

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 291

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: 06.08.2025

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



Fr. 9.- € 6.-

Tilda Swinton
> Superhelden

5.08

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Tilda Swinton – Performerin mit Kreativkraft

Kino ist Spektakel – Superhelden

RUSALKA von Anna Melikian

A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS

Gespräch mit Wayne Wang

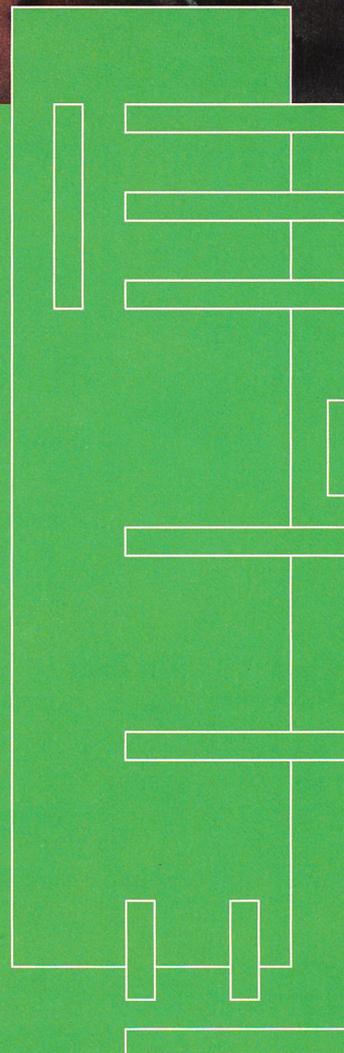
INTERVIEW von Steve Buscemi

L'AUTRE MOITIÉ von Rolando Colla

DER MONGOLE von Sergei Bodrov



www.filmbulletin.ch



XENIXFILM
www.xenixfilm.ch

RICARDO
DARÍN

VALERIA
BERTUCCELLI

GERMÁN
PALACIOS

**Die Natur macht uns zu Mann oder Frau ...
oder beidem zugleich.**

Ein Film von LUCÍA PUENZO

XXX

AB 31. JULI IM KINO

CANNES 2007
GRAND PRIX
SEMAINE DE LA CRITIQUE

OSCARS 2008
OFFIZIELLER BEITRAG
ARGENTINIENS

**ATHENS
FILM FESTIVAL**
BESTER FILM



Ein Film
von Hans Haldimann

BERGAUF

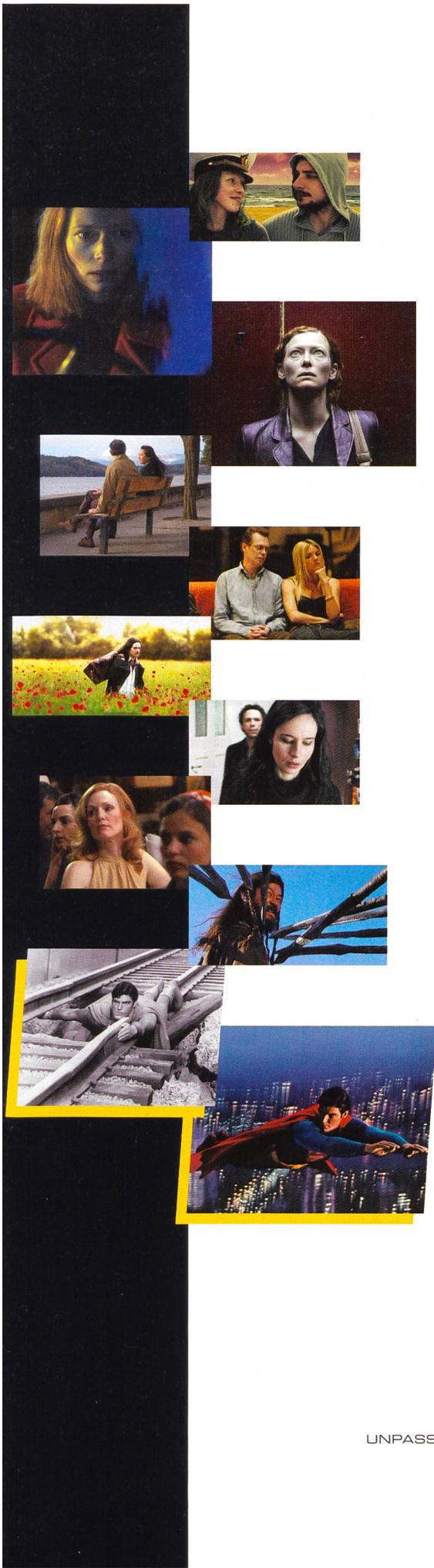
Die Bergbauern im Schächental

Ab 24. Juli im Kino

www.xenixfilm.ch

XENIXFILM

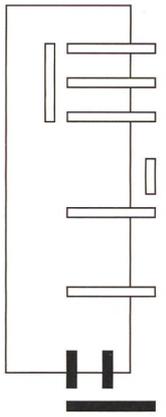
BERGAB



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

5.2008
50. Jahrgang
Heft Nummer 291
Juni 2008

Titelblatt:
Tilda Swinton als
Julia in JULIA
Regie: Erick Zonca



KURZ BELICHTET

- 3 Flower Power
- 4 Georges Méliès
- 4 Bücher
- 9 DVD

FILMFORUM

- 10 **Glückssuche mit Märchentönen**
RUSALKA von Anna Melikian

HALBTOTALE

- 12 **Performerin mit Kreativkraft**
Tilda Swinton - ein Porträt
- 19 **«Das Kino ist grösser als die ganze Technologie»**
Gespräch mit Tilda Swinton

FILMFORUM

- 24 **Kluft zwischen den Generationen**
A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS von Wayne Wang
- 25 **«Ich mag die Vorstellung, dass nicht alle meine Filme perfekt sind»**
Gespräch mit Wayne Wang

NEU IM KINO

- 28 **INTERVIEW** von Steve Buscemi
- 29 **MOLIÈRE** von Laurent Tirard
- 30 **L'AUTRE MOITIÉ** von Rolando Colla
- 31 **SAVAGE GRACE** von Tom Kalin
- 32 **DER MONGOLE** von Sergei Bodrov

SUPERHELDEN

- 33 **«Wer bestimmt eigentlich, dass die Realität wirklicher ist als die Fiktion?»**
Kino ist Spektakel

UNPASSENDE GEDANKEN

- 40 **Lösen TV-Serien das anspruchsvolle Kino ab?**
Von Wolfram Knorr

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, Versand:
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

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Nicole Hess, Gerhard
Midding, Frank Arnold,
Pierre Lachat, Simon Spiegel,
Johannes Binotto, Martin
Girod, Marli Feldvoss,
Julia Marx, Michael Ranze,
Thomas Basgier, Stefan Volk,
Thomas Binotto

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; trigon-film,
Ennetbaden; Cinémathèque
suisse Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi, Frenetic
Films, Look Now!, Rialto
Film, Kino Xenix, Zürich

Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 630 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schuere-verlag.de
www.schuere-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

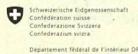


© 2008 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 50. Jahrgang
Der Filmberater 68. Jahrgang
ZOOM 60. Jahrgang

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 öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000.- oder mehr unterstützt.

förderverein ProFilmbulletin

Um die Unabhängigkeit der Zeitschrift langfristig zu sichern, braucht Filmbulletin Ihre ideelle und tatkräftige Unterstützung.

Auch Sie sind herzlich im Förderverein willkommen. Verschiedene Pro-Filmbulletin-Projekte warten auf Ihre Mitwirkung. Gesucht sind zum Beispiel Ihre beruflichen Fähigkeiten und Kenntnisse, Ihre Filmbegeisterung, Ihre Ideen, Ihr Einsatz vor Ort, Ihre guten Kontakte und/oder Ihr finanzielles Engagement für wichtige Aufgaben in Bereichen wie Fundraising, Lobbying, Marketing, Vertrieb oder bei kleineren Aktionen.

ProFilmbulletin-Mitglieder werden zu regelmässigen Treffen eingeladen, und natürlich wird auch etwas geboten (filmkulturelle Anlässe, Networking). Die Arbeit soll in kleinen Gruppen geleistet werden. Wieviel Engagement Sie dabei aufbringen, ist Ihnen überlassen. *Wir freuen uns auf Sie!*

Rolf Zöllig, Präsident
Kathrin Halter, Vizepräsidentin

Jahresbeiträge:
Juniormitglied (bis 25 Jahre) 35.-
Mitglied 50.-
Gönnermitglied 80.-
Institutionelles Mitglied 250.-

Informationen und Mitgliedschaft:
foerderverein@filmbulletin.ch

Förderverein ProFilmbulletin,
8408 Winterthur,
Postkonto 85-430439-9

Kurz belichtet



AN AMERICAN IN PARIS
Regie: Vincente Minnelli

Geisterfilme

Das *Filmpodium Zürich* demonstriert in seiner grossen Sommerreihe von Juli/August die Vielfalt des Geisterfilmgenres, das von der Gespensterkomödie bis zum subtilen Horrorfilm reicht. *THE GHOST GOES WEST* von René Clair, *TOPPER* von Norman Z. McLeod, *DEAD OF NIGHT*, der Kompilationsfilm aus den Ealing Studios von 1945, oder der wehmütige *THE GHOST AND MRS. MUIR* von Joseph L. Mankiewicz sind ältere Vertreter des Genres; Filme wie *THE SIXTH SENSE* von M. Night Shyamalan, *THE OTHERS* von Alejandro Amenábar und *EL ESPINAZO DEL DIABLO* von Guillermo del Toro gehören zu seinen neueren Klassikern. Im Zentrum der Reihe aber stehen Filme aus Asien, wo der Geisterfilm eine besonders grosse Tradition hat: *THE GHOST OF YOTSUYA* von Nakagawa Nobuo, *KURONEKO* von Kaneto Shindo, *AI NO BOREI* von Nagisa Oshima, *A CHINESE GHOST STORY* von Ching Si-Tung und als Reeditation das Meisterwerk *UGETSU MONOGATARI* von Kenji Mizoguchi.

www.filmpodium.ch

NIFFF

Vom 1. bis 6. Juli findet in Neuchâtel bereits zum achten Mal das *Neuchâtel International Fantastic Film Festival* statt. «Profondo Giallo» heisst die Retrospektive, die Beispiele des goldenen Zeitalter des italienischen Thrillers aus den sechziger und siebziger Jahren zeigt – «wahre Cocktails aus Krimi, Psychothriller, Horror und Erotik»: etwa Genrefilme von Mario Bava, Ricardo Fredda und – incontournable – Dario Argento, aber auch Raritäten von Francesco Barilli oder Massimo Dallamano.

Ein weiterer Schwerpunkt gilt Nakagawa Nobuo (1905–1984), einem Pionier des japanischen fantastischen Films, der in *BLACK CAT MANSION*

oder *THE GHOST OF YOTSUYA* geschickt klassische japanische Mythen mit westlichen Schauerelementen zu verbinden wusste.

www.niff.ch

Vincente Minnelli

In der kleinen, aber feinen Hommage des *Stadtkino Basel* an den Hollywood-Regisseur Vincente Minnelli (1903–1986) sind noch bis Ende Juni die Musical *THE BAND WAGON* und *AN AMERICAN IN PARIS* zu sehen. Nicht verpassen sollte man aber auch die Geschlechterkampf-Komödie *DESIGNING WOMAN* mit Lauren Bacall als erfolgreicher Designerin und Gregory Peck als minder erfolgreichem Sportreporter in einer komödiantischen Glanzrolle.

www.stadtkinobasel.ch

The Big Sleep

Sydney Pollack

1.7.1934–26.5.2008

«Ich bin mit den Filmen von Kazan, Stevens, Wyler, Wilder und Zinnemann aufgewachsen. Das war ein sehr humanistisches Kino, voller packender Beziehungen, in denen sehr gute Schauspieler mitwirkten. Und in dieser Tradition versuche ich weiterzuarbeiten.»

Sydney Pollack in Filmbulletin 2.86

Luc Yersin

11.12.1945–30.5.2008

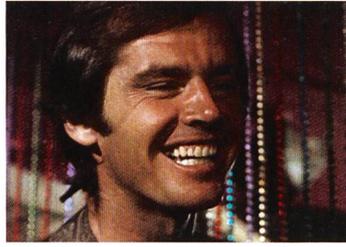
«Luc Yersin ist weit mehr als ein Tontechniker. Er ist ein Magier. Seine Töne hauchen den Filmen Leben ein, seine Arbeit auf dem Set ist diskret, aber bestimmt.»

Aus der Begründung der Jury zur Vergabe des Filmpreises für besondere Leistungen einer Einzelperson in einem filmtechnischen Bereich der Gemeinde Lohn-Ammannsegg 2006

Flower Power: So hip, dass es weh tut



MORE
Regie: Barbet Schroeder



PSYCH-OUT
Regie: Richard Rush

I LOVE YOU,
ALICE B. TOKLAS
Regie: Hy Auerback



CANDY
Regie: Christian Marquand



1968 ist dieser Tage in aller Munde, und in den Feuilletons liefern sich ein-stige Aktivisten vierzig Jahre nach dem Aufbruch erbitterte Wortgefechte über den Realitätssinn und die Naivität, die Ideologieverhaftetheit und den Utopiecharakter der Jugendbewegung. Während sich die einen schämen, ein Kind von Flower Power gewesen zu sein, versuchen andere, idealistisches Treibgut in den herrschenden Turbokapitalismus hinüberzuretten. Und es ist vielleicht kein Zufall, dass in den USA gerade dieser Tage der erste schwarze Präsidentschaftskandidat nominiert wird. Zwei Generationen nach den Achtundsechzigern ist womöglich die Zeit reif für neue Visionen und Träume.

In einer Filmreihe, die die Überschrift «Kiss my Butterfly – Von Hippies, (Drogen-)Freaks und Blumenkindern» trägt, liefert das Zürcher Kino Xenix im Juli und August reichhaltiges Anschauungsmaterial zum umstrittenen Jubiläum. Natürlich kommt das über zwanzig Werke umfassende Programm dabei nicht um gewisse Titel und Namen herum, die der Zeit ihren Kultstatus aufdrückten. Dazu gehören etwa Dennis Hoppers Roadmovie EASY RIDER (1969), das zum Inbegriff von New Hollywood werden sollte; Michael Wadleighs «Woodstock»-Dokumentation (1969/70), in der sich der Mythos von Love & Peace exemplarisch manifestierte; Michelangelo Antonionis visionäres Aufbruchs- und Apokalypsedrama ZABRISKIE POINT (1969/70) oder das Musical HAIR (1978/79), mit dem Milos Forman der Bewegung zehn Jahre später eine buntscheckige Hommage schuf.

Die Filme zeugen aus heutiger Sicht nicht nur vom ungestümen, dem Überflug zugeneigten Ausbruch einer rebellierenden Jugend; sie deuten auch an, dass neben der musikalischen Revolution – man denkt an Pink Floyd, The

Doors, Janis Joplin oder Jimmy Hendrix –, mit der die Hippiezeit in der Rückschau vor allem konnotiert wird, sich durchaus auch filmische Neuorientierungen anbahnten. So brachten etwa Albert und David Maysles (GIMME SHELTER) in diesen Jahren das Direct Cinema zu einem Höhepunkt, zaghaft zeigten sich in den USA zudem Abkehrbewegungen vom Produzentensystem, die in den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren in New Hollywood gipfeln sollten; ganz abgesehen davon, dass in Frankreich die Exponenten der Nouvelle Vague, Truffaut, Godard und all die andern, sowie das Cinéma vérité für Furore sorgten.

Neben diesen Musts lädt das Xenix diesen Sommer aber auch zur (Wieder-)Entdeckung einiger Raritäten ein, die der Flower-Power-Bewegung damals schon mit Skepsis begegneten. Die einen, indem sie wie der Newcomer Barbet Schroeder im Drogendrama MORE (1969) die psychedelische Weltflucht ihrer Protagonisten mit dem moralischen Zeigefinger kommentierten; die andern, indem sie die gesellschaftlichen Ideale der Blumenkinder mit einer schmunzelnden bis satirischen Überzeichnung bedachten. Einige Produktionen, die im Gros erfrischend frei von einem philosophisch-politischen Überbau sind, mögen in ihrer traditionellen Machart zwar kommerzielle Ausschaltungen des Hippietums sein (wie der Performancekünstler und Musiker Dieter Meier als Zeitzeuge im Einleitungstext des Xenix-Programmheftes kritisch ausführt). Sie bieten aus Sicht der Nachgeborenen aber auch eine erhellende, amüsante Begegnung mit Versatzstücken der Flower Power-Kultur.

So wartet etwa die Tragikomödie PSYCH-OUT (1967/68) von Richard Rush mit einer überraschenden Glanzrolle des jungen Jack Nicholson auf. Der Star, der vorher vor allem in Fernsehrollen

zu sehen war, gibt im Film ein taubes, junges Landei, das in San Francisco seinen freakigen Bruder sucht, einen charman-verschlagenen Gitarristen. Das Instantpaar huldigt der freien Liebe in einem Dekor, dessen psychedelische Farben, Muster und Lichtkonzepte gleichermaßen die Kunst Vasarelys wie den Kommunengroove der Epoche auferstehen lassen; unnötig zu sagen, dass Hasch und LSD im (Liebes-)Spiel immer mit dabei sind. Hy Auerback andererseits lässt in I LOVE YOU, ALICE B. TOKLAS (1968) den verkorksten Peter Sellers mit Hilfe einer Hasch-Brownies servierenden, leichtbekleideten Schönheit vom spiessigen Anwalt zum Hippie in Reinform mutieren. Mit Mähne, baumelnder Halskette und wucherndem Brusthaar ereilt ihn am Schluss der überdrehten Komödie, inmitten einer abgedrifteten Partygesellschaft, die Selbsterkenntnis: «Ich bin so hip, dass es weh tut».

Die ironische Brechung, die hier anklingt, am konsequentesten umgesetzt hat aber wohl Christian Marquand in CANDY (1968). In bitterböser Art und Weise rechnet der Film, der über ein einmaliges Schauspieleraufgebot verfügt – neben Richard Burton sind unter anderen Walter Matthau, Ringo Starr, James Coburn und Marlon Brando zu sehen – mit einer Jugendkultur ab, die ihr Heil in der freien Liebe, dem unbekümmerten Drogenrausch, der Verehrung indischer Gurus – und überhaupt im Obskuren und Transzendenten – suchte. Sämtliche Autoritätsfiguren, seien sie bourgeois oder proletarischer Abstammung, bekommen ihr Fett weg: Der Vater der Protagonistin – ein verklemmter Lehrer –, der faustisch inspirierte Dichter, der glutäugige mexikanische Gärtner, der irre US-Armee-Offizier, der perverse Herzchirurg und der durchgeknallte Guru. Die als Softies getarnten Machos haben allesamt

nur eines im Sinn: das blonde, leichtgeschürzte Dummchen Candy, das seinerseits ein weibliches Stereotyp der Zeit darstellt, möglichst schnell flachzulegen.

In Marquands Satire, die bei Erscheinen als geschmacklos abgekanzelt wurde, findet sich sozusagen die Essenz der Hippiefilmreihe: Verpackt in die leicht bekömmliche Form der Komödie, bringen die Filme einerseits die Selbsttäuschungen und Verlogenheiten der Flower-Power-Generation ans Tageslicht; es geht um sexuelle Doppelmoral und traditionelle Rollenmuster. Sogar als Produkte des «Summer of Love» ist ihnen andererseits eine hellsichtige Ambivalenz eigen. Während an der visuellen Oberfläche schrille Buntheit und Lebensfreude herrschen, die sich in Outfits, Tapeten oder der blumigen Bemalung der VW-Busse äussert, schwingt in den Plots, vor allem in den Geschichten um den Drogenkonsum und seine Auswirkungen auf das Individuum, immer auch die Gefahr des Absturzes mit. Das gerade macht diese Fiktionen heute zu spannenden Zeitdokumenten: Es ist die Fragilität des Lebensentwurfs der Achtundsechziger, die in den überzeichneten Figures, Szenarien und Dekors implizit zum Ausdruck kommt.

Nicole Hess

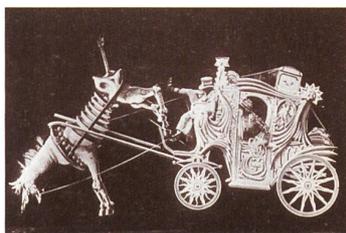
Die Reihe «Kiss my Butterfly – von Hippies, (Drogen-)Freaks und Blumenkindern» wird am 10. Juli um 19.30 Uhr mit D. A. Pennebakers Dokumentarfilm MONTEREY POP (1967) eröffnet und dauert bis Ende August.

Kino Xenix, Kanzelestrasse 56, 8026 Zürich, www.xenix.ch

Poesie der Verwandlung Die Ausstellung «Méliès, magicien du cinéma» in Paris



Zeichnung für LE VOYAGE
DANS LA LUNE



LES 400 FARCES DU DIABLE



L'HOMME À LA TÊTE
DE CAOUTCHOUC

Dem heutigen Publikum das Stummfilmberbe nahezubringen, ist oft eine Wette gegen Lethargie und Desinteresse. Wenn man ihm Ereignischarakter verleiht – als Festival, als Gala-Aufführung mit Orchesterbegleitung –, gelingt es mitunter, eine ermutigende Zuschaueremenge mit auf eine Zeitreise zu nehmen, deren Ertrag diese zuvor womöglich unterschätzt hat. In jedem Fall verlangt es eine grosse Vermittlungsarbeit. Die Cinémathèque française schlägt in diesen Monaten den Bogen zurück zu den Anfängen des Kinos und erweist dessen erstem Magier ihre Reverenz: George Méliès.

Eine kleine Utopie soll dabei Realität werden: Die Gemeinschaft aller Zuschauergenerationen, die sich im aktuellen Kinobetrieb kaum mehr herstellen lässt, soll begründet werden in einträchtigem Staunen. Dass dieses Staunen heute nicht mehr naiv, sondern kundig ist, hat die Cinémathèque klug bedacht. Ihr Konzept der filmhistorischen Vermittlung ist derart fürsorglich und umfassend, dass selbst wohl blasierte Sinne sich dem antiquierten Zauber von Méliès kaum entziehen können.

Zwischen diesem Hexenmeister des Kinos und der Cinémathèque besteht eine enge Beziehung, die bis in deren Anfangszeit zurückreicht. Leidenschaftlich bemühte sich ihr Gründer Henri Langlois in den letzten Lebensjahren von Méliès um dessen Wiederentdeckung, sammelte weltweit Filmkopien, Zeichnungen, Kostüme, Automaten und Requisiten. Vor vier Jahren vermachte dessen Enkelin Madeleine Malthète-Méliès der Institution ihre eigene, siebenhundert Stücke umfassende Sammlung. Angesichts der Schätze, mit denen man seither prunken kann, verwundert es, wie bescheiden die Ausstellung wirkt, mit der die

Cinémathèque nun den siebzigsten Todestag des Filmpioniers begeht.

Der Parcours durch sein Leben und Werk umfasst gerade einmal drei Räume. Vor sechs Jahren haben die Kuratoren, Laurent Mannoni und Méliès' Urenkel Jacques Malthète, bereits eine weit umfangreichere Schau konzipiert, die in den Ausstellungsräumen der Elektrizitätsgesellschaft EDF in Paris zu sehen war. Hier wie dort leiten sie dessen filmische Feerien aus der Leidenschaft der Belle Époque für das Bühnenspektakel her. Sie stellen ihn als Karikaturisten vor und rekonstruieren Zaubertricks, die er im legendären Théâtre Robert-Houdin vorführte. Das neue Medium faszinierte den Sohn eines Schuhfabrikanten augenblicklich. Am 28. Dezember 1895 wohnte er der ersten Filmvorführung der Brüder Lumière im Pariser Grand Café bei, im darauffolgenden April führte er ihre Filme in seinem Theater vor und machte einen Monat später in seinem Garten bereits selbst erste Aufnahmen. Seine frühen Filme waren noch ganz der Dramaturgie seiner Bühnenauftritte verhaftet: Requisiten verschwinden oder verwandeln sich nicht einfach – auch auf der Leinwand bedarf es noch der Intervention eines Magiers, der selbstgewiss sein Publikum adressiert. Rasch sollten Stopptricks und Doppelbelichtungen diesem Poeten der Verwandlung ungeahnte filmische Möglichkeiten eröffnen.

Er baute in Montreuil das erste Filmstudio überhaupt, durch dessen virtuelle Rekonstruktion die Ausstellungsbesucher nun flanieren können. Immer aufwendiger produzierte er dort seine Filme. Bald erzählten sie von Reisen an ferne, imaginäre Orte. Die moderne Technologie geht in ihnen ein Bündnis mit der Sehnsucht der Zuschauer nach dem Fantastischen und der Exotik ein. Als sich das Publikum

am Realismus der Brüder Lumière satt gesehen hatte, errangen Méliès' Phantasien weltweit eine immense Popularität und wurden schamlos plagiiert. Anfang der zehner Jahre waren sie jedoch bereits zu statisch für den Geschmack des Publikums; DIE EROBERUNG DES POLS sollte 1911 sein Schwanengesang werden. Brück bricht hier die Ausstellung ab, ein kurzer Epilog ist Méliès' letzten Lebensjahren gewidmet, die er als Spielzeughändler im Bahnhof Montparnasse zubrachte und seine verloren geglaubten Filme mit dem Zeichenstift rekonstruierte.

Man ist versucht, die Ausstellung als blossen Vorwand zu betrachten, einen *catalogue raisonné* der Sammlung und sämtlicher Filme herauszugeben. Dieser ist vorzüglich ediert: als prachtvoller Bildband, dessen Schauwerte die wissenschaftliche Präzision nicht kompromittieren. Allerdings ist die Ausstellung das Gravitationszentrum eines Rahmenprogrammes von bewundernswertem pädagogischem Furor. Sonntags führt ein Geschichtenerzähler junge Besucher durch die Schau, Filmprogramme werden konzertant begleitet, auch das Erbe ist zu erkunden, das Méliès in Filmen von Michael Powell, Terry Gilliam und Hayao Miyazaki hinterlassen hat. Workshops für Sechs- bis Achtjährige holen die zweifache Faszination ein, die das Fantastische heute besitzt: die Bereitschaft, sich den Illusionen anzuvertrauen, und die Wissbegier, ihre Herstellung zu durchschauen.

Gerhard Midding

«Méliès, magicien du cinéma» ist von der Cinémathèque française als Ergänzung der Dauerausstellung konzipiert und wird mindestens ein Jahr lang laufen. Der schwergewichtige Katalog ist bei den Éditions de La Martinère erschienen (360 Seiten, 49 €).

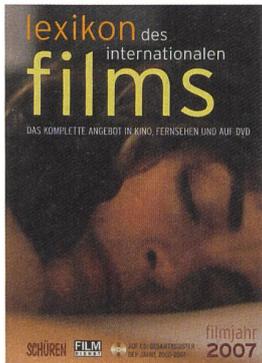
Vom Schönen und Nützlichen Jahresbände



«Zum ersten Mal widmet sich CINEMA einem Adjektiv», erfährt man im Editorial der mittlerweile 53. Ausgabe des Filmjahrbuches. Und da es sich um ein Schweizer Filmjahrbuch handelt, wird beim Thema – Schönheit – auch die Schönheit der Schweizer Berge einer Untersuchung für wert befunden, handelt es sich doch, nicht zuletzt dank ihrer Ablichtung in früheren Heimatfilmen, um eine «suspekthe Schönheit» (so der Titel des Aufsatzes von Marcy Goldberg). Die Oberfläche und was sich dahinter verbirgt, das kehrt immer wieder in den Beiträgen, sei es zum Phänomen der Cheerleader auf der Leinwand oder dem «dunklen Ursprung der Schönheitschirurgie», auf den die Fernsehserie «Nip/Tuck» verweist. In den kurzen Miniaturen, der Beschreibung von filmischen Momenten, die zum festen Bestandteil des Jahrbuches geworden sind, dagegen wird die Schönheit gefeiert, so erfahren wir, was für die Filmemacherin *Andrea Staka* «der sinnlichste Nacken ist», den sie aus einem Film kennt (er gehört Margarita Terechowa in *Tarkowskis SERKALO*). Höchst kurzweilig ist ein Beitrag über Gewichtszu- und -abnahme als extreme Form des Method Acting geworden – wer weiss schon, dass Vincent D'Onofrio für Kubricks *EYES WIDE SHUT* 5 Kilo mehr zunahm als Robert De Niro für seine Rolle als gealterter Boxer in *RAGING BULL* (35 zu 30). Auf der anderen Seite steht Christian Bale mit minus 32 Kilo für *THE MACHINIST* ziemlich einsam da.

Neben Aufsätzen und Miniaturen gibt es diesmal auch einen Monolog aus einem Theaterstück und einen Bildessay – ärgerlich aber, wenn beim letzten Bild der Falz genau durch dessen Zentrum geht. Die Durchsicht des Schweizer Filmschaffens 2006/07 am Ende des Bandes ergibt im Übrigen, dass der Schweizer Dokumentarfilm

Ein Knall aufs Auge, einer um die Ohren



im deutschen Kino derzeit weitaus besser repräsentiert ist als der Spielfilm.

Diesmal keine Kritik an Fehlern im Detail, die sind bei der hier verarbeiteten Datenmenge wohl unausweichlich – vielleicht nur der Wunsch, verschobene Starttermine künftig zur Kenntnis zu nehmen. Die jährliche Ausgabe des «Lexikons des internationalen Films» ist – auch im internationalen Vergleich – schon eine imposante Leistung: durch den Umfang der erfassten Produktionen, aber auch durch die Kontinuität des Erscheinens (immerhin gab es zeitweise gleich drei Filmjahrbücher).

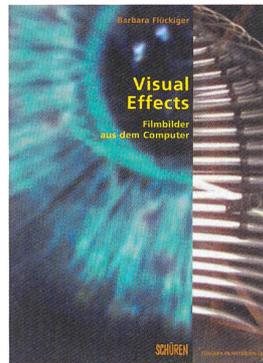
Dabei ist die Publikation durch zwei Ergänzungen in den letzten Jahren zusätzlich zum Lesebuch geworden. Zum einen durch das «Brevier des Verbandes der deutschen Filmkritik e.V.», dessen Texte diesmal direkt anknüpfen an die vorangegangene Ausgabe: es geht um die Rolle der Filmkritik, angestoßen durch eine Polemik, die der Filmproduzent Günter Rohrbach Anfang 2007 im «Spiegel» veröffentlichte. Dazu werden die Referate und Diskussionsbeiträge einer Podiumsdiskussion dokumentiert, die im Mai vergangenen Jahres in der Berliner «Akademie der Künste» stattfand. Die andere von mir geschätzte Rubrik ist die Vorstellung herausragender DVD-Editionen, die in der Flut der Neu- und Wiederveröffentlichungen schon mal untergehen.

Darüber hinaus enthält die diesjährige Ausgabe eine CD mit einem Gesamtregister der Jahre 2000–2007. (Original- und deutsche Titel, Personenverzeichnis aller in den Stablisten Genannten).

Frank Arnold

Filmjahr 2007. Lexikon des internationalen Films. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 636 S. Fr. 38.40, € 19.90

Cinema 53: Schön. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 205 S., Fr. 38.–; € 22.–



Die Studien von Barbara Flückiger zeichnen sich durch eine klare Vorliebe fürs selbstüberprüfte und -gewichtete Detail aus. Entsprechend meiden ihre akribischen Untersuchungen alle Verallgemeinerungen und Spekulationen, besonders solche von ästhetischer Art. Abenteuerliche Analogien und überstürzte Schlussfolgerungen werden umgangen, und das schliesst alle Erwartungen von nahendem Heil oder drohendem Unheil ein.

«Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films» und, jetzt nachgereicht, «Visual Effects – Filmbilder aus dem Computer» sind zwei Schriften, die einander so sehr bedingen wie ergänzen. Nacheinander beleuchten sie den Ton, dann das Bild unter dem rapid steigenden und ständig wechselnden Einfluss der Digitalisierung, und zwar tun sie es jeweils von der technischen wie von der künstlerischen Seite her. Die Reihenfolge, in der die beiden Bände mit einem Abstand von sieben Jahren veröffentlicht worden sind, ergab sich aus rein praktischen Umständen.

Plus que ça change ...

Alles geht vor sich, ohne dass die Verfasserin auch nur daran dächte, Audio und Video zusammenzufassen, sei's unter einem Titel, sei's unter einer einzigen Vorstellung. Demnach wird auch keine der zwei Disziplinen über die andere gehoben. Die Techniken sind bis in die praktischen Einzelheiten beschrieben. Von «Physikalischen Aspekten der Raumrepräsentation» ist da die Rede, von «Figur-Umwelt-Relation» und von «Generalisierung versus Dichotomisierung». Beim Bild behandeln die Kapitel «Prozedurale Animation», «Motion Capturing» oder «Compositing». Dennoch versucht die Autorin keinesfalls, sich in Fachjargon um seiner selbst willen zu üben oder in die

jeweiligen Möglichkeiten mehr hinein-zugeheimnissen, als in ihnen drin stecken kann.

Das ideale Produkt solcher Verfahren, die oftmals noch analog-digital gemischt sind, wären Bilder und Töne, denen sich nichts davon anmerken liesse, dass sie aus einer Bearbeitung von eben der Art hervorgegangen sind, und auch nichts davon, dass sie manchmal der blanken Leere, dem abstrakten Bildschirm zu verdanken sind. Auf vergleichbare Weise entsteht der Text eines Schriftstellers auf dem weissen Blatt oder ein gemaltes Bild auf der unberührten Leinwand. Und ähnlich war die klassische Hollywood-Bildmontage darauf aus, sich so verstohlen wie möglich unsichtbar zu machen.

Barbara Flückiger verfügt zweifellos über die praxisgeschärfte Wahrnehmung einer schreibenden Technikerin. Und sollte sie da einmal selber nichts mehr sehen oder hören, versichert sie, von der digital abgestützten Entstehungsweise eines Films, dann sei etwas erreicht. Es wäre gewiss alles auf anderem Weg herbeigeführt als bis dahin, und es wäre eben doch im Resultat kaum wirklich verschieden. Auch losgelöst von Bildstreifen und Tonband bliebe der Film wesentlich das, was er war und ist. Seine Zukunft läge weder schon hinter ihm, heisst das, noch hatte er sie erst vor sich.

... plus c'est la même chose

Allerdings, einem solchen Befund und Postulat, um nicht von einem frommen Wunsch zu reden, entspricht nun der tatsächliche *state of the art* keineswegs, und ob es jemals der Fall sein wird, dürfte sich noch eine Weile lang fragen. Zu oft verkrümmen, verdrehen und verschachteln digitale Verfahren den Raum von Ton und Bild zu seltsamen Dimensionen. Sie wirken, als

wären sie weder von dieser noch von einer andern Welt, sondern nähmen im besten Fall falsch abgesteckte, im schlimmsten ganz einfach monströse Ausmasse an.

Mehr noch, anhaltend grassiert die Tendenz, dem Zuschauer so vieles aufs Auge und um die Ohren zu knallen, das kein Ding der Möglichkeit darstellt. Doch geschieht es nur, um zu demonstrieren, wie dank der neuesten Tera-Kapazitäten und maximalen Auflösungen der Anschein jener Überwirklichkeit entsteht, die just das Unmögliche möglich erscheinen lässt, das mindestens in der Illusion. Oder, wie es dann wohl heissen muss: *virtuell*, sofern inzwischen noch zu ermitteln ist, was diese abgestürzte Vokabel bedeutet.

Mit andern Worten, das digitale Kino scheint anhaltend pubertär in den ausserirdischen Zauber der eigenen Effekte verknallt zu sein. Es sitzt in seiner Virtualität fest und ist nicht ganz wieder diesseits von jenseits angekommen: auf jenem Planeten der Affen, der immer schon der Heimathafen war für alle Spritzfahrten entlang der Lichtjahre und Milchstrassen. Wahrsager freilich gibt's genug, besonders solche, die wissen wollen: alles in den Filmen, was das letzte Überbleibsel Greifbarkeit nicht schon abgestreift hat, wird bald auch diesen jämmerlichen Rest irdischer Bodenhaftung loswerden wollen. Und wir werden munter wie die Kinder *tutti quanti* durch die Metagalaxien der Fantasy schlingern, auf den Spuren von: E.T.

Plus que ça change, würden die Franzosen philosophisch antworten, *plus c'est la même chose*. Inzwischen ist und bleibt die Position Barbara Flückigers stets die pragmatisch überlegte: *on verra*.

Pierre Lachat

Barbara Flückiger: Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer. Marburg, Schüren Verlag, Zürcher Filmstudien Band 18, 2008. 528 S.

VOM
JUCHZEN
UND
ANDEREN
GESÄNGEN

echoes of home

heimatklänge



Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizera
Per la diversidad da la creaziun culturala en Svizra

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR **idée suisse**

Zukunft oder Ende des Kinos?



Das digitale Kino wird nun schon seit geraumer Zeit beschworen, doch nach wie vor ist unklar, was damit eigentlich gemeint ist, denn die Digitalisierung der Filmtechnik vollzieht sich auf unterschiedlichen, keineswegs zwangsläufig miteinander verbundenen Ebenen im Produktions- und Verwertungsprozess und ist auch verschieden weit fortgeschritten. Die Frage nach der Wirkung digitaler Kreaturen auf den Zuschauer etwa hat wenig mit dem Themenkomplex des digitalen Vertriebs zu tun. Eine genauere Analyse dieser verschiedenen Prozesse ist also dringend nötig. Steht «the end of the reel world», wie der Sammelband «Zukunft Kino» sinnigerweise im Untertitel heisst, kurz bevor, sind wir tatsächlich Zeugen einer medialen Revolution? Herausgeberin Daniela Kloock beklagt, dass diese Fragen bislang nur innerhalb eines kleinen Fachkreises erörtert würden, und möchte die Diskussion mit ihrem Buch öffnen.

Der äusserst aufwendig gestaltete, reichlich bebilderte Band ist in sechs Teile gegliedert: Der erste Teil widmet sich der Geschichte der Filmtechnik bis zu und mit ihren digitalen Spielarten, Teil zwei sehr allgemein der «Lust zu schauen», also der grundsätzlichen Frage nach der Faszination des Mediums Film. Teil drei fragt unter dem Titel «Der Bruch in der Wahrnehmung» nach veränderten Wahrnehmungsweisen angesichts der technischen Umwälzungen, während Teil vier die oft beschworenen Gemeinsamkeiten zwischen Film und Computerspielen untersucht. Der fünfte Teil nimmt dann den Zuschauer ins Visier und damit die Frage, wie sich das Kino als Erlebnisort verändert. Schliesslich kommen, wohl auch im Sinne einer Ausweitung der Diskussion über den rein wissenschaftlichen Rahmen hinaus, verschiedene Praktiker wie die Re-

gisseure Edgar Reitz und Tom Tykwer oder der Kameramann Benedict Neuenfels zu Wort.

«Zukunft Kino» steckt also einen weiten Rahmen ab; aber obwohl die über zwanzig Texte ein breites Spektrum an Zugängen, Ideen und Einsichten erwarten liessen, wirkt das Buch als Ganzes doch ein wenig beschränkt. Dies hat verschiedene Gründe: So wird die Zukunft des Kinos stillschweigend auf die Zukunft des Spielfilms reduziert. Dokumentarfilme, in denen digitale Kameras momentan noch viel dominanter sind als in der Spielfilmproduktion, werden kaum erwähnt. Dies ist umso gravierender, als mit der Digitaltechnik doch oft ein Verlust an Authentizität, Echtheit, Lebendigkeit assoziiert wird. Dass die DV-Technik für den Dokumentarfilm aber genau den umgekehrten Effekt haben kann, dass die Handlichkeit der Kameras und die tiefen Kosten des Filmmaterials es dem Dokumentarfilmer ermöglichen können, näher und länger an seinem Gegenstand dranzubleiben, wird kaum erwähnt.

Ausserdem scheinen viele der Autorinnen und Autoren ganz im Banne der grossen Hollywood-Blockbuster und ihren digitalen Geschöpfen zu stehen. Immer wieder werden JURASSIC PARK (1993), THE MATRIX (1999) oder KING KONG (2005) als Beispiele für das digitale Kino bemüht. Dabei beschränkt sich die Digitalisierung der Postproduktion aber keineswegs nur auf deren spektakulärsten Aspekt – die *Computer Generated Images CGI* –, viel umfassender ist der Vormarsch der Computer im Bereich des Schnitts: Nonlineare Schnittsysteme haben analoge Schneidetische – gerade auch im Low-Budget-Bereich – fast völlig verdrängt. Auch kommen CGIs nicht ausschliesslich in der Gestalt von Dinosauriern und Riesenaffen daher. So nutzte Mar-

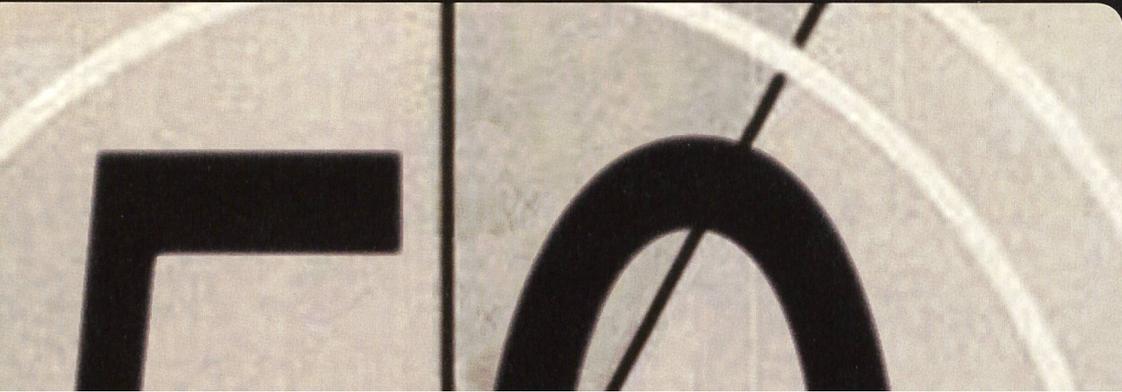
tin Scorsese in THE AVIATOR (2004) digitale Tricktechnik, um die Ästhetik vergangener Filmepochen zu imitieren, und in Science-Fiction- und Fantasy-Filmen wird häufig «digitales Korn» eingerechnet. Beide Phänomene werden in «Zukunft Kino» allenfalls am Rande erwähnt, dabei stehen gerade diese Entwicklungen – aber auch die Dogma-Ästhetik – in krassem Widerspruch zur oft konstatierten Glätte des digitalen Bilds, zu dem, was Neuenfels einen Mangel an «Spirit» nennt. Es bleibt die Frage, ob die regelmässig beklagte Seelenlosigkeit zeitgenössischer Hollywood-Blockbuster wirklich primär von der zugrunde liegenden Technik, der Ontologie des digitalen Bilds, das eben nicht mehr indexikalisch auf eine vorfilmische Realität verweist, abhängt, oder ob nicht die Filmästhetik entscheidet, wie Herbert Schwaab in seinem Beitrag vermutet. Tom Tykwer, der sich wie die meisten Praktiker im Interviewteil wohlthuend nüchtern äussert, vertritt diesen Standpunkt dezidiert: Die digitale Technik bringe eine qualitative Veränderung, aber letztlich gehe es hier nur um Werkzeuge, und entscheidend sei nach wie vor, wer diese zu welchem Zwecke verwende.

Es ist bezeichnend, dass die Filmemacher, die selbst Teil des beschriebenen Umbruchs sind, diesen als weitaus weniger dramatisch wahrnehmen als einige der Autoren. Edgar Reitz sieht in der Digitaltechnik vor allem die Möglichkeit, mit deutlich kleineren Crews und folglich auch geringerem finanziellem Aufwand zu drehen. Und zu der von Peter Greenaway im Buch geforderten Neuerfindung des Films als digitale Malerei, die sich ebenso der Tyrannei des Textes wie der der Schauspieler entzieht, meint Tykwer trocken: «Wenn das Kino sich wirklich verändert und neu erfunden wird, dann wird es nicht mehr Kino sein, oder?»

Tykwers Aussage gilt auch für die oft gehörte Behauptung, dass das Computergame dabei sei, den Film als «Leitmedium» abzulösen und mannigfaltige Synergien mit diesem einzugehen. Doch auch hier scheint der Umbruch nicht so fundamental wie oft suggeriert: «Die Vermischung zwischen Spielen und Filmen findet primär auf einer vermarktungstechnischen Ebene statt und betrifft nicht zwangsläufig auch Funktion und Mechanismus des Konsums», hält Tobias Moorstedt dazu fest. Interessant in diesem Zusammenhang auch der Artikel von Karin Wehn über eine noch relativ junge Szene, die Game-Engines, also jenen Teil von Computerspielen, der die eigentliche «Welt» entwirft, nutzt, um Filme zu drehen. Nicht nur dient hier die Digitaltechnik einmal mehr dazu, kostengünstig ausgewachsene Filme zu realisieren; aus den Beschreibungen, wie die Produzenten der Machinimas – so die Bezeichnung dieser neuen Filmform – die Programme austricksen, damit diese nicht «zu intelligent» und zu eigenmächtig agieren, sondern sich «ans Script halten», wird deutlich, dass die beiden Medien sich zwar gegenseitig beeinflussen mögen, letztlich aber doch weit auseinander liegen: Was für Spiele *state of the art* ist – möglichst autonom agierende Figuren –, wird für den Filmemacher zum Störfaktor. Momentan beliefern sich die beiden Medien wohl vor allem gegenseitig mit Rohmaterial. Die Zukunft des Kinos scheint also vorerst doch nicht das Ende des Kinos zu sein, wie wir es kennen.

Simon Spiegel

Daniela Kloock (Herausgeberin): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 348 S. Fr. 82.90, € 49.-

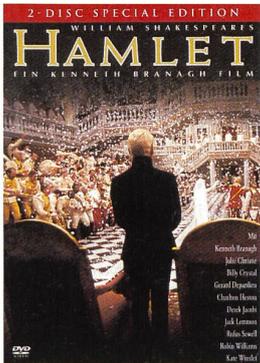


**Gratulation
zum 50. Jahrgang
des «Filmbulletins»**

... die Druckerei des «Filmbulletins»

mattenbach
das medienhaus
vorstufe
druck
logistik
verlag
it-service

DVD

**Hamlet**

Solche Verehrung möchte man so manchen Filmen wünschen: Im Internet hatte man über Jahre eine Homepage eingerichtet, mit dem einzigen Zweck, öffentlich auf die DVD-Veröffentlichung von *Kenneth Branaghs HAMLET* von 1996 zu drängen. Kürzlich hatten die Studioverantwortlichen ein Einsehen, und so ist der Mammutfilm nun als Special Edition erhältlich. Dabei lassen bereits die Eckdaten das Werk als opus magnum erkennen: im seltenen 70mm-Format gedreht, mit dem kompletten Shakespeare-Text, gespielt und vorgetragen von *Who-is-who* der Film- und Theaterbranche. Von *Derek Jacobi* und *Kate Winslet* über *Charlton Heston* und *Julie Christie* bis *Jack Lemmon* und *Gérard Depardieu* – sie alle sind mit mehr oder weniger grossem Part mit dabei. Grosse Filmkunst ist dabei allerdings nicht entstanden, denn dem Bild wird nie genug Raum gelassen, um sich von seiner bloss illustrativen Funktion zu emanzipieren. Faszinierend ist das Ganze gleichwohl, weil hier getan wird, was nie eine Verfilmung und kaum je eine Bühnenszenierung gewagt hat: das berühmteste Stück der Welt ungebändigt in seiner ganzen komplexen Überfülle und Widersprüchlichkeit auf den Zuschauer loszulassen. Das ist überwältigend, allen Mängeln zum Trotz.

HAMLET GB/USA 1996. Region: 2. Bildformat: 16:9; Sprachen: Deutsch (Dolby Digital 2.0), Englisch (Dolby Digital 5.1). Untertitel: D, E. Vertrieb: Warner Home Video

Charley Varrick

Filmarchivar, Chef der Montageabteilung bei den Warner Studios, Second Unit Director von Legenden wie *Michael Curtiz* und *Raoul Walsh* – *Don Siegel* hat das Filmhandwerk von Grund auf erlernt. Die Kritik nannte den Regisseur denn auch mit Vorliebe einen Rou-

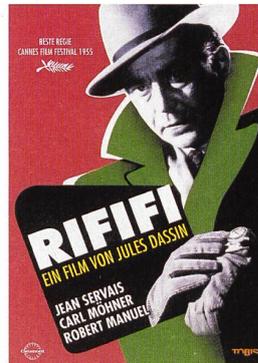


tinier – als ob das ein Schimpfwort wäre. An seinem *CHARLEY VARRICK* von 1973 lässt sich freilich zeigen, dass Routine sich erst einstellt, wenn man Meisterschaft erreicht hat. Auch der Gangster *Charley Varrick*, der Protagonist des Films, ist ein Routinier. Selbst als er bei einem grossen Banküberfall in New Mexico die Frau verliert und merken muss, dass die Beute Mafiageld ist, verliert er niemals seine stoische Ruhe. So cool wie der Protagonist, so distanziert ist der Blick, mit dem *Don Siegel* ihm von einem (vermeintlichen) Showdown zum andern folgt. Doch was Figur und Regisseur an Empathie vermissen lassen, das hat der Zuschauer beizusteuern. Gerade weil der Film so unangenehm bleibt, versetzt er den Betrachter in helle Aufregung, und dessen Sympathien gehören ganz dem hartgesotenen *Varrick*, gerade weil dieser von niemandem Sympathien erwartet. *Don Siegel* ist damit einer seiner besten Filme gelungen: Schnörkellos und ohne Gefühlsduselei, direkt und unwiderstehlich wie ein Faustschlag.

DER GROSSE COUP USA 1973. Region: 2. Bildformat: 16:9 (anamorph); Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: e-m-s.

Rififi

Geboren wurde *Jules Dassin* in Middletown, Connecticut. Gleichwohl hielten die meisten den kürzlich verstorbenen Regisseur für einen Franzosen. Der Grund dafür dürfte nicht nur sein Name gewesen sein, sondern vor allem auch, dass er dem französischen Kino einen seiner besten Filme geschenkt hat: Mit *DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES* exportierte *Dassin* das Genre des film noir, welches er mit Titeln wie *BRUTE FORCE* oder *NIGHT AND THE CITY* massgeblich mitdefiniert hatte, nach Europa.



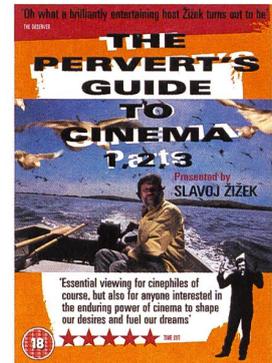
Die Geschichte um den rücksichtslosen Dieb *Tony* gibt wenig her für Nacherzählungen: Der Safe eines Juweliergeschäfts soll geknackt werden. Der Ganove versammelt dazu seine Spiessgesellen und muss später für deren Fehler zahlen. Höhepunkt des Films ist indes die Ausführung des Überfalls. Diese Sequenz hat Filmgeschichte geschrieben: über eine halbe Stunde lang sieht man den Dieben bei ihrer Arbeit zu – eine schweisstreibende Angelegenheit auch für den Betrachter im Kinosaal. *Dassin* war sich der enormen Wucht dieser Szene so sicher, dass er sowohl auf Dialoge wie auf Musik verzichtete. Doch das Fehlen dieser üblichen Emotionsverstärker machte den Suspense der Szene nur noch intensiver: weil auf der Tonspur kaum etwas zu hören ist, hält das Publikum auch heute noch unweigerlich den Atem an.

Die vorliegende DVD präsentiert den Film erstmals in ungekürzter Originallänge. Leider fehlen die deutschen Untertitel, und auch die digitale Restaurierung vermag nicht recht zu befriedigen. Schmerzhaft Mängel bei einem Film, von dem *François Truffaut* gesagt hat: «Aus dem schlechtesten "schwarzen" Roman, der mir je untergekommen ist, hat *Jules Dassin* den besten film noir gemacht, den ich je gesehen habe.»

RIFIFI F 1954. Region: 2. Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprache: D, E. Verleih: ufa

Film & Psychoanalyse

Filmwissenschaft mit psychoanalytischen Werkzeugen zu betreiben gilt spätestens seit Ende der Achtziger Jahre als passé. Ein fataler Irrtum, wie der slowenische Philosoph *Slavoj Žižek* verschiedentlich in seinen Büchern gezeigt hat, in denen er virtuos Kino mit Lacanscher Psychoanalyse verquirlt. Nicht umsonst heisst ein von ihm her-



ausgegebener Band «Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten». Nun hat *Žižek* mit *THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA* seinen eigenen Filmführer gedreht. Von *CITY LIGHTS* über *PERSOONA* bis *ALIEN RESURRECTION* und von den *Marx Brothers* bis zum Zauberer von *Oz* reicht der Fundus seiner teils zu erwartenden, teils überraschenden Beispiele. Dabei legt *Žižek* glücklicherweise nicht die Figuren auf die Couch, wie es die Psychoanalytiker im Kino sonst so gerne (und so falsch) tun. Vielmehr zeigt er, dass die Affinität des Kinos zur Psychoanalyse weniger in den Stories und Figuren als vielmehr in der formalen Gestaltung der Filme zu suchen ist.

Neben den exzellent ausgewählten Ausschnitten ist indes vor allem der bärtige Philosoph selbst die grosse Sehenswürdigkeit seines Rundgangs. Nicht nur dass er in dem für ihn typischen Höllentempo wild schnaufend, schwitzend und gestikulierend durchs unwegsamste Theorie-Dickicht hindurchstampt, er hat sich auch noch ganz buchstäblich in die Filme versenkt, von denen er spricht: So erläutert *Žižek* etwa Hitchcocks *PSYCHO*, während er selbst im Keller von *Mama Bates* sitzt, oder er hantiert mit dem Gartenschlauch, wie der Vater zu Beginn von *David Lynchs BLUE VELVET*. Und sollte man nach den 150 Minuten Laufzeit gleichwohl von der Aktualität des psychoanalytischen Ansatzes in der Filmanalyse nicht überzeugt sein: Auch wer sich nur an die gezeigten Ausschnitte hält, wird diesen Guide äusserst inspirierend finden.

THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA USA 2006. Kein Regionalcode. Bildformat: 16:9; Sprache: E; Untertitel: D, E, F. Vertrieb: www.thepervertsguide.com

Johannes Binotto

Glückssuche mit Märchentönen

RUSALKA von Anna Melikian



Einmal, etwa in der Mitte des Films, springt die Hauptfigur Alissa, einem lebensmüden Betrunkenen folgend, von einer Brücke. Die Begegnung der beiden in der Moskwa inszeniert Anna Melikian völlig unnaturalistisch als beschwingtes Wasserballett. Unübersehbar ist Alissa völlig in ihrem Element, bewegt sich weit gelöster als auf dem Land – wo sie vom Ballett immer nur träumt.

Die titelgebende Figur der Meerjungfrau Rusalka entstammt der slawischen Märchenliteratur; im Westen ist sie am ehesten bekannt durch Hans Christian Andersens Version «Die kleine Meerjungfrau» und als Oper von Antonin Dvorák. Anna Melikian hat in ihrem zweiten langen Spielfilm jedoch nicht einfach den Märchenstoff verfilmt. Sie verleiht ihrer eigenständigen Filmstory nur märchenhafte Züge und lässt Alissa als entfernte Verwandte der Märchenfigur erscheinen, etwa wenn sie zeitweilig über die Gabe verfügt, ihre Wünsche wahr werden zu lassen.

Spielerisch lehnt sich die Regisseurin an Motive der Vorlage wie die Stummheit der Hauptfigur an: Als gut Sechsjährige beschliesst Alissa, nachdem eine werbewirksam als

Weltuntergang angekündigte Sonnenfinsternis folgenlos vorbeigegangen ist, fortan zu schweigen. Weshalb sie als anormal in eine Sonderschule gesteckt wird. Dass Alissa nicht der «Normalität» entspricht, weiss Anna Melikian in zahlreichen Einstellungen zu feiern, wenn sie ihre Hauptfigur zeigt, wie sie inmitten von Menschenströmen am Ort verweilt oder in die Gegenrichtung tendiert. «Normal» ist wohl jene Menschenmenge, die ihren Frust über das Verlieren der nationalen Fussballmannschaft mit Gewalt gegen Autos und Fensterscheiben austobt. Und «normal» ist wohl auch Sascha, der offensichtlich zu den Gewinnern der neuen Gesellschaft gehört, indem er seinen im Geld schwimmenden Mitmenschen Grundstücke auf dem Mond verkauft. Ausgerechnet in diesen Sascha verliebt sich Alissa; ein Erlebnis, das endlich wieder ihre Zunge löst.

Die Anlehnung an die Märchenwelt verleiht der Regisseurin vor allem die Freiheit, phantasievoll abzuheben, die allzu erdschwere Realitätsbezogenheit zu überwinden. Doch ein Märchen ist ihr Film nicht wirklich: Da werden weder die Guten belohnt noch die Bösen bestraft – sie bleibt rea-



listisch genug, eher das Gegenteil zu suggerieren. Und der Film spielt – auch wenn Anna Melikian bewusst keine bestimmte Küstenlandschaft zeigt und keine allzu bekannten Moskauer Motive für die Grossstadtszenen verwendet – keineswegs in einem «Nieundnimmerland», sondern lässt sehr deutlich das Russland der Nachwendezeit erkennen.

Die Regisseurin «datiert» ihre Szenen genau – doch nicht in Jahren, sondern nur in Relation zum Alter der Hauptfigur. Diese wird mit gleichermaßen mitreissender Präsenz doppelt verkörpert, als Sechsjährige von *Nastja Donzowa*, als Achtzehnjährige von *Mascha Schalajewa*. Zu vermuten ist, dass Alissa am Ende der Sowjetära geboren ist. Ein Plakat verkündet jedenfalls schon, als sie gut sechsjährig ist: «Wir garantieren, dass Ihre Träume wahr werden.» Später lesen wir: «Alles liegt in Deiner Hand.» Solche individuellen Glücksversprechungen (anstelle der früheren kollektiven) finden sich im Laufe des Films auf einer ganzen Reihe von Plakaten. Und um das «Glück» geht es in *RUSALKA* auch, wie sich das für ein Märchen gehört.

Das Inerfüllunggehen der eigenen Wünsche, das muss Alissa früh erfahren, bedeutet nämlich nicht unbedingt Glück: Meist ist es verbunden mit Leid für andere. So dass sie sich vornimmt, nichts mehr wünschen zu wollen. Erst als sie nicht mehr für sich selbst, sondern für einen geliebten anderen Menschen, für Sascha, etwas wünscht, bringt die Realisierung des Wunsches so etwas wie Glück. Ein Glück, das die Hauptfigur mit dem Leben bezahlen wird. Aber tödliche Verkehrsunfälle, kommentiert Alissa aus dem Off trocken, sind in der Grossstadt nichts Besonderes.

So wie das Hin-und-Herwechseln zwischen Märchentönen und konkreter Gesellschaftsdarstellung für *RUSALKA* bezeichnend ist, so versteht es die Regisseurin, vieles im Film in einer wohlthuenden Schwebung zu halten: zwischen Gut und Böse, zwischen Traum und Realität, aber auch zwischen Ge-

schichtenerzählen und Philosophieren. Diese Grenzverwischung wird optisch gleich zu Beginn fast programmatisch vollzogen: Während die Fische, eines der visuellen Leitmotive, unter dem Vorspann sich in einer Animationssequenz bewegen, fährt die Kamera anschliessend zurück – weg von den entsprechenden Fischbildern auf dem Rock, den Alissas dicke Mutter trägt, bevor sie ihn ablegt, um ihrerseits ins Wasser zu tauchen.

Wunderbar absurd auch die Bilder des sich bewegenden Riesenhandys, in dem sich die stumme Alissa als wandelnde Werbesäule ihren Unterhalt verdient und dabei mit wachen Augen die Stadt und ihre Menschen beobachtet. Ähnlich bildstark wirkt das gigantische Plakat an der Fassade des Wohnhauses, in dem Alissa mit Mutter und Grossmutter in Moskau lebt und in das sie auf der Höhe des Fensters ein Loch schneidet – genau im Auge des überlebensgrossen Frauenkopfs.

Auch die kurzen Traumsequenzen entwickeln eine eigene Poesie, wie etwa das Bild von Alissa als federleichtem kleinem Mädchen im Ballettröckchen und dem imaginierten Vater im unförmigen Taucheranzug am goldgelben Strand. Diesen gelben Strand, der die Traumbilder durchzieht, finden wir, nach dem tödlichen Unfall, in der letzten Einstellung wieder mit einer lachenden Alissa. Wenn sie nun zu blasen beginnt, wie einst, als sie dadurch einen Sturm auslöste, ist das Filmbild weg.

Martin Girod

R: Anna Melikian; B: Anna Melikian, Natalja Nasarowa; K: Oleg Kiritschenko; S: Alexander Andriuschenko; A: Uljana Riabowa; Ko: Irina Grashdankina; M: Igor Wdowin; T: Dmitri Smirnow. D (R): Mascha Schalajewa (Alissa), Jewgeni Ziganow (Sascha), Maria Sokowa (Alissas Mutter), Irina Skrinitzenko (Rita), Nastja Donzowa (die sechsjährige Alissa), Albina Jewtuscheskaja (Alissas Grossmutter). P: Central Partnership, Moskau; Ruben Dischdischian. Russland 2007. Farbe, Dauer: 115 Min. CH-V: trigon-Film, Ennetbaden





Performerin mit Kreativkraft Tilda Swinton ein Porträt

Ob mit wehendem rotgoldenen Haar, von rasendem Schmerz verzehrt, ob mit hochgetürmter Rokokoperücke oder Samtpumphöschchen, im Galopp durch die Jahrhunderte, ob als pechschwarz gefärbte Replikantin im Zukunftsland oder – neu im Kino – als schrecklich schöne, alkoholranke Frau mittleren Alters, die nichts mehr zu verlieren hat: JULIA. Tilda Swinton kann heute alles spielen. Die “ungelernte” Schauspielerin mit dem Renaissance-Gesicht und der Modelfigur hat ihre Auftritte, die sie früher “Bilder” nannte, über die Jahre zu tragenden Rollen weiterentwickelt, ist zu einer Charakterdarstellerin gereift und als solche auch noch mit einem Oscar für die beste Nebenrolle in MICHAEL CLAYTON geehrt worden.

Tilda Swinton hat nicht zielstrebig auf diesen Ruhm hingearbeitet, der frühere “Underground-Star” war und ist noch immer dem Experiment verschrieben und hat lange eine überschaubare, dafür treue Fangemeinde bedient, die sich erst in den letzten Jahren merklich vergrößert hat. Erst nach ihrer coolen, übermenschlichen Eisprinzessin in THE CHRONICLES OF NARNIA (2005) und nach Erscheinen eines opulenten Fotobands in limitierter Auflage vor drei Jahren wurde die schottische Schauspielerin plötzlich auch im deutschen



THE LAST OF ENGLAND, Regie: Derek Jarman (1988); MICHAEL CLAYTON, Regie: Tony Gilroy (2007)

Sprachraum als Star wahrgenommen. Oft mit einem leisen Erstaunen, dass es auch intelligente Schauspieler ohne Allüren, dafür mit dezidierter Meinung in politischen und künstlerischen Fragen gebe. Damit ist schon viel über die eigenwillige Darstellerin mit der beeindruckenden Leinwandpräsenz gesagt, die lange darauf bestand, Performerin genannt zu werden, noch lieber Wissenschaftlerin (in Sachen Film), denn an der Schauspielerei allein ist ihr weniger gelegen.

Dass Tilda Swinton eine höhere Tochter mit aristokratischem Hintergrund ist, die ihre Kindheit auf einem der ältesten Familiensitze der Insel in Schottland verbrachte und neben Lady Diana die Schulbank drückte, hat sich inzwischen herumgesprochen. Auch, dass sie sich schon früh von ihrer Herkunft verabschiedete, bereits auf dem renommierten West-Heath-Internat als Aussenseiterin galt und am liebsten Schriftstellerin werden wollte. Sie war einfach zur Rebellin geboren, ging nach der Schulzeit für zwei Jahre nach Afrika, in sozialer Mission, machte ihren Politik-Abschluss in Cambridge und vertraute sich, nach nur einer Spielzeit bei der Royal Shakespeare Company, ihrem wahren Entdecker, dem Maler und Regisseur *Derek Jarman*, an. Er hatte in ihr die Idealbesetzung für seine "Prinzessin" gefunden: Lena, Prosti-

tierte und Malermodell, die wie eine Botticelli-Schönheit oder eine Maria Magdalena aussehen konnte. Jarman gelang es, in seinem 1985 gedrehten Künstlerfilm *CARAVAGGIO* schon das ganze Können aus seiner fünfundzwanzigjährigen Debütantin herauszukitzeln. Die Widersprüche und das Widerspenstige, aber auch die Leuchtkraft in den noch weichen mädchenhaften Zügen. Seine Zauberformel lautete ganz einfach: «No acting! Be yourself!»

Neun Jahre und sieben Filme lang – bis zu seinem frühen Airstod 1994 – war Tilda Swinton dem grossen Erneuerer des britischen Kinos der Achtziger und Neunziger als Muse zugetan. Bei ihm entwickelte die Naturbegabung ihren unverwechselbaren gestischen Stil, der sich auf den Anti-Naturalismus eines Meyerhold, auf das Brechtsche epische Theater und das grosse Vorbild Helene Weigel bezieht. «Aber den Unbelehrbaren zeige, mit kleiner Hoffnung, dein gutes Gesicht», zitierte sie beim Interview aus ihren Brecht-Gedichten, die griffbereit im Hotelzimmer lagen. Das «gute Gesicht» der engagierten Schauspielerin, die aus ihrer linken Gesinnung nie ein Hehl machte, ist bis heute geblieben. Tilda Swinton reklamiert für sich zu Recht, was vor lauter «Auteur»-Kult



ORLANDO, Regie: Sally Potter (1992)

schon lange in Vergessenheit geraten, was auf der Leinwand aber nicht weniger wahr ist als auf der Bühne: dass der Darsteller der einzige «Autor» seiner Figur ist.

Nur so lässt sich eine Arbeit wie der fliegende Kostümwechsel der unglücklichen Königin Isabella im elisabethanischen Königsdrama «Edward II» im gleichnamigen Jarman-Film richtig bewerten. Da verwandelt sie sich in Sekundenschnelle vom Hollywoodstar Grace Kelly in die argentinische Landesmutter Evita Perón, dann in die philippinische Schuhfetischistin Imelda Marcos oder die machtgierige Margaret Thatcher. Die Requisiten stammten nicht aus der Designerschublade, sondern vom Flohmarkt, den passenden Schmuck kaufte die auch als Ausstatterin begabte Darstellerin hingegen gern im exklusiven Knightsbridge. Tilda Swinton schleppte ihre Schätze unaufgefordert auf den Set, zur steten Überraschung des familiären Teams um Derek Jarman. Tilda Swinton tat eben stets mehr, als nur eine Rolle zu spielen. Für ihren Einsatz wurde sie 1991 mit dem Darstellerpreis in Venedig belohnt. Gleiches gilt für die rasende, im weissen Hochzeitstill verwickelte und mit einer Schere bewaffnete tanzende Braut in *THE LAST OF ENGLAND* (1988), ihrem zweiten

Jarman-Film, der ihr heute am meisten am Herzen liegt. Vor allem deshalb, weil es für die unverwüstliche Avantgardistin und Filmnarrin eine besondere Herausforderung darstellt, auf Super-8 zu drehen, dann ein ganzes Jahr Zeit zu haben, um mit dem Material zu experimentieren, etwa so, als würde man eine «Poetik-Anthologie» vorbereiten. So und nicht anders muss man sich die Filmarbeit in der einzigartigen Jarman-family vorstellen, an der alle beteiligt waren.

Heute sind die «Gender-bender»-Rollen, das androgyne Leinwandimage und Geschlechterkonzept, mit denen die Darstellerin bekannt wurde, ihre experimentell orientierte Arbeit insgesamt, ins Hintertreffen geraten. Dazu gehören Arbeiten mit *Cynthia Beatt*, *Christoph Schlingensief*, *Klaus Wyborny*, *Robert Lepage* bis hin zur Computer-Geburt der Ada Byron King in *CONCEIVING ADA* von *Lynn Hershman Leeson* oder deren *TEKNOLUST* mit Swinton als Biogenetikerin, die von sich selbst drei erstaunliche Replikanten herstellt, alle köstliche Ableger von Tilda Swinton. Oder ihre Teilnahme am Inzestdrama *THE WAR ZONE* von Kollege *Tim Roth* im Regiestuhl, in dem sie, unmittelbar nach der Geburt ihrer Zwillinge, unbedingt ihren deformierten Körper vor der Kamera zeigen wollte.

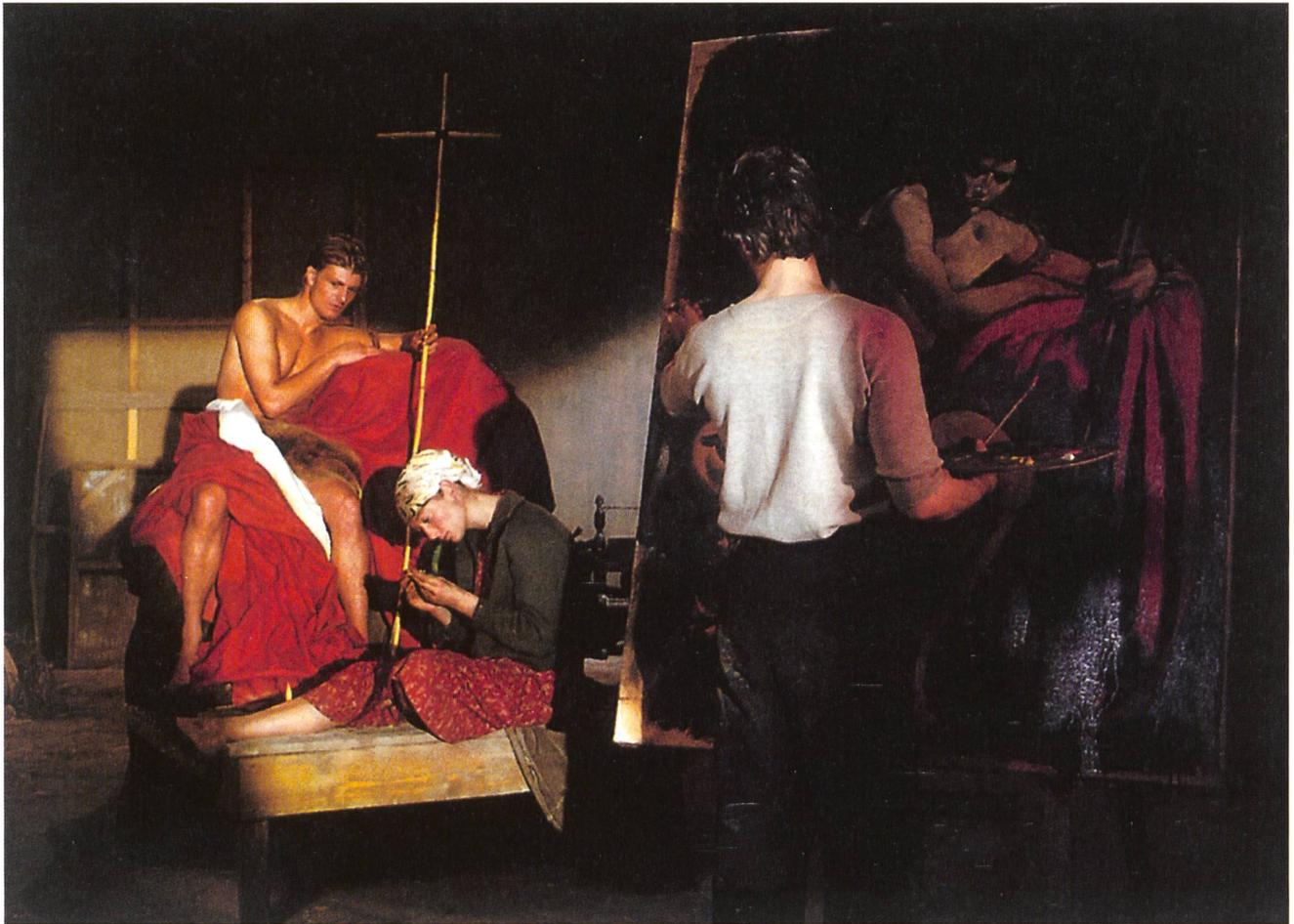


Durch Tilda Swintons Karriere geht ein Riss, der nach dem Tod des Avantgardekünstlers Derek Jarman 1994 entstand, dem sie nach wie vor die Treue hält. Sie erinnert in Vorträgen an seine Arbeit oder tritt in den neuen DVD-Ausgaben der Filme als Kronzeugin auf. Öffentliche Trauerarbeit leistete sie unmittelbar nach seinem Tod mit dem Projekt «The Maybe»: sie legte sich eine Woche lang, acht Stunden täglich, in der Londoner Serpentine Gallery – später noch einmal in Rom – in einen gläsernen Sarg. «Matilda Swinton (1960–)» war auf der kleinen Plakette zu lesen. Seinem Andenken ist auch der von ihr gerade produzierte Dokumentarfilm *DEREK* gewidmet – jede Zeile darin ist von ihr selbst geschrieben und gesprochen.

In den frühen Abschnitt ihrer Karriere gehört noch ihr erster amerikanischer Spielfilm *FEMALE PERVERSIONS* (1996), mit der zweiten Hauptrolle nach *ORLANDO*. Regisseurin *Susan Streitfeld* konnte in ganz Amerika keine Actrice aufreiben, die bereit war, ihren Ruf mit dieser angeblich “berufsschädigenden” Rolle aufs Spiel zu setzen. Gezeigt wird dabei nur der Zwangscharakter einer amerikanischen Erfolgsfrau, die ihren gesellschaftlichen Aufstieg einer Überanpassung in Form von fliegenden Rollenwechseln verdankt.

Aggressiv und extrovertiert, dominahaft, im Handumdrehen unerwartet regressiv, kleinmädchenhaft, praktiziert sie die weitverbreitete Bereitschaft zur Unterwerfung unter ein genormtes Weiblichkeitsideal. Ein darstellerischer Parforceritt für Tilda Swinton – wie immer mit hohem Körpereinsatz.

«Tilda Light» hat sie selbst die etwas orientierungslose Übergangsphase zum amerikanischen Mainstream-Kino genannt, zu der Filme wie *THE BEACH* mit Leonardo di Caprio, *VANILLA SKY* mit Tom Cruise oder der Horrorfilm *CONSTANTINE* mit Keanu Reeves gehören. Aber sie hat damit ihrem Ruf nicht geschadet, eine Darstellerin zu sein, die ihre Berühmtheit zugunsten der Kunst geopfert hat und nicht umgekehrt. Die neue alte Tilda Swinton war geboren, als sie ihre legendäre rote Haarpracht abschnitt und sich in die Niederungen einer amerikanischen Hausfrauenexistenz begab. In *THE DEP END* (2001) umrahmen die etwas störrischen, nur noch schulterlangen Haare das besorgte Gesicht einer aufopferungsgewohnten Mutter dreier Kinder, die den tatverdächtigen eigenen Sohn mit allen Mitteln schützt. Tilda Swinton beugte sich nicht dem Klischee der bösen Frau des *film noir*, es gelang ihr hingegen, den “schwarzen” Thriller in einen «woman’s film» alter Tradition zu verwandeln. Die neue Tilda Swinton ist hier



keine Performerin mehr, sondern ganz einfühlsame Schauspielerin. Da versteht man endlich, warum sie damals in Jarman-Kreisen schon mit den früheren Studiostars Joan Crawford oder Katherine Hepburn verglichen wurde.

Auf ähnlichen Pfaden bewegt sich ihre Oscar-Rolle als Karen Crowder, der knallharten Karrierefrau und Anwalts-Gegnerin von George Clooney, der in *MICHAEL CLAYTON* für die Rettung des guten Amerikaners zu sorgen hat. Auch hier sieht sie wieder vertrauter aus: eine moderne Frau mit zwei Gesichtern. Das eine zeigt sie zu Hause ungeschminkt vorm Spiegel, wo sich vor unseren Augen die Verwandlung vollzieht. Aus der Durchschnittsfrau mittleren Alters, die auch ein Speckpölsterchen verkraften kann, wird ein Monster, eine Lady Macbeth in Pumps und Perlen, die sich ihrer Firma, nicht einem mörderischen Ehemann mit Haut und Haar verschrieben hat. Hier ist Tilda Swinton – unberechenbar, aufbrausend, geschlechtslos, freudlos – diejenige, die über Leichen geht.

Tilda Swinton war schon Mitte vierzig, als sie für die tragende Rolle in dem Blockbuster und Fantasyfilm *THE CHRONICLES OF NARNIA* gefragt war und auf neue Art ihre ätherische Schönheit ins Spiel bringen konnte. Sie hatte das

in England sehr populäre Kinderbuch nie gelesen und stürzte sich ganz unbefangen in die Dreharbeiten. So kam es, dass die Rolle der frostigen Lady, die sich im weissen Schwanenpelz mit Kristallkrone als Herrin der Wölfe aufspielt oder sich als wilde Kriegerin mit Löwenmähne und gleich zwei Schwertern hantierend in den Kampf stürzt, den erklärten Antistar doch noch zur Hollywood-Ikone kürte. Obwohl die meergrünen Augen hinter Kontaktlinsen versteckt und das von Natur aus feuerrote Haar von einem Perückenturm erdrückt wurde. Ihr gestalterisches Mitspracherecht konnte sie sogar bei dieser Disney-Produktion durchsetzen: der "Look" der Eisprinzessin geht zu 85 Prozent auf ihr Konto. Ganz anders als die betörende Botticelli-Schönheit ihres androgynen Orlando die erste Hauptrolle Swintons, mit der sie 1992 ihren Durchbruch erzielte. Orlando durchheilt mit seinen Metamorphosen vierhundert Jahre englischer Geschichte, verkraftet sogar eine Geschlechtsumwandlung vom Mann zur Frau und gilt heute als das überzeugendste Beispiel für die stets mit dem eigenen Körper betriebene Geschlechterpolitik der Ausnahmeschauspielerin. Mit Regisseurin *Sally Potter* hat Tilda Swinton fünf Jahre lang an der Konzeption der Hauptfigur gefeilt, die, anders als in Virginia Woolfs Roman, von Anfang an als Hosenrolle angelegt ist.



CARAVAGGIO, Regie: Derek Jarman (1985); FEMALE PERVERSIONS, Regie: Susan Streitfeld (1996)

Und nun JULIA: Die Frau mit dem schweren Goldklunker am Hals, ordinär, selbstzerstörerisch, unberechenbar, eine "unheilbare" Trinkerin. Julia stöckelt wie eine Getriebene – von einer Verzweilungstat zur nächsten – über die Leinwand. So wirkt die gerade noch vor Lebenslust sprühende, glänzend aussehende Frau mit Charisma plötzlich verbraucht, missgelaunt, auch irgendwie schlampig, wenn sie sich am nächsten Morgen vom Rücksitz irgendeines fremden Autos quält. Diese Frau ist eben beides: hinreissend und abstossend. Julia lebt in den Tag hinein, hat gerade wieder eine Stelle verloren, weil sie nicht regelmässig zur Arbeit kam, kann sich nur noch auf ihren Sozialarbeiter Mitch verlassen, der heimlich in sie verliebt ist. Sie hat sich schon lange für den Alkohol entschieden, vergeudet sich an Zufallsbekanntschaften oder lässt sich – auch das verwundert kaum – auf eine Kindesentführung ein. Diese JULIA war eine ganz besondere Herausforderung für Tilda Swinton, die den überlangen Film, geschlagene 143 Minuten, von der ersten Sekunde an prägt und trägt. JULIA ist eine One-Woman-Show, ein Parforceritt, eine Rolle, wie aus einem anderen Leben geborgt.

Diese Julia lehnt sich nicht ernsthaft gegen das ihr zugefallene Leben zwischen Sucht und Niemandsland auf, sondern verausgibt sich. In der zweiten Hälfte des Films, der mit seiner unausgewogenen Erzählhaltung durchs amerikanisch-mexikanische Grenzland stolpert, auf mehrere Schlüsse zusteuert und einfach kein Ende finden will, bleibt Swinton mit ihrem ungeheuren Körpereinsatz der einzige Lichtblick. Da steht einem unwillkürlich Gena Rowlands in ihren Filmen mit John Cassavetes vor Augen. Wenn sie mit einer schwarzen Maske angetan und mit der Waffe in der Hand auch noch ein Kind in ihre Gewalt bringt, hat sie alle Sympathien verspielt. Da wird Julia zum Monster. Doch Tilda Swinton schwört auf ihren Regisseur Erick Zonca und freut sich schon auf die nächste Zusammenarbeit.

Es sieht so aus, dass wir weiter auf die besonderen Kapriolen der Tilda Swinton gefasst sein müssen. Eine Hollywoodkarriere malt sie derzeit nicht an die Wand, es stehen nur klassische Independents auf dem Drehplan. BURN AFTER READING von den Coen-Brothers ist als Eröffnungsfilm zum Filmfestival von Venedig eingeladen. THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON von David Fincher mit Brad Pitt steht ebenfalls in den Startlöchern. Mit Jim Jarmusch und Bill Mur-



THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE, Regie: Andrew Adamson (2005); EDWARD II., Regie: Derek Jarman (1991)

ray war sie gerade in Spanien unterwegs, um *THE LIMITS OF CONTROL* abzdrehen. Im kommenden Sommer wird endlich das seit sieben Jahren geplante Projekt «I Am Love» mit dem italienischen Regisseur *Luca Guadagnino* in Italien realisiert, mit Tilda Swinton als Hauptdarstellerin und Produzentin.

Die aussergewöhnliche und dazu stets liebenswürdig auftretende Tilda Swinton ist und bleibt eine Kreativkraft, die eigentlich am besten für sich selber spricht. Dafür nehme man sich einmal ihre Rede über den «Stand des Kinos» vor, die sie vor zwei Jahren in San Francisco gehalten hat. Als Mutter und Cineastin versucht sie, eine Antwort auf die ungewöhnliche Frage des achteinhalbjährigen Xavier zu finden, die er kurz vor dem Einschlafen murmelte: «Wovon haben die Menschen eigentlich geträumt, bevor das Kino erfunden wurde?»

«A Letter to a Boy from his Mother» heisst es in der Überschrift und beginnt so: «Boy, my darling». In Gedanken fliegt sie dem narrativen Kino davon und versucht zu erklären, «was das Kino ist, warum wir es brauchen und warum es sich lohnt, dafür zu kämpfen. Und warum keine Revolution, weder eine digitale noch sonst eine, deine Generation um

die Existenz des Kinos betrügen kann. Und warum ich voller Hoffnung bin, dass das Kino niemals verschwinden wird.» Tilda Swinton sehnt sich vor allem nach dem «sprachlosen» Kino, das sich von den anderen Künsten unterscheidet, nichts mit dem geschwätzigen Theater gemein habe. So sieht für sie ein Kino im «Stand der Gnade» aus, wo nichts geschehe und dennoch alles möglich sei – auch Sprache, auch Scheitern, auch Chaos. «We are the future now.» So war und ist Tilda Swinton.

Eben auch so etwas wie eine Kino-Philosophin.

Marli Feldvoss



«Das Kino ist grösser als die ganze Technologie» Gespräch mit Tilda Swinton

FILMBULLETIN Wie kommt es, dass man bei JULIA sofort an John Cassavetes' GLORIA und an Gena Rowlands denken muss?

TILDA SWINTON Weil wir beide, Erick Zonca und ich, grosse Cassavetes-Fans sind. JULIA ist in der Tat eine Art Hommage an ihn geworden. An seine Kraft, an das Kantige und das Unbehagen, das seine Filme auslösen. Aber wenn man etwas nachahmt, ist es nicht mehr frisch. Unser Ziel war es, darüber hinauszugehen und etwas zu schaffen, das man noch nie zuvor gesehen hat. Wir haben Cassavetes sozusagen als Initialzündung genutzt.

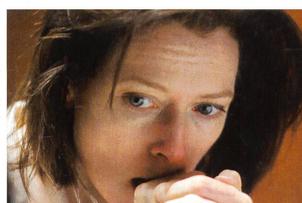
FILMBULLETIN Haben Sie Zoncas Werk vorher gekannt?

TILDA SWINTON Ja, ich finde ihn unglaublich. Da ist etwas wirklich Modernes um Zonca und sein Kino. Es hebt sich ab. Als sein Fan war ich begeistert, dass er wieder einen Film machen wollte.

FILMBULLETIN Sie haben in einem Interview gesagt, Zonca drehe nur «Tatsachen». Da muss man unwillkürlich an Rossellinis Neorealismus denken. Aber war es nicht so, dass Ingrid Bergman nicht so glücklich über ihren Regisseur-Ehegatten war, weil er sie als Schauspielerin nie ernst genommen hat. Wie geht es Ihnen damit?

TILDA SWINTON Ganz anders. Für mich ist es eher ein Problem, mit einem Regisseur zu arbeiten, der mich als Schauspielerin sieht. Ich arbeite lieber mit Leuten, die mich nicht als Schauspielerin wollen. Zonca hat mich aber auch nicht gebeten, ich selbst zu sein, woran ich seit meinen Anfängen, seit der Arbeit mit Derek Jarman, eigentlich gewöhnt bin. Da ging es nie ums Darstellen oder um die Schauspielerei, nur darum, ich selbst zu sein. Das hier ist ein anderes Projekt, und Julia ist als Stoff eine völlig andere Person. Ich musste in diesem Film etwas tun, was ich noch nie zuvor getan habe, und es war eine wahre Freude, es mit ihm zu tun. Ich musste mich völlig ausserhalb meiner selbst in eine völlig fremde Energie begeben. Ich fand gerade spannend, dass ich nichts Verwandtes vorgefunden habe, das ich studieren, vergrössern und zu einem Porträt entfalten konnte. Ich musste mich vielmehr selbst in einen Zustand versetzen, den ich noch nie zuvor erlebt, sondern nur beobachtet hatte. Wie jeder Mann habe ich in meinem Leben viel mit Alkoholismus zu tun gehabt, allerdings aus zweiter Hand, ich selbst war nie betrunken.

THE PARTY – NATURE MORTE, Regie: Cynthia Beatt (1991); YOUNG ADAM, Regie: David Mackenzie (2003); JULIA, Regie: Erick Zouca (2008); YOUNG ADAM: BROKEN FLOWERS, Regie: Jim Jarmusch (2005)
 THE WAR ZONE, Regie: Tim Roth (1999); CONCEIVING ADA, Regie: Lynn Hershman Leeson (1997); MAN TO MAN, Regie: John Maybury (1992); TEKNOLUST, Regie: Lynn Hershman Leeson (2002); JULIA, Regie: Erick Zouca (2008)
 THE BEACH, Regie: Danny Boyle (2000); MICHAEL CLAYTON, Regie: Tony Gilroy (2007); BURN AFTER READING, Regie: Joel und Ethan Coen (2008); TEKNOLUST, Regie: Lynn Hershman Leeson (2002); JULIA, Regie: Erick Zouca (2008)



FILMBULLETIN Kamen Sie niemals mit Drogen in Berührung?

TILDA SWINTON Nein, ich bin eine schlechte Drogen- oder Alkoholabhängige. Ich schlafe sofort ein. Deshalb war ich am Anfang auch etwas nervös und dachte, dass ich es nicht schaffe. Aber bei den Proben habe ich gemerkt, dass es ganz leicht war. Ich habe nämlich mein Leben lang so getan, als wäre ich betrunken. Oft genug war ich mit Leuten unterwegs, tat so, als sei ich betrunken, und wenn die Polizei kam, war ich diejenige, die völlig nüchtern war und sie nach Hause gefahren habe.

FILMBULLETIN Warum kommt Julia nicht davon los?

TILDA SWINTON Sie will gar nicht aufhören zu trinken. Sie will es so. Das ist der Deal, den sie mit der Wirklichkeit gemacht hat. Es ist eine Flucht. Sie ist enttäuscht von der Wirklichkeit, sie will mehr. Sie will eigentlich gar nicht mehr da sein.

FILMBULLETIN Wie meinen Sie das, dass der Film zur richtigen Zeit herauskäme?

TILDA SWINTON Ich habe das Gefühl, dass das Thema «Betrunkene Frauen» in unserer Kultur zurzeit eine Rolle spielt. Man muss sich nur die ganzen Magazine ansehen. Es sieht so aus, als ob die Popkultur sich nur noch um Frauen kümmert,

die völlig am Ende sind. Insbesondere Mütter. Eine merkwürdige Erscheinung. Vielleicht ist es das letzte Tabu. Die Vorstellung, dass Mütter keine mütterlichen Instinkte haben oder Alkohol und Drogen ihren Kindern vorziehen. Oder: dass der Mutterinstinkt nicht stark genug ist, alle Probleme zu lösen. Das, finde ich, ist nun wirklich ein Thema. Die Phantasie, dass jede Frau einen starken Mutterinstinkt habe, ist ja sehr verbreitet. Ich kenne viele Mütter, die mit ihrer Mutterrolle nicht klar kommen und sich dafür schämen.

FILMBULLETIN War es schwierig für Sie, eine Frau zu spielen, die ein Kind missbraucht? Sie richten sogar die Pistole auf den zehnjährigen Jungen.

TILDA SWINTON Es ist spielerisch. Ich habe zwei Kinder zu Hause, die im gleichen Alter sind. Sie spielen auch, unglaubliche Dinge. Für sie ist das nichts Besonderes, sie sind total cool. Während erwachsene Schauspieler dann oft anfangen, über die Mysterien der Verwandlung zu reden. Tom ist ein sehr intelligentes Kind. Er hat irgendwie verstanden, warum es eigentlich ging. Es gab so eine eigenartige Anziehung zwischen den beiden. Julia ist eine Frau, die nicht eine Spur mütterlicher Instinkte in sich hat. Er ist für sie wie ein Paket. Oder wie ein Tier. Man muss es füttern, man muss sich drum kümmern, weil es scheißt und stinkt. Mehr ist da nicht.

FILMBULLETIN Wie stehen Sie dazu, dass die Figur keine Vergangenheit hat, nicht erklärt wird?

TILDA SWINTON Das ist sehr wichtig für mich. Der Film hat überhaupt keine Moral. Er handelt von einem Menschen, der weder gut noch böse ist. Julia hat kein Motiv. Das ist wichtig für das Thema des Films. Es geht um einen Zustand, um eine Persönlichkeit, und aus dieser Persönlichkeit folgt die Entscheidung für den Alkohol und aus dieser Entscheidung folgt die Filmhandlung. Deshalb heißt der Film JULIA. Weil es weder ein Thema oder eine bestimmte Periode in ihrem Leben behandelt, sondern ihre Person. Ihre Persönlichkeit ist der Ausgangspunkt.

FILMBULLETIN Sie haben so viele verschiedene Rollen gespielt, aber es scheint doch einen inneren Zusammenhang zu geben. Chabrol hat das einmal über Isabelle Huppert gesagt: sie könne in guten oder schlechten Filmen spielen, aber sie selbst ginge wie ein roter Faden durch ihr Werk.

TILDA SWINTON Welche Ehre!

FILMBULLETIN Ist Ihnen das bewusst? Suchen Sie Ihre Rollen im Hinblick darauf aus?

TILDA SWINTON Ich suche meine Rollen überhaupt nicht aus. Ich habe meine Grundsätze und verfolge immer die gleiche Strategie. Zuerst kommt das Gespräch («The Con-

versation») mit dem Filmmaker. Ich habe diese Gewohnheit in meiner Zeit mit Derek Jarman über neun Jahre und sieben Filme entwickelt. Zuerst kam das Gespräch, aus dem Gespräch heraus kam das Projekt, aus dem Projekt heraus kam meine Rolle. So geht das. Ich habe immer Glück gehabt. Alle Personen, die zu mir gekommen sind, kamen mit Gesprächen, die mich interessierten.

FILMBULLETIN Ist das nicht riskant?

TILDA SWINTON Danach kommen die anderen Überlegungen: Will ich mit dieser Person zusammen sein? A: überhaupt? B: während der Vorbereitungszeit, die in der Independent-Szene fünf Jahre dauern kann? C: Will ich mit ihr drehen? D: Will ich mit ihr um die Welt und auf die Festivals reisen und sie drei Jahre lang beim Frühstück im Hotel sehen? Wenn die Antwort «ja» lautet, ist es kein Risiko. Das klingt vielleicht merkwürdig. Aber für mich ist der Prozess viel wichtiger als das Produkt. Ich stamme aus einer anderen Zeit: ich bin vorindustriell. (lacht)

FILMBULLETIN Wie funktioniert das bei einem Projekt wie THE CHRONICLES OF NARNIA?

TILDA SWINTON Das ist natürlich völlig anders. Da sitze ich nicht zusammen mit Andrew Adamson am Küchentisch: Hey, wollen wir nicht aus diesem Buch einen Film machen?



Aber was ganz genauso ablief: Ich traf Andrew Adamson, bevor ich das Buch oder das Drehbuch gelesen hatte, und mochte ihn so gern, dass ich gern in seiner Nähe sein wollte. Und ich wollte sehen, was er aus seinem ersten Actionfilm machen würde. Und ich kann ihn immer noch gut leiden und freue mich, wenn ich ihn treffe. Was anders ist: Andrew Adamson braucht nicht meine Hilfe, um Geld aufzutreiben, und ich muss ihm beim Schreiben auch nicht das Händchen halten.

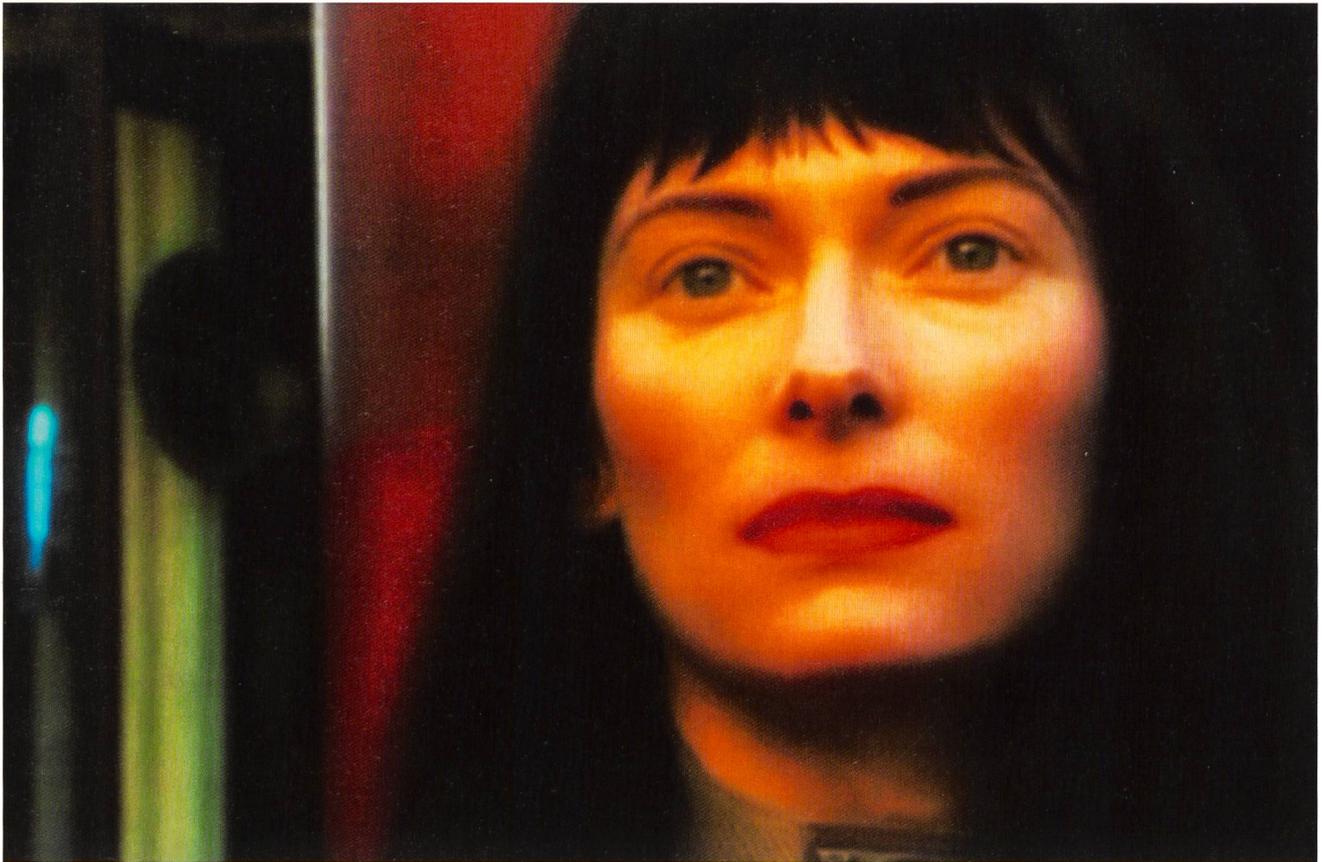
FILMBULLETIN Waren Sie nicht überrascht, dass Ihnen ein Projekt wie *THE CHRONICLES OF NARNIA* überhaupt angeboten wurde? Ist das nicht seltsam?

TILDA SWINTON Was mich überrascht hat und was wirklich seltsam ist: es ist die Geschichte vom Berg, der zu Mohammed kam. Ich bin ja nicht nach Hollywood gegangen, Hollywood kam zu mir. Das Überraschende daran ist die Tatsache, dass die Studios heute Leute wie Andrew Adamson oder David Fincher, Spike Jonze oder Francis Lawrence anheuern, um ihre Zweihundert-Millionen-Dollar-Filme zu drehen. Und diese Leute wollen mich! Vielleicht ist es ein Generationen-Ding. Diese vier Regisseure sind mit Haut und Haar experimentelle Filmmacher. Und alle waren grosse

Derek-Jarman-Fans. (lacht) Ich bin überrascht, dass in solchen Filmen überhaupt Platz für eine wie mich ist. Es war nicht meine Idee. (lacht)

FILMBULLETIN In den letzten zehn Jahren hat sich das Kino doch sehr verändert, die Technik spielt doch eine viel grössere Rolle.

TILDA SWINTON Die Technik spielte immer eine grosse Rolle. Denken Sie nur an Muybridge! Die Kunst ist eingehüllt von ihrer Wissenschaft. Wenn wir anfangen, Angst vor der heutigen Technik zu haben, sind wir verloren. Wer wirklich am Kino interessiert ist, muss sie benutzen, sie annehmen. Wir müssen uns vor Augen führen, dass Kinomachen wie Brotbacken ist. Da kann man nicht sagen: Iiii, Hefe schmeckt aber ekelhaft, Mehl ist aber geschmacklos. Man muss sie zusammenbringen. Dann kommt etwas dabei heraus. Dann wird der "Teig" aufgehen. Man darf nicht ein Element dämonisieren. Das Kino ist grösser als die ganze Technologie zusammen. Deshalb sage ich: Man soll diese Studios nur machen lassen, sie sollen ihr experimentelles Kino nur verkaufen. Letztlich profitieren wir davon. Wegen Disneyfilm werden mehr Leute *DEREK* sehen. Und mehr Leute werden *JULIA* sehen, nur weil es den "Clooney"-Film gibt. Das sind doch tolle Nachrichten!



WAR REQUIEM, Regie: Derek Jarman (1989); TEKNOLUST, Regie: Lynn Hershman Leeson (2002)

FILMBULLETIN Wie ist Erick Zonca auf Sie gekommen?

TILDA SWINTON Ich weiss es nicht. Fragen Sie ihn selbst. Er sah mich in dieser Rolle, ich nicht. Mich wundert nur, dass er gesehen hat, dass ich diese Julia sein konnte. Er setzt seine hässlichen Linsen auf und sieht dich als ein Monster. JULIA verkörpert aber in gewissem Sinne auch das, was ich in den letzten zwei Jahren geschrieben und gesagt habe. Ich habe so etwas gesucht, nicht als Performerin, sondern als Zuschauerin. Ich habe nach genau dieser Art von Stoff Ausschau gehalten.

FILMBULLETIN Was machen Sie, wenn Sie keinen Film drehen? Andere Stars haben ihre Nebeneinkünfte durch die Schönheitsindustrie.

TILDA SWINTON Das ist kein Thema. Mir rennt keine Make-up-Firma die Tür ein. Ich bin keine gute Verkäuferin, ich trage ja selbst so gut wie kein Make-up. Und wegen JULIA wird mir wohl keiner einen Schönheitsvertrag anbieten. Ich gehöre nicht in diese Zone. Und ich bin deshalb auch nicht traurig.

FILMBULLETIN Aber Sie haben doch eine enge Beziehung zur Mode.

TILDA SWINTON Ich habe viele Freunde in der Branche; einige der kreativsten Leute, die ich kenne, arbeiten in der Modeindustrie. Ein gutes Gefühl, wenn man etwas trägt, das von einem Freund entworfen wurde. Zumal ich sehr faul bin und nicht gerne einkaufen gehe. Das ist wie Cinderellaspielen. Man kommt irgendwo auf einem Festival in seinen Jeans an, und dort wartet eine Schachtel voller Kleider auf dich. Und wenn sie nicht ankommt, gehe ich in Jeans. Ich arbeite gern mit Modelleuten, es hat etwas Erfrischendes, es ist verwandt, aber es ist ein Gegensatz.

FILMBULLETIN Sie haben Karen Crowder in MICHAEL CLAYTON als Kriegerin beschrieben. Wie sehen Sie Julia?

TILDA SWINTON Sie sind sehr verschieden. Karen Crowder ist zuletzt wie ein Samurai. Sie ist eine Untergebene, die eigentlich zur Vorgesetzten geboren ist, eine gefährliche Sache. Sie ist in dieser schrecklichen Vorstellung gefangen, dass man nicht führen kann, ohne einen Fehler zu machen. Julia ist hingegen völlig frei und ungebunden. Sie ist eine Soldatin wie Lawrence von Arabien einer war, ein Renegat, der in die Wüste geht.

Das Gespräch mit Tilda Swinton führte Marli Feldvoss

Kluft zwischen den Generationen

A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS von Wayne Wang



Gebet wird nicht unbedingt in A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS, aber einmal stehen dem gerade aus China angereisten Herrn Shi zwei Mormonen vor der Tür, mit ihren billigen Anzügen und Namensschildchen, und wollen sich mit ihm über die grossen Fragen des Lebens unterhalten. Wissbegierig, wie der Rentner der ihm fremden amerikanischen Umgebung gegenüber nun einmal ist, bittet er die jungen Herren herein. Es entspinnt sich ein Gespräch, bei dem er versucht, das ihm Dargelegte mit seinen eigenen Erfahrungen abzugleichen: Sie sprechen von ihrem Glauben an Gott und Mormon, er von dem an Marx und Engels. «Sind das chinesische Weise?» fragen die verunsicherten Besucher. Es ist die drolligste, aber nicht die schwerwiegendste Kommunikationsschwierigkeit des alten Herrn. Tatsächlich sind Verständigungsprobleme das Hauptthema des Films, und – so die These – sprachliche Barrieren sind dabei nicht unbedingt die wesentlichsten.

Eigentlich ist der verwitwete Shi in die USA gereist, um seine dort lebende Tochter Yilan zu besuchen. Zwölf Jahre haben sie sich nicht gesehen, seit kurzem ist sie geschieden, und nun möchte er ihr dabei helfen, ihr Leben neu zu ordnen. So wie er fein säuberlich die russischen Babuschka-Püppchen sortiert, auf die er bei einer Inspektion ihres Schlafzimmers stösst. Aber mit der Tochter ist das nicht so leicht. Schon beim steifen Empfang am Flughafen ist die Befangenheit zwischen den beiden mit Händen zu greifen. Die fürsorgliche Einmischung ihres Vaters in ihr Privatleben ist für Yilan so wenig goutierbar wie die Berge von Essen, die er allabendlich zubereitet. Also beginnt sie, sich ihm mehr und mehr zu entziehen, bleibt schliesslich ganze Nächte fort.

Mit SMOKE, einem Ensemble-Film aus der Feder von Paul Auster, hat Wayne Wang 1995 nach dem melodramatischen Bombast von THE JOY LUCK CLUB seinen Ruf als Regis-

seur kleiner, feiner Independent-Produktionen wieder gefestigt und einen veritablen Studio-Kino-Hit gelandet. Zuletzt schien der 1949 in Hongkong geborene und seit gut vierzig Jahren in den USA lebende Filmemacher jedoch nur noch in kommerziellen Gefilden anzutreffen zu sein, wo er etwa das Jennifer-Lopez-Vehikel MAID IN MANHATTAN drehte. Seine Rückkehr zu bedächtig erzählten Geschichten, an denen der Odor des wahren Lebens hängt, ist wiederum an die Zusammenarbeit mit einem Autor geknüpft; die Sino-Amerikanerin Yiyun Li hat zwei ihrer Kurzgeschichten für Wangs neueste Filme PRINCESS OF NEBRASKA und A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS zu Drehbüchern adaptiert. Letzterer gewann beim Filmfestival von San Sebastian den Preis als bester Film und sein Hauptdarsteller Henry O den Darstellerepreis.

Wang gibt an, was ihm an der Story von A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS besonders gefallen habe, sei, dass sie ihn an die

«Ich mag die Vorstellung, dass nicht alle meine Filme perfekt sind»

Gespräch mit Wayne Wang

Filme des von ihm bewunderten Yasujiro Ozu erinnerten. In der Tat gilt der japanische Regisseur als unübertroffener Meister der Themen, um die es auch in diesem Film geht: die Kluft, die zwischen den Generationen besteht, die Spannungen, Verletzungen und auch Überbrückungsversuche, die sie zeitigt. Im Falle von *A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS* kommt noch ein weiteres hinzu, nämlich die kulturelle Kluft.

Die äussert sich zunächst in den Kochexzessen des Vaters (für die er eigens einen Wok anschafft) oder im Anbringen eines kitschigen Glücksbringers an Yilans Wohnungstür (den sie sofort ab- und gleich darauf wieder hinhängt), reicht aber viel weiter. Diese ganze, unabhängige Lebensweise der Tochter ist ihm suspekt – sie macht sie ja offenbar nicht glücklich. Und obwohl Wang angibt, sich mit der Situation der Tochter zu identifizieren, da auch er vonseiten seines Vaters dreiste Interventionen und Missbilligung seiner Berufswahl (Künstler statt Arzt) gewohnt war, richtet er unsere Anteilnahme ganz auf den alten Herrn.

Das gelingt nicht nur durch die amüsanten Missverständnisse wie dem oben beschriebenen Missionierungsversuch oder dadurch, dass Henry O den Shi auf so liebenswert-würdevolle Art gibt. Es gibt einen kleinen, aber wichtigen Subplot, in dem Shi mit einer älteren Exil-Iranerin Kontakt knüpft, die es auch nicht nur leicht hat mit ihrer Familie. Im Gegensatz zur Tochter, mit der er die selbe Sprache spricht, sich aber nicht verständlich machen kann, versteht er sich mit dieser Frau ganz ausgezeichnet – obwohl sie noch weniger Englisch kann als er. In grösstmöglichem Kontrast zum dunklen, unästhetischen Apartment der Tochter, das der Schweizer Kamera-

mann Patrick Lindenmaier in strengen Kompositionen einfängt, Vater und Tochter häufig durch Barrieren visuell getrennt, schütten Shi und «Madame» einander auf einer Parkbank in freier Natur ihr Herz aus, in ihrem bruchstückhaften Englisch, mit Gestik und Mimik.

Diese schlichten Szenen haben einen so hohen Rührungsfaktor (Begriffe wie «Sprache des Herzens» drängen sich auf), dass der eigentliche dramatische Höhepunkt fast redundant und konstruiert wirkt. In einer grossen Vater-Tochter-Aussprache kommt schliesslich alles aufs Tapet, Verdrängtes und Verheimlichtes, die Auswirkungen der Kulturrevolution, väterliche Fehler und töchterliche Missinterpretationen. Tausend Jahre Gebete sind nötig, damit zwei Menschen zueinander finden, besagt das chinesische Sprichwort, auf das der Titel Bezug nimmt. Dass eine Aussprache zur rechten Zeit auch schon nützen würde, das haben wir da schon längst verstanden – ohne dass es mit einem melodramatischen Knalleffekt noch einmal hätte ausbuchstabiert werden müssen.

Julia Marx

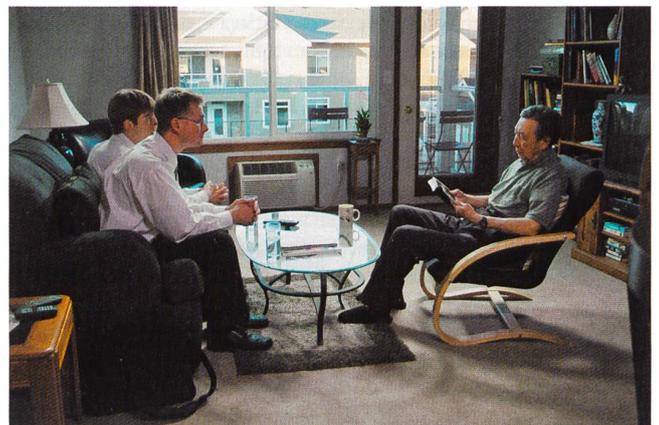
Regie: Wayne Wang; Buch: Yiyun Li; Kamera: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Deirdre Slevin; Szenenbild: Vincent De Felice; Kostüme: Lisa Caryl; Musik: Lesley Barber. Darsteller (Rolle): Henry O (Herr Shi), Faye Yu (seine Tochter Yilan), Vida Ghahremani (Madame), Pasha Lychnikoff (Boris), Angela Dierdorff Petro (Maggie), Liz Mathews (Geschäftsfrau), Patrick Treadway (Obdachloser), Wes Deitrick (Antiquitätenhändler). Produktion: Entertainment Farm, North by Northwest Entertainment; Produzenten: Yukie Kito, Rich Cowan, Wayne Wang; ausführende Produzenten: Yasushi Kotani, Taizo Son, Jooick Lee. USA, Japan 2007. Farbe, 35mm, Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Cineworks, Basel

FILMBULLETIN Mr. Wang, mit *A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS* sind Sie nach drei Hollywoodfilmen mit universalen Geschichten zurückgekehrt zur Thematik chinesischer Einwanderer in den USA, das Ihre frühen Filme bestimmte. Ist es nach so vielen Jahren in Amerika leichter für Sie, Ihre Gefühle in Englisch auszudrücken?

WAYNE WANG Ich glaube, ja. Als ich damals nach Amerika kam, war die Sprache sehr hilfreich für mich – eine neue Sprache, die mir eine neue Möglichkeit eröffnete, mich auszudrücken. Chinesisch ist eine sehr formelle und indirekte Sprache. Da ist es oft so, dass man zu jemandem «Nein» sagen will, aber «ja» sagt, auch wenn man «Nein» meint. Die englische Sprache dagegen ist sehr direkt, ich konnte mich besser ausdrücken und habe das als eine grosse und gute Veränderung wahrgenommen. Später gewann ich allerdings den Eindruck, dass Englisch manchmal auch zu direkt ist – deshalb versuche ich, es jetzt zu mischen.

FILMBULLETIN Ihr Film zeigt die Fürsorge eines Vaters für seine bereits erwachsene Tochter, wofür er eigens aus China in die USA reist. Kümmern sich chinesische Eltern generell mehr um ihre Kinder und nehmen solch starken Anteil an deren Leben – oder ist dies ein spezieller Fall?

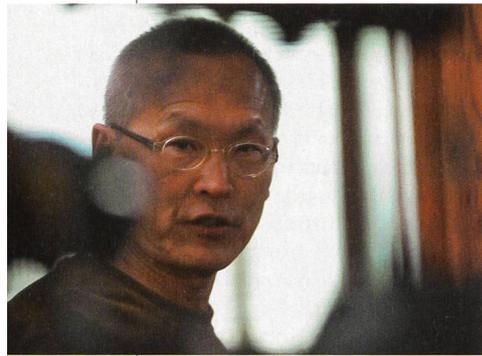
WAYNE WANG Beides. In der chinesischen Kultur versucht der Vater, sich um die Kinder zu kümmern. Eine Scheidung wird als Krankheit angesehen, weshalb den Eltern die Aufgabe zufällt, ihr Kind wieder gesund zu machen. Diese Vorstellung hat aber auch viel mit Macht zu tun, das macht es kompliziert. Die Idee des Patriarchen ist eng damit verbunden und nimmt oft die Form der Kontrolle über die Kinder an. Diese Tatsache erlaubt es



mir auch, auf subtile Art über die chinesische Regierung zu sprechen, ohne zu direkt zu werden.

FILMBULLETIN Das bedeutet, die Idee des Patriarchen hat sich auch nicht durch Kommunismus und Kulturrevolution geändert?

WAYNE WANG Auf der Ebene der Familie hat sich nichts verändert, auch auf Regie-



rungsebene nicht – in jeder Situation gibt es einen Führer und einen Patriarchen, der in einer machtvollen Position ist. Mr. Shi allerdings ist ein ziemlich nettes Exemplar des Patriarchen. (lacht)

FILMBULLETIN Sprache als Mittel der Verständigung, das erinnerte mich an Ihr Kammerstück *CENTER OF THE WORLD*, in dem 2001 Peter Sarsgaard und Molly Parker als eine Prostituierte und ihr Kunde brillierten.

WAYNE WANG Was in dem Film interessant war, ist Sprache als Kontrollinstrument, als Möglichkeit für zwei Menschen, herauszufinden, was genau diese Beziehung ausmacht, was ihre sexuelle Beziehung ausmacht.

FILMBULLETIN Peter Sarsgaard sagte mir, das sei seine schwierigste Rolle überhaupt gewesen.

WAYNE WANG (lacht) Was das Faszinierende an den beiden war, ist die Tatsache, dass sie sich zueinander hingezogen fühlten und eine sexuelle Beziehung wollten ...

FILMBULLETIN Sie sprechen jetzt von den Schauspielern?

WAYNE WANG Der Konflikt zwischen den Figuren in der Geschichte erwuchs daraus, dass sie ihn kontrollieren muss. Den ganzen Film über versuchte Peter Sarsgaard mit ihr zu schlafen, sowohl als Figur als auch als reale Person. Ich denke, deshalb war es so schwer für ihn.

IN A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS geht es mehr um Sprache als Kommunikation. Der Titel bezieht sich auf eine buddhistische Redewendung: Ihr könnt in derselben Sprache sprechen, aber wenn ihr keine Beziehung zueinander habt, dann habt ihr

auch keine Kommunikation. Der Buddhismus glaubt, dass selbst bei zwei Menschen, die gemeinsam einen Fluss überqueren wollen, zuvor zweihundert Jahre gutes Karma zwischen ihnen herrschen muss. Deshalb kann sich Mr. Shi auch perfekt mit der iranischen Frau unterhalten, obwohl sie beide kaum Englisch sprechen. Er und seine Tochter sprechen gut Chinesisch, aber sie kommunizieren nicht, denn die Verbindung zwischen ihnen ist abgerissen.

FILMBULLETIN Gibt es bei Ihrer Arbeit mit den Schauspielern eine gemeinsame Herangehensweise? Oder hängt das auch massgeblich von der Grösse eines Projektes ab?

WAYNE WANG Das spielt schon eine grosse Rolle. Bei *CENTER OF THE WORLD* waren Peter und Molly so gut vorbereitet, da ging es mehr darum, ihnen Herausforderungen zu stellen, was die Ausarbeitung von Nuancen anbelangte, ihre Figuren wahrhaftig zu machen. Bei der Figur des Mr. Shi war die Zielsetzung eine andere. Es gibt die chinesische Tradition, dass Schauspieler ziemlich theatralisch spielen, als befänden sie sich auf einer Bühne. Deshalb ging es hier eher darum, Dinge wegzunehmen und fortzulassen. «Don't act! Sei einfach nur die Figur und lass die Situation und die Dialoge für dich sprechen!» – lautete meine Anweisung.

FILMBULLETIN In der Szene auf der Parkbank zwischen Mr. Shi und der iranischen Frau übernehmen ihre Gesten die Verständigung. Wie weit war das im Drehbuch vorgegeben?

WAYNE WANG Einige der Dialoge waren vorgegeben, einiges wurde improvisiert und dann ins Drehbuch hineingeschrieben – also eine Kombination. Die Szene, in der die Iranerin ihr Handy aus der Tasche holt und es ihm überreicht, entstand durch einen Zufall. Mitten während des Drehs fing das Handy der Schauspielerin an zu klingeln, es war eine Freundin von ihr, die fragte, was sie gerade mache – also erzählte sie, dass sie sich gerade mit einem Chinesen unterhalte und gab ihm das Handy, damit er ein paar Worte zu ihr sagen könne. Solche Zufälle können manchmal ganz hübsch sein, anderes dagegen sollte man nicht dem Zufall überlassen. Das schlechte Englisch, das Mr. Shi spricht, haben wir genau aufgeschrieben, denn es war wichtig, was er sagt und wie er es sagt.

FILMBULLETIN In den frühen Szenen des Films wirkte seine Körpersprache auf mich sehr befremdlich – als würde er sich innerlich drehen.

WAYNE WANG Nun, er ist ein alter Mann, der während der Kulturrevolution viele Jahre lang im Gefängnis war, deshalb ist sein ganzer Körper so verkrümmt, er kann seinen Rücken

nicht mehr gerade durchdrücken. Das passierte am Anfang der Dreharbeiten öfter, deshalb fragte ich ihn, ob wir etwas tun könnten, um seinen Rücken zu strecken. So trägt er jetzt diese Stütze.

FILMBULLETIN Sie haben diesen Film auf High Definition-Video gedreht: war das Ihre erste Erfahrung damit?

WAYNE WANG Nein, das war *CENTER OF THE WORLD – CHINESE BOX* dagegen, den ich 1997 in Hongkong drehte und von dem das häufiger vermutet wird, wurde komplett auf Filmmaterial gedreht.

Bei *CENTER OF THE WORLD* benutzte ich eine sehr billige Digitalkamera und wollte, dass das Bild auch so aussieht. Hier dagegen sollte es aussehen wie Film. Das war entsprechend schwieriger. Aber ich hatte Patrick Lindenmaier, einen sehr guten Director of Photography, der wusste, wie man es organischer aussehen lassen kann. Denn digital sieht immer digital aus. Das erste, was ich begriff, war, dass man die Tiefe des Raumes wegnehmen muss, denn das Digitale hat diese Raumtiefe bis ins Unendliche – alles ist scharf. So arbeiteten wir mit Filtern, um das abzuschwächen, und drehten mit einer grösseren Brennweite. Da gibt es eine ganze Menge Tricks. Dass ich den Film digital gedreht habe, hatte viele praktische Gründe: zum einen ist es billiger, zum anderen erlaubt es den Schauspielern, eine Szene durchzuspielen, ich kann sie in einem Take aufnehmen. Das ist mir heute sehr viel wichtiger als früher. Ich lasse die Kamera einfach weiterlaufen, wenn ich den Schauspielern sage, «zurück auf Anfang, wir machen noch einen Durchgang.» Auf diese Art ist es mehr wie im Theater, wo der Schauspieler in der Szene drinnen ist, statt zu spielen. Das mache ich manchmal drei-, viermal hintereinander. Ich habe auch den Eindruck, dass die Tage des Zelluloids gezählt sind und ich anfangen muss, mich mit anderen Aufnahmematerialien vertraut zu machen.

FILMBULLETIN Ich habe gelesen, dass Sie und Ihr Director of Photography die Schauspieler beobachtet haben, wie sie sich bewegten, wenn die Kamera nicht lief, um Nuancen in ihre Darstellungen einzuarbeiten.

WAYNE WANG Das ist richtig. Man hat aufgrund des Drehbuches eine Vorstellung von einer Figur, dann besetzt man jemanden für diese Rolle, dadurch verändert sich die Figur. Die Frage ist, was nimmt man von dem Schauspieler. In der ersten Woche haben wir die Schauspieler sehr viel beobachtet, um herauszufinden, was funktioniert und was nicht. Einfach die Art, wie Henry O läuft, ist sehr interessant, deshalb haben wir viel Material gedreht, wie er nur herumläuft. Wenn er geht, ist er einfach sehr komisch. Er trägt auch im-

mer eine Thermoskanne mit heissem Wasser mit sich herum. Das haben wir ebenfalls zu einer Eigenart seiner Figur gemacht.

FILMBULLETIN Haben Sie diesen Film zusammen mit *PRINCESS OF NEBRASKA* gedreht?

WAYNE WANG Das war eine andere Kurzgeschichte im selben Buch, das mir immer gut gefiel. Und nachdem ich *A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS* abgedreht hatte, wollte ich einen Film machen, der sehr anders ist – mit Handkamera und sehr zügigem Tempo, über eine junge Frau. Für mich gibt es drei verschiedene Generationen von Chinesen in diesen beiden Filmen, zum einen den Vater, der direkt betroffen war von der Kulturrevolution, seine Tochter, die indirekt davon betroffen war, schliesslich ein achtzehnjähriges Mädchen, das gar nichts mit der Kulturrevolution zu tun hat, sich nicht einmal an das Massaker auf dem Tiananmen-Platz von 1989 erinnert, sondern in einem neuen China aufgewachsen ist, wo es das vorrangige Ziel ist, Geld zu verdienen. Die Idee, dass der Vater ein Enkelkind haben möchte, das seine Tochter ihm nicht geben kann, und dass es in der anderen Geschichte ein Mädchen gibt, das schwanger ist, aber nicht weiss, wie seine Zukunft aussehen wird, gefiel mir.

FILMBULLETIN Das Presseheft behauptet, mit diesen beiden Filmen seien Sie zu Ihren Wurzeln zurückgekehrt – sehen Sie das selber auch so?

WAYNE WANG *THE JOY LUCK CLUB* (1993) war mein letzter chinesischer Film, mit «chinesisch» meine ich die Chinesen in Amerika. Zu der Zeit begann ich, mich ein wenig bei dieser Thematik zu langweilen, weil ich so viele Filme darüber gemacht hatte. Das erste Mal, dass ich jetzt nach China zurückging, hing damit zusammen, dass so viele chinesische Immigranten in die USA kamen, dass die community sich veränderte – und ich herausfinden wollte, was das für uns Chinesen in Amerika bedeutet. Dann machte man mich auf die Kurzgeschichtensammlung von Yiyun Li aufmerksam, so kamen diese beiden Filme zustande. Ich weiss noch nicht, ob ich in dieser Richtung weiterarbeiten werde. Ich bin sehr interessiert an Europa und wie sich das Problem der Einwanderung dort darstellt, seien es nun die Vietnamesen in Deutschland oder die Inder in Grossbritannien – in Europa gibt es solch eine Vielfalt von Emigranten.

FILMBULLETIN Mit *back to the roots* meinte ich auch eine Rückkehr zu kleineren Filmen. Am Anfang Ihrer Karriere folgte etwa auf den Independent-Film *DIM SUM* (1985) ein Genrefilm mit bekannteren Darstellern wie der Thriller *SLAM DANCE* (1987). Vor Ihren jüngsten beiden Filmen haben Sie mit *MAID IN*

MANHATTAN, *LAST HOLIDAY* und *BECAUSE OF WINN-DIXIE* dreimal den Hollywood-Mainstreamfilm bedient ...

WAYNE WANG Ich glaube, ich bleibe lieber bei den kleineren Filmen, denn dabei habe ich viel mehr Freiheit und kann kreativer sein. Trotzdem bin ich immer noch fasziniert vom Gedanken, einen grossen Hollywoodfilm zu machen, bei dem ich vielleicht mehr Freiheiten habe und subversiver sein kann. Kürzlich habe ich *MICHAEL CLAYTON* gesehen und dachte mir, das ist ein wirklich interessanter Film. Es gibt bestimmte Studiofilme, die mich reizen, aber ansonsten möchte ich mich lieber auf kleinere Independent-Filme konzentrieren. Zumal ich diese Filme mit der Digitalkamera sehr kostengünstig machen kann. Ich mag die Vorstellung, dass nicht alle meine Filme perfekt sind – manche sind mehr wie eine Skizze.

FILMBULLETIN Haben Sie zwischendurch mal versucht, zu kleineren Filmen zurückzukehren?

WAYNE WANG Nein, denn diese grossen Filme sind körperlich und geistig so brutal, dass man vollkommen erschöpft ist. Da konnte ich mich auf nichts anderes konzentrieren.

FILMBULLETIN War *BECAUSE OF WINN-DIXIE*, weil Sie fernab der Studio-Executives in Mississippi on location drehten und keine grossen Stars hatten, in dieser Hinsicht leichter als die beiden anderen?

WAYNE WANG Es war leichter. Ich schätzte vor allem das Drehbuch, das sehr smart war – es erinnerte mich in gewisser Weise an die Stimmung von *SMOKE*. Das Studio sagte, wenn ich den Film relativ billig machen könne, dann würde man sich nicht einmischen. Während der Dreharbeiten lief auch alles gut, aber danach, zurück in L.A., bekam der Film bei den Previews zu gute Bewertungen. Bei schlechten Previews bist du tot, aber bei zu guten bist du in Schwierigkeiten. Denn jetzt dachte das Studio, es hätte einen höchst kommerziellen Film an der Hand, und beschloss, mehr Musik hinzuzufügen und andere Änderungen vorzunehmen – und plötzlich wurde es ein grosser Hollywoodfilm.

FILMBULLETIN Dann wurden Sie auch noch ein Opfer des *pacing pass*?

WAYNE WANG Ja. Immer, wenn etwas herausgeschnitten wird, wird der *final pacing pass* aktualisiert: da wird jede Pause akribisch notiert, etwa wenn ein Darsteller Luft holt. Jede Pause, in der nichts passiert, wird herausgenommen. Wenn dem Publikum nicht erlaubt wird zu atmen, finde ich das ziemlich niederschmetternd, deshalb habe ich bei *A THOUSAND YEARS OF GOOD PRAYERS* auch viel Wert darauf gelegt, dass alles seine Zeit hat.

FILMBULLETIN Welcher Ihrer Filme hat unter dieser Praxis am meisten gelitten?

WAYNE WANG Ich würde sagen, das war *MAID IN MANHATTAN*, obwohl er am meisten Geld eingespielt hat. Bei *BECAUSE OF WINN-DIXIE* und *LAST HOLIDAY* gelang es mir besser, Sachen, die mir wichtig waren, zu beschützen. Da hatte ich schon die Erfahrungen von *MAID IN MANHATTAN*.

FILMBULLETIN Ihr Vater hat Sie nach seinem Lieblingschauspieler John Wayne benannt – haben Sie je daran gedacht, einen Western zu machen?

WAYNE WANG Ich habe kürzlich Fotos aus Takashi Miikes Spaghettiwestern *SUKIYAKI WESTERN DJANGO* gesehen, die machten einen faszinierenden Eindruck. Ich würde einen Western machen, der sehr campy ist, ziemlich schräg. Es gab einmal ein Drehbuch mit dem Titel «Celestial Cowboys», das mir gut gefiel. Sie wissen wahrscheinlich, dass viele Chinesen in Amerika beim Bau der Eisenbahn eingesetzt wurden. Das war Knochenarbeit, – viele starben. Sobald die Eisenbahnstrecken fertig waren, wurden sie alle entlassen und fanden keine neue Arbeit. Das Drehbuch handelte von diesen aufgebrauchten Arbeitern, die ihrem Ärger Luft machten, indem sie anfangen, Züge auszurauben. Sie beherrschten aber auch die Technik des Kung Fu. Vielleicht kann ich einmal etwas in dieser Richtung machen.

FILMBULLETIN Wäre ein Drehbuch vorstellbar, das Sie nach China zurückbringen könnte?

WAYNE WANG Es gibt einige, aber ich fürchte, dass sie Probleme mit der Zensur bekommen könnten. So habe ich eine Geistergeschichte, die in Shanghai spielt – aber ich habe gehört, dass die chinesische Regierung nicht glücklich ist über Geschichten mit Geistern und übernatürlichen Geschehnissen und deshalb nicht will, dass dieser Film dort gedreht wird.

FILMBULLETIN *CHAN IS MISSING* (1982) war gar nicht Ihr Debütfilm ...

WAYNE WANG Richtig, sieben Jahre zuvor habe ich einen Spielfilm zusammen mit zwei anderen Studenten gedreht – unsere Abschlussarbeit: *A MAN, A WOMAN AND A KILLER* ist ein sehr merkwürdiger Film mit einer faszinierenden Kreisstruktur – ich habe ihn bis heute nicht verstanden (lacht).

Das Gespräch mit Wayne Wang führte Frank Arnold

INTERVIEW

Steve Buscemi

Eine Hommage und Erinnerung an Theo van Gogh, jenen umstrittenen niederländischen Filmemacher, der am 2. November 2004 von einem religiösen Fundamentalisten erschossen wurde – wegen der Darstellung des Islam in van Goghs Kurzfilm *SUBMISSION TEIL 1*. Van Gogh hatte kurz zuvor zusammen mit seinem Produzenten Gijs van de Westelaken geplant, ein US-Remake von *INTERVIEW* (2003) zu inszenieren, Steve Buscemi und Sienna Miller standen bereits als Schauspieler fest. Nach van Goghs Tod beschlossen Westelaken und sein US-Partner Bruce Weiss, das Projekt zu erweitern. Unter dem Motto «Drei mal Theo» entstehen drei englischsprachige Remakes dreier van-Gogh-Filme, nach *INTERVIEW* – Steve Buscemi führt hier auch Regie – sollen Neuauflagen von *06* (1994) und *BLIND DATE* (1996) folgen.

Was alle Filme gemeinsam haben: zwei Hauptdarsteller und eine ähnliche Ver-suchsanordnung – ein Mann, eine Frau und die komplizierte Beziehung, die sie miteinander verbindet. Produzent Weiss spricht gar von «einer Art psychologischem Boxkampf», um den Krieg der Geschlechter – für van Gogh ein fast schon existenzielles Thema – auf den Punkt zu bringen. Buscemi ist nun mit seinem Remake der Handlung weitgehend gefolgt. Dabei verneigt er sich mehrmals vor Theo van Gogh und verteidigt somit Meinungsfreiheit und Unabhängigkeit der Kunst: Einmal fährt ein Möbelwagen mit der Aufschrift «Van Gogh Moving» durchs Bild, Katja Schuurman, die Hauptdarstellerin des Vorgängers, hat einen Cameo-Auftritt, ein Porträt des Regisseur steht auf einem Schreibtisch.

Wer die Handlung noch nicht kennt: Pierre Peders, mit allen Wassern gewaschener Journalist in New York, soll auf Geheiss seines Chefredakteurs die Soap-Darstellerin Katya interviewen. Ausgerechnet jetzt, wo sich in Washington, D.C., ein politischer Skandal zusammenbraut. Man stelle sich einmal vor, Peter Scholl-Latour müsste mit Jeanette Biedermann sprechen – das Gefälle zwischen beruflichem Anspruch und schnödem

Arbeitsalltag könnte gar nicht grösser sein. Doch hier geht es um mehr: In den kurzen Unterhaltungen mit seinem Vorgesetzten wird Peders als desillusionierter, schwie-riger Dickkopf charakterisiert, mit dem niemand mehr sprechen will. Seine Karriere ist vorbei. Die Filme von Katya hat er nicht gesehen, eine Vorbereitung hält er nicht für nötig. Dabei lässt sich diese unprofessionelle Arroganz auch als unterschwellige Kritik an den Gepflogenheiten des Showbusiness lesen, in dem es nur um Äusserlichkeiten, nicht um Inhalte geht. Steve Buscemi verleiht seiner Figur jene saueröpfische Miene und ge-quälte Haltung, die er in zahlreichen Filmen, *TREES LOUNGE* (1996) vor allem, kultiviert hat. Sein Äusseres nimmt das Scheitern schon vorweg.

Katya lässt Peders in einem angesagten Restaurant über eine Stunde warten, er trägt sein Desinteresse und seinen Missmut unverhohlen zur Schau. Sienna Miller, vor einigen Jahren in Hochglanz-Magazinen nach Filmen wie *ALFIE* und *CASANOVA* schon als neues «It-Girl» gefeiert, spielt ihre Figur mit jener seichten Flatterhaftigkeit, die schon Katja Schuurman – als beliebteste Fernseh-darstellerin der Niederlande noch näher an ihrer Rolle, zumal in ihrer Privatwohnung gedreht wurde – auszeichnete: selbstverliebt, ichbezogen, voll oberflächlichen Charmes, der die Menschen um sie herum verführen soll. Die Sensibilität, mit der Miller auf die Arroganz ihres Widersachers reagiert, und die Eloquenz, mit der sie ihm Paroli bietet, wirken darum umso überraschender.

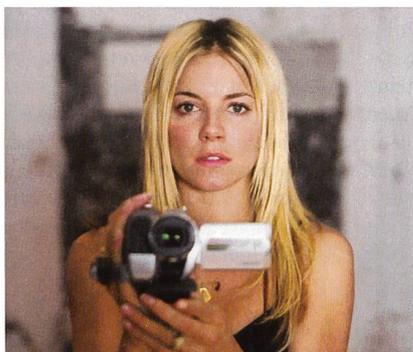
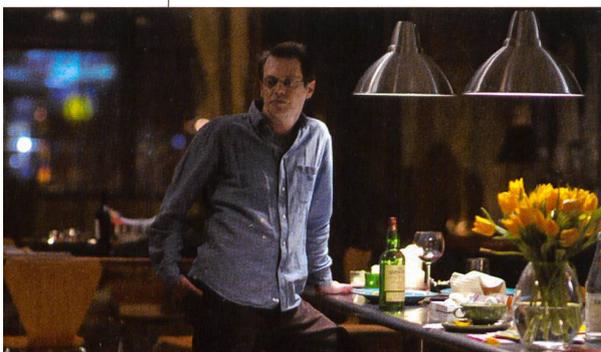
Nach einigen unwilligen und herablassenden Fragen lässt Katya das Interview plätzen. Doch nach einem kleinen Autounfall verarztet die langbeinige Blondine den abgehalfterten Journalisten in ihrem riesigen Loft. Das Gespräch geht weiter, bei Whisky, Wein und Kokain. Sie reden, flirten, schimpfen, schreien, kreuzen die Klängen, belauern und verführen sich. Ein steter Wechsel von Anziehung und Zurückweisung. Und mit einem Mal ist der Zuschauer mittendrin in einem Katz-und-Maus-Spiel, bei dem Mann

und Frau die Karten offen auf den Tisch legen. Oder doch nicht?

Buscemi, der Regisseur, ist im Wesentlichen der Herangehensweise van Goghs gefolgt. Kameramann Thomas Kist, schon im Original dabei, liess das Geschehen wieder mit drei digitalen Kameras aufnehmen, je eine für die beiden Hauptdarsteller, die dritte für das Gesamtgeschehen. Folge: Cutterin Kate Williams hatte eine Unmenge von Einstellungen im Schneiderraum zur Verfügung, die langen Sequenzeinstellungen verleihen dem Film eine hohe Dichte und Unmittelbarkeit. Dabei hat Buscemi, der auch am Drehbuch mitschrieb, die Charaktere weicher gestaltet als van Gogh. Sie sind nicht mehr ganz so verabscheuungswürdig wie im Original, zeigen mehr Menschlichkeit, mehr Wärme und Humor. Vielleicht ist so auch die Verschiebung der Genres zu erklären. Während der Vorgänger mit seinen Ecken und Kanten vor allem als Thriller mit überraschender Auflösung funktionierte, ist der Nachfolger ein intensives Drama über zwei widersprüchliche Menschen, die als bitterer Kommentar zu ihrem Berufsstand fungieren. Denn die Interview-Situation ist auch immer ein Rollenspiel, in dem die Kunst der Verstellung zelebriert wird. Ein Spiel um Macht, in dem die Gesprächspartner – ganz im Char-brochischen Sinne – Masken tragen, um ihre Beweggründe zu verbergen. Wie komme ich als Journalist an Informationen, wie verkaufe ich als Schauspieler mein Produkt ohne allzu viel von mir preiszugeben? Ein Konflikt zwischen öffentlichem Interesse und Privatleben, der vor allem eins ist: ein Kampf um die Wahrheit.

Michael Ranze

R: Steve Buscemi; B: David Schechter, Steve Buscemi, nach dem gleichnamigen Film und Drehbuch von Theo van Gogh und Theodor Holman; K: Thomas Kist; S: Kate Williams; A: Loren Weeks; Ko: Vicki Farrell. D (R): Steve Buscemi (Pierre Peders), Sienna Miller (Katya), Michael Buscemi (Robert Peders), Tara Elders (Maggie), David Schechter (Maitre d'), Molly Griffith (Serviererin). P: Cinemavault Releasing, Bruce Weiss, Gijs van de Westelaken. USA, Kanada, Niederlande 2007. 84 Min. CH-V: Rialto Film, Zürich



MOLIÈRE Laurent Tirard

Cannes vor dreissig Jahren. Auf dem damaligen Festival erregt ein Kinoereignis Aufsehen, welches in fulminant komponierten Tableaus das Wirken eines bedeutenden Dramatikers und Mimen schildert und das dessen Leben dort verortet, wo es sich hauptsächlich abspielte: auf der Theaterbühne. Mit ihrem Fünf-Stunden-Epos *MOLIÈRE* über eine widersprüchliche Existenz zwischen autonomem Künstlertum und höfischer Günstlingswirtschaft legte Ariane Mnouchkine, die Leiterin des Pariser Théâtre du Soleil, ihrerzeit die Messlatte für ähnlich gearbete Projekte extrem hoch. Der französische Nachwuchsregisseur Laurent Tirard unternimmt mit seiner vermeintlichen Molière-Biografie gar nicht erst den Versuch, diese Messlatte zu überspringen – er läuft ziemlich ungerührt unter ihr durch.

Zwei Eckdaten rückt Tirard, gemeinsam mit *Grégoire Vigneron* auch Autor des Drehbuchs, ins Zentrum des Geschehens: 1658 kehrt Molière nach dreizehnjährigem Tingeln mit einem Wandertheater nach Paris zurück und erhält von Ludwig XIV. die Erlaubnis, einen Saal in unmittelbarer Nähe des Louvre zu bespielen. 1645, kurz vor Beginn seines langen Aufenthalts in der Provinz, sitzt der Dichter wegen nicht beglichener Rechnungen vorübergehend im Gefängnis. Bei Mnouchkine ist es der Vater, der seinen als Jean-Baptiste Poquelin geborenen Sohn aus der Haft freikauf. In der aktuellen Produktion lässt ein zunächst unbekannter Gönner Molière aus dem Schulturm holen und zu sich auf den Herrschaftssitz verfrachten.

Jener Unbekannte entpuppt sich als ein gewisser Monsieur Jourdain, seines Zeichens gut betuchter Grossbürger, der ein Auge auf die schöne, von Männern umschwärmte Witwe Célimène geworfen hat. Um ihr zu imponieren, hat der neureiche Geck einen Einakter verfasst und erwartet nun von Molière handfeste Tips für die Aufführung im privatesten Rahmen. Wesentliche Bedingung: Madame Jourdain, Vorname Elmire, die ihrem Gatten bereits zwei Töchter ge-

schenkt hat, sollte tunlichst nichts von dem amourösen Plan erfahren.

Das Prinzip des Films wird ziemlich schnell klar: Die eher im biografischen Dunkel liegenden Monate des Schriftstellers unmittelbar nach seiner Zeit hinter Gittern füllt Tirard mit fiktionalen Versatzstücken auf, frei nach dem simplen Motto: Literatur basiert stets auf Selbsterlebtem. Jourdain, so heisst der Protagonist in Molières Stück «Le Bourgeois gentilhomme» (1670), das den Neid des Bürgertums auf die anachronistischen Privilegien des Adels veralbert. Célimène entstammt der Personage von «Le Misanthrope» (1666), jener Spottarie auf die zwischenmenschliche Heuchelei bei Hof und in den Salons. Die Kinofigur Molière gibt sich Elmire gegenüber als Geistlicher und Hauslehrer aus und stellt sich ihr mit einem Namen vor, der ebenfalls Bühnengeschichte geschrieben hat: Tartuffe. Der im Film auftretende verarmte Adlige Dorante, charakterisiert als Schmarotzer und Zyniker, scheint direkt aus «Georges Dandin» (1668) entlehnt, und wie in «L'école des femmes» (1662) wird das soziale Problem der Zwangsheirat thematisiert. Diese Verknüpfung von Theaterfiktiven und fiktiver Realität ist dramaturgisch nicht unintelligent gelöst, stellenweise ist sie sogar amüsant.

Auch die innere Zerrissenheit der Hauptfigur wird einigermaßen deutlich: Molière fasziniert die wuchtige Tragödie, Komödien stuft er als Kunst zweiter Klasse ein. Doch seine Inszenierungen von Dramen Corneilles und Racines fallen durch, das Publikum delectiert sich an Possen im Stil der Commedia dell'Arte. Aus der Not heraus wird so etwas Neues geboren: die komödiantische Farce mit gesellschaftskritischem Anspruch. Nichts belegt die Brisanz dieser literarischen Revolution eindrücklicher als die im Mai 1664 aufflammende politische Auseinandersetzung um den «Tartuffe». Jene Kontroverse spart Tirards Historienstreifen freilich völlig aus.

Doch der entscheidende Einwand gegen *MOLIÈRE* lautet anders, denn hier hinkt

insbesondere die Visualisierung, die optische Vermittlung atmosphärischer Dichte der öfters aufblitzenden Finesse des Scripts weit hinterher. Die Kamera von *Gilles Henry* ruht eher gelangweilt auf all den prächtigen Kostümierungen und dem üppigen Dekor und kapituliert schliesslich klaglos vor den Konventionen des traditionellen Ausstattungsfilms. Im Gegensatz zu vergleichbaren Arbeiten, die das Zeitkolorit eines fremden Jahrhunderts einzufangen suchten, wie etwa Stanley Kubricks *BARRY LYNDON* (1975), Peter Webbers *GIRL WITH A PEARL EARRING* (2003) oder selbst *SHAKESPEARE IN LOVE* (1998) von John Madden, wirkt Tirards Darstellung des siebzehnten Jahrhunderts wie ein steriler Reigen aseptischer Einstellungen. Dabei hätte gerade die Ära des französischen Sonnenkönigs in ihrer radikalen Diskrepanz zwischen Schein und Sein ausreichend Gelegenheit für ein visuelles Konzept geboten, bei dem Bilder auch den Geruchssinn stimulieren, den Geschmacksnerven – Bilder, die den Geist der Zeit tatsächlich *atmen*. Denn schliesslich war Versailles nicht nur ein prunkvolles Schloss, sondern auch eine schwach beleuchtete Kloake.

So bleibt es hauptsächlich dem aus Rohmer- und Lelouch-Filmen bekannten *Fabrice Luchini* in seiner Rolle als Jourdain vorbehalten, die Verlogenheit der Epoche mit schauspielerischen Mitteln in den Film zu implementieren. Luchini ist zweifelsohne der bravouröse Leistungsträger des hier agierenden Ensembles. *Romain Duris* dagegen verpasst seinem Molière eine gehörige Portion Latino-Touch – das kann man goutieren, man muss es aber nicht wirklich.

Thomas Basgier

R: Laurent Tirard; B: Laurent Tirard, Grégoire Vigneron; K: Gilles Henry; S: Valérie Deseine; A: Françoise Dupertuis; Ko: Pierre-Jean Larroque, Gilles Bodu-Lemoine, Pui Lai Huam; T: Eric Devulder. D (R): Romain Duris (Molière), Fabrice Luchini (Jourdain), Laura Morante (Elmire), Edouard Baer (Dorante), Ludivine Sagnier (Célimène), Fanny Valette (Henriette), Mélanie dos Santos (Louison), Gonzague Montuel (Valère). P: Fidélité Productions. Frankreich 2007. Farbe, 121 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



L'AUTRE MOITIÉ

Rolando Colla

Der Schweizer Drehbuchautor und Regisseur Rolando Colla hat sich mit *L'AUTRE MOITIÉ* einiges vorgenommen. Der Sohn italienischer Gastarbeiter erzählt die Geschichte zweier multikulturell aufgewachsener Brüder, die sich nach fünfunddreissig Jahren unter schwierigen Umständen wieder begegnen. Während der eine, Louis, nach der Trennung der Eltern als kleiner Junge bei seiner Schweizer Mutter in deren Heimat aufwuchs, musste der andere, Hamid, mit dem Vater zurück nach Algerien. Dort blieb er bis zum Selbstmord des Vaters. Danach nahm ihn ein Onkel unter die Fittiche, erzog ihn streng islamisch und vermittelte ihm schliesslich Kontakte zu einem international operierenden illegalen Netzwerk, das im Verdacht steht, Terroranschläge zu finanzieren. Die Arbeit als Kurier für diese Organisation bot Hamid die erhsehnte Gelegenheit, das verhasste Algerien zu verlassen. Als Louis sich nach all den Jahren bei ihm meldet, lebt Hamid in Brüssel. Hinter den Anrufen des Bruders vermutet er zunächst ein taktisches Manöver der Polizei.

Gleich in den ersten Szenen des Films wird deutlich, dass das Familiendrama – die Annäherung zwischen den fremden Brüdern – sich über eine rein psychologische Auseinandersetzung hinaus zu einer exemplarischen Darstellung unterschiedlicher Migrantenschicksale ausdehnen soll und in der erweiterten Perspektive auch das Phänomen des internationalen Terrorismus mit erfassen will. Doch damit nicht genug. Wenig später kommt noch eine attraktive junge Frau ins Spiel und ergänzt das Themenpanoptikum um ein Liebes- und Eifersuchtsdrama.

Trotz seiner Bedenken trifft sich Hamid mit Louis in der Schweiz, als dieser ihm berichtet, ihre gemeinsame Mutter sei sterbenskrank. Unterwegs gesteht Louis seinem Bruder dann aber, dass die Mutter schon seit Tagen tot ist. Wutentbrannt beschliesst Hamid, sofort nach Brüssel zurückzureisen. Auf dem Weg zum Bahnhof geraten die beiden Brüder jedoch in eine Verkehrskontrolle. Hamid wird als mutmasslicher Kurier der Terroristenszene festgenommen und verhört.

Wenig später kommt er gegen Zahlung einer Kaution wieder frei. Das Geld hat Louis auf zwielichtigen Wegen aufgetrieben. Unmittelbar vor der Polizeistation trifft Hamid anschliessend das erste Mal auf Louis' Freundin Isabella.

Sofort spürt man, wie es zwischen den beiden knistert und Collas Psychodrama ins Genrekino hinüberrauchst. Psychologisch werden die Beweggründe für Isabellas Handeln nämlich ebenso wenig entwickelt wie die Beziehungsstrukturen zwischen ihr und den beiden Brüdern. An *Nade Dieu*, die ihrer Figur immerhin eine melancholisch-rätselhafte Aura verleiht, liegt es jedenfalls nicht, dass Isabella als Frau gewordener Zankapfel im Bruderstreit zum identitätslosen MacGuffin erstarrt. Das Spannungsfeld zwischen Vertrauen und Verrat nimmt im Liebesstreit um Isabella ebenso dramaturgische Gestalt an wie in Louis' heimlicher Zusammenarbeit mit der Polizei. Denn Hamids anfänglicher Verdacht, Louis sei ein von der Polizei beauftragter Spitzel, scheint sich nun doch noch zu bestätigen.

So wird das sensible psychologisch-kulturell-politische Geflecht, das Colla ursprünglich zu entfalten begann, mehr und mehr von einem genretypischen Räuber- und Gendarm-Spiel überlagert; Seiten- und Schusswechsel inklusive. Authentisches Leben wird von den Gattungskonventionen zunehmend in den Hintergrund gedrängt, bleibt aber andererseits virulent genug, um die freie Entfaltung eines ganz auf oberflächliche Unterhaltung angelegten Bruderkrimis zu hemmen.

«Ich wollte eine ernsthafte, komplexe Geschichte spannend erzählen», begründet Colla seine Wahl für das Genre des psychologischen Thrillers. In Collas Dramaturgie stehen sich Psychologie und Spannung jedoch bisweilen im Wege, weil sie sich wechselseitig der Glaubwürdigkeit beziehungsweise der gefühlten Unmittelbarkeit berauben. Letztlich gelingt es Colla nicht, den Widerspruch zwischen Genderfiktion und sozial-kritischem Realitätsbezug aufzuheben. Da-

für bleibt er an Stellen, die psychologisch erschlossen werden müssten, zu vage, vertieft sich andererseits zu lange in gefühlsschwere Gespräche über traumatische Kindheitserinnerungen, um einen schwungvollen Plot am Leben zu halten. Der terroristische Hintergrund verkommt zur zeitgemässen Kolorierung.

Dass Collas Hybrid aus Psychodrama, Thriller und Sozialstück schliesslich aber doch nicht auseinanderfällt, verdankt der ansonsten solide inszenierte und ohne besondere Schauwerte von *Peter Indergand* unauffällig fotografierte Film vor allem seinen beiden hervorragenden Hauptdarstellern. *Kader Boukhanef* als Louis und *Abel Jafri* in der Rolle Hamids gelingt es über weite Strecken, die dramaturgischen Lücken und Unbedachtlichkeiten des Drehbuchs zu überspielen. Und das nicht etwa, indem sie wuchtig und effektheischend chargieren, sondern schlicht dadurch, dass sie stets ganz da sind. Hinter ihren traurig, wütend, sehnsuchtsvoll, wehmütig, reuig oder zärtlich leuchtenden, funkelnden und blitzenden Augen, verbergen sich all jene Geschichten, die *L'AUTRE MOITIÉ* andeutet, ohne sie zu Ende zu erzählen und – ob der natürlichen Leinwandpräsenz seiner Protagonisten – auch ohne sie zu Ende erzählen zu müssen. Vielmehr verflüchtigen sich die ganzen Vorgeschichten, Hintergründe und Drehbuchkapriolen zum schmückenden Beiwerk dessen, was der Film im Wesentlichen ist: intensiv gespieltes Charakterkino. Eines allerdings, das darunter leidet, dass es gleichzeitig noch etwas anderes sein möchte.

Stefan Volk

Regie: Rolando Colla; Buch: Rolando Colla; Mitarbeit am Buch: Olivier Lorelle, Zoé Galeron, Rabah Bouberrass; Kamera: Peter Indergand; Schnitt: Denise Vindevoegel; Ausstattung: Andi Schräml; Musik: Bernd Schurer; Ton: Jürg Lempen. Darsteller (Rolle): Abel Jafri (Hamid), Kader Boukhanef (Louis), Nade Dieu (Isabella), Roberto Bestazoni (Scherrer), Martine Godart (Anita), Abdelmalek Kadi (Youssef), Jaoued Deggouj (Brahim). Produktion: Peacock Film; Produzentin: Elena Pedrazzoli; Co-Produzenten: Hubert Toint, Jean-Jacques Neira, Alexandre Iordachescu. Schweiz, Belgien 2007. Farbe, Dauer: 89 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich



SAVAGE GRACE

Tom Kalin

Gelangweilter Degout in einer feinen Abendgesellschaft, man unterhält sich über Kannibalismus in Peru. «Und, würden Sie Menschenfleisch essen?» Nein, die angesprochene Dame würde nicht, für keine zehn Millionen Dollar. Aber Achtung: Das ist genau eine jener dezent anrühigen Fragen, an der Barbara Baekeland Gefallen findet. Sie insistiert – und wendet sich plötzlich an ihren Gatten Brooks: Ob er für denselben Betrag mit der anderen Dame am Tisch schlafen würde? (Eine korpulente Lady in den Mittfünfzigern). Es ist dies bezeichnend für Baekeland: Erst bittet sie mit schmeichlerischer Liebenswürdigkeit eine ausgewählte Runde von Blaublütern an einen Tisch, dann provoziert sie die Damen und Herren mit ihrem unstandesgemässen Benehmen. Und ihr blasierter Gatte selbst wird wieder einmal daran erinnert, weshalb ihn seine Frau geheiratet hat.

Barbara Baekeland ist keine Unbekannte: Die tragisch gefallene Millionärgattin war bereits ein Fall für die Massenmedien, ehe sich mehrere Bücher der skandalträchtigen Geschichte der Baekeland-Dynastie annahmen; Tom Kalin hat in seinem Erstling nun nach einem Drehbuch von Howard A. Rodman den gleichnamigen Roman von Natalie Robins und Steven M. L. Aronson verfilmt. Mit seinem Beigeschmack von Dekadenz und glanzvoller Verkommenheit ist dies ein Stoff wie aus einem Lucchino-Visconti-Film: Barbaras Heirat mit Brooks, dem Enkel des Bakelit-Erfinders Leo Baekeland, verschaffte der aus einfachen Verhältnissen stammenden Amerikanerin zwar Zutritt zum glamourösen Industrie-Adel. Die Ehe verlief jedoch unglücklich, das Paar trennte sich, und 1972 wurde Barbara von ihrem eigenen Sohn Antony, mit dem ihr ein inzestuöses Verhältnis nachgesagt wurde, erstochen. Tony, bei dem eine Schizophrenie diagnostiziert wurde, nahm sich später im Gefängnis das Leben. Soviel zum teils historisch, teils literarisch Verbürgten.

Dass es Tom Kalin gelang, Julianne Moore für die Rolle der Barbara zu gewinnen,

liess hoffen: Schliesslich versteht sich die Moore wie wenige Schauspielerinnen ihrer Generation auf komplexe Frauenfiguren und schwierige Persönlichkeiten, die ihre Ängste oft hinter Fassaden verbergen. Doch, soviel zum voraus, auch Moore kann das Drama nicht vor einer oft leeren Oberflächlichkeit und merkwürdig unentschiedenen Haltung retten.

Unmissverständlich wird immerhin, dass die Ehe zwischen dem Snob und der Parvenue eine – gut ausgestattete – Hölle ist und die Machtfrage ein Dauerthema: hat zunächst Barbara noch die Oberhand, indem sie Brooks in Gesellschaft blossstellt und sich kapriziöse Eskapaden leistet, kehrt sich das Machtverhältnis zwischen den beiden im Verlauf der Jahre zusehends um. Umso mehr hält sich Barbara nun an ihren Sohn Tony, teilt mit ihm auf ausgedehnten Europareisen schon mal einen Liebhaber und missbraucht ihn zunehmend als Liebesersatz.

Julianne Moore kehrt als Baekeland vor allem eine kühl provozierende Selbstbeherrschung hervor, die plötzlich in Verunsicherung umschlagen kann, eine Mischung aus unkonventioneller Lebenslust und kaltem Egoismus. Es gelingt ihr jedoch nicht, das Potenzial, das in der Rolle liegt, wirklich auszuspielen, denn was dem Stationendrama über die Jahre 1946 bis 1972 schmerzlich fehlt, sind gewichtige Szenen, die dramaturgisch tragen respektive über impressionistische Episoden hinausgehen. Erzählerisch gesehen ist dieser Film eine Totgeburt. Auch liegt ein merkwürdiger Widerspruch zwischen der Drastik der Geschehnisse und einem allzu glatten Ausstattungs- und Kamerastil, der mondäne Schauplätze zwischen Mallorca, Paris und London (wo die Herrschaften Station machen) abgrast und sich dabei vor allem in schöner Oberflächenästhetik gefällt. Bezeichnend ist zum Beispiel, wie der erwachsene Tony (gespielt von Eddie Redmayne) eingeführt wird: Detailaufnahme vom (rechten) Auge des cirka fünfzehnjährigen Jungen (gespielt von Barney Clark); Schnitt auf das mandelförmige (linke) Auge eines Schim-

mels; Nahaufnahme, dann Totale auf den blass-schönen, nunmehr erwachsenen Tony (Eddie Redmayne), der auf dem Pferd zum Meer reitet. Die assoziative Gegenüberstellung zeigt deutlich, wie sehr sich Kalin und sein Kameramann in das androgyne Antlitz von Redmayne verliebt haben.

An besagter Oberflächenästhetik ändert sich auch dann wenig, als die Handlung die inzestuöse Mutter-Sohn-Beziehung in den Mittelpunkt rückt. Mit einer Ausnahme: Die Schlüsselszene des Films ist wirklich beklebend. Zum ersten Mal auch, denkt man, vertraut Kalin ganz der Wirkung seines Dramas respektive seiner Schauspieler und stellt die musikalische Unterermalung ein. Schockierend an der langen Szene ist weniger der Inzest an sich als die kalte, ruhige Selbstverständlichkeit, mit der sich Baekeland ihren kranken, schwulen Sohn nimmt, als wär er ihr Eigentum. Auch die Art und Weise, wie Kalin Inzest und Mord in einer einzigen Sequenz zusammenzwingt, mit einem kaum fühlbaren Stimmungswechsel, hat etwas Beruhigendes. Wenn der Mord überraschend kommt, liegt das allerdings auch daran, dass man Tony nur schlecht zu kennen glaubt, obwohl das Geschehen doch aus seiner Perspektive (mit Hilfe von Voice-over) erzählt wurde: So blass wirkt Eddie Redmayne, so vage wird Tonys latente Schizophrenie zuvor angedeutet. Mindestens etwas hat Tom Kalin mit seiner Familientragödie bewirkt: Man weiss nun, dass der Stoff noch auf seine Verfilmung wartet. Am liebsten gleich wieder mit Julianne Moore.

Kathrin Halter

R: Tom Kalin; B: Howard A. Rodman, nach dem gleichnamigen Buch von Natalie Robins und Steven M. L. Aronson; K: Juanmi Azpiroz; S: T. Kalin, John F. Lyons, Enara Goicoetxea; A: Victor Molero; Ko: Gabriela Salaverri; M: Fernando Velázquez. D (R): Julianne Moore (Barbara Baekeland), Stephen Dillane (Brooks Baekeland), Eddie Redmayne (Antony Baekeland), Barney Clark (Tony Baekeland jung), Elena Anaya (Blanca), Unax Ugalde (Black Jake), Beléen Rueda (Pilar Durán), Hugh Dancy (Seth). P: Monfort Producciones, Killer Films, Celluloid Dreams. Spanien, USA 2007. 97 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



DER MONGOLE

Sergei Bodrov

Das schlichte Understatement des Filmtitels verschleiert für einen kurzen Moment, um wen es im Folgenden gehen soll. Der Mongole ist niemand Geringerer als Dschingis Khan, der Begründer des mongolischen Weltreiches – nachdem es ihm gelungen war, mit seiner aggressiven Expansionspolitik die zahlreichen verfeindeten Nomadenstämme zu unterwerfen. Geboren wurde er vermutlich 1155 oder 1167, und schon diese Unsicherheit trägt wesentlich zu seiner Legendendarbeit bei. Nur wenige Herrscher eines grossen Reiches sind (sogar in der modernen Popkultur) so sehr zum Mythos von Wildheit und Brutalität verklärt worden. Bilder eines brandschatzenden, mordenden Reiters kommen einem in den Sinn. Der russische Regisseur Sergei Bodrov (*PRISONER OF THE MOUNTAIN*, *BEAR'S KISS*) zeichnet da ein anderes Bild, das Bild des kämpfenden Politikers und intelligenten Visionärs, der auch mal die Hilfe der Götter in Anspruch nimmt. Einmal fallen Temudgin, so Dschingis Khans Geburtsname, auf der Flucht nach einem Gebet wie von selbst die hölzernen Fesseln ab. Ein magischer Moment, der den Mystizismus von *KHADAK*, erst kürzlich im Kino, noch einmal aufnimmt.

Bodrov spannt den Erzählbogen von 1172 bis 1206, dem Beginn der Regierungszeit als Grosskhan, die bis zu Dschingis Khans Tod 1227 dauerte. Neben der Einigung des Landes – ausgetragen in blutigen, perfekt choreographierten Schlachten, die Erinnerungen an Kurosawas *RAN* wecken – sind Bodrov zwei Aspekte vielleicht noch wichtiger: die Geschichte einer Männerfreundschaft und die einer grossen Liebe. Dabei präsentiert der Film mit Borte, Temudgins erster Frau und wichtigster Beraterin, eine weibliche Figur, die man so in einem in Zentralasien angesiedelten Historienepos nicht erwarten konnte: klug, stark und selbstbewusst. Ohne sie, das ist Bodrovs These, wäre aus Temudgin niemals Dschingis Khan geworden.

Eigentlich ist Temudgin viel zu jung für die Entscheidung, die man ihm abver-

langt. Denn sie wird sein Leben für immer verändern. Der neunjährige Junge reitet mit seinem Vater Esugei, dem Khan der Borjigin, zu den Merkiten. Der Grund: Temudgin soll dort eine Frau wählen, um die verfeindeten Stämme auszusöhnen. Doch auf dem Weg lernt er Borte, ein zehnjähriges, selbstbewusstes Mädchen, kennen und entscheidet sich für sie. Aber so ganz stimmt das nicht: Eigentlich ist Temudgin ihrer Aufforderung gefolgt: «Wer schlau ist, sucht sich eine Frau bei uns!» Wie dem auch sei: Beide sind fortan einander versprochen, in fünf Jahren soll die Hochzeit sein.

Auf dem Nachhauseweg von der erfolgreichen Brautschau wird Esugei von den Anführern eines verfeindeten Stammes vergiftet. Viel zu naiv hatte er die angebotene Schale mit Milch, eigentlich eine Geste des Vertrauens, angenommen und in einem Zug geleert. Nun ist er tot, und kurz nach der Beerdigung reisst Targutai, ein ehrgeiziges Stammesmitglied, die Macht an sich, erklärt sich zum Khan und verstösst Temudgin und seine Familie. Die Tradition verbietet ihm, ein Kind zu töten. Erst sehr viel später wird er den Jungen gefangennehmen und wie einen Sklaven halten. Temudgin – nun dargestellt von dem japanischen Schauspieler *Tadanobu Asano* – gelingt nach langen Jahren der Gefangenschaft erneut die Flucht. Nun will er endlich Borte (jetzt dargestellt von der Laiendarstellerin *Khulan Chuluun*) zur Frau nehmen. Doch ihr kurzes, zärtliches Idyll wird von den Merkiten grausam zerstört: Sie entführen die schöne Frau. Gemeinsam mit seinem Blutsbruder Jamukha, der ihm einmal das Leben rettete, bietet Temudgin ein ganzes Heer auf, um seine Braut zu befreien. Die erste von vielen grausamen Schlachten, die die Mongolei vereinigen soll.

Gedreht an Schauplätzen in Kasachstan und der Inneren Mongolei, spürt der Film dem nomadischen Lebensstil im zwölften Jahrhundert nach. Die grosszügigen, erlesenen Panoramen der kargen und doch weichen Landschaft – eingefangen von Kameramann *Rogier Stoffers*, der später von *Sergei*

Trofimov abgelöst wurde – lassen die Nomaden wie Verlorene wirken. Bilder, die in ihrer Schönheit an *URGA* von Nikita Michalkov erinnern. Bodrov, der zusammen mit *Arif Alijev* auch das Drehbuch schrieb, stützt sich bei der Schilderung der damaligen Lebensverhältnisse auf die Erkenntnisse angesehener Historiker, aber auch auf Überlieferungen wie «Die geheime Schrift der Mongolen», das lange Zeit verschollene Versepos eines unbekanntes Dichters. Das schlägt sich vor allem im detailfreudigen Production Design von *Dashi Namdakov* oder den handgemachten, farbenfrohen Kostümen der Hamburgerin *Karin Lohr* nieder. Trotz aller historischen Akkuratess: Es gibt zahlreiche grosse Lücken in Dschingis Khans Biografie, und so fügt Bodrov dem Mythos einen weiteren hinzu: Die Gefangenschaft ist frei erfunden. Doch als Erläuterung seiner Motive und als dramaturgische Steigerung des Handlungsverlaufs macht sie Sinn. In der Inszenierung Bodrovs wird Dschingis Khan zu einem vielschichtigen Charakter, der erst durch die brutalen Umstände zu dem wird, der er ist.

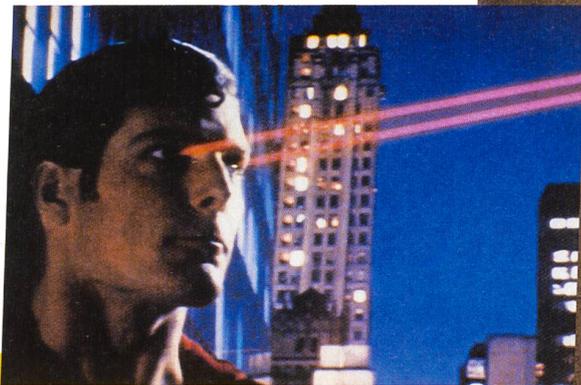
DER MONGOLE ist, mehr noch als ein Historienepos, eine Liebesgeschichte und, wie so oft, die Geschichte einer Liebe auf den ersten Blick. Temudgin und Borte wissen sofort, dass sie füreinander geschaffen sind. Und doch nimmt ihre Liebe, aufgehalten durch Flucht, Entführung und Gefangenschaft, zahlreiche Umwege. Sie überwindet Zeit und Raum. Und das ist ein zutiefst romantischer Gedanke.

Michael Ranze

MONGOL (DER MONGOLE)

R: Sergei Bodrov; B: Sergei Bodrov, Arif Alijev; K: Rogier Stoffers, Sergei Trofimov; S: Valdis Oskarsdottir, Zach Staenberg, A: Dashi Namdakov; Ko: Karin Lohr; M: Tuomas Kantelinen. D (R): Odnyam Odsuren (Temudgin jung), Tadanobu Asano (Temudgin erwachsen), Ba Sen (Vater Esugei), Bayartsetseg Erdenabat (Borte jung), Khulan Chuluun (Borte erwachsen), Amadu Mamadakov (Targutai), Honglei Sun (Jamukha). P: Andreevsky Flag Film Company, Kinofabrik, CTB, X-Filme; Sergei Bodrov, Stefan Arndt, Anton Melnik, Sergei Selyanov. Kasachstan, Deutschland, Russland, Mongolei 2007. 126 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich





WER BESTIMMT EIGENTLICH, DASS DIE REALITÄT WIRKLICHER IST ALS DIE FIKTION? > SUPERHELDEN

2

3

PROLOG: «MANCHE FILME SIND EIN STÜCK LEBEN, MEINE FILME SIND EIN STÜCK KUCHEN.»

«Ein Stück Leben» filmen, das mache ich nie, das haben die Leute bei sich zu Hause oder auf der Strasse oder sogar vor der Kinotür. Sie brauchen kein Geld dafür auszugeben, dass sie ein Stück Leben sehen. Aber auch den reinen Phantasieprodukten gehe ich aus dem Weg. Es ist wichtig, dass der Zuschauer sich in den Personen selbst wiedererkennt. Filme zu drehen, das bedeutet für mich zuerst und vor allem, eine Geschichte zu erzählen. Diese Geschichte darf unwahrscheinlich, aber sie darf nie banal sein. Sie sollte dramatisch und menschlich sein. Das Drama ist ein Leben, aus dem man die langweiligen Momente herausgeschnitten hat.» Alfred Hitchcock

KINO IST SPEKTAKEL: DIE AUGEN SOLLEN UNS RAUSFALLEN! – KINO IST JAHRMARKT: DEN FEUERSCHLCKER WOLLEN WIR SEHEN! – KINO IST ESKAPISMUS: DER FREIE FLUG IST UNSER TRAUM!

Alfred Hitchcocks Credo getreu bringen wir diese Ausrufezeichen auf eine Kurzformel: Im Kino wollen wir die Torte, nicht den Staubklappen. Niemand will – sofern er sich noch ehrliche Empfindungen erlaubt – die Realität auf der Leinwand sehen, nicht einmal im Dokumentarfilm. Kino ist nicht das Leben, wie es ist, sondern wie es sein könnte. Es ist endlose Lebensvisionierung. Und manchmal sogar ein Kommentar zur Realität.

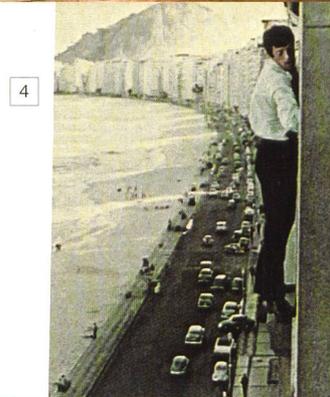
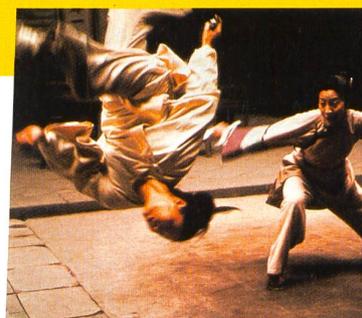
Nirgends kommt dieser Drang zum kinomagischen Eskapismus expressiver zum Ausdruck als im Superhelden-Genre. Ein derart bildhaftes Genre, dass es den Geschwistern Kino, Comic und Computergame fast schon exklusiv gehört.

«Das aller merkwürdigste an ihr war, dass sie so stark war. Sie war so furchtbar stark, dass es auf der ganzen Welt keinen Polizisten gab, der so stark war wie sie. Sie konnte ein ganzes Pferd hochheben, wenn sie wollte. Und das wollte sie.»

Wer an Superhelden denkt, der denkt zunächst an Superman, Batman und Spider-Man, als Nostalgiker unter Umständen an Tarzan, Flash Gordon und Winnetou, als Bildungsbürger vielleicht sogar an Herkules, Siegfried oder Artus – aber an eine wie Pippi Langstrumpf? Dabei treffen auf Pippilotta Viktualia Rollgardina Pfefferminz Efraimstochter Langstrumpf zwei der wichtigsten Superhelden-Merkmale zu: übermenschliche Kräfte und quälende Einsamkeit. Pippis Abenteuer sind spektakuläre Spässe und gleichzeitig von tiefer Melancholie und Trauer.

Wer wünschte sich nicht, derart aussergewöhnlich wie Pippi zu sein – und wer fürchtete sich nicht vor ihrer Einsamkeit? Superkräfte und Einsamkeit werden von Astrid Lindgren nicht zufällig nebeneinandergestellt. Wer sich von seiner Umgebung durch aussergewöhnliche Fähigkeiten abhebt, wird zwangsläufig zum Aussenseiter. Als äusseres Zeichen dafür gehört Elternlosigkeit praktisch ausnahmslos zur Biografie aller Superhelden: Tarzan, Superman, Batman, Spider-Man, Harry Potter oder James Bond – jeder von ihnen hat seine Eltern früh verloren. Und wenn bei Indiana Jones unvermutet doch ein Vater auftaucht, dann lediglich als Besetzungscoup.

Das Waisentum der Superhelden steht für existentielle Einsamkeit und für den Zwang, sich nur auf sich selbst verlassen zu können. Der aber führt direkt ins Single-Dasein. Das Doppelleben ist bei Superhelden deshalb die Regel. Wer ihre wahre Identität entdeckt, erhält Macht über sie. Wenn gegen dieses Gesetz wie jüngst in IRON MAN verstossen wird, dann kriegt man dafür zwar eine zündende, aber gleichzeitig streng verbotene Pointe. Denn eigentlich läuft es so: Pepper Potts ist die einzige Vertraute, die ihrem Boss Tony Stark alias «Iron Man» den superkraftspendenden Reaktor



1

1 SUPERMAN, Regie: Richard Donner; 2 DAREDEVIL, Regie: Mark Steven Johnson; 3 CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON, Regie: Ang Lee; 4 L'HOMME DE RIO, Regie: Philippe de Broca



mitten in die Brust pflanzt. Sie ist die einzige, die wissen darf, dass der Zyniker Stark ein Herz hat.

Nirgends wird so ungeniert zölibatär – wenn auch nicht immer keusch – gelebt wie im Superhelden-Milieu. Und wenn doch eine feste Beziehung droht, dann muss sie, wie wir spätestens seit James Bond wissen, unverzüglich gekappt werden. Hellboy, halb Mensch, halb Dämon, ist derart hässlich, dass der Gedanke an eine nachhaltige Lovestory schon gar nicht aufkommt. Wegen dieser faktischen Eheuntauglichkeit ist eine Superhelden-Parodie wie **THE INCREDIBLES** so umwerfend komisch, weil hier ausgemalt wird, was aus Superhelden wird, wenn man sie an Kind und Kegel, an Heim und Herd fesselt.

Als Spider-Man ist er ein Superheld – als Peter Parker dagegen schüttern, ungeschickt und unscheinbar. Dennoch möchte er von Mary Jane gerade nicht als Spider-Man geliebt werden. Peter empfindet sein Spinnendasein als Belastung, als Fluch, als eine Deformation, was seine Mutation ja tatsächlich auch ist.

Peter führt sein Doppelleben letztlich nicht zum Schutz des Superhelden, sondern zum Schutz des Möchtegern-Normalbürgers. Wenn er sich Mary Jane offenbart, dann fällt paradoxerweise die Maske «Peter Parker», und dahinter wird die einsame Seele Spider-Man sichtbar.

Stan Lee, der Schöpfer Spider-Mans und vieler anderer Marvel-Helden, ist von dieser Zwispaltigkeit der Superhelden sichtlich fasziniert. Bei ihm geraten Helden und Schurken in eine schicksalhafte Beziehung. Eigentlich sollten Norman Osborn und Otto Octavius genauso Helden sein wie Peter Parker, aber durch einen unkontrollierten Deformationsprung wurden aus ihnen Monster: der Grüne Kobold und Doc Ock.

In Stan Lees Universum ist Zivilisationskritik der starke Gegenpol zum Fortschrittsoptimismus – und nicht selten im Übergewicht. Ob Spider-Man, Iron Man oder Daredevil – alle verdanken sie ihre Superkräfte einer Technik, die ausser Kontrolle geraten ist. Sie sind deshalb zunächst und immer wieder Opfer.

Von den Schurken trennt sie letztlich nur, dass sie dem sterbenden Onkel Ben gehorchen, der Peter Parker ermahnt: «Aus grosser Kraft folgt grosse Verantwortung.» Nur weil sie diesem Motto folgen, sind sie Helden – weil sie diesem Motto folgen, sind sie einsam – und weil sie diesem Motto folgen, ist ihre dramatischste Heldentat das Ertragen der Einsamkeit.

Das gilt auch für **IRON MAN**. Der allerdings ist schon einsam, bevor er zum Superhelden wird. Als Waffenhändler Tony Stark lässt er dank Trinkfestigkeit, Zynismus und Arroganz niemanden an sich heran. Versorgt wird er einzig von einer blassen Fee namens Pepper Potts, die hat allerdings – wie schon ihr Name vermuten lässt – mehr drauf, als bloss das Mauerblümchen abzugeben.

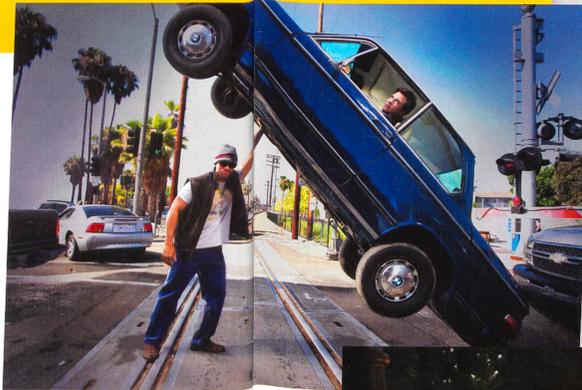
Auch in diesem Fall ist es eine zivilisationskritische Erschütterung, die Tony zum Umdenken zwingt. Als er nämlich rauskriegt, dass seine Waffen den Bösen genauso effizient dienen wie den Guten, gerät seine simpel gestrickte Selbstrechtfertigung, die er samt Firma vom Vater geerbt hat, ins Wanken. Aber obwohl ihm nun klar ist, dass seine Waffen selbst böse sind, entkommt er einem tiefer liegenden Dilemma nicht: Er baut sich selbst dank einem technisch genialen Körperpanzer zur Waffe um, eine Waffe, die nun aber tatsächlich ausschliesslich dem Guten dienen soll, weil Tony die Steuerung nicht mehr delegiert, sondern als «Iron Man» selbst übernimmt.

Damit erscheint eine weitere Konstante des Genres, dass nämlich die böse Gewalt nicht durch Gewaltlosigkeit besiegt wird, sondern durch "gute" Gewalt, die sogar noch gewalttätiger ist als die "böse". Man kann dies als Inkonzsequenz betrachten, und die meisten Kritiker des Genres tun dies auch, aber man kann es auch als fundamentales Paradox begreifen. Über den gerechten Krieg und den Tyrannenmord werden seit jeher philosophische Debatten geführt, und darüber, ob Gewalt an sich neutral ist.

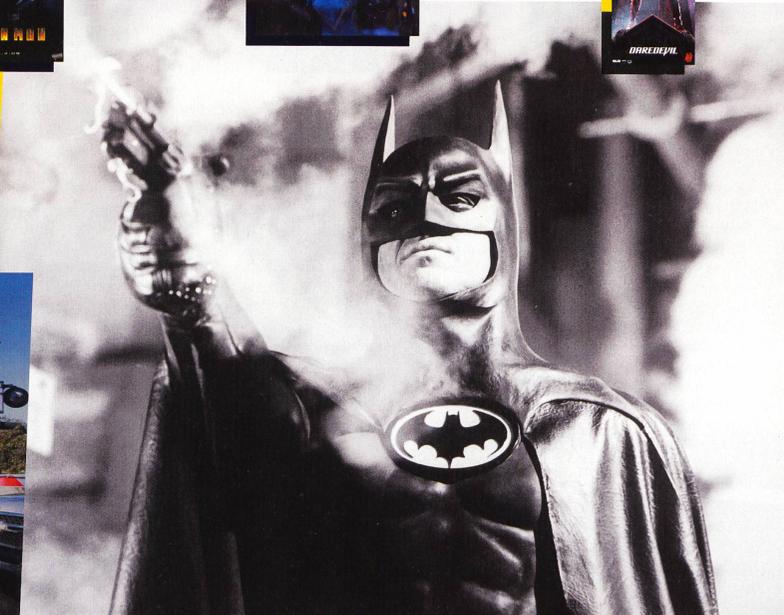
Mit Blockbuster-Rhetorik vor Augen geführt wird uns das Dilemma des Superhelden in **STAR WARS**: Luke Skywalker wird in entscheidenden Momenten immer wieder zu mystischen Paradoxa gezwungen. Wenn ihn Darth Vader mit teuflischer List als Verbündeten lockt, lässt er sich in den scheinbar sicheren Tod fallen. Oder er gibt seine Schüsse in das Herz des Todessterns blind, ohne technische Zielhilfen ab. Damit richtet er ein verheerendes – aber für ihn befreiendes – Inferno an. Der Mystiker wird zum Böse-Masse-Vernichter mit gutem Grund.

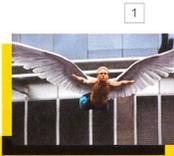
Auch Bruce Banner findet den Ausweg aus der Gewaltspirale nicht. Seine Mutation ist Folge der wissenschaftlichen Versuche seines Vaters. Während Bruce normalerweise ein ruhiger, ausgeglichener junger Mann ist, verwandelt er sich im Zorn in Hulk, das unkontrollierbare Monster. Seine Superkräfte sind definitiv ein Fluch, den er nicht abschütteln, sondern bestenfalls bändigen und kanalisieren kann. Er ist der gute Geist, der stets verneint, und den vom Schurken einzig unterscheidet, dass er seine Zerstörungswut für die gute Sache einsetzt.

Mit **HULK** – der Version von 2003, nicht jener von 2008 – eröffnet sich eine reizvolle Seitenlinie in der Superhelden-Genealogie, die uns direkt zu Li Mu Bai führt. Für den begnadeten Schwertkämpfer aus **CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON** gilt Onkel Bens Weisheit nämlich genauso wie für seine westlichen Superhelden-Kollegen. Wer die Kampfkunst beherrscht, muss damit sorgsam umgehen.



1 SPIDER-MAN, Regie: Sam Raimi;
2 FANTASTIC FOUR, Regie: Tim Story;
3 BATMAN, Regie: Tim Burton;
4 HANCOCK, Regie: Peter Berg;
5 X-MEN, Regie: Bryan Singer;
6 THE INCREDIBLES, Regie: Brad Bird;
7 PIPPI LANGSTRUMPE, Regie: Olle Hellbom;
8 OCTOPUSSY, Regie: John Glen





1



2



3



4



5



6



7

Das ist es, was die junge Jen nur widerwillig begreifen will. Durch die Luft zu fliegen ist leicht – damit das Richtige anzustellen schwer. Der Lebenssinn des Kämpfers ist paradox: Durch den Kampf sucht er sowohl inneren wie äusseren Frieden. Erst dank der vollkommenen Selbstbeherrschung wird es endlich gelingen, das zu tun, was Li Mu Bai schon immer wollte: Das Schwert aus der Hand legen.

Und genau wie Peter Parker leidet er unter seiner Sprachlosigkeit und unter seiner Isolation. Genau wie Peter kann sich Li Mu Bai nicht von männlichen Verhaltensmustern lösen.

Dass zwei so grundverschiedene Filme wie HULK und CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON von demselben Regisseur stammen sollen, das ist durch diese Folie betrachtet nicht länger abwegig. HULK liest sich wie die rabiat-triviale US-Variation auf jenes Motiv, dem Ang Lee in CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON bereits eine poetisch-tänzerische Gestalt verliehen hat. Ihm ist es zudem gelungen, in diesem von Männern dominierten Genre – was Produktion und Konsumation angeht – eine weibliche Variation des Themas zu entfalten.

Seit Jahren, ja Jahrzehnten vergeht kaum ein Monat ohne Superheldengeschichte im Kino. IRON MAN, THE INCREDIBLE HULK, HELLBOY II: THE GOLDEN ARMY und THE DARK KNIGHT sind nur ein paar aktuelle Beispiele für das, was längst kein Boom mehr, sondern ein Dauerzustand ist.

Oberflächlich betrachtet hegt das Kino nämlich seit jeher eine tiefe Affinität zu Superhelden. Sie sind gewissermassen die Versuchskaninchen im Tricklabor. Das Kino kann und soll Illusionen vermitteln. Wir erwarten geradezu, dass physikalische Gesetze gebrochen und neu geschrieben werden.

So stürzt man sich bereits im Zeitalter des Slapsticks über Felsklippen, nur um dann munter wieder aufzustehen und weiter zu rennen. Lange vor den Marvel-Helden hat sich Harold Lloyd die Skyline Manhattans zum Spielplatz gewählt.

Besonders die Aufhebung der Schwerkraft übt auf uns eine ungeheure Anziehungskraft aus. Und im Laufe der Jahrzehnte hat das Tricklabor immer raffiniertere cinematographische "Flugsimulatoren" hervorgebracht. Vom nervösen Zapfen bei Georges Méliès bis zu den Superman-Filmungen, die zwischen 1978 und 1986 entstanden sind, ist viel passiert. Und dennoch segelt Christopher Reeve als Superman heute wie eine lahme Ente über die Leinwand. Jetzt sind es SPIDER-MAN und IRON MAN, die dank der Verschmelzung von Animations- und Realfilm die Illusion vom freien Flug vermitteln. Kann es da Zufall sein, dass sich der ganz reale Waadtländer Raketemann Yves Rossi wie eine Figur aus der Superheldenwelt nennt: Als «FusionMan» fliegt er mit über 200 Kilometern pro Stunde durch die Schweizer Alpen.

Die Superhelden gehen den Menschen in jene Sphären voran, wo diese mit Vorliebe ihr ewiges Leben verorten: in die Weite des Himmels. Der Mensch sehnt sich nach Aufhebung der Schwerkraft, weil er nicht zu dreckigem Staub, sondern zu reiner Luft werden will.

Die Sehnsucht des Menschen nach Unsterblichkeit schimmert immer auch durch das Spektakel. Superhelden bieten sich auch in herausragender Weise als Alter ego für Pubertierende an, insbesondere für junge Männer. Diese empfinden das Erwachsenwerden körperlich als eigentliche Mutation. Der Körper verändert sich, verhält sich unerwartet, wird als fremd oder sogar abstoßend wahrgenommen. Erst allmählich gewinnen sie die Kontrolle über ihn zurück und lernen, sich wieder neu mit ihm anzufreunden. Genauso geht es Spider-Man. Und auch die X-Men lernen auf ihrer Akademie nichts anderes, als den eigenen Körper und seine neuen Fähigkeiten zu beherrschen, bis sie ihn als Teil ihrer Identität akzeptieren können.

Diese oft schmerzhafteste Auseinandersetzung mit neu heranwachsenden Kräften und deren Gewaltpotential stellt gerade Jungs vor grosse Herausforderungen. Ein Drama, das in SPIDER-MAN besonders einprägsam gespiegelt wird: Als Superheld überwindet Spider-Man mit spielerischer Eleganz die Grossstadt-Schluchten – aber als Peter Parker ist er unfähig, Mary Jane mit einfachen Worten seine Liebe zu gestehen.

In Superhelden-Filmen lässt sich ungeheuer viel über junge Männer lernen, und darüber, weshalb junge Frauen sie nicht verstehen. Auch in IRON MAN ist es Pepper Potts, die einen ersten Schritt zur Selbstoffenbarung wagt. Tony Stark ist zur Emotionalität höchstens mit indirekten, als Ironie getarnten Signalen fähig. Diese Unfähigkeit, Gefühle zu verbalisieren, führt im Extremfall dazu, dass sich der Stau in irrationalen Gewaltausbrüchen entlädt. Das mag sich auf der Leinwand in einem prächtigen Inferno äussern, aber den meisten Superhelden (und Halbstarke) geht es wie Peter Parker: Sie leiden stumm an ihrer Sprachlosigkeit.

In ihrer Einsamkeit und Zerrissenheit sind Superhelden ideale Projektionsfläche für Heranwachsende. Sie können so vieles – aber die Umwelt traut ihnen nichts Gutes zu oder missversteht sie. Deshalb fühlen sie sich abgelehnt und isoliert.

Selbst die physischen und psychischen Schwankungen, wie sie Heranwachsende durchleben, kann man an einem Helden wie Spider-Man nachempfinden. Seine Uneinigkeit mit sich selbst kann sogar so weit gehen, dass er seine Superkräfte einbüsst.

Und schliesslich stehen Superhelden in ihrem bedingungslosen Kampf für Gerechtigkeit und Wahrheit stellvertretend für eine jugendliche Aufbruchstimmung, für den naiven, aber auch unverbrauchten Glauben daran, dass dieser Planet ein besserer Planet sein könnte.

8



9

1 X-MEN, Regie: Bryan Singer; 2 MOONRAKER, Regie: Lewis Gilbert; 3 THE INCREDIBLES, Regie: Brad Bird; 4 QUANTUM OF SOLACE, Regie: Marc Forster; 5 X-MEN 2, Regie: Bryan Singer; 6 DAREDEVIL, Regie: Mark Steven Johnson; 7 HULK, Regie: Ang Lee; 8 THE MATRIX RELOADED, Regie: Andy und Larry Wachowski; 9 SPIDER-MAN II, Regie: Sam Raimi; 10 FANTASTIC FOUR, Regie: Tim Story



10



1

2

3

4

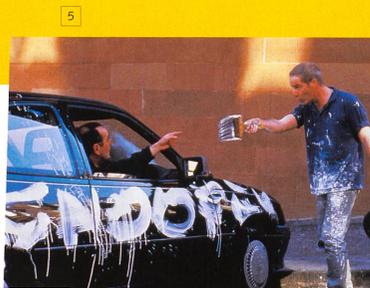
Natürlich wissen auch Jugendliche, dass nur die wenigsten unter ihnen Superhelden sind. In Peter Chelsoms **THE MIGHTY** nimmt deshalb der dreizehnjährige Kevin den Krüppel Maxwell huckepack. Bis er das tut, wird Kevin gehänselt, weil er ein bärenstarker, schüchterner Tolpatsch und Schulversager ist, der superkluge Maxwell dagegen lebt isoliert, weil er unter einer tödlich verlaufenden Rückgratverkrümmung leidet. Aber wenn der eine Aussenseiter den anderen schultert, dann wird daraus **THE MIGHTY**, ein ebenso fantastisches wie unschlagbares Reitergespinn.

Ähnlich ergeht es dem Drittklässler Hodder in **EN SOM HODDER**, der ohne Mutter und mit einem permanent schuftenden Vater praktisch auf sich allein gestellt ist. Als er von einer Fee den Auftrag erhält, die Welt zu retten, steigen Selbstbewusstsein und Isolation gleichermaßen.

Jüngstes Beispiel dafür, dass das Genre auch zur Selbstreflexion taugt, ist Nic Balthazars **BEN X**. Wieder geht es um einen Jugendlichen, der im realen Leben ein Verlierer ist, ein Ausgestossener, der sich aber dank seiner Imaginationskraft einen alternativen Lebensentwurf schafft. In «Archlord» zieht Ben als heldenhafter Ritter durch ein digitales Universum. Allmählich durchdringt dessen Gegenwelt mehr und mehr unsere primäre Welt. Bis sich letztlich die Frage stellt, mit welchem Recht sich die Realität über die Fiktion erhebt. Weshalb nur ist der Glaube so unbestritten, dass die Realität wirklicher ist als die Fiktion?

Damit wird offensichtlich, dass sich Superhelden nicht bloss als Identifikationsfiguren für männliche Heranwachsende kategorisieren und die entsprechenden Filme als Jugendfilme subklassifizieren lassen. Neben den philosophischen Fragen, die früher oder später nicht nur in **THE MATRIX** zu Platons Höhlengleichnis führen werden, drückt sich im Genre und seiner anhaltenden Beliebtheit ein gesellschaftliches Phänomen und Dilemma aus. Spider-Man, Superman und Batman sind Gehetzte der Leistungsgesellschaft – Schwäche verboten! Wenn sie Schwäche zeigen, wie es etwa James Bond in **GOLDENEYE** oder **THE WORLD IS NOT ENOUGH** dennoch tut, werden sie meist erbarmungslos zum Gespött der Kritiker.

Genau unter dieser Unerbittlichkeit leiden immer mehr Menschen an ihrem Arbeitsplatz. Eine Arbeit gut zu tun, bedeutet Stagnation; mit einem Arbeitsplatz zufrieden zu sein, heisst ohne Visionen vor sich hin vegetieren; das Wort «genug» wurde aus dem Sprachgebrauch der Erfolgreichen gestrichen, um es mit Michael Moore zu sagen. Überforderung wird folglich institutionalisiert – und das Doppelleben auch – selbst im Privaten. Glück ist, wenn der Sex immer besser wird, wenn es in der Beziehung permanent knistert, wenn mühe-los zwischen perfekter Berufsfrau/mann und Fami-



5



6

- 1 LE MAGNIFIQUE, Regie: Philippe de Broca;
- 2 GOLDENEYE, Regie: Martin Campbell;
- 3 HELLBOY, Regie: Guillermo del Toro;
- 4 TARZAN, THE APE MAN, Regie: W. S. Van Dyke;
- 5 MY NAME IS JOE, Regie: Ken Loach;
- 6 THE FULL MONTY, Regie: Peter Cattaneo;
- 7 DIE KÖNIGE DER NUTZHOLZGEWINNUNG, Regie: Matthias Keilich;
- 8 DRIFTING CLOUDS, Regie: Aki Kaurismäki;
- 9 THE MIGHTY, Regie: Peter Chelsom;
- 10 GOLD RUSH, Regie: Charles Chaplin

7



8



9



10

lienfrau/mann hin und her teleportiert wird. Für all dies, ist man/frau selbst verantwortlich, kein Gott und kein Schicksal, das Entlastung verspricht. Superheldentum ist längst nicht mehr ein unschuldiges Kinovergnügen mit einer Prise Eskapismus auf Zeit, sondern realer Anspruch an unseren realen Alltag geworden. Die **MATRIX**-Trilogie drückt das Leiden daran genauso aus wie die Sehnsucht nach einfacher Authentizität – und verführt gleichzeitig zum Traum vom perfekten Doppelleben in beiden Welten.

Notfalls werden Superhelden einfach gemacht. So wie in **CHICKEN RUN**. Wenn dort aus einem eitlen Gockel ein Heilsbringer wird, dann ist das zwar zum Schreien komisch, aber gleichzeitig auch haarscharf der Wirklichkeit nachempfunden. Vor diesem Hintergrund kann es nicht mehr überraschen, dass Mel Gibson – der diesem Gockel die Stimme lieh – seinen Jesus offen als Superhelden deklariert und auch so inszeniert. – Wenn Christen rennen.

Soviel Zwang zum Heroismus provoziert zwangsläufig Anti-Thesen. Mit Will Smith als **HANCOCK** erwartet uns in diesem Sommer ein ungehobelter Superheld, dessen Kraftakte als vulgäre Rülps-er inszeniert sind. Also wird krampfhaft versucht, ihm zum Wohle der Menschheit superheldenwürdige Manieren beizubringen.

Auch **THE INCREDIBLES** karikiert das Genre auf wunderbare Weise, indem es seine Superhelden aus dem öffentlichen Verkehr verbannt und ins familiäre Chaos wirft, wo selbst Superkräfte und Gummiarme kapitulieren müssen. Auch die bekannten Kommunikationsdefizite unserer Superhelden werden zielsicher auf Korn genommen.

Was in solchen Fällen durchschimmert, bei aller Parodierlust aber immer noch innerhalb der Genre-Grenzen bleibt, das gerät in den Filmen von Ken Loach, Aki Kaurismäki oder Andreas Dresen zum Anti-Superheldentum.

Auch hierfür gibt es eine lange Kinetradition mit Namen wie Charles Chaplin, Vittorio de Sica oder Frank Capra an der Spitze. Sie sind und waren die Antwort auf Leistungsgesellschaft, auf Gesundheits- und Jugendlichkeitswahn, auf all das, was man zusammengefasst Glückszwang nennen muss.

Joe ist Alkoholiker, Ilona und Lauri sind arbeitslos, Peschke läuft dem Erfolg hinterher. Auch die Figuren aus **MY NAME IS JOE**, **DRIFTING CLOUDS** und **NACHTGESTALTEN** könnten Slapstick-Figuren sein, weil sie so oft umfallen, immer wieder aufstehen und sich nicht unterkriegen lassen. Vielleicht stammt von hier auch die unverwundlich-leise Komik, die sie trotz all ihrem Unglück ausstrahlen, das Lachen, zu dem sie uns bei aller Erschütterung zwingen.

Nicht wenige unter diesen Anti-Helden sind geheime Verwandte Peter Parkers. Sie wollen nicht heldenhaft sein und werden doch dazu gezwungen. Peschke will dem Kind, das er auf dem Flughafen aufliest, gar nicht helfen – aber es ist seine Bestim-

lung, und dieser entgeht er nicht. In **THE FISHER KING** unternimmt Jack alles, um ein selbstmitleidiger Saftsaack zu bleiben – und dennoch hangelt er sich zum Heiligen Gral durch.

Das magische Wort für diese Art von Helden-tum heisst Solidarität. «Aus vielfältiger Schwäche wächst grosse Stärke, wenn sie treu zusammenhält», würde Onkel Ben dazu vielleicht sagen. Das haben sich die Versager in **THE FULL MONTY**, **BRASS OFF** und die **KÖNIGE DER NUTZHOLZGEWINNUNG** genauso zu Herzen genommen wie die Superhelden in **X-MEN**, **FANTASTIC FOUR** und **THE LEAGUE OF EXTRAORDINARY GENTLEMEN**.

Als abschliessende Randbemerkung noch dies: Steven Spielberg hat die Chance zur Ironisierung des Genres mit **INDIANA JONES AND THE CURSE OF THE CRYSTAL SKULL** leider nicht so konsequent genutzt, wie es das Alter seines Hauptdarstellers nahegelegt hätte. Eine weiterführende Erkundung des Genres mit den Mitteln des Spektakels wurde damit verpasst.

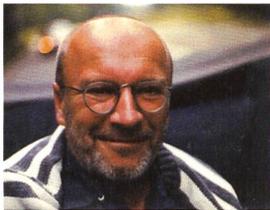
Wer an weiteren Enthüllungen über das geheime Doppelleben – vor allem des Mannes – zwischen Jammeregestalt des Alltags und Lichtfigur des Heldentums interessiert ist, der sollte sich deshalb unbedingt an Philippe de Broca's «Superhelden-Trilogie» heranmachen: **LE MAGNIFIQUE**, **L'HOMME DE RIO** und **LES TRIBULATIONS D'UN CHINOIS EN CHINE**, alle mit Jean-Paul Belmondo in der Hauptrolle, sind so vernünftig, dass die vertrackte Selbstreflexion des Genres – und damit des Kinos – sich beinahe unbemerkt subversiv einschleicht. Und kaum anderswo wird Mann über seine Demaskierung derart herzlich lachen wie hier.

EPILOG

«To find yourself in the negative zone, as the Fantastic Four often do, means all every day assumptions are inverted. Even the invisible girl herself becomes visible and so she loses the last semblance of her power. It seems to me that everyone exists partially on a negative zone level, some people more than others. In your life, it's kind of like you dip in and out of it, a place where things don't quite work out the way they should. But for some people, the negative zone tempts them. And they end up going in, going in all the way.» The Ice Storm

Thomas Binotto

Lösen TV-Serien das anspruchsvolle Kino ab?



Das Kino kehrt zu seinen Anfängen zurück, zum Slapstick oder auf die Kirmes der derben Spässe. Dank der Computertechnik lässt sich der Rückschritt in die Gegenwart wuchten. Ob das zu bedauern ist, muss jeder mit sich selber ausmachen.

Lange wurde der Artenunterschied zwischen Fernsehen und Spielfilm respektiert: Die Television blickt auf die Welt, der Kinofilm erschafft sie. Natürlich gab es Kreuzungen, der Reiz war zu gross; die Ergebnisse aber blieben unbefriedigend. TV-Filme waren auf der freien Wildbahn nicht überlebensfähig, und umgekehrt galten Ausstrahlungen von Spielfilmen als Murks, wenigstens bei den eingefleischten Kinofans. Im Lauf der Zeit sind sich die Medien gleichwohl näher gekommen. In krisengeschüttelten Zeiten boten die TV-Anstalten Unterschlupf für Filmregisseure und -autoren, und der Unmut über die Miniaturisierung prächtiger Schau-Spiele durch die Glotze hat sich auch dank gesteigener Apparate-Qualität mehr oder weniger gelegt. Ein friedliches Neben- und Miteinander der einst konkurrierenden Medien? Der Eindruck täuscht; zumindest die Entwicklung in den USA betreffend.

Denn dort, im Land der Showbiz-Führung, sind erstaunliche Veränderungen zu beobachten, die auf den ersten Blick belanglos scheinen. Die US-Networks produzieren nicht nur qualitative, auch höchst attraktive, publikumsbindende Serien, während das Mainstream-Kino sich immer heftiger circensischer Pyrotechnik zuwendet. Es ist wie mit dem Ei und dem Huhn und folglich kaum eruierbar, wer die Entwicklung angestossen hat. War es der US-Bezahlender HBO (Home Box Office), der früh erkannte, seine Abonnenten nicht nur mit Sportübertragungen zu binden, sondern auch mit einem attraktiven fiktionalen Programm; oder war es das Kino, das sich in Besucherschwund-Panik ans Hightech-Special-Effects-Popcornkino klammerte, um nicht auch noch die Kids zu verlieren?

Wie auch immer. Auffällig bleibt, das dominante Mainstream-Kino entfernt sich zunehmend von Geschichten, in denen Charaktere entwickelt werden, die Spannung aus den psychologischen Konflikten der Protagonisten entwickeln. Um bei steigenden Kosten Kasse zu machen, bleibt keine Zeit mehr für Psychologie. Die ideale Software sind deshalb Fantasy (von THE LORD OF THE RINGS über HARRY POTTER bis STAR WARS), Comic-Helden (von BATMAN über die X-MEN bis INDIANA JONES) und High-School-Lachsäcke mit Brüllern aus den Anal- und Genitalzonen. Das Kino kehrt zu seinen Anfängen zurück, zum Slapstick oder auf die Kirmes der derben Spässe. Dank der Computertechnik lässt sich der Rückschritt in die Gegenwart wuchten. Ob das zu bedauern ist, muss jeder mit sich selber ausmachen. Natürlich beherrscht die Traumfabrik nach wie vor das ambitionierte und politisch motivierte Erzählkino (nicht nur auf der Independent-Schiene). Das aber floppt zunehmend.

Den auffallenden Innovations-Schub der TV-Serien erklärte Steven Bochco, einer der Serien-Erfinder («NYPD Blue»), exakt mit der Flucht des Spielfilms in die pure

Action. Wenn hier keine Zeit mehr darauf verwendet wird, solide Erzählungen zu entfalten, dann, so Bochco, «werden wir die Lücke ausfüllen. Wir übernehmen das epische Erzählen.» Serien wie «Lost», «Prison Break», «Grey's Anatomy», «Desperate Housewives», «Sopranos», «Deadwood» et cetera beziehen ihre Suggestivkraft (und Zuschauerbindung) aus diesem Reiz des Epischen und keineswegs nur mit Cliffhanger-Dramaturgie.

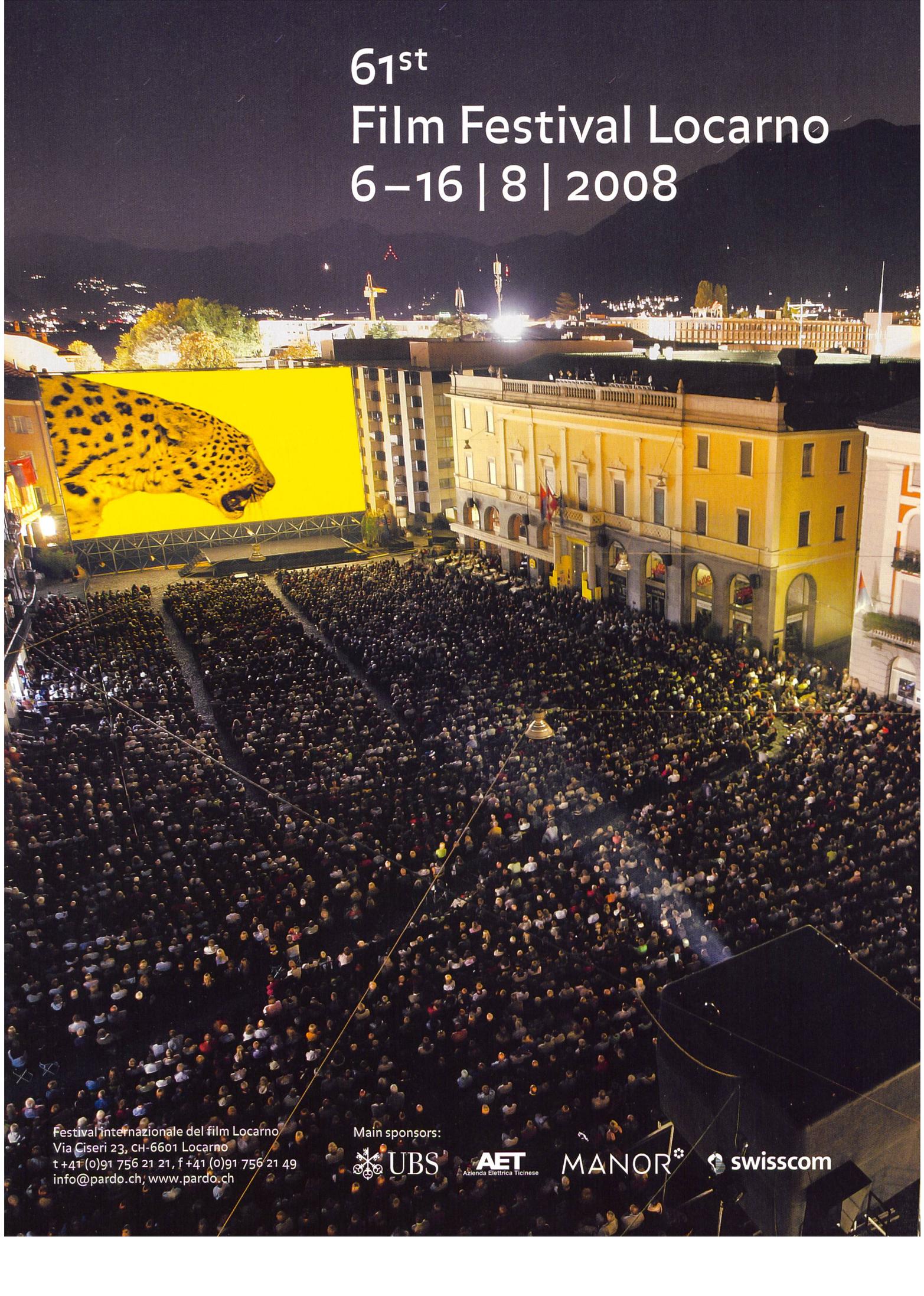
Ein Vorreiter war Roy Huggins, der im Jahre 1958 «77 Sunset Strip» erfand und Anfang der sechziger Jahre mit «The Fugitive» («Auf der Flucht») die erste Serie mit Fortsetzungscharakter. Huggins war auch der erste, der sich von alten Meistern der Fortsetzungskunst inspirieren liess. Seine Vorlage war Victor Hugos «Les Misérables» (1862). Es ist ein kurioser Tatbestand: Während das US-Kino sich mit Hilfe modernster Tricktechnik zu den Ursprüngen des Mediums zurückpixelte, transferiert das Fernsehen die Erzählkultur des neunzehnten Jahrhunderts in die Bildermedien-Moderne. Wie die alten Meister der anschaulichen Spannung, von Alexandre Dumas («Die drei Musketiere») über Honoré de Balzac («La Comédie Humaine») bis Charles Dickens («Oliver Twist»), die ihre Werke zunächst in Fortsetzungen publizierten, erfüllen die Serien höchste erzählerische Ansprüche. Damit gelang dem TV eine Kreuzung mit dem Kino: Die Serien blicken auf die Welt und schaffen zugleich eine eigene.

Da erstaunt es schon ein wenig, dass die Filmpublizistik die verblüffende Fusion (die das Kino wieder konkurrenziert) kaum in ihre Betrachtungen mit einbezieht; gerade im Augenfutter-Pyrotechnical-Boom, der mit immer neuen BATMAN-, MUMMY-, STAR WARS-, X-MEN-, HULK-Filmen aufwartet. Nach IRON MAN war sogleich – wie zur Bestätigung des Trends – der neue INDIANA JONES der Kassenhit, auch in der Schweiz. Ein Blick auf die (alternativen) TV-Serien kann vor dieser Entwicklung aufschlussreich sein.

Denn isoliert sollte man die Phänomene nicht betrachten – sie wirken aufeinander. Wenn im hochgepreisen jüngsten HBO-Coup «The Wire», einem irrwitzigen Milieu-Porträt der Stadt Baltimore, der Creator David Simon (in den TV-Serien ist der Regisseur ohne Bedeutung) auf Rossellini, Francesco Rosi und Tolstoi verweist, darf man das nicht für billige Aufschneiderei halten. Es gibt eher zu denken, dass die einst hohen Ansprüche eines engagierten Kinos dabei sind, ins Fernsehen zu emigrieren.

Wolfram Knorr

61st Film Festival Locarno 6-16 | 8 | 2008



Festival internazionale del film Locarno
Via Ciseri 23, CH-6601 Locarno
t +41 (0)91 756 21 21, f +41 (0)91 756 21 49
info@pardo.ch, www.pardo.ch

Main sponsors:



NACHBEBEN

HEIMATKLÄNGE

DARWIN'S NIGHTMARE

FUCKING AMAL

DAS FRÄULEIN

SOMERSAULT

SIGNERS KOFFER

BUFFALO '66

SONGS FROM THE SECOND FLOOR

STEP ACROSS THE BORDER

TOT ZIENS

STRÄHL

GODS AND MONSTERS

SCHULTZE GETS THE BLUES

OPEN HEARTS

STELLET LICHT

ADAM'S APPLES

MAX FRISCH. CITOYEN

CHRIGU

TOGETHER-TILLSAMMANS

HIPPIE MASALA

WALLACE & GROMIT

RIVERS & TIDES

WAR PHOTOGRAPHER

TERRA INCOGNITA

SOMEONE BESIDE YOU

JUBILÄUMSAKTION!

200

BROSCHÜREN*
"O-TON MAX FRISCH"

LOOK NOW!

SEIT 20 LICHTJAHREN IM BLICKFELD DER KINOFREUNDE