikaner, gewährt der altgedienten Journalistin Janine Roth ein einstündiges Exklusivinterview. Ziel der Aktion ist es, die Medien auf die neuste Strategie der USA in Afghanistan einzuschwören. Noch während die beiden miteinander sprechen, machen sich einige Soldaten am anderen Ende der Welt daran, das umzusetzen, was Irving und Konsorten in ihren feudal möblierten Büros ausgeheckt haben: Ein ganz neues Vorgehen, eine vollkommen andere Herangehensweise, die nun den bislang ausgebliebenen Erfolg bringen wird. Gezielte Angriffe auf strategisch wichtige Ziele, hervorragend ausgebildete Eliteeinheiten, chirurgische Eingriffe – das übliche Pentagon-Geschwätz eben.

Während Irving noch von den Fähigkeiten seiner "Boys" schwärmt, wird der Zuschauer Zeuge, wie die neue Strategie grandios fehlschlägt. Noch bevor die Einheit an ihrem Ziel ankommt, wird ihr Hubschrauber von einem offiziell untauglichen Geschütz abgeschossen; die beiden Soldaten Arian und Ernest bleiben schwerverletzt auf einem Bergplateau liegen. Die neue Taktik scheint doch nicht so unfehlbar. Und tatsächlich hat Irving auf Roths schüchterne Frage, warum denn nun ausgerechnet der neue Plan erfolgreich sein soll, nachdem bislang alles versagt hat, nur eine Antwort: Die neue Strategie wird erfolgreich sein, weil sie erfolgreich sein muss. Das amerikanische Volk braucht Erfolgsmeldungen.

Zeitgleich mit diesen beiden Handlungssträngen findet ein weiteres Gespräch an einer Universität in Kalifornien statt. Professor Malley – Regisseur Redford spielt die Rolle des Mentors gleich selbst – hat den Studenten Todd zu sich zitiert, da dieser, nachdem er grosses Potenzial gezeigt hat, doch lieber das süsse Leben geniessen will, anstatt sich zu engagieren. Malley will den jungen

Mann – und damit sind wir beim Kern des Films – davon überzeugen, dass sich politisches Engagement lohnt.

Redfords Film ist ein Plädoyer gegen politische Apathie und für persönlichen Einsatz. Der Zuschauer soll anhand der gegeneinander gesetzten Handlungsstränge Stellung beziehen. Das wäre ja ein durchaus ehrenwertes Ansinnen, doch ist hier wie so oft «gut gemeint» so ziemlich das Gegenteil von «gut gemacht». LIONS FOR LAMBS ist ein unglücklich didaktischer, mitunter fast schon unerträglich blutleerer Film. Dass er dialoglastig ist, ist das Eine – mit Ausnahme des Handlungsstrangs in Afghanistan gibt es fast ausschliesslich Zweiergespräche. Doch vor allem wirkt der Film, der fortlaufend seine eigene Relevanz betont, vollkommen ausgedacht und realitätsfremd. Redford scheint vom normalen Unterrichtsalltag an einer Universität ebenso wenig Ahnung zu haben wie von der Arbeit eines Journalisten. Meryl Streep in der Rolle der angeblich routinierten Pressefrau Roth wirkt allzu naiv und ohne jeglichen Biss; dass sie ihre Notizen stets an der gleichen Stelle ihres Notizblocks macht, ist da nur ein kleines Detail, das die Lebensferne des Films noch unterstreicht.

Am überzeugendsten ist ziemlich unerwartet Tom Cruise als republikanischer Senator. Ausgerechnet er, der immer dann am hohlsten wirkt, wenn er der Welt zeigen will, dass er auch richtig ernsthaft schauspielern kann, verkörpert mit seiner Aufgeblasenheit und seinem leeren Pathos die Figur des medienwirksam wild entschlossenen Politikers ideal. Cruise mag das nicht unbedingt so beabsichtigt haben – das tut der Wirkung aber keinen Abbruch. Der Megastar, der neuerdings auch Mitbesitzer der wiederauferstandenen «United Artists» ist, hat sich LIONS FOR LAMBS übrigens als ersten Film für seine Produktionsfirma auserkoren und fungiert deshalb auch als ausführender Produzent.

Wenig überzeugend ist allerdings auch die Afghanistan-Sequenz, die wohl als dramatisches Gegenstück zu den beiden Konfe-

renzen gedacht ist. Hier sehen wir zwei aufrechte Amerikaner, Mitglieder ethnischer Minderheiten und ehemalige Studenten Malleys, die sich freiwillig für den Dienst gemeldet haben. Zwar fehlt es hier nicht an Action, fallen reichlich Schüsse und stürzt ein Hubschrauber ab, aber auch diese Szenen wirken statisch. Das alles ist zu offensichtlich konstruiert und dient primär dazu, den Film mit einer heldenhaften Sterbeszene zu beenden.

Vordergründig geht es Redford um die Frage, wer in einer Demokratie bereit ist, etwas zu tun. Dem unpolitischen Todd stellt er die beiden Soldaten gegenüber, die sich engagieren und dabei ein schreckliches Ende nehmen. Das mag dialektisch gedacht sein, funktioniert am Ende aber nicht. Denn letztlich beugt sich LIONS FOR LAMBS dem über alle Parteigrenzen hinweg herrschenden populistischen Grundsatz, dass die Truppen trotz aller politischer Differenzen unbedingt unterstützt werden müssen. Diese Jungs verdienen Achtung, weil sie sich einsetzen. Sie tun dies nicht, weil sie den Krieg für richtig halten, sondern weil sie etwas für ihr Land tun wollen. Und indem der Film den beiden Soldaten einen Heldentod gewährt, verleiht er diesem unreflektierten Patriotismus auch noch Pathos. Diese armen Teufel verdienen keine Bewunderung, sondern Mitleid.

Simon Spiegel

LIONS FOR LAMBS
(VON LÖWEN UND LÄMMERN)
Stab

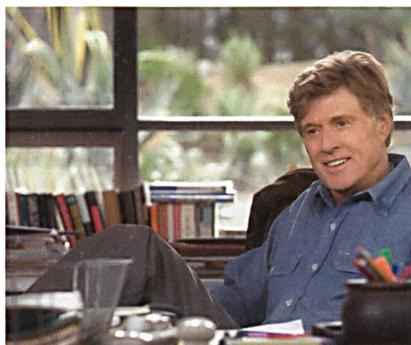
Regie: Robert Redford; Buch: Matthew Michael Carnahan; Kamera: Philippe Rousselot; Schnitt: Joe Hutshing; Production Design: Jan Roelfs; Kostüme; Mary Zophres; Musik: Mark Isham

Darsteller (Rolle)

Robert Redford (Dr. Stephen Malley), Meryl Streep (Janine Roth), Tom Cruise (Senator Jasper Irving), Michael Peña (Ernest), Derek Luke (Arian), Andrew Garfield (Todd)

Produktion, Verleih

Andell Entertainment, Brat Na Pont Productions, Cruise/Wagner Productions, United Artists, Wildwood Enterprises; Matthew Michael Carnahan, Trady Falco, Robert Redford. USA 2007. Fomat: 1:2.35; Farbe; Dauer: 92 Min. Verleih: 20th Century Fox, Zürich, Frankfurt



ATONEMENT

Joe Wright

Während auf dem europäischen Kontinent der Zweite Weltkrieg seine Schatten bereits vorauswirft, herrscht 1935 in den englischen Surrey Hills noch die reinste Sommeridylle. Ein viktorianischer Protzbau dient hier der Familie Tallis als Ferienbehausung. Zunächst dominieren drei weibliche Wesen das Geschehen: die dreizehnjährige, leicht überspannte Briony, die gleich zu Beginn von ATONEMENT mit emphatischer Geste ihr erstes Theaterstück beendet, deren schon erwachsene Schwester Cecilia sowie die etwas entrückt wirkende Mutter der beiden jungen Damen. Nach und nach gesellen sich männliche Protagonisten hinzu: der Gärtnersohn Robbie, den die Tallis' unter ihre Fittiche genommen haben, und schliesslich trifft Leon ein, der grosse Bruder von Briony und Cecilia. In seinem Schlepptau fühlt sich der vernobte Schokoladenfabrikant Paul Marshall bemüsst, seine Aufwartung zu machen. Bemerkenswert ist die Abwesenheit der Väter. Eine Kusine und zwei Cousins komplettieren das Figurenensemble: Lola, nur unwesentlich älter als Briony, und die rothaarigen Zwillinge Pierrot und Jackson, die entfernt, aber nicht von ungefähr an Tweedledum und Tweedledee aus Lewis Carrolls «Through the Looking-Glass» erinnern.

Überhaupt erlaubt sich diese Adaption des gleichnamigen Bestsellers von Ian McEwan so manche Reminiszenz an die Alice-in-Wonderland-Bücher. Hier wie dort geht es um erwachende Sexualität, und die Einführung des Motivs der pädophilen Neigung verweist in ATONEMENT direkt oder zumindest indirekt ebenfalls auf Carroll. Regisseur Joe Wright hat sein Gespür für solide Literaturverfilmungskost bereits mit der visuellen Umsetzung von Jane Austens Roman «Pride and Prejudice» (2005) unter Beweis gestellt. Die filmische Annäherung an den McEwan-Stoff vermag ebenfalls zu überzeugen – zumindest 45 Minuten lang. Die Kameraführung ist eloquent, das Farbkonzept erscheint schlüssig, das Sounddesign besticht, und die Erzähldramaturgie erweist sich als facettenreich und von erstaunlicher Eleganz.

Letzteres ist hauptsächlich Christopher Hampton zu verdanken, einst schon Drehbuchautor für Stephen Frears' DANGEROUS LIAISONS (1988). Er schildert den Fortgang der Handlung vor allem aus der Perspektive von Briony, durchwebt aber jenen Fortgang permanent mit kurzen Rückblenden, welche die Differenz zwischen der Optik der Pubertierenden und den tatsächlichen Ereignissen aufzeigen. Am Ende läuft es freilich auf das Gleiche hinaus, denn Dreh- und Angelpunkt des Plots bleibt die aufkeimende und dann sich eruptiv entladende Liebe zwischen Cecilia und Robbie. Während die beiden im Garten vermeintlich lustwandeln, folgt ihnen Brionys Blick durch ein Fenster. Plötzlich reisst sich die verehrte wie entfremdete Schwester die Kleider vom Leib, springt in einen Brunnen und entsteigt diesem klatschnass mit nun transparenter Unterwäsche.

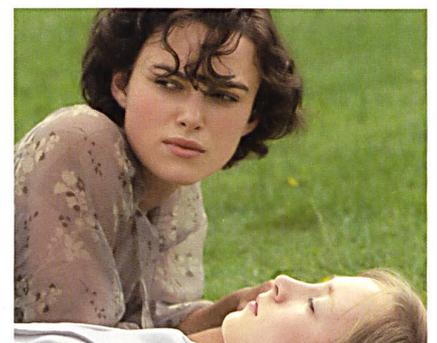
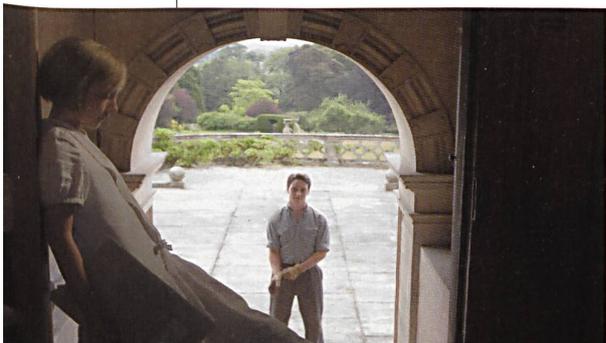
Was die Dreizehnjährige für ein beunruhigendes erotisches Spiel hält, war jedoch in Wahrheit das Resultat eines Streits um eine ins Wasser gefallene Vase. Aufgrund dieser Zwigigkeit verfasst Robbie einen Entschuldigungsbrief an die Angebotete, der ihm unvermittelt zu einer obszönen Phantasie gerät. Er schreibt einen neuen und – jetzt wird's ziemlich läppisch – verwechselt anschliessend die Schriftstücke. Briony dient als Kurier und überbringt der älteren folglich ein pornografisches Sätzchen, natürlich nicht, ohne selbiges vorher gelesen zu haben. Dann überschlagen sich die Verwicklungen vollends: Die Liebenden fallen in der Bibliothek des Hauses in koitaler Raserei übereinander her, werden von der blässlichen Jungdramatikerin prompt in flagranti ertappt, derweil Tweedledum und Tweedledee ihr Heil in der Finsternis des Waldes suchen. Es beginnt eine hektische Fahndungsaktion nach den Zwillingen, Briony wird als Erste fündig: Sie beobachtet die Vergewaltigung von Kusine Lola, sie erblickt den Täter, und sie wird in einem Akt eifersuchtsgetränkter und hormongesteuerter Autosuggestion Robbie als Schuldigen benennen. Dieser wandert daraufhin für drei Jahre hinter Gitter.

Wäre ATONEMENT jetzt zu Ende, man könnte urteilen: Ein bisschen dick aufgetragen, aber ansonsten ein prima Film. Doch von nun an lahmst dieses schlüpfrig überhitzte Melodram, schleppt sich nur noch über weitere 75 Minuten hin. Was man in der ersten Dreiviertelstunde als ein «Zuviel» empfunden haben mag, das kompensiert der Rest dieses Schuld-und-Sühne-Streifens durch ein «viel Zuwenig». Statt die Universalität wählt Briony das Spital, um Kriegsverletzte zu pflegen. Sie hat nur noch eines im Sinn: Busse tun im Büssergewand einer Schwestertracht. Robbie harrt inzwischen an der Front vor Dünkirchen aus und sehnt verletzt seine Evakuierung herbei. In beständiger Wiederkehr des ewig Gleichen werden die Schicksale der drei Charaktere uns mittels penetranter Parallelmontagen vor Augen geführt – nur, dass diese gar kein Schicksal mehr haben, weil ihr Leben so still steht wie nun der ganze Film. Brionys um Wiedergutmachung bemühter Busgang vollzieht sich letztlich allein in der Phantasie: Sie schmiedet die durch ihre Lüge Getrennten erneut zu einem Paar und gönnt ihnen das Happy End einer gemeinsamen Nacht.

Am Schluss springt ATONEMENT abrupt ins Jahr 1999. Aus der Jungdramatikerin ist inzwischen eine beachtete Schriftstellerin geworden (aber selbst eine Vanessa Redgrave muss kapitulieren angesichts der Profillosigkeit dieser Greisinne-rolle). 77-jährig redet Briony in einem Fernsehinterview über ihr letztes Buch, über die Geschichte von Cecilia und Robbie. Dann übermannt sie die Demenz. Wie lautet also das finale Urteil, Joe Wrights zweite Regiearbeit betreffend? Als Tiger gesprungen, als Bettvorleger gelandet.

Thomas Basgier

R: Joe Wright; B: Christopher Hampton nach dem Roman von Ian McEwan; K: Seamus McGarvey; S: Paul Tothill; M: Dario Marianelli. D (R): Saoirse Ronan (Briony, 13), Romola Garai (Briony, 18), Keira Knightley (Cecilia), James McAvoy (Robbie), Vanessa Redgrave (Briony, alt), Brenda Blethyn (Grace), Patrick Kennedy (Leon), Felix und Charlie von Simson (Pierrot und Jackson), Juno Temple (Lola), Benedict Cumberbatch (Paul). P: Universal Pictures, Studio Canal, Relativity Media. USA, UK, F 2007. 124 Min. V: Universal





SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

**DIE WICHTIGEN
INFORMATIONEN ...**

**DIE RICHTIGEN
BILDER ...**

**DIE KOMPETENTE
BERATUNG ...**

Ganz zentral:

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

- **HERVORRAGENDER FOTOBESTAND**
- **HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG**
- **SCHWERPUNKT CH-FILM**

Öffnungszeiten

Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und
14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten

Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–
Kopien Fr. –.50 / Studenten Fr. –.30
Bearbeitungsgebühr
für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich
Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design-konzept: www.eolifoallig.ch

THE BOTHERSOME MAN

Jens Lien

Ein junger Mann wird aus einem Reibus gespuckt und findet sich in einer Welt wieder, in der es weder Gerüche, Geschmacksindrücke oder Gefühle gibt, weder Kinder noch den Tod. Eine Welt, in der Alkohol keine Wirkung zeigt, Küsse kalt lassen und den Menschen Empfindungen wie Mitgefühl und Liebe hinter einer freundlichen Fassade verlorengegangen sind. In der anonymen Stadt, die sein neues Zuhause werden soll, wartet bereits eine möblierte Wohnung und Arbeit in einem Büro auf ihn. Über seine Vorgeschichte erfährt der Zuschauer nichts. Bald lernt er eine Frau kennen, mit der er zusammenzieht. Diese interessiert sich jedoch mehr für die Einrichtung ihrer sterilen Wohnung als für echte Gefühle. Immer stärker sehnt er sich nach einem Kinderlachen und heisser Schokolade, die auch schmeckt wie heisse Schokolade. Als er eines Tages aus einem Kellerloch bezaubernde Klänge hört, nimmt die Sehnsucht nach Sinnlichkeit überhand. Doch wer die funktionierende Gesellschaftsordnung stört, wird ausgeschafft. Die grauen Herren, die für Recht und Ordnung sorgen, sind nie weit.

Der mehrfach ausgezeichnete zweite Langspielfilm des Norwegers Jens Lien bewegt sich zwischen gesellschaftskritischer Zukunftsvision und unheimlichem Alptraum.

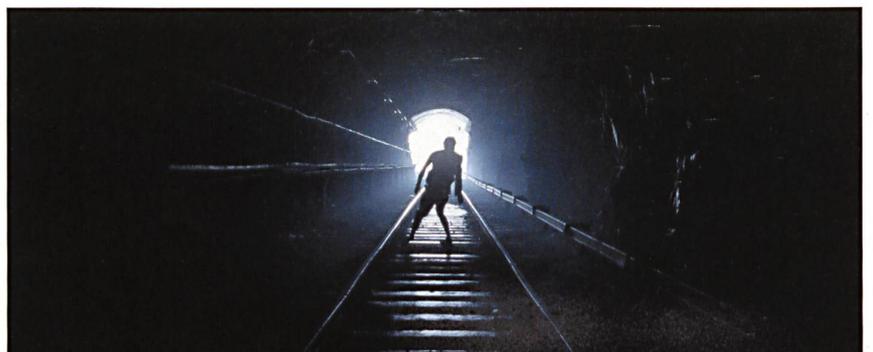
Die Ausgangslage der Geschichte erinnert an Aldous Huxleys «Brave New World», und die unheimliche Parallelwelt ist in kunstvollen Bildern gepackt, die von den Fotografien Jeff Walls inspiriert scheinen. Doch so klinisch wie die Welt ist, in der sich der «lästige Mann» wiederfindet, so klinisch und kalkuliert ist über weite Strecken auch der Film. Unnahbar bleibt der Protagonist, die einzige Figur inmitten dieser Menschmaschinen, mit der man sich als Zuschauer identifizieren könnte. Oft wirkt der Film zu bemüht um eine Botschaft, lange nachdem der Zuschauer begriffen hat, um was es hier geht. Zu hölzern und stereotyp sind die Figuren, die diese Stadt bewohnen. Am magischsten sind die Momente, in denen der Film ganz

seiner Skurrilität vertraut: die halbhohen grauen Autos zum Beispiel, die lautlos über die Strasse huschen, oder die zwei Tennisspieler, die sich inmitten des nebligen Niemandslandes einen Match liefern; die verlotterte Raststätte, an der der Übergang von der einen in die andere Welt stattfindet, oder die Sequenzen im Keller, in dem beinahe das Türchen zur alten Welt aufgestossen wird.

Der Regisseur bezeichnet **THE BOTHERSOME MAN** als Fabel und als einen Horrorfilm in einer Allerwelts Umgebung. Mit den ausgebleichten grauen Farbönen und einem Dekor, das die innere Leere der Protagonisten widerspiegeln soll, habe er eine ähnliche Atmosphäre schaffen wollen, wie sie in den Filmen des Schweden Roy Andersson (**SONGS FROM THE SECOND FLOOR**) herrsche. Dies ist ihm nur teilweise gelungen. Tatsächlich wirkt das, was bei Andersson surreale filmische Glanzmomente sind, bei Lien oft zu elegant und zu konstruiert. Ausserdem hätten die komödiantischen Elemente, die der Film besitzt, ruhig noch etwas ausgebaut werden können. Vielleicht ist eine Schwäche des Filmes gerade, dass er sich nicht zwischen Komödie, Horrorfilm und surrealer Traumwelt entscheiden kann. Was ja an sich nichts Schlechtes sein muss: wer kümmert sich noch um Genres? Regisseure wie David Lynch oder Roy Andersson ist jedoch gelungen, aus dem Genre gemischt ein eigenes Genre zu kreieren. Vielleicht ist Jens Lien mit seinem nächsten Film so weit. Sein einminütiger Kurzfilm **NATURLIGE BRILLER** aus dem Jahre 2001 zeigt jedenfalls alle Anzeichen dazu.

Sarah Stähli

DEN BRYSSOMME MANNEN (ANDERLAND)
R: Jens Lien; B: Per Schreiner; K: John Christian Rosenberg;
S: Vidar Flataukan; A: Are Sjaastad; Ko: Anne Pedersen; Sd:
Christian Schaanning; M: Ginge, aus «Peer Gynt» von Edward Grieg. D (R): Trond Fausa Aurvåg (Andreas), Petronella Barker (Anne-Brit), Per Schaanning (Hugo), Birgitte Larsen (Ingeborg), Johannes Joner (Håvard), Ellen Horn (Trulsen), Anders T. Andersen (Harald). P: Tordenfilm, Jorgen Storm Rosenberg, Islandic Film Company. Norwegen 2006. 90 Min. CH-V: Look Now!, Zürich; D-V: Zorro Film, München



LES MÉDUSES / MEDUZOT / JELLYFISH

Etgar Keret & Shira Geffen

Sie öffnet die Tür, die Kamera wendet sich vom Gesicht ab, schwenkt langsam in den Raum: Die Wohnung steht knietief unter Wasser. Batya lässt, ohne wirklich überrascht oder gar erschüttert zu sein, den Blick langsam durch ihre Räume schweifen. Am Ende der Einstellung fällt ihr Blick auf den Anrufbeantworter am Boden, der tadellos funktioniert und gerade die letzte Nachricht abspielt. Und wie selbstverständlich schliesst Batya die Tür, auf der sie vor ihrem Unfall noch den Namen ihres ausgezogenen Freundes mit Tipp-Ex überpinselt hat. Eine emblematische Einstellung, stellvertretend für die visuelle Poetik von *LES MÉDUSES*: Wir tauchen ein in eine Welt, die zwischen Realismus und Surrealismus schwankt. Die Erzählung kippt jäh ins Onirische. Arrangiert mit sicherem Gefühl für Dynamik mischen sich humorvoll-zarte Elemente mit aufwühlenden.

Die "Medusen", das sind die Protagonistinnen, die ohne echte Orientierung durch diese Welt schweben und immer Gefahr laufen, sich darin zu verlieren. Sie sind den Umständen ausgesetzt und verhalten sich ihrer Umwelt gegenüber reaktiv. Im Zentrum steht Batya, Serviererin bei einem Hochzeits-Caterer. Sie wird gefeuert, als sie in der Hochzeitsgesellschaft das rätselhafte kleine Mädchen aus den Augen verliert, das plötzlich am Strand vor ihr steht. An genau diesem Abend heiraten Keren und Michael. Keren bricht sich auch gleich das Bein, und so wird nichts aus dem Honeymoon in der Karibik. Stattdessen wandert das frisch getraute Ehepaar immer frustrierter durch die Zimmer eines gesichtslosen Hotelkastens in Tel Aviv. Und die zur Bewegungsunfähigkeit verurteilte Keren beginnt, die Absenzen ihres Gatten und seine Schilderung von der Bekanntschaft mit einer Dichterin in einen ursächlichen Zusammenhang zu bringen. Je mehr sie sich während der Flitterwochen in die Haare geraten, desto gründlicher reden sie aneinander vorbei.

Während das Kommunikationsunvermögen bei Batya und Keren das Produkt frühkindlicher Prägungen oder einer isolations-

bedingt wuchernden Phantasie ist, spricht Joy ganz einfach kein Wort Iwrit. Die Philipin arbeitet schwarz als Hausangestellte, um ihrem in der Heimat zurückgelassenen Sohn bei der Rückreise das lang ersehnte Modellschiff mitzubringen. Joy wird von einer mittelmässigen Schauspielerin engagiert, um deren zänkische und grobe Mutter während der Endproben zu betreuen. Eine der stärksten Szenen des Films ist der Augenblick, in dem Joy mit Tränen in den Augen die Wohnung betritt, weil das Schiff für ihren Sohn genau dann aus dem Schaufenster verschwand, als sie es kaufen wollte. Aber die Masten des Schiffs lugen aus einer Tüte in der Küche – ihr Geschenk von der alten Frau, die begriffen hat, warum Joy immer vor dem Schaufenster Halt machte. In diesem Augenblick schafft sie es, Joy von ganzem Herzen zu umarmen. Dabei wird sie durch die Jalousien hindurch von ihrer Tochter beobachtet, die ihr wenige Minuten zuvor Gefühlsunfähigkeit vorgeworfen hatte.

Für ihr erstes Feature wurde das israelische Autorenduo Shira Geffen und Etgar Keret am diesjährigen Festival von Cannes mit der *Caméra d'or* belohnt: Die beiden, im beruflichen wie privaten Leben ein Paar, sind in der israelischen Öffentlichkeit seit Jahren bekannt für ihre oft kontroverse künstlerische Tätigkeit: Shira Geffen ist Theaterschaffende und Kinderbuchautorin, Etgar Keret Autor mit Kultstatus, der in mehreren skurrilen Prosa-Snacks den alltäglichen israelischen Wahnsinn thematisiert: Im Roman «Pizzeria Kamikaze» etwa nimmt uns Keret mit auf eine Reise ins Jenseits zu Figuren, die allesamt freiwillig ihre irdische Existenz aufgekündigt und Suizid begangen haben. Darunter sind palästinensische Selbstmordattentäter ebenso wie jüdische Junkies oder Soldaten, die weiterhin ihrem irdischen Alltag nachgehen, so dass sich der Leser immer wieder vergewissern muss: Befinden wir uns nun im Reich der "Lebenden" oder der "Toten"? Einen treffenderen Ausdruck hat die Oberflächlichkeit des gehetzten, urbanen Lebens in einer von terroristischem Irrsinn und

ständiger Kriegsgefahr zermürbten Gesellschaft kaum je gefunden.

Die filmische Gemeinschaftsarbeit des Paares blendet, in betontem Gegensatz zu Kerets literarischer Arbeit, die politische Realität des Landes komplett aus. Der Film entzieht uns sämtliche lieb gewordenen Klischees, mit denen uns auch qualitativ hochstehende Produktionen wie etwa *YOSSI & JAGGER* oder *WALK ON WATER* von Eytan Fox das Verständnis einer komplexen Welt erleichterten. Da gibt's keine schwarzgewandeten Figuren mit Zapfenlocken oder Siedler in Festungen und schon gar keine steinernden Halbwüchsigen oder bärtigen Gotteskrieger. Durch die Ansiedlung der Figuren in einem urbanen, völlig areligiösen Milieu gewinnen sie ihre menschliche Dimension zurück: Sie gehören keiner ethnischen oder sozialen Gruppe an, die uns deren umgehende Unterbringung in einer Schublade ermöglicht. Umso stärker offenbaren sie ihre seelischen Versehrungen und Sehnsüchte. "Menschlich" heisst in diesem Film in erster Linie, dass Keret und Geffen die Beziehungen unter Juden nirgends beschönigen. Sie brauchen keine Araber, um ihre Protagonisten als traumatisierte Wesen beziehungsweise rücksichtslose, ja emotional verwarloste Individuen zu zeichnen. Genauso hat vor einiger Zeit, auf der anderen Seite der Mauer durch Israel, Elia Suleiman in *INTERVENTION DIVINE* den israelischen Besatzer in bedeutungslose Ferne gerückt, um die Absurditäten und Niedertracht in seinem eigenen, palästinensischen Milieu hinreissend anzuprangern. Keret meint dasselbe, wenn er sagt: «Wenn man am Morgen aufwacht, denkt man mehr an den Ärger in der Beziehung mit der Freundin als an die politische Situation im Land!»

Gérald Kurth

R: Etgar Keret, Shira Geffen; B: S. Geffen; K: Antoine Héberlé; S: Sasha Franklin, François Gédigier; M: Christopher Bowen, Grégoire Hetzel. D (R): Sarah Adler (Batya), Nikol Leidman (das Mädchen), Noa Knoller (Keren), Ma-nenita De Latorre (Joy). P: Lama Prod., Amir Harel, Ayelet Kait; Les Films du Poisson. Israel, Frankreich 2007, 78 Min. CH-V: trigon-Film



HORS DE PRIX Pierre Salvadori

Die Gesellschaft der Superreichen als Terrain für Heiratsschwindler, Hochstapler und Millionärs-Groupies; das Sozialgefälle zwischen Habenden und Möchtegerns als Konfliktstoff für eine Beziehungskomödie um Geld, Käuflichkeit und Sex: Das Themenspektrum von *HORS DE PRIX* scheint zeitlos und immer neu aktualisierbar. Und ist es nicht vertraut aus so schönen Komödien wie Ernst Lubitschs *TROUBLE IN PARADISE* (1932), Billy Wilders *SOME LIKE IT HOT* (1959), aus dem (weniger grossartigen) Monroe-Vehikel *HOW TO MARRY A MILLIONAIRE* (1953) bis hin zu *PRETTY WOMAN* (1990)?

Wenn sich *HORS DE PRIX* nun in diese teils illustre Reihe einfügt, geschieht dies mit Leichtigkeit und Nonchalance. Und wenn Komödienspezialist Pierre Salvadori auch in einer anderen Liga spielt als etwa sein grosses Vorbild Ernst Lubitsch, bereitet *HORS DE PRIX* doch einiges Vergnügen. Wie in *TROUBLE IN PARADISE* führt Salvadori zwei Besitzlose zusammen, die sich auf dem Hochglanzparkett bereichern wollen.

Zwei ganz unterschiedliche allerdings: Eine elegante, meist aufreizend sexy gekleidete *Audrey Tautou* gibt das junge Luxusgeschöpf Irène, das sich seinen Lifestyle in Fünfsternehotels und Edelboutiquen durch reiche, ältere Männer finanzieren lässt. Dort bewegt sie sich mit grösster Selbstverständlichkeit, auch wenn das Verführen und Zufriedenstellen reicher Heiratskandidaten für sie harte Arbeit bedeutet, wie sie einmal erklärt, denn das (bislang unerreichte) Ziel all ihrer Anstrengungen ist ein Ehering, die umfassende finanzielle Absicherung also. Barkeeper Jean hingegen, ihre unpassende Liebe, verkörpert als durch und durch bescheidener Diener eine Kontrastfigur; die Unschuld muss ihm erst noch genommen werden.

Als sie sich zum ersten Mal begegnen, spät abends in der leerstehenden Bar eines Luxushotels in Biarritz, hält Irène den Kellner irrtümlicherweise für einen Hotelgast: eine mit verspielter Leichtigkeit inszenierte Szene, die aus der Verwechslungsszenerie ein

vergnügliches Versteckspiel mit erotischem Beiklang macht. Da sich Jean vom letzten Gast zu Drink und Cigarre verführen liess und darob einschlief, sieht er wie ein adrett derangierter Millionär aus – und Jean spielt das Spiel mit, improvisiert aus dem Stegreif, bis zu jenem Zeitpunkt – ein Jahr und zwei Liebesnächte später –, als der Schwindel auffliegt.

Wie es sich für eine gut geölte Komödie gehört, folgt daraus eine Reihe weiterer Verwandlungen, die aus dem gedemütigten Hochstapler erst einen finanziell hoffnungslos überforderten "Mäzen" Irènes und schliesslich jenen Gigolo einer älteren Dame macht, als der Jean der begehrten Frau endlich auf gleicher Augenhöhe begegnen kann: So was nennt sich Emanzipation! Dieser erneute Umschwung verleiht der Komödie nicht nur den nötigen Drive, er macht die Sache erst vergnüglich. Zumal Salvadori die Kunst der Andeutung beherrscht und elliptisch ausspart, was nicht unbedingt gezeigt werden muss. Und *Gad Elmaleh* ist mit seinem Unschuldsblick und einer konsequenten schauspielerischen Zurückhaltung genau der Richtige, um der Wandlung zum selbstbewussten Nutzniesser etwas rührend Menschliches zu verleihen.

Er habe diese Obsession, sagt Salvadori, eine Komödie zustandezubringen, die ganz leicht sei und flüssig, die reine Bewegung. Qualitäten also, die er an Lubitsch, seinem grossen Vorbild (sehr zu Recht) bewundert. Tatsächlich kommt *HORS DE PRIX* erzählerisch leichtfüssig und elegant daher, mit schwingvollem Erzähltempo und überraschenden Wendungen. Weniger Lubitsch-like sind dagegen die Dialoge (von Ko-Autor Salvadori und *Benoît Graffin*), die nie so geistreich schlagfertig klingen wie etwa in *TROUBLE IN PARADISE*. Wobei in dieser materialistischen Welt sichtbare, also immens filmische Vorgänge wie Blickkontakte, Kleider- und Verhaltenscodes fast wichtiger scheinen als Dialoge. *Audrey Tautou* zieht ein ganzes Register an – vernichtenden, betörenden, diskret blasierten – Seitenblicken. Da

gibt es auch eine Luxus-Uhr, die sich als Triumph- und Statussymbol, als kleines Handlungsmotörchen und Gagobjekt wie ein dünner roter Faden durch die Handlung zieht.

«Immorality may be fun», dieser (an sich skeptisch gemeinte) Ausruf einer Lubitsch-Figur aus *DESIGN FOR LIVING* klingt wie ein Motto von Lubitschs Hollywood-Komödien. Doch bereitet die Unmoral auch in *HORS DE PRIX* Vergnügen? Wenigstens wird sie nicht verurteilt: So wie Irène ihre Interessen mit nüchternem Pragmatismus angeht, als wäre ihre Käuflichkeit die nobelste Sache der Welt, ist Jean, ihr treuherziger Bewunderer, weit davon entfernt, Irène mit wertenden Blicken zu taxieren. Es ist dieser betont amoralische Blick, der den Film prägt und ihm sein komödiantisches Leichtgewicht verleiht. Und Vergnügen bereiten gewiss jene Lektionen, die Irène Jean erteilt, als sie ihn in einem ganz und gar sportlichen Sinne in die Kunst der Verführung einweiht. Doch absehbar und ziemlich konventionell bringt *HORS DE PRIX* schliesslich doch noch die Liebe ins Spiel, die dem fröhlichen Geschäftsleben ein spätes aber sicheres Ende bereitet. Salvadori leistet sich einige Spitzen gegen eine exklusive Gesellschaft, die sofort knallhart ausschliesst, wer sich nicht ihren Spielregeln beugt. Fazit: Unter Reichen ist Unmoral eine streng reglementierte Angelegenheit.

Kathrin Halter

Stab

Regie: Pierre Salvadori; Buch: Pierre Salvadori, Benoît Graffin; Kamera: Gilles Henry; Schnitt: Isabelle Devinck; Production Design: Yves Fournier; Kostüme: Virginie Montel; Musik: Camille Bazbaz

Darsteller (Rolle)

Audrey Tautou (Irène), *Gad Elmaleh* (Jean), *Marie-Christine Adam* (Madeleine), *Vernon Dobtcheff* (Jacques), *Jacques Spiesser* (Gilles), *Annelise Hesme* (Agnès), *Charlotte Vermeil*, *Claudine Baschet* (Damen mit Hund), *Laurent Claret* (Barmann), *Jean de Coninck* (Mann mit Zigarre)

Produktion, Verleih

France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, Tovo Films, KS2 Productions; Produzenten: Philippe Martin, Pascal Bonnet. Frankreich 2006. 35 mm; Format: Scope; SRD DTS, Farbe; Dauer: 103 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



ODETTE TOULEMONDE

Eric-Emmanuel Schmitt

Kino ist nicht gleich Kino und Literatur nicht gleich Literatur. Und im elaborierten Kunstbetrieb wird es sanktioniert, wenn man sich mit etwas beschäftigt, was der angesagten intellektuellen oder emotionalen Gestimmtheit widerspricht. Die U-Abteilung des Gewerbes kennt da weniger Berührungsängste. Das Kino hat in der Hinsicht mehrere Unwägbarkeiten in petto, und es kann uns mit seinen Gestaltungsmöglichkeiten in jede Richtung hin überraschen. Diese Bewertung der Künste und die Aufnahme durch das Publikum werden bei Eric-Emmanuel Schmitts erstem Spielfilm in der Inszenierung und in der Handlung zum Movens. Nach der verzückten Rezeption seines Buches «Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran» und dessen Verfilmung durch François Dupeyron scheint ihm ein weiterer Coup mit ODETTE TOULEMONDE gelungen zu sein, einer Geschichte, die aber als Film reüssierte und dann erst zur Literatur wurde («Odette Toulemonde und andere Geschichten.» Zürich, Amman, 2007). Dieses belgische «Lieschen Müller» (tout le monde) verkörpert die trotz vieler Nöte positive Lebenseinstellung, die nicht von intellektueller Kritisiersucht unterminiert wird.

Odette Toulemonde, die Inkarnation der kleinen Leute, lebt in der Realität und in ihrer Phantasie eine glückliche Existenz. Wenn ein optimistischer Geist den Mitmenschen ganz ohne Egoismus begegnen kann, könnte hinter einer solchen Personenkonstruktion aber auch eine gar nicht so humane Haltung vermutet werden, weil diese Eindimensionalität eher einer Verkleidung entspricht, da Menschsein auch Leid bedeutet. Aber sei's drum: Schmitt verfremdet Odettes schlichtes und ehrliches Gemüt zur möglichen Weltsicht. Die bei Gott nicht traumhafte Tätigkeit als Kosmetikverkäuferin in einem Provinzkaufhaus verrichtet sie mit einer Selbstverständlichkeit, die berührt. Sie ist als Witwe gezwungen, ihr Geld selbst zu verdienen, damit auch ihre arbeitslose Tochter zu unterhalten, deren nichtsnutziger Freund auch noch in der kleinen Woh-

nung lebt, die zudem Odettes Sohn als Zuhause dient. Und auch der empfängt seine schwulen Freunde noch daheim. Eigentlich alles ziemlich trist – wenn Odette nicht wäre. Nach getaner Arbeit findet sie die ihr adäquate Welt in den Erfolgsbüchern des Pariser Schriftstellers Balthazar Balsan wieder, die ihr allen Trost dieser Erde bieten. Es ist zwar nicht ganz klar, ob Catherine Frot als Odette nicht schon von vorneherein der Typ ist, der den positiven Blick auf seine Umwelt gleichsam verkörpert oder ob die brave Verkäuferin, die selbst in der Schminkabteilung Humanes zum Besten geben kann, durch die Lektüre der sentimentalischen Schmonzetten Balsans zu einer verklärenden Sicht der Dinge gebracht wurde. Der Star ihres Lebens ist Balsan auf jeden Fall, und sie nimmt selbst eine längere Busreise auf sich, um in Brüssel seine Lesung zu hören, ist dann aber so aufgeregt, dass sie für die Signatur des Autors ihren Vornamen nicht mehr richtig nennen kann. Um ihre Verehrung aber mit Bestimmtheit zum Ausdruck zu bringen, schreibt sie ihrem literarischen Weltenlenker einen ausführlichen Brief, der zwar bei ihm erst in Vergessenheit gerät, aber als der sonst keinem jungen weiblichen Geschöpf abgeneigte Autor seine Frau an einen gar nicht wohlgesonnenen Literaturkritiker zu verlieren droht, ihm eine Rückzugsmöglichkeit zu bieten scheint. Er zieht doch glatt zu seiner Verehrerin, also in ein Milieu, dem er sonst erst durch seine Fabelkünste eine lebenswerte Dimension eröffnet. Vieles renkt sich in seiner Beziehung zwar für ihn wieder ein. Odette ist, nebenbei gesagt, sowieso das asexuelle Wesen, in dessen Träumen ein erotisches Verlangen die äusserste Sublimation erfährt. Aber der traumhafte Schluss des Films suggeriert uns, dass Autor und Leserin sich auf gleicher glückbesetzter Ebene begegnen können und alles Leid dieser Erde, selbst wenn der Tod für Balsan durch die Türspalte geblinzelt hat, mit der Phantasie der leichten Worte hinwegezaubert werden kann.

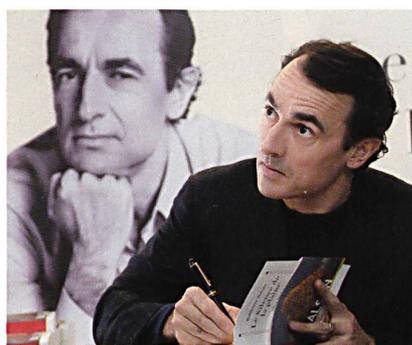
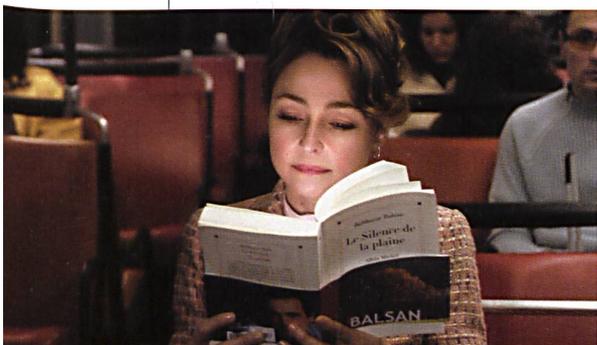
Trotz des doch sehr reduzierten Weltbildes besitzt der Film den verführerischen

Reiz der gekonnten Komödie, die menschlichen Unebenheiten das Tragische nimmt und die Stimmung zum Schweben bringt, genauso wie Odette in ihren Bildern zu schweben beginnt, wenn sie sich in die Lektüre Balsans vertieft. Die Filmmusik von Nicola Piovani zusammen mit den französischen Chansons, die von Josephine Baker interpretiert werden, verleihen dem Film eine tänzerische Ausstrahlung. Auf Piovani fiel Schmitts Wahl, weil dieser Filme der Taviani-Brüder, von Nanni Moretti und Roberto Benigni musikalisch begleitet hat.

Was mag Schmitt aber veranlasst haben, einen für ihn späten ersten Film über einen Schriftsteller zu drehen? Schmitt, 1960 in Lyon geboren, ist ein erfolgreicher Roman- und Theaterautor – 2001 erhielt er den «Grand Prix du théâtre de l'Académie Française». Und er bemüht sich im Allgemeinen in seinen Werke um die Annäherung der Religionen und Kulturen. Sollte er in einem Kraftakt intellektueller Toleranz für die Bedürfnisse von Verkäuferinnen und Friseurinnen in seiner ersten künstlerischen Äusserung in einem volkstümlichen Medium in der Figur des Balthazar Balsan eintreten wollen? «Genau. Diese Leserin konnte ihre Zuneigung nur mit kitschigen Mitteln ausdrücken, und prompt sah ich bloss den Kitsch, ohne die Grosszügigkeit und Menschlichkeit zu erkennen, die sich dahinter verbargen», schildert Schmitt einen wirklichen Brief einer wirklichen Verehrerin an ihn. Er erklärt aber nicht, warum diese Frau seine Bücher gelesen hat.

Erwin Schaar

R, B: Eric-Emmanuel Schmitt; K: Carlo Varini; S: Philippe Bourguet; A: François Chauvaud; Ko: Corinne Jorry; M: Nicola Piovani. D (R): Catherine Frot (Odette Toulemonde), Albert Dupontel (Balthazar Balsan), Jacques Weber (Olaf Pims), Fabrice Murgia (Rudy), Nina Drecq (Sue Ellen), Camille Japy (Nadine), Alain Doutey (Verleger), Julien Frison (François), Laurence d'Amelio (Isabelle), Aïssatou Diop (Florence). P: Bel Ombre Films, Antigone Cinéma, Pathé Renn Prod., Les Films de l'Étang; Gaspard de Chavagnac, Romain Le Grand, Anne-Dominique Toussaint. Frankreich 2006. 100 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich



SICKO Michael Moore

Wenn der amerikanische Dokumentarfilmemacher Michael Moore in das von seiner Regierung errichtete Gefangenenlager Guantánamo auf Kuba reist, dann herrscht sowohl bei den Wachposten als auch bei den Skeptikern Moores Alarmbereitschaft. Der populistischste Filmemacher der Gegenwart hat in Begleitung von über einem Dutzend Schwerkranker in kleinen Motorbooten auf die Insel übersetzt, um für diese hier um medizinische Versorgung zu bitten: Auf jeden Gefangenen in Guantánamo kommen nämlich mehr Ärzte als in den Vereinigten Staaten auf seine Mitbürger. Also soll den Kranken, die allesamt an den Nachwirkungen der Terroranschläge des 11. September 2001 leiden, im Feindesland jene Hilfe zuteil werden, die ihnen in ihrer Heimat verwehrt wird. Natürlich wird dem Mann mit der Schirmmütze der Zutritt verweigert, doch schon geht die Reise weiter: direkt ins Krankenhaus nach Havana.

Dieses Szenario am Ende von Michael Moores jüngstem Film *SICKO* spiegelt einmal mehr die Ambivalenz wider, die den populären Arbeiten Moores innewohnt. Sie huldigen einem aktionistischen Prinzip, das der jahrzehntelangen dokumentarischen Tradition des Kinos entgegenläuft, sie setzen bei oder gerade aufgrund brisanter gesellschaftspolitischer Themen auf Entertainment – und sich selbst dadurch wiederum entsprechender Kritik aus. Wenn also Michael Moore ein kubanisches Spital besucht, kann das einerseits aufgrund seiner bisherigen Arbeiten nichts Gutes verheissen (ausser für die Kubaner vielleicht, sicher aber nicht für das amerikanische "System", das diese Reise in den Augen Moores notwendig machte). Andererseits ist die Provokation so simpel, dass sie als Pointe schon wieder funktioniert.

Nun ist der aufgrund seiner bisherigen Karriere in Sachen Manipulation und Fälschung völlig zu Recht unter Generalverdacht stehende Moore ja nicht intelligenter als die Leute, über die er bisher Filme gedreht hat, nicht einmal dann, wenn er sich vor ihnen – vom Bankier bis zum Lobbyisten – ab-

sichtlich dumm stellte. Das legendäre und hinlänglich bekannte "Gespräch" mit dem Waffennarren Charlton Heston in *BOWLING FOR COLUMBINE* ist dafür unruhmlischer Beweis genug. Im Gegenteil funktioniert die «Methode Moore» nur deshalb so gut, weil er die Welt – also die Politik, die Wirtschaft, den Terror et cetera – stets aus der Sicht des Underdogs (in entsprechendem Outfit mit Jacke, Jeans und Baseballmütze) wahrnimmt. Doch wer etwa in *FAHRENHEIT 9/11* auf derart einfältige Weise einen US-Präsidenten als einfältig vorführt, läuft grosse Gefahr, auch sein Publikum für dumm zu verkaufen.

In *SICKO* jedenfalls, und das ist nun das positiv Überraschende an diesem Film, legt es Moore zum Glück nicht mehr auf diverse Verschwörungstheorien an, sondern belässt es zunächst einmal bei einer anderen einfältigen – oder aus europäischer Sicht besser: naiven – Frage: Warum zahlen Menschen in England, Frankreich oder Kanada eigentlich nichts für einen Krankenhausaufenthalt, während in den USA ganze Familien aufgrund einer Krankheit oder auch nur Verletzung verschuldet oder in den Ruin getrieben werden? Natürlich, das Sozialversicherungssystem dieser Länder verschlingt Milliarden, doch warum übernehmen die Reichen dann anteilmässig die Beiträge für die Armen, oder anders gefragt: die Gesunden für die Kranken? Und warum will das, was in den meisten Staaten der westlichen Welt funktioniert – die von Moore herangezogenen "Beweise" sind natürlich masslos und teilweise sträflich verkürzt dargestellt –, eigentlich niemand in den USA?

Weil einige wenige mit blendender Gesundheitsversorgung daran verdienen, lautet die vorformulierte Antwort, und diese wenigen natürlich kein Interesse haben, daran etwas zu ändern. Moore veranschaulicht das auf seine plakative Art etwa mit Preisschildern an den Köpfen von diversen Abgeordneten, die allesamt Jobs in oder Gelder von der Pharmaindustrie bekommen haben; oder an einer Liste aller Krankheiten, die zu den Klängen von *STAR WARS* über die Lein-

wand rollt und die von den Versicherungsgesellschaften nicht ins Programm genommen werden; oder mit historischen Werbespots und einer Tonbandaufzeichnung aus dem Büro Richard Nixons, der – mit überschlagenen Beinen am Schreibtisch – die Privatisierung des Gesundheitswesens in die Wege leitete beziehungsweise sich einflüstern liess.

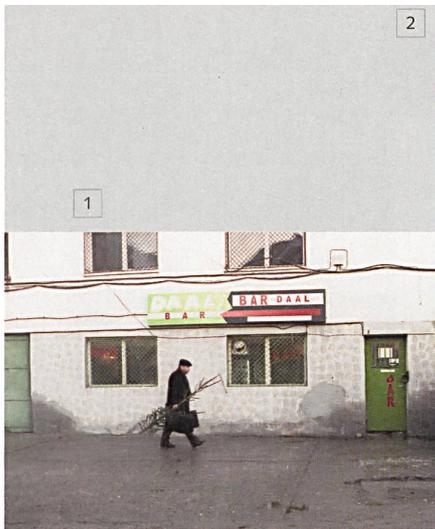
Das alles mag nun stimmen oder nicht, im Gegensatz zu Arbeiten wie *BOWLING FOR COLUMBINE* jedoch fehlt in *SICKO* die direkte Konfrontation mit den Verantwortlichen (wie auch Moore selbst eine solche mit seinen Gegnern angeblich ablehnt). Das wirklich Gelungene an *SICKO* ist deshalb, dass Moore uns als Zuschauer endlich nicht mehr in den Zeugenstand ruft, sondern uns die Beweise – oder nennen wir es doch lieber Material – vor die Füsse knallt. Ein schlecht versicherter Amerikaner kann sich entscheiden, ob er nach dem Griff in die Kreissäge sich einen Mittel- oder Ringfinger leisten will (zweiterer ist übrigens billiger), während ein durchschnittlich arbeitender britischer Arzt mit seinem Audi ins Eigenheim nach Greenwich fährt. Das ist als systematische Bestandsaufnahme natürlich falsch, als Einzelfall aber wahr.

Er wolle nicht mehr, dass es so aussähe, als würde er die ganze Arbeit machen und die Zuschauer könnten sich im Kino zurücklehnen, erklärte Moore in Cannes heuer bei der Premiere des Films. Das ist für den Zuschauer bei Moore ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung: Endlich nimmt man sich das, was man will, und nicht mehr das, was man nehmen muss.

Michael Pekler

Regie: Michael Moore; Buch: Michael Moore; Kamera: Christoph Vitt; Schnitt: Christopher Seward, Dan Sweitlik, Geoffrey Richman; Produktion: Meghan O'Hara, Harvey Weinstein, Bob Weinstein, Reyha Young; Produktionsleitung: Jennifer Latham. USA 2006. 116 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich





Roter Teppich für Rumänien

Streifzug durch das aktuelle rumänische Kino

Als am diesjährigen Festival in Cannes der Gewinner der Goldenen Palme den roten Teppich betrat, sorgte das gleich mehrfach für Aufsehen: Nicht nur weil ein weitgehend Unbekannter, *Cristian Mungiu*, den Wettbewerb für sich entschied, sondern auch, weil Rumänien zum allerersten Mal den grossen Preis an diesem renommierten Festival für sich eroberte. Für viele überraschend, katapultierte sich damit ein Land, das in der Regel nur mit Negativschlagzeilen von sich reden macht, vom armen Rand Europas unvermittelt ins Zentrum des Filmgeschehens. Und das gleich doppelt – ging doch noch ein weiterer Cannes-Preis nach Rumänien: für *CALIFORNIA DREAMIN' (ENDLESS)/CALIFORNIA DREAMIN' (NESFARSIT)* von *Cristian Nemescu* in der Sektion «Un certain regard». Das Branchenblatt «Variety» schloss begeistert und etwas salopp: «Romanian cinema is hot.»

Cristian Mungiu gewann den Wettbewerb mit seinem brillant inszenierten Drama *4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS / 4 LUNI, 3 SAPTAMINI SI 2 ZILE* (um eine illegale Abtreibung zur Zeit der Ceausescu-Diktatur) – und liess damit Filmemacher wie Wong Kar-wai, Quentin Tarantino, die Coens, Emir Kusturica oder Gus van Sant hinter sich. 432 – so der Verleihtitel in Rumänien – war dabei erst der zweite Film des neununddreissigjährigen Filmemachers, der mit seinem Talent jedoch alles andere als ein solitäres Phänomen im rumänischen Gegenwartskino ist. In Cannes und an anderen renommierten Filmfestivals machten in jüngster Zeit verschiedentlich rumänische Filmemacher aus derselben Generation wie Mungiu mit ihren Werken auf sich aufmerksam und reihen seither Erfolg an Erfolg: so *Cristi Puiu*, *Cristian Nemescu*, *Corneliu Porumboiu*, *Radu Muntean* oder *Catalin Mitulescu*.

Dabei steckte das rumänische Kino noch vor wenigen Jahren in einer grossen Krise: Während in der Zeit unter Ceausescu alljährlich bis zu dreissig Filme pro Jahr entstanden, setzte in den nachrevolutionären Neunzigern (in der stagnierenden Periode unter dem altkommunistischen Präsidenten Ion Iliescu) ein Niedergang ein, der seinen absoluten Tiefpunkt im Jahr 2000 erlebte, als kein einziger Film in Rumänien produziert wurde! Die Wende kam allerdings bereits im Folgejahr: 2001 wurden wieder sieben Spielfilme produziert, 2003 dreizehn, 2006 zwölf. Damit ist Rumänien wahrscheinlich das europäische Land, das alljährlich am wenigsten Filme produziert – gleichzeitig aber Erstaunliches hervorbringt: nicht nur eine ausserordentliche Anzahl an Debütfilmen, sondern auch einen riesigen Exploit an Festivalpreisen, den die Filme nach Hause bringen. Bei einer solchen «Häufung» sind erfah-



4

rungsgemäss auch die kategorisierenden Labels nicht weit. Und so spricht man denn bereits (wenig innovativ) von der rumänischen «Nouvelle Vague», der «Bukarester Schule» (obwohl längst nicht alle der angesprochenen Regisseure ihre Filmbildung in Rumänien absolvierten) oder vom «neuen Power-House des Weltkinos».

Mit der Stabilisierung der eigenen Filmproduktion nach dem «Jahr null» intensivierte Rumänien auch seine Anstrengungen als Filmproduktionsland: Die Romanian Film Promotion preist die Vorzüge der intakten rumänischen Landschaft, der eigenen Grossstudios und der erfahrenen Crews; sie verweist auf die günstigen Produktionskosten (die bis zu dreissig Prozent tiefer liegen als in Westeuropa!) und die neuen Kodak-eigenen Labors. Und tatsächlich nutzen in jüngster Zeit vermehrt internationale Grossproduktionen diese Möglichkeiten: Pionier war 2001 Franco Zeffirelli mit seinem *CALLAS FOREVER*. Es folgte Anthony Minghella mit seinem 80-Millionen-Streifen *COLD MOUNTAIN*, und auch Teile von *BORAT* entstanden hier. 2006 entführte Francis Ford Coppola seine Crew (samt Tim Roth, Bruno Ganz und Matt Damon) für seinen *YOUTH WITHOUT YOUTH* nach Rumänien (der auf einem Werk des rumänischen Philosophen Mircea Eliade basiert).

Diese ausländischen Produktionen wiederum bieten ein nicht zu unterschätzendes Übungsfeld für rumänische Cineasten, die so entsprechende Erfahrung sammeln und sich mit dem neusten Equipment vertraut machen können. Praktisch alle der eingangs genannten rumänischen Regisseure verdienen sich ihr Leben zwischen den eigenen Produktionen mit solchen Engagements oder Aufträgen in der Werbebranche: In dem aufstrebenden Land wird zurzeit eine so grosse Anzahl an TV-Sendungen und Werbefilmen produziert, dass es «mitunter schwierig ist, zu bestimmten Zeiten Freelancer für die eigene Produktion zu gewinnen», so Cristian Mungiu.

Mungiu, der vor seiner Filmbildung Anglistik studierte, als Lehrer und Journalist arbeitete, machte schon mit seinem Debütfilm *OCCIDENT* (2002) auf sich aufmerksam: Darin erzählte er von den Hoffnungen und Enttäuschungen der jungen Generation im postkommunistischen Rumänien, die sich mit prekären Jobs nur knapp über Wasser halten kann. Eigentliche Zukunftsperspektiven verknüpfen diese jungen Erwachsenen immer noch in erster Linie mit einer Emigration in den Westen (dem «Okzident»). In *SHORT-CUTS*-Manier verflocht Mungiu die verschiedenen Schicksale und führte sie im Lauf der absurden Komödie gekonnt zusammen. Der Film wurde in der «Quinzaine des Réalisateurs» in Cannes gezeigt, schien aber vor allem in Osteuropa den Nerv der Zeit zu treffen, wo er an verschiedenen Festivals mit Preisen bedacht wurde.



5

Mit seinem *4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS* nun stieg Mungiu als Aussenseiter ins diesjährige Rennen um die Goldene Palme. Und obwohl er im Anschluss an die verschachtelten Handlungsstränge von *OCCIDENT* noch behauptet hatte, dass ihm lineare Geschichten nicht lägen, konstruierte er in seinem prämierten Drama eine äusserst gradlinige, atmosphärische Story, die vor allem die Geschichte um die Hauptfigur Gabita – einer hervorragend agierenden *Laura Vasiliu* – im Auge behält. Diese Fokussierung auf die Protagonistin beherrscht auch die Bildgestaltung, die in einem anregenden Wechsel zwischen fixen Kadrierungen und einer dynamischen, den Bewegungen der Hauptakteurin folgenden Handkamera eine Stilsprache jenseits herrschender Kanons kreiert und sich geschmeidig dem Puls der Handlung anpasst.

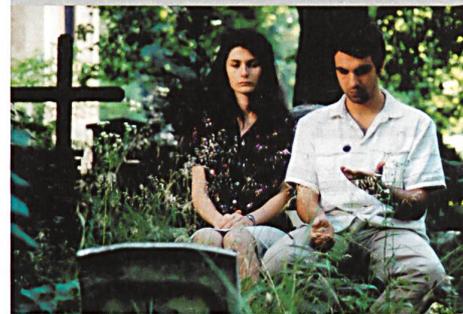
Für die Kamera von *4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS* zeichnet *Oleg Mutu*, der den Film auch mitproduzierte. Mutu und seine herausragende Arbeit führen uns direkt zu zwei weiteren wegweisenden Werken des rumänischen Gegenwartskinos wie *THE DEATH OF MISTER LAZARESCU* (*MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU*, 2005) und der Kurzfilm *CIGARETTES AND COFFEE* (*UN CARTUS DE KENT SI UN PACHET DE CAFEA*, 2001), wo er ebenfalls als Kameramann fungierte. Regisseur beider Filme ist *Cristi Puiu*. Eine exzentrische Künstlerpersönlichkeit, die sich nicht scheut, mit scharfen Voten Kritik an der staatlichen Filmsubventionspolitik zu üben (obwohl er davon abhängig ist), und sich auch in Artikeln kritisch zum gegenwärtigen rumänischen Filmschaffen äussert.

Der vierzigjährige Filmemacher studierte Mitte der neunziger Jahre in Genf zuerst Malerei und dann Film und verfügt bislang über eine kleine, aber umso gewichtigere Filmografie: Das Debüt machte der Langspielfilm *STUFF AND DOUGH* (*MARFA SI BANII*, 2001), bei dessen Entstehungsgeschichte Puiu in ausschweifendes Erzählen gerät. Für ihn wurde der Plot um den Jugendlichen Ivanu, der mit seinem Freund Vali aus lauter Leichtsinn und seiner etwas naiven Ambition, Geschäfte zu machen, in den Drogenhandel und mafiose Verstrickungen gerät, zu einem Lehrstück im weitesten Sinne für das eigene Leben und Filmschaffen. Als Film setzt *STUFF AND DOUGH* – Roadmovie und Thriller in einem – diskret, aber pointiert Spots auf das schwierige Durchkommen im rumänischen Alltag: Ivanus Familie lebt in engsten Verhältnissen, seine Mutter betreibt einen kleinen Kiosk und versorgt die bettlägrige Grossmutter, während Ivanus Vater arbeitslos ist. Der Film entstand 1999, nach Puius Rückkehr aus Genf, und nahm seinen Ursprung in einer Tragödie im engeren Familienkreis Puius.

Für Puiu selbst repräsentiert *STUFF AND DOUGH* die schmerzhafteste Initiation in die Realität der rumänischen Filmpolitik. Die meisten

1 *12:08 EAST OF BUCHAREST*, Regie: Corneliu Porumboiu; 2 *4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS*, Regie: Cristian Mungiu; 3 *CALIFORNIA DREAMIN' (ENDLESS)*, Regie: Cristian Nemescu; 4 *Cristian Mungiu*; 5 *Cristi Puiu*; 6 *OCCIDENT*, Regie: Cristian Mungiu; 7 *STUFF AND DOUGH*, Regie: Cristi Puiu

6



40 FILMBULLETTIN 8.07 HALBTOTALE

7

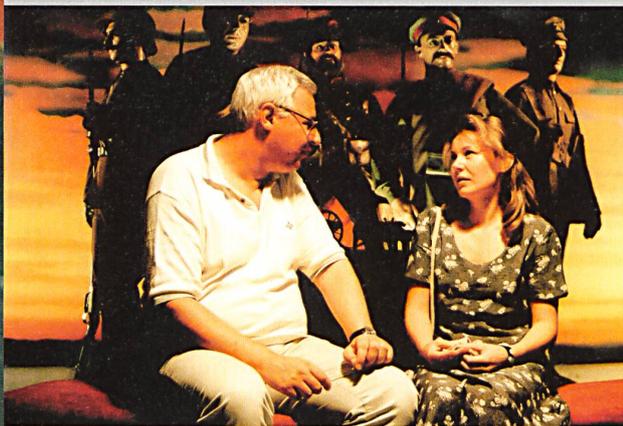


*Diese ausländische Produktionen
die so entsprechende Erfolge*



6

6



6

6



6

7



klionen bieten ein nicht zu unterschätzendes Übungsteld für rumänische Cineasten, hnung sammeln und sich mit dem neusten Equipment vertraut machen können.

der in Rumänien produzierten Filme werden zu rund der Hälfte mit Staatsgeldern seitens des CNC (National Center for Cinema) finanziert, welches diese aufgrund eines Drehbuchwettbewerbs vergibt. Die andere Hälfte müssen in der Regel die Regisseure – die meist ihre eigenen Produzenten sind – aufreiben. Puiu nun erhielt für seinen *STUFF AND DOUGH* sechzig Prozent seitens des CNC mit Auflagen bezüglich Crew und Schauspieler und dazu einen "staatlichen" Produzenten, welcher die restlichen vierzig Prozent hätte beisteuern sollen. Doch das Produktionshaus, das mehr als die Hälfte des CNC-Geldes (rund 160 000 Dollar) kassierte, stand kurz vor Drehschluss mit leeren Händen da. Für ihn eine ernüchternde Erfahrung: «Ich gehöre zu der Generation, die direkt an der Revolution teilnahm: Ich leistete meinen Militärdienst zu jener Zeit in Bukarest und teilte den Enthusiasmus der Generation der Nachrevolution: Wir wollten Dinge verändern, uns engagieren... Und wurden entsprechend ausgebremst. Dieselbe Stagnation und Korruption, welche die politische Situation prägten, leben (zum Teil bis heute) auch in den Strukturen fort.»

Dass der Film letztendlich doch zustande kam, ist einzig dem in Frankreich lebenden rumänischen Regisseur und Altmeister *Lucian Pintilie* zu verdanken. *Pintilie* löste den Film aus, trieb unter anderem in Frankreich das Geld auf, um den Film fertigzustellen, der schliesslich in der «Quinzaine des Réalisateurs» in Cannes landete. Ein Achtungserfolg für Puius Erstlingswerk, dem eine ganze Reihe internationaler Festivalpreise folgen sollte. Im eigenen Land war der Film jedoch grossen Anfeindungen ausgesetzt: Man kritisierte den Slang der Jugendlichen, die "schmutzige" Wörter verwenden, und die Art des Filmens mit der Handkamera wurde als "dilettantisch" abgetan.

Nach dieser schwierigen Erfahrung griff Puiu auf ein in den Neunzigern geschriebenes Script zurück und realisierte den Kurzfilm *CIGARETTES AND COFFEE*, der ihm 2004 den Goldenen Bären in Berlin eintrug. Die Story war als Hommage an Jim Jarmusch gedacht und fasste in nuce die Desillusionierung der Nachrevolution: Ein Sohn – ein junger Geschäftsmann, der auf der Welle des postrevolutionären Wirtschaftsaufschwungs mitreitet – trifft sich mit seinem Vater, der soeben seinen Job verloren hat. Der Sohn verspricht, ihm zu helfen, mit Beziehungen, aber auch – wie in «alten Zeiten» – mit etwas materieller "Nachhilfe": Zigaretten und einem Päckchen Kaffee. «Es hat sich also nicht viel verändert...», meint der Vater resigniert – und das ist letztlich auch das ernüchternde Fazit des Films. Der Berlinale-Preis für die konzise Geschichte war enorm wichtig für Cristi Puiu: Nicht nur, dass er ihn aus einem persönlichen Tief herausholte – er gab vorübergehend auch neuen Schub in die Beziehung zum CNC, mit dem Puiu



1

in den Jahren nach *STUFF AND DOUGH* eine anhaltend konfliktreiche Beziehung unterhielt und welches sich zunächst weigerte, sein nächstes Projekt, *THE DEATH OF MISTER LAZARESCU*, zu unterstützen.

Der Plot von *THE DEATH OF MISTER LAZARESCU* basiert auf wahren Tatsachen: Ein sterbenskranker alter Mann, Herr Lazarescu, fühlt sich nicht wohl und ruft die Ambulanz. Die Krankenschwester Mioara beschliesst, ihn mitzunehmen, und so beginnt eine die ganze Nacht dauernde Odyssee durch die Notfallstationen, die sich alle aus verschiedenen Gründen weigern, den Todkranken aufzunehmen. Eine bittere Parabel über die Dienst-nach-Vorschrift-Atmosphäre in einem prekären Gesundheitssystem. Die ebenso unspektakuläre wie unbequeme Story wurde in ihrer Drehbuchform vom CNC vorerst als «ungenügend» abgelehnt. Erst ein Appell Puius an den Kulturminister liess das Blatt sich wenden und veranlasste letzteren, die staatliche Unterstützung von oben zu «verordnen».

Dabei geht es im Film längst nicht nur um eine Abrechnung mit dem Gesundheitssystem. *THE DEATH OF MISTER LAZARESCU* gewinnt seine universale Aussagekraft, wenn nicht philosophische Tragweite, indem er den Umgang der modernen Gesellschaft mit Alter, Leben und Tod grundsätzlich in Frage stellt. Es geht um Humanität, um Anteilnahme, um Menschenwürde. Dabei lässt Puiu – trotz des schweren Themas – Herzlichkeit spürbar werden (insbesondere in der von *Luminita Georghiu* herausragend verkörperten Krankenschwester Mioara) und lässt bei der ganzen kafkaesken Irrfahrt des Krankenwagens auch feinsinnige Komik durchschimmern. Für den Stil des Films liess sich Puiu vom Direct Cinema inspirieren: Oleg Mutu verwendete dafür eine «beobachtende» Handkamera, die als «Augenzeugin» die Dinge aus behutsamer Distanz beobachtet – und auf spielfilmübliche Auflösungen wie Schuss-Gegenschuss weitgehend verzichtet. Ziel war, «so nah als möglich an die Realität heranzukommen» und den Stil nie Oberhand über die Geschichte gewinnen zu lassen. Die filmische Umsetzung der Story war dann von so unglaublicher Intensität und fast dokumentarischer Authentizität, dass *THE DEATH OF MISTER LAZARESCU* nicht nur mit dem Preis der Sektion «Un certain regard» in Cannes ausgezeichnet wurde (2005), sondern auch einen schier nicht endenwollenden Palmarès auf seiner Welttournee durch die Festivals anhäufte.

Die Fähigkeit, ernste gesellschaftspolitische Themen mit subtiler Ironie zu paaren, besitzen alle der jungen Filmgeneration des rumänischen Kinos. So auch *Corneliu Porumboiu* in *12:08 EAST OF BUCHAREST* (*A FOST SAU N-A FOST?*, 2006) – einer grossartigen Posse auf das Provinzleben und den Umgang mit der Geschichte im Kleinen. Der zweunddreissigjährige Regisseur stützte sich dabei auf eine Talkshow,

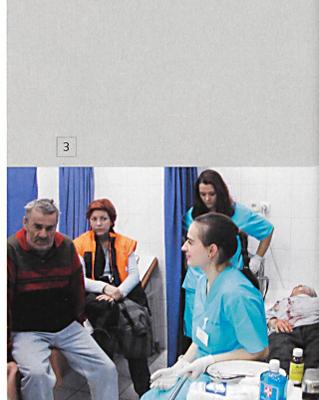
1 Corneliu Porumboiu: 2 CIGARETTES AND COFFEE, Regie: Cristi Puiu; 3 THE DEATH OF MISTER LAZARESCU, Regie: Cristi Puiu; 4 12:08 EAST OF BUCHAREST, Regie: Corneliu Porumboiu



2



2



3



3



3



42 FILMBULLETIN 8.07 HALBTOTALE

4



4



4

Die Fähigkeit, ernste gesellschaftspolitische Themen mit subtiler Ironie zu paaren, besitzen alle der jungen Filmgeneration des rumänischen Kinos.»



1



2

die in seiner Heimatstadt Vaslui im Osten Rumäniens aus Anlass des zehnjährigen Jahrestags der Revolution tatsächlich stattfand. Im Zentrum stand darin die Frage, ob es in Vaslui eine Revolution gegeben habe – oder eben nicht. Porumboiu reinzenzierte ebenejene Sendung für seinen ersten langen Film (»12:08«) bezieht sich dabei auf die Uhrzeit, in der das Regime mit Ceausescus Flucht im Hubschrauber endete). Das schäbige Flair der moldawischen Kleinstadt (Porumboiu drehte seinen Film in seiner Heimatstadt) bildet den Hintergrund für die Kontroversen rund um die historischen Geschehnisse. Dabei driften in der provinziellen Talkshow nicht nur die Erinnerungen der geladenen Gäste – des Pensionärs Piscoci und des alkoholabhängigen Geschichtslehrers Manescu – erheblich auseinander, es lodern auch alte Konflikte wieder auf – etwa wenn ein ehemaliger Vertreter der Securitate sich via Telefon zu Wort meldet ...

Gedreht hat Porumboiu den Film als unabhängige Produktion – wobei vor allem seine (wohlhabende) Familie die Kosten des Films in der Höhe von rund 300 000 Franken getragen hat. Für die Kamera (Marius Panduru) galten grundsätzlich zwei Modi: ein erster in der »dritten Person« für die Ereignisse vor der Talkshow – mit fixen, »an die Theaterbühne angelehnten« Kadrierungen, in welche die Akteure hinein- oder herastraten. Ein zweiter Modus stellt die Kamera in der »ersten Person« dar, wie sie für die Talkshow verwendet wurde (stellvertretend für die »reale« Fernsehkamera und den Kameramann im Studio). Der Film wurde 2006 in Cannes mit der Camera d'Or als bester Debütfilm ausgezeichnet und besticht nicht nur durch seine stilische, leicht schmuddelige »Rekonstruktion« des Ambientes, sondern auch durch seinen tragikomischen Witz, der im Konflikt mit der Vergangenheit die ungelösten Probleme der Gegenwart entlarvt.

Nebst 12:08 EAST OF BUCHAREST und Mungius neuem Film setzten sich in jüngster Zeit auch noch andere Filme mit der Zeit vor und während der Revolution auseinander, darunter auch Radu Munteans THE PAPER WILL BE BLUE (HIRTIA VA FI ALBASTRÄ, 2006). »Eine pure Koinzidenz«, meint der Regisseur dazu: »Wir Filmemacher haben nicht über unsere Projekte gesprochen. Aber ich denke, dass unsere Generation speziell von der Revolution betroffen war – schliesslich waren wir damals auf der Schwelle zum Erwachsenwerden. Vielleicht ist es aber auch einfach der zeitliche Abstand ...« THE PAPER WILL BE BLUE spielt im Dezember 1989. Bukarest ist in Aufruhr, die TV-Station in den Händen der Ceausescu-Gegner, ein Panzerfahrzeug mit einer kleinen Gruppe Rekruten unterwegs. Der junge Soldat Costi will sich den Rebellen anschliessen, desertiert kurzerhand, gerät dabei aber zwischen die Fronten und wird als Spion gefangen genommen. Während in den Strassen

das Chaos herrscht, landet der väterlich besorgte Vorgesetzte mit seinem Trüppchen bei Costis Mutter, wo Brötchen geschmiert, die Ereignisse im Fernsehen verfolgt und Pläne fürs Neujahr geschmiedet werden. Muntean gelingt es, an diesen exemplarischen Ereignissen den Irrwitz des Bürgerkriegs zu illustrieren – und gleichzeitig ein Gefühl für den Wirrwarr rund um die Tage der Revolution zu entwickeln. Muntean selbst leistete in den Tagen der Revolution seinen Militärdienst und bezeichnet es als bisher »intensivste Zeit meines Lebens«, welche als grundlegende Inspiration für seinen Film diente.

Seinen Erinnerungen als Heranwachsender in der Ceausescu-Ära widmete der fünfunddreissigjährige Catalin Mitulescu seinen Debütfilm COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE (CUM MI-AM PETRECUT SFARSITUL LUMII, 2006). Für ihn war schlicht und einfach die Zeit reif dafür: Vermehrt verspürte er im Rückblick »warme nostalgische Gefühle« für jene Epoche, in die er sich und sein Publikum mit seinem Film zurückversetzt. Er versteht sein Werk denn auch vor allem als »Gefühlreise«, als skizzenhaftes, emotional gefärbtes Tagebuch, das sich collagenhaft aus Erlebnissen jener Zeit zusammensetzt. Weil einzelne Szenen ad hoc auf dem Set ersonnen wurden, prägt eine episodenhafte Struktur den Film. Er zählt wird die Geschichte des siebenjährigen Lali und seiner älteren Schwester Eva, die im letzten Jahr des Regimes in einem Bukarester Viertel wohnen. Als Eva in ihrer Schule aus Versehen eine Ceausescu-Büste zu Bruch bringt, wird sie in eine Umerziehungsanstalt geschickt, wo sie den Dissidentensohn Andrei kennenlernt und mit ihm die Flucht über die Donau plant, während der kleine Lali einen (imaginären) Anschlag auf den grossen Diktator vorbereitet. Im Gegensatz zu den »der Realität verpflichteten« Filmemachern wie Mungiu, Puiu oder Porumboiu sieht sich Mitulescu eher als »Lügner«, für den die Magie eines Films im Zentrum steht. Zwar fühlt auch er sich der »Wahrheit« und damit den eigenen Erinnerungen verpflichtet – doch durchdringen sich für ihn Imagination und Tatsachen. Deutliche Anklänge finden sich bei ihm zu Fellini – seinem erklärten Vorbild –, aber auch zu Chaplin und dessen slapstickhaftem Humor. COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE, der als internationale Koproduktion, unter anderem mit Martin Scorsese und Wim Wenders, entstand, wurde im vergangenen Jahr für den Oscar als bester ausländischer Film nominiert.

Eine Geschichte mit ebenfalls »fellinesken« Anklängen erzählt CALIFORNIA DREAMIN' (ENDLESS) von Cristian Nemesu – dessen diesjährige Auszeichnung in Cannes zur posthumen Ehrung wurde: Der siebenundzwanzigjährige Filmemacher kam tragischerweise vor rund einem Jahr, zusammen mit seinem Sounddesigner, bei einem Autounfall ums Leben – während der Postproduktion von CALIFORNIA DREAMIN'.

1 Radu Muntean; 2 Catalin Mitulescu; 3 THE PAPER WILL BE BLUE, Regie: Radu Muntean; 4 COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE, Regie: Catalin Mitulescu; 5 CALIFORNIA DREAMIN' (ENDLESS), Regie: Cristian Nemesu



3



44 FILMBULLETTIN 8 07 HALBTOTALE

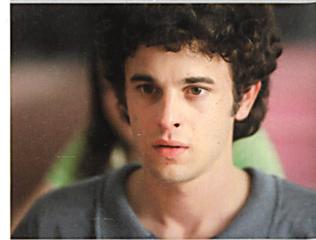
4



4



5



5



Einige der Filme setzen sich mit der Zeit vor und während der Revolution auseinander. «Eine pure Koinzidenz», meint Radu Muntean dazu: «Wir Filmemacher haben nicht über unsere Projekte gesprochen. Aber ich denke, dass unsere Generation speziell von der Revolution betroffen war.»



1



1



1



46 FILMBULLETTIN 8.07 HALBTOTALE



2

2

2



1 CALIFORNIA DREAMIN' (ENDLESS),
Regie: Cristian Nemescu; 2 MARILENA
DE LA P7, Regie: Cristian Nemescu;
3 Cristian Nemescu

Bei dieser Fülle an Werken und Filmemachern aus Rumänien gibt es allerdings einen Wermutstropfen: und das ist die Kinosituation in Rumänien. Das Land verfügt nämlich praktisch über keine Kinos mehr.



Der Film, Nemescus Debüt, basiert auf wahren Tatsachen und erzählt von einer Gruppe Nato-Soldaten, die Ende der Neunziger in einem der himmelblauen Züge Rumäniens Richtung Kosovo unterwegs waren. Dabei wurden sie an einer Bahnstation von einem Stationsvorsteher und Dorfpotentaten aufgrund fehlender Papiere festgehalten – was vom umtriebigen Bürgermeister prompt genutzt wird, um sein Dorf ins rechte Licht zu rücken: Eine Dorffeier wird innert Kürze auf die Beine gestellt, die Bewohner erhalten einen Schnellkurs in Sachen Amerika, und die Mädchen flirten um die Wette.

Der Jungfilmer Nemescu war bereits mit seinem Schulabschlussfilm aufgefallen, dem Kurzfilm *C BLOCK STORY (POVESTE LA SCARA, C', 2003)*, der für die European Film Academy Awards nominiert war: Ein Junge holt sich darin Inspiration von einer Sex-Hotline, um das Mädchen, das im selben Block wohnt und in das er sich verliebt hat, endlich anzusprechen. Mit seinem folgenden mittellangen Film *MARILENA DE LA P7 (2006)* schaffte Nemescu es nach Cannes. Im Zentrum des Films stehen die Wünsche und Frustrationen eines dreizehnjährigen Jungen, der sich mit Haut und Haar in Marilena, eine jugendliche Prostituierte, verliebt. Um sie zu beeindrucken, entführt er schliesslich den Trolleybus seines Vaters und fährt durch die engen Strassen bis zu seinem Viertel. Nemescu schuf ein dichtes und realitätsnahes Porträt der prekären Lebensumstände am Stadtrand und zeichnete gleichzeitig die Probleme von Heranwachsenden und ihre ersten Liebeserfahrungen.

Letzteres war auch ein wichtiges Thema in Nemescus erstem langem und nun zugleich letztem Film: *CALIFORNIA DREAMIN' (ENDLESS)*. In einer Vielzahl von teils grotesken Erzählsträngen setzt er zu einer Satire der gesellschaftlichen Zustände in Rumänien an, zeichnet aber auch ein liebevoll-karikatureskes Bild von den übergrossen Hoffnungen eines kleinen Dorfpräsidenten, der sich von den unverhofften Gästen die Errettung aus der Misere erhofft. Gleichzeitig kritisiert er das selbstherrliche Auftreten der Nato-Vertreter, die sich als allmächtige Retter der Welt aufspielen. Nemescus Debüt wurde dabei von MediaPro, der grössten rumänischen Filmproduktion, finanziert – entsprechend aufwendig waren die Dreharbeiten und entsprechend komplex die Geschichte. Dem Respekt vor dem verstorbenen Filmemacher ist es wohl zuzuschreiben, dass seine Wegbegleiter, die den Film in seinem Sinn fertigzustellen suchten, vor (notwendigen) Kürzungen zurückschreckten – und das zweieinhalbstündige Werk, wie im Titel angedeutet, unvollendet geblieben ist.

Bei dieser längst nicht erschöpfend beschriebenen Fülle an Werken und Filmemachern aus Rumänien gibt es allerdings einen Wermutstropfen: und das ist die Kinosituation in Rumänien. Das Land verfügt nämlich praktisch über

keine Kinos mehr – und ebenso wenig über ein einheimisches Kinopublikum. Während der Ceausescu-Ära wies Rumänien über rund 450 Kinosäle auf. Nach der Revolution setzte jedoch ein unaufhaltbarer Niedergang ein – zum einen weil die Rumänen das Kino vor allem mit den ätzenden Propagandafilmen des alten Regimes verbanden, zum anderen weil das Fernsehen einen ungeheuren Aufschwung erlebte. Bis zum Jahr 2000 verringerte sich die Zahl der Kinos auf rund die Hälfte – um seither auf die kärgliche Anzahl von 62 (!) zu schrumpfen – und das bei rund 22 Millionen Einwohnern (im Vergleich: In der Schweiz kommen 323 Kinos auf rund 7 Millionen Einwohner!). Kommt noch dazu, dass die rumänischen Kinos in einem desaströsen Zustand sind und es die meisten Leute inzwischen verlernt haben, ins Kino zu gehen. Insbesondere die jüngere Generation zieht es vor, sich die (raubkopierte) DVD zu Hause anzuschauen: In den letzten fünf Jahren hat sich die Besucherzahl um die Hälfte verringert (von 5,3 Millionen auf 2,7 Millionen) – während sich gleichzeitig der Eintrittspreis verdreifacht hat (von 1.10 auf rund 3.50 Franken).

Die registrierten Eintritte für rumänische Filme standen 2003 mit 0,5 Prozent auf einem desaströsen Tiefpunkt, um sich immerhin bis 2006 wieder bis auf 4,3 Prozent zu erholen (in absoluten Zahlen sind das rund 120 000 Zuschauer – gegenüber 2,5 Millionen für US-Filme in Rumänien im selben Jahr). Zu den erfolgreichsten einheimischen Filmen der letzten zehn Jahre gehört unter anderen Cristian Mungius Erstling *OCCIDENT* mit rund 60 000 Zuschauern. *THE DEATH OF MISTER LAZARESCU* verzeichnete noch knapp 30 000 Zuschauer – während *COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE* noch gerade 15 000 Eintritte hatte, nur wenig mehr als *Porumboiu's 12:08 EAST OF BUCHAREST*. Kein Wunder, wollte Mungiu bei der Auswertung von 432 im eigenen Land die Zügel nicht schleifen lassen und beschloss, den Verleih in die eigenen Hände zu nehmen. Dafür entschied er sich für ein unkonventionelles Vorgehen und stellte ein mobiles Kino auf die Beine, mit dem er seit dem Kinostart im vergangenen September durch die Städte tourt und so auch Orte erreicht, die über kein Kino mehr verfügen. Der Erfolg ist ihm hold, wobei sicher auch die Goldene Palme die Neugier des Publikums angestachelt hat: Bereits am ersten Wochenende verzeichnete 432 nämlich rund 11 000 Besucher – mehr wie andere Titel in ihrer gesamtumänischen Kinoauswertung – so zum Beispiel Radu Munteans *THE PAPER WILL BE BLUE*, den nur rund 7000 Leute im Kino sahen. Immerhin können die Filmemacher aber jeweils auf eine Auswertung im Fernsehen zählen, wo sich die Zuschauer durchaus für das eigene Filmschaffen erwärmen lassen und ihre Zahl mitunter bis zu einer Million beträgt.

Es bleibt also noch einiges zu tun, um dieses Paradox zwischen der neu etablierten

Filmnation und der desolaten Kinosituation im eigenen Land aufzulösen. Bleibt die Frage, ob es denn eine Erklärung für den derzeitigen Erfolg der rumänischen Filmemacher gibt – auf die allerdings keiner der befragten Filmemacher eine Antwort wusste. «Vielleicht», meint Mungiu, «liegt es daran, dass wir alle nicht mehr ganz blutjung waren, als wir unsere Debütfilme machten, und aus unserer Lebenserfahrung schöpfen konnten. Oder daran, dass die meisten vor ihrer Filmbildung ein anderes Studium absolvierten und im Ausland lebten ...» Mit Ausnahme von Nemescu gehören nämlich alle der Generation zwischen 30 und 40 an, die unter Ceausescu gross geworden ist. Tatsache ist, dass sie alle Autorenfilmer im pursten Sinne des Wortes sind: Sie schreiben das Drehbuch (das oft auf einer wahren Geschichte, wenn nicht auf eigenen Erfahrungen basiert), führen Regie, sind ihre eigenen Produzenten und arbeiten oft mit derselben Crew zusammen. Ihre Geschichten reiben sich in der Regel an der unmittelbaren Gegenwart, aber auch an der Vergangenheit Rumäniens – gewinnen darüber hinaus aber oft universellere Aussagekraft. Bei der Bildgestaltung zeigen sie sich eklektisch: Grundsätzlich einem langsameren Schnittrythmus verpflichtet, zeigt sich die Kamera variabel zwischen minutenlangen Fixeinstellungen und «durchgeschüttelter» Handkamera; man sucht in der Regel nach Bildlösungen, welche sich der Handlung unterordnen und diese unterstreichen, nicht konkurrieren. Häufig respektieren die Geschichten die Einheit von Ort und Zeit, was sich in Intensität auszahlt. Und oft zeichnen sich die fiktionalen Geschichten durch einen realitätsnahen Charakter aus, indem man sich bewusst an Techniken des Dokumentarfilms anlehnt. Bleibt noch das hervorragende Spiel der Darsteller zu erwähnen: Obwohl die Schauspieler vornehmlich auf der Bühne zuhause sind, gelingt es den Filmemachern immer wieder, sie zu einem möglichst «natürlichen» Auftreten und bewundernswert ungestellten Dialogen zu bringen. Nicht nur Cristi Puiu meint von sich, dass er in dieser Beziehung «erbarmungslos» sei und auch schon kurz vor Ende des Drehs (und nach drei abgeschlossenen Drehtagen) einen Schauspieler ausgewechselt habe. Aussergewöhnlich ist last but not least, dass alle die ausgewogene Mischung aus Ernsthaftigkeit und subtiler Komik beherrschen, welche auch das tiefeschürfendste Drama zu einem verdaulichen Genuss machen (mit Ausnahme von Mungius 432, wo dies allerdings auch fehl am Platz wäre). All dies verleiht ihren Geschichten wohl die «Frische, die Ehrlichkeit und Authentizität», die ihren Werken von aussen bescheinigt wird – und für die man wohl auch in Zukunft noch des öfteren den roten Teppich ausrollen wird.

Du sollst dir kein Bild machen ...

Exemplare (17) - die wir nicht missen möchten

Wir wurden von der resoluten Kellnerin nebeneinander gesetzt in der kleinen Brasserie in Cannes, die man gerade noch erreichen kann, um zwischen zwei Filmen eine Mittagspause einzulegen – «oder zwischen zwei Roten Teppichen», korrigierte mich mein ungebeter Tischgast, als ich schnell den «Plat du jour» bestelle. Der Tisch ist sowieso voll mit seinen Kameras. Ich habe einen Paparazzo erwischt. «Ja, das hängt man uns immer an: Lady Di mit Motorrad verfolgen, Nacktfotos mit Teleobjektiv, weinende Superstars und so was. Die Wahrheit ist: alles Bürokratie.» Er zerrt diverse Plastikschildchen aus seiner Jacke. Verschiedene Farben. Verschiedene Zugangsbereiche. «Es reicht ja nicht, am Roten Teppich zu stehen. Da gibt's ja nur sterile Fotos. Der Star dreht sich nach rechts. Die Fotografen knipsen, und dann dreht er sich nach links. Unter den Füßen ein Fetzen vom Roten Teppich. Wie langweilig. Später dann "Fotocall".» Er holt sein zweites Plastikkärtchen hervor. «Da stellen sich die Stars zum Porträt. Man kann rufen: Clint, Catherine oder so, dann schauen sie ein paar Sekunden in die Kamera. Hundert Kollegen machen fast das gleiche Bild.»

Bevor er Plastikkärtchen Nummer Drei erklären kann, kommt das Essen für mich, und nun ist er kaum noch zu halten, weil er noch warten muss auf sein Steak-

Frites. «Man muss das natürlich alles machen, den Roten Teppich und den Fotocall, aber verkaufen kann man das nur selten. Wichtiger ist die VIP-Karte hier, obwohl es manchmal reicht, dass man genügend Kameras dabei hat, bei den Empfängen im Hotel du Cap oder anderswo. Das ist wie ein Generalausweis für alle Events. Da kann man betrunkene Stars und Scheinaffären knipsen. Aber wenn ich mich darauf verlassen würde, dann würde ich ärmer abreisen als angekommen.» Mein Fotograf heisst Serge, macht den Job schon ne Weile, und wenn er barbusige Strandschönheiten braucht – das gehört zum Standardprogramm jedes Jahr –, dann geht er nicht einfach

runter zum Wasser und hält drauf. Er weiss auch nicht warum. Jedenfalls mietet er mit seinen Kollegen ein paar Mädchen. Die steigen dann aus ihrem Büschen, lassen den BH runter, werden ausführlich abgelichtet, kassieren ihr Handgeld und dann nix wie weg. «So können wir wenigstens die immergleichen Fotos von der Partymeile Cannes garantieren.»

Ein paar Meter weiter könnten die Fotografen jede Menge Naturbusen fotografieren. «Schön und gut. Aber wer garantiert uns das Bild, das alle abdrucken werden.

Roter Teppich, abenteuerliche Kleider, Göttinnen und Götter, die endlich herabsteigen. Das ist doch der Kult, auf dem alle Festivals basieren.» «Ihr könnt diese Phantome nicht berühren», schrieb einmal Jim Morrison, Kinofan und Leadsänger der «Doors». «Das gilt nicht für Fotografen.» Wendet mein Tischnachbar ein und macht mich neugierig. Er fuchtelte mit der Kamera vor meinem Gesicht herum und wird ganz aufgeregt. «Wissen Sie», sagt er, «ich habe bei einem richtig guten Fotografen gelernt – bei Kostas. Der wird inzwischen nicht mehr leben, aber bei ihm lernte ich ein für allemal, wie das geht. Am Besten erzähle ich die Geschichte, wie Kostas jedes Jahr das wichtigste Bild in Griechenland machte. Ostern in der Hagia Sofia, in der wichtigsten Hauptkirche der orthodox Gläubigen in Thessaloniki. Beim Ostergottesdienst waren wie im Mittelalter die Honoratioren von Politik, Militär und Kultur fein säuberlich aufgereiht. Der Patriarch war schon in seinen interessanten Singsang verfallen, und das Kirchenvolk sang die Lieder mit. Genau da wurde die grosse Aussentür aufgestossen. Polternd betrat Kostas mit einer Leiter und viel Selbstbewusstsein den Raum. Unbeeindruckt von Reden und Weihrauch stiefelte er durch die Kirche bis zum Thron des Patriarchen. Dort bekreuzigte er sich kurz. Dann stellte er seine Leiter an ihn und bestieg quasi den Patriarchen. Der mächtige Religionsführer hielt kurz inne, dann stellte er sich in Pose für das Bild des Jahres: Patriarch im Vordergrund, zu seinen Füßen das Kirchenvolk. Kostas packte seine Sachen zusammen. Der Patriarch segnete ihn kurz und begann dann wieder mit seinem Singsang. Kostas verliess die Kirche ebenso wie er gekommen war: polternd. Er hatte sein Bild, und ich hatte gelernt: Wenn man gute Bilder machen will, dann darf man vor nichts Respekt haben.»

Der Paparazzo schwieg. So, als müsse er seiner kleinen Rede Nachdruck verleihen, fiel er respektlos über sein Steak her, schnitt es erst einmal brachial in viele kleine Stücke und stopfte sich alles in grosser Eile ins Maul, fingerte schon nach seiner Geldbörse, die wie alle VIP-Karten um seinen Hals baumelte, bezahlte rasch und sammelte seine Kameras ein. Dann eilte er davon. «Roter Teppich», rief er noch. Ja, und da hab ich ihn dann später gesehen im Pulk der Fotografen, die knipsten, was das Zeug hielt. Später, beim Blättern in einem Bildband zur Geschichte des Filmfestivals, denke ich: Kaum zu glauben, dass bei dieser elenden Akkordarbeit etwas Schönes herauskommt. Aber ohne die Paparazzi würde dem Kino etwas fehlen: die modernen Heiligenlegenden des Starkults.

Josef Schnelle



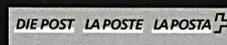


43. Solothurner Filmtage

21. – 27.01.2008

www.solothurnerfilmtage.ch

SRG SSR idée suisse



1to1
energy

Madrigal

Fernando Pérez, Kuba 2007

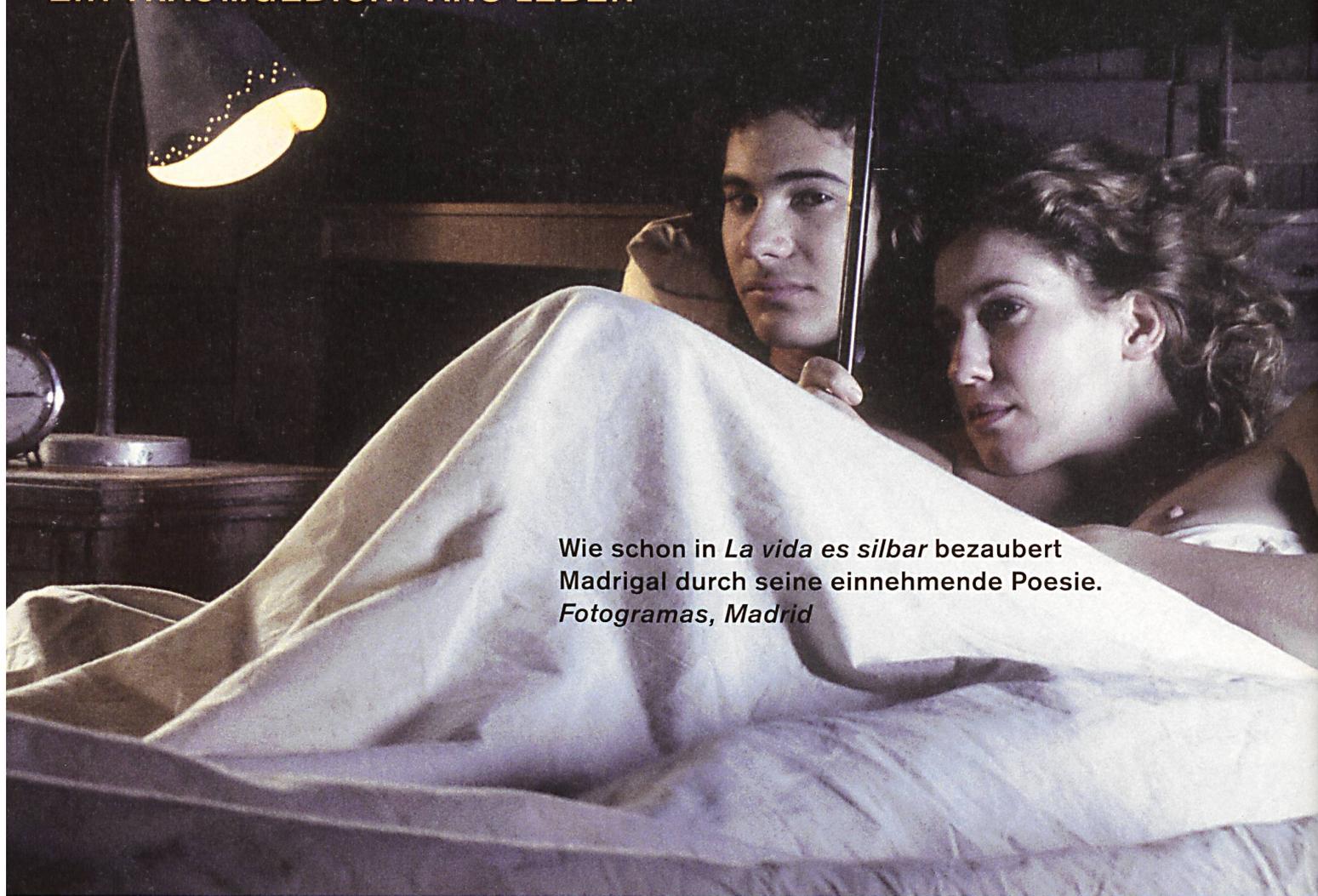
EIN TRAUMGEDICHT ANS LEBEN



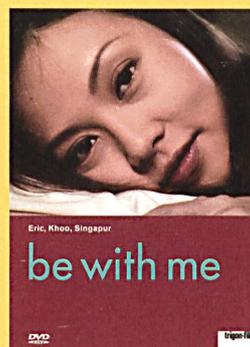
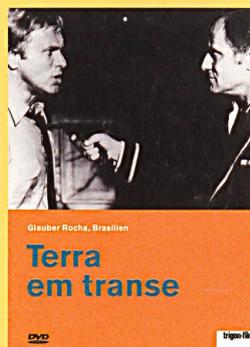
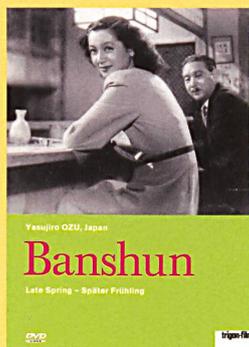
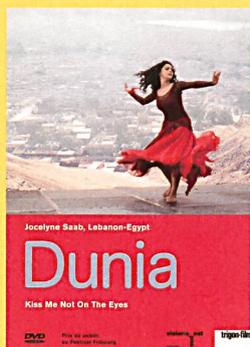
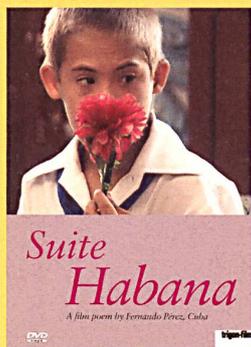
Berlinale Special 2007



Best Cinematography
Film Festival Setúbal



Wie schon in *La vida es silbar* bezaubert
Madrigal durch seine einnehmende Poesie.
Fotogramas, Madrid



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

www.trigon-film.org – Telefon 056 430 12 30

trigon-film