

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 286

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: 10.08.2025

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



Fr. 9.- € 6.-

9.07

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

David Cronenberg
Cinémathèque Française
Paul Maar

David Cronenberg:

«Wichtig ist der Raum und die Anordnung»

Gedächtnis des Kinos: La Cinémathèque Française

Gespräch mit dem Autor Paul Maar

EASTERN PROMISES von David Cronenberg

MADRIGAL von Fernando Pérez

DIALOGUE AVEC MON JARDINIER von Jean Becker

OPERA JAVA von Garin Nugroho

THE BAND'S VISIT von Eran Kolirin

www.filmbulletin.ch



- | | | |
|----|--|----------------------|
| 1 | Wendy Adams: Der Schlafwandler | Shakespeare-Zeitraum |
| 2 | Die Väter... und meine hochelternliche | Shakespeare-Zeitraum |
| 3 | David Copperfield | Shakespeare-Zeitraum |
| 4 | Die Mitternachtsgesellschaft | Shakespeare-Zeitraum |
| 5 | Roboter-Menschen | Shakespeare-Zeitraum |
| 6 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 7 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 8 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 9 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 10 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 11 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 12 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 13 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 14 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 15 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 16 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 17 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 18 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 19 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 20 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 21 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 22 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 23 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 24 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 25 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 26 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 27 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |
| 28 | Die Schindler-Liste | Shakespeare-Zeitraum |

Traumfrauen – Göttinnen der Kinoleinwand.

Tiefgründig, leidenschaftlich und faszinierend schön. Die von der SZ-Kinoredaktion zusammengestellten Filme sind so begehrenswert wie ihre Hauptdarstellerinnen: Grace Kelly, Greta Garbo, Audrey Hepburn, Michelle Pfeiffer und viele andere. Im Handel für nur 9,90 Euro pro DVD (UVP). Oder bestellen Sie alle 28 Filme für nur 196,- Euro und sparen dabei über 80,- Euro unter www.sz-shop.de.



Alfred Hitchcock
**Über den Dächern
 von Nizza**
 mit Grace Kelly

Großes Kino. Sammeln. www.sz-shop.de
 SüddeutscheZeitung Cinemathek

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

9.2007

49. Jahrgang

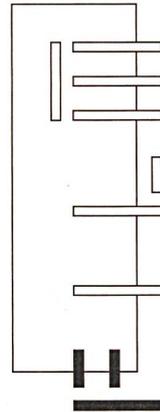
Heft Nummer 286

Dezember 2007

Titelblatt:

THE BAND'S VISIT

Regie: Eran Kolirin



KURZ BELICHTET

5 Bücher

8 DVD

KINO IN AUGENHÖHE

9 Eine Freundschaft als Liebesgeschichte

DIALOGUE AVEC MON JARDINIER von Jean Becker

11 Das Drama eines einsamen Mannes

EASTERN PROMISES von David Cronenberg

13 «Wichtig ist der Raum und die Anordnung»

Gespräch mit David Cronenberg

TRAVELLING AVANT

18 Das Gedächtnis des Kinos

Eine kleine Geschichte der Cinémathèque Française

FILMFORUM

30 Die Grazie der Antihelden

THE BAND'S VISIT von Eran Kolirin

31 «Unter der Oberfläche pulsiert das Herz»

Gespräch mit Eran Kolirin

NEU IM KINO

35 JAGDHUNDE von Ann-Kristin Reyels

36 ELIZABETH: THE GOLDEN AGE von Shekhar Kapur

37 OPERA JAVA von Garin Nugroho

38 MR. MAGORIUM'S WONDER EMPORIUM von Zach Helm

39 MADRIGAL von Fernando Pérez

40 HERR BELLO von Ben Verbong

WERKSTATTGESPRÄCH

41 Wenn Buch dann Buch, wenn Kino dann Kino

Gespräch mit dem Kinderbuchautor Paul Maar

46 «Kinogänger statt Fernsehgucker»

Gespräch mit Ulrich Limmer

über die Zusammenarbeit mit Paul Maar

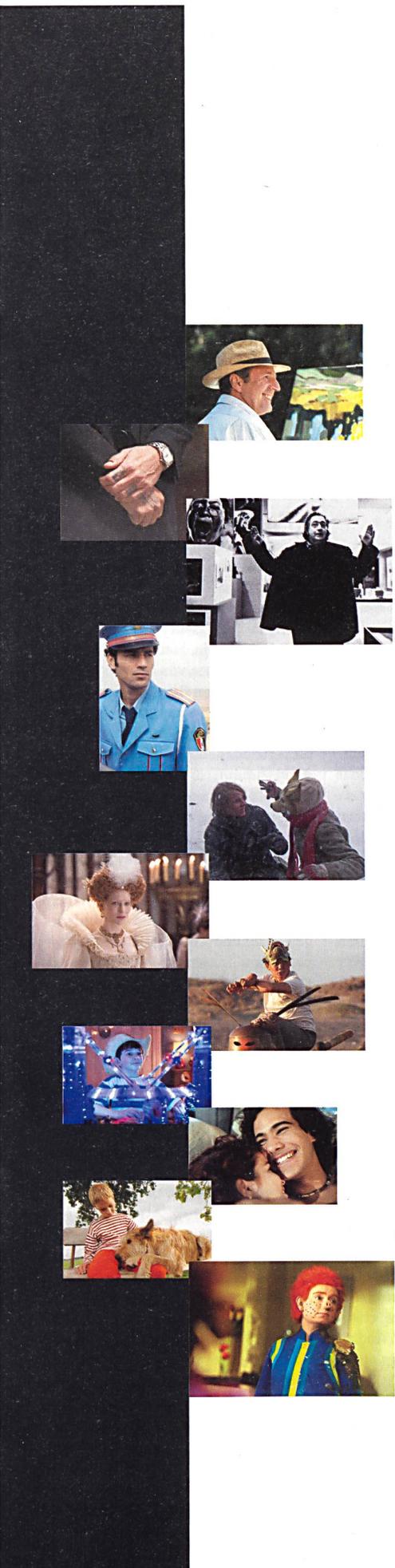
47 Kleine Filmografie

UNPASSENDE

48 Verehrt und verachtet

Von Birgit Schmid

GEDANKEN



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
 Nicole Hess, Frank Arnold,
 Thomas Basgier, Johannes
 Binotto, Gerhard Midding,
 Michael Ranze, René Müller,
 Sascha Lara Bleuler, Stefan
 Volk, Martin Girod, Erwin
 Schaar, Thomas Binotto

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Cineworx, Basel; trigon-
 film, Ennetbaden; Thomas
 Binotto, Schaffhausen; Ascot
 Elite Entertainment, Cinéma-
 thèque suisse Dokumenta-
 tionsstelle Zürich, Frenetic
 Films, Rialto Film, Uni-
 versal Pictures, Xenix
 Filmdistribution, Zürich;
 Constantin Film Verleih,
 München; Cinémathèque
 Française, Elodie Dufour,
 Caroline Flahaut, Paris

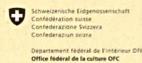
Vertrieb Deutschland
 Schüren Verlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
 Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
 ahnemann@
 schueren-verlag.de
 www.schueren-verlag.de

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

Abonnemente
 Filmbulletin erscheint 2008
 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, Vortretung 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

In eigener Sache

49 50

Liebe Leserinnen Liebe Leser

Wiederum liegt eine Etappe hinter uns, ist ein Zwischenziel erreicht: die neunte, vollwertige Ausgabe in diesem Jahr liegt vor. Vergleicht man die Seitenzahlen der Jahrgänge haben wir in diesem Jahr ein Heft mehr produziert als im Vorjahr (verglichen mit dem 42. Jahrgang im Jahre 2000 sogar drei-einhalb Hefte mehr): wir haben also unseren Beitrag zur Filmkultur kontinuierlich gesteigert. Ob das Risiko, das wir eingegangen sind, als wir uns dazu entschieden, die Zwischenausgaben durch normale Hefte zu ersetzen, sich lohnt, steht noch aus – obwohl wir zuversichtlich sein müssen und optimistisch sein dürfen. Bislang wurden unsere Anstrengungen noch immer von allen Seiten – insbesondere von unseren Abonentinnen und Abonnenten, aber auch von den Subventionsgebern – honoriert. Und gerne bedanken wir uns an dieser Stelle wieder einmal für all die Unterstützung, die wir erhalten – ohne sie müsste das Abenteuer, diese Zeitschrift zu machen, scheitern.

Mit dieser Ausgabe von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» ist der 49. Jahrgang dieser Zeitschrift abgeschlossen. Und auf 49 folgt bekanntlich 50. «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» beginnt also mit der kommenden Ausgabe seinen 50. Jahrgang, und wir haben durchaus vor – im Rahmen unserer Möglichkeiten und Mittel und im Rahmen der uns zukommenden Unterstützung – diesen fünfzigsten Jahrgang etwas zu inszenieren, zu zelebrieren und zu feiern.

Wir wünschen Ihnen frohe Festtage und ein gutes, cinephiles, neues Jahr – sowie uns und Ihnen: einen prächtigen 50. Jahrgang von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe».

Walt R. Vian

Kurz belichtet



Julie Christie
in AWAY FROM HER
Regie: Sarah Polley

Hommage

Julie Christie

Bis Weihnachten zeigt das Zürcher Xenix unter dem Titel «From Sixties Swing to Sheer Poetry» eine Hommage an Julie Christie. Noch zu sehen sind FAHRENHEIT 451 von François Truffaut (Christie in einer Doppelrolle), der melancholische Spätwestern MCCABE AND MRS MILLER von Robert Altman, die bitterböse Satire SHAMPOO von Hal Ashby, der surreale THE GOLD DIGGERS von Sally Potter und THE GO-BETWEEN, eine bittere Auseinandersetzung mit dem britischen Klassensystem, von Joseph Losey. Mit THE SECRET LIFE OF WORDS von Isabel Coixet (Christie in einer kleinen, aber berührenden Nebenrolle in einem stillen und vielschichtigen Film) und AWAY FROM HER, dem behutsam inszenierten Erstling der Schauspielerin Sarah Polley (Christie als an Alzheimer Erkrankte), sind jüngste Arbeiten mit Julie Christie zu sehen. In der Mitternachtsschiene wird als Premiere BELPHÉGOR – LE FANTÔME DU LOUVRE von Jean-Paul Salomé gespielt, ein französischer Horrorfilm, in dem eine entrückte Julie Christie eine Ägyptologin verkörpert. Und – nicht zu verpassen – DON'T LOOK NOW, Nicholas Roeg's grossartiger Psychothriller.

Kino Xenix, Kanzleistrasse 58, 8004 Zürich,
www.xenix.ch

Barbara Stanwyck

«Wie nur wenige Stars entwickelte Barbara Stanwyck eine Figur und versuchte dann immer aufs neue, ihre Grenzen abzustecken, sie zu variieren, zu erweitern, zu untersuchen. Energisch und selbstbewusst, tough und gewitzt, mit offenem, klarem Blick und festem, sicherem Schritt, so trat sie auf in ihren Filmen. So schuf sie ihren Typ.» (Norbert Grob in Filmbulletin)



Barbara Stanwyck
in *STELLA DALLAS*
Regie: King Vidor



THE PLEASURE GARDEN
Regie: Alfred Hitchcock



Matthias Wiemann und
Ingrid Bergman in *PAURA*
Regie: Roberto Rossellini



WELL DONE
Regie: Thomas Imbach

2.1988) Barbara Stanwyck wäre im Juli 2007 hundert Jahre alt geworden. Als kleine Hommage zu ihrem Geburtstag zeigt das *Stadtkino Basel* im Dezember elf Filme mit dem Star. Darunter finden sich *BABY FACE* von Alfred E. Green (am 16.12. mit Einführung von Johannes Binotto), *STELLA DALLAS* von King Vidor, *THE LADY EVE* von Preston Sturges, *MEET JOHN DOE* von Frank Capra, die Screwball-Comedy *BALL OF FIRE* von Howard Hawks, das Melodram *ALL I DESIRE* von Douglas Sirk und der Western *FORTY GUNS* von Samuel Fuller mit Stanwyck als Viehbaronin, «high riding with a whip».

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

Alfred Hitchcock

Das *Filmmuseum* in Wien zeigt bis Ende Februar die für Österreich bisher umfangreichste Hitchcock-Retrospektive. Der erste Teil (bis 4.1.) umfasst sämtliche Filme des Masters of Suspense bis 1947. Der zweite enthält dann seine Filme und Fernseharbeiten ab 1948 sowie zahlreiche Filmdokumente, aber auch Vorträge über den Regisseur (am 24.1. etwa spricht die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey über psychoanalytische Szenarien bei Hitchcock).

Im *Sigmund Freud Museum* ist parallel zur Retrospektive die Installation «Phoenix Tapes» von Christoph Girardet und Matthias Müller zu sehen. Die Künstler destillieren aus vierzig Hitchcock-Filmen wiederkehrende Motive und vordergründig banale Details und montieren sie in einer Art Found-Footage zu einer sechsteiligen «Enzyklopädie der Obsessionen».

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

Sigmund Freud Museum, Berggasse 19, A-1090 Wien, www.freud-museum.at

Roberto Rossellini

«Alle Filme Rossellinis sind Versuchsarrangements. Er arrangiert Situationen und beobachtet mit der Kamera und grosser Neugier, wie der Versuch verlaufen, was er zutage fördern wird.» (Hartmut W. Redottée in *Filmbulletin* 2.1999)

Was aus diesen Versuchsarrangements entstanden ist, kann man im Dezember im *Stadtkino Basel* und im Januar und Februar im *Kino Kunstmuseum* in Bern verfolgen. Zur Auswahl quer durch alle Schaffensperioden gehören *ROMA CITTÀ APERTA*, *PAISÀ*, *GERMANIA ANNO ZERO* – Klassiker des Neorealismus, *L'AMORE* – auch ein «Dokumentarfilm über die grandiose Darstellerin Anna Magnani», *STROMBOLI*, *TERRA DI DIO* mit Ingrid Bergman, *FRANCESCO GIULLARE DI DIO*, *VIAGGIO IN ITALIA* – die Reise eines sich entfremdeten Ehepaars, *LA PAURA*, *INDIA – MATRI BHUMI*, *IL GENERALE DELLA ROVERE* und die Fernseharbeit *LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV.*

Fred van der Kooij wird unter dem Titel «Roberto Rossellini – der Stillist der Ruinen» einen Einführungsvortrag mit Filmbeispielen (Basel: 12.12.; Bern: 6.1.) halten.

www.stadtkinobasel.ch

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

Festival

Solothurner Filmtage

Eröffnet werden die Solothurner Filmtage (21. bis 27. Januar 2008) mit *MAX & CO*, dem seit Locarno überarbeiteten Animationsfilm der Gebrüder Frédéric und Samuel Guillaume. In der Sektion «Forum Schweiz» werden Spielfilme wie *GELD ODER LEBEN* von Jacqueline Falk, *QUELQUE JOURS AVANT LA NUIT* von Simon Edelstein, *GIORNI E*

NUVOLE von Silvio Soldini und *BIS ZUM ELLENBOGEN* von Justus Dohnanyi als Premieren zu sehen sein. Ihren ersten Auftritt auf der grossen Leinwand werden die Dokumentarfilme *BIRD'S NEST* von Christoph Schaub und Michael Schindhelm über die Architekten Herzog und de Meuron in China, *SALONICA* von Paolo Poloni, *HEART* von Cristina Karrer und *Werner Swiss Schweizer* über den Herzchirurgen Barnard und *MAX FRISCH, CITOYEN* von Matthias von Gunten haben. *Christian Schocher* wird einen Directors Cut von *REISENDER KRIEGER* präsentieren.

Die Retrospektive ist dem Bühnen- und Filmschauspieler Walo Lüönd (*DÄLLEBACH KARI*, *DER FALL*, *DIE SCHWEIZERMACHER*) gewidmet. Das Programm wird neben den «Klassikern» auch das eher unbekanntere Schaffen Lüönds im deutschen Film und Fernsehen (*DIE KONSEQUENZ*, *GAUNER IM PARADIES*) zeigen.

www.solothurnerfilmtage.ch

Das andere Kino

Bürowelten

Zur aktuellen Ausstellung «Bürowelten» im *Gewerbemuseum Winterthur* (bis 13.4.2008), die unterschiedliche Bürowelten von gestern, heute und morgen präsentiert, zeigt das *Filmfoyer Winterthur* im Januar ein filmisches Begleitprogramm. Im von den klassischen Screwball-Comedies inspirierten *THE HUDSUCKER PROXY* der Gebrüder Coen (1.1.) ernannt ein Konzernvorstand den trotteligen Postverteiler zum Firmenpräsidenten, um die Aktien in den Keller zu treiben, doch das naive Landei rettet die Firma mit einer eigenen Erfindung. *Thomas Imbach* zeichnet in *WELL DONE* (8.1.) in furiosen Schnitffolgen den Büroalltag einer Kreditkartenfirma. Der groteske *OFFICE KILLER*

der Fotokünstlerin *Cindy Sherman* (15.1.), makabre Parodie auf Slasherfilme, zeigt den blutigen Rachefeldzug einer unscheinbaren Büroangestellten. Ganz anders, karg und beeindruckend, der Dokumentarfilm *IM TOTEN WINKEL – HITLERS SEKRETÄRIN* von André Heller und *Othmar Schmidler*, in dem Traudl Junge, Hitlers Sekretärin bis zuletzt, von der Scham über ihre Naivität und ihr Nichtwahrnehmenkönnen des Terrorregimes spricht. Den Schlusspunkt der kleinen Reihe setzt *PLAYTIME* von Jacques Tati (29.1.), ein satirisches Poem über Vermassung und Grossstadtheistik (in der 2002 von François Edé ausgezeichnet restaurierten Fassung).

Filmfoyer Winterthur, jeweils dienstags, 20.30 Uhr, Kino Loge, Oberer Graben 6, 8400 Winterthur, www.filmfoyer.ch

Song & Dance Men

In der Musikfilmreihe «Song & Dance Men» der *Cinématte Bern* ist am 27. Dezember das Mockumentary *THIS IS SPINAL TAP* von Rob Reiner zu sehen. Darin begleitet ein selbstverliebter Werbefilmer die (fiktive) Hard-Rock-Gruppe «Spinal Tap» auf ihrer US-Tournee. Diese witzige, intelligente und boshafte Auseinandersetzung mit dem Musik-Showgeschäft ist auch ein satirischer Kommentar zum Thema Schein und Sein. Der Autor Matto Kämpf wird in den Film einführen.

Cinématte, Wasserwerkstrasse 7, 3000 Bern 13, www.cinematte.ch

Berlin Alexanderplatz

Rainer Werner Fassbinders «wohl persönlichster Film und sein opus magnum (und das nicht nur wegen der Länge von fünfzehneinhalb Stunden) ist sicherlich *BERLIN ALEXANDERPLATZ*. (...) Die Differenziertheit der Bildabstufungen, der Lichtführung,



Günter Lamprecht
in BERLIN ALEXANDERPLATZ
Regie: Rainer Werner Fassbinder



STALKER
Regie: Andrej Tarkowski



WARUM BODHI DHARMA
IN DEN ORIENT AUFBRACH
Regie: Bae Yong-kyun



4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS
Regie: Cristian Mungiu

der Raumorganisation wie der grandiosen schauspielerischen Leistung besonders von Günter Lamprecht als Biberkopf – das alles ist eigentlich nur im Kino sinn- und genussvoll zu erfahren. Wer jemals den Film an einem oder an zwei Tagen bei guter Projektion unabgelenkt und nicht in Serienteile zerlegt im Dunkeln des Kinos erlebt hat, der weiss um den visuellen, dramatischen und emphatischen Sog, den dieses aussergewöhnliche Werk ausübt.» (Jürgen Kasten in Filmbulletin 5.07)

Im Januar 2008 gibt es sowohl im *Filmpodium Zürich* (3.–6. 1.), im *stadtkino Luzern* (10.–13. 1.) wie im *stadtkino Basel* (17.–20. 1.) die wunderbare Gelegenheit, sich dieses Wissen anzueignen oder es zu erneuern. Das *stadtkino Basel* ergänzt die Vorstellungen von BERLIN ALEXANDERPLATZ mit weiteren Fassbinder-Filmen, darunter etwa *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* (1969), *DER HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN* (1972), *ANGST ESSEN SEELE AUF* (1974), *FONTANE EFFI BRIEST* (1974) und *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* (1978). Aus Fassbinders Deutschland-Trilogie werden *DIE EHE DER MARIA BRAUN* und *LILI MARLEEN* zu sehen sein.

www.filmpodium.ch, www.stadtkino.ch,
www.stadtkinobasel.ch

More Things to Come

Im Januar präsentiert das *stadtkino Basel* den zweiten Teil seiner Science-Fiction-Filmreihe mit exemplarischen Beispielen des Genres seit 1968. Dazu gehört natürlich der stilbildende Klassiker 2001: A SPACE ODYSSEE von Stanley Kubrick, aber auch *THX 1138*, der bekannte Erstling von George Lucas. *CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND* von Steven Spielberg und *ALIEN* von Ridley Scott sind Beispiele von Begegnungen mit unbekanntem Wesen, die unterschiedlicher nicht sein könnten.

Mit *STALKER* von Andrej Tarkowski und *BRIEFE EINES TOTEN* von Konstantin Lopuschanskij sind eindruckliche Beispiele des Genres aus der Sowjetunion zu sehen. *TOTAL RECALL* von Paul Verhoeven ist ein Verwirrspiel um die (Un-)Zuverlässigkeit der Erinnerung, während mit *BLADE RUNNER* von Ridley Scott (als Schweizer Kinopremiere der Final-Cut-Version) und *THE MATRIX* der Brüder Wachowsky zwei Genre-Meilensteine der achtziger beziehungsweise neunziger Jahre gezeigt werden.

www.stadtkinobasel.ch

Jubiläum trigon-film

Seit zwanzig Jahren vermittelt *trigon-film* – 1986 als Verein, 1988 als Stiftung gegründet – Filme aus Süden und Osten, aus Asien, Afrika, Lateinamerika und dem südöstlichen Europa in die Kinos der Schweiz. Der Verleih mit der einzigartigen Ausrichtung leistet mit inzwischen über 250 Filmen, seinen Dokumentationen, Büchern, seinem Magazin und der DVD-Edition aus eigenen Beständen (jüngst ist mit *MADENUSA* die hundertste DVD erschienen) einen hervorragenden Beitrag zur Vielfalt und Farbigkeit unserer Kinokultur und sorgt mit dem Reichtum seiner Filmauswahl für eine Ausweitung unseres Blicks auf die Welt.

trigon-film feiert dieses Jubiläum mit einer Filmreihe von Highlights aus seinem Programm. Die Reihe mit 24 herausragenden Filmen – darunter etwa *WARUM BODHI DHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH* von Yong-kyun Bae, *SUR* von Fernando Solanas, *LES BALISEURS DU DÉSERT* von Nacer Kheimir, *GORI VATRA* von Pjer Zalica oder *YI YI* von Edward Yang – reist durch gut zwanzig Schweizer Städte und dauert seit Dezember bis Sommer 2008.

www.trigon-film.org

Ausstellung

Christoph Schlingensief

Unter dem Titel «Querverstümmelungen» präsentiert das *Migros Museum für Gegenwartskunst* in Zürich noch bis zum 3. Februar 2008 Installationen von Christoph Schlingensief, dem politischen Aktionskünstler, Filmemacher, Theater- und Opernregisseur und begnadeten Provokateur. Die Ausstellung bringt filmische Werkkomplexe der letzten beiden Jahre zusammen, so eine (Re-)Dekonstruktion von «Kaprow City», die 2006 erstmals an der Volksbühne Berlin gezeigt wurde, seine 16-mm-Film-Installation «18 Bilder pro Sekunde», in der er sich mit der Materialität des Films beschäftigt, und die erste Filmausstellung von «The African Twintowers».

Migros Museum für Gegenwartskunst, Limmatstr. 270, 8005 Zürich, www.migrosmuseum.ch

Auszeichnungen

Europäische Filmpreise

Der rumänische Regisseur Cristian Mungiu wurde bei der zwanzigsten Verleihung des Europäischen Filmjahres als bester europäischer Regisseur ausgezeichnet. Sein *4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS* bekam ausserdem den Preis als bester europäischer Film. Als beste Schauspielerin wurde Helen Mirren für ihre Rolle als Königin Elizabeth II. in *THE QUEEN* ausgezeichnet, als bester Schauspieler der Israeli Sasson Gabai für seine Rolle in *THE BAND'S VISIT*. Ehrungen gingen auch an Jean-Luc Godard für sein Lebenswerk und an den Kameramann Michael Ballhaus für seinen Beitrag zum Weltkino. Der Europäische Filmpreis der FIPRESCI, der internationalen Vereinigung der Filmkritiker, wurde Alain Resnais für *CŒURS* zuerkannt.

Archiv

Pent haz II

Im Archivierungszentrum der *Cinémathèque suisse* in Pent haz lagern rund 65 000 Filmkopien, dazu kommen Fotos, Plakate, Presseunterlagen, aber auch Kinoapparate et cetera. Jährlich werden rund 2500 bis 3000 Filme hier neu deponiert. Seit längerem platzt der Bunker in Pent haz beinahe aus allen Nähten. Nun scheint die Erweiterung des Archivierungszentrums, das Projekt Pent haz II, einen grossen Schritt weitergekommen zu sein: Im Espace Arlaud in Lausanne können bis zum 19. Dezember die Pläne und Maquettes des Wettbewerbs für das neue Archivierungsgebäude der *Cinémathèque suisse* besichtigt werden.

Espace Arlaud, place de la Riponne 2 bis, 1005 Lausanne

The Big Sleep

Fee Vaillant

20. 3. 1915–14. 10. 2007

«Wenn meine Kollegen in Osteuropa und der Sowjetunion auf das Thema Mannheim zu sprechen kommen und sich an Frau Fee Vaillant erinnern, sage ich immer ein und denselben Satz: Diese bemerkenswerte Frau hat mir den Weg zur grossen Filmkunst gezeigt.»

Konstantin Lopuschanskij
in einem Offenen Brief
zuhanden der 40. Mannheimer Filmwoche 1991

Evelyn Hamann

6. 8. 1942–29. 10. 2007

«Die Inzenierung von Humor erfordert Strenge, Kunstfertigkeit und Disziplin.»

Evelyn Hamann
in einem Interview
in «Der Spiegel» 39/1997

Patchworkfilme als Spiegel der Condition postmoderne



Robert Altman's *SHORT CUTS* (1993) sind zum Aushängeschild für das Kino der neunziger Jahre geworden. Virtuoso verknüpft der amerikanische Regisseur vierundzwanzig Figuren zu einem dicht gewobenen Erzählgeflecht über das Leben postmoderner Grossstadtmenschen am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Freundschaft und Schicksal, Sexualität und Tod, Kunst und Einsamkeit: die zentralen gesellschaftlichen Erfahrungsräume sind in der Momentaufnahme vorhanden.

Das epochale Werk spielt eine wichtige Rolle in Margrit Tröhlers Studie «Offene Welten ohne Helden – Plurale Figurenkonstellationen im Film». Die Autorin, Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich, widmet sich in der Arbeit, die eine leicht modifizierte Version ihrer Habilitationsschrift darstellt, dem Phänomen der Patchworkfilme und Beziehungspuzzles, die sich seit den späten achtziger Jahren (nicht nur, aber vor allem) im Independent Cinema häufen. Ausgehend von exemplarischen Filmen, zu denen neben *SHORT CUTS* insbesondere Anka Schmid's *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* (1991), Assi Dajans *LIFE ACCORDING TO AGFA* (1992), Jacques Rivettes *HAUT BAS FRAGILE* (1994) und Pascale Ferrans *L'ÂGE DES POSSIBLES* (1996) gehören, untersucht sie die Mikro- und Makrostrukturen sowie die Wirkungsweise des «Genres», das sich als transkulturelles manifestiert; das heisst, es zieht sich durch unterschiedliche ethnische Gruppen, die Geschlechter und Generationen.

Im Zentrum der theoretischen Auseinandersetzung stehen die Figuren respektive ihre Funktion für die Narration; sie werden in ihrer Konzeption, Gestaltung und Konstellation analysiert. Aus der Vielfalt der in der Praxis vorgefundenen Figurenanordnungen hat die Autorin sodann drei proto-

typische Modelle destilliert, anhand derer sie die Figurenkonzepte erprobt. Es sind dies die Gruppenfigur (oder das offene und das geschlossene Kollektiv), das Figurenensemble (oder der polyphone Mikrokosmos und fiktive Verwandtschaften) und das Figurenmosaik (oder Vernetzungen und die assoziative Kohäsion). Die Untersuchung verfolgt, so Tröhler in der Einleitung, das weit gefasste Ziel, der «filmischen Erzähltheorie über die Beschreibung der alternativen Dramaturgien neue Wege» zu eröffnen, «indem das Narrative und die Figuren (...) als plastisch-figurative Prozesse» angegangen und die Narratologie «in einer allgemeineren Medienkultur verankert» werden.

Gerade dieser Blick über den Gartenzaun der filmischen Fiktionen hinweg, auf die Produktion anderer Disziplinen wie des Theaters oder der Kunst, auf serielle Fernsehformate und Internetwelten macht die Lektüre zu einem anregenden Unterfangen. Die Erkundung von Überlappungen, Übereinstimmungen und Unterschieden zwischen verschiedenen künstlerischen und medialen Formen entspricht der synchronen Ausrichtung der Studie. Mehr als auf die filmhistorische Einbettung der pluralen Figurenkonstellationen ist die Verfasserin auf die Erhellung der kulturellen Erscheinungsform aus. Nur punktuell, wenn es für ihren theoretischen Ansatz unerlässlich ist, wirft sie einzelne Schlaglichter auf geschichtliche Vorläufer. So etwa auf den Querschnittfilm *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930) von Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer, dessen Konzept sie mit der Struktur und der Figurenkonstellation in Schmid's *HINTER VERSCHLOSSENEN TÜREN* in Verbindung bringt. Anhand dieses Films wiederum, der die Kategorie des Figurenensembles illustriert, kristallisiert sie zwei zentrale Merkmale der Beziehungspuzzles her-

aus: den Chronotopos des Alltags, der es markiert, und den ethnografischen, expressiven Realismus, der es charakterisiert.

Die Leistung von Tröhlers «Offene(n) Welten» besteht in der Durchdringung des Stoffes nach allen möglichen Seiten. Es liegt in der Natur der Sache, dass ihr sowohl filmtheoretisch als auch kulturwissenschaftlich fundiertes Werk – Referenzen sind unter anderem Roland Barthes, Gilles Deleuze, Claude Lévi-Strauss und Christian Metz – sehr komplex und in der Struktur wie der Gegenstand der Untersuchung rhizomartig ausgefallen ist. Das macht sowohl die Faszination als auch das Handicap aus: Man lässt sich beim Lesen – nicht zuletzt aufgrund der methodischen und theoretischen Diskurse – entweder ganz darauf ein oder lässt es bleiben.

Auch wenn sich die Publikation primär an ein akademisches Publikum richtet, erleichtern die verständliche Hinführung zum Thema, eine übersichtliche Gliederung und eine um Klarheit und Plastizität bemühte Sprache den Zugang – vorausgesetzt, man ist mit den wichtigsten philosophischen Positionen der Postmoderne vertraut. Der Gewinn der Lektüre ist dann eine Fülle an Erkenntnissen, die sich über Analogien (etwa zwischen fiktionaler und realer Welt), Verweise (zum Beispiel auf musikalische Verfahren) und ebenso anschauliche wie genaue Filmanalysen einstellt. Vor allem die Auseinandersetzung mit Rivettes *HAUT BAS FRAGILE*, der als Analysematerial für das Figurenmosaik gilt, macht dabei Lust, sich den Film aufgrund des gewonnenen Wissens gleich (wieder) anzuschauen.

Im Schlusskapitel, in dem sich die Einsichten der vorangegangenen Kapitel zu einem Bouquet zu bündeln scheinen, gelingt der Autorin nicht nur die

schlüssige Beschreibung der freiesten der drei Figurenkonstellationen: des Mosaiks. Einleuchtend schlägt sie auch den Bogen zu den konventionellen filmischen Erzählformen und ihrer Funktion als Spiegel gesellschaftlich-kultureller Gegebenheiten. Das Figurenmosaik zeichnet sich, so Tröhler, durch den spielerischen Umgang mit Beziehungen aller Art, eine verstärkte Expressivität, die der Chronik verpflichtete Erzählweise und eine Tendenz zum Registerwechsel aus; es ist ihm ein «Schwebezustand» eigen. Der für das klassische Hollywood konstituierende Konflikt weicht in dem «Genre» der Differenzierung, die Dualität (Held-/Antiheld, gut/böse, Mann/Frau), auf die hin das traditionelle Muster angelegt ist, macht der Pluralität Platz; die Patchworkfilme verweigern den Heldenmythos. Die alternativen Erzählformen sind damit Ausdrucksformen einer «Condition postmoderne», die die Instabilität postindustrieller Gesellschaften poetisch umsetzen und die sinnstiftenden «grossen Erzählungen» (François Liotard) verweigern.

Der Band wird durch einen sorgfältig gestalteten Personen- und Filmindex sowie ein Glossar abgerundet.

Nicole Hess

Margrit Tröhler: Offene Welten ohne Helden – Plurale Figurenkonstellationen im Film. Marburg, Schüren Verlag, 2007, Zürcher Filmstudien 15, 576 S., Fr. 57.90 € 34.-

PACTE DE L'AUDIO VISUEL

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

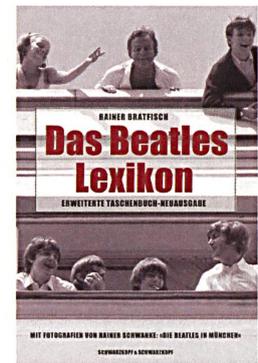
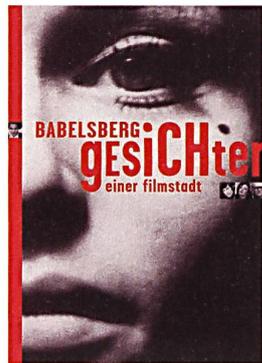
Die SRG SSR idée suisse fördert das Schweizer Filmschaffen mit rund 20 Mio. Franken pro Jahr.

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.

Bücher zum Nachschlagen



Bei einer Podiumsdiskussion zum deutschen Film, die kürzlich in Berlin stattfand, zeigte sich die Branche ganz begeistert davon, dass es die Dreharbeiten eines Films in der Hauptstadt mit einem Foto auf die Titelseite einer Zeitung geschafft hatten: man nimmt uns wieder wahr. Die neue Popularität des Mediums gibt mittlerweile auch den Stoff für Reiseführer ab. Nach einer Reihe von Titeln, die weltweit oder aber zumindest für die USA als Wegweiser zu den Drehorten berühmter Filme fungierten, erschienen in jüngster Zeit gleich mehrere Bücher, die dasselbe für die deutsche Hauptstadt zu leisten versuchen. *Michaela Schubert* und *Wolfgang Bernschein* (die im selben Verlag bereits einen «Film-Reiseführer für Potsdam-Babelsberg» veröffentlicht haben) decken in «Berlin. Reisen - Ein Film» ein sehr breites Spektrum ab, von der Berliner Geschichte als solcher über die Geschichte der Berliner Filmindustrie bis hin zu historischen Drehorten einzelner Filme. Abschliessend wird dem gegenwärtigen Glamour in Gestalt der Filmfestspiele und Premierenpartys Tribut gezollt und aufgelistet, wo die Stars zu tafeln pflegen. Die Bildauswahl ist ansprechend in ihrer Vielfalt (auch wenn ich mir mehr Fotos von Drehorten gewünscht hätte), die Randspalten verweisen häufig auf Weiterführendes, leider nicht unbedingt mit den entsprechenden web-Adressen (so fehlt diese beim Filmmuseum); zudem ist mit seinen verschiedenen Registern der Band gut erschlossen, dessen Format handlich und dessen Einband strapazierfähig ist. Aber mussten die Texte ausschliesslich in so kurzen, stakkatohaften Sätzen gehalten werden, die den Anschein erwecken, sie seien einzig zur eiligen Lektüre unterwegs konzipiert?

Dem hier erwähnten DEFA-Film zur Rechtfertigung der Mauer, DER

KINNHAKEN (1962), widmet das Buch «Babelsberg. Gesichter einer Filmstadt» gleich sechs Seiten. Das mag überraschen, weil er nicht unbedingt zu den Klassikern der Filmgeschichte gehört. Aber bei der Hervorhebung einzelner DEFA-Filme durch die Anzahl der Seiten, auf denen sie behandelt werden, geht es eher um ihren prototypischen Charakter, um die widersprüchlichen Tendenzen, die sich in ihnen finden lassen, zwischen künstlerischem Ausdruckswillen und Parteiauftrag. Der Band, als Katalog zur ständigen Ausstellung im Filmmuseum Potsdam konzipiert, verbindet knappe Informationen über die Filmstadt Babelsberg, wo «seit 1912 nahezu ununterbrochen produziert wird, mehr als 3000 Kino- und Fernsehfilme», mit Materialien zu jenen DEFA-Filmen, die durch Ausstellungsobjekte in Potsdam präsent sind - Geschichte, die manchmal auch ganz aktuell ist, so wenn man zu Günter Reischs 1974 gedrehten *WOLZ - LEBEN UND VERKLÄRUNG EINES DEUTSCHEN ANARCHISTEN* erfährt, dass dieser «zwar vom ZDF gekauft, aber nie gezeigt wurde. Er durfte 1974 weder in Karlovy Vary noch in Cannes bei internationalen Filmfestspielen laufen. Gerüchte besagten, Bonn hätte Einfluss genommen. Die Baader-Meinhof-Prozesse spalteten gerade die bundesdeutsche Gesellschaft, und RAF-Sympathisanten sollten nicht noch ermutigt werden - auch nicht durch einen DEFA-Film.»

Den Spagat zwischen Kunst und Politik musste auch das Leipziger Festival des Dokumentarfilms zu DDR-Zeiten jedes Mal aufs Neue vollziehen. 1955 als «gesamtdeutsches Projekt» geboren und von 1957 bis 1959 ausgesetzt, als sich der Kalte Krieg verschärfte und einige DDR-Filme, die sich kritisch-polemisch mit westdeutschen

Entwicklungen auseinandersetzen, von bundesrepublikanischen Festivals eingeladen beziehungsweise mit Aufführungsverbot belegt wurden, feierte es erst in diesem Jahr sein fünfzigjähriges Jubiläum und legte dazu die Publikation «Bilder einer gespaltenen Welt. 50 Jahre Dokumentar- und Animationsfilmfestival Leipzig» vor. Auf jeweils vier bis sechs Seiten werden die einzelnen Festivaljahrgänge gewürdigt, wobei es nicht unbedingt um das ganze Programm geht, sondern Schwerpunkte gesetzt werden, die durch Marginalien (die Preisträger; was sonst noch passierte) ergänzt werden. Das reicht von der «Zensurodyssee», die Heiner Carows Kurzspielfilm *MARTINS TAGEBUCH* 1956 hinter sich bringen musste, bis zur neuen Standortbestimmung samt Ausblick, den der gegenwärtige Leiter Claas Danielsen zu 2007 formuliert. Am aufschlussreichsten sind die Texte immer dann, wenn sie sehr persönlich gehalten sind, so *Fred Gehler* über seine Begegnung mit *Chris Marker* (1963) oder *Wilhelm Roth*, der sich 1965 «wie ein Gast auf einer Insel mit Rundumversorgung» fühlte. Oder aber wenn Vergessenes vergewärtigt wird, etwa welche Bedeutung eine *Dsiga-Vertow*-Retrospektive (mit nur drei Programmen) im Jahr 1960 hatte.

Keine Frage: «Der Einfluss der Beatles auf die populäre Musik und Kultur unserer Zeit ist unbestreitbar.» Beispiele dafür hat *Rainer Bratfisch* in seinem dickleibigen «Beatles-Lexikon» genügend versammelt. Wer sich nur für «Beatles und Film» interessiert, erfährt unter diesem Stichwort einiges über nichtrealisierte Projekte, die zustande gekommenen Filme, etwa auch die Fiktionen wie *BACKBEAT* oder *THE HOURS AND THE TIMES*; die Soloauftritte von *Ringo Starr* (*MAGIC CHRISTIAN*) oder

John Lennon (*HOW I WON THE WAR*), die Komponistentätigkeit von *George Harrison* (*WONDERWALL*) findet man unter dem jeweiligen Stichwort (kürserweise fehlt *Paul McCartneys* *James-Bond-Song* «Live and let die»). Beim Blättern bleibt man des öfteren an einzelnen Einträgen hängen, ist dieses Buch doch ein wahres Füllhorn. Einen aktuellen Gebrauchswert gewinnt es auch im Hinblick auf den kürzlich in den Kinos angelaufenen Film *ACROSS THE UNIVERSE* von *Julie Taymor*, der seine Geschichte um ein Kompendium von Beatles-Songs herum entwickelt. Da ist es nicht verkehrt, noch einmal nachzuschlagen, was es auf sich hat mit Figuren wie «*Sexy Sadie*», «*Lucy*» (in *the Sky with Diamonds*) oder «*Mr. Kite*», die allesamt im Film eine Rolle spielen.

Frank Arnold

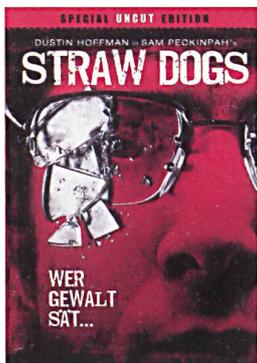
Michaela Schubert und *Wolfgang Bernschein*: *Berlin. Reisen - Ein Film*. Wolfern Verlag, 2007. 318 S., Fr. 41,50, € 22,40

Jürgen Bretschneider, *Bärbel Dalichow* (Red.): *Babelsberg. Gesichter einer Filmstadt*. Herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam, Berlin, Henschel Verlag, 2006, 176 S., Fr. 18,90, € 9,90

Ralf Schenk (Red.): *Bilder einer gespaltenen Welt. 50 Jahre Dokumentar- und Animationsfilmfestival Leipzig*. Leipziger Filmwochen GmbH / Bertz + Fischer, Berlin 2007. 268 S., Fr. 35,90, € 19,90

Rainer Bratfisch: *Das Beatles Lexikon. Erweiterte Taschenbuch-Neuausgabe*. Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 2007. 702 S., Fr. 27,50, € 14,90

DVD



Peckinpah at his darkest

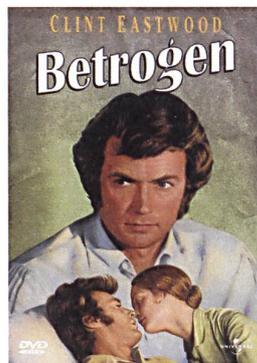
Sam Peckinpahs *STRAW DOGS* um einen amerikanischen Mathematiker, der in einem englischen Dorf von dessen Anwohnern so lange drangsaliert wird, bis er alle pazifistischen Ideale fahren lässt, gehört zu den berühmtesten Filmen des ohnehin berühmtesten Regisseurs. Und zu seinen besten. Selten hat Peckinpah seine Obsession – die in jedem Menschen schlummernde Gewalt – so pessimistisch und zugleich filmtechnisch so brillant in Szene gesetzt wie hier.

Nachdem vor einigen Jahren eine stark gekürzte Fassung des Films auf Deutsch erschienen ist, setzt diese Ausgabe mit einer Überfülle an Extras den verkannten Film nun endlich ins Recht. Man zieht damit gleich mit England und Amerika, wo bereits vor einiger Zeit hervorragende DVD-Editionen des Films erschienen sind. Nur eines hätte man sich noch wünschen können: dass neben der amerikanischen auch endlich die (ebenfalls von Peckinpah erstellte) europäische Schnittfassung ediert worden wäre.

STRAW DOGS – WER GEWALT SÄT USA 1972. Region 2. Bildformat: 1,77:1 (anamorph); Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Keine Untertitel. Diverse Extras auf Zusatz-DVD. Vertrieb: EuroVideo

Siegel – Eastwood

Wie fruchtbar die Zusammenarbeit zwischen Regisseur Don Siegel und Schauspieler Clint Eastwood war, ist bekannt: nicht nur, dass Eastwood unter Siegels Regie seine wohl erfolgreichsten Rollen hatte, der Mentor hat seinen Zögling später auch darin bestärkt, selbst auf den Regiestuhl zu wechseln. Kein Wunder prägt bis heute der Stil Siegels auch die Filme Eastwoods; formal wie inhaltlich.



Kaum bekannt ist indes jener Film, den die beiden verschiedentlich als ihr liebstes gemeinsames Projekt bezeichneten, das während des Amerikanischen Bürgerkriegs spielende Drama *THE BEGUILED*. Ein schwer verletzter Nordstaatsoldat findet auf feindlichem Boden Unterschlupf in einem Mädchenpensionat.

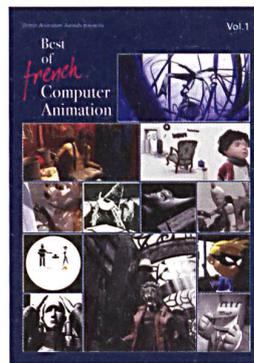
Der Mann verführt die ihn pflegenden Lehrerinnen und Schülerinnen, unter denen es bald zu Eifersucht und Intrigen kommt. Wie einen hochansteckenden Virus in eine sterile Welt, so bringt der *homme fatale* die sexuelle Lust ins prude Pensionat und geht schliesslich selbst daran zugrunde.

Ein traumartiger Film, wo für einmal der Mann als fetischisiertes Sexualobjekt erhalten muss und der gerade in seiner bedrohlichen Bedächtigkeit eine hypnotische Kraft entwickelt. In vielerlei Hinsicht hat Siegel damit die schwüle Stimmung von Peter Weirs *PICNIC AT HANGING ROCK* vorweggenommen. Doch das damalige Publikum war weder auf die leisen Töne des Actionspezialisten Siegel, noch auf einen hilflosen Eastwood vorbereitet. Das subtile Meisterwerk war ein entsprechend grosser Flop – höchste Zeit, es wenigstens auf DVD zu entdecken.

Eine veritable Frechheit ist indes die Tatsache, dass die vorliegende Veröffentlichung (im Gegensatz zur englischen DVD-Edition) den Film statt im originalen Breitbild nur im zurechtgestutzten Fernsehformat präsentiert.

BETROGEN USA 1970. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Mono Dolby Digital; Sprache: D, E; Untertitel: D, E. Vertrieb: Universal

Johannes Binotto

French
Computer Animation

Im Idealfall konfrontieren uns Animationsfilme mit der Faszination des Noch-nie-Gesehenen. Dies gilt selbstredend sogar für die Computeranimation. Wer sich allerdings auf die konkrete Suche nach digital generierten Bildern jenseits des Hyperrealismus, jenseits der auf Anthropomorphismen basierenden Niedlichkeitsmuster à la Disney/Pixar oder DreamWorks begibt, der wird keineswegs einzig in Asien fündig, sondern hauptsächlich in Frankreich. Neuerlicher Beleg dafür ist eine jüngst in Grossbritannien erschienene DVD: «Best of french Computer Animation», Volume 1 wohlgerne, überzeugt durch die Ansammlung wahrhaft irritierender, eigentümlicher und sperriger Bildsprachen, die sich weitab des Mainstream bewegen. Hier wird einem beim Schauen nicht warm ums Herz, hier muss man sich einlassen können, selbst wenn es die Seele manchmal fröstelt. Das Verb «konfrontieren» wurde eingangs also mit Bedacht gewählt, der Begriff «Faszination» jedoch ebenfalls. Zwölf Arbeiten umfasst diese Kompilation, darunter eine erkleckliche Anzahl von Studentenfilmen. Freilich handelt es sich nicht um irgendwelche Studierenden, allesamt produzierten sie unter dem Dach von *Supinfocom*, der wohl bedeutendsten europäischen Hochschule für Computeranimation, die in Frankreich gleich an zwei Standorten vertreten ist, nämlich in Arles und in Valenciennes. Bei *Supinfocom* lässt sich aus dem Vollen schöpfen, und so bedauert man zunächst das Fehlen einiger Brauurstücke. Wie zum Beispiel *WORKIN' PROGRESS* von *Gabriel Garcia*, *Benjamin Fligans*, *Geordie Vandendaale* und *Benjamin Flinois*, eine beschwingt schräge Parodie auf Busby-Berkeley-Musicals mit einer penetrant feixenden sowie sich permanent klonenden Cartoonfigur im Mittelpunkt (bleibt zu hoffen, dass jenes 2003 realisierte Klein-

od – wie einige andere auch – auf einer zukünftigen Volume-2-DVD zu finden sein wird).

Doch hier soll keinesfalls Kritik an der Auswahl geübt werden. Die darf – trotz der ja kaum zu vermeidenden Lücken – vorzüglich genannt werden. Es beginnt eher naturalistisch: In *LE DÉSERTEUR* (Regie: *Olivier Couton*, *Aude Danset*, *Paolo De Lucia*, *Ludovic Savonnière*) entsendet ein entfloherer Soldat, verkrochen in einem Haus mit geschlossenen Fensterläden, einen Vogel mit einer Art Helmkamera in die Aussenwelt. Die Bilder, welche der gefiederte Aufklärer einfängt, sind offensichtlich bereits Bilder der Nachkriegszeit. Die von dem Deserteur empfangenen Bilder erweisen sich jedoch als traumatisch verschoben: Er glotzt immer noch auf den Krieg, wo doch keiner mehr ist – aus Grabkreuzen werden Jagdbomber, aus Strassenlaternen Kanonen. Die realitätsverhaftete Visualität dieses Films bleibt die Ausnahme, die meisten Werke frönen einem originären surrealistischen Stil. *Jérôme Boulbès* etwa (*LE PUIITS*, *LA MORT DE TAU*) lässt Tierfiguren, ruinöse Maschinenparks und Ballonwesen auf verstörende Weise miteinander agieren. Die Gemeinschaftsarbeit von *Maxime Leduc*, *Michel Samreth* und *Martin Ruyant* mit dem Titel *THE END*, wiederum eine *Subinfocom*-Produktion, sowie der gar nicht hoch genug einzuschätzende Grafiker *Philippe Grammaticopoulos* (*THE PROCESSUS*) gewähren uns Einblicke in derart absurde Daseinsformen, dass nur eine Schlussfolgerung bleibt: «The Incredibles» sitzen mit Sicherheit nicht in Hollywood.

Thomas Basgier

Bezugsadresse:
www.britishanimationawards.com

Eine Freundschaft als Liebesgeschichte

DIALOGUE AVEC MON JARDINIER von Jean Becker



Erst relativ spät in seiner Karriere hat der Regisseur Jean Becker die Regel beherzigt, dass das französische Starsystem stets auf der Kombination beruht. Seine Kriminalfilme und Abenteuerkomödien der sechziger Jahre hat er weitgehend auf Jean-Paul Belmondo zugeschnitten, auch wenn er ihn mit charismatischen Partnerinnen umgab. *L'ÉTÉ MEURTIER*, sein triumphales Comeback nach einer rätselhaften, fast zwanzigjährigen Regieabstinenz, war eine Solonummer für Isabelle Adjani.

ELISA profitierte einige Jahre später jedoch schon von der Paarung Gérard Depardieu-Vanessa Paradis. Und der Zyklus nostalgisch-bukolischer Filme, den er 1999 mit *LES ENFANTS DU MARAIS* begann, hat sich nun ganz diesem Prinzip verschrieben: Im ersten Film liess er die gegensätzlichen Leinwandtemperamente von André Dussollier, Jacques Gamblin, Michel Serrault und Jacques Villeret harmonisch aufeinander treffen, in *EFFROYABLES JARDINS* gesellten sich zu André Dussollier und Villeret Thierry Lhermitte und Benoit Magimel. Sein neuer Film reiht sich ein in diese Tradition. Ein er-

folgreicher Maler aus Paris kehrt in das Haus seiner Eltern auf dem Land zurück. Der Gärtner, den er engagiert, entpuppt sich als ein alter Schulkamerad. Dessen bezwingend einfache Sicht des Lebens öffnet ihm die Augen dafür, was eigentlich zählt. In immer grösserem Masse hat der in Scheidung lebende Maler Teil am Leben des vergessenen Freundes. Er will sich die Welt seiner Kindheit zurückgewinnen, entdeckt Geheimnisse der Eltern und findet mit einem Mal auch Lösungen für seine schleichende Sinnkrise.

Dieser eminent konservative Gestus des Bewahrens kommt in *DIALOGUE AVEC MON JARDINIER* ganz harmlos daher, ohne Urteil oder Doktrin. Gewiss, die Unverbindlichkeit einer urbanen Existenz, die die menschlichen Beziehungen auszehrt, muss abgeschüttelt werden. Der ehrenhafte Hedonismus, die rustikale Besinnlichkeit setzt Beckers Film samtpfötig als heilsamen moralischen Wert. Es liegt eine rechtschaffene Banalität in den Ansichten des Gartenphilosophen, die Becker und seinen Co-Autor *Jean Cosmos* nicht im Mindesten geniert (und derer sie sich durchaus bewusst sein

mögen). *Jean-Pierre Darroussin* verleiht seiner Figur freilich ein berückend saches Pathos der aussergewöhnlichen Durchschnittlichkeit. Dieser Schauspieler entwickelt als stiller Beobachter eine Präsenz, deren Nachdruck mit jeder Szene wächst. Ursprünglich war die Rolle für den verstorbenen Jacques Villeret geschrieben worden; er hätte sie womöglich mit größeren Pinselstrichen ausgeführt.

Der Kunst der Kombination eignet im Starsystem eine gewisse Unausweichlichkeit – unendlich viele Möglichkeiten gibt es schliesslich nicht –, die einen gleichermassen mit Skepsis wie Zuversicht erfüllen kann. Zwischen den Partnern in *DIALOGUE AVEC MON JARDINIER* entsteht eine schöne Resonanz, weil sie hingebungsvoll Reagierende sind. Becker erzählt, ebenso wie *Patrice Leconte* in *MON MEILLEUR AMI*, einem weiteren, aktuellen Film mit *Daniel Auteuil*, eine Freundschaft als Liebesgeschichte. Kundig und liebevoll nutzen beide Regisseure dessen Kinomythos. Einerseits knüpfen sie an die komödiantische Leichtigkeit an, die an ihrem Anfang steht und später von den zerrissenen Charakteren, die er für *Claude Sautet*, *André Téchiné* und *Michael Haneke* verkörperte, überdeckt wird. Seine grössten kommerziellen Erfolge feierte Auteuil letzthin in der Paarung mit populären Komikern wie *José Garcia* (in *APRÈS VOUS*), *Gad Elmaleh* (*LA DOUBLURE*) und *Dany Boon* (in *Lecontes* Film). Die ernstesten Rollen bleiben in diesen Auftritten indes als Grundierung bewahrt. Geschieden und ein unaufmerksamer Vater zu sein (im Gegensatz zu *MON MEILLEUR AMI* ist die entfremdete Ehefrau bei Becker auf der Leinwand präsent), ist unerlässlich für diese Variante der Auteuil-Figur. Diese Studien der Versachlichung und Vergiftung der persönlichen Beziehungen, der emotionalen Aushöhlung, welche Auteuil in der Rolle des Geigenbauers aus *UN CŒUR EN HIVER* vollendet hat, er-

fahren nun ihre optimistische Wendung. In einem hübschen Paradoxon hat *Yann Tobin* in «Positif» Sautets Film einmal als «Tragödie ohne Konflikt» bezeichnet; *DIALOGUE AVEC MON JARDINIER* ist eine Komödie ohne Konflikt.

Gerhard Midding



Stab

R: *Jean Becker*; Buch: *Jean Cosmos, Jacques Monnet, Jean Becker*, nach dem gleichnamigen Roman von *Henri Couco*; Kamera: *Jean-Marie Dreujou*; Schnitt: *Jacques Witt*; Szenenbild: *Thérèse Ripaud*; Gemälde: *Olivier Suire Verley*; Kostüme: *Annie Perier Bertaux*; Make-up: *Alain Luzu*; Frisuren: *Laurent Bozzi*; Ton: *Jacques Pibarot, Vincent Montrobert, François Groult*

Darsteller (Rolle)

Daniel Auteuil (der Maler genannt *Dupinceau*), *Jean-Pierre Darroussin* (der Gärtner genannt *Dujardin*), *Fanny Cottençon* (*Hélène*), *Alexia Barlier* (*Magda*), *Hiam Abbass* (die Frau des Gärtners), *Élodie Navarre* (*Carole*), *Roger Van Hool* (*Tony*), *Michel Lagueyrie* (*René*), *Christian Schiavetti* (*Charles*), *Jean-Claude Bolle-Reddat* (*Bürgermeister*), *Bernard Crombey* (*Durieux*), *Nicolas Vaude* (*Jean-Etienne*)

Produktion, Verleih

ICE3, K.J.B. Production, Studio Canal, France 2, Rhône-Alpes Cinéma; Produzent: *Louis Becker*; Produktionsleitung: *Bernard Bolzinger*. F 2007. 35mm, Format: 1: 2.35; Farbe, Dauer: 109 Min. CH-Verleih: *Frenetic Films, Zürich*



Das Drama eines einsamen Mannes

EASTERN PROMISES von David Cronenberg



Der neue Film von David Cronenberg beginnt mit einem Paukenschlag, der zunächst mit der eigentlichen Handlung nichts zu tun zu haben scheint und doch die Stimmung vorgibt: Ein überaus nervöser junger Mann schneidet in einem Friseursalon einem älteren Kunden unvermittelt die Kehle durch. Die Kamera erspart dem Zuschauer nichts: Das Blut spritzt, die lange schmale Wunde öffnet sich immer mehr. Schon Cronenbergs vorangegangener Film *A HISTORY OF VIOLENCE* hatte mit einem ähnlichen Schock begonnen, und die Funktion ist auch hier dieselbe: Von Beginn an legt sich ein Gefühl der Verunsicherung über den Film, auf nichts ist Verlass, jederzeit kann Gewalt ausbrechen.

Kurz darauf bricht in einer Apotheke ein schwangeres Mädchen zusammen, Blut läuft an seinen Schenkeln herunter. Unmittelbar nach der Geburt des Babys stirbt die junge Frau. Eine der Krankenschwestern, Anna Khitrova, beschliesst daraufhin, Verwandte des Neugeborenen ausfindig zu machen. Aufschluss könnte das Tagebuch der Toten geben, doch es ist auf russisch geschrieben. Darum wendet sich Anna an

Semyon, den freundlichen Besitzer eines russischen Restaurants. Und mit einem Mal ist der Zuschauer mittendrin in einer hermetisch abgeschlossenen Welt mitten in London, einer Welt voller Codes und Gesetze, die sie für Aussenstehende undurchdringbar macht: die russische Mafia, auch bekannt als Vory V Zakone.

Restaurant und Freundlichkeit sind nur Tarnung. In Wahrheit ist Semyon ein machtbewusster Gangsterboss, der die Brisanz des Tagesbuchs sogleich erkennt. Denn: Es verrät mehr über ihn und seine Machenschaften, als ihm lieb sein kann. Anna ahnt, trotz der Warnungen ihres russischen Onkels, (dargestellt vom polnischen Regisseur *Jerzy Skolimowski*), nicht, in welcher Gefahr sie schwebt. Nun führt Cronenberg eine weitere Figur ein: Nikolai, Semyons Fahrer und Mann für schwere Fälle wie zum Beispiel die Beseitigung von Leichen. *Viggo Mortensen*, schon Hauptdarsteller in *A HISTORY OF VIOLENCE*, spielt ihn als emotionslosen, versierten und überaus loyalen Profi, der geduldig auf seine Chance wartet. Den cholerischen Ausbrüchen und unbedachten Impulsen von Se-

myons Sohn Kirill setzt Nikolai Ruhe und Besonnenheit entgegen. Wenn wir ihn zum ersten Mal sehen, drückt er sich eine Zigarette auf der Zunge aus. Ein emblematisches Bild: Dieser Mann ist die Inkarnation des Coolen. Darum vertraut ihm Semyon mehr als seinem unberechenbaren Sohn – so wie Don Corleone in *THE GODFATHER* Tom Hagen, dem Anwalt der Familie, mehr vertraut als seinen eigenen Kindern.

Noch mehr als über sein Handeln lässt sich Nikolai über seine zahlreichen Tattoos identifizieren, die Auskunft geben über seine Herkunft und kriminelle "Karriere", über seine Aufenthalte im Gefängnis, über seine Einstellungen und seinen Humor. Den Tätowierungen kommt die Funktion eines Ausweises zu, die, so David Cronenberg, «zeigen, wer du bist». In einer der Schlüsselszenen des Films werden auf Nikolais Kniee Sterne tätowiert – das Zeichen der Vory, dass er vor niemandem mehr knien muss. Nikolai hat es geschafft.

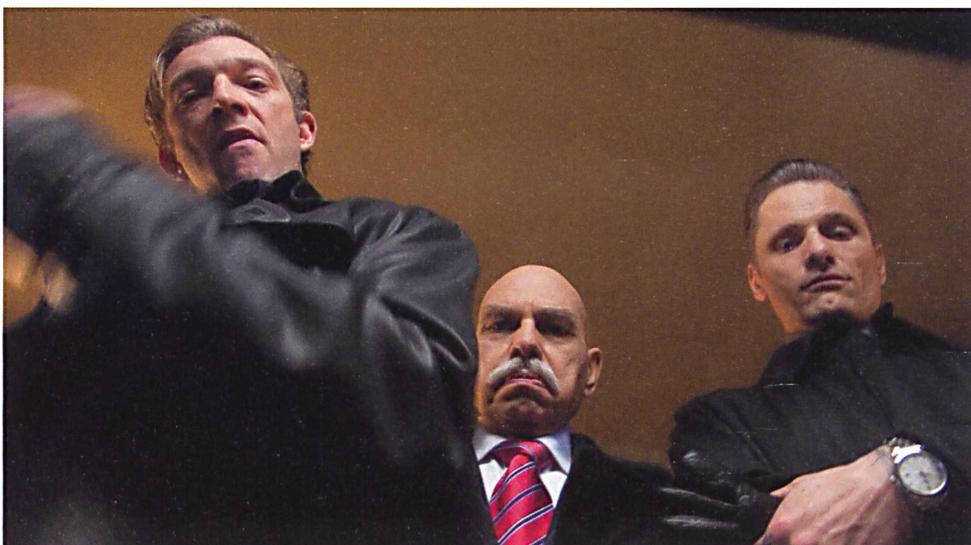
Viggo Mortensen hat sich die Rolle des russischen Emigranten wie eine zweite Haut anverwandelt. Perfekt beherrscht er den russischen Akzent, mit nur wenigen Gesten und Blicken wechselt er zwischen Bedrohlichkeit und Vertrauenswürdigkeit. Eine Mischung, von der sich auch Anna angezogen fühlt. Doch dies ist nicht der Film, in dem zwei Menschen zueinanderfinden. Für einen kurzen Moment beschleicht den Zuschauer, mehr noch als die Figuren, so etwas wie Bedauern über das, was hätte sein können.

EASTERN PROMISES beruht auf einem Drehbuch von *Steve Knight*, dem Autor von *DIRTY PRETTY THINGS* (2002, Regie: Stephen Frears). Knight beschreibt ein dunkles, dreckiges, kaltes, unwirtliches und bedrohliches London, in dem kaum gebürtige Londoner leben: ein verstecktes Paralleluniversum, in dem sich Allianzen und Zusammengehörigkeitsgefühl langsam verschieben. Hier herrschen noch jahrhundertalte Traditionen, die auch Revolution und Kommunismus nicht überdecken konnten. Fast scheint es, als gingen

diffuse Vorstellungen von russischer Melancholie und modernem Zynismus eine unheilvolle Verbindung ein. Auch wenn David Cronenberg der Zusammenhang nicht wichtig ist: *EASTERN PROMISES* knüpft direkt an die Themenvielfalt von *A HISTORY OF VIOLENCE* an. In beiden Filmen geht es um Identität – nicht jeder ist der, der er zu sein scheint –, den Zusammenhalt der Familie und eine verdrängte Vergangenheit, die das Handeln der Menschen gleichwohl noch immer bestimmt. Im Fokus steht auch hier die Gewalt, ihre Ursachen und vor allem ihre Wirkung. Einmal wird Nikolai von Kirill gezwungen, vor seinen Augen mit einer Prostituierten zu schlafen – ein erniedrigendes Szenario, das die Beziehung der beiden Männer definiert. Ein anderes Mal muss sich Nikolai, nackt und schutzlos, in einem türkischen Bad in einem beklemmenden Duell gegen zwei schwarzgekleidete Killer wehren. Dass die routinierten Kampfszenen anderer Filme an Originalität und Effektivität bei weitem übertroffen werden, verdanken sie der Beherrschung des Raums, der Anordnung der Figuren, der balletthaften Choreographie und der grell-gepenstischen Ausleuchtung von Kameramann *Peter Suschitzky*. Uprötzlich wird Nikolai zur menschlichen Waffe und beweist, was man bislang nur ahnte: Er ist verdammt gefährlich, ein Todesengel, der auch Gnade gewährt. Doch in dieser Gefährlichkeit ist er auch ein Gefangener seiner selbst. Nikolai ist ein Mann, der alles seiner Arbeit opfert – als habe er einen faustischen Pakt geschlossen. So ist *EASTERN PROMISES*, mehr noch als ein Gangsterfilm, das Drama eines einsamen Mannes.

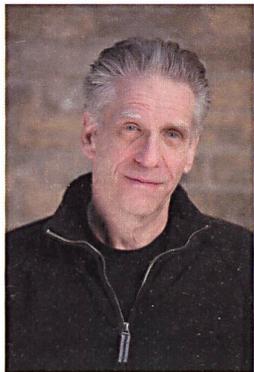
Michael Ranze

R: David Cronenberg; B: Steve Knight; K: Peter Suschitzky; S: Ronald Sanders; A: Carol Spier; Ko: Denise Cronenberg; M: Howard Shore. D (R): Viggo Mortensen (Nikolai), Naomi Watts (Anna), Vincent Cassel (Kirill), Armin Mueller-Stahl (Semyon), Sinead Cusack (Helen), Jerzy Skolimowski (Stepan), Sarah-Jean Labrosse (Tatiana). P: Paul Webster, Robert Lantois, Tradey Seaward. Grossbritannien, Kanada, USA 2007. 1:1.66; 100 Min. CH-V: Ascot Elite, Zürich; D-V: Tobis, Berlin



«Wichtig ist der Raum und die Anordnung»

Gespräch mit David Cronenberg



FILMBULLETIN Sie haben beim Hamburger Filmfest den Douglas-Sirk-Preis erhalten, der jedes Jahr an einen herausragenden Regisseur vergeben wird. Was bedeutet Ihnen Sirk?

DAVID CRONENBERG Die Preisvergabe ausgerechnet an mich hat mich sehr überrascht. Ich würde meine Arbeit nicht notwendigerweise mit der von Sirk verbinden. Andererseits habe ich ihn immer für einen sehr interessanten Regisseur gehalten. Ich habe einige seiner Filme auch im Kino gesehen, als sie in den fünfziger Jahren herauskamen. Leider kenne ich seine deutschen Filme nicht. Was ich interessant finde: Er führte, wenn man so will, ein doppeltes Leben. Erst drehte er in Deutschland, dann in den USA, hat dort sogar seinen Namen geändert oder besser: amerikanisiert. Ich sehe mich mit meinen Filmen auch zwischen Hollywood und Europa, auch wenn ich eigentlich aus Toronto komme. Darum ist es durchaus angemessen, dass ich den Preis erhalte. Ich habe allerdings überhaupt keine Idee, ob ihm meine Filme gefallen hätten. Möglicherweise, nein, bestimmt sogar, hätte er sie gehasst. (lacht) Darüberhinaus habe ich keinen Bezug zu seiner Person. Ich habe noch nicht einmal gewusst, wie er aussieht – bis ich mir im Internet Fotos von ihm heruntergeladen habe. In den fünfziger Jahren wusste man, abgesehen von Alfred Hitchcock, noch nicht, wie Regisseure aussehen. Sie waren keine Personen, über die man etwas wusste – so wie heute.

FILMBULLETIN Wie gehen Sie mit Ihrem Ruf als Kulturregisseur um?

DAVID CRONENBERG Ich habe überhaupt kein Bewusstsein davon, ein Kulturregisseur zu sein. Ich halte mich auch nicht für einen Künstler. Ich hatte immer nur den Ehrgeiz, dass meine Filme, auch die Low-Bud-

get-Filme zu Beginn meiner Karriere, mehr sein würden als nur Unterhaltung. Es ist allerdings gut, beständig zu sein. Einige Regisseure schaffen es nur, drei oder vier Filme zu drehen, auch wenn zwei oder drei davon höchst erfolgreich waren. Am Leben zu bleiben, ist gut. (lacht) Und natürlich meiner eigenen Sensibilität treu zu bleiben. Gewöhnlich dauert es zwei oder drei Jahre, einen Film auf die Beine zu stellen. Da braucht man schon grosse Leidenschaft für ein Projekt, egal ob ich das Drehbuch selber schreibe oder es sich um eine Adaption handelt.

FILMBULLETIN Geht die Idee zu einem Film vom Charakter einer Figur oder von einem Handlungsstrang aus?

DAVID CRONENBERG Es ist eine Kombination aus beidem. Einige Leute denken wahrscheinlich, dass ich eine Liste von Dingen habe, die ich abarbeiten will: körperlichen Horror, Transformation, Identität und ähnliches. Nichts davon. In diesem Fall habe ich zum Beispiel das Drehbuch eines anderen verfilmt. Ich selbst käme gar nicht auf die Idee, einen Film innerhalb der russischen Mafia spielen zu lassen. Zumindest habe ich nie darüber nachgedacht. Sicherlich gibt es Russen, die ich bewundere. Dostojewskij zum Beispiel oder Nabokov. Der Drehbuchautor schreibt gut, die Charaktere packen mich, das Ambiente ist wundervoll, die Idee ist originell. Aber es stimmt nie als Ganzes, so dass ich sagen würde: Danach habe ich gesucht. Ich weiss gar nicht, was ich suche. Ich sehe dies und jenes. Ich suche etwas Provozierendes, etwas, das mich zu interessanter Vielschichtigkeit verleitet, zu interessanter Recherche, zu interessanten Entdeckungen. Es ist auch ein Weg zu lernen. Gute Schauspieler sind richtig gebildet, weil sie soviel reisen und so unterschiedliche Rollen annehmen.





Viggo Mortensen ist ein akribischer Rechercheur. Für diesen Film flog er nach Russland und unterhielt sich mit vielen Menschen. Es ist eine Art von Bildung – und darum für mich auch ein wichtiger Aspekt des Filmemachens. Wenn mir ein Thema zu vertraut ist, wenn ich schon alles darüber weiss, verliere ich das Interesse. Es muss eine Herausforderung sein. Das ist die einzige Regel. Sonst gibt es keine.

FILMBULLETIN Sie erwähnten gerade Ihre Low-Budget-Filme aus den siebziger Jahren. Nun machen Sie grössere Filme für ein grösseres Publikum. Kann man sagen, dass Sie im Mainstream angekommen sind?

DAVID CRONENBERG Nein. Die Antwort ist eindeutig «Nein».

FILMBULLETIN Ihr letzter Film war aber kommerziell überaus erfolgreich.

DAVID CRONENBERG Nehmen Sie *SPIDER*, der ist noch gar nicht solange her. Ein Low-Budget-Film für ein spezielles Publikum. Niemand wurde bezahlt – mich eingeschlossen. Ralph Fiennes, Miranda Richardson, dem Drehbuchautor Patrick McGrath – uns allen war klar, dass wir den Film nur dann machen können, wenn wir auf das Honorar verzichten. Wir konnten keine zehn Millionen Dollar für die Dreharbeiten aufbringen, sondern nur acht. Die Entscheidung war also, entweder den Film nicht zu machen oder kein Geld zu verdienen. Kurzum: Wir wurden nicht bezahlt. Trotzdem ist es etwas, was ich wieder machen würde. Im Moment bin ich nach Hollywood-Massstäben vielleicht *hot*. Immerhin habe ich kurz hintereinander zwei Erfolge bei Kritik und Publikum. Doch wenn ich jetzt *SPIDER* drehen wollte, würde ich noch immer keine zehn Millionen Dollar erhalten. Die Geldgeber sind Narren. Sie lesen das Script und sagen: «Das ist nicht sehr kommerziell.»

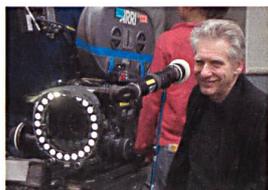
Nicht einmal Steven Spielberg würde zehn Millionen Dollar bekommen, wenn er meinen Film *CRASH* inszenieren wollte. Ich geniesse den Moment der Popularität. *EASTERN PROMISES* gewann den Zuschauerpreis beim Filmfest in Toronto, was ein kleiner Hinweis auf kommenden Erfolg ist. Darüber habe ich mich sehr gefreut. Das bedeutet aber nicht, dass der nächste Film einfach zu finanzieren sein wird. Ich denke nicht über den Verlauf meiner Karriere nach. Das interessiert nur Kritiker. Als ich vor etwa fünfundzwanzig Jahren *DEAD ZONE* drehte, hiess es: «Nun macht er Mainstream-Filme nach einem Bestseller von Stephen King – mit berühmten Schauspielern wie Martin Sheen oder Christopher Walken. Wahrscheinlich ist er auch nicht mehr so sperrig und extrem wie früher.» Doch dann machte ich *THE FLY*, der sehr furchterregend und extrem ist. Kurioserweise war er noch erfolgreicher als *DEAD ZONE*, was aber purer Zufall ist. (lacht) Was ich damit sagen will: Man kann nie sicher sein. Ich sehe darum im Moment auch keine bestimmte Tendenz. Ich lebe jetzt im «*EASTERN PROMISES*-Moment». Das sagt mir aber nichts darüber, was als nächstes passieren wird.

FILMBULLETIN Wie haben Sie sich dem Thema von *EASTERN PROMISES* genähert? Haben Sie viel recherchiert?

DAVID CRONENBERG Meine Herangehensweise war wie bei jedem meiner Filme: Ich drehe keine Dokumentarfilme. Ich habe keine Obsession für dokumentarische Genauigkeit. Ich erfinde Dinge, die Charaktere sind Fiktion. Wenn ich einen Film wie *EXISTENZ* drehe, erfinde ich alles selber. Da ist überhaupt keine Recherche nötig, weil ich alles im Kopf habe. In diesem Fall ging es um eine kriminelle Vereinigung, die so durchaus denkbar ist. Darum hat Viggo Mortensen



«Warum sollten sich zwei Menschen unabhängig voneinander hundertfünfzig Jahre später mit Dostojewskij beschäftigen? Wir waren beide auf der Suche nach der russischen Seele.»



zum Beispiel mit Gefängnisinsassen und Kriminellen gesprochen. Ich habe das nie getan. Er flog nach Russland, ich nicht. Meine Schwester Denise hat sich um die Kostüme gekümmert und dabei herausgefunden, wie sich russische Männer in Machtpositionen von anderen bezüglich der Kleidung unterscheiden: Sie tragen vor allem schwarze Anzüge mit schwarzen Rollkragen-Pullovern, in vielen Fällen auch lange, elegante Lederjacken. Der Ausstatter hat herausgefunden, dass in diesen Kreisen der Mercedes als Statussymbol gilt, nicht der BMW. All das fließt in den Film ein, obwohl mir diese Akkuratess gar nicht so wichtig ist. Ralph Fiennes wollte für SPIDER mit Schizophrenen sprechen, weil er einen Schizophrenen spielt. Ich selbst hätte nie das Bedürfnis. Wir kreierten einen eigenen Charakter mit einem eigenen Krankheitsbild. Es gibt keine klassische Schizophrenie, in der alle Symptome vorkommen. Interessant ist aber ein ganz anderer Aspekt. Für die Vorbereitung auf EASTERN PROMISES habe ich viel gelesen, zum Beispiel eine neue Übersetzung von Dostojewskij's «Die Dämonen». Als ich Viggo Mortensen davon erzählte, sagte er: «Ich habe es selbst gerade gelesen!» Die Frage ist: Warum sollten sich zwei Menschen unabhängig voneinander hundertfünfzig Jahre später mit Dostojewskij beschäftigen? Wir waren beide auf der Suche nach der russischen Seele, die es vor der Sowjetunion gab. Wir verbinden mit Russland immer noch den Kommunismus und vergessen die Kultur, die weit zurückreicht und noch immer existiert. Dostojewskij zu lesen war darum für mich wichtiger als ein russisches Mafiamitglied zu treffen.

FILMBULLETIN Ein beständiges Thema in Ihren Filmen ist die Frage nach der Identität.

DAVID CRONENBERG Zuallererst bin ich Dramatiker. Ich arbeite mit Schauspielern. Was gibt es für eine grundlegendere Frage als die nach der Identität? Wer ist der Charakter? Warum ist er so, wie er ist? Wie sollen der Schauspieler und ich als Regisseur ihn kreieren, damit er lebendig wird? Er existiert nämlich nicht, und wir müssen ihm für die Leinwand eine Gestalt geben. Ich bin Existentialist, und darum glaube ich, dass einem die Identität nicht genetisch weitergegeben wird. Identität ist eine Kombination aus Genetik und Kultur, auch Kreativität. In einer kreativen Welt muss man tagtäglich seine Identität aufrecht erhalten. Und in dem Moment, wo man das nicht mehr kann, weil einem der Wille oder die Energie oder die Konzentration fehlt, geht sie verloren. Das sind Dinge, die mich faszinieren. Das herauszufinden, bedeutet auch, einen grundlegenden Aspekt der menschlichen Existenz zu entdecken.

FILMBULLETIN In Ihrem neuen Film geht es aber nicht nur um Identität, sondern auch um Familie, Gewalt und Vergangenheit, Themen, die auch in A HISTORY OF VIOLENCE vorkommen. Würden Sie zustimmen, dass beide Filme eng zusammen gehören?

DAVID CRONENBERG Auf intellektuelle Weise sicher. Ihr schöpferischer Prozess war aber total unterschiedlich. Ich hatte dieselbe Crew und natürlich denselben Viggo. Aber denken Sie mal an die Unterschiede: A HISTORY OF VIOLENCE ist amerikanisch, spielt in Amerika, die Charaktere sind Amerikaner. Schauplatz ist eine kleine Stadt in schöner, sonnendurchfluteter Landschaft. In EASTERN PROMISES gibt es keine Amerikaner, der Film spielt in einer grossen Stadt, hauptsächlich nachts. Er erinnert an einen Film noir: nachts, regennasse Strassen, düstere Charaktere. Jeder spricht



«Einen Film mit einem Budget von 27 Millionen Dollar kann man nicht mit unbekannten Schauspielern besetzen. Wenn ich nur russische Schauspieler hätte, die im Westen niemand kennt, hätte ich ein Finanzierungsproblem.»

mit einem Akzent. Und die Art, wie Viggo russisch spricht, ergibt einen völlig anderen Film, auch wenn man thematische Vergleiche ziehen kann. Sie mögen richtig sein, aber sie helfen uns nicht, den Film zu machen.

FILMBULLETIN Können Sie uns etwas über das Casting sagen? Sie haben zum Beispiel keine russischen Schauspieler besetzt ...

DAVID CRONENBERG Das war nicht nötig. **EASTERN PROMISES** ist eine Fantasie. Und es gehört zum Beruf des Schauspielers, in völlig andere Figuren, egal welcher Nationalität, zu schlüpfen. Einer der Gründe, warum ich Jerzy Skolimowski besetzt habe, ist, dass er wenigstens Pole ist. Zumindest ist er Osteuropäer, der auch russisch spricht. Noch wichtiger ist aber: Man kann einen Film nicht im Vakuum casten. Einen Film mit einem Budget von 27 Millionen Dollar kann man nicht mit unbekannten Schauspielern besetzen. Wenn ich nur russische Schauspieler hätte, die im Westen niemand kennt, hätte ich ein Finanzierungsproblem. Das Casting ist für einen Film das Entscheidende. Es geht nicht nur um Action und Cut, sondern auch um die Entscheidungen davor. Ich muss die Schauspieler finden im Kontext eines mittelteuren Films, der in fünfzig Ländern verbreitet wird. Wie kriegt man das hin? Ich kann nicht nur unbekannte Schauspieler nehmen, und wenn sie noch so gut sind.

FILMBULLETIN Warum haben Sie Armin Mueller-Stahl besetzt?

DAVID CRONENBERG Ich kenne seine Arbeit seit den Fassbinder-Zeiten. Dann erfuhr ich, dass seine Mutter lange Zeit in St. Petersburg gelebt hatte und russisch sprach. Es gibt diese Zufälle und Verbindungen. Doch was man wirklich braucht, ist ein wunderbarer Schau-

spieler. Ein Schauspieler, der mich überzeugt, dass er Russe ist, dass er dieser spezielle Charakter ist. Natürlich ist es schwer für einen deutschen Schauspieler, englisch mit russischem Akzent zu sprechen. Zu Vincent Cassel habe ich gesagt: «Ich möchte kein französisch hören, wenn du englisch sprichst.» (lacht) Sie müssen alle so klingen, als seien sie aus demselben Land. Darüber hinaus sagen ihre Akzente aber auch sehr viel darüber aus, wann sie nach Amerika gekommen sind. Selbst russische Schauspieler hätten diesen Aspekt auf englisch einbringen müssen.

FILMBULLETIN Stimmt es, dass die Dreharbeiten während des Attentats auf Litvinenko stattfanden?

DAVID CRONENBERG Ja. Zu Beginn der Dreharbeiten schien eine Geschichte über den russischen Mob in London sehr obskur zu sein. Niemand hatte je darüber nachgedacht. Am Ende der Dreharbeiten war der Skandal auf der ersten Seite einer jeden Tageszeitung überall auf der Welt. Wir haben nur einen halben Block von dem Restaurant, wo Litvinenko vergiftet wurde, gewohnt. Jeden Tag kamen wir daran vorbei. Und eines Tages war alles voller Polizei, mit Forensikern, die Spuren von Uranium fanden. In der Nähe war auch ein japanisches Restaurant, das über Nacht geschlossen wurde, weil es verstrahlt war. Trotz aller Tragik gefiel uns der Gedanke, dass wir mit unserem Film den Finger in eine Wunde gelegt hatten, die es wirklich zu geben scheint: das Auftauchen von Russland als grosse Kraft in Europa, und die eigenartige Form, die sie annimmt. Ich meine diese Mischung aus "altem" Russland und Hass auf die Sowjetunion, was zu einer neuen Form von Kapitalismus geführt hat. Sehr packend, sehr mysteriös, vielleicht auch gefährlich und darum aufregend, so eigenartig das klingen mag.





FILMBULLETTIN In der Mitte des Films gibt es eine packende Kampfszene in einem türkischen Bad, in dem sich Viggo Mortensen völlig nackt gegen zwei Killer wehren muss. Wie haben Sie diese komplexe Szene inszeniert? Arbeiten Sie mit Storyboards?

DAVID CRONENBERG Ich vertraue nicht auf Storyboards. Ich habe sie nie benutzt. Der Grund: Ich mag die Einschränkung nicht, die sie einem Regisseur auferlegen. Ich arbeite sehr intensiv mit den Schauspielern zusammen, und in dem Moment, wo man sich nach Storyboards richtet, beschneidet man ihre Kreativität. Man nimmt den Schauspielern die Möglichkeit, ihren Dialog vielleicht aus einem ganz anderen Winkel aufzusagen. «Nein, das geht nicht. So steht es nicht im Storyboard.» So arbeite ich nicht. Ich lege natürlich grossen Wert auf akkurate Vorbereitung. Die Szene unterscheidet sich gar nicht so sehr von anderen Kampfszenen. Zuerst entwarfen wir den Set, den wir nach unseren Bedürfnissen gestalteten. Vorbild war hier ein richtiges Bad, das es in London gibt, zum Zeitpunkt unserer Dreharbeiten aber renoviert wurde, also nicht in Frage kam. Wichtig ist vor allem der Raum und die Anordnung: Wie bewegt man die Schauspieler? Wo steht die Kamera? Wie bewegt man sie? Das muss man als Regisseur lernen und ausprobieren. Dann habe ich dem Stunt Coordinator, der mit den Schauspielern probt, anhand eines Modells des Bades gezeigt, wie die Bewegungen verlaufen sollen. Daraufhin hat er ausgiebig mit den Schauspielern trainiert. Sie lernten zu kämpfen und zu töten. Dabei waren auch einige weitere Fragen zu beachten: Wo wurde Viggo zum Killer ausgebildet? In der Armee, im KGB, auf der Strasse? Das gleiche gilt für die beiden anderen Männer. Sind sie vielleicht Tschetschenen? Dann: Welche Messer soll man

nehmen? Die kleinen, sichelförmigen? Im Film sind es Teppichmesser, die sehr billig sind. Man kann sie also schnell wegwerfen, falls man kontrolliert wird. Und: Sie werden nicht gleich als Waffen identifiziert, weil sie eigentlich einem anderen Zweck dienen. Das sind alles Dinge, an die man denken muss, bevor man zu drehen anfängt. Darüberhinaus überprüfte ich einmal in der Woche die Proben und machte Verbesserungsvorschläge. Schliesslich, nach dieser Anhäufung von kleinen Details, fängt man an zu drehen. Man bespricht mit der Crew die Choreographie, die ausgearbeitet worden ist. Sound: Man platziert das Mikrofon. Der Kameramann bestimmt das Licht. Wir sprechen dann über Blickwinkel, Objektive, vielleicht den Einsatz einer Steadicam. Auch Viggos Nacktheit wurde offen diskutiert. Er war sich darüber im Klaren, dass er solch eine Szene in einem Bad nur nackt drehen konnte. Und so wurde es dann auch gemacht. Der einzige Unterschied zu normalen Actionszenen war, dass sich Viggo aufgrund seiner Nacktheit nicht schützen konnte, durch Polster oder ähnliches. Er kriegt also eine Menge blaue Flecken – zum Unwillen der Maskenbildner. Wir haben die Szene sehr wirkungsvoll inszeniert, aber dafür braucht man keine Storyboards. Da käme ich mir vor, als würde ich einen Dokumentarfilm drehen.

Das Gespräch mit David Cronenberg führte Michael Ranze





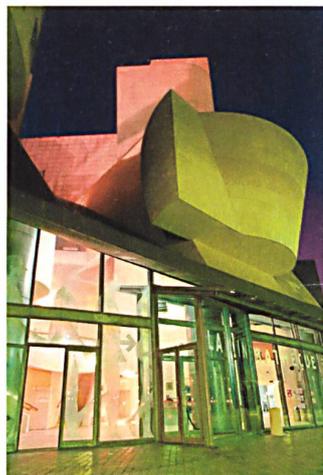
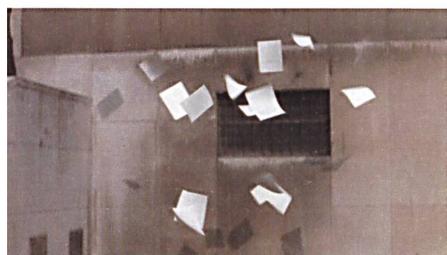
das gedächtnis des kinos

Eine kleine Geschichte der Cinémathèque Française

«Willkommen zu Haus!» Mit diesen Worten begrüßte Martin Scorsese die Gäste der glanzvollen Wiedereröffnung der Cinémathèque Française Ende September 2005. Sieben Monate war sie geschlossen gewesen wegen des Umzugs in die Rue de Bercy Nr. 51 im Pariser Osten. In seiner Laudatio erklärte der Regisseur den neuen Ort zur zukünftigen spirituellen Heimat aller Filmemacher. Sein Diktum, die Idee der Cinémathèque sei so stark, dass sie sich an jedem Platz behaupten könne, klang am Eröffnungsabend ungewollt zweideutig. Denn ihre Geschichte ist zugleich die Geschichte ihres Unbehaustseins. Ihr Bleiberecht war immer wieder strittig und vorläufig. Sieben Jahrzehnte lang war sie auf der Suche nach einem endgültigen Zuhause.

Am Morgen vor der Eröffnung nahm ich mir die Zeit, einige der mythischen Orte noch einmal zu besuchen, an denen ihr Gründer Henri Langlois und seine Mitstreiter die Filmgeschichte aufbewahrt haben. Das erste eigene Kino im Haus Nr. 7 der Avenue de Messine ist mittlerweile ein Bankgebäude. Es wird gerade renoviert, so bleibt mir der Blick verwehrt auf den Eingang zum einstigen Vorführraum. Er ist mir jedoch von der Leinwand vertraut, aus dem Film TRAVELLING AVANT des späteren Cinémathèque-Präsidenten

2





Jean-Charles Tacchella. Dort drängen sich die Filmbegeisterten in der Erwartung, dass Langlois abends über Griffith spricht. Nie zuvor in der Geschichte des Kinos hatte das Programm eines so kleinen Vorführraums so grosse Auswirkungen. Gerade einmal fünfzig Leute fanden darin Platz. Aber hier wurde die *Nouvelle Vague* geboren.

In der *Rue d'Ulm* Nr. 29 nahe der Sorbonne war Raum für fünfmal so viele Zuschauer. Das Kino war in einer höheren Schule untergebracht. Der Saal lag im Keller; er existiert noch immer. Munteres Treiben herrscht hier, es ist gerade Pause. Der Pförtner ist überrascht, als ich ihm erzähle, dass diese Schule einmal ein Wallfahrtsort für Filmemacher und -liebhaber aus aller Welt war.

Mehr als vier Jahrzehnte war die Cinémathèque dann im *Palais de Chaillot* gegenüber dem Eiffelturm untergebracht. Die zwei herabführenden Treppen sind an diesem Herbstmorgen mit verwelktem Laub, zerschlissenen Einkaufstüten und zerknüllten Eisbechern übersät; einem Uneingeweihten käme es nie in den Sinn, dass die Stufen einmal die Passage zu einer mythischen Stätte waren. Längst sind die Treppenstufen selbst zu einem Filmschauplatz und damit zu einem Teil der Filmgeschichte geworden: Der Vorspann von François Truffauts *BAISER VOLÉES* sowie die Anfangs-

szenen von Bernardo Bertoluccis *THE DREAMERS* legen Zeugnis ab vom Klima jener Monate im Frühjahr 1968, in denen die Cinéphilie plötzlich militant werden musste, weil der damalige Kulturminister André Malraux Henri Langlois absetzen wollte. Die Nostalgie ist in diesem Fall indes auf der Leinwand besser aufgehoben. Denn im linken Seitenflügel des *Palais de Chaillot* hatte Langlois' Reich eine eher prekäre Heimstatt gefunden. Es bedurfte schon des erhebenden Ausblicks auf den Eiffelturm, um einen nach dem Besuch einer Vorstellung dafür zu entschädigen, dass der berühmteste Kinosaal der Welt von ausnehmender Hässlichkeit war.

An diesem Morgen erinnert nur noch ein Plakat an die Glanzzeiten, als dies ein Wallfahrtsort für Filmemacher und -liebhaber aus aller Welt gewesen ist. Es zeigt Langlois, der einige Filmbüchsen davonträgt und so der Vergänglichkeit entreisst. Ein Ausdruck von diebischer Genugtuung liegt auf seinen Gesichtszügen, der davon kündigt, wie viel Chuzpe und Gerissenheit es braucht, um das Filmerbe gegen die Anfechtungen der Zeit und die Gleichgültigkeit der Kulturpolitiker zu verteidigen.





Strategisches Geschick

Die Idee, Filme zu archivieren, ist beinahe so alt wie das Kino selbst. Schon 1897, zwei Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung der Brüder Lumière, wurden erste Forderungen laut, ein Depot für das neue Medium einzurichten. Die staatlichen Archive in Frankreich beschränkten sich zunächst darauf, Dokumentaraufnahmen von bedeutenden Bauwerken oder historischen Ereignissen aufzubewahren.

Erst in den dreissiger Jahren entstanden Kinematheken, die sich auch dem Spielfilm annahmen. 1933 wurde das Schwedische Filmarchiv gegründet, 1934 das Reichsfilmarchiv in Berlin. Im nächsten Jahr folgten die National Film Library in London und die Filmabteilung des Museum of Modern Art in New York. Diese Gründungen waren nicht zuletzt eine Reaktion darauf, dass das Stummfilmerbe drohte, verloren zu gehen. Nach Einführung des Tonfilms war es in den Augen der Produzenten nutzlos geworden. Der Materialwert des Zelluloids erschien mit einem Mal grösser als sein ideeller. Filmkopien wurden eingeschmolzen und zu Kämmen, Nagellack und Schuhcreme verarbeitet. Die Industrie hat-

te an alle möglichen Verwertungsformen ihrer Produkte gedacht, nur nicht an deren Konservierung.

Das letzte reguläre Kino, das in Paris noch Stummfilme zeigte, schloss 1934 seine Türen. Langlois, der mit dem stummen Kino aufgewachsen war, rief im Oktober 1935 zusammen mit dem späteren Regisseur *Georges Franju* einen Filmclub ins Leben, den «Cercle du cinéma». Im darauffolgenden Sommer begannen sie, Filmkopien anzukaufen. Sie suchten auf Flohmärkten und bei Händlern, die Filme auf Jahrmärkten vorführten. Sie versuchten, die grossen Konzerne wie Gaumont und Pathé, die noch einen Gutteil ihrer Stummfilmproduktion besaßen und die hohen Lagerkosten scheuten, zu überzeugen, ihnen Filmkopien zu überlassen. Zum Zeitpunkt der offiziellen Gründung der Cinémathèque umfasste ihre Sammlung bereits über tausend Filme; der Legende nach fanden die Filmbüchsen ihre erste Heimstatt in der Badewanne von Langlois' Mutter. Langlois und Franju unterzeichneten gemeinsam mit dem Filmkritiker und -historiker *Jean Mitry* am 2. September 1936 die Statuten der Cinémathèque Française und liessen sie eine Woche später als gemeinnützigen Verein ein-





tragen. Der Beitrag Mitrys stand stets ein wenig im Schatten der monolithischen Figur Langlois', von dessen Anhängern und in der Geschichtsschreibung wurde er gern unterschlagen. Schon Mitte der zwanziger Jahre hatte er sich mit Plänen getragen, eine Kinemathek zu gründen. Sein vornehmliches Interesse galt der Archivierung. Er geriet regelmässig in Konflikt mit Langlois, weil er die Bestände ordnen und ein Inventar anlegen wollte; 1947 kam es zum endgültigen Bruch.

Zu den Gründungsmitgliedern gehörten die Pioniere *Louis Lumière* und *Georges Méliès*, die Regisseure *Jean Renoir* und *Marcel L'Herbier* und die Avantgardisten *Man Ray* und *Fernand Léger*. Diese Zusammensetzung ist in vieler Hinsicht aufschlussreich. Dass Langlois die Nähe zu bildenden Künstlern suchte, ist bezeichnend für seinen Kinobegriff: Das neue Medium war für ihn gleichrangig mit den etablierten Künsten und hatte somit ein eigenes Museum verdient. Zugleich zeigt die Liste der Gründungsmitglieder, wie eng Langlois' Beziehung zu den Filmemachern von Anfang an war. Er verstand es, die Grossen des Kinos zu umwerben und den anderen das Gefühl zu geben, eine Retrospektive in der Cinémathèque

que käme einem Ritterschlag gleich. Das Vertrauen der Regisseure war für ihn der grösste Aktivposten: Sie überliessen ihre Filme viel eher dem leidenschaftlichen Liebhaber als staatlichen Institutionen. Wie hoch sein Ansehen unter Filmemachern in aller Welt war, zeigten die Proteste nach seiner Absetzung 1968 eindrucksvoll. Nicht nur alle Generationen des französischen Films gingen für ihn auf die Strasse. Auch *Chaplin*, *Akira Kurosawa*, *Roberto Rossellini* und *Orson Welles* schlossen sich dem Protest an.

Langlois' Talent für strategische Freundschaften sollte der Cinémathèque auch während der deutschen Besetzung von Nutzen sein. Er hatte 1938 die Wahl des Deutschen *Frank Hensel* zum ersten Präsidenten der FIAF, der Föderation der internationalen Filmarchive, massgeblich unterstützt. Im Leiter des Reichsfilmarchivs hatte er einen Seelenverwandten gefunden, der kaum weniger filmbegeistert war als er. Hensel half ihm, Filme vor dem Zugriff der deutschen Behörden zu retten, verriet ihm, welche Filme beschlagnahmt oder vernichtet werden sollten, und überliess ihm stillschweigend Lagerräume. Langlois' Versuche, das Erbe des Kinos während der Okkupation zu retten, sind legendenumwoben. Er

4



5



6



7





pflegte Kontakte zur Kulturverwaltung des Vichy-Regimes – 1943 erhielt die Cinémathèque erste staatliche Subventionen –, während seine Mitarbeiter, Angehörigen der Résistance gleich, Filmbüchsen im ganzen Land versteckten.

In dieser Gemeinschaft, die sich verschworen hatte, die Geschichte des Kinos um jeden Preis lebendig zu erhalten, spielten drei Frauen zentrale Rollen. Mit *Mary Meerson*, der Witwe des berühmten Szenenbildners Lazare Meerson, ging der homosexuelle Langlois eine enge, konfliktreiche Lebensgemeinschaft ein. Eifersüchtig wachte sie über jede Aktivität in der Cinémathèque. *Marie Epstein*, die Schwester des Regisseurs Jean Epstein, widmete sich der Konservierung und Restaurierung. Und die sprachgewandte Filmjournalistin *Lotte Eisner* bereiste als Botschafterin der Cinémathèque nach dem Krieg die ganze Welt. Als Langlois' Emissärin hielt sie Kontakt zu Exilanten wie Fritz Lang, erwarb Filmsammlungen und Nachlässe. Die grosse Ausstellung zum expressionistischen Stummfilm, mit der die Cinémathèque im Herbst 2006 das Jubiläum ihres siebzigjährigen Bestehens feierte, geht wesentlich auf ihre Anschaffungen zurück.

Nachdem Langlois die Filme aus seiner Sammlung jahrelang in Filmclubs hatte vorführen müssen, verfügte er 1948 endlich über ein eigenes Kino. Dort, in der Avenue de Messine, hat er in den Nachkriegsjahren die Programmgestaltung zu einer wahren Kunst erhoben. Er entwickelte eine grosse, assoziative Phantasie dabei. Es war eine hintergründige Leidenschaft, die Langlois den Zuschauern nahebringen wollte. Er war ein charismatischer Vermittler, wie ihn nur die französische Cinéphilie hervorbringen konnte. Er war Zeit seines Lebens ein Pädagoge, der es verstand, die Geschichte des Kinos prägnant, anspielungs- und metaphorisch darzustellen. Die jeweils drei Abendvorstellungen erlaubten es ihm und dem Publikum, geheime, unterschwellige Verbindungen zwischen Filmen unterschiedlichster Herkunft herzustellen. Oft waren sie poetisch, manchmal imaginär. Ein Archiv, das seine Sammlung nicht zeigt, war für ihn unvorstellbar. Er verglich Filme mit einem Perserteppich, den man am besten pflegt, indem man ihn benutzt. Der Filmhistoriker *Bernard Eisenschitz* hat seit den fünfziger Jahren miterlebt, wie Langlois diese Philosophie umsetzte. «Er fand, dass man die Filme immer wieder vor dem Publikum auf die Probe stel-

10



2

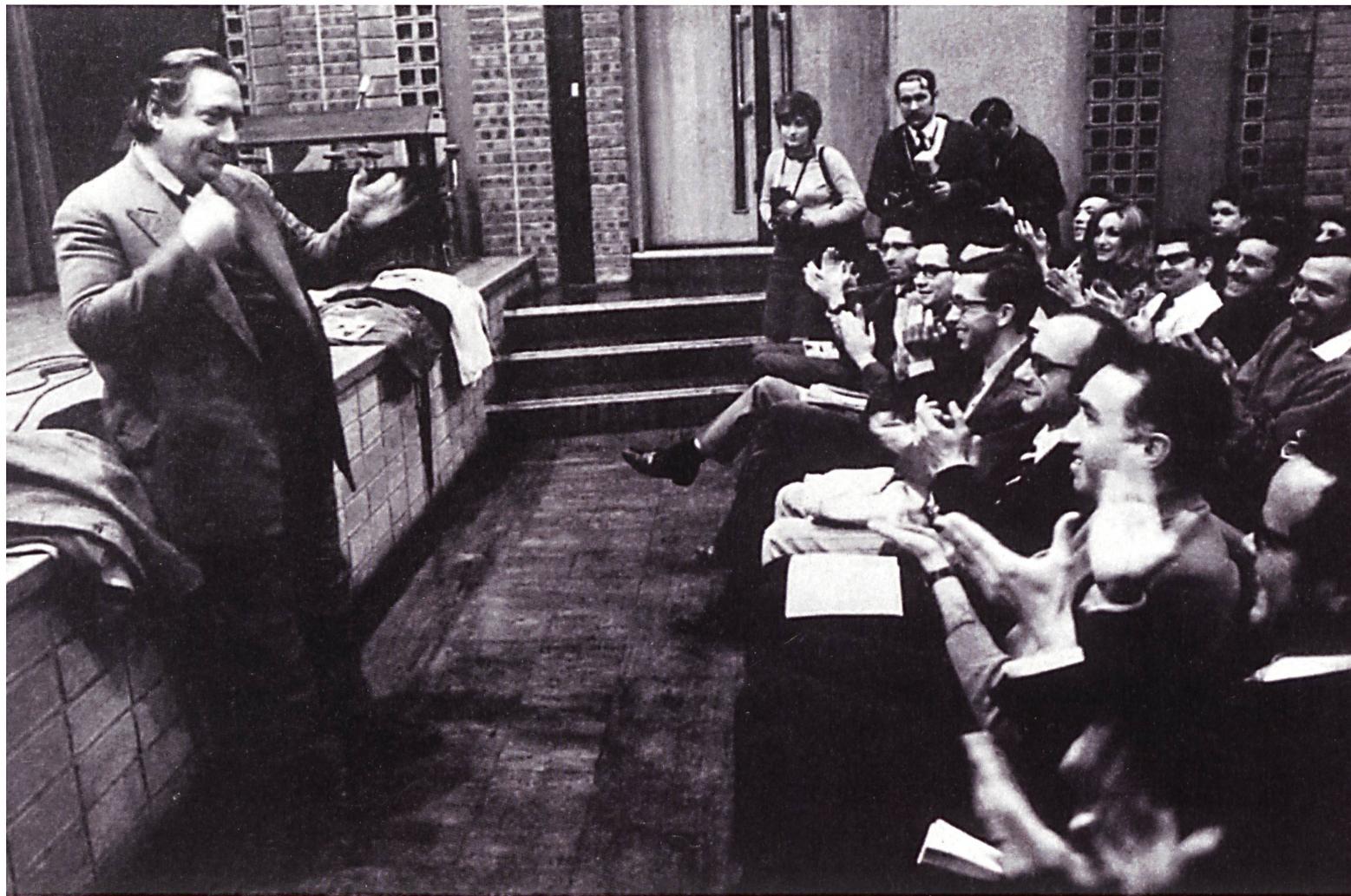


11



9





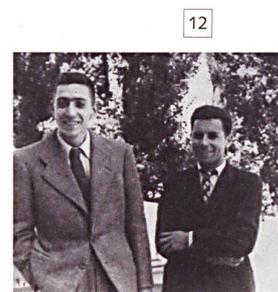
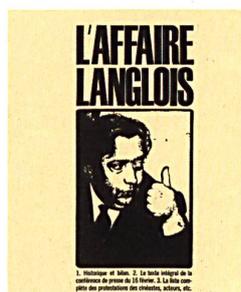
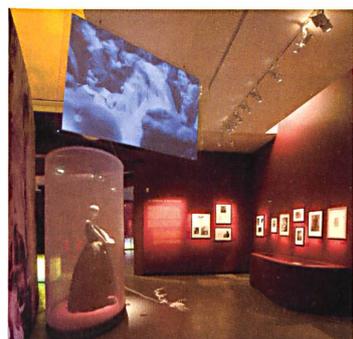
len musste: Dabei überprüfte er auch seine eigenen Ansichten. Für ihn hatte jeder Film ein Nachleben. Jahre später konnte man in ihm vielleicht Dinge entdecken, die den zeitgenössischen Zuschauern verborgen geblieben waren. Das war für ihn keine Frage der soziologischen Relevanz als Zeitdokument, sondern es ging um den filmischen Wert.»

Langlois war ein exzellenter Historiker, aber kein sorgsamer Konservator. In der Föderation der Filmarchive verschaffte ihm seine Philosophie erbitterte Gegner. Der Brite *Ernst Lindgren* räumte der Konservierung Priorität ein. Entsprechend machte die National Film Library in London grössere technische Fortschritte als ihr Pariser Gegenstück, das im Ruf stand, nonchalanter mit seinen Beständen umzugehen. *Vincent Pinel*, der viele Jahre in der Cinémathèque für die Konservierung und Restaurierung zuständig war, relativiert dieses Bild: «Ich glaube nicht, dass Langlois das Sammeln der Filme gegenüber ihrer Erhaltung privilegiert hat. Aber er hatte vielleicht eine etwas magische Vorstellung von der Konservierung der Filme. Er glaubte nicht an ihre Zerstörbarkeit. Er war überzeugt,

dass sie in dem Augenblick gerettet waren, in dem sie in der Cinémathèque ankamen.»

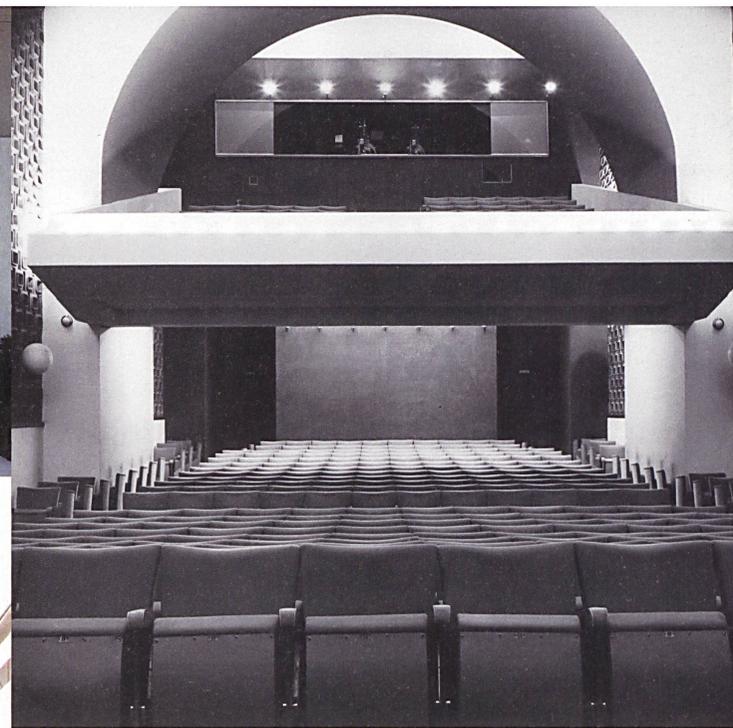
Der grosse Brand, der 1959 im Lager in der Rue de Courcelles ausbrach, war ein katastrophaler Rückschlag für die Cinémathèque. Das Ausmass des Schadens hat sich nie ganz ermassen lassen, denn es gab keinen Katalog – nicht zuletzt wegen Langlois' Paranoia: Die Kopien waren nicht immer auf legale Weise erworben worden, und er fürchtete, sie würden zurückgefordert. «Das war keine rationale, wissenschaftliche Organisation», meint Michel Ciment, die graue Eminenz der französischen Filmkritik. «Ich erinnere mich zum Beispiel, wie ich 1957 an einer Vorführung von Erich von Stroheims *THE HONEYMOON* teilnahm. Danach hat ihn niemand mehr zu sehen bekommen, denn die einzige Kopie lag in der Cinémathèque und wurde bei dem Brand zerstört.» Unter den verbrannten Kopien befanden sich auch Leihgaben anderer Archive. Die FIAF suspendierte die Cinémathèque im folgenden Jahr.

Langlois' Führungsstil belastete auch das Verhältnis zu den staatlichen Geldgebern. Als der Schriftsteller *André Malraux* 1959 das Amt des Kulturministers übernahm, stockte er die Subventio-



2

12



nen kräftig auf. Er war Langlois zu Dank verpflichtet, da dieser die einzige Kopie seines Films *L'ESPOIR* über die Kriegszeit gerettet hatte. Malraux ging es aber auch darum, die staatliche Aufsicht der Institution durch einen Verwaltungsdirektor zu gewährleisten, den er dem künstlerischen Leiter Langlois an die Seite stellen wollte. Als sich die Kritik an ihm mehrte, glaubte Malraux, ihn nicht mehr halten zu können. Er entliess ihn am 9. Februar 1968. Schon am nächsten Tag fand die erste Demonstration von Filmemachern in der Rue d'Ulm statt. Vier Tage später, als Jean-Luc Godard von einem Polizeiknüppel getroffen wurde, nahm der Protest militante Formen an. Er wurde zu einer Generalprobe für die Studentenunruhen des Pariser Mai. Das Kino war Auslöser, Kristallisationspunkt einer politischen Revolte geworden.

Langlois, der die Welt entweder in Verbündete oder Gegner der Cinémathèque einteilte, ging aus der Affäre als Sieger hervor. Sie beweist wiederum sein strategisches Geschick. Ohne sich selbst je öffentlich zu Wort zu melden, mobilisierte er seine Anhänger und lancierte eine Pressekampagne. Am 21. April 1968 nahm Malraux die Entlassung zurück. Im Gegenzug wurden die Subventio-

nen für die Cinémathèque gekürzt. Dennoch konnte Langlois sich 1972 im Palais de Chaillot seinen grössten Wunsch erfüllen, eine Dauerausstellung. Bernard Eisenschitz erinnert sich: «Während andere Film Museen einen eher illustrativen Charakter haben und streng der Chronologie folgen, wollte er eine Ausstellung schaffen, in die man intuitiv eintauchen kann, in die man sich ganz versenken kann. Die Kinogeschichte sollte man in einem Prozess der Osmose begreifen, nicht nur anhand von Fakten. Er hätte zum Beispiel am liebsten auf Schrifttafeln verzichtet, die die Exponate erläutern und einordnen. Der Gang durch seine Ausstellung sollte eine Einführung in die Imagination der Filmgeschichte sein.» In seinem «Musée du cinéma» wollte Langlois eine konkrete sinnliche Verbindung zur Filmgeschichte herstellen. Jedes Exponat war für ihn ein Fetisch, der Phantasien und Erinnerungen freisetzt. Die Ausstellung von Plakaten, Kostümen, Drehbüchern, von alten Kameras und Projektoren sollte die Faszination des Gegenständlichen einholen. Langlois' Lebensziel, «terminer la Cinémathèque», die Cinémathèque zu vollenden, schien damit erreicht. 1974 wurde ihm ein Ehren-Oscar verliehen. Man muss sich das einmal vorstel-

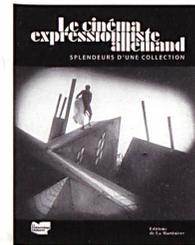
len: Jemand bekommt in Hollywood einen Preis dafür, dass er in Frankreich Filme sammelt. Drei Jahre später, in den Morgenstunden des 13. Januar 1977, starb Langlois nach einem Herzanfall.

Das verlorene Vertrauen

Er hatte sich nie um seine Nachfolge gekümmert; es hätte seiner Natur widersprochen. Die Cinémathèque wurde nach seinem Tod durch Macht- und Richtungskämpfe geschwächt. Bernard Eisenschitz, der damals im Verwaltungsrat sass, erinnert sich an die Epoche als eine Zeit der Psychodramen. Die Institution wurde von prominenten Filmemachern wie *Jean Rouch* und *Costa-Gavras* geleitet. Dank dessen Beziehungen zur sozialistischen Regierung wurden die Subventionen in den achtziger Jahren angeblich sogar verfünffacht. Aber sie blieb dennoch ein Abglanz früherer Zeiten. Eine Kinemathek ist schliesslich ein Ort, den man vertrauensvoll betritt, der die Filmgeschichte kundig abbildet und dessen Programm einen sicheren, hintergründigen Geschmack beweist.

Der Kunsthistoriker *Dominique Paini* erstattete ihr als Leiter in den neunziger Jahren einen Teil ihrer früheren Ausstrahlung zurück. Sein Führungsstil war ähnlich autokratisch und paranoid wie der von Langlois. Er weigerte sich einzugestehen, wie wichtig der Beitrag des Staates (der immerhin achtzig Prozent des Budgets beisteuert) und wie gross dementsprechend die Verantwortung der privaten Institution ihm gegenüber ist. Er zögerte beispielsweise, Bilanzen vorzulegen. Seine Programm- und Personalpolitik war umstritten, prägt aber die Cinémathèque bis in die Gegenwart.

Vollmundig versprach 1984 der damalige Kulturminister Jack Lang den Umzug in einen «Palast des Kinos». Zunächst war der wenige hundert Meter entfernte Palais de Tokyo vorgesehen. Der notorisch häufige Wechsel auf diesem Ministerposten verschleppte das Problem. 1998 wurde das einige Jahre zuvor von Frank Gehry entworfene und nach zwei Jahren aus Geldmangel wieder geschlossene American Center im 12. Arrondissement ins Spiel gebracht. Es sollte eigentlich schon zur Jahrtausendwende bezogen werden. Aber erst im September 2003 revidierten Verwaltungsrat und Generalversammlung die Statuten. Dieser Umbruch kam in den Au-





gen vieler Beobachter einem Staatsstreich gleich, in dessen Folge *Claude Berri*, der letzte grosse Patriarch des französischen Kinos, Jean-Charles Tacchella als Präsidenten ablöste. Seine Ägide begann zwar auf einem eitlen Misston. Er beanspruchte die Ausstellungsfläche für seine eigene Sammlung moderner Kunst und lenkte erst nach einer hitzigen Pressekampagne und dem Veto des Kulturministers ein. Die Kinemathek profitierte jedoch enorm von seinen engen Kontakten zur Finanz- und Kunstwelt. So konnte er zahlreiche Museen überzeugen, Gemälde von Auguste Renoir für die Eröffnungsausstellung in Bercy auszuleihen, die dem Maler und seinem Sohn Jean gewidmet war.

Auch die Ernennung *Serge Toubianas*, des ehemaligen Chefredakteurs der «Cahiers du cinéma», zum Direktor war umstritten. Sie wurde vom Kulturministerium diktiert; es standen keine anderen Kandidaten zur Wahl. Seine Hauptaufgabe war zunächst, den Umzug in das neue Domizil im Pariser Osten erfolgreich abzuwickeln. Nach Ansicht einiger Kritiker sind dabei viele der Ideen von Langlois auf der Strecke geblieben. Michel Ciment etwa trat von seinem Posten im Verwaltungsrat zurück, weil Toubiana den

Aspekt der Konservierung vernachlässigte und den Vorschlag zur Gründung einer Expertenkommission ablehnte. Angesichts der Arbeit des nationalen Filmarchivs in Bois d'Arcy erschienen verstärkte Anstrengungen auf diesem Gebiet redundant.

Heimkehr

Anfangs schien es, als sei das neue Domizil kein Ort, an dem sich ein fremder Geist widerstandslos einnisten könnte, als würde es Zeit brauchen, bis die Cinémathèque ihn erobern würde. Aber Frank Gehrys anmutig zweckentfremdeter Bau lädt zum Verweilen ein. Er besitzt gar eine figürliche Affinität zum Kino. Die Asymmetrie der schiefwinklig auseinanderstrebenden Elemente erinnert an expressionistische Stummfilmdekors. Seine Janusköpfigkeit lässt sich als Gleichnis lesen, dass Cinephilie stets auch eine Gegenkultur zur bürgerlichen Kultur ist. Die Strassenseite fügt sich ins Ensemble der Fassaden, während sich auf der Rückseite die Phantasie exzentrisch entfalten darf. Der französische Architekt Dominique Brard hat das Interieur in ein vertracktes Spielfeld der Ebe-

2



2



2





14

nen verwandelt, voller Brüche, Irrwege und Verbindungen. Inse-
heim respektiert die Architektur die eigenbrötlerische Natur des
Cinéphilien: Es ist leicht, sich hier aus dem Weg zu gehen. Dabei ist
dies Labyrinth ein heller, lichter Ort. Der Kalkstein aus Saint-Maxi-
min, den Gehry gewählt hat, reflektiert das Licht auf eindrucksvol-
le Weise. Brard nutzt ihn als Leinwand: Bilder, Zitate und Wegwei-
ser sind auf Böden und Wände projiziert. Französischer Hochmut
hat diktiert, dass sie einsprachig gehalten sind.

Durch die vier Kinosäle mit Kapazitäten zwischen 80 und 415
Plätzen hat sich die Anzahl der wöchentlichen Vorstellungen von
25 auf 50 verdoppelt. Sie sind nach Langlois, Franju und Jean Ep-
stein benannt – Mitrys Name fehlt –; der kleinste, Lotte Eisner ge-
widmet, verfügt über einen Schneidetisch und bleibt der pädago-
gischen Nutzung vorbehalten. Durch die thematischen Filmzyklen
und Werkschauen im «Centre Pompidou» und dem «Forum des
Images» ist der Cinémathèque in den letzten Jahren eine ernste
Konkurrenz zugewachsen. Aber die Zahl der Zuschauer hat sich in
dieser Zeit sogar verdreifacht. Dieser Zuwachs verdankt sich nicht
zuletzt der spottbilligen Jahreskarte, mit der das Publikum an das

Haus gebunden wird, durch die sich die Pariser Programmkinos in
ihrer Existenz aber mittlerweile stark bedroht fühlen.

Diese relativ bequem erworbene Treue des Publikums eröff-
net ungeahnte Freiheiten für die Programmgestaltung. Sie ist auf
den ersten Blick vielgestaltig und facettenreich. Genre- (Edmond T.
Gréville, Terence Fisher) und Autorenkino (Roberto Rossellini, Be-
noît Jacquot) sind ausbalanciert, das Stummfilmerbe (Louis Feuil-
lade, deutscher Expressionismus) ist präsent. Das klassische Hol-
lywoodkino (Cukor, Mann, Sirk, Vidor), das für deutschsprachige
Kinematheken stets ein Risiko birgt, stößt auf regen Zuspruch.
Der Blick ist nicht nur auf Regisseure fixiert: dem Kameramann
Raoul Coutard war letzthin ebenso eine Hommage gewidmet wie
dem Komponisten Antoine Duhamel. Stars wie Catherine Deneuve
und Isabelle Huppert wurden gefeiert, die Hommage an Michael
Caine blieb hingegen erstaunlich erfolglos. Das aktuelle Herbstpro-
gramm versammelt Namen wie Humphrey Jennings, Sidney Lumet
und Yasuzo Masumura, eine Retrospektive französischer Anima-
tionsfilme und historischer Produktionen aus der Kinometropo-
le Shanghai. Ereignischarakter besitzt die komplette Werkschau





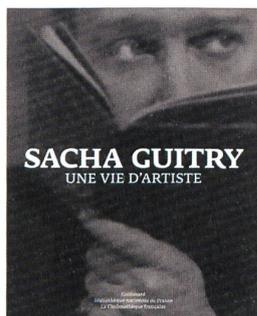
Sacha Guitrys, welche auch Toubianas Gespür für Synergieeffekte demonstriert: Die haus eigene Retrospektive und Ausstellung fällt zusammen mit zwei Theaterpremierer, der Ausstrahlung einer TV-Biografie und der Veröffentlichung einer DVD-Box.

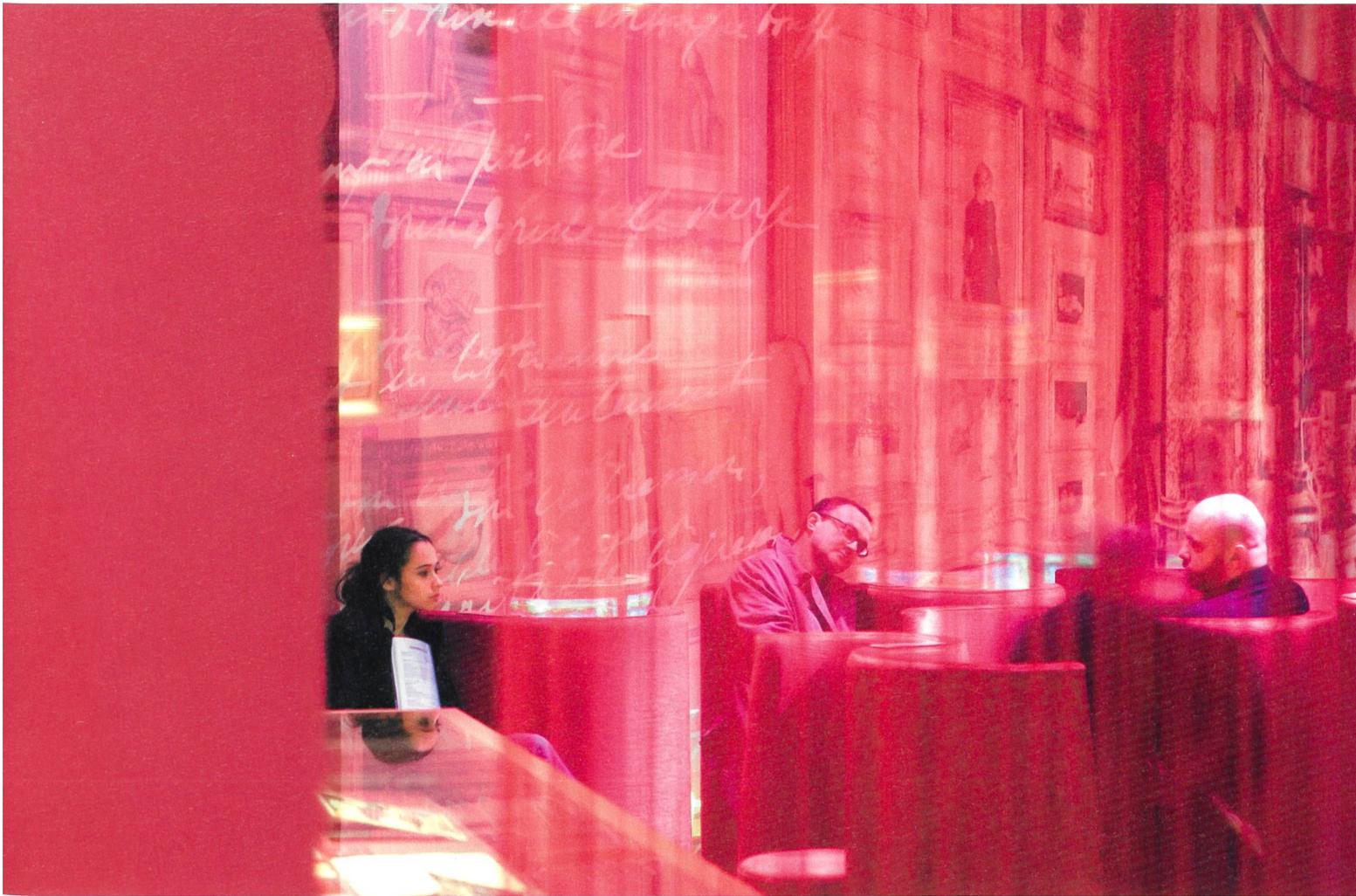
Die Programmauswahl, für die wesentlich der «Cahiers»- und «Le Monde»-Autor Jean-François Rauger verantwortlich zeichnet, hat seit dem Umzug aber auch Kritiker auf den Plan gerufen. Michel Ciment, als Redakteur der Konkurrenzzeitschrift «Positif» nicht ganz unparteiisch, kann im Programm nur den Geschmack eines bestimmten Clans ausmachen – Filmemacher, die weniger hoch in der Gunst der «Cahiers du cinéma» stehen (etwa Theo Angelopoulos, Mike Leigh, John Boorman oder Bertrand Tavernier), hätten wenig Aussichten, mit einer Retrospektive gewürdigt zu werden.

Auch die Dauerausstellung «Passion Cinéma» ist ein Kritikpunkt. Nach Ansicht des amerikanischen Filmhistorikers Glenn Myrent, eines langjährigen Mitarbeiters der Cinémathèque und Autor einer Langlois-Biografie, war sie seit langem ein ungeliebtes Kind. «Nicht wenige Leute betrachteten den Brand von 1997 als ein

Gottesgeschenk», behauptet er. «Der Schaden war vergleichsweise gering, aber er schien zeitweilig als willkommenen Vorwand, die Ausstellung erst gar nicht wieder zu öffnen.» In Bercy umfasst sie nur noch einen Bruchteil der Exponate aus Langlois' neunzehnteiligem Parcours durch die Filmgeschichte, der sich von ihren Vorläufern bis zum Neorealismus erstreckte. Die Schau, die Toubiana bei der Eröffnung als «Gravitationszentrum» pries, ist ein verblüffend kleines Kuriositätenkabinett. Ihr Blick zielt auf das Exotische. Sie versucht, das naive Staunen der ersten Zuschauer einzuholen, empfindet den frühen Status des Kinos als Jahrmarktsattraktion respektvoll nach. Eine Anbindung an spätere Epochen unternimmt sie nicht. Im Gegensatz zu anderen Filmmuseen ist in der Licht- und Spiegeldramaturgie freilich der Versuch zu spüren, das Wesentliche des Kinos nicht nur auszustellen, sondern nachzuahmen.

Die erste Wechselausstellung flankierte im Herbst 2005 eine integrale Jean-Renoir-Retrospektive. Die Korrespondenzen, die mit kuratorischer Unterstützung des «Musée d'Orsay» zum Werk seines malenden Vaters Pierre-Auguste hergestellt werden sollten, waren allzu naheliegend; neben wirklichem Erkenntnisgewinn ge-





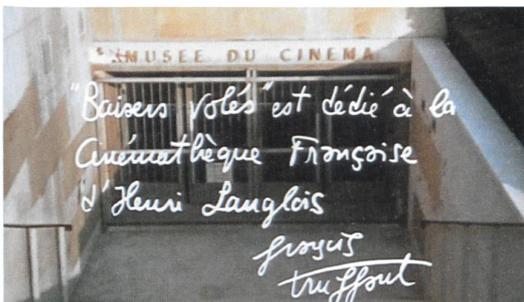
brach es ihnen an sinnlicher Prägnanz, da die Filmausschnitte von erstaunlich dürrer Bildqualität waren. Die Fläche für Sonderausstellungen ist zwar höchst begrenzt – die weltweit gezeigte Kubrick-Schau fände dort beispielsweise keinen ausreichenden Platz –, aber Toubiana hat sie seither klug zu bespielen gewusst. Die Pedro Almodóvar gewidmete (und von ihm selbst weitgehend konzipierte) Ausstellung eröffnete faszinierende Innenansichten seines Werks. Die Expressionismus-Ausstellung vom Herbst 2006 war einerseits ein bündiger didaktischer Einstieg für all jene Besucher, denen diese Kinoepoche unbekannt ist. Zugleich erweiterte sie aber auch den Blick über den tradierten Kanon hinaus, wurde durchaus fündig auch jenseits des Werks von Lang, Murnau und Pabst. Im letzten Frühjahr feierte die Cinémathèque in Kooperation mit der Agentur «Magnum» deren sechzigjähriges Bestehen und lud dazu zehn Fotografen unterschiedlicher Generationen und Stilrichtungen ein, in einen Dialog mit dem Kino zu treten.

In nur zwei Jahren scheint sich die Cinémathèque ihr neues Domizil tatsächlich erobert zu haben. Sie ist wieder ein Wallfahrtsort geworden. Das Zusammenspiel von Tradition und Erneuerung

ist seit dem Sommer auch personell bekräftigt worden, nachdem Claude Berri aus Gesundheitsgründen sein Amt als Präsident niederlegte. Die Wahl seines in aller Eile gefundenen Nachfolgers überraschte die Pariser Filmszene zunächst: Es ist Costa-Gavras, für den die Cinémathèque eigentlich ein abgeschlossenes Kapitel war, nachdem er sie in den achtziger Jahren in schweren Zeiten leitete. Damals hatte er sich verstärkt für die Filmrestaurierung engagiert. Mit dem Direktor Toubiana steht ihm möglicherweise eine heikle Kohabitation bevor. Costa-Gavras' Filme wurden in den «Cahiers» meist verrissen. Aber das muss nichts heißen. Über Claude Berris Filme haben sie auch nie eine positive Kritik veröffentlicht.

Gerhard Midding

15



1 Henri Langlois im Musée du Cinéma im Palais de Chaillot; 2 THE DREAMERS Regie: Bernardo Bertolucci; 3 Jean Mitry; 4 Marie Epstein; 5 TRAVELLING AVANT Regie: Jean-Charles Tacchella; 6 Henri Langlois beim Transport von Filmkopien während der Okkupationszeit (Foto Denise Bellon); 7 Henri Langlois und Mary Meerson; 8 Claude Chabrol und Jean-Luc Godard bei einer Demonstration anlässlich der Affaire Langlois (Foto Keystone) 9 Lotte H. Eisner; 10 Brand vom Juli 1959; 11 Kulturminister Jacques Duhamel und Henri Langlois anlässlich der Eröffnung des Musée du Cinéma 1971; 12 Henri Langlois und Georges Franju; 13 Henri Langlois und Freddy Buache, Kongress CICI, Lausanne 1963; 14 François Truffaut und Henri Langlois bei den Dreharbeiten zu L'ENFANT SAUVAGE; 15 BAISERS VOLÉS Regie: François Truffaut; restliche Bilder: Cinémathèque Française, rue de Bercy: von aussen, von innen, Kinosaal, Ausstellung «Passion Cinéma», aktuelle Ausstellung «Sacha Guitry» (Fotos Stéphane Dabrowski); Cinémathèque Française im Palais de Chaillot: von aussen, Musée du Cinéma, Kinosaal

Die Grazie der Antihelden

THE BAND'S VISIT von Eran Kolirin

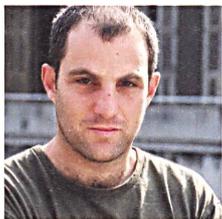


Aufgeräumt und stramm steht die ägyptische Polizeikapelle an einer verlassenen Bushaltestelle in Israel. Ihre strengen, hellblau leuchtenden Uniformen signalisieren Autorität. Doch aus den Gesichtern der Männer spricht eine andere Sprache. Bange blicken sie in die unwirtliche Leere. Es ist kein glamouröser Anlass, der die Musiker nach Israel führt; der strenge Dirigent Tewfiq und seine Kapelle sind zur Eröffnung eines arabischen Kulturzentrums geladen. Doch niemand scheint die Ankunft der ägyptischen Musiker zu erwarten. Tewfiq will sich durch die ungewohnte Situation nicht aus der Ruhe bringen lassen. Haltung bewahren – das ist Ehrensache für den langjährigen Leiter des Alexandria Ceremonial Orchestra. Den Auftrittsort will er deshalb auch auf eigene Faust finden. Dies stellt sich aber als gar nicht so einfach heraus: Wegen sprachlicher Missverständnisse verschlägt es die Truppe nach Bet Hatikva.

Die Häusersiedlung in der Negev Wüste ist ödes Niemandsland, ruinenhaftes Zeugnis einer lange zurückliegenden, gescheiterten Zukunftsplanung. Die Männer ziehen ihre Rollkoffer über den staubig-steinigen Boden und machen halt vor einem schmucklosen Restaurant, das der einzig belebte Ort der Siedlung zu sein scheint. Zähneknirschend wagt sich Tewfiq vor, um mit den Einheimischen Kontakt aufzunehmen. Die Imbissinhaberin Dina stemmt die Hände in ihre Taille und entgegnet dem Uniformierten trocken: «Hier gibt es kein Kulturzentrum. Weder ein arabisches noch ein israelisches. Hier gibt es überhaupt keine Kultur.» Da keine Busse mehr fahren, bleibt den Männern nichts anderes übrig, als eine Nacht in Bet Hatikva zu verbringen. Tewfiq und der sentimentale Frauenheld Khaled kommen bei der resoluten Wirtin unter. Besuch hat Dina seit Jahren nicht mehr gehabt – sie besitzt zwar ein Gästebett, es lässt sich

aber nur widerwillig scheppernd aufklappen. Mit ihrem raubeinigen Charme versucht die Gastgeberin, Tewfiq aus der Reserve zu locken und hinter seine rigorose Selbstbeherrschung zu schauen. Dieser zeigt Dina jedoch höflich die kalte Schulter.

Die Anwesenheit der Ägypter weckt das israelische Kaff nicht wirklich aus seinem Dämmerzustand, aber irgendwie scheint man in der gesichtslosen Ansammlung von Häusern über jeden Besuch dankbar zu sein. Scheele Blicke ernten die Ägypter zwar, aber langsam gewinnen die zurückhaltenden Musiker die Einwohner für sich: Bald erklingt ein melancholisches Klarinettenspiel auf den leeren Strassen, und während des Abendessens bei der israelischen Gastfamilie wird zusammen «Summertime» gesummt. Die Musik ist eine Botin der Hoffnung in *THE BAND'S VISIT*. Töne verdeutlichen die Emotionen der wort-



«Unter der Oberfläche pulsiert das Herz»

Gespräch mit Eran Kolirin

kargen Figuren und artikulieren damit ihre Sehnsucht nach einer schöneren Zukunft.

Der junge Filmemacher Eran Kolirin lässt seine Figuren in zumeist fixen Einstellungen auftreten. Die Szenerien sind kunstvoll ausgeleuchtet und damit für den Zuschauer ästhetisch reizvoll. Gleichzeitig wirken sie aber auch beengend. Die Protagonisten scheinen sich stets etwas unbehaglich zu fühlen – weder ein Aufeinanderzugehen noch ein Ausweichen scheint in Kolirins starren Tableaus möglich zu sein. Nicht einmal ein Abend in der Rollschuhdisco lockert die bleierne Atmosphäre. In einer besonders anrührenden Sequenz sitzen Dina und Tewfiq auf einer Parkbank. Umgeben von Beton, Strassenlaternen und der dunklen Nacht will Dina wissen, was es bedeute, ein Lied vor Publikum anzustimmen, und wie es sich anfühle, wenn alle Augen gespannt auf einen gerichtet seien. Tewfiq setzt zu einer Erklärung an. Doch ihm fehlen die Worte. Dafür beginnt er, mit seinen Händen in die leere Nacht hinaus zu dirigieren. Alles bleibt still während dieses intimen Moments. Tewfiqs Gesichtsmuskeln entspannen sich allmählich. Dina eifert ihm nach und lässt ihre Finger auch durch die Luft tanzen. – Das Eis ist gebrochen, die beiden beginnen, von Schicksalsschlägen aus ihrer Vergangenheit zu erzählen, und kommen sich so in der Gegenwart dieser langen Nacht langsam näher.

Auch wenn man versucht ist, viele Szenen in *THE BAND'S VISIT* als surreal zu beschreiben, haben die Bilder nichts mit magischem Realismus zu tun. Es ist vielmehr eine Poesie der kleinen Beobachtungen. Kolirin inszeniert entrückte und stilisierte Bildwelten, die aber nie den harten Boden der "Realität" verlassen. Kolirin lockert – ähnlich wie etwa

Aki Kaurismäki – die Tristesse immer wieder mit feinem, trockenem Humor und skurrilen Zwischenspielen auf. Er stellt die Schwächen seiner Figuren geradezu aus – und verleiht den Charakteren dadurch umso stärker menschliche Züge. Ob Israelis oder Ägypter, allesamt sind sie Antihelden – und dies hat fernab von politischen Diskussionen etwas Tröstliches. Eran Kolirin gehört zu jener jungen Generation israelischer Filmemacher, die mit Gespür für Zwischentöne den politischen und militärischen Konflikt reflektieren und undogmatisch Brücken schlagen zu den arabischen Nachbarn. *THE BAND'S VISIT* ist der erste Spielfilm des vierunddreissigjährigen Filmemachers. Das souveräne und lustvolle Schauspiel von *Sasson Gabai* und *Ronit Elkabetz*, die beide zu den renommiertesten israelischen Schauspielern der Gegenwart zählen, trägt neben der stimmungsvollen Bildgestaltung massgeblich dazu bei, dass *THE BAND'S VISIT* ein erstaunlich reifes Erstlingswerk geworden ist.

René Müller

Stab

Regie, Buch: Eran Kolirin; Kamera: Shai Goldman; Schnitt: Arik Lahav Leibovitz; Ausstattung: Eitan Levi; Kostüme: Doron Ashkenazi; Musik: Habib Shehadeh Hanna; Ton: Itai Eloav

Darsteller (Rolle)

Sasson Gabai (Tewfiq), Ronit Elkabetz (Dina), Saleh Bakri (Khaled), Khalifa Natour (Simon), Imad Jabarin (Camal), Tarak Kopty (Iman), Hisham Houry (Fauzi), François Khell (Makram), Eyad Sheety (Saleh), Shlomi Avraham (Papi), Rubi Moscovich (Itzik), Hila Surjon Fischer (Tris), Uri Gabriel (Avrum), Ahouva Keren (Lea)

Produktion, Verleih

Eilon Ratzkovsky, Ehud Bleiberg, Yossi Uzzrad, Koby Gal-Raday, Guy Jacoel; Co-Produzenten: Sophie Dulac, Michel Zana. Israel, Frankreich 2007. Dauer: 86 Minuten. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich

FILMBULLETIN Mögen Sie Uniformen?

ERAN KOLIRIN Nicht unbedingt (lacht), aber mein Film *THE BAND'S VISIT* hat tatsächlich mit einem Bild von einem Mann in Polizei-Uniform begonnen: einem sehr steifen älteren Herrn, der plötzlich ein arabisches Lied zu singen beginnt. Das ist für mich Kino – es beginnt meist mit einem Bild in meinem Kopf, das mich nicht mehr loslässt.

FILMBULLETIN Das Bild schwingt in gewisser Weise im ganzen Film mit.

ERAN KOLIRIN Ja, es färbt die gesamte Atmosphäre. Es ist für mich ein Sinnbild der arabischen Musik und was mich an ihr fasziniert: Das Auftreten der Musiker und Sänger hat etwas sehr Schwerfälliges und Kontrolliertes an sich, wohingegen die Lieder selbst in Leidenschaft und Pathos getränkt sind. Mich interessierte dieses Spannungsfeld zwischen dem strikten Äusseren und der inneren Emotionalität. Auch die Arbeit mit der Kamera und die Montage wurden von dieser Spannung geleitet. Die Filmsprache ist sehr kontrolliert, fast statisch, doch unter der Oberfläche pulsiert das Herz – wie ein schlummerndes arabisches Lied, das auf seinen grossen Auftritt wartet.

FILMBULLETIN Dieses Spannungsfeld wird auch vom Protagonisten Tewfiq, dem Leiter der Polizeikapelle, verkörpert.

ERAN KOLIRIN Sicherlich von ihm, aber auch vom Film als Ganzem und von mir selbst als Filmemacher. Ich bin in Israel aufgewachsen und wurde in meiner Kindheit stark von der ägyptischen Filmindustrie beeinflusst. Ich war sehr beeindruckt von dieser dramatischen Gefühlswelt und dachte, genau so muss man Filme machen! Doch dann wurde ich erwachsen und entwickelte mich als Drehbuchautor und Filmemacher weiter



«Ich folge einem abstrakten, unrealistischen Konzept – ein Mann trifft eine Frau, und ich frage, was geschieht durch diese Begegnung in dieser Nacht in der Wüste?»

und realisierte, dass dieser Kitsch der ägyptischen Filme auch etwas Vulgäres hat, von dem ich mich distanzierte. Trotzdem sind meine Kindheitserinnerungen stark an diese Bilder gekoppelt und haben meinen persönlichen Filmstil beeinflusst – das Kind in mir lebt weiter (lacht). Meine mehr reflektierte, kontrollierte Art des Filmemachens mit einer tiefer wurzelnden Kraft und Inspiration aus meiner Kindheit zu verbinden, das war ehrlich gesagt das Schwierigste in meiner Entwicklung als Filmemacher.

FILMBULLETIN Diese tieferliegende Kraft bestimmt auch die Gefühlswelt der Protagonisten?

ERAN KOLIRIN Sicher, alle Charaktere werden von diesem Gefühl bestimmt. Es ist eine Sehnsucht nach einem anderen Leben, der grossen Liebe, die ihnen in ihrer Kindheit versprochen wurde. Beispielsweise gibt es die Szene, in der Tewfiq Dina von seiner Vergangenheit erzählt. Dies ist einerseits seine dramatische Hintergrundgeschichte, andererseits funktioniert dieser Moment auch als Kommentar über den Verlust des ägyptischen Kinos. Der Generationenkonflikt – ein Sohn, der unter der Autorität seines Vaters leidet – ist im ägyptischen Film sehr präsent.

FILMBULLETIN Die Israelin Dina erzählt Tewfiq von ihrer Liebe für das ägyptische Kino, und er beschenkt sie im Gegenzug mit seiner eigenen ägyptischen Erzählung.

ERAN KOLIRIN Genau, sie gesteht ihm, was sie vermisst, und er liefert ihr das ägyptische Drama par excellence. Der Film handelt also auch vom kulturellen Austausch zwischen den beiden Ländern. Ich impliziere, dass sich beide Seiten nach diesem Austausch sehnen, bewusst wie unbewusst. Beide Sehnsüchte prallen in den Figuren von Dina und Tewfiq auf-

einander. Es ist dies meine ganz persönliche Interpretation meiner Kindheitserinnerungen und dem Verlust der arabischen Kultur in Israel.

FILMBULLETIN Ägyptische Filme drehen sich oft um unmögliche Liebe. War für Sie von Anfang an klar, dass die Liebe zwischen Tewfiq und Dina unerfüllt bleiben wird?

ERAN KOLIRIN Es geht in meinem Film insbesondere um den Verlust und das Verpassen von Gelegenheiten. Die beiden Protagonisten sehnen sich nach Liebe, doch sie können sie nicht ausleben. Mein Anliegen war es, filmisch aufzuzeigen, welche Werte wir in unserer Gesellschaft verloren haben. Wir haben die wahre Liebe gegen One-night-stands getauscht. Was bleibt, ist die Unmöglichkeit wirklicher Nähe.

FILMBULLETIN Und «tonnenschwere Einsamkeit», wie es der junge Familienvater Izik in Ihrem Film treffend ausdrückt.

ERAN KOLIRIN Ja, es ist dieses Alleinsein, das uns oft zu seltsamen Handlungen antreibt. Der Glaube an die grosse Liebe ist zutiefst erschüttert.

FILMBULLETIN Das ägyptische Happy End hat also keine Chance mehr?

ERAN KOLIRIN Nein, diese Gelegenheit haben wir definitiv verpasst.

FILMBULLETIN Das klingt nun sehr ernüchternd, trotzdem lässt der Film auch viel Raum für Hoffnungen und Visionen. Die Figuren bewegen sich immer wieder aufeinander zu, wie Traumwandler in der Nacht.

ERAN KOLIRIN Ja, aber wie Sie sagen, es ist alles nur ein Traum, mein Film hat keinen realistischen Anspruch.

FILMBULLETIN Aber Sie sprechen doch sehr reale Themen an?

ERAN KOLIRIN Wenn ich von Realismus

spreche, dann meine ich die Art von Film, die aus Handlungsabläufen besteht, die sich wirklich hätten zutragen können. Dies ist in *A BAND'S VISIT* nicht der Fall, die Ereignisse sind losgelöst von realistischen Ansprüchen. Der Film ist vielmehr ein Wunschtraum, eine Utopie. Wenn man aber die Definition von Realismus etwas lockert, ergeben sich ganz neue Möglichkeiten. Oder wie Andrej Tarkowskij sagen würde: «Mein inneres Leben ist auch äusserst realistisch!» Dieser Meinung bin ich auch, und in diesem Sinne artikuliert der Film natürlich meinen persönlichen Realismus.

FILMBULLETIN Diese Utopie, der Wunsch nach der Wiederbelebung der arabischen Kultur in Israel, spiegelt auch das Anliegen grosser Teile der Bevölkerung. In den letzten Jahren sah man diesbezüglich vermehrt Bemühungen.

ERAN KOLIRIN Um ehrlich zu sein, ich weiss nicht, ob diese Bewegung im ganzen Land stattfindet. Es ist das, was mich beschäftigt und beunruhigt, und der Film ist mein Weg der künstlerischen Interpretation. Es ist real für mich, aber nicht realistisch.

FILMBULLETIN Die Figuren haben keinen realistischen Anspruch?

ERAN KOLIRIN Nun, man kann diese Personen nicht realen Kriterien unterziehen. Ich kann über Tewfiq nicht sagen: Er ist ein Mann mit diesen Eigenschaften, mit einem Einkommen, er kommt aus dieser Gegend, das sind seine Gewohnheiten et cetera. Nein, ich möchte meine Charaktere nicht auf diese Weise zeigen. Ich folge einem abstrakten, unrealistischen Konzept – ein Mann trifft eine Frau, und ich frage, was geschieht durch diese Begegnung in dieser Nacht in der Wüste?



«Es ist wichtig, über brisante politische Themen wie Checkpoints, Terroristen und Siedlungen zu sprechen, aber ich wollte auch andere, vielleicht weniger klar sichtbare Seiten dieser Konflikte aufzeigen.»

Die Figuren funktionieren mehr als Konstrukte oder Symbole auf universeller Ebene.

FILMBULLETIN Auch die hohe Ästhetisierung der tableauartigen Bilder trägt dazu bei. Die oft langen, fixen Kameraeinstellungen versuchen, die Künstlichkeit nicht zu vertuschen, sondern heben sie hervor.

ERAN KOLIRIN Ja, ich habe mich sehr bewusst für stilisierte Bildkompositionen und Einstellungen entschieden. Ich mache visuell deutlich: Dies ist mein gewählter Rahmen, meine persönliche Vision der Welt. Ausserhalb meines Bildes gibt es andere Ereignisse und Menschen, da pulsiert ein anderes Leben. Doch ich habe mich entschieden, genau da hinzuschauen und nicht woanders, Präsenz und Abwesenheit sind von mir kontrolliert. Manche Leute sagen, dies sei ein sehr theatralischer Stil. Nun, das Setting und die Bildkompositionen sind vielleicht Bühnenähnlich, aber trotzdem ist der Stil für mich klar kinematografisch. Im Moment, indem die Schauspieler das Bild betreten, ist die Dynamik eine ganz andere als auf der Bühne. Das kann jeder mit einer kleinen Kamera austesten – Welch Zauber geschieht einfach durch das Auftauchen und Verschwinden der Protagonisten innerhalb einer Einstellung. Für mich ist diese Art der statischen Kameraarbeit viel interessanter und berührender als die losgelöste Kamera, die jeder Bewegung folgt. Wie eben auch in meinem ersten Bild – ein paar Männer in Uniform: sehr ernst, sehr statisch, keine Spur von Realismus.

FILMBULLETIN Diese offensichtliche Künstlichkeit birgt auch Risiken. Hatten Sie keine Angst vor einer distanzierenden Wirkung auf den Zuschauer?

ERAN KOLIRIN Als Filmemacher hat man dauernd Angst (lacht). Es stimmt, dieser Stil

läuft Gefahr, die Zuschauer aus der Geschichte rauszuwerfen. Doch andere wiederum werden gerade dadurch erst reingezogen – was kann ich da machen?

FILMBULLETIN Für Sie hat es von Anfang an funktioniert?

ERAN KOLIRIN Nein, zu Beginn musste ich nach meinem Stil suchen. Ich schäme mich nicht mehr, das zuzugeben. Oft weiss ich als Filmemacher gar nicht so genau, was ich tue. Ich wühle, ich forsche, folge einer Spur und verliere sie wieder. Ich entscheide mich für einen Rhythmus und merke, dass er zu schnell ist – und ändere wieder alles. So kam ich auf die Idee, die Schauspieler viel gemächlicher spielen zu lassen, langsamer und auch künstlicher – fast wie Puppen, die von unsichtbaren Fäden geleitet werden. Ich präsentiere meine Vision, aber ich lasse auch Raum, sich zurückzulehnen und den eigenen Gedanken nachzugehen. Ich erlaube, dass man die Bildkomposition bewusst wahrnimmt. Ich zeige hiermit auch mein Vertrauen in die Eigenständigkeit des Zuschauers.

FILMBULLETIN In Ihrem Film treffen zwei fremde oder gar verfeindete Kulturen aufeinander. Inwiefern ist es ein politischer Film?

ERAN KOLIRIN Der Film ist politisch, allerdings nicht in einem konventionellen Sinn. Die meisten Leute haben konkrete Erwartungen und Kriterien an einen politischen Film aus Israel, und falls diese nicht erfüllt werden, wird der Film sofort als unpolitisch gehandelt. Dabei gibt es doch tausend Arten, politische Themen filmisch zu verarbeiten. In diesem Sinne artikuliert auch mein Film ein politisches Anliegen. Die Thematik des Verschwindens der arabischen Kultur aus dem israelischen Alltag ist politisch. Die ägyptischen Filme, die nicht mehr

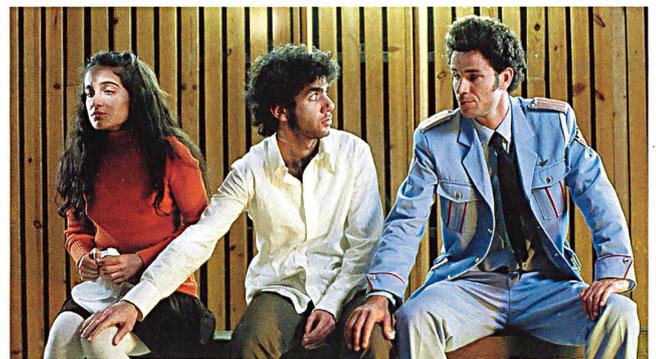
gezeigt werden, stattdessen die Flut von westlichen Privatsendern, die alles überschwemmt und beeinflusst – diese Modernisierung und Kapitalisierung der israelischen Gesellschaft beschäftigt mich und wirft politische Fragen auf.

FILMBULLETIN Zwischen Ägypten und Israel herrscht ein «kalter Friede», mit den Palästinensern tobt ein zermürbender Konflikt. Könnten Sie sich Ihren Film auch mit einer palästinensischen Polizeiband vorstellen?

ERAN KOLIRIN Ja, aber die Palästinenser sind viel mehr ein Teil unserer Gesellschaft, sie kennen das Land, viele können Hebräisch. Für mich mussten es Ägypter sein. Ägypter sind Nachbarn, und doch stellen sie das Fremde dar – so ergeben sich ganz andere Schwierigkeiten. Sie stehen für mich für ein spezifisches kulturelles Erbe, das verloren gegangen ist. Instinktiv war ich neugierig auf diesen Austausch. Ich stellte mir Fragen, die nach Ägypten führten – der Film ist eine mögliche Antwort. Es ist wichtig, über brisante politische Themen wie Checkpoints, Terroristen und Siedlungen zu sprechen, aber ich wollte auch andere, vielleicht weniger klar sichtbare Seiten dieser Konflikte aufzeigen. Kusturica hat mal gesagt: «Filmemachen ist der Kampf gegen die Schwerkraft!» Um nicht in den limitierenden Grenzen der Nahost-Konflikt-Dialektik zu bleiben, musste ich über sie hinwegspringen.

FILMBULLETIN Und Sie sind gesprungen, hinein in die Leichtigkeit einer Komödie. Schwere Themen mit Humor anzugehen ist ein delikates Konzept.

ERAN KOLIRIN Ich gehe da von mir aus. Humor ist für mich sehr persönlich und wichtig. Ich bin nicht gerne ernst. Ich finde, es ist auch abwertend, in einem Film ein ernstes



«Mein Cutter hat einmal gesagt, dass in meinem Film der Moment, in dem ein kleiner Gegenstand auf den Boden fällt, einer grosse Autoexplosion in einem Actionfilm gleichkommt.»

Thema nur todernst anzugehen, es macht die Figuren unmenschlich und schränkt sie ein. Als ob man in schwierigen Situationen immer nur zu Hause sitzen und Probleme wälzen würde!

FILMBULLETTIN So haben Sie ganz auf die befreiende Kraft des Lachens gesetzt?

ERAN KOLIRIN Nun, nicht so bewusst, wie das nun vielleicht scheint. Humor ist für mich ein sehr instinktiver Drang. Aber am Anfang folgte ich einfach meiner Intuition, ohne zu planen, dass dies nun lustig werden sollte.

FILMBULLETTIN Die Dialoge sind sehr witzig, aber auch die Pausen dazwischen. Diese Stille zwischen den Figuren ist ein Leitmotiv im Film. War dies schon zu Beginn des Drehbuchschreibens klar oder sind viele dieser Momente erst in der Inszenierung mit den Schauspielern entstanden?

ERAN KOLIRIN Teilweise wusste ich das bereits beim Schreiben. Viele Leute, die das Drehbuch lasen, hatten auch Mühe damit und meinten: Die Geschichte ist ja ganz hübsch, aber es wird fast nicht gesprochen, es geschieht ja gar nichts! Dies war auch für die Finanzierung des Films problematisch. Ich habe realisiert, dass die meisten Menschen beim Lesen eines Drehbuches immer gleich zu den Dialogen springen und diesen auch am meisten Wichtigkeit geben. Für sie ist der Text ein Schlüssel, mit dem sie eine Tür zu öffnen hoffen. Was ich an Dialogen liebe, sind die Momente der Stille davor und danach, weniger den gesprochenen Text. In diesem Film ging es mir um die innere Welt der Figuren – diese färbt die Dialoge, aber viel stärker noch färbt sie das Schweigen.

FILMBULLETTIN Für die Schauspieler muss es ungewohnt gewesen sein, soviel Raum für

feine Reaktionen zu haben. Hat ihnen diese Arbeitsweise Spass gemacht?

ERAN KOLIRIN Ja, das haben sie sehr genossen! Ich habe die Schauspieler manchmal beobachtet, wenn sie einfach ruhig darsassen, ohne etwas tun oder sprechen zu müssen. Ich war fasziniert davon, wie viel in diesen stillen Momenten geschieht, wie viel selbst kleine Gesten und Veränderungen des Gesichtsausdrucks erzählen können! Die grosse Spannung, die entsteht, wenn sich zwei Personen einfach nur gegenüberstehen, und wie die Dynamik sich verändert, wenn noch jemand ins Bild kommt. Ich wollte in diesen Momenten auch dem Zuschauer viel Zeit lassen, das Gesehene zu erspüren. Viele Filme sagen dir immer sehr genau, was du fühlen sollst, sie lassen dir keinen Moment der Ruhe und schlagen dir die Emotionen nur so um die Ohren. Nach solchen Filmen fühle ich mich manchmal ein wenig besudelt und will nur noch duschen (lacht).

FILMBULLETTIN Es gibt eine wunderbare Szene im Film, als die Familie, die drei der ägyptischen Musiker bei sich aufgenommen hat, beim Abendessen sitzt. Das unbehagliche Schweigen wird hier fast unerträglich. In solchen Momenten bringen Sie oft Gesang und Musik als Rettung ein, wie ein Wiederbelebungsakt.

ERAN KOLIRIN Ja, die Kraft der Musik ist etwas vom Schönsten. Mein Cutter hat einmal gesagt, dass in meinem Film der Moment, in dem ein kleiner Gegenstand auf den Boden fällt, einer grosse Autoexplosion in einem Actionfilm gleichkommt. Diese Dynamik bestimmte auch das Schnittkonzept des Films. Viel Raum für Stille – und dann der Schock, wenn plötzlich ein Geräusch oder eine Melodie alles auflöst.

FILMBULLETTIN Oder eben eine Gabel, die in der erwähnten Szene plötzlich auf den Boden knallt, so dass alle aufschrecken.

ERAN KOLIRIN Genau, dies kann das Kino für uns bewirken. Etwas so Kleines und Alltägliches kann durch die Inszenierung so mit Bedeutung aufgeladen werden, dass es plötzlich eine grosse dramatische Wirkung erzielt. Dafür ist die grosse Leinwand doch da!

FILMBULLETTIN Ihr Film spielt in der Wüste – auch dies ein unspektakulärer Ort der Stille, wo eigentlich nichts passiert. Wie kamen Sie auf diesen Drehort?

ERAN KOLIRIN Diese grossen Blocksiedlungen, die so zusammengepfercht inmitten der Negev Wüste stehen, haben mich immer fasziniert. Auch sie sind teil meiner Kindheitserinnerungen. Die Wüste zum Blühen bringen, Lebensraum schaffen in dieser tristen, unfruchtbaren Staubeinöde – dies war der Traum der israelischen Pioniere. Doch viele dieser Orte sind heute arm und grau, von Blühen keine Spur. Wie diese unvollendete Komposition, die Simon in meinem Film plagt. Diese Häuserkolonien wurden von Idealisten aufgebaut und irgendwie liess man sie im Stich – nun stehen sie da, graue Erinnerungen an vergangene Träume.

FILMBULLETTIN Auch Ihr nächster Film hat das Wort «Wüste» im Titel. Wieder eine Geschichte im Niemandsland?

ERAN KOLIRIN Nein, nein, diesmal geht es in die Berggebiete um Jerusalem. Ich stehe noch ganz am Anfang des Schreibprozesses und möchte noch nichts verraten. Wahrscheinlich ändert sich auch der Titel noch ein paar Mal. (lacht)

Das Gespräch mit Eran Kolirin führte Sascha Lara Bleuler



JAGDHUNDE

Ann-Kristin Reyels

Der Schnee hat über der ostdeutschen Uckermark seinen weissen Mantel ausgebreitet. Er sorgt für einen stimmungsvollen Hintergrund, vor dem die Leipziger Regisseurin Ann-Kristin Reyels in ihrem Regiedebüt *JAGDHUNDE* eine kleine, aber überraschend vielseitige Weihnachtsgeschichte der etwas anderen Art erzählt. Das vermeintliche Idyll, das sie zum Schauplatz der Handlung wählt, dient ihr zunächst vor allem dazu, es zu entkräften. Der sechzehnjährige Lars, der mit seinem Vater Henrik aus Berlin aufs Land gezogen ist, fühlt sich dort alles andere als zuhause. Die beiden haben keinen Draht zu den eigenbrötlerischen Dorfbewohnern. Auch Henriks Plan, die Scheune zu einem Hochzeitshotel auszubauen, geht nicht voran. Und statt unterm Christbaum die Familie wieder zusammenzuführen, schickt er seinen Sohn zur Mutter, von der er seit einiger Zeit getrennt lebt.

Fern davon im Adventsambiente nostalgische Kamingefühle zu entfachen, symbolisiert der Schnee damit eine Seelenkälte, wie man sie aus dem jungen deutschen Kino der «Berliner Schule» kennt. Auch dem entsprechenden elliptischen, kargen Erzählstil nähert sich Reyels in ihrem Abschlussfilm an der HFF Potsdam-Babelsberg bisweilen an. Es genügt ihr aber nicht, die innere Erstarrung ihrer Protagonisten nach aussen zu spiegeln. Vielmehr geht es ihr darum, diese zu überwinden. Der seelische und erzählerische Winter bildet ein Tableau, auf dem sich nach und nach eine romantische, komische, tragische und irrwitzige Geschichte entfaltet.

Wie die «Berliner Schüler» Angela Schanelec oder Thomas Arslan in ihren jüngsten Filmen *NACHMITTAG* und *FERIEN* erzählt auch Reyels von Kommunikationsstörungen. Dennoch unterscheidet sich ihr Film grundlegend von diesen Werken. Reyels bildet die Sprechschwierigkeiten nicht bloss ab. Sie begreift sie als soziale und dramaturgische Herausforderung. Statt der bitter-perfekten Cineastenperspektive, in der sich Inhalt und Form ineinander verkapseln, wählt sie einen lebendigeren, optimistischeren – naiveren

– Zugang, kreierte sie einen abwechslungsreichen Film (auch) für Jugendliche.

Lars kommt nicht weg aus der Uckermark. Zwar schafft er es noch rechtzeitig zum Bahnhof, muss dort aber miterleben, wie zwei Jungs ein Mädchen belästigen. Kurzentschlossen greift er ein, verpasst seinen Zug und lernt so die taubstumme Marie kennen. In dem gehörlosen Mädchen konkretisiert Reyels die Schwierigkeit miteinander zu reden. Zugleich aber lebt die fröhliche Marie vor, wie sich solche zwischenmenschlichen Schranken überwinden lassen. Anders als bei Schanelec oder Arslan erfüllen die Charaktere bei Reyels weitgehend den Anspruch psychologischer Wahrscheinlichkeit. Es sind Menschen, wie es sie geben könnte. Reyels nähert sich ihnen zurückhaltend, aber einfühlsam an.

Lars und Marie verstehen sich auch ohne Worte. Ihre Lebenssituationen ähneln sich. Beide finden keinen Anschluss zur Dorfjugend, beide leben ohne Mütter bei ihren Vätern. Und beide beginnen, sich von zuhause zu emanzipieren. Die jugendliche Verliebtheit dient ihnen als Coming-of-Age-Vehikel. Vor allem Marias Vater, der im Dorf eine kleine Kneipe betreibt, spürt das instinktiv. Weil die geliebte Tochter seine ganze Familie ist, begegnet er dem Sohn des Zugezogenen äusserst skeptisch. Doch Lars und Marie treffen sich weiter: draussen im Schnee, am zugefrorenen Teich, in einem Flugzeugwrack. Gemeinsam überwinden sie die anfängliche Starre. Lars rennt mit seinen beiden Hunden über die verschneiten Felder. Und angesichts der beiden frisch Verliebten wirkt auch die Winterlandschaft längst nicht mehr so unerbittlich. Noch aber gelingt es dem Pärchen nicht, die neue Freiheit, die es in der Natur sucht, in das bisherige Leben zu integrieren. Als sich die beiden Väter auf Henriks Bauernhof begegnen, eskaliert die Situation. Marias Vater, ein erfahrener Jäger, bemerkt, dass einer von Lars' Hunden von einem tollwütigen Fuchs gebissen wurde, und erschiesset ihn kurzerhand. In diesem schmerzlich schockierenden Vorfall gipfelt Lars' Initiation

ins Erwachsenenleben. Reyels' Film schlägt daraufhin erneut einen Haken. Jugenddrama und Liebesromanze treten zugunsten einer pointierten Familiensatire in den Hintergrund. Eine inhaltliche und formale Wende, die zwar überraschend kommt, den bis in die Nebenrollen stimmig besetzten Film aber nicht zerhackt. Reyels verlagert in ihrem Panoptikum des Lebens bloss den Fokus ein wenig auf die Elterngeneration. Dass der soziale Frost, durch eine junge Liebe aufgebrochen, nicht mehr gespenstisch, sondern nur noch lächerlich wirkt, ist da nur konsequent.

Lars' Tante Jana – mütterlicherseits – taucht plötzlich auf dem Bauernhof auf. Und sehr zum Erstaunen von Lars pflegt sie einen auffällig zärtlichen Umgang mit dessen Vater. Henrik ist das im Beisein seines Sohnes ziemlich peinlich. Das wiederum scheint Jana erst recht anzustacheln. Am Weihnachtsabend steht dann auf einmal auch noch Lars' Mutter mit ihrem neuen Freund Robert vor der Tür. Marie und ihr Vater vervollständigen die illustre Runde. Henrik brennt vor Eifersucht auf den Liebhaber seiner Frau. Die beiden Schwestern sticheln sich gegenseitig an. Und Robert gibt mit penetranter Hartnäckigkeit Franz Schuberts «Winterreise» zum Besten, auch wenn ihm eigentlich gar niemand zuhört. Mit diesem grotesken weihnachtlichen Familientisch inszeniert Reyels fast schon in Lorient-Manier ein komödiantisches Finale.

Es spricht für ihren vielseitigen, leichtgängigen Erzählstil, dass sie den ebenso unterhaltsamen wie nachdenklichen, bitter-süssen Film letztlich mit einer wunderbar poetischen und hoffnungsfrohen Schlusssequenz ausklingen lässt.

Stefan Volk

R: Ann-Kristin Reyels; B: Marek Helsner, Ann-Kristin Reyels; K: Florian Foest; S: Halina Daugird; M: Henry Reyels; T: Florian Kühnle. D (R): Constantin von Jascheroff (Lars), Josef Hader (Henrik), Luise Berndt (Marie), Sven Lehmann (Reschke), Judith Engel (Jana), Ulrike Krumbiegel (Brigitte), Marek Harloff (Robert). P: Credofilm; ZDF – Das kleine Fernsehspiel, HFF Konrad Wolf; Susann Schimk, Jörg Trentmann. Deutschland 2007. 86 Min. CH-V: cineworx, Basel; D-V: Zauberland, Dresden



ELIZABETH: THE GOLDEN AGE

Shekhar Kapur

Im 1998 entstandenen Historienfilm *ELIZABETH* gibt es vor allem ein Ereignis: *Cate Blanchett*. Als englische Renaissancekönigin gelang der bislang wenig bekannten Australierin der internationale Durchbruch. Blanchett spielt so fulminant auf, zeigt in der Entwicklung von einer lebenslustigen Prinzessin zur intrigengestärkten Monarchin soviel Wandlungsfähigkeit und Grandezza, soviel zarte Verletzlichkeit wie einschüchternde Autorität, dass ihr als Schauspielerin fortan mit Vorliebe das Attribut «königlich» verpasst wurde. Vor allem aber gibt Blanchett der «jungfräulichen Königin» ein unvergessliches Gesicht: Schneeweiss gepudert, zur Maske erstarrt und hochgeschnürt, erscheint sie in den letzten Einstellungen des Films als eine vollkommen künstliche, so bemeidenswerte wie furchterheischende Schöpfung aus Machtinstinkt, Selbstopferung (die Liebe!) und Verantwortungsgefühl (für das Volk): Ein Mann, ein geliebter gar, konnte da nur stören. Das Bild prägte sich so sehr ein, dass wenig mehr kümmerte, wieviel historische Richtigkeit darin verdichtet war.

So bot Shekhar Kapurs Vorgängerkfilm zu *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE* gewissermassen ein Versprechen. Dass dieses nun in keiner Weise eingelöst wird, daran kann nicht einmal Cate Blanchett etwas ändern. *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE* ist ein oft fürchterlich bombastischer, plump dröhnender Historienknüller geworden, der Geschichte auf schon fast verleumderische Weise simplifiziert. Wenn es wenigstens der besseren dramatischen Wirkung zuliebe geschehen wäre! Um das Ärgerlichste gleich vorauszunehmen: Schlicht unerträglich ist die Musik, die während knapp zwei Stunden kaum eine Minute aussetzt; man fragt sich, wieviel Misstrauen in die Wirkung eines dramatischen Stoffs eigentlich möglich ist. Vor allem aber kommt der Score, der besser zu einem Jerry-Bruckheimer-Flaggschiff als zu einem Historienemalder über das sechzehnte Jahrhundert passen würde, wie eine laut dröhnende Dampfwalze daher. Im Gegensatz dazu orientieren sich Kostüme und Ausstat-

tung sehr wohl am elizabethanischen Zeitalter. Der Aufwand, der für diese Schauwerte betrieben wurde, ist enorm.

ELIZABETH: THE GOLDEN AGE setzt im Jahr 1585 ein. Die Monarchin, seit siebenundzwanzig Jahren an der Macht, wird von zahlreichen Widersachern in ihrer Herrschaft bedroht. Der Film zeigt die neuen – alten – Fronten in hektisch aufeinanderfolgenden Szenenwechseln: Da ist der spanische König Philipp II., mächtigster Verfechter des Katholizismus und der Inquisition im sechzehnten Jahrhundert und somit ein «natürlicher» Feind der Königin als Vorsteherin der anglikanischen Kirche. (Der von den Engländern unterstützte niederländische Befreiungskampf gegen die Spanier wird in diesem Zusammenhang ganz ausgeblendet.) Da ist zweitens Königin Maria Stuart, in Schottland unter Schlossarrest gestellt, die als Katholikin mit Machtanspruch ebenfalls eine Gefahr für Elizabeth bedeutet – bis sie von Intriganten in eine Falle gelockt wird und unter dem Henkersbeil endet. (Dies – so will es der Plot – ganz zum Entsetzen Elizabeths.)

Und da ist – drittens – die Liebesfront: Elizabeth erhält Besuch von Sir Walter Raleigh, dem berühmten Seefahrer, Abenteurer und Entdecker, der im Film zum wichtigsten Strategen in der Seeschlacht der Engländer gegen die spanische Armada aufsteigt. Vor allem aber macht ihn das Drehbuch von Michael Hirst und William Nicholson zur unerfüllten, weil unmöglichen Liebe Elizabeths.

Kritiker wie Roger Ebert haben vorgezeichnet, dass Elizabeth zum Zeitpunkt der Handlung um 1585 schon 52-jährig gewesen wäre «und ihre Jungfräulichkeit mehr oder weniger gefestigt». So beckmesserisch (und seltsam psychologisierend) wollen wir nicht sein; schliesslich tritt Elizabeth auch Raleigh gegenüber zunächst wie eine selbstgewisse Monarchin auf und nicht wie ein verliebter Twen. Das Problem an dieser erfundenen Romanze ist vielmehr, wie flau und unentschieden sie daherkommt. «Berührend» wirkt das nie; schlimmer: Die Königin verliert durch die Demütigung durch Raleigh (der erst ihre

vertrauteste Hofdame schwängert und diese dann heimlich heiratet) nur an Grösse und Statur. Sie schmilzt durch ihre etwas lächerlich demonstrierte Eifersucht gewissermassen auf normal-menschliches Format, ohne damit wirklich zu rühren. Ihre besten Momente sind Blanchett im ersten Drittel vergönnt, wenn sie mit unnachahmlicher Nonchalance Hof hält, formvollendet lästige Heiratskandidaten abwimmelt oder bei perfekter Wahrung der Etikette ihrer geliebten Hofdame zuzwinkert, als diese einmal zu spät an eine Hofversammlung kommt. In solchen Momenten bedauert man es aufrichtig, dass der grossen Cate Blanchett nicht ein klügeres Drehbuch und eine intelligenter Regie vergönnt war. Hinzu kommt: Wie schon im Vorgängerkfilm bewirkt die exzessive Kamera durch unaufhörliche Bewegtheit im Wechsel mit extremer Aufsicht (etwa von der Dachhöhe der Kathedrale) oder Untersicht eine Überdramatisierung. Sogar eine Königin schrumpft da zur Statistin.

Kathrin Halter

Stab

Regie: Shekhar Kapur; Buch: William Nicholson, Michael Hirst; Kamera: Remi Adefarasin; Schnitt: Jill Bilcock; Production Design: Guy Hendrix Dyas; Kostüme: Alexandra Byrne; Make-up, Frisuren: Jenny Shircore; Musik: Craig Armstrong, Ar Rahman

Darsteller (Rolle)

Cate Blanchett (Königin Elisabeth I.), Geoffrey Rush (Sir Frances Walsingham), Clive Owen (Sir Walter Raleigh), Rhys Ifans (Robert Reston), Jordi Mollà (König Philipp II.), Abie Cormish (Bess Thockmorton), Samantha Mortori (Mary Stuart), Tom Hollander (Sir Amyas Paulet), Adam Godley (William Walsingham), David Threlfall (Dr. John Dee), Eddie Redmayne (Thomas Babington), John Shrapnel (Lord Howard), Laurence Fox (Sir Christopher Hatton), Adrian Scarborough (Calley), Steven Robertson (Frances Thockmorton), Aimée King (Infanta), Susan Lynch (Annette), Elise McCave (Waschfrau)

Produktion, Verleih

Universal Pictures, Studio Canal, MP Zeta Productions, Working Title Productions; Produzenten: Tim Bevan, Erick Fellner, Jonathan Cavendish. USA, Grossbritannien, Deutschland, Frankreich 2007. Farbe, Dolby Digital/DTS/SDDS; Dauer: 114 Min. Verleih: Universal Pictures International, Zürich, Frankfurt a. M.



OPERA JAWA Garin Nugroho

«Wir leben in einer Bastardkultur.» Vor Jahren schon, als das Wort Globalisierung unbekannt, die Suche nach den eigenen kulturellen Wurzeln dafür umso mehr Mode war, schockierte der grosse indische Filmemacher Mrinal Sen mit diesem Satz. Ein unverdächtig Zeuge, ein Mann, der sich selbst als «incorrigible Indian» zu bezeichnen pflegt, sprach diese fundamentale Tatsache des Kulturschaffens in unserer Zeit gelassen aus.

«Wir leben in einer Bastardkultur.» (Oder modischer gesagt: «Wir leben in einer multikulturellen Gesellschaft».) Davon sind wohl die Verantwortlichen des Wiener Festivals «New Crowned Hope» ausgegangen, als sie aus Anlass des 250. Geburtstags von Wolfgang Amadeus Mozart Filme bei Regisseuren aus Paraguay, Südafrika, Tschad, Iran, Thailand, Taiwan und Indonesien in Auftrag gaben. Gut möglich, dass sie dabei an die Orientalismen in Mozarts Werk dachten – die gegenseitige Beeinflussung der Kulturen ist so neu ja nicht.

«Wir leben in einer Bastardkultur.» Das muss auch die Grundidee von Garin Nugroho gewesen sein. Der seit Jahren an internationalen Festivals als künstlerisch führender Kopf des indonesischen Kinos auffallende Regisseur nutzte den unverhofften Auftrag aus Wien nicht wie einige seiner Kollegen für ein (wohl ohnehin) geplantes Werk ohne Bezug zum Festivalthema, sondern liess sich zu einem Film inspirieren, der ganz vom Aufeinandertreffen unterschiedlichster Traditionen und Kunstsparten, von jahrtausendealter Überlieferung und Moderne lebt.

Nugrohos Dreiecksgeschichte von dem Töpfer Setio, seiner Frau Siti und dem Händler Ludiro, der Setios Abwesenheit nutzt, um Siti zu entführen, paraphrasiert eine Episode aus dem grossen indischen Epos «Ramayana», die Geschichte der Entführung von Ramas Gattin Sita (oder: Sinta) und der Suche ihres Mannes nach ihr. Sie ist in Indonesien offenbar so populär, dass die Anspielung, dass Siti die Rolle der Sita getanzt habe, genügt, um die Parallele zu etablieren. So kann Nugroho sogar darauf verzichten, ein-

zelne Stationen der modernen Handlung auszuführen: Das Publikum ergänzt sie aus dem Wissen um Sitas Geschichte.

Aus gesungenen Dialogen, Pantomimenszenen und getanzten Chören, aus der Musik eines Gamelan-Orchesters und naturalistischen Dolby-Stereo-Geräuschen mixt Nugroho seine grandiose OPERA JAWA, angesiedelt in bezaubernden Landschaftsbildern und dann wieder in der Zeichenhaftigkeit von Installationen moderner Künstler. Der Regisseur scheut sich nicht, in die «erhabene» Welt aus Tradition und Kunstschöpfung Szenen von aktueller politischer Brisanz einzuflechten, die aus dem Agitproptheater zu stammen scheinen. Nugrohos Rechtfertigung des Aufstands, «Man könnte auch warten, bis Steine auf dem Wasser treiben», klingt wie eine fernes Echo auf Brechts «Am Grunde der Moldau wandern die Steine». Doch Nugrohos Grundton ist insgesamt nicht agitatorisch, sondern viel eher von Trauer geprägt. Er erklärte – wohl unter dem Eindruck der Tsunami-Verwüstungen – seinen Film zu einem «Requiem für die Opfer von Gewalt und Naturkatastrophen».

Sein eigenes Medium, den Film, setzt Nugroho in direkten Bezug zu den «alten» Künsten, wenn er das filmische Spiel mit Schatten als Auftakt zum Auftritt der traditionellen javanischen Schattenspielfiguren nimmt. Das Spiel mit den anderen Künsten und dem Aufgreifen tradierter Motive erreicht einen Höhepunkt in einer Anti-«Pygmalion»-Szene, in der die Frau auf der Töpferscheibe sitzt, auf den ersten Blick einer vom Mann modellierten Figur zum Verwechseln ähnlich. Dieser sagt auch: «Du bist feinste Erde», doch sie rebelliert: «Ich bin nicht nur Erde. Ich bin ein Mensch.»

Unsichtbar im Hintergrund ist die Stadt der Auftraggeber geistig ständig präsent: Viele in Nugrohos Bildern verknüpft javanische Elemente mit dem Geist eines der berühmtesten Söhne Wiens, Sigmund Freud. Diese Symbolik ist schon zu Beginn unübersehbar bei der (Traum?)-Figur des Bühnengeheuers, in dem drei Tänzer ste-

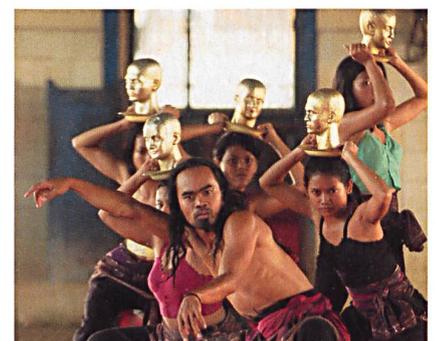
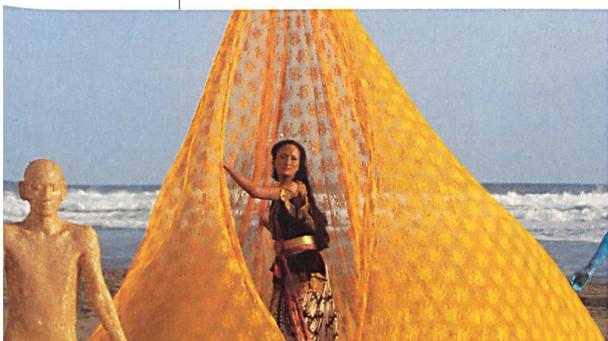
cken: Es verfolgt die Frau, und sein konischer Kopf zielt unmissverständlich zwischen ihre Beine, bis sie es durch Streicheln zähmt. Dass der Kopf des Ungeheuers aus einem geflochtenen Körbchen besteht, wie es zum Zudecken von Speisen gebraucht wird, führt in den indonesischen Alltag zurück. Und die Form des Körbchens erlaubt, je nach dem, ob seine konvexe oder konkave Seite der Kamera zugekehrt wird, spielerische Variationen der (so vor einer platten Eindeutigkeit bewahrten) Symbolik.

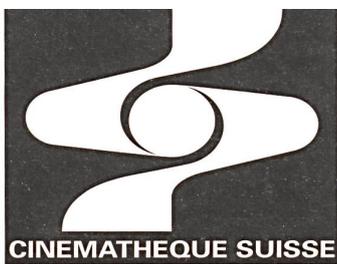
Fließend sind auch die Übergänge zwischen Erzähl-«Realität» und Szenen, die der Imagination der Figuren entstammen müssen. Wenn Ludiro die allein zu Hause zurückgebliebene Siti bedrängt und sich vor dem plötzlich zurückkehrenden Ehemann unter deren Rock verbirgt, kann man sich fragen, ob denn nur der Ehemann Sitis Vorstellung entspringt. Optisch jedenfalls wird daraus eine provozierend eindringliche Liebesszene «zu dritt». Nugroho zeigt die Frau als sinnliches Wesen – Siti scheint mindestens so sehr mit sich selbst zu kämpfen wie gegen den Ver- und Entführer –, doch er drückt zugleich die kulturell verankerte Angst vor der Sinnlichkeit aus, «die aus Menschen Tiere macht».

«Wir leben in einer Bastardkultur.» Als Zuschauer muss man sich in OPERA JAWA auf Nugrohos kühne Vermischung der Kulturen und Künste einlassen. Es liegt in der Natur des Experiments, dass nicht jede Mixtur gleich schlüssig gelingt. Zugleich öffnet es den Weg zu unverbrauchten Seh- und Hörerlebnissen: ein Gewinn, der das Wagnis mehr als rechtfertigt.

Martin Girod

Regie: Garin Nugroho; Buch: Garin Nugroho, Armantono; Kamera: Teoh Gay Hian; Schnitt: Andhy Pulung; Ausstattung: Nanang Rakhmat Hidayat; Musik: Rahayu Supanggah; Ton: Pahlevi Indra C. Santoso. Darsteller (Rolle): Martinus Miroto (Setio), Artika Sari Devi (Siti), Eko Supriyanto (Ludiro), Retno Maruti (Sukeji), Slamet Gundono, Nyoman Sura, Jecko Siompo Pui. Produktion: Garin Nugroho, SET Film Workshop, Jakarta / New Crowned Hope, Wien. Indonesien, Österreich 2006. 35 mm, Farbe, Dauer: 120 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden





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.colifzoellig.ch

MR. MAGORIUM'S WONDER EMPORIUM Zach Helm

Weihnachten ist das Fest, das für die Christenheit den Beginn der Heilsgeschichte bedeutet. Die übrige Welt hat sich inzwischen dessen kulissenhaften Rummel angeeignet und feiert ein Ereignis, das dem Bedürfnis nach zauberhaften Momenten entgegenkommt. Gerade für Hollywood ist das immer wieder die Gelegenheit, eine sozusagen kosmopolitische Version dieses einst heidnischen, dann christlichen Kultes mit entsprechenden Leinwandmärchen zu begleiten.

Mister Magorium's Wunderkaufhaus ist übervoll mit phantastischen Spielsachen, die sich selbständig machen können und so eine eigene Welt nicht erklärbarer Phänomene erzeugen. Und selbst der Spielzeugladen hat Leben in sich, in den Wänden werden wundersame Kräfte wirksam. Aber erleben darf man dieses Lebendigwerden nur, wenn man daran glaubt. Die Story zu diesem Spielzeugwunder verdanken wir dem 1975 geborenen amerikanischen Drehbuchautor Zach Helm, der sich 2006 mit dem Script für Marc Forsters Komödie *STRANGER THAN FICTION* als Newcomer qualifizierte und nun seinen ersten Film inszenierte. «I was trying to create scenarios in which I could activate my dreams and wants, and my wish-fulfillment, which is really what making art is – to express what is otherwise interior and intangible.» «Variety» oder «Esquire» sehen in ihm einen vielversprechenden Autor.

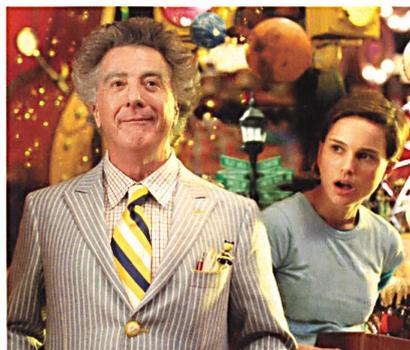
Glauben an sich selbst, glauben an die Magie der Welt, diese säkularisierte Erlösungshoffnung wird uns hauptsächlich an vier Figuren vorgeführt. Da ist der 243 Jahre zählende Mr. Magorium, der dieses Kaufhaus der kindlichen Erfüllung seit dem neunzehnten Jahrhundert führt und nun den Buchhalter Henry Weston zum Ermitteln des Wertes seines Besitzes eingestellt hat. Wild grimasierend versucht *Dustin Hoffman* uns zu Bewunderern dieses Magorium zu machen, obwohl sein ständig exaltes Gesicht eher die Hoffnung auslöst, dass er doch bald das Zeitliche segnen möge. Das wird dann der Fall sein, wenn seine jugendliche, von Selbst-

zweifeln befallene Geschäftsführerin Molly Mahony den Glauben an sich selbst zu finden beziehungsweise den Zauber dieser Welt zu begreifen beginnt. Vorher rebellieren die Spielsachen und stellen sich tot – die Wände des Kaufhauses beginnen sich zu dehnen und aufzuplustern. Das alles scheint eine Reaktion auf Magorium's Entschluss, seinen Laden Molly zu übergeben, als er den Tod nahe fühlt. Ihr aber scheint wie gesagt noch die Lebensreise zu fehlen, und nach dem Ableben des etwas einfüchtig wirkenden Magorium verfällt der ganze Laden in ein tristes Schwarz. Der Junge Eric geleitet mit seiner reinen Kinderseele als eine Art Sidekick von Magorium durch die in Kapiteln erzählte Geschichte, die erst ihr glückliches Ende findet, wenn Molly den Glauben in sich spürt.

Nun geht es uns fast so wie den zauberhaften Spielsachen, die in Starre verfallen und aus Trauer um den Meister düster werden. Aber unsere Sehnsucht dürstet nach dem Wendepunkt in Molly's Glauben. Hat uns der Tod endlich von *Dustin Hoffman* befreit, der mit seiner Haarpracht, seinem verzogenen Gesicht, seiner gestelzten Sprache eher einen Tiefpunkt seiner Karriere erreicht haben dürfte, müssen wir noch eine ganze Weile auf die eigentliche Stärke des Films verzichten, auf das phantasievolle und lustige Spielzeug. Die Schwächen der Story, der es nie gelingt, die Handlung stringent und well-timed zu erzählen, und die zeitweise unerträglich geschwätzig ist, die zudem *Natalie Portmans* Rolle und Erscheinung vernachlässigt, lassen die positiven Urteile über Helms Begabung kaum glaubhaft erscheinen. Aber vielleicht wird er uns zukünftig so glauben machen, wie es Molly mit sich selbst geschehen ist.

Erwin Schaar

R, B: Zach Helm; K: Roman Osin; S: Sabrina Plisco; A: Thérèse DePrez; Ko: Christopher Hargadon; M: Alexandre Desplat. D (R): *Dustin Hoffman* (Mr. Magorium), *Natalie Portman* (Molly Mahony), *Jason Bateman* (Henry Weston), *Zach Mills* (Eric). P: Walden Media, Mandate Pictures, Filmcolony, Gang of Two. 94 Min. USA 2007. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-V: Universum, München



MADRIGAL

Fernando Pérez

Drei Geschichten erzählt der kubanische Regisseur Fernando Pérez in *MADRIGAL*. Die erste, eine zärtlich-tragische Liebesgeschichte zwischen dem jungen Theaterschauspieler Javier und der mysteriösen, einzelgängerischen reichen Erbin Luisita, ist eine eigenständige, abgeschlossene Erzählung in Spielfilmlänge; ein kompletter, wunderbarer Film. Die zweite Geschichte geht aus dieser hervor. Sie stammt aus Javiers Hand. Es ist eine Metaerzählung, in der Javier seine Begegnung mit Luisita in Form eines Science-Fictions verarbeitet. Pérez inszeniert die im Jahr 2020 angesiedelte Handlung als einen im Grunde zeitlosen, ortlosen und auch narrativ weitgehend haltlosen Kurzfilm, der sich als surreales und leicht präventives Verweissystem noch einmal im Schnelldurchgang am vorangegangenen Liebesfilm entlanghangelt. Die dritte Geschichte schliesslich dauert nur eine knappe Minute. Sie fügt die beiden anderen in einer dialektischen Synthese zusammen und schliesst den Erzählkreis.

MADRIGAL endet und beginnt im Theater. Inszenatorisch ähnelt der Film insgesamt einem Kammerstück. Alle drei Geschichten sind in Havanna angesiedelt; allerdings nicht dem realen. Das Havanna in *MADRIGAL* eröffnet eine aus Kulissen geformte Parallelwelt, eine Traumlandschaft. Der Film spielt fast nur in Innenräumen. Die wenigen Aussenschauplätze wirken wie im Studio nachgestellte Kopien. Die Figuren betreten sie stets im Dämmerlicht und alleine. Im privaten Seelen-Havanna von Javier und Luisita gibt es keine Passanten, keine Panoramaaufnahmen oder Grossstadimpressionen. Es ist ein melancholisches Havanna, ohne Sonne und fröhliche Farben.

«Nichts ist, wie es scheint», intoniert der Theaterchor zu Beginn des Films, als Javier im Nonnenkostüm auf der Bühne auftritt und ihn Luisita als einzige Theaterbesucherin beobachtet. Dieser Satz wird im Laufe des Filmes noch in vielen Varianten wiederholt. Als roter Faden zieht sich das Vexierspiel um Wahrnehmung und Täuschung durch den Film, das sich in einer cineastischen Analo-

gie zu den vielstimmigen Chorstücken des Madrigal-Gesangs auf mehreren Ebenen entfaltet. Javier und Luisita sind beide schön, doch auf verschiedene Weise. Javiers Schönheitsschönheit springt ins Auge. Die dicke Luisita hingegen wirkt zunächst unscheinbar. Sie gibt sich rau, geheimnisvoll. Ihre innere Schönheit kommt erst allmählich zum Vorschein, je näher man sie kennenlernt, und spiegelt sich dann in ihrem Körper wider. Indem er den optischen Abstand verringert und sie in warmes Licht taucht, gelingt es Kameramann Raúl Pérez Ureta, die Veränderung nachzuvollziehen, die Luisita in Javiers Wahrnehmung erfährt. Anfangs scheint Javier es nur auf Luisitas Haus abgesehen zu haben, um sich dort später mit seiner Geliebten einzunisten, die er Luisita gegenüber verschweigt. Im selben Moment, als er Luisita verspricht, sie nie zu täuschen, belügt er sie, indem er behauptet, sie sei seine erste und einzige Freundin. Je länger er aber mit Luisita zusammen ist, desto mehr verwandelt sich diese Lüge in eine Wahrheit. Denn wohl nie zuvor hat Javier eine Frau auf eine solch wahrhaftige Weise geliebt wie schliesslich Luisita. Doch dann entdeckt Luisita Javiers anfängliche Täuschung. Javier bittet sie um Verzeihung. Als Zeichen dafür, dass sie ihm vergeben hat, möge sie am nächsten Tag ihr Fenster öffnen.

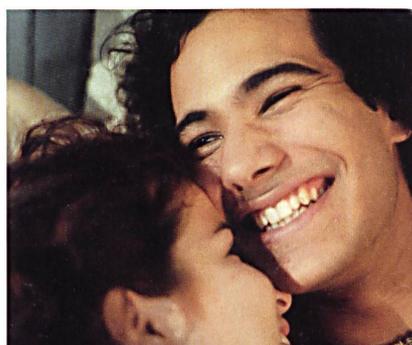
Pérez zitiert an dieser Stelle René Clairs Liebesfilm *LES GRANDES MANŒUVRES* von 1955 (mit Michèle Morgan und Gérard Philipe). Doch anders als bei Clair öffnet sich in *MADRIGAL* das Fenster am Ende (der ersten Geschichte) tatsächlich; wenn auch auf tragische Weise. Pérez, der seinen Film als Hommage an Clair verstanden haben möchte, hat damit, nach eigenem Bekunden, jenes Ende inszeniert, das Clair ursprünglich plante, aber, «weil es die Produzenten für zu tragisch befanden», nicht drehen durfte. «*MADRIGAL* rettet dieses Ende.» Doch damit ist nur die erste, die Liebesgeschichte erzählt. Diese lebt ähnlich wie seinerzeit *LES GRANDES MANŒUVRES* von einem grandios aufspielenden Darstellerpaar; mit *Carlos En-*

rique Almirante als zwielichtigem Liebhaber und *Liety Chaviano Pérez* in der Rolle der geheimnisvollen Luisita. Zudem sorgen die düsteren Bilder und eine latent bedrohliche Tonspur für eine poetische Atmosphäre, die gerade aufgrund ihrer inhaltlichen Unbestimmtheit fasziniert.

So gesehen ist es nur konsequent, dass Pérez es mit dieser ersten Geschichte und deren tragischer Schlusspointe nicht auf sich beruhen lässt, sondern die zwischen Wirklichkeit und Phantasie sich windende Erzählschleife noch zwei grundlegende Wendungen weitertreibt. Mit dem Science-Fiction-Part scheint der Film nun endgültig ins Reich der Fiktion überzutreten. Die Studiooptik wird noch offensichtlicher. Das Filmset verwandelt sich in eine grosse Bühne. Befreit von jedem Echtheitszwang, dem er als Dokumentarfilmer ausgesetzt ist, erzeugt der Spielfilmregisseur Pérez hier ein Zitierkino, das Wirkliches und Erdachtes sich solange wechselseitig spiegeln lässt, bis jeder Orientierungsversuch scheitern muss. Neu und originell ist das seit zwanzig Jahren nicht mehr. Regisseure wie David Lynch haben das postmoderne Jonglieren mit Mythen, Mystik und Signifikanten längst zu einem Art-house-Genre verfeinert. Insofern ist die vielschichtig ineinander verwobenen Textur von *MADRIGAL* "genretypisch". Fügt man alle drei Geschichten zusammen, entsteht ein Film, den man wohl auch nach mehrmaligem Anschauen analytisch nie vollständig zu enträtseln vermag, der einen aber – und darin zeichnet sich *MADRIGAL* als ein herausragender Vertreter seines "Genres" aus – auf Anhieb emotional und sinnlich in seinen Bann zieht.

Stefan Volk

R: Fernando Pérez; B: Fernando Pérez, Eduardo del Llano, Susana María; K: Raúl Pérez Ureta; S: Julia Yip, Inigo Remacha; M: Edesio Alejandro; T: Daniel Goldstein, Raúl Amargot. D (R): Carlos Enrique Almirante (Javier), Liety Chaviano Pérez (Luisita), Ana Celia de Armas Caso (Stella Maris), Luis Alberto García (Angel), Carla Sánchez (Eva), Yailene Sierra Rodríguez (Elvira), Armado Fernández Soler (Anciano Arpa). P: Wanda Vision, ICAIC; José María Morales, Camilo Vives. Kuba 2006. 110 Min. CH-V: trignon-film, Ennetbaden



HERR BELLO Ben Verbong

Eine Idylle ist das nicht: Die adrette Kleinstadt mit dem Kopfsteinpflaster, die gemütliche Chorprobe in einem Hinterzimmer der Dorfschenke und die pittoreske Apotheke aus dem letzten oder vorletzten Jahrhundert. Es mag aussehen wie eine Idylle, ist aber in Wahrheit eine Utopie, und damit etwas geradezu konträr anderes. **HERR BELLO** macht uns nicht ein X für ein U vor. *Paul Maar* und *Ulrich Limmer* behaupten nicht, es sei im Leben alles gut und schön. Aber sie lassen sich das Träumen nicht verbieten. Was wäre das für ein Glück, in dem eine Liebe auf den ersten Blick hält, was sie verspricht; in dem Vater und Sohn als eingeschworenes Team durch dick und dünn gehen; wo sich Tier und Mensch als geschwisterliche Geschöpfe gebärden?

Selbst mit wenig Phantasie kann man sich vorstellen, wie *Paul Maar* vorgeworfen wird, in seinen Büchern stecke zu wenig Gesellschaftskritik, zu wenig Problembewusstsein und zu wenig Realitätssinn, dafür viel zu viel Eskapismus, Happy End und heile Welt. Alles Unsinn, denn welches Kind wünscht sich nicht inständig eine intakte Familienwelt und leidet nicht gleichzeitig darunter, dass diese meistens ein Wunschtraum bleibt. Welches Kind träumt nicht davon, es später einmal anders und vor allem besser zu machen. Genau in dieser Sehnsucht nach einer besseren Welt ist die Kraft zur Veränderung geborgen. Die Idylle als Utopie treibt uns an, das Leiden an der Realität nicht tatenlos hinzunehmen.

Auch der zwölfjährige *Max* leidet. Für ihn ist die Idylle seit dem plötzlichen Tod seiner Mutter ein Echo. Eines, das er als immerwährend installiert hat. Nach wie vor wendet er sich mit seinen Sorgen an die Mutter, die ihm – eingefangen in einem Foto – stets zur Seite steht. Auch den Apotheker *Sternheim*, seinen Vater, hält *Max* in dieser erinnerten Idylle gefangen. Er kann ihn gar nicht freilassen, denn schliesslich ist seine Mutter gegenwärtig und die Familie folglich intakt.

Also kann es *Max* auch nicht zulassen, dass *Sternheim* einer akuten Verliebtheit auf

den ersten Blick nachgibt. Die neue Untermieterin *Frau Lichtblau* ist gefährlich, denn gegen *Frau Lichtblau* gibt es nichts einzuwenden. Sie ist jung, hübsch, humorvoll, liebenswürdig, melancholisch, scheu – kurz: eine ernsthafte Konkurrenz für *Mama*, sogar in den Augen von *Max*.

Aber auch *Max* wird von einer Liebe auf den ersten Blick heimgesucht. Auf dem Bauernhof von *Herrn Edgar*, dem besten Freund *Sternheims*, pirscht sich ein Streuner an ihn heran, als sei er dazu auserwählt.

Und schliesslich taucht *Jolande* in der Apotheke auf, unter dem Arm eine Flasche mit giftvioletterm Inhalt. Das kann nur ein Zaubertrank sein. Tatsächlich, aus dem Streuner *Bello* wird *Herr Bello*. Ein Hundemensch oder Menschenhund – wie's beliebt –, auf jeden Fall ein Unruhestifter erster Güte. Er benimmt sich wie ein Hund, er bewegt sich wie ein Hund, er schnuppert wie ein Hund – muss ein Mönch sein! Und natürlich verguckt sich auch *Herr Bello* in das «tolle Weibchen».

Nun wittert *Max* ein Mittel gegen lichtblauen Charme: Er wird aus dem komischen *Herrn Bello* einen erstklassigen Kavalier formen und damit die *Rivalin* aus dem Weg räumen. Die Galanerien eines Zwölfjährigen werden es schon richten.

HERR BELLO ist voll von wahrhaftigen Liebesgeschichten: Zwischen Kind und Vater, Mann und Frau, Hund und Mensch, Bauer und Hühnern. Wie schon in den *Sams*-Filmen siedeln *Paul Maar*, *Ulrich Limmer* und Regisseur *Ben Verbong* ihre Geschichte im zeitlichen und örtlichen Niemandsland an. Nein, im Allesland muss es heissen, denn **HERR BELLO** ist zeitlos, allgemeingültig – und dennoch weniger stilisiert als die *Sams*-Filme. Das liegt unter anderem an *Armin Rohde*, der zwar mit sichtlichem Vergnügen den Hund im *Manne Gassi* führt, gleichzeitig aber fassbar bleibt und nicht zur Kunstfigur abhebt.

Ben Verbong spielt geschickt mit den lustigen wie den melancholischen Elementen der Geschichte und bringt sie in ein stimmiges

Gleichgewicht. Wenn *Hase*, *Schwein* und *Kuh* mit einer Schar *Hühner* die Kleinstadt in Menschengestalt heimsuchen, dann ist das sehr komisch. Wenn *Herr Bello* auf der Polizeiwache seine Personalien auf hündisch durchgibt auch. Aber wenn sich *Jolande* vom Zaubertrank und seiner Wirkung verabschiedet, liegen nicht nur *Wiehern* und *Pferdege-trappel* in der Luft, es liegt auch eine wehmütige Magie über der Szene. *August Zirner* und *Jan-Gregor Kremp* als ewige Jugendfreunde blicken würdevoll resigniert auf verpasste Chancen zurück. Und obwohl sie im Leben vordergründig nichts von dem erreicht haben, wovon sie noch immer träumen, sind sie doch schillernder und verwegener als die meisten Karrieristen.

HERR BELLO kann sich auf ein überzeugend besetztes und spielendes Ensemble verlassen, auf stimmige Dialoge, treffende Beobachtungen und eine souverän zurückhaltende Regie. In **HERR BELLO** geschehen zwar wundersame Dinge, aber der Film setzt nicht auf plakative Tricks und spektakuläre Sets, ist weder auf Popcorn noch auf Kunst getrimmt. Es ist ein leiser und warmherziger Liebesfilm für Kinder und andere Liebesbedürftige geworden. Eine Utopie, von der wir genau wissen, dass sie letztlich unerreichbar ist – und von der wir ebenso genau wissen, dass wir ohne sie nicht leben können.

Thomas Binotto

Stab

Regie: *Ben Verbong*; Buch: *Ulrich Limmer, Paul Maar*; Kamera: *Jan Fehse*; Schnitt: *Alexander Dittner*; Musik: *Konstantin Wecker*

Darsteller (Rolle)

Manuel Steitz (*Max*), *August Zirner* (*Herr Sternheim*), *Armin Rohde* (*Herr Bello*), *Sophie von Kessel* (*Frau Lichtblau*), *Jan-Gregor Kremp* (*Edgar*), *Barbara Schöneberger* (*Yvette*), *Gerd Knebel* (*cholerischer Polizist*), *Henni Nachtsheim* (*ruhiger Polizist*), *Hildegard Schmahl* (*Jolande*)

Produktion, Verleih

Collina Filmprod., *Constantin Film*, *B. A. Prod.*; Produzenten: *Franz Kraus, Martin Moszkowicz, Ulrich Limmer, Antonio Exacoustos*. Deutschland 2007. Farbe, Dauer: 96 Min. D-Verleih: *Constantin Film Verleih*, München



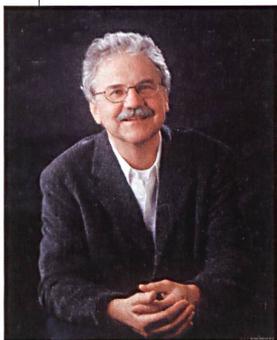
1



wenn Buch dann Buch, wenn Kino dann Kino

Gespräch mit dem Kinderbuchautor Paul Maar

Am 13. Dezember feiert der Schriftsteller Paul Maar seinen siebzigsten Geburtstag. Er ist nicht nur einer der erfolgreichsten Kinderbuchautoren deutscher Sprache, sondern – zusammen mit dem Produzenten und Drehbuchautor Ulrich Limmer – auch für die Verfilmung seiner eigenen Vorlagen mitverantwortlich.



FILMBULLETTIN Die Behauptung, der Film sei der Feind des Buches, ist weit verbreitet. Einerseits würden Kinder dadurch vom Lesen abgehalten, und andererseits seien Verfilmungen immer schlechter als ihre Vorlagen. Teilen Sie diese Einschätzung?

PAUL MAAR Ich hatte in Erfurt eine Lesung, nachdem dort der erste Sams-Film gelaufen ist. Ich war überzeugt, dass aus diesem Grund und weil in Ostdeutschland die Arbeitslosigkeit so hoch ist, nur wenige Bücher verkauft würden. Zu meiner Überraschung haben viele Kinder nicht nur eines, sondern zwei Bücher signieren lassen. Ein Junge kam sogar mit allen fünf Bänden auf mich zu, und ihn habe ich dann gefragt, weshalb er gleich alle fünf gekauft habe. Er hat mir eine Antwort gegeben, die ich mir merken musste: «Erstens habe ich den Film gesehen und möchte nun wissen, wie die Geschichte weitergeht. Und zweitens, der Film ist irgendwann vorbei. Wenn ich aber das Buch habe, kann ich meine Lieblingsszenen jeden Abend nochmals lesen.» **Die Verfilmung hat diesen Jungen also zum Lesen angeregt. Das**

Klischee, dass der Film der Feind des Buches sei, stimmt nicht.

FILMBULLETTIN Dennoch gibt es Unterschiede zwischen den beiden Medien. Stört es Sie, wenn aus Ihren Büchern Filme werden?

PAUL MAAR Der Film ist ein anderes Medium als das Buch. Das eine ist eine optische, das andere eine literarische Kunstform und jede hat ihre eigene Gesetzmässigkeit. Wenn der Film schlecht oder schlampig gemacht ist, kann das dem Autor tatsächlich die Tränen in die Augen treiben. Ich habe das bei Michael Ende eindrücklich erlebt, der mit der Verfilmung von «Die unendliche Geschichte» (1984) überhaupt nicht einverstanden war und es zutiefst bedauert hat, dass er sein Buch aus der Hand gegeben hatte.

Dieses Erlebnis hat bei mir dazu geführt, dass ich an die zwanzig Angebote für die Verfilmung des Sams abgelehnt habe. Ich habe meine Zustimmung immer von einem Vertrag abhängig gemacht, der mir erstens zusicherte, dass ich selbst das Drehbuch schreiben konnte, der mir zweitens ein Mitspracherecht

bei der Auswahl der Besetzung einräumte und der mir drittens ein Vetorecht bei der Wahl des Regisseurs zugestand. Für mich ist es ideal, wenn ich als Autor bis zum Schluss Einfluss auf die Gestaltung nehmen kann. Ich wollte deshalb der Verlockung nicht erliegen, die Filmrechte für viel Geld abzutreten, dann aber auch mein Werk aus der Hand zu geben.

FILMBULLETTIN Wie Sie hat auch Astrid Lindgren fast alle Drehbücher zu ihren Vorlagen selbst geschrieben. Sollte das die Regel sein?

PAUL MAAR Nicht jeder Autor hat die Fähigkeit, seine Vorlage in ein Drehbuch zu übertragen. Mir hilft da meine Theatererfahrung sehr, denn ich habe bereits zwanzig Kindertheaterstücke geschrieben. Dabei habe ich schon oft erlebt, wie sich ein Buch bei der Übertragung in ein Theaterstück verändert. **Ich bin also kein Autor, der an jedem Satz und jeder Szene eines Buches klebt und meint, alles müsse eins zu eins in den Film übertragen werden.** Ich spüre inzwischen auch ziemlich genau, was im Theater und im Film funktioniert und was nicht. Und schliesslich habe ich mich in der Zusammenarbeit mit Ulrich Limmer sehr schnell auf seine Vorschläge einlassen können. **Man muss als Autor filmisch zu denken beginnen, muss seine eigene Vorlage weiterentwickeln und loslassen können.**

FILMBULLETTIN Sie haben zwei Sams-Filme gemacht. Die Stimmung ist nicht in beiden dieselbe. Der erste ist etwas melancholisch, der zweite sehr komödiantisch. Welcher gefällt Ihnen besser?

PAUL MAAR Mit dem ersten Sams-Film bin ich hundertprozentig zufrieden, mit dem zweiten nicht so ganz. Das liegt vielleicht auch daran, dass Ulrich Limmer und ich da nicht immer am Set sein konnten. In **DAS SAMS** (2001) gab es beispielsweise eine Szene, bei der wir, als wir uns die Muster ansahen, merkten, dass sie nicht funktionierte – und das Problem lag nicht an der Regie, sondern an unserem Drehbuch. Daraufhin haben wir uns hingesetzt, die Szene umgeschrieben und den Regisseur Ben Verbong sowie die Schauspieler gebeten, die Szene nochmals zu drehen. In der Szene, um die es ging, tanzt Herr Taschenbier auf dem Tisch im Restaurant «Da Tonino», dann verlässt er den Raum und, Schnitt, steht er vor einer Würstchenbude. Nun haben wir die Tanzszene in den Korridor des Restaurants verlängert, wo sich Taschenbier schliesslich erschöpft auf ein Sofa sinken lässt und das Sams bittet, sich doch endlich einmal etwas Sinnvolles zu wünschen, beispielsweise dass sich Frau März in ihn, Taschenbier, verliebt. Aber sobald das Sams damit einverstanden ist, wird ihm klar, dass eine durch einen Wunsch erzwungene Liebe gar nichts wert wäre. Optisch wird dieser wichtige und intime Moment mit einer Nahaufnahme Taschenbiers unterstützt. Erst dann haben wir die Szene vor der Würstchenbude angefügt.

FILMBULLETTIN Und was gefällt Ihnen an **DAS SAMS IN GEFAHR** (2003) nicht hundertprozentig?

PAUL MAAR Da sind mir ein bisschen zu viele digitale Effekte drin, die ich übertrieben finde. Auch hier ein Beispiel: Wenn Herr Taschenbier gegen den Turnlehrer Daume ein Rollschuhduell austrägt, dann stand im Drehbuch, dass er hochhüpft und Daume unter ihm durchfährt. Im Film springt er zwar ebenfalls hoch, macht dann aber in der Luft stillstehend und ohne dabei tiefer zu sinken einen Rückwärts-Salto. Dadurch wird er zur Kunstfigur, und man verliert das Gespür dafür, dass Taschenbier ein normaler Mensch ist. Das sind zwar nur Details, aber sie machen es aus, dass mir der erste Film insgesamt besser gefällt als der zweite. Ich habe allerdings auch die Erfahrung gemacht, dass Erwachsenen der erste Teil besser gefällt und Kinder den zweiten Teil spannender und lustiger finden.

FILMBULLETTIN Beide Sams-Filme spielen in einer nicht klar definierten Epoche ...

PAUL MAAR ... man weiss bei der Welt, die darin gezeigt wird, nie so recht, ob das nun die fünfziger Jahre sind oder nicht. Das ist ganz bewusst so gestaltet.

Auch bei **HERR BELLO** hat mir eine Journalistin vorgehalten, der Film sei vom Ambiente her doch ziemlich altmodisch, es kämen beispielsweise keine Handys vor und keine Computer. Ich habe daraufhin geantwortet, dass der Film dafür in zwanzig Jahren noch exakt so altmodisch aussehen wird wie heute – aber er würde mit Handys und Computer (die in zwanzig Jahren völlig anders aussehen werden) noch viel, viel altmodischer wirken. Sowohl beim Sams wie bei Herrn Bello wollten wir zeitlose Filme gestalten.

FILMBULLETTIN Nochmals zurück zum Grundsätzlichen. Wo liegen die jeweiligen Stärken von Buch und Film?

PAUL MAAR Das klingt nun sehr nach Gemeinplätzen, weil man es so oft liest: Beim Buch entstehen die Bilder im Kopf und der Leser wird damit gewissermassen zum Co-Autor des Autors, weil er sich eine ganze Welt in seiner eigenen Phantasie aufbauen muss. Lesen fördert also die kreative Eigenleistung. Das hat unter anderem gerade für Kinder den Vorteil, dass sie sich jene Bilder vorstellen können, die sie auch ertragen.

Dagegen wird beim Film alles Visuelle vorgesetzt. Man kann dem, was man sieht, nicht entgehen: Kulisse, Schauspieler, Stimmen, Ton – damit wird die eigene Kreativität natürlich eingeschränkt. Aber der Film hat auch Vorzüge. Vor allem ist er fast immer explizit ein Gemeinschaftserlebnis. Wenn hunderte Kinder in einem Kinosaal sitzen, dann lachen sie ungebremster und steigern ihr Lachen gegenseitig. Zudem glaube ich, dass der Film emotionaler ist als das Buch. Natürlich weint man bei einem Buch vielleicht auch einmal, aber der Film ist beinahe übermächtig im Erzeugen von Stimmungen. Das Bild, die Möglichkeit der

Nahaufnahme, die Filmmusik – er besitzt so viele Mittel, um Emotionen zu verstärken.

FILMBULLETTIN Allerdings habe ich manchmal das Gefühl, dass die Emotionen ebenso schnell wieder verblasen, wie sie erzeugt werden. Sind Bücher da nicht nachhaltiger?

PAUL MAAR Es gibt eine Geschichte von Katherine Mansfield, «Das Puppenhaus», die lese ich alle zwei, drei Jahre. Sie ist eine Art Test für mich, weil es da eine Stelle gibt, an der ich immer weinen muss oder mir mindestens die Tränen in die Augen steigen. Und das funktioniert immer. Ich weiss nicht, ob sich die Betroffenheit beim Film nicht etwas abnutzen würde, ob ich also, wenn ich einen Film zum zehnten Mal sehe, immer noch weinen müsste. Andererseits gibt es aber Bilder aus Filmen, die einen nicht loslassen und bis in die Träume verfolgen. Bei meiner Tochter Katja war es beispielsweise der Laurel-und-Hardy-Film **BABES IN TOYLAND** (USA 1934). Darin kommen kleine schwarze Wesen vor, die von allen Seiten die Helden einkreisen. Noch jahrelang hat sie diese kleinen, unheimlichen Wesen gezeichnet. Heute fragt sie sich, weshalb bei ihr ausgerechnet diese Bilder solche Angst ausgelöst haben. Vielleicht prägen sich Bilder beim Film stärker ins Gedächtnis ein als beim Buch.

FILMBULLETTIN In Ihrem Buch «Herr Bello und das blaue Wunder» erzählt Max zu Beginn lakonisch, dass er vor vier Jahren zum letzten Mal eine Karte von seiner Mutter erhalten hat und ihn daran eigentlich nur die Briefmarke interessiert hat. Mit ein paar wenigen Sätzen wird offensichtlich, dass er die Scheidung der Eltern überwunden hat. Im Film ist das nicht so: Die Mutter ist gestorben, und Max trauert noch immer um sie. Weshalb haben Sie diese Veränderung vorgenommen?

PAUL MAAR Mein Co-Autor Ulrich Limmer mit seiner langjährigen Filmerfahrung war überzeugt, dass die Zuschauer von einer wichtigen Figur, die am Anfang eines Film erwähnt wird, erwarten, dass sie im Verlauf der Handlung auch noch leibhaftig auftauchen wird. Deshalb fand er, wir müssten absolut klar machen, dass die Mutter nicht mehr auftreten kann, weil sie vor sieben Jahren gestorben ist.

Zudem kam hinzu, dass er fand, **HERR BELLO** sei zwar eine Komödie, wir sollten aber dennoch versuchen, einen Konflikt aufzubauen. Wenn nun aber Max gar nichts gegen Frau Lichtblau, die neue Frau im Leben seines Vaters, hat, wie entsteht dann Spannung? Deshalb haben wir uns für dieses symbiotische Verhältnis zwischen Vater und Sohn entschieden, so dass der Sohn gar nicht will, dass hier eine neue Frau eindringt, und der Vater seinem Sohn zuliebe auf jede feste Beziehung verzichtet. Darunter leiden im Grunde beide, und doch können sie beide nicht ausbrechen. Es läuft also ähnlich wie beim Sams: Zunächst schildern wir eine präzise Umgebung und eine psychologische Situation. Dann bricht ein fantastisches Wesen in dieses System ein, nämlich Herr

2



3

1 Ulrich Noethen, Aglaia Szyszkowitz und Chris Tine Urspruch in DAS SAMS; 2 Chris Tine Urspruch und Constantin Gastmann in SAMS IN GEFAHR; 3 Dominique Horwitz und Ulrich Noethen in SAMS IN GEFAHR

Bello, und wirft es über den Haufen. Und am Ende haben Vater wie Sohn die Trauer überwunden: Der Sohn kann auf eine neue Mutter zugehen, der Vater eine Beziehung aufbauen.

FILMBULLETTIN Im Buch hat Max gar nichts gegen Frau Lichtblau und sieht es eigentlich nicht gern, dass sich auch Herr Bello in sie verliebt. Im Film dagegen macht Max aus Herrn Bello ganz bewusst einen Rivalen.

PAUL MAAR Wir fanden es komödiantischer, wenn Max zu verhindern versucht, dass sich Frau Lichtblau in seinen Vater verliebt. In dem Augenblick, in dem der Mensch gewordene Herr Bello aus dem Fenster sieht, Frau Lichtblau entdeckt und «schönes Weibchen, schönes Weibchen» sagt, kommt Max die Erleuchtung: «Ach, die findest du nett.» Und dann baut er Herrn Bello als Konkurrenz zu seinem Vater auf. Das ist natürlich komisch, weil er sich Führungsmethoden eines Zehnjährigen ausdenkt und daran glaubt, dass dieser komische Herr Bello tatsächlich Frau Lichtblau erobern kann.

FILMBULLETTIN HERR BELLO hat eine aussergewöhnliche Entstehungsgeschichte, weil Sie zunächst mit Ulrich Limmer ein Originaldrehbuch geschrieben, dann aber aus dem Stoff ein Buch gemacht haben, das vor dem Film erschienen ist. Wie muss man sich dieses Hin und Her vorstellen?

PAUL MAAR Ich habe während der Arbeit am Buch gar nicht so oft ins Drehbuch geschaut, sondern versucht, die Empfindungen und Erinnerungen wachzurufen, die ich damals beim Drehbuchschreiben hatte. Ab und zu habe ich natürlich gespickt, um zu sehen, wie ich etwas formuliert hatte. **Aber vieles ist inzwischen einfach Handwerk und Erfahrung, ich spüre unmittelbar, was in einen Film passt und was in ein Buch.**

Also fällt mir beispielsweise plötzlich ein, dass wir im Film ja gar nicht wissen, wie Sternheim, der Vater von Max, mit Vornamen heisst. Dann komme ich auf einen so dämlichen Vornamen wie Pippin und erzähl gleich noch, dass der Grossvater ein Historiker war und Pippin I. sein Lieblingskaiser. Damit wird klar, weshalb der Vater, der unter diesem Namen leidet, seinem Sohn einen so einfachen, kernigen Namen wie Max gegeben hat. Solche Dinge kann ich im Buch mit Behaglichkeit und Vergnügen erzählen.

FILMBULLETTIN Hat sich das Buch dann wiederum auf das endgültige Drehbuch ausgewirkt?

PAUL MAAR Natürlich. Im ersten Drehbuch stand beispielsweise, dass das Elixier, welches den Hund verwandelt, im alten Labor des Grossvaters gefunden wird. Das schien mir für das Buch zu wenig spektakulär. Ich wollte dafür eine Dialogszene. Schliesslich erfand ich die alte Frau, die den Trank bringt und am Ende des Buches wieder auftaucht. Damit konnte ich eine kreisförmige Struktur schaffen. Als Ulrich Limmer das Buch gelesen hat, fand er die Idee mit der alten Frau so gut, dass er sie wiederum ins Drehbuch übernehmen wollte.

FILMBULLETTIN Wenn man nicht wüsste, dass das Buch auf einem Drehbuch basiert, würde man es nicht merken. Es wirkt völlig eigenständig. Hat es Spass gemacht, den klassischen Ablauf auf den Kopf zu stellen?

PAUL MAAR Wenn ich aus einem Buch vorlese, das ich in den achtziger Jahren geschrieben habe, denke ich immer wieder: «Na, ja, das würde ich jetzt anders schreiben. Dieses Kapitel würde mit zwanzig Jahren Erfahrung im Hintergrund ganz anders anfangen.» Aber man kann ja nicht ein zwanzig Jahre altes Buch neu schreiben. Bei HERR BELLO hatte ich endlich die Gelegenheit, das doch zu tun, indem ich mit Ulrich zusammen zunächst ein Drehbuch geschrieben habe, dieses ein Jahr liegen liess und es dann nochmals ganz neu lesen konnte. Damit war ich frei, Dinge zu übernehmen, andere nicht, Szenen zu erweitern oder neu zu erfinden. Ja, es hat grossen Spass gemacht, aus einem Drehbuch ein Kinderbuch zu machen.

Dass schlussendlich das Buch doch vor dem Film erschienen ist, hat allerdings leider zur Folge, dass es nun heisst, HERR BELLO sei ein Film nach einem Buch von Paul Maar. Dabei haben Ulrich Limmer und ich diesen Hundemenschen und die Geschichte gemeinsam entwickelt.

FILMBULLETTIN Weshalb haben Sie mit dem Buch nicht gewartet, bis der Film realisiert war?

PAUL MAAR Das Buch liegt mir wirklich sehr am Herzen, und nicht umsonst habe ich mit «Neues von Herrn Bello» einen zweiten Teil geschrieben, zu dem es keine Vorlage gab, einfach weil ich die Figur dieses merkwürdigen Hundemenschen mit seiner komischen Sprache so lieb gewonnen habe. Aber zunächst das Buch zu veröffentlichen, hilft natürlich der Vermarktung des Films enorm, weil sich in den letzten Jahren gezeigt hat, dass Kinderfilme, die auf erfolgreichen Vorlagen basieren, viel besser laufen, ob das nun DIE WILDEN HÜHNER, DIE WILDEN KERLE oder RÄUBER HOTZENPLOTZ ist. Dagegen hat es ein Originalstoff wie DIE BLINDGÄNGER sehr schwer, selbst wenn er mit dem deutschen Filmpreis ausgezeichnet wird. Daher ist es natürlich ideal, wenn man vorher so etwas wie eine Marke «Sams» oder «Herr Bello» aufbauen kann.

FILMBULLETTIN HERR BELLO ist bereits die dritte Zusammenarbeit mit dem Produzenten und Drehbuchautor Ulrich Limmer, und mit «Lippels Traum» haben sie ein viertes Drehbuch verfasst, das im nächsten Jahr realisiert wird. Wie haben Sie sich gefunden?

PAUL MAAR Bei unserer ersten Begegnung habe ich Ulrich Limmer getestet und ihn gefragt, welches für ihn im Sams die Hauptperson sei. Wenn er gesagt hätte, das Sams, hätte ich vielleicht abgewunken, aber er hat den Test bestanden und gesagt, Herr Taschenbier sei die Hauptfigur. Er hat mir dann erklärt, eine fantastische Figur wie das Sams sei am Anfang des Filmes genauso wie am Ende, das könne zwar nett sein, sei aber auch ein wenig langweilig. Herr Taschenbier

dagegen, der eine Entwicklung durchmacht, anfangs wie magenkrank auf dem Stuhl sitzt und von allen herumgeschubst wird, am Ende aber am Marktstand sagen kann «Jetzt bin ich an der Reihe!» und eine Frau für sich gewinnt, eine solche Figur sei für Kinder und Erwachsene gleichermaßen eine interessante Identifikationsfigur. Da wusste ich, dass es mit Ulrich funktionieren konnte.

Ich habe ihm dann gestanden, dass ich Angst hatte, das Sams könne wie ein verkleidetes Kind am Fasching aussehen. Er hat mir daraufhin versprochen, für die Maske des Sams den besten verfügbaren Maskenbildner zu engagieren, was ihm mit *Waldemar Pokromski* dann auch gelungen ist. Weiter hat er vorgeschlagen, für die Musik *Nicola Piovani* zu holen, der für *LA VITA È BELLA* eben den Oscar erhalten hatte. Und ich dachte mir, wenn ein Produzent bereit ist, so viel Geld auszugeben, dann macht er sicher nicht einen billigen Kinderfilm.

Später habe ich erfahren, dass es bei Kinowelt, für die er damals noch gearbeitet hat, Leute gab, die ihn für verrückt erklärten, weil er einen so teuren Kinderfilm machen wollte. Aber Ulrich hat unbeirrt für seine Vision eines Familienfilms gekämpft. Darunter versteht er einen Film, der genauso sorgfältig gemacht wird wie ein Film für Erwachsene und der alle Generationen anspricht. Die 1,8 Millionen Zuschauer, die DAS SAMS schliesslich sehen wollten, haben ihm Recht gegeben.

FILMBULLETTIN Als Buchautor sind Sie ein Einzelkämpfer. Für die Drehbücher mussten Sie im Team arbeiten. Wie haben Sie diese Umstellung hingekriegt?

PAUL MAAR **Wir haben eine Regel von Billy Wilder übernommen: Wenn einer eine Idee vorbringt, die dem anderen nicht gefällt, dann sagt dieser: «Das möchte ich nicht.»** Und mit dieser Formel ist jede Diskussion zu Ende. Dann darf man seine Idee nicht weiter verteidigen, sondern muss das Veto akzeptieren. Am Anfang habe ich natürlich schon leer geschluckt, wenn Ulrich gesagt hat: «Das möchte ich nicht.» Manchmal war ich auch verärgert, wenn meine Idee so gar nicht gewürdigt wurde. Aber wenn ich dann nachts im Bett nochmals darüber nachgedacht habe, spürte ich, dass die Idee, die wir gemeinsam entwickelt hatten, doch besser war. **Wir wollten ja nicht unser Ego durchsetzen, sondern einen bestmöglichen Film machen.**

FILMBULLETTIN Und wie sieht Ihre Zusammenarbeit konkret aus?

PAUL MAAR Wir haben jeweils zwei Monitore vor uns auf dem Tisch stehen, und abwechslungsweise ist einer von uns am Schreiben, während der andere mitliest und kontrolliert, ob die Sätze auch genauso geschrieben werden, wie sie gerade formuliert wurden. Einer kommt also mit einer Formulierung, der andere sagt «... wäre es nicht witziger, wenn ...», darauf der eine «... dann müsste aber noch ...» – so geht es hin und her. Und oft hält es uns nicht am Tisch, gerade bei Dialogen. Wir sind offen-

bar beide ein wenig verhinderte Schauspieler und spielen uns viele Szenen und Ideen gegenseitig vor.

FILMBULLETTIN Wie gross ist dann noch der Einfluss des Regisseurs *Ben Verbong*, der bisher all Ihre Filme inszeniert hat?

PAUL MAAR Als Ben unsere Drehbuchfassung von *HERR BELLO* gelesen hatte, fand er diese zwar gut, aber nicht emotional genug. Er hat uns deshalb gebeten, noch etwas mehr Gefühle hineinzubringen. Dadurch hat die Geschichte sicher an Tiefe gewonnen, sie wurde aber auch melancholischer und etwas trauriger. Ben hat diese Ebene durch seine Regie dann noch verstärkt, so dass ich jetzt finde, der Film dürfte durchaus etwas komischer sein.

Eine Idee von Ben habe ich allerdings sofort mit Begeisterung aufgenommen. Im Drehbuch läuft der Hund dem Max auf dem Bauernhof zufällig über den Weg. Ben fand, es wäre spannender, wenn man das Gefühl hätte, der Hund habe praktisch die ganze Zeit auf Max gewartet. Im Film steht Max nun vor einem grossen Maisfeld, in dem sich die Halme zu bewegen beginnen und plötzlich der Hund direkt auf ihn zuläuft. Ich fand das eine geniale Idee und wusste auch sofort, woher der Hund kam: Die Mutter von Max hatte ihm diesen geschickt. Es trifft sich nämlich schön, dass der Hund ein Symbol für das Totenreich ist. Deshalb sollte im Hintergrund des Bildes auch ein Leichenwagen vorbeifahren. *Herr Bello* ist also ein Geschenk der Mutter, weil sie möchte, dass ihr Mann und Max wieder glücklich werden.

FILMBULLETTIN Ihr Buch zeichnet sich unter anderem durch häufige Perspektivenwechsel aus, ein Stilmittel, dem man in Kinderbüchern äusserst selten begegnet. Im Film haben Sie darauf verzichtet.

PAUL MAAR Stimmt, dieses formale Element haben wir vollständig weggelassen. Der Film bleibt immer bei Max, lediglich wenn die verwandelten Tiere durch die Stadt marschieren, gibt es einen Wechsel der Sichtweise. In Büchern für Erwachsene kommen ja häufig Perspektivenwechsel vor. Im Buch wollte ich ausprobieren, ob das auch bei Kindern funktioniert. Und tatsächlich haben Kinder überhaupt keine Schwierigkeiten damit, dass einmal Max in der Ich-Form erzählt und dann wieder der auktoriale Erzähler.

FILMBULLETTIN Was treibt eigentlich einen Autor an, immer wieder neue Geschichten zu erfinden? Ist es die ewige Suche nach der perfekten Erzählung?

PAUL MAAR Da ist was dran. Ich versuche immer noch, erstens, perfekt zu werden, und zweitens, Neues auszuprobieren.

Das Gespräch mit Paul Maar führte Thomas Binotto

1



3

1 Eva Mattes in *SAMS IN GEFAHR*; 2 Manuel Steitz in *HERR BELLO*;
3 Chris Tine Urspruch, Ulrich Noethen und Aglaia Szyszkowitz in *DAS SAMS*

«Kinogänger statt Fernsehgucker»

1



3

1 Johanna Gastdorf, Katharina Schubert, Anna Böger, Friederike Wagner als "Hühner" in HERR BELLO; 2 Laura Roll, ChriTina Urspruch und Constantin Gastmann in SAMS IN GEFAHR; 3 Armin Rohde in HERR BELLO

Der Produzent und Drehbuchautor Ulrich Limmer über die Zusammenarbeit mit Paul Maar

FILMBULLETTIN Was überzeugt Sie an Paul Maar?

ULRICH LIMMER Mir gefallen die Bücher besonders gut. Ich habe sie meinem Sohn vorgelesen, und vor allem haben sie den härtesten Test bestanden, den es für Kinderbücher gibt: Sie waren als Hörspielkassetten mit uns im Auto unterwegs. Manche Kassetten, die man sich immer wieder anhören muss, lässt man ja irgendwann verschwinden und erklärt sie für verloren; die Sams-Kassetten gehörten zu den wenigen, die mir auch nach dem dreisigsten Mal nicht verleidet waren. Dadurch habe ich den Text sehr genau kennengelernt.

Bei den ersten drei Sams-Büchern, aus denen dann der erste Film wurde, fällt einem die Poesie auf. Obwohl es Kinderbücher sind, handeln sie nicht von einem Kind, sondern von einem kindlichen Mann, der sich weigert, erwachsen zu werden. Oberflächlich betrachtet ist das Sams eine Komödie voller Situationskomik, aber darunter steckt eine tiefere Wahrheit: Die Geschichte eines Mannes, der sich nicht zu seiner wilden Seite bekennen will. Dass diese Seite durch eine fantastische Figur, das Sams, visualisiert wurde, eröffnete für einen Film natürlich grossartige Möglichkeiten.

Fasziniert hat mich zudem, dass Paul Maar nie versucht, modern zu sein. **Ich bin kein Freund von Familienfilmen, die sich krankhaft bemühen, den Zeitgeist einzufangen, die sind immer sehr schnell überholt, denn in spätestens fünf Jahren existiert dieser Zeitgeist nicht mehr.** Die Bücher von Paul Maar dagegen sind seit dreissig Jahren auch deswegen so erfolgreich, weil sie zeitlos sind, und sie werden aus dem selben Grund auch in dreissig Jahren noch gelesen werden. **Dass wir diese Zeitlosigkeit in den Filmen bewahren wollten, war uns von Anfang an klar.** Wir wollten uns trauen, poetisch zu sein, selbst wenn es zu Beginn Leute gab, die das mit "altmodisch" verwechselt haben.

FILMBULLETTIN Hat Paul Maar Nachhilfunterricht als Drehbuchautor gebraucht?

ULRICH LIMMER Paul ist ein sehr versierter und langjähriger Bühnenautor. Er weiss deshalb über dramatische Strukturen sehr genau Bescheid. Eine gewisse Neuorientierung ergab sich höchstens dadurch, dass vieles, was man auf der Bühne und in Büchern beschreibt, im Film visualisiert wird. Ich habe immer wieder gesagt: Das lassen wir im Dialog weg, das zeigen wir. Ein Film wirkt am stärksten durch seine Bilder, das Theater hingegen, wie die Literatur, beruht auf dem Wort. Das hat Paul aber sehr schnell begriffen.

FILMBULLETTIN Wie steht es um die inneren Konflikte zwischen dem Drehbuchautor und dem Produzenten?

ULRICH LIMMER Manchmal hat man Einfälle, deren Umsetzung extrem schwer ist. In manchen, sehr wenigen Fällen, muss der Produzent in mir uns beide bremsen. Solche Einwände hat Paul glücklicherweise akzeptiert, weil er wusste, dass ich kein Produzent bin, der sich immer für die billigste Lösung entscheidet, sondern einer, dem die Qualität das höchste Gebot ist. Erst wenn Paul bei jedem meiner Einwände argwöhnen würde, dass dahinter der Geiz des blöden Produzenten steckt, würde es schwierig. Aber das war glücklicherweise nie der Fall.

Wenn in einer Szene ein Elefant auftauchen soll, dann taucht da auch ein Elefant auf – und dafür bringe ich als Produzent mein Team ins Schwitzen. Mein Team hält mich sicherlich in manchen Momenten für verrückt, besonders anspruchsvolle Szenen nicht vereinfachen zu wollen. Wenn es nicht anders geht und Vereinfachungen nötig sind, ist ein Vorteil meiner Doppelrolle, dass ich dann diese Veränderungen den Drehbedingungen anpassen kann, ohne die ursprüngliche Idee zu verraten.

FILMBULLETIN Sie legen Wert darauf, dass die Paul Maar-Verfilmungen Familienfilme sind. Was macht den Unterschied zum klassischen Kinderfilm aus?

ULRICH LIMMER Der Familienfilm, wie wir ihn verstehen, macht sich nicht klein, beugt sich nicht zum Kind runter. Wir wollen Kinder ernst nehmen – denn diese verstehen die Erwachsenenwelt sehr wohl, die sie tagtäglich erleben. Sie verstehen sie vielleicht anders, als wir sie zu verstehen meinen. Wir wollen Dinge nicht vereinfachen und verflachen, weil es kindgerecht werden soll. Familienfilm auch deswegen, weil wir immer versuchen, einen Geschichtenstrang zu verfolgen, der in seiner Ausschmückung den Eltern noch eine zweite Ebene bietet. So wie die ironische Liebesgeschichte von Herrn Mon und Frau Rotkohl.

FILMBULLETIN Und was halten Sie von der weit verbreiteten Meinung, dass Filme Kinder vom Lesen abhalten?

ULRICH LIMMER Was die Kinder vom Lesen abhält sind die reinen Konsum-Medien wie Computer-Spiele und Fernsehen. Diese Medien werden auch allzu oft als Babysitter missbraucht. **Kino dagegen ist kein Konsum-Medium, weil man dafür selbst etwas tun muss. Deshalb spricht man von "Kinogängern" und "Fernsehguckern" – damit wird ein entscheidender Unterschied ausgedrückt.** Ich glaube eher, dass diese Filme Kinder zum Nachlesen der Geschichten ermuntern. Die Auflagen der entsprechenden Bücher erleben nach den Kinoauswertungen neue Höhen. Es wird also gelesen.

Die Fragen an Ulrich Limmer stellte Thomas Binotto

Paul Maar

Paul Maar wurde am 13. Dezember 1937 in Schweinfurt geboren. Nach dem Abitur studierte er an der Kunstakademie in Stuttgart Malerei und Kunstgeschichte, danach war er sechs Jahre als Kunsterzieher tätig. Heute lebt er als freier Autor und Illustrator in Bamberg. Er ist verheiratet und hat drei inzwischen erwachsene Kinder.

Paul Maar schreibt Kinder- und Jugendbücher und übersetzt, zusammen mit seiner Frau Nele Maar, Kinderbücher aus dem Englischen. Er schreibt zudem Kindertheaterstücke, verfasst Drehbücher für Kindersendungen des Fernsehens und für die Kinofilme nach eigenen Vorlagen. Seine Bücher wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet und in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt. Nach einer Aufführungstatistik von «Die Deutsche Bühne» ist er in Deutschland, Österreich und der Schweiz der «meistgespielte lebende deutsche» Theaterautor.

Paul Maar entwirft die Figuren seiner Geschichten meist selbst, illustriert aber auch fremde Texte.

Zur Nachlese

Paul Maar:

Eine Woche voller Samstage, 1973 *
Am Samstag kam das Sams zurück, 1980 *
Neue Punkte für das Sams, 1992 *
Ein Sams für Martin Taschenbier, 1996
Sams in Gefahr, 2002 *
Herr Bello und das blaue Wunder, 2005
Neues von Herrn Bello, 2006
Das Sams wird Filmstar, 2001
Vom Lesen und Schreiben. Reden und Aufsätze zur Kinderliteratur. 2007

Paul Maar, Ulrich Limmer:
Sams in Gefahr – Das Drehbuch. 2003

* Diese Bücher gibt es auch als Sonderausgaben mit farbigen Filmfotos
alle erschienen im Friedrich Oetinger Verlag, Hamburg



Ulrich Limmer

Ulrich Limmer wurde 1955 geboren und studierte an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Nach dem Studium betreute er als Herstellungsleiter die Arbeiten seiner einstigen Kommilitonen, darunter DAS ARCHE NOAH PRINZIP von Roland Emmerich. Bei der Bavaria schrieb und produzierte Limmer mehrere Fernsehfilme und -serien. Bekannt wurde Limmer vor allem mit SHTONK (1992), der auf seine Idee zurückging und für den er zusammen mit Helmut Dietl das Drehbuch schrieb und als ausführender Produzent verantwortlich war. Von 1999 bis 2001 war Limmer Geschäftsführer der Kinowelt Filmproduktion, 2002 gründete er seine eigene Produktionsfirma, die «collina filmproduktion». Bereits vor seiner Zusammenarbeit mit Paul Maar wurde er für das Drehbuch zum Familienfilm RENNSCHWEIN RUDI RÜSSEL (1994) mit dem Bayerischen Filmpreis ausgezeichnet, den er nochmals für SAMS IN GEFAHR erhielt, ebenso wie den Deutschen Filmpreis für DAS SAMS. Ulrich Limmer leitet seit 1997 den Studienbereich «Creative Producing» an der Filmakademie Baden Württemberg, wo er 1998 zum Honorarprofessor ernannt wurde.

Filmografie (Auszug)

1984	DAS ARCHE NOAH PRINZIP Regie: Roland Emmerich Produktionsleitung
1991/92	SHTONK Regie: Helmut Dietl; Idee, ausführender Produzent, Autor (gemeinsam mit Helmut Dietl)
1994	RENNSCHWEIN RUDI RÜSSEL Regie: Peter Timm Autor (gemeinsam mit Uwe Timm)
1997	COMEDIAN HARMONISTS Regie: Joseph Vilismaier Chefdramaturg
	SINGLE SUCHT NACHWUCHS (TV) Regie: Uwe Janson; Autor
99/2000	ALASKA.DE Regie: Esther Gronenborn; Koproduzent
	EINE HAND VOLL GRAS; Regie: Roland Suso Richter; Koproduzent
	VERGISS AMERIKA Regie: Vanessa Jopp; Produktionsleitung;
	GRIPSHOLM; Regie: Xavier Koller; Koproduzent
2000/01	DAS SAMS Regie: Ben Verbong Produzent, Autor (gemeinsam mit Paul Maar)
2001/02	DER FELSE Regie: Dominik Graf; Koproduzent
	BELLA MARTHA Regie: Sandra Nettelbeck Koproduzent
2003	SAMS IN GEFAHR Regie: Ben Verbong; Produzent, Autor (gemeinsam mit Paul Maar)
2005/06	DER RÄUBER HOTZENPLOTZ Regie: Gernot Roll Produzent, Autor (gemeinsam mit Claus P. Hant)
2007	HERR BELLO; Regie: Ben Verbong Produzent, Autor (gemeinsam mit Paul Maar)
	ANGSTHASEN (TV); Regie: Franziska Buch; Produzent, Autor

Verehrt und verachtet

Eine Kinogängerin, ein Kinogänger ist der ungerechteste Mensch. Kostprobe: Ich habe noch nie einen guten Film mit Tom Cruise gesehen. Wie ich auch noch nie einen schlechten Film mit Tony Leung gesehen habe.

Wenn ich ganz ehrlich bin, hat mich Tom Cruise als Teenager in *TOP GUN* stark beeindruckt. Überraschend gut fand ich ihn jetzt in *LIONS FOR LAMBS*. *LUST, CAUTION* hingegen, nun ja, der hat mich trotz Tony Leung nicht umgehauen.

So offen bin ich selten. Man bleibt seinem Geschmack treu. Was sind wir parteiisch. So färbt der Glanz eines Lieblingsschauspielers noch auf das mittelprächtigste Werk ab.

Wie *Sternenstaub*, den nur die Anhimmelnde, der Anbetende sieht. Charlotte Rampling etwa, sie wertete sogar *BASIC INSTINCT II* auf. Man hangelte sich von Szene zu Szene mit ihr, milderte so sein Urteil und hat übersehen, um was für einen schlechten Film es sich eigentlich handelt. Ben Affleck hingegen würde jedes Meisterwerk fad machen. Ihm wird mein Herz nie zufliegen. Es ist unfair, aber: Angenommen, Regisseure wie die Coen Brothers oder Marc Forster casteten ihn – der Blick

wäre vorab geprägt, weil es nicht schwingt zwischen uns. Ihm eine neue Chance geben, im Sinn, er könnte ja noch Talent entwickeln, das geht nicht. Die Sympathien sind im Starwesen des Kinos verteilt. Pech für manche Filme. Man verzeiht ihnen gewisse Schauspieler nie. Andere Filme haben Glück. Dank gewissen Schauspielern verbeugt man sich vor ihnen.

Nur Woody Allen schafft es, diesen Bewertungsreflex, man könnte es auch Borniertheit nennen, zu hintertreiben. Namen, die man nicht ausstehen kann, bekommt man bei ihm gerne. Er bricht Images auf. Vom Image eines Stars hängt ja ebenso ab, ob man ihn mag oder nicht. So erging es mir mit Leonardo DiCaprio in *CELEBRITY*. In *TITANIC* wünschte ich ihm noch den Untergang. Dann fiel eine Maske – bei ihm, bei mir, der Engstirnigen? Jedenfalls mit Folgen. DiCaprio sehe ich immer lieber zu. Ich halte an ihm fest. So fest vielleicht, dass ich mir einbilde, wenn er dereinst in einem Flop mitwirkt, dass dieser Flop mindestens ein paar Sternchen besser ist.

Rettungslos verloren in der Subjektivität ist man bei Filmen mit Schauspielern, an denen man sich nicht satt sehen kann. Das Lob geht hier weit über die Leinwand hinaus, gründet irgendwo im eigenen Leben. Man verehrt sie nicht nur, weil sie toll schauspielern oder in der Öffentlich-

keit ein sexy Mannsbild oder eine begehrlische Lady abgeben. Man schwärmt für sie. Ab einem gewissen Alter passiert es seltener. Es passiert. Dass man im Kino auf den Zustand regrediert, in dem man Menschen, die unerreichbar sind, überhöht. Idole, an denen man, pathetisch ausgedrückt, die eigene Sehnsucht misst. Bei ihnen läuft die Projektionsmaschine auf Hochtouren. Die Wirkung eines Films verlängert sich dann in die Wirklichkeit. Der reale Schauspieler bleibt imaginiert.

Daraus entstehen Fan-Zeitungsartikel. Der Text, den ich kürzlich über Mads Mikkelsen für «Das Magazin» schrieb, war einer, gespickt mit Wunschphantasien. Der dänische Schauspieler stehe gewissenhaft zum Leben, weil er so selten lache, behauptete ich etwa. Als Beleg dienten mir manche seiner Filmrollen, ernste Männer, die er in *OPEN HEARTS* oder *CASINO ROYALE* spielt. Ganz unbefangen. Die reale Person mischte sich mit ihrem Image, mischte sich mit fiktiven Figuren. Ein Bild stellte sich vor das andere, so dass das Porträt zuletzt aus lauter Überblendungen bestand. Eine Versuchung bei "trocken" geschriebenen Starporträts, wenn man Zitate und Informationen nur aus zweiter Hand hat. (Zwar hätte ich Mikkelsen in Los Angeles treffen können. So weit ging die Liebe aber nicht. Kommt das Risiko der Ernüchterung hinzu.) Aus dem lustvollen Spiel von Dichtung und Wahrheit entsteht im Idealfall etwas Eigenes, das dem Porträtierten trotzdem nahe kommen kann. Umso besser, wenn die Schulmädchenhingerissenheit mit etwas Ironie versehen ist.

Verehrung für Schauspieler, wie auch Verachtung, hat nichts mit Objektivität zu tun. Ein wirklicher Filmliebhaber urteilt nie cool, hoffentlich nicht. Ob es uns die Stars heute genau so leicht machen, sie anzuhimmeln, wie zu Garbos oder Valentinos Zeiten, ob das private Öffentliche der notwendigen «Nicht von dieser Welt»-Aura dienlich ist, das ist eine andere Frage. Man bleibt in der Verteilung von Sympathien parteiisch. Für sie oder gegen ihn. Im Dunkeln wird es klarer. Anders gesagt: Nie ist man so blind auf einem Auge wie im Kino.

Birgit Schmid



Birgit Schmid war von 1998 bis 2006 Filmredaktorin und arbeitet heute als Redaktorin bei der Frauenzeitschrift *annabelle* und als feste Autorin für *Das Magazin*



JOHANNA BANTZER

PHILIPPE GRABER

EMILIE WELTI

4 NOMINATIONEN
SCHWEIZER FILMPREIS 2008



Bester
Spielfilm



Beste Darstellerin
Johanna Bantzer



Bestes
Drehbuch



Bestes Nachwuchstalent
Philippe Graber



DER FREUND

EIN FILM VON MICHA LEWINSKY

Philippe Graber · Johanna Bantzer · Andrea Bürgin · Michel Voïta · Emilie Welti · Therese Affolter · Urs Jucker
Patrick Serena · KAMERA Pierre Menzel · TON Laurent Barbey · LICHT David Satz · AUSSTATTUNG Marie-Claude Lang
Brenquier · KOSTÜME Charlotte Willi · CAROLA Ruckdeschel · MASKE Connie Sacchi · MUSIK Sophie Hunger
Marcel Vaid · SCHNITT Marina Wernli · PRODUKTIONSLEITUNG Olivier Zobrist · BUCH UND REGIE Micha Lewinsky
EINE PRODUKTION DER Langfilm · IN KO-PRODUKTION MIT Teleclub AG · UNTERSTÜTZT DURCH DAS Bundesamt für Kultur
(EDI) · Zürcher Filmstiftung · Kulturfonds Suissimage · Focal · Katholische Kirche im Kanton Zürich

www.derfreund.ch



AB 17. JANUAR 2008 IM KINO

Premio Horizontes, San Sebastián

Jury Prize, Rio International Film Festival

Un Certain Regard, Cannes

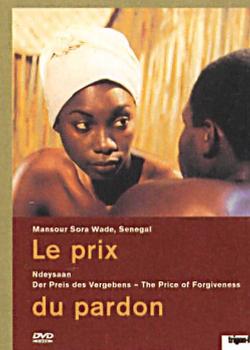
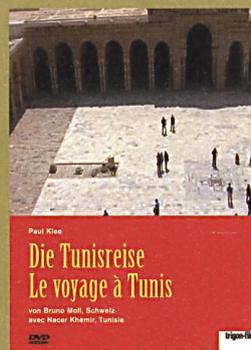
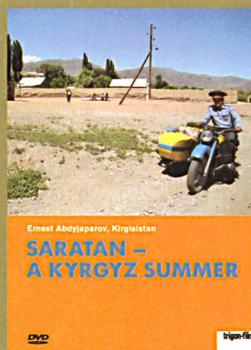
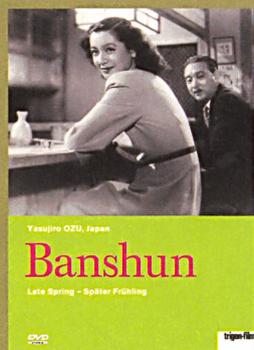
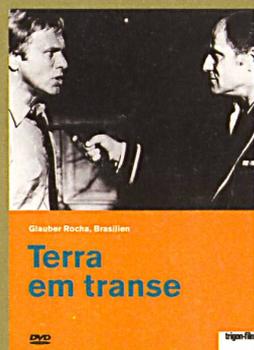
El baño del Papa

Enrique Fernández & César Charlone, Uruguay

AB MITTE JANUAR IM KINO

«Den Humanismus des grossen italienischen Kinos der Vergangenheit findet man heute in Lateinamerika. Die Annäherung des Regieduos an die einfachen Leute ist von herzergreifender Zärtlichkeit.»

Télérama



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

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

trigon-film