Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 295

Heft

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

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

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

Download PDF: 06.08.2025

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

Fr. 9.– € 6.–

9.08

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Das Beste der Marx Brothers: die Paramount-Filme

Kino – Fenster in andere Dimensionen

THE BANISHMENT von Andrej Swjaginzew

LE SILENCE DE LORNA von Jean-Pierre und Luc Dardenne

WALTZ WITH BASHIR von Ari Folman

Gespräch mit Ari Folman

TOKYO SONATA von Kiyoshi Kurosawa

VICKY CRISTINA BARCELONA von Woody Allen

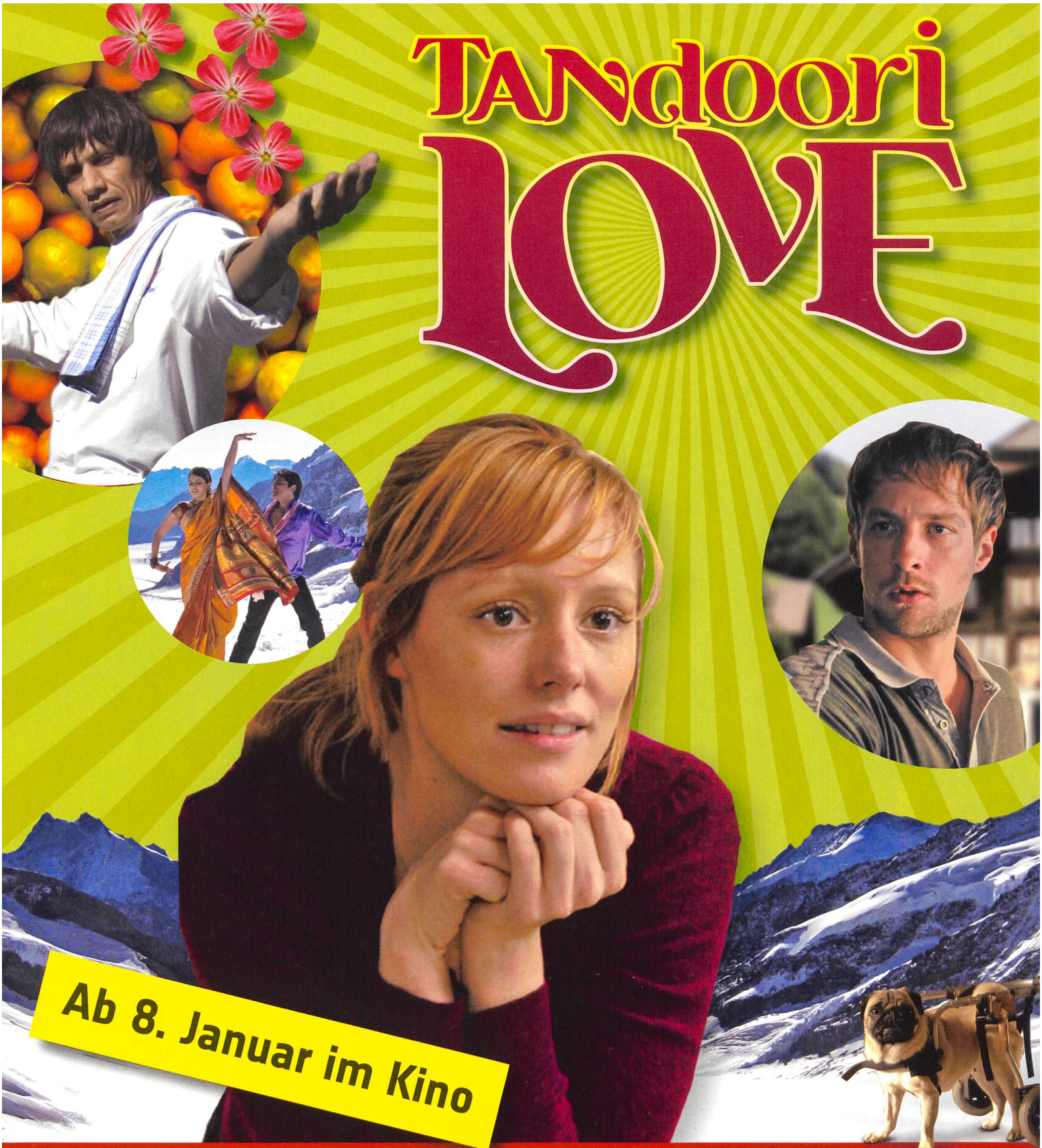
LAKE TAHOE von Fernando Eimbcke

www.filmbulletin.ch

Filmbulletin 50. Jahrgang

> Marx Brothers
> Kirche & Film

TANdoori LOVE



LAVINIA WILSON, MARTIN SCHICK, VIJAY RAAZ, JOHANNA BANTZER, WOLFRAM BERGER, SHWETA AGARWAL, MAX RÜDLINGER

CORRA FILM PRESENTS TANDOORI LOVE A FILM BY OLIVER PAULUS COPRODUCED BY PANDORA FILMPRODUKTION, SCHWEIZER FERNSEHEN SF, LITTLE SHARK ENTERTAINMENT

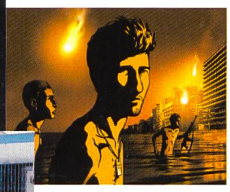
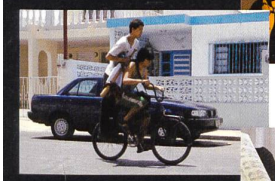
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DANIELA KNAPP SOUND RALF WEBER EDITOR ISABEL MEIER & ANDRE BIGOUDI SCORE MUSIC MARCEL VAID SONGS JESSE MILLINER & ERDAL TOSUN

SOUND DESIGN GUIDO ZETTIER SET DESIGN NINA BACHMANN & ROGER MARTIN COSTUME DESIGN REGULA WETTER MAKE UP DESIGN ANNE-ROSE SCHWAB EXECUTIVE PRODUCER STEPHAN BARTH

LINE PRODUCER INDIA SHENAZ RANGWALA COPRODUCERS REINHARD BRUNDIG, RAIMOND GOEBEL PRODUCER VALERIE FISCHER SCREENPLAY BY OLIVER PAULUS & STEFAN HILLEBRAND DIRECTED BY OLIVER PAULUS

SUPPORTED BY BUNDESAMT FÜR KULTUR (EDI), ZÜRCHER FILMSTIFTUNG, SUISSIMAGE, TELECLUB, AMT FÜR KULTURFÖRDERUNG SOLOTHURN, MFG BADEN-WÜRTTEMBERG, DEUTSCHER FILMFÖRDERUNGS FONDS

DOLBY DIGITAL In Selected Theatres · FILMCOOPI ZÜRICH · cobrafilm · PANDORA FILM · SF SCHWEIZER FERNSEHEN · kultur · suissimage · TELECLUB · ZÜRCHER FILMSTIFTUNG · media luna · Kings Kurry

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

9.2008
50. Jahrgang
Heft Nummer 295
Dezember 2008

Titelblatt:
Penélope Cruz als Elena
in VICKY CRISTINA BARCELONA
Regie: Woody Allen

KURZ BELICHTET
3 *Carthago Filmfestival*
5 *Bücher*
8 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
9 **Indifferente Natur, dumpfe Materie**
THE BANISHMENT *von Andrej Swjaginzew*
11 **Die Grenzen der Käuflichkeit**
LE SILENCE DE LORNA *von Jean-Pierre und Luc Dardenne*

ZEITLOS AKTUELL
14 **Why a Duck?**
Das Beste der Marx Brothers: die Paramount-Filme

FILMFORUM
24 **Verdrängen und Erinnern**
WALTZ WITH BASHIR *von Ari Folman*
26 **«Das Einzige, was zählt, sind Geschichten»**
Gespräch mit Ari Folman

NEU IM KINO
28 LAKE TAHOE *von Fernando Eimbcke*
29 TOKYO SONATA *von Kiyoshi Kurosawa*
31 VICKY CRISTINA BARCELONA *von Woody Allen*
32 TANDOORI LOVE *von Oliver Paulus*
32 PATTI SMITH: DREAM OF LIFE *von Steven Sebring*
33 THEN SHE FOUND ME *von Helen Hunt*
34 ANONYMA *von Max Färberböck*

STREIFLICHT
35 **Kino – Fenster in andere Dimensionen**
Einige Gedanken zum Verhältnis von Kirche und Kino, Theologie und Film

UNPASSENDE GEDANKEN
40 **Autorenfilm schlägt Produzentenkino**
Von Samir

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

Inserateverwaltung
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
Matthias Cristen, Frank Arnold, Johannes Binotto, Pierre Lachat, Gerhard Midding, Fritz Hirzel, Doris Senn, Herbert Spaich, Michael Ranze, Geri Krebs, Nick Joyce, Julia Marx, Erwin Schaar, Thomas Binotto

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now! Filmverleih, Pathé Films, Rialto Film, Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Berlin, Fotoarchiv, Berlin

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2008 neunmal.
Jahresabonnement
CHF 69.-/Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich Porto

© 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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral de l'intérieur DFI
Office fédéral de la culture OFC

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur

Katholische Kirche im Kanton Zürich

Katholische Kirche im Kanton Zürich

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

förderverein
ProFilmbulletin

Um die Unabhängigkeit der Zeitschrift langfristig zu sichern, braucht Filmbulletin Ihre ideelle und tatkräftige Unterstützung.
Auch Sie sind herzlich im Förderverein willkommen. Verschiedene ProFilmbulletin-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
Kathrin Halter

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

In eigener Sache

Filmbulletin 50. Jahrgang

Wir freuen uns.

Liebe Leserinnen
Liebe Leser

Wenn Sie dieses Heft in Händen halten, ist wiederum ein Zwischenziel erreicht, denn mit dieser Ausgabe von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» ist der 50. Jahrgang dieser Zeitschrift *abgeschlossen*.

Wir durften – wie Sie ja mitbekommen haben – diesen fünfzigsten Jahrgang etwas inszenieren, zelebrieren und feiern. Und nun zum Abschluss gibt es, für alle, die mögen: *Marx Brothers und Apéro*.

Denn zum Abschluss dürfen wir alle Abonnentinnen und Abonnenten am Donnerstag, 11. Dezember, ab 18 Uhr, zu einer Doppelvorstellung zum halben Preis mit den Marx-Brothers-Filmen DUCK SOUP und A NIGHT AT THE OPERA ins Filmpodium Zürich einladen (Kartenbestellung unter www.filmbulletin.ch) – zwischen den Filmen offerieren wir einen kleinen Apéro: Gerne erheben wir das Glas, um mit Ihnen anzustossen.

Und gerne bedanken wir uns an dieser Stelle wiedereinmal für all die Unterstützung, die wir bislang immer von allen Seiten – insbesondere von unseren Abonnentinnen und Abonnenten, aber auch von den Subventionsgebern – erhalten haben, erhalten und hoffentlich weiterhin erhalten werden – ohne diese Unterstützung müsste das Abenteuer, diese Zeitschrift zu machen, scheitern.

Wir wünschen Ihnen frohe Festtage und ein gutes, cinephiles, neues Jahr – sowie uns und Ihnen: einen wiederum normalen, aber nicht minder prächtigen 51. Jahrgang von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe».

Walt R. Vian

Wir trauern.

Wir trauern um Peter W. Jansen. Unser lieber Freund, herausragender Filmkritiker, geschätzter Kollege und langjähriger Mitarbeiter dieser Zeitschrift ist am Samstag, den 15. November, wenige Tage nach seinem 78. Geburtstag in seinem Heimatort Germsbach bei Baden-Baden gestorben.

Bei einem seiner letzten öffentlichen Auftritten, soll er sich an die Filmkritikerinnen und Filmkritiker mit den Worten gewannt haben: «Eines wünsche ich Ihnen vor allem: dass Sie niemals satt sein werden. Dass Sie niemals Überdruss empfinden.» Für Peter hat sich dieser Wunsch erfüllt: er blieb offen, aufmerksam und neugierig. Freundlich und fröhlich dazu.

Als ich Peter einmal mitteilte, dass ich nicht übel Lust hätte, den ganzen Bettel hinzuschmeissen, kam seine Antwort, rot hervorgehoben, postwendend:

«DAS MACHST DU BITTE NICHT! DU WIRST NOCH IMMER UND IMMER MEHR GEBRAUCHT!
BIS BALD: PETER»

Überhaupt soll Peter hier noch einmal selbst zu Wort kommen. Ein paar eher zufällig ausgewählte Zitate aus seinen Mails dürften am eheste spürbar werden lassen, wie Peter war, lebte und dachte:

lieber walter, lieber josef – da hätte ich etwas nicht ganz übliches vorzuschlagen: mozart im kino (als figur und als lieferant von filmmusik). da gibt es reichlich stoff, und ihr könntet euch das heft nach bedarf und belieben aussuchen, denn das ganze jahr ist mozart-jahr. – mir hat übrigens sehr gefallen, was lachat über kurosawa geschrieben hat. glückwunsch.

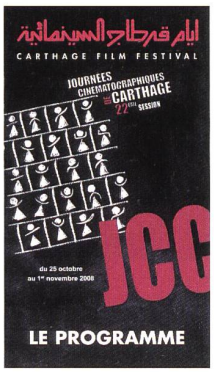
werte herren redaktoren! weil wieder ein paar leute dahingeschieden sind (huillet, pontecorvo) und das begräbnisinstitut jansen gefordert war, bin ich mit dem dahingeschiedenen mozart in verzug geraten. gewährt mir bitte die frist bis 25. geht das?
grüsse vom peter

uff, lieber walter – was muss man bei euch nicht alles wissen/können. wenn du keine(n) andere(n) dafür hast, der sich auskennt, würd ich mich (zur not) in das thema reinknien, bräuchte aber einige zeit dazu. also: ich bin überhaupt nicht enttäuscht, wenn ihr eine andere lösung hättet.
herzliche grüsse
(und ich freu mich, ätsch, dass du so viel arbeit hast!) peter

toll, was ich von dir über hawks lese und von rolf von demselben collagiert sehe. peter

Walter, Josef, Rolf und das ganze Team von Filmbulletin

Journées Cinématographiques de Carthage



Man könnte das Filmfestival von Karthago, das alle zwei Jahre Ende Oktober mitten in Tunis durchgeführt wird und bescheiden als *Journées Cinématographiques de Carthage* firmiert, eigentlich auch als ideales Filmfestival bezeichnen. Zu sehen sind maximal vier Filme am Tag, die im Verlaufe der Woche mehrfach wiederholt werden. Die Distanzen vom Hotel beziehungsweise vom Festivalzentrum zu den Kinos sind nicht grösser als zehn Minuten zu Fuss. In den recht grossen Kinos mit jeweils nur einem Saal ist es kein Problem, einen Sitzplatz zu finden, langes Anstehen ist nicht notwendig, und lange Wartezeiten gibt es keine – obwohl auch das lokale Publikum sehr zahlreich in die Säle strömt. Nebenveranstaltungen und Partys halten sich in Grenzen. Ideale Bedingungen, sich auf die Filme zu konzentrieren.

Der offizielle Wettbewerb der 22. Ausgabe dieser «Journées Cinématographiques de Carthage» (JCC) umfasste achtzehn Spielfilme der Jahre 2007 und 2008, alle aus Afrika und den arabischen Ländern – nur einer davon wurde als Weltpremiere annonciert. (Wichtig sind eben die Filme, nicht der Rummel und die Show.)

Selbstverständlich hat auch dieses Festival zahlreiche andere Sektionen. Genannt seien neben je einem Wettbewerb für Kurz- und für Videofilme, die Sektion «Cinéma du monde» (wo für die einheimische Bevölkerung etwa die neuen Filme von Ken Loach und Woody Allen, oder nebst TOKYO SONATA etwa auch AUF DER ANDEREN SEITE zu sehen waren), die Sektionen «Aspekte des aktuellen türkischen Filmschaffens» und «Palästina: Gegen das Vergessen» sowie «Low Budgets aus Afrika und Irland».

Das älteste Filmfestival in Afrika verstand sich – auch durch seine geografische Nähe zu Europa gegeben – immer schon als Mittler zwischen Nord und Süd – im Dialog allerdings immer die Sicht des Südens betonend – und ohne die Mittlerrolle in den Süd-Süd-Verbindungen zu vernachlässigen. (Es war denn auch bei den JCC, wo die FEPACI – Pan-African Federation of Filmmakers –, welche alternierend zu den JCC das Panafrikanische Filmfestival von Ouagadougou in Burkina Faso durchführt, 1970 gegründet wurde.) Viele der inzwischen grossen Namen des afrikanischen und arabischen Filmschaffens erhielten, seit die JCC 1966 gegründet wurden, den Grossen Preis des Festivals, bevor sie auch anderswo anerkannt wurden: Sembene Ousmane aus Senegal (1966), Youssef Chahine aus Ägypten (1970), Souleymane Cissé aus Mali (1982), der Palästinenser Michel Khleifi (1988), die Tunesier Nouri Bouzid, Ferid Boughedir und Moufida Tlatli (1986, 1990, 1994), der Syrier Mohamed Malass (1992) und der Algerier Merzak Allouache (1996). Denn ein weiteres Ziel der JCC war selbstverständlich immer auch schon, afrikanisches Filmschaffen ebenso wie Filme aus den arabischen Ländern weltweit bekannt zu machen.

Dass die Retrospektive des Festivals dem französischen Filmproduzenten Humbert Balsan galt, erstaunt vor diesem Hintergrund kaum. Balsan hat, nachdem er 1980 etwa LOULOU von Maurice Pialat produziert hatte, fünf Filme von Youssef Chahine, etwa AL MASSIR oder ADIEU BONAPARTE, produziert. INTERVENTION DIVINE des Palästinenser Elia Suleiman wäre ohne das Engagement von Humbert Balsan wohl nie entstanden, aber auch für junge französische Filmschaffende wie Sandrine Veysset, Philippe Faucon und Claire Denis hat er sich engagiert und Filme von ihnen produziert.

Walt R. Vian

50. Jahrgang

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
feiert

Filmprogramm 7
Doppelvorstellung
DUCK SOUP
A NIGHT AT THE OPERA
mit den Marx Brothers

im Filmpodium Zürich
Donnerstag, 11. Dezember 2008
18.15 und 20.30 Uhr

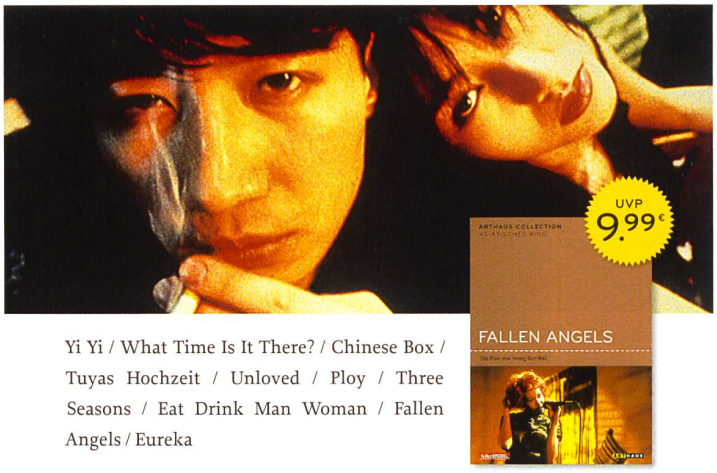
Filmpodium Nüschelerstrasse 11
www.filmpodium.ch

Filmbulletin offeriert in der Pause einen Apéro, und seinen Abonnentinnen und Abonnenten die Doppelvorstellung zum halben Preis. Anmeldung für die vergünstigte «Double Bill» unter www.filmbulletin.ch

ARTHAUS COLLECTION
KLASSIKER

Citizen Kane / Leoparden küsst man nicht / Sehnsucht / King Kong und die weiße Frau / Gertrud / Verdacht / 12 Uhr mittags / Letztes Jahr in Marienbad / La Strada / Bestie Mensch

ARTHAUS COLLECTION
ASIATISCHES KINO



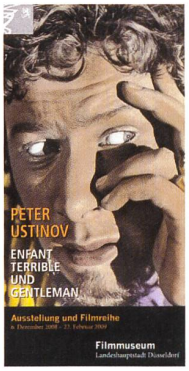
Yi Yi / What Time Is It There? / Chinese Box / Tuyas Hochzeit / Unloved / Ploy / Three Seasons / Eat Drink Man Woman / Fallen Angels / Eureka

ARTHAUS COLLECTION
LITERATUR

Emma / Der Englische Patient / Fontane Effi Briest / Faust / Berlin-Alexanderplatz / Hamlet / Brief einer Unbekannten / Reise nach Indien / Der Glöckner von Notre Dame / Medea

ARTHAUS BESONDERE FILME MEHR UNTER WWW.ARTHAUS-COLLECTION.DE

Kurz belichtet



Woody Allen und Julia Roberts in EVERYONE SAYS I LOVE YOU *Regie: Woody Allen*

Marx Brothers

Im Zürcher *Filmpodium* sind im Dezember von den frühen Marx-Brothers-Filmen noch ANIMAL CRACKERS (3., 4. 12.), HORSE FEATHERS (10., 14., 15. 12.), DUCK SOUP (26. 12.) und A NIGHT AT THE OPERA (31. 12.) zu sehen – zusätzlich zur «Double Bill mit Zwischenspiel» vom 11. Dezember zu Ehren dieser Zeitschrift.

www.filmpodium.ch

Vom Kino lernen

Thema des 14. Internationalen *Bremer Symposiums zum Film* (16. bis 18. Januar 2009) ist die Filmvermittlung. Unter dem Motto «Vom Film lernen heisst filmisches Denken lernen» will das vom Kommunalen *Kino 46* und der *Universität Bremen* organisierte Symposium unterschiedliche Ansätze der Filmvermittlung vorstellen und diskutieren. Insbesondere soll der in Frankreich entwickelte Ansatz der Vermittlung von «Film als Kunst» (*Alain Bergala* wird anwesend sein) mit dem in England entwickelten Konzept der «film literacy» (vertreten durch *Cary Bazalgette*) verglichen werden. Die Fachtagung mit Vorträgen, Diskussionen, Arbeitsgruppen und ausführlichem Filmprogramm wendet sich explizit auch an eine breite Öffentlichkeit.

www.vomkinolernen.de

Peter Ustinov

Unter dem Titel «Peter Ustinov – Enfant terrible und Gentleman» würdigt das *Filmmuseum Düsseldorf* den 2004 82-jährig verstorbenen Schauspieler, Autor, Regisseur und politisch Engagierten. Unvergessen bleibt der wandlungsfähige (Neben-)Darsteller als «Anreisser, Werber, Schlepper par excellence», als Zirkusdirektor in LOLA MONTEZ von Max Ophüls. Mit Filmstills und Plakaten, Video- und Hörstationen, persönlichen Briefen, Manuskripten, Zeichnungen und Privatfotos wird Peter Ustinov nicht nur als Film- und Theaterschauspieler, begnadeter Causeur, sondern auch als Autor zahlreicher Bühnenstücke, Romane und Kurzgeschichten dargestellt, und nicht zuletzt wird auch sein politisch-gesellschaftliches Engagement gewürdigt. Die Ausstellung dauert bis 22. Februar 2009 und wird von einer Filmreihe im Kino «Black Box» – etwa mit BEAU BRUMMEL von *Curtis Bernhardt*, BILLY BUDD von und mit Ustinov, SPARTACUS von *Stanley Kubrick*, TOPKAPI von *Jules Dassin*, THE LAST REMAKE OF BEAU GESTE von *Marty Feldman* – begleitet.

Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4, D-40213 Düsseldorf, www.duesseldorf.de/kultur/filmmuseum

Venedig

Zur wunderschönen Ausstellung «Venedig – Von Canaletto und Turner bis Monet» in der Fondation Beyeler in Riehen, Basel hat das *Filmpodium Zürich* das ebenso schöne wie spannende filmische «Begleitprogramm» zusammengestellt. Im Dezember ist in der Reihe «Schauplatz Venedig» etwa Komödiantisches unterschiedlichster Couleur wie THE HONEY POT von *Joseph L. Mankiewicz*, EVERYONE SAYS I LOVE YOU von *Woody Allen* und PANE E TULIPANI von *Silvio Soldini* noch zu sehen; *Fred Astaire* und *Ginger Rogers* tanzen sich durch TOP HAT von *Mark Sandrich*; *Al Pacino* verkörpert Shylock in THE MERCHANT OF VENICE von *Michael Radford*, *Dirk Bogarde* Gustav von Aschenbach in DEATH IN VENICE von *Luchino Visconti* und *Helena Bonham Carter* in THE WINGS OF THE DOVE von *Iain Softley* eine klassische Henry-James-Figur. Ganz besonders empfeh-

JESUS, DU WEISST
Regie: Ulrich Seidl

Marlene Dietrich
in SHANGHAI EXPRESS
Regie: Josef von Sternberg

len möchte man DON'T LOOK NOW, das furios montierte Meisterwerk von *Nicolas Roeg* mit *Julie Christie* und *Donald Sutherland*, und – ganz anders – LUNDI MATIN von *Otar Iosseliani*.

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

Ulrich Seidl

Anlässlich des Luzerner Starts von IMPORT EXPORT von Ulrich Seidl (4.–11. 12.) zeigt das *stattkino Luzern* anfangs Dezember weitere Filme des österreichischen «Forscher am Lebendigen» (Birgit Schmid in Filmbulletin 2.03): TIERISCHE LIEBE (5. 12.), HUNDSTAGE (7. 12.) und JESUS, DU WEISST (12. 12.). Im Kompilationsfilm ZUR LAGE (6., 8. 12., Schweizer Erstaufführung) gehen Ulrich Seidl, *Barbara Albert*, *Michael Glawogger* und *Michael Sturminger* dem Österreich nach, das anno 2000 massiv für Jörg Haider und die extreme Rechte gestimmt hatte.

Stattkino Luzern, Bourbaki Panorama, Löwenplatz 11, 6002 Luzern, www.stattkino.ch

Changierende Identitäten

Das Fotomuseum Winterthur präsentiert unter dem Titel «In Love with Beauty» das fotografische Werk des «Untergrundklassikers» *Walter Pfeiffer* (bis 15. 2.). Das *Filmfoyer Winterthur* zeigt begleitend dazu im Dezember Filme, «in denen es um lustvolle, aber auch schmerzliche Komplikationen bei der Suche nach Identität in den Zwischenbereichen von Maskulin und Feminin geht»: VELVET GOLDMINE von *Todd Haynes* (9. 12.), GOHATTO von *Nagisa Oshima* (16. 12.), ED WOOD von *Tim Burton* (23. 12.) und FAREWELL TO MY CONCUBINE von *Chen Kaige* (30. 12.).

Filmfoyer Winterthur, dienstags, Kino Loge, Oberer Graben 6, 8400 Winterthur, 20.30 Uhr, ab sofort auch 17.30 Uhr, www.filmfoyer.ch

Marlene Dietrich

Sowohl das *Stadtkino Basel* wie das Berner *Kino Kunstmuseum* widmen ihr Dezemberprogramm der Diva *Marlene Dietrich* mit Filmen wie DER BLAUE ENGEL, BLONDE VENUS, SHANGHAI EXPRESS und THE SCARLET EMPRESS, alle unter der Regie von *Josef von Sternberg*; aber auch etwa mit DESTRY RIDES AGAIN von *George Marshall*, TOUCH OF EVIL von *Orson Welles* und A FOREIGN AFFAIR von *Billy Wilder*. Beidenorts wird *Fred van der Kooij* einen Vortrag zu «Josef von Sternberg und Marlene Dietrich» halten.

www.stadtkinobasel.ch; www.kinokunstmuseum.ch

The Big Sleep

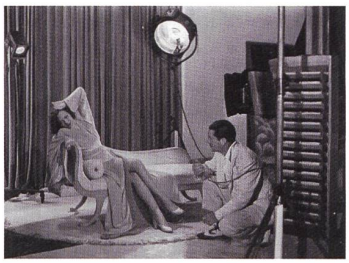
Paul Newman

26. 1. 1925–26. 9. 2008

«In THE VERDICT (1982) spielte er einen Bostoner Anwalt irischer Herkunft, Frank Galvin, und es war die Rolle seines Lebens. Newman war in jenem Niemandsland zwischen fünfundfünfzig und sechzig. Und Galvin muss etwas in ihm berührt haben. ... Doch die stärkste Landschaft war Newman selbst mit seinen wunderbaren weissen Haaren, seinem falkenähnlichen Profil, ein grossartiger Raubvogel. Newman war kein Junge mehr und hatte schon Ansätze zu einem Hühnerhals. Doch sein wunderbarer Verfall – das mächtige Gesicht ein bisschen gebrochen, die Augen, die aus einer etwas abgegriffenen Landkarte herausstarren – ziehen uns immer noch näher zu Paul hin, und er enthüllt eine Seite, die er nie zuvor riskiert hatte: eine kalte Angst, den Gestank des Scheiterns, die Ahnung eines nahenden Verhängnisses.»

Jerome Charyn in «Movieland. Hollywood und die grosse amerikanische Traumkultur». Hildesheim, Claassen, 1993

Glamourfotografie



Ohne John Kobal wäre die Geschichte Hollywoods gewiss um einige fotografische Ikonen ärmer. Als in den sechziger Jahren die meisten Studios an Wirtschaftskonglomerate verkauft und ihre Bildarchive aufgelöst wurden, baute der gebürtige Österreicher zielstrebig eine der weltweit wichtigsten Sammlungen von Fotografien aus der Goldenen Zeit der amerikanischen Filmindustrie auf. Kobal war der erste, der die herausragende Bedeutung erkannte, die den zu Abertausenden in Umlauf gebrachten Schauspielerporträts und *scene stills* für die Studios und das Starsystem zukam. Aus den umfangreichen Beständen, die nach Kobals Tod 1991 in die John Kobal Foundation mit Sitz in London überführt wurden, sind zahlreiche Bildbände hervorgegangen, darunter «The Art of the Great Hollywood Portrait Photographers 1925–1940» (New York: Alfred A. Knopf 1980), das wohl schönste Buch zum Thema.

Anlässlich der Ausstellung «Made in Hollywood. Photographs from the John Kobal Foundation», die zunächst im Santa Barbara Museum of Art zu sehen ist und später auch im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt gezeigt werden soll, hat der Steidl Verlag unter dem Titel «Glamour of the Gods» nun einen weiteren opulenten Band herausgebracht. Der Katalog versammelt eine repräsentative Auswahl von über zweihundert Szenenfotos und Starporträts aus Kobals Archiv, die ältesten aus den späten zehner, die jüngsten aus den sechziger Jahren.

«Glamour of the Gods» ist das vorerst letzte in einer langen Reihe von Büchern, die in den vergangenen Jahren zur Hollywood-Fotografie erschienen sind. Dazu gehören Joel W. Finlers «Hollywood Movie Stills: The Golden Age» (London, B.T. Batsford Limited 1995), die bislang gründlichste Geschichte der Starfotografie, und der elegante Bildband «Paper Dreams» des Schweizer Sammlers Christoph Schifferli. Vor diesem Hintergrund reicht es nicht länger aus, auf die – unbestrittene – Verführungskraft des Materials zu vertrauen, wie es die Herausgeber von «Glamour of the Gods» getan haben.

In einer kurzen Einleitung, die sich mit der Entstehungsgeschichte der Sammlung beschäftigt, ist zu lesen, Kobal habe bei einigen Bildern versuchsweise die aufwendigen Retuschen rückgängig gemacht, um der fotografischen Produktion von Stars auf die Spur zu kommen. Die Ergebnisse dieser Bemühungen sucht man in «Glamour of the Gods» jedoch vergeblich. Auch von Rita Hayworth wird nur Bob Landrys bekanntes Pin up reproduziert, nicht aber die Home Story für Life, in deren Zusammenhang es entstanden ist.

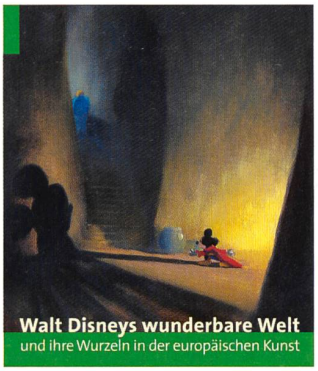
Aussen vor bleibt in «Glamour of the Gods» also gerade das, was das Starporträt in der Spannung zwischen kunstvollem Artefakt und millionenfach reproduziertem Gebrauchsmaterial so interaessant macht: die technische Verfertigung von Glamour und Starqualitäten, die Zirkulations- und Gebrauchsformen der Fotos. Zudem sind die Abbildungen nach dem denkbar schlichtesten Prinzip chronologisch aneinandergereiht, so dass weder die Handschrift einzelner Fotografen noch der Stil eines Studios oder der historische Wandel einsichtig wird, dem das Image von Stars häufig unterliegt. Das ändert nichts daran, dass die Fotos selbst und die Aufmachung des Bandes grossartig sind. Nur wäre aus dem Material sehr viel mehr zu machen gewesen.

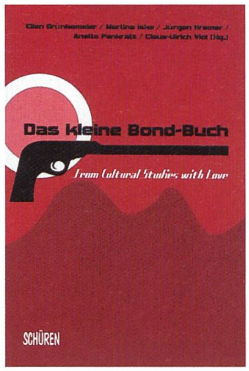
Matthias Christen

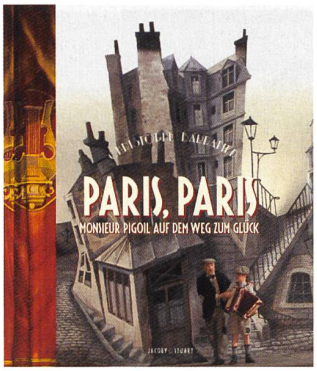
Robert Dance: Glamour of the Gods.: Photographs from the John Kobal Foundation. With an introduction by John Russell Taylor. Full colour throughout. Göttingen, Steidl, 2008, Fr. 75.90, € 45

Wünsche dir Kino!
kino
karte
.ch
Mit der Kinokarte günstiger und bargeldlos
die neusten Filme sehen
Vier exklusive Motive nach Wahl
Gültig in Zürich (Arthouse, Riffraff) und Luzern (Bourbaki)
Online bestellen: www.riffraff.ch / www.kinoluzern.ch
oder an der Kinokasse
BOURBAKI
RIFFRAFF
Partner:
CINEMANI
Illustration: Anna Sommer

Von Mäusen und Mäusen







«Disneyland», das ist vielerorten noch ein Schimpfwort, wenn es darum geht, amerikanische "Un"-Kultur zu benennen. Nun mag das Element von Kitsch, das in den dort zur Schau gestellten Attraktionen enthalten ist, tatsächlich nicht jedermanns Sache sein, aber mit den Freizeitparks gleichzeitig auch die Filme von Disney abzuqualifizieren, wäre fehl am Platze. Dass Walt Disney als Vertreter der Massenkultur für die sogenannte seriöse Kunst durchaus ein offenes Auge hatte und sie sich zunutze zu machen verstand, kann man in vielen Publikationen nachlesen. In München ist derzeit (noch bis 25.1.2009) eine Ausstellung zu sehen, die diese Zusammenhänge systematisch und umfassend darstellt. «Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst» war zuvor in Paris und Montreal zu sehen, für den derzeitigen Ausstellungsort ist man sogar in Neuschwanstein fündig geworden – und ein Text zu den Märchenschlössern Ludwig II. und ihren Widerspiegelungen in der Architektur einzelner Disney-Filme gehört zu den acht Texten des Bandes. Der wird eingeleitet durch acht Doppelseiten, auf denen klassische Gemälde und Motive aus Disney-Filmen einander gegenübergestellt werden – die Ähnlichkeiten sind wirklich frappant. «Disneys Filme sind das Ergebnis einer geschickten Mischung aus seiner persönlichen Intuition einerseits und dem umfassenden Wissen einiger seiner Mitarbeiter andererseits, gestützt auf Hilfsmittel wie die gut ausgestattete Bibliothek, Filmvorführungen und fast laufende Schulungen der Künstler innerhalb des Studios», resümiert *Bruno Girveau*. Die Ausstellung und das Buch widmen sich dabei vor allem den abendfüllenden Zeichentrickfilmen, die zu Lebzeiten Disneys entstanden. Dabei beruhen 14 von 17 Filmen auf europäischen Quellen, weiss *Robin Allan* zu berichten, der bereits 1999 eine eigene Studie zum Thema publiziert hat, die er hier gerafft vorstellt und dabei auch konkreten Bezug auf viele der Abbildungen des Katalogteils nimmt. Ein eigenes Kapitel ist der Zusammenarbeit von Disney und Dalí bei dem Mitte der vierziger Jahre geplanten Film DESTINO, ein in der Tat für Disney ungewöhnliches Werk, gewidmet (in der Ausstellung ist die 2003 fertiggestellte Version zu sehen). Herausgekommen ist mit dieser Veröffentlichung – ein ideales Weihnachtsgeschenk – ein ebenso spannendes wie gut lesbares Buch, das den Zusammenhang von Kreativität und Handwerk am Beispiel Disney beleuchtet.

Ein anhaltender Bestandteil der Populärkultur ist auch James Bond, der Agent des britischen Geheimdienstes mit der Doppelnull. Ähnlich wie mit der Literatur über Walt Disney könnte man auch mit der über Bond Regale füllen, von Fanbüchern, die eine Fülle von Details zusammentragen, über Fotobände bis hin zu wissenschaftlichen Untersuchungen. Das im vergangenen Jahr erschienene «Kleine Bond-Buch» versucht sich an einer Art Brückenschlag: es versammelt die Vorträge eines Kongresses, den Anglisten der Universitäten Bochum und Dortmund 2006 veranstalteten, «um Bond aus kulturwissenschaftlicher Sicht zu untersuchen» – und die im Vorfeld die Erfahrung machen mussten, dass Bond ebenso eine geschützte Marke ist wie Disney, bei der man höllisch aufpassen muss, um nicht Post von deren Anwälten zu erhalten. Dazu passt denn auch gut ein einleitender Text, der benennt, wer im Verlauf von 45 Jahren Bond-Filmgeschichte alles schon mal Prozesse geführt hat, weil er seine Rechte an Bond verletzt sah. Untersucht werden zentrale Motive der Bond-Filme wie Hotels und Inseln, seine Identität und gleich mehrfach seine Männlichkeit. In diesem Zusammenhang wird auch der jüngste Bond-Darsteller Daniel Craig in seinem ersten Auftritt durchleuchtet. Liest man den Band allerdings unter dem Eindruck des Kinobesuchs von A QUANTUM OF SOLACE, dann hat man den Eindruck, von einer vergangenen Welt zu lesen, die wie die literarischen Schöpfungen des Bond-Vaters Ian Fleming untrennbar mit dem Kalten Krieg verknüpft war, als realpolitischer Hintergrund, vor dessen Folie sich die Überfigur Bond erhob, und mit der der neue Bond nicht mehr viel zu schaffen hat – selbst seine Lizenz zum Reisen lässt ihm kaum noch Zeit, die touristischen Attraktionen gebührend zu würdigen. Aber vielleicht wird das mit dem nächsten Film ja wieder anders ...

Auch im Zeitalter der DVD ist das Buch zum Film noch nicht ausgestorben: Im Fall von Christophe Baratiers PARIS, PARIS (Originaltitel: FAUBOURG 36) handelt es sich bei dem Begleitband um so etwas wie ein Souveniralbum, in dem das Drehbuch in eine literarische Erzählung verwandelt wird, unterstützt durch zahlreiche grossformatige Szenenfotos, die die Atmosphäre eines Varietétheaters im Pariser Stadtteil Faubourg zwischen Mitte der dreissiger und Mitte der vierziger Jahre eindrucksvoll einfangen. Dass der Film diese in den Prager Barrandov-Studios neu erschuf, wo 76 der 84 Drehtage stattfanden, kann man den abschliessenden vier Seiten, als «Making of» betitelt, entnehmen. Das hätte durchaus Stoff für mehr hergegeben, aber das will dieses Buch nicht.

Bleibt dieses Buch nah dran am Film und bewahrt die Erinnerung an den Kinobesuch, so liefert das Begleitbuch zu Erwin Wagenhofers Dokumentarfilm LET'S MAKE MONEY! eine Vertiefung des darin angerissenen Themenkomplexes. «Dieses Buch folgt nicht auf Schritt und Tritt dem Film oder erzählt ihn gar nach», schreibt der Verfasser *Caspar Dohmen*, Wirtschaftskorrespondent der «Süddeutschen Zeitung». «Was macht die Bank mit unserem Geld?» lautet der Untertitel des Buches, das mit einer Geschichte der Tauschmittel beginnt. Ähnlich wie der Film schafft es auch das Buch, eine ziemlich abstrakte Materie verständlich zu machen. Dabei legt der Verfasser Wert darauf, den Leser immer wieder in seiner Rolle als Konsument und Geldanleger miteinzubeziehen und an dessen Verantwortung zu appellieren. Das sechsseitige Nachwort des Regisseurs hätte man sich ausführlicher gewünscht, zu schnell kommt er zum Thema statt mehr über die Schwierigkeiten, so einen Film zu machen, zu erzählen. Aber das liegt wohl am Thema, das angesichts der Finanzkrise, deren Höhepunkt praktisch mit dem Kinostart des Films in Deutschland und Österreich zusammenfiel, für heftige Diskussionen sorgte – auch bei der Berliner Premiere wollte das Publikum eher Auskunft von dem linken SPD-Wirtschaftsfachmann Herrmann Scheer haben als von Regisseur Wagenhofer.

Frank Arnold

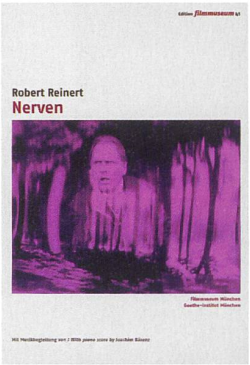
Bruno Girveau / Roger Diederen (Hg.): Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst. München, Hirmer Verlag, 2008. 304 S.

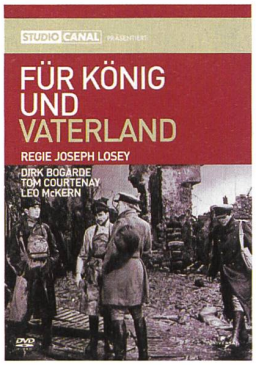
Ellen Grünkemeier, Martina Iske, Jürgen Kramer, Anette Pankratz, Claus-Ulrich Viol (Hg.): Das kleine Bond-Buch. From Cultural Studies With Love. Marburg, Schüren Verlag, 2007. 200 S.

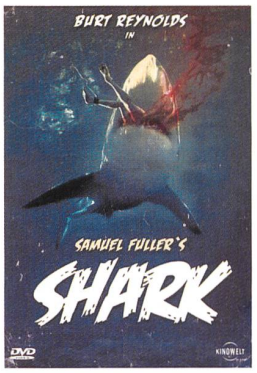
Christophe Baratier: Paris, Paris. Monsieur Pigoil auf den Weg zum Glück. Berlin, Verlagshaus Jacoby & Stuart, 2008. 160 S.

Caspar Dohmen: «Let's Make Money!» Was macht die Bank mit unserem Geld? Freiburt, Verlag orange press, 2008. 223 S.

DVD







Robert Reinert experimentiert

Als «Monumental-Film» wurde 1920 Robert Reinerts Film NERVEN auf dem Plakat angekündigt, und tatsächlich ist dessen Ambition eine gewaltige: Nicht weniger als «den Zündstoff, den Krieg und Not im Menschen erzeugt und der vielfach politisch ausgelöst wurde (...) die nervöse Epidemie» versucht Reinert in diesem vergessenen Klassiker darzustellen. Die Erschütterung des Ersten Weltkriegs nachzeichnend und die Stummfilm-Experimente der zwanziger Jahre vorwegnehmend, benutzt Reinert das filmische Medium nicht um die physische, sondern um die psychische Welt nachzubilden. Die Brüche, Traumen und Ängste der Psyche geht der Regisseur mit einer wahrhaft ver-rückten Montagetechnik, mit Filtern und Verzerrungen an. Die zeitgenössischen Rezensionen behaupten, manche Zuschauer dieses Films hätten nach der Vorführung selbst in eine Nervenheilanstalt eingeliefert werden müssen, was zum Verbot des Films geführt habe. Eine aufregende Entdeckung ist diese gänzlich unbekannte Kostbarkeit indes auch heute noch. Zwei Monate vor Robert Wienes CABINET DES DR. CALIGARI hat Robert Reinert bereits den Film als buchstäbliche Nervenkunst entdeckt. Die vom Filmmuseum München erstellte Rekonstruktion des Films ist eine Sensation.

NERVEN *D 1919. Kein Regionalcode. Bildformat: 4:3; Sound (Musikbegleitung): DD 2.0; Untertitel: E. Extras: Szenenvergleiche der Fragmente; zeitgenössische Dokumentaraufnahmen. Vertrieb: edition filmmuseum*

Joseph Losey subvertiert

Nimmt man die Zahl von DVD-Veröffentlichungen als Zeichen der Wertschätzung, ist es um die Reputation Joseph Loseys wohl eher schlecht bestellt. Tatsächlich aber hatte der Amerikaner, der vor allem mit seinen Filmen im englischen Exil berühmt wurde, schon zu Lebzeiten seinen Ruf arg lädiert: Titel wie MODESTY BLAISE, STEAMING oder BOOM! figurieren mit Vorliebe auf Listen à la «Die schlechtesten Filme aller Zeiten». Umso begrüssenswerter ist, dass nun gleich drei seiner besten Filme als DVD-Veröffentlichungen zu einer Wiederentdeckung des gerne verkannten Meisterregisseurs einladen:

THE CRIMINAL erzählt vom brutalen Gangsterboss Johnny, der nach einem grossen Raubüberfall ins Gefängnis kommt, wo sowohl die Justiz als auch die Unterwelt herausfinden will, wo sich die Beute befindet. Wie so oft in seinen Filmen, interessiert Losey auch hier vor allem das soziale System, in welches die Figuren eingezwängt sind. Der Thriller ist nur Vorwand, um die grausame Hackordnung eines Gefängnisses zu studieren. Die Schonungslosigkeit, mit der Losey das tut, hat denn auch dazu geführt, dass der Film in mehreren Ländern verboten war.

IN KING AND COUNTRY hingegen sind es die Strukturen des Militärs, die Losey seziert. Anhand des jungen Soldaten Arthur, der sich im Ersten Weltkrieg von der Front absetzt und an dem das englische Militärgericht nun ein Exempel statuieren will, wird die Unmenschlichkeit und Absurdität der Kriegsbürokratie aufgedeckt. Das im Titel genannte Vaterland erweist sich selbst als schlimmster Feind. Das Militär hat endgültig nichts Nobles und Ehrenhaftes mehr, wenn Losey zeigt, wie übel es sich an den eigenen Soldaten vergeht: Die standrechtliche Erschiessung des vermeintlichen Deserteurs ist ein ekelerregender Mord im Schlamm der Schützengräben. Krieg – buchstäblich ein Drecksgeschäft.

Mit noch grösserer Virtuosität nimmt Losey in THE SERVANT Gesellschaftsstrukturen auseinander: Ein gutsituierter Londoner Playboy legt sich einen Butler zu. Doch ausgerechnet dieses Statussymbol unterläuft das Herrschaftsverhältnis. Zwischen Herr und Knecht spielt eine fatale Dialektik, und schon bald erkennt sich der Hausherr als der eigentlich Untergebene. Der Zusammenbruch, dem der Lebemann entgegentaumelt, ist natürlich auch der Kollaps der dekadenten *upper class* Englands, den wohl nur ein Ausländer so scharf wahrnehmen konnte.

DIE SPUR FÜHRT INS NICHTS *GB 1960. Region 2. Bildformat: 1,66:1 (anamorph); Sound: Mono 2.0; Sprache: E, D; Untertitel: D, E. Vertrieb: Universal*

FÜR KÖNIG UND VATERLAND *GB 1964. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Mono 2.0; Sprache: E, D; Untertitel: D, E. Vertrieb: Universal*

DER DIENER *GB 1963. Region 2. Bildformat: 1,66:1; Sound: Mono 2.0; Sprache: E, D; Untertitel: D, E. Vertrieb: Universal*

Samuel Fuller explodiert

In Jean-Luc Godards PIERROT LE FOU tritt der Regisseur Samuel Fuller in einer kleinen Rolle auf und gibt eine knackige Charakterisierung der eigenen Arbeit: «Kino ist wie ein Schlachtfeld: Liebe, Hass, Action, Gewalt, Tod – in einem Wort: Emotion.» Zwei von Fullers filmischen Schlachtfeldern sind nun auf DVD erhältlich. In SHOCK CORRIDOR von 1963 lässt sich ein Sensationsjournalist in die Psychiatrie einliefern, um dort brisante Details über einen ungelösten Mordfall auszugraben. Doch was er stattdessen findet, ist: der eigene Wahnsinn und den der ganzen Nation. Die Schundstory ist für Fuller einzig Mittel zum Zweck. Die Irrenanstalt ist eine Miniaturausgabe Amerikas voller Bigotterie und Rassismus. Und Fuller findet schlagende Bilder für den entgleisten *american way of life*: Ein schwarzer Insasse zieht sich selbst die Larve des Ku-Klux-Klans über, und im psychotischen Anfall des Journalisten stürzen in diesem Schwarzweissfilm plötzlich in Farbe die Niagarafälle übers Bild. Der Filmtitel impliziert es schon: Fuller spart nicht mit Schocks, sondern beschiesst den Zuschauer buchstäblich mit seinen extremen Bildern. Ein Film, der nur als B-Movie möglich war. Mit grossem Budget derart aggressives und explosives Kino zu machen – das hätte Anfang der Sechziger kein Produzent zugelassen.

Dass Fuller bei seinen Filmen nicht immer Narrenfreiheit hatte, davon kündet SHARK! von 1969: Ein Waffenschmuggler auf der Flucht vor der Polizei heuert bei Meeresforschern an. Doch schnell stellt sich die Expedition als Schatzsuche in Haifischgewässern heraus. Bereits sechs Jahre vor Spielberg erkennt Fuller das Kino-Potential vom Kampf zwischen Mensch und Fisch. Mit der von den Produzenten aufgenötigten Schnittversion war der Regisseur allerdings so unzufrieden, dass er verlangt hatte, seinen Namen aus dem Vorspann zu entfernen. Doch die Produzenten lehnten ab. Obwohl der vielleicht schwächste Film Fullers, ist er gerade darum ein interessantes Studienobjekt: Er zeigt, wie viel Dynamit der Regisseur selbst dann noch in einen Film zu packen vermochte, auch wenn er die eigenen Financiers gegen sich hatte.

SCHOCK KORRIDOR *USA 1963. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Mono 2.0; Sprache: E; Untertitel: D. Vertrieb: Kinowelt*

SHARK *USA 1969. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Mono 2.0; Sprache: E, D; Untertitel: D. Vertrieb: Kinowelt*

Johannes Binotto

Indifferente Natur, dumpfe Materie

THE BANISHMENT von Andrej Swjaginzew

Bestimmte Traditionen überdauern sämtliche Wechselfälle. Die russische geht auf Stummfilmzeiten zurück, und sie führt jetzt über Andrej Tarkowski zu jemandem wie Andrej Swjaginzew. Der dreissig Jahre jüngere Nachfahre huldigt seinem Vorbild an einer Stelle mit einer suchenden diagonalen Kamerafahrt über Wasserlachen, Gestrüpp, herumliegende Steine und sonstige zugefallene Materie hin. Andere Filmemacher, zuvorderst Pawel Lungin, wären im gleichen Atemzug zu nennen.

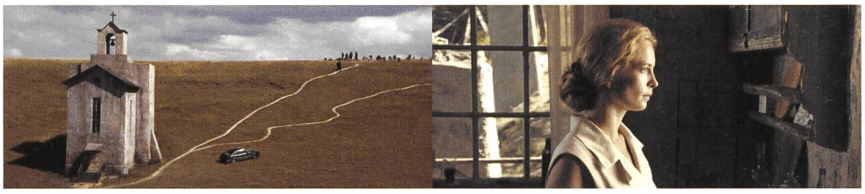
Denn einerlei, ob Revolution, Stalinismus, Weltkrieg, Kalter Krieg, imperialer Kollaps, Neo-Feudalismus, Wirtschaftskrise oder nahende Pleite – gewisse Filme, die besten, ähneln einander unbeirrt. Sie tun es wenigstens im Aussehen und im Geist, aber oft auch thematisch. Wohlverstanden, Russland war noch nie anders als unstet. Dennoch wirkt es immer gleich auf der Leinwand, nämlich unterentwickelt fortgeschritten, etwas ältlich, auf eine Zukunft gerichtet, die nie wirklich näher zu rücken scheint.

THE BANISHMENT, so heisst der Film jetzt überall, wo kein Russisch gesprochen wird. Schon der Titel spielt auf jenes Instrument an, die Verbannung, das von jeher den Gewaltigen im Kreml treffliche Dienste geleistet hat, bis heute. Denn das Land verfügt wie kein anderes über jene unwegsamen Distanzen, die das Deportieren allerhand Aufmüpfiger verlockend macht. Wo das amerikanische Kino die Weiten des Kontinents als überwindbar darstellt, da verfährt das russische umgekehrt. Willig kapituliert es vor den Ausmassen des Geländes, die unantastbar, schon fast heilig erscheinen. Mehr noch, stillschweigend wird unterstellt, die wahre zivilisatorische Leistung bestehe darin, die Abstände so zu belassen, wie die unbedachte Natur sie nun einmal vorgesehen hat.

Zwischen den Brüdern

Indessen schickt die Handlung, die auf einer schlecht bekannten Story des nur noch selten gelesenen Amerikaners William Saroyan beruht, niemanden nach Art der Zaren in die Wüste oder Taiga hinaus. Vielmehr nehmen sich Alex und Mark wie Selbstverbannte aus irgendwo da draussen: abseits von grösseren Ortschaften, in einem baufälligen, allein stehenden Haus, das ihr Vater hinterlassen hat. Die beiden Brüder muten an, als wären sie zurückgeworfen auf ihre unerschütterliche, sichtlich übergrosse Vertrautheit untereinander. Eine so innige Bindung wird verschiedentlich hilfreich sein, kein Zweifel. Allerdings schafft sie auch eine Komplizität, die leicht einmal Schaden anrichten kann.

Über Telefone verbunden, die nach Modell 1965 aussehen, führen die beiden Gespräche wie: «Du, ich hab' ein Problem.» – «Ich komme sofort.» – «Das muss nicht jetzt sein.» – «Aber ich bestehe darauf.» In Gang kommt das Drama mit einer Pistolenkugel, die unerklärlicherweise ihre Bahn



in Marks linken Oberarm gefunden hat. Nein, da braucht's keinen Arzt. Alex eilt herbei, ohne lange zu fragen, und verbindet. Und an dieser Stelle darf das vielseitige deutsche Verb ruhig in seiner doppelten, ja dreifachen Bedeutung verstanden sein. Wenig später holt die Intrige zu einem etwas weiteren Kreis aus, im Zug einer komplizierten Abtreibung, die Alex seiner Frau abverlangt. Diesmal ist ohne Arzt nichts zu machen. Unkompliziert, absolut prompt vermittelt der verdächtig gut vernetzte Mark die gefragte Fachkraft.

Die beiden Vorfälle treiben die Erzählung voran, bis sie den Punkt erreicht, wo alles einhält, um fortan auf einem dritten, noch grösseren Umweg rückwärts zu steuern auf die entscheidende Frage hin, wie es denn überhaupt so weit hat kommen können. Zwischen Alex und Mark zerrieben wird Vera, die Wahrhaftige, die Gattin des einen von ihnen und Mutter seiner Kinder. Ihr fehlt die Kraft, der geballten, verschworenen, unabwehrbaren Wucht der beiden Brüder entgegenzutreten, die für jedes selbstverursachte Problem unter der Hand eine Lösung improvisieren. Die Frau ist es wohl, die da von der Stelle befördert, sprich: regelrecht in Acht und Bann getan wird. Aber was ist das nun, eine Premiere oder eine Wiederholung?

Lyrische Prosa

Tschechow klingt an, auch Dostojewski, desgleichen Strindberg, Ibsen und Bergman. Von den massiven Männern mit ihren etwas zu dicken Hälsen und vorgeschobenen Kinnpartien hebt sich, wie einst Bibi Andersson oder Liv Ullmann, skandinavisch blond und blauäugig leuchtend auf schummrigem Grund die zierliche *Maria Bonnevie* in der Rolle der Vera ab. Kunststück, kommt sie doch vom famosen Stockholmer Königlichen Theater her, das so viele schwedische Lichtgestalten, fast nur Frauen, hervorgebracht hat.

Vor allem aber trumpft die monotone, wie unendlich vorrätige Landschaft auf, die nach allen Richtungen hin langweilig und doch grossartig aussieht wie überall sonst in Russland. Sie spiegelt die seelische Verfassung der Protagonisten wider: ihre Hoffnung, ihre Hilflosigkeit, ihre Bereitschaft, gegebenenfalls über Leichen zu gehen. Das Überleben unter solchen Verhältnissen – in dieser Luft, in diesem Licht, in dieser Leere – erheischt eine beherzte Widerstandsfähigkeit bis hin zu einer bestimmten Abhärtung. Die Schwenks und Fahrten der Kamera, vorwiegend horizontal, weder zu langsam noch zu schnell, legen zusätzliche Abstände zwischen die Gestalten, die auch so schon tief in den Raum zu stehen kommen.

Alles zusammen fügt sich zu einer Atmosphäre, die mit den etwa gar noch religiös verbrämten Klischee-Vorstellungen von der sogenannten russischen Seele nichts mehr zu tun hat. Der zwingend dazu gehörende Winter bleibt ausgespart. THE BANISHMENT ist durchweg physisch gemeint und zu verstehen, als eine lyrische Prosa auf das konkrete Dasein und seine erbarmungslosen Eliminationsrunden: auf die Unbehaustheit und Fehlbarkeit der Menschen wie auf ihre Ausdauer, mehr aber noch auf jene indifferente Natur und dumpfe Materie, die uns nicht brauchen.

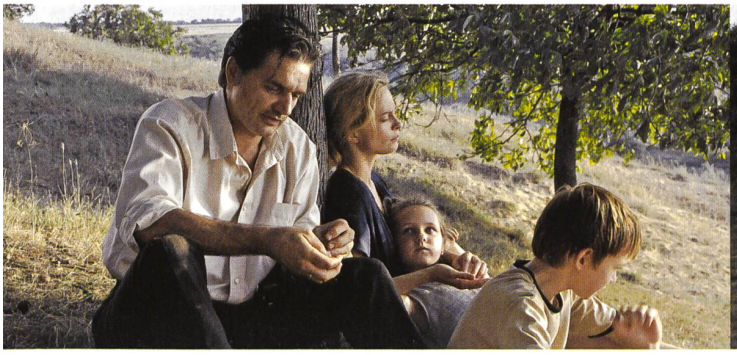
Pierre Lachat

IZGNANIE

Stab
Regie: Andrej Swjaginzew; Buch: Oleg Negin, Artem Melkumjan; nach «The Laughing Matter» von William Saroyan; Kamera: Mikhail Krichman; Schnitt: Anna Mass; Ausstattung: Andrej Ponkratov; Kostüme: Anna Barthuly; Musik: Andrej Dergachev, Arvo Pärt; Ton: Andrej Dergachev

Darsteller (Rolle)
Konstantin Lavronenko (Alex), Maria Bonnevie (Vera), Alexandr Baluyew (Mark), Maxim Shibaev (Kir), Cathérine Kulkina (Eva), Dmitry Uljanov (Robert), Alexei Vertkov (Max)

Produktion, Verleih
REN FILM; Produzent: Dmitry Lesnesvsky. Russland, Belgien, Frankreich 2007. Farbe; Dauer: 150 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



Die Grenzen der Käuflichkeit

LE SILENCE DE LORNA von Jean-Pierre und Luc Dardenne

Man darf das Plakatmotiv des Films durchaus als eine Verheissung lesen. Eine junge, schöne Frau mit nackten Schultern ist auf ihm zu sehen. Offenbar kommt sie gerade aus der Dusche, streicht sich durch die feuchten Haare mit einer Geste, in der eine betörende Sinnlichkeit liegt. Aber man zögert, sich dieser Verheissung lustvoll anzuvertrauen. Der Gedanke, Jean-Pierre und Luc Dardenne würden sich erstmals für die Erotik eines weiblichen Körpers interessieren, geniert einen: Ist er nicht geradezu frivol?

Gewiss, es ist nicht das geringste Verdienst der belgischen Regisseure, junge Schauspielerinnen-Talente zu entdecken: Emilie Dequenne in ROSETTA, Deborah François in L'ENFANT. Und die Körper stehen seit jeher im Zentrum ihres Kinos. Sie sind sein energetisches Zentrum, Angelpunkt jeder Kameraeinstellung. Vor allem anderen verleihen sie den Figuren Präsenz. Aber bislang fristeten die Körper der Frauen in ihren Filmen eine wuchtig unromantische Existenz, sie waren Faktoren im ökonomischen System, kannten nur den Aggregatzustand der Anstrengung und Erschöpfung im Arbeitsalltag. Und nun bescheren die Regisseure ihrem Publikum in LE SILENCE DE LORNA zum ersten Mal den Anblick weiblicher Nacktheit. Ganz sachlich entkleidet sich die Titelheldin einmal in einer Einstellung, gibt sich eine Blösse ohne Scham oder Verführungsabsicht. Aber dann gibt es mit einem Mal, in der Mitte des Films, eine Liebesszene; eine heftige sogar.

Lorna, deren Ehe mit dem heroinsüchtigen Claudy bislang nur ein Vertrag, ein Tauschhandel zu beider Nutzen war, reisst sich und ihm die Kleider herunter. In ihrer Umarmung scheint sich eine uneingestandene Leidenschaft zu erfüllen. Aber aus Lornas Geste spricht noch eine andere Art der Liebe: Sie bietet sich ihm dar, um ihn davon abzuhalten, rückfällig zu werden. Ihr Fleisch soll das Heroin ersetzen. Eine Barmherzigkeit und Fürsorge, die ihr bisher völlig fremd waren, haben von ihrem Körper Besitz ergriffen. Sie hat sich zum ersten Mal berühren lassen von seiner Hilflosigkeit und Verzweiflung.

Es ist ein delikater Moment, man glaubt fast, die Verlegenheit der beiden Regisseure spüren zu können. Er sollte auf keinen Fall die Anzüglichkeit eines Striptease bekommen. Sie haben ihn in einer einzigen, langen Plansequenz gefilmt, die Lornas Geste Integrität und Glaubwürdigkeit verleiht. In dieser Szene gelingt den gestrengen Bilderfinder und -verweigerern ein Kunststück, wie es sonst nur Patrice Chéreau im Gegenwartskino bewältigt: In den Gesten des Begehrens eine tiefere Sehnsucht aufzuspüren, für die die Erotik ein selbstverständlicher und nobler Ausdruck ist. Ihre Menschwerdung spürten die Protagonisten der Dardenne-Filme bisher zuerst als einen Schmerz in ihrem Bauch. In LE SILENCE DE LORNA sind die Körper keine Festung, kein Panzer mehr wie in ROSETTA oder LE FILS. Sie können ihre Kraft nicht mehr aus sich selbst allein schöpfen, sie müssen sich aneinander anlehnen, einander ganz umfassen.

Überlebensstrategien

In dem sehr schönen Porträt, das Jean-Pierre Limosin für die Reihe «Cinéastes de notre temps» über die belgischen Filmemacher gedreht hat, erklären sie, weshalb sie vorzugsweise im Winter drehen. Dabei entsteht regelmässig eine Spannung zwischen den Temperaturen und der für die Jahreszeit etwas zu leichten Kleidung der Figuren. Das hat seine soziologische Triftigkeit – ihre Charaktere sind meist zu arm, um sich die jeweils angemessene Garderobe leisten zu können –, aber vor allem weckt es in den Darstellern ein Gefühl der Fragilität, der Unsicherheit. Ihre Körper müssen stärker reagieren und sind so noch präsenter vor der Kamera.

Auch in ihrem neuen Film herrscht eine solch unbehagliche Atmosphäre, welche untergründig die Verharschung der sozialen Verhältnisse spiegelt. Es lebt sich ungemütlich in ihren Filmen, die oft an Orten des Transits, der Unbehaustheit spielen. Ihre Figuren führen eine karge Existenz, die ganz auf das Verdienen des Lebensunterhalts zielt. Die Zirkulation des Geldes spielt hier wiederum eine zentrale, vieldeutige (und keineswegs nur negativ konnotierte) Rolle. Die Albanerin Lorna ist mit dem drogensüchtigen Claudy eine *mariage blanc*, eine Scheinehe eingegangen, um die belgische Staatsbürgerschaft zu erhalten. Der Plan des Schleppers Fabio sieht vor, dass sie nach dem Tod des Junkies durch eine Überdosis eine zweite Ehe mit einem reichen Russen schliessen soll, der so, gleichsam nach dem Prinzip des Stafettenlaufs, ebenfalls Staatsbürger wird. Lorna ist spröde und abweisend gegenüber Claudy, der sich jeden Handbreit Nähe bitter von ihr erkämpfen muss. Wenn er um ihre Hilfe beim Entzug bettelt, buhlt er gleichzeitig um ihre Liebe. Aber ihr ganzes Streben zielt darauf, gemeinsam mit ihrem Freund Sokol genug Geld zu sparen, um ein Imbissrestaurant zu eröffnen.

Lorna ist eine resolute, widerstandsfähige Migrantin, die an ihrer schwierigen Situation nicht verzweifelt. Es besitzt eine grosse Eleganz, wie sie sich in der fremden Welt bewegt und auch behauptet. Als klassische Dardenne-Heldin handelt sie zweckorientiert, folgt einer tapferen, auch etwas dumpfen Überlebensstrategie. Sie besitzt indes eine beträchtliche pragmatische Intelligenz; einfallsreich versucht sie, ihre Ehe mit Claudy durch eine Scheidung und nicht durch dessen Drogentod zu beenden. Der Zuschauer begreift rasch, wie hochmütig es wäre, ihren bescheidenen Lebenstraum gering zu schätzen. Die Dardennes denunzieren ihn nicht. Die erhoffte Integration in die bürgerliche Gesellschaft erscheint keineswegs monströs oder gar schäbig, der Preis jedoch, den die Aussenseiter dafür zahlen müssen, ist moralisch kompromittierend.

Es liegt eine bewundernswerte Redlichkeit darin, wie beharrlich die belgischen Regisseure sich weigern, einen genau abgezirkelten Kinokosmos voller bequemer, moralischer Gewissheiten für ihre Figuren zu entwerfen. Die soziale Kälte ist für sie keine Prämisse, keine wohlfeile Folie: Die Beamten, denen Lorna bei ihren Behördengängen begegnet, die Pflegerinnen und Ärzte im Krankenhaus, in das Claudy eingeliefert wird, handeln überaus gewissenhaft. Anders als es sonst in Sozialstudien geläufig ist, geht es für ihre Figuren nicht darum, sich die Menschlichkeit in einer Welt zu bewahren, in der sie ihren Wert verloren zu haben scheint. Sie müssen sie vielmehr erst in sich entdecken und mühsam freilegen. Lorna muss sich jede Geste der Zuneigung anfangs gleichsam ab-

trotzen. Diese Seelenbewegung ist ein langer Entwicklungsprozess, den die Regisseure geduldig und vorurteilslos begleiten. Ihre erzählerische Moral liegt in der Vertrautheit mit den Figuren, im beharrlichen Befragen der Wirklichkeit. Das Milieu, die sozialen Umstände sind präzis recherchiert, werden genau und achtsam vermessen.

Der Anlass ihrer Filme ist ja oft ein *fait divers*, eine vermischte Meldung aus den Randzonen der Gesellschaft, die sie aufgreifen, weil sie sie verstört hat. Dabei bestehen sie darauf, dass die Charaktere eine Wahl haben. Claudy ist nicht nur ein hilfloses Opfer seiner Drogensucht, seine Hoffnung, diesmal von Heroin wegzukommen, ist authentisch. Auch die Figur des Fabio lösen sie aus dem Klischee des nurmehr schäbigen Kleinganoven aus und verleihen ihr Nuancen und Schattierungen. Und Lorna ist nicht nur Komplizin und Opfer des Arrangements, sie gewinnt die Freiheit, ihre eigene Schuld zu erkennen. Diese Erkenntnis ist ein Mandat, das die Regisseure keiner ihrer Figuren ersparen mögen. Aber die Gnade ist spätestens seit LE FILS zu einem festen dramaturgischen Element in ihrem filmischen Universum geworden. Es ist gewiss kein Zufall, dass die Wandlung der Figuren sich in ihrem neuen Film, ebenso wie in ROSETTA und LE FILS, in der Natur, einem Wald vollzieht. Es gibt keine leichtfertigen Ausflüchte in ihrer Welt, auch keine Utopien oder Träumereien, aber dennoch behält der trostlose Alltagsrealismus nicht das letzte Wort. Die moralische Haltung ihres Kinos bleibt dabei jederzeit belastbar.

Ihre Inszenierung scheint damit klassischer geworden zu sein, der Erzählrhythmus hat sich verlangsamt, weil er nicht mehr in atemlosem Schlepptau den Figuren folgt. Die vertraute, unruhige Handkamera, die ihnen stets im Nacken sass, hat längeren, distanzierteren und bisweilen statischeren Einstellungen Platz gemacht. Die Subjektivierung der Erzählung ist zurückgenommen, nun entdecken wir die Welt weniger aus der Perspektive der Figuren, sondern vom Standpunkt einer Kamera aus, die eine eigenständige, abgelöste Position bezieht.

Ihr Blick war jedoch schon in L'ENFANT offener, da dort ein Paar im Mittelpunkt stand. Auf 35mm zu drehen, bedingt eine andere Wahl der Objektive und des Abstands. Dadurch ist der Kontext der Szenen präsenter, gewinnt die Stadt als Lebensraum eine deutlichere Kontur. Deshalb ist der Film freilich nicht welthaltiger geworden, als es die früheren schon waren. Nie hat man das Gefühl, die Kamera hätte eine sicherere Distanz gewählt, noch immer ist sie mit den Figuren im Dekor verhaftet. Das Kino der Brüder Dardenne erfüllt sich im gleichen Wechselrhythmus von Evidenz und Rätsel, gewinnt seine Doppelwertigkeit daraus, verschlossen und zugleich mitteilsam zu sein. Das Zögern hat noch immer einen festen Platz in ihrer Erzählmoral. Sie braucht das Schweigen vor den Worten. Umso eindrucksvoller ist es, wenn Lorna das ihre bricht.

Gerhard Midding

Sich wandeln, um sich treu zu bleiben

Als LE SILENCE DE LORNA in diesem Mai in Cannes lief, fielen zahlreichen Kritikern die Abweichungen gegenüber ihren früheren Filmen auf: Zum ersten Mal haben sie nicht in ihrem Heimatort Seraing, sondern im nahegelegenen Liège gedreht, zum ersten Mal nicht 16mm-, sondern 35mm-Material benutzt, der Film weist mehr Figuren auf, als man es sonst von ihnen gewohnt ist, er wird stärker von der Handlung vorangetrieben, seine komplizierte Intrige gemahnt zeitweilig fast an einen *polar*.

Regie: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne; Buch: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne; Kamera: Alain Marcoen; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Ausstattung: Igor Gabriel; Kostüme: Monic Parelle; Ton: Pierre Duret

Darsteller (Rolle)
Arta Dobroshi (Lorna), Jérémie Renier (Claudy), Fabrizio Rongione (Fabio), Alban Ukaj (Sokol), Morgan Marinne (Spirou), Olivier Gourmet

Produktion, Verleih
Les Films du Fleuve, Archipel 35, Lucky Red; Produzent: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Denis Freyd; Belgien, Frankreich, Deutschland 2008. Farbe; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution; D-Verleih: Piffl Medien, Berlin

WHY A DUCK?

1

Das Beste der Marx Brothers: die Paramount-Filme

Ein Blick in zwei alte Zeitschriften? Eine Nummer des «Time»-Magazins, 31. Dezember 1951. Auf der Titelseite, rotgerandet, Groucho Marx in einer Porträtzeichnung. Launig-forscher Blick, sich lichtendes Haar und Nickelbrille, die Zigarre aus dem Mund ragend. Die Bildlegende: «Markenzeichen: Unverschämtheit». Er soll's – gerahmt – zu Hause aufgehängt haben. Die Huldigung im Innern des Heftes – eine Seite, «Personality» betitelt – ist ungezeichnet, handelt mehr von Grouchos TV-Quiz als von den Jahren, als die Filme reden lernten, und beginnt mit dem Satz: «Für einige Amerikaner konkretisiert sich der Name Marx in einem bärtigen Propheten der sozialen Verelendung, aber für die meisten bedeutet er ein clowneskes Durcheinander von Brüdern.»

Eine Nummer der «Cahiers du Cinéma», Februar 1955. Eines der Hefte mit gelbgerahmtem Titelblatt, das ausnahmsweise keinem aktuellen Film gewidmet ist, sondern Groucho Marx, der in MONKEY BUSINESS mit der Hollywood-Blondine *Thelma Todd* auf dem Sofa posiert. Der Hauptbeitrag – er ist von André Martin geschrieben – trägt den Titel: «Haben die Marx Brothers eine Seele?» Thelma Todd bleibt ungenannt, aber im Bildband «The Groucho Phile» gibt es ein Foto mit den beiden, versehen mit dem an «Hollywood Babylon» gemahnenden Zusatz, dass Thelma Todd ein paar Jahre später in der Garage ihres Hauses in Palisades Island eines Morgens ermordet aufgefunden wurde.

Unverschämtheit? Seelenlosigkeit? Zwei Stichworte zu den Marx Brothers, die immer wieder zu hören sind. Auch einer der fünf Filme, die sie für die Paramount gedreht haben, ist genannt worden: MONKEY BUSINESS, der erste originale Film der Marx Brothers. Premiere: 19. September 1931. Bis es so weit war, wurde einiges an Phantasie und Geld investiert, von den Nerven aller Beteiligten zu schweigen. Groucho Marx hatte *J. S. Perelman* und *Will B. Johnstone*, zwei New Yorker Zeitungs-Cartoonisten, als Autoren für einen Radiosketch engagiert. «Nun», erinnerte Perel-

2

3

HAMMER: «DID ANYONE EVER TELL YOU THAT YOU LOOK LIKE THE PRINCE OF WALES? I DON'T MEAN THE PRESENT PRINCE OF WALES; ONE OF THE OLD WALES, AND BELIEVE ME WHEN I SAY WALES, I MEAN WALES. I KNOW A WHALE WHEN I SEE ONE.» THE COCOANUTS

man sich später, «wir brüteten drei Tage lang in einem Zimmer und alles, was uns einfiel, war das Bild der vier Marx Brothers als blinde Passagiere auf einem Transatlantik-Dampfer – jeder in seinem eigenen Fass. Nachdem wir das hatten, verliess uns die Inspiration vollständig.» Als sie bei einem Lunch mit ihrer Idee herausrückten, wandte Groucho sich zum Erstaunen der beiden an Chico und sagte: «Das ist kein Radiosketch, Boys – das ist unser nächster Film.»

Also denn – mit *Norman McLeod* als Regisseur: MONKEY BUSINESS mit Groucho, Harpo, Chico und Zeppo, die einen Luxusdampfer auf den Kopf stellen, respektive die Hierarchie der Gesellschaft, die sich auf ihm versammelt findet. Der Film ist eine einzige Jagd – mehr noch der Gags freilich als der Gebrüder, die ihre Verfolger mit koboldhaftem Rollenwechsel auf den Arm nehmen, am schönsten Harpo, der sich in einen Kasperle verwandelt. Nichts ist heilig. Eine Operndiva im Interview mit der Presse. Groucho, der einem Reporter den Notizblock aus der Hand nimmt und fragt: «Stimmt es, dass Ihr Mann sich scheiden lässt, sobald er wieder sehen kann?»

«Monkey Business», Affengeschäft wörtlich, nennt Groucho die Tätigkeit der amerikanischen Einwanderungsbeamten. Die Marx Brothers versuchen zuerst, mit einem lächerlichen Trick durch die Kontrolle zu schlüpfen. Sie zeigen einen Pass von Maurice Chevalier vor, alle denselben, und stimmen einen seiner Schlager an. Harpo, der Stumme, lässt seine Stimme vom Grammophon ertönen. Als das fehlschlägt, gehen sie zum Angriff über. Harpo kommt auf den Tischen der Beamten daher, greift nach den Papieren, den Stempeln, den Dokumenten und wirbelt alles durcheinander. Einer der Immigration Officer bekommt sogar einen Stempelaufdruck auf die Glatze. Nicht umsonst hat Antonin Artaud den Film «eine Hymne auf die Anarchie und die integrale Revolte» genannt.

Groucho macht's mit Sätzen, mit der Stimme, mit Wörtern. Er legt sich nicht nur mit dem Captain an, er hat auch ein Techtelmechtel mit der vernachlässigten Blondine, die Thelma Todd gibt. Er geht durchs Zimmer, direkt aufs Klosett. Was er denn mache da drin? «Nichts», sagt er und steckt den Kopf heraus. «Komm schon hinein.» Dann kommt er heraus, legt sich aufs Bett, und los geht's. «Bevor ich mit dir durch bin, wirst du einen

1 *Groucho Marx und Thelma Todd in* MONKEY BUSINESS; 2 *Harpo, Zeppo, Chico und Groucho Marx in* MONKEY BUSINESS; 3 THE COCOANUTS; 4 ANIMAL CRACKERS; 5 MONKEY BUSINESS; 6 A NIGHT AT THE OPERA; 7 *Groucho Marx und Margaret Dumont in* A NIGHT AT THE OPERA; 8 THE COCOANUTS

5

4

GROUCHO: «WELL, STATE YOUR BUSINESS. I'VE GOT TO SHIVER MY TIMBERS.» CHICO: «I GOT NO BUSINESS. I COME UP TO SEE THE CAPTAIN'S BRIDGE.» GROUCHO: «THE CAPTAIN'S BRIDGE? I'M SORRY. HE ALWAYS KEEPS IT IN A GLASS OF WATER WHILE HE'S EATING.» MONKEY BUSINESS

klaren Scheidungsgrund haben, ebenso wie meine Frau. Das erste, was wir zu regeln haben, ist die Abfindung. Du bekommst die Kinder, dein Mann bekommt das Haus, der Kleine brennt es nieder, du bekommst die Versicherung, und ich bekomme dich.»

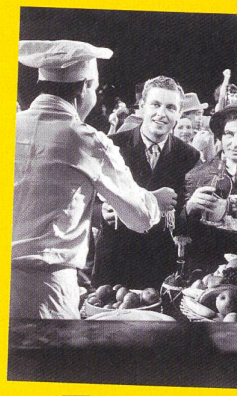
Und wie er schief daherlatscht, mit seinem angemalten Schnauz: Groucho, der abgetakelte Geschäftsmann, der nie Verlegene. Er tut sich keinen Zwang an, auch in der Society nicht. «Ladies and Gentlemen», sagt er auf der Party, als er die Gesangsnummer ankündigen soll. «Ich möchte bekannt machen, dass im nächsten Raum in fünf Minuten ein kaltes Buffet serviert wird. Um sie schnell dort hinüberzubringen, wird Mrs. Schmalhausen in diesem Raum ein Sopransolo singen.»

Perelman, der mit Johnstone versuchte, ein Drehbuch zu MONKEY BUSINESS zu verfassen, hat später über Groucho geschrieben: «Seine beste Eigenschaft lag in der Fähigkeit, seine eigene Position dauernd zu verändern, mit einem Satz oder einer Bewegung eine völlig neue Situation zu schaffen oder sie zu zerstören, mit ihr zu spielen und sie rasch gegen eine andere Identität oder Pose einzutauschen.»

Schöne Worte, wenn wir dran denken, wie Perelman und Groucho sich in Interviews noch nach Jahrzehnten «Son of a bitch» austeilten. Groucho vor allem wehrte sich offenbar, weil Perelman zuviel an der Drehbucharbeit oder einzelnen Jokes für sich beanspruchte. «Da waren drei oder vier andere Writers auf diesem Film», meinte Groucho in «The Marx Brothers Scrapbook». «Zuerst hat er behauptet, mit dem Film nichts zu tun zu haben, und dann, als er sah, dass die Marx Brothers erfolgreich waren, ging er herum und erzählte, er hätte das ganze Ding geschrieben. Aber es waren andere Writers involviert – etwa Will Johnstone und *Arthur Sheekman*. *Herman Mankiewicz* war ebenfalls beteiligt.» Und zuletzt: «Schauen Sie, niemand schrieb je alles an einem Film, den wir gemacht haben.»

Einer der Autoren, die bei MONKEY BUSINESS unerwähnt blieben, war *Nat Perrin*, von dem die Äusserung stammt: «Mit den Marx Brothers zusammen zu sein, war immer ein bisschen chaotisch, aber es hat Spass gemacht. Es hat immer Spass gemacht. In all den Jahren habe ich viele Leute in schwierigen Umständen gesehen, und es gibt da Wut, Frustration, totale Unlust und den Wunsch, aus allem davonzulaufen. Es hätte nichts chaotischer sein können als an einem Marx-Brothers-Film mitzuarbeiten, aber bei alledem hat mich nie ein Gefühl dieser Art überkommen. Irgendwie nahm ich es in Kauf und hatte meinen Spass auch angesichts der Tatsache, dass die Konfusion so gross war.»

5



6

7

8

8

Wie chaotisch es auch immer zugegangen sein mag: mit traditionellen Begriffen von Autorenschaft ist den Gebrüdern schwerlich beizukommen – in Hollywood nicht, wohin sie 1931 übersiedelten, und nicht bei den zwei zuvor in New York noch abgedrehten Filmen, die auf Broadway-Shows basierten. Filmpremiere THE COCOANUTS: 3. August 1929. Ein Riesenaushang an der Rialto-Fassade. «At popular prices! 4 Marx Brothers in Paramount's talking-singing-musicomedy-picture THE COCOANUTS – Girls, Songs, Jazz and Laughs! Laughs! Laughs! Laughs!» *Minnie Marx*, die Mutter und Promotorin, wohnte der Filmpremiere bei. Die Marx Brothers selbst spielten am Abend (wie während der ganzen Dreharbeiten) auf der Bühne des 44th Street Theater, nur zwei Strassenblocks weiter, in «Animal Crackers». Und wie es dabei zuging, tönte *Harry Ruby*, einer der Autoren, an, als er auf die ungemeine Improvisation hinwies: «Wissen Sie, wir haben viele Shows und für eine Menge Komiker geschrieben, aber für die Marx Brothers schreiben war anders, weil sie die Dinge immer geändert haben. Niemand am Broadway improvisierte, wie sie es taten. Natürlich konnte niemand so improvisieren wie sie.»

THE COCOANUTS: ein Antifilm, wie es auch Antitheater war. Illusionen zerplatzen wie Luftballons. Spekulation in Florida. Das Paradies wird ausverkauft. Groucho, ein bankrotter Hoteldirektor. «Hallo. Ja. Eiswasser in Zimmer 412. Wo haben Sie das her? Ah, Sie wollen welches?» Er versteigert Land. «Florida, Leute – Sonnenschein, nichts als Sonnenschein, das ganze Jahr! Lasst uns mit der Auktion beginnen, bevor wir einen Tornado bekommen.» Harpo funktioniert wie eine Maschine. Er säuft an der Reception die Tinte aus, frisst das Telefon, Blumen und Knöpfe an der Uniform des Pagen, der in seiner Nähe steht. Chico, der Underdog, radebrechend, mit Einwandererakzent, reisst Lücken in die Kommunikation. Lücken? Ein Chaos der Missverständnisse! «Viaduct», sagt Groucho, aber Chico fragt: «Why-a-duck?»

BELLBOYS: «WE WANT OUR MONEY». HAMMER: «YES – MONEY – YOU WANT YOUR MONEY?» BELLBOYS: «WE WANT TO GET PAID.» HAMMER: «OH – YOU WANT MY MONEY? IS THAT FAIR? DO I WANT YOUR MONEY?»
THE COCOANUTS

Warum eine Ente? – was im Englischen genauso tönt. Und aufs Geld ist Chico so versessen, dass er jemanden dafür umbringen könnte, sogar Harpo. «Nein, du bist mein Freund», korrigiert sich Chico. «Dich würde ich umsonst umbringen.»

Einer der zwei Regisseure war *Robert Florey*. Später hat Harpo die Dreharbeiten beschrieben: «Sie richteten einfach eine Kamera auf uns, während wir unsere alte Bühnenversion von "Cocoanuts" herunterspielten. Fingen wir zu improvisieren an, so hörten sie jedesmal zu drehen auf. Nicht, weil wir nicht komisch waren, sondern weil sich Florey vor Lachen krümmte. Er lachte so, dass man nachher den Ton nicht mehr hörte. Wanger (der Produzent) löste das Problem Florey, indem er die Regisseure aus schalldichten Glaskästen heraus Handzeichen geben liess. Aber wir spielten noch immer zu Florey hin. Wenn er anfing, sich lautlos zu krümmen, so wussten wir, dass wir soeben etwas Gutes gemacht hatten. Es war das verrückteste Publikum, für das wir je spielten.» Florey als Testpublikum? Groucho meinte eher das Gegenteil, als er enttäuscht erzählte, die Paramount hätte ihnen – american comedians! – einen französischen Regisseur gegeben, der nicht richtig Englisch gekonnt habe. Und Florey selbst? Natürlich wollte er von Grouchos Vorwurf nichts wissen. «Die Kreidestriche, die seinen Bewegungsraum begrenzten, und die Position der schwerfälligen Mikrophone waren eine dauernde Quelle für Grouchos Reizbarkeit. Er trat über die Kreidemarkierung, sein Kopf ging aus dem Bildausschnitt, und ich musste die Kameras stoppen und ihn bitten, im Kamerawinkel zu bleiben und direkt in eines der Mikrophone zu sprechen. Das hat ihn jeweils wütend gemacht.» Sicher hat es mehr als zwei Gründe gegeben, die Kameras zu stoppen: die verrückte Marx-Maschine lief auf Hochtouren, und das machte jede Inszenierung zunichte, vom Plot und dem ganzen Rest nicht zu reden.

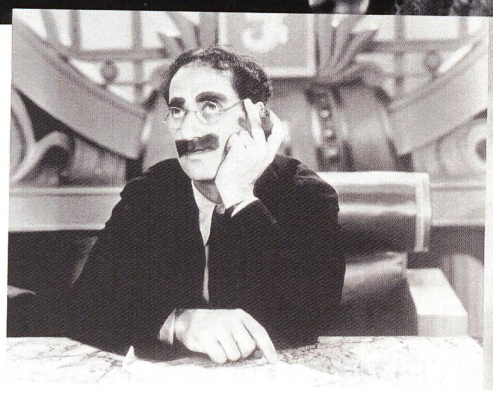
Folgt die zweite Broadway-Show, ANIMAL CRACKERS, die im Kino am 6. September 1930 herauskam. Die Intrige, fadenscheinig wie immer; nichts als ein Vorwand für das Quartett der Feuerwerker. Eine Villa in Long Island, Geld und Kunst auf einer Party. *Margaret Dumont* als Mrs. Rittenhouse, die mit Prominenz aufwarten kann. Groucho, der Ehrengast – ein Expeditionsreisender: «Entschuldigen Sie mich, mein Name ist Spaulding. Ich habe immer schon gewünscht, Ihre Bekanntschaft zu machen, Mr. Chandler. Sagen Sie mir, was halten Sie vom Verkehrsproblem? Wie denken Sie über das Problem der Ehe? Was denken Sie

1 *Chico, Groucho, Harpo Marx und Margaret Dumont in* ANIMAL CRACKERS; 2 ANIMAL CRACKERS; 3 DUCK SOUP; 4 HORSE FEATHERS

1

2

3

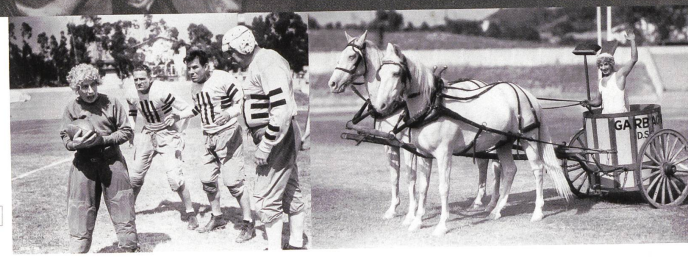


3

4

am Abend, wenn Sie zu Bett gehen, Sie altes Schwein?» Harpo, schwarz, in Gala – mit Coat und Zauberhut, die der Empfangsdiener ihm abnimmt, worauf Harpo in der Unterwäsche dasteht. Chico setzt sich ans Klavier, parliert von dicken Gagen und spielt mit Harpo zusammen gegen zwei Damen Karten: sie machen alle Regeln zuschanden, die zwei Falschspieler. Einzige Methode, um mit dieser *crazy comedy* Schluss zu machen: Harpo betäubt den Polizeiinspektor und die ganzen Partygäste und zuletzt, um neben einer blonden Schönheit niederzusinken, sich selbst.

Die Marx Brothers in Hollywood? Mit THE COCOANUTS, ANIMAL CRACKERS und MONKEY BUSINESS sind drei der fünf Paramount-Filme gedreht. Was noch folgt, sind jene beiden, die Groucho später den College- und den Kriegsfilm genannt hat, HORSE FEATHERS und DUCK SOUP. Und ihr soziales Leben in der Filmkolonie? «Grouchos Missfallen an den Vergnügungen Hollywoods war vom ersten Augenblick an offensichtlich», behauptet Joe Adamson in «Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo». «Er wohnte keinen Premieren bei, trat nicht an Partys auf, widerstand Swimming Pools, weigerte sich, seinen Fussabdruck bei Grauman's Chinese Theater zu hinterlassen, und gab Autogramme, die er mit "Charlie Chaplin" oder "Mary Pickford" signierte.» Chico soll sich neben seinen Bridgepartien hauptsächlich für die Pferderennen in Santa Anita, respektive seine Wetten interessiert haben. Und Harpo? Er war, wenn wir in «Harpo speaks!» nachblättern wollen, der erste Gast im Hearst-Schloss San Simeon, der mit Marion Davies frühstückte, ohne zu wissen, um wen es sich handelte. HORSE FEATHERS, noch einmal mit Norman McLeod als Regisseur, hatte am 9. August 1932 Premiere. Groucho tritt als unwürdiger College-Präsident und nichtsnutziger Vater auf, der sich über seinen studierenden Sohn entrüstet: «Was soll der ganze Klatsch, dass du mit der Collegewitwe herumalberst? Kein Wunder, dass du aus dem College nie herauskommst. Zwölf Jahre in einem College! Ich ging in drei Colleges in zwölf Jahren und alberte mit drei Collegewitwen herum. Als ich so alt war wie du, ging ich gleich nach dem Nachtessen ins



1 *Chico Marx in* A NIGHT AT THE OPERA;
2 *Groucho, Harpo und Chico Marx in* A NIGHT AT THE OPERA;
3 *Harpo Marx in* HORSE FEATHERS

FIREFLY ZU HARPO: «I'M IN A HURRY. TO THE HOUSE OF REPRESENTATIVES. RIDE LIKE FURY. IF YOU RUN OUT OF GAS, GET ETHYL. IF ETHYL RUNS OUT, GET MABEL. NOW, STEP ON IT!» DUCK SOUP

Bett. Manchmal ging ich vor dem Nachtessen ins Bett. Manchmal ging ich ohne Nachtessen und kam überhaupt nicht ins Bett. Eine Collegewitwe stand noch für etwas in jenen Tagen. Sie stand sogar für viele!» Schliesslich nimmt er das Leben seines Sohnes (Zeppo, wie gewohnt in der Rolle des romantischen Liebhabers) selbst in die Hand, sucht die attraktive Collegewitwe auf und beschwört sie: «Ich sage Ihnen, Sie ruinieren den Kleinen. Sie ruinieren ihn. Warum können Sie das nicht mit mir tun? Hat mein Sohn Ihnen gesagt, dass Sie schöne Augen haben?» Thelma Todd, noch einmal mit Groucho also, zuguterletzt aber heiraten alle drei sie gleichzeitig – Groucho, Harpo und Chico, nur Zeppo steht beim unglaublichen Ja-Wort seiner Brüder abseits.

Von der Bildung, die auf dem Huxley College gelehrt wird, halten die Marx Brothers nichts. Groucho, von einer Phalanx bärtiger Professoren umgeben, ist der neue Rektor, Professor Wagstaff. Er steht hinten auf der Bühne und rasiert sich, als im Saal schon das ganze College sich festlich versammelt hat. Und weil das Rauchen streng verboten ist, hat er auch gleich eine Zigarre im Mund. Seine Rede gerät unvermittelt zum Auftritt eines Auktionators. «Irgendwelche Fragen?», ruft er und hebt den Hammer für den Zuschlag. «Irgendwelche Antworten? Lasst uns hier ein bisschen Action haben. Wer sagt 76? Wer sagt 17.76? Das genau, das ist der Geist. 1776!» Eine Lektion in Biologie bei Groucho: «Die Blutkörperchen sind ein Bergstamm, der in den Alpen wohnt. Sie leben von Reis und alten Schuhen.» Schule, Lehrer, Autorität, vor allem aber die Bildung als Ausweis der Elite: sie haben vor dem Zugriff solcher Komik keine Chance. Harpo trägt nicht nur dauernd einen Eisklotz durchs Zimmer, als Chico und Groucho in einer Umarmung mit der Collegewitwe auf dem Sofa liegen, er räumt auch mit den gehüteten Schätzen verbürgten Bildungsgutes auf und verbrennt kurzerhand die Bücher der Bibliothek. Seinen Sinn für das praktische Leben demonstriert er als Hundeführer, der einen entlaufenen Hund sucht. Er wird von einem Polizisten verfolgt, sperrt diesen in den leeren Zwinger auf seinem Auto und macht den Schieber herunter, auf dessen Schild steht: «Polizeihund zu verkaufen.»

Überhaupt Harpo und Chico: Studenten werden sie einzig aus dem Grund, weil Huxley College zwei Spieler für das bevorstehende Football Derby benötigt, in dessen Verballhornung die Komödie auf- und untergeht. Groucho raucht Zigarre, liest Zeitung auf dem Spielfeld: hält er nichts vom Karrierebild amerikanischer Sportsheiden? «Whatever it is, I am against it», singt er an anderer Stelle, und es hört sich an wie ein Bekenntnis seiner Lebensphilosophie. Harpo fährt mit dem Abfuhrwagen-Gespann wie Ben Hur selig in die Arena ein. Und als der Schiedsrichter einen Strafstoss gegen ihn diktiert, weil er einen Mann ohne Ball angegriffen hat, und ihm den Ball wegnimmt, geht Harpo sofort auf den Schiedsrichter los, denn nun ist er der Mann mit dem Ball. Die Marx Brothers sabotieren das Spiel, wo sie nur können. Nein, sie scheren sich nicht um Gesetze und Regeln, von Fairness gar nicht zu reden. Sport ist unpraktisch, also bindet Harpo den Ball an sich fest und rast mit ihm davon. Einmal, mitten in der Schlacht, macht er aus dem Finger eines Gegners gar einen Hot Dog.

Die «New York Times» hielt damals fest: «Einen Volltreffer landeten die vier Marx Brothers mit ihrem Film HORSE FEATHERS, der gestern Nacht im Rialto herauskam. Grouchos charakteristischer Humor, spiralig wie ein Zapfenzieher, Chicos Deformierungen des Englischen und Harpos Pantomime lösten im vollbesetzten Premierenkino Lachstürme aus.» Eine andere liebgewordene Gewohnheit wurde in HORSE FEATHERS gleichsam überboten und zum Abschluss gebracht. In jedem ihrer Filme hatte Harpo (für Augenblicke ein ganz anderer) die Harfe gespielt, hatte Chico sich ans Klavier gesetzt (wunderbar, wie er die Finger immer wieder gerade noch rechtzeitig auf die Tasten herunterbringt), aber Groucho war dieser Einzelnummern derart überdrüssig, dass er sie ihnen diesmal praktisch vorhielt und mit seinem Instrument, der Guitarre, zu turteln begann, worauf

2

1

MINISTER OF LABOR: «THE DEPARTMENT OF LABOR WISHES TO REPORT THAT THE WORKERS OF FREEDONIA ARE DEMANDING SHORTER HOURS.» **FIREFLY:** «VERY WELL, WE'LL GIVE THEM SHORTER HOURS. WE'LL START BY CUTTING THEIR LUNCH HOUR TO TWENTY MINUTES.» DUCK SOUP

die Musikeinlagen seiner beiden Brüder in DUCK SOUP, ihrem nächsten Film, tatsächlich unterblieben. Aber Groucho, diese Karikatur jeglicher Ruderbootromantik, gondelte nicht nur mit Guitarre und Thelma Todd herum, über die er privat im Greisenalter noch erzählte, wie attraktiv, was für eine Schönheit sie gewesen sei und wie gerne er mit ihr geschlafen hätte. Bei einer der Aufnahmen fiel Thelma Todd ins Wasser und begann, um Hilfe zu schreien, weil sie nicht schwimmen konnte, was Groucho, der nichts ernst nahm, zuerst für einen Witz hielt, worauf Thelma Todd nicht von ihm, sondern von einem halben Dutzend Techniker gerettet wurde.

Bleibt DUCK SOUP, in gewisser Hinsicht ihr Höhepunkt. Premiere: 17. November 1933. Ihre Respektlosigkeit erreicht hier eine besondere Explosivität, weil sie sich am Geschäft der Politik entzündet. Diktatur wird vorgeführt als blutige Hanswurstiade, und das im Jahr der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland. Groucho und der unaufhaltsame Aufstieg seiner Schmierengestalt: Die amerikanische Milliardärswitwe Teasdale (Margaret Dumont: wer sonst?) rückt nur nochmals mit zwanzig Millionen Darlehen heraus, wenn er die Macht im Staate übernimmt. So wird Rufus T. Firefly Premierminister der Bananenrepublik Freedonia. In der Kabinettssitzung futtert der neue Führer der Nation ungestört vor sich hin. Erst kommt die Reparatur seiner Badewanne, dann die Steuerdebatte. Staatspolitik betreibt er ohne Hehl als Privatmann mit eigenen Interessen. «Ich hoffe», sagt der Finanzminister, als er den Bericht des Schatzkanzlers vorlegt, «Sie finden ihn klar.» Groucho, stehend, das Papier in Händen: «Klar! Ha! Warum, ein vier Jahre altes Kind würde diesen Bericht verstehen.» Und zu seinem Sekretär: «Gehen Sie hinaus und holen Sie mir ein vier Jahre altes Kind. Ich verstehe kein Wort.» Der Staatspräsident, ohne Umschweife als Schranzenfigur vorgeführt. Zuerst will Firefly jegliches Vergnügen, sogar das Kaugummikauen, verbieten lassen, doch dann kündigt er ein neues Gesetz an, das es hübschen jungen Mädchen, die bei einem Seitensprung ertappt werden, gestatten soll, zwischen Ehemann und Liebhaber zu wählen. Machtgelüste, diktatorisch, hedonistisch ausgespielt: ein Aberwitz, der mit dem Ernst liebäugelt.

1 *Harpo und Groucho Marx in* HORSE FEATHERS; 2 *Chico und Groucho Marx in* DUCK SOUP; 3 *Harpo, Chico, Zeppo und Groucho Marx in* A NIGHT AT THE OPERA

3

Seine Exzellenz, der Diktator, ist ein Typ, bei dem sogleich klar wird: der begeht keinen Irrtum, der ist selber einer. Schon der Auftritt, mit dem er eingeführt wird, ist umwerfend, gibt alles Zeremoniell der Lächerlichkeit preis. Fanfaren, Tänzerinnen, die Spalier stehen und Blumen streuen. Doch der Erwartete liegt noch im Bett, in Nachthemd und Schlafmütze! Blamage für die bessere Gesellschaft, die bei all ihrer Unfähigkeit doch protokollarische Pünktlichkeit gewohnt ist. Groucho, zum Staatspräsidenten avanciert, höhlt die Autorität von innen her aus. Er macht Staatspolitik mit dem Hirn eines übergeschnappten Kleingewerblers. Der geschäftsmässig-logische Verstand triumphiert über alles, und der Krieg wird unvermeidbar, auch wenn der Feind bereit ist, ihn zu verhindern. «Zu spät! Ich habe das Schlachtfeld schon für einen Monat gemietet.» Die einzigen, die diesen Staatschef unterwandern, sind Chico und Harpo. Sie treten als Spione auf, lassen sich aber von Groucho in die Dienste nehmen und frönen alten Destruktionsgelüsten. Harpo wird mit einer Schere tätig und haut alles ab, was an Status und Prestige gemahnt: Krawatten, Frackschösse, Zigarren, Federn. Und Chico? Über ihn sagt Groucho: «Chicolini hier mag aussehen wie ein Idiot, er mag reden wie ein Idiot, aber lassen Sie sich dadurch nicht täuschen – er ist wirklich ein Idiot.» DUCK SOUP war der einzige Film, bei dem die Marx Brothers nicht nur ihre Gagmen und Drehbuchautoren, sondern auch den Regisseur, *Leo McCarey*, selber auswählten. «Der einzige erstklassige Regisseur, den wir hatten», bekannte Groucho in «The Marx Brothers Scrapbook». Stereotyp hatte er lange Zeit die zwei weit harmloseren unter Thalberg gedrehten MGM-Komödien als ihre einzigen wirklichen Filme bezeichnet, und erst das geballte Kritikerlob der letzten zwei Jahrzehnte schien seine Meinung über DUCK SOUP und die Paramount-Filme geändert zu haben.

Und Leo McCarey selbst? «Es war fast unmöglich, sie alle vier zusammenzuhalten. Immer fehlte einer. Ich wollte gar keinen Film mit ihnen machen, aber sie wollten es unbedingt. Sie waren die verrücktesten vier Menschen, die mir je über den Weg gelaufen sind.»

Fritz Hirzel

Erstmals erschienen in Filmbulletin Nr. 150, 5.1986

Verdrängen und Erinnern

WALTZ WITH BASHIR von Ari Folman

Es beginnt mit einer beklemmenden Verfolgungsjagd: Ausgemergelte Hunde mit geifernden Lefzen hetzen durch die Strassen einer Stadt. Über der düsteren Kulisse: ein orange dräuender Wolkenhimmel; eine Mutter drückt ihr Baby an sich, die Menschen suchen das Weite. Seit zwanzig Jahren wird Boaz – ein Freund des Erzähler-Ichs und Regisseurs Ari Folman – von ebendiesem Angsttraum heimgesucht. Die Meute erinnert ihn an seinen Kriegseinsatz im Libanon, in dem er Hunde zu erschiessen hatte, die mit ihrem Gebell das Dorf und darin versteckte Flüchtige hätten warnen können. Seither verfolgen ihn die Tiere im Schlaf ...

Von seinem Freund Ari erhofft Boaz sich Hilfe – und eine Antwort auf die Frage, wie dieser mit seinen Kriegserinnerungen zu Rande komme. Ari Folman absolvierte seinen Militärdienst zur selben Zeit: Anfang Achtzigerjahre, als die israelische Armee im Süden des Libanons einmarschierte und Folman aus nächster Nähe beim Massaker von Sabra und Shatila dabei war – einem besonders düsteren Kapitel im andauernden Nahostkonflikt. Sabra und Shatila waren zwei Flüchtlingslager nahe Westbeirut, in denen rund 3000 palästinensische Zivilisten – Kinder, Frauen und alte Männer – im Jahr 1982 innert zweier Tage durch die christlich-libanesische Phalanx umgebracht wurden. Israel – damals unter Verteidigungsminister Ariel Sharon – wurde vorgeworfen, dafür mitverantwortlich zu sein, weil es mit seinen stationierten Truppen nichts dazu tat, das Gemetzel zu stoppen. Das Massaker fand einen Tag nach der Ermordung des libanesischen Präsidenten Bashir Gemayel statt, der wenige Tage zuvor gewählt worden war und als grosser Hoffnungsträger galt.

Bis zu diesem Gespräch mit Boaz – rund zwanzig Jahre nach Sabra und Shatila – hatte Ari Folman praktisch keine Reminiszenz an jene Ereignisse. Erst Boaz löste ein Flashback aus, weshalb Folman beschloss, den Dingen auf den Grund zu gehen. So nimmt WALTZ WITH BASHIR seinen Beginn als Projekt und Erzählung und erklärt gleichzeitig – metafilmisch – seine Entstehung: Es ist die Rekonstruktion von Geschehnissen und Erinnerungen, von Geschichte und Vergessen. Und nicht zuletzt eine Rekonstruktion von Schuld und Unschuld, von Trauma und Verdrängung.

Um zu wissen, was damals passierte, und vor allem, um seine eigene Rolle darin zu erhellen, befragt Folman seine Freunde und Militärkameraden, konsultiert Therapeuten und Psychiaterinnen und fügt so Teil an Teil zu einem Puzzle, das ebenso individuelles Erleben schildert wie auch einen vorurteilslosen Blick auf die historischen Tatsachen wirft. Der Filmemacher zeigt dabei zuerst einmal, was es bedeutet, als junger Erwachsener mit der Realität des Kriegs konfrontiert zu sein und wie fatal sich diese Erlebnisse unmittelbar, aber auch auf längere Dauer in die Existenzen und ins (Unter-)Bewusstsein der Beteiligten ein-

graben. Jugendlicher Überschwang, Abenteuer-Feeling, aber auch Identitätsprobleme treffen dabei ungebremst auf die Realität einer Kriegsszenerie. Wenn die jungen Soldaten auf dem Patrouillenboot Achtziger-Disco-Hits hören oder zu sentimentalen Songs mit dem Panzer durch eine idyllische Landschaft fahren und sich mit Selbstauslöser in Heldenpose knipsen, kippt die Situation von einer Minute zur anderen und katapultiert sie aus ihrer Unbeschwertheit in Krieg und Todesangst, macht aus ihnen Opfer oder Mörder.

Ari Folman umkreist mit WALTZ WITH BASHIR obsessiv jene Zeit, kehrt wiederholt zu seinen Gesprächspartnern zurück, um sein verlorenes Gedächtnis wiederzufinden. Die verschiedenen Zeitzeugen nähern sich den historischen Fakten aus einer persönlichen Warte und überzeugen dabei umso mehr, als sie weder rechtfertigen noch anklagen. WALTZ WITH BASHIR gibt ihnen das Wort und visualisiert ihre Ausführungen. Für die meisten kristallisiert sich die Erinnerung an wenigen prägenden Erlebnissen. Daran, wie man bei einem Angriff mit knapper Not das eigene Leben retten konnte, wie man sich vor dem grossen Angriff am Strand tummelte oder sich nie ganz von der Schuld des Überlebens lossagen konnte angesichts derjenigen, die bei den Gefechten umkamen. Folman selbst wird von rätselhaften Traumbildern heimgesucht – etwa den schlaksigen jungen Männern, die mit ihren Maschinengewehren am Strand von Westbeirut dem Meer entsteigen. Ähnlich den Mechanismen einer Therapie, die im Gespräch und in der Erinnerung versucht, neue Aspekte für die Interpretation der Psyche zu gewinnen und in Ellipsen das Geschehene umkreist, kehrt der Film wieder und wieder zu denselben Bildern zurück, bis sich diese in eine Abfolge und zu einem Ganzen fügen.

Das Frappierendste an WALTZ WITH BASHIR dürfte aber sicher sein, dass der Film die erschütternden Zeugnisse in einer grafischen Form erzählt. Ari Folman – ursprünglich Dokumentarfilmer und ein «Aficionado» von Comics und Trickfilm – wählte für seine Vergangenheitsbewältigung die Animation, und zwar eine ausgeklügelte Technik, die auf dokumentarischen Interviews basiert und diese zur Vorlage nimmt. Dabei spielt die Animation raffiniert mit an Realfilm angelehnten Kamerapraktiken – etwa einer Fischaugenlinse, der Wiedergabe unterschiedlicher Tempi in ein und demselben Bild (Zeitraffer) oder den Lichteffekten einer «Unterwasseraufnahme». Die Zeichnungen – dicke schwarze Striche und starke Kontraste – werden ergänzt durch ein impressionistisches Farbkonzept, welches die jeweilige Stimmung unterstreicht.

Der Film wurde zuerst als Videofilm mit (teilweise im Studio rekonstruierten) dokumentarischen Interviewszenen fertiggestellt und erst dann animiert. Wobei ausdrücklich nicht Rotoskopie zum Einsatz kam – also das Abzeichnen von Filmbildern, die auf eine Glasscheibe projiziert wurden –, sondern, ausgehend vom Filmmaterial, eine eigenständige gezeichnete Version hergestellt wurde, die sich an den Comic-Stil anlehnt. *Yoni Goodman* als Leiter der Animation und *David Polonsky* als Art Director fanden dabei die richtige Balance zwischen Abstraktion und Liebe zum Detail und kreierten den Film und seinen Stil in einem immensen Arbeitsaufwand: Ein Team aus zehn Zeichnern war dafür verantwortlich, wobei jeder Einzelne durchschnittlich von anfänglich 24 bis später 36 Frames pro Arbeitstag produzierte. Das wiederum entspricht einer Dauer von ein bis eineinhalb Filmsekunden – also entstanden gerade mal vier Minuten Film pro Monat. Allein die Animation beanspruchte so rund zwei Jahre – und damit die Hälfte des vierjährigen Produktionsprozesses des Films. Doch der Aufwand hat sich zweifellos gelohnt: Nicht nur ist dem israelischen Filmemacher mit WALTZ WITH BASHIR ein herausragender Beitrag zu der Aufarbeitung der jüngeren Geschichte im Nahen Osten gelungen. Er schuf auch einen faszinierenden Animationsfilm und mischte damit die festgefügten Genres von Dokumentarfilm und Spielfilm, Realfilm und Animation auf.

Doris Senn

Regie, Buch: Ari Folman; Art Director, Illustrator: David Polonsky; Chef-Animator: Yoni Goodman; Haupt-Animatoren: Tal Gadon, Gali Edelbaum; Animatoren: Neta Holzner, Asenath (Osi) Wald (auch 3D-Animation), Sefi Gayego, Orit Shimon, Zohar Shahar, Lilach Sarid, Barak Droti; Visual Effects: Roiy Nitzan; Zeichner: Michael Faust, Asaf Hanuka, Tomer Hanuka, Ya'ara Buchman; Schnitt: Nili Feller; Ton-Design: Aviv Aldema; Musik: Max Richter

Interviews mit
Boaz Rein-Buskila, gedoubelt von Miki Leon (Aris Freund, der von aggressiven Hunden träumt), Ori Sivan (Aris bester Freund, Filmemacher und Hobby-Psychiater), Ronny Dayag (Panzersoldat, genannt «Der Schwimmer»), Carmi Cna'an, gedoubelt von Yehezkel Lazarov (Aris Freund, der in Holland lebt), Shmuel Frenkel (Patchouli-Liebhaber), Ron Ben-Yishai (Fernseh-Journalist), Dror Harazi (Panzerkommandant in der Sabra- und Shatila-Zone), Professor Zahava Solomon (Expertin für das posttraumatische Stress-Syndrom)

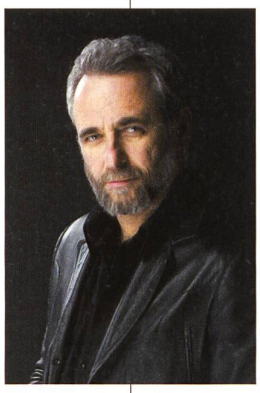
Produktion, Verleih
Bridgit Folman Film Gang, Les films d'Ici, Razor Film Produktion; in Co-Produktion mit Arte France, Thierry Garrel, Pierrette Ominetti, ITVS International; Produzenten: Ari Folman, Yael Nahlieli, Serge Lalou, Gerhard Meixner, Roman Paul. Israel, Frankreich, Deutschland 2007. Farbe; Format: 1:1.85; Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Pandora Filmverleih, Aschaffenburg

‹Das Einzige, was zählt, sind Geschichten›

Gespräch mit Ari Folman

FILMBULLETIN Wie ist die Idee für den Film entstanden?

ARI FOLMAN Das war vor rund fünf Jahren. Ich wurde vierzig und wollte einen vorzeitigen Abschied aus der Reservearmee. Israelis dienen bekanntlich drei Jahre im Militär und dann jedes Jahr zwei Wochen in der Reservearmee. Man sagte mir, ich müsste dafür zum Armeepsychiater – das machte ich dann auch. Bei dieser Gelegenheit habe ich erstmals meine Geschichten aus dem Krieg erzählt und bin mir ihrer bewusst geworden. Ich hatte immer mit Depressionen zu kämpfen, war dem aber nie nachgegangen. So begann ich, mit Freunden, mit meiner Familie zu sprechen. Und da vertraute mir eines Nachts mein Freund Boaz seinen Traum mit den Hunden an. Zu der Zeit arbeitete ich auch erstmals mit Animation ... und so begann ich dann, das Projekt für WALTZ WITH BASHIR zu entwickeln. Der Film folgt in seiner Struktur meinen Begegnungen im realen Leben.



FILMBULLETIN In einem Grundlagenwerk zum Animationsfilm steht als Maxime, dass der Animationsfilm alles sein kann, nur nicht dokumentarisch. Was meinen Sie dazu?

ARI FOLMAN Wer entscheidet das? Gibt es irgendeine höhere Instanz, die festlegt, wo Dokumentarfilm endet und die Fiktion beginnt? Zu Beginn deklarierte ich den Film als «animierten Dokumentarfilm» – hätte ich das nicht getan, wäre es sehr viel einfacher gewesen, den Film zu realisieren. Aus dem einfachen Grund, weil viele in der Filmbranche so engstirnig sind und weil Dokumentarfilme in der Regel über ein bis zu zehnmal kleineres Budget verfügen als Spielfilme. Ich bin zu Dokfilmproduzenten gegangen, und sie sagten mir, wir können nichts tun, weil es ein Animationsfilm ist. Und die Spielfilmproduzenten meinten, dass es ein Dokfilm ist ... Mir sind diese Kategorien mittlerweile ziemlich egal. Das Publikum, die Kritiker können den Film einordnen – für mich ist eine solche Zuordnung schlicht unwichtig. Wichtig ist vielmehr, ob du dem Film "glaubst". Wieso sollte eine Digitalvideokamera realer sein als Zeichnungen, die jemand mit realen Stimmen und Aussagen unterlegt? Besteht Digitalvideo am Ende nicht auch einfach aus Punkten und Pixeln und Linien? Wieso sollte das "realistischer" sein als eine Zeichnung? Ich habe viele Dokumentarfilme gemacht, und du hast in einem Film die Möglichkeit, fünftausend Entscheidungen zu treffen. Du kannst alles aus deiner Position erzählen und alles manipulieren ... Dabei ist WALTZ WITH BASHIR wahrscheinlich der am wenigsten manipulierte Film, den ich je gemacht habe.

FILMBULLETIN Wann haben Sie beschlossen, den Film als Animation zu realisieren?

ARI FOLMAN Von Beginn weg. Es geht um Erinnerung, Verdrängen, Träume, Krieg, Angst, verlorene Jugend – um dies alles in einer Erzählung zu vereinigen, dazu war Animation wie geschaffen.

FILMBULLETIN Kann man mit Animation "realistischer" sein?

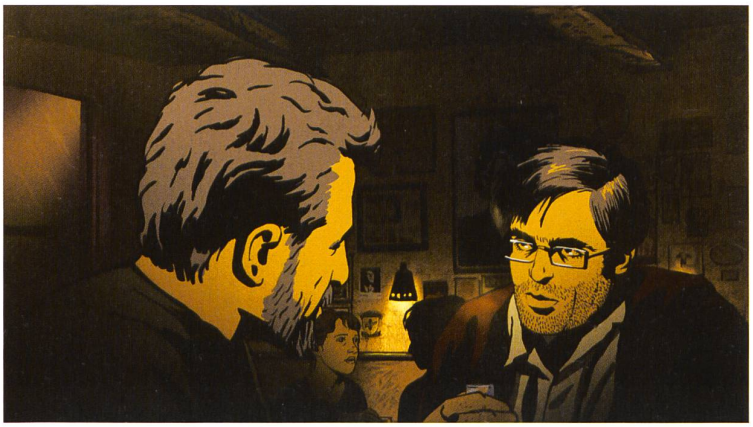
ARI FOLMAN Vor allem freier. Als ich mit dem Projekt begann, war ich sehr darum besorgt, dass das Publikum sich gefühlsmässig mit den Figuren verbinden kann. Es sollte ihnen glauben. Ich war der Meinung, dass je detaillierter wir die Charaktere zeichneten – Schatten, Umrisse, Falten –, je realistischer sie aussähen, umso mehr würde das Publikum sich mit ihnen identifizieren. Dann traf ich mich mit Vertretern von Arte France, die als erste meinen Film unterstützten. Und die sagten: «Was kümmerst du dich um die "Wahrheit"?! Überlass das den Filmakademien!» Und sie hatten Recht! Ich hätte reale Leute sehen können und hätte ihnen doch nicht geglaubt. Vielleicht schauen wir eines Tages zurück und schütteln den Kopf ob unserer Besessenheit rund um solche Begrifflichkeiten wie «Dokumentarfilm», «Spielfilm», um diese starren Kategorien. Das Einzige, was zählt, sind Geschichten.

FILMBULLETIN Gibt es eine Animationsfilm-Tradition in Israel?

ARI FOLMAN Dies ist der zweite israelische Animationsfilm überhaupt. Der erste stammt aus dem Jahr 1961. Ein Stopmotion-Film über «Joseph und seine Brüder». Nie gesehen. Meine ersten Erfahrungen mit Animation machte ich im Rahmen einer fünfstündigen Fernsehdokumentation zum Thema «Was ist Liebe?». Es geht dabei um acht Liebesgeschichten. Ich wollte dafür wissenschaftliche Aspekte der Liebe illustrieren und verwendete dazu Animation – unter Verwendung realer Stimmen und Aussagen von Wissenschaftlern – als 5-Minuten-Einführungen zu jeder Episode. Es war noch eine sehr rohe Technik – relativ flach und ohne viel Details. Wie Comics. Aber es war lustig und funktionierte.

FILMBULLETIN Können Sie etwas über den Look des Films sagen?

ARI FOLMAN Wir hatten drei Arten von Zeichnungsstilen: einen Grundstil, der sehr



realistisch war und den wir für die Personen verwendeten. Dann die Traumsequenzen, die freier sind – sowohl was die Farben als auch die Grössenverhältnisse betrifft – und dann den Schlussteil, der eher «Hardcore» ist, mit einem Farbkonzept, das zunehmend düsterer wird und von Orange ins Schwarze übergeht.

FILMBULLETIN Waren die kurzen Realaufnahmen von Sabra und Shatila am Schluss des Films von Beginn weg geplant?

ARI FOLMAN Ja. Ich glaube, es rückt den ganzen Film ins richtige Licht – nicht zuletzt im Verhältnis zu meinen eigenen Erinnerungen. Ich wollte einfach verhindern, dass irgendwer irgendwo aus dem Kino spaziert und findet, dass er einen coolen Animationsfilm gesehen hat. Die Live-Bilder sollen zeigen: Es ist passiert. Tausende von Menschen kamen dort ums Leben. Kinder, alte Menschen, Frauen – sie alle wurden einfach abgeschlachtet.

FILMBULLETIN Wie sah das Konzept für die Musik aus?

ARI FOLMAN Die Originalmusik stammt von *Max Richter* – einem britischen Komponisten, der von der zeitgenössischen Klassik herkommt. Ich hörte seine Musik, während ich das Drehbuch schrieb, und empfand sie als sehr inspirierend – auch wenn sie etwas schwermütig ist. So fragte ich ihn nach Beendigung des Scripts an, die Musik zu komponieren, und er sagte gleich zu. Dann kamen noch die Achtziger-Jahre-Songs für das Zeitkolorit dazu ... Max Richter beendete dann seinen Part, bevor wir mit der Animation begannen. Ich bestand darauf, dass die Leute von der Animation seine Musik bei ihrer Arbeit hörten – um das Feeling für den Film zu bekommen.

FILMBULLETIN Wie wurde der Film in Israel aufgenommen?

ARI FOLMAN Sehr gut. Ich hatte erwartet, dass er eine politische Debatte auslösen würde – doch nichts davon. Was ich übrigens bis heute nicht verstehe ... Es wurde mehr als persönliche Geschichte aufgefasst. Mittlerweile ist es so, dass das Land den Film recht eigentlich "benutzt". Israel schickt den Film in die ganze Welt – als "Propaganda", was ich mir nie hätte träumen lassen! In welches Land auch immer ich zu einer Vorführung reise: Der Botschafter ist da, es gibt weitere offizielle Vertreter und irgendwo ein Buffet ... Und das ist ziemlich clever, wie ich in der Zwischenzeit begriffen habe: Zum einen zeigt es ihrer Meinung nach Israel als sehr liberal – als ein Land, in dem sich die Menschen mit ihrer Vergangenheit auseinandersetzen können, sie kritisieren. In Cannes zum Beispiel wurde ich gefragt, ob der Film je in Israel gezeigt würde. Ob nun mein Haus unter Schutz gestellt werden müsste. Ich war schockiert über diese Fragen, die für mich ein Ausdruck der Vorurteile gegenüber Israel aufdecken. Gerade für viele in Europa ist neu, dass es nicht die Israelis waren, die das Massaker verübten, sondern die christlich-libanesische Miliz. Und unsere Regierung sagt: Wow, uns ist es in all den Jahren nicht gelungen, das rüberzubringen. Und nun tut dieser Film das für uns! Dass dies passiert ist, ist wohl die grösste Überraschung für mich im Zusammenhang mit WALTZ WITH BASHIR.

FILMBULLETIN Würden Sie das Thema Erinnerung als besonders wichtig für die jüdische Kultur betrachten?

ARI FOLMAN Gute Frage ... Ich glaube Ja. Ich war in Deutschland zum Start meines Films, und irgendwann fragte ich mich, ob es einen deutschen Film gibt, in dem zum Beispiel ein junger Mann mit seiner Kamera zu seinem Grossvater geht und ihn fragt, was er während des Kriegs gemacht hat. Gibt es nicht! Ich fragte einen Journalisten. Der sagte, klar, gibt es das. Aber er konnte mir keinen Titel nennen. Dabei gehört der Zweite Weltkrieg zur jüngeren Geschichte Deutschlands ... In Frankreich gibt es ebenso wenig etwas Vergleichbares über den Algerienkrieg, deshalb glaube ich auch, dass der Film so erfolgreich in Frankreich war – weil es um unterdrückte Erinnerung geht. In der jüdischen Existenz geht es immer um Vergangenheit. Es geht immer um Herkunft. Und die Rechtfertigung der Existenz passiert immer in der Vergangenheit. Noch vor dem Holocaust waren die Pogrome, der Antisemitismus, die Vertreibungen aus Spanien im Mittelalter bis hin zur Bibel und dem Exodus aus Ägypten. Klar, jede Kultur hat ihre Geschichte, doch entscheidend ist dabei, wieviel Einfluss diese bis heute hat. Und da glaube ich, dass sie bei den Juden eine unvergleichbar wichtige Rolle spielt.

Das Gespräch mit Ari Folman führte Doris Senn

LAKE TAHOE
Fernando Eimbcke

Die kleine Provinzstadt Puerto Progreso auf der mexikanischen Halbinsel Yucatán döst in sonntäglicher Ruhe. Keiner merkt, dass der sechzehnjährige Juan das Auto seines Vaters gegen den Mast einer Strassenlaterne setzt. Grundlos, wie es scheint: Kein Verkehr, er ist allein auf gerader Strecke unterwegs. Die Chaussee birgt auch ansonsten keine besonderen Risiken. Der Blechschaden hält sich in Grenzen. Der Crash hat aber dem Anlasser den Rest gegeben. Juan bringt das Auto nicht mehr in Gang. So bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich auf die Suche nach einer Werkstatt zu machen.

Obwohl in Puerto Progreso kein Mangel an Automechanikern zu bestehen scheint, hat Juan kein Glück. Wo er auch nachfragt, wird ihm mehr oder weniger rüde die Tür gewiesen. Don Heber, ein älterer, etwas verwirrter Mann, weist ihn nicht weg, verlangt aber als Vorleistung, dass Juan seinen Hund Sica ausführt. Der Bullterrier ist ein renitentes Wesen. Erbarmungslos hetzt er Juan durch den menschenleeren Ort. Schliesslich kann Don Heber zwar für den Einbau des neuen Anlassers sorgen, aber ihm fehlt das entsprechende Ersatzteil.

Es wäre vielleicht bei einer anderen Werkstatt aufzutreiben. Juan macht sich also wieder auf den Weg. Bei der Rast in einem Bistro lernt er die junge Lucia kennen. Bevor sie ihre Kontakte zur örtlichen Automechaniker-Szene einbringt, muss sich Juan als Babysitter für ihren kleinen Sohn zur Verfügung stellen. Über Lucia lernt er David kennen, der nicht nur etwas von Autos versteht, sondern mit Leib und Seele der heilsamen Kraft des fernöstlichen Kampfsports Kung-Fu vertraut. Von ihm wird Juan ebenfalls eine Menge fürs Leben lernen. Zum Beispiel, dass der selbstverschuldete Unfall mit allen Komplikationen einen tieferen Sinn hatte.

Der Film des mexikanischen Regisseurs hat vordergründig nichts mit dem kalifornischen Touristen-Ghetto «Lake Tahoe» zu tun – der Titel erklärt sich erst ganz zum Schluss. Ebenso der Grund, warum Juan aus heiterem Himmel gegen den Laternenmast gefahren ist.

Man muss die Filmgeschichte bemühen, um ein Werk zu finden, das sich mit derartiger Ruhe und Gelassenheit präsentiert wie LAKE TAHOE. Minutenlange Einstellungen, geometrisch abgezirkelte Bildausschnitte von höchster ästhetischer Präzision und der minimalisierte schauspielerische Ausdruck der Darsteller lassen an Robert Bresson denken. Dabei gab Fernando Eimbcke seinem Film eine erstaunliche innere Spannung, die den Zuschauer von der ersten Minute an einfängt.

Dass Juans Unfall kein Zufall war – die Ahnung wird zur Gewissheit. Dahinter steckte Ratlosigkeit, Trauer und die Wut darüber, mit der Trauer nicht umgehen zu können: Juans Vater ist überraschend, wohl jung, gestorben.

Der Schock über den Verlust sitzt tief. Eimbcke macht es in einer kurzen Sequenz deutlich: im Vorgarten des elterlichen Hauses spielt verloren Juans kleiner Bruder – verstört und ängstlich. Die Mutter: depressiv, ein Bild des Jammers. Über ihre Trauer hat sie das Gefühl für ihre Kinder verloren.

Juan bleibt also nichts anderes übrig, als sich auf den Weg zu machen, um sich wieder zu finden: Die meiste Zeit von LAKE TAHOE geht er trotzigen Schritts durchs Bild. Auf der Suche nach einem neuen Anlasser – im realen wie übertragenen Sinn.

Sowohl Regisseur Fernando Eimbcke als auch seine Ko-Autorin *Paula Markovitch* haben hier eigene Erfahrungen mit dem Tod eines nahen Angehörigen verarbeitet. Juan macht im Laufe des Films eine tröstliche Entwicklung durch. Am Ende kann er zuversichtlich sein, auch ohne seinen Vater weiterleben zu können. Er hat gelernt, mit seiner Trauer zu leben. Natürlich braucht das Zeit. Durch den Unfall hat sich Juan aus dem Unterbewusstsein heraus zu einer Auszeit gezwungen.

Das beiläufige Leid, dem Juan begegnet: Don Heber, ein alter Mann, der einsam und schmerzlich erlebt, wie seine körperliche und geistige Leistungsfähigkeit täglich weniger wird; Lucia, die junge Mutter, die ihren Traum, als Pop-Sängerin zu reüssieren, schwinden sieht. David hat sich auch nicht freiwillig zu seinem Fluchtpunkt Kung Fu aufgemacht. Um es in dieser komplizierten Sportart zur Perfektion zu bringen, muss er zwangsläufig seine existentiellen Probleme hinter sich lassen – und die Schatten seiner Vergangenheit. Er kennt den Preis und der ist Einsamkeit.

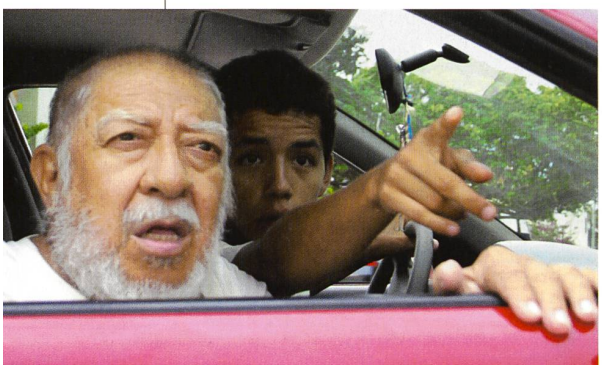
Auf berührende Weise zeigt Fernando Eimbcke in LAKE TAHOE die Vitalität, mit der seine Protagonisten aus dem unverhofften Kontakt mit einander Wege aus ihrer Trauer finden. Juan wirkt befreiend. Ohne dass er seinen Begegnungen am Wege von seinem Verlust erzählen müsste, spüren sie intuitiv aus der eigenen Erfahrung heraus sein Leid. Deshalb müssen sie auch gar nicht darüber sprechen. Mit diesem leisen, psychologisch und formal stimmigen Film offenbart sich ein grosses cineastisches Talent. Eimbcke verstand es, auf hohem Niveau einem vielfach benutzten Sujet einen neuen filmischen Ausdruck zu geben.

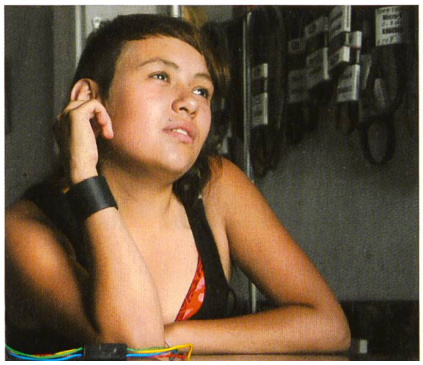
Herbert Spaich

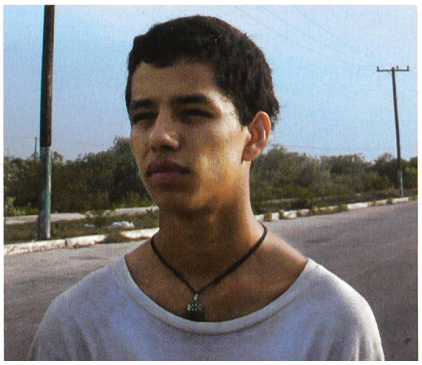
Stab
Regie: Fernando Eimbcke; Buch: Fernando Eimbcke, Paula Markovitch; Kamera: Alexis Zabé; Schnitt: Mariana Rodriguez; Production Design: Diana Quiroz; Kostüme: Mariana Watson; Ton: Lena Esquenazi

Darsteller (Rolle)
Diego Cataño (Juan), Héctor Herrera (Don Heber), Daniela Valentine (Lucia), Juan Carlos Lara (David), Yemil Sefami (Joaquin)

Produktion, Verleih
Produktion: Cine Pantera, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografia; Produzent: Christian Valdelièvre; ausführender Produzent: Jaime Bernardo Ramos. Mexiko 2008. Farbe; Dauer: 81 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich







TOKYO SONATA
Kiyoshi Kurosawa

«Ich bin wieder da!» Jeden Abend grüsst Vater Ryuhei nach getaner Arbeit seine Familie, zum einen als Aufforderung, ihn willkommen zu heissen, zum anderen als Rückversicherung, dass an diesem Abend alles genauso ist wie am letzten oder an dem davor. Ein Alltagsritual, das allerdings seine Bedeutung verloren hat und zur hohlen Phrase mutiert: Ryuhei hat vor einigen Wochen seinen gutdotierten Job in einer angesehenen Firma verloren. Seiner Frau Megumi und den beiden Söhnen, Takashi und dem kleinen Kenji, hat der Familienvater die Entlassung verschwiegen. Jeden Morgen verlässt er wie gewohnt das Haus – um sich in lange Schlangen vor dem Arbeitsamt einzureihen oder die Zeit in Bibliotheken und Gärten zu vertrödeln. Ryuhei hält eine Charade aufrecht, die von einer tief empfundenen Schande zeugt, aber auch von der Unfähigkeit, mit anderen offen darüber zu sprechen. Ryuhei ist sich fremd geworden.

Auf den ersten Blick könnte man das Verhalten des Vaters mit dem japanischen Verständnis von Ehre und der Furcht vor Gesichtsverlust erklären. Die Entlassung als persönliches Versagen, über das man nicht reden darf. Doch die Krise der Mittelschicht, ausgelöst durch Arbeitslosigkeit, ist überall. Im Kino liess sie sich bereits 2002 festmachen, und zwar in Frankreich: In Laurent Cantets L'EMPLOI DU TEMPS verheimlicht ein Familienvater ebenfalls seinen Jobverlust und macht sogar Schulden, um den Lebensstandard zu halten. Wie der Zufall es will, kam in diesem Jahr mit GIORNI E NUVOLE ein anderer, diesmal italienischer Film in unsere Kinos, der eine ähnliche Prämisse zum Ausgangspunkt wählte. Dort verheimlicht ein Mann seiner Frau zwei Monate lang, von seinen Partnern aus dem Geschäft gedrängt worden zu sein. Folge: ein sozialer Abstieg, der auch Sinnbild ist für die globale Rezession, die in diesen Monaten die Schlagzeilen beherrscht. Das ist in TOKYO SONATA nicht anders.

Kiyoshi Kurosawa machte bislang als Regisseur subtiler Horrorfilme wie SEANCE (2000), PULSE (2001) oder LOFT (2005) von sich reden. Ihre Faszination beruht auf dem Übernatürlichen und Unerklärlichen, auf dem Einbruch des Fantastischen in eine entzauberte Alltagswelt. Die selbstverständliche Existenz von Geistern sorgte für beklemmenden Grusel. Kurosawa hat mit seinem neuen Film, eigentlich ein Drama, nur scheinbar das Genre gewechselt. Auch hier deutet er mehr an, als dass er zeigt. Die Geister heissen nun Arbeitslosigkeit und Rezession, Kommunikationslosigkeit und Entfremdung. Dass ein Mann den ganzen Tag in der Stadt die Zeit totschlägt, um seiner Familie eine heile Welt vorzugaukeln, wäre auch Stoff für einen Horrorfilm.

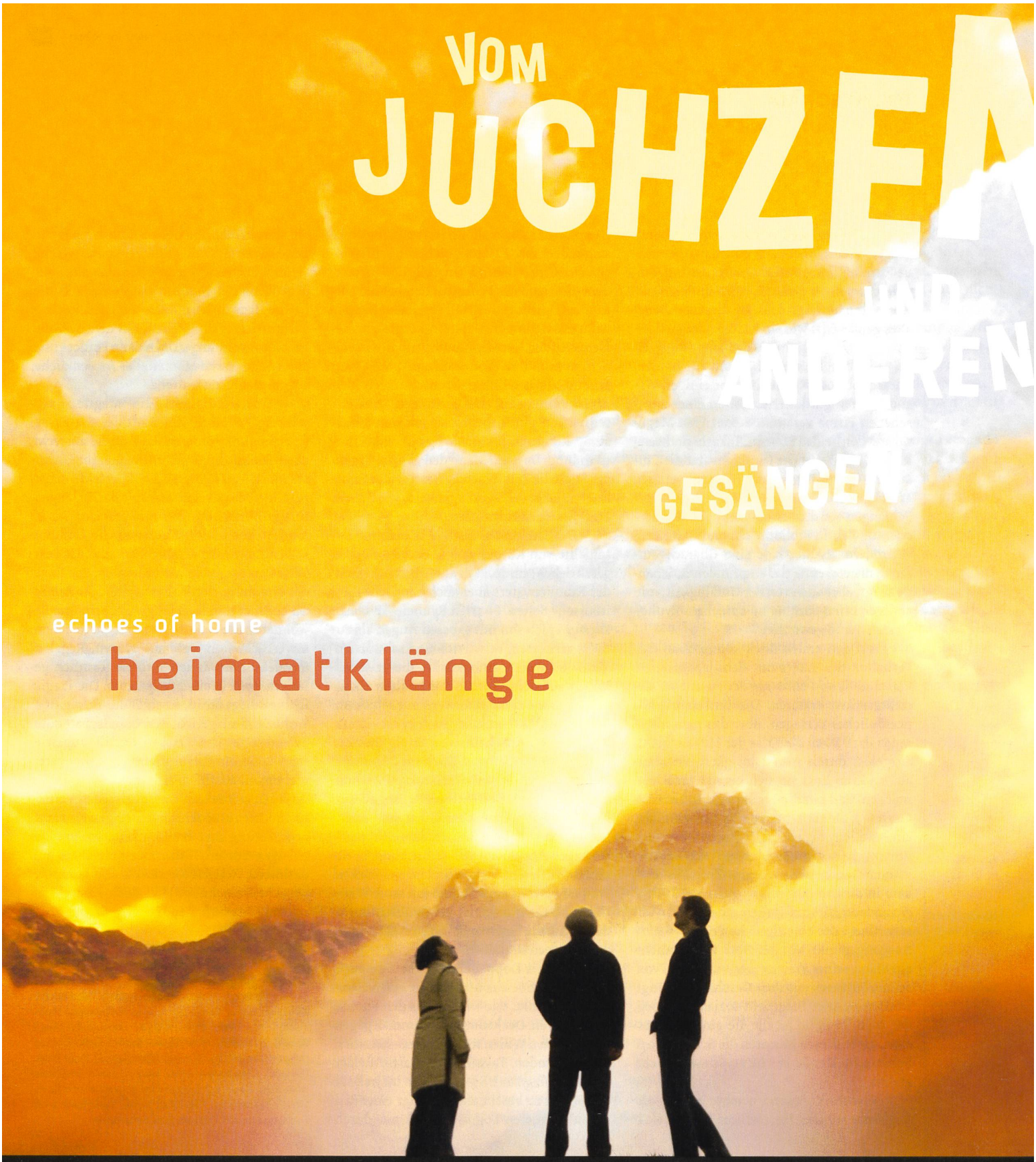
Das Drehbuch, nach Max Mannix' Geschichte von Kurosawa und *Sachiko Tanaka* geschrieben, entdeckt in der Arbeitslosigkeit des Familienvaters aber auch komische und ironische Seiten. So trifft Ryuhei – *Teruyuki Kagawa* spielt ihn mit grossen Augen als zutiefst verletzten, verwirrten und schwachen Mann – in der Armenküche, die er jeden Mittag aufsucht, Kurosu, einen alten Schulfreund. Auch er ist unterwegs mit schickem Anzug und Aktentasche, auch er ist – trotz des äusseren Anscheins von Erfolg und Zufriedenheit – arbeitslos. Doch im Gegensatz zu Ryuhei hat er sein Versteckspiel schon verfeinert und perfektioniert, sogar zur Kunstform erhoben: Kurosu hat sein mobiles Telefon so programmiert, dass es in regelmässigen Abständen von selbst klingelt. So täuscht er Geschäftigkeit und Erreichbarkeit vor und beweist nach aussen hin seine Wichtigkeit. Dass er zumeist kein Publikum für diese Charade hat, macht ihn zum Ritter von der traurigen Gestalt.

Ryuheis Doppelleben wirkt sich auch auf seine Söhne aus und schafft einen Generationskonflikt, wie wir ihn aus den Filmen Ozus kennen. Der kleine Kenji nimmt – gegen den erklärten Willen seines Vaters – heimlich Klavierstunden. Takashi, der älteste, meldet sich freiwillig zur US-Armee, um im Irak seine Heimat zu beschützen. Er folgt einer fast schon verqueren Logik, die sich nur durch die starke Adaption der US-Kultur im Japan der Nachkriegszeit erklären lässt. Welche Heimat er meint, bleibt offen. Megumi hingegen flüchtet sich mit manischer Akribie in ihre Hausarbeit: putzen, waschen, kochen – sinnentleerte Tätigkeiten, mit denen sie die Probleme verdrängt. Doch dann entdeckt sie eines Tages ihren Mann in der Armenküche, auf eine Mahlzeit wartend.

Eine Neuigkeit, die Megumi verschweigt. Stoisch versucht sie, die Fassade einer funktionierenden Familie aufrecht zu erhalten. Ihre innere Unruhe, ihr Unverständnis, von *Kyoko Koizumi* perfekt verkörpert, bleiben dabei immer spürbar. In langen, ruhigen Einstellungen mit präziser Schärfentiefe konstatiert Kurosawa die Unfähigkeit, miteinander zu sprechen, und das Festhalten an eingefahrenen Ritualen. Die Enge der Wohnung, von Kamerafrau *Akiko Ashizawa* bedrückend eingefangen, scheint die Bewohner in die Isolation zu treiben. In einem unverrückbaren Netz aus Fluren, Regalen, Stühlen und Wänden sind sie förmlich gefangen – wie in einem Alptraum. Die Tragik Ryuheis liegt darin, in einer auf Erfolg und Wohlstand ausgerichteten Gesellschaft zum Scheitern verurteilt zu sein und die zugewiesene Rolle als fürsorglicher Familienvater nicht mehr ausfüllen zu können. Das moderne Japan mit seinen eng umrissenen Verhaltenscodices und der schnelllebigen Konsumorientierung lässt den Gescheiterten mit Unbehagen zurück. Kurosawa verzichtet auf dezidierte Gesellschaftskritik und konkrete Ursachenforschung. Und doch sind sie in seinem Film enthalten.

Michael Ranze

R: Kiyoshi Kurosawa; B: Max Mannix, Kiyoshi Kurosawa, Sachiko Tanaka; K: Akiko Ashizawa; S: Koichi Takahashi; A: Tomoyuki Maruo, Tomoe Matsumoto; M: Kazumasa Hashimoto; T: Masayuki Iwakura. D (R): Inowaki Kai (Kenji Sasaki), Teruyuki Kagawa (Ryuhei Sasaki), Kyôko Koizumi (Megumi Sasaki), Yû Koyanaga (Taka Sasaki), Kanji Tsuda (Kurosu), Hanuka Igawa (Ms. Kaneko), Jason Gray (amerikanischer Soldat). P: Django Film, Entertainment Farm; Wouter Barendrecht, Yukie Kito. Japan, Niederlande 2008. Farbe; 119 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



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

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR idée suisse

VICKY CRISTINA BARCELONA
Woody Allen

Woody Allen, den man doch früher so fest in New Yorks Manhattan (zugleich der Name einer seiner Filme) verwurzelt glaubte, fährt fort, Europa zu entdecken: London, Paris, Venedig und nun Barcelona. Schon der Filmtitel deutet darauf hin, dass die Metropole am Mittelmeer eine gleichberechtigte Hauptrolle spielen wird. Sommer und Sonne, Kultur und Nachtleben, Gaudí und Miró, spanisches Temperament und der Flamenco Paco di Lucias, alte Häuser und Paläste, Audienca und Rathaus – Woody Allen erschliesst sich und dem Zuschauer die Topografie Barcelonas und macht sie so zum verführerischen Hintergrund seiner Geschichte.

Als wir Vicky und Cristina zum ersten Mal sehen, fahren sie im Taxi vom Flughafen zur Innenstadt. Ein unsichtbarer Erzähler klärt den Zuschauer darüber auf, dass die jungen Amerikanerinnen, eingeladen von entfernten Verwandten, den Sommer in Barcelona verbringen werden. Sie sind eng miteinander befreundet, aber auch – bezogen auf Ansichten, Moral und Temperament – höchst unterschiedlich: Vicky ist die Vernünftige und Verhaltene, sie schätzt Werte und ein geregeltes Leben. Cristina ist da viel ungestümer und neugieriger. Sie liebt Aufregung und Leidenschaft. Und die Männer. Oft haben Off-Kommentare etwas Redundantes: Sie bestätigen das Gesehene oder verknüpfen disparate Szenen, die sich beim Schnitt nicht zusammenfügen wollen. Hier aber zieht der Erzähler den Zuschauer mit flapsigen und ironischen, manchmal auch nicht zu Ende gedachten Bemerkungen in das Geschehen hinein, gibt ihm mit wichtigen Informationen Halt und verleiht dem Film eine märchenhafte Aura. So wird VICKY CRISTINA BARCELONA nebenbei zum Diskurs über das Geschichtenerzählen.

In wenigen Minuten haben wir so erfahren, dass Vicky Katalanisch studiert und sich in Barcelona einige Gebäude von Gaudí ansehen will, Cristina hat mal wieder eine stürmische Beziehung hinter sich und freut sich über den Tapetenwechsel. Und dann kommt eines Abends in einem Restaurant Juan Antonio, ein charismatischer Maler, an ihren Tisch und macht ihnen mit leiser, bestimmter Stimme ein unmoralisches Angebot: Ob die jungen Frauen nicht mit ihm übers Wochenende nach Oviedo fliegen wollten, Stadtbesichtigung, gutes Essen und Sex inklusive? Vicky ist entsetzt, Cristina interessiert – mit einigen Vielleichts. Der Beginn eines komplizierten Beziehungsgeflechts, das einige Überraschungen bereithält: Nichts geschieht so, wie man es aufgrund der ausführlich beschriebenen Charaktere erwarten durfte.

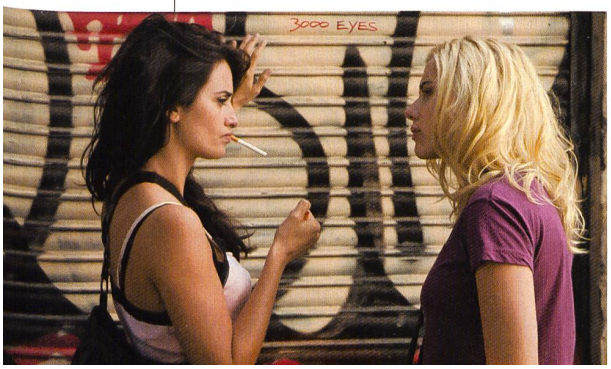
Einmal mehr setzt Woody Allen dazu an, seine Zuschauer zu unterhalten und zu amüsieren. Wie nebenbei liefert er darüber hinaus tiefe Einsichten über die Widersprüchlichkeit seiner Figuren, über das, was sie eigentlich wollen. Dabei sind Vicky und Cristina nicht mehr so neurotisch und intellektuell wie Allens Personal aus den siebziger und achtziger Jahren, aber genauso unsicher in Bezug auf Liebe und Sex. Allen hat einen fast schon Rohmerschen Reigen entworfen, bei dem die Figuren mit Worten mehr verbergen als offenbaren. Man mag bedauern, dass die schlagfertigen *oneliner*, über die man in ANNIE HALL, MANHATTAN oder HANNAH AND HER SISTERS so herzlich lachte, nun der Vergangenheit angehören. Allens Filme sind keine reinen Komödien mehr, die sich durch Genrekonventionen eingrenzen liessen und ironische Witze anhäuften. Fast scheint es, als habe der Regisseur seine Figuren ohne genaue Vorgaben auf eine Reise geschickt und beobachtete nun, wie sie sich verhalten. Von F. Scott Fitzgerald mag der Romantizismus stammen, mit dem sich zwei Amerikanerinnen von der Lebensfreude Barcelonas verzaubern lassen. Europäische Städte – das wusste der Globetrotter Fitzgerald genau – haben manchmal die Macht, ihre Besucher zu verändern und dem Leben (und der Liebe) zu öffnen.

Doch da hat Allen ein weiteres Moment eingeführt, eines, das der absurden Komik der Marx Brothers verpflichtet ist. Juan Antonio ist nämlich in explosiver Hassliebe noch immer an seine geschiedene Frau Maria Elena gekettet. Nur er kann sich um die psychisch labile Frau kümmern. Folge: eine turbulente, unerwartete ménage á quatre.

Penélope Cruz spielt diese Maria Elena als neurotisch-widersprüchliche Furie: hysterisch, verletzend, mal lustig, mal traurig, mal einsam, mal verständnisvoll – von ihrer Schönheit ganz zu schweigen. Eine bewundernswürdige Gratwanderung, die einen US-Kritiker, des kraftvollen Temperaments wegen, an Anna Magnani erinnerte. Nach der Rolle als düsterer Killer in NO COUNTRY FOR OLD MEN beweist *Javier Bardem* sein Talent für komisches Understatement und romantische Verführung. *Scarlett Johansson* – sie hatte zuletzt mit NANNY DIARIES Schiffbruch erlitten – scheint sich unter der Regie Allens am wohlsten zu fühlen. Auch hier überzeugt sie, wie schon in MATCHPOINT, durch ihre gelassene Darstellung. Als eigentliche Entdeckung des Films muss allerdings die noch unbekannte *Rebecca Hall* als zugeknöpfte Vicky gelten: schön, intelligent, vielleicht ein bisschen zu erwachsen, gefangen zwischen Pflicht und Gefühl. Sie ist der vielschichtigste Charakter des Films und steht stellvertretend für das, was Allen uns sagen will: Auf die Liebe ist kein Verlass. Was (oder wen) man gerade noch wollte, spielt kurze Zeit später keine Rolle mehr. Keine neue Erkenntnis, gewiss. Doch schon lange nicht mehr wurde sie uns im Kino so leichtfüssig und hintergründig dargebracht.

Michael Ranze

Regie: Woody Allen; Buch: Woody Allen; Kamera: Javier Aguirresarobe; Schnitt: Alisa Lepselter; Ausstattung: Alain Bainée; Kostüme: Sonia Grande. Darsteller (Rolle): Javier Bardem (Juan Antonio), Scarlett Johansson (Cristina), Penelope Cruz (Elena), Rebecca Hall (Vicky), Patricia Clarkson (Judy Nash), Kevin Dunn (Mark Nash), Chris Messina (Doug), Julio Perillán (Charles), Manel Barceló (Arzt), Joseph Maria Domènech (Julio Josep), Christopher Evan Welch (Erzähler). Produktion: Mediapro, Gravier Production, Antena 3; Produzenten: Letty Aronson, Gareth Wiley, Stephen Tenenbaum, Helen Robin. USA, Spanien 2008. Format: 1:1.85; Farbe; Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München



TANDOORI LOVE
Oliver Paulus

Am Anfang stehen Grossaufnahmen einer traditionellen Metzgete in einem Berner Oberländer Gasthof, gegengeschnitten mit Bildern einer prachtvoll verzierten Papaya; es folgt ein «more tears» brüllender Bollywood-Regisseur beim Dreh im Berner Oberland. Damit steckt Oliver Paulus geschickt die beiden Welten ab, die in TANDOORI LOVE aufeinanderprallen. Der Filmtitel bezieht sich auf eine Gewürzmischung, die oft auch als roter Curry bezeichnet wird, wobei die Spannung der Geschichte in der Tatsache liegt, dass der Film – mit Ausnahme der Schlussszene – ganz im behäbigen Berner Oberland angesiedelt ist. Hier lebt glücklich und zufrieden der junge «Hirschen»-Wirt Markus mit seiner Freundin Sonja, die im Gasthof serviert, derweil über dem Dorf, vor prächtiger Alpenkulisse, ein indisches Filmteam an der Arbeit ist. Beim Einkauf in der Migros erblickt Rajah, der Koch des Filmteams, Sonja und ist ihr augenblicklich verfallen. Den nichtsahnenden Markus kann Rajah mit einem Trick dazu bringen, ihn als Koch anzustellen, um so der – anfänglich sich zierenden – Sonja immer nahe zu sein.

Mit diesen kräftig kitschigen Ingredienzen brauen Regisseur und Drehbuchautor Oliver Paulus und sein Co-Drehbuchautor *Stefan Hillebrand* eine Culture-Clash-Komödie zusammen, die mit Elementen des – neuen – Schweizer Heimatfilms und romantischen Bollywood-Komödien spielt. Die Absicht ist reizvoll, doch das Resultat ist ziemlich bieder. Vom Spielwitz, der Überdrehtheit sowie dem Mut zu Trash und Klamauk, die 2003 Oliver Paulus' Spielfilmdebüt WENN DER RICHTIGE KOMMT zum reinen Genuss machten, davon ist in TANDOORI LOVE leider wenig vorhanden. Oliver Paulus und Stefan Hillebrand haben Ecken und Kanten abgeschliffen zugunsten eines massentauglichen neuen Heimatfilms in der Tradition von DIE HERBSTZEITLOSEN. Auch rennt TANDOORI LOVE offene Türen ein, insofern, als in den letzten zehn, fünfzehn Jahren landauf, landab ja nicht gerade wenige «Hirschen», «Bären», «Adler» oder «Leuen» in mediterrane, orientalische, lateinamerikanische oder eben fernöstliche Spezialitätenrestaurants umfunktioniert wurden. Man kann sich also fragen, wie unzeitgemäss und brav ein Film ist, der eine ohnehin stattfindende Entwicklung gesellschaftlichen Wandels lediglich abbildet und mit ein paar exotischen Farbtupfern – Bollywood nachempfundenen Tanzszenen – optisch und akustisch aufpeppt.

Mit *Johanna Bantzer*, *Max Rüdlinger*, *Gilles Tschudi* und *Stefanie Glaser* in Nebenrollen sind auf Schweizer Seite Wiedererkennungseffekte gewiss, während mit *Vijay Raaz* als Rajah ein international bekannter Schauspieler gewonnen werden konnte, der bereits mit Mira Nair gearbeitet hat. Demgegenüber sind die beiden Protagonisten *Martin Schick* und *Lavinia Wilson* vergleichsweise unbekannte Gesichter. Nicht ganz nachvollziehbar ist, warum ausgerechnet eine Deutsche, Lavinia Wilson, das Bärner Meitschi – mit problematischer Nachsynchronisation – zu mimen hat. Und bisweilen scheint darunter die ganze Geschichte zu leiden, denn die Dialoge erscheinen in einigen Szenen so ungelenk, als seien sie direkt dem Positionspapier eines kantonalen Integrationsbüros oder der Broschüre einer Beratungsstelle für binationale Paare entlehnt. Das ist schade, denn visuell bietet TANDOORI LOVE einiges. Oliver Paulus ist ein Gourmet und begeisterter Hobby-Koch, was man dem Film in jenen Momenten, da Essenszubereitung als geradezu sakraler Akt zelebriert wird, anmerkt. Die österreichische Kamerafrau *Daniela Knapp*, die schon in Paulus' letztem Film mit von der Partie war, zeigt mit berückend schönen Detailaufnahmen von erlesenen Speisen ihr ganzes Können.

Geri Krebs

R: Oliver Paulus; B: O. Paulus, Stefan Hillebrand; K: Daniela Knapp; S: Isabel Meier, André Bigoudi; A: Nina Bachmann, Roger Martin; Ko: Regula Wetter; M: Marcel Vaid. D (R): Lavinia Wilson (Sonja), Martin Schick (Markus), Vijay Raaz (Rajah), Shweta Agarwal (Priya), Verena Zimmermann (Rosmarie Kübli), Johanna Bantzer (Anita), Max Rüdlinger (Gusti), Wolfram Berger (Koch Bruno), Gilles Tschudi (Jules), Stephanie Glaser. P: Cobra Film, Pandora Filmprod.; Valerie Fischer, Raimond Goebel, Reinhard Brundig. Österreich, Deutschland, Schweiz 2008. 92 Min. CH-V: Filmcoopi

PATTI SMITH: DREAM OF LIFE
Steven Sebring

Sich auf Patti Smiths Musik einzulassen, heisst, sich unweigerlich in die Person der charismatischen New Yorker Punk-Poetin zu verlieben. Dies ist offensichtlich auch Steven Sebring widerfahren, sonst wäre der US-amerikanische Modefotograf Patti Smith nicht elf Jahre lang mit einer 16-mm-Kamera nachgereist. Während dieser Zeit begleitete er sie auf Tournee, folgte ihr auf eine Pilgerschaft ans Grab von Arthur Rimbaud und besuchte mit ihr ihre Eltern in New Jersey.

Dass Smith den tiefen Respekt verdient, den Sebring ihr in seinem Dokumentarfilm entgegenbringt, ist unbestritten. Schliesslich gilt die 1946 in Chicago geborene Sängerin, Dichterin und Polit-Aktivistin als Vorreiterin der Punk-Bewegung und bleibt bis heute ein Sinnbild des intellektuellen Widerstands gegen Informationsberieselung, Materialismus und Gleichgültigkeit.

Wer aber von PATTI SMITH: DREAM OF LIFE eine lineare Einführung in Smiths Werk erwartet, wird enttäuscht. Sebring hat nämlich einen impressionistischen Erzählstil gewählt, der zu den gebetsartigen Gedichten der Sängerin passt: Immer wieder montiert er Stimmen, Musik und Geräusche zu Klangkulissen; oder aber er "illustriert" Musik durch Schwenks über persönliche Gegenstände, durch Aufnahmen von Landschaften oder von Demonstrationen, um ihr einen politischen Kontext zu geben. Erklärungen aus dem Off gibt es kaum, stattdessen collagiert Sebring Atmosphären. Dabei gelingt ihm streckenweise poetische Dichte.

Nur hat Sebring nicht den nötigen Weitblick, um seinem Publikum sicheres Geleit durch dieses vorwiegend in Schwarz-Weiss gefilmte Universum zu gewähren, und gegen Ende von DREAM OF LIFE häufen sich die ärgerlichen Brüche. Einer Brandrede gegen George Bush folgt eine Rückblende zur Comeback-Tournee 1995, bevor sich der Film Smiths Aktivistenarbeit gegen den Irakkrieg zuwendet. Da hat der Regisseur nicht gewusst, was er sagen will – und in welcher Reihenfolge.

Aus diesem Grund kommt DREAM OF LIFE auch nie zur Ruhe. Grossartige Konzertszenen werden vorschnell abgewürgt, Smiths (jämmerlicher) Jamsession mit Sam Shepard fehlt jede Berechtigung, und ein Gespräch über das Urinieren unter erschwerten Umständen wirkt höchstens pubertär. Dazu kommt, dass DREAM OF LIFE keinen Ist-Zustand festhält. Dass Smiths Eltern schon vor Jahren gestorben sind, ist Sebring keine Erwähnung wert. Sein Verzicht auf aktualisierende Fakten lässt DREAM OF LIFE aber nicht poetischer wirken, sondern dilettantischer: Der Film schwebt in einem biografischen Vakuum.

Dagegen hilft kaum, dass Smith mehr in der Vergangenheit als in der Gegenwart zu leben scheint. Ihre Gemächer sehen aus wie Schreine zu Ehren verstorbener Weggefährten (wie dem Fotografen Robert Mapplethorpe), auch beklagt sie den Tod ihres Ehemannes Fred mit stoischer Sehnsucht. Verglichen mit dieser Trauerarbeit wirken die Konversationen mit ihren Musikern etwas beiläufig. Als wollte Sebring das Bild der verschlossenen Künstlerin unterminieren, lässt er Smiths Kinder Jackson und Jesse auftreten. Diese familiären Szenen wirken so lange berührend, bis Smith ihre elterlichen Pflichten als Nebenjob beschreibt – und diesen Fauxpas in Anwesenheit ihrer Tochter schnell korrigieren muss.

DREAM OF LIFE wäre interessanter geworden, hätte Sebring sein Gegenüber härter angepackt und Smith im Gespräch klare Stellungnahmen entlockt, um dabei mehr von ihrer facettenreichen Persönlichkeit freizulegen. Aber für die journalistische Drecksarbeit hat ihm wohl die Erfahrung und auch der Mut gefehlt. Dass sich Sebring in Patti Smith verliebt hat, ist verständlich. Dass er dabei Ziele als Dokumentarfilmer und die Führung seines Publikums aus den Augen verloren hat, nicht.

Nick Joyce

R, B: Steven Sebring; K: S. Sebring, Phillip Hunt; S: Angelo Corrao, Lin Polito. P: Steven Sebring, Margaret Smilow, Scott Vogel. USA 2008. 100 Min. CH-V: Look Now!, Zürich

THEN SHE FOUND ME
Helen Hunt

Cameos, jene prägnanten Gastrollen von Schauspielern, Regisseuren oder Prominenten, sind spätestens seit Alfred Hitchcocks augenzwinkernden Kurzauftritten eine gerne gepflegte Spielfilmtradition. Ob die auftretenden Personen in besonderer Beziehung zum Stoff stehen oder einen Wirklichkeitsbezug herstellen, indem sie sich selbst spielen, immer löst ihr Erkennen ein Aha-Erlebnis aus. THEN SHE FOUND ME enthält jedoch einen Cameo-Auftritt, der so deplatziert anmutet, dass er eher zum Häh?-Erlebnis gerät: *Salman Rushdie* in der Rolle eines Frauenarztes.

Glücklicherweise bleibt Rushdies bizarre Rolle der einzige grössere Fehltritt in Helen Hunts Regiedebüt. Er fällt gerade deshalb als solcher auf, weil die Regisseurin, die auch koproduziert und mit *Alice Arden* und *Victor Levin* das Drehbuch (nach einem Roman von Elinor Lipman) geschrieben hat, sichtlich darum bemüht ist, ihre Figuren, die auch einer handelsüblichen Liebeskomödie entstammen könnten, in der Realität zu verwurzeln. Dazu dient etwa ihr stark betonter ethnischer Hintergrund (die meisten Figuren sind Juden) oder die ungeschönte Kernseifennormalität ihrer Erscheinung.

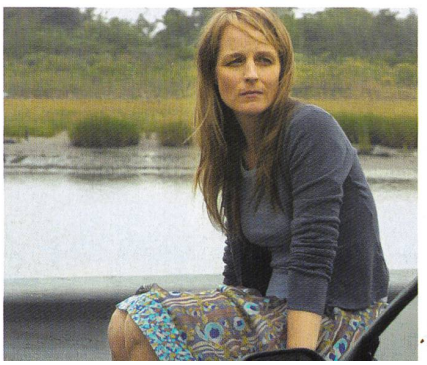
Am unglamourösesten tritt Hunt selber auf; in der Hauptrolle der New Yorker Grundschullehrerin April Epner kommt sie in alten Strickjacken, unansehnlichen Blümchenröcken und ausgelatschten Sandalen daher, und in ihr hageres Gesicht scheint sich manche Kümmernis eingeschrieben zu haben. Stark auf die Vierzig zugehend, steht sie vor einem Scherbenhaufen: Ihr Mann, von dem sie in hellster Torschlusspanik ein Kind haben wollte, verlässt sie nach kurzer Ehe, gleich darauf stirbt ihre Adoptivmutter. An Aprils kategorischer Weigerung, ihren Herzenswunsch ebenfalls mittels Adoption zu erfüllen, kann man ersehen, dass die beiden eine nicht ganz unproblematische Beziehung gehabt haben müssen. Noch ehe sie wieder Tritt fassen kann, taucht in Gestalt von *Bette Midler* ihre unbekannte biologische Mutter Bernice auf, von Beruf Talkshow-Moderatorin, von Natur aus eine aufdringliche Plaudertasche.

Bette Midlers Szenen sind erwartungsgemäss die Hauptquelle der Komik in diesem Film, doch bleibt sie als Bernice durchaus glaubwürdig. Bernice selbst erweist sich hingegen als alles andere als glaubwürdig; ihre erste Erklärung, April sei das Produkt einer Liebesnacht mit Steve McQueen und ihrer Mutter gegen deren Willen genommen worden, ist so wenig echt wie Bernices Haarfarbe. Dennoch ist Bernices Sehnsucht nach einer Tochter eine weitere Facette in Hunts filmischer Überprüfung (weiblicher) Bedürfnisse.

In dieses Feld gehören natürlich auch die Männer. In vielen typischen «Frauenfilmen» der letzten Zeit erscheinen sie entweder als unreif oder aber als unendlich verständnisvoll, offen und gefühlsselig, so ohne jede Ecken und Kanten, dass sie fast schon hohlköpfig anmuten (beispielsweise Charlottes Mann in SEX AND THE CITY). Während *Matthew Broderick* als Aprils abtrünniger Ehemann problemlos in erstere Kategorie passt – er ist ein schwacher Kindmann, dessen anhaltende Anziehungskraft auf April erklärungsbedürftig bleibt –, wird dem erprobten Traummann-Darsteller *Colin Firth* eine Erweiterung des zweiten Typus vergönnt. Der verlassene alleinerziehende Vater Frank, den Firth spielt und den April kurz nach ihrem Ehedesaster kennenlernt, ist verständnisvoll, offen und extrem gefühlvoll. Ausserdem ist er neurotisch, brutal ehrlich und aufbrausend. Unterstützt von umsichtigen Darstellern gelingt es Helen Hunt, in ihrer ernst grundierten Komödie platte Karikaturen ebenso zu vermeiden wie kitschig-süsse Sentimentalität.

Julia Marx

R: Helen Hunt; B: Alice Arlen, Victor Levin, H. Hunt; nach dem gleichnamigen Roman von Elinor Lipman; K: Peter Donahue; S: Pam Wise; A: Stephen Beatrice; Ko: Donna Zakowska; M: David Mansfield. D (R): Helen Hunt (April Epner), Bette Midler (Bernice Graves), Matthew Broderick (Ben), Colin Firth (Frank Harte). P: Blue Rider Pictures, John Wells Productions, Killer Films, Less is More Pictures. USA 2007. 100 Min. CH-V: Rialto-Film, Zürich



ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN

Max Färberböck

Über sechzig Jahre sind schon vergangen, aber der Nationalsozialismus, Hitler und seine Paladine, der Zweite Weltkrieg lassen Deutschland nicht los. Vielleicht wäre vieles kein Thema mehr, wenn nicht mit allem, was geschehen ist, der Holocaust verbunden wäre. Aber die Wahnidee, die Menschen zu Henkern machte, war wiederum eine der Voraussetzungen für das ganz schändliche Dritte Reich.

Die Schuld, die die Deutschen durch die systematische Vernichtung von Menschen auf sich geladen haben, liess alle Schandtaten, die Deutschen in Racheakten angetan wurden, in den Hintergrund treten. Deren andere Völker an den Pranger stellende Erwähnung wurde als Entschuldigung für die eigenen Untaten, als revanchistischer Akt gebrandmarkt. Meist zu Recht, aber kaum jemals mit dem Verlangen objektiver Beurteilung. So entstanden in Deutschland Tabus, die eine Diskussion über das rächende Verhalten der ehemaligen Gegner kaum aufkommen liessen. Ja, bis einige Jahrzehnte nach Kriegsende waren die ebenso masslosen Verbrechen des Stalinismus entweder keiner Diskussion wert oder sie wurden einfach nicht wahrgenommen, oft sogar geleugnet.

Das mag auch als Erklärung dafür dienen, dass wir heute mit Fakten konfrontiert werden, die wie in einer politischen Archäologie herausgeschält werden. Und das, obwohl – wenn eine ganz persönliche Einlassung erlaubt ist – wir uns schon als Kinder bald nach 1945 voller grausamer Naivität Witze erzählten, die das Geschehen beinhalteten, das dieser Film zum Inhalt hat:

Noch ziehen die deutschen Soldaten in den Krieg gegen die Sowjetunion, siegessicher, wie wir sie aus so vielen Nazifilmen kennen. Aber bald wird die Lage nur noch hoffnungslos sein. Schon toben die Kämpfe in den Strassen Berlins, und der Führer hat sich in seinem Bunker verschanzt. Endlich die grossen Siegesfeiern der sowjetischen Soldaten, Hitler ist tot, das Deutsche Reich besiegt, die zerstörte Hauptstadt gehört auch der Armee aus dem Osten, und nun sitzen die deutschen Überlebenden verstört in ihren Wohnlöchern, wo das Unheil vor allem die Frauen trifft, die zum Freiwild der Soldateska werden. Als emotionaler Mittelpunkt erleidet *Nina Hoss* als «Anonyma» die Vergewaltigungen, bis sie beschliesst, ihre Freier in Zukunft selbst zu bestimmen. Anonyma, das ist die Journalistin, die Tagebuch über das Geschehen führt, und deren Aufzeichnungen zuerst 1954 in New York und Ende der fünfziger Jahre auch in Westdeutschland erscheinen. Die deutsche Ausgabe erlangt kaum Beachtung, was sich mit dem politischen Klima trifft: politisch korrekt gegenüber den Siegern zu sein, aber nicht gegenüber den Frauen, die Vergewaltigungen erleiden mussten.

Erst 2003 wurde die erneute deutsche Edition zum Bestseller! Und der Film hat dieses Thema in einer betulichen und geschönten Form aufgenommen. Die herb schöne Nina Hoss als zentrale Figur schiebt die Story auf eine Ebene, die kaum mehr die Vorzeigefläche für das Schicksal Hunderttausender von Frauen bietet.

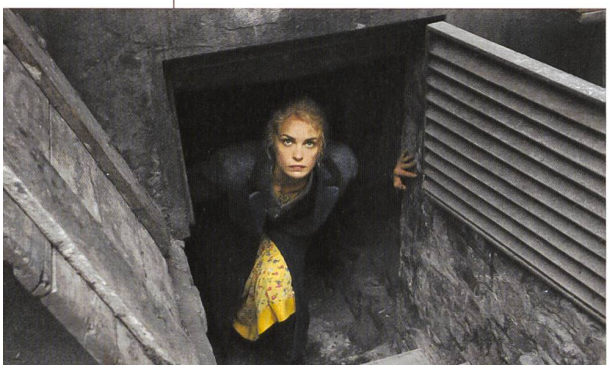
Schon 1992 haben Helke Sander und Barbara Johr in BEFREIER UND BEFREITE. KRIEG, VERGEWALTIGUNG, KINDER über die Vergewaltigungen 1945 recherchiert, und «Der Spiegel» hat damals geschrieben: «Sander und Johr stiessen während ihrer Recherchen häufig auf Ablehnung und Unverständnis. Diese Geschichten seien "olle Kamellen", bekamen sie zu hören und wurden gefragt, warum sie Gorbatschow in seinen Friedensbemühungen stören wollten.»

Doch zurück zur Story von Färberböcks Film, die Anonymas Entscheidung so weiterspinnt, dass sie den sympathischen Major Andrej ins Spiel bringt, der die Journalistin ihren mehr oder minder selbstbewussten Weg gehen lässt. Seine Zuneigung geht so weit, dass er selbst seine militärische Karriere opfert und zwangsversetzt wird. Und seine (Zwangs-)Geliebte wird die Aufzeichnungen ihres Leidensweges dem aus dem Krieg heimgekehrten Lebensgefährten Gert vorlegen, der verständnislos die Schuld bei den Frauen suchen wird.

Färberböck hat das Tabuthema nicht als eine Geschichte erniedrigter Frauen zu inszenieren versucht. Einzelne tragische Szenen werden immer wieder emotional aufgefangen mit humorigen Auftritten – wobei *Irm Hermanns* Verbrüderungsszenen mit den Russen den dieser Schauspielerin geschuldeten komödiantischen Charakter haben –, mit der humanen Charakterisierung von Soldaten und Handlungen. Das nimmt dem Film die Aufklärung und lässt ihn zu einer eher melodramatischen Geschichte verkümmern. Wenn Produzent *Günther Rohrbach* meint: «Es ist kein Film über arme deutsche Frauen und böse russische Soldaten. Dennoch weicht er den harten Fakten nicht aus. Das ist ein schmaler Grat, auf dem er sich bewegt, aber es ist möglich, weil die Anonyma für sich selbst die mutige Entscheidung getroffen hat, kein Opfer sein zu wollen», dann umgeht er die sicher schwierige Entscheidung, die nötige Aufklärung bestimmend werden zu lassen, die auch für einen Publikumsfilm dieses Themas notwendig ist. Er landet im moralischen Niemandsland. Wie das Flugblatt, das Ilja Ehrenburg, dem bis heute eine verfälschende gegenteilige Aussage unterstellt wird, 1945 verfasst hat: «Der sowjetische Soldat wird keine Frauen belästigen. Der sowjetische Soldat wird keine deutsche Frau misshandeln, noch wird er irgendeine intime Beziehung mit ihr unterhalten. Er ist über sie erhaben. Er verachtet sie dafür, dass sie die Frau eines Schlächters ist. Der sowjetische Soldat wird an der deutschen Frau schweigend vorbeigehen.» Und warum dann doch alles anders gekommen ist? Weil der Krieg keine Veranstaltung des Miteinanders, der Empathie ist. Und jede gefühlige Geschichte darüber eine Lüge.

Erwin Schaar

R: Max Färberböck; B: M. Färberböck, Catharina Schuchmann, nach den Aufzeichnungen «Eine Frau in Berlin» von Anonyma; K: Benedict Neuenfels; S: Ewa J. Lind; M: Zbigniew Preisner. D (R): Nina Hoss (Anonyma), Evguéni Sidikhine (Andrej), Irm Hermann (Witwe), Rüdiger Vogler (Eckhart), Ulrike Krumbiegel (Ilse Hoch). P: Constantin Film Produktion; Günter Rohrbach. Deutschland, Polen 2008. 131 Min. CH-V: Pathé Films; D-V: Constantin



1

KINO – FENSTER IN ANDERE DIMENSIONEN

Einige Gedanken zum Verhältnis

von Kirche und Kino, Theologie und Film

«Ein wirklich Gebildeter ... liest ein gutes, ernstes Buch über Geschichte, die Reisebeschreibung eines bedeutenden Weltreisenden, die Denkwürdigkeiten eines grossen Mannes; oder auch ein Gedicht oder einen ernsten Roman, in dem Lebensschicksale und Seelenkämpfe der Wirklichkeit getreu geschildert sind. Oder er setzt sich mit ein, zwei guten Freunden zusammen, und sie sprechen über die ernsten Fragen der Zeit und des Lebens. Oder er sitzt mit den Seinigen in der Familie zusammen, und er ist ganz still und unauffällig der Lehrmeister der Seinigen, lehrt sie die Welt oder das Leben kennen und richtig verstehen. Von Zeit zu Zeit geht er auch in eine öffentliche Veranstaltung, ins Theater, ins Konzert, aber niemals dahin, wo man "Vergnügen fürs Volk" feilbietet, wo ein Phonograph schreit, oder wo man Schundfilme herunterlaufen lässt.»

Mit diesen Worten richtete sich Anton Heinen, katholischer Priester und Erwachsenenpädagoge, eindringlich mahnend an die katholische und weibliche Jugend – 1915 war das.

Darüber kann man heutzutage schmunzeln oder sich erhaben fühlen. Aber im Grunde hat sich in den vergangenen neunzig Jahren gar nicht viel verändert. Noch immer gilt der Kinobesuch – zumal in deutschsprachigen Landen – als billiges Vergnügen, wo man konsumiert und sich berieseln lässt, wenn man gerade nichts Gescheiteres zu tun hat, wo man – wieder ein Zitat von Heinen – «in einem dunklen Theater sitzt, während die geistigen, physischen und oft auch geistlichen Fähigkeiten herabgesetzt sind.»

Wie ist das eigentlich in der hohen Kultur? Beteiligen sich Opernbesucher aktiv am Geschehen auf der Bühne? Sind Theaterbesuche ausschliesslich Mittel zur Hebung des Bildungsniveaus? Und lesen wir Bücher aus allen möglichen noblen Gründen, aber nur ja nicht, um uns zu unterhalten?

Es gibt nicht nur Anton Heinen, der vor dem Bildungszerfall im Kino warnt. Ein anderer Katholik hat geschrieben:

«Ohne Zweifel hat unter den Unterhaltungen der neueren Zeit das Kino in den letzten Jahren sich einen Platz von universaler Bedeutung erobert. [...] Der Film braucht nicht ein blosses Vergnügen zu sein, er braucht nicht nur nichtige und müssige Stunden auszufüllen, er kann und muss mit seinen positiven Wirkungen Bildungsmittel werden und positiv zum Guten führen.»

Das klingt schon bedeutend positiver. Es ist ein Zitat aus der 1936 veröffentlichten Enzyklika «Vigilanti cura» von Papst Pius XI. Dieses Schreiben war so etwas wie die offizielle Initialzündung zur kirchlichen Filmarbeit. Zwar warnt der Papst auch hier vor «den üblen Wirkungen unmoralischer Filme», er anerkennt aber gleichzeitig «den Wert des Unterhaltungsfilms» und fordert die intensive Auseinandersetzung mit der neuen Kunstform, obwohl auch er in erster Linie den Kampf gegen Schund und Unmoral auf seine

Fahnen schreibt. Das Wort «Kreuzzug» taucht in seiner Enzyklika verdächtig oft auf und auch die «Legion of Decency», von der noch die Rede sein wird.

Aber immerhin, «Vigilanti cura» führte in vielen Ländern zur Einrichtung von katholischen Filmbüros und Filmzeitschriften. Vorangegangen war 1928 bereits die Gründung der OCIC, der «Organisation catholique internationale du cinéma». In der Schweiz wurde 1947 das katholische Filmbüro, heute «Katholischer Mediendienst», und bereits 1941 die Zeitschrift «Filmberater» gegründet, die ab 1973 als ökumenisches Magazin «Zoom Filmberater – Illustrierte Halbmonatszeitschrift für Film, Radio und Fernsehen» weitergeführt wurde und ab 1992 neukonzeptiert als «Zoom – Zeitschrift für Film» erschien. Ab August 1999 fand sie unter dem Titel «Film» unter neuer Trägerschaft (und ohne kirchliche Unterstützung) eine kurze Fortsetzung. «Film» ist 2001 leider ziemlich sang-, klang- und stillos untergegangen.

Aus der «Katholischen Jungmannschaft» heraus entstand 1957 der «Katholische Filmkreis Zürich», dem in seinen besten Zeiten während den sechziger Jahren über hundert höchst aktive Mitglieder angehörten – mit *Eugen Waldner* als umtriebigem Ermöglicher. Dieser Filmkreis organisierte Filmvorführungen, wertvoller Filme versteht sich, mit denen er in seinen besten Zeiten die grössten Kinos der Stadt Zürich füllte. Die sechziger Jahre waren ohnehin ein Jahrzehnt der Filmdebatten, in denen so viel und so breit über das Kino und neue Filme diskutiert wurde wie vielleicht nie zuvor und danach.

In katholischen Kreisen trug zudem zweifellos die Aufbruchstimmung rund um das II. Vatikanische Konzil (1962–1965) zur Kinobegeisterung bei. Die Kirche wollte sich zur Welt hin öffnen, und eines der Fenster, durch das man dieser Welt auf die Spur kommen konnte, war das Kino.

Den Katholischen Filmkreis gibt es nur noch auf Papier, aber die von ihm gegründete Zeitschrift, die erstmals im Januar 1959 erschien, existiert nach wie vor: «Filmbulletin» ist inzwischen die einzige von der Filmindustrie unabhängige Filmzeitschrift in der deutschsprachigen Schweiz.

Nochmals zurück zu Pius XI. und seiner Enzyklika. Deren Warnung vor verwerflichen Filmen hat die katholische Filmarbeit lange geprägt. «Dogmatical correctness» war angesagt, oder überspitzt formuliert: Filme, die sich treu an den Katechismus hielten, waren empfehlenswert, alle anderen zumindest suspekt. Das ist allerdings nur eine Seite der Medaille, denn glücklicherweise zeigte die Initiative des Papstes auch unbeabsichtigte Nebenwirkungen. Aus der kirchlichen Filmarbeit heraus wuchsen immer mehr Filmfachleute, die nicht als Inspektoren, sondern als Entdecker durch die Kinosäle zogen. Der Vollständigkeitswahn, von dem sie beseelt waren, nahm zwar auch absurde Züge an, wenn beispielsweise jeder Sexfilm gesehen und beurteilt werden musste, obwohl er doch für das «Wir raten ab» prädestiniert war. Aber je weiter der Horizont gespannt wurde, desto deutlicher nahm man wahr, dass auch ausserhalb der kirchlichen Rechtgläubigkeit «Regisseure guten Willens» am Werk waren. Heute noch sichtbare Früchte dieser nachhaltigen Entwicklung sind die zahlreichen kirchlichen – inzwischen ökumenischen – Jurys an den grossen Filmfestivals von Cannes, Berlin und Venedig, aber auch an vielen mittleren und kleinen wie Locarno, Leipzig oder Freiburg i. Ue. Und nicht zu vergessen das «Lexikon des Internationalen Films», das aus den Kurzkritiken von «Filmdienst» gespiesen wird und heute mit über 54 000 besprochenen Filmen nicht nur das umfangreichste, sondern auch das zuverlässigste Filmlexikon deutscher Sprache ist – ein Standardwerk, auf das die katholische Filmarbeit zu Recht stolz ist.

Wollte man dieser Haltung dem Kino gegenüber in der Deutschschweiz einen Namen geben, dann müssten es mindestens drei sein: Ambros Eichenberger, Franz Ulrich und Walter Vian.

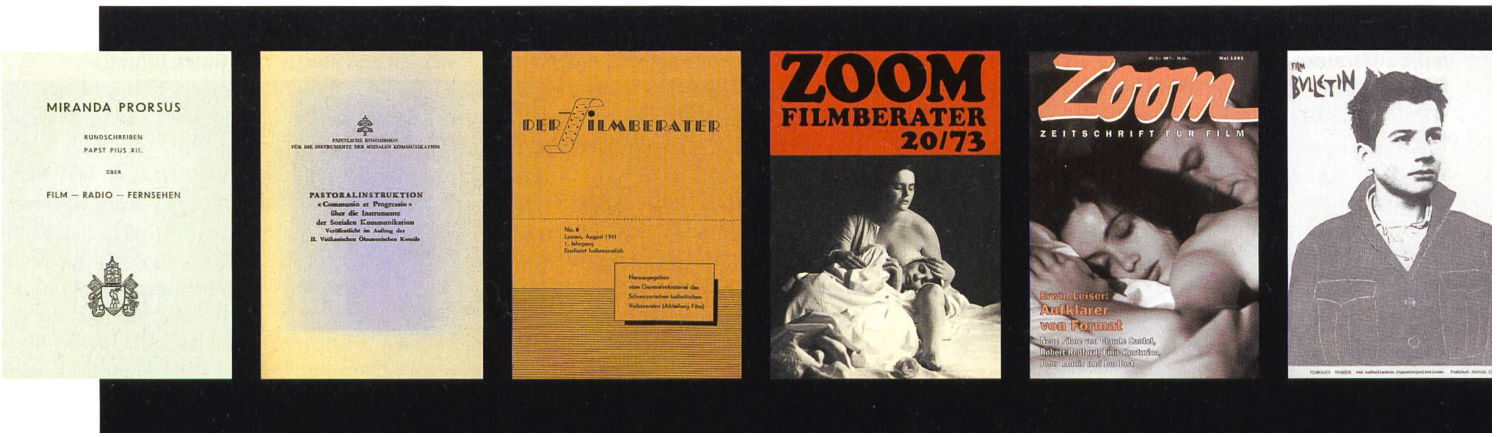
Ambros Eichenberger (1929–2006), weitgereister Dominikanerpater, war von 1972 bis 1994 Leiter des Filmbüros, das ab 1991 als Katholischer Mediendienst neu und breiter ausgerichtet wurde. Eichenberger verknüpfte seine Leidenschaft für den Film mit dem Engagement für die Länder des Südens. Ganz folgerichtig öffnete er deshalb auch den Blick der Cineasten für Filmproduktionen aus Afrika, Asien und Lateinamerika – und zwar nicht nur für Katholiken.

Das Internationale Filmfestival in Freiburg i. Ue. ist bis heute Ausdruck dieser Öffnung, die aus kirchlichen Kreisen angestossen wurde. 1980 organisierten die wichtigsten Schweizer Hilfswerke in der Westschweiz Wandervorführungen mit Filmen aus den Ländern des Südens. Nach dem anhaltenden Erfolg dieser Initiative wurde daraus ab 1986 in Freiburg i. Ue. ein Festival mit internationaler Ausstrahlung. Vielsagendes Detail: Die Filme schafften dank kirchlichem Engagement den Sprung aus den Pfarrsälen in die Kinosäle.

Franz Ulrich war von 1966 bis 1999 Redaktor des katholischen «Filmberaters», beziehungsweise ab 1973 des ökumenischen «Zoom». Seine Arbeit und sein Selbstverständnis als Redaktor, aber auch als Kursleiter in der Filmbildung, war geprägt vom II. Vatikanischen Konzil und der Synode 72. Vor diesem Hintergrund ist er als Filmkritiker mit dem Kino in einen fruchtbaren gegenseitigen Dialog getreten. Und er hat jenes Fenster in andere Dimensionen, das sich im Kino immer wieder öffnet, beschreiben und vermitteln können. Nicht zuletzt hat er im «Zoom» den filmpublizistischen Nachwuchs gefördert, der sich dann in der gesamten Medienlandschaft ausgebreitet hat. Das alles hätte man einem katholischen Laien, so muss man annehmen, vor dem Konzil nicht zugetraut. Bis dahin war auch die Filmarbeit fest in Priesterhand.

Walter Vian schliesslich wurde vor mehr als vierzig Jahren von einem Kollegen, der in Winterthur eine Sektion des Katholischen Filmkreises aufgebaut hatte, als Stellvertretung während des Militärdienstes angefragt. Der Aushilfsjob blieb an Vian hängen. Und 1968 suchte man für das Mitteilungsblatt des Filmkreises einen neuen Redaktor. Das Heft hiess damals bereits «Filmbulletin», aber eine Filmzeitschrift war es nur in Ansätzen. Bei einer Tasse Kaffee stellte sich Vian – «wenn sich sonst niemand meldet» – zur Verfügung. «Dann habe ich mir die Erklärungen meines Vorgängers angehört und alles anders gemacht. Ich hatte ein eigenes Konzept im Kopf, wollte ein richtiges Titelblatt, ein ganzseitiges Inhaltsverzeichnis, mehr Bilder im Heft. Meine zweite Nummer war schon doppelt so dick wie die erste, und die dritte noch dicker. Nach zwei, drei Jahren musste man einen Einzahlungsschein für freiwillige Beiträge beilegen, weil die Kosten aus dem Ruder liefen.» Dieser wirtschaftlichen Gratwanderung blieb «Filmbulletin» bis heute treu. Aber auch dem unbedingten Anspruch von einst. Und ist damit ein Urgestein deutschsprachiger Filmkritik und -publizistik geworden.

Auch Ausnahmegestalten wie Ambros Eichenberger, Franz Ulrich und Walter Vian dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Beziehung Kino und Kirche ein ewiges Auf und Ab ist. Fast jedes Jahrzehnt hat mindestens einen Skandalfilm, gegen den Kirchenobere Sturm gelaufen sind. Sei es DAS SCHWEIGEN von Ingmar Bergman, DAS GESPENST von Herbert Achternbusch, JE VOUS SALUE, MARIE von Jean-Luc Godard oder THE LAST TEMPTATION OF CHRIST von Martin Scorsese. Allerdings, spätestens seit den sechziger Jahren konnte die Kirchenleitung nicht damit rechnen, dass ihr die katholische Filmkritik blind folgte. Diese sah inzwischen nicht nur das Kino

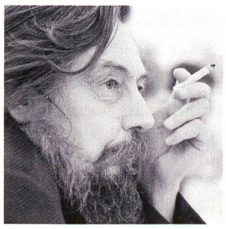


2

3

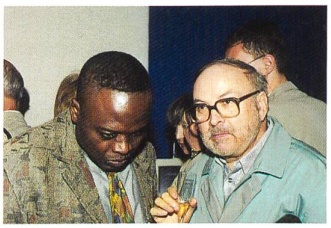
4

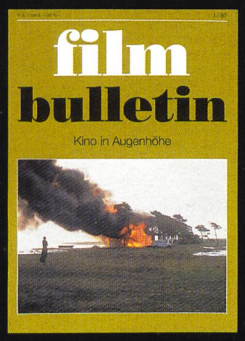
5



6

7





1 NOSTALGHIA *Regie: Andrej Tarkowskij*

2 NOUVELLE VAGUE *Regie: Jean-Luc Godard*

3 *Papst Johannes Paul II. und Ambros Eichenberger, Präsident OCIC*

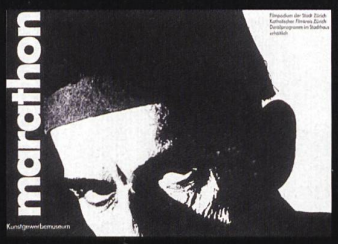
4 *Franz Ulrich*

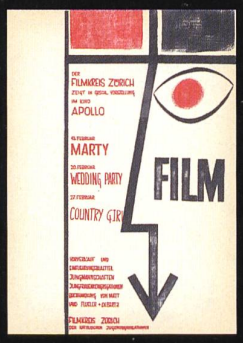
5 *Walter Vian*

6 *Eugen Waldner beim Drucken von Filmbulletin*

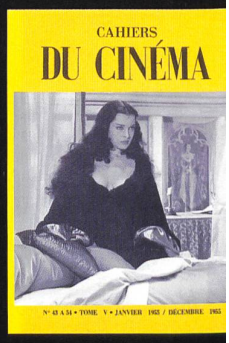
7 *Ambros Eichenberger in Cannes 1996, ökumenische Jury*

1


marathon
Kunstgewerbemuseum


FILMKREIS ZÜRICH
APOLLO
MARTY
WEDDING PARTY
COUNTRY GIRL
FILM
FILMKREIS ZÜRICH

INGMAR
BERGMAN'S
SCHREIE
UND GEFLÜSTER


CAHIERS
DU CINÉMA

mit den Augen des Gläubigen, sondern auch den Glauben mit den Augen des Kinos. Um die Einschätzung von Ingmar Bergmans DAS SCHWEIGEN entbrannte 1963 innerkirchlich ein heftiger Disput. 1968 wurde beim Filmfestival Venedig TEOREMA von der katholischen Jury ausgezeichnet, was massive Schelte aus der Kirchenführung und einen Skandal auslöste. Ausgerechnet die katholische Filmkritik war zur Verteidigerin der künstlerischen Freiheit im Kino geworden.

Dafür würde sich die bereits erwähnte «Legion of Decency» wahrscheinlich kollektiv im Grabe umdrehen. Sie wurde nämlich 1933 von den katholischen Bischöfen der USA mit dem erklärten Ziel gegründet, den sogenannten Hays Code durchzusetzen. In diesem Code wurde seit 1930 minuziös geregelt, was auf der Leinwand nicht gezeigt werden durfte – keine unanständige Gewalt und schon gar keinen (un)anständigen Sex – den noch heute wichtigsten Faktoren, wenn es um Altersfreigaben geht. Die «Legion of Decency» war in ihren mächtigsten Zeiten derart einflussreich, dass bereits die Androhung eines Boykotts einen Film finanziell erledigen konnte. Bis in die fünfziger Jahre hinein war die «Legion of Decency» in den USA eine filmpolitische Macht und wurde in anderen Ländern kopiert.

In Deutschland ermahnte 1951 die Bischofskonferenz in einem Hirtenbrief ihre Schäfchen: «Besucht keinen Film, von dem der kirchliche Filmdienst erklärt, dass von ihm "abzuraten" oder dass er "abzulehnen" sei. Ihr wisst nicht, ob ein solcher Film für Euch nicht nächste Gelegenheit zur Sünde sein wird.» Der Hays Code wurde übrigens erst 1967 offiziell abgeschafft, nachdem sich im Streit um Mike Nichols WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? herausgestellt hatte, dass er nicht mehr durchsetzbar war. Fast ist man versucht zu sagen, zum Glück gab es diesen Code so lange, denn er hat einige der unvergesslichsten, vor Erotik nur so knisternden Szenen der Filmgeschichte provoziert.

In den fünfziger Jahren geschah in Frankreich etwas, was auch die katholische Filmarbeit wesentlich beeinflussen sollte. Junge Filmkritiker machten sich daran, unsere Seh- und Denkgewohnheiten herauszufordern und die schöne Sortierung in gediegene und unterhaltsame Filme durcheinander zu bringen. Als herausragendes Beispiel für ihre überraschende Art, Filme und deren Regisseure zu sehen – die sie als erste «Autoren» nannten –, sei stellvertretend die "Entdeckung" Alfred Hitchcocks genannt.

Nun war Hitchcock damals beileibe kein Unbekannter, er war einer der erfolgreichsten Regisseure überhaupt, aber Eric Rohmer, Claude Chabrol und François Truffaut haben in seinen Unterhaltungsfilmen mehr als nur Spannung und Kintopp gesehen, sie haben ihn mit intellektueller Brillanz zu ihrem Schutzheiligen erklärt. Ausgerechnet die jungen Wilden des französischen Kinos waren es, die beim Meister der Spannung ein fast schon obsessives Faible für religiöse Dimensionen und Konflikte entdeckten, denen auffiel, dass er im Grunde immer Schuld und Sühne verfilmte und dass Hitchcock deshalb nichts anders als ein genuin katholischer Regisseur sein konnte. (Katholisch und sogar praktizierend war Hitchcock übrigens in der Tat.)

Dieser neue Blick, den sie – vor allem in den legendären «Cahiers du Cinéma» pflegten, ist ebenso revolutionär wie die Filme, die sie dann in der «Nouvelle Vague» selbst gedreht haben. Filmkritiker – sofern sie sich nicht als verlängerter Arm der PR verstehen – schreiben seither über Filme anders.

Für die katholische Filmkritik aufschlussreich ist unter anderem ein Rollentausch, der sich in ihren Essays und Filmkritiken abzeichnet. War die Kirche bislang vor allem erpicht darauf, in Filmen ihren Moralkodex bestätigt und angewendet zu sehen, entdeckten plötzlich Intellektuelle die Religion im Film. Der französische Philosoph Elie Faure schrieb 1963: «Durch den musikalischen Charakter seines Rhythmus und durch den eindrucksvollen Gleichklang der Empfindungen, den er erfordert, kann ein schöner Film schliesslich mit der Zeremonie der Messe verglichen werden, so wie er durch die Universalität der Empfindungen, die er weckt, und der Gefühle, die er bewegt, dem "Mysterium" angenähert werden kann, das den Dom mit einem Gewühl von Menschen füllte, die aus allen Winkeln der Stadt und der Umgebung zusammengekommen waren.»

Und der Filmtheoretiker Georg Sesslen erkannte 1993: «Im Kern eines jeden Unterhaltungsfilms steckt eine religiöse oder magische Erzählung.»

Wer das einmal entdeckt hat, der wird als Katholik im Kino zum Grenzüberschreiter aus Leidenschaft. Er kann sogar James Bond und Liturgie zusammenbringen. Er wird entdecken, dass es Filmschaffende verschiedenster weltanschaulicher Couleur gibt, die auf ihre Weise für Werte eintreten, die er aus seiner Sicht «christlich» nennt. Er wird Gott an Orten begegnen, an denen er ihn nicht erwartet hätte.

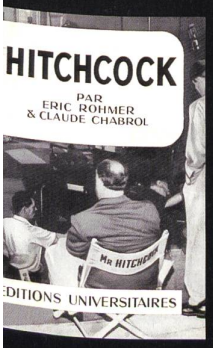
Das Kino kann gläubige Christen vor ein Fenster stellen und ihnen vor Augen führen, dass das, was «da Draussen» geschieht, nicht per se das Treiben der «schlechten Welt» ist. Das Kino vermag immer noch die kirchliche Komfortzone aufzubrechen. Zu den Schutzheiligen eines solchen Kinos ohne «Lizenz zur Kirchlichkeit» gehören aus neuerer Zeit: Ken Loach und Mike Leigh aus England, Jean-Pierre und Luc Dardenne aus Belgien, Jean-Pierre Jeunet aus Frankreich, John Sayles und Martin Scorsese aus den USA oder Andreas Dresen aus Deutschland.

Sie ermöglichen ein paradoxes Erlebnis: Wenn Gläubige im Kino ihre kirchlich-religiösen Schutzbezirke verlassen, kehren sie häufig erst recht nach Hause zurück. Beispielsweise beim oft gekrönten König kirchlicher Festivaljurys Ken Loach. Er ist ein Paradebeispiel dafür, dass man gewisse Erkenntnisse auch auf den Kopf stellen darf: Allen müsste inzwischen klar sein, dass sich Glaube und Spiritualität in sozialem Handeln, in der Diakonie manifestieren muss. Wenn das nicht geschieht, bleibt jede Frömmigkeit fauler Zauber. Das Umgekehrte gilt aber offenbar auch: Jedes soziale Engagement wird früher oder später bei der Religion oder zumindest bei höheren Werten als mir selbst ankommen. Wenn nicht, bleibt's fauler Aktivismus. Kino als Fenster in andere Dimensionen erlaubt Durchbrüche in beide Richtungen.

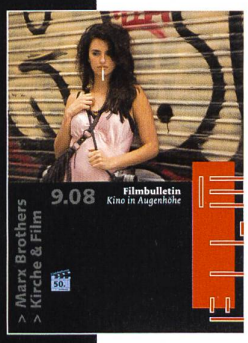
Die Kirche dafür zu gewinnen, sich unvoreingenommen vor dieses Fenster zu stellen, ist seit jeher ein hin und her wogender Kampf. Derzeit scheint der Blick eher wieder vom Kino wegzuwandern. Einerseits, weil sich die Kirche aus finanziellen und personellen Gründen immer stärker aus dem Kulturbereich und ganz besonders aus dem Filmbereich zurückzieht. Vom Kerngeschäft ist da nicht selten die Rede, auf das man sich in Zeiten knapper Finanzen besinnen müsse. Und nicht selten hört man wieder ähnliche Parolen, wie sie Anton Heinen vor neunzig Jahren verbreitet hat.

Aber das Fenster ist immer noch da. Und wenn sich die Kirche davon abwendet, wird sie mehr verlieren als das Kino. Aber für die Liebe zum Kino braucht es, allen Kinoverächtern – ob katholisch oder nicht – sei es ins Stammbuch geschrieben: Ausdauer, Musse und Geduld. Selbst wenn das Pius XI. vielleicht nicht unterschrieben hätte: Das Kino ist eine Geliebte, die man umwerben muss. Und um sich ihrer ganz sicher zu sein, reichen auch fünfzig Jahre «Filmbulletin» bei weitem nicht.

Thomas Binotto

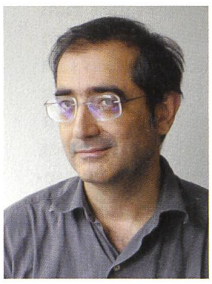


1 DAS SCHWEIGEN
Regie: Ingmar Bergman



Autorenfilm schlägt Produzentenkino

«Die schweizerischen Arthouse-Filme haben ihr Publikum nicht gefunden.» Dies wurde, von höchster Förderinstanz, am Filmfestival von Locarno behauptet. Zur angeblich statistischen Untermauerung dieses Sachverhaltes wurde eine willkürliche Anzahl sogenannter Arthouse-Spielfilme aus den Jahren 2005 bis 2007 aufgeführt und deren Zuschauerzahlen addiert. Dieser Zahl wurden die Eintritte einer Handvoll erfolgreicher Schweizer Mainstream-Filme gegenübergestellt, und schwupps schien die Behauptung bewiesen.



Dahinter steckt die naive Gleichung: Ein Arthouse-Film ist ein kleiner Film und deshalb wenig erfolgreich. Oft wird daraus noch die Folgerung gezogen, dass im Gegensatz zu den Kleinen die grossen Filme auch die erfolgreichen seien. Das kommt in der Kulturförderung darin zum Ausdruck, dass wenige Filme mit höheren Beiträgen unterstützt werden sollen, dann komme der Erfolg quasi von alleine ... Dass dem nicht so ist, kann *auch* in den Statistiken gelesen werden, wenn man sich die Mühe nimmt. Doch dazu später mehr.

Zuerst aber stellt sich die Frage: Was ist überhaupt ein Arthouse-Film? Im angelsächsischen Raum wird der Ausdruck «Art House Movie» meist im Zusammenhang mit der Auswertung verwendet. Will heissen, ein Film, der angeblich nicht für die grossen Multiplex-Kinos taugt, wird in den kleinen unabhängigen Arthouse-Kinos gezeigt. Darunter fallen dann oft auch Filme, die sehr konventionell gemacht sind, aber vom Thema her das Publikum verstören könnten. Diese Filme werden oft von den Verleihfirmen als «Arthouse-Film» deklariert und erhalten dementsprechend kein grosszügiges Promotionsbudget. Paradoxerweise laufen diese «Arthouse-Filme» in Europa oft in den Multiplex-Kinos, weil sie durch Mitwirkung bekannter Hollywood-Schauspieler als Mainstream gelten. In den USA heissen die Filme, von denen wir hier sprechen, korrekter: Independent movies. Will heissen, sie sind nicht mit Geldern der grossen Studios entstanden. Dementsprechend fehlt die Einflussnahme der Hollywood-Produzenten.

In Nachschlagewerken gibt es kaum Erläuterungen zum Begriff «Arthouse-Film». Geläufiger ist der Autorenfilm. Dazu heisst es etwa auf Wikipedia: «Der Begriff Autorenfilm ist eine Gattungsbezeichnung für Filme, in denen der Regisseur sämtliche künstlerischen Aspekte des Films wie Drehbuch oder Schnitt wesentlich mitbestimmt und in denen er, vergleichbar einem Romanautor oder einem bildenden Künstler, als (alleiniger) Autor des Werks angesehen werden kann oder soll.» Korrekterweise heisst ein «Arthouse-Film» hierzulande Autorenfilm; besonders der Neue Schweizer Film der sechziger und siebziger Jahre zeichnete sich durch diese Produktionsweise aus.

Die Idee des Autorenfilms kam kurzzeitig in Verruf, als es in den achtziger und neunziger Jahren, bedingt durch die elektronischen Medien und die Umwälzungen in der Distribution, zu einem Niedergang des Autorenkinos (ausser im Dokumentarfilm) kam. Seit einigen Jahren macht die Schweiz als Filmland aber gerade durch Autorenfilme auf sich aufmerksam. Die Filme, die an den internationalen Filmfestivals als Schweizer Filme wahrgenommen wurden und dutzendfach um die Welt gingen, sind nicht die von Produzenten konzipierten Filme wie GROUNDING, TELL oder BREAKOUT, sondern von Autoren realisierten Filme wie RYNA, GARÇON STUPIDE, DAS FRÄULEIN oder VITUS. Das Prestige, das sie unserem Land bringen, ist nicht in Geld zu beziffern.

Erfreulicherweise hat das Bundesamt für Kultur die alte Forderung nach mehr Geld für die Projektentwicklung aufgenommen. Doch die Autoren sollen nur mit Hilfe eines Produzenten in den Genuss von Fördermitteln gelangen. In Locarno wurde behauptet, dass nur ein Produzent in der Lage sei, die künstlerische Vision des Autors auf die Leinwand zu bringen. Damit wird die Macht der Produzenten gegenüber den Autoren unter Vorgabe des Bundes weiter ausgebaut. Steckt dahinter nicht eine Geringschätzung der Autoren? Der Widerspruch, der in der Aussage selbst liegt, wurde jedenfalls nicht weiter beachtet: Denn entweder ist ein Film das genuine Werk eines kreativen Autors (idealerweise in Zusammenarbeit mit einem erfahrenen Produzenten), oder es ist ein Produzentenfilm, also ein Werk, das durch die kreativen Ideen eines Produzenten initiiert und geprägt wurde. Und nun soll das Produzentenkino das bessere Autorenkino sein?

Wer die Kinozahlen in der Schweiz korrekt liest, sieht, dass im Verhältnis zwischen Aufwand und Ertrag die Autorenfilme die erfolgreicheren sind. Wenn einer der oben genannten Mainstream-Filme, welche meist mehr als das Doppelte als ein durchschnittlicher Autorenfilm gekostet haben, mit einem Massenstart von zwanzig bis dreissig Kopien startet, pumpt der Verleiher meist noch eine sechsstellige Summe in die Promotion hinein. Daneben sind besagte Autorenfilme meist mit fünf bis zehn Kopien gestartet und hatten nur eine vierstellige Summe für die Promotion zur Verfügung. Was kam dabei heraus?

Zwischen 2006 und 2007 hatten die vier Autorenfilme COMME DES VOLEURS, DAS FRÄULEIN, NACHBEBEN und RYNA über 100 000 Zuschauer in der Schweiz. Die beiden Produzentenfilme BREAKOUT und TELL erreichten zusammen aber auch nur 110 000 Zuschauer. Also sind Autorenfilme auch im kaufmännischen Sinne – respektive im Verhältnis zwischen Kopien- und Eintrittszahlen – erfolgreicher als Mainstream-Filme.

Dabei sind die beiden erfolgreichsten Filme, welche auch von eigensinnigen Autoren realisiert worden sind, hier gar nicht gezählt, nämlich VITUS (269 000 Zuschauer) und der Fernsehfilm DIE HERBSTZEITLOSEN (595 000 Zuschauer). Diese Zahlen zeigen dazu noch die Unwägbarkeit in der Kinoauswertung und den Überraschungseffekt von Filmen, die nicht so recht ins eine oder andere Lager passen.

Dies soll zwar kein Plädoyer für die Abschaffung des Produzenten- oder des Mainstream-Films sein, denn kein Filmliebhaber möchte diese missen. Aber ein Hinweis darauf, in welche Richtung sich die nicht sehr reiche Filmförderung der Schweiz bewegen sollte.

Samir

44. Solothurner Filmtage

19. – 25.01.2009

www.solothurnerfilmtage.ch

SRG SSR idée suisse
SwissLife
DIE POST LA POSTE LA POSTA
1to1 energy

P-INC.

FESTIVAL DE CANNES
PRIX DU JURY

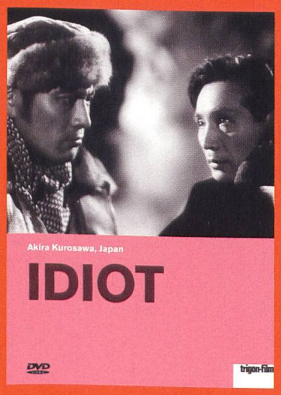
WINNER
GRAND JURY PRIZE
CHICAGO INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

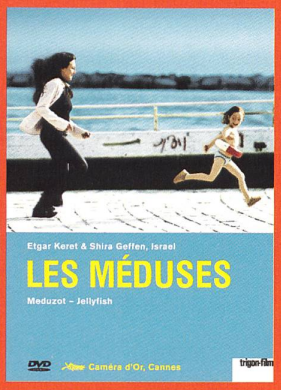
TOKYO SONATA

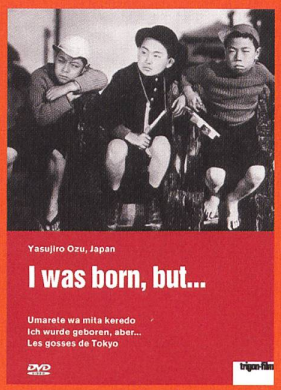
A FILM BY
KIYOSHI KUROSAWA

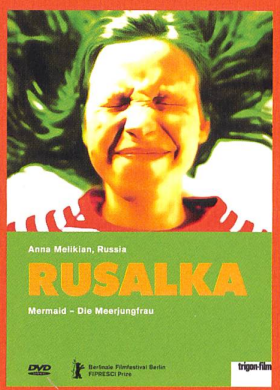
AB 11. DEZEMBER IM KINO

Ein grosses Plus Kurosawas ist es, sehr viel mehr zu zeigen, als auf der Leinwand sichtbar ist.
Variety









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

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

trigon-film