

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 292

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: 07.08.2025

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



6.08

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Nanni Moretti - ein Gespräch

Kinopassion - Uli Gaulke zu COMRADES IN DREAMS

BEFORE THE DEVIL KNOWS

YOU'RE DEAD von Sidney Lumet

HAPPY-GO-LUCKY von Mike Leigh

Gespräche mit Leigh, Hawkins, Marsan

LA GRAINE ET LE MULET von Abdellatif Kechiche

PARIS von Cédric Klapisch

BERGAUF, BERGAB von Hans Haldimann



50.

Jahrgang

Nanni Moretti
Uli Gaulke

www.filmbulletin.ch



**BERLINER PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE**



 **58** Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Berlinale Special

TRIP TO ASIA

Nach **RHYTHM IS IT!** der neue Film von Thomas Grube

Ein eindrucksvoller
Dokumentarfilm, nicht nur für
Freunde der klassischen Musik.

Programm kino.de

★★★★★

Am Ende möchte der Zuschauer
in den Jubel der
25 000 Taiwanese einstimmen
und Rattle und den Seinen einen
kreischenden Empfang bereiten.
Ihr seid Helden! ! Der Tagesspiegel

★★★★★

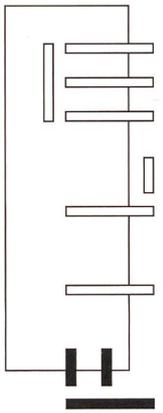
AB 21. AUGUST IM KINO

**TRIP
TO ASIA**
Soundtrack und
Remixalbum im
Handel erhältlich

WWW.TRIPTOASIA.DE

www.xenixfilm.ch
XENIX
FILM

Titelblatt:
Sally Hawkins als Poppy
in HAPPY-GO-LUCKY
Regie: Mike Leigh



KURZ BELICHTET

- 5 Locarno Vorschau
- 6 Bücher
- 10 DVD

KINO IN AUGENHÖHE

- 11 **Das ganze Leben – in Scherben**
BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD von Sidney Lumet

HALBNAH

- 14 **«Regisseure gehen sehr schnell in der Opferrolle auf»**
Gespräch mit Nanni Moretti

FILMFORUM

- 23 **Ironisch, witzig, auf den Punkt gespielt**
HAPPY-GO-LUCKY von Mike Leigh
- 24 **«Während ich den Film mache, entdecke ich, wovon er handelt»**
Gespräch mit Mike Leigh
- 26 **«Wir haben Tage mit Fahrschulunterricht verbracht, in character»**
Gespräch mit Sally Hawkins
- 26 **«Am Ende war ich nur dieser armselige Typ in einer Komödie»**
Gespräch mit Eddie Marsan

NEU IM KINO

- 28 BERGAUF, BERGAB von Hans Haldimann
- 29 PARIS von Cédric Klapisch
- 31 LA GRAINE ET LE MULET von Abdellatif Kechiche
- 32 TRIP TO ASIA von Thomas Grube
- 32 LA MAISON JAUNE von Amor Hakkar
- 33 XXY von Lucia Puenzo
- 34 VOLEVO SOLO VIVERE von Mimmo Calopresti

FILM - FENSTER ZUR WELT

- 35 **Kinopassion**
COMRADES IN DREAMS von Uli Gaulke
- 36 **«Kamera: ein Auslöser für Dinge, die sonst nicht passieren»**
Gespräch mit Uli Gaulke

KOLUMNE

- 40 **Zwei Leben im Film**
Von Stina Werenfels

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**
Irene Genhart, Simon Spiegel,
Erwin Schaar, Frank Arnold,
Johannes Binotto, Daniel
Kothenschulte, Michael
Ranze, Thomas Basgier,
Stefan Volk, Herbert Spaich,
Veronika Rall

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden;
Festival internazionale
del Film, Locarno; Ascot
Elite Entertainment,
Cinémathèque suisse
Dokumentationsstelle
Zürich, Frenetic Films,
Pathé Films, Xenix
Filmdistribution, Zürich

Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 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

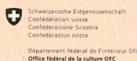


© 2008 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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 Beiträgen 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



RHYTHM IS IT!
Regie: Thomas Grube,
Enrique Sanchez Lansch



Kino Freier Film Aarau

Tanzfilme

Igor Strawinskys epochale Ballettmusik «Le sacre du printemps» steht im Brennpunkt des diesjährigen Lucerne Festival. Als filmisches Begleitprogramm ist im *Stattkino Luzern* ab 17. August bis 16. September eine Reihe mit Tanzfilmen zu sehen: klassische Musicals wie *TOP HAT* von *Mark Sandrich* und *SINGIN' IN THE RAIN* von *Stanley Donen* und *Gene Kelly*, aber auch – mit *DAMEN und HERREN AB 65* von *Lilo Mangelsdorff* – modernes Tanztheater von *Pina Bausch*. Selbstverständlich wird *RHYTHM IS IT!* von *Thomas Grube* und *Enrique Sanchez Lansch* gezeigt, ergänzt durch das Dokument der integralen Aufführung von «Le sacre du printemps» durch die Berliner Philharmoniker unter *Simon Rattle*. Weitere Dokumente gelten Aufführungen des Balletts durch *Pina Bausch* oder *Vaclav Nijinski* und Porträts von *Maurice Béjart*, *Olivier Messiaen* und *Strawinsky* (etwa von *Richard Leacock*, der am 24.8. auch für ein Nachtgespräch anwesend sein wird). Die Reihe beginnt mit *A TICKLE IN THE HEART* von *Stefan Schwieter* und endet mit *SHALL WE DANCE?* von *Masayuki Suo* von 1996, der japanischen Inspirationsquelle von *SHALL WE DANCE* von *Peter Chelsom*.

stattkino luzern, Löwenplatz 11, 6004 Luzern,
www.stattkino.ch

Aarauer Kulturpreis

Die Stadt Aarau ehrt 2008 mit ihrem Kulturpreis die Institution *Freier Film Aarau* und die Arbeit seiner vielen ehrenamtlich tätigen Mitarbeiter. Hervorgegangen ist der Freie Film Aarau aus einem 1974 gegründeten kleinen Filmclub, der während zwanzig Jahren an wechselnden Orten sein Programm zeigte. Seit 1994 ist das Kino – professionelle Vorführereinrichtung, ansteigende Sitzreihen, Bar – im Gebäude der ehemaligen Druckerei Sauerländer an der Laurenzvorstadt 85 eingemie-

tet und belebt die Aarauer Kinokultur mit einem dichten, reichhaltigen monatlichen Programm und vielen attraktiven Spezialanlässen – demnächst etwa mit dem Kurzfilmfestival «One Minute Film Festival» (22. bis 24. August). Die Kulturpreisverleihung findet am 5. September in der Aula der alten Kantonschule Aarau statt.

www.freierfilm.ch

Cinémathèque suisse

Der künstlerische Leiter des Filmfestivals Locarno, *Frédéric Maire*, wird nach der 62. Festivalausgabe als neuer Direktor zur *Cinémathèque suisse* in Lausanne wechseln. Ab August dieses Jahres wird *Marc Wehrlin*, ehemals Leiter der Sektion Film des Bundesamtes für Kultur, ad interim die Geschicke der *Cinémathèque* leiten.

Heinosuke Goshō

Das Werk *Heinosuke Goshos* (1902 bis 1981), ein Zeitgenosse *Yasujiro Ozus* und *Mikio Naruses*, ist hierzulande wenig bekannt. In Japan hingegen ist «Goshōismus» eine anerkannte Bezeichnung für den Inbegriff «liebvoll-realistischer Schilderungen aus dem Leben kleiner Leute», für etwas, das «gleichzeitig lachen und weinen lässt». Das *Filmpodium Zürich* stellt in seinem August-September-Programm diesen japanischen *Shomin-geki*-Meister mit neun Filmen vor. Etwa mit dem Stummfilm *IZU NO ODORIKO* (*DANCING GIRL FROM IZU*, 1933), der ersten und, sagt man, besten Verfilmung des gleichnamigen Romans von *Yasunari Kawabata*. Der Liebesfilm *IMA HITOTABINO* (*ONCE MORE*, 1947) erzählt aus der Erinnerung dreier Freunde von gesellschaftlichen Utopien der Vorkriegszeit und der Frau zwischen diesen Männern. *ENTOTSU O MIERU BASHO*

OSAKA NO YADO
(AN INN AT OSAKA)
Regie: Heinosuke Gosho



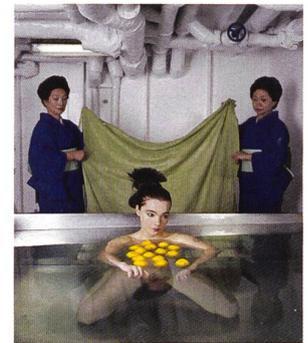
«Derek Jarman. Brutal Beauty»



«Das Schweigen»
von Joseph Beuys



DRAWING RESTRAINT 9
Regie: Matthew Barney



(WHERE CHIMNEYS ARE SEEN, 1953) handelt von einer Arbeiterfamilie, die ein Findelkind grosszieht. OSAKA NO YADO (AN INN AT OSAKA, 1954) wurde schon als «LOST IN TRANSLATION der japanischen Fünfzigerjahre» charakterisiert. Und Goshos wohl schönstes Melodram BANKA (ELEGY OF THE NORTH, 1957) erzählt von einer jungen Theaterschauspielerin, die eine Affäre mit einem unglücklichen Architekten eingeht und gleichzeitig den Kontakt zu dessen Frau sucht.

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

Rivers

Flüsse prägen Landschaften, Menschen, Kulturen – und auch Filme: Das Kino Nische in Winterthur zeigt im September PIRAVI von Shaji N. Karun (7. 9.), CONGO RIVER – BEYOND DARKNESS von Thierry Michel (14. 9.), ON THE RUMBA RIVER von Jacques Sarasin (21. 9.) und SONHOS DE PEIXE von Kirill Mikhanovsky (28. 9.).

Kino Nische, Gaswerk, Untere Schöntalstrasse 19,
8406 Winterthur, www.kinonische.ch

Derek Jarman

Der Künstler und Filmemacher Derek Jarman (1942–1994) war der wichtigste Vertreter des britischen Independent Cinema der siebziger bis neunziger Jahre. In seinem auch autobiographisch gefärbten Werk überschneiden sich Film, Malerei, Bühnenbild und Schreiben. Die vom Künstler und Filmemacher Isaac Julien kuratierte Ausstellung «Derek Jarman. Brutal Beauty» ermöglicht eine Neubegegnung mit dem Grenzgänger zwischen Film und bildender Kunst, Poesie und politisch-gesellschaftlichem Engagement. DEREK, ein 2008 entstandener Dokumentarfilm von Isaac Julien über Leben, Kunst und Sterben von Derek Jarman

– Erzählerin ist Tilda Swinton –, eröffnet die Ausstellung. Den Schlusspunkt bildet BLUE, die Abschiedsgeste von Derek Jarman von 1993: die Leinwand ist während 74 Minuten erfüllt vom monochromen Blau von Yves Klein, auf der Tonspur spricht Jarman Passagen aus seinem Tagebuch: Lyrisches und Prosaisches, aggressive und von Sehnsucht erfüllte Sätze, Auseinandersetzungen mit AIDS und Reflexion über die Passion des Künstlers. Dazwischen präsentiert die Ausstellung Filme aus dem Super-8-Archiv von Jarman und einige seiner zahlreichen Installationen und Gemälde. In der Kunsthalle Wien ist die Ausstellung noch bis 5. Oktober zu sehen (im Top Kino werden ANGELIC CONVERSATION, CARAVAGGIO und WITGENSTEIN gezeigt). In Zürich eröffnet die Ausstellung – in erweiterter und ergänzter Form – am 29. August und dauert bis 2. November (am 30. 8. Gespräch zwischen Isaac Julien und James Mackay, Besitzer des Super-8-Archivs).

Kunsthalle Wien, Museumsplatz 1, A-1070 Wien,
www.kunsthallewien.at

Kunsthalle Zürich, Limmatstrasse 270,
8005 Zürich, www.kunsthallezuerich.ch

Kinemathek Le Bon Film

Der Basler Verein Le Bon Film, Träger von Stadtkino Basel und Landkino, hat ein Filmarchiv gegründet, das in den kommenden Monaten auf- und sukzessive ausgebaut werden soll. Grundstock der Kinemathek Le Bon Film ist eine bedeutende Privatsammlung von grösstenteils 35-mm-Kopien, die der Verein dank der Unterstützung durch zwei Stiftungen erwerben konnte. Sie umfasst rund 150 internationale Filmklassiker in Originalversion mit deutschen Untertiteln, rund 200 deutsche Filme (von 1927 bis 2004) und 100 DEFA-Produktionen. Dazu kommen 30 Kurz- und Langfilme von Buster Kea-

ton und gut 30 Kurzfilme internationaler Regisseure hinzu.

Die Kinemathek Le Bon Film versteht sich als verleihorientiertes Filmarchiv. Neben der Bewahrung und Pflege des filmhistorischen Erbes gilt der Vermittlungsarbeit ein besonderes Augenmerk. Das Filmarchiv stärkt die Unabhängigkeit und sichert das hohe Niveau der Programmarbeit der beiden Spielstellen, öffnet neue Kooperationsmöglichkeiten mit andern Archiven und bereichert nicht zuletzt, dank seiner Verleihorientiertheit, die Situation der Programmkinos der Schweiz.

Film und Kunst

Bis 7. September ist in der Kunsthalle Thun die anregende Ausstellung «In Silent Conversation with Ingmar Bergman» zu sehen: Elf Künstlerinnen und Künstler setzen sich – in Fotografien, Videoinstallationen, Skulpturen, Gemälden – mit dem filmischen Werk des grossen Schweden auseinander – mal eher metaphorisch, mal ganz nah an einzelnen Filmen, dann wieder eher orientiert an zentralen inhaltlichen Themen. Stillen, enigmatischer Höhepunkt der Ausstellung ist die Arbeit «Das Schweigen» von Joseph Beuys von 1973.

Am 23. August findet ein Symposium zu Fragen um Schnittstellen von Kunst und Film statt, mit Referenten wie Raphael Gyga, Kurator Migros Museum, Dora Imhof, Kunstkritikerin, den Filmwissenschaftlern Thomas Elsaesser und Ursula von Keitz und der Künstlerin Andrea Loux, moderiert von Nicole Hess. (Im Katalog zur Ausstellung finden sich Texte von Dora Imhof und Thomas Elsaesser zur Thematik Kino, Kunst und Museum.)

Kunstmuseum Thun, Hofstettenstrasse 14,
3602 Thun, www.kunstmuseumthun.ch

Matthew Barney

Der amerikanische Multimedia-Künstler Matthew Barney, berühmt geworden mit seinem CREMASTER CYCLE (1994–2002), arbeitet mit Vorliebe mit Vaseline und Kunststoff, Materialien, die er in DRAWING RESTRAINT 9 (2005) ausgiebig einsetzt. Barney zelebriert auf einem japanischen Walfangschiff einen inszenierten Hochzeitsakt mit seiner Lebensgefährtin Björk, die die Musik komponiert hat. Er bezeichnet DRAWING RESTRAINT 9 als eine Meditation über den Schöpfungsakt, «über rohe sexuelle Energie und Disziplin, die Gestaltung bedingt». Das «hypnotische Gesamtkunstwerk – eine Symbiose von bildender Kunst, Musik und Film» wird zum Saisonauftakt ab 30. August im Kino Kunstmuseum Bern, im Stadtkino Basel und im Zürcher Xenix zu sehen sein.

www.kinokunstmuseum.ch, www.stadtkino.ch,
www.xenix.ch

Film und Theater

«Aus gesungenen Dialogen, Pantomimenszenen und getanzten Chören, aus der Musik eines Gamelan-Orchesters und naturalistischen Dolby-Stereo-Geräuschen mixt Garin Nugroho seine grandiose OPERA JAVA, angesiedelt in bezaubernden Landschaftsbildern und dann wieder in der Zeichenhaftigkeit von Installationen moderner Künstler.» (Martin Girod in Filmbulletin 9.07) Der indonesische Regisseur hat nun unter dem Titel «The Iron Bed» eine Bühnenversion seines von einer Episode des Hindu-Epos «Ramayana» inspirierten Films geschaffen, die am Theaterspektakel in Zürich uraufgeführt wird (18.–21.8.). Ab 21. August ist OPERA JAVA im Arthouse-Kino Nord-Süd zu sehen.

www.theaterspektakel.ch

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 Svizzera
Per la diversidad da la creaziun culturala en Svizra

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR **idée suisse**

Filmfestival Locarno 2008

Vorschau



BRIDESHEAD REVISITED
Regie: Julian Jarrold



PALOMBELLA ROSSA
Regie: Nanni Moretti

Die 61. Ausgabe des *Festival internationale del Film Locarno* findet vom 6. bis 16. August statt. Die Retrospektive gilt dem italienischen Filmemacher, Schauspieler und Produzenten *Nanni Moretti*. Zu sehen sind neben seinen Spielfilmen auch alle kurzen und mittellangen Filme seiner bisherigen Karriere und eine Reihe von Dokumentarfilmen zu seinem Werk. *Nanni Moretti* wird die Filme präsentieren und mit einer *Carte blanche* von gut einem Dutzend Filmen die Werkschau abrunden.

Die *Piazza Grande* wird europäischer als auch schon bespielt: Den Auftakt macht *BRIDESHEAD REVISITED* von *Julian Jarrold*, eine *Evelyn-Waugh*-Verfilmung mit *Emma Thompson* und *Michael Gambon*, den Schlusspunkt setzt die skandinavische Posse *BACK SOON* von *Solveig Anspach*. Die Schweiz ist mit *MARCELLO MARCELLO*, einer romantischen Komödie von *Denis Rabaglia*, vertreten, als Vorfilm wird an diesem Abend *RETOUCHES* von *Georges Schwizgebel* zu bewundern sein. Aus Frankreich stammen die Sozialstudie *KHAMSÀ* von *Karim Dridi* und die bisigere Bursleske *LA FILLE DE MONACO* von *Anne Fontaine*. Auch Musik wird ein Schwerpunkt des *Piazza-Grande*-Programms sein: mit dem Opernfilm *THE ETERNITY MAN* von *Julian Temple*; mit *LEZIONE 21*, dem Erstling von *Alessandro Baricco*, einer Recherche auf den Spuren der neunten Symphonie von *Beethoven*; und mit *BERLIN CALLING* von *Hannes Stöhr*, der Geschichte eines Berliner Elektro-Komponisten und DJ.

Der Ehrenleopard des Festivals geht dieses Jahr an den 1950 in Haifa geborenen israelischen Filmemacher *Amos Gitai*. Mit *PLUS TARD TU COMPRENDRAS* wird er auf der *Piazza Grande* sein neuestes Werk vorstellen. Zu sehen sind auch *YOM YOM*, *KADOSH*, *KIPPUR* und *NEWS FROM HOME*.

Der *Raimondo-Rezzonico*-Preis geht an die amerikanische Produzentin *Christine Vachon*. Zu ihrer eindrucksvollen Filmografie gehören etwa *POISON* und *FAR FROM HEAVEN* von *Todd Haynes*, *ONE HOUR PHOTO* von *Mark Romanek* oder *HAPPINESS* von *Todd Solondz*.

Die amerikanische Schauspielerin und Regisseurin *Anjelica Huston* erhält den *Excellence Award 2008*. Zu ihren Ehren wird auf der *Piazza Grande* *CHOCOLATE* von *Clark Gregg* gezeigt.

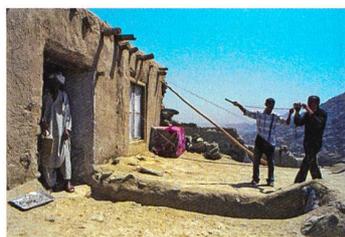
Das Festival ehrt die *Cinéma-thèque royale* von Belgien, die ihr 70-Jahr-Jubiläum begeht, mit einem Programm, das die Vielfalt des rund 60 000 Titel zählenden Fundus des Archivs in Brüssel anhand von vier exemplarischen Beispielen aufzeigt: Auf der *Piazza Grande* wird der Film-noir-Klassiker *NIGHT AND THE CITY* von *Jules Dassin* zu sehen sein; *Alfred Machin*, ein Pionier des belgischen Kinos, wird mit Kurzfilmen vorgestellt; *WR/MYSTÈRIE ORGANIZMA* von *Dusan Makavejev* ist einer der Preisträger des *Prix «L'Age d'or»*; ein Block von Experimentalfilmen – darunter *FREE RADICALS* von *Len Lye*, *FLAMING CREATURES* von *Jack Smith* und *SOLILOQUY* von *Steve Dworkin* – repräsentiert das Experimentalfilmfestival *Knokke-le-Zoute* (beides filmkulturelle Initiativen, die von Belgien ausgegangen sind).

Die *Cinéma-thèque Suisse* stellt mit *MEIN PERSIENFLUG 1924–1925* von *Walter Mittelholzer* und *DER 10. MAI* von *Franz Schnyder* zwei kürzlich restaurierte Werke ihrer Sammlung vor.

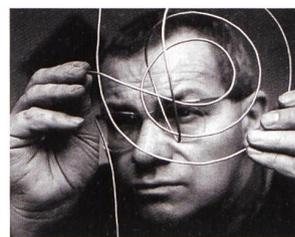
In der Ausstellung «*Mélancolie Cinéma – les cinéma(s)*» präsentiert Filmemacher *Simon Edelstein* Fotos von Kinosälen rund um den Globus (in der *Casa Serodine* und im *Centro Culturale Elisarion*).

www.pardo.ch

Semaine de la critique



LATAWCE
Regie: Beata Dżianowicz



BILL – DAS ABSOLUTE AUGENMASS
Regie: Erich Schmid

Ein polnischer Dokumentarfilmer bringt den Studenten der Kunsthochschule von Kabul das Filmemachen bei. Er drückt ihnen eine Digitalkamera in die Hand und erteilt ihnen den Auftrag, Geschichten aus dem Alltag zu erzählen. Doch wie dreht man einen Film? Was interessiert die Zuschauer? Die marode Stromversorgung? Die Wasserknappheit? Oder, wie eine Studentin vermutet, die Tatsache, dass in gewissen Quartieren Mädchen nicht zur Schule gehen dürfen, weil man fürchtet, dass sie sonst aufmüpfig werden? *LATAWCE* heisst der Film von *Beata Dżianowicz*, in dem solches gefragt wird. Es handelt sich dabei um einen dieser wunderbar kleinen feinen Filme, die unverhofft glücklich machen, wenn man aus einer eigentlichen Überfülle eingereicherter Werke sieben herauszupicken hat, um damit das Programm der diesjährigen Kritikerwoche zu bestücken. Denn *LATAWCE* ist feinfühlig, humorvoll, human. Er vermittelt ungewohnte Einblicke in die afghanische Gegenwart, hält zur Reflexion des Handwerks des Dokumentierens an und mündet in die Einsicht, dass Filmemachen vor allem eine Frage der Schweise ist: Was dem Profi aus dem Westen selbstverständlich ist, ist es für die unter der Herrschaft der Taliban (und damit mit dem Bilderverbot) aufgewachsenen Afghanen just nicht.

Die in *LATAWCE* anklingende Diskussion um unterschiedliche (filmische) Sichtweisen schlängelt sich als roter Faden durch die gesamte diesjährige Filmkritikerwoche. Da ist die Schweizerin *Fanny Bräunung* «eyes wide open» nach Amerika gereist und erzählt in *KILI RADIO – NO MORE SMOKE SIGNALS*, wie die Bewohner des *Pine Ridge Reservats* mit viel Engagement und einfachsten Mitteln eine Radiostation betreiben, die für ihre Hörer nicht nur die Nabelschnur zur (globalisier-

ten) Welt, sondern auch ein Mittel alltäglicher Kommunikation ist.

Im Gegenzug hat die in Schweden wohnhafte Iranerin *Nahid Persson* ihrer früheren Heimat einen Besuch abgestattet und schildert in *FOUR WIVES – ONE MAN* aus der Sicht einer mit den Verhältnissen bestens Vertrauten das Leben einer traditionell polygamen iranischen Familie.

Mit dem Thema seines Films noch vertrauter als *Nahid Persson* dürfte allerdings *Niko von Glasow* sein. *NOBODY'S PERFECT* titelt sein Film hübsch lakonisch und schildert, wie der contergangeschädigte Filmemacher – frei nach dem Motto: ich bin anders, also guckt mich an! – mit elf Schicksalsgenossen einen Akt-Kalender herstellt. Von Glasows Film liegt ein radikaler Blickwechsel auf die eigene Person zugrunde.

Einen solchen Blickwechsel hat auch der Protagonist von *APOLOGY OF AN ECONOMIC HIT MAN* vollzogen: Der Amerikaner *John Perkins*, einst erfolgreicher Wirtschaftsagent, wechselt nach dem 11. September die Seite und erzählt im Film von *Stelios Koul* nun frisch von der Leber weg und mit viel Archivmaterial von manch unsauberen Deal, den er früher tätigte.

Bleiben zu erwähnen: *ESTRADA REAL DE CACHAÇA* von *Pedro Urano*, eine bilderstark-imaginäre und öfters auch experimentell anmutende Reise auf den Spuren des hochprozentigen Nationalgetränks Brasiliens, sowie der schweizerischste Film der diesjährigen Kritikerwoche: *BILL – DAS ABSOLUTE AUGENMASS* von *Erich Schmid*, ein Porträt von *Max Bill* nicht nur als Architekt und Künstler, sondern auch als Politiker, Pädagoge und Publizist.

Irene Genhart
Simon Spiegel

www.semainedelacritique.ch

SYMPOSIUM ZUR AUSSTELLUNG:
IN SILENT CONVERSATION WITH INGMAR BERGMAN
Samstag, 23. August 2008, 10 – 17.30 Uhr im Kunstmuseum Thun

Im Rahmen der Ausstellung „In Silent Conversation with Ingmar Bergman“ veranstaltet das Kunstmuseum Thun ein international und interdisziplinär besetztes Symposium zum Themenkomplex „Kunst und Film“.

Spezialisten aus dem Bereich Kunst und Film referieren: u.a. Prof. Dr. Thomas Elsaesser, Raphael Gyga, Dr. Dora Imhof, Andrea Loux, Prof. Dr. Ursula von Keitz. Moderiert von Dr. Nicole Hess.

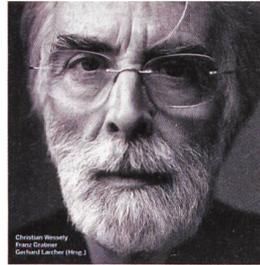
Informationen unter www.kunstmuseumthun.ch
Kontaktadresse Symposium: petra.giezendanner@thun.ch
Kunstmuseum Thun, Thunerhof, Hofstettenstrasse 14, 3602 Thun



Thunerhof, Hofstettenstrasse 14, 3602 Thun, Di-So 10-17 Uhr, Mi 10-21 Uhr
www.kunstmuseumthun.ch

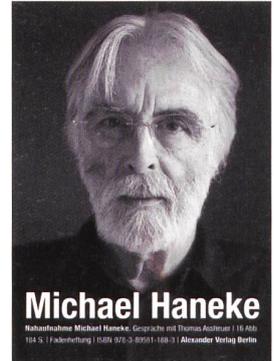
Kunstmuseum Thun

Ordnung gegen Chaos Hanekes Arbeits-Ethos



Michael Haneke und seine Filme
Eine Pathologie der Konsumgesellschaft

SCHÜREN



«Wie zeige ich dem Zuschauer seine eigene Position gegenüber der Gewalt und ihrer Darstellung?» ist eine der grundlegenden Fragestellungen, wie sie der psychologisch vorgebildete Michael Haneke in einem Referat zu «Gewalt und Medien» im Zusammenhang mit der Präsentation von BENNY'S VIDEO stellte. Kein Wunder, dass ein Regisseur, der so analytisch an seine Arbeitsweise herangeht, selbst zum Gegenstand akademischer Auseinandersetzungen gerät. Christian Wessely und andere haben dazu rund 20 Aufsätze versammelt, die an der Grazer Universität zum Projekt «Film und Theologie» entstanden sind. Es wird ja kaum jemand geben, der sich durch all diese exegetischen Versuche beisst, um schlussendlich selbst zum Haneke-Analytiker gereift zu sein. Aber der eine oder andere Annäherungsversuch an diesen fundamentalistischen Beurteiler individuellen und sozialen menschlichen Verhaltens kann auch die Möglichkeiten des filmisch Darstellbaren zur Diskussion stellen. Georg Seesslen zum Beispiel resümiert in seinem Aufsatz «Strukturen der Vereisung», in dem er Kamera, Farben, Topographie, Rituale, Sprache und Körper, Perspektive, Kommunikationsmittel, Ton und Zeit untersucht, dass Hanekes Erzählhaltung antimythisch, antipsychologisch (!) und antimelodramatisch ist. Seesslen nennt sie daher «philosophisch-ketzerisch», weil sie nach den «fundamentalen Bedingungen von Wahrnehmung und Kommunikation» fragt und sich den kulturellen Konventionen und Weltklärungen verweigert. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn Haneke in seinen zahlreichen Interviews immer wieder Bresson zitiert, dem seine Vorliebe nach «genauen Bildern» gilt. Im Gespräch mit Franz Grabner postuliert Haneke: «Angesichts des immer undurchdringlicheren, jeden freien Blick

stellenden Wusts hochglanzpolierter Talmischönheit scheint gerade im Bereich medialer Kunstproduktion Notwehr nicht unangebracht. Dass nach und nach eine Reihe Gleichgesinnter sich findet, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Gruppe für den Zeitgeschmack von durchschlagender Wirkungslosigkeit bleibt.»

Die Gespräche mit Thomas Assheuer, die den Hauptteil des Büchleins aus dem Alexander Verlag ausmachen – das oben erwähnte Referat zur Gewalt entstammt ebenso dieser Publikation –, enthüllen einiges über Hanekes Kindheit, seine ersten Erfahrungen mit Kinobildern, die ihn erregt und verwundert haben: «Diese Chance haben Kinder heute nicht mehr. Sie erfahren die Macht der Bilder zu einem Zeitpunkt, wo sie diese noch gar nicht bewältigen können.» Und wer um die Zeit wie Haneke (1942) geboren ist, der wird vielleicht die eigene Biographie in dessen Bekenntnissen punktuell wiederfinden: «Ich habe im Alter von acht, neun Jahren die ganzen Schlagerschnulzen mit Caterina Valente und all den anderen angeschaut und mich schon die ganze Woche darauf gefreut ...» Trotz aller kritischen Haltung zu Bildern wird die schon im Kindesalter gelegte Liebe zum Kino sichtbar, die auch emanzipatorisch auf die Haltung des erwachsenen Kreativen gewirkt hat. Wie sie uns dann noch einmal der ebenso enthaltene Aufsatz über Bressons AU HASARD BALTHAZAR überzeugend vermittelt.

Erwin Schaar

Christian Wessely, Gerhard Larcher, Franz Grabner (Hrsg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg, Schüren Verlag, 2008 (2., erweiterte und verbesserte Auflage), 414 S. Fr. 44.50, € 24.90

Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer. Berlin, Alexander Verlag, 2008, 179 S. Fr. 24.-, € 12.90



Cinélibre fördert die
Verbreitung der
Filmkultur in ihrer Vielfalt.

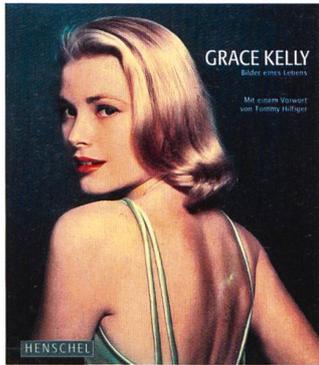
In der ganzen Schweiz.

Kinoprogramme
in der Schweiz auf

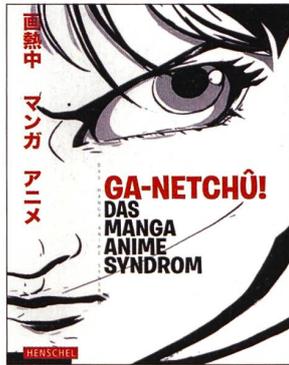
www.cinelibre.ch



Bücher zum Lesen und Schauen



Eine «natürliche Schönheit» bescheinigt ihr der Modemacher *Tommy Hilfiger* in seinem Vorwort – den Oscar bekam sie 1954 für ihre Titelrolle in *THE COUNTRY GIRL*, ihren Durchbruch hatte sie zwei Jahre zuvor als Quäkerin an der Seite Gary Coopers in *HIGH NOON*. Da scheint es eigentlich passend, dass nach nur fünf Jahren in Hollywood aus Grace Kelly eine wirkliche Prinzessin wurde, die Ehefrau des Fürsten von Monaco. 27 Jahre, bis zu ihrem tragischen Unfalltod 1982, lebte sie diese Rolle. Insofern ist man schon überrascht, aus diesem Bildband zu erfahren, dass sie 1962 einen Ausflug in das alte Leben zurück machen und die Titelrolle in Hitchcocks *MARNIE* übernehmen wollte – diesen Plan aber auf Druck ihrer Umgebung hin wieder aufgeben musste. Immerhin hatte Hitchcock bereits in den drei gemeinsamen Filmen Mitte der fünfziger Jahre gezeigt, dass hinter ihrer Fassade der Wohlstandigkeit durchaus Abgründe lauern konnten. Lag es daran, dass die höchst behütet in einem katholischen Elternhaus aufgewachsene nicht nur in ihrer Jugend, sondern auch noch als Erwachsene mehrfach erleben musste, dass der «Kelly-Clan» ihren Beziehungen ein Ende machte, wenn er diese für unpassend hielt? Der biografische Abriss von *Laurence Aiach* ist sehr viel knapper gehalten als die entsprechenden Texte in den – hier kürzlich vorgestellten – Bildbänden über Audrey Hepburn oder Steve McQueen. In seiner verkleinerten zweiten Auflage wirkt das Format viel passender für die Fotos der zweiten Hälfte, die ihr Leben als Fürstin thematisieren – wie ein königliches Familienalbum eben. Ärgerlich, dass der Verlag diese Neuauflage nicht zum Anlass genommen hat, die Fehler seines Textprogramms (wie «FranAois Mitterand» oder «Ch,teau Marmont») auszubessern.



Das Manga/Anime-Phänomen war hierzulande noch weitgehend unbekannt, als 1991 *AKIRA* (bereits 1987 entstanden) in die deutschsprachigen Kinos kam – mittlerweile laufen japanische Zeichentrickfilme regelmäßig auch auf grossen Festivals, Hayao Miyazakis *CHIHIROS REISE INS ZAUBERLAND* konnte im Jahr 2001 den Goldenen Bären der Berlinale erringen und wenige Monate später den Oscar als bester Animationsfilm. Einige seiner weiteren Arbeiten fanden den Weg ins Kino, die anderen sind zumindest auf DVD verfügbar – was übrigens für das Gros der Filme, auch von anderen renommierten Regisseuren, gilt. Die deutschsprachige Literatur dazu hat die Seiten der Fanzines allerdings kaum verlassen. So ist die Publikation «Ga-Netchu! Das Manga/Anime Syndrom» eine erfreuliche Sache. Zwar wird dem Film nur ein Teil des Platzes gewidmet, aber dafür überzeugt der Band durch die grossen Überblicke, durch die Querverbindungen, die er herstellt. Dabei entfaltet sich ein komplexes Geflecht, sei es nun zwischen den wegen ihrer «begrenzten Animation» oft abgetanen Fernsehzeichentrickserien, die sich an Kinder wenden, einerseits und jenen Kinofilmen andererseits, die in der Nachfolge von *AKIRA* (hier einmal als «Türöffner in die Filmwelt» postuliert) für ein Publikum aus Erwachsenen beziehungsweise älteren Jugendlichen entstanden. Die Gegensätzlichkeit zwischen der «Niedlichkeit der Charaktere» hier und dem «naturgetreuen Realismus» westlicher Zeichentricktraditionen wird ebenso behandelt wie das Phänomen, dass eine Reihe populärer japanischer Zeichentrickserien auf westliche Vorlagen zurückgreifen («Heidi», «Die Biene Maja», «Wickie und die starken Männer»). Die Verwendung von 3-D-Computeranimation nicht nur in Filmen wie *FINAL FANTASY*, sondern auch in den

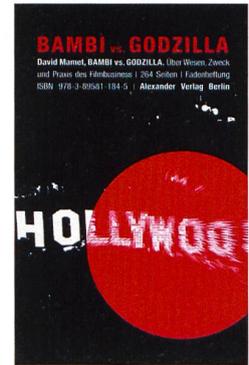


Zeichentrickfilmen des Studio Ghibli wird ebenso dokumentiert wie Mangamotive im öffentlichen Raum und in der Produktkultur – eine höchst anregende Lektüre.

Bei dieser Publikation handelt es sich übrigens um den Gemeinschaftskatalog zu gleich zwei Frankfurter Ausstellungen, von denen die eine, «Anime! High Art – Pop Culture», im Frankfurter Filmmuseum noch bis 3. August zu sehen ist.

In die «Kinohits für Kids» hat es allerdings kein japanischer Animationsfilm geschafft. Das ist schade, gerade Miyazakis *PRINZESSIN MONOKE* mit seiner komplexen Figurenzeichnung (und einem weiblichen Protagonisten) hätte es verdient. «Die 55 schönsten Kinder- und Jugendfilme auf DVD» ist das Buch untitelt, das sich als «Ratgeber für Eltern, Erzieher und Medienschaffende» versteht. «Qualitativ wertvolle Produktionen» sollen vorgestellt werden, die «allesamt auf DVD erhältlich sind». Geordnet sind die Titel nach Altersgruppen, ausgesucht wurden sie aufgrund der Vorschläge von zehn Experten, die beruflich mit Kinderfilmen zu tun haben. Jedem Titel ist eine Doppelseite gewidmet, wobei die Hälfte einer Inhaltsbeschreibung vorbehalten ist. Daran schliessen sich eine knappe Einschätzung sowie technische Angaben zum Film an, Hinweise auf Auszeichnungen und Bezugsquellen. Bei einigen Titeln gibt es Verweise auf Begleitmaterial im Internet. Erfreulich ist auf jeden Fall die Spannweite der vorgestellten Filme, die sowohl Filme aus fremden Ländern als auch ältere Werke umfasst.

Als Autor hat *David Mamet* für *Hollywood* geschrieben (von *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE*, 1981, bis zu *HANNIBAL*, 2001), er hat eigene



Filme als Autor und Regisseur gemacht (von *HOUSE OF GAMES*, 1987, bis *SPARTAN*, 2004), vor allem aber ist er als Dramatiker berühmt. In früheren Büchern hat er sich unter anderem über Regie und über Schauspieler Gedanken gemacht. Sein jüngstes Buch «Bambi vs. Godzilla» verspricht im Untertitel Notate über «Wesen, Zweck und Praxis des Filmbusiness» – 41 kurze Texte in acht Abschnitten, möglicherweise zuerst für Zeitungen geschrieben (ein entsprechender Hinweis fehlt). Mamet mag in der Einleitung beklagen, «die Tage des Drehbuches sind wohl gezählt», aber ansonsten ist sein Tonfall eher sarkastisch als weinerlich. Manchmal schreibt er sehr anschaulich, so wenn er die klassische Funktionalität von Preston Sturges' *THE LADY EVE* oder Hitchcocks *SHADOW OF A DOUBT* rühmt, wenn er verkündet, «ich ertrage den Schauspieler Laurence Olivier nicht» und anschliessend eine Eloge auf Tony Curtis anstimmt, oder wenn er ein Loblied auf das schauspielerisch «Stille» formuliert. Oft aber schreibt er abstrahierend, so wenn er über ein misstratenes Sequel oder aber das grosskotzige Verhalten eines Schauspielers klagt, aber keine Namen nennt. Und immer wieder geht es ihm um die Parallelen zwischen der Welt der Politik und der Hollywoods.

Frank Arnold

Yann Brice-Dherbier, Pierre-Henri Verlhac (Hg.): Grace Kelly – Bilder eines Lebens. Henschel Verlag, Berlin 2008 (2., verkleinerte Auflage). 208 S., Fr. 35,90, € 19,90

Ga-Netchu! Das Manga Anime Syndrom. Hg. von Deutsches Filmmuseum, Deutsches Filminstitut, Museum für angewandte Kunst, Frankfurt a. M. Berlin, Henschel Verlag, 2008. 274 S., Fr. 44,90, € 24,95

Sabine Pahlke: Kinohits für Kids. Die 55 schönsten Kinder- und Jugendfilme auf DVD. Berlin, Henschel-Verlag, 2008. 128 S., Fr. 28,90, € 14,90

David Mamet: Bambi vs. Godzilla. Über Wesen, Zweck und Praxis des Filmbusiness. Berlin, Alexander Verlag, 2008. 262 S., Fr. 35,90, € 19,90

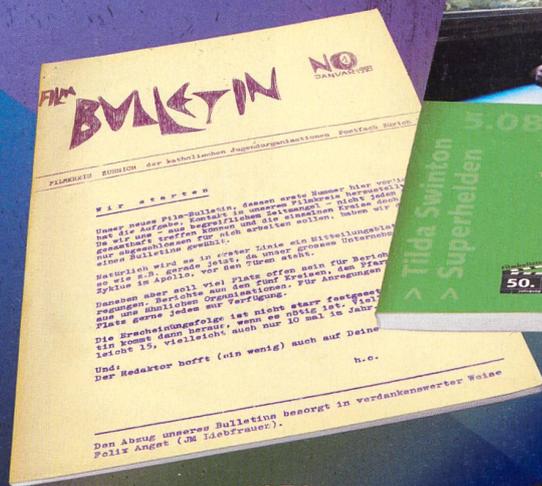
GEBURTSTAGSWUNSCH

GARP

Groupe
Auteurs
Réaliseurs
Producteurs

Gruppe
Autoren
Regisseure
Produzenten

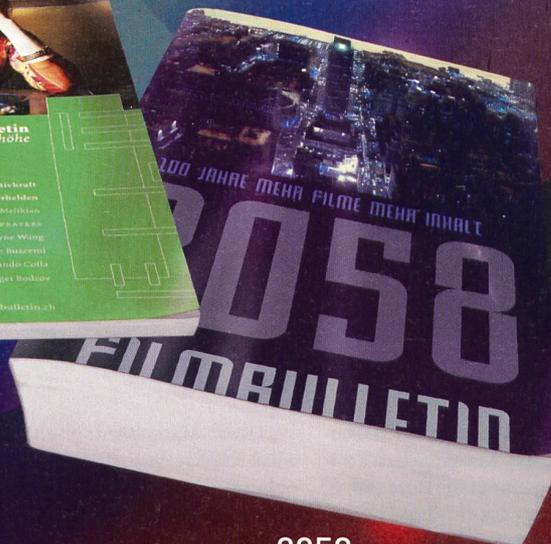
Gruppo
Autori
Registi
Produttori



1959



2008



2058

Mehr Filme – mehr Inhalt.

Herzliche Gratulation zu 50 Jahren Filmbulletin.

ANDRES / FEINHEIT

Von: Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz (ARF/FDS)
Betreff: 50 Jahre Filmbulletin
Datum: Juli 2008
An: Filmbulletin Schweiz

Wir gratulieren dem Filmbulletin herzlich zum
50. Jahrgang der Zeitschrift!

Genauso wie das Filmbulletin setzen wir uns
ein für Qualität, Originalität und Vielfalt im
filmischen Schaffen

Genauso wie das Filmbulletin interessieren
wir uns primär für kulturelles und nicht für
kommerzielles Filmschaffen

Und genauso wie das Filmbulletin kämpfen
wir für ein unabhängiges und schöpferisches
Filmschaffen.

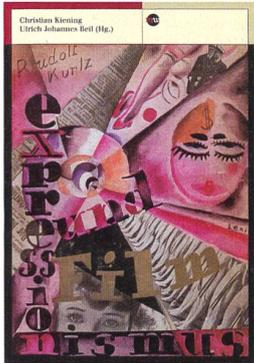
ARF/FDS

Mit unseren besten Wünschen für die nächsten
50 Jahre!

ARF/FDS

Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz (ARF/FDS)
Stefan Haupt, Präsident

Expressionismus und Film



«Expressionismus und Film» – eine solche Überschrift macht den Anschein, als könnte unter ihr nur Hochspezifisches untersucht werden. Doch mit wissenschaftlichen Arbeiten, die keinen Blick über die Ränder ihres eng umgrenzten Spezialgebiets wagen, hat diese 1926 erschienene Studie nichts gemein. Die Ambition ihres Autors, des Kritikers und Essayisten *Rudolf Kurtz*, ist ungleich grösser, fast möchte man sagen: vermessen. Nicht nur das schmale Terrain, wo sich Expressionismus und Film begegnen, nimmt Kurtz in den Blick, er versucht zugleich die beiden sich überlappenden Phänomene je für sich zu theoretisieren. «Expressionismus und Film» ist auch der Versuch zu erläutern, was denn Expressionismus, als Stilrichtung, Weltanschauung und Medienphänomen, sei. Und die Gültigkeit von Beobachtungen, die Kurtz anhand von Filmen wie Robert Wiens *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* oder Karl Heinz Martins *VON MORGENS BIS MITTERNACHT* macht, beschränkt sich nicht nur auf diese und eine Handvoll anderer Filme der Zeit. Überlegungen wie etwa zur Architektur im Film sind nach wie vor instruktiv, will man die Räumlichkeit im Film theoretisieren. Oder der Autor zeigt, wie nach expressionistischer Auffassung im Mechanischen und Technischen des Films – Aspekte, die dem Medium immer wieder gerne zum Vorwurf gemacht wurden – gerade erst die Möglichkeit besteht, Authentizität zu erzeugen. Die Differenz von Künstlichkeit und Echtheit, die noch Siegfried Kracauers «Theorie des Films» von 1960 bestimmt, ist bei Kurtz, mehr als dreissig Jahre zuvor, bereits transzendiert. Eine systematische Theorie, welche wissenschaftlichen Standards genügen würde, hat Kurtz indes nicht verfasst. Der Stil seines Buches ist aphoristisch, und das Implizite, Angedeutete, Angedachte hat den Vorrang vor dem Aus-

gearbeiteten. So wie Kurtz immer wieder Unterschiedenes zusammenbringt (Expressionismus/Film, Theorie/Technik, echt/künstlich), auf dass sich aus der Kombination ein Mehrwert an Erkenntnis produziere, so verfährt er auch stilistisch: Theorie wird mit literarischen Mitteln betrieben, Beschreibungen expressionistischer Filmszenen werden unversehens selbst zu expressionistischer Poesie, aber auch: Das Buch über Film-Kunst war selber ein Kunstbuch, grossformatig, mit zahlreichen Abbildungen, fünf davon als mehrfarbige Tafeln.

Zumindest einen Eindruck vom Kunstvollen des Buches verschafft – «Expressionismus und Film» war lange vergriffen – nun die Neuauflage des Zürcher Chronos Verlags, der die Erstausgabe im vollen Umfang wiedergibt. Vor allem aber kriegt der Käufer gleich zwei Bücher zum Preis von einem geliefert: Die beiden Herausgeber der Neuauflage, der Zürcher Mediävistik-Professor *Christian Kiening* und der Literaturwissenschaftler *Ulrich Johannes Beil*, haben dem Text von 1926 ein Essay beigefügt, das Nachwort zu nennen eine grobe Verharmlosung wäre. Vielmehr ist der fast hundertseitige Aufsatz eine regelrechte Durcharbeitung von «Expressionismus und Film», in der nicht nur der Text und sein Autor zeit- und diskursgeschichtlich situiert, sondern auch auf stupende Weise den diversen Perspektiven, die der Text eröffnet, nachgegangen wird. «Expressionismus und Film» gilt gemeinhin als Klassiker der Filmtheorie, doch hat man den Eindruck, Kurtz und sein Buch seien weit häufiger erwähnt als tatsächlich gelesen worden.

Johannes Binotto

Rudolf Kurtz: Expressionismus und Film. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil. Zürich, Chronos, 2007



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
feiert

Filmprogramm 5
THE SCARLET EMPRESS
von Josef von Sternberg
Einführung
Fred van der Kooij

im Filmpodium Zürich
Mittwoch, 24. September 2008
20.15 Uhr Einführung
21.00 Uhr Film

Filmpodium Nüscherstrasse 11
www.filmpodium.ch

DVD

**Sirks Farben**

Auf die schönsten Filme Douglas Sirks musste der deutschsprachige DVD-Sammler lange warten. Nun sind sie alle in einem Schub veröffentlicht worden, wenn auch nicht unbedingt in der ihnen gebührenden Aufwendigkeit. Doch für das zuweilen allzu körnige Bild und die fehlenden Extras entschädigt der sagenhaft niedrige Preis. Die Begeisterung für diese Filme lässt sich nicht vermitteln, wenn man ihre Drehbücher zusammenfasst. Stattdessen gilt es, Sirks Bilder zu lesen, jene sagenhaften Aufnahmen mit ihren satten Farben, die man nicht mehr aus dem Kopf kriegt, wenn man sie einmal gesehen hat: die grünen Wiesen unter stahlblauem Himmel in *BATTLE HYMN*, die bleichen Ruinen des zerbombten Deutschland in *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE*, das unsichere Rehkitz vor der Hütte des Naturburschen in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS*, die dicke Schminke von Rock Hudson als Apache in *TAZAR – SON OF THE COCHISE*, der funkensprühende Böög in der Postkartenschweiz von *MAGNIFICENT OBSESSION* und die unzähligen Spiegel und erdrückende Zimmerdecken in *IMITATION OF LIFE*. Über *A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE* hat Godard einmal geschrieben: «... wer das Überwältigende dieses Films nicht erkennt, ist blind oder aber er weiss nicht, was Schönheit ist.» Diese apodiktischen Worte können für alle diese Filme gelten.

WUNDERBARE MACHT USA 1954. Bildformat: 16:9; Sprache: D, E (DD 2.0); Untertitel: D, E. Vertrieb: Carol Media

WAS DER HIMMEL ERLAUBT USA 1955. Bildformat: 16:9; Sprache: D, E (DD 2.0); Untertitel: D, E. Vertrieb: Carol Media

DER ENGEL MIT BLUTIGEN FLÜGELN USA 1957. Bildformat: 2,35:1; Sprache: D, E (DD 2.0); Untertitel: keine. Vertrieb: Koch Media

ZEIT ZU LEBEN UND ZEIT ZU STERBEN USA 1958. Bildformat: 16:9; Sprache: D, E (DD 2.0); Untertitel: D, E. Vertrieb: Carol Media



SOLANGE ES MENSCHEN GIBT USA 1959. Bildformat: 16:9; Sprache: D, E (DD 2.0); Untertitel: D, E. Vertrieb: Carol Media

Seidls Abgründe

«Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einen, wenn man hinabsieht», so lässt Georg Büchner seinen Woyzeck sagen. Es ist jener Abgrund im Nebenmenschen, in den der österreichische Filmemacher Ulrich Seidl mit Vorliebe hineinzoomt. Im Dokumentarfilm *TIERISCHE LIEBE* von 1996 etwa werden Menschen porträtiert, die nur noch Hunde, Ratten oder Hasen als Gesprächs- und Liebespartner haben. Gut zehn Jahre später, in *IMPORT/EXPORT*, sind die Menschen ebenfalls kurz davor, auf den Hund zu kommen: Die ukrainische Krankenschwester Olga will sich nicht wie ihre Freundinnen prostituieren, sie geht nach Westen. Derweil flieht der Arbeitslose Pauli vor seinen Gläubigern Richtung Ukraine. Dabei überschreitet Seidl nicht nur im geographischen Sinn Grenzen: Die fiktive Geschichte spielt in realen Milieus, während das Dokumentarische inszeniert wird. Auch in *TIERISCHE LIEBE* wirkt die echte Verwahrlosung gestellt – und wirkt dadurch nur noch authentischer. Aller Schonungslosigkeit zum Trotz sind Seidls Ausleuchtungen sozialer Abgründe nicht ekelerregend. Sie sind es deshalb nicht, weil der Filmemacher selbst sich nicht eckelt. Die Zuneigung, die der Regisseur für seine Figuren hat, überträgt sich auch auf den Betrachter. Darin liegt das Unerhörte von Seidls Kino: dass man allmählich Menschen lieb gewinnt, neben die man sich im Bus nie setzen würde.

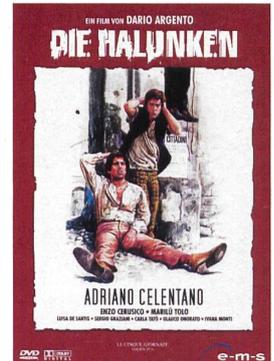
TIERISCHE LIEBE Österreich 1996. Bildformat: 1,85:1 (anamorph); Sprache: D (DD 2.0); Untertitel: D. Vertrieb: Alive

IMPORT/EXPORT Österreich 2007. Sprache: D (DD 5.1); Extras: Interviews mit Regisseur und Kameramann Ed Lachman. Vertrieb: Alive

**Minnellis Geheimtip**

Nach dem sensationellen Debutroman «From Here to Eternity» des Schriftstellers James Jones war dessen verquälter Nachfolger «Some Came Running» eine Enttäuschung. Das hat auch auf deren Verfilmungen abgefärbt: Fred Zinnemanns Adaption des Erstlings wurde mit acht Oscars ausgezeichnet, Vincente Minnellis *SOME CAME RUNNING* von 1958 ist bis heute ein Geheimtip geblieben. Zu Unrecht. Der Film über einen Soldaten mit schriftstellerischen Ambitionen, der in seine Heimatstadt in Indiana zurückkehrt, ist ein ebenso brillantes und schonungsloses Porträt der amerikanischen Kleinstadtmoralität, wie es Minnellis *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* für die Käuflichkeit Hollywoods war. Der Kriegsveteran findet in der ländlichen Heimat keinen Frieden, stattdessen wird der Krieg hier verdeckt (weiter-)geführt: heuchlerisch, misogyn, frigide und anti-intellektuell ist die Stimmung, und der Protagonist, der aus diesem Mief ausbrechen möchte, macht alsbald mit. Fast ist man erleichtert, wenn die latente Gewalt am Ende des Films schliesslich doch noch an die Oberfläche dringt.

Frank Sinatra in der Hauptrolle spielt seine Szenen, wie er zu singen pflegte: in einem Zug, ohne Unterbrechung. Peter Bogdanovich hat wohl Recht, wenn er es für die beste darstellerische Leistung von Sinatra hält. Und neben ihm spielt Shirley MaLaine als leichtes, aber herzensgutes Mädchen bereits so ergreifend wie zwei Jahre später in Billy Wilders *THE APARTMENT*. Vincente Minnelli schliesslich zieht spätestens bei der finalen Verfolgungsjagd auf einem Rummelplatz sämtliche Register. Zwischen Karussells, Verkaufsständen, farbiger Festbeleuchtung und einem Heer von Komparsen vollführt die Art Direction einen



wilden Tanz, wie man ihn sonst nur aus Minnellis besten Musicals kennt. Auch in diesem Sinne ist der Film eine Summa.

VERDAMMT SIND SIE ALLE USA 1958. Bildformat: 2,35:1; Sprache: D, E (mono); Untertitel: D, E. Extras: Dokumentation über die Entstehungsgeschichte des Films. Vertrieb: Warner Bros. Home Entertainment

Argentos Kuriosität

Der italienische Regisseur Dario Argento wird ausschliesslich mit dem Genre des Thriller- und Horrorfilms assoziiert. Umso merkwürdiger mutet da jener frühe und seither einzige Versuch zur Diversifikation an: *LE CINQUE GIORNATE* von 1973 ist ein Kostümfilm, situiert im März 1848, mitten im mäländischen Aufstand gegen die österreichischen Truppen. Der Halunke Cainazzo schlägt sich durch die Kriegswirren und versucht dabei noch ein wenig zu profitieren. Mit beschleunigten Slapstickszenen wie aus einer Stummfilmklamotte und dem notorischen Witzbold Adriano Celentano in der Hauptrolle torkelt der Film von Episode zu Episode und weiss nicht recht, ob er nun Abenteuerkomödie oder Historiendrama sein möchte. Ein kurioser Film im ohnehin schon eigenwilligen Œuvre Argentos, der aber durchaus Erkenntnisgewinn bietet. Einmal darauf aufmerksam geworden, wird man nämlich auch in den anderen Filmen Argentos einen Hang zum Slapstick erkennen: man denke etwa an die irren Mordmethoden im fulminanten Schlitzlerfilm *PROFONDO ROSSO*.

DIE HALUNKEN I 1973. Bildformat: 2,35:1 (anamorph); Sprache: D, I (mono); Untertitel: D. Vertrieb: e-m-s

Johannes Binotto

Das ganze Leben – in Scherben

BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD von Sidney Lumet



Die allererste Szene ist irreführend und wegweisend zugleich: Ein Schlafzimmer in Rio; ein Ehepaar beim Sex; das Bett zwischen Spiegeln, in denen sich die Körper bis ins Unendliche vervielfachen. Andy, der Mann, betrachtet seine Doubles, während er in seine Gattin dringt, und erregt sich am Bild der eigenen Leidenschaftlichkeit. Später Erschöpfung, befriedigtes Lachen. Sie fühlt sein Herz und fragt belustigt: «Meinst du, du schaffst es noch bis zum Abendessen?» Doch was hier im Scherz gesagt wird, erweist sich schon bald als bitterer Ernst: Wie lange Andy es noch schafft, ist längst fragwürdig geworden. Ein Zusammenbruch steht kurz bevor oder vielmehr: er ist schon da. «May you be in heaven half an hour, before the devil knows you're dead» so lautet der irische Trinkspruch, welcher den Titel des Films inspiriert hat. Doch nicht nur Satan ist ahnungslos. Die Menschen selbst – diese armen Teufel – verkennen, dass sie eigentlich schon tot sind, während sie noch jenes kleine Stückchen Paradies genießen, das nur in Spiegeln, nur als Vorspiegelung existiert.

So wie Andy sich in Rio eine bessere Zukunft phantasiert, so träumt er sich im gestylten Appartement eines Dealers aus dem Schlamassel, das sein Leben geworden ist. Das Glück ist verkümmert zu einer Linie Koks, einer Spritze Heroin – einer halben Stunde Paradies. Doch um weiter zu träumen braucht Andy Geld; Geld, um die hohen Unterschlagungen in seiner Maklerfirma zu kaschieren; Geld für den endgültigen Ausstieg aus dem verfahrenen Alltag. Andys Bruder Hank braucht das Geld genauso nötig; für die Unterhaltszahlungen an seine geschiedene Frau und den Versuch, vor der Tochter nicht als jener armselige Verlierer dazustehen, der er geworden ist. Ein Überfall auf ein Juweliengeschäft soll es für die beiden Brüder richten. Nichts Kompliziertes, nur der kleine Laden eines älteren Ehepaars in der Vorstadt, den die beiden Brüder – aus Gründen, die noch zu klären sein werden – bestens kennen. Doch der Coup geht gründlich schief.

Was in einem Krimi der Höhepunkt wäre, der Einbruch im Juweliergeschäft, ist in Sidney Lumets Film gerade mal der Anfang. Der Raub – erst recht in seinem Scheitern – ist nur ein Symptom für all das, was immer schon schiefgelaufen ist. Von hier ausgehend setzt sich die Geschichte in virtuos verschachtelten Vor- und Rückblenden allmählich zusammen. Doch jede neu hinzugefügte Facette zeigt nur noch deutlicher, wie fatal das Ganze ist.

Das Drehbuch der Debütantin *Kelly Masterson* war Lumet als Heist-Thriller angeboten worden, er indes hat darin sogleich das Drama, mehr noch: das Melodrama gesehen. «Im Drama bestimmen die Figuren die Handlung, im Melodrama hingegen bestimmt die Handlung die Figuren», so brachte Lumet in einem Interview den Film auf eine prägnante Formel. Diese kann auch für das restliche Œuvre des grossen Regisseurs gelten. Zu Recht ist Lumets Kino berühmt für seine psychologisch stimmigen Figuren, und doch wird darin selten Psychologismus betrieben. Stattdessen zeigt Lumet immer wieder, wie der innerste Antrieb der Personen von äusseren Umständen bestimmt ist. Bereits in seinem Erstling *TWELVE ANGRY MEN* ist es erst die klaustrophobische Situation im Sitzungszimmer einer Geschworenen-Jury, welche die Individuen zwingt, Stellung zu beziehen. Im bekannten Kriegsfilm *THE HILL* entpuppt sich ein sadistischer Sergeant, der seine Untergebenen quält, seinerseits als Opfer einer Kriegsmaschinerie, in der die Grausamkeit gegen die eigenen Soldaten längst keine Ausnahme, sondern die Norm darstellt. Selbst der absolute Akt des freien Willens, der Suizid – so zeigt die ätzende Fernsehsatire *NETWORK* –, ist nicht Privatsache, sondern massenmedial zubereitete Ware, bei der allein die Einschaltquote zählt. Immer wieder ist es die Situation, welche die Charaktere erst erschafft. Dieses Fehlen von Selbstbestimmung macht Lumets Figuren freilich nur noch ergreifender: nicht einmal ihr Intimstes gehört ihnen selbst.

Und genauso wie der Bankräuber Sonny in *DOG DAY AFTERNOON*, der, umzingelt von Reportern, Schaulustigen, Polizei, weder ein noch aus weiss, so können auch in *BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD* die Figuren nur reagieren, niemals aber selbst agieren. Statt Protagonisten ihres eigenen Dramas sind sie nur hilflose Hampelmänner des Melodrams, das sich um sie entspinnt.

Diese Ausweglosigkeit der Situation hat Lumet noch zusätzlich verschärft, indem er sie konsequent auf den fürs Melodrama so typischen Schauplatz verlegt: die Familie. In der Drehbuchvorlage sind die beiden verzweifelten Diebe nur enge Freunde, Lumet hat aus ihnen Brüder gemacht. Lüge, Verrat, Betrug, Mord – alles Unheil in diesem Film findet zwischen den engsten Verwandten statt. Die schreckliche Tat erhält dadurch mythische Dimension, sie wird zur buchstäblichen Erbsünde: eine Schuld, die man weitergibt, vom Vater an den Sohn, vom Ehemann an die Ehefrau, von Bruder zu Bruder. Nicht umsonst sehen wir einmal Hanks Tochter in einer Schulaufführung von Shakespeares «King Lear» – wiederum eine Geschichte um Väter, die ihre Kinder töten, und Geschwister, die sich gegenseitig auslöschen. Shakespeare oder Sophokles, das sind denn auch die Vorbilder, an denen Lumet sich offensichtlich orientiert, neben denen der Film aber auch tatsächlich bestehen kann.

Um die melodramatische Übersteigerung zu erreichen, hat Lumet alle überflüssigen Figuren und Nebenhandlungen aus dem Skript gestrichen. Auch daran erkennt man in ihm den Autor: nicht nur in dem, was er hinzufügt, sondern noch stärker in dem, was er weglässt. Zu diesem Prinzip der Radikalisierung gehört auch das Spiel der Darsteller: *Philip Seymour Hoffman* und *Ethan Hawke* als «Brothers in Arms» und *Albert Finney* als ihr Vater spielen fast schon exaltiert und damit aber genau richtig, grad so, als würden sie im nächsten Augenblick zerspringen.



Tatsächlich ist klirrendes Glas das optische und akustische Leitmotiv des Films: Es blitzt in den Diamanten, von denen sich die Hauptfiguren die Erlösung von ihrer Schuld erhoffen. Es glitzert in dem Fenster, durch welches ein Räuber stürzt. Es funkelt in jedem kristallklaren Bild dieses ausschliesslich mit Digitalkamera gedrehten Films. Und wenn die Erzählung zu einem ihrer vielen Zeitsprünge ansetzt, klingt es auf der Tonspur, als würde man den Klang einer zerbrechenden Scheibe rückwärts abspielen. Doch es hört sich nur so an, als könnten die einzelnen Flashbacks den Scherbenhaufen wieder zusammensetzen. «Im Maklergeschäft», so redet Andy bei seinem Dealer vor sich hin, «geht die Rechnung immer auf. Immer ist das Total die Summe aller Teile. Aber mein Leben fügt sich nicht zusammen. Nichts verbindet sich. Ich bin nicht die Summe meiner Einzelheiten. Die Teile ergeben keine Einheit ... kein wirkliches Ich.» Wie heisst es doch in «Alice im Wunderland»: «Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a great fall, All the King's horses and all the King's men, Couldn't put Humpty together again.»

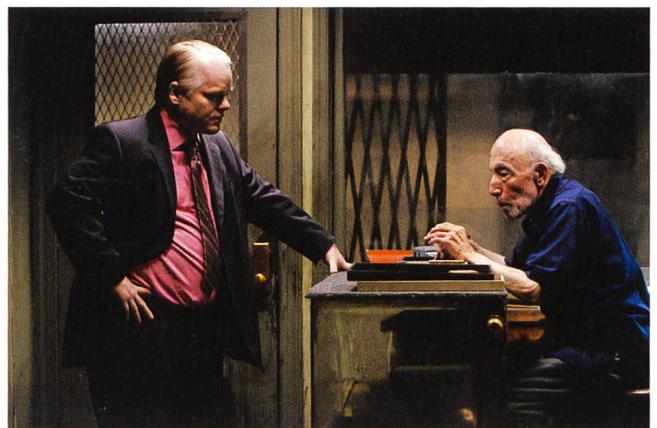
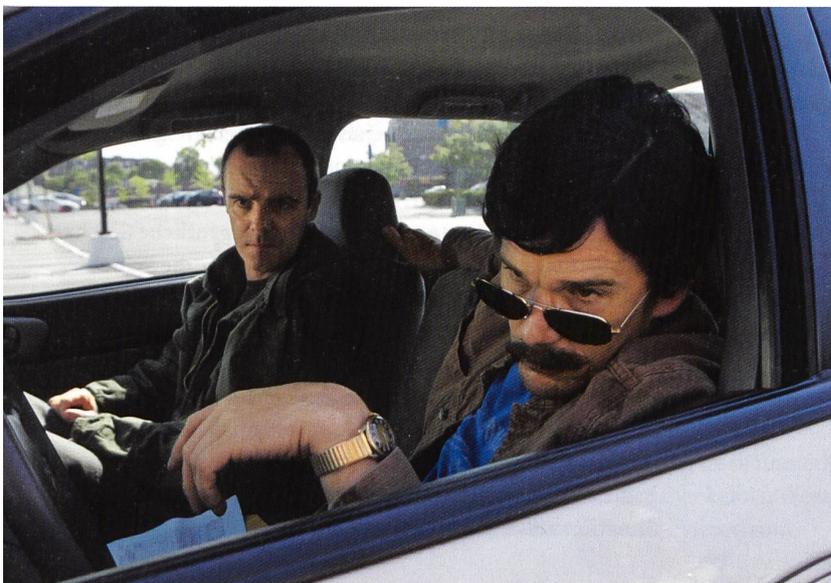
Das Leben aller Figuren liegt in Scherben. Und beim Versuch, die Bruchstücke zusammenzufügen, zerschneiden sie sich die Finger. Wenn Andy einmal – das einzige Mal – vor seiner Frau Schwäche zeigt und schluchzend zusammenbricht, zeigt die Kamera die beiden nebeneinander sitzenden Personen niemals in einem Bild. Genau zwischen den Ehepartnern verläuft die Kante des Bildausschnittes und macht so klar, dass auch sie sich nicht zu einer Einheit verbinden, dass sie auf immer getrennt bleiben durch Brüche. Es sind solche Szenen, in denen Lumet und sein Kameramann Ron Fortunato beweisen, wie souverän sie Bilder zum Sprechen bringen können. Wer freilich Virtuosität nur sieht, wo sie sich eitel aufspielt, wird den visuellen Stil dieses Films für unspektakulär halten. Dabei zeigt sich auch im Optischen die Perfektion erst

in der Reduktion. Wenn die Kamera sich immer wieder um die Figuren dreht, sie einschliesst, einkapselt, aus ihrem Umfeld optisch herausbricht, tut sie es unmerklich, unsichtbar für die meisten. Die Stimmung aber, die von solchen Bildern erst erschaffen wird, versteht jederman.

Indem die Kamera – im konkreten wie übertragenen Sinne – hinter die Figuren fährt, vermag sie deren Tiefe auszuloten. Das ganze Leben wird gezeigt. Doch ein Leben in Scherben. Und so bleiben auch in Lumets Film Einzelteile sinnigerweise verloren. Bruchstücke der Biographie, die erklären würden, woran die Personen kaputtgegangen sind, bleiben ausgespart, und die Zukunft von jenen, die nicht den gewaltsamen Tod finden, bleibt offen. Lumet ist nicht an hermetischer Vollständigkeit interessiert. Er lässt Lücken offen, und damit liegen die schartigen Scherbenränder frei, auf dass sich der Zuschauer an ihnen schneide. *BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD* sticht, ritzt sich ein. So wie die besten von Lumets Filmen. Vor drei Jahren erhielt der Regisseur einen Ehren-Oscar fürs Lebenswerk, als Entschädigung für all die Male, bei denen man ihn bis dahin übergangen hatte. Nun hat er, der sein Können längst nicht mehr beweisen muss, mit vierundachtzig Jahren noch mal ein Meisterwerk gemacht. «Von diesem Regisseur kann man gar nicht genug Aufhebens machen», schrieb Truffaut schon nach Sidney Lumets Debut. Das gilt nach wie vor.

Johannes Binotto

Regie: Sidney Lumet; Buch: Kelly Masterson; Kamera: Ron Fortunato; Schnitt: Tom Swartwout; Production Design: Christopher Nowak; Kostüme: Tina Nigro; Musik: Carter Burwell. Darsteller (Rolle): Philip Seymour Hoffman (Andy), Ethan Hawke (Hank), Albert Finney (Charles), Marisa Tomei (Gina), Aleksa Palladino (Chris), Michael Shannon (Dex), Amy Ryan (Martha), Sarah Livingston (Danielle), Brian F. O'Byrne (Bobby), Rosemary Harris (Nanette), Blaine Horton (Justin), Arija Bareikis (Katherine), Leonardo Cimino (William), Lee Wilkof (Jake). Produktion: Linsefilm, Michael Cerenzie Productions, Unity Productions; Produzenten: Michael Cerenzie, Brian Linse, William S. Gilmore. USA 2007. Format: 1:1.85; Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Koch Media, Planegg





«Regisseure gehen sehr schnell
in der Opferrolle auf»
 Gespräch mit Nanni Moretti

FILMBULLETIN Herr Moretti, Sie haben uns schon einmal eine ganz ähnliche Geschichte vom Leid eines Mannes wie in *CAOS CALMO* erzählt: In *LA STANZA DEL FIGLIO* verliert ein Vater seinen Sohn, hier verliert ein Mann seine Ehefrau ...

NANNI MORETTI Die Geschichte ist zwar ähnlich, geht aber in eine ganz andere Richtung. In *LA STANZA DEL FIGLIO* zerbricht eine Familie nach einem tragischen Ereignis, während es in *CAOS CALMO* darum geht, dass sich der Mann eine neue Familie schafft, nachdem seine Frau gestorben ist. Auch ging in *LA STANZA DEL FIGLIO* das eigentliche Geschehen direkt im Anschluss an den Tod – ich zeige die Schrauben, die am Sarg geschlossen werden – los. Bei *CAOS CALMO* beginnt die Geschichte erst, nachdem die erste Trauerphase vorbei ist.

FILMBULLETIN Jeder, der eine Trauererfahrung macht, muss in den banalen Lebensbereichen dennoch weiter funktionieren. Ihre Filmfigur aber verweigert sich. Sehen Sie in dieser Verweigerung eine Möglichkeit, mit einer solchen Situation besser umzugehen?



NANNI MORETTI Natürlich können nicht alle Menschen handeln wie Pietro. Man muss schon einen Job haben, der es einem erlaubt, sich einfach den ganzen Tag vor die Schule der Tochter zu setzen. Im Kern des Films geht es aber um ein Aufheben der Zeit, um die Idee, einen Schritt zur Seite zu machen und darüber nachzudenken, was für ein Leben man eigentlich führt.

FILMBULLETIN Gibt es Filme über den Tod, die Ihnen gefallen?

NANNI MORETTI Zwei sehr unterschiedliche Filme fallen mir ein: Kieslowskis *DEKALOG* und Almodóvars *TODOSOBRE MI MADRE* – obwohl deren Stil doch sehr weit von meinem entfernt ist. Obwohl ein Film nun einmal ein abstraktes Konstrukt ist, habe ich allerdings versucht, Wahrheitigkeit und Authentizität herzustellen und sie dem Zuschauer zu vermitteln.

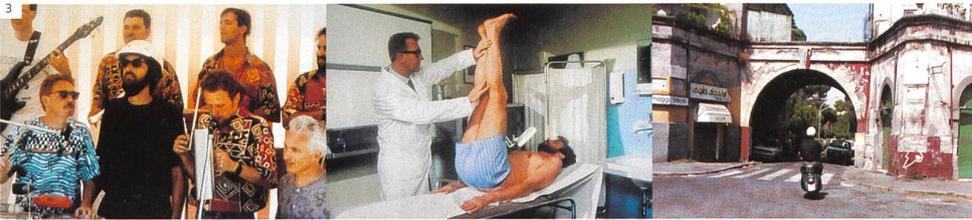
FILMBULLETIN Anders als Kieslowski, der doch immerhin Katholik war, bieten Sie dem Zuschauer aber keinen Trost durch die Religion. Und anders als im Hollywoodkino,

lernen die Hinterbliebenen auch nichts aus dem Schmerz oder werden gar zu besseren Menschen.

NANNI MORETTI Ich bin nicht der Meinung, dass Weisheit durch Schmerz zu erreichen sei. Den Spruch, dass es der Schmerz sei, der die Leute am Ende zusammenschweisse, halte ich für heuchlerisch und ausgesprochen verlogen. Dennoch wollte ich nicht, dass die Figuren am Ende ganz alleine sind. Ich wollte, dass die Figuren aufeinander zugehen, dass sich etwas bewegt.

FILMBULLETIN *LA STANZA DEL FIGLIO*, ein deutlich schwarz gefärbter Film, erreichte die Öffentlichkeit kurz nach den Anschlägen des 11. September 2001. Er traf gewissermaßen auf eine Stimmung kollektiver Trauer ...

NANNI MORETTI Ich freue mich immer, wenn Leute mir sagen, dass dieser Film zwar keinen Trost anbiete, dass sie aber trotzdem getröstet sind. Ich glaube, dass dieser Film sehr hart und realistisch ist, aber den Zuschauer keinesfalls quälen will.



Was den elften September betrifft, kann ich noch nicht sagen, was sich dadurch für mich als Mensch oder Künstler verändert hat. Sicherlich hat sich etwas in unserer Haltung als Zuschauer geändert. Manche Szenen können wir heute nicht mehr so ansehen wie früher. Ob mir das bei der Entscheidung helfen wird, welche der Ideen, die mir gerade im Kopf herumschwirren, ich ausarbeiten will, weiss ich auch noch nicht.

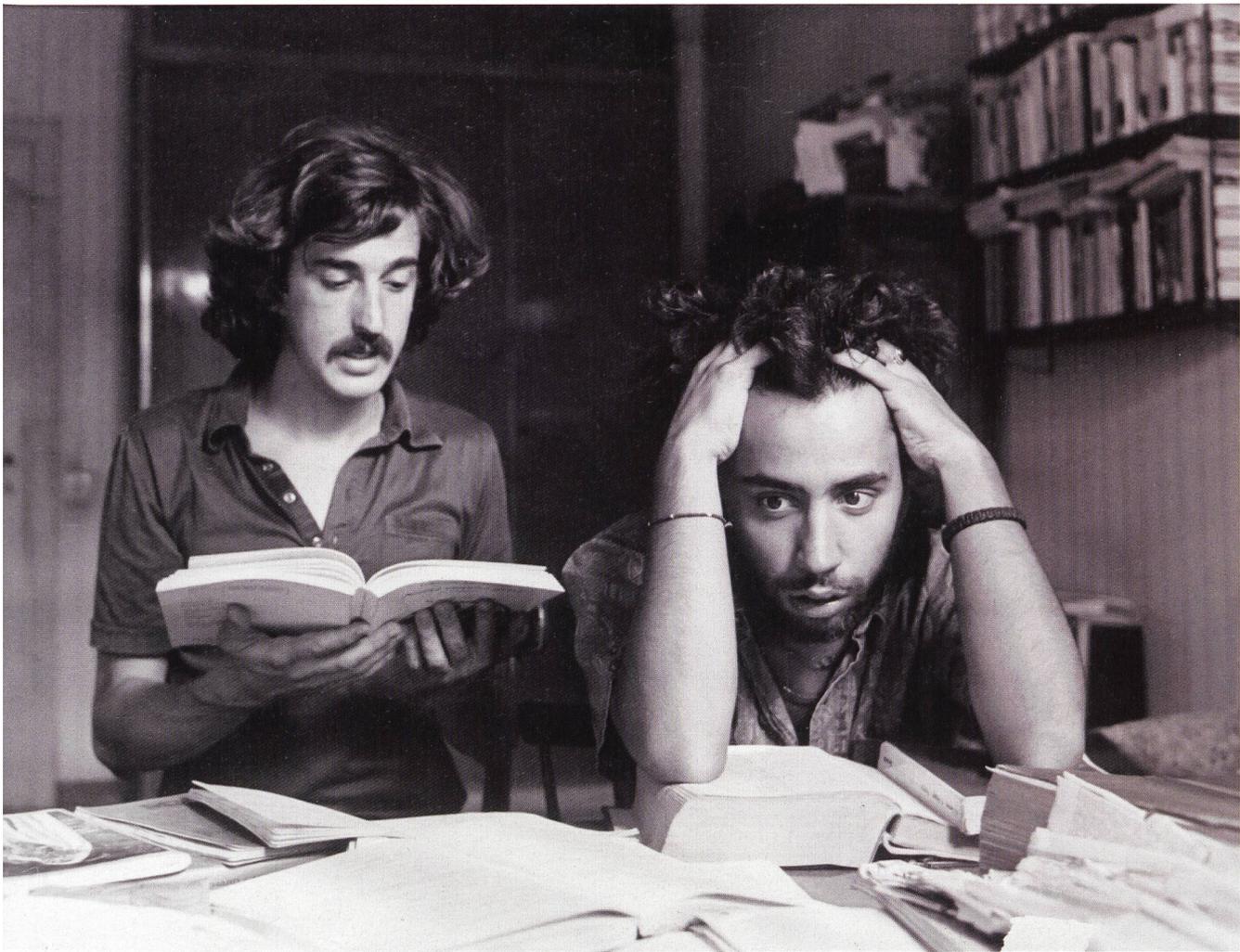
FILMBULLETIN In *CARO DIARIO* schrecken Sie einen Kritiker zu Hause aus dem Schlaf, weil der einen Gewaltfilm gelobt hat.

NANNI MORETTI Ich bin nicht grundsätzlich gegen Gewaltdarstellung. *THE SILENCE OF THE LAMBS* hat mir gut gefallen. Aber ich mag es nicht, wenn sich Regisseure an der Gewalt ergötzen. Mein Geschmack als Zuschauer ist sehr wichtig und hat meine Regiearbeit oft beeinflusst. Es findet immer ein Austausch zwischen dem Zuschauer in mir und dem Regisseur statt. Vielleicht war ich früher etwas kopflastiger und habe mich mehr um formale Aspekte gekümmert

als um die Darstellung von Gefühlen. Als Zuschauer habe ich schliesslich vor dem Kinobesuch keine Rezensionen mehr gelesen und bin allein der Geschichte gefolgt – und als Regisseur verhalte ich mich jetzt genauso. Ende der Achtziger habe ich festgestellt, dass es im Kino eine Renaissance der Drehbücher, der Geschichten gibt – doch die waren alle sehr konventionell. Darum habe ich eine freiere Form gewählt.

FILMBULLETIN Können Sie sich denn für das populäre Hollywoodkino ebenso begeistern wie für den klassischen Autorenfilm?

NANNI MORETTI Die Filme, die mir am besten gefallen, sind die, die in mir bleiben. Die in mir wachsen und immer wieder das ihnen innewohnende Gefühl produzieren. Natürlich mag ich auch Filme, die mich überraschen, aber das passiert mir offengestanden selten. Als Zuschauer hänge ich immer noch am Autorenkino der sechziger Jahre, wie es dies in allen Ländern gegeben hat, auch in Italien. Ich hänge immer noch an den frühen Filmen von Ferreri, Bertolucci, Bellocchio, Taviani, Pasolini. Die Filme des Autorenkinos



1 CAOS CALMO, Regie: Antonello Grimaldi; 2 SOGNI D'ORO; 3 CARO DIARIO;
4 LA STANZA DEL FIGLIO; 5 ECCE BOMBO; 6 APRILE; 7 Dreharbeiten zu ECCE BOMBO



FILMBULLETIN 6.08 HALBNAH

waren Filme, die Fragen stellten. Sowohl über das Filmmachen als auch über die gelebte Wirklichkeit. Man hat sich da eben zugleich eine andere Wirklichkeit vorgestellt und eine andere Form des Kinos. Diese Filmemacher haben sich weder mit dem Kino, das es bis dahin gab, identifiziert noch mit der Realität.

FILMBULLETIN Wird es nicht immer schwieriger, in einer Zeit, wo immer weniger Leute sich für die Wiederaufführung eines restaurierten Filmklassikers begeistern, ein kundiges Publikum zu finden?

NANNI MORETTI Ich habe zwar noch keinen Film restauriert, aber ich habe ja ein Kino in Rom, wo solche Filme laufen. Schon vor zwanzig Jahren fand ich es sehr peinlich und unangenehm, dass sich Filmleute damit brüsteten, gar keine neuen Filme mehr anzusehen. Aktuelle Filme zu sehen, war und ist für mich immer ein wichtiger Teil meines Lebens.

FILMBULLETIN Wie viel Emotionalisierung erlauben Sie sich denn als Filmemacher? Gibt es da eine Grenze?

NANNI MORETTI Auch hier helfen die Erfahrungen, die man als Zuschauer macht, bei den Entscheidungen weiter. Alles, was man etwa an offensiver Musik nicht ertragen mag, verwendet man natürlich auch nicht im eigenen Film. Ein Regisseur muss nicht nur wissen, was er von seinem Team will, sondern viel mehr noch: was er *nicht* will. Welcher Schauspielstil, Musikeinsatz oder Schnitt ihm *nicht* gefällt. Solche Dinge sind umso leichter zu entscheiden, je mehr Filme man gesehen hat.

FILMBULLETIN Aber Ihre politischen Filme sollen das Publikum doch aufrütteln ...

NANNI MORETTI Aufrütteln, aber nicht provozieren. Und dem Publikum die Köpfe umdrehen, will ich schon gar nicht. In APRILE wollte ich eine Zeit dokumentieren, damit ich mich selbst daran einmal erinnern kann. Ein politischer Film soll Zeugnis ablegen, nicht das Publikum befehlen.

FILMBULLETIN In APRILE gibt es die schöne Szene, in der sie offenlegen, wie viele Journalisten zugleich für die rechte wie linke Presse schreiben. Was halten Sie von der Filmkritik?



1 PALOMBELLA ROSSA; 2 CAOS CALMO, Regie: Antonello Grimaldi; 3 SOGNI D'ORO; 4 ECCE BOMBO; 5 Dreharbeiten zu LA MESSA E FINITA; 6 IO SONO UN AUTARCHICO; 7 APRILE; 8 CARO DIARIO; 9 IL PORTABORSE, Regie: Daniele Luchetti; 10 LA SECONDA VOLTA, Regie: Mimmo Calopresti; 11 LA STANZA DEL FIGLIO

NANNI MORETTI Man kann den Kritikern keinen Vorwurf machen. Der Raum, der ihnen in den Zeitungen zur Verfügung steht, wird ja immer kleiner, oder?

FILMBULLETIN In Ihren Filmen agieren Sie oft in der Rolle des Sisyphos. Immer kämpfen sie auf verlorenem Posten gegen die Mühlen der italienischen Politik.

NANNI MORETTI Es ist jetzt das fünfte Mal, dass der Kandidat für den Premierminister auch der ist, der die drei grossen Fernsehnetze sein eigen nennt: 1994, 1997, 2001, 2006, 2008: Das fünfte Mal in vierzehn Jahren. Ich sehe das sportlich, mir gefallen Konkurrenten. Zum Sport gehört aber auch, dass man an der selben Startlinie losläuft.

FILMBULLETIN Aber sind Sie nicht auch ein Medienmogul? Ich war einmal in Ihrem Kino in Rom. Sie zeigten für zweihundert Leute Chaplins THE GREAT DICTATOR – ein subversiver Film. Kämpfen Sie vielleicht als David gegen den Goliath Berlusconi?

NANNI MORETTI Es ist nicht die Aufgabe des Kinos, die Einstellung des Zuschauers zu verändern, sondern gute

Filme zu zeigen. Und als Kinobetreiber möchte ich in erster Linie gute Filme zeigen. Gute Filme zu machen versuche ich auch als Regisseur und Produzent. Aber meine Möglichkeiten sind natürlich begrenzt, weil ich sehr handwerklich arbeite.

FILMBULLETIN Dennoch fragt man Sie politisch um Rat: In Italien sind Sie ja durch Ihre Filme eine moralische Instanz geworden. Pasolini verweigerte sich seinerzeit dieser Erwartungshaltung. Wie leben Sie damit?

NANNI MORETTI Es erreichen mich schon Briefe, in denen es nicht immer nur um Kunst geht. Wenn ich die Zeit habe, versuche ich auch, sie zu beantworten. Aber ich glaube eher an die Kraft des Beispiels. Auch wenn ich um Rat gefragt werde, hoffe ich eher, dass die Leute sehen, wie ich mich verhalte, wie ich arbeite und versuche, in meinem Bereich zu wirken, und hoffe, dass das auf andere abfärbt.

FILMBULLETIN Tatsächlich kann man viele Ihrer Filme als Lebenshilfe verstehen, die eine Vorbildfunktion erfüllen

wollen. Das kann auch als Moralismus bezeichnet werden. Verstehen Sie sich selbst als Moralisten?

NANNI MORETTI Das Wichtige ist, nach einer neuen Moral zu suchen – aber gleichzeitig zu wissen, dass man sie nie finden wird. In Italien vielleicht ganz besonders: Wann immer man moralische Themen aufnimmt und versucht, dazu Stellung zu beziehen, gilt man schnell als Moralist in einem negativen Sinne. Eigentlich geht es aber darum, die Moral offen und die Probleme im Bewusstsein zu halten.

FILMBULLETIN Ist das nicht auch eine grosse Bürde? Haben Sie nicht Lust, einmal auszubrechen und etwas ganz Schreckliches zu tun?

NANNI MORETTI Etwas Schreckliches? Nein! Aber ich verstehe mich auch nicht als moralische Institution. Ich bin vielleicht für ein paar wenige Leute glaubwürdig.

FILMBULLETIN Dennoch habe ich das Gefühl, dass man sich in Italien noch immer gerne Intellektuelle zum Vorbild nimmt, ja, dass man sie auch gerne verehrt. Das ist doch nicht das Schlechteste ...

NANNI MORETTI Ich bin kein Intellektueller, ich fühle mich jedenfalls nicht so. Pier Paolo Pasolini war Dichter, Schriftsteller, Regisseur und ein Intellektueller. Leonardo Sciascia war ein grosser Schriftsteller und ein Intellektueller – Alberto Moravia auch. Ich sehe mich eigentlich nur als Regisseur. Als ich an der Bewegung der Girotondi, der ausserparteilichen Aktivitäten um das Jahr 2002, teilnahm, habe ich das nicht als Intellektueller getan, sondern als Bürger. Wahrscheinlich war ich ein bekannteres Gesicht, das stärker wahrgenommen wurde, aber ich hatte keine Führungsrolle. Vor allem die französischen Journalisten fragen mich immer, was denn die Aufgabe des Intellektuellen sei, und ich antworte immer: keine Ahnung.

FILMBULLETIN Der italienische Film steckt in der Krise. Viele italienische Filme, die ich auf Festivals sehe, sind nicht sehr gut. Könnte das mit der Monopolisierung der Filmindustrie zu tun haben, also einer ähnlichen Entwicklung wie beim italienischen Fernsehen?



NANNI MORETTI Es gibt zwei grosse Finanzgeber, das Netzwerk Mediasept und Rai. Aber das ist nicht der Hauptgrund. Regisseure gehen sehr schnell in der Opferrolle auf und schieben gerne ihre eigenen Mängel auf die äusseren Umstände. Auch die Filmindustrie folgt allgemeinen Wirtschaftszyklen. Obwohl es dieses Duopol tatsächlich gibt, sollten sich Filmschaffende nicht lähmen lassen, sondern mit ihren Mitteln dagegen vorgehen.

FILMBULLETIN Der deutsche Film muss sich oft den Vorwurf gefallen lassen, er zeige nur die hässlichen Seiten von Deutschland. Könnte es sein, dass Italien unter dem anderen Extrem leidet? Da muss im Kino alles immer sehr hübsch aussehen.

NANNI MORETTI Das sind natürlich genau die Filme, die ins Ausland gehen. Es sehen nicht unbedingt alle italienischen Filme so hübsch und nett aus.

FILMBULLETIN Nun gibt es aber auch so ein Phänomen wie das Filmfest Rom, das geradezu süchtig ist nach dem schönen Schein, Glamour und Diven ...

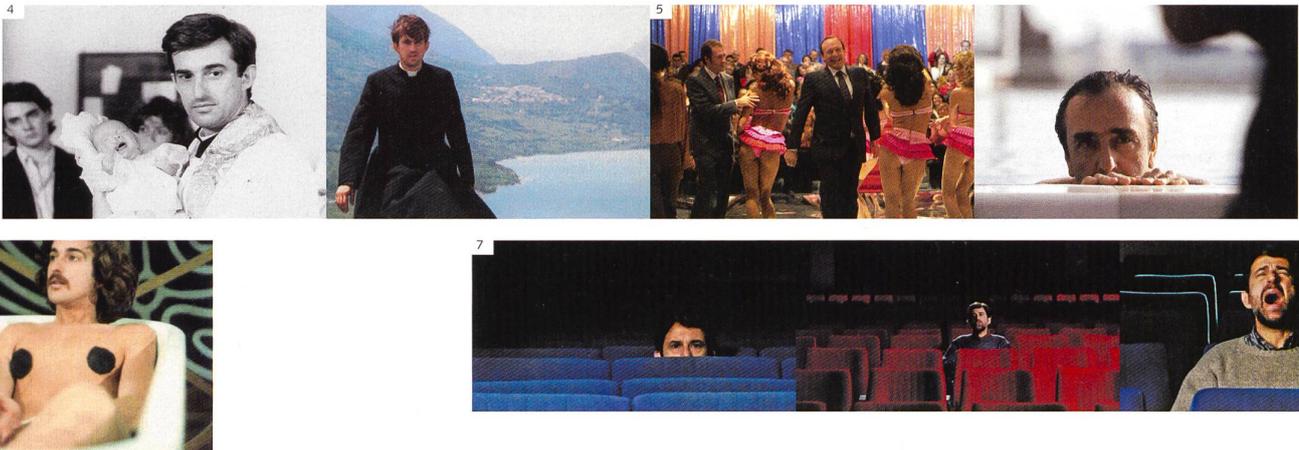
NANNI MORETTI In Turin, wo ich das Festival leite, finden Sie so etwas nicht.

FILMBULLETIN Sie selbst boykottieren also das Festival in der eigenen Stadt?

NANNI MORETTI Seit vielen Jahren gibt es in Italien einen festen Festivalkalender. Im September Venedig, im Oktober das Stummfilmfestival von Pordenone, das auch sehr international ausgerichtet ist. Im November ist Turin. Und nun kommt Rom und setzt sich mitten in den Oktober. Ich überlasse es Ihnen, daraus Ihre Schlüsse zu ziehen.

FILMBULLETIN Durch den Erfolg der DVD kann man jetzt überall alle Filmarten sehen – leider ohne Publikum. Ist der Verlust des Gemeinschaftserlebnisses nicht gerade in der italienischen Kultur ein besonderer Einschnitt?

NANNI MORETTI Ich habe mein Kino *Nuovo Sacher* seit 1991. In diesen siebzehn Jahren hat sich die Kinolandschaft tatsächlich sehr verändert. Die Filme bleiben nur sehr kurz im Kino und müssen gleich am ersten Wochenende sehr viel Kasse machen, damit sie überhaupt dort bleiben. Als ich ein



1 BIANCA; 2 Dreharbeiten zu LA MESSA E FINITA; 3 APRILE; 4 LA MESSA E FINITA;
5 IL CAIMANO; 6 IO SONO UN AUTARCHICO; 7 DIARIO DI UN SPETTATORE



21

FILMBULLETIN 6.08 HALBNAH

junger Mann war, war die Halb-elf-Uhr-Spätvorstellung diejenige, die man besuchte. Heute sind das in meinem Kino die am schlechtesten besuchten Vorstellungen von den vier, die wir machen. Ich weiss allerdings nicht, woran es bei meinem Kino liegt, ob an den Filmen, die ich programmiere, oder ob die jungen Leute einfach weniger ins Kino gehen.

Was die DVDs betrifft: Ich bin gerade dabei, für meine alten Filme Zusatzmaterialien zusammenzustellen. Viele Leute mögen es, Filme auf diese Weise zu sehen. Aber wenn ich – ich lebe alleine – abends zu Hause bin, komme ich eigentlich nie auf die Idee, eine DVD einzulegen, selbst von einem Film, den ich immer geliebt habe. Wenn er im Fernsehen läuft, schalte ich vielleicht ein und gucke ihn auch. Aber der Akt, eine DVD einzulegen, wenn ich zu Hause bin, macht mich traurig. Während es mich überhaupt nicht traurig macht, ins Kino zu gehen – da gehe ich allerdings auch nicht immer alleine hin.

FILMBULLETIN Stört Sie als Kinomensch nicht auch der ästhetische Verlust der Anmutung von Film?

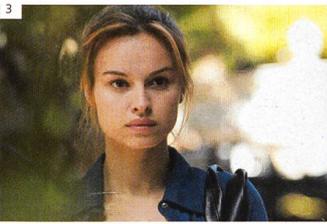
NANNI MORETTI Ich weiss zwar, dass viele Leute inzwischen Heimkinos mit aufwendiger Projektionstechnik haben, aber es gibt natürlich nichts Vergleichbares zu einem Kinobesuch.

FILMBULLETIN Wie geht es Ihnen denn, wenn Sie jetzt Ihre alten Filme für die DVDs wiedersehen? Gefallen sie Ihnen noch, oder möchten Sie etwas daran ändern?

NANNI MORETTI (lacht) Etwas ändern? Nein, aber was mich am meisten überrascht, ist, an wie viele Personen und Handlungsstränge ich mich überhaupt nicht mehr erinnere, dabei habe ich ja so viele Filme gar nicht gemacht.

FILMBULLETIN Als Komödienfigur kann man sich seine Pointen sorgsam zurecht legen, im Leben fallen sie einem meist erst hinterher ein. Schaffen Sie sich im Kino eigentlich ein Ideal Ihrer selbst?

NANNI MORETTI Sie finden mich idealisiert? Wohl eher verfinstert! Ich rede natürlich nicht von CAOS CALMO, der entstand ja nach einem Roman. Die anderen Figuren aber



1 APRILE; 2 IL GIORNO DELLA PRIMA DI CLOSE-UP; 3 CAOS CALMO, Regie: Antonello Grimaldi; 4 DIARIO DI UN SPETTATORE

fangen immer bei mir an, nehmen dann allerdings ein Eigenleben an.

FILMBULLETIN Warum wollten Sie eigentlich bei CAOS CALMO, wo Sie ja auch am Drehbuch mitgearbeitet haben, nicht selbst Regie führen?

NANNI MORETTI Weil ich nicht wollte. Ich war zwar frei nach den Dreharbeiten von IL CAIMANO, aber nachdem ich den Roman gelesen hatte, schien es mir besser, mich auf die Rolle des Protagonisten zu konzentrieren. In IL CAIMANO war ich ja auch nur Nebendarsteller gewesen, obwohl der Hauptdarsteller mir sehr ähnlich war. Jetzt wollte ich das trennen und einfach wieder als Hauptdarsteller auftreten.

FILMBULLETIN Charles Chaplin, den Sie verehren, enttäuschte seine Fans, als er nicht mehr selbst in A WOMAN OF PARIS auftrat. Würden Sie das denn riskieren?

NANNI MORETTI Ich habe eigentlich nie, wenn ich einen Film geschrieben habe, an «das Publikum» im Allgemeinen oder «mein Publikum» gedacht. Es ist einfach so, dass

Hauptdarsteller zu sein und gleichzeitig Regie zu führen, mich auch doppelt anstrengt.

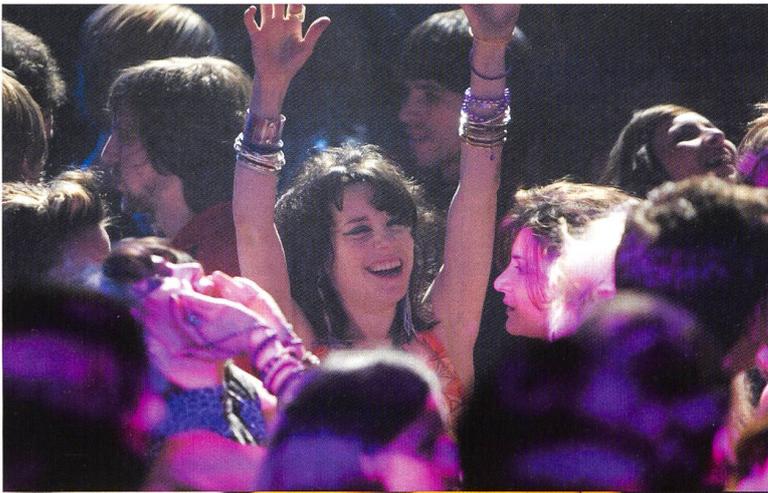
FILMBULLETIN Das bemerken viele Regisseure, wenn sie in ihren Filmen mitspielen. Sie lassen sich dann als Darsteller oft Patzer durchgehen, weil sie die Dreharbeiten nicht selbst mit Wiederholungen aufhalten wollen ...

NANNI MORETTI Wenn ich meine Filme mache, dann gönne ich mir genauso viele Takes wie allen anderen. Während der Regisseur von CAOS CALMO erstaunlicherweise weniger Aufnahmen von mir wiederholt hat und lieber mehr unterschiedliche Takes drehte.

FILMBULLETIN Wenn Sie jetzt auf die letzten zwei, drei Jahrzehnte zurückblicken: Hätten Sie lieber mehr gelebt oder mehr Filme gemacht?

NANNI MORETTI (überlegt sehr lange) Mehr Filme gemacht und noch mehr gelebt.

Das Gespräch mit Nanni Moretti führte Daniel Kothenschulte



Ironisch, witzig, auf den Punkt gespielt

HAPPY-GO-LUCKY von Mike Leigh

23 FILMBULLETTIN 6.08 FILMFORUM

Poppy ist eine Frohnatur. Immer lächelnd, immer bereit, ihren Mitmenschen unvoreingenommen und freundlich zu begegnen. Sie redet, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, mit Binsenwahrheiten oder Wetterprognosen lockt sie Wildfremde aus der Reserve. Poppy trägt, was ihr gefällt, möglichst bunt, mit billigen, klimpernden Armbreifen und verknautschten, hellen Lederstiefeln. Mit ihrer Fröhlichkeit geht sie ihren schlecht gelaunten Mitmenschen mitunter gehörig auf die Nerven. So richtig ist Poppy, trotz ihrer dreissig Jahre, noch nicht erwachsen geworden.

HAPPY-GO-LUCKY ist der neue Film von Mike Leigh, dem Meister britischer kitchen-sink-Dramen wie zuletzt VERA DRAKE oder, am erfolgreichsten, SECRETS & LIES. Seine Sympathie gilt den Arbeitern und Aussenseitern, die seit Margaret Thatcher besonders unter dem Sozialabbau zu leiden hatten, ihr Schicksal aber immer mit Humor nahmen. Darum erwartet man als Zuschauer ständig, dass sich

hinter Poppys Überschwang und Lebensfreude Unsicherheiten oder Geheimnisse verbergen. Nichts dergleichen. Leigh hat seinen bislang leichtesten und unterhaltsamsten Film inszeniert. Mit den grossen Augen seiner Heldin gewährt er dem Zuschauer einen episodenhaften Blick in den Alltag Londons und seiner Bewohner. Zum ersten Mal hat er in Cinemascope gedreht – als würde er nur in diesem Format seiner überlebensgrossen Heldin gerecht.

Poppy arbeitet als Grundschullehrerin im Norden der Stadt. Zusammen mit ihrer Kollegin und besten Freundin Zoe, die mit ihrer Gelassenheit und Lakonie einen wundervollen Kontrast zu Poppys Enthusiasmus bildet, wohnt sie in einer Zweier-WG. Nachdem ihr Fahrrad gestohlen wurde, entschliesst sich Poppy, Fahrstunden zu nehmen. Ihr Fahrlehrer ist Scott, ein verschlossener, grantiger Miesepeter, voller Hass gegen alle und jeden, Ausländer vor allem, und somit das genaue Gegenteil von Poppy. Das Drehbuch von Mike Leigh lässt nicht nur zwei

gegensätzliche Charaktere aufeinanderprallen, sondern auch zwei unterschiedliche Lehrmethoden. Bis dahin hatte Leigh seine Hauptfigur in den Szenen des Schulalltags als liebe- und verständnisvolle Lehrerin beschrieben, die auch einen aufmerksamen Blick für schwierige Schüler hat. Scott hingegen überzieht seine neue Fahrschülerin mit rigiden Verboten und abstrusen Gedächtnisstützen. «Enraha! Enraha! Enraha!» ruft er stur und verärgert, mit dem Zeigefinger bei jeder Silbe die Ecken einer imaginären Triangel verbindend, um Poppy das dreigeteilte Sichtfeld eines Autofahrers einzutrichtern. Ein Pedant, der sich hilflos an starre Regeln hält und doch – in einem komischen Widerspruch – nichts erreicht. Die Fahrstunden sind brillant inszenierte, amüsante Vignetten, ironisch, witzig und auf den Punkt gespielt.

Leigh verfolgt keinen linearen Handlungsstrang, sondern pickt sich Episoden aus Poppys Alltag raus. Ein nächtlicher Zug durch die Gemeinde mit den Freundinnen, ein nach-

mittäglicher Bootsausflug. Wichtig sind dem Regisseur die Charaktere und ihre Beziehung zueinander, Stimmungen und Atmosphäre, gelegentlich ein kritischer Blick auf unhaltbare Zustände. Besonders der Besuch bei der schwangeren Schwester mit Barbecue, Hausbesichtigung und anschließender Verstimmung ist ein bitterer Kommentar auf Provinzleben und Spiessbürgerlichkeit. Einmal begleitet die junge Lehrerin ihre Kollegin Heather zu einem Flamenco-Kurs, der von der Spanierin Rosita geleitet wird. Steife Britinnen versuchen hier, über die Lust an der Bewegung ein wenig mediterrane Lebensfreude zu erhaschen. Ein Vorhaben, das Poppy mit ihrer Gedankenlosigkeit mehrmals unterläuft. Und so ganz nebenbei hat Leigh eine dritte Lehrmethode eingeführt: Rosita ist streng und leidenschaftlich, aber auch nachsichtig und humorvoll.

Eine Szene sticht jedoch heraus, will nicht so recht zum Rest des Films passen. Poppy hat einen wirr vor sich hinbrabbelnden Obdachlosen bis in die Ruinen einer Fabrik verfolgt. Zum ersten Mal erhält sie einen Eindruck davon, dass sich nicht alles verstehen oder ignorieren lässt. Zum ersten Mal ist Poppy verunsichert. Für einen kurzen Augenblick meinen wir, in ihren grossen braunen Augen Traurigkeit und Einsamkeit zu entdecken.

Und dann steuert der Film auf seinen zentralen Konflikt zu. Poppy hat in der Schule den Sozialarbeiter Tim kennengelernt. Gemeinsam hatten sie versucht, den Ursachen für die Aggressivität des kleinen Nick nachzuspüren. Er ist ein Opfer häuslicher Gewalt, und auch dieses Thema lässt Leigh beiläufig einfließen, ohne ihm zu viel Gewicht zu verleihen. Tim und Poppy kommen sich näher – was Scott die Contenance raubt. Leigh vermeidet hier jede melodramatische Überzeichnung. Scotts Enttäuschung wirkt natürlich und verständlich.

Mike Leigh hat sich, zum ersten Mal seit *NAKED* (1993), mit seinem neuen Film auf einen einzigen Charakter konzentriert. Doch während David Thewlis' nächtlicher Streifzug durch London düster und verstörend daherkam, ist *HAPPY-GO-LUCKY* eine Antithese dazu. Der

Hoffnungslosigkeit aus *NAKED* setzt Leigh diesmal Wohlwollen und Freundlichkeit entgegen. *Sally Hawkins* ist in jeder Szene des Films zu sehen. Und sie ist brillant. Mit bubenhaftem Charme und unwiderstehlichem Lächeln geht sie auf die Menschen zu, oft neigt sie ihren Kopf zur Seite, um eine Erwiderung ihres Gegenübers abzuwarten. Anstrengend ist sie manchmal. Und doch freut man sich für sie, wenn am Schluss – in einem gelungenen, offenen Ende – das Telefon klingelt. Doch da hat die Kamera sie schon fast aus den Augen verloren.

Michael Ranze

«Während ich den Film mache, entdecke ich, wovon er handelt»

Gespräch mit Mike Leigh

FILMBULLETIN Mr. Leigh, Ihre Arbeitsweise bei der Vorbereitung eines Films, die Erarbeitung des Drehbuches gemeinsam mit den Schauspielern in einem Zeitraum von sechs Monaten, ist etwas ganz Einzigartiges.

MIKE LEIGH Wir arbeiten so seit 1965, das ist sehr produktiv, und ich habe nicht die Absicht, das je anders zu machen. Tatsache ist, dass mir diese Methode – innerhalb meines kleinen Territoriums – erlaubt, alle möglichen Sachen auszuprobieren. Diese Arbeitsweise bedingt zwar, sechs Monate in der Abgeschiedenheit zu verbringen, und das ist eher ein Fegefeuer als ein Vergnügen. Während dieser Zeit erschaffe ich das Rohmaterial, nicht das künstlerische Werk. Auch das Drehen eines Filmes bedeutet nur die Produktion von Rohmaterial, aus dem dann im Schneiderraum der Film entsteht. Letzten Endes (meine Filme sind da keine Ausnahme) werden alle Filme im Schneiderraum gemacht. Bevor wir drehen, haben wir eine grobe Struktur, die wir während der Dreharbeiten verfeinern – eine Entdeckungsreise: Während ich den Film

mache, entdecke ich, wovon er handelt. Aber die davorliegende sechsmonatige "Gefängniszeit" ist schwierig, denn an ihrem Ende habe ich nichts, was ich vorzeigen kann, nur Proben. Um jedem Schauspieler den ihm zustehenden Raum zu schaffen, benötige ich grosse Sorgfalt. Manchmal bin ich für ein paar Wochen nur mit einigen von ihnen zugange und vernachlässige die anderen. Das erlaubt es uns aber, wirklich an die Grenzen und darüberhinaus zu gehen. Das sehen Sie in *HAPPY-GO-LUCKY*: Sie sehen, wie Sally und Eddie etwas wagen – etwas machen, was ein Wagnis ist. Sie können das, das ist offensichtlich, aber man kann das nicht so ohne weiteres. Das geht nur, wenn man Zeit und Raum hat, es in einer behüteten Umgebung zu erarbeiten, damit es wachsen kann. *Improvising in character for real* nenne ich das.

FILMBULLETIN Die Realität kann also nicht einfach reproduziert werden, sie muss erst durchdrungen werden?

MIKE LEIGH Als ich zwölf Jahre alt war, nahm ich am Begräbnis meines Grossvaters teil. Es war ein kalter, verschneiter Tag in Manchester. Die Sargträger kamen die Treppe herunter – und ich dachte mir: das gäbe einen tollen Film. Auch als ich dann, in den fünfziger Jahren, ins Kino ging, dachte ich: Wäre es nicht schön, wenn es Filme gäbe, in denen die Figuren so real wären wie die Menschen, die man trifft? Für mich geht es darum, Dinge aus dem Leben zu nehmen und sie auf die Leinwand zu bringen. Aber Naturalismus, also das Leben einfach so festzuhalten, wie es ist, ist nicht mein Geschäft. Meine Arbeit besteht darin zu überhöhen oder besser gesagt, die Essenz herauszuarbeiten – so entsteht dann eine Art überhöhter Realismus. Was mich motiviert, ist die Welt, wie sie da draussen ist – was nicht heisst, dass ich nicht die Hälfte meines Lebens damit verbracht habe, Filme anzuschauen und über Filmstile nachzudenken.

FILMBULLETIN Während ich den Film sah, fragte ich mich, ob die Fröhlichkeit von Poppy manchmal auch eine Maske ist, um etwas zu verbergen: ihren Freundinnen erzählt sie nichts von der Begegnung mit dem Stadtstrei-



cher. Ihre verheiratete Schwester unterstellt ihr ja sogar, dass sie sich weigere, erwachsen zu werden.

MIKE LEIGH Die Schwester hat Unrecht – sie ist diejenige, die Probleme hat. Die Szene mit dem Stadstreicher ist eines der emotionalen Zentren des Films – für Poppy ist diese Begegnung zwar kein Trauma, aber etwas, von dem sie lieber nicht spricht. Sie teilt es nicht mit ihren Freundinnen. Das zeigt eine Seite an ihr, die nicht introspektiv, aber doch reflexiv ist. Sie ist absolut in Übereinstimmung mit dem, was sie fühlt, sie trägt keine Maske.

FILMBULLETIN Auf der anderen Seite habe ich mich gefragt, ob sie in der Lage ist, Scott zu ändern, seine verhärtete Einstellung zumindest ein Stück aufzuweichen. Sie zeigen schon relativ früh eine Szene, wo er zwei Jungen rassistisch beschimpft.

MIKE LEIGH Ich glaube, er ist unbelehrbar, und sie weiss es, hat aber vielleicht dennoch eine kleine Hoffnung. Was zählt, ist, dass sie weiss, wie sie mit ihm umzugehen hat, als die Dinge am Ende eskalieren. Scott ist ein *fucked up guy*. Sie hat recht: er braucht Hilfe, psychiatrische Hilfe, wahrscheinlich wird er in einer psychiatrischen Anstalt enden.

FILMBULLETIN Sie billigen ihm gar nichts Positives zu?! Die Sache mit den drei Spiegeln, auf die der Fahrschüler zu achten hat, das «Enraha», kann er doch gut vermitteln!

MIKE LEIGH Gut, da gebe ich Ihnen recht – er hat gute *Ideen* als Lehrer, aber das ist nicht dasselbe wie die Fähigkeit, gut zu unterrichten.

FILMBULLETIN Im Zentrum von *HAPPY-GO-LUCKY* steht die Beziehung zwischen Poppy und Scott, ihrem Fahrlehrer. Welche Rolle spielt die Figur des Sozialarbeiters Tim, den sie kennenlernt und mit dem sie eine Nacht verbringt? Tim wird relativ spät eingeführt und dahinter steht eine andere Geschichte – die Sie nicht erzählen. Ist das als eine Herausforderung an das Publikum gedacht, diese Figur zu einer Randfigur zu machen?

MIKE LEIGH Warum?

FILMBULLETIN Weil man sich für Poppy interessiert und damit auch für die Menschen, zu

denen sie Beziehungen hat. Von allen wichtigen Figuren ist Tim diejenige, über die man am wenigsten erfährt.

MIKE LEIGH Da kann ich Ihnen nicht widersprechen. Das ist eine Entscheidung, die ich getroffen habe. Mir erschien es – und erscheint es immer noch – richtig. Man merkt, dass die beiden Gemeinsamkeiten haben, dass sie dieselbe Sprache sprechen. Aber an diesem Punkt in der Geschichte müssen wir nicht wissen, dass sie ähnliche politische Auffassungen vertreten, wir ahnen es instinktiv. Wir sehen die beiden miteinander kommunizieren und sehen, dass sie den selben Humor haben. Es stimmt, wir finden nicht so viel über ihn heraus, wie sie herausfinden wird. Man spürt, es ist der Anfang von etwas, das war mir wichtig, und das ist alles, was in diesem Moment zählt. Ich fand, es wäre schwerfällig, wenn man das an dieser Stelle vertiefen würde.

FILMBULLETIN Steuern Sie die Entwicklung Ihrer Stoffe immer auf ein bestimmtes Ende hin oder ergibt sich das Ende manchmal auch erst im Schneiderraum?

MIKE LEIGH Das variiert von Film zu Film, manchmal ist ziemlich klar, worauf die Geschichte hinausläuft. Bei diesem Film war es in der Tat offen. Das berühmteste Beispiel ist *NAKED*. Da konnte ich mich lange nicht für ein Ende entscheiden. Schliesslich sah ich das Haus in der Entfernung und entschied mich, dass Johnny weggehen würde. In gewisser Weise ist das aber eine akademische Frage. Ich werde immer wieder gefragt, an welchem Zeitpunkt meiner Arbeit ich bestimmte Entscheidungen getroffen hätte – das spielt eigentlich gar keine Rolle. Niemand fragt einen berühmten Maler nach so etwas.

FILMBULLETIN Sie arbeiten gerne mit Schauspielern zusammen, mit denen Sie bereits Erfahrungen haben ...

MIKE LEIGH Einer der Ausgangspunkte für diesen Film war, dass ich mir sagte: dies ist ein Film, den Sally Hawkins tragen wird. Sie war in *ALL OR NOTHING* und in *VERA DRAKE*, ich wusste, was sie kann. Jetzt wollte ich eine komplexe Figur für sie schaffen – das könnte

ich nicht mit einem Schauspieler machen, mit dem ich vorher nicht gearbeitet habe. Mit Eddie habe ich bei *VERA DRAKE* zum ersten Mal gearbeitet, aber die meisten Darsteller in *HAPPY-GO-LUCKY*, das betrifft sowohl den Stadstreicher als auch die Flamenco-Lehrerin, arbeiten zum ersten Mal mit mir.

FILMBULLETIN Wie *HAPPY-GO-LUCKY* wurde auch *NAKED*, der Film, mit dem Sie damals einem grösseren Publikum bekannt wurden, durch eine extreme zentrale Figur geprägt: sieht man beide Filme nebeneinander, fragt man sich, ob Sie optimistischer geworden sind?

MIKE LEIGH Wenn das der Fall ist, dann hat das weniger mit meiner Existenz als Künstler zu tun als mit meinem Leben. Ich war 49, als ich *NAKED* drehte, jetzt bin ich 65.

FILMBULLETIN Eddie Marsan erzählte, dass ihm in Amerika immer Ehrfurcht entgegen schlägt, weil er mit Ihnen gearbeitet hat – aber Geld wollen Ihnen die Amerikaner offenbar nicht geben? Wenn sich das ändern würde, bekämen wir dann mehr historische Filme wie *TOPSY-TURVY* zu sehen?

MIKE LEIGH Möglich, ich könnte dann das machen, was ich mit *TOPSY-TURVY* und *VERA DRAKE* gemacht habe – Filme, die ein grösseres Panorama zeigen. Wir sprechen etwa seit langem von einem Stoff, in dem thematisiert wird, wie Menschen nach Australien emigrieren, dort nicht klar kommen und wieder zurückkehren – es gibt viele solcher Ideen mit ihren Herausforderungen, finanzieller und zeitlicher Art. Der Preis, den ich für meine Freiheit gegenüber den Geldgebern bezahle, die normalerweise ein Drehbuch lesen und sich dann entscheiden können, während sie bei mir einfach «ja» sagen müssen, ohne zu wissen, was sie dafür bekommen, ist der, dass ich nur kleine Budgets zur Verfügung habe. Entweder drehe ich diesen grossen Film bald oder gar nicht mehr – also wenn Sie jemanden kennen, der Geld investieren möchte, rufen Sie uns an ...

Das Gespräch mit Mike Leigh führte Frank Arnold

Sally Hawkins und Mike Leigh bei den Dreharbeiten



«Wir haben Tage mit Fahrschulunterricht verbracht, in character»

Gespräch mit Sally Hawkins

FILMBULLETIN Für einen Film von Mike Leigh ist *HAPPY-GO-LUCKY* ein ziemlich optimistischer Film ...

SALLY HAWKINS Mir war von Anfang an klar, dass die Figur der Poppy so ist – wie weit das den Film aber als Ganzes prägen würde, war mir nicht klar, denn ich war auf meine eigene Figur fokussiert – so arbeitet Mike Leigh ja. Wovon der Film als Ganzes handelt, wie seine Stimmung ist, das habe ich erst gemerkt, als ich den fertigen Film sah. Unser Ausgangspunkt für Poppy war, ein Gefühl von Gelächter einzufangen. Wenn man an einer Figur arbeitet, dann verstärkt man einzelne Charakterzüge, andere unterdrückt man. Poppy liebt das Leben, manchmal ist ihr Enthusiasmus allerdings ein wenig überwältigend und schwer zu ertragen. Sie hat einfach diese unglaubliche Energie, sie ist ein bisschen wie Road Runner, man muss sie einfach von der Decke holen. Klar können solche Leute ein wenig anstrengend sein, aber sie zu spielen, war einfach toll. Je mehr ich dieser Figur gab, desto interessanter wurde sie. Sie hat eine unglaubliche Neugier auf andere Leute. Ich bewundere ihre Fähigkeit, mit jedem und zu jeder Zeit zu sprechen. Als ich bei den Proben *in character* schlüpfte und etwa auf der Oxford Street Passanten ansprach, war das eine eigene neue Erfahrung für mich. In diesen sechs Monaten erarbeitet man sich seine Figur – und zwar von der Geburt ab. Ich habe Erinnerungen an ihre Geburtstage, weiss, was sie 1985 zu Weihnachten geschenkt bekam oder ihrem Vater schenkte.

FILMBULLETIN Wie erarbeiten Sie sich das? Befragt Mike Leigh Sie über die Figur?

SALLY HAWKINS Nein, wenn man *in character* ist, fällt einem das relativ leicht, das kommt aus einem selber, und dann spricht man mit Mike darüber. Er begleitet einen auf jedem Schritt des Weges, und er lässt es dich wissen, wenn er einmal mit dem, was du gerade

machst, nicht glücklich ist.

Das beinhaltet eine umfangreiche Recherche und dass man alle Aspekte seiner eigenen Person einbringt – beispielsweise hört man die Musik, die die Figur hört. Ich nehme Poppy aber am Ende des Tages nicht mit nach Hause, das könnte einen verrückt machen.

FILMBULLETIN Wie schnell entwickelte Ihre Figur Poppy während dieser sechs Monate eine Vorstellung vom Charakter ihres Fahrlehrers Scott? Am Ende sagt sie ja zu ihm, er brauche professionelle Hilfe. War das von Anfang an klar? Oder gab es auch mal die Richtung, dass sie versuchen würde, ihm zu helfen, da herauszukommen?

SALLY HAWKINS Sie merkte es sehr früh. Denn wir haben Stunden und Tage mit Fahrschulunterricht verbracht, *in character*. Da wurde klar, dass Scott einige Probleme mit sich herumschleppt. Wie schwerwiegend sie sind, merkte sie nach und nach. Das erste Mal, dass ich Eddie traf, war *in character* als Scott. Poppy und Scott, das waren gewissermassen zwei Menschen an unterschiedlichen Enden einer Wippe. Sie sah seine Probleme, aber sie merkte auch, dass er irgendwie ein kleiner Junge ist. Das brachte sehr starke Gefühle in ihr hervor. Sie möchte, dass er glücklich wird – aber am Ende weiss sie auch, dass sie ihn nie wieder sehen wird, und kann nur hoffen, dass ihm nichts passiert, dass er nichts anrichtet.

FILMBULLETIN Können Sie etwas über den seltsamen Gang erzählen, den Sie in der Flamenco-Szene an den Tag legen? Haben Sie da Probleme mit Ihrem Rücken oder ist das Poppys Art, sich über die Situation lustig zu machen?

SALLY HAWKINS Überhaupt nicht! Poppy würde nie jemanden verletzen, indem sie sich über ihn lustig macht. Das hat sich einfach so entwickelt, mir war gar nicht bewusst, dass Poppy eine bestimmte Art zu gehen hat, bis ich das auf der Leinwand sah. Das ist das Schöne an einem Mike-Leigh-Film: Man braucht nicht alles in einen Tag zu quetschen, sondern hat wirklich sechs Monate Zeit, in denen solche Charakteristika sich entwickeln und wachsen

können, jeden Tag wird eine neue Schicht der eigenen Figur freigelegt.

Das Gespräch mit Sally Hawkins führte Frank Arnold

«Am Ende war ich nur dieser armselige Typ in einer Komödie»

Gespräch mit Eddie Marsan

FILMBULLETIN Mr. Marsan, wie haben Sie die Dämonen Ihrer Figur entwickelt? Haben die einen religiösen Hintergrund?

EDDIE MARSAN Nein, wir machten Scotts Gefühl der Machtlosigkeit zu einem entscheidenden Punkt – Machtlosigkeit gegenüber den Frauen, das Gefühl, dass alle Frauen ihn ablehnen würden. Er findet es schwer, mit jeder Form von Veränderung, sozialer oder ökonomischer Art, umzugehen. Mike forderte mich auf, mich mit Verschwörungstheorien vertraut zu machen. Als ich das tat, merkte ich, welches Interesse Scott daran haben könnte: sie geben ihm eine Möglichkeit, einen Schuldigen zu finden. Scotts einziges Hobby ist, andere Menschen verantwortlich zu machen. Es denkt, dass Glück für ihn unerreichbar sei, weil er keine Macht hat. «Enraha» und das ganze satanische Zeugs kommen daher.

FILMBULLETIN Belastet einen solch eine Figur?

EDDIE MARSAN Einiges an ihr schon, noch belastender und erschreckender ist es allerdings zu wissen, dass solche Vorstellungen manchen Leuten Erleichterung verschaffen. In den sechs Monaten der Vorbereitung musste ich viel Wut aufbauen, und ich habe in den Monaten nach dem Dreh gemerkt, dass ich eine Tendenz hatte, zu heftig zu reagieren – kein Wunder, schliesslich wurde ich längere Zeit dafür bezahlt, zornig zu sein. Ich habe zwei kleine Kinder und musste feststellen, dass ich beim Vorlesen der Gutenachtgeschichten in die



Sprechmuster von Scott verfiel.

FILMBULLETIN Konnten Sie während der Vorbereitung dennoch eine gewisse Sympathie für diese Figur entwickeln?

EDDIE MARSAN Als Schauspieler denke ich die Gedanken der Figur und verstehe ihre Denkweise – aber ich stimme nicht damit überein. Was ich am verrücktesten fand, als ich schliesslich den fertigen Film sah – denn wir arbeiten ja ohne Drehbuch, das bedeutet, ich erschaffe meine Figur, ohne zu wissen, was für eine Geschichte der Film erzählt – war die Tatsache, wie viel Sympathie es für Scott gibt – denn ich empfinde keine Sympathie für ihn. Für mich ist er das klassische Opfer, er will jeden anderen für sein Leben verantwortlich machen und ist nicht bereit, selber die Verantwortung dafür zu übernehmen. Mike hat den Film so geschnitten, dass der Zuschauer Scott durch die Augen von Poppy sieht. Wenn von dem kleinen Jungen, der erzählt, wie er zu Hause misshandelt wird, zu Scott geschnitten wird, ist die Verbindung offensichtlich.

FILMBULLETIN Verändert sich bei der Arbeit mit Mike Leigh während des Drehs noch etwas?

EDDIE MARSAN Es gibt kein Script, nichts wird aufgeschrieben, aber wenn der Dreh beginnt, weiss man, was man zu sagen hat. Wenn allerdings etwa während der Autofahrten etwas auf der Strasse passierte, dann musste man darauf reagieren und improvisieren.

FILMBULLETIN Sie haben auch in Mike Leighs *VERA DRAKE* mitgewirkt. Als dort die Polizei auftaucht, ist für den Zuschauer vorhersehbar, was passieren wird – sie wird verhaftet, und es kommt zum Prozess. In *HAPPY-GO-LUCKY* bleibt lange offen, was passieren wird. Könnte Poppy vielleicht sogar aus Scott einen besseren Menschen machen?

EDDIE MARSAN Sallys Mutter meinte das auch und fragt: «Warum kommen die beiden nicht zusammen?» Aber warum sollte man Poppy so etwas wünschen? Als wir die grosse Auseinandersetzung filmten, wo sie ihm die Wagenschlüssel wegnimmt, wusste ich nicht, dass das meine letzte Szene sein würde. Eine Woche lang hatte ich den Gedanken: wenn jetzt

ein Anruf kommt, dass ich wieder am Set erscheinen soll, dann werde ich sie umbringen! Ich werde sie und ihren Freund mit dem Auto überfahren!

FILMBULLETIN Können Sie sagen, was in der Arbeit mit Mike Leigh genau am Anfang steht?

EDDIE MARSAN Mike sagt, bringt mir eine Liste von Leuten, die ihr kennt. Erzählt mir von diesen Leuten. Nächste Woche sagt er: Erzähl mir noch mal von diesem einen Typ. Diese Liste der Personen wird im Lauf der Wochen immer kürzer, schliesslich sagt er: Diese drei könnten eine Inspiration für die Figur von Scott sein. Das ist der Anfang der Figur. Dieses Vorgehen ermöglicht festzustellen, dass ich und Mike über dieselbe Figur sprechen. Dann erschafft man diese Figur mit ihrer ganzen Biografie. Erst danach wird diese Figur anderen Figuren vorgestellt. Sallys Geschichte kannte ich nicht, ich wusste nur, dass ich ein Mädchen namens Poppy treffen und ihr Fahrstunden geben würde.

FILMBULLETIN Sie wussten auch nicht, dass dies eine Komödie wird?

EDDIE MARSAN Nein, ich dachte, ich spiele Travis Bickle und würde Robert De Niro Konkurrenz machen.

FILMBULLETIN Wie reagierte Mike Leigh auf die Travis-Bickle-Assoziation?

EDDIE MARSAN Die habe ich nie erwähnt, das war nur für mich. Ich stellte mir Scott als Psychopathen vor, der jemanden erschossen wird. Ich dachte auch, ich stände im Mittelpunkt des Films – am Ende war ich dann nur dieser armselige Typ in einer Komödie.

FILMBULLETIN Trägt Scott einen Bart, um dahinter seine Gefühle zu verbergen?

EDDIE MARSAN Nein, das ist eher Eitelkeit. Der Bart soll ihm ein seriöses Auftreten verleihen.

FILMBULLETIN Er trägt auch einen Ohrring – steht das für eine gewisse Haltung?

EDDIE MARSAN Nein, das kommt daher, dass Menschen in einem bestimmten Alter einen gewissen look haben – und da Scott nun einmal jede Veränderung hasst, hat er diesen Mitt-Achtziger-Jahre-Depeche-Mode-Teen-

ager-Look beibehalten und ihm nur den Bart hinzugefügt.

FILMBULLETIN Verändert die Arbeit mit Mike Leigh ihre schauspielerische Arbeit bei anderen Filmen? Ist es hilfreich oder müssen Sie sich vollständig umorientieren?

EDDIE MARSAN Der erste Film nach einem Mike-Leigh-Film führt bei mir zu einer Vertrauenskrise. Bei Mike sage ich keine Dialogzeile vor der Kamera, bevor das innerhalb der sechsmonatigen Probezeit perfektioniert ist. Bei einem anderen Film gibt einem manchmal jemand am Morgen vor Drehbeginn eine neu geschriebene Passage – da fühlt man sich als Schauspieler irgendwie als *fake*, weil man nicht so viel Vorbereitung investiert hat. Aber das verschwindet mit der Zeit, man begreift das Spielen als die Notwendigkeit, aus den verfügbaren Möglichkeiten das Beste herauszuholen. Der Film, den ich nach *HAPPY-GO-LUCKY* drehte, war *HANCOCK*, ein teurer Hollywoodfilm. Statt Poppy umzubringen, versuchte ich dort, Will Smith, der den Helden verkörpert, umzubringen.

Das Gespräch mit Eddie Marsan führte Frank Arnold

Stab

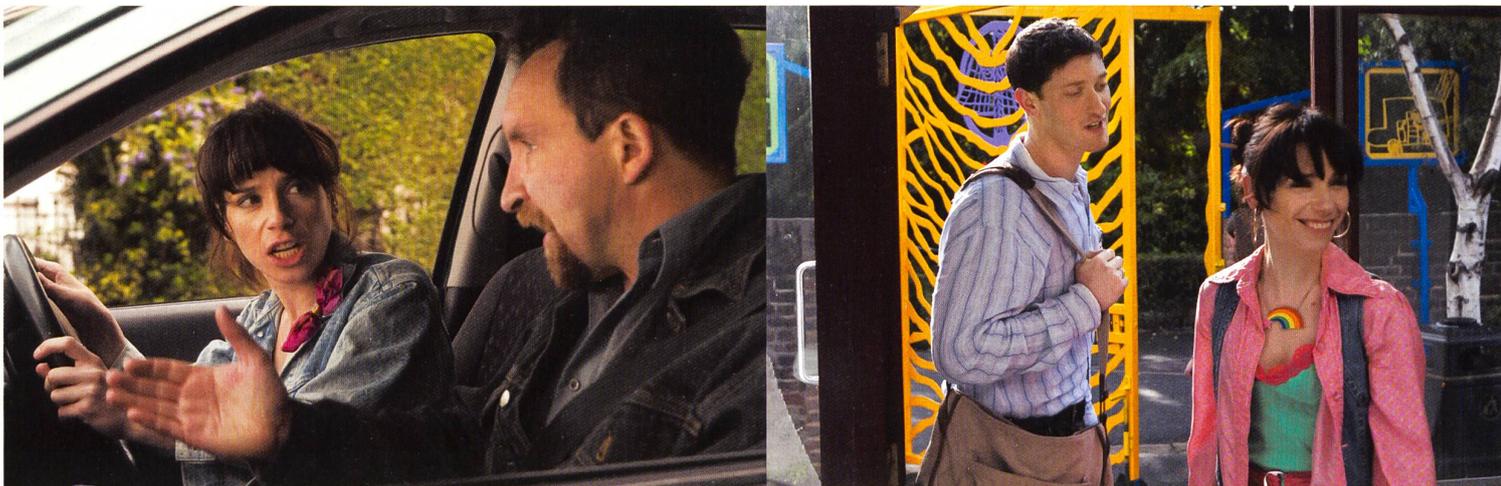
Regie, Buch: Mike Leigh; Kamera: Dick Pope; Schnitt: Jim Clark; Ausstattung: Mark Tildesley; Kostüme: Jacqueline Durran; Musik: Gary Yershon; Ton: Tim Fraser

Darsteller (Rolle)

Sally Hawkins (Polly), Alexis Zegerman (Zoe), Eddie Marsan (Scott), Samuel Roukin (Tim), Sylvestra Le Touzel (Heather), Karina Fernandez (Rosita), Stanley Townsend (Stadtstreicher), Andrea Riseborough (Dawn), Sinéad Matthews (Alice), Kate O'Flynn (Suzy), Sarah Niles (Tash), Oliver Maltman (Jamie), Nonso Anozie (Ezra)

Produktion, Verleih

Thin Man Films, Film4, Ingenious Film Partners, Potboiler Productions, Summit Entertainment, UK Film Council; Produzent: Simon Channing Williams; Co-Produzentin: Georgina Lowe; ausführende Produzenten: Gail Egan, James Clayton, David Garrett, Duncan Reid, Tessa Ross. Grossbritannien 2008. Format: 1:2.35; Farbe, DTS Dolby Digital; Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich, D-Verleih: Tobis Film, Berlin



BERGAUF, BERGAB

Hans Haldimann

Weiterhin tragen sie keine Schuld daran, dass sie einfach nur da sind – die Bergler in den Bergen. Das spielt natürlich an auf den Titel von Fredi Murers einfühlsamer Dokumentation aus dem Jahr 1974 über den teils dramatischen Wandel der traditionellen Agrarwirtschaft im Kanton Uri. Tatsächlich gibt es sie nach wie vor, wenn auch in geringer Zahl, die Schweizer Bergbauern. Allein deren schiere Noch-Existenz in Zeiten globaler Verteilungskämpfe und der Dialektik zwischen Preisdrückerei und Preistreiberei hat prinzipiell etwas zutiefst Anrührendes und zudem etwas Tröstliches. Das vermittelt relativ eindrücklich Hans Haldimann: In BERGAUF, BERGAB porträtiert er das "strengere" Leben der Familie Kempf, die drei Höfe ihr eigen nennt und zehnmal im Jahr gemeinsam mit dem Vieh von einem zum anderen zieht. Wie schon stellenweise bei Murer, so bildet auch hier das Urner Schächental die Kulisse für ein Dasein zwischen Sesshaftigkeit und Nomadentum. Dessen heftigste Herausforderung besteht in der permanenten Überwindung der Höhenunterschiede: Das eine Gehöft liegt im Tal, das zweite auf einer Höhe von 1130 Metern, das dritte auf über 1700 Metern.

Den Rhythmus der Ortswechsel bestimmt dabei im Grunde die Herde der Kempfs. Die Milchkühe werden jeweils dorthin geführt, wo die Wiesen gerade am saftigsten und die Heuvorräte am grössten sind. Und folglich orientiert sich die dramaturgische Grobstruktur des Films an den vier Jahreszeiten, denn über zwölf Monate hinweg hat Haldimann die Familie beinahe wöchentlich aufgesucht. Es beginnt im Winter, als man den Bauern Max Kempf mit seinem Vieh durch den Neuschnee stapfen sieht, und setzt sich fort mit Bildern von der Kälberaufzucht im Frühjahr, des Heuens an schwindelerregenden Hängen und vom Bau eines neuen Stalls im Sommer, für den die Dachbalken per Helikopter eingeflogen werden müssen. Obwohl Monika Kempf ebenfalls die Sense schwingt und die Melkmaschine bedient, wird sie zumeist – ganz traditionell

– bei der Hausarbeit gezeigt, und sie erzählt, dass sie eigentlich nie Bäuerin werden wollte. Etwas zu oft und zu aufdringlich fängt die Kamera die zwei kleinen Buben des Paares ein.

So dezidiert sich der Regisseur ansonsten jegliche nostalgische Verklärung des archaischen Lebensstils verkneift, so sehr läuft er in jenen Einstellungen manchmal Gefahr, das Aufwachsen von Kindern unter den besagten Bedingungen zu idyllisieren. Dabei wirkt es bezeichnend, dass die beiden Jungs als Spielkameraden nur sich selber zu kennen scheinen. Wechselweise treten dann noch auf: die schon etwas betagteren Eltern von Max Kempf beziehungsweise seine jüngeren Geschwister. Auch hier lässt sich eine Art Wanderbewegung konstatieren: Man pendelt wahlweise, je nach Bedürfnis und Notwendigkeit, zwischen Klein- und Grossfamilie.

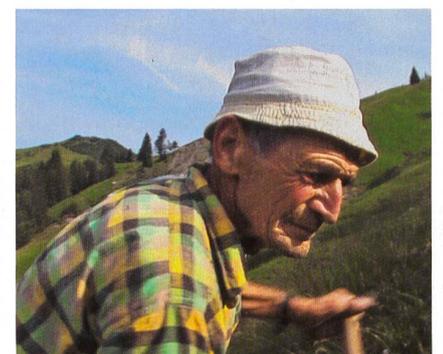
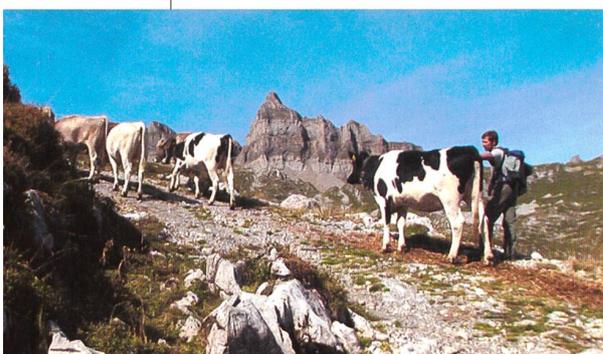
Zwangsläufig drängt es sich auf, Haldimanns dokumentarischen Ansatz mit den Arbeiten eines anderen eidgenössischen Regisseurs zu vergleichen, mit denen Erich Langjahrs, der sein Credo einst so formulierte: «Mich interessiert das überlieferte Wissen des einfachen Lebens, die Grundlage der menschlichen Existenz.» Den aus dieser Haltung resultierenden kompromisslosen Studien über Daseinsentwürfe jenseits des aktuellen Zeitgeistes (SENKEN-BALLADE, 1996; HIRTENREISE INS DRITTE JAHRtausend, 2002; DAS ERBE DER BERGLER, 2006) hat Haldimann – sagen wir es so – einiges zu verdanken. Was die beiden Filmemacher voneinander unterscheidet, ist freilich Langjahrs überragendes Gespür für Timing und Montage, sein Aushalten und Zulassen der manchmal quälenden Langsamkeit realer Vorgänge sowie seine Begabung für gelungene Bildkompositionen.

Dennoch existiert sehr wohl eine Art persönliche Gemeinsamkeit zwischen dem Altmeister und seinem offenkundigen Bewunderer: In BERGAUF, BERGAB geht es nämlich gar nicht bergauf und bergab. Die Dokumentation reiht zwar die Stationen der Geschehnisse einigermassen chronologisch

aneinander, aber sie visualisiert nicht, wie die Familie in anstrengenden Auf- und Abstiegen von einem Ort zum nächsten kommt. Mit Sicherheit ist dies vor allem dem Umstand geschuldet, dass Haldimann das Projekt aus Kostengründen ohne Team realisieren musste, Regisseur, Kamera- und Tonmann in Personalunion war, bepackt mit allem, was es an Equipment so braucht. Die Konsequenz in puncto autonomen Produzierens verbindet den einstigen Reporter mit dem Kinoautoren Langjahr, welcher ja sogar als sein eigener Verleiher fungiert. Insofern definiert sich BERGAUF, BERGAB auch als ein individuelles Dokument über die Mühsal und die physischen Grenzen von Dreharbeiten in schwierigem Gelände. Zugleich folgern daraus einige räumliche Irritationen (man weiss nicht immer hundertprozentig, auf welchem Hof sich die Familie momentan wirklich tummelt), die auf der Ebene der filmischen Feinstruktur mit gewissen Störungen des Zeitempfindens korrespondieren: So manche Nachtaufnahme wirft die Frage auf, ist es bereits dunkel oder ist es noch dunkel, neigt sich der Tag seinem Ende oder fängt er gerade erst an? Das ist beileibe kein Manko. Im Gegenteil: Versinnbildlicht es doch ein bewusstes von der Norm abweichendes Raum-Zeit-Gefüge, bedingt durch ein Leben, das Mobilität hauptsächlich als vertikale und nicht als horizontale Bewegung kennt und dessen Arbeitstage fünfzehn Stunden und mehr umfassen. Ein Raum-Zeit-Gefüge, das trotz oder gerade wegen aller Plackerei Raum und Zeit bietet für die Selbstbestimmtheit des eigenen Handelns und damit für die Negation der Entfremdung zwischen dem Ich, dem Wir und der Welt.

Thomas Basgier

Regie, Buch, Kamera, Ton: Hans Haldimann; Schnitt: Mirjam Krakenberger; Musik: Pascal Schaer (Komposition und Alphorn), Baba Konaté (Schlagzeug), Cyril Moulas (Bass, Gitarre); zusätzlicher Ton: Ingrid Städeli, Dieter Meyer; Ton-Design und -Mischung: Christian Beusch, Magnetix. Mitwirkende: Max Kempf, Monika Kempf, Alois Kempf, Regina Kempf, Marthi Kempf, Wisi und Ueli Kempf. Produktion: Adrienne Theimer, Hans Haldimann. Schweiz 2008. Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Xenix FilmDistribution, Zürich



PARIS Cédric Klapisch

Millionen Bewohner, Besucher und Liebhaber der Stadt Paris mögen dem französischen Drehbuchautor und Regisseur Cédric Klapisch zustimmen: So ist Paris. Millionen andere könnten ihm aber zurecht entgegenhalten, das sei nicht ihr Paris.

Klapisch schien das zu ahnen. Indirekt rechtfertigt und erläutert er seine Vorgehensweise in einem Vortrag, den eine seiner Figuren, der Historiker und Uniprofessor Roland, im Film hält. Roland stellt Paris als eine Stadt mit vielen Gesichtern dar; geprägt von unterschiedlichen, oft widersprüchlichen Kulturen. Eine Stadt, die man zwar von oben betrachten kann, wie es auch Klapisch gerne tut, über die man aber dennoch keinen Überblick gewinnt. Eine Annäherung an Paris, sagt Roland, müsse stets «auf fragmentarische Weise» erfolgen. Ein Zugang, den sich Klapisch zu eigen gemacht hat. Also lässt er die Dächer, Häuser und Strassenzüge als malerische Kulissen hinter sich und widmet sich stattdessen Menschen der Stadt – nicht den Menschen, einigen wenigen –, deren Pfade sich gelegentlich kreuzen. In mehreren sich parallel entfaltenden Episoden erzählt Klapisch von grossen und kleinen Schicksalschlägen, Abenteuern und Begegnungen.

Der Haupterzählstrang handelt von dem gegensätzlichen Geschwisterpaar Pierre und Elise. Er arbeitet als Tänzer im «Moulin Rouge», sie ist Sozialarbeiterin und Mutter dreier Kinder. Aber eines verbindet beide: Sie haben keinen Lebenspartner und fühlen sich einsam. Doch so richtig bemerken sie das erst, als Pierre erfährt, dass er schwer krank ist und ihn nur eine riskante Herztransplantation retten kann. Seine Überlebenschancen stehen schlecht. Von nun an beginnen die beiden, die Welt mit anderen Augen zu sehen. Pierre entdeckt eine hübsche junge Frau im Nachbarhaus, und Elise flirtet noch schüchtern und zögerlich, aber immerhin, mit dem Mann vom Gemüsestand.

Hier eröffnen sich zwei der zahlreichen Nebenstränge, die Klapisch meist geschickt und nur gelegentlich ein wenig abrupt miteinander verbindet. Die schöne Laetitia von

nebenan ist zugleich Protagonistin einer Episode, in der sich der bereits erwähnte Professor Roland in eine seiner Studentinnen verliebt. Mit einem anderen Erzählfaden spinnt Klapisch die Geschichte des Gemüsehändlers weiter, der den Tod einer Freundin verarbeiten muss. Immer wieder mal begegnen wir einer griesgrämigen, tyrannischen Bäckerin oder ihrer freundlichen Angestellten, einer nordafrikanischen Emigrantin. Und bisweilen verlässt der Film sogar die Stadt, das Land und den Kontinent, um einen Kameruner zu zeigen, der auf einem Flüchtlingsboot illegal nach Europa einreisen möchte, um ein Model aus Paris, das er in deren Urlaub kennen lernte, wiederzusehen.

Das Bild, das Klapisch von der Metropole, in der er lebt, zeichnet, hat wenig zu tun mit den üblichen romantischen Vorstellungen von der Stadt der Liebe. In seiner melancholisch-heiteren Erzählweise erinnert der Film eher an die traurigeren, nachdenklicheren Kapitel aus der so wunderbar vielfältigen Kurzfilmsammlung *PARIS JE T'AI ME*. Bei Klapisch handelt es sich allem Anschein nach eher um eine Hassliebe, die ihn mit Paris verbindet. Mit viel Wärme und Humor schildert er die Sehnsüchte seiner Alltagshelden, jedoch auch ihre Ressentiments, ihren Pessimismus, ihre Unzufriedenheit. Sein Paris besteht zwar aus Lieben und Leben; aber auch aus Sterben und Schmerz.

Teile der Filmemacher vor sechs Jahren im Überraschungserfolg, der romantischen «Erasmus»-Komödie *L'AUVERGNE ESPAGNOLE*, noch den eher touristisch geprägten, jugendlichen Blickwinkel eines in Barcelona lebenden Austauschstudenten, den er dann drei Jahre später im Fortsetzungsfilm *LES POUPEES RUSSES* von Paris nach London und St. Petersburg durch die globalisierte Welt jagte, orientieren sich die Pariser Stadtgeschichten, die er nun entwirft, stärker am Alltäglichen. Nicht nur die Charaktere sind noch einmal älter geworden – *Romain Duris*, der in der Rolle des ehemaligen Erasmus-Studenten Xavier bereits in *LES POUPEES RUSSES* deutlich gereift erschien, zählt, weitere drei Jahre später,

zu den jüngsten Darstellern des Films – auch Klapisch selbst präsentiert sich ruhiger und weniger verspielt.

Die formale Experimentierfreude seiner letzten Filme ist einem verbindlicheren, harmonischeren, unauffälligeren Erzählton gewichen. Auch in seinen Charakteren sucht er weniger das Aussergewöhnliche als das Allgemeinmenschliche. Das birgt zwar die Gefahr, Individuen auf Prototypen zu reduzieren. Glücklicherweise aber kann Klapisch auf ein phantastisches Ensemble zurückgreifen. Angefangen von *Juliette Binoche* und *Romain Duris* bis hinein in die kleinsten Nebenrollen ist *PARIS* geradezu unglaublich gut besetzt und erweist sich so als französisches Darstellerkino par excellence. Trotzdem genügen die zwei Stunden, die sich Klapisch Zeit nimmt, um seine vielen Figuren vorzustellen und durchs Leben zu begleiten, letztlich nicht, um ihnen jene Konturen und die emotionale Strahlkraft zu verleihen, die es braucht, damit der Zuschauer mit ihnen mitfühlen und mitleiden muss, ob er nun will oder nicht. Stattdessen kann sich der Betrachter von *PARIS* bequem im Kinossessel zurücklehnen und als virtueller Flaneur durch die Stadt schlendern, durch die Reiseleiter Klapisch ihn führt. Die Eindrücke, die er dabei gewinnt, mögen wohl fragmentarisch und ein wenig oberflächlich bleiben. Trotzdem ist auch Klapischs *PARIS* ganz sicher einen (Kino-)Besuch wert.

Stefan Volk

PARIS (SO IST PARIS)
Regie, Buch: Cédric Klapisch; Kamera: Christophe Beaucarne; Schnitt: Francine Sandberg; Kostüme: Anne Schotte; Ausstattung: Marie Cheminal; Musik: Robert Burke, Loïc Dury. Darsteller (Rolle): Juliette Binoche (Elise), Romain Duris (Pierre), Fabrice Luchini (Roland Verneuil), Albert Dupontel (Jean), François Cluzet (Philippe Verneuil), Karin Viard (Bäckerin), Mélanie Laurent (Laetitia), Zinedine Soualem (Mourad). Produktion: Fidélité Films, Poisson Rouge, Scope Pictures; Bruno Levy. Frankreich 2008. Dauer: 129 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Prokino, München



A decorative background of purple streamers or ribbons, some coiled and some trailing, set against a white background.

**Wir gratulieren
dem Filmbulletin
zum 50. Geburtstag!**

**Nous félicitons
le Filmbulletin
pour son 50^{ème} anniversaire!**

suissimage



LA GRAINE ET LE MULET Abdellatif Kechiche

Familie Beiji isst Couscous mit Fisch, dicht drängt sich die Sippschaft um Schüsseln und Teller. Für die Angehörigen ist es ein sonntägliches Ereignis. Für uns Kinogänger ein stilles Vergnügen, einfach nur zuzuschauen, teilzunehmen, in der sinnlichen Gegenwart zu verweilen. Man folgt dem Verlauf von Blickkontakten und Gesprächsfetzen, dem hin- und herwogenden Redestrom und beobachtet, wie sich aus Gesten, körperlicher Nähe, kleinen Seitenhieben und versteckten Zärtlichkeiten allmählich das Bild einer heterogenen Familie zusammensetzt.

Abdellatif Kechiche gibt seinen Darstellern viel Raum. Man spürt, wie eng vertraut der Filmemacher mit seiner Figurenwelt ist: einer maghrebischen Auswandererfamilie im südfranzösischen Sète, in deren Mittelpunkt der Vater und dessen Pflegetochter stehen. Dass gerade diese beiden beim fröhlichen Couscous-Essen nicht mit dabei sind, ist bezeichnend. Kechiche ist weit davon entfernt, idyllische Familienverhältnisse zu zeichnen. Slimane, der abwesende Vater, lebt, geschieden von seiner Frau, mit seiner Pflegetochter im Hotel seiner Geliebten. Der sechzigjährige Mann – nach fünfunddreissig Dienstjahren als Hafenaarbeiter gleich zu Beginn des Films auf entwürdigende Weise entlassen – ist hin- und hergerissen zwischen zwei Patchwork-Familien, die sich gegenseitig wenig mögen und ihn mit ihren (berechtigten) Ansprüchen zunehmend überfordern.

Vermutet man nach der Anfangssequenz auf der Werft noch ein politisiertes Sozialdrama im Geiste Ken Loachs, zeigt sich bald, dass es Kechiche mehr um eine sorgfältige Milieuschilderung zu tun ist, um das Motiv des starken Familienverbands – und eines hoffnungsvollen Neubeginns. Dieser verdankt sich hauptsächlich den Frauen: Sie geben dem väterlichen Projekt, ein altes Frachtschiff in ein Couscous-Restaurant zu verwandeln, die nötige Antriebskraft. Slimanes Pflegetochter Rym begleitet den sprachlich Ungewandten beim Gang durch Ämter und Institutionen und lässt sich weder

von desinteressierten Gesichtern noch von dezent fremdenfeindlichen Äusserungen abschrecken. Und seine Ex-Frau und seine Töchter sorgen mit Elan und Kochkunst dafür, dass das Projekt trotz widriger Umstände nicht (doch noch) kentert. Während sich Slimane meist niedergedrückt und sehr schweigsam durch den Film bewegt, sind die weiblichen Familienangehörigen von solcher Energie und aufbrausender Vitalität erfüllt, dass sie damit ihre Brüder, Schwager oder Schwiegersonne geradezu in den Hintergrund spielen.

Es ist auffällig, wie direkt und heftig Konflikte ausgetragen werden. Man streitet häufig und verhandelt Familienangelegenheiten mit einer Vehemenz, als ginge es um die Existenz. Vor allem Rym ist unwiderstehlich, wenn sie ihrem Pflegevater oder ihrer Mutter mit erhobenem Kopf die Leviten liest – wobei gerade in solchen Szenen die engen Banden betont werden: von Familienüberdross oder gar -zerfall keine Rede. Kechiche hat denn auch betont, dass es ihm in seinem Film um eine «solidarische Beziehung zwischen den Generationen» ohne die «üblichen dominanten Vater-Rollen» gehe.

Obwohl der Plot frei erfunden sei, hat sich Kechiche von seiner eigenen Familie inspirieren lassen. Sein Vater sollte sogar die Hauptrolle übernehmen, doch da dieser starb, verlegte Kechiche die Handlung von Nizza nach Sète und gewann schliesslich *Habib Boufares*, einen alten Werftarbeiter und Freund des Vaters, für die Rolle: ein Glücksfall einer Besetzung. Ein Glücksfall ist zweifellos auch *Hafsia Herzi*, eine Nachwuchsdarstellerin – und begnadete Bauchtänzerin –, der man eine grosse Zukunft wünscht. (Allerdings wurde Kechiche in der überlangen Schlusssequenz mit der Bauchtanzeinlage von Rym, vielleicht gerade in seiner Begeisterung für Herzi, von seinem sicheren Gespür fürs Timing etwas verlassen, so dass diese Szene an Intensität verliert.)

Laiendarsteller sind im übrigen Ensemble die Regel. Die Authentizität und beinahe dokumentarische Wirkung des Films

hat aber auch mit einer Besonderheit zu tun, die an John Cassavetes' Inzenierungsstil erinnert: Viele Szenen werden bei Kechiche so lange ausgespielt, bis sich aus gesprächstypischen Wiederholungen und Variationen, aus Überschneidungen beim Reden und abgebrochenen Sätzen eine ganz eigene Intensität ergibt. Ein gutes Beispiel dafür ist jene Szene, in der Slimane in der Wohnung seiner Schwiegertochter landet. Diese konfrontiert ihn – ob der Untreue seines Sohnes – mit einem Verzweiflungsausbruch, der in seiner Heftigkeit den alten Vater völlig überfordert. Die Kaskade von halb geschrienen, halb tränenstickten Sätzen lässt eher an Improvisation denn an präzise Dialogvorgaben denken. Kechiche lässt den Darstellern allerdings deutlich weniger Improvisationsspielraum, als man angesichts der Spontaneität und Lebendigkeit ihres Spiels vermuten möchte: Das Wichtige werde während langer Proben festgelegt, sagt Kechiche, der seine filmische Inszenierungspraxis aus seiner Theaterarbeit heraus entwickelt hat. Zum Gefühl, nahe am Geschehen zu sein, trägt auch eine Kamera bei, die in häufigen Grossaufnahmen gerne auf Gesichtern – und überhaupt nahe dran – bleibt.

Nach *L'ESQUIVE* und *LA FAUTE À VOLTAIRE*, seinen bisherigen Filmen, ist Abdellatif Kechiche mit diesem Ensemblefilm eine wirklich schöne Arbeit geglückt.

Kathrin Halter

Regie: Abdellatif Kechiche; Buch: Abdellatif Kechiche; Adaption und Dialoge: Abdellatif Kechiche, Ghalya Lacroix; Kamera: Lubomir Bakchev; Schnitt: Ghalya Lacroix, Camille Toukhis; Dekor: Benoit Barouh; Kostüme: Maria Beloso Hall; Ton: Nicolas Washkowsi, Olivier Laurent, Eric Legarçon, Eric Armbruster. Darsteller (Rolle): Habib Boufares (Slimane Beiji), Hafsia Herzi (Rym), Faridah Benkhetache (Karima), Abdelhamid Aktouche (Hamid), Bouraouia Marzouk (Soud), Alice Houri (Julia), Cyril Favre (Serguei), Leila d'Issernio (Lilia). Produktion: Hirsch, Pathé Renn Production; France 2 Cinéma; Produzent: Claude Berri; ausführender Produzent: Pierre Grunstein; assoziierte Produzentin: Nathalie Rheims. Frankreich 2007. Format: 1:1.85; Dauer: 151 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich



TRIP TO ASIA

Thomas Grube

Das Phantastische an diesem Beruf sei der Moment, in dem man eins werde mit dem grossen Ganzen – zum Beispiels bei Beethovens «Eroica», gespielt von den Berliner Philharmonikern, sagt ein Musiker in Thomas Grubes *TRIP TO ASIA*. Grube war bei den Dreharbeiten zu seinem Erfolgsfilm *RHYTHM IS IT!* mit den Philharmonikern und ihrem derzeitigen Chefdirigenten Simon Rattle in engen Kontakt gekommen. Nachdem die Dokumentation der aussergewöhnlichen Zusammenarbeit des Orchesters mit jugendlichen Laien bei der Einstudierung von «Le sacre de printemps» allenthalben Furore gemacht hatte, gaben die so sensiblen wie öffentlichkeitsscheuen Musiker ihre Zurückhaltung auf und gestatteten Thomas Grube und seinem Team, sie bei einer Tournee durch Südostasien zu begleiten. Dass aus *TRIP TO ASIA* mehr als nur ein freundlicher Reisebericht über das prominente Orchester in Fernost wurde – als ambitionierter Klangteppich im Hintergrund: «Heldenleben» von Richard Strauss und die «Eroica» –, ist ein Zeichen für die besondere Verbundenheit des Regisseurs mit den Musikern und ihrem Dirigenten.

TRIP TO ASIA hat vor allem mit dem Zusammenspiel von Solisten in einem Orchester zu tun. Jeder ist in seinem Fach ein Spitzenmusiker, der für sich allein bestehen könnte. Die ausserordentliche Qualifikation in eine Ensemble-Leistung einzubringen, was mit Selbstbeschränkung zu tun hat, zieht sich als dramaturgisches Leitmotiv durch Grubes Film. Eine Musikerin bringt es auf den Punkt, wenn sie ihren Mann zitiert, der einmal zu ihr sagte: «Du übst so viel und am Ende, bei der Aufführung, hört man dich nicht aus dem Orchester heraus.» Da schwingt die Ambivalenz mit, die wohl allen Orchestermusikern eigen ist und die hier sympathisch diskret formuliert wurde. Gleichzeitig nimmt uns Thomas Grube mit in eine Parallelwelt: den eigenen Kosmos des Orchester-Alltags, der sich in dem straffen Raster der Tournee besonders eindrücklich zeigt. Funktionieren kann das Ganze nur,

wenn auch ausserhalb der abendlichen Konzerte das menschliche Zusammenspiel zwischen den Musikern funktioniert – die Balance zwischen Nähe und Distanz. So haben einige ihr Rennrad im Gepäck, mit dem sie dann durch das morgendliche Shanghai radeln. Man fachsimpelt über Zahnkränze und die günstigste Übersetzung.

Das Orchester ist ein Ensemble von Egomanen. Man muss seinen Platz finden, das heisst in den Rahmen und ins tradierte Selbstverständnis der seit 125 Jahre existierenden Berliner Philharmoniker passen. Darüber wachen die Mitglieder und der Orchesterrat. Wer dazugehören möchte, wird erst einmal ausgiebig getestet. Meisterschaft am Instrument reicht nicht aus. Thomas Grube konzentriert sich deshalb auch auf junge Musiker, die als Kandidaten für eine Aufnahme ins Orchester die Tournee mitmachen. Nicht allen ist es am Ende gelungen, als würdiges Mitglied der Berliner Philharmoniker zu überzeugen. Auch der Dirigent hat sich immer wieder zu bewähren und den Konsens mit den Orchestermitgliedern zu suchen. Das war zu Herbert von Karajans Zeiten nicht anders als jetzt bei Simon Rattle. Mit erstaunlicher Nonchalance gelingt es Thomas Grube, selbst derart heikle Momente zu berühren, ohne dass es peinlich würde. Das liegt zu einem grossen Teil an seinem bereits bei *RHYTHM IS IT!* gezeigten Gespür, Musik und Bild zu verbinden. Dabei nutzte er die einzelnen Sätze von «Heldenleben» als Kapitel der Impression und der beobachtenden Distanz. Eine dramaturgische Brückenfunktion hat die von *Simon Stockhausen* zusätzlich komponierte Musik: Sie verbindet die quasi touristischen Bilder von den Stationen der Tournee mit den Innenansichten des Orchesters.

Herbert Spaich

R, B: Thomas Grube; K: Anthony Dodd Mantle, René Dame, Alberto Venzago, Stefan Ciupek; S: Martin Hoffmann; M: Simon Stockhausen; T: Pascal Capitolin, Bernd von Bassewitz. Mit Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern. P: BoomTownMedia, ZDF, BBC; Uwe Dierks, Thomas Grube, Andrea Thilo. Deutschland, Grossbritannien 2008. 108 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution; D-V: Piffel Medien

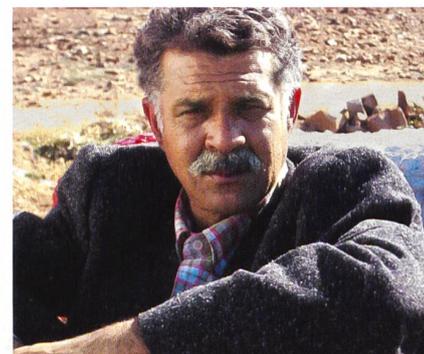
LA MAISON JAUNE

Amor Hakkar

Über Algerien weiss das durchschnittliche Kinopublikum vermutlich nicht viel: ein krisengeschütteltes Land des Maghreb, Bürgerkrieg, islamistischer Terror, eine vom Militär gestützte Regierung, Armut in weiten Teilen des Landes, obwohl Algerien eher zu den reicheren Ländern Afrikas gehört. Wenn ein algerischer Film, der mit algerischen Geldern teilfinanziert und in Algerien gedreht wurde, Schweizer Kinos erreicht, horcht man auf: Was wird man erfahren?

LA MAISON JAUNE von Amor Hakkar hätte potentiell das Zeug dazu, ein interessanter Film über Algerien zu werden. Er berichtet von einer Berberfamilie aus dem Aurès-Gebirge, die erfahren muss, dass der älteste Sohn während des Militärdienstes ums Leben gekommen ist. Der Vater bricht auf einem Minitraktor – mit dem er gewöhnlich Gemüse ins nächste Dorf transportiert – in eine grössere Stadt auf, um den Leichnam seines Sohnes nach Hause zu holen und dort zu beerdigen. Das ist der erste Teil des Films, der Anleihen bei David Lynchs *THE STRAIGHT STORY* macht. Der zweite Teil berichtet davon, wie die Familie versucht, die zutiefst depressive Mutter wieder zurück ins Leben zu holen. Soll man einen Hund anschaffen? Wird es helfen, das Haus gelb zu streichen? Nein, die Wende bringt eine Videokassette, die im stromlosen gelben Haus unbedingt angeschaut werden soll, was den Kauf eines Fernsehgeräts, eines Videorecorders und das Legen einer Stromleitung nötig macht.

Die Geschichte ist im Stil einer Tragikomödie geschildert, man möchte immer ein bisschen weinen und ein bisschen lachen, wenn der Vater auf dem Trecker kutschiert oder die High-Tech mit Kartoffeln bezahlt. Allmählich aber vergeht einem Lachen wie Weinen, zu niedrig, zu naiv ist *LA MAISON JAUNE* erzählt. Wie nett sie doch alle sind: Die Polizei hilft, den Traktor mit einem Licht auszustatten; das Militär trägt dem Vater die Papiere für den aus der Leichenhalle entführten Sohn hinterher (anstatt ihn mit Sanktionen zu belegen); der Garagist besorgt sofort



XXY Lucia Puenzo

eine Reparatur; der Wirt gibt ohne zu zögern seinen Fernseher her; der Polizeichef serviert Kaffee. Man wähnt sich in einer Art Heimatfilm, der das zerrüttete Land als Idylle zeigt.

Während Künstler und Intellektuelle in Algerien um Normalität kämpfen, während im Zentrum Algiers Bomben explodieren, während eine Generalamnestie Sicherheitskräfte des Landes vor juristischer Verfolgung bewahrt, hat Amor Hakkar (der 1958 im Alter von sechs Monaten mit seinen Eltern nach Frankreich kam und dort aufwuchs) einen Film gedreht, der an Naivität kaum zu überbieten ist. Und nirgendwo ist der Beschaulichkeit ein Funken Ironie, ein Hauch Symbolik, eine leise Kritik untergemischt. Geradezu lausig ist insgesamt die Kameraarbeit: Kaum je kann man einfach betrachten, die Bilder sind teilweise unscharf, die Innenräume schlecht ausgeleuchtet. Unsorgfältig auch die Untertitelung: Warum werden beispielsweise die Gebete im Film grundsätzlich nicht übersetzt?

Die ökumenische Jury in Locarno fand 2007 den Film gleichwohl preiswürdig: «Die Hoffnung überwiegt die Unbill des Lebens. Mitten in der Trauer ... findet eine algerische Berber-Familie Kraft, Erneuerung, Liebe und Unterstützung innerhalb der Familie und bei allen, denen sie begegnet.» Die Jury hat dafür gesorgt, dass dem Verleih von LA MAISON JAUNE in der Schweiz 20 000 Franken zur Verfügung standen. Ich weiss nicht, ob ein generell filmpolitisch engagierter Verleih den Film hierzulande ohne diese Gelder in die Kinos gebracht hätte.

Veronika Rall

R, B: Amor Hakkar; K: Nicolas Roche; S: Amor Hakkar, Lyonel Garnier; A, Ko: Kim Nezzar; M: Aurélien Dudon, Fayçal Salhi; T: Kamel Mekesseur. D (R): Aya Hamdi (Alya), Amor Hakkar (Mouloud, der Vater), Tounés Ait-Ali (Fatima, die Mutter), Bissa-Ratiba Ghomrassi (Bissa), Inés Benzaim (Inés), Nouredine Menasria (Belkacem), Abdelbaki Hamdi (Taxichauffeur), Abderrahman Benghelab (Tankwart), Khaled Derbouche (Krankenschwester), Merah Hakkar (Angestellter des Bürgermeisters). P: Sarah Films, H. A. Films; Flora Boumia. Frankreich, Algerien 2007. 82 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich

Die burschikose fünfzehnjährige Alex ist mit ihren Eltern erst vor kurzem aus Argentinien in das kleine Fischerdorf an der Atlantikküste Uruguays zugezogen. Die männliche Dorfjugend interessiert sich für das seltsam fremd wirkende Mädchen. Ihr Vater, von Beruf Biologe, erregt bei den Fischern Argwohn, weil er sich auffällig für das Schicksal artengeschützter Seeschildkröten interessiert, die sich in ihre Netze verirrt haben und mehr oder weniger brutal abgeschlachtet werden. Aber auch innerhalb der Familie herrscht ein permanenter Spannungszustand. Alex' Mutter hat nicht von ungefähr einen befreundeten Chirurgen eingeladen: Man erwartet von ihm Rat in einer als schicksalhaft peinlich empfundenen Angelegenheit. Alex hat aufgrund eines genetischen Defekts sowohl männliche als auch weibliche Geschlechtsmerkmale. Das war auch der Grund, warum die Familie im Ausland einen neuen Anfang suchte. Aber selbst in diesem abgelegenen Winkel der Welt lässt sich nicht verheimlichen, dass mit dem Mädchen «etwas nicht stimmt». Die Situation eskaliert, als Alvaro, der Sohn des Chirurgen, mit Alex eine intime Beziehung eingeht. Für die beiden ist es das erste Mal.

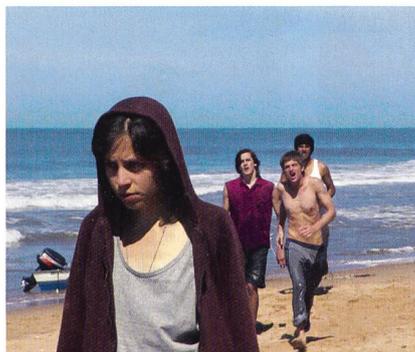
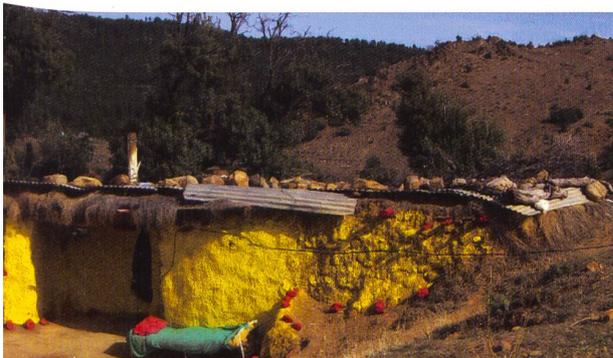
Gender-Filme haben Tradition. Derart differenziert wie die junge argentinische Regisseurin Lucia Puenzo in ihrem Debut *XXY* ist jedoch kaum jemand mit dem Thema umgegangen. Es sind die Eltern, die ein Problem mit der Sexualität ihrer Tochter haben, weil sie nicht den "normalen" männlich-weiblichen Kategorien entspricht. Verkrampt versuchen sie zurechtzubiegen, was von Natur aus nicht gegeben ist. Andererseits wird eine offene Aussprache darüber vermieden. Der Chirurg Ramiro hält sich als gleichwohl unangenehm berührter Gast an die theoretische Erörterung und vermeidet das Konkrete. Nicht ohne Grund: Sohn Alvaro wirkt feminin und überlässt Alex spontan die dominante Rolle. Obwohl sich seine Eltern als tolerant verstehen, sind sie von dem Gedanken, ihr Sohn sei homosexuell, wenig begeistert. Ohne dass es überpointiert wirkt, erzählt

Lucia Puenzo ihre Geschichte meistens im Halbdunkel oder in indifferentem Licht. Es geht um Übergänge und das Aushalten von Zwischenstadien. Das wird bereits im Optischen deutlich. Alex und Alvaro sind dabei, sich selbst zu finden – eben Kinder in der Pubertät. Die schwierige Lage wird zwar durch Alex' Bisexualität noch verschärft, im Grunde geht es aber um die Selbstbestimmung junger Leute. Ihr Weg dazu wird von überbesorgten Erwachsenen mehr erschwert als erleichtert. Sie haben damit nur erreicht, dass sich Alex als "Monster" erlebt. Für Alvaro war die sexuelle Erfahrung mit ihr vor allem ein Erlebnis grosser Nähe, aus dem sich für ihn die spontane Frage ergibt, ob sie Mädchen oder Jungen bevorzuge. Sein letztlich ungezwungener Umgang mit ihrer Sexualität führt bei Alex zu brüsker Abwehr. Zum ersten Mal erfährt sie durch den gleichaltrigen Jungen, dass sie eben kein Monster ist, und ist irritiert. Aber bevor die beiden Gelegenheit haben, ihre Beziehung weiter zu testen, wird sie von den Eltern abrupt unterbrochen. Diesmal sind es Alvaros Eltern, die Hals über Kopf das Weite suchen.

Das einzige Problem, das dieser schönen Film hat, ist sein Titel: *XXY* ist die medizinisch-genetische Bezeichnung für das sogenannte «Klinefelter»-Syndrom, eine angeborene Sterilität bei Männern. Um dieser Irritation entgegenzutreten, appelliert der Filmverleih mit einer ausführlichen medizinischen Erörterung im Presseheft und der Bitte: «Helfen Sie mit, Verwechslungen zu vermeiden!» Wir lernen daraus, dass Regisseure zwar gute Filme machen können, aber nicht zwangsläufig etwas von den Fachbegriffen der Genetik verstehen müssen.

Herbert Spaich

R: Lucia Puenzo; B: L. Puenzo nach der Erzählung «Cinismo» von Sergio Bizzio; K: Natasha Braier; S: Alex Zito, Hugo Priemero; M: Andrés Goldstein, Daniel Tarrab. D (R): Inés Efron (Alex), Ricardo Darín (Kraken), Valeria Bertuccelli (Suli), German Palacios (Ramiro), Martín Piroyansky (Alvaro). P: Historias Cinematograficas Cinemania, Pyramide Films, Wanda Vision; Luis Puenzo, José María Morales. Argentinien, Spanien, Frankreich 2007. 91 Min. CH-V: Xenix Film-distribution, D-V: Kool Film-distribution, Freiburg



VOLEVO SOLO VIVERE Mimmo Calopresti

Vielleicht ist es nicht gerade "barbarisch", nach einem Dokumentarfilm wie Mimmo Caloprestis *VOLEVO SOLO VIVERE*, in dem neun italienische Zeitzeugen von ihrem Überleben im Vernichtungslager Auschwitz berichten, eine Kritik zu schreiben. Leicht aber fällt es nicht. So schnell lassen einen die Bilder nicht los: die privaten Fotos aus glücklicheren Tagen; die Schwarzweissaufnahmen von Müttern, Vätern, Schwestern, Brüdern, Tanten, Onkeln, die alle auf so schreckliche Weise den Tod fanden; oder auch die Archibilder von den Leichenbergen; die historischen Filmaufnahmen von den geschundenen, abgemergelten Gestalten – den noch Lebenden und den schon Toten. Doch mehr noch als diese jeweils nur kurz in die Erzählungen der Überlebenden eingeblendeten Dokumente verfolgen einen die inneren Bilder, die vor dem eigenen geistigen Auge entstehen, wenn man den Schilderungen von *Andra Bucci, Esterina Calò Di Veroli, Nedo Fiano, Luciana Nissim Momigliano, Liliana Segre, Settimia Spizzichino, Giuliana Tedeschi, Shlomo Venezia* und *Arminio Wachsberger* zuhört.

Vielleicht wurden die Bilder von den Kleiderhaufen und den Massengräbern schon zu oft gezeigt, als dass sie einen noch derart ergreifen könnten, wie sie es eigentlich sollten. So sehr mögen sie zu Ikonen des Holocaust erstarrt sein, dass beim Anblick der nackt aufeinandergestapelten Leichname das individuelle Schicksal jedes Einzelnen nicht mehr mitgedacht, nicht mehr automatisch mitempfunden wird. Die oftmals leichtfertige, vorschnelle und bequeme Ausrede, man habe das alles schon gesehen, erscheint vor diesem Hintergrund ein wenig nachvollziehbarer. Zynisch wäre es jedoch zu behaupten, man habe das, wovon die neun Zeitzeugen in *VOLEVO SOLO VIVERE* berichten, alles schon einmal gehört. Die Empfindungen und Erinnerungen derjenigen, die hier zu Wort kommen, sind unverwechselbar genauso einzigartig wie jedes einzelne der Millionen Opfer des Holocaust.

Und alle diese Geschichten hätten es verdient, erzählt zu werden. Jeder einzel-

ne Zeitzeugenbericht ist historisch von unschätzbarem Wert. Das von Steven Spielberg gegründete «USC Shoa Foundation Institute for Visual History and Education» hat sich deshalb zum Ziel gesetzt, möglichst viele solcher Berichte zu sammeln, in Bild und Ton zu dokumentieren und für die Nachwelt zu sichern. An *VOLEVO SOLO VIVERE* beteiligte sich Spielberg als ausführender Produzent. Und die neun im Film gezeigten Interviews wählte Mimmo Calopresti aus dem Archiv der USC Shoa Foundation aus.

Die reglosen Nahaufnahmen – eine formale Schwäche des Films –, in denen sich die Auschwitz-Überlebenden an Deportation, Selektion, Demütigung, Tod und Rettung erinnern, variieren kaum. Freilich ist das, was diese Menschen vor der Kamera zu sagen haben, auch ohne technische Spielereien aufwühlend genug. Ganz auf eine dynamische Erzählstruktur mag Calopresti trotzdem nicht verzichten. So verbindet er die einzelnen Berichte in einer Parallelmontage, die zwischen den «sprechenden Köpfen» hin und her wechselt und an den Nahtstellen jeweils kurze historische Hintergrundinformationen einblendet. Dieses ziemlich biedere, standardisierte Format würde eine Kinoauswertung des Films eigentlich nicht rechtfertigen, wäre der aufgrund seines Themas nicht über solche Einwände erhaben.

Eine Dokumentation, die gerade jenes private menschliche Leid vor Augen führt, das sich hinter der bürokratischen Tötungsmaschinerie und ihrer abstrakten Aufarbeitung in den Geschichtswissenschaften verbirgt, lässt sich kaum nach formalen Richtlinien beurteilen. Vielmehr entfaltet sie ihre besondere, fast unerträgliche Wirkkraft immer dann, wenn sie die Schutzschicht der Daten, Fakten und formalen Kriterien durchbricht, den Film als Film vergessen und stattdessen erfahren lässt, was jene Menschen, die hier sprechen, einst erleiden mussten.

Von der frisch verliebten jungen Frau, die zusammengepfertcht mit unzähligen anderen den Konvoi ins Konzentrationslager an der Seite ihres Liebsten erlebte und noch

heute sagt: «Diese Reise in den Tod war immer auch eine Reise voll Leben, nicht wahr, eine Reise der Liebe, wenn man will. Unglaublich, aber so war es für uns»; von dem Mädchen, das mit seinem Vater in einer kalten Nacht über die schneebedeckten Berge in die Schweiz floh und dort von einem Schweizer Grenzsoldaten wieder zurückgeschickt wurde und das nie vergessen wird, wie es nur wenig später bei der Selektion in Auschwitz ein letztes Mal die zarte Hand des geliebten Papas hielt; von dem jungen Mann, den seine Mutter an sich riss und mit den Worten «Nedo, umarme mich, wir sehen uns nie wieder» an ihr Gesicht presste, das vom Weinen so nass war, «als käme sie direkt aus der Dusche»; von dem Mann, der seinem Cousin auf dem Weg in die Gaskammer noch eine letzte Dose Sardinien und ein Stück Brot in die Hand drückte; von den kleinen Kindern, die beim Appell von den Deutschen hinterhältig gefragt wurden, «wer von euch will die Mama sehen, wer will zu seiner Mama?», und schweigen mussten, wenn sie nicht sterben wollten; von der jungen Frau, die in medizinischen Experimenten mit Typhus und Krätze infiziert wurde und die sich selbst beim Blick in den Spiegel nicht wiedererkannte und trotzig schrie: «Ich muss zurück, gerettet werden, es erzählen, die Welt muss es wissen!»; von ihnen allen kann nicht erzählt werden. Man müsste ihnen selber zuhören, in ihre Gesichter schauen. Und dank Caloprestis zutiefst bewegender und erschütternder Dokumentation gegen das Vergessen kann man das auch.

Stefan Volk

Regie: Mimmo Calopresti; Schnitt: Massimo Focchi, Valerio Qunitarelli; Musik: Federico Badaloni. Mitwirkende: Andra Bucci, Esterina Calò Di Veroli, Nedo Fiano, Luciana Nissim Momigliano, Liliana Segre, Settimia Spizzichino, Giuliana Tedeschi, Shlomo Venezia, Arminio Wachsberger. Produktion: Shoah Foundation Institute, Gagè Produzioni, Wildside Media; Rai Cinema, ventura film, RTSI-Televisione Svizzera; Steven Spielberg; Douglas Greenberg, Kim Simon, Mark Edwards. Italien, Schweiz 2006. Dauer: 82 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



Kinopassion

COMRADES IN DREAMS von Uli Gaulke



Manche Filmfans sind Besessene, die fast ihr ganzes Leben vor der Leinwand verbringen, immer auf der Suche nach seltenen Filmen und guten Kopien davon. Im Zeitalter der DVD mag das ein wenig altmodisch klingen, und sicherlich ist es heute einfacher, die Liebe zur Filmgeschichte zuhause zu pflegen, insofern kommt mittlerweile jedem Film über das Kino als Ort der Kommunikation eine Rolle als sozialhistorisches Dokument zu. Im Spielfilm hat Peter Bogdanovich vor über dreissig Jahren mit *THE LAST PICTURE SHOW* den Klassiker zum Thema gedreht, für den Dokumentarfilm leistet Uli Gaulkes Film *COMRADES IN DREAMS – LEINWANDFIEBER* jetzt vergleichbares. Seine Protagonisten sind dabei nicht die Enthusiasten im Kinosaal, sondern die, die dieses Kinoerlebnis erst ermöglichen, die Kinomacher.

Er findet sie auf vier Kontinenten, in ganz unterschiedlichen politischen und sozia-

len Systemen – und doch sind sie in ihren Träumen von der Magie der Leinwand einander verbunden, eben *comrades in dreams*.

Da sind die drei Afrikaner aus Burkina Faso, die in Ouagadougou (dem Schauplatz des panafrikanischen Filmfestivals) ein Open-Air-Kino betreiben, ebenso kinobegeistert wie weltläufig: am selben Abend zeigen sie einen einheimischen Film, dann einen aus Indien und zum Abschluss *TITANIC*. Da ist der Inder, der Filme in einem riesigen Zelt vorführt, das die Massen geradezu stürmen (aber *TITANIC* bleibt ihnen fremd). Da ist die ältere Frau in der US-Kleinstadt, wo das Kino noch als Treffpunkt funktioniert, als sei die Zeit seit den fünfziger Jahren (in denen Bogdanovichs Film spielte) stehen geblieben – *TITANIC* entlockt nicht nur ihr Tränen. Und da ist schliesslich die Kinomacherin in Nordkorea, einer ganz fremden Welt, in der das Kino noch immer als Propagandainstrument funktioniert. Sie darf

TITANIC selbstverständlich nicht zeigen, auch nicht sehen (das bleibt den höchsten Funktionären vorbehalten) – aber am Ende des Film bekommt auch sie ihren *TITANIC*-Moment.

Die Einblicke, die der Zuschauer in dieses Land gewinnt, sind schon erstaunlich. Aber aufregend ist hierbei vor allem, dass es Gaulke auch unter diesen Umständen – mit aller geforderten Distanz – gelingt, eine Nähe herzustellen zu seiner Protagonistin. Längere Ausschnitte aus einem einheimischen Film dienen dabei als eine Art Katalysator. Hier sehen wir, wie Eltern ihre Kinder miteinander zu verkuppeln suchen. Und gleich erzählt Han Yong-Sil im Vorführraum lachend, wie sie selber einst den neben ihr stehenden Kollegen verkuppelt hat.

Uli Gaulke, 1968 in der DDR geboren, war Mitte der neunziger Jahre selber Mitbetreiber eines Berliner Programmkinos; nach einem Studium an der Filmhochschule in Ba-



«Die Kamera ist ein Auslöser für Dinge, die sonst nicht passieren»

Gespräch mit Uli Gaulke

belsberg hat er sich mit den beiden Dokumentarfilmen *HAVANNA*, *MI AMOR* und *HEIRATE MICH* einen Namen gemacht, in denen er die Kubaner und ihre Liebe zu den Telenovelas beobachtet beziehungsweise einem Deutschen folgte, der in Kuba eine Frau suchte und diese schliesslich mit nach Deutschland brachte und heiratete.

Hier zeigte sich bereits dasselbe Talent, das auch *COMRADES IN DREAMS* so bemerkenswert macht: die Leute vor der Kamera zum Sprechen zu bringen. Dabei geben sie auch ganz Persönliches von sich preis, aber nie hat der Zuschauer das Gefühl, sie sagten etwas, was sie eigentlich lieber nicht sagen würden. Ganz wunderbar versteht es der Film, Lebenserfahrungen zu verdichten, sei das nun in einer Küche in Nordkorea oder unter einem Baum in Burkina Faso.

Frank Arnold

COMRADES IN DREAMS – LEINWANDFIEBER

Stab Regie, Buch: Uli Gaulke; Kamera: Axel Schnepapat; Kamera-Assistent: Ralf Hahmann; Schnitt: Andrew Bird; Musik: Mark Orton; Sound Design: Raimund von Scheibner; Protagonisten Anup Jagdale (Indien), Penny Tefertiller (USA), Han Yong-Sil (Demokratische Volksrepublik Korea), Lassane Badiel (Burkina Faso) gedreht an Originalschauplätzen in Shingnapur, Maharashtra, Indien; Chongsan-Ri, Demokratische Volksrepublik Korea; Ouagadougou, Burkina Faso; Big Piney, Wyoming, USA. Produktion: Flying Moon Filmproduktion, ZDF/arte; Produzent: Helge Albers; Produktionsleitung: Ole Nicolaisen; Redaktion: Martin Pieper. Deutschland 2006. Format: 1:1.85, Dolby Stereo SRD, Farbe: Dauer: 94 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden; D-Verleih: Flying Moon Filmverleih, Berlin

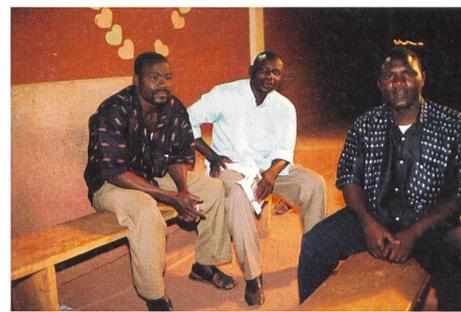
FILMBULLETTIN Wie wichtig war es für Sie, Ihre Protagonisten in deren ganzen Lebenszusammenhängen zu zeigen?

ULI GAULKE Ich suche mir immer einen Eintritt, um etwas übers Leben zu erzählen: eine Schlüsselfigur, einen Ort, den man mit Dingen aufladen kann. Kinos verschafften mir bei *COMRADES IN DREAMS* den Zutritt, weil es in den Kinos, die ich ausgewählt habe, um mehr geht als um einen Job, weil sich da jeweils eine kleine Community gebildet hat. Diese Interaktion der Kinomacher mit ihren Familien und was das für Folgen hat, wie das Leben quasi im Wechselspiel mit dem Leinwandgeschehen und den eigenen Geschichten zirkuliert, das hat mich sehr interessiert.

FILMBULLETTIN Wie lange haben Sie gesucht, um diese vier Orte, diese vier Protagonisten zu finden?

ULI GAULKE Das zog sich über zwei Jahre hin. Ich habe mit Bosnien angefangen (das nun nicht dabei ist), ich war relativ bald in Russland (das nun auch nicht dabei ist). In Indien fand ich dann eine Geschichte, von der ich wusste, dass ich sie unbedingt erzählen wollte. Das Zeltkino in der Weite von Maharashtra war etwas Ursprüngliches, es repräsentiert das Urbild, das ich vom Kino habe: Jahrmärkte, das Ereignis, die Türen öffnen sich, die Massen strömen herein, so wie Kino vermutlich mal angefangen hat.

Ich erhielt auch die eine oder andere Empfehlung. Nach Afrika kam ich durch einen Auftrag für eine Fotogeschichte. Ich bin mit einer Freundin aus Berlin, die sich in Burkina Faso gut auskennt, hingefahren. Sie meinte, Ouagadougou sei ein guter Platz, um eine Kinogeschichte zu finden,

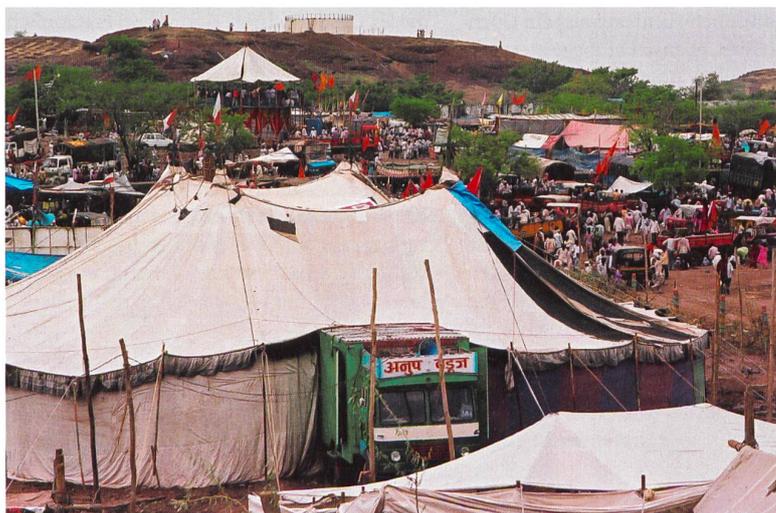


weil dort das panafrikanische Filmfestival FESPACO stattfindet und die Leute konditioniert sind, Filme aus verschiedenen Kulturen zu gucken. In Amerika war es mir wichtig, aus der Anonymität der grossen Stadt herauszukommen. Ich suchte nach einem Ursprungsgebiet, wo das Amerikanische auf den Punkt kommt, denn Amerikaner, das sind Leute, die umherziehen, weil es irgendwo Jobs gibt, und sich so ihr Leben aufbauen – dieses Ursprüngliche fand ich schliesslich in Wyoming. Ausserdem hatte ich Peter Bogdanovichs *THE LAST PICTURE SHOW* im Kopf.

In Nordkorea hatte ich den Anspruch, etwas zu machen, was sich ein bisschen gegen diese festgefahrenen Bilder richtet, die wir hinlänglich kennen: dass das Land abgeschlossen ist, die Menschen nichts erfahren – da zu schauen, was übrig ist an Menschlichkeit, Wärme, Melancholie, die man eigentlich nicht totkriegen kann.

FILMBULLETTIN War das das schwierigste Segment?

ULI GAULKE Dadurch, dass so viele Leute mitgeredet haben, blieb es immer überschaubar. Man wusste immer, woran man ist. In Amerika war es in dem Sinne schwieriger, als man von den Protagonisten abhängig ist. Wenn die nein gesagt hätten, gäbe es auch keine Möglichkeit weiterzumachen. Da wurde zwischen den Protagonisten und mir direkt verhandelt. In Nordkorea dagegen waren viele Leute daran interessiert, dass es gemacht wird: Das Goethe-Institut in Südkorea hat es als Kulturprojekt forciert, Nordkorea wollte auch einmal etwas Konkretes mit den Deutschen machen. Diese Kinogeschichte mochten die Koreaner, denn sie finden, die Welt müsse mehr über ihre Filme und ihr Kino erfahren. Schwierig war,





dass sie eben doch um sich selbst kreisen. Nordkorea ist ein komplett abgeschlossenes gesellschaftliches System, etwas, das wir auch im geteilten Deutschland nie hatten, weil wir immer Bilder, Geschichten der Verwandten hatten.

FILMBULLETTIN Wir sehen in dieser Episode Ausschnitte aus einem koreanischen Film, der auf mich wie ein Werk aus den fünfziger Jahren wirkt.

ULI GAULKE Das ist einer ihrer aktuellsten Filme, aber sie inszenieren eben in einem Stil, der uns sehr antiquiert vorkommt. Die Geschichte spielt – auch mit einigen Aussenaufnahmen – immerhin im heutigen Pjöngjang: Zwei Familien versuchen, ihre Kinder zu verkuppeln. Die eine ist regimetreu, die andere nicht, wobei letztere natürlich auf Linie gebracht wird. Bei dieser Geschichte hatte man zumindest Anknüpfungspunkte an reale Alltagssituationen. Das gab Han Yong-Sil auch Anregungen, mit uns über ihr Leben ins Gespräch zu kommen. Hätte ich einen der Propaganda- oder Kriegsfilme – die die Hälfte der nordkoreanischen Produktion ausmachen – verwendet, hätte ich nur Phrasen bekommen, denn über Politik und Gesellschaft redet man wie eine Maschine. Aber aus meiner Ost-Biografie weiss ich auch: alles, was hinter der offiziellen Propaganda verhandelt wird, ist privat. Die Propaganda reicht nie bis in die letzte Privatsphäre, und genau die wollte ich einfangen.

FILMBULLETTIN Ihre Protagonistin erzählt ja gleich am Anfang, wie sie ihren Kollegen verkuppelt hat ...

ULI GAULKE Auf einmal merkst du, die wundern sich selber darüber, dass sie beginnen, etwas über sich zu erzählen. Sie erschrecken zwar manchmal kurz über sich, aber es fällt ihnen doch leichter, als ich dachte.

Meine Protagonistin war allerdings ausgesprochen offen für ihr Umfeld. Dennoch war es unendlich schwierig. Die Bereitschaft von Han Yong-Sil war zwar vorhanden, aber die Offiziellen wollten verhindern, dass sie über sich redet. Das war unser ständiger Streitpunkt. Ich habe dann einfach nicht mehr gedreht, wenn diese Privatsphäre nicht da war. Es hat die Betreuer ein bisschen aus dem Konzept gebracht, dass ich sie komplett ausgebremst habe, nicht mitgedreht habe und am Ende nur etwa vier bis fünf Stunden Material hatte, denn die wollen, dass man schnell und an vielen Orten dreht, weil man in der Eile natürlich vieles übersieht. Bleibt man aber mal einen Tag lang an einem Ort – so wie bei Han Yong-Sil in der Küche, wie es jetzt am Ende des Interviews zu sehen ist – und dreht erst nach fünf Stunden, dann sind alle mürrisch, dann will auch keiner mehr aufpassen.

FILMBULLETTIN Wie lange waren Sie vor Ort?

ULI GAULKE In Nordkorea drei Wochen.

FILMBULLETTIN Und wie lange brauchten Sie, um die jeweiligen Protagonisten zu finden?

ULI GAULKE Genauso lange. Über den Zeitraum von einer Woche habe ich alle Protagonisten getroffen und mit einer Kleinkamera gedreht. Aus diesem Material fertigte ich einen Trailer. Für die Finanzierung ist es immer notwendig, die Protagonisten vorzustellen. Mir passt das aber auch, denn dann kann ich das Script auch mit Bildern im Kopf schreiben, zu denen ich mir eine Geschichte ausdenke.

Die Dreharbeiten sind dann noch einmal etwas ganz Besonderes. Da merken auch die Protagonisten, dass es jetzt um etwas geht. Da wird nicht aus dem hohlen Bauch gedreht. Es gibt feste Verabredungen. Ich rede viel mit ihnen über ihre Geschichte und setze da an, wo ich denke, da bekommen wir einen Fokus, da ist eine Szene, da lässt sich viel erzählen.

Nehmen wir das Gespräch zwischen den Männern und den Frauen in der Afrika-Episode, die Sequenz unter dem Baum. Da kommt einfach alles auf den Tisch. Nach solchen Szenen suche ich und forcieren sie auch ein bisschen, aber wir entscheiden gemeinsam, ob ich richtig liege. Ich mache auch Angebote: «Lasst uns doch rausfahren und ein Picknick machen. Ihr seid starke Frauen, und das will ich zeigen. Also lasst uns überlegen, in welcher Szene wir das gut auf den Punkt kriegen.» Wenn ich merke, dass ein Gedanke aufkommt, mit dem sie sich anfreunden können, leite ich sie eigentlich an, Spielfreude zu entwickeln, ihr eigenes Leben selbst darzustellen, ohne dass es gestellt wirkt. Und dann haben sie irgendwann auch die Lust zu spielen. Dann ist die Energie da, und sie wissen, wohin das gehen kann, warum ich das erzählen will.

Wenn sie dann bei sich ankommen, entdecken sie Sachen, die sie schon lange nicht mehr hervorgeholt haben, und präsentieren sie mir – mir, der von ganz weit herkommt. Mir das auf den Weg mitzugeben, ist auch etwas Besonderes. Sie fragen sich natürlich, warum ich die Reise zu ihnen mache. Ich erzähle ganz viel von mir, und dann teilen sie mir etwas von sich mit und sind sich auch dessen bewusst, dass viele Zuschauer das sehen werden. Das ist eine ganz klare Verabredung.

FILMBULLETTIN Hat es sie selber überrascht, dass sich TITANIC wie ein roter Faden durch die verschiedenen Episoden zieht?

ULI GAULKE Während ich als Filmvorführer arbeitete, war TITANIC einer der Filme mit der grössten kinematografischen Kraft. Er hat wirklich alle Generationen angesprochen und grosse Empfindungen ausgelöst – und das hat auch in anderen Kulturen funktioniert. Deshalb bin ich mit dem Gedanken im Kopf ausgezogen: Was ist fünf

Jahre, nachdem dieser Film die Welt umrundete, hängen geblieben? So habe ich das ein bisschen als roten Faden eingebunden. Und da war ich doch erstaunt, dass die Inder etwa sagen, das funktioniert bei ihnen nicht. Dass TITANIC auch in Nordkorea gelaufen ist, war etwas vom Ersten, was ich über das Land zu hören bekam. Viele kannten den Film, nicht das normale Volk, es waren am Ende immer nur die Offiziellen. Die haben sich TITANIC zu Studienzwecken angeschaut, weil sie das beeindruckend finden, was wir hier machen. Sie hätten auch gern solches Handwerkszeug, um es für ihre Propagandazwecke einzusetzen. Die Filmschaffenden ziehen sich immer zwei Monate im Jahr zurück und studieren unsere Filme ganz genau. Was dann dabei herauskommt, sind Filme, die zwar ein bisschen aussehen wie unsere, aber immer werden indirekte Reden unterlegt: es gibt ein bisschen Realität, dann kommt das Offizielle, dann reden die Figuren wieder, wie sie im Alltag reden würden.

FILMBULLETTIN Haben Sie je überlegt, in Nordkorea weiter zu arbeiten?

ULI GAULKE Ich habe ein neues Projekt über die Zeit der Wiedervereinigung Koreas – vielleicht davor und danach. Ich will in beiden Systemen einen Friseursalon porträtieren: Welche Auswirkungen hat die Wiedervereinigung auf die Rolle des Friseursalons als Kummerkasten, als Schmelztigel? Ich weiss nicht, wann die Wiedervereinigung kommt, aber ich habe in Korea einen sehr guten Friseursalon gefunden, in dem genau die Dinge passieren, die ich mir vorstelle.

FILMBULLETTIN Hat man Sie in Nordkorea je bedrängt, etwas aus dem Film herauszunehmen?

ULI GAULKE Nein. Sie haben zwar gesagt, dass sie das so nicht akzeptieren, aber sie wissen auch, dass ich mit dem Film meinen Weg machen werde. Sie haben auch das Presseecho bekommen. Ich habe ihnen immer gesagt, ihr braucht keine Angst zu haben, es gereicht euch sogar zum Ruhm, wenn die Leute Zuneigung zu eurer Hauptdarstellerin entwickeln. Ich glaube auch, dass viele der mittleren Führungsebene, die ein wenig mehr Austausch mit der Welt ausserhalb ihres Systems haben, dies wissen.

FILMBULLETTIN War es Ihre Idee, die Weltpremiere in Südkorea beim Festival von Pusan zu machen?

ULI GAULKE Wir haben uns sogar ein wenig dagegen gewehrt, weil wir als deutsche Filmemacher die Premiere traditionell auf der Berlinale machen. Kurz vor dem Festival in Pusan gab es aber diese Zündung einer Atombombe in Nordkorea. Die Stimmung war aufgeladen, das Goethe-Institut wollte es unbedingt machen. Viele Leute wollten händeringend etwas wissen. Unser Film

hat sie hoffentlich ein bisschen beruhigt – na, so schlimm kann es ja nicht sein, wenn es da eine Frau wie Han Yong-Sil gibt. Am Ende war das eine richtige Entscheidung. Die Wirkung, die der Film bei der Berlinale und in Sundance dadurch hatte, dass er in Pusan gezeigt wurde, strahlte viel mehr aus, als wenn er anderswo in einem anderen Kontext Weltpremiere gehabt hätte.

FILMBULLETTIN Haben die jeweiligen Protagonisten ihren Teil gesehen, als Sie die Episode fertig hatten?

ULI GAULKE Jeder hat den ganzen Film gesehen. In Afrika habe ich die Premiere in dem Kino gemacht, in dem wir drehten. Die Frauen aus Wyoming habe ich zum Sundance Film Festival eingeladen. Die vier Autostunden Fahrt dahin haben sie gerne auf sich genommen, sie sind alle gekommen und waren ergriffen. In Indien habe ich eine Tournee in acht grossen Städten gemacht. Bei einer Vorführung war auch Anup dabei, ebenso wie das kleine indische Team, das ich vor Ort hatte. Auch in Nordkorea gab es eine Vorführung, allerdings nur vom koreanischen Teil und ohne die Hauptdarstellerin. Sie hat den Film noch nicht gesehen, aber vielleicht schaffen wir es nächstes Jahr.

FILMBULLETTIN Hatten Sie mit Han Yong-Sil nach den Dreharbeiten noch Kontakt?

ULI GAULKE Ich komme nicht an sie heran, aber wenn wir noch mal nach Südkorea kommen, werde ich versuchen, zu ihr in den Norden zu fahren. Man muss sich allerdings keine Sorgen um sie machen. Sie hat bestimmt keine Schwierigkeiten bekommen. Wer wohl Schwierigkeiten bekam, sind diejenigen, die für sie verantwortlich waren.

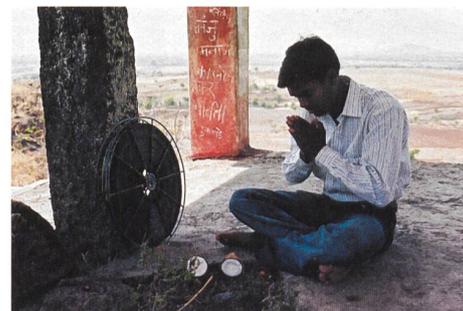
FILMBULLETTIN Obwohl Ihre Filme dokumentarisch sind, erzählen Sie Geschichten. Als Zuschauer fragt man sich: Wie schafft er das, dass immer eine runde Geschichte entsteht? Wird sehr viel Material verdreht? Entsteht die Geschichte beim Schnitt, oder kann man das schon erreichen, indem man auf den richtigen Zeitpunkt wartet, wie Sie das anhand des Zusammensitzens unter dem Baum in der Afrika-Episode beschrieben haben? Oder muss man die Geduld haben, einige Stunden zu warten, bis die Kamera nicht mehr wahrgenommen wird, wie Sie es bei der Küchenszene in Nordkorea gemacht haben? Ich stelle es mir auf jeden Fall schwieriger vor, als wenn man selber in die Szenen reingeht – wie etwa Michael Moore.

ULI GAULKE Beim Sehen kommt das natürlich leichter daher als es beim Drehen war. Ich gebe den Protagonisten sehr viel von mir mit auf den Weg. Ich sage sehr genau, was ich von ihnen erzählen will, und frage sie, ob sie sich vorstellen können, dass ich damit auf dem richtigen Weg

bin. Das kann man auch Glück nennen, denn sehr oft passiert es, dass ich auf dem richtigen Weg bin, und das freut sie. Sie fragen sich, wie ich das so schnell rausbekomme. Ich glaube, das hängt ein wenig damit zusammen, dass ich – bevor ich dort ankomme – meinen Kopf frei mache von allem, was ich glaube, dort tun zu müssen, oder was ich denke, schon mal darüber gehört zu haben. Ich versuche, erst einmal alles aussen vor- und mich komplett neu auf die Situation einzulassen. Ich glaube, das ist der feine Unterschied. Wenn man mit einem Konzept, mit vorgefertigten Bildern dahin kommt, merken die Protagonisten das sehr schnell und fühlen sich dann nicht wohl in ihrer Haut als Darsteller. Sie geniessen es sehr, dass ich ihnen zuhöre und zuschaue und dann irgendwann einhake: Das interessiert mich jetzt aber, wollen wir das nicht mal mit Kamera versuchen?

In dem Moment ist das Vertrauensverhältnis so gross, dass sie auch erwartet haben, dass ich das sage. Ich treffe in diesem Moment den Nerv, das ist ein wichtiger Punkt. Bevor die Frauen in Afrika sich unter den Baum setzten, habe ich mich natürlich mit ihnen unterhalten: «Was ist denn los? Da ist doch etwas los, ich sehe es doch.» «Ja, die Männer kommen nie nach Hause. Du warst doch jetzt eine ganze Woche mit denen zusammen. Was machen die denn da? Baggern die die Weiber an?» Ich antworte: «Klar machen sie das, aber sie hängen auch ganz schön rum. Ich glaube, ihr müsst mal ein bisschen drüber reden. Könnt Ihr Euch vorstellen, dass wir das mit der Kamera machen?» Dann antworten sie: «Klar.» Und dann sitzt du da, und es dauert trotzdem noch zwei Stunden, bis eine den Mut hat, das Thema anzusprechen, obwohl sie wusste, die Verabredung war da, mich interessiere es. Was sich dann daraus entwickelt, das ist das Dokumentarische.

Die Kamera ist ein Indikator und auch ein Auslöser für Dinge, die sonst nicht passieren, aber trotzdem sehr eng mit den Protagonisten verknüpft sind. Deswegen mache ich auch so gerne Dokumentarfilme. Wenn diese Explosion passiert, dann sitzt du daneben und geniessst einfach jeden Moment. Ich sammle quasi solche Szenen. Ich habe dabei noch keinen kompletten Durchlauf im Kopf, wie ich sie arrangieren werde. Aber ich weiss, wenn ich eine Handvoll guter Szenen habe, die ein bisschen miteinander zu tun haben, dann schaffe ich es, diese Szenen im Schneiderraum zu einer Geschichte zusammenzubauen. Ich schreibe mir das zwar immer auf, vielleicht kann ich an der einen oder anderen Stelle noch in die Tiefe gehen, aber es ist immer eine offene Form, mit der ich an den Set komme. Erst im Schneiderraum entwickle ich das Material zu einer Geschichte. Ich achte selbstverständlich darauf, dass die Figur, so wie



ich sie in diesem Moment kennenlerne, mit all ihren Facetten erzählt wird. Ich versuche, die Facetten, die ich an ihr beobachtet habe, mit verschiedenen Szenen offen zu legen – wenn man eine Schicht nach der anderen freilegt, kommt man irgendwann zum Kern.

Diese Arbeitsweise haben wir über die Jahre entwickelt, mit meinem Kameramann und mit meinem Produzenten, mit dem ich im Vorfeld sehr genau darüber reden kann, was wir produzieren wollen. Seit über zehn Jahren habe ich ein festes Team, da gibt es mittlerweile auch ein blindes Vertrauen. Die Kamera nimmt das auf, liest das Innere im Gesicht ab. Wir haben auf Super 16 gedreht. Ich drehe eher wenig. Im Moment, wo es spannend wird, merke ich das. Ich habe auch keine Angst mehr, etwas zu verpassen. Im Gegenteil, wenn ich merke, dass ich etwas nicht in der Kamera habe, überlege ich mir, wie ich das anders erzählen kann. Bei meinen ersten Filmen hatte ich tierische Panik, etwas zu verpassen. Ich glaubte, alles drehen zu müssen. Aber inzwischen fühle ich mich mit den Auslassungen viel besser.

FILMBULLETTIN Diese «Comrades» im Filmtitel haben etwas Provozierendes ...

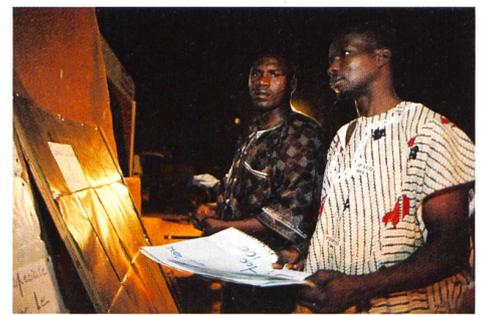
ULI GAULKE Wir haben lange nach einem Titel gesucht. Erst hatten wir «Celluloid Dreams», der Titel war aber geschützt – da fielen wir in ein ziemliches Loch. «Comrades» haben wir in Nordkorea so oft gehört, dass wir uns sagten, wir sind nicht bereit, sie das Wort für sich pachten zu lassen, wir wollen ihnen dieses Wort wieder wegnehmen. Die Amerikaner haben im Zweiten Weltkrieg den Ausdruck *Comrades in arms* für die Waffenbrüderschaft verwendet – irgendwie sind meine Protagonisten vereint über ihre Träume.

FILMBULLETTIN Sie haben ja auch erklärt, dass man die Kinomacherin aus den USA mit der aus Nordkorea problemlos an einen Tisch setzen könnte und das würde funktionieren.

ULI GAULKE Penny hat mir gesagt, sie habe schon so viel über Nordkorea gehört, aber das hätte sie nicht gedacht, dass es da so eine Kinomacherin gibt – und sie wäre sehr froh, wenn sie Han Yong-Sil mal kennenlernen würde. Sie sind ja auch gleich alt und beide haben ihre Männer verloren. Klar, das wäre schön gewesen, wenn sie am Ende alle zusammen im Zeltkino von Anup gesessen hätten.

FILMBULLETTIN In Deutschland kam der Film im Eigenverleih der Produktionsfirma «Flying Moon» heraus. Sind Filme übers Kino Kassengift, wie Sie mal meinten?

ULI GAULKE Alle Verleiher sagten, das sei ein schöner Film, aber sie wüssten nicht, wie sie Leute dafür begeistern könnten, sich diesen guten Film anzugucken. «Flying Moon» machte diese



Erfahrung 2006 bereits mit **FULL METAL VILLAGE** und brachte ihn schliesslich selber heraus. Deshalb meinten sie jetzt, wir haben keine Lust, uns ein Jahr lang über den Sinn und Unsinn, «wie kriege ich da Leute rein?» zu unterhalten, sondern wir investieren lieber die Kraft, selbst darauf hinzuweisen, dass man **COMRADES IN DREAMS** sehen sollte. «Flying Moon» macht eine bessere Verleiharbeit als mancher Verleih, ich fühle mich wohl damit.

FILMBULLETIN Sie haben in Berlin selber Kino gemacht, es gibt im Film aber keine Episode aus Deutschland.

ULI GAULKE Ich kenne die Kinomacher in Berlin hier wirklich alle, die einen machen weiter Kino, andere sind Filmemacher geworden, Tom Tykwer etwa. Dass keine Geschichte aus Deutschland dazugekommen ist, liegt auch daran, dass es schwierig ist, hierzulande noch jemanden zu finden, der bereit ist, vor der Kamera Einblick in sein Leben zu geben. In einem Kino auf einer Nordsee-Insel etwa begegnete man mir mit so viel Misstrauen, dass ich dachte, das würde man dem Film anmerken. Denn in den anderen vier Geschichten geben die Protagonisten so viel von sich preis, dass es für eine deutsche Geschichte schwer wäre mitzuhalten. Was ich aus diesen fremden Ländern mitbringe, ist ja so erzählt, dass man sich sehr schnell in einer vertrauten Umgebung befindet und den Leuten nahe kommt. Also ist es auch nicht mehr die Frage, ob es hier oder in Indien spielt, sondern: Was erinnert mich im Leben dieses jungen Mannes an mein eigenes, wie habe ich das damals gemeistert?

Wenn ich in Deutschland drehe, dann werden das härtere Themen, dann wird das deutscher. Bei **HEIRATE MICH** habe ich mit einer Kubanerin den Sprung von Kuba nach Deutschland gemacht und dabei gemerkt, wie die Erzählweise und die Ästhetik sich komplett verändern.

FILMBULLETIN Stehen Sie eigentlich mit den beiden Protagonisten aus **HAVANNA, MI AMOR** und **HEIRATE MICH** noch in Verbindung?

ULI GAULKE Ja, Gladis war erst vor zwei Tagen wieder in Berlin, und wir hatten einen schönen Tag miteinander, das ist wahrscheinlich eine Freundschaft auf Lebenszeit. Den beiden geht es gut, ihr Junge wird nächstes Jahr fünfzehn, das Arrangement zwischen den beiden lautet jetzt, Gladis verdient selber Geld, damit sie unabhängig von Erik ist, bleibt aber trotzdem noch mit ihm zusammen. Sie spricht Deutsch, hat einen guten Job, dreht bei grossen Events Zigarren für einen Haufen Geld – sie hat ihr eigenes Leben. Sie ist sehr kommunikativ, lernt viele Leute kennen und kann mir immer wunderbare Geschichten erzählen – das schreit schon fast nach einem dritten

Teil. Aber man kann nach einem Film wie **HEIRATE MICH** nicht noch einmal mit den selben Leuten drehen – sie nehmen die Kamera inzwischen ganz anders wahr, da müsste man gewissermassen erst einmal Distanz schaffen, denn nur über eine Distanz kann man dann wieder Nähe entwickeln. Wenn man sich von vornherein so nahe ist, dann ist Nähe eine Verabredung. Jeder weiss vom anderen soviel, dass es nicht mehr zu Energien kommt, wenn die Kamera angeschaltet wird. Aber es ist auch ganz schön, Leute sozusagen mal ohne Kamera über Jahre zu beobachten, wie sie ihren Blick verändern.

Der Kontakt mit meinen Protagonisten nach einem Film ist mir wichtig. Allein der Gedanke, dass in Indien “mein” Inder sitzt, ist schön, weil die Welt damit auch kleiner wird, eine Familie entsteht.

FILMBULLETIN Manche Dokumentaristen wechseln irgendwann zum Spielfilm ...

ULI GAULKE Ich habe einfach so viel Respekt vor grossartigen Spielfilmen, dass ich das nicht versuchen möchte. Der Aspekt des Abenteuers, nicht zu wissen, wohin die Reise geht – ich glaube, ich liebe auch dieses Risiko in meiner Art von Filmen. Im Februar haben wir über das erste Frauentaxiunternehmen in Moskau, das im August 2006 gegründet wurde, einen Film gedreht – zwischen dem Männertag und dem Frauentag, das sind vierzehn Tage, und in dieser Zeit wurde in Russland auch gewählt. Russland wird komplett aus der Sicht der Frauen erzählt. Darauf war ich sehr gespannt, denn seit zehn Jahren träumte ich davon, einen Film über Taxifahrerinnen zu machen. Frauen sind sowieso immer mein Thema. Ich erzähle gerne Geschichten aus der Perspektive von Frauen, und bei **PINK TAXI** kam alles mal zusammen, was ich mir sonst immer in Bruchstücken zusammengesucht habe, auch das Taxi als Kummerkasten – Frauen fahren oft nur mit Taxis, um ihre Seele zu erleichtern. Man bekommt da schon ein sehr komplexes Sittengemälde. Russland ist sehr kompliziert geworden, ich suche nach einem Bild und auch nach einer Möglichkeit, aus Augenhöhe zu erzählen, was der Stand der Dinge ist. Diese Angstbilder, die momentan wieder aufgebaut werden, das besorgt mich schon ein bisschen. Vielleicht kann mein Film diese Bilder etwas entschärfen. Zwanzig Jahre meines Lebens hatte ich “zelebrierte Brüderschaft” mit den Russen. Jetzt stehe ich quasi auf der Gegenseite, und je mehr die Gegensätze forciert werden, desto komischer wird mein Gefühl, weil ich mich mit den Russen natürlich verbunden fühle. Allerdings sind es auch nicht mehr die Russen, die ich von damals kenne – auch um das alles wieder ins Lot zu bringen, drehte ich diesen Film.

FILMBULLETIN Ist es mit der Finanzierung über die Jahre schwieriger geworden? Ihre Filme haben einen spezifischen Stil, müssen Sie trotzdem bei jedem neuen Projekt wieder einen langen Weg antreten?

ULI GAULKE **PINK TAXI** haben wir in einem halben Jahr finanziert bekommen. Wir haben zwar einen festen Redakteur bei Arte, aber selbst der will jedes Mal neu überzeugt werden. Für den geht sein Arbeitsleben ja auch weiter – ob der Stoff, den man jetzt hat, in dem Augenblick trägt, ob er in das Sendeschema passt? Grundsätzlich fängt man immer von vorne an. Das einzige, worauf ich mich verlassen kann, ist, dass meine Erfahrung im Umgang mit Themen und Protagonisten im Laufe der Jahre gewachsen ist. Aber ich muss meinem Produzenten jeden neuen Stoff pitchten – wie das erste Mal. Wenn wir uns allerdings auf einen Stoff geeinigt haben, wird es leichter, denn er weiss ja, wie ich arbeite. Ohne gewachsene Strukturen ist es aber schwer geworden, viele Förderer reden nur noch mit den Produzenten. Viele Produktionen leiden auch daran, dass der Produzent während des Drehs noch immer über Geld redet, darüber, was alles nicht geht – dadurch hat der Regisseur seinen Kopf nicht frei, um sich wirklich seiner Arbeit zu widmen. Dass dadurch die Konzentration einfach abhanden kommt, sieht man dem Film dann an. Die Zeit, in der gedreht wird, das sind zwölf Stunden harter Arbeit am Tag, das ist kein Vergnügen. Ich habe ein Land wie Kuba auch erst jetzt ohne Kamera kennengelernt, das ist viel entspannter.

FILMBULLETIN Es verging fast ein Jahr zwischen der deutschen Premiere von **COMRADES IN DREAMS** bei der Berlinale und dem Kinostart in Deutschland. Haben Sie sich den Film noch einmal vorgenommen?

ULI GAULKE Wir haben uns für einen neuen Anfang entschieden. In der internationalen Fassung gibt es zu Beginn eine wunderbare Szene, in der Kinder im Vorführraum stehen und eine Filmrolle einlegen, jetzt haben wir die Szene mit einem Afrikaner, der mit dem Megaphon einen Film ankündigt, ersetzt. Das ist jetzt eine Verabredung, die mehr auf den Film abstellt, während die ursprüngliche Version mehr die Faszination der Technik betonte. Aber da der Film sich von der Technik entfernt und mehr zu den Menschen hingehört, haben wir diese Ankündigung am Anfang mit hereingenommen. Sie bringt das Thema, das, was diese Kinomacher auszeichnet, stärker auf den Punkt.

Das Gespräch mit Uli Gaulke führte Frank Arnold

Zwei **Leben** im Film



Luc Yersin war jemand, der alles über Film und dessen Mittel wusste, jemand, der Film über alles liebte.

Du warst nicht vorgesehen, vernimmt man irgendwo in diesem Film. Jetzt will die Regisseurin die Version ihres Vaters hören: Luc sitzt vor der Kamera und raucht. Er sucht und findet keine Antwort auf die Frage seiner Tochter. *Coupe!* sagt er.

SPAGHETTI ALLE VONGOLE heisst der Film von Lila Ribi, Luc Yersins jüngerer Tochter, die damit ihre Abschlussarbeit am DAVI vorgelegt hat. Jener Institution, welche ihr Onkel Yves gegründet und an welcher ihr Vater Ton-technik unterrichtet hat.

Der kurze Film wird an der Cinémathèque in Lausanne uraufgeführt. Die Umstände sind ungewöhnlich: Eben wurde Lucs Sarg, überhäuft von Margeriten, aus dem Saal getragen. Gerade war Lucs Bild nochmals in Worten vor uns auferstanden: Ein Kameramann, ein Regisseur, die Gefährtin haben von ihm gesprochen. Eben noch haben wir Tonaufnahmen von Luc gehört. Allen voran jene aus *IL BACIO DI TOSCA*. Und jeder hat es gespürt: Hier hat jemand Perfektion erreicht.

Jetzt steht nur noch Lucs Wägeli da. Jenes Wägeli, welches ihn in alle Filmschlachten hinein begleitet hat. Darauf sein Soundrecorder, die Sonnenbrille, die Marlboros und die notorische Dächlikappe. Vielleicht ist dieser Anblick das Ergreifendste für uns, die mit Luc gearbeitet haben; und für alle, die wissen, was für eine wundervolle Symbiose hier ein Mensch mit Technik eingegangen ist. Jetzt sehen wir den verlassenen Wagen. Nichts mehr als eine Kabelsammlung mit Siliciumhalbleitern.

Wieviele Sätze jenseits der Takes müssen im Laufe eines Lebens ins Ohr eines Tonmeisters gedrungen sein. Wieviele Geheimnisse, Lästereien, Intrigen, Set-Romanzen muss er gehört haben? Die Kopfhörer auf, ist es ein ständiges Umspültwerden. Es ist die Position auf dem Set mit der grössten Intimität und zugleich der grössten Distanz.

Luc liebte die Anrufe, die ihn zum nächsten Film abriefen. So kam er auf meinen Film; er hatte den letzten am Vortag abgedreht. Ich legte ihm meinen Arbeitsstil dar. Er zuckte nicht mit der Wimper, obwohl ich ihm gerade die Hölle für jeden Tonmeister beschrieben hatte: SchauspielerInnen sprachen zu jedem Zeitpunkt an jedem Ort, wenn es sein musste, gleichzeitig. Dazu drehten wir in einer mittel-ländischen Anflugsschneise mit mittelständischen Vorgärten. Rasenmäher überall.

Einmal, während dem Dreh, hörte ich, wie er über das Alter sprach: Er würde sein Auto mit allem Notwendigen vollpacken und reisen.

Tu m'as horriblement manqué, sagt Lila Ribi in ihrem Film. Selten trifft ein nüchtern gesagter Satz schmerzhafter. Darin liegt: Wo warst du, als ich die ersten Schritte gemacht habe, als ich meine Zahnsperre kriegte, als ich nie mehr essen wollte? Aber die Regisseurin verbittet sich solche Weinerlichkeiten. Sie ist sparsam in den Mitteln und

schiebt ihrem Vater einen Karton über den Tisch. Er öffnet ihn, entnimmt ihm eine Handvoll Postkarten, zieht an der Zigarette, liest und denkt nach: *Je ne savais pas que je t'ai écrit ces cartes,* sagt er. Es scheint, auch die Orte hätten keine Erinnerung in ihm hinterlassen. Dann macht Lila einen Vorschlag: Lass uns zusammen eine Reise machen. Doch der Vater muss sich behandeln lassen. Er ist sehr krank. Er sagt ab. Dafür bekocht er seine Tochter. Sie filmt, wie er eine Fertigsauce in die Pfanne drückt, mit unvergleichlichem Humor.

Die Tochter schafft es: zu zweit fahren sie nun doch nach Italien. Am ligurischen Strand sitzen sie und schweigen. Aber Lila ist vorbereitet: *J'ai imaginé un acte symbolique.* Zwei Glasfläschchen, zwei Zettel. Jeder soll darauf seinen grössten Wunsch schreiben. Dann will sie die zwei Fläschchen mit den zwei Wünschen dem Meer übergeben. Ihr Vater sieht keinen Sinn darin: *J'ai l'impression que c'est faux.* *Ecoute,* sagt Lila, *pour moi c'est pas faux.* Lila fängt an: Sie will ihren Vater lieben, wie er ist. Aufhören, ihn zu suchen. Jetzt ist er dran. Endlose Minuten vergehen. Es will dem Vater nichts einfallen. Hartnäckig, unnachgiebig, streng bleibt Lila: Ich möchte aber, dass du das jetzt machst. Wieder so langes Schweigen. Lila ist wütend: Dann mach ich es halt für dich. Sie schreibt und liest vor. Das ist ziemlich genau das Gegenteil von dem, was ich schreiben würde, sagt Luc, *pour me libérer de mes poids, une des solutions possibles c'est de mourir.* Schweigen. Dann tun sie es, beide. Sie werfen die Fläschchen ins Meer. Und Luc nimmt Lila in den Arm. Nicht lange. Im Gegenlicht.

Die Trauergemeinde löst sich auf. Vermutlich hatten noch andere ein unbedarftes Porträt von Luc befürchtet. Herausgekommen ist eine wunderschöne Analyse über eine verunglückte Vater-Tochter-Geschichte. Jeder weiss, wie schwierig es ist, solch persönliche Dokumentarfilme zu machen. Wie sie jederzeit abrutschen können ins Narzisstische, ins Sentimentale. Lila war topfnüchtern, unnachgiebig ... brutal? Wie sie den todkranken, widerstrebenden Vater vor die Kamera gezerrt hat? Aber dieser jemand war Luc: jemand, der alles über Film und dessen Mittel wusste. Jemand, der Film über alles liebte. Ein einziges Mal ist er vor die Kamera getreten: für seine Tochter.

Ich wünsche dem Film, Lila und ihrer Kunst ein langes Leben.

Stina Werenfels

Stina Werenfels ist freie Filmregisseurin aus Zürich. Mit Luc Yersin hat sie in ihrem *NACHBEBEN* zusammengearbeitet.

MICHAEL NEUENSCHWANDER

SABINA SCHNEEBELI

DANIEL ROHR

AB 28. AUGUST IM KINO



DAS GEHEIMNIS VON MURK

Eine Komödie über Kornkreise, die Liebe und andere merkwürdige Phänomene

**PUBLIKUMSPREIS
SOLOTHURN 2008**



C-FILMS PRÄSENTIERT IN KOPRODUKTION MIT SCHWEIZER FERNSEHEN "DAS GEHEIMNIS VON MURK" EINEN FILM VON SABINE BOSS
MIT SABINA SCHNEEBELI MICHAEL NEUENSCHWANDER DANIEL ROHR MICHAEL FINGER BARBARA MAGDALENA AHREN ANDREAS MATTI MARGOT GÜDROS SARAH VIKTORIA FRICK LEA HADORN
SABINE BERG UND JEAN-LUC BIDEAU CASTING RÜTH HIRSCHFELD DREHBUCH DANIEL HOWALD PRODUKTIONSLEITUNG ROLAND STEBLER UND ANITA WASSER MASKE BEA PETRI KOSTÜM BETTINA MARX
SZENENBILD URS BEUTER TON MARC VON STÜRLER LICHT ERNST BRÜNNER SCHNITT BENJAMIN FUETER MUSIK CHRISTIAN SOMMERHALDER UND MARCO AGOVINO KAMERA FELIX VON MURALT
REDAKTION SF MADELEINE HIRSIGER STEFAN HOFFMANN PRODUZENT PETER REICHENBACH MIT UNTERSTÜTZUNG VON BUNDESAMT FÜR KULTUR ZÜRCHER FILMSTIFTUNG TELEPRODUKTIONS-FONDS

www.MURK-DERFILM.ch



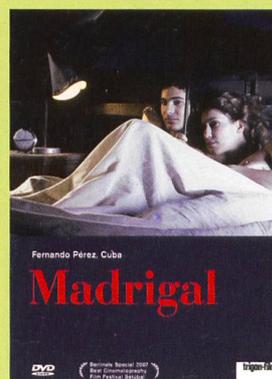
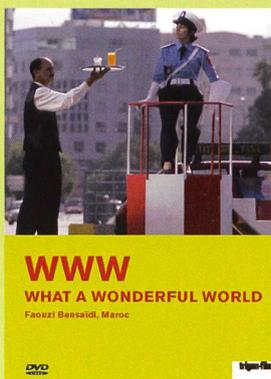
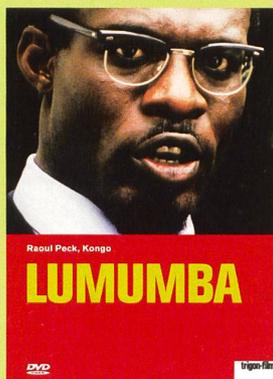
花より男子は

HIROKAZU KORE-EDA JAPAN

HANA

AB ANFANG SEPTEMBER IM KINO

«Eine überraschende Komödie in Kostümen.
Nach *Nobody Knows* wagt *Hana* einen leichten
Ton voller Fantasie.» *Les Cahiers du Cinéma*



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

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

trigon-film