

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 296

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.-



1.09

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Léa Pool - halbtot und halbnaht:

Porträt und Gespräch

UN AUTRE HOMME von Lionel Baier

HOME von Ursula Meier

SLUMDOG MILLIONAIRE von Danny Boyle

LA CLASSE von Laurent Cantet

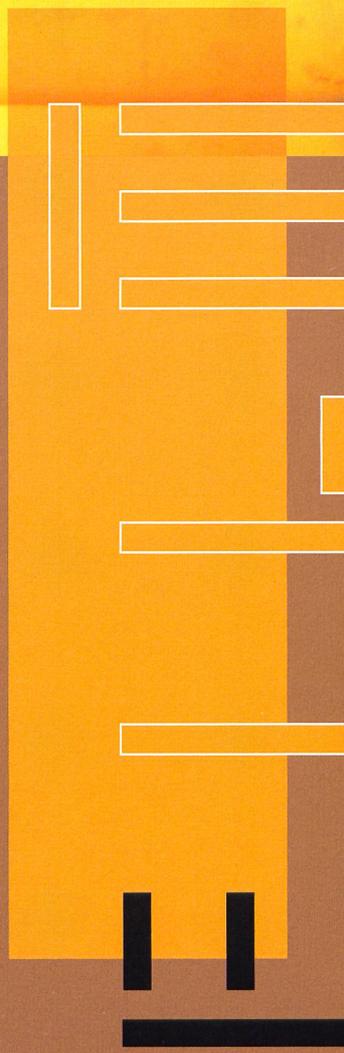
FROST / NIXON von Ron Howard

THE SPIRIT von Frank Miller

PAUSENLOS von Dieter Gränicher

www.filmbulletin.ch

> Léa Pool



5 GOLDEN GLOBE® NOMINATIONS incl. **BEST PICTURE**

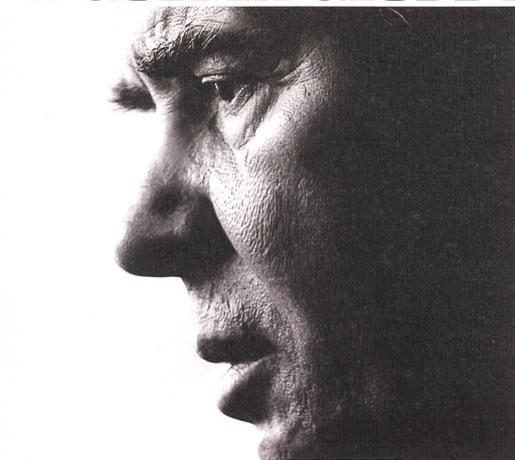
MICHAEL SHEEN FRANK LANGELLA

FROST NIXON

A FILM BY **RON HOWARD**
KEVIN BACON
REBECCA HALL
TOBY JONES
MATTHEW MACFADYEN
OLIVER PLATT
SAM ROCKWELL

UNIVERSAL PICTURES AND IMAGINE ENTERTAINMENT PRESENT IN ASSOCIATION WITH STUDIOCANAL AND IMAGINE TITLE / BRIAN KOPPEL PRODUCTION A RON HOWARD FILM MICHAEL SHEEN FRANK LANGELLA "FROST/NIXON" KEVIN BACON REBECCA HALL TOBY JONES MATTHEW MACFADYEN OLIVER PLATT SAM ROCKWELL MUSIC BY PHILIP MILLER COSTUME DESIGNER JANE DENNIS STYLING JANE HUGHES PRODUCTION DESIGNER JAMES DEERFIELD EXECUTIVE PRODUCERS LOUIS VELLEZ HARLEN WAGNER WILLIAM M. CONNOR EDITOR MICHAEL LACE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY MICHAEL BALLHAUS PRODUCED BY PETER MORGAN WRITTEN BY PETER MORGAN AND DAVID BEVINSKY BASED ON THE PLAY BY PETER MORGAN SCREENPLAY BY PETER MORGAN DIRECTED BY RON HOWARD

KINOSTART 12. FEBRUAR



4 GOLDEN GLOBE® NOMINATIONS
 BEST PICTURE • BEST ACTOR • BEST ACTRESS • BEST DIRECTION

Leonardo DiCaprio Kate Winslet

Revolutionary Road

BASED ON THE NOVEL BY RICHARD YATES

DREAMWORKS PICTURES PRESENTS IN ASSOCIATION WITH BBC FILMS AN EVANERE ENTERTAINMENT BBC FILMS NEAL STREET PRODUCTION A SAM MENDES FILM LEONARDO DICAPRIO KATE WINSLET "REVOLUTIONARY ROAD" MICHAEL SHANNON KATHRYN HAHN DAVID HARBOUR AND KATHY BATES CASTING BY ELLEN LEWIS AND DEBRA ZANE, C.S.A. MUSIC BY THOMAS NEWMAN EDITOR RANDALL POSTER EXECUTIVE PRODUCERS PETER KALMBACH NINA WOLARSKY PIPPA HARRIS PRODUCED BY ANN RUARK GINA AMOROSO COSTUME DESIGNER ALBERT WOLSKY EDITOR TARIQ ANWAR DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY KRISTI ZEA PHOTOGRAPHER ROGER DEAKINS, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS MARION ROSENBERG DAVID M. THOMPSON HENRY FERNAINE PRODUCED BY JOHN V. HART SCOTT HUDIN SAM MENDES BOBBY COHEN WRITTEN BY RICHARD YATES SCREENPLAY BY JUSTIN HAYTHE DIRECTED BY SAM MENDES

JETZT IM KINO



ANGELINA JOLIE JOHN MALKOVICH

A CLINT EASTWOOD FILM

2 GOLDEN GLOBE® NOMINATIONS
 incl. **BEST ACTRESS**

TO FIND HER SON,
 SHE DID WHAT NO ONE ELSE DARED

A TRUE STORY

CHANGELING

KINOSTART 22. JANUAR

UNIVERSAL PICTURES AND IMAGINE ENTERTAINMENT PRESENT IN ASSOCIATION WITH RELATIVITY MEDIA A MALPASO PRODUCTION ANGELINA JOLIE JOHN MALKOVICH "CHANGELING" MUSIC BY CLINT EASTWOOD COSTUME DESIGNER DEBORAH HOPPER EDITOR JOEL COX ACE GARY D. ROACH DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY TOM STERN, A.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS TIM MOORE JIM WHITAKER PRODUCED BY BRIAN GRAZER RON HOWARD WRITTEN BY J. MICHAEL STRACZYNSKI PRODUCED AND DIRECTED BY CLINT EASTWOOD





KURZ BELICHTET

FILMFORUM

HALBTOTALE

FILMFORUM

NEU IM KINO

HALBNAH

KOLUMNE

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

1.2009

51. Jahrgang

Heft Nummer 296

Januar 2009

Titelblatt:

Azzarudin Mohammed Ismail

als Salim als Kind

in SLUMDOG MILLIONAIRE

Regie: Danny Boyle

3

Vorschau Solothurner Filmtage

6

Bücher

9

DVD

10

Zu viel Nähe und zu grosse Distanz

UN AUTRE HOMME von Lionel Baier

12

Doppelsinnige Gesellschaftskritik

HOME von Ursula Meier

14

Realität und Kunst verzahnt

Léa Pool, Filmschaffende

22

Eine Biographie zwischen Mumbay und Bollywood

SLUMDOG MILLIONAIRE von Danny Boyle

24

Pädagogische Utopie

LA CLASSE (ENTRE LES MURS) von Laurent Cantet

26

FROST/NIXON von Ron Howard

27

DOUBT von John Patrick Shanley

29

THE SPIRIT von Frank Miller

30

LET'S MAKE MONEY von Erwin Wagenhofer

31

PAUSENLOS von Dieter Gränicher

33

SALT OF THIS SEA von Annemarie Jacir

34

NOMAD'S LAND von Gaël Métroz

35

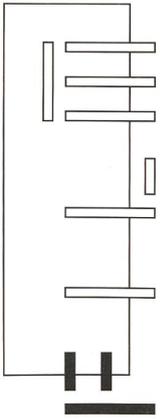
«Mich interessiert der Moment am Abgrund»

Gespräch mit Léa Pool

40

Fabel für die Alleswisser

Von Thomas Imbach



Impressum

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
Telefax +41 (0) 52 226 05 56
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktionelle Mitarbeiter:
Kathrin Halter
Josef Stutzer

**Inseratverwaltung
Marketing, Fundraising**
Lisa Heller

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

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

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Irene Genhart, Frank Arnold,
Johannes Binotto, Stefan
Volk, Doris Senn, Erwin
Schaar, Michael Pekler,
Michael Ranze, Martin Girod

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Agora Films, Carouge;
trigon-film, Ennetbaden;
JMH Distribution, Neuchâtel;
Solothurner Filmtage,
Solothurn; Cinémathèque
suisse Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi, Frenetic
Films, Pathé Films, Universal
International Pictures,
Walt Disney Studios, Xenix
Filmdistribution, Zürich

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

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80-49249-3
Bank: Zürcher Kantonalbank
Filiale Winterthur
Konto Nr.: 3532-8.58 84.29.8

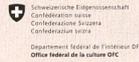
Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2009
achtmal.
Jahresabonnement
CHF 69.-/Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

© 2009 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 51. Jahrgang
Der Filmbereiter 69. Jahrgang
ZOOM 61. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



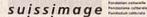
**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich**

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



Suissimage



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

förderverein ProFilmbulletin

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

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

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

Rolf Zöllig
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

Im Jahre 2009 geht «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» gewissermassen auf Reisen. Unsere «FB-Cinétour» startet im Februar in Biel, geht vorerst über Bern und Brugg nach Winterthur und St. Gallen. Luzern, Uster und Frauenfeld schliessen an und weitere werden folgen.

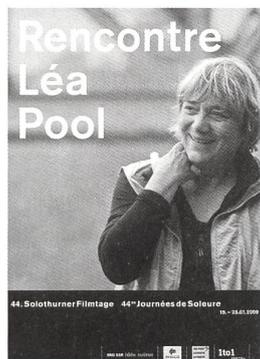
«Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» präsentiert TRAVELLING AVANT, den Film von Jean-Charles Tacchella, der im kinoverrückten Paris der späten vierziger Jahre spielt, das auch Filmmacher wie François Truffaut, Jean-Luc Godard oder Eric Rohmer prägte, und episodenhaft von jungen Cinephilen, ihrer ménage-à-trois, die sich mit der amour fou zum Kino überschneidet, und vom Abenteuer, einen Filmclub zu gründen erzählt. An den cinéphilen Treffpunkten Filmgilde Biel, Cinéma-te Bern, Kino Odeon Brugg, Filmfoyer Winterthur, Cinéclub St. Gallen, Stattkino Luzern, Qtopia Uster, Cinema Luna Frauenfeld werden Mitarbeiterinnen oder Mitarbeiter von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» in den Film, der mit unzähligen Filmzitatzen gespickt, zugleich vergnügliche und geistreiche Lektion über das Wesen des Kinos wie verspielte Liebeserklärung an die Siebte Kunst ist, einführen.

Wir bedanken uns bei der *Kulturstiftung Suissimage*, die als Hauptsponsor die «FB-Cinetour» überhaupt erst möglich macht, und bei allen *Filmclubs*, die «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» Gastrecht gewähren, bereits gewährt haben oder noch gewährt werden.

Wir bedanken uns an dieser Stelle aber auch: bei unseren Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen, welche «auschwärmen», die Einführungen in den präsentierten Film halten und mit den Zuschauerinnen und Zuschauern abschliessend wohl noch diskutieren werden, bei *Jean-Charles Tacchella*, der uns die Rechte an seinem Film kostenlos überliess, und bei der *Cinémathèque suisse*, die uns eine Kopie des Films zur Verfügung stellt.

Walt R. Vian

Solothurner Filmtage Vorschau



FROM SOMEWHERE
TO NOWHERE
Regie: Villi Herman

Eröffnet werden die 44. Solothurner Filmtage (19. bis 25. Januar) mit **DU BRUIT DANS LA TÊTE**. Der Spielfilm von **Vincent Pluss** ist nominiert für den neu kreierten «**Prix de Soleure**»: Der mit 30 000 Franken dotierte Jurypreis ist bestimmt für einen abendfüllenden Spielfilm oder Dokumentarfilm, der «durch ausgeprägten Humanismus überzeugt und ein Thema anspricht, das die Menschlichkeit, die Menschenwürde, die freie Persönlichkeitsentfaltung, die Toleranz sowie den Respekt vor anderen Menschen in ansprechender filmischer Form darstellt». Die Auswahlkommission hat für den Prix weiter nominiert die Dokumentarfilme **IN DIE WELT** von **Constantin Wulf**, **LA FORTERESSE** von **Fernand Melgar**, **NO MORE SMOKE SIGNALS** von **Fanny Bräuning** und **PAUSENLOS** von **Dieter Gränicher** sowie die Spielfilme **HAPPY NEW YEAR** von **Christoph Schaub**, **HOME** von **Ursula Meier** und **MÄRZ** von **Händl Klaus**.

Der Schweizer Filmpreis wird zwar neu am 7. März in Luzern vergeben, doch die Liste der für den Quartz 2009 nominierten Filme wird in der «Nacht der Nominationen» verkündet (23.1.). Am Samstag und Sonntag besteht die Möglichkeit, sich die nominierten Kurz-, Dokumentar- und Spielfilme im Festivalrahmen anzusehen.

An Spielfilmpremierens sind etwa **LUFTBUSINESS** von **Dominique de Rivaz**, **MARAMEO** von **Rolando Colla**, **PINPRICK** von **Daniel Young**, **SEGRETI E SORELLE** von **Francesco Jost**, **SUNNY HILL** von **Luzius Rüedi**, **UNFINISHED STORIES** von **Abel Davoine**, **ZUFALLBRINGEN** von **Dennis Ledergerber**, **BROTHERS** von **Igaal Niddam**, **SAUVONS LES APPARENCES** von **Nicole Borgeat**, **RÄUBERINNEN** von **Carla Lia Monti** zu erwarten. Unter den angekündigten Dokumentarfilmen in abendfüllender Länge wecken Titel wie **HARDY(S) LIFE** von **Rolf Lyssy**, **GROZNY DREAMING** von

Mario Casella und **Fulvio Marina**, **NACHGIFT** von **Remo Legnazzi**, **FROM SOMEWHERE TO NOWHERE** von **Villi Herman**, **LIENS DE SANG** von **Fabienne Abramovich**, **UN PETIT COIN DE PARADIS** von **Jacqueline Veuve**, **BASSIONA AMOROSA** von **Pawel Siczek**, **DER TOD MEINER MUTTER ODER FÜNF VERSUCHE, EINEN FILM ZU MACHEN** von **Daniel Howard** und **Chantal Millès Neugierde**.

Gast des Sonderprogramms «**Rencontre**» ist die Kanada-Schweizerin **Léa Pool**: Neben ihrem Erstling **STRASS CAFÉ** und **RISPONDETEMI** – ihrem Beitrag zum Kompilationsfilm **MONTREAL VU PAR ...** – wird **LA FEMME DE L'HÔTEL**, **À CORPS PERDU**, **ANNE TRISTER**, **EMPORTE-MOI**, **LA DEMOISELLE SAUVAGE**, **LOST AND FOUND** und **MOUVEMENTS DU DÉSIR** zu sehen sein. In Deutschschweizer Premiere wird **Léa Pool MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR** vorstellen.

Das Rahmenprogramm ist wie immer reichhaltig bestückt. So wird etwa am Dienstag (20.1., 10.30 Uhr) Bundesrat **Pascal Couchepin** mit der EU-Kommissarin **Viviane Reding** an einem Podiumsgespräch über Chancen und Perspektiven der Schweiz im MEDIA-Programm diskutieren. Die vom Seminar für Filmwissenschaft organisierte Reihe «**Reden über Film**» beschäftigt sich mit dem Drehbuch (20.1.) und dem Verhältnis von Schweizer Film und der Stadt (23.1.). Im «**Film-Club**» diskutieren Filmkritiker aus dem Ausland über ausgewählte Filme des Programms (21., 22.1.). Und der **Verband der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten** hat unter dem Titel «**Print-Profis versus Blog-Banausen**» (22.1., 12 Uhr) eine Podiumsdiskussion organisiert. Unter dem Titel «**From Somewhere to Nowhere**» sind im **Künstlerhaus S11** Fotos aus der Langzeitreportage von **Andreas Seibert** über Wanderarbeiter in China zu sehen. www.solothurnerfilmtage.ch



Filmbulletin Kino in Augenhöhe
präsentiert

TRAVELLING AVANT
von **Jean-Charles Tacchella**

Einführung in den Film
durch **Johannes Binotto**
oder **Veronika Rall**

| | | |
|--------------------|--------------|--------------------------------|
| 06. Februar | 17.45 | Filmgilde Biel |
| 12. Februar | 20.00 | Cinématte, Bern |
| 16. Februar | 20.15 | Kino Odeon, Brugg |
| 03. März | 20.30 | Filmfoyer Winterthur |
| 09. März | 20.00 | Cinéclub St. Gallen |
| 25. März | 20.30 | Stattkino, Luzern |
| 05. April | 18.00 | Qtopia, Uster |
| 09. April | 20.15 | Cinema Luna, Frauenfeld |

> aktuelle Daten siehe auch
> www.filmbulletin.ch

suissimage

Stiftung Kulturfonds
Fondazione culturale
Fondazione culturale
Fondazione culturale



FB-Cinétour '09

Fachrichtung Film an der Zürcher Hochschule der Künste



Studiengang Bachelor of Arts in Film
Studiengang Master of Arts in Film

www.zhdk.ch

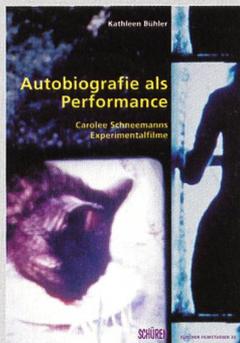
Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

RESEAU/NETZWERK
CINEMA CH

Zürcher Filmstudien



Kathleen Bühler
Autobiografie als Performance
Carolee Schneemanns Experimentalfilme
272 S., Klappbr., € 24,90/SFr 47,50 UVP
978-3-89472-520-4

Studie über drei autobiografische Filme von Carolee Schneemann. Darüber hinaus kommen allgemeine Fragestellungen zur Avantgarde, zum Umgang mit dem Privaten, zum Wesen des Performativen oder zur Problematik von künstlerischem Status und zeitgenössischer Rezeption zur Sprache.

Philipp Brunner

Konventionen eines Sternmoments

Die Liebeserklärung im Spielfilm
288 S., Klappbr., € 24,90/SFr 47,50 UVP
ISBN 978-3-89473-519-8

Im Alltag kommen Liebeserklärungen vergleichsweise selten vor, im Kino dagegen in scheinbar unzähligen Varianten. Doch wie sind sie tatsächlich inszeniert? Wie setzt das Kino eine Kernsituation um, die weitaus älter ist als das Medium Film? Welche Bilder – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – gehen daraus hervor?

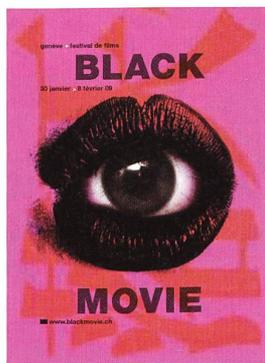
SCHÜREN

www.schueren-verlag.de



Kurz belichtet

Lionel Baier in
COMME DES VOLEURS (À L'EST)
Regie: Lionel Baier



Festivals

Blackmovie

In Genève findet vom 30. Januar bis 8. Februar bereits zum 19. Mal das Festival **Black Movie** statt, das sich ganz dem aussereuropäischen Film widmet. In der Sektion «Fils de...» werden Filme gespielt, die sich mit den schwierigen Lehrjahren von Kindern und ihren Auseinandersetzungen mit Eltern und Traditionen befassen. Eine weitere Sektion gilt dem japanischen Kino der siebziger Jahre, insbesondere dem erotischen Kino wie dem Genre-Kino vom Yakuza- bis zum Horrorfilm. Das jüngste philippinische Kino – man spricht von einer Nouvelle vague – wird vorgestellt. Ausserdem gibt es Propagandafilme aus Nordkorea zu sehen, und nicht zuletzt bringt die Sektion «Le petit Black Movie» den Vier- bis Zwölfjährigen etwa mit Spielprogrammen und Tonateliers die Welt des Kinos nahe.

www.blackmovie.ch

Berlin

Die diesjährige Berlinale findet vom 5. bis 15. Februar statt. Sie wird mit **THE INTERNATIONAL** von Tom Tykwer eröffnet. Für den Wettbewerb sind etwa **RAGE** von Sally Potter, **THE DUST OF TIME** von Theo Angelopoulos, **MEI LANFANG** von Chen Kaige, **MAMMOTH** von Lukas Moodysson, **THE READER** von Stephen Daldry und **ALLE ANDEREN** von Maren Ade bereits angekündigt. Eine Hommage gilt dem Filmkomponisten Maurice Jarre.

Die Retrospektive heisst «Bigger than Life» und konzentriert sich in ihrer Hommage an den Breitleinwandfilm auf die «echten» 70-mm-Filme, also jene, die auf 65 oder 70 mm breitem Negativfilm aufgenommen und auf 70 mm breitem Positivfilm in den Kinos oder besser den Filmpalästen gezeigt

wurden. Also: Filme wie **CLEOPATRA** von Joseph L. Mankiewicz, **LAWRENCE OF ARABIA** von David Lean, **BEN HUR** von William Wyler, **WEST SIDE STORY** von Robert Wise, **KRIEG UND FRIEDEN** von Sergej Bondartschuk, aber auch hierzulande Unbekannteres aus der 70-mm-Produktion der Sowjetunion oder der DDR.

www.berlinale.de

Lichtspieltage Winterthur

Die 13. **Lichtspieltage Winterthur** finden vom 19. bis 21. Februar statt. Das «etwas andere und unabhängige Filmfestival» widmet sich den Low-Budget-, Independent- und Undergroundfilmen der Schweiz. Es steht Newcomern, Filmstudenten, Autodidakten, Profis und Aficionados offen. Eröffnet wird das Festival mit der Filmwerkchau der Region Winterthur, die miternächtliche «Offene Leinwand» wird auch dieses Jahr begeistern.

www.lichtspieltage.ch

Das andere Kino

Premiere

Trotz seiner Nomination für den Schweizer Filmpreis anno 2007 ist **Lionel Baiers** zweiter Spielfilm **COMME DES VOLEURS (À L'EST)** (nach **GARÇON STUPIDE**) in den deutschschweizerischen Kinos nicht gezeigt worden. Das **Filmpodium Zürich** holt dies anlässlich des Starts von Baiers neuem Film **UN AUTRE HOMME** Mitte Januar nun nach und zeigt «die sorglose Mischung aus Komödie und Beziehungsdrama» (Doris Senn in Filmbulletin 1.07) über die «fiktional-autobiografische Suche des Regisseurs nach seinen mutmasslichen polnischen Wurzeln» in seiner Reihe «Première» bis Mitte Februar. Lionel Baier, der in diesem «mit viel Charme

YOUNG@HEART
Regie: Stephan Walker



Tilda Swinton
in ORLANDO
Regie: Sally Potter



DIE LEGENDE DER FESTUNG
SURAM
Regie: Sergej Paradschanow



STALKER
Regie: Andrej Tarkowskij



erzählten Roadmovie» auch die Hauptfigur spielt, wird am 29. Januar zu Gast im Filmpodium sein.

www.filmpodium.ch

Cinedolcevita

Das rührige *Qtopia* – Kino+Bar in Uster beginnt das neue Jahr mit einer zusätzlichen Programmschiene: *cinedolcevita* – das Kino am Montagnachmittag für Seniorinnen und Senioren. Jeden letzten Montag im Monat öffnet der Qbus jeweils um 13.30 die Bar mit Kaffee und Kuchen, ab 14.30 beginnt der Film (in der Regel die selben Filme wie im Abendprogramm, Spezialvorstellungen sind in Planung), nach dem Film bleibt die Bar bis in den Abend offen. Cinedolcevita versteht sich als generationenübergreifenden Treffpunkt. Zum Auftakt wird *MARCELLO MARCELLO* von Denis Rabaglia (26.1.) gespielt, gefolgt von *LEERGUT* von Jan Sverak (23.2.) und *YOUNG@HEART* von Stephan Walker (30.3.).

www.qtopia.ch

Hommage

Tilda Swinton

Die Schauspielerin Tilda Swinton präsidiert die diesjährige Internationale Jury der Berlinale. Das ist für den Fernsehsender *3sat* Anlass zu einer kleinen Reihe mit sieben Filmen, die verschiedenste Facetten der «ungelernten» Schauspielerin mit dem Renaissance-Gesicht, Performerin mit Kreativkraft» (Marli Feldvoss in *Filmbulletin* 5.08) aufleuchten lassen. Den Auftakt macht *THE STATEMENT* von Norman Jewison (5.2.) mit Swinton als unerbittlicher Nazijägerin, ergänzt von der Dokumentation *TILDA SWINTON: THE LOVE FACTORY* von Luca Guadagnino. Es folgen *YOUNG ADAM* von David Mackenzie

(6.2.), *CARAVAGGIO* von Derek Jarman, Swintons erste Filmrolle (7.2.), *TEKNO-LUST* von Lynn Hershman Leeson (10.2.), in dem Swinton gleich vierfach auftritt, und *ORLANDO* von Sally Potter (11.2.) – Swinton als kongeniale Verkörperung der von Virginia Woolf kreierten androgynen Kunstfigur. Das Inzestdrama *THE WAR ZONE* von Tim Roth (12.2.) und *FEMALE PERVERSIONS* von Susan Streitfeld (12.2.), ein Parforceritt von Swinton durch weibliche Sehnsüchte und Rollenklischees, beschliessen die Reihe.

www.3sat.de

Alain Tanner

Die *Cinémathèque française* in Paris ehrt Alain Tanner mit einer grossen Retrospektive (14. Januar bis 15. Februar). Der Genfer *auteur*, der 2009 seinen achtzigsten Geburtstag feiern kann, wird an diversen Gesprächsrunden mit einigen seiner engsten Weggefährten teilnehmen, etwa dem Essayisten Bernard Comment, dem Schriftsteller Antonio Tabucchi oder der Schauspielerin Myriam Mézières. Die Retrospektive umfasst 25 Filme und wird ab März auch von der *Cinémathèque suisse* in Lausanne gezeigt.

Sergej Paradschanow

Als «Maler mit der Kamera» bezeichnete Klaus Eder (in *Filmbulletin* 5.90) den 1924 in Georgien geborenen Sergej Paradschanow anlässlich dessen Todes 1990. Noch bis 4. Februar sind im Zürcher *Xenix* aus dem schmalen, aber reichhaltigen, farbenfrohen, von armenischen, georgischen Legenden geprägten, poetisch-surrealistischen Werk *DIE FARBE DES GRANATAPFELS*, *DIE LEGENDE DER FESTUNG SURAM* und *ASHIB KERIB* zu sehen. Am

22. Januar führt Alain Navarra ins Werk dieses grossartigen Filmopoeten ein.

www.xenix.ch

Aki Kaurismäki

Eine der aktuellen Programmschienen der Berner *Cinématte* gilt dem Finnen Aki Kaurismäki, einem Meister eines Kinos der Reduktion. Bis Ende Februar sind noch *ARIEL*, *THE MATCHFACTORY GIRL*, *I HIRED A CONTRACT KILLER*, *LA VIE DE BOHÈME*, *TAKE CARE OF YOUR SCARF*, *TATJANA* – ein wahres Juwel des Minimalistischen – und *DRIFTING CLOUDS* zu sehen.

www.cinematte.ch

Andrej Tarkowskij

«Tarkowskij war kein Filmerzähler, sondern ein Film-poet. Ihm war die emotionale Kraft der Bilder das Entscheidende.» (Peter Kremeski in seinem Essay zu *OFFRET* in *Filmbulletin* 1.87) Gelegenheit, sich diesen Bildwelten auszusetzen, bietet sich im *Stadtkino Basel* (noch bis Ende Januar) und im *Kino Kunstmuseum Bern* (7. Februar bis 3. März). Das schmale, aber hochkarätige Werk zählt acht Filme, die von seinem Erstling *DIE WALZE UND DIE GEIGE* von 1960 über *IWANS KINDHEIT*, *ANDREJ RUBLJOW*, *SOLARIS*, *DER SPIEGEL*, *STALKER*, *NOSTALGHIA* bis zu *DAS OPFER* alle zu sehen sein werden.

Ausserdem werden mit *UNE JOURNÉE D'ANDREI ARSENEVITCH* von *Chris Marker* und *MOSKOW ELEGY* von *Aleksandr Sokurov* zwei ausserordentliche Annäherungen an Person und Werk von Andrej Tarkowskij zu sehen sein.

www.stadtkino.ch
www.kinokunstmuseum.ch

Ausstellungen

Casting a Shadow

Die Ausstellung «Casting a Shadow. Alfred Hitchcock und seine Werkstatt» im *Museum für Film und Fernsehen – Deutsche Kinemathek* in Berlin (29. Januar bis 10. Mai) präsentiert den «Master of Suspense» einmal nicht als *auteur*, als alleinigen Verantwortlichen für die «Marke Hitchcock», sondern macht aufmerksam auf den ausgesprochen team-orientierten Regisseur und seine enge Zusammenarbeit mit Schauspielern, Produzenten, Kameraleuten, Drehbuchautoren, Cuttern, Szenenbildnern und Tongestaltern. Anhand von Zeichnungen, Gemälden, Storyboards und Dokumenten – ein Grossteil der Exponate stammt aus dem Archiv der «Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences», Los Angeles – soll der kollektive Prozess der Filmproduktion dargestellt werden. Das Museum für Film und Fernsehen ergänzt die vom «Mary and Leight Bloc Museum of Art» in Evanston, Illinois konzipierte Schau mit Exponaten aus dem eigenen Archiv zur Beziehung Hitchcocks zu Deutschland und Berlin.

Deutsche Kinemathek. Museum für Film und Fernsehen, Potsdamer Strasse 2, D-10785 Berlin, www.deutsche-kinemathek.de

H. R. Giger

Ab 21. Januar bis 17. Mai zeigt die Sonderausstellung «H. R. Giger. Kunst – Design – Film» im *Deutschen Filmmuseum* in Frankfurt a. M. das filmbezogene Werk des Schweizer Maler und Bildhauers H. R. Giger. Der düstere Vertreter des «Phantastischen Realismus» zeichnet etwa mit seinen «Biomechanoiden», eine Verschmelzung von Technisch-Mechanischem mit Kreatürlichem, ein faszinierend-morbides Bild einer möglichen Zukunft. Mit der Krea-

tion der Titelfigur von Ridley Scotts *ALIEN*, für die er 1980 den Oscar für «Best Achievement for Visual Effects» erhielt, aber auch für seine Designs zu *POLTERGEIST II* von Brian Gibson und *SPECIES* von Roger Donaldson ist Giger zu einer Leitfigur des Science-fiction- und Horror-Genres geworden.

Die Ausstellung präsentiert zahlreiche Entwürfe und Gemälde, aber auch Skulpturen, etwa den «Humanoid» aus 2069, Fredi M. Murers Beitrag zu *SWISSMADE* von 1968, oder einen der «Harkonnen»-Stühle, die Giger für das (leider) nichtrealisierte *Dune*-Projekt von Alejandro Jodorowsky entwarf. Daneben sind dreidimensionale Filmtrick-Requisiten, Kostüme und Modelle zu sehen. Auf mehreren Videostationen und Wandprojektionen sind Filmausschnitte und Making-ofs zu betrachten. Eine Publikation ergänzt die Schau. Die ausstellungsbegleitende Filmreihe im Kino des Deutschen Filmmuseums wird sämtliche Filme, für die HR Giger als Designer gearbeitet hat, zeigen, daneben Sequels zu *ALIEN* und *SPECIES*, Science-fiction- und Horror-Klassiker, aber auch Werke, die Giger nach eigenen Angaben inspiriert haben wie etwa *LA BELLE ET LA BÊTE* von Jean Cocteau.

Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41,
D-60596 Frankfurt,
www.deutsches-filmmuseum.de

The Big Sleep

Robert Mulligan

23. 8. 1925–20. 12. 2008

«Es war die Nachtigall, die Robert Mulligan seinen Platz in der Kinogeschichte verschaffte, *TO KILL A MOCKINGBIRD*, nach dem Roman von Harper Lee. Sein Metier hat er, wie Lumet, Frankenheimer, Polack, Friedkin, beim Live-Fernsehen in den Sechzigern gelernt. «Da konnte die Kamera auf einem

menschlichen Gesicht bleiben, ruhig und unaufdringlich, und etwas dort sich ereignen lassen. Mein Gott, was für wunderbaren Gebrauch hat Ingmar Bergman von dieser einfachen, aufrichtigen Technik gemacht.» So vollzieht sich also Kinogeschichte ... Dass auf einer Insel an der schwedischen Küste und gleichzeitig in New Yorker TV-Studios und dann in Hollywood, wo Mulligan mit dem Freund Alan J. Pakula Kinofilme machte, eine neue Intensität des Schauens und des Forschens mit der Kamera gefunden und erprobt wird. Dass man in der Tat Lee Remick (in *BABY, THE RAIN MUST FALL*) so zärtlich unnachgiebig gefilmt sieht wie Liv Ullmann von Bergman.»

Fritz Göttler in «Süddeutsche Zeitung»
vom 24. 12. 2008

Harold Pinter

10. 10. 1930–24. 12. 2008

«Die meisterhafte Beherrschung des Dialogs, die sichere Setzung des *mot juste*, hat ihn früh auch für die Filmindustrie interessant werden lassen. Dieses Schaffen umfasst eine beeindruckende Reihe bekannter Filme, auch schwierige Literaturverfilmungen. Diese reichen von Fitzgeralds «The Last Tycoon» über Ian McEwans Venedig-Roman «The Comfort of Strangers» zu John Fowles' «The French Lieutenant's Woman», in dem Pinter die narrative Technik des postmodernen Erzählers in einem Roman über das neunzehnte Jahrhundert in die filmische Technik des Film im Film auflöst.»

Bruno von Lutz in «Neue Zürcher Zeitung»
vom 27. 12. 2008

Einige kurzweilige Ausflüge in die jüngere Weltfilmgeschichte



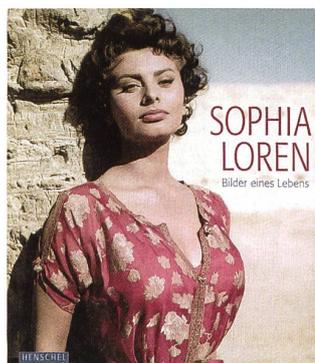
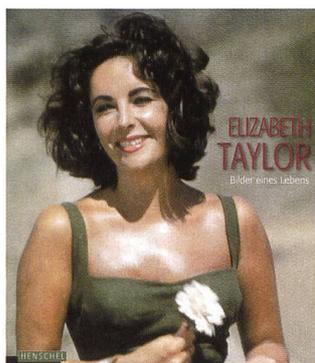
Was lange währt ... kommt endlich und gut: Zwar ohne die ursprünglich angekündigte DVD mit Filmbeispielen, so doch gefällig im Outfit und handliche 517 Seiten dick ist im Schüren Verlag diese Wochen die vor fast zwei Jahren angekündigte «Einführung in die Filmgeschichte: New Hollywood bis Dogma 95» erschienen. Es ist der Zählung nach der dritte, aber als erster erschienene Band eines dreiteiligen Werks, herausgegeben von den Zürcher Filmwissenschaftlern *Thomas Christen* und *Robert Blanchet*. Als eine Filmgeschichte «der neuen Art» charakterisiert sich das Buch auf der Umschlagrückseite. Zusammen mit dem Titel ergibt sich daraus dessen Konzept: Statt der Chronologie der Ereignisse folgend – wie es in der Natur der Sache liegt und in der Praxis (leider) allzu oft auch versucht wird –, das Weltfilmschaffen möglichst umfassend darzustellen, beleuchtet Christen/Blanchets Publikation anhand von fünfundzwanzig Aufsätzen die jüngere Filmgeschichte schlaglichtartig. Sie sind gegliedert in sechs Grossbereiche, ergeben gesamthaft einen Überblick über die wichtigsten Filmströmungen, Bewegungen, Kinematographien und (auch technischen) Entwicklungen der letzten vierzig Jahre, lassen sich, jeder in sich abgerundet, problemlos aber auch einzeln lesen. Die Beiträge stammen aus der Feder der Herausgeber sowie von Autoren aus dem Umkreis des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Jeder Aufsatz bettet sein Thema/Sujet ein in den historischen, geographischen und gesellschaftlichen Kontext. Er beschreibt die kulturellen, wirtschaftlichen und technologischen Hintergründe und arbeitet in der Folge die ästhetischen Merkmale und Besonderheiten heraus. Abgeschlossen werden die einzelnen Beiträge von der Analyse einzelner, für die besprochene

Stilrichtung, Gattung oder Kinematographie beispielhafter Filme und einer umfassenden Biblio- und Filmografie. Diese Filmgeschichte ähnelt einer vollen Pralinschachtel und eignet sich, klar, verständlich und meist auch kurzweilig geschrieben, bestens als Einführung ins Studium der Filmwissenschaft beziehungsweise für den einführenden Unterricht auf der gymnasialen Oberstufe. Klar gegliedert und mit Index versehen kann sie aber auch als Nachschlagewerk verwendet werden. Nicht zuletzt aber lädt sie – und das ist das Schönste daran – zum verweilenden Schmöckern ein. Eine abwechslungsreiche Reise durch die vielfältige Welt des Films lässt sich damit unternehmen. Beschreiben eine Reihe von Aufsätzen dem Sujet immanent Gängiges – wie etwa die diversen, nach 1968 einsetzenden Erneuerungsbewegungen von Frankreich, über Grossbritannien, das Black Cinema der USA bis New Hollywood –, beleuchten andere ausgefallene oder exotischere Themen wie das politische Kino beziehungsweise das Filmemachen unter politischer Zensur; das schwarzafrikanische und sogenannte Dritte Kino, den feministischen Film, das Queer Cinema, das Hongkong-Kino und den Bollywood-Film. Was diese Zürcher «Einführung in die Filmgeschichte» aus dem Gros von Publikationen ihrer Art herausragen lässt, ist Thomas Christens dezidierte Schilderung des Neuen Schweizer Films – zu mehr als einer Erwähnung im Rahmen einer Weltfilmgeschichte schafft es das helvetische Filmschaffen nämlich nur ganz selten.

Irene Genhart

Thomas Christen, Robert Blanchet (Hrsg.):
Einführung in die Filmgeschichte. *New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg, Schüren Verlag,
2008. 517 S., Fr. 62.50; € 39.10

Vom Glanz der Stars und von jenen in deren Schatten



Die eine kam aus kleinen Verhältnissen in der italienischen Provinz, die andere wuchs behütet in Grossbritannien auf. Frühe Filmauftritte absolvierten sie – auf Drängen ihrer Mütter – beide. Während die eine fast ihr ganzes Leben an der Seite eines Mannes verbrachte, machte die andere auch durch mehr als ein halbes Dutzend Ehemänner von sich reden. Ärger mit den Moralwächtern bekamen freilich beide, denn im anderen Fall war der Mann ihres Lebens zu dem Zeitpunkt, als sie sich kennenlernten, noch ein verheirateter Familienvater und eine Scheidung im Heimatland der beiden nicht möglich. Im Alter haben sich beide vom Film zurückgezogen, auf eine bemerkenswerte Karriere kann jede von ihnen zurückblicken. Gekreuzt haben sich die Lebenswege der beiden mindestens einmal, als 1973 Sophia Loren in Italien mit Richard Burton zusammen vor der Kamera stand, bei Vittorio De Sicas letztem Film, *IL VIAGGIO*, und Elizabeth Taylor den Set besuchte, weil sich ihre Beziehung zu Burton (Ehemann Nr. 5) wieder einmal in der Krise befand. Betrachtet man die zwei von Yann-Brice Dherbier herausgegebenen Bildbände im Zusammenhang, so ist das Wechselspiel von Parallelen und Divergenzen in den Karrieren der beiden Film-Diven auffallend. Bei der jungen Elizabeth Taylor muss man an *A STAR IS BORN* denken, einerseits an die Montage ziemlich am Anfang, wenn das Studio aus Esther Blodgett «Vicky Lester» macht, ihren Namen und ihr Aussehen korrigiert, andererseits, wenn es um die Erfolglosigkeit des Ehemannes (im Vergleich zu ihrem eigenen Erfolg) geht, so dass dieser als «Mr. Elizabeth Taylor» tituiert wird. Auch dass sich Taylors Privatleben damals schon in aller Öffentlichkeit vollzog, wird deutlich – bis dahin, dass es das Filmstudio war, das Heirats- und Scheidungs-

termine der Öffentlichkeit bekanntgab. So finden sich in dem biografischen Essay von Alexandre Thiltges (mit 19 Seiten relativ umfangreich ausgefallen) auch immer wieder Verweise auf Alkohol- und Tablettenmissbrauch (in früheren Jahrzehnten in Hollywood als «Vitamincocktails» etikettiert), zumal in ihrer langen und turbulenten Beziehung zu ihrem Kollegen Richard Burton. Verständlich, dass entsprechende Abbildungen hier fehlen. Die Schauspielerin, die in Kürze ihren 77. Geburtstag feiert, engagiert sich seit über zwei Jahrzehnten im Kampf gegen AIDS und hat auch bereits zu Lebzeiten angekündigt, eine entsprechende Stiftung zum Erben ihres Vermögens zu machen. Elizabeth Taylor, die 1960 aus «Cleopatra» die damals höchstbezahlte Rolle Hollywoods machte, war auch 1987 noch so populär, dass ein von ihr gestaltetes Parfüm in jenem Jahr Platz Vier der meistgekauften Damenparfüme in den USA belegte.

Unter den circa 150 Abbildungen des Bandes fand ich jene am berührendsten, die sie ganz ungezwungen zeigen – eingeschlafen im Fond eines Wagens auf dem Weg zum Drehort oder scherzend mit ihrem Kollegen und Freund James Dean. Selbst wenn Dean in der Zeitschrift «Look» liest, auf deren Cover die neben ihm schlafende Taylor abgebildet ist, wirkt das gar nicht gestellt.

Sophia Loren dagegen wirkt auf fast allen Aufnahmen ungezwungen – weniger als eine Diva denn als Frau aus dem Volk, deren Lachen nichts Aufgesetztes hat. Hübsch sind jene Fotos, in denen die Fotografen mit ins Bild geraten und die einen gewissen Eindruck von der Bedeutung der Publicity vermitteln. Dazu passt auch das Foto, das schon im einführenden Text von Axelle Emden Erwähnung findet: Sophia Loren bei einem Empfang, anlässlich der Unterzeichnung ihres Vertrags mit Paradi-

mount 1957, wie sie einen Blick in das Dekolleté von Jayne Mansfield wirft.

Bilddokumente, in denen Fans die Nähe der Stars suchen, sind dagegen eher selten. Auf einem sieht es sogar so aus, als bewege sich Elizabeth Taylor 1959 mit ihrem Sohn ganz unbehelligt zwischen anderen Menschen an einem Strand.

Um die (professionelle) Nähe zu Prominenten geht es auch im Film *NEW YORK FÜR ANFÄNGER*, der kürzlich in den Kinos lief und davon erzählte, wie ein britischer Journalist seine Chance, bei einem amerikanischen Hochglanzmagazin Karriere zu machen, systematisch sabotiert, indem er sich eine Peinlichkeit nach der nächsten leistet. Die Vorlage des Films war der Erfahrungsbericht des Briten Toby Young, dem Gleiches Mitte der neunziger Jahre bei «Vanity Fair» widerfuhr. Dass man sein Buch «How to Lose Friends and Alienate People» (so auch der Titel des Films im Original, die deutsche Erstausgabe trug den schönen Titel «High Snobiety oder Wie ich sie alle nervte») für die jetzt erschienene Taschenbuchausgabe in den Titel des Films umbenannte und auch dessen Plakat als Covermotiv verwendete, kann man als kommerzielle Erwägung nachvollziehen, aber warum versieht man das Ganze (auf dem Cover und dem Vorsatzblatt) mit dem Etikett «Roman»? Durch die Lektüre bekommt man einen Eindruck davon, wie der Film das Thema des Buches ziemlich verwässert. Toby Youngs Buch sollte eine Pflichtlektüre sein für alle, die in diesem Beruf arbeiten: Es führt ihnen vor Augen, welche Verrenkungen man manchmal unternimmt, um den Stars nahe zu sein (und sei es auch nur bei sogenannten Junks, bei denen man in mehr oder weniger grossen Gruppen den Schauspielern gegenüber sitzt), und glaubt, ihr

Glanz würde auf einen selber abfärben. Für alle anderen ist es zumindest ein amüsanter Blick hinter die Kulissen der Glitzerwelt.

Die deutsche Stimme von Woody Allen mag bekannter sein als das Original und die von Christian Brückner, der nicht nur Robert De Niro synchronisiert, sondern auch in vielen Dokumentationen als Sprecher zu hören ist, so wieso. Georg Thomalla (als Stimme von Jack Lemmon) oder Peer Schmidt (der frühe Belmondo) sind einem vertraut, weil man auch ihre Gesichter kennt. Aber ansonsten gehören die Synchronsprecher zu denen, die im Schatten der Stars stehen. Insofern ist das «Lexikon der Synchronsprecher» eine schöne Bereicherung: über 300 von ihnen werden mit biografischen Angaben und solchen zu ihrer Tätigkeit vorgestellt, oft auch mit Foto – eine wesentliche Erweiterung gegenüber der Erstausgabe von 2001. Die Neuauflage ist gleichwohl kompakter, weil man die Daten zu Filmen und ihren Synchronstimmen (seit damals verdoppelt) auf eine beiliegende CD ausgelagert hat. Meine Abneigung gegen die «kreative Art von Synchronisieren» (zumal durch Rainer Brandt) bleibt allerdings auch bei der erneuten Lektüre ungeboren.

Frank Arnold

Yann-Brice Dherbier (Hg.): Elizabeth Taylor. Bilder eines Lebens. Mit einem biografischen Essay von Alexandre Thiltges. Berlin, Henschel Verlag, Berlin 2008. 192 S., Fr. 61.–, € 34.–

Yann-Brice Dherbier (Hg.): Sophia Loren. Bilder eines Lebens. Mit einem biografischen Essay von Axelle Emden. Berlin, Henschel Verlag, 2008. 191 S., Fr. 61.–, € 34.–

Toby Young: New York für Anfänger. Berlin, Aufbau Verlag, 2008 (Aufbau Taschenbuch 2469). 335 S., Fr. 16.90, € 8.95

Thomas Bräutigam: Stars und ihre deutschen Stimmen. Lexikon der Synchronsprecher. Schüren Verlag, Marburg 2008. 414 S., Fr. 47.50, € 24.90

Pausenlos
Ein Film von Dieter Gränicher

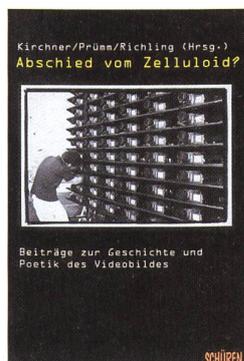
Ein Plädoyer für die Kunst des Atemholens

www.pausenlos-film.ch

Ende Januar in den Kinos

momenta film

Die betörende Beweglichkeit digitaler Flimmerbilder



Die Loslösung der «bewegten Bilder» vom Zelluloid als Aufzeichnungs-, Speicher- und Projektionsmaterial hat die Bildmedien und damit Film und Kino stark verändert. Kaum zu übersehen ist die letzte Stufe dieser technischen Revolution: die Um- und Aufrüstung der Kinosäle für die digitale Filmvorführung in den letzten sechs bis acht Jahren. Viel geschrieben – und zwar nicht nur in der einschlägigen Fachliteratur – wurde jüngst auch über die grandiosen neuen Möglichkeiten der elektronischen Bild(post)produktion; es ist unbestritten toll, was (nicht nur Super-)Helden Computer sei dank im Kino heute alles können und wie trügerisch echt fiktive Traumlandschaften auf der Leinwand aussehen. Tatsächlich aber ist die Geschichte des nicht analogen Bewegungsbildes schon sieben Jahrzehnte alt, und in Anbetracht dessen ist die Zahl der Publikationen, die sich mit dessen (nicht nur, aber auch technischen) Geschichte und Ästhetik beschäftigen, erstaunlich gering. Umso erfreulicher ist deswegen das Erscheinen eines eher schmalen, schwarz eingefassten Bändchens aus dem Schüren Verlag mit dem Titel «Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes». Hervorgegangen ist dieses aus einer Tagung gleichen Namens, welche im September 2006 an der Philipps-Universität in Marburg stattfand und den erläuternden Untertitel «Chancen und Probleme der Videokamera für den Spielfilm» trug. Zu finden ist in dem von *Andreas Kirchner, Karl Prümm* und *Martin Richling* herausgegebenen Sammelband ein kunterbunter Strauss kurzer Aufsätze, die sich dem Thema von unterschiedlichsten Seiten und Standpunkten her nähern. Die fünfzehn Beiträge bewegen sich auf einer zeitlichen Achse von der Erfindung der ersten Videokamera Ende der

dreissiger Jahre (M. Richling «Streiflichter auf Merkmale und Geschichte der Videokameraästhetik») über die scheinbar unbegrenzte Beweglichkeit heutiger DV-Kameras (K. Prümm: «Allgegenwärtige Beweglichkeit») bis zur Verwendung digitaler Techniken in der heutigen Postproduktion (*Petra Missomelius*: «Fenster, Gitter und Geflechte»). Sie bewegen sich zugleich von Europa – Deutschland und Dänemark – in die USA; von den Videoexperimenten der sechziger und siebziger Jahre (*Yvonne Spielmann*: «Zum Status des Bildlichen im Video»), via *Dogma 95*, die Filme *Lars von Triers* und *Dominik Grafs* zum jüngeren amerikanischen Independent-Film-Schaffen (*Andreas Jahn-Sudmann, Tanja Maier*: «Zwischen hypermediacy und immediacy»). Nebst Theoretikern kommen – darin liegt der Reiz von «Abschied vom Zelluloid?» – auch gestandene Praktiker wie die Kameramänner *Hanno Lentz, Peter Hjorth, Rolf Coulanges, Luis Philippe Capelle* und die Regisseure *Niklaus Schilling* und *Dominik Graf* zu Worte. Ihre Beiträge sind eigentliche Berichte aus der Praxis, meist von anschaulicher Kurzweiligkeit, und bilden eine erfrischende Abwechslung zu den in ihrer verklausulierten Sprache bisweilen eher schwierig zu rezipierenden theoretischen Beiträge. «Abschied vom Zelluloid?» ist in der Fülle der angesprochenen Themen und Ansätze unterhaltsam und informativ und lässt doch zu meckern und wünschen übrig. Übertrieben etwa ist die Schwerpunktlastigkeit zu Gunsten von *Lars von Trier*, etwas ungalant mutet die Gering- oder gar Nichtbeachtung von Bereichen wie Musikclip und Kunstvideo an.

Irene Genhart

Andreas Kirchner, Karl Prümm, Martin Richling (Hrsg.): Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 200 S., Fr. 38.40, € 19.90

design-konzept: www.cinematheque.ch

Cinéma-thèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich

Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

CINEMATHEQUE SUISSE

DVD

**Hedy in Hollywood**

Die Leinwandgöttin *Hedy Lamarr* ist den meisten bloss als filmhistorischer Skandal ein Begriff: In *EKSTASE* von Gustav Machaty huscht die Schauspieler, die sich damals noch Hedwig Kiesler nannte, nackt durchs Gehölz und rief damit die Zensurbehörde auf den Plan. Ihrer Karriere hat dieser freizügige Auftritt nicht geschadet – im Gegenteil: In Hollywood nimmt sich kurz darauf der Tycoon Louis B. Mayer der Actrice an, verpasst ihr den Künstlernamen *Hedy Lamarr* und macht aus ihr, die er «die schönste Frau des Jahrhunderts» nannte, einen Star. Als wäre dieser kometenhafte Aufstieg zur Diva nicht schon abenteuerlich genug, hat die Ausnahmefrau neben ihrer Schauspielkarriere auch noch technische Innovationen ausgetüfelt. So erfindet sie 1942 ein militärisch genutztes Torpedo-Abwehrsystem – ein Teilaspekt dieser Erfindung spielt noch heute in der Mobilfunktechnik eine zentrale Rolle.

Die Bonner Kinemathek, das Film-museum München sowie das Goethe-Institut München bringen mit einer DVD aus der Reihe «edition filmmuseum» nicht nur den skandalumwitterten, kaum gesehenen *EKSTASE* ins Heimkino – auf einer zweiten DVD ist zudem der Dokumentarfilm *HEDY LAMARR – SECRETS OF A HOLLYWOOD STAR* von *Donatello & Fosco Dubini* und *Barbara Obermaier* zu sehen. Dieser ohnehin schon herrlich kuriosen Veröffentlichung sind als Extras weitere Kuriositäten beigegeben: etwa das knapp viertelstündige Porträt des Hollywood-Coiffeurs *Eric Root*, der nicht nur die *Lamarr*, sondern unter anderem auch *Lana Turner* und *Greta Garbo* frisierte.

HEDY LAMARR – SECRETS OF A HOLLYWOOD STAR D/CH/Kanada 2006. Bildformat: 4:3; Sprache: D, E. Untertitel: D. + Spielfilm *EKSTASE*. Diverse Extras. Vertrieb: edition filmmuseum

**Resnais in Marienbad**

In der überaus preiswerten Reihe «Arthaus Collection Klassiker» sind eine ganze Ladung filmgeschichtlicher Meilensteine zum Spottpreis zu haben – zudem handelt es sich dabei um Erstveröffentlichungen im deutschsprachigen Raum. *Alain Resnais* und sein Drehbuchautor *Alain Robbe-Grillet* führen uns mit ihrem hypnotisch-mysteriösen *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* in einen Irrgarten aus endlosen Filmräumen, während uns *Jean Renoir* mit *LA BÊTE HUMAINE* ins nicht minder labyrinthische Innenleben getriebener, zwischen Mord- und Lebenslust schwankender Menschen versenkt. *Carl Theodor Dreyers* letzter Film *GETRUD* überrascht mit sagenhaft langen Einstellungen ohne Schnitt – doch dieses Insistieren der Kamera passt perfekt zur Titelfigur, die hartnäckig und unablässig dem eigenen Begehren nach erfüllender Liebe nachgeht. Auch die weibliche Hauptfigur in *Luchino Viscontis* *SENSO* hängt der eigenen Liebessehnsucht nach. Doch ihre Romanze mit einem Offizier endet in der Katastrophe. Und was bei *Dreyer* die langen Einstellungen sind, dafür dient bei *Visconti* die malerische Bildkomposition, in denen die Figuren sich immer wieder mit den Gemälden, Tapeten und Wandbehängen im Hintergrund zu vermischen, gar in diesen zu ersticken scheinen. Klassisch sind diese Filme eben auch darin, wie sie einzig in und durch Bilder erzählen.

LETZTES JAHR IN MARIENBAD F/I 1961, *BESTIE MENSCH* F 1938, *GETRUD* Dän 1964, *SEHNSUCHT I* 1954. Alle Filme wahlweise in Originalsprache oder dt. Synchronisation, Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Ruttmann in Berlin

Alfred Hitchcock träumte davon, einen Film mit dem Titel «24 Stunden aus dem Leben einer Stadt» zu ma-

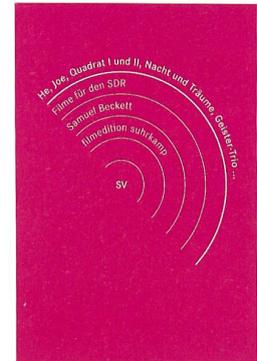


chen; ein Film ohne klassische Handlung, aber voller Höhepunkte, der die zyklischen Vorgänge in einer Metropole auf die Leinwand bringt. Tatsächlich ist dieser Film bereits 1927 gemacht worden: *Walther Ruttmanns* *BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*. Mit diesem Experimentalfilm versuchte der Regisseur zeitgleich mit *Dziga Vertov* und von diesem offensichtlich stark beeinflusst nicht nur durch das im Bild Dargestellte, sondern vor allem in der Art, wie diese Bilder zusammengeschnitten sind, eine Metropole darzustellen. «Dieses Berlin, kreisende Weltfabrik» – die Worte *Else Lasker-Schüller* über die deutsche Hauptstadt in den zwanziger Jahren finden in der furiosen Montage des Films ihre Entsprechung. Doch abgesehen von diesem epochalen Avantgardefilm ist *Walther Ruttmann* heute weitgehend vergessen. Wohl auch, weil der Filmemacher ab 1933 mit den Nazis paktierte und später bei *Leni Riefenstahls* *TRIUMPH DES WILLENS* beratend zur Seite stand. So ist leider kaum bekannt, dass *Ruttmann* zwei Jahre nach seinem stummen Berlin-Film mit *MELODIE DER WELT* einen Tonfilm schuf, in dem er die gewagten Montageexperimente nun auch auf die akustische Ebene ausdehnte. Beide Filme sowie diverse seiner Kurzfilme und eine Dokumentation über den schillernden Kino-Visionär sind nun in einer sensationellen Edition auf DVD veröffentlicht worden.

BERLIN, SINFONIE DER GROSSSTADT D 1927 + *MELODIE DER WELT* D 1929. Extras: diverse Kurzfilme, Dokumentation, DVD-ROM-Bereich. Vertrieb: edition filmmuseum

Beckett am TV

Angesichts der immer zahlreicheren Spiel- und Talkshows, die das Fernsehen bestimmen, kann man sich kaum vorstellen, dass in der Television



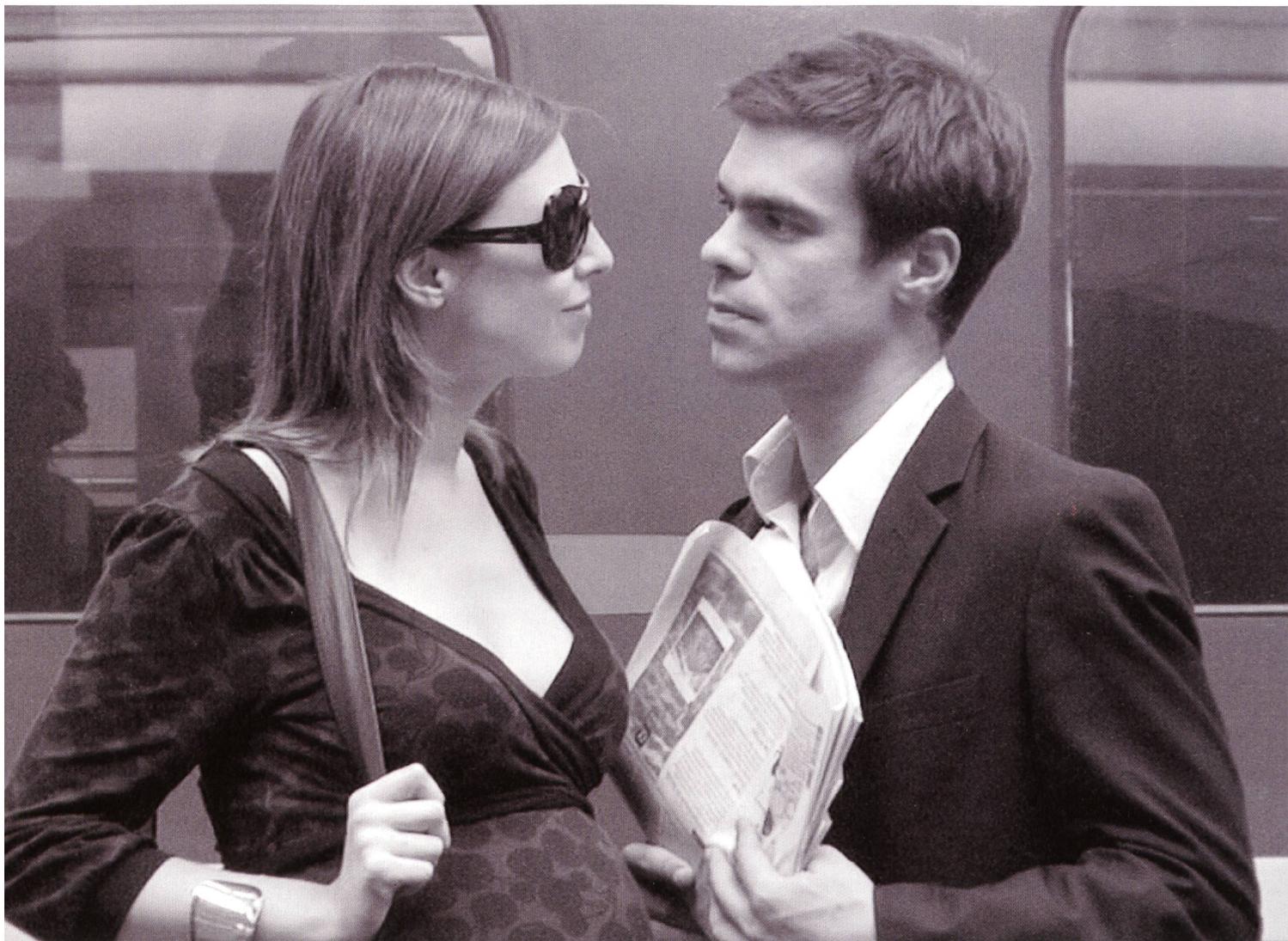
auch ein visionäres Potential stecken könnte. Es war indes *Samuel Beckett*, verschrien als wohl sperrigster Dramatiker des zwanzigsten Jahrhunderts, der dieses Potential des Massenmediums aufgezeigt hat. 1966 produziert *Beckett* für den Süddeutschen Rundfunk das Fernsehspiel *HE, JOE*. Es ist *Becketts* erste eigene Regiearbeit – und das ausgerechnet in der vom Bildungsbürger verachteten Flimmerkiste. Auf der Bühne hatte *Beckett* seine Stücke immer mehr gekürzt, vereinfacht, auf ein Minimum reduziert – in *HE, JOE* geht er diesen Weg konsequent weiter: Eine Kamera, eine Stimme, ein Gesicht, mehr braucht es nicht. Es blieb nicht die einzige Arbeit für jenes Medium, das *Beckett* wegen seiner intimen Nähe zu den Figuren eine «Schlüsselloch-Kunst» nannte. Zehn Jahre später kehrt *Beckett* mit einem weiteren Stück ins TV-Studio zurück: In *GEISTER-TRIO* kommt zu Kamera, Stimme und Gesicht nun noch die Musik hinzu. Bis 1985 hat der Dramatiker sechs Fernsehspiele für den SDR verfasst. «Crazy Inventions» nannte er sie etwas herablassend. Die Verrücktheit dieser Erfindungen hat sich mit den Jahren nicht verflüchtigt, im Gegenteil wirken sie heute in ihrer Missachtung aller TV-Regeln noch subversiver. Der Frankfurter Suhrkamp Verlag hat in Zusammenarbeit mit *Absolut Medien* diese kuriosen Fernsehkunststücke nun aus der Versenkung geholt und in der ambitionierten Reihe «filmmeditation suhrkamp» auf DVD zugänglich gemacht. Eine spannende Entdeckung – gerade auch für Fernsehspektiker.

Samuel Beckett: Filme für den SDR (=filmmeditation suhrkamp #3). Bildformat: 4:3; Sprache: D (mono). Vertrieb: Suhrkamp Verlag & Absolut Medien

Johannes Binotto

Zu viel Nähe und zu grosse Distanz

UN AUTRE HOMME von Lionel Baier



Kino, und nichts als Kino. So kann man Lionel Baiers *UN AUTRE HOMME* verstehen: als charmante Hommage an das Medium, dem er entstammt. Der Westschweizer Regisseur hat selbst einiges zu dieser Lesart beigetragen. Seinen Film führt er auf ein kindliches Fernseherlebnis zurück, als er mit zwölf Jahren François Truffauts *LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI* sah und fortan davon träumte, selbst einmal solch einen Film über «Schnee, Autos, Hochstapelei, Doppelleben, Sex und Gewalt» zu drehen.

Unverkennbar atmet Baiers in Schwarzweiss gedrehter *UN AUTRE HOMME* den Geist des Kinos, für das Truffaut steht. Nouvelle vague und Film noir treffen in menschlicher Gestalt aufeinander: der junge, orientierungslose François, der innerlich ständig *à bout de souffle* ist, und Rosa, eine abgebrühte *Femme fatale*. Beide verbindet eine obsessive Affäre, die Baier zu den poetischsten Bildern seines – wie es sich für

eine Verbeugung vor der Kinogeschichte gehört – überhaupt sehr sorgsam fotografierten Filmes motiviert. Der Kamerablick fällt am knienden François vorbei und durch Rosas gespreizte Beine hindurch auf einen Spiegel, der den intimen Grossaufnahmen eine sich im Hintergrund verlierende Totale hinzufügt. Zu viel Nähe und zu grosse Distanz begegnen sich in diesem Bild, das nie den richtigen, harmonischen Abstand findet. So wie auch die leidenschaftliche Beziehung von François und Rosa allein durch das Gegengewicht widersprüchlicher Extreme in einer labilen Balance gehalten wird.

Kunstvoll arrangierte Szenen wie diese kreieren einen gewaltigen assoziativen Resonanzraum, der vor allem deshalb leicht mit Kinoerinnerungen an Wilder, Buñuel oder Rohmer aufgefüllt werden kann, weil Baier den Zuschauer beständig damit anfüttert. Er potenziert die symbolischen Reflexionen seiner Bildsprache zu einem cinephilen Zitatenskaleidoskop,

indem er die Protagonisten seiner *amour fou* wie einst Rivette oder Godard als Filmkritiker arbeiten lässt, die sich über Filme von Rohmer unterhalten, und diese filigrane Spiegel- fechterei schliesslich noch in einem Gastauftritt Bulle Ogiers, der Claire aus Rivettes *AMOUR FOU* (1969), münden lässt.

In die Fussstapfen der «Cahiers du cinéma»-Autoren treten François und Rosa jedoch nicht. Eine Metamorphose vom kritischen zum kreativen Geist bleibt aus. Und auch als Kritiker stellen die beiden allenfalls Zerrbilder der Originale dar. François verschlügt es mit seiner Freundin Christine ins verschneite Vallée de Joux im Kanton Waadt. Dort heuert er bei einer kleinen Zeitung an, wo er jede Woche einen Film vorstellen soll, der ihm im einzigen Kino des Tals vorab gezeigt wird. Der erste Film, den er so zu sehen bekommt, ist Gus Van Sants *LAST DAYS*. Weil François nichts dazu einfällt, kopiert er einfach eine Rezension aus der Pariser Filmzeitschrift «Travelling». Woche für Woche füllt er auf diese Weise die Filmspalten. Weil «seine» Besprechungen jedoch meist negativ ausfallen, streicht ihm die wütende Kinobesitzerin die Privatvorführungen. Auf eigene Kosten reist François von nun an zu den Pressevorführungen nach Lausanne. Dort lernt er Rosa kennen, die für eine grosse Tageszeitung schreibt. Im Gegensatz zu François verfügt sie zwar über das nötige journalistische Rüstzeug. Zugleich aber verkörpert sie den Inbegriff einer zynischen Kritikerin. Filme von Chabrol bespricht sie nach einer einfachen «Arithmetik»: jeder zweite Film ist ein Reifall oder wird als solcher behandelt.

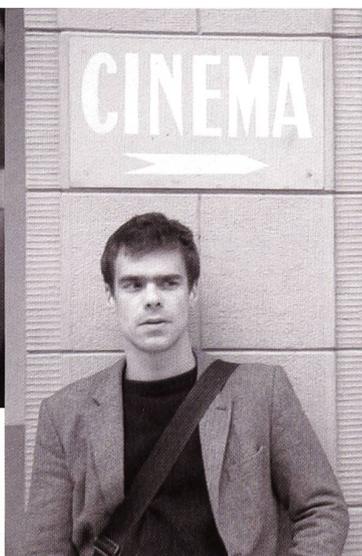
Das, was den unbedarften Hochstapler mit dem eiskalten Profi verbindet, ist die völlige Indifferenz gegenüber dem Kino wie dem Leben. Als Rosa bei einem heimlichen Stell- dichein in einem Luxushotel François einmal mehrere Unter- hosen zur Auswahl mitbringt, weiss er nicht, für welche er sich entscheiden soll. So, sagt er, gehe es ihm immer. Er habe einfach keine eigene Meinung. Seine innere und soziale Ver- lorenenheit schlägt sich scherzhaft darin nieder, dass er über-

all dort, wo er sich eine Zigarette anzündet, zurechtgewiesen wird. Auf den ersten Blick ist Rosa da ganz anders. Sie lässt sich nichts sagen und weiss sofort, wie sie etwas findet. Letzt- lich aber bleibt ihr Urteil oberflächlich, eine Augenwische- rei, ihr selbst gleichgültig. Spätestens, wenn sie sich mit an- deren Kollegen in einer Radiosendung ein sprachgewandtes, aber inhaltsleeres Wortgefecht über einen neuen Film liefert, erweitert sich Lionel Baiers Hommage an das (französische) Autorenkino zu einer zeitgenössischen Mediensatire. Zum Kino zweiter Ordnung (Film über Filme) gesellt sich noch das Kino dritter Ordnung (Film über Kritiker von Filmen).

Eine ganze Weile droht *UN AUTRE HOMME* von diesem fragilen Überbau ins Bodenlose abzustürzen. Doch am Ab- grund einer zum Gähnen langweiligen Kunstscharade hält Baier dem vergeistigten Signifikantenspiel die rauhe, wilde Körperlichkeit seiner grossartigen Hauptdarsteller entgegen. Die Präsenz ihrer erotischen Begegnungen drängt die Refe- renzen, die mitschwingen, wenn sie im Kino Sex haben, in den Hintergrund. Voll wütender Sinnlichkeit bekämpfen sie ihre Sinnleere mit dem Fleisch des anderen als Seelennah- rung. Chinesische Essstäbchen werden so zu Instrumenten eines lustvoll schmerzlichen Genusses. Die sadomasochisti- sche Geste, mit der Rosa das Gewicht einer Garnele mit dem der Hoden ihres Liebhabers vergleicht, mag dieselbe sein, mit der sie Filme beurteilt. Aber indem *UN AUTRE HOMME* diesem Moment des Abwägens Raum gibt, geht er über das im Grunde belanglose Urteil hinaus, und ein eigenständiger, lebendiger Film durchbricht die Schale der Hommage.

Stefan Volk

Regie, Buch, Kamera: Lionel Baier; Schnitt: Pauline Gaillard; Musik: Karol Szymanow- ski; Tonmontage: Raphael Sohler. Darsteller (Rolle): Robin Harsch (François), Nata- cha Koutchoumov (Rosa), Elodie Weber (Christine), Georges-Henri Dépraz (Drucker), Brigitte Jordan (Edith Suchet), Olivia Csiky Trnka (Andrea), Bulle Ogier (Bulle Ogier). Produktion: SAGA Production; Produzent: Robert Boner. Schweiz 2008. Dauer: 89 Min. CH-Verleih: JMH Distributions, Neuchâtel



Doppelsinnige Gesellschaftskritik

HOME von Ursula Meier



Am Anfang war die Idylle: eine fünfköpfige Familie, deren Haus wenige Meter entfernt von einer verlassenen Autobahn steht – drum herum nichts als Felder und Wiesen, die golden im Spätsommer glühen. Die Mutter – ganz Familien- und Hausfrau – beschäftigt sich mit Wäschewaschen, Kochen und Radiohören, während der Vater allmorgendlich wegfährt und am Abend von irgendwoher wieder zurückkommt. Dann spielt die Familie eine Partie Landhockey auf dem Strassenpflaster, kabbelt sich im engen Bad oder quetscht sich auf das Sofa vor dem Haus, um fernzusehen.

Die grössere der beiden Töchter, Judith, verbringt die Tage im Bikini neben dem Swimmingpool bei ohrenbetäubender Hardrock-Musik. Die beiden jüngeren Geschwister, Marion und Julien, gehen noch zur Schule. Jeden Morgen werden sie vom Schulbus abgeholt, der für sie mitten in der Pampa haltmacht. Mitunter steht ebendort bei ihrer Rückkehr ihre Mutter mit einer neuen Sonnenbrille und wirkt, als würde sie in einem abstrusen Endzeitfilm die Ankunft von Ausserirdischen erwarten.

So vergeht der Alltag der Kleinfamilie in harmonischem Einerlei. Bis eines Nachts orange-gelbe Baumaschinen mit ihren blinkenden Lampen das Dunkel erleuchten, eine Schar von Arbeitern kurzerhand die Leitplanken erneuern, den schmutzigen Fauteuil von der Fahrbahn in den Garten hieven – ebenso wie den Grill, die Satellitenschüssel und das Planschbecken. Am nächsten Tag finden Julien und seine Freunde ein Stück glänzend-schwarzen Teer, das sie wie einen Meteoriten herumreichen. Innerhalb weniger Stunden ziehen zwei frisch geteerte Bänder durch die Landschaft, und schon bald fährt das erste Auto am Haus vorbei, gefolgt von unzähligen weiteren. Die Autobahn ist zum Leben erwacht.

Als «zeitgenössische Fabel über die Familie» bezeichnet Ursula Meier ihr skurriles Epos über diese Schicksalsgemeinschaft, die – koste es, was es wolle – in ihrem Domizil bleiben will. Dabei wendet die Familie keine Mittel des Protests an – sondern lebt passiven Widerstand: Zuerst ignoriert sie das Geschehen, passt sich dann den Gegebenheiten, so gut es geht, an, um sich schliesslich zunehmend gegen die Unbill

von Lärm, Dreck und Gefahr buchstäblich zu verbarrikadieren. Treffend bezeichnet die Regisseurin ihren Film als «Umkehrung eines Roadmovie»: Nicht das Unterwegssein steht im Zentrum, sondern das vertraute Daheim, die Musse, das An-Ort-Verharren. Doch diese Antihaltung wächst sich bei Ferienbeginn erst recht zum Paradox aus: Während sich die Autos auf den Fahrbahnen stauen – ein Bild, das an Jean-Luc Godards *WEEKEND* erinnert, in dem dieser bereits in den Sechzigern den automobilen Fortbewegungsdrang persiflierte –, bestaunen die Wartenden neugierig das kuriose Familienleben, das sich wenige Meter vor ihnen entfaltet ...

Ursula Meier gehört zu den vielversprechenden Regie-talenten aus der Westschweiz und hat sich schon mit ihrem Kurzfilm *TOUS À TABLE* (2001) und dem von Arte produzierten, mehrfach ausgezeichneten Spielfilm *DES ÉPAULES SOLIDES* (2002) einen Namen gemacht. Beide Filme wurden für den Schweizer Filmpreis nominiert – und auch *HOME* ist inzwischen bereits für den neu geschaffenen Prix Soleure der Solothurner Filmtage nominiert. Allen drei Werken gemeinsam ist das Kreisen um eine «Obsession», die sich am Ende gegen die Urheber selbst wendet. In *TOUS À TABLE* war es die Lösung einer Rätsselfrage, welche die Tischgemeinschaft direkt ins Handgemenge führt. In *DES ÉPAULES SOLIDES* disziplinierte eine junge Sportlerin nicht nur ihren Körper, sondern auch ihr ganzes Leben vor dem Hintergrund ihrer Ambitionen. In *HOME* ist es eine Familie, die ihr kleines Paradies mit allen Mitteln zu bewahren sucht, auch wenn sie sich gleichzeitig damit ihr eigenes Gefängnis schafft. In allen ihren Filmen zeigt die Regisseurin eine starke Autorenhandschrift, die nicht zuletzt in ihrer Fähigkeit liegt, eine an sich unspektakuläre Geschichte zu stimmigem Leben zu erwecken – und mag sie noch so bizarre Formen annehmen.

Für die belgisch-schweizerische Koproduktion *HOME*, die in Cannes im Rahmen der Semaine de la Critique gezeigt wurde und bereits erste Festivallorbeeren erhielt, hatte Ursula Meier eine renommierte Kamerafrau an ihrer Seite: *Agnès Godard* sammelte in den Achtzigern als Kameraassistentin von Wim Wenders erste Erfahrungen und arbeitete unter vielen anderen mit Claire Denis, Catherine Corsini und Noémi Lvovsky zusammen. In *HOME* schafft Godard eine anregende Dynamik zwischen langatmigen Totalen und dem energiegeladenen Hin-und-Her von fragmenthaften Grossaufnahmen – wie das Ursula Meier schon in ihrem *TOUS À TABLE* so meisterhaft ins Bild setzen liess. Dazu fügt sich eine prominente Tonspur, die vom kürzlich verstorbenen Tonmeister *Luc Yersin* stammt: das penetrante Zirpen der Grillen in der flirrenden Sommerhitze, das nervige Vorüberschnellen der Autos ebenso wie die tonlose Stille, die das verbarrikadierte Haus prägt. Beides steigert sich zu einem beklemmenden Crescendo, das an Michael Hanekes frühes Meisterwerk *DER SIEBENTE KONTINENT* (1989) erinnert. Entgegen jener zynischen Parabel auf die heile Welt der Kleinfamilie gelingt es Ursula Meier in *HOME* jedoch, den Plot in der Schwebelage zu halten und mit leichter Hand eine ebenso originelle wie doppelt sinnige Gesellschaftskritik zu zeichnen.

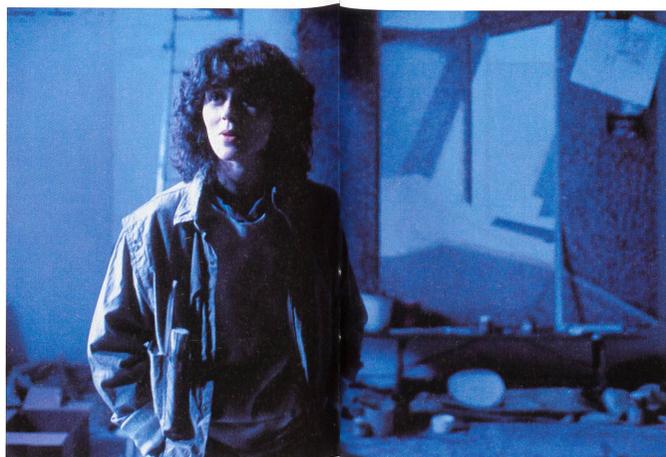
Doris Senn

Regie: Ursula Meier; Buch: Ursula Meier, Antoine Jaccoud, Raphaëlle Valbrune, Gilles Taurand, Olivier Lorelle, Alice Winocour; Kamera: Agnès Godard; Schnitt: Susana Rossberg, François Gédigier, Nelly Quettier; Ausstattung: Ivan Niclass; Art Direction: Philippe Carraz; Kostüme: Anna Van Bree; Ton: Luc Yersin. Darsteller (Rolle): Isabelle Huppert (Marthe), Olivier Gourmet (Michel), Adélaïde Leroux (Judith), Madeleine Budd (Marion), Kacey Mottet Klein (Julien). Produktion: Box Productions, Archipel 35, Need Productions; Elena Tatti, Thierry Spicher, Denis Delcampe, Denis Freyd. Schweiz, Frankreich, Belgien 2008. 35mm, Farbe, Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich





1



2



3

4



5



6



7



8



9



10



Realität und Kunst verzahnt

Léa Pool, Filmschaffende



11



12



13



14



Ihr allererster Film drehte sich um ein Hotel, diesen emblematischen Ort der Fremde, aber auch der Begegnung: Mit LAURENT LAMERRE, PORTIER (1978), einem kurzen Dokumentarfilm über einen Portier in einem Grandhotel in Montreal, beschloss Léa Pool die Filmschule in der kanadischen Metropole. Das Hotel als symbolischer Ort sollte zu einem Leitmotiv in ihren Filmen werden – ebenso wie andere Orte des Transits: Bahnhof, Zug, Hafen, aber auch Strassen und Autos – oder, noch existenzieller, der Notfallwagen als Grenzpunkt zwischen Leben und Tod: Sie alle spielen eine entscheidende Rolle, wenn es darum geht, die Flucht, das Exil, das Unterwegssein, vor allem aber die Suche der Hauptfiguren nach sich selbst in Bilder zu fassen.

Léa Pool ist Tochter eines jüdisch-polnischen Vaters, der in Italien gross wurde, und einer Schweizer Mutter, die aus Graubünden stammte, in Zürich und später in der Westschweiz lebte. Dort wuchs auch Léa Pool auf, um dann in den siebziger Jahren nach Montreal auszuwandern, wo sie bis heute lebt. Ihr multikultureller Hintergrund spiegelt sich in ihren Filmen und den Konstellationen, in denen sich ihre Protagonistinnen und Prot-

agonisten bewegen. Diese befinden sich häufig in einer existenziellen Krise, einem Limbus, in dem es keinen Schritt zurück mehr gibt, aber noch unklar ist, in welche Richtung es weitergeht. Um diese Sinnsuche zu veranschaulichen, nutzt die Filmemacherin ebenso intensiv die Landschaft wie auch die Städte Québec und Montreal ihrer neuen Wahlheimat Kanada: Sowohl mit der landschaftlichen Weite als auch der Anonymität der Metropolen illustriert sie die Konfrontation zwischen Individuum und Leere, die für Pool mit einer grossen Faszination verbunden ist – und damit auch mit der Hoffnung für ihre Protagonisten, einen Ausweg aus der Krise zu finden und eine Art Wiedergeburt zu erleben. So lässt Pool die innere Leere ihrer Figuren, deren existenzielle Verlorenheit oft in den Aufnahmen von nächtlichen Strassen, von Industriebrachen oder dem Gewirr von Stadtautobahnen nachklingen. Nicht selten ist der Blick ihrer Protagonisten stumpf, nach innen gerichtet. Entsprechend hermetisch bieten sich ihre früheren Filme dar: mit wenigen, dafür umso gewichtigeren Dialogen und einem bedächtigen Erzählrhythmus, der Pool oft als Echoraum für die Vorstellungswelt ihrer Figuren

diert. Viele ihrer Filme enden zudem auf einer schwebenden Note: Die Figuren sind bereit für einen Neuanfang – auch wenn sich ihre neue Freiheit erst behutsam abzeichnet.

Ihren ersten Spielfilm drehte Léa Pool 1980 mit STRASS CAFÉ, der auf direkte Inspiration durch INDIA SONG von Marguerite Duras zurückgeht. In einer irreel anmutenden urbanen Kulisse treten ein Mann und eine Frau auf. Sie bleiben als Figuren vage – ebenso wie die Notionen von Raum und Zeit, ja streben ihrer eigentlichen Auflösung zu. Das Thema der Identitätsfindung – mit Anklängen an das suggestive Kino von Michelangelo Antonioni oder von Alain Resnais – führte Pool fort in LA FEMME DE L'HÔTEL (1984). Dieser Film, der am Montreal World Film Festival ausgezeichnet wurde, ist ein geschickt inszeniertes Spiegelkabinett. Dabei dreht sich die Handlung – ausgehend von einer Begegnung in einem Hotel – um die Beziehung zwischen der mysteriösen Estelle (Louise Marleau) und der Filmemacherin Andrea (Paule Baillargeon). Letztere arbeitet an einem Film über eine Sängerin, die sich ihrem Publikum und ihrem Umfeld unvermit-



2



15



6

16



17



7



15



15



16 FILMBULLETIN 1.09 HALBTOTALE

1 STRASS CAFÉ; 2 Albane Guilha in ANNE TRISTER; 3 Albane Guilha und Louise Marleau in ANNE TRISTER; 4 Céline Bonnier in MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR; 5 Karine Vanasse und Nancy Huston in EMPORTE-MOI; 6 Matthias Habich, Michel Voita und Johanne-Marie Tremblay in À CORPS PERDU; 7 Patricia Tulasne in LA DEMOISELLE SAUVAGE; 8 Piper Perabo in LOST AND DELIRIOUS; 9 Hugo St-Onge-Paquin in MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR; 10 Piper Perabo und Mischa Barton in LOST AND DELIRIOUS; 11 Louise Marleau und Paule Baillargeon in LA FEMME DE L'HÔTEL; 12 Louise Marleau, Paule Baillargeon und Marthe Turgeon in LA FEMME DE L'HÔTEL; 13 Hugues Quester und Albane Guilha in ANNE TRISTER; 14 Louise Marleau in LA FEMME DE L'HÔTEL; 15 Matthias Habich und Patricia Tulasne in LA DEMOISELLE SAUVAGE; 16 Lucie Laurier und Louise Marleau in ANNE TRISTER; 17 Louise Marleau und Albane Guilha in ANNE TRISTER; 18 Jean-François Pichette und Matthias Habich in À CORPS PERDU; 19 À CORPS PERDU 20 Matthias Habich und Pierre Germain in À CORPS PERDU



18



19



19



20

telt entzieht und im Lauf der Dreharbeiten immer mehr der unbekannteren Estelle und ihrem mutmasslichen Schicksal zu ähneln beginnt.

Die beiden Figuren – die titelgebende «femme de l'hôtel» und die Protagonistin des «Films im Film» – stehen je für «Realität» und «Fiktion» und ihre wechselseitige Beziehung. Léa Pool thematisiert dies nie so augenscheinlich wie hier: Als Andrea Arm in Arm mit Estelle und der Akteurin aus ihrem Film durch die Strassen geht, konstruiert sie eine perfekte Mise-en-abyme, wie Leben und Fiktion durch das Bindeglied der Künstlerin ineinandergreifen. «Ich dachte, ich hätte die Realität erfunden», meint Andrea im Film, «aber die Realität war stärker.» Und an einer anderen Stelle klagt Estelle an: «Künstler sind Diebe!» LA FEMME DE L'HÔTEL endet mit einem Sog aus immer schnelleren Wechselschnitten zwischen Estelle und ihrem metafilmischen Alter ego: Beide Figuren konstruieren die «Film im Film»-Erzählung, wobei unklar ist, wer wem als Inspiration beziehungsweise Projektion dient. «Ich gehe, ohne die Geschichte zu verlassen

– eine Geschichte mit einer Figur, die du für uns erfunden hast», schreibt Estelle in ihrem Abschiedsbrief an Andrea und lässt das Ende offen ...

Das Wechseln zwischen Erzähl- und Bewusstseinssebenen bildet eine Konstante in Léa Pools Werk: Fiktion und Realität, Traum und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart, Abbild und Modell spiegeln sich immer wieder. So auch in ihrem folgenden Film ANNE TRISTER (1986), der ebenfalls von einer weiblichen Identitätssuche handelt und deutlich autobiografische Züge trägt. Die Schweizer Malerin Anne (Albane Guilha) wandert nach Montreal aus und lässt damit eine Liebesbeziehung, ihren verstorbenen jüdischen Vater und auch ihre Kindheit und Jugend zurück. In Montreal richtet Anne ihr Atelier in einem leeren Fabrikgebäude ein und versucht, sich auf dieser Tabula rasa ein neues Leben aufzubauen. Von grosser Bedeutung ist für sie Alix (Louise Marleau, welche die Hauptrolle in LA FEMME DE L'HÔTEL spielte), die Psychiaterin ist und die ihr bald Freundin und mehr wird.

Prägend in Léa Pools Schaffen sind insbesondere die starken Beziehungen, die sie immer wieder zwischen Frauen aufbaut: Frauen (oder Mädchen) spielen in der Regel die Hauptrollen, sind die wichtigsten Bezugspersonen füreinander – sowohl im Hinblick auf eine existenzielle als auch emotionale Suche. Was in LA FEMME DE L'HÔTEL noch aus angedeuteter Faszination der Filmemacherin für die unbekanntere Estelle bestand, wächst sich in ANNE TRISTER zu einer subtil angedeuteten Liebesbeziehung aus – einer der ersten Filme jener Zeit, die eine lesbische Liebesbeziehung differenziert thematisierten. Dabei fächert Pool die Geschichte auch hier in sich reflektierende Handlungsstränge auf: Anne verarbeitet die Trauer um ihren verstorbenen Vater, die Ablösung von ihrer Heimat und ihrer Liebesbeziehung mit Pierre mit ihrem künstlerischen Schaffen. Ihre Malereien auf den Wänden der Fabrikhalle schaffen symbolisch neue Perspektiven. Parallel dazu erzählt Pool die Geschichte um die zehnjährige Sarah (Lucie Lauret), die bei Alix in Behandlung und mutmasslich Opfer von sexuellem Missbrauch ist. Lebenswelt und Entwicklungsprozess, Kreativität und Therapie gehen so ineinander über: Die klei-

nen Sarah muss ihre traumatische Vergangenheit überwinden, um neuen Boden im Leben zu gewinnen – während Anne mit ihrem Werk das Chaos in ihrem Gefühlsleben zu überwinden sucht. Für die Montage der mehrfach geführten Erzählfäden ist bei fast allen Léa-Pool-Filmen Michel Arcand verantwortlich: Er verknüpft immer wieder virtuos die verschiedenen Ebenen und verbindet die Bilder der Vergangenheit, die Obsessionen und Träume, die in allen Filmen auftauchen, mit den eigentlichen Handlungssträngen.

So auch im folgenden À CORPS PERDU (1988), der eine noch komplexere narrative Struktur aufweist als sein Vorgänger und der auf dem Buch «Kurwenal» von Yves Navarre basiert. Matthias Habich spielt darin den Reportagefotografen Pierre. Nicht nur durchlebt Pierre beruflich eine Sinnkrise, sondern er muss bei seiner Rückkehr nach Montreal feststellen, dass sein langjähriges Beziehungsgefüge – eine Ménage à trois mit einem Mann und einer Frau – auseinandergebrochen ist. Wieder ist es die enge Verzahnung von Realität und künstlerischer Inspiration, die einen zentralen Platz im Film einnimmt: Pierre wird in Lateinamerika



1



2



3

4



5



6



6



4



6



6



18 FILMBULLETIN 1.09 HALBTOTALE

1 Jean-François Pichette und Valérie Kaprisky in MOVEMENTS DU DÉsir; 2 Mischa Barton und Piper Perabo in LOST AND DELIRIOUS; 3 Alexandre Méryneau, Karine Vanasse und Charlotte Christeler in EMPORTE-MOI; 4 EMPORTE-MOI; 5 Karine Vanasse und Miki Manojlovic in EMPORTE-MOI; 6 MOVEMENTS DU DÉsir; 7 LOST AND DELIRIOUS



7



7



7



7



7

Zeuge von Exekutionen durch Rebellen, die er auch im Bild dokumentiert. Als er die Erschingung eines Kinds scheinbar emotionslos mit seiner Kamera festhält, beschimpft ihn dessen Mutter als «Mörder». Dieses Erlebnis wird ihm zum Trauma: Immer wieder holt ihn die Szene ein – quälen ihn Schuldgefühle. Pool reflektiert wiederum sowohl künstlerisches Schaffen im Allgemeinen als auch ihr eigenes im Speziellen: die ambivalent erlebte Inspiration der Kunst durch die Realität, das «wahre» Leben, das auch für ihre eigene Arbeit als Filmemacherin gilt. Das Kreuz und Quer der verschiedenen Handlungslinien von Traum(a), Vergangenheit, Realität und Gegenwart steigert sich bis zu einem «point of no return», an dem Pierre sich selbst in die psychiatrische Klinik einliefert (auch der «Irrsinn», das Verzweifeln am Leben ist ein wiederkehrendes Motiv in Pools Filmen). Erst dort – an diesem Ort ohne Zeit, zurückgezogen auf sich selbst – ist es Pierre möglich, die Bilder, Erfahrungen und Erlebnisse zu verarbeiten und darüber hinauszuwachsen.

Wieder mit Matthias Habich in der Hauptrolle entstand LA DEMOISELLE SAUVAGE (1991), eine Koproduktion mit der Schweiz, die im Walliser Grimentz gedreht wurde und ebenfalls auf einer literarischen Vorlage – der gleichnamigen Erzählung der Westschweizer Autorin Corinna Bille – basiert. Die Geschichte erzählt die Flucht Mariannes (Patricia Tulasne), die ihren Geliebten umgebracht haben soll. Auf ihrem Weg durchs Gebirge findet sie Unterschlupf beim Ingenieur Élysée (Matthias Habich), der sich schliesslich Hals über Kopf in sie verliebt. Der Film ist einfacher konstruiert als seine Vorgänger – aber auch kryptischer, weil er keinen Zugang zur Innenwelt seiner Protagonisten bietet. So bleiben die Motivationen der jungen Frau im Dunkeln – und Élysée lässt sich zwar auf die Affäre ein, zieht sich dann aber wieder in seine Ehe mit Frau und Kindern zurück. Mariannes Flucht endet schliesslich dort, wo sie begann – und führt sie in den Tod.

Um eine oder besser mehrere Liebesgeschichten geht es in MOVEMENTS DU DÉsir (1994) – der auf Roland Barthes' «Fragmente einer Sprache der Liebe» zurückgeht. Catherine (Valérie Kaprisky) und Vincent (Jean-François Pichette, der ebenfalls in

Á CORPS PERDU mitspielte) begegnen sich auf einer langen Zugfahrt durch Kanada. Catherine lässt eine Liebesbeziehung hinter sich und ist mit ihrer Tochter Charlotte zu neuen Ufern unterwegs – Vincent fährt zu seiner Freundin nach Vancouver. Während der langen Fahrt gibt das Huis clos des Zuges Einblick in den Mikrokosmos der Liebe und seine verschiedenen Facetten – insbesondere aber verfolgt der Film die langsame Annäherung von Catherine und Vincent. MOVEMENTS DU DÉsir zeigt sich verspielter als Pools bisherige Filme – nicht zuletzt dank der kleinen Charlotte (Jolianne L'Allier-Matteau), die das Treiben der Erwachsenen aus kindlich-weiser Warte kommentiert und mitunter lenkt.

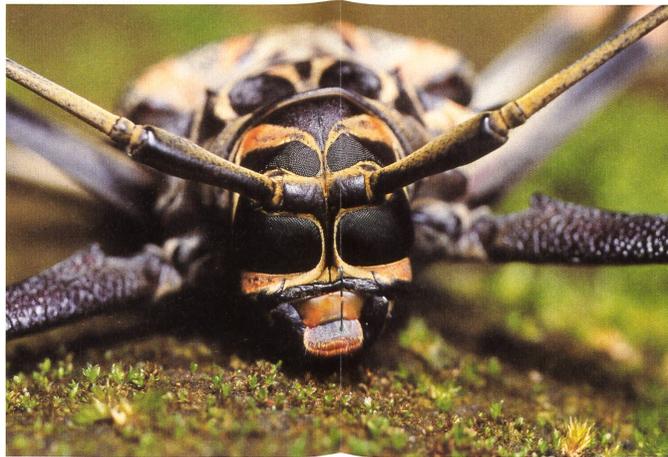
Es sollten nicht weniger als fünf Jahre vergehen, bis Léa Pool ihren nächsten Kinofilm und damit gleichzeitig einen Höhepunkt ihres Werks schuf: Mit EMPORTE-MOI (1999) kehrte sie wieder zu den Bausteinen ihrer eigenen Biografie und ihrer frühen Filme zurück. Hauptfigur ist die dreizehnjährige Hannah (Karine Vanasse), die auf der Schwelle zur Pubertät steht. Ihr engster Vertrauter ist ihr Bruder – beide sind sich Halt in einer

äusserst schwierigen Familiensituation: Der tyrannische Vater ist ein erfolgloser Schriftsteller – die Mutter (Pascale Bussières, die auch in THE BLUE BUTTERFLY mitspielen wird) sorgt als Näherin für den knappen Unterhalt der Familie und muss nachts auch noch die Manuskripte ihres Mannes tippen. Aus Liebe zu ihm geht sie immer wieder bis an den Rand der Erschöpfung und darüber hinaus – auch wenn ihre Kinder dabei zu kurz kommen. Insbesondere Hannah gerät so zwischen alle Fronten und sehnt sich verzweifelt nach der Liebe ihrer Mutter, die sich ihr aber immer wieder entzieht.

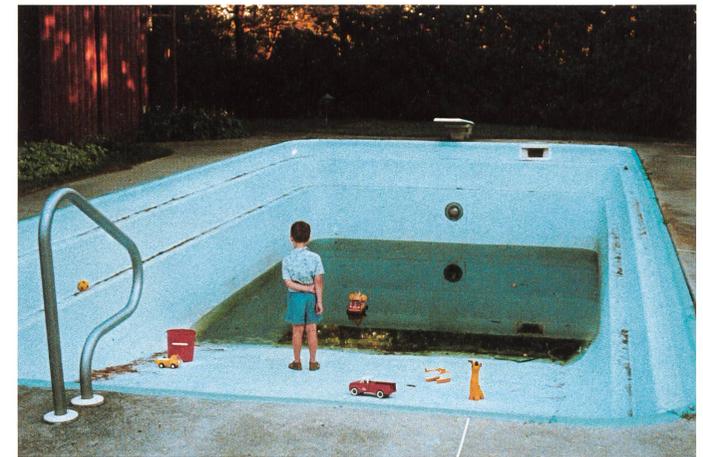
Wie auch in späteren Filmen kreiert die Hauptfigur in ihrer Not – als Ausweg aus einer düsteren Realität – sich ein Paralleluniversum. Für Hannah ist dies das Kino: Sie entdeckt die Filme Godards und findet insbesondere in Anna Karina aus VIVRE SA VIE ihr Vorbild und Idol, das sie anbetet und imitiert. Erneut verschränkt Pool Realität und Kunst, zeigt ihre gegenseitige Reflexion, während Hannah sich zwischen diesen Welten bewegt und brillant die innere Zerrissenheit der Heranwachsenden darstellt. Für ihre bemerkenswerte schauspielerische Leistung in EMPOR-



1



2



3

4

3

4

1

5

3



6



7



8



6

1 Marianne Fortier in MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR; 2 THE BLUE BUTTERFLY; 3 Hugo St-Onge-Paquin in MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR; 4 MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR; 5 Cécile Bonnier in MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR; 6 Marc Donato in THE BLUE BUTTERFLY; 7 William Hurt in THE BLUE BUTTERFLY; 8 Pascale Bussièrès in THE BLUE BUTTERFLY

TE-MOI wurde Karine Vanasse mehrfach ausgezeichnet. Dieses reife Werk, einer der erfolgreichsten Filme von Léa Pool, widmete sie übrigens ihrer Mutter und ihrer Tochter Giulia. Nicht zuletzt erhielt sie dafür den Schweizer Filmpreis 2000.

Dieser Titel ebnete ihr den Weg zu zwei englischsprachigen Auftragsproduktionen mit grossem Budget und Staraufgebot: LOST AND DELIRIOUS (2001) ist eine Verfilmung eines Buchs der kanadischen Autorin Susan Swan, deren Werk «The Wives of Bath» die Beziehung zwischen zwei Mädchen in einem Internat erzählt. Obwohl im 21. Jahrhundert angesiedelt, ist der Druck der Aussen- und Erwachsenenwelt zu gross und lässt für ihre Liebe kein Happy End. Mit Piper Perabo in der Hauptrolle (Paulie) sowie Jessica Paré (Torie) und Mischa Barton («Mouse») inszeniert der Film die Geschichte im Stil eines eher klassischen und auf Hochglanz gestylten Hollywood-Plots. Doch Léa Pool flicht auch verspielte Sidelines ein, welche die Geschichte mit literarischen und filmhistorischen Anklängen versieht (insbesondere auf den thematisch ähnlich gelagerten Klassiker MÄDCHEN IN UNIFORM von 1931) – vor allem aber mit einer symbolischen Doppel-

geschichte verstärkt: Pauline zieht einen Adler auf, der aus dem Nest gefallen ist. Wie schon in EMPORTE-MOI geht es auch hier um die Selbstfindung von Heranwachsenden, doch im Gegensatz dazu endet LOST AND DELIRIOUS zwar tragisch, doch versöhnt in spiritueller Überhöhung – fliegt der Adler doch schliesslich in die Freiheit.

Die Tür zum weltweiten und nicht zuletzt kommerziellen Erfolg stiess Léa Pool mit ihrem THE BLUE BUTTERFLY (2004) auf. Der klar auf das grosse Publikum ausgerichtete Film erzählt die Geschichte des krebserkrankten Jungen Pete (Marc Donato), der einen letzten grossen Wunsch hegt: den magischen Schmetterling Blue Morpho zu sehen. Dafür sucht und findet er die Unterstützung des bekannten Insektenforschers Alan Osborne (William Hurt), den er dazu bringt, ihn nach Costa Rica mitzunehmen auf eine abenteuerliche Reise durch den Regenwald. Wünsche und Träume sind immer wieder entscheidende Erzählmotive in Léa Pools Filmen – und vollbringen insbesondere in THE BLUE

BUTTERFLY Wunder: Pete wird nach seiner Expedition – die sowohl eine Initiation für Pete wie auch Alan Osborne repräsentiert – von seiner Krankheit geheilt.

Mit MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR, ihrem jüngsten Film, kehrt Pool wieder zu einem Sujet und Motiven zurück, die sie insbesondere schon in EMPORTE-MOI verwendete: eine (scheinbar) harmonische Familie, die unwiederbringlich aus dem Lot gerät und in der die Kinder lernen müssen, auf den Trümmern, welche die Erwachsenen zurücklassen, sich eine neue Welt zu bauen. MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR spielt 1965. Es ist Anfang Sommer, für die Kinder beginnen die Ferien. In diese Idylle platzt ein folgenschweres Ereignis: Die Mutter verlässt die Familie, und die drei Kinder – Élise, Coco und Benoît – müssen je für sich einen Weg finden, das zu verkraften. Ein Familiendrama, das die heile Welt der sechziger Jahre – mit viel Zeitkolorit und mitunter leichtfüssiger Ironie gegenüber den verstaubten Konventionen jener Zeit – zu zerpfücken weiss.

Und bereits ist Léa Pool wieder an einem neuen Projekt: die Verfilmung des Romans «Une belle Mort» des Québecer Schriftstellers Gil Courtemanche. Wie der Titel andeutet, geht es dabei darum, in Würde zu sterben. Die Geschichte dreht sich um einen Vater, der an der Parkinsonschen Krankheit leidet, und seine Familie, die sich bei einem Weihnachtsessen trifft und uneins ist, wie man mit dem sterbenden Vater umgehen soll. Dieser, dessen Krankheit schon fortgeschritten ist, nimmt zwar sehr wohl wahr, was um ihn herum geschieht, kann aber nicht darauf reagieren. Wieder beinhaltet die Geschichte auch eine Rückkehr in die Vergangenheit – in eine Zeit, als der Vater noch bei vollen Kräften war und für die Familie eine autoritäre, ja tyrannische Person gewesen war, während er nun ein schwacher alter Herr ist, der keine Macht mehr über seine Kinder ausübt. Der Fünf-Millionen-Film entsteht als Koproduktion zwischen Luxemburg und Québec, wo alle Aussenaufnahmen entstehen, und soll 2010 fertiggestellt werden.

Eine Biografie zwischen Mumbai und Bollywood

SLUMDOG MILLIONAIRE von Danny Boyle



Jamal Malik ist ein Held, wie ihn alle lieben: Er ist der Prinz, der aus der Gosse steigt. Der vom Glück Auserwählte, wie ihn Hollywood und Bollywood zusammen nicht schöner erfinden könnten. In seiner Lebensgeschichte verbinden sich, wie schon der Filmtitel suggeriert, die Extreme: Er ist der ungebildete Chai Wallah, der Dienstbote, der in einem Call-Center Tee serviert, das einstige Strassenkind, der "Slumdog" aus den Slums von Mumbai. Und er ist der Goldjunge, der dank sensationellem Spielerglück in der indischen TV-Show «Who Wants to be A Millionaire» zum Helden von Millionen von Fernsehzuschauern wird, die ebenfalls vom sagenhaften Reichtum träumen. Und doch ist Jamal weit mehr als der Protagonist eines modernen Aufsteigermärchens. In der Filmadaption des Romans «Rupien! Rupien!» von Vikas Swarup wird der schwächliche, grossgewachsene Junge zugleich zum Helden eines realitätsgesättigten Dramas und

einer (post-)modernen Erzählhaltung. Vor allem aber ist Jamal eine glaubhafte, liebenswerte Figur.

Ein rätselhafter Held

SLUMDOG MILLIONAIRE beginnt, ganz im Stil besagter Fernsehshow, mit einer einblendeten Frage und einem Viererset möglicher Antworten:

Jamal Malik is one question away from winning 20 million rupees. How did he do it?

A: He cheated; B: He's lucky; C: He's a genius; D: It is destiny

Danny Boyle, der gewiefte Geschichten-erzähler, lenkt unsere Neugier damit gleich zu Beginn auf den Helden, indem er ihn mit einem Rätsel umgibt. Hat Jamal also geschummelt? Hatte er einfach Glück? Ist er gar ein Genie? Oder steckt – bling, bling – das "Schicksal" selbst dahinter? Die Ironie ist unüberhörbar.

Und doch erhält die Fragestellung in einem überraschenden Plot-Twist einen brutalen Hintergrund: Weil Jamal als ungebildeter – und wie sich zeigt: völlig rechtloser – Chai Wallah im Verdacht steht, im Spiel betrogen zu haben, wird er vom Fernsehstudio in ein Polizeirevier abgeführt und gefoltert, bis sich ein Beamter seiner erbarmt und sich seine Geschichte in Ruhe anhört.

Hexenkessel Mumbai

Ausgehend von Jamals Antworten im Fernsehstudio und im Polizeirevier, führen zahlreiche Rückblenden zu Schlüsselszenen im Leben Jamals, die erklären sollen, weshalb der einstige Slumboy auf jede Frage die richtige Antwort kennt. Damit funktioniert die Show auch als Stichwortlieferantin und Taktgeberin für eine höchst mitreissend erzählte Lebensgeschichte. In betontem Kontrast zur künstlichen Atmosphäre im Fernsehstudio

reisst uns die Kamera immer wieder in den farbgesättigten Strudel der Millionenmetropole Mumbai, die in orange-gelben Farben glüht, dampft und leuchtet wie ein illuminiertes Hexenkessel.

Boyles Kameramann *Anthony Dod Mantle* ist mit einer kleinen Digitalkamera in das Gassengewirr der Slums von Mumbai eingetaucht, immer mit dem Ziel, «diese verrückte Energie, ihre Schwingungen und das Rauschhafte dieser Stadt einzufangen» (wie Boyle im Presseheft zitiert wird). Die suggestiven, oftmals gekippten Bilder erinnern zuweilen an die Grossstadtramantik eines Wong Kar-wai und seines Kameramanns Christopher Doyle, als diese noch in Hongkong drehten. Zumal Boyle den Bildertrip noch zusätzlich mit Popmusik unterlegt, als wärs ein Clip.

Ausgezeichnete Kinderdarsteller

Diese Überwältigungsästhetik gerinnt jedoch nie zum Selbstzweck. Die Bilderflut ordnet sich immer der Erzählung und den Figuren unter, die Boyle offensichtlich am Herzen liegen. Boyle zeigt, wie Jamal und sein Bruder bei einem Überfall rassistischer Fanatiker ihre Mutter verlieren; wie sie als Strassenkinder in die Hände von Kinderhändlern geraten, die die Kleinen zum Betteln abrichten (und sich noch viel schlimmer an ihnen vergreifen). Er zeigt, wie den Jungs die Flucht gelingt – und wie Jamal im Waisenmädchen Latika die Liebe seines Lebens trifft und immer wieder, bis zum seligen Bollywood-Ende, aus den Augen verliert. So werden Szenen einer schrecklichen Kindheit und Jugend mit raren Glücksmomenten kontrastiert.

Und Boyle beweist einmal mehr, wie benadnet er im Umgang mit Kinderdarstellern ist. Schon *MILLIONS* (2004), Boyles Filmmär-

chen über einen britischen Jungen, dem eines Tages ein Koffer voller Geld vor die Nase fliegt, beeindruckte mit ausgezeichneten Kinderdarstellern. Erst recht gilt dies nun für die jungen Laien, die Boyle mit Hilfe seiner indischen Casting-Agentin und Ko-Regisseurin *Loveleen Tandan* vor Ort in Mumbai fand: vor allem die beiden Buben, die den siebenjährigen Jamal und seinen älteren Bruder Salim verkörpern, sind schlicht unwerfend. Überzeugend aber ist auch die Besetzung des erwachsenen Jamal mit dem schlacksigen britischen Schauspieler *Dev Patel*.

Schichtortenprinzip

Um Danny Boyle ist es in den letzten Jahren eher ruhig geworden. Auf seine aufsehenerregenden Erstlingswerke *SHALLOW GRAVE* (1995) und *TRAINSPOTTING* (1996), der irre Filmtrip über das Innenleben eines Junkies, folgten *THE BEACH* (2000), der völlig missglückte Ausflug in den Wahnsinn eines Rucksacktouristen, zwei Jahre später der Horrormovie *28 DAYS LATER* sowie das – wiederum sehr sehenswerte – Kinderdrama *MILLIONS*.

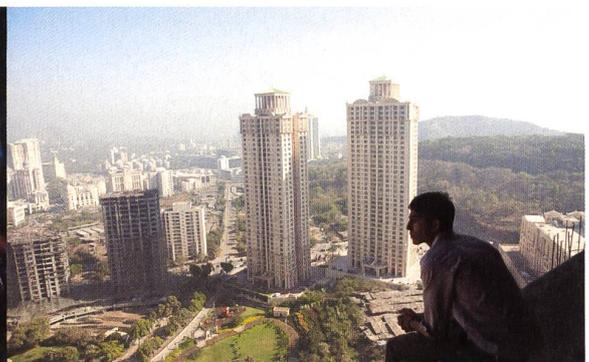
Mit dem Erzählfuror von *SLUMDOG MILLIONAIRE* vermag Boyle nun wieder an die Intensität seiner besten Filme anzuknüpfen. Denn obwohl es sich bei diesem jüngsten Werk um einen sogenannten "wilden" Genremix handelt, ist *SLUMDOG MILLIONAIRE* mehr als ein Abglanz seiner Vorbilder. Der Film funktioniert gewissermassen nach dem Schichtortenprinzip: Er lässt sich als sozialkritische Fabel über die Undurchlässigkeit sozialer Schranken im modernen Indien lesen, die einem Unterprivilegierten wie Jamal den Aufstieg stark erschweren. Zugleich funktioniert *SLUMDOG MILLIONAIRE* als modernes Mär-

chen, als episches Entwicklungs-drama und als Grossstadtfilm.

Wie aber soll man das irritierend süsse, lichtumflorte Happy-End auf dem Bahnhof von Mumbai einordnen, als sich Jamal und Latika nach entbehrungsreichen Jahren endlich in die Armen fallen? Es ist gewissermassen das aufgesetzte Sahnehäubchen auf der Torte, denn auf einmal entpuppt sich das artifizielle Setting als Bollywood-Kulisse, wenn Statisten und Protagonisten, bereits im Abspann, zu singen und zu tanzen beginnen. Wer dem Regisseur deswegen mangelnden Realitätssinn vorhält, ist selber schuld: Das Bollywood-Zitat betont nicht nur die aufgesetzte Künstlichkeit des Happy-Ends und versöhnt deshalb wieder mit dem – gebrochenen, da herbeizitierten – Kitsch. Es macht gerade bewusst, dass Jamals Geschichte in Wirklichkeit wohl kaum so glücklich ausgeklungen wäre.

Kathrin Halter

Regie: Danny Boyle; Co-Regie: Loveleen Tandan; Buch: Simon Beaufoy; Kamera: Anthony Dod Mantle; Schnitt: Christopher Dickens; Produktionsdesign: Mark Digby; Kostüme: Suttirat Anne Larlarb; Musik: Allah Rakha Rahman; Sounddesign: Glenn Freemantle. Darsteller (Rolle): Ayush Mahesh Khedeker (Jamal Malik als Kind), Tanay Hemant Chheda (Jamal als Teenager), Dev Patel (Jamal als Erwachsener), Anil Kapoor (Prem Kumar, der Moderator), Azharuddin Mohammed Ismail (Salim Malik als Kind), Ashutosh Lobo Gajiwala (Salim als Teenager), Madhur Mittal (Salim als Erwachsener), Rubina Ali (Latika als Kind), Tanvi Ganesh Lonkar (Latika als Teenager), Freida Pinto (Latika als Erwachsene), Irrfan Khan (Polizeiinspektor), Saurabh Shukla (Polizeisergeant), Mia Drake (Adele), Sanchita Choudhary (Mutter von Jamal und Salim), Ankur Vikal (Maman, der Kinderhändler). Produktion: Celador Films, Film4; Produzent: Christian Colson. Grossbritannien, USA 2008. Farbe, Dauer: 120 Min.; CH-Verleih: Pathé Films, Zürich



Pädagogische Utopie

LA CLASSE (ENTRE LES MURS) von Laurent Cantet



Film und Schule – wem würden da nicht die klamaukhafte Inszenierungen mit zu Streichen aufgelegten Schülern, mit ihren Reizen nicht geizenden Schülerinnen und dämlichen Paukern einfallen. Ein als Klassiker gehandelter Titel des trivialen Genres ist DIE FEUERZANGENBOWLE mit Heinz Rühmann aus dem Jahr 1944. Neuere Beispiele aus dem reichen Repertoire sind Titel wie DIE LÜMMEL VON DER ERSTEN BANK, eine Reihe mit Hansi Kraus und Theo Linggen von 1962–1972, DER SCHULMÄDCHEN-REPORT von 1970 oder aus Frankreich LA BOUM (1980). Aber auch die dem künstlerischen Film Zugeneigten können punkten: und da darf an Richard Brooks' BLACKBOARD JUNGLE von 1955 erinnert werden, der Erfahrungen eines Lehrers in der Bronx mit der Musik von Bill Haley ins Bild setzte und heftige Diskussionen über die Jugendprobleme dieser Zeit auslöste. In den neunziger Jahren war es dann Peter Weirs den pädagogischen Eros beschwörende DEAD

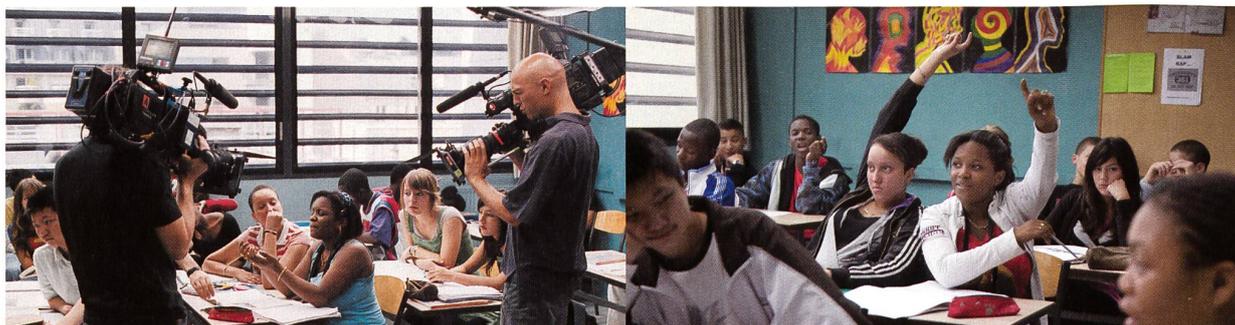
POETS SOCIETY oder 2002 Nicolas Philiberts Dokumentarfilm ÊTRE ET AVOIR über eine kleine Dorfschule in der Auvergne.

Schule, zumindest in der westlichen Kultur, hat einen hohen, wenn auch nicht immer überzeugend gewürdigten Stellenwert. Eduard Spranger hat sie als die Institution gesehen, die im Bewusstsein den Boden vorbereitet, «auf dem ethische fruchtbare Erfahrungen gemacht werden können.» Das mag die Spannung mit den Problemen des "realen" Lebens erzeugen, die sich dann in der ganzen Bandbreite von komischen bis pathetischen Kunstausprägungen in Bild und Sprache darstellt.

Laurent Cantet (L'EMPLOI DU TEMPS, 2001; VERS LE SUD, 2005) hat bei der Verleihung der Goldenen Palme in Cannes gesagt: «Der Film, den wir machen wollten, sollte aussehen wie die französische Gesellschaft – mit vielen Gesichtern, lebendig und komplex, mit Konflikten, die nicht übertüncht werden sollten.» Dafür war schon die Grundlage in Fran-

çois Bégaudeaus gleichnamigem Roman von 2006 gegeben. Bégaudeau war Lehrer, und er übernahm auch die Rolle des Französischlehrers François Marin, der sozusagen der Dreh- und Angelpunkt des Films ist, bei dem pädagogischer und schauspielerischer Eros deckungsgleich werden.

Wir befinden uns in einer Sekundarschulklasse im 20. Arrondissement in Paris, die auch die Bevölkerungsstruktur dieses Bezirks widerspiegelt. Die vierzehn- und fünfzehnjährigen Mädchen und Jungen sind meist Emigrantenkinder, aus Afrika und Asien. Neben ihrer jetzigen Heimat haben vor allem die afrikanischen Schüler noch eine starke Verwurzelung in die Länder ihrer Herkunft. Daraus entwickeln sich die üblichen rivalisierenden Hakeleien, die mit viel Geschick von François, der auch Klassenlehrer ist, in fachlich angehauchte Diskussionen abgeboten werden. François beherrscht mit seiner offenen Art, gegenüber beleidigenden Äus-



rungen nicht gleich verstimmt zu reagieren, aber trotzdem auf Disziplin zu achten, diese schwierige Klasse. Er möchte seinen Schülern das Wissen vermitteln, das sie zum Nachfragen befähigt, und er möchte es ihnen auf eine Art vermitteln, die ihnen die Idee des Demokratischen so nahe bringt, dass sie sein Verhalten ihnen gegenüber damit identifizieren können. Die Interaktionen in der Klasse bekommen durch Cantets Arbeitsweise ihre Lebendigkeit und absorbieren den Zuseher in das Geschehen. Der Regisseur benützte drei Kameras, die dem Lehrer, den Schülern und den unerwarteten Situationen zugeordnet waren: «Die drei Kameras standen auf der gleichen Seite, immer in die gleiche Richtung orientiert: der Lehrer links, die Schüler rechts. Dahinter stand die Idee, die Schulstunden wie ein Tennismatch zu filmen. Ich befand mich gegenüber den drei Kameras und signalisierte die Richtung, wo eventuell etwas passieren könnte. François und ich lernten nach und nach, die Reaktionen vorauszusehen, und wussten, wann die Kamera bereit sein sollte. Die Art, wie François die Szenen leitete, nachdem wir Ziele und Resultate diskutiert hatten, erforderte ein grosses Verständnis zwischen uns.»

Nah- und Grossaufnahmen beherrschen das Beziehungsgeflecht der Schüler und des Lehrers, lassen somit kein diffuses Klassenbild zu, halten unsere Emotionen immer mit konkreten Akteuren bei der Stange. Und es gibt etliche Schüler, deren darstellerische Qualitäten zu fesseln wissen. Da ist die tunesischstämmige Esméralda, die François vorwirft, in seinen Beispielen nur europäische oder amerikanische Vornamen zu gebrauchen. Sie sei ausserdem an seiner Auswahl der Schullektüre («Das Tagebuch der Anne Frank») nicht im ge-

ringsten interessiert und gewinne aus Platons «Staat», den sie zuhause lese, wesentlich mehr Erkenntnisse. François muss erstaunt erkennen – und damit werden auch die Zuschauer darauf hingewiesen –, dass Kinder bisher wenig geachteter Kulturen unterschätzt oder zu unserem Bildungskanon gezwungen werden. Da ist der die Handlung meist beherrschende Souleymane aus Mali, der sich weigert, sein Selbstporträt zu schreiben, und den François ermuntert, seine Handyfotos zu einem solchen dann viel bewunderten zusammenzustellen. Aber trotzdem wird ihm sein aufsässiges Verhalten zum Verhängnis. Seine Mutter wird in die Schule gebeten, und ihr älterer Sohn übersetzt der des Französischen unkundigen Frau die Vorwürfe. Sie bittet um Verständnis für Souleymane. Dem wird aber vom Lehrerkollegium nicht entsprochen, was diese imponierende, afrikanisch gekleidete Frau ohne erkennbare Emotion hinnimmt und würdig, wie es die Kamera aus der Draufsicht registriert, die Schule verlässt.

Die Wortgefechte zwischen den Schülern und mit dem Lehrer, die Aktionen in der Klasse werden unterbrochen von den Unterrichtspausen, den Lehrerkonferenzen – wobei die neue Kaffeemaschine plötzlich mehr Stellenwert gewinnt als die soziale Situation der Schüler –, den Sprechstunden mit den Eltern, die noch mehr die kulturelle Fremdheit der Herkunft der Schüler thematisieren. Und immer wieder ist man erpicht, dem Spiel und der Improvisation der jungen Leute im Unterricht zuzusehen.

Um neben Souleymanes Entlassung einen weiteren Spannungspunkt für den Handlungsfortgang in der Story zu implantieren, wird sich François dazu hinreissen lassen, für das Verhalten von Esméralda und Louise

den Vergleich mit «Schlampen» zu gebrauchen, was gerade ihn, der doch mit soviel Toleranz den Schülern gerecht werden will, auf den Boden des Fehlbaren zurückholt. Cantet: «Der Film versucht nicht, eine Seite anzuklagen oder zu entschuldigen. Alle haben ihre Schwächen und ihre Gefühlsausbrüche, ihre würdevollen und schwächlichen Momente. Jeder von ihnen hat Durchblick und ist gleichzeitig mit Blindheit geschlagen, ist mal verständnisvoll, mal ungerecht. Schule ist manchmal etwas sehr Chaotisches, davor sollten wir die Augen nicht verschliessen. Man durchlebt dort Momente der Entmutigung, aber auch grosse Momente der Würde.»

Zwischen den Mauern einer Schule spielt sich natürlich das gleiche einengende Spiel ab wie im «wirklichen» Leben: die sozialen Probleme, die Missverständnisse, auch die Ungerechtigkeiten. Aber Cantets Film gibt nicht nur Schülern ihre Würde, sondern auch den Lehrern. Dazu ist mir ein eindrücklicher Film von 1971 erinnerlich, von Alexander J. Seiler nach einem Buch von Peter Bichsel: *UNSER LEHRER*, der dokumentarisch die manipulative Freundlichkeit des Pädagogen festgehalten hat. Mag sein, dass dort die jüngeren Kinder dem Lehrer sein Verhalten vorgaben. François Marin jedenfalls ist bewusster, ehrlicher, eine Persönlichkeit. Das könnte Cantets und Bégaudeaus Vorstellung von einer pädagogischen Utopie sein.

Erwin Schaar

R: Laurent Cantet; B: L. Cantet, Robin Campillo, François Bégaudeau, nach seinem Roman «Entre les murs»; K: Pierre Milon, Catherine Pujol, Georgi Lazarevski; S: Robin Campillo, Stéphanie Léger. D (R): François Bégaudeau (Lehrer), Franck Keïta (Souleymane), Esméralda Ouertani, Louise Grinberg (Schüler). P: Haut et Court, France 2 Cinéma. Frankreich 2008. 128 Min. CH-Verleih: Filmcooperative Zürich



FROST/NIXON Ron Howard

«Die Presse ist der Feind. Das Establishment ist der Feind. Die Professoren sind der Feind. Schreiben Sie das hundert Mal auf eine Tafel und vergessen Sie es nie.» Anfang Dezember vergangenen Jahres sorgte der im April 1994 verstorbene Richard Nixon noch einmal für negative Schlagzeilen. Das amerikanische Nationalarchiv veröffentlichte rund 200 Stunden Tonbandaufnahmen von Gesprächen und rund 90 000 Seiten Dokumente, die einmal mehr Nixons Misstrauen und Abscheu gegenüber dem politischen Gegner wiedergeben, vor allem aber auch seine Interpretation von politischer Macht.

Die 1972 entstandenen Aufnahmen festigen aus heutiger Sicht allerdings nur jenes Image, das Nixon ohnehin seit Jahrzehnten auch im Kino begleitet. Nixon war der erste und einzige Präsident in der Geschichte der USA, der das Amt nicht nur aufgrund von Fernsehbildern nicht erreichen, sondern auch vorzeitig verlassen musste: 1960 hatte Kennedy in der heute legendären, angeblich entscheidenden Fernsehdebatte seinen krank aussehenden Kontrahenten entzaubert, 1974 entthob sich Nixon mit seinen Watergate-Reden praktisch selbst des Amtes. Diesem Negativimage versuchte erst Oliver Stone 1995 in NIXON ein anderes Bild entgegenzusetzen und begab sich dafür mittels schwarzweisser Rückblenden zurück bis in dessen Kindheit. Doch die Rechnung ging nicht auf: Am Ende von Stones biografischer Spurensuche blieb das Bild des einsamen, im Weissen Haus gefangenen Wolfs, und wenn Anthony Hopkins als Nixon ein Porträt Kennedys betrachtet, muss er feststellen: «When they look at you, they see what they want to be. When they look at me, they see what they are.»

«I remember his face staring at the window», meint nun zu Beginn von Ron Howards FROST/NIXON Kevin Bacon als Berater des Präsidenten und beschreibt damit erneut den Blick Nixons in einem entscheidenden Moment. Als am 9. August 1974 Nixon dem Druck der Öffentlichkeit nachgegeben und das Amt Gerald Ford übertragen hatte, waren es wieder die Fernsehbilder, deren An-

forderungen Nixon nicht gerecht werden konnte und die seine letzte Amtshandlung mit entsprechender Genugtuung übertrugen: «Richard Nixon is going down.» Doch knapp drei Jahre später, im März 1977, entschliesst sich Nixon, zum ersten Mal nach seinem Rücktritt ausführlich über Watergate, Vietnam und die US-Aussenpolitik Auskunft zu geben – und zwar nicht vor Gericht, sondern vor einer Kamera. Nixon gewährt dem britischen Moderator und Entertainer David Frost ein mehrtägiges Fernseherview. Vielleicht nur aufgrund des hohen Honorars, vielleicht aber auch, um die Fernsehgeschichte und die jüngste Vergangenheit Lügen zu strafen.

FROST/NIXON basiert auf dem gleichnamigen Bühnenstück des aufzeithistorische Stoffe spezialisierten britischen Drehbuchautors Peter Morgan, und tatsächlich merkt man dem Film in jeder Sekunde die Handschrift Morgans an: Langsam werden die unterschiedlichen Interessen, die das Interview ermöglichen sollten, enthüllt; immer wieder unterbrechen inszenierte Kommentare von ehemaligen Weggefährten die Handlung; und wie bei Morgan gewohnt langsam tasten die Figuren aufeinander zu, versuchen, ihre Umgebung zu kontrollieren und die Oberhand über die Situation zu gewinnen. In Stephen Frears' THE DEAL skizzierte Morgan den Aufstieg Tony Blairs an die Spitze der Labour-Party, in THE LAST KING OF SCOTLAND zeichnete er ein Porträt Idi Amins, und im zuletzt mehrfach prämierten THE QUEEN bot er Helen Mirren die Gelegenheit, als britische Monarchin zu brillieren.

Knapp zweieinhalb Stunden nehmen sich Morgan und Howard Zeit, das Zustandekommen des Interviews aufzubereiten, die Konfrontation der beiden Lager einzufädeln und Schritt für Schritt seinem Höhepunkt zuzusteuern. Dass Howard die beiden Hauptdarsteller von der Londoner Aufführung aus dem Jahr 2006 und vom anschließenden Broadway-Erfolg in die Inszenierung übernahm, stand wohl nie in Frage, denn Michael Sheen als David Frost und Frank Langella als

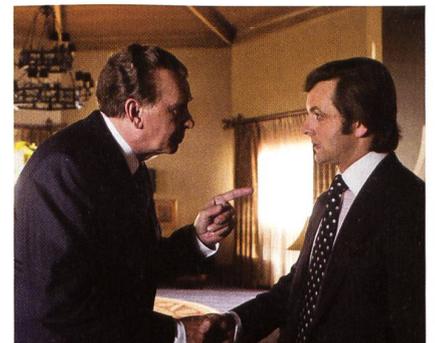
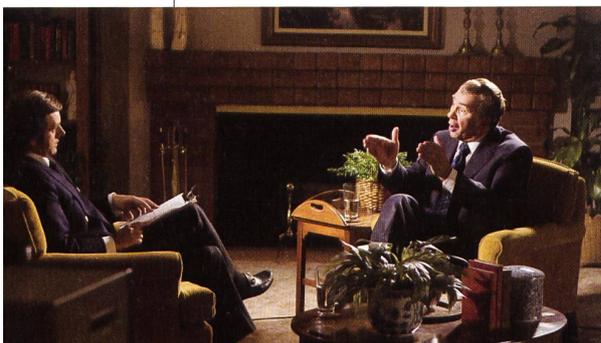
Richard Nixon personifizieren tatsächlich den jeweils fehlenden Teil des anderen: Wo Frost als Lebemann und Entertainer trotz beruflichem Erfolg zu Beginn die journalistische Seriosität fehlt, mangelt es Nixon an der Leichtigkeit, die er in seinem Gegenüber zu finden hofft – und in dessen scheinbarer Navität. Der Wandel beider im Laufe der Interviewtage findet dabei seinen Ausdruck nicht nur in Worten und Körperhaltung, sondern mitunter in kleinsten Bewegungen.

Es ist deshalb auch vorerst die Aufmerksamkeit für Details, für Gesten und Blicke, die das kammerpielartige Aufeinandertreffen im Scheinwerferlicht kennzeichnet. Wie in einem Boxring gibt es, bevor die Kameras laufen, ein Aufwärmen, das Nixon in den ersten Konfrontationen dazu nutzt, seinen Gegner zu irritieren und einen Rundsieg nach dem anderen zu erringen. Erst als Frost zum ersten Mal Bilder von Verwundeten und Toten aus Kambodscha einspielen lässt, greift Nixon zum Taschentuch, doch in die Enge treiben lässt er sich selbst hier noch nicht.

FROST/NIXON überträgt diese kleinen Erschütterungen nicht nur auf Nebenschauplätze und das Nebenpersonal, sondern buchstäblich in das Blickregime: Wenn Frost den Rücktritt Nixons im Fernsehen verfolgt, ist es ein kurzer, abwesender Blick des Präsidenten, der in ihm den Plan zum Interview weckt. Wenn Frost zum ersten Mal Nixon in dessen kalifornischer Villa besucht, zieht dieser die Gardinen zur Seite, um seinen Gegner ins Visier zu nehmen – und die goldene Schnalle von dessen italienischem Schuh. Und während nach dem letzten Interview Frosts Crew einen Sieg feiert, blickt dieser aus dem Fenster seinem Kontrahenten hinterher: Er sieht, wie der Wolf einen kleinen Hund streichelt.

Michael Pekler

R: Ron Howard; B: Peter Morgan; K: Salvatore Totino; S: Daniel P. Hanley, Mike Hill; M: Hans Zimmer. D (R): Frank Langella (Richard Nixon), Michael Sheen (David Frost), Sam Rockwell (James Reston, Jr.), Kevin Bacon (Jack Brennan). P: Imagine Entertainment, Relativity Media, Studio Canal, Working Title. USA, GB, F 2008. 122 Min. V: Universal



DOUBT John Patrick Shanley

Zweifel sind eine verfluchte Angelegenheit. Sie nagen an einem, lassen einen nicht in Ruhe. Jeder, der schon einmal sehnsüchtig auf den Anruf eines lieben Menschen gewartet oder einen Test geschrieben hat und um das Ergebnis fürchtet, kann ein Lied davon singen. Was der Brockhaus ein wenig steif als «Urteilsunentschiedenheit gegenüber einem möglichen Sachverhalt», als «Erkenntnisunsicherheit» oder als «prinzipielle allgemeine Leugnung von Erkenntnismöglichkeit» beschreibt, ist eine psychologische Falle. Eigentlich möchte man sicher sein: Was ist wahr, was ist falsch? Doch dann gebietet der Instinkt über den Verstand und stellt neue Fragen. Fragen, die – vielleicht – zu anderen Urteilen führen.

«Doubt», Zweifel, heisst das Theaterstück, das John Patrick Shanley 2005 geschrieben hatte und seitdem 525 Vorstellungen am Broadway erlebte. Nun hat der Autor selbst das Stück für die Leinwand adaptiert. Shanley hat seine Geschichte in einer strengen katholischen Schule in der Bronx des Jahres 1964 angesiedelt, in einer Zeit nicht nur politischer, sondern auch kirchlicher Umbrüche. John F. Kennedy war kurz zuvor ermordet worden, die Bürgerrechtsbewegung in vollem Gange. Establishment und Hierarchien, besonders des Militärs, wurden hinterfragt. Papst Johannes XXIII. hingegen hatte mit der Einberufung des Zweiten Vatikanischen Konzils die Kirche für den Dialog mit der Welt geöffnet und grundlegende Reformen veranlasst. Sie sollte moderner werden. Und so ist DOUBT ein allerletzter Rückblick auf eine Periode, die unwiderruflich vorbei ist.

Darum erscheint auch Sister Aloysius Beauvier, Direktorin von St. Nicholas, wie ein Relikt längst vergangener Zeiten. Für sie gehören Strenge und Disziplin zur Erziehung der Schüler. Aufrecht sitzen, still sein, notfalls kleine Schläge auf den Hinterkopf. Nicht einmal Kugelschreiber erlaubt sie, weil sie angeblich der Handschrift schaden. Father Flynn, zu Beginn des neuen Schuljahres nach St. Nicholas gekommen, ist da

ganz anders. Er versucht, die strikten Regeln zu unterlaufen. Zu den Schülern pflegt er ein offenes, freundschaftliches Verhältnis, auf der Kanzel hält er sonntags zu den Erwachsenen ehrliche, unkonventionelle Predigten. Und er benutzt Kugelschreiber. Der Gegensatz zwischen Aloysius und Flynn zieht sich wie ein roter Faden durch den Film. Einmal sitzt Flynn mit Kollegen bei einem feucht-fröhlichen Abendessen. Sie rauchen, trinken und lachen, während Sister Aloysius und die anderen Nonnen ihr vegetarisches Menü still und freudlos zu sich nehmen. Solch starker Kontraste hätte es gar nicht bedurft. Dass die beiden Kontrahenten gegensätzlicher nicht sein können, wusste man da bereits.

Zum Katalysator der Ereignisse wird allerdings jemand anderer. Sister James, eine junge, hübsche, unschuldige und viel zu sanfte Geschichtslehrerin, glaubt, dass Father Flynn dem kleinen Donald Miller zu viel Aufmerksamkeit schenkt. Donald ist der erste (und bislang einzige) schwarze Schüler in St. Nicholas. Er ist der lebende Beweis, dass sich die Zeiten, wenn auch langsam, ändern. Kaum hat Sister James ihren Verdacht Sister Aloysius mitgeteilt, bereut sie es auch schon. Denn worin die «Aufmerksamkeiten» bestehen, wird nie offen geäussert. «Sex», «Belästigung» oder, noch schlimmer, «Pädophilie» – Worte, die nie fallen, weil sie tabu sind. Sister Aloysius beginnt einen Kreuzzug gegen ihren Widersacher, um ihn der Wahrheit zu überführen und der Schule zu verweisen. Aber: Sie hat weder Beweise noch Zeugen. Und mit einem Mal ist der Zuschauer mittendrin in dem Duell zweier willensstarker Charaktere, das auch ein Duell ist zwischen Tradition und Moderne.

Und das Duell zweier grosser Darsteller. Meryl Streep nimmt noch einmal ihre Rolle aus THE DEVIL WEARS PRADA auf: klug, kalt, herrisch, streng, selbstbewusst, aber auch verletzlich. Kaum einmal, dass sie den Gesichtsausdruck ändert oder aus sich herausgeht. Fast scheint sie eine Maske zu tragen, hinter der die Verletzungen der Vergangen-

heit und die Angst vor der Zukunft nur zu ahnen sind. Nur in ihren Augen ist Wut zu erkennen. Philip Seymour Hoffman hingegen überzeugt durch seine Mischung aus Wärme und Charisma, Eloquenz und Verständnis. Den Veränderungen der sechziger Jahre steht er offen gegenüber. Darum treffen ihn die vagen Anschuldigungen mit voller Wucht. Seine Auseinandersetzungen mit Meryl Streep werden immer wieder durch perfekt getimte Pausen interpunktiert, die ihnen Spannung und Authentizität verleihen.

Shanley findet für seinen Film visuelle Metaphern, die manchmal zu kräftig geraten sind. Die Unsicherheit der Figuren wird durch eine gekippte Kamera unterstrichen – als sei die Welt aus den Fugen geraten. Zweimal geht bei wichtigen Gesprächen unter lautem Knall eine Glühbirne in Sister Aloysius' Büro kaputt – wie ein Fingerzeig von oben, der endlich so etwas wie Gewissheit geben könnte. Kleine Schwächen, die dem Film etwas von seiner Glaubwürdigkeit nehmen. Demgegenüber steht ein penibel recherchiertes, liebevoll ausgearbeitetes Production Design, das den Zuschauer in die sechziger Jahre versetzt.

Shanley gibt, ganz dem Titel seines Films verpflichtet, keine endgültigen Antworten. Eineinhalb Stunden lang hat er die Mechanismen des Zweifels aufgezeigt, Fakten und Überzeugungen, Wahrheit und Mutmassungen abgewogen, um dann den Zuschauer mit einer grossen Unsicherheit aus dem Kino zu entlassen. Die losen Enden des Films muss jeder selbst verknüpfen. Ein Zweifel bleibt.

Michael Ranze

Regie, Buch: John Patrick Shanley; Kamera: Roger Deakins; Schnitt: Dylan Tichenor; Production Design: David Gropman; Kostüme: Ann Roth; Musik: Howard Shore. Darsteller (Rolle): Meryl Streep (Sister Aloysius Beauvier), Philip Seymour Hoffman (Father Brendan Flynn), Amy Adams (Sister James), Viola Davis (Mrs. Miller), Alice Drummond (Sister Veronica), Carrie Preston (Christine Hurley), Susan Blommaert (Mrs. Carson). Produktion: Scott Rudin Productions. USA 2008. Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Walt Disney Studio Motion Pictures, Zürich



VOM
JUCHZEN

UND
ANDEREN
GESÄNGEN

echoes of home

heimatklänge

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

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR **idée suisse**

THE SPIRIT Frank Miller

Leuchtend rot springt die Krawatte des Protagonisten aus dem Schwarzweissbild des Films hervor. Das war der bleibende Eindruck, nachdem Frank Miller vor einigen Monaten bei einer Präsentation erste Ausschnitte aus *THE SPIRIT* gezeigt hatte, mit dem der nicht unbekannt Autor von *graphic novels* sein Solodebüt als Filmregisseur gibt. Ein Film also, gekennzeichnet von einem ausgeprägten Stilwillen, darin nicht unähnlich den beiden anderen Filmen, mit denen der Name Miller sich verknüpft, zum einen die Leinwandadaption seiner eigenen *graphic novel* «Sin City», bei der er 2005 zusammen mit Robert Rodriguez Regie führte, zum anderen Zack Snyders fulminanter *300*, ein Jahr später entstanden und ebenfalls auf einer Miller-Vorlage beruhend.

Jetzt kommt *THE SPIRIT* in die Kinos, und man kann sehen, dass das Rot der Krawatte nicht die einzige Farbe ist. Der Film ist nicht durchgängig in Schwarzweiss gehalten, aber seine Farbpalette ist reduziert, Farben werden, ähnlich wie schon durch Virage im Stummfilm, zum Ausdruck innerer Gefühle.

Cartoons und Comicverfilmungen waren schon immer eine Möglichkeit, äussere Realität in eine ganz und gar filmische, übersteigerte Realität zu verwandeln. In den frühen Cartoons eines Tex Avery etwa geschah das durch einen spielerischen Umgang mit den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit, wenn sich die Körper der Figuren beliebig verformen liessen. Warren Beatty setzte in *DICK TRACY* auf groteske Gesichtsmasken der *bad guys* und auf die Überhöhung durch eine ausgefeilte Farbpalette. In den letzten Jahren haben Computertricks vieles möglich gemacht: *THE SPIRIT* lässt seine Schauspieler durchgängig vor *green screen* agieren, wie das schon in *300* oder auch in *SKY CAPTAIN AND THE WORLD OF TOMORROW* der Fall war – der Künstler ist nicht an das Reale von Orten gebunden, sondern frei in seinen Entwürfen eines parallelen Universums. Interessanterweise lehnen sich diese Entwürfe aber meist an Vertrautes an, wenn eine Welt erschaffen wird, die sich der Insignien einer vergange-

nen Epoche bedient. Nicht zuletzt folgt das Geschichtenerzählen selber bewährten (Genre-)Mustern.

Im Fall von *THE SPIRIT* sind das weniger die Superhelden-Geschichten als die der *crime novels* der vierziger Jahre, als die Vorlage, der gleichnamige Comicstrip von Will Eisner, entstand. Die Nostalgie für das Alte bei gleichzeitiger Feier des Neuen durch die Verwendung avancierter Techniken zieht sich durch die meisten der techniklastigen Filme, nicht erst (aber besonders explizit) seit *WHO FRAMED ROGER RABBIT?* 1988 Live Action mit Cartoonfiguren zusammenfügte und verlorene Welten (das Studiosystem Hollywoods, das Los Angeles der vierziger Jahre) gleich mehrfach beschwor. Vorwärts heisst auch zurück: *SIN CITY* übernahm von *PULP FICTION* das Miteinanderverweben dreier Geschichten, da war es nicht unpassend, dass Robert Rodriguez seinem *buddy* Quentin Tarantino einen Beitrag als *special guest director* gönnte.

Entwarf *SIN CITY* eine Pulp-Welt, die eher an der Härte der fünfziger Jahre orientiert war, eher an Mickey Spillane (an *KISS ME DEADLY*, der kongenialen Spillane-Verfilmung von Robert Aldrich), so steht *THE SPIRIT* dem Geist der vierziger Jahre näher, den kunstvoll-lakonischen Dialogen der Schwarzen Serie («Shut up and bleed!» heisst es hier einmal), der Abgeklärtheit des Protagonisten, der dennoch seine schwachen Seiten hat: Einmal sieht man den Spirit allerdings auch von einem Handy Gebrauch machen, was hier mehr wie ein charmanter Anachronismus wirkt, weniger ausgestellt als die Typisierung der Frauenfiguren, die zwischen Unschuld (Ellen Dolan, die kumpelhafte Freundin, Chirurgin und Tochter des Polizeichefs, oder die junge Polizistin Morgenstern) und verführerisch-gefährlicher Raffinesse (die Sirene Lorelei, die exotische Tänzerin Plaster of Paris, die Juwelendiebin Sand Saref und Silken Floss, die Komplizin des Schurken Octopus) changieren.

Anders als *300*, der überzeugte, weil er eine in sich stimmige Welt entwarf, in der

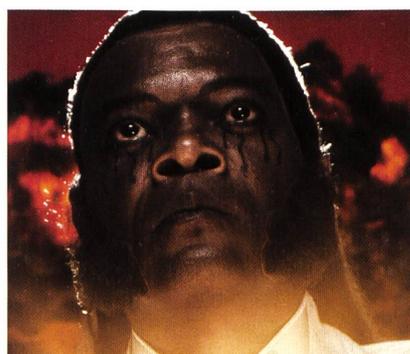
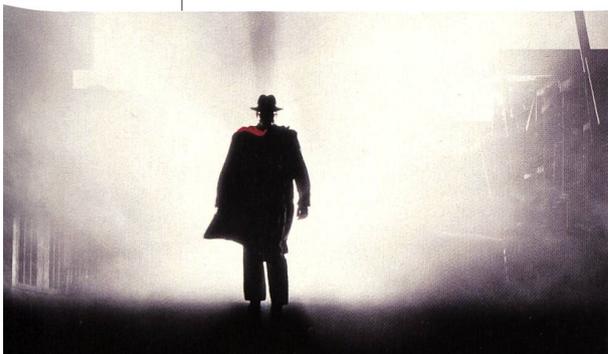
sich auch die Fabelwesen, die auf Seiten der Perser kämpften, in den übersteigerten Stil des Films einfügten, hat *THE SPIRIT* etwas Zusammengesetztes, kommt in seinem Erzählen auch immer wieder zum Stillstand, um Raum für Gags zu schaffen. Wenn Octopus sich ein Resultat seiner Gen-Experimente – ein Miniaturkopf auf einem ebenso kleinen Fuss – anschaut, dann unterstreicht der Film das Groteske der Situation durch eine starre Untersicht, die nur durch die Grossaufnahmen von Octopus' kommentierender Komplizin Silken Floss unterbrochen wird. So wieso scheint Octopus mehr als *The Spirit* Motor der Erzählung zu sein, derjenige, der ihren Rhythmus bestimmt.

Wenn sich Octopus und *The Spirit* ziemlich zu Beginn eine lange Prügelei liefern, dann ist das wie eine Rauferei unter alten Freunden, zumindest aus Octopus' Perspektive, denn der weiss um die Verbindung zwischen sich und *The Spirit*, den gemeinsamen Ursprung, an dem aus dem toten Polizisten Denny Colt *The Spirit* wurde und aus einem unscheinbaren Laborangestellten der grössenwahnsinnige Octopus.

In der bizarrsten Szene des Films treibt Octopus seine Theatralik, seine Lust an der Verkleidung zum Wahnwitz: er und Silken Floss treten dem gefesselten Spirit in Nazi-uniform gegenüber, Octopus begrüsst seinen Gefangenen mit einem (in der Originalfassung) deutsch gesprochenen, launigen «Guten Tag», während im Hintergrund ein überlebensgrosses Hitler-Porträt zu sehen ist und im Vordergrund ein steinerner Reichsadler auf einer Säule thront. Frank Miller mag sich dabei auf Brecht berufen, aber in diesem Kontext hinterlässt es doch mehr den Eindruck von Nazi-Chic und Beliebigkeit. Da empfinde ich das Pathos von *300* als aufrichtiger.

Frank Arnold

R, B: Frank Miller; K: Bill Pope; S: Gregory Nussbaum; Special Effects: Stu Maschwitz; M: David Newman. D (R): Gabriel Macht (*Spirit*), Eva Mendes (*Sand Saref*), Samuel L. Jackson (*Octopus*), Scarlett Johansson (*Silken Floss*), Paz Vega (*Plaster von Paris*). P: Odd Lot, Lionsgate. USA 2008. 102 Min. CH-V: Walt Disney Studios, Zürich



LET'S MAKE MONEY Erwin Wagenhofer

Das Timing hätte besser nicht sein können. Pünktlich zur weltweiten Finanzkrise bringt Erwin Wagenhofer mit *LET'S MAKE MONEY* den Film zum Crash in die Kinos. Marktstrategisch bedeutet das für den österreichischen Regisseur einen ironischen Glücksfall: ausgerechnet ein Kritiker des internationalen Finanzmarktes wird zum Profiteur seines Zusammenbruchs. Inhaltlich birgt das die Gefahr, den Film als Wirtschaftsfilm zu missverstehen. Die ökonomischen Hintergründe interessieren Wagenhofer jedoch in erster Linie in Hinblick auf ihre moralischen, ethischen Konsequenzen. Aus der Finanz- wird bei ihm eine Gerechtigkeitskrise.

Wie bereits in seinem Regiedebüt *WE FEED THE WORLD*, in dem er die weltweit operierende Nahrungsmittelindustrie unter die Lupe nahm, bemüht sich Wagenhofer darum, die unbarmherzig kapitalistische und ethisch pervertierte innere Logik des globalen Marktes offenzulegen. Anders aber als bei der Herstellung von "Nahrungsmitteln", wo die in automatisierten Fabriken massenhaft und mechanisch "verarbeiteten" Hühner eine drastische und eindeutige Bildsprache sprechen, handelt es sich bei Finanzgeschäften um vorwiegend abstrakte Vorgänge. Das Wesen der "Spekulationsblase" besteht schliesslich gerade darin, dass hinter den gehandelten Geldwerten keine konkreten Inhalte mehr stehen. Entsprechend schwer tut sich Wagenhofer damit, Bilder zu finden, die das Wesen dieses fragwürdigen Finanzgebarens veranschaulichen.

Statt auf die fotografische Macht setzt der 47jährige Filmemacher daher auf die Kraft des Wortes. Dabei verzichtet er auf Off-Kommentare und unterlässt jede Selbstinszenierung, wie man sie aus den Filmen Michael Moores oder Morgan Spurlocks kennt. Obwohl Wagenhofer in *LET'S MAKE MONEY* nicht nur für Regie und Montage verantwortlich zeichnet, sondern auch das Drehbuch, spricht das Konzept, beigesteuert hat und die Kamera führt, vermeidet er es, seinem Film eine persönliche Note zu verleihen. Statt auf

flapsigen Humor und eine schrille One-Man-Show setzt er auf sachliche Zurückhaltung und den – freilich trügerischen – Eindruck von Objektivität.

Um der Interview- und Wortlastigkeit seines Filmes etwas entgegenzusetzen, bindet er die Gespräche an konkrete Schauplätze. Mit einem österreichischen Unternehmer fährt er durch Indien und lässt diesen während der Fahrt durch verarmte Vorstädte seiner «Befürchtung» Ausdruck verleihen, dass der Subkontinent irgendwann so wohlhabend sein könne wie Österreich. Gemeinsam mit ihm – dabei aber stets unsichtbar – besichtigt Wagenhofer die Fabrik des Geschäftsmannes, der sich dort als Bilderbuchkapitalist im schlechtesten Sinne präsentiert, wenn er sich etwa darüber freut, dass Umweltschutz und Gewerkschaften hier keine Rolle spielen. Solche Vor-Ort-Interviews lockern das klassische Dokumentationsformat angenehm auf. Ein Zusammenschritt verschiedener Aussagen wird dadurch jedoch erschwert. Wagenhofer umgeht das Problem, indem er Statements seiner Interviewpartner aus dem Off einblendet, wodurch die Gesprächssituation einiges von ihrem authentischen Charakter einbüsst.

Häufig reduzieren sich die Schauplätze ausserdem auf illustrative Kulissen. Ein Gespräch über die Privatisierung der Wiener Strassenbahnen findet in einer davon statt. John Christensen, der als Direktor des «Tax Justice Network» zu den anerkanntesten Kritikern des Neoliberalismus zählt, kommt am Strand der Steueroase Jersey zu Wort, für die er einst als Wirtschaftsberater arbeitete. Entscheidend aber ist, was er über die verhängnisvolle Deregulierung der Märkte in den siebziger Jahren zu sagen hat.

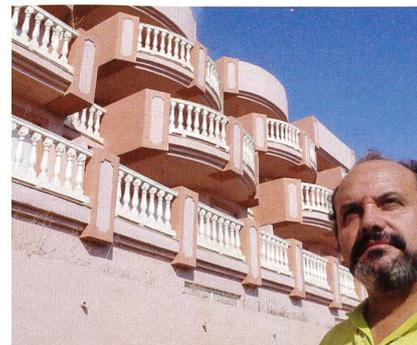
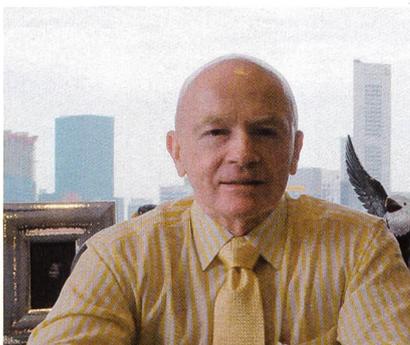
Gänzlich auf den Sprecher fokussiert sind die aufschlussreichen Gespräche mit Hermann Scheer, deutscher SPD-Bundestagsabgeordneter und Träger des alternativen Nobelpreises, dessen Parteizugehörigkeit der Film unterschlägt, als ob Scheers Statements alleine dadurch jeder Parteilichkeit entzogen würden. Auch bei den brisan-

ten Aussagen von John Perkins bleibt die "Bebilderung" Nebensache. Perkins schildert, wie er in seiner Zeit als "Wirtschaftskiller" im Auftrag der US-Regierung Länder der Dritten Welt systematisch korrumpiert und in die Abhängigkeit der USA getrieben hat. Habe sich ein Staatschef der «Dritten Welt» wie Panamas ehemaliger Präsident Omar Torrijos nicht korrumpieren lassen, kamen laut Perkins die echten (CIA-)Killer auf den Plan. Und erst, wenn auch die versagten, wie etwa bei Saddam Hussein, wurde die Armee eingesetzt. Solche Anschuldigungen sind schockierend, neu sind sie nicht. Perkins selbst hat sie 2004 in seinem Buch «Confessions of an Economic Hit Man» formuliert.

Die Kehrseite dieses rücksichtslosen Wirtschaftsimperialisismus wird in *LET'S MAKE MONEY* hingegen kaum gezeigt. Baumwolle pflückende Männer, Frauen und Kinder in Burkina Faso gehören zu den wenigen, die den Globalisierungsoffern ein Gesicht geben. Doch auch ihr Leid wird vor allem dadurch vermittelt, dass sie es in Worte fassen. Zu selten gelingt es dem Film, für seine Botschaft so markante Bilder zu finden wie die von den Werbeplakaten, die über die Dächer der indischen Slums hinausragen. Auch die Luftaufnahmen von den leerstehenden gigantischen Luxusanlagen, die wie groteske Potemkinsche Dörfer mit ihren unbenutzten Golfanlagen mitten in der spanischen Wüstenlandschaft zu gespenstischen Zeugen der geplatzten Immobilienblase werden, bleiben – äusserst eindrucksvolle – Ausnahmen in einem weitgehend konventionell erzählten, aber fundiert recherchierten und aufrüttelnden Dokumentarfilm. *LET'S MAKE MONEY* ist vielleicht kein kinoschöner, kein grossartiger, kein innovativer Film, aber ein entsetzlich wichtiger.

Stefan Volk

R, B, K: Erwin Wagenhofer; S: E. Wagenhofer, Paul M. Sedlacek; M: Helmut Neugebauer; T: Lisa Ganser. Mit Werner Rügemeier, Gerhard Schwarz, Hermann Scheer, Anton Schneider, John Christensen, Yves Delisle, Francis Kologo, George Belton, John Perkins. P: Allegro Film; Helmut Grasser. Österreich 2008. 107 Min. CH-V: Frenetic Films; D-V: Delphi



PAUSENLOS

Dieter Gränicher

Der amerikanische Philosoph Marshall McLuhan hatte Anfang der sechziger Jahre neue Medien noch als Prothesen, als Verlängerung des eigenen Körpers verstanden: das Telefon als ausgebautes Ohr, die Maschinschrift als verlängerte Hand. Unterdessen indes scheint mit der immer rasanter funktionierenden Technik der menschliche Benutzer selbst zur veralteten Prothese des Mediums verkümmert zu sein. Die Taktzahl, mit der ein Computer Daten verarbeitet, wird stetig erhöht – kein Wunder, mag man es nicht hinnehmen, dass der Mensch vor dem Bildschirm zu ähnlich exponentieller Produktivitätssteigerung nicht fähig ist. Stattdessen wird versucht, die Menschen dem neuen Tempo anzupassen: Ruhezeiten existieren in der globalen Marktwirtschaft nicht mehr, irgendwo wird immer gearbeitet, und so erwartet man denn auch von den Angestellten, dass sie auf ihren iPhones und Blackberries rund um die Uhr erreichbar sind. Die totale Ausnutzung der Zeit, die als Vorteil moderner Technologien gilt, hat sich längst zum Diktat gewandelt.

Die Tendenz unserer Leistungsgesellschaft, zeitliche Freiräume immer mehr abzubauen, untersucht der Schweizer Filmemacher Dieter Gränicher in *PAUSENLOS*. Er porträtiert verschiedene Menschen und deren Umgang mit Zeit in einer Gesellschaft, die das Nichtstun gelernt hat. Die Informatikerin Gabriela Bohler etwa, die von ihrem Mann per Mail erinnert werden muss, während der Arbeit auch mal eine Pause zu machen, oder der Architekt Timm Förderer, der den Umbau eines Ladenlokals am Computer zwar immer schneller planen kann, dessen Arbeiter aber nach wie vor gleich lang warten müssen, bis eine frisch vergipste Wand getrocknet ist.

Gränicher nutzt die Mittel des Dokumentarfilms, um die – kaum zu bestreitende – These von der zunehmenden Pausenlosigkeit unserer Gesellschaft in ihren verschiedenen Aspekten zu beleuchten, und zeigt damit Mut. Mut nämlich, gerade mit dem angeblich um Objektivität bemühten Genre

des Dokumentarfilms subjektiv Stellung zu beziehen. Andere Dokumentarfilme spielen objektive Zurückhaltung vor und behaupten, keine Thesen bebildern zu wollen, dabei ist schon die Auswahl eines Themas, die Platzierung der Kamera und nicht zuletzt das Arrangement des Gefilmten durch die Montage immer Ausdruck von Thesen und Meinungen. Gränicher nutzt im Gegensatz dazu den Dokumentarfilm zur Argumentation, als Essay.

Problematisch wird Gränichers Dokumentar-Essay denn auch nicht dort, wo er seine These zu vehement vertritt, sondern wo er sich zu wenig konsequent an sie hält, genauer: wo er sich selbst zu wenig Zeit nimmt. Die berechtigte Klage des im Film auftretenden Zeitforschers Karlheinz Geissler darüber, wie selbst die Freizeit zunehmend verwaltet und mit Konsummöglichkeiten angefüllt wird, ist zwar zu hören, in seiner Machart aber gehorcht der Film allzu oft selbst jenem Diktat der Pausenlosigkeit: Von Person zu Person, von Statement zu Statement hüpfert der Film und weckt dabei den Verdacht, er habe vor genau dem Angst, was er rehabilitieren möchte: die Langleweiligkeit, das Warten, das Sich-Zeit-Lassen. In der Verknappung wirkt denn auch manches platt. Der Informatikerin und ihrem Partner bei den Ferien, beim Nichtstun zuzusehen, erweist sich als Falle, denn für die Kamera muss nun doch etwas getan, ja: gespielt werden. Man kuschelt sich im Strandkorb aneinander, man räkelt sich frühmorgens in den Laken und freut sich, dass man noch nicht aufstehen muss. Auch die Aufnahmen einer Tai-Chi-Gruppe in idyllischer Landschaft – ein Motiv, das nur einmal kurz auftaucht und dann im Rest des Films nicht mehr behandelt wird – bleibt Klischee, muss Klischee bleiben, weil sich die Kamera zu wenig Zeit dafür nimmt.

Am eindrücklichsten aber wird der Film da, wo er abwartet, innehält. Auf dem Gesicht der Geigerin und Familienfrau Gabriele Meyer etwa, die sich für eine Erholungspause in den von Ordensschwestern ge-

leiteten Sonnenhof in Gelterkinden zurückgezogen hat. In ihren Sprechpausen wird viel Komplexeres hörbar, als sich mit Worten sagen lässt. Erst der Film kann es zur Sprache bringen; doch nur, weil er wartet, die Pausen aushält.

Schlichtweg erschütternd wird der Film, wo er die Zeitverlorenheit einer Depressiven zeigt. Etwa die Langsamkeit, mit der Schminke aufgetragen wird, um wenigstens ein wenig die abgrundtiefe Erschöpfung in ihrem Gesicht zu kaschieren, wirkt wie ein stummer Schrei. Die Verheerungen, welche die Ökonomisierung der Zeit in der Psyche anrichten kann und wie sich umgekehrt das Leiden der Psyche in einer überwältigenden und beängstigenden Zeitlosigkeit ausdrückt, wird in diesen Sequenzen sichtbar. Selbst die bloße Rückenansicht, wenn die Frau auf dem Gang eines Schlaflabors auf die Erlösung wartet, spricht deutlicher als jedes psychiatrische Gutachten. Ist es ein Zufall, dass Dieter Gränicher diese aufwühlenden Bilder ausgerechnet dort gelingt, wo der Film an den Vorläufer *SEELENSCHATTEN* grenzt? Die lange Zeit, welche der Filmemacher bereits mit dem Thema der Depression verbracht hat, diese Zeit ist es, die nun in *PAUSENLOS* zu den Momenten führt, die das Filmthema am Schlagendsten zeigen: wie die Zersetzung des Menschen mit der Zersetzung der Zeit Hand in Hand geht. In diesen Momenten wünscht man sich, der Regisseur hätte weniger, dieses wenige aber länger gezeigt und damit noch radikaler gewagt, im besten Sinne lang-weilig zu sein.

Johannes Binotto

R, B, S: Dieter Gränicher; Mitarbeit: Bettina Schmid; K: Hansueli Schenkel, Christian Iseli; T: Dieter Meyer, Patrick Becker, Balthasar Jucker, D. Gränicher. Mit: Karlheinz A. Geissler (Zeitforscher), Gabriela Bohler (Informatikerin), Ana Elisa und Andres Gomez (Sportgeschäftsinhaber), Timm Förderer (Architekt), Didier Plaschy (ehemaliger Skirennfahrer), Gabriele Meyer (Familienfrau, Geigerin), Schwester Sabine (Sonnenhof, Gelterkinden), Anne-Claire Deyber (Hebamme), Marta Lema (technische Sachbearbeiterin), Alban Gmür (Forstwart). P: Momenta Film; D: Gränicher; Schweizer Fernsehen. Schweiz 2008. 85 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich





44. Solothurner Filmtage

19. – 25.01.2009

www.solothurnerfilmtage.ch

SRG SSR idée suisse



SALT OF THIS SEA

Annemarie Jacir

Hauptfigur und Grundsituation des Films werden zu Beginn sehr effizient eingeführt: Gleich nach dem Vorspann wird Soraya am Flughafen von den israelischen Grenzbeamten ausgefragt. So erfahren wir, dass sie eine US-Bürgerin palästinensischer Herkunft ist, aus Brooklyn kommt, dass ihre Eltern im Libanon geboren wurden und der Grossvater in Jaffa gelebt hatte, bis er nach der israelischen Staatsgründung vertrieben wurde. Mit dem Geld, das sie von ihrem Vater geerbt hat, will sie nun eine Freundin in Ramallah besuchen – und das Land ihrer Vorfahren. So wird die Aussenperspektive der Zugereisten mit einer inneren Verbundenheit und selbstverständlichen Parteilichkeit zu einer subjektiven Optik verknüpft, die der Film dem Publikum nahebringt.

Noch und noch wird Soraya verhört und durchsucht, eine entwürdigende Behandlung, auch wenn man ihr routinemässig versichert: «It's for your own security.» Selbst in der Verkürzung durch die filmische Montage wird der Zuschauer ungehalten, er identifiziert sich mit dem «Opfer» der peniblen Prozedur und teilt dessen aufkeimende aggressive Reaktion. Das Selbstbewusstsein und Selbstverständnis der jungen Amerikanerin, das ahnt man schon hier, muss sich an diesen Verhältnissen reiben. Als Freunde sie später fragen, wieso sie denn so dumm gewesen sei, Ramallah als Reiseziel anzugeben, antwortet sie entrüstet: «Ich lasse mich doch von denen nicht zur Lügnerin machen!»

Natürlich war die unangenehme Einreise nur eine Kostprobe dessen, was Soraya im «gelobten» Land erwartet. Der Anblick der gigantischen Trennmauer, der Stacheldrahtverhaue, dann das Warten und die Kontrollen an den «Checkpoints» führen «hinüber» ins Gebiet der palästinensischen Selbstverwaltung, wo sich die negativen Erfahrungen gleich um eine weitere verlängern, weil die Bank ihr die Auszahlung eines Sparkontos verweigert, das einst ihr Grossvater angelegt hatte.

So weit scheint Annemarie Jacir in ihrem ersten Kinofilm auf die bewährte Dra-

maturgie des Erzählens einer individuellen Geschichte zu setzen, in die sich das Publikum einfühlen kann und in der es allenfalls auch Allgemeingültigeres erkennen darf. Dass Soraya nach diesen Erlebnissen aber beschliesst, in ihrer palästinensischen «Heimat» zu bleiben, das nachzuvollziehen bereitet Schwierigkeiten – nicht nur ihren Freunden im Film, die sich doch nichts sehnlicher wünschen, als rauszukommen. Diese Wendung ist offensichtlich weniger psychologisch untermauert als bedingt durch die Parabeldimension der Heimkehr des vertriebenen palästinensischen Volkes. Doch selbst von den «eigenen» Leuten wird Soraya zurückgestossen: Der Vertreter der Autonomiebehörde verweigert ihr die zum Bleiben notwendige palästinensische Identitätskarte und begründet dies mit dem Hinweis auf die Bestimmungen «der Abkommen».

Wie aber soll man die weitere Entwicklung der Story deuten? Mit ihren Freunden beschliesst Soraya, die Bank zu überfallen, die das Sparguthaben nicht herausgeben wollte; mit vorgehaltener (angeblich nicht geladener) Waffe beschaffen sie sich exakt den ihr zustehenden Betrag. Ist diese Wendung nur ein Tribut an konventionelle Filmmuster à la *BONNIE AND CLYDE*? Oder ist sie als politische Aussage zu verstehen, dass man sich auf eigene Faust mit Waffen holen müsse, was einem gehört, wenn es einem nicht freiwillig gegeben wird?

Ähnliche Fragen stellen sich im weiteren Verlauf des Films noch öfter. Etwa wenn Soraya und ihre Freunde sich als Juden ausgeben, also ihre eigene Identität verleugnen, um in die Heimatorte ihrer Vorfahren zu gelangen. Oder wenn Soraya das (ihr nur aus Erzählungen bekannte) Haus ihres Grossvaters in Jaffa aufsucht. Die heutige Bewohnerin empfängt sie freundlich und ohne Argwohn; es ist eine fortschrittliche Jüdin, die betont: «Everyone wants peace – except the leaders.» Erst als Soraya das Haus «zurück» fordert, endet das Verständnis. Sieht man das als individuelle Story, macht die Szene auf zwingende Weise deutlich, wie komplex

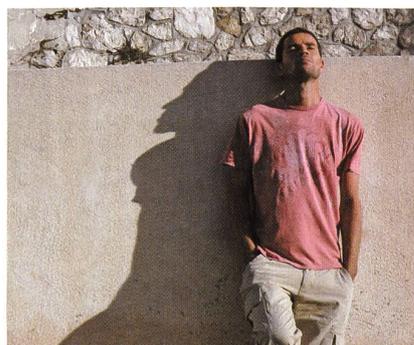
und voll von Widersprüchen die Problematik ist. Versucht man es als Parabel zu deuten, liesse sich die Szene als eine Entlarvung der angeblich friedliebenden, «fortschrittlichen», aber letztlich doch nicht zu Konzessionen bereiten Israelis lesen. Oder soll umgekehrt Sorayas Verhalten die Absurdität gewisser extremer Restitutionsansprüche der Palästinenser verdeutlichen?

Vermutlich beabsichtigte die in den USA ausgebildete, heute in Jordanien lebende Annemarie Jacir keine dieser beiden Aussagen. Vielmehr scheint ihr Film den konventionellen Drehbuchmustern des Geschichtenerzählens in einem vordergründig realistischen Rahmen zu folgen. Gerade diese Dramaturgie dürfte der vertrackten palästinensischen Situation jedoch nicht gewachsen sein: Wo uns die politische Alltagsrealität seit Jahrzehnten eine nur annähernd befriedigende Lösung verweigert, lässt sich auch die individuelle Filmgeschichte nicht problemlos zu Ende erzählen.

SALT OF THIS SEA bleibt vage, nicht nur im (zum Glück!) offenen Ende. Wahrscheinlich ist dieser Thematik nur mit radikaleren filmischen Ansätzen zu begegnen, etwa mit den Mitteln der poetischen Überhöhung, wie es uns Elia Suleiman in seinem vielfach ausgezeichneten *INTERVENTION DIVINE* vorgeführt hat, oder mit absurdem Humor, wie es Rashid Masharawi in seinem neuen Film *LAILA'S BIRTHDAY* geglückt ist, auf den das Schweizer Kinopublikum bislang leider noch warten muss.

Martin Girod

SALT OF THIS SEA (MILH HADBA AL-BAHR)
 Regie: Annemarie Jacir; Buch: Annemarie Jacir; Kamera: Benoît Chamailard; Schnitt: Michèle Hubinon; Ausstattung: Pedro Cagigal; Kostüme: Gabriela Villacis; Musik: Kamran Rastegar; Ton: Eric Vaucher, Peter Flamman. Darsteller (Rolle): Suheir Hammad (Soraya), Saleh Bakri (Emad), Riyad Ideis (Marwan), Sylvia Wetz (Corinne), Shelly Goral (Irit). Produktion: Augustus Film, Clarity, JBA, Louverture Films, Mediapro, Philistine Film, Thelma Film, Tarantula; Produzent: Jacques Bidou, Marianne Dumoulin. Palästina, Belgien, Frankreich, Schweiz 2008. Farbe; Dauer: 109 Min. CH-Verleih: trignon-film, Ennetbaden



NOMAD'S LAND – SUR LES TRACES DE NICOLAS BOUVIER

Gaël Métroz

Da kam vor drei Jahren dieser wunderbar-schöne Film von Christoph Kühn ins Kino: NICOLAS BOUVIER, 22 HOSPITAL STREET ist sein Titel. Dieser verwebt Texte – Reisebeschreibungen, Tagebücher, Briefe – des 1998 verstorbenen und 1929 geborenen Genfer Schriftstellers und Fotografen Nicolas Bouvier mit den poetisch-verspielten Bildern einer vom Regisseur auf dessen Spuren unternommenen Reise. Kühns Film meidet jeden Kommentar. Ist keine Biografie, sondern eine Annäherung des Regisseurs an das Denken und Fühlen seines Protagonisten beziehungsweise ein Eindringen und Versinken in dessen Werk: Als «imaginäres Porträt» bezeichnet Margrit Tröhler treffend Kühns Film in einem schlüsselreichen Aufsatz im kürzlich erschienenen Buch «Kino CH / Cinéma CH»*.

Und nun also stellt der Walliser Journalist, Schriftsteller, Medienschaffende, Filmemacher, und – ja auch – Denker und Weltenbummler Gaël Métroz mit NOMAD'S LAND seinen ersten langen Kinofilm vor. Sein Untertitel – SUR LES TRACES DE NICOLAS BOUVIER – kündigt an, dass auch er sich mit Leben und Werk des Westschweizer Intellektuellen auseinandersetzt. Ein wenig wundert man sich schon, ob solch thematischer Doppelspurigkeit. Man geht mit Vorbehalten ins Kino, aber doch offenen Auges und wird schnell belehrt, dass wenn zwei das Gleiche tun, dies nie das Selbe ist.

Obwohl auch Métroz' Film von Bouviers Texten, konkret von dessen «L'Usage du Monde» («Die Erfahrung der Welt») ausgeht, und er – ähnlich wie Kühn – der Route folgt, auf welcher Bouvier von 1953 bis 1956 zusammen mit dem Maler Thierry Vernet in einem Fiat Topolino von der Schweiz, via Türkei, Afghanistan nach Indien und Sri Lanka gelangte, ist NOMAD'S LAND ganz anders als NICOLAS BOUVIER, 22 HOSPITAL STREET. Verliert sich Kühn im eigentlichen Sinn des Wortes in Bouviers Werk, bildet dieses bei Métroz die Ausgangslage für des Filmemachers eigene Erfahrung des Fremdseins im Reisen; erst in der Entfernung von Bouvier

und seinem Buch, der Abweichung von der vorgegebenen Spur, beginnt sich Métroz Bouviers Philosophie des Reisens zu nähern. Am Anfang dieser Mise-en-abyme steht die enttäuschende Erkenntnis, dass manche Orte – vor allem Tabriz, diese im Iran gelegene «Stadt aus Tausendundeiner Nacht», welche Bouvier als magischen Ort der Künste beschreibt – auf den Filmemacher heute ganz anders wirken. Der Zahn der Zeit nagte, die Geschichte hinterliess ihre Spuren: Tabriz ist heute eine islamische Industriestadt wie viele andere. Haben sich Bouvier und Vernet hier monatelang verloren, so ist für Métroz Tabriz kein Ort, an dem er verweilen möchte. Er schliesst sich opiumrauchenden Nomaden an, die sich «in Tabriz genauso unglücklich fühlen wie ich», und verlässt in deren Gesellschaft die in «L'Usage du Monde» beschriebene Route.

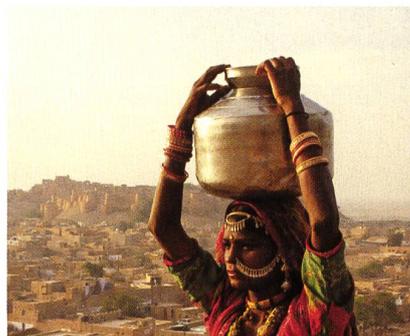
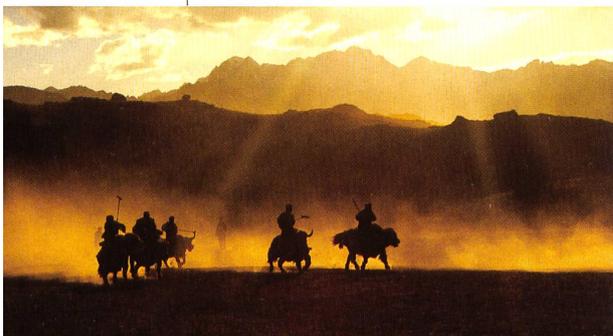
In der Folge verliert sich Métroz im Unterwegs-Sein. Er folgt – meist zu Fuss, manchmal zu Pferde, Kamel, Dromedar, Yak, seltener in einem Jeep, einem Bus – jahrhundertalten Passagen und abgelegenen Pfaden. Schliesst sich für Wochen und Monaten Nomaden an. Zieht mit Kaschgais durchs Zagros-Gebirge Richtung Persischer Golf, verbringt den Winter mit einer Kalash-Familie im Hindukush. Wie eine Liebe auf den ersten Blick zieht ihn das einfache, dem simplen Sein verpflichtete Leben in Bann: «Zum ersten Mal», schreibt er in sein Journal, «vergesse ich den Rest der Welt, bin ich ganz glücklich.» Doch seine Reise geht weiter. Führt ihn durch den Wakhan-Korridor nach Afghanistan, zu den Tadschiken und schliesslich durch die Wüsten Punjabs nach Indien, wo ihn eine Zigeunerfamilie aufnimmt. Dreizehn, statt wie geplant sechs Monate ist Métroz unterwegs; im Februar 2006 schreibt er: «Falls ich nicht zurückkehren sollte, kommt mich nicht suchen, ihr würdet dableiben.» Métroz, der in Lausanne Literatur und Photographie studierte, ist Autodidakt, was das Filmemachen betrifft. Man sieht es NOMAD'S LAND bisweilen an; vor allem die Anfangsszene, in welcher der

Regisseur Nicolas Bouviers Witwe besucht, wirkt amateurhaft. Doch ist es vielleicht gerade dieser unerschrocken-naive, sehr persönliche Zu- und Umgang mit der Kamera und der Situation des Filmens, die diesen kleinen aber bilderprächtigen Film auf seine Art einmalig, auch einmalig schön macht: Bilder von nur ganz selten fotografierten Landschaften ziehen über die Leinwand, aber auch intime Aufnahmen aus dem Alltag von Menschen, die Völkern und Ethnien angehören, von denen hierzulande kaum je die Rede ist, es sei denn, es herrschen bei oder unter ihnen Unruhen und Krieg. «Schreibe und beschreibe mir, was du erlebst», fordert Eliane Bouvier Métroz während seines Besuches auf. In ihrer Aufforderung steckt der Auftrag zu einem Kommentar, der sich als tagebuchartige Reflexion über den ganzen Film legt. Es steckt in dieser radikal egozentrierten Art des Filmemachens der Gestus einer philosophischen «Relecture», der Aneignung eines fremden Textes, fremden Gedankengutes, fremder Erfahrung durchs eigene (gedankliche Nach-)Erleben. Es steckt darin auch der von Alexandre Astruc geprägte Begriff der «caméra stylo», einer poetischen und persönlichen Art eigenständigen filmischen Erzählens, der jeden Vergleich – hier etwa mit NICOLAS BOUVIER, 22 HOSPITAL STREET – obsolet macht.

Irene Genhart

*Margrit Tröhler: Ein imaginäres Porträt In: A. Boillat, P. Brunner, B. Flückiger (Hg.): Kino CH / Cinéma CH, Schüren, 2008, S. 99ff

Regie: Gaël Métroz; Kamera: Gaël Métroz, Séverine Barde; Schnitt: Jeanetta Ionesco; Musik: Julien Pouget, Ton: Gaël Métroz, Carlos Ibanez. Produktion: Tipi'mages Productions, TSR; Produzenten: Francine Lusser, Gérard Monier. Schweiz 2008. Farbe; 90 Min. CH-V: Agora Films, Carouge



“Mich interessiert der Moment am Abgrund”

Gespräch mit Léa Pool



1

FILMBULLETTIN Sie haben Ende der siebziger Jahre begonnen, Filme zu machen. Was hat sich seither für Sie als Filmemacherin verändert?

LÉA POOL Insbesondere auf technischer Ebene hat sich seither viel verändert. Für mein neuestes Projekt, *UNE BELLE MORT*, drehe ich erstmals auf High Definition (HD). Meinen letzten Film, *MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR*, habe ich noch auf 16 Millimeter gedreht, dann digitalisiert und auf 35 Millimeter übertragen. HD wird aber immer mehr überhandnehmen – und die Resultate sind wirklich interessant! Auch der Rhythmus der Filme hat sich sehr verändert. Ich denke zum Beispiel an *STRASS CAFÉ* von 1979, meinen allerersten eigenen

Film. Er war schon für seine Zeit sehr langsam, den Filmen von Marguerite Duras sehr ähnlich: fixe, extrem lange Einstellungen mit einer Off-Stimme. So etwas ist heute praktisch unmöglich: Niemand würde das mehr anschauen – vor allem kein jüngeres Publikum. Wenn man einen Film von künstlerischem Interesse machen möchte, der aber trotzdem sein Publikum findet, dann ist es unmöglich, Filme mit einem solchen Tempo zu machen. In dieser Hinsicht sind meine Filme “alt” geworden – nicht der Inhalt, sondern die Form, in der die Dinge erzählt werden. Ausserdem würde ich heute vermutlich auch kein Geld finden für Projekte, wie ich sie damals realisierte. Insbesondere jetzt, und

mit Téléfilm Canada als Hauptgeldgeberin, steht die Rentabilität an erster Stelle. Der künstlerische Wert wird höchstens mit vierzig Prozent bewertet. Hat man also vielleicht ein geniales Drehbuch und erhält dafür annähernd vierzig Prozentpunkte, bekommt aber nur zwei Prozentpunkte für die Einschätzung der Publikumsträchtigkeit des Werks, hat man schlechtere Karten als ein anderes Projekt, das zwar nur mit zwanzig Prozent für den künstlerischen Wert, dafür aber mit vierzig Prozent bezüglich Erfolg an der Kinokasse eingeschätzt wird.

FILMBULLETIN Sie haben Marguerite Duras genannt, aber auch Jean-Luc Godard zitieren Sie in Ihren Filmen. Was bedeuten Ihnen diese Autoren?

LÉA POOL Als ich Filme von Godard oder Duras oder auch Tarkowskij gesehen habe, war das ein Aha-Erlebnis. Filme, die mit den Erzählgewohnheiten brechen, die eine poetische Dimension haben. Eine Geschichte, die nicht linear verläuft, sondern eher in Spiralen. Zu Beginn meiner Karriere lag meine Begabung sicher nicht im Geschichtenerzählen. Musik, die Poesie, das Bild standen mir viel näher als die Erzählung. Eine Geschichte von A bis Z zu erzählen, interessierte mich nicht. Wenn sich aus einer Collage der vorher genannten Komponenten am Schluss eine Story ergab, war das okay – aber nicht eigentlich beabsichtigt. Diesbezüglich habe ich mich verändert: Ich möchte vermehrt mit dem Publikum in einen Dialog treten. Als ich jung war, stand der Zuschauer ausserhalb meines Bewusstseins. Ich erinnere mich an die erste Vorführung von STRASS CAFÉ, als die Hälfte des Publikums während der Vorführung den Saal verliess. Erst in diesem Moment wurde mir bewusst, dass man den Film zwar für andere machte, diese aber nicht unbedingt zu folgen bereit sind ... Immerhin gab es auch welche, die mir treu blieben. Gleich zu Beginn habe ich also Zuschauer verloren – aber auch welche gewonnen. Und diese Polarisierung des Publikums ist während meines ganzen Schaffens geblieben. Einen Wechsel gab es mit den beiden Filmen, die ich auf Englisch gedreht habe – *LOST & DELIRIOUS* (2001) und *THE BLUE BUTTERFLY* (2004) – und die an mich herangetragen wurden. Zu jener Zeit hatte ich ein kleines Mädchen adoptiert, und es blieb mir wenig Zeit für eigene Projekte. Beide Titel waren klar kommerziellere Filme als alles, was ich bisher gemacht hatte – mit einem unvergleichlich grösseren Budget. Auf jeden Fall habe ich da gemerkt, dass es mir Spass macht, zu einem grösseren Publikum zu sprechen –

THE BLUE BUTTERFLY wurde in rund vierzig Länder verkauft. Es wurde mir bewusst, dass – auch wenn es vielleicht nicht der Film ist, den ich mit meinem Herzblut gezeichnet habe – es doch ein recht grosses Publikum gibt, das genau diesen Film liebt.

FILMBULLETIN In vielen Ihrer Filme setzen Sie Montreal und Québec in Szene. Was fasziniert Sie an diesen Städten?

LÉA POOL Eine fremde Stadt, ein fremdes Land nimmt man ganz anders wahr als jemand, der dort aufgewachsen ist. Niemand hatte die Stadt Montreal vorher so gefilmt, wie ich es tat – ganz einfach, weil ich einen neuen Blick auf die Stadt hatte. Für mich wirkte sie wie eine bombardierte Stadt – mit grossen Löchern und immensen leerstehenden Fabriken mit zerbrochenen Fenstern. Und dann diese Weite der Landschaft, während in der Schweiz immer alles sehr klein ist. Mein Blick war eingenommen von dieser Stadt und dieser Landschaft. Andersrum kommt mir jetzt auch schon wieder vieles fremd vor in der Schweiz, und wenn ich dort einen Film drehen würde, würde ich sie wohl auch anders wahrnehmen als die Menschen, die immer hier gelebt haben.

FILMBULLETIN Wie wichtig ist die Realität Ihres eigenen Lebens als Anstoss für Ihre Filme?

LÉA POOL Ich muss in meinen Filmen das Leben sich spiegeln lassen – sei es mein eigenes oder das von Menschen um mich herum. Bei meinem neusten Werk, *UNE BELLE MORT*, denke ich an einen engen Freund, *Georges Dufaux*, der lange Zeit mein Kameramann war und im letzten November an Parkinson gestorben ist. Er, seine Krankheit, die ich von nah miterlebt habe, haben sich tief eingepägt. Oder auch an meine Mutter, die nun achtzig ist, und bei der ich mich frage, was sie am Ende ihres Lebens erwarten wird. Der Filmemacher wie alle Künstler "nährt" sich von dem, was ihn umgibt, das ist seine Quelle für die Inspiration. Meine ersten Filme waren klar autobiografisch – weil es in jener Zeit schlicht das war, was mich beschäftigte. Ich empfinde das im Nachhinein als eine Art Therapie, einen Dialog zwischen dem Film und mir. Es war wie ein Spiegel, der es mir erlaubte, einen Schritt weiterzugehen. Wenn man meine Filme von STRASS CAFÉ bis heute ansieht, sieht man klar eine Entwicklung: eine Léa Pool, die sich zunehmend öffnet – wenn auch vielleicht andere Seiten von ihr verdeckt werden.

FILMBULLETIN Ihre Filme haben als Angelpunkt oft eine Begegnung, die ein oder mehrere Leben verändert ...

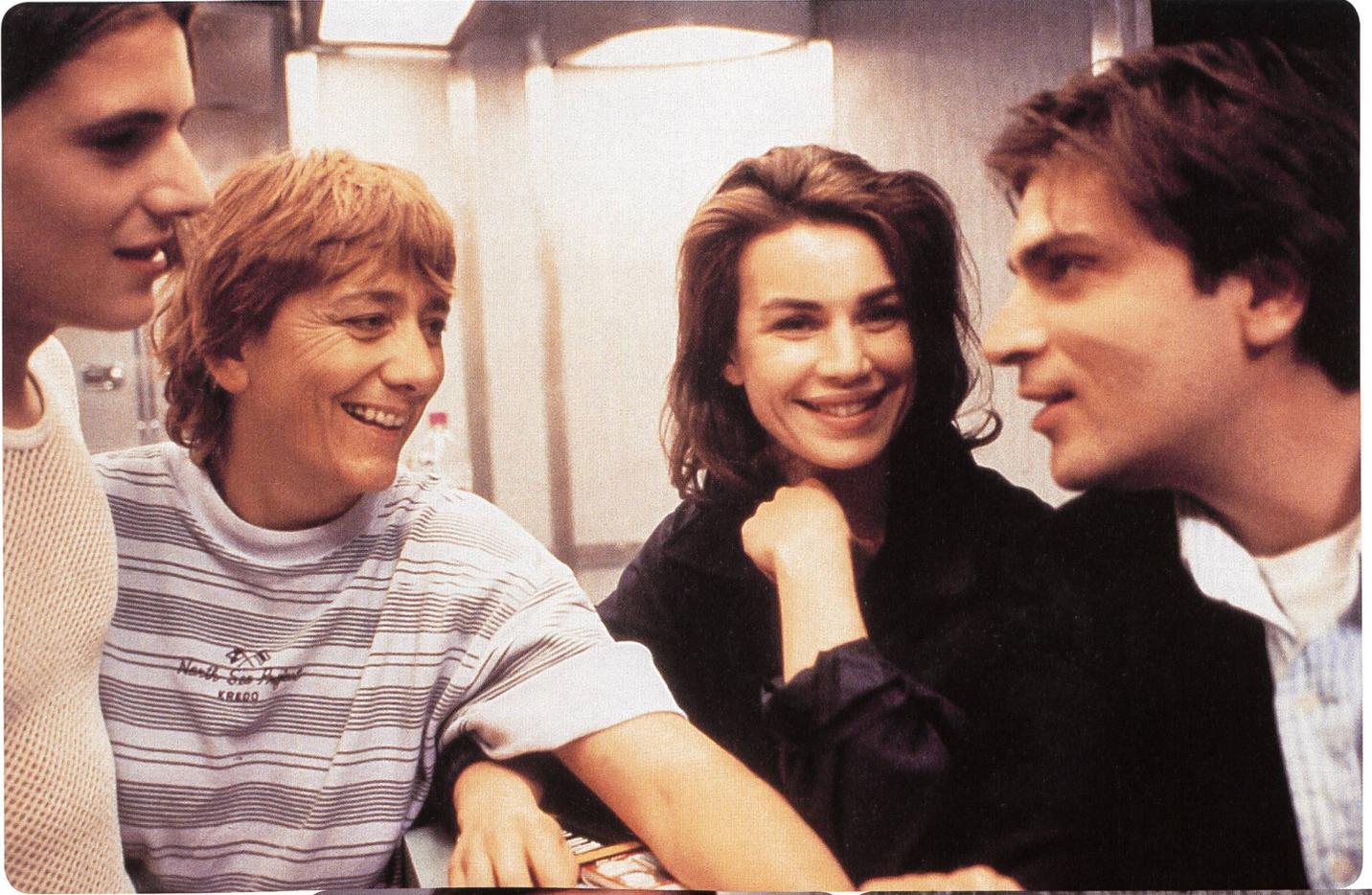
LÉA POOL Der Stillstand interessiert mich nicht – dafür umso mehr die Bewegung und der Wille, unsere Welt, unser Verhalten zu verändern, sich weiterzuentwickeln. Stillstand ist grundsätzlich ja auch nicht sehr filmisch. Mich interessiert der Moment am Abgrund – da, wo jemand ganz nah dran ist abzustürzen und sich zwischen Leben und Tod entscheiden muss. Es sind Momente, die alle irgendwann durchleben – es sind Augenblicke der Zerbrechlichkeit, der Bewusstwerdung, die aber auch die Möglichkeit beinhalten weiterzukommen. Oft kommt die Wende durch puren Zufall – es gibt nur den einen einzigen Moment, um die Gelegenheit zu packen, eine Entscheidung zu treffen, eine Herausforderung anzunehmen. So erging es auch mir, als ich mich entschloss, von Genf nach Kanada auszuwandern.

FILMBULLETIN Sie thematisieren in vielen Ihrer Filme homosexuelle oder bisexuelle Beziehungen – auch bereits zu einer Zeit, als dies alles andere als selbstverständlich war. Wie wurde das aufgenommen?

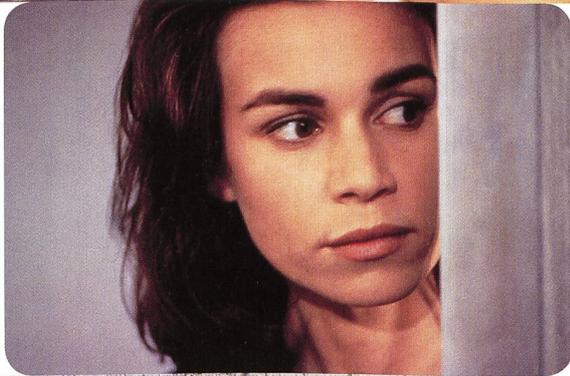
LÉA POOL Bei ANNE TRISTER, der eine sehr vorsichtige Annäherung an das Thema weibliche Homosexualität macht, überwogen die positiven Reaktionen: Gerade von Frauenseite war man glücklich über einen solchen Film, der sich in subtiler Weise mit der Beziehung zwischen zwei Frauen auseinandersetzt. So etwas gab es damals schlicht noch nicht. Ähnlich in *Á CORPUS PERDU*, wo die Beziehung zwischen zwei Männern auf gleicher Höhe mit der Beziehung zwischen Mann und Frau steht. Vor allem wollte ich damit zeigen, dass das Spektrum der Sexualität sehr breit ist. Zu Beginn gab es nur Heterosexualität, dann gab es die Homosexuellen und die Heterosexuellen – dabei gibt es eine ganze Bandbreite von möglichen Sexualitäten; die Übergänge sind fließend – auch der Wechsel vom einen zum anderen. Das Leben ist alles andere als schubladisierbar – auch wenn die Gesellschaft das gerne so haben möchte.

FILMBULLETIN Zu Beginn von *LA FEMME DE L'HÔTEL* zitieren Sie den französischen Dichter René Char: «Les yeux seuls sont encore capables de pousser un cri.» Was bedeutet dieses Zitat für Sie?

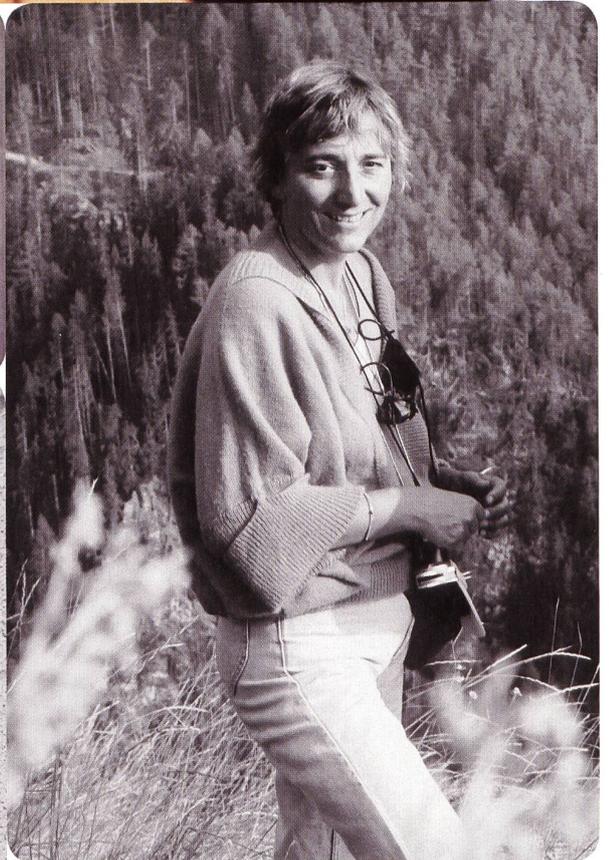
LÉA POOL Es heisst für mich, vor allem in Bezug auf die Darsteller/innen, dass wenn ich bis zu ihrem Herz, bis in ihr Innerstes vordringen kann, es keinen Dialog mehr braucht, keine Worte. Die Augen sind das Expressivste an einer Darstellerin, einem Darsteller, das Erste, das ich anschau und mich frage: Was passiert in ihren Augen,



2



3





1 bei den Dreharbeiten
zu *LOST AND DELIRIOUS*

2 Louise Marleau
in *LA FEMME DE L'HÔTEL*

3 bei den Dreharbeiten
zu *MAMAN EST CHEZ
LE COIFFEUR*

4 Marianne Fortier in *MAMAN
EST CHEZ LE COIFFEUR*

5 Léa Pool mit Gabriel Arcand
bei den Dreharbeiten
zu *MAMAN EST CHEZ
LE COIFFEUR*

in ihrem Blick. Man könnte in irgendeinem Film den Ton wegnemen, und ich könnte aufgrund der Augen der Darstellerin, des Darstellers sagen, ob es gut gespielt ist oder nicht. Das war es auch, was ich in *LA FEMME DE L'HÔTEL* umzusetzen suchte – ein Film, der praktisch ohne Dialoge auskommt. Die Protagonistin kommuniziert fast nur über ihren Blick: Nur über ihre Augen sind ihr Schmerz, ihre Bedrückung erkennbar ... Ausschlaggebend für jenes Zitat war aber auch, dass für mich häufig ein Gedicht am Anfang eines Filmprojekts steht – und für jenen Film war es die Poesie von René Char, bei dem ich mich auf diese Weise dafür bedanken wollte.

FILMBULLETIN Wie verläuft die Zusammenarbeit zwischen Ihnen und der Person hinter der Kamera?

LEA POOL Es ist eine sehr enge Zusammenarbeit – weshalb ich auch oft mit denselben Personen arbeite: Für *UNE BELLE MORT* ist es zum Beispiel der Québecois Pierre Mignot, mit dem ich schon ANNE TRISTER, *À CORPS PERDU*, *RISPOUNDEMI* oder *MOUVEMENTS DU DÉSIR* gedreht habe. Ein anderer Kameramann, mit dem ich sehr viele Filme gedreht habe, ist der aus der Schweiz stammende, nun verstorbene Georges Dufaux. Mit ihm zusammen entstanden unter anderem *LA FEMME DE L'HÔTEL*, *LA DEMOISELLE SAUVAGE* oder auch *GABRIELLE ROY*. Ihm wird mein neuester Film gewidmet sein.

Im Allgemeinen entwickle ich in einer ersten Phase das Storyboard allein. Ich bin meinen Mitarbeitern also eine Nasenlänge voraus, um ihnen so etwas wie eine Vorstellung des Films meinerseits geben zu können. Dann bringen sie ihre Ideen ein – und so kreiert man dann das Universum zu zweit. Ich bin ihren Vorschlägen gegenüber sehr offen: Sie schlagen mir eine Palette an Möglichkeiten und Farben vor, aus denen ich dann auswählen kann. Dazu aber muss ich bereits eine Vision haben, um zu wissen, was ich auswählen will. Sonst ist es am Schluss nicht mehr mein Film: Als Regisseurin ist man mit den Darstellern beschäftigt und kann sich kaum um die Einstellungen kümmern. Je besser also die Vorbereitung ist, desto mehr kann man dem Kameramann vertrauen und ihm freie Hand lassen. Dabei mit Leuten zu arbeiten, die man bereits kennt, ist ein grosser Vorteil – weil sie genau wissen, was man mag und was nicht. Das heisst aber nicht, dass ich auf dem Set jeweils nicht die Monitore anschau und Einstellungen mitunter verwerfe.

FILMBULLETIN Die Musik spielt eine wichtige Rolle in Ihren Filmen. Wie fügt sie sich zum Bild?

LEA POOL Das ist unterschiedlich. Manchmal gibt es Stücke, die im Voraus feststehen – wie im Fall des Films, den ich jetzt gerade drehe, für den die Musik von Bach prägend ist. Ähnlich wie bei ANNE TRISTER, für den das Lied «Je t'écris de la main gauche» von Danielle Messia schon vor Drehbeginn feststand, ja eigentlicher Teil des Drehbuchs war. Wie Almodóvar, der die Musik in seinem Film verwendet, die er während des Schreibens hörte, verwende auch ich die Musik, die mich beim Schreiben inspirierte. Sie gibt mir eine Vorstellung vom Rhythmus, von den Emotionen, die ich suche. Die Musikauswahl bei meinen Filmen ist eine Art Partitur zur Partitur. Wie zwei Melodien, die sich übereinanderlegen: die musikalische und diejenige des Films – wobei die Musik nicht nur etwas unterstreichen, sondern die Perspektive akzentuieren soll. Es gibt natürlich auch oft Originalmusik in meinen Filmen, so etwa für *MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR*. Dabei gebe ich den Komponisten die Musik an, die ich mag, oder auch die Instrumente. Für *MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR* war das etwa Klavier oder Violoncello – und ich wollte eine Musik mit einer klassischen Textur. Der Film spielt in den sechziger Jahren, und es gibt viel Musik aus dieser Zeit. Die eher klassische Musik sollte ein Gegengewicht geben und dem Ganzen Halt verleihen.

FILMBULLETIN Wie gehen Sie beim Casting vor?

LEA POOL In der Regel sind es Begegnungen, ein überzeugender Auftritt, welcher der Figur entspricht, die ich im Kopf habe. Ebenso die interpersonelle Beziehung: Gibt es eine gute Kommunikation? Versteht man sich? In erster Linie ist es aber die Performance einer Szene beim eigentlichen Casting: Acht Akteurinnen sagen den Text – er tönt immer falsch, und man beginnt, an der Qualität des Dialogs zu zweifeln, bis dann vielleicht die neunte Schauspielerin die Worte so sagt, wie man es im Kopf hatte. Auch wenn alle sicher gut sind, vermag doch nur eine den Ton zu treffen.

FILMBULLETIN In einem Rückblick auf Ihr bisheriges Schaffen konstatierten Sie, dass Ihre Filme zu Beginn «implodierten», während Sie nun eher «explodieren».

Was meinten Sie damit?

LEA POOL Nun, Sie «explodieren» nicht sehr laut, das muss man unbedingt dazu sagen. Aber es ist tatsächlich so, dass die

frühesten Filme so waren wie ich selbst: sehr auf mein Inneres ausgerichtet, ein bisschen autistisch, wenn man so will, ohne Ausrichtung auf ein Gegenüber. Eine sehr reiche, differenzierte Innenwelt, aber kaum Verankerungen, was den Alltag betrifft, das Leben rundherum. Im Lauf meiner Entwicklung und meines Schaffens gab es eine Öffnung zu den anderen hin, die Möglichkeit, Beziehungen aufzubauen. In meinem ersten Werk etwa, *STRASS CAFÉ*, gibt es keine Begegnung. Er ist immer draussen, sie immer zu Hause. Sie sprechen über ihre Liebe, berühren sich aber nie. Auch in *LA FEMME DE L'HÔTEL* sind es drei Personen, die durch die Stadt streifen, die sich annähern, um sich wieder aus den Augen zu verlieren. Es gibt keinen körperlichen Kontakt, es gibt keinen Alltag; Essen existiert nicht. Alles ist in der Schwebe. Erst in *ANNE TRISTER* spinnt sich mit der Figur des kleinen Mädchens so etwas wie eine Bindung zwischen den Menschen an, beginnt so etwas wie eine Verankerung in der Wirklichkeit. Man isst einmal sogar eine Pizza – das war immerhin schon etwas! Auch wenn immer noch alles ungewiss ist, unentschieden. Im weiteren Verlauf fanden die Filme zunehmend einen Halt, setzten Wurzeln in der Realität – auch wenn es sich immer noch um eine poetische Realität handelte. Ich mache keine realistischen Filme, oder nur am Rand. «Explodieren» ist deshalb ein viel zu starker Begriff für meine Filme – aber sie sind mehr auf Dialog mit den Menschen aus, und deshalb treten auch die Menschen vermehrt in Dialog mit meinen Filmen. Kommt noch dazu, dass wenn man Kinder hat, wie ich nun meine dreizehnjährige Tochter, diese einen tagtäglich zwingen, im Hier und Jetzt zu leben, in einer physischen Realität, in der man Dinge berühren kann. Auch das hat zu meiner Öffnung auf die anderen hin beigetragen. *THE BLUE BUTTERFLY* etwa habe ich für meine Tochter gemacht. Es ist ein eigentlicher «Familienfilm». Auch das – einen Film für jemand anderen zu machen, für meine Tochter, die ihn mögen und stolz auf ihre Mutter sein wird – ist eine durchaus gültige Motivation finde ich heute, wenn auch nicht auf einer künstlerischen Ebene, so doch in persönlicher Hinsicht – ebenso gültig, wie einen Film zu machen über eine ganz persönliche Thematik wie in meinen Anfängen.

Das Gespräch mit Léa Pool führte Doris Senn

Fabel für die Alleswisser

Plädoyer für eine Mobilisierung des Filmwaldes, aufgezeichnet auf dem Jagdsitz meines Ateliers vor dem zürcher Güterbahnhof

Es spukt im schweizer Filmwald, ein Gespenst geht umher, höre ich durchs Geäst munkeln. Sind es bloss der Niklaus und sein Schmutzli, die uns wieder einmal mehr Ruten statt Nüsse und Lebkuchen ins Häuschen geworfen haben? Wo verstecken sie sich gerade, wer hat sie zuletzt gesehen? – Nein, hier geistert es nicht, wir selber haben uns verirrt im Dickicht der Lebkuchen-Rezepte und Verordnungen, sehen Gespenster, sind verängstigt und unsicher; dem schweizer Filmwald droht die Giftzwerg-Epidemie. Wie können wir uns davor retten? Als erste kurzfristige Massnahme schlage ich vor, wir Filmkläuse, Gartenzwerge und Hirschkühe, kurz all die Kreaturen, die in diesem Wald herumstreunen, wir schütteln uns mal kräftig durch und streifen die klebrigen Blätter des vorletzten Winters ab. Ganz unter dem Motto: «Im Winter, als der 44. Präsident von Amerika gewählt wurde, ging auch ein Ruck durch den schweizer Filmwald: Viele dürre Äste fielen herunter, und der nächste Lenz erblühte in einem lichterem Wald.» Bevor ich meinen Vorschlag zur Mobilisierung vorstelle, möchte ich mich kurz vorstellen.

Seit den achtziger Jahren durchstreife ich die Bäche und die Lichtungen der Filmwald-Zone, zuerst als *Greenhorn*, dann als *Maverick* oder *Lonely Wolf* – je nach Lesart der Sternli-Geber. Aus dem Nadelwald mit wenig Neuwuchs hörte ich damals den Tanner-Bär knurren: «Es treibt sich zu viel junges Gartengemüse herum, das Boot ist voll» – er brauchte natürlich anständigere Worte – «Wir müssen einen Artenschutz für die eingesessenen Gartenzwerge einführen, es gibt zu viele Waldschulen.» Es klang nicht sehr einladend für einen wie mich, der als Bub die Flüsse der Rocky Mountains und die Steppen der Tundra in sich aufzog; zuerst über den Schwarzweiss-Fernseher seiner Grossmutter, später die Schule schwänzend im Versteck der luzerner Lichtspielhäuser, wo er neben den Schinken und Western das visionäre Kino von ANDREJ RUBLJOW bis zu ZABRISKIE POINT entdecken durfte.

Als ich nach meinen ersten Fingerübungen stolz den Weg ins Lebkuchen-Amt unter die Füsse nahm, flüsterte mir einer der Gartenzwerge des damaligen Lebkuchen-Ausschusses väterlich eine Mahnung ins Ohr, die noch heute en vogue ist: «Professionell wollen wir sein und keine Hinterwäldler.» Waren «meine» Schweizer, die ich damals entdeckte, keine «Hinterwäldler»? Robert Walser, Irene Schweizer, Roman Signer? Ich verzog mich ins Iglu und verdaute das schonungslose Urteil über die eingereichte Moos-Collage. Erstmal drehte ich trotzig ein paar Leerkurven ums Lebkuchenhaus. Im Laufe der vielen Winter gab ich mir immer wieder Mühe, erinnerte mich an verlernte Schultugenden, und es gelang mir, in den einen oder anderen Kuchen reinzubeissen, ohne wirklich satt zu werden.

Vor zwei Jahren begegnete ich einer als Katze verkleideten Königin mit Wurzeln im Mittelmeer und Wohnsitz am Atlantik. Ich entführte sie zurück in unseren Filmwald, und gemeinsam

legten wir los, unsere Ideen und Talente in einem fruchtbaren Anwesen zu kultivieren. Noch ein kleiner Fleck für die Waldgenossen, aber schon ein richtiger Acker für den Innerwäldler und die Kosmopolitin. Da, sie ruft mir schon zu: «Jägersmann, schreib nicht nur über die Lebkuchen und den Filmwald, den du zwar kennst wie deine Hosentasche, aber die Welt ist doch viel weitläufiger. Erzähle ihnen von unseren Abenteuern und Geschichten, mit denen wir über die Meere segeln wollen.» Ich antworte ihr: «Stimmt, meine Königin. Meinst du, die Waldgenossen lassen sich beeindrucken von einem, der vom Jagdsitz herunterfabelt? Ich komme gleich zum Punkt, dann werde ich endlich das Saatbeet vorbereiten, denn die Zugvögel kommen schon bald wieder zurück.» Da nimmt sie mich fest an der Hand und lacht mir zu.

Inzwischen schoss im gschtrüppigen Tannenwald mit den knorrigen Stämmen auch an vielen anderen Ecken Neuwuchs aus dem Boden. Von weitem lassen sich sogar einzelne Laubbäume erkennen; es beginnt immer mehr zu grünen, so dass die bärbeissigen Stimmen rufen: «Man sieht vor lauter Blättern den Wald nicht mehr!» Ich rufe (frei nach Macbeth) zurück: «Unsere Not wird erst besiegt, wenn der grosse Filmwald eigenständig den Berg – seis die Dent Blanche, die Rigi oder den Monte Verità – emporsteigt.»

Damit uns dieses grosse Vorhaben gelingen kann, hier endlich mein Mobilisierungsvorschlag: Ich lade euch alle ein, die Filmzwerge, die grantigen Altbäume und den geschneigelten Jungwuchs; packt eure sieben Sachen, setzt euch in Bewegung und besetzt zusammen mit uns den ausrangierten zürcher Güterbahnhof, wo wir genug Platz finden werden für alle Ruten, Nüsse und Lebkuchen, wo sich jede und jeder ausbreiten kann und trotzdem immer den Nachbarn und die Nachbarin im Augenwinkel behält. Fast so wie es uns die dänischen Zentauren in ihrer alten Kaserne bei Kopenhagen seit vielen Lenzen vorleben, wollen wir uns unter den Sheddächern und zwischen den Geleisen für den Sturm auf den Berg rüsten, wo wir für immer und ewig unsere Not ablegen und freie Sicht aufs Mittelmeer geniessen werden. – Dies liegt mir aus drei weiteren Gründen am Herzen: Der auf demselben Areal geplante Polizeibunker wird an einen weniger heimeligen Ort ausweichen; der Filmwald kommt direkt vor unsere Haustür zu liegen, und zu guter Letzt: kein Gartenzweig wird mehr allein sein im dunklen Filmwald mit dem gfürchigen Gespenst.



Thomas Imbach

Thomas Imbach, Regisseur und Produzent, wohnt und arbeitet beim alten Güterbahnhof in Zürich. Zusammen mit Andrea Staka hat er vor einem Jahr die Produktionsfirma Okofilm Productions gegründet.

ISABELLE HUPPERT

OLIVIER GOURMET

Semaine
de la Critique
CANNES 2008

HOME

UN FILM DE URSULA MEIER

AVEC

ADELAIDE LEROUX

MADELEINE BUDD

KACEY MOTTET KLEIN

SCÉNARIO URSULA MEIER, ANTOINE JACCOUD, RAPHAËLE VALBRUNE EN COLLABORATION AVEC GILLES TAURAND ET OLIVIER LORELLE • IMAGE AGNÈS GODARD A.F.C. • PREMIER ASSISTANT RÉALISATION MATHIEU SCHIFFMAN • MONTAGE SUSANA ROSSBERG • SON LUC YERSIN • MONTAGE SON ETIENNE CURCHOD • MIXAGE FRANCO PISCOPO • COSTUMES ANNA VAN BRÉE • DÉCORS IVAN NICLASS • CONSEILLER ARTISTIQUE PHILIPPE CARRAZ • DIRECTEUR DE PRODUCTION THOMAS ALFANDARI • PRODUCTEURS ELENA TATTI ET THIERRY SPICHER, DENIS FREYD, DENIS DELCAMPE • PRODUCTRICES ASSOCIÉES ARLETTE ZYLBERBERG, ISABELLE TRUC. UNE COPRODUCTION BOX PRODUCTIONS, ARCHIPEL 35, NEED PRODUCTIONS, AVEC FRANCE 3 CINÉMA, LA TÉLÉVISION SUISSE ROMANDE - SRG SSR IDÉE SUISSE, LA RTBF (TÉLÉVISION BELGE), AVEC LE SOUTIEN DE EURIMAGES, AVEC LA PARTICIPATION DE L'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE (OFI) SUISSE, DU CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, DU CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE ET DES TÉLÉDIFFUSEURS WALLONS, DE CANAL+, DE CINÉCINÉMA, DU FONDS RÉGIO FILMS, DE REGIO DISTRIB, DU FONDS CULTUREL DE SUISSIMAGE, DE LA VILLE DE GENÈVE - DÉPARTEMENT DE LA CULTURE, DE LA FONDATION VAUDOISE POUR LE CINÉMA, DU PÔLE IMAGE LIÈGE, DE WALLIMAGE, DE PROMIMAGE, DE LA RÉGION WALLONNE, DU TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL DE BELGIQUE, EN PARTENARIAT AVEC LA RADIO SUISSE ROMANDE - ESPACE 2, EN ASSOCIATION AVEC CINÉIMAGE 2 ET SOFICINÉMA 3, AVEC LE SOUTIEN DU PROGRAMME MEDIA 121 AUDIOVISUEL, AVEC L'AIDE À L'ÉCRITURE CENTRE IMAGES, UN SCÉNARIO SOUTENU PAR L'ASSOCIATION BEAUMARCHAIS - SACD ET UNE BOURSE DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DES AUTEURS (SSA), DISTRIBUÉ PAR FILMCOOPI

www.filmcoopi.ch

AB 19. FEBRUAR IM KINO

