Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 298

Heft

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

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

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

Download PDF: 07.08.2025

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

3.09

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Bruch mit allen Gesetzen: Das Kino und das Böse

Le goût du réel: Gespräch mit Jean Perret, Leiter von «Visions du Réel»

BIRDWATCHERS von Marco Bechis

CHE von Steven Soderbergh

CLIENTE von Josiane Balasko

PARLEZ-MOI DE LA PLUIE von Agnès Jaoui

MOSCOW, BELGIUM von Christophe van Rompaey

IL DIVO von Paolo Sorrentino

THREE MONKEYS von Nuri Bilge Ceylan

> Das Böse
> Dokumentarfilm

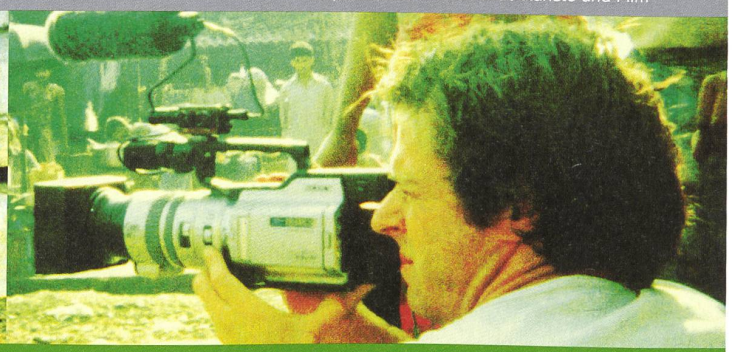
www.filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

ZDOK.09

Zürcher Dokumentarfilmforum
7./8. Mai 2009

Z hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film



research@film

Der Dokumentarfilm forscht

Mit ReferentInnen und Gästen aus Deutschland, Belgien, Schweden und der Schweiz

Leitung und Moderation: Lucie Bader Egloff und Gabriela Christen

Donnerstag, 7. Mai 2009, 18h: Verleihung des Dokumentarfilmpreises der Alexis Victor Thalberg-Stiftung

Vortragssaal der Zürcher Hochschule der Künste
Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich

Anmeldung und Information:
www.zhdk.ch/?zdok09, film.master@zhdk.ch,
Tel. +41 (0)43 446 23 14

Anmeldeschluss: 29. April 2009

Eine Veranstaltung der Fachrichtung Film und des Institute for the Performing Arts and Film (ipf) der ZHdK

FNSNF
Schweizerischer Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

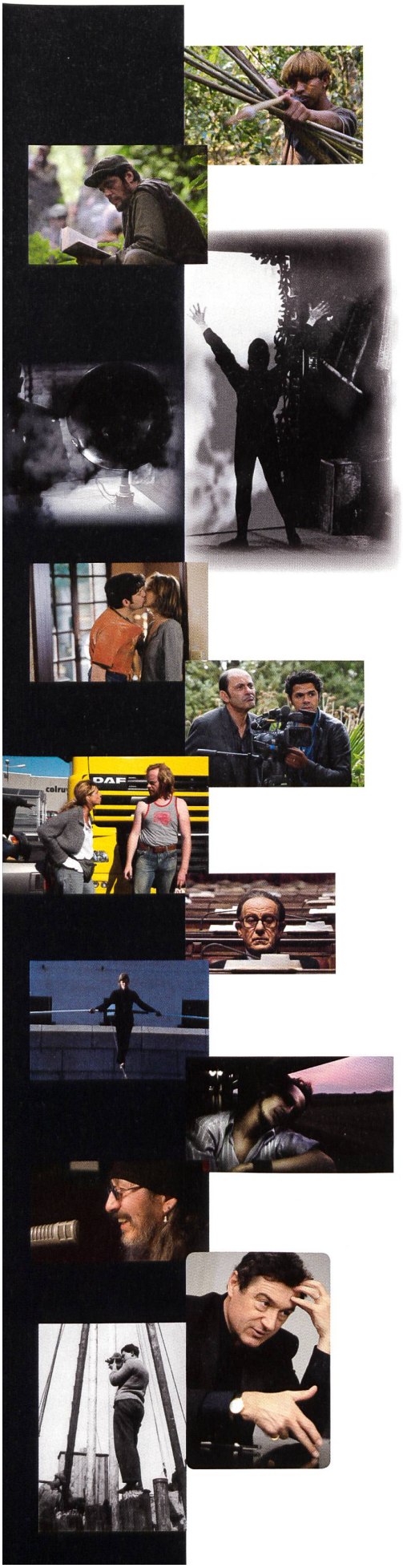
design_konzept: www.rolfzoellig.ch

Die wichtigen Informationen
Hervorragender Fotobestand
Das richtige Bild
#Historisch gewachsene Sammlung
Die kompetente Beratung
Schwerpunkt CH-Film

CINEMATHEQUE SUISSE

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich

Tel +41 043 818 24 65
cszh@cinematheque.ch



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

3.2009
51. Jahrgang
Heft Nummer 298
April 2009

Titelblatt:
BIRDWATCHERS
Regie: Marco Bechis

KURZ BELICHTET
5 *Ausstellung*
6 *Bücher*
8 *DVD*

FILMFORUM
9 **Begegnung im Regenwald**
BIRDWATCHERS *von Marco Bechis*
11 **Fremdling in allen Vaterländern**
CHE *von Steven Soderbergh*

DÄMONISCHE LEINWAND
14 **Bruch mit allen Gesetzen**
Das Kino und das Böse – eine Filmgeschichte

NEU IM KINO
24 **CLIENTE** *von Josiane Balasko*
25 **PARLEZ-MOI DE LA PLUIE** *von Agnès Jaoui*
26 **MOSCOW, BELGIUM** *von Christophe van Rompaey*
27 **IL DIVO** *von Paolo Sorrentino*
28 **MAN ON WIRE** *von James Marsh*
28 **THREE MONKEYS** *von Nuri Bilge Ceylan*
30 **NO MORE SMOKE SIGNALS** *von Fanny Bräuning*

LE GOÛT DU RÉEL
31 **«Dokumentarfilm ist Kino»**
Gespräch mit Jean Perret, Leiter von «Visions du Réel»

KOLUMNE
40 **Habemus palmam**
Von Christian Jungen

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
Josef Stutzer
Redaktionelle Mitarbeiter:
Johannes Binotto

Inserateverwaltung
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
Pierre Lachat, René Müller, Philippe Dériaz, Frank Arnold, Johannes Binotto, Stefan Volk, Kathrin Halter, Erwin Schaar, Michael Pekler, Herbert Spaich, Irene Genhart

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; Lichtspiel, Bern; trigon-film, Ennetbaden; Visions du Réel, Nyon; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Filmcoopi, Pathé Films, Rialto Film, Zürich; Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek, Fotoarchiv; Berlin

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

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

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

© 2009 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin *51. Jahrgang*
Der Filmberater *69. Jahrgang*
ZOOM *61. Jahrgang*

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur

Suissimage

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 ProFilmbulletin-Projekte warten auf Ihre Mitwirkung. Gesucht sind zum Beispiel Ihre beruflichen Fähigkeiten und Kenntnisse, Ihre Filmbegeisterung, Ihre Ideen, Ihr Einsatz vor Ort, Ihre guten Kontakte und/oder Ihr finanzielles Engagement für wichtige Aufgaben in Bereichen wie Fundraising, Lobbying, Marketing, Vertrieb oder bei kleineren Aktionen.
ProFilmbulletin-Mitglieder werden zu regelmässigen Treffen eingeladen, und natürlich wird auch etwas geboten (filmkulturelle Anlässe, Networking). Die Arbeit soll in kleinen Gruppen geleistet werden. Wieviel Engagement Sie dabei aufbringen, ist Ihnen überlassen. *Wir freuen uns auf Sie!*

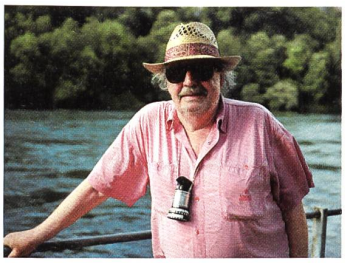
Rolf Zöllig
Kathrin Halter

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

Informationen und Mitgliedschaft:
foerderverein@filmbulletin.ch

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

Kurz belichtet



Alain Tanner

Catherine Deneuve
in JE VEUX VOIR
Regie: Joana Hadjithomas und Khalil Joreige

Alain Tanner

«Ich versuche, eine andere Beziehung zum Zuschauer herzustellen, von ihm eine kleine Anstrengung zu fordern. Ich bestehe darauf, dass man an den Zuschauer Fragen stellt – nicht nur über den Inhalt, sondern auch über die Form des Films.» (Alain Tanner, zitiert in Filmbulletin 1.05)

Den Tannerschen Fragen kann man sich im Mai sowohl im *Stadtkino Basel* wie auch im *Xenix* in *Zürich* bei einer ausführlichen Werkschau stellen. Hingehen, mitdenken, mitgeniessen.

www.stadtkino.ch, www.xenix.ch

Groupe 5

Passend zur Tanner-Retrospektive zeigt das *Filmpodium* Zürich im Mai/Juni-Programm eine Reihe mit Filmen der *Groupe 5*: 1968 hatten sich die Westschweizer *Claude Goretta, Jean-Jacques Lagrange, Jean-Louis Roy, Michel Soutter* und *Alain Tanner* zusammengefunden und ein Abkommen mit dem Fernsehen der Romandie zur Produktion von Low-Budget-Spielfilmen geschlossen.

www.filmpodium.ch

Maurice Jarre

13. 9. 1924 – 29. 3. 2009

«Wie Jarre in seiner berühmtesten Partitur, der Musik zu David Leans LAWRENCE OF ARABIA, das kaum zwei Takte lange Hauptmotiv mit seiner spiegelsymmetrisch fallenden und wieder ansteigenden Phrase – es sieht für sich genommen fast banal aus – durch pure Instrumentation mal zu landschaftsfüllender Pracht steigert, mal zum Hintergrund für widerstreitende Gedanken und intime Gefühle verfremdet, das ist in der Geschichte der Filmmusik ohne Beispiel.»

Gottfried Knapp in Süddeutsche Zeitung vom 31. 3. 2009

Visions du Réel

Das diesjährige Festival *Visions du Réel* in *Nyon* (23. bis 29. April) feiert vierzig Jahre Dokumentarfilmfestival in Nyon. Seit fünfzehn Jahren wird es unter dem Namen «Visions du Réel» von Jean Perret geleitet.

Im *Concours international* werden etwa AERIAL PERSPECTIVES ON THE ALBERTA TAR SANDS von *Peter Mettler*, DIE FRAU MIT DEN FÜNF ELEFANTEN von *Vadim Jendreyko*, GEBURT von *Silvia Haselbeck* und *Erich Langjahr*, THE SOUND OF INSECTS – RECORD OF A MUMMY von *Peter Liechti* zu sehen sein. Und, um nicht nur Schweizer Autoren zu nennen, L'ENCERCLEMENT von *Richard Brouillette*, eine wortgewaltige, intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Neoliberalismus.

Der Kasache *Sergey Dvortsevoy* – er gewann mit seinem Erstling CHASTIE 1995 den Wettbewerb in Nyon und demnächst kommt sein Spielfilmerstling TULPAN in die Kinos – bestreitet eines der Ateliers. Die andere Werkstatt ermöglicht eine Begegnung mit *Joana Hadjithomas* und *Khalil Joreige*. Die beiden libanesischen Filmemacher beschäftigen sich in ihren Foto-, Film- und Videoarbeiten zentral mit Kultur und Geschichte ihres von Kriegen zerrissenen Landes. Ihr jüngster Film JE VEUX VOIR etwa zeigt die Kino-Ikone Catherine Deneuve in den Ruinen des Südlibanons.

Eine *Séance spéciale* gilt dem zwanzigsten Jahrestag des Falls der Berliner Mauer mit Filmen wie AUGE IN AUGE – EINE DEUTSCHE FILMGESCHICHTE von *Michael Althen* und *Hans Helmut Prinzler*, eine Dokumentation über das deutsche Kino von der Stummfilmzeit bis in die neunziger Jahre, MÄRKISCHE TRILOGIE von Volker Koepp und ON HITLER'S HIGHWAY von *Lech Kowalski*.

Eine andere «Séance spéciale» gilt *Eurodoc*, der Institution, die seit zehn

DOUBLE TAKE
Regie: Johan Grimonprez

WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND
Regie: Fredi M. Murer

Jahren Trainingsprogramme für Produzenten im Bereich des kreativen Dokumentarfilms entwickelt und durchführt. Das Jubiläum wird mit Filmen wie DOUBLE TAKE von *Johan Grimonprez* – eine weitere Auseinandersetzung des Belgiers mit Alfred Hitchcock – und UN VOYAGE AMÉRICAIN von *Philippe Séclier*, der den Spuren des Fotografen Robert Frank in den USA nachgeht.

Und selbstverständlich wird debattiert, etwa unter dem Titel «Festivalitis: Geht es wirklich noch um die Filme?» an einem vom SVFJ organisierten Panel mit Nicolas Bideau (BAK), Nadine Schildknecht (Zurich Film Festival), Christian Jungen, Jean Perret und Marcy Goldberg (Gesprächsleitung).

www.visionsdureel.ch

Das filmische Leuchten

Der Filmemacher und Künstler *Hannes Schüpbach* spricht am Dienstag, 5. Mai, ab 20 Uhr, in der *Villa Sträuli* in Winterthur über sein filmisches Werk – oft dreht es sich um Räume und Erinnerungen – und präsentiert nach dem Dunkelwerden im Salon seine experimentellen Kurzfilme SPIN, VERSO und L'ATELIER.

www.villastraeuli.ch

Box Office

Das Schweizer Fernsehen verstärkt seine Filmberichterstattung. Am 29. April geht erstmals «Box Office» auf Sendung (um 23.35 Uhr – zu gewohnt nachtschlafener beziehungsweise "kulturwacher" Stunde, nämlich nach «kulturplatz»). Das von *Monika Schärer* moderierte wöchentliche Magazin (es ersetzt «kino aktuell») will einen Überblick über aktuelle Kinostarts vermitteln, empfiehlt jeweils einen «Film der Woche» und informiert über DVD-Neuheiten und Computerspiele, sofern sie mit der Welt des Films in Beziehung stehen. Einmal im Monat soll zudem ein Hintergrundgespräch mit Filmschaffenden geführt werden. Ein besonderes Augenmerk gilt dem schweizerischen Filmschaffen.

www.boxoffice.sf.tv

Transit

Mit DER TRAUM VOM GROSSEN BLAUEN WASSER, *Karl Saurers* Dokumentarfilm über den Bau des Sihlseestaudammes, hat am 20. April die Filmreihe «Transit» im *Stattkino Luzern* begonnen. Eine breite Palette von Dokumentarfilmen thematisiert (bis zum 25. Mai) verschiedenste Facetten von Transit – Verkehr, Austausch, Übergang, Veränderung – am Beispiel der Region Innerschweiz. Veränderungen der Leuchtenstadt lassen sich etwa an LUZERN –MOSAIK EINER STADT von *Mario Gerteis* (1962), DER KONZERTSAAL – STILLE KLANG ECHO von *Hans Eggermann* (1999) und 10 AUGEN AUF LUZERN von *Konstantin Gutscher* (2008) ablesen. SAN GOTTARDO von *Villi Hermann* und TRANSIT URI von *Dieter Gränicher* sind Auseinandersetzungen mit Folgen und Kosten von Mobilität am Beispiel der Transitachse Gotthard. WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND von *Fredi M. Murer* zeigt das karge Leben der Bauern im Urnerland, während VERLORENE WELT von *Claudia Schmid* und *Michael von Orsouw* am Beispiel von Landis & Gyr von den Veränderungen der Industriewelt erzählt. DER WOLKENSAMMLER von *Iwan Schumacher* dokumentiert die künstlerischen Auseinandersetzungen von Jean Odermatt mit dem Mythos San Gottardo, und ICH BIN WIE OTHELLO – MEIN TAGWERK IST VORBEI von *Gernot Friedel* und *Martin*

Filmbulletin-Cinétour '09

Sonderveranstaltung
«Fantastischer Film: Unheimlich – Böse»
HEAVENLY CREATURES
Regie Peter Jackson
Anschliessend Podiumsgespräch
mit Michael Sennhauser, Johannes Binotto, Dieter Sträuli, Andrea Staka, Joel Strassberg

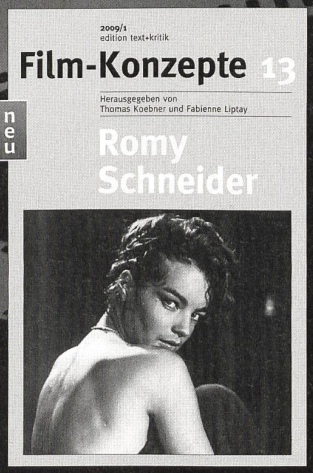
5. Mai 19.00 Filmstelle VSETH, Zürich

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*
präsentiert
SITA SINGS THE BLUES
Animationsfilm
von Nina Paley
Einführung in den Film durch Oswald Iten

18. Juni Kino Gotthard, Zug

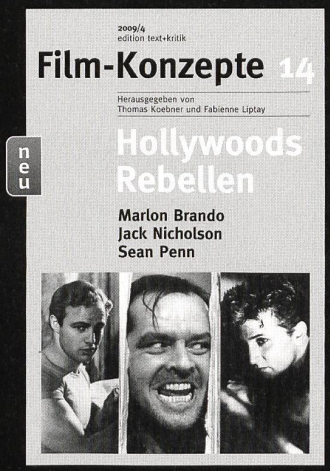
> aktuelle Daten siehe auch
> www.filmbulletin.ch

Neu in der Reihe Film-Konzepte



Romy Schneider
107 Seiten
37 s/w-Abbildungen
€ 17,–
ISBN 978-3-86916-001-6

Das Heft untersucht die Schauspielerin Romy Schneider in ihren Rollen. Und ihr Lebenswerk hat sich wahrlich nicht auf die populäre »Sissi«-Trilogie der 1950er Jahre beschränkt. Diese einseitige Wahrnehmung wollen die Autorinnen und Autoren des Hefts ausgleichen und neugierig machen auf eine bekannte, aber unterschätzte Künstlerin, die mehr konnte, als sich selbst zu spielen. Wiederentdeckungen halbvergessener Produktionen finden in den Texten ebenso Platz wie die Würdigung der Arbeit Romy Schneiders mit ihrem bedeutendsten Regisseur Claude Sautet.

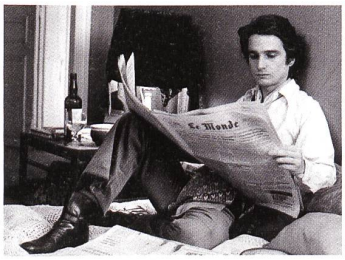


Hollywoods Rebellen
Marlon Brando – Jack Nicholson – Sean Penn
etwa 100 Seiten
zahlreiche s/w-Abbildungen
ca. € 15,–
ISBN 978-3-86916-002-3

Seit den 1950er Jahren gehört der »Rebell« zu den Star-Images Hollywoods: Er probt den Aufstand gegen die Eltern, gesellschaftliche und politische Verhältnisse, Normen und Autoritäten. Kaum eine Rolle ist ambivalenter, selten ist die Grenze zwischen Heldentum und Anti-Heldentum fließender. Heft 14 widmet sich Kino-Rebellen aus drei Generationen: Marlon Brando, Jack Nicholson und Sean Penn. Sie haben dem Aufrührer und Außenseiter in Filmen wie im Leben ihren Stempel aufgedrückt. Der Band würdigt ihre Arbeit als Schauspieler.

et+k
edition text+kritik
Levelingstraße 6a
81673 München
info@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de

Jean-Pierre Léaud
in LA MAMAN ET LA PUTAIN
Regie: Jean Eustache



KLASSENVERHÄLTNISSE
Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub

Gregor-Dellin zeichnet die Luzerner Jahre von Richard Wagner nach. Die Filme werden von Einführungen oder Nachgesprächen mit den Regisseuren oder Fachleuten begleitet.

Die Reihe im Stattkino ist eines von 28 Projekten des innerschweizerischen Kulturprojekts *transito9*, das sich bis 14. Juni in künstlerisch vielfältiger Weise mit der Region als Durchgangsland beschäftigt.

www.stattkino.ch, www.transito9.ch

Jean-Pierre Léaud

Bis 7. Mai noch ist im österreichischen *Filmmuseum* in Wien eine umfassende Werkschau mit über vierzig Filmen mit *Jean-Pierre Léaud*, dem Schauspieler der Nouvelle vague, zu sehen – von LES 400 COUPS von *François Truffaut*, wo Antoine Doinel Aushangfotos zu CITIZEN KANE stiehlt, über LA MAMAN ET LA PUTAIN von *Jean Eustache* oder I HIRED A CONTRACT KILLER von *Aki Kaurismäki* bis zu IRMA VEP von *Olivier Assayas* zum Beispiel. Parallel zur Retrospektive sind in der Ausstellung «Jean-Pierre Léaud – Citoyen du Cinéma» im Palais Glam-Gallas (Institut Français de Vienne) Archivalien aus der Plakat- und Fotosammlung des Filmmuseums zu sehen.

www.filmmuseum.at

Bellevü

Vom 15. bis 17. Mai finden die ersten *Altdorfer Filmtage* statt: «Bellevü – Urner Filmspuren» zeigt Filme von Urnern und über den Lebensraum Uri. Es gibt ein Wiedersehen mit *Fredi M. Murers* HÖHENFEUER. Der bekannteste Urner Filmschaffende wird auch in seinen Dokumentarfilm WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND einführen. Bauern des Schächentals stehen auch in LANDSCHAFTSGÄRTNER von *Kurt Gloor* im Zentrum. Es gibt eine Fülle von Zeitdokumenten zu sehen, angefangen von den Filmen von *Willy Leuzinger* (1878–1935), dem Kinounternehmer, der zwischen 1920 und 1929 für seine Kinoprogramme Aktualitätenfilme aus der Ost- und Zentralschweiz drehte, über TAGESABLAUF IN ALTDORF und IM RING DER URNER BERGE von *Karl Baumann-Waser* aus den sechziger Jahren bis ALTDORF EINE VERSUCHUNG von *Livo Sommer* und *Elias Bricker* von 2004. Im Zeughaus sind als "Endlos-Filmschleife" Dokumente aus dem Staatsarchiv (dort liegen über 300 Filme) und von Privaten zu sehen. Eine Kurzfilmnacht und eine Matinée mit *Edmund Heubergers* DER LETZTE POSTILLON VOM ST. GOTTHARD ergänzen das Programm.

ww7w.altdorf.ch/de/alle/tourismus/bellevu/

Huillet & Straub

«*Pur et dur* haben die Filmemacher selbst ihre Filme genannt, rein und hart, man kann das eine nicht vom andern trennen. *Pur et dur*, das schliesst bei Huillet und Straub Kompromisslosigkeit ein, Beharrlichkeit und Genauigkeit, aber auch Zärtlichkeit und eine Lust an der Welt.» So Fritz Göttler im Programmheft des *Stadtkino Basel*, wo bis Ende April in der schönen Hommage an Danièle Huillet und Jean-Marie Straub noch die Kafka-Verfilmung KLASSENVERHÄLTNISSE, VON HEUTE AUF MORGEN nach der Oper von Arnold Schönberg, QUEI LORO INCONTRI nach einer Erzählung von Cesare Pavese und ITINÉRAIRE DE JEAN BRICARD – der letzte Film, den Danièle Huillet noch vor ihrem Tod mitvorbereiten konnte –, begleitet von LE GENOU D'ARTEMIDE wiederum nach Pavese, zu sehen sind.

www.stadtkino.ch

Opfer und Täter

Pier Paolo Pasolini – Wer ich bin

Pier Paolo Pasolini: Selbstporträt mit Blume im Mund, 1947

Pier Paolo Pasolini in New York, fotografiert von Duilio Pallottelli, 1966

«Weiter vorne im Text habe ich dargelegt, wie der Tod eine unerwartete Übersicht über das zu Ende gegangene Dasein eröffnet. Rückwirkend wirft er ein Licht auf das Leben, um die wichtigsten Punkte zu beleuchten, und wandelt sie um in mythische und moralische Akte von überzeitlicher Gültigkeit. Auf diese Weise wird aus einem Leben eine Geschichte.»

Was er da formulierte, traf dann vielleicht nicht ganz unerwartet auf ihn persönlich zu. Denn stets hat er den Mythen und der Moral gelebt, nach bestem Wissen und Gewissen, so lange, bis sich aus der Fusion des einen mit dem andern eine Geschichte ergab, für seine Zeit, mehr aber noch über sie hinaus. In ein solches Licht rückt die trefflich getitelte Ausstellung «Wer ich bin» die Gestalt des 53-jährig in Ostia bei Rom ermordeten *Pier Paolo Pasolini*. Den Schatten des Gekreuzigten stets vor Augen, wandelte er den Stationen eines Leidens- und Schaffensweges entlang, einer ihm unbekannten Bestimmung entgegen. Sie sollte sich als das letzte Kapitel einer zusammenhängenden Daseinsfabel erweisen.

Desperate Folgerichtigkeit

Den kritischen Punkt erreichten die Dinge im Moment seines verfrühten Todes. Mit einem Mal schien alles nur allzu offensichtlich in jenem November von 1975. Er habe Risiken tollkühn auf sich genommen und dadurch sein unrühmliches, so entsetzlich vielsagendes Ende nachts auf der Strasse unter den Schlägen eines Strichjungen förmlich herbeigeführt, so wurde teils mit unverhohlener Genugtuung argumentiert. Ganz in diesem Sinn konnte er zwar Anfeindung und Verfolgung nur noch mit Mühe ertragen. Dennoch hat er beides immer wieder angezogen und ausgehalten, in Polemiken und Prozessen.

Anfangs nacheinander, dann immer öfter wild durcheinander hat er zögerlich gezeichnet und gemalt, kehrtwendenreich politisiert, leidenschaftlich den Erdball bereist, erst gedichtet, dann quer durch sämtliche Textsorten noch und noch geschrieben: zuvorderst Romane wie «Ragazzi di vita» oder «Una vita violenta», aber dann Erzählungen, Bühnenstücke, Szenarien, Reportagen, Artikel, Kolumnen, Essays, Kritiken, Manifeste. Es waren lauter Formen, zwischen denen er je länger, je weniger noch Unterschiede zu machen imstande oder gewillt war. Und dann, mit einem Schlag, schien schon vierzehn Jahre vor seinem Ende auch dieses eine Nächstfolgende auf der Hand zu liegen.

Er ging nämlich dazu über, die Filme, die er zuvor nur szenariert hatte, etwa LA NOTTE BRAVA nach seinem eigenen Roman «Ragazzi di vita», von 1961 an selbst zu realisieren. Den Abstand zu den übrigen, namentlich literarischen Disziplinen, verwischte er auch bei dieser nun fälligen Stufe mehr und mehr. Allein, das Filmemachen trieb er auf die Spitze, bis zu dem Punkt, wo es an seine äusserste desperate, destruktive Folgerichtigkeit stossen musste: mit dem schauderhaften SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA, der in seiner abstossenden Art ein Unikum, genauer gesagt unwiederholbar geblieben ist. Das wüste Drama war wohl mehr das ungewollte Dokument einer angegriffenen Verfassung von Geist und Seele als der bewusste Ausdruck davon.

Redlichkeit wie unter Zwang

Pasolini war so sehr ein Gläubiger wie ein Skeptiker, sogar ein Nihilist – ein Utopist und ein Nostalgiker, ein Romantiker und ein Realist, ein Quäler und Gequälter, sozusagen Opfer und Täter in einer Figur. Er war ein bekennender Homosexueller, aber mit IL VANGELO SECONDO MATTEO hat er, jenseits jedes religiösen Kitsches, die wohl denkbar würdigste Verfilmung eines der vier Evangelien zustande gebracht. Es geschah ganz unbeabsichtigt zur Freude vieler Geistlicher, die den zeitweiligen Kommunisten italienischer Prägung, wenn er denn je wirklich als Weggenosse gelten mochte oder konnte, innigst verabscheuten.

Wer er denn sei, die Frage brauchte ihm niemand zu stellen, denn er tat's in einem fort von allein. Über jeden Schritt, den er tat, legte er gewissenhaft Rechenschaft ab, vor sich selbst und vor der Welt, rastlos auf der Suche nach einer unerreichbaren, wie unter Zwang zu beweisenden intellektuellen Redlichkeit, die er zur Moral erhob. Was habe ich gesagt oder getan, wie und warum; habe ich meine Meinung wieder geändert, oder entdecke ich erst jetzt, dass ich schon lange anderer Auffassung war, als ich zu sein wähnte; und befinde ich mich nun im Einklang mit meiner Epoche oder wenigstens im akuten Streit mit ihr, oder müsste ich ihr, ganz anders, die überzeitliche, die biblisch-mythologische Perspektive entgegenhalten?

Die demonstrierenden Studenten von 1968 waren Pasolini zu bürgerlich, zu wenig leidensfähig und provokativ. Zu genügen vermochten ihm allenfalls die Proletarier, solche, die's nachweisbar schwer hatten und wussten, warum sie unterdrückt und verfolgt wurden. Sie konnten es sich eigentlich schlecht leisten, auf die Strasse zu gehen, und taten es nur, weil ihnen nichts anderes übrig blieb oder weil sie nichts zu verlieren hatten. Näher noch als den Werktätigen fühlte er sich aber der Bauernsame, und wäre es nur darum gewesen, weil er überzeugt war, Zeuge ihrer beginnenden Ausweisung aus den modernen Zeiten geworden zu sein.

Die Vergangenheit ist nie tot

Die Ausstellung «Wer ich bin» hütet sich wohlweislich und mit etlichem Geschick davor, Film und Literatur gegeneinander auszuspielen. Kernstück ist die grosszügig ausladende, raffinierte Video-Installation. Auf synchron nebeneinander geschalteten Projektionen ruft die Einrichtung, anhand von Bildern und Szenen vorwiegend aus den Spielfilmen, die Motive des gesamten, also mittelbar auch literarischen und journalistischen Schaffens Pier Paolo Pasolinis ab, um sie produktiv aufeinander prallen und sich summieren zu lassen. Das geschieht nach einem Verfahren, das sich sehr vorteilhaft jener rauen, brüsken Montage bedient, die dem Filmemacher eigen war, aber auch dem Prosaisten und Lyriker.

So machen die Zitate, plastischer, als es jeder Text zu tun vermöchte, nahezu das komplette Spektrum seiner Themen überblickbar. Es reicht von den einen, die ihren Ursprung in den antiken und urchristlichen Epochen haben, bis zu den Streitpunkten der wöchentlich wechselnden Kontroversen des zwanzigsten Jahrhunderts. Parallel dazu führt die Bandbreite auch von den frühen neorealistisch inspirierten Kinostücken wie ACCATONE oder MAMMA ROMA zu den späteren, die sich öfter von der Bühne herleiten wie MEDEA oder IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE.

Aus dem Reigen der Bilder lässt sich ablesen, dass gerade einer, der an der Aktualität kleben musste wie andere Journalisten auch, mehr nach Art der Historiker stets auch das Allerwichtigste zu bedenken hatte: dass die Vergangenheit nie tot ist.

Pierre Lachat

www.strauhof.ch
im Filmpodium: COMIZI D'AMORE *von Pier Paolo Pasolini (27. 4.);* PPP E LA RAGIONE DI UN SOGNO *von Laura Betti (19. 5.)*

Sternmomente
Die Liebeserklärung im Film

Es ist ein Moment, den wir alle zu kennen scheinen und der gleichwohl nur sehr selten im Alltag vorkommt, ein exklusiver Augenblick für zwei Menschen: die Liebeserklärung. Gerade weil Liebeserklärungen in der Regel in einem intimen Rahmen stattfinden, gibt es im täglichen Leben fast keine Vorbilder dafür. Umso häufiger sehen und hören wir aber Liebeserklärungen medial vermittelt im Kino – und gerade diese entfachen Erwartungen und schüren Sehnsüchte.

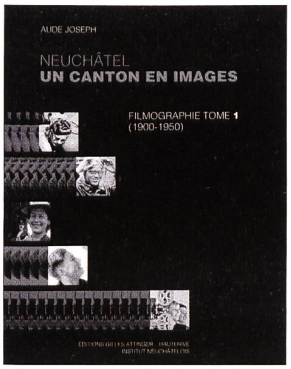
Dieses Spannungsfeld weckte das Interesse des Zürcher Filmpublizisten *Philipp Brunner*. In seiner Dissertation «Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Film» zeigt er, wie Liebeserklärungen im Film inszeniert werden, welchen Vorstellungen sie verpflichtet sind und wie sie unsere amourösen Wünsche und unser Verhalten prägen. Die Studie ist in fünf in sich geschlossene Kapitel gegliedert. Zu Beginn widmet sich Brunner sprachlichen Aspekten. Dazu erklärt er den Stellenwert von Liebeserklärungen im Bürgertum des neunzehnten Jahrhunderts: Die bürgerliche Liebeserklärung musste nicht nur aufrichtig, sondern auch simpel sein. So etablierte sich die unspektakuläre Formel «Ich liebe dich». Auch heute noch prägt sie den alltäglichen Liebesdiskurs – und gerät immer wieder in Konflikt mit dem Wunsch, dass Liebesgefühle möglichst originell, einzigartig und authentisch vermittelt werden möchten. Mit dem sprachhistorischen Exkurs zu Beginn des Buches hat sich Brunner relativ weit vom Medium Film entfernt, doch bereits ab dem zweiten Kapitel, das «Szenisches» behandelt, bleibt er eng an Filmbeispielen. Besonders aufschlussreich für die Inszenierung filmischer Liebeserklärungen erachtet Brunner einerseits die Schauplätze. Einleitend zitiert er Prinzessin Anne aus ROMAN HOLIDAY: «Rome, by all means, Rome!» – natürlich wird dann auch von Paris und vielen anderen Orten die Rede sein. Andererseits interessiert ihn, welchen Stellenwert die Gesichter der liebenden Figuren haben und nach welchen Mustern sie inszeniert sind. In den folgenden Kapiteln stehen emotionale und dramaturgische Aspekte im Zentrum. Der Autor analysiert nicht nur die Emotionen der Figuren, sondern widmet sich auch den Gefühlen der Zuschauer. Ob Höhe-, Ruhe- oder Wendepunkt, in der Dramaturgie eines Filmes wird die Liebe an den verschiedensten Stellen erklärt.

Brunner rundet seine aufschlussreiche, kurzweilige und erst noch angenehm zugänglich formulierte Studie mit einem spannenden Seitenblick ab: Hat er sich in den ersten vier Kapiteln fast ausschliesslich mit Liebeserklärungen zwischen Frauen und Männern beschäftigt, widmet sich Brunner nun homosexuellen Liebeserklärungen: Im Mainstream-Kino werden konsequent heterosexuelle Liebesgeschichten erzählt – und wenn doch homosexuelle Liebe verhandelt wird, dann ist sie fast immer zum Scheitern verurteilt. Im schwullesbischen Filmschaffen, dem *Queer Cinema*, steht das Erzählen von Liebesgeschichten auch nicht im Vordergrund. Denn, wie Brunner zu Beginn seiner Studie zeigt, hat sich die Liebeserklärung aus einer bürgerlichen Tradition entwickelt, die bis heute anhält und der das Queer Cinema verständlicherweise mit einem «diffusen Unbehagen» begegnet. Mit diesem Befund unterstreicht Brunner erneut, dass Liebeserklärungen im Film extrem normiert und bürgerlich geprägte Darstellungen von «Sternmomenten» sind.

René Müller

Philipp Brunner: Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm. Marburg, Schüren (Zürcher Filmstudien, 19), 2009

Neuchâtel
Un canton en images



Dass Filme, unabhängig von ihrem künstlerischen Wert, Zeitzeugen sind, wird nach und nach auch den gebildeten Ständen bewusst, und so stellt sich allmählich ein Bewusstsein für die Notwendigkeit oder zumindest Nützlichkeit der Registrierung und Aufbewahrung des filmischen Erbes ein. In Neuenburg hat man mit einer solchen Bestandsaufnahme für den Kanton begonnen und jüngst einen ersten, dicken Band von 320 Seiten herausgebracht, der insgesamt 198 Filme unterschiedlichster Länge aufzählt, die öffentlich vorgeführt wurden. Mehrere sind leider verschollen.

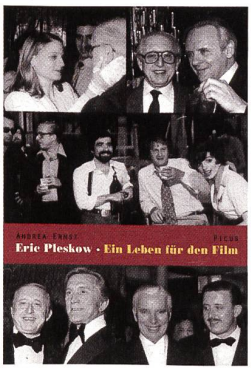
Es findet sich kein einziger Spielfilm im engeren Sinn darunter, obwohl fiktionale Spielszenen mehr oder weniger dominant in den Werbe- und Image-Filmen der Industrie vorkommen. (Die Firmen Dubied, Suchard, VAC haben sehr früh die Macht animierter Bilder entdeckt.) Erstaunlich ist die Langlebigkeit von Schwarzweissfilm (erst Amateure drehen in Farbe) sowie die langandauernde Angewohnheit, ohne Ton aufzunehmen. Für einen stummen Film von 1936 wird ein Tonmeister erwähnt mit Namen «Néwisch» – also «nebbich», es geht ja um die jüdische Gemeinde in La Chaux-de-Fonds! Der Vorspann besteht ohnehin aus lauter Kalauern. Kino gilt eben als Ort der Posse, Film als Träger von Albernheit – eine Meinung, die bis heute in gewissen Kreisen fortdauert.

Jeder Film wird sorgfältig beschrieben, sowohl was Inhalt wie technische Charakteristika angeht. Methodische Sorgfalt wie Genauigkeit, Fleiss und Findigkeit von *Joseph Aude* verdienen ein grosses Lob. Nachahmung wird empfohlen!

Philippe Dériaz

Joseph Aude: Neuchâtel. Un canton en images. Filmographie. Tome 1 (1900–1950). Hauterive, éditions Gilles Attinger, 2008. Fr. 46.–

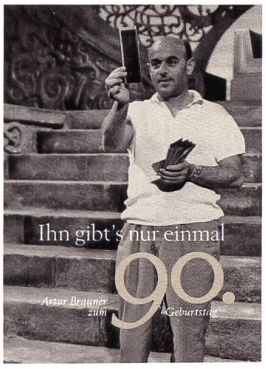
Macht und Ohnmacht – nach dem Überleben

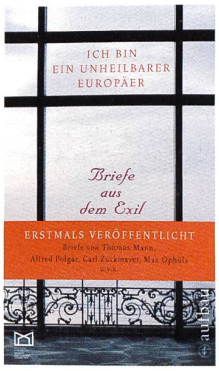


1973, mit neunundvierzig Jahren, stand Eric Pleskow «im Zenith seiner Karriere»: als Präsident von United Artists hatte er mehr Möglichkeiten als je zuvor, «die richtigen Stoffe mit den richtigen Regisseuren zusammenzubringen», wie er – nüchtern und präzise zugleich – seine Aufgabe beschreibt. Der Oscar für den Besten Film drei Jahre in Folge, 1976–1978, für ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST, ROCKY und ANNIE HALL, beweist, dass er sich darauf verstand. Es war die Krönung einer mehrere Jahrzehnte währenden Karriere im Filmgeschäft, die damit gleichwohl noch nicht zu Ende war, die mit vier Vietnam-Filmen (COMING HOME, HAIR, APOCALYPSE NOW und PLATOON) – auch politische – Akzente setzte, mit den multiplen Oscar-Gewinnern AMADEUS (acht Statuetten), DANCES WITH WOLVES (sieben) und SILENCE OF THE LAMBS (fünf) weitere Erfolge feierte und 1978 – als er mit den anderen Top-Managern von United Artists bei der damaligen Muttergesellschaft, dem Mischkonzern Transamerica, kündigte und Orion Pictures gründete – noch einmal einen Neubeginn wagte.

Pleskow war übrigens auch das Vorbild für den von James Cagney verkörperten Manager in Billy Wilders ONE, TWO, THREE, ein Mann «wie eine angespannte Stahlfeder», so Wilder. Von dieser rastlosen Tätigkeit erzählt der Band «Eric Pleskow. Ein Leben für den Film», verfasst von *Andrea Ernst*, Kulturredakteurin des WDR. Dabei wird der Text von ihr immer wieder durch längere Passagen mit O-Ton von Pleskow selber ergänzt.

Mögen die Fotos auf dem Cover und im Inneren Pleskow auch mit zahlreichen Filmschaffenden zeigen (das beste ist allerdings jenes, das ihn und drei weitere UA-Mitarbeiter 1964 mit Pilzkopf-Perücken zeigt – die Beatles





gehörten mit ihren beiden Filmen damals ebenfalls zum Erfolgskapital des Unternehmens), ist der Band alles andere als eine Anekdotensammlung, sondern vielmehr ein Lebensbericht, in dem die Erfahrung von Verfolgung und Exil eine grosse Rolle spielt.

Wenn Andrea Ernst schreibt, dass Pleskows Leben «mit den grossen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts verknüpft ist», so ist das keine Übertreibung – gleich mehrfach wurde er hautnah deren Augenzeuge: im Wien der dreissiger Jahre, mit dem spürbaren Antisemitismus und der schleichenden Machtübernahme der Nationalsozialisten schon vor dem Anschluss Österreichs 1938, der Flucht im letzten Moment, Ende August 1939, die ihn und seine Eltern über Paris und Rotterdam schliesslich in die Sicherheit nach New York führte. Später, am 17. Juni 1953, wurde er während der Berlinale Zeuge des Arbeiteraufstandes gegen die SED-Führung, am 13. August 1961 – während der Dreharbeiten zu Billy Wilders ONE, TWO, THREE – Zeuge des Baus der Berliner Mauer, im August 1968 (während des Drehs von THE BRIDGE AT REMAGEN in den Prager Barrandov-Studios) Zeuge des Einmarsches der Warschauer Pakt-Staaten. Seine Dienstreisen als Manager von United Artists müssen ihm oft wie ein Alptraum vorgekommen sein, wenn sie ihn in Diktaturen führten, so in den Iran zu Zeiten des Polizeistaats unter dem Schah von Persien oder nach Lateinamerika, wo er dieselbe «Angst und Unsicherheit» spürte wie im Wien der dreissiger Jahre. Gleich sein erster Auslandsjob, nach nur drei Monaten in der New Yorker Zentrale der United Artists, führte ihn 1952 in den Apartheitsstaat Südafrika, wo er mit ansehen musste, wie ein Geschäftspartner auf seiner Farm «mit einer Peitsche auf einen afrikanischen Arbeiter einschlug»: «Mir war übel, nach meinen Erlebnissen in Wien begegnete ich diesem Wahnsinn noch einmal.» Offenbar hat ihm das Durchstehen der Wiener Erfahrungen die Kraft gegeben, mit solchen Situationen fertig zu werden. Er hat sein Leiden nicht verdrängt – was auch eine (verständliche) Möglichkeit gewesen wäre: So erinnert er sich an seine erste Begegnung mit Billy Wilder, anlässlich der Österreich-Premiere von WITNESS FOR THE PROSECUTION 1958 in Wien: «Wir haben nie deutsch miteinander gesprochen, und wir haben auch nie unsere Erfahrungen aus der NS-Zeit ausgetauscht. So habe ich erst sehr spät erfahren, dass seine Mutter im KZ ermordet worden ist. Billy hat es strikt abgelehnt, in die Vergangenheit zurückzuschauen. Für ihn gab es nur Gegenwart und Zukunft. Eigentlich ist mir das entgegengekommen, vielleicht ist das typisch für Emigranten.» Die eindringlichsten Passagen des Buches haben alle mit der erzwungenen Emigration zu tun, etwa wenn er bei seiner ersten Rückkehr nach Wien 1948 jenem einstigen SS-Offizier wieder begegnete, der 1939 die Wohnung der Familie beschlagnahmt hatte – und jetzt noch immer da wohnte. Oder wenn er von seinem Vater schreibt, der sich in den USA «weiter als Fremder, als ein nie Angekommener fühlte», oder der Mutter, die in späteren Jahren «auf Distanz bleibt» und die Wohnung seiner Familie «niemals betreten wird».

Es ist aber auch ein Buch über filmische Aufbauarbeit geworden, das einiges verrät von dem, was sich hinter den Kulissen tut, ebenso aber auch hübsche Charakterisierungen von Stars und Regisseuren beinhaltet. Ein aufregender und erhellender Lebensbericht, dem man es nachsieht, dass er gleich im ersten Satz aus Kevin Costner einen Kevin Kostner macht.

Seinen Lebensbericht hat ein anderer Überlebender, der Produzent *Artur Brauner*, bereits 1976 vorgelegt, programmatisch «Mich gibt's nur einmal» betitelt. Sein Geld hat er in den fünfziger Jahren eher mit leichter Unterhaltung gemacht, er hat aber auch Emigranten wie Lang und Siodmak zurückgeholt und sich mit seinem Zyklus von «Filmen gegen das Vergessen» Verdienste erworben. Aus Anlass seines neunzigsten Geburtstags im vergangenen Jahr hat das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main, dem er 1989 sein Archiv anvertraute (und das bereits 1990 mit einer Ausstellung samt umfassender Publikation zu seiner Tätigkeit aufwartete) eine Würdigung mit 34 Texten vorgelegt, in der Weggefährten (Schauspieler und Regisseure) und Freunde ihm gratulieren. Das sind nur in den wenigsten Fällen Pflichtübungen, gelegentlich Abbitten für frühere Vorurteile und manchmal hinreissende Anekdoten – etwa von Jess Franco oder von einem Anwalt, der mit Brauner wiederholt um Verwertungsrechte an Filmen prozessiert hat und hier aus Briefen Brauners an ihn zitiert.

Im Exil eine so erfolgreiche Karriere zu machen wie Eric Pleskow haben nicht viele von jenen geschafft, die nach 1933 Deutschland und die später von den Deutschen besetzten Gebiete verlassen mussten. Vom Überleben nach dem Überleben, den Mühen des Exils, von Illusionen ebenso wie von Karriereknicks bis hin zum Abstieg berichtet der Band «Ich bin ein unheilbarer Europäer. Briefe aus dem Exil». Sein Zentrum ist Paul Kohner, der Produzent und (seit 1938) Agent, der wie kein Zweiter zu einem «Rettungsanker vieler Verfolgter» (Guy Stern in seinem Vorwort) wurde. Den Nachlass des 1988 Verstorbenen hat die Stiftung Deutsche Kinemathek erworben, Material daraus ist seitdem in zahlreiche ihrer Publikationen eingeflossen, etwa die Monografien zu exilierten Regisseuren wie Lang und Siodmak. Die hier versammelten Briefe haben entweder Kohner als Adressat oder aber als Briefschreiber. Der Hauptteil gilt der «Flucht und Rettung aus Europa», vorangestellt ist ein Kapitel «Vernichtung», der abschliessende Teil gilt der «Rückkehr nach Europa». Den Band als Briefsammlung zu charakterisieren würde zu kurz greifen, dafür sind die verbindenden Texte der Herausgeberin *Heike Klapdor* zu umfassend, ebenso wie der 138seitige Anmerkungsapparat, in dem man ausser den Quellenangaben zu jeder der erwähnten Personen die wichtigsten Lebensdaten findet. In einem einleitenden Kapitel wird zudem der Charakter des Briefes als Ausdrucksform in einen historischen Kontext gestellt: «Der Brief ist kein autonomer, sondern ein relativer Text, weil sein Absender mit ihm einen Zweck verfolgt.» In diesem Zusammenhang werden auch zwei literarische Exiltexte, in denen «Briefe über Leben und Tod entscheiden», gewürdigt, Anna Seghers' Erzählung «Post ins Gelobte Land» (1943/44) und Kathrin Kressman Taylors «Adressat unbekannt» (1938) – seltsam, dass dabei ein Hinweis auf die zeitnahe Verfilmung ADDRESS UNKNOWN (1944, Regie William Cameron Menzies) unterbleibt.

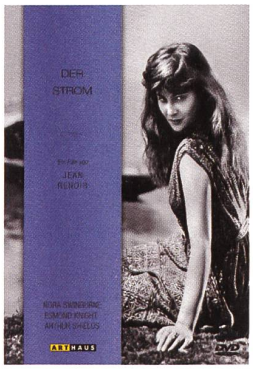
Frank Arnold

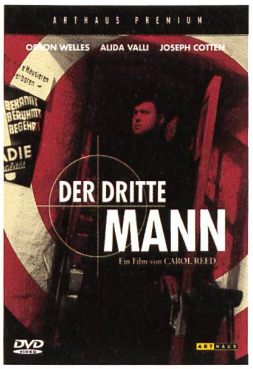
Andrea Ernst: Eric Pleskow. Ein Leben für den Film. Wien, Picus Verlag, 2008. 181 S., Fr. 41.50, € 22.90

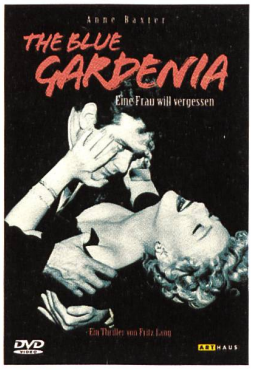
Julia Welter (Red.): Ihn gibt's nur einmal. Artur Brauner zum 90. Geburtstag. Frankfurt a. M. Deutsches Institut für Filmkunde/ Deutsches Filmmuseum, 2008. 95 S., € 5.–

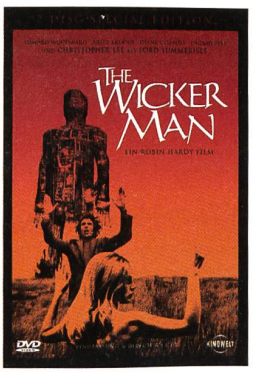
Heike Klapdor (Hg.): Ich bin ein unheilbarer Europäer. Briefe aus dem Exil. Berlin, Aufbau Verlag, 2007. 510 S., Fr. 50.90, € 29.95

DVD









«The River»

Hände malen mit weisser Reisfarbe eine Lotus-Blüte auf den braunen Lehmboden – *Jean Renoirs* THE RIVER, der mit dieser Szene beginnt, ist selbst ein solches ornamentales Kunstwerk, bei dem die formale Schönheit wichtiger ist als jegliche Story. Die Liebesgeschichte um drei junge Mädchen und einen charmanten US-Offizier ist nur Vorwand für einen poetischen Bilderreigen, genauer: Bilder-Fluss, in den der Zuschauer gerät. Renoir war sich bewusst, dass er mit seinem ersten Farbfilm unweigerlich Vergleiche mit den Gemälden seines Vaters Pierre-Auguste Renoir und dessen Beherrschung der Farbe provozieren würde. Mit seinem ausgeklügelten Umgang mit dem Technicolor-Verfahren hat der Sohn indes eine ganz eigene, aber nicht minder eindrückliche Meisterschaft in der Farbbehandlung gezeigt. THE RIVER hat neben seiner Bedeutung für die Entwicklung des Farbfilms auch sonst nachgewirkt: Satyajit Ray, Renoirs Assistent in Indien, ist später selber zur Regielegende geworden, und jüngst erst hat Wes Anderson mit THE DARJEELING LIMITED eine Hommage an Renoirs Film ins Kino gebracht.

Neben der 2004 restaurierten Fassung des Films findet sich auf der DVD die spannende Dokumentation BLESSURES von *Jean Collet* über die Entstehungsgeschichte des Films.

DER STROM *USA, Indien 1951. Bildformat: 4:3; Sprachen: D, E (Mono); Untertitel: D. Extras: Dokumentation* BLESSURES. *Vertrieb: Arthaus*

«The Third Man»

Die dritte der Hauptfiguren in *Carol Reeds* THE THIRD MAN ist neben Joseph Cotton und Orson Welles die Stadt Wien. In der noch vom Zweiten Weltkrieg gezeichneten Stadt sucht der Schriftsteller Holly Martins nach seinem Freund Harry Lime und findet in ihm einen ruchlosen Schwarzhändler. Der Suspense dieser Suche wird besonders durch das Setting erzeugt: Die Kamera von *Robert Krasker* bewegt sich vom Riesenrad auf dem Prater bis tief unter die Erde in die Kanalisation, durchschneidet buchstäblich den ganzen Stadtraum und produziert dadurch einen neuen, ganz und gar filmischen Raum. Damit ist THE THIRD MAN nach wie vor eines der besten Beispiele dafür, dass Film auch eine architektonische Kunstform ist.

Erhältlich ist der Klassiker nun als Luxusausgabe mit zwei Dokumentationen (eine davon über den Zitherspieler Anton Karas, welcher dem Film zu seiner legendären Titelmelodie verholfen hat) sowie einem alternativen Filmanfang für die US-Fassung des Films.

DER DRITTE MANN *GB 1949. Bildformat: 4:3; Sprachen: D, E (Mono); Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus*

«The Blue Gardenia»

Schon mit FURY, seinem ersten Film in den Vereinigten Staaten, hatte Fritz Lang klargemacht, dass er das Genre des Kriminalfilms immer auch als Werkzeug der Gesellschaftskritik verstand. Entsprechend ist auch THE BLUE GARDENIA, ein Film noir um eine Frau, die fälschlicherweise unter Mordverdacht gerät, eine bitterböse Anklage des Sensationsjournalismus. Aber die Massenmedien sind nur ein Symptom für eine Gesellschaft, in der alles zur Ware verkommen ist: «Drive-in dinner, drive-in movie and afterwards we go for a drive», so beschreibt eine der Figuren ihr Date mit dem Ex-Mann – alle menschlichen Verhältnisse sind zu Fast food geworden. Kein Wunder, nannte Peter Bogdanovich diesen Film einen der «giftigsten, die je über Amerika gemacht wurden.» Dabei ist faszinierend, dass THE BLUE GARDENIA wie eine jener Fast-food-Waren produziert wurde, die der Film kritisiert: In gerade mal zwanzig Tagen und mit minimalem Budget hat Lang den Film abgedreht. Das macht das Resultat umso beeindruckender.

THE BLUE GARDENIA *USA 1953. Bildformat: 4:3; Sprachen: E, D (Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

«The Wicker Man»

Nicht alle Kultfilme haben eine internationale Gemeinde. Englische Filmkritiker erwähnen gerne THE WICKER MAN von 1973 als einen der unheimlichsten Filme, die je gemacht wurden, manche gehen gar so weit, ihn den «CITIZEN KANE des Horrorfilms» zu nennen. Doch ausserhalb von England ist das Gruselstück nur wenig bekannt. Die vorliegende DVD-Veröffentlichung, welche den Film sowohl in der Kinofassung als auch als Director's Cut präsentiert, ist deshalb sehr verdienstvoll. Ein junges Mädchen verschwindet spurlos. Dem Ermittler auf ihrer Spur wird per anonymem Brief geraten, sich auf einer entlegenen Insel vor der Küste Schottlands umzusehen. Doch die Spurensuche wird zu einer Reise ins Herz der Finsternis: statt der Gesuchten wartet ein heidnischer Fruchtbarkeitskult und *Christopher Lee* als bedrohlicher Inselpatriarch auf den Detektiv. Der Film, nach einem Drehbuch von Anthony Schaffer, rührt Thriller-Elemente, metaphysische Grusel- und gar Musical-Szenen zu einem verrückten Mix zusammen, der einem unweigerlich eine Gänsehaut verschafft. Der Film hat es nach über dreissig Jahren nach seiner Premiere verdient, auch hierzulande endlich zum Kultfilm zu werden.

THE WICKER MAN *GB 1973. Bildformat: 1,85:1 (anamorph); Sprache: E (DD5.1); Untertitel: D. Extras: Dokumentation, Interviews. Vertrieb: Kinowelt*

«Mit Schirm, Charme und Melone»

Auch in deutschsprachigen Ländern längst Kult geworden sind die TV-Abenteuer von John Steed, very british im Nadelstreifen-Anzug, mit Regenschirm und Melone, sowie seiner Karate-kämpfenden Assistentin Emma Peel in hautengen Overalls. Die Krimiserie «The Avengers» hatte unter dem deutschen Titel «Mit Schirm, Charme und Melone» das psychedelische Swingin London auch in unsere Stuben gebracht. Nun – nachdem die englische DVD-Veröffentlichung bereits teilweise vergriffen ist und teuer gehandelt wird – gibt es den Serienklassiker endlich auch bei uns fürs Heimkino zu kaufen. Besonders freuen darf man sich dabei auf all jene Folgen, die es einst nicht auf deutsche Fernsehschirme geschafft haben. Dem damaligen Programmredakteur des ZDF waren manche der Folgen «zu sadistisch oder zu versponnen» erschienen, und so ist das hiesige Publikum nie in den Genuss gekommen zuzusehen, wie Miss Emma Peel mit einer Boa Constrictor um den Hals einen aristokratischen SM-Klub aufmischt. Mit heutigen Seherfahrungen wirkt der Skandal von damals freilich nur noch rührend. Aber die je fünfzigminütigen Kriminalfälle, deren verrückte Details immer viel wichtiger waren als der Plot, haben bis heute nichts von ihrem Reiz verloren. Im Gegenteil: die Nostalgie verstärkt ihn sogar noch. Auch wird ersichtlich, wo Mike Myers die Ideen für die Agentenfilmparodien um den trotteligen Superspion «Austin Powers» herhat. Doch die originalen Avengers sind sehr viel poppiger, verrückter und auch noch witziger als die Verballhornung.

MIT SCHIRM, CHARME UND MELONE *GB 1961. Bildformat: 4:3; Sprachen: D, E; Extras: Geschnittene Szenen. Vertrieb: Kinowelt*

Johannes Binotto

Begegnung im Regenwald

BIRDWATCHERS von Marco Bechis

Bereits im Titel verbirgt sich eine Täuschung. Marco Bechis' Spielfilm handelt nicht von Vogelbeobachtern, sondern richtet sich an sie. Wir, die Kinozuschauer in der sogenannten «zivilisierten Welt», sind die «Birdwatchers». Und mit uns beginnt der Film. Genauer, mit einer jener wenigen Szenen, in denen tatsächlich einmal Vogelbeobachter vorkommen. Wir begleiten diese Urwaldtouristen bei einer Bootsfahrt im brasilianischen Bundesstaat Mato Grosso do Sul. Ihre Ferngläser und unsere Augen sind auf den Regenwald gerichtet, als am Flussufer eine Gruppe von mit Pfeil und Bogen bewehrter Indianer ins Blickfeld rückt. Vom Boot und Kinosaal aus schauen wir fasziniert auf die halbnackten edlen Wilden mit ihren stolzen, ernsten Gesichtern; auf die in knappen Lendenschurz gewickelten Männer und die schamlos ihre Brüste entblössenden Frauen (oder sollte man aus ornithologischer Perspektive eher von "Weibchen" sprechen?).

Dann fliegen Pfeile in die Luft, und unter feindseligem Johlen werden die Touristen vertrieben. Unsere Alter egos lassen den Aussenbordmotor an und verschwinden für lange Zeit aus der Filmwirklichkeit. Wir dagegen dürfen bleiben, müssen aber den Blick fortan auf die schäbige Realität hinter der pittoresken Abenteuerurlaubskulisse richten. Kaum sind die Motorboote der wohlhabenden "Naturfreunde" ausser Sicht, erweist sich das Postkartenmotiv von den urtümlichen Ureinwohnern als eine weitere, grundlegende Täuschung. Ein paar Meter tiefer im Wald wartet schon ein Pick-up auf die gedungenen Statisten dieser idyllischen Inszenierung. Die Frauen und Männer des Guarani-Kaiowá-Stammes ziehen sich ihre T-Shirts und Jeanshosen über, beschweren sich darüber, dass die Gage mal wieder niedriger ausfällt als vereinbart, und lassen sich zurück in ihr Reservat karren.

Wie das Leben dort aussieht, darüber erfahren wir anschliessend kaum etwas. Nur soviel: für manche ist es unerträglich. Zwei der jungen Männer, die eben noch als Touristenattraktionen am Flussufer posierten, versuchen sich gerade in der Affenjagd, als sie zwei der jungen Frauen aus ihrem Stamm erhängt im Wald entdecken. Nádio, das Oberhaupt der Gruppe, beschliesst daraufhin, dass es an der Zeit ist, das

Reservat zu verlassen und auf das Land der Vorfahren zurückzukehren. Dort aber ist der Regenwald längst gerodet. Seit drei Generationen ist das Land in den Händen brasilianischer Grossgrundbesitzer. Davon lassen sich Nádio und seine Angehörigen jedoch nicht abschrecken. Vorerst schlagen sie am Strassenrand ihr Lager auf und planen eine der «Retomadas» (Wiederinbesitznahmen), die in Brasilien in den letzten Jahren für Schlagzeilen sorgten.

Obwohl der in Chile geborene, in Argentinien aufgewachsene und während der Militärdiktatur nach Italien emigrierte Marco Bechis keinen Zweifel daran lässt, auf welcher Seite er in dieser immer weiter eskalierenden Auseinandersetzung steht, vermeidet er klischeehafte Schwarzweissmalerei. Weder charakterisiert er die indigenen Landbesetzer als allweise Gutmenschen noch verteufelt er die europäischstämmigen Gutsbesitzer. Unter den Guarani-Kaiowá herrscht alles andere als eitle Harmonie. Je länger der Film dauert, desto deutlicher treten die unterschwelligen Konflikte zu Tage. Nádio will verhindern, dass seine Leute sich als Tagelöhner verdingen, und schickt sie stattdessen zum Jagen in den Wald, von wo sie meist mit leeren Händen zurückkehren. Er selbst sitzt zu Hause und betrinkt sich. Und als sein Sohn dann doch eine Arbeit annimmt und mit funkelnagelneuen Turnschuhen nach Hause kommt, verschmäht der Vater das Essen, das sein Sprössling ihm voller Stolz überreichen möchte – wie einst Adam Trask in EAST OF EDEN das "schmutzige" Geld seines Sohnes Cal.

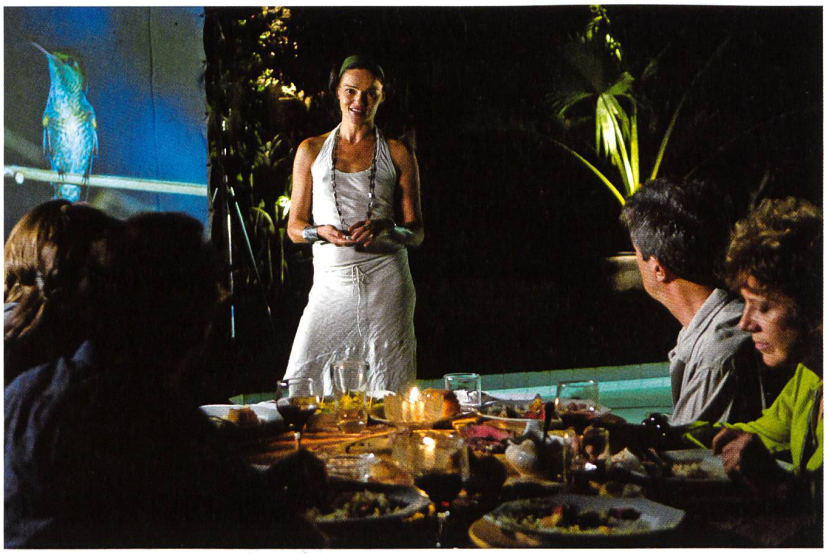
Andererseits kommt es zwischen den Indigenen und den Weissen zu mehr als nur zaghaften Annäherungen. Die Tochter des Gutsbesitzers flirtet mit dem Lehrling des Schamanen. Und eine alleinstehende Indianerin schleicht sich nachts zu jenem bewaffneten Arbeiter in den Wohnwagen, der eigentlich verhindern soll, dass die Guarani-Kaiowá das Land seines Bosses betreten.

Nicht nur vor der Kamera prallen kulturelle Welten aufeinander. Auch dahinter spiegelt sich diese Begegnung im Nebeneinander von professionellen Farmer-Darstellern und indigenen Laienschauspielern. Letztere wirkten zum ersten Mal in einem Film mit, überzeugen aber derart, dass es vielleicht nicht das letzte Mal bleibt. Um zu verhindern, dass sie überspielen, hat ihnen Bechis aus Hitchcocks BIRDS und Leones C'ERA UNA VOLTA IL WEST Sequenzen vorgeführt, in denen kaum gesprochen wird. Mit Erfolg. Es sind nicht die grossen Worte, es sind die kleinen Gesten, die Blicke und die vielen Momente lastenden oder beredten Schweigens, mit denen die Darsteller beeindrucken. Ähnlich zurückhaltend führt Bechis auch Regie. Zwar lebt sein Film von Kontrasten wie denjenigen zwischen den Teenagern am Swimming Pool und den Indigenen im Fluss. Aber er setzt sie nie plump in Szene. Sie ergeben sich ganz selbstverständlich.

Eher beiläufig fängt BIRDWATCHERS auch die gewaltige Schönheit der bedrohten Naturlandschaften ein, die den Guarani-Kaiowá einst einen intakten Lebensraum boten. Erst ganz am Ende bannt der Film den Konflikt dann doch einmal in erkennbar symbolische Bilder. Die Kamera überfliegt den grünen Dschungel, bis dieser plötzlich in einer schnurgeraden Linie an Ackerland stösst. Wucherndes Leben weicht einer endlosen maschinengerechten Einöde. Nur vereinzelt verliert sich ein Baum in dieser monokulturellen Wüste wie ein einsames Mahnmal natürlicher Kreativität. Auch BIRDWATCHERS ist ein solcher Baum – in der ewigen Gleichförmigkeit cineastischen Mainstreams.

Stefan Volk

R: Marco Bechis; B: M. Bechis, Luiz Bolognesi; K: Hélcio Alemão Nagamine; S: Jacopo Quadri; A: Clóvis Bueno, Catarina Giargia; M: Andrea Guerra; T: Gaspar Scheuer. D (R): Alicélia Batista Cabreira (Lia), Chiara Caselli (Beatrice), Abrísio da Silva Pedro (Osvaldo), Ademilson Concianza Verga (Ireneu), Ambrósio Vilhalva (Nadio), Matheus Nachtergaele (Dimas), Fabiane Pereira da Silva (Maria), Eliane Juca da Silva (Mami). P: Classic, RAI, Karta, Gullane. I, BR 2008. 108 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



Fremdling in allen Vaterländern

CHE: THE ARGENTINE, CHE: GUERILLA von Steven Soderbergh

Eines weiss jeder, der im Lande Wilhelm Tells geboren ist, dass sich nämlich die meisten historischen Tatsachen der Legendenbildung entziehen. Es sind solche, die im Gedächtnis der Allgemeinheit keinen hinlänglichen Platz finden, weshalb sie es verdienen, auf vergilbenden Archivdokumenten zu figurieren. Wie es wirklich war – und war es wirklich so?, ist eine Frage, die sich erst wieder, beispielsweise, zu den Vorgängen vom 11. September 2001 stellt. Verharrt die dunkle Affäre hoffnungslos im Ungereimten? Die Überführung in Fiktion setzt gleich am ersten Tag ein. Denn was heisst schon Wahrscheinlichkeit, Wirklichkeit, Wahrhaftigkeit! Die Nachwelt dürfte inzwischen zwei Dutzend Versionen ersonnen und verbreitet haben. Aber es werden doch bestimmt noch Erkenntnisse hinzugewonnen? Gewiss, bloss könnten sie schon verdichtete Zweifel abermals verstärken.

Wenn die weitaus überwiegende Zahl von Vorgängen keinerlei Mythen generiert, dann sind die wenigen, die nun tatsächlich Legenden stiften, gleichsam genötigt, möglichst viel Vernebeltes und Inkonsistentes in sich einzubinden. Sagen beanspruchen keine Unwiderlegbarkeit oder Plausibilität, sie verlangen geglaubt oder dementiert zu werden. Der Krieg um Troja und die folgenden Irrfahrten des Odysseus brachten die Urformen europäischer Dichtung hervor. Aber dass sie entstehen konnten, war keiner geschichtlichen Tragweite, sondern jenem einen Erzähler zu verdanken, der sich der höchst sterblichen Überlieferungen angenommen hat, um sie in haltbare Verse zu giessen.

Ähnliches wiederholt sich laufend, bis weit in unsere Tage. Am Ende des ersten Teils von CHE, unter dem Titel THE ARGENTINE, stehen die kubanischen Aufständischen nach Einnahme einer Provinzstadt unmittelbar vor dem entscheidenden Marsch auf Havanna. Der Sturz der morschen Diktatur von Fulgencio Batista ist offensichtlich nur noch eine Frage von Wochen. Die Zusammenstösse mit der Armee dauern an, da beginnt in den eigenen Reihen die Auseinandersetzung, wer was wie zuwege gebracht hat und, mehr noch, wer bei der anstehenden Besetzung der Hauptstadt was wie ausrichten soll.

Einzelne Fraktionen der Guerilleros haben einander bereits bekämpft. Die eine oder andere Partei macht diese oder jene Einwände. Wer hat bis zuletzt gezögert, sozusagen noch im Sieg versagt und sich nach allen Seiten abgesichert, politische Reserven angemeldet, andere vorgeschickt? Ernesto Che Guevara ist auf dem Posten, ziemlich weit vorn, der Comandante. Aber wo bleibt eigentlich Fidel Castro, und hätte sein Bruder Raúl am Ende lediglich den Nachschub besorgt?

Die Fabel, heisst das, ist noch kaum wirklich an ihren triumphalen Punkt gelangt, da wird sie mündlich oder wenigstens in den Köpfen sorgsam und vorsorglich zurechtgerückt. Keiner soll sagen können, alles sei ganz anders gewesen, wenn es darum gehen wird, das Erreichte niederzuschreiben. Oder ist es präzis umgekehrt, denken etliche daran, wie die Fakten bei Bedarf neu zu lesen wären? Wir sind wohl alle von Sinnen, staunt Guevara an diesem Tag. Dreissig ist er, sage und schreibe. Ungläubig schüttelt er den Kopf und ist etwas verwirrt von den unverhofften Fortschritten, die der Feldzug erzielt. Das Ergebnis komme ihm geradezu vor wie die Folge einer langen Reihe von Wahnsinnstaten, versichert er.

Als Argentinier kommt er von anderswo her, und woandershin wandert er auch wieder weg. Das endlose Palaver der nachrevolutionären praktischen Politik bekommt ihm schlecht. In schwarzweissen Einblendungen ist er ein paar Jahre später auf dem diplomatischen Glatteis der UNO zu sehen, wo es einem Tatmenschen seines Schlags schwer fällt, bei der Sache zu bleiben. In der unaufgeregten Verkörperung durch *Benicio del Toro* ist er als eine Figur von einiger Undurchschaubarkeit gezeichnet: gewiss kein Feigling, aber gern unbesonnen. So ist der Che, wie sie ihn nennen, in der Tat dem Irrfahrer Odysseus vergleichbar, den die Eroberung Trojas belanglost, während ihn erst die anschliessenden Fahrten zu den Rändern der bekannten Welt wieder ganz fordern werden.

Jenseits jeder Rhetorik schiebt der Film von Steven Soderbergh alles in ein flacheres Licht. CHE zeigt die Revolution als jene exotische, bizarre Begebenheit hinter den sieben Bergen der Sierra Maestra, die sie damals gewiss war, als sie sich in ihrer nachmaligen Bedeutung noch niemandem zu erkennen gab, und wären es die Protagonisten selbst gewesen. Allerdings, der Legendenbildung kann sich das vierstündige Epos unmöglich restlos entziehen. Es muss sie, ganz logisch, miterzählen, und es will wenigstens versuchsweise zu verstehen geben, wie die Fiktionalisierung funktioniert. Denn etwas trägt jeder Mythos garantiert in sich, nämlich die Tendenz, zurückgestuft und, irgendwann, demontiert zu werden.

Wer endlich kriegt, was er haben will, der will's dann länger nicht behalten. Unter dem Titel GUERILLA rollt der zweite Teil von CHE gleichsam den ersten von vorne noch einmal auf, allerdings jetzt mit Bolivien als neuem Schauplatz und mit der Vernichtung der verschworenen Guerilleros als alternativem Ende. Guevara fordert das Glück nunmehr heraus, von dem er weiss, dass es ihm unter Fidel Castro auf eine fast schon irreale Weise gewogen war. Das Argument liesse sich auch freudianisch auf die Füsse stellen: in sträflicher romantischer Verblendung lechzt der nimmersatte, rastlose Aufrührer nach der Niederlage, die ihm in Kuba versagt geblieben ist.

Edel- und Opfermut, Sendungsbewusstsein und Unfehlbarkeitswahn fallen in eins. Offenen Auges rennt er in sein und seiner Mitstreiter Verderben. Keinen Moment glaubt der Comandante, sich von Grund auf mit den Umständen vertraut machen zu müssen, die an Ort und Stelle so ganz und gar ungünstiger sind als bei jener ersten Übung. Mangelt es den Gefährten schon nach Wochen an Nahrung, weil die Be-

völkerung nur zögerlich etwas herausrückt, würgt er tapfer den Hunger hinunter, der dann freilich alle, auch ihn gefährlich schwächt. Zu verhandeln gibt es nichts mehr, mit niemandem. Inzwischen von den USA angeleitet, haben die lateinamerikanischen Militärs hinzugelernt. So leicht lassen sie sich kein zweites Mal kalt erwischen. Die Tage des Widerstands lassen sich abzählen. Der Film tut es erbarmungslos. Lange Jahre wären vonnöten, sei's hier, sei's sonst wo, um das Ziel zu erreichen.

«Patria o muerte», so lautete die Devise, unter der die Kämpfer, den Sieg vor Augen, während der letzten Phase der Erhebung auf Kuba ins Feuer der Soldaten liefen. Ein Exilant aus Argentinien, ähnlich Odysseus ein Fremdling in allen Vaterländern, endet und verendet Guevara, unschädlich gemacht wie ein tollwütiger Hund, weit hinten im bolivianischen La Higuera. Und die Liquidierung des Irrfahrers ohne Heimkehr vollzieht sich ganz wörtlich im Zeichen jenes suizidalen Gebots, das nichts Drittes dulden mag ausser Vaterland oder Tod.

Mit ihm scheitert ein Narr beim Versuch, die Welt zu verändern, wofür sie ihn aus dem Grab geschaufelt hochleben und in Liedern besingen lässt, um ihn schliesslich ans Kreuz der Verklärung zu heften. Sie tut es, mit den Worten des gnadenlosen Heinrich Heine auf jenen Erlöser, dessen Nachfolge selbst der ungläubige Che gesucht haben mag: als warnendes Exempel.

In bald zwanzig Jahren hat Steven Soderbergh die Erwartungen, die sein denkwürdiger früher SEX, LIES AND VIDEOTAPE weckte, nie mehr ganz erfüllt, ungeachtet einiger leidlicher Leistungen. Seiner ungebrochenen Emsigkeit in die Quere gerät laufend ein berechnendes Lavieren zwischen kommerziell-televisuellem Irgendwas und einem dahinter verschämt verborgenen sehr hohen Ehrgeiz.

Sein CHE ertrüge mehr als eine Raffung, doch was immer da gelungen ist und dann doch wieder nur teils teils, dem amerikanischen Regisseur steht einiges an Respekt zu. Denn weder wird der postume Glorienschein gespiegelt oder gar aufgedonnert noch der Held denunziert; weder wird abweichenden Fassungen der Mär widersprochen noch die eigene zur einzig getreuen erhoben; und weder rutscht der Film ins billige Killer-Genre aus noch ins Tränenselige.

Das Ergebnis, so könnte sich der Autor gerade in Anlehnung an seinen Helden gesagt haben, kommt mir vor wie die Summe einer langen Reihe von unsinnigen Entscheidungen, die dann überraschend doch etwas Gültiges gezeitigt haben. Und wäre es nur die Vermutung, dass Motive, Instinkte und Reflexe den Revolutionär angetrieben haben, die er wohl selber nur halbwegs verstand und bedachte. Für Aussenstehende unbegreiflich und dennoch bar jeder wirklichen Unergründlichkeit – ja, so könnte er sogar seinem eigenen innern Auge erschienen sein.

Sollte das der abschliessende Beitrag zum Thema sein, über vierzig Jahre nach der Erschiessung des Argentiniers Ernesto Guevara, genannt der Che, dann war auch die Mühe nicht verspätet. Dabei hat die Legende nun doch viel länger hingehalten, als vorauszusehen war. Manche Tote überdauern die Überlebenden. Wo bleibt eigentlich Fidel Castro, und hätte sein Bruder Raúl am Ende lediglich den Nachschub besorgt, damals?

Pierre Lachat

R: Steven Soderbergh; B: Peter Buchman; K: Peter Andrews (= Steven Soderbergh); S: Pablo Zumarraga; A: Antxon Gomez; Ko: Bina Daigeler; M: Alberto Iglesias. D (R): Benicio del Toro (Che), Demian Bichir (Fidel Castro), Santiago Cabrera (Camillo Cienfuegos), Elvira Minguez (Celia Sanchez), Jorge Perugorria (Joaquin), Edgar Ramirez (Ciro Redondo), Victor Rasuk (Rogelio Acevedo), Armando Riesco (Benigno). P: Laura Bickford Productions, Morena Films, Estudios Picasso, Section Eight, Telecinco, Wild Bunch; Laura Bickford, Benicio del Toro. USA, Frankreich, Spanien 2008. 126 Min. / 131 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich

1 JUVE CONTRE FANTÔMAS *von Louis Feuillade, 1913*

2 PEEPING TOM *von Michael Powell, 1960*

3 PHASE IV *von Saul Bass, 1974*

4 *phantasmagorische Séance von Robertson, 1797*

5 *Kamera von Georges Méliès, 1896*

6 FANTÔMAS *von Louis Feuillade, 1913*

BRUCH MIT ALLEN GESETZEN

Das Kino und das Böse – eine Filmgeschichte

Auf dem Pariser Friedhof Montparnasse liegen das Grab von Charles Baudelaire, dem Dichter der «Fleurs du mal», und jenes von Henri Langlois, dem Gründer der Cinémathèque Française, im selben Geviert. Vom Poeten des Bösen zum Archivar des Kinos sind es hier buchstäblich nur ein paar Schritte. Tatsächlich hatte der Film schon immer eine besondere Affinität zum Bösen. Sogar schon dann, als das neue Medium noch gar nicht recht erfunden, sondern allenfalls zu erahnen war: 1797 erwarb der belgische Optiker und Schausteller Étienne Gaspard Robert, genannt Robertson, die Kapelle eines ehemaligen Kapuzinerklosters in Paris und projizierte darin nach Einbruch der Dunkelheit mit einer Laterna magica Porträts von enthaupteten Revolutionären auf Rauchsäulen. Im wabernden Rauch sah es aus, als würden sich die Köpfe bewegen – der lebendige Bildgrund und die Bewegung des Projektors vermochten die Toten zu reanimieren. Und zugleich wurde in diesen Phantasmagorien – so nannte Robertson seine Vorführungen bewegter Bilder – die grausigen Hinrichtungen erneut vollzogen. Wie das Fallbeil der Guillotine, so schnitt Robertsons Laterna magica die Köpfe der Verurteilten ab und liess sie rollen.

Der Filmpionier Georges Méliès sollte hundert Jahre später auf ganz ähnliche Weise die böse Macht des Kinos vorführen: In UN HOMME DE TÊTES von 1898 verblüffte und erschreckte der Regisseur seine Zuschauer, indem er sich den eigenen Kopf abriss, ihn vervielfältigte und mit diesen Köpfen wie mit Bällen jonglierte. Damit stellte sich Méliès nicht nur in die Tradition des Schaustellers Robertson, sondern verwendete damit das Kino auch als Fortführung jener Zaubertricks, mit denen er bereits vor seiner Filmkarriere Furore gemacht hatte. In den Händen von Georges Méliès erwies sich das filmische Medium als Hexerei, als Teufelswerk. Es ist denn auch nicht verwunderlich, dass Méliès' Filme voller Teufeleien sind, wie sich schon an manchen ihrer Titel ablesen lässt: In LE MANOIR DU DIABLE kämpft ein verzweifelter Ritter gegen die satanischen Vorspiegelungen, die immer entschwinden, wenn er sie mit seinem Degen aufspiessen will. Der Ritter wird dem Spuk erst Herr, als er dessen Urheber ein Kruzifix entgegenstreckt. In LE DIABLE NOIR wird ein Hotelgast in seiner Kammer von einem Teufel belästigt, welcher Möbelstücke verschwinden und wieder auftauchen lässt, und in LE LOCATAIRE DIABOLIQUE ist es der Mieter selbst, der sich als Hexenmeister entpuppt, indem er aus seinem Koffer eine ganze Wohnungseinrichtung samt Familie und Bediensteten zaubert.

So harmlos der diabolische Spuk in Méliès' Filmen uns heute auch erscheinen mag, sie bereiteten das Publikum auf die ungleich beängstigendere Bosheit vor, die sich schon bald von der Leinwand auf es ergiessen sollte. Er bereitete den Boden für jene abgrundtief bösen Kinoserien FANTÔMAS und LES VAMPIRES, die Louis Feuillade Mitte der zehner Jahre drehte. So wie sich in Méliès' Film-Hexereien Figuren, Gegenstände und Räume unablässig verwandeln, so macht auch Feuillade die andauernde Metamorphose zum Hauptthema seiner Filme. Der geniale Meisterverbrecher Fantômas ist die Verwandlung in Person: mal schwarz verschleiert, mal biederer Geschäftsmann, mal Dandy, mal Gebrechlicher, mal Strassenganove – er entzieht sich jeder Identifizierung. Nur die Maske, die er auf einem der Filmplakate trägt, ist sein wahres Gesicht. Wie ein Riese ragt er auf diesem Plakat über den Dächern von Paris, kein Winkel des öffentlichen Lebens ist vor ihm sicher. Mauern und Gitter, Raum und Zeit sind keine Hemmnisse für ihn, den reinen Geist des Bösen. Er vermag alle Wände hochzuklettern und jede Tür aufzu-

1 HÄXAN von Benjamin Christensen, 1922

2 Antonin Artaud in LA PASSION DE JEANNE D'ARC von Carl Theodor Dreyer, 1928

3 Titelblatt von «Acéphale», Revue trimestrielle publié par Georges Ambrosino, Georges Bataille et Pierre Klossowski, Heft 3–4, 1937

4 «Dionysos» von André Masson aus «Acéphale», Heft 3–4, 1937

5 «Le cœur a ses raisons, que la raison ignore» von Odilon Redon

6 LES VAMPIRES von Louis Feuillade, 1915

7 «Mund», Foto von J. A. Boiffard

brechen. Das Phantom Fantômas ist überall und nirgends, jeder kann sein Opfer werden, mal verdientermassen, oft völlig grundlos. Was der Antrieb für seine schrecklichen Verbrechen sein könnte, bleibt meistens unklar. Die Taten geschehen aus purer Lust am Bösen. Feuillade hat die Fantômas-Romane von Pierre Souvestre und Marcel Allain zwar als Ausgangspunkt verwendet, doch was dort noch an Motivationen und Erklärungen geliefert wird, fällt in seiner Kino-Serie weg. Dafür steigert der Filmemacher die ohnehin schon holprige Logik der Geschichten bis zur Absurdität. Ein Handlungsbogen interessiert ihn nur insofern, als man an ihm grausig-pittoreske Details aufhängen kann: Eine Leiche wird in eine Wand gemauert – offenbar nur um des schrecklichen Moments willen, da beim Einschlagen eines Nagels Blut aus dem Verputz zu fliessen beginnt. In einer anderen Folge wird ein Opfer an den Schwengel einer Kirchenglocke gehängt, so dass es beim nächsten Gottesdienst Leichenteile auf die verschreckten Kirchgänger herunterregnet.

Ungleich stärker noch als die Autoren der Romane lehnt sich Feuillade damit an die Tradition des Grand-Guignol-Theaters an, welches im Paris der Jahrhundertwende mit bizarren Kriminalstücken Aufsehen erregte. Auch da diente die dünne Handlung jeweils nur zum Vorwand, möglichst grausame Szenen voller Spezialeffekte zu inszenieren: Die Helden des Grand Guignol sind Lustmörder, welche die Körper ihrer Opfer mit Messer und Säge massakrieren, und Geisteskranke, die ihrem Gegenüber Vitriol ins Gesicht schütten. Wie im Grand Guignol geschieht auch bei Feuillade das Böse einzig um des Bösen willen – ohne Sinn und Zweck.

Kein Wunder, dass Feuillades FANTÔMAS mit seiner Verhöhnung von Recht und Ordnung einen Skandal in der bürgerlichen Öffentlichkeit provozierte. Nicht wenige glaubten gar, die abgründigen Filmgeschichten seien mehr als nur Fiktion. Wo René Navarre, der Darsteller des Fantômas, auftauchte, kam es zu Prügeleien zwischen Anhängern und Feinden des fiktiven Verbrecherfürsten. Mitunter rottete sich auch ein Lynchmob zusammen, welcher den Schauspieler anstelle seiner Figur aufknüpfen wollte.

Feuillade hatte die Panik, die seine Filme verbreiteten, indes nicht abgeschreckt, sondern nur noch stärker inspiriert. Mit LES VAMPIRES, seinem nächsten Mehrteiler, versenkte er das Publikum nur noch tiefer in der anarchischen, sinnlosen Lust am Bösen. Im Gegensatz zu den FANTÔMAS-Filmen tritt hier die Polizei nur noch am Rande auf. An deren Stelle besetzt nun die Verbrecherbande, die sich «Les Vampires» nennt, nahezu ausschliesslich die Szene. Die Handlung der VAMPIRES-Episoden ist noch löchriger als jene von FANTÔMAS – doch die Faszination, die von den halb-mythischen Schurken ausgeht, ist dafür umso stärker. Die in enge, schwarz-glänzende Trikots gekleidete Mörderin Irma Vep verführt zum Bösen. Ihr Blick hypnotisiert nicht nur die Figuren auf der Leinwand, sondern auch das Publikum davor. So wie in Irma Veps Namen die Buchstaben V-A-M-P-I-R-E durcheinandergewirbelt sind, ist in Feuillades Kino-Alpträumen die ganze Welt ins Chaos gestürzt: Wer zufällig den Kopf aus dem Fenster streckt, kriegt eine würgende Schlinge um den Hals geworfen, Radfahrer stürzen über gespannte Schnüre, harmlose Passanten sacken unversehens durch Falltüren. Prompt verliebten sich die Surrealisten in Feuillades Filme und deren Figuren. Irma Vep verschaffte André Breton und anderen wohlige Alpträume. Sie widmeten der Fledermaus-Frau und ihrer kaum weniger geheimnisvollen Hauptdarstellerin Musidora sogar Gedichte. Was sie betörte, war wohl die Radikalität, mit welcher sich Feuillades Filme über alle Schranken und Gesetze der Realität hinwegsetzten. Die Überwindung jeglicher «Vernunft-Kontrolle» zugunsten einer «Allgewalt der Träume», wie es die Surrealisten in ihrem Manifest von 1924 forderten, hatte Feuillade zusammen mit seinen Vampiren längst geschafft. Es war ein Ausbruch zum Bösen und gar noch darüber hinaus: «Gorgés de sang, visqueux et lourds, / Ils vont, les sinistres Vampires, /Aux grandes ailes de velours, / Non pas vers le mal ... vers le pire!» So stand es – angeblich von Feuillade selbst gedichtet – auf den Aushangplakaten zu LES VAMPIRES. Reklame für ein Kino des Ausbruchs hin zum Bösen ... und noch schlimmer.

Solche Ausbrüche aus der Realität haben das Böse nicht zum Ziel – der Ausbruch selbst ist das Böse. So jedenfalls versteht es Georges Bataille, jener Philosoph, der sein Denken wohl am ausschliesslichsten dem Bösen gewidmet hat. Das Vernünftige, das Gute, das Nützliche (und damit auch das, was dem Verbrecher nützt) wird vom Bösen überschritten. Darum ist das radikale Böse denn auch nicht zu verwechseln mit dem Verbrechen. Denn aus einem Verbrechen kann jemand noch einen Vorteil ziehen, man kann aus ihm noch als Profiteur hervorgehen. Das Böse aber, von dem Bataille spricht, entschlägt sich solchem Nützlichkeitsdenken und ist für den Urheber meistens gefährlicher als für dessen Opfer. Das absolute Böse zeigt sich als purer Wille zur Überschreitung, als Souveränität, die sich um nichts und niemanden schert. «Souveränität ist die Fähigkeit, sich unbekümmert um den Tod über die Gesetze zu erheben, die die Erhaltung des Lebens gewährleisten», schreibt Bataille. Das Böse ist der Bruch mit dem Gesetz, nicht bloss mit einzelnen seiner Paragraphen, sondern mit dem Gesetz als solchem. Ja, selbst die Naturgesetze werden vom Bösen verlacht.

1 PEEPING TOM *von Michael Powell, 1960*

2 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE *von Fritz Lang, 1933*

3 HÄXAN *von Benjamin Christensen, 1922*

Die Kunst ist bevorzugter Schauplatz dieses souveränen Bösen, mag die Kunst sich doch niemals unter das Gegebene mit all seinen Regeln und Beschränkungen fügen. Statt in der existierenden Welt verbrecherisch den eigenen Vorteil zu suchen, erfindet die Kunst böse neue Welten. So auch im Film. Das Kino von Méliès und Feuillade ist böse, weil Film hier nicht zur blossen Abbildung der Realität dient, sondern immer auch zu deren Überwindung. «Das Kino bedeutet eine totale Umkehrung von Werten, eine vollständige Umwälzung von Optik, Perspektive und Logik», durchschaute schon Batailles Seelenverwandter Antonin Artaud die Bosheit des neuen Mediums. Die Einzelbilder eines Films mögen fotografisch exakte Reproduktionen dessen sein, was sich vor der Kamera befunden hat – in der Aneinanderreihung auf dem Filmstreifen indes spotten sie der Realität und all ihren Regeln. Der Bruch mit dem Gesetz ist dem Film somit schon in seiner Technik eingeimpft. Der Teufel steckt in der Kino-Maschine – Satanas ex machina.

Deshalb ist es auch kein Zufall, wenn bei der Darstellung des Bösen im Film immer wieder der Akt des Filmemachens selbst zum Thema gemacht wird: In Benjamin Christensens HÄXAN von 1922 etwa. Angesichts seiner rätselhaften, unheimlichen Bilder möchte man beinahe meinen, es sei dem dänischen Regisseur gelungen, eine moderne Filmkamera direkt im längst vergangenen Mittelalter zu platzieren. Die Nähe, mit welcher der Film die Welt der Hexerei und Inquisition porträtiert, hatte zu Protesten, Zensureingriffen und in manchen Ländern gar zu Verboten geführt. Es scheint, als hätte das Publikum den Film mit seinem Gegenstand verwechselt, als sei das Medium selbst der Beelzebub, den es auszutreiben gilt. Doch diese scheinbar naive Reaktion ist so dumm nicht: Christensen hatte wohl selber ganz ähnliche Gedanken, als er in seinem eigenen Film auftrat – in der Rolle des Teufels.

Fritz Lang hat mit DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE von 1933, seinem zweiten Tonfilm nach M, ebenfalls gezeigt, wie stark das Böse an die Filmtechnik gekoppelt ist: Der geniale Bösewicht Dr. Mabuse dämmert in der Zelle einer Nervenklinik vor sich hin. Und doch versorgt er, der kein Wort redet, die ganze Unterwelt mit seinen mündlichen Anweisungen. Obwohl er verwahrt ist, gibt er in einem geheimen Zimmer, hinter einem Vorhang, seine schneidenden Befehle an die Verbrecherbande. Als schliesslich ein abtrünniger Ganove diesen Vorhang aufreisst, findet er dahinter nicht Mabuse, sondern nur einen Lautsprecher. Beim Versuch, der Stimme des Bösen auf die Spur zu kommen, findet man hinter dem Vorhang genau das, was man hinter der Leinwand eines Kinos in den dreissiger Jahren findet: nichts ausser einer Tonanlage. Das Böse – macht Lang damit klar – wird nicht durch Bild- und Tontechnik eingefangen, sondern steckt bereits in dieser drin. So ist denn die Macht Mabuses mit dieser Enthüllung nicht gebrochen, sondern hat sich im Gegenteil totalisiert. Losgelöst vom konkreten Körper und befreit aus dem Raum hinter dem Vorhang geistert Mabuses Stimme nun durch den Rest des Films, immerzu wispernd von der «Herrschaft des Verbrechens». Es ist, als hörte der Zuschauer selbst diese irre Stimme in seinem Kopf, die von der Souveränität des Bösen schwärmt, von einer blinden Zerstörungswut, die kein anderes Ziel hat als die totale Anarchie.

Niemand indes hat so schlagend gezeigt, wie tief das Böse in der Apparatur des Films steckt, wie Michael Powell mit seinem PEEPING TOM von 1960. Der Film beginnt, ein Auge in Grossaufnahme, es öffnet sich, eine Kamera beginnt zu rattern. Die Kamera nähert sich einer Prostituierten, geht mit ihr aufs Zimmer, sieht ihr beim Ausziehen zu und fährt dann auf ihr in Todesangst sich verzerrendes Gesicht, nähert sich immer mehr, offenbar bis der Tod eintritt. Danach Schnitt auf den Projektor, der uns das alles nochmals zeigt.

Die Lektion ist eindeutig: Zuschauen ist Filmen und Filmen ist Morden. So verstrickt Michael Powell bereits in den ersten vier Minuten seines Films das unvorbereitete Publikum rettungslos in die genuine Bosheit des Kinos. Unschuldig bleibt nur, wer vom ersten Filmbild an die Augen geschlossen hält. Hat man diesen Moment verpasst, gibt es kein Entrinnen mehr. Die Hauptfigur von PEEPING TOM ist Mark, ein junger Kameramann, der vom eigenen Film träumt. Ein Milchgesicht, still, schüchtern und unbeholfen, von Karlheinz Böhm perfekt gespielt mit der Haltung eines Musterschülers. Einzig in der Prothese, die er immer dabei hat, in der Kamera, steckt seine Mordlust. Mark tötet Frauen und filmt sie dabei; doch die beiden Taten sind dasselbe, denn die Mordwaffe ist das spitze, nach vorne ausgeklappte Stativ der Kamera. Eine Nahaufnahme hat zwangsläufig eine Aufspiessung des Objekts zur Folge. Zudem – so enthüllt sich erst am Ende des Films – hat Mark einen Spiegel auf seine Kamera montiert, in dem sich seine Opfer sehen können. Sie müssen die eigene Angst, den eigenen Tod als Zuschauer betrachten. Der Gefilmte ist immer auch Publikum, aus Opfern werden Täter. Welch ein Euphemismus, wenn eine blinde und gleichwohl klarsichtige Nachbarin zu Mark sagt: «All this filming isn't healthy.»

Subtil hatte Michael Powell bereits Jahre zuvor, in BLACK NARCISSUS von 1947, die lebensgefährlichen Risiken des Kinos gezeigt: Englische Missions-Nonnen werden von der Farbenpracht des indischen Dschungels in Wahnsinn und Mordlust gestürzt. Doch die bösen Farben waren keine natürlichen; es handelte sich um Technicolor. Die Chemiefarben des Films –

1 THE EXORCIST
von William Friedkin, 1973

2 THE NIGHT OF THE HUNTER
von Charles Laughton, 1955

3 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE
von Fritz Lang, 1933

so zeigte Powells Kameramann Jack Cardiff in diesem Meisterwerk der Farbdramaturgie – sind toxisch. Mit Filmfarben vergiftet, von Kamerafahrten erdrückt werden auch die Figuren aus Powells THE RED SHOES und TALES OF HOFFMANN, doch brauchte es wohl die Eindeutigkeit von PEEPING TOM, damit die Zuschauer endgültig verstanden: die Kamera ist ein Mordwerkzeug und das Filmen immer böse. Zwar phantasiert das Mädchen, in welches sich Mark verliebt, dass sie gemeinsam über eine magische Kamera ein Bilderbuch machen könnten. Doch der Filmapparat taugt nicht zur Verwirklichung von Kinderträumen. Statt eines Bilderbuchs inszeniert Mark am Ende seine eigene Hinrichtung. Der Bösewicht ist nicht Herr über das Böse, sondern dessen letztes Opfer. Und er begeistert sich daran. «I'm glad I'm afraid!» ruft Mark vor der eigenen Kamera aus.

In der unüberschaubaren und jährlich weiter ins Unendliche wachsenden Zahl von Filmen, die das Böse zum Thema haben, sind es Filme wie PEEPING TOM, die dem Bösen besonders nahe kommen. Filme, welche die Möglichkeiten ausschöpfen, mit allen Gesetzen und Regeln zu brechen, und die den Hang des eigenen Mediums zum Bösen immer mitbedenken. Deshalb findet man die radikalsten Annäherungen ans Böse nur selten in Horrorfilmen. Das Böse mag hier explizit Thema sein, doch mit seinen vielen Genreregeln ist gerade der Horrorfilm eine Gattung, welche Gesetze weitaus öfter befolgt, als sie zu überschreiten. Die Souveränität des Bösen findet man viel eher in den Genre-Zwittern, in jenen verrückten, mitunter missglückten Filmen, die sich über alle Film- und Erzählgesetze hinwegsetzen.

In Charles Laughtons THE NIGHT OF THE HUNTER von 1955 zum Beispiel, dieser abgründigen Mischung aus Märchen und Film noir mit einem Teufel im Predigergewand als Protagonisten. Wie bei Feuillade triumphieren auch hier die diabolischen Details. Einzelne Bilder entfalten ein Eigenleben: Etwa die der Hände des bösen Priesters, auf dessen Knöcheln die Worte «Love» und «Hate» tätowiert sind. Eine surreale Idee, böse und verrückt, wie jener Satanist aus dem Roman «The House of Dr. Edwardes» von Frances Beeding (der Hitchcocks SPELLBOUND als Vorlage diente), der sich den Namen Gottes auf die Fusssohlen tätowiert, um diesen mit jedem Schritt treten zu können.

Dem Bösen als Auflehnung gegen jede Vernunft-Kontrolle begegnet man bei unkontrollierten, unvernünftigen Filmemachern wie Mario Bava oder dessen Meisterschüler Dario Argento, deren manieristische Schauergeschichten vorführen, wie weit man mit grellen Farben, extravaganten Kamerafahrten und unmöglichen Kulissenräumen alle Gesetze der Realität übertreten kann.

Und man verspürt dieses Böse in PHASE IV, dem einzigen Spielfilm des Grafikers Saul Bass, in dem die gesamte Menschheit von Ameisen ausgelöscht wird. Gewiss sind Insekten in der Filmgeschichte sattsam bekannte Vertreter eines namenlosen Bösen. Doch während in Science-Fiction-Klassikern wie THEM! oder TARANTULA Ameisen und Spinnen vergrössert werden, um so ihre Bedrohlichkeit zu zeigen, verfährt Bass genau umgekehrt und ungleich filmischer: Mit extremer Brennweite aufgenommen, erscheinen unter der Mikroskopkamera des wissenschaftlichen Fotografen Ken Middleham gewöhnliche Ameisen als beängstigend fremde Wesen. Auch hier ist das Böse nicht etwas, was von der Kamera abgefilmt, sondern von ihr erst kreiert wird.

Auch in einem weitgehend konventionellen Horrorfilm wie William Friedkins THE EXORCIST von 1973 entstehen die bösesten Momente da, wo der Teufel nicht nur dargestellt wird, sondern in die Darstellung selbst eingreift: An mehreren Stellen skandiert der Regisseur den Film mit Einzelbildern einer dämonischen Fratze. Knapp über der Wahrnehmungsschwelle liegend, sind diese Einzelbilder nur als Blitz, als bloss aufflackernde Erscheinung sichtbar. Die Implikationen dieses Verfahrens ist eine perfide: Der Satan steckt zwischen den Bildern, so wie er im Körper des zu exorzierenden Mädchens steckt. Das Medium selbst ist besessen. Im Vergleich dazu wirkt denn auch die überarbeitete Version von THE EXORCIST, die man 2001 erneut ins Kino brachte, ungleich beruhigender. Dank nachträglich hinzugefügten Computertricks erscheint das Antlitz des Teufels nun auch in Wänden und Möbelstücken und verliert gerade dadurch seine Schockwirkung. Die Macher dieser zweiten Version meinten, die unheimliche Wirkung des Films noch gesteigert zu haben, tatsächlich aber haben sie sie gezähmt. Aus dem unendlichen Raum zwischen den Bildern hat man den Dämon in die Bilder hinein verschoben und damit auch in die klar umrissenen Grenzen des Kaders. Das Böse hat man so auf die Konventionen des Horrorgenres zurechtgestutzt – nicht zuletzt ein Beispiel dafür, wie skeptisch man gegenüber Nachbearbeitungen und Directors Cuts sein sollte. Denn das Neuere ist nicht zwangsläufig radikaler. Hier jedenfalls entpuppt sich die Aufrüstung des Films durch Special Effects als Verharmlosung. Man hat THE EXORCIST gleichsam selbst exorziert – und leider mit Erfolg: Zumindest im deutschsprachigen Raum ist heute nur noch die zweite Fassung erhältlich.

So ist denn das Horrorgenre mehrheitlich um Domestizierung des Bösen und weniger um dessen Analyse bemüht. Hingegen gibt es in anderen Genres Filmemacher, die auf der intimen Verbindung zwischen Technik des Films und den Transgres-

1 A CLOCKWORK ORANGE *von Stanley Kubrick, 1971*

2 VIDEODROME *von David Cronenberg, 1983*

3 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE *von Fritz Lang, 1933*

4 PHASE IV *von Saul Bass, 1974*

sionen des Bösen insistiert haben: In Stanley Kubricks A CLOCKWORK ORANGE wird der gewalttätige Protagonist Alex durch eine Bild-Ton-Montage zur Gewaltlosigkeit umerzogen und dadurch erst richtig brutalisiert, und auch in Alan J. Pakulas Paranoia-Thriller THE PARALLAX VIEW ist es eine Bild-Collage, mit welcher zukünftige Attentäter rekrutiert werden. Wiederum ist es die Filmsprache selbst, das Zusammenfügen von Bildern, welches böse macht.

Niemand nach Michael Powell hat so eingehend die bösen Kehrseiten des audiovisuellen Mediums untersucht wie der Kanadier David Cronenberg. Was PEEPING TOM dem Kino antut, das fügt Cronenbergs VIDEODROME Fernsehen und Video zu. Ein skrupelloser TV-Manager stösst auf einen Piratensender, der offenbar nichts anderes ausstrahlt als nonstop Folter und Mord. Doch durchs Zuschauen wird man nicht nur auf Distanz mitschuldig, das Fernsehprogramm involviert sein Publikum ganz direkt, es macht aus dem Mann auf der Couch den Foltermeister und Gefolterten zugleich: In den alptraumhaften Szenen des Films öffnet sich etwa im Körper des TV-Managers eine Wunde, in die er eine Videokassette schiebt. Ein anderes Mal wird die Mattscheibe seines Fernsehgeräts weich, so dass er sich buchstäblich darin versenken kann – ein Vorgang, der sowohl als Kopulation wie auch als Gefressen-Werden gelesen werden muss.

Die These des Medien-Theoretikers Marshall McLuhan vom audiovisuellen Medium als Fortsatz des eigenen Körpers wird hier von Cronenberg bis zur letzten Konsequenz durchgedacht: Was wäre, wenn die medialen Körperfortsätze nicht sauber funktionierende Organe, sondern wuchernde Tumore sind, welche schliesslich den Menschen zum blossen Anhängsel degradieren? «Sich unbekümmert um den Tod über die Gesetze zu erheben, die die Erhaltung des Lebens gewährleisten», darin sah Bataille die böse Transgression, zu welcher der Künstler in seinem Werk fähig ist. Bei Cronenberg praktiziert das TV-Gerät selbst diese Grenzüberschreitung. Die Endlichkeit und Begrenztheit des Menschen – auch dieses Gesetz bricht der Medien-Apparat. Am Ende von VIDEODROME schiesst sich der Protagonist eine Kugel in den Kopf. Doch erst, nachdem er bereits sich selbst im Fernsehen genau das hat tun sehen. Das Leben des Menschen hat ein Ende, doch das Video dreht in bösen Endlosschlaufen. «Long live the new flesh!», mit diesen Worten verabschiedet sich die Hauptfigur. Das neue Fleisch, das niemals sterben wird, ist aus bewegten Bildern und Tönen, aus Videobändern und Kathodenstrahlröhren zusammengeschweisst – und es kennt kein Erbarmen.

Faszinierend ist, wie Cronenberg eine Ambivalenz gegenüber solchen Transgressionen auszuhalten vermag. Schrecklich, grausam und tödlich ist die Bosheit des Mediums, und Cronenberg zeigt sie mit ekelerregender Schonungslosigkeit. Und doch stösst er damit nicht ab, sondern gesteht sich und uns Zuschauern ein, wie erregend das absolut Böse ist. Mit allen Zwängen, Regeln und Gesetzen brechen zu können, das ist die Geilheit, welche die Kunstwerke anzustacheln wissen. Doch der Bruch mit allen Gesetzen bedeutet auch den Bruch mit uns Zuschauern.

Auch in seinem sträflich unterschätzten Film EXISTENZ von 1999 untersucht Cronenberg die Medien als Schauplatz eines verführerischen und selbstmörderischen Bösen, doch diesmal sind es Computergames. Wie die Figuren in ihrer *virtual reality*, so verirrt sich der Zuschauer in den Handlungsebenen dieses Films. Andauernd wird er überrascht, böse aus der Bahn geworfen von Brüchen in der Story, Brüchen in der formalen Gestaltung – andauernde Subversion des Bösen. Neben diesen werden auch alle andern Grenzen überschritten: Körpergrenzen werden durchlässig, wenn sich die Spieler ihre Konsole direkt an einem anus-ähnlichen Loch im Rücken anschliessen. Natur und Kultur lassen sich nicht mehr separieren, wenn die Kadaver von mutierten Fischen zu Maschinen zusammengesteckt werden. Hier geht Cronenberg noch einen entscheidenden Schritt weiter: denn die Grenzüberschreitungen, welche zelebriert werden, erweisen sich als immer schon vorprogrammiert. Vorausberechnete Transgression ist keine mehr. Die zwischen Angst und Begeisterung pendelnde Faszination für den Film als Medium des Bösen, wie sie Feuillade, Lang und Powell beseelte, ist beim späten Cronenberg einer sarkastischen Nüchternheit gewichen. Cronenberg fragt sich und uns, ob der Film seine revolutionäre Kraft, seine Fähigkeit zur totalen Umkehrung aller Werte, mithin seine souveräne Bosheit nicht längst eingebüsst habe. Vielleicht ist das Böse auch nur ein Spiel. «Are we still in the game», fragt in der letzten Szene von EXISTENZ eine Figur, unsicher lächelnd, während eine Pistole auf sie gerichtet ist. Ist es Transgression oder nur Wiederholung? Doch wenn das Böse nur ein weiteres Game-Level war, ist das nicht vielleicht noch schlimmer. Böser noch als böse?

Johannes Binotto

Literatur zum Thema:
Georges Bataille: Die Literatur und das Böse. München, Matthes & Seitz, 1987
Amos Vogel: Film als subversive Kunst. Hamburg, Rowohlt, 2000

CLIENTE
Josiane Balasko

Schon in GRAN TORINO lässt sich etwas davon absehen, namentlich dort, wo Clint Eastwood beim Barbecue die chinesische Nachbarin fragt, wie sie ihren Hund zubereitet haben möchte, und mit soviel Dreistigkeit ungerügt davonkommt. Sichtlich hat die forcierte politische Korrektheit in neuester Zeit sehr zu leiden, jenes idiomatische Regelwerk, heisst das, dessen Wächter sich ungern daran erinnern lassen, dass Nigger ein anstössiges Schimpfwort ist, aber eines, das etymologisch gesehen nichts anderes bedeutet als ganz unverdächtig: Schwarzer. Weswegen es gerade die, die damit verächtlich gemacht werden sollen, untereinander massenhaft gebrauchen, ohne jeden despektierlichen Gedanken.

CLIENTE stellt nun seinerseits etliches auf die Füsse, das Kopf steht in den laufend aufdatierten Listen der übeln Rede. Dumme Kuh, fette Dudel, magere Geiss, schmutzige Schlampe, blöde Fotze und andere ausgewählte Invektiven und Kraftausdrücke abgestuft aggressiven Kalibers flitzen ungebremst durch die Dialoge. Männer decken im wirklichen Leben die Frauen damit ein, und das geschieht auch, aber nicht nur, wenn das andere Geschlecht weghört. Weil es aber diesmal, auf der Leinwand, vorwiegend Weiber sind, die ihresgleichen mit Unflat überschütten, werden die Injurien schon fast als Zärtlichkeiten unter lauter Schwestern und Freundinnen empfunden.

Ganz oben auf der Popularitätsliste figuriert das universelle französische *connasse*. Die ursprüngliche Bedeutung leitet sich von *con* für die Vagina her, hat sich dann aber im allgemeinen Verständnis soweit verwaschen und verschlissen, bis es heute locker mit blöde Kuh, fette Dudel, magere Geiss oder schmutzige Schlampe zu verdeutschen ist. Die ominöse Wortbildung wird in der Tat nur noch bedingt als Fotze – eigentlich: «Fotzin» – wahrgenommen. Es verhält sich ein bisschen ähnlich damit, wie Nigger für manche nie wieder neutral an einen Schwarzen wird denken lassen.

Die Regisseurin *Josiane Balasko* spielt ruppig und laut auch eine der Hauptrollen und hockt dabei so wenig auf dem Schandmaul, wie sie ihr unübersehbares Übergewicht verdeckt. Die leidige politische Korrektheit wird in ihrem Film keineswegs etwa selbstzweckhaft missachtet, ohne guten Grund und Anlass. Denn da, wo einklagbare Beleidigungen zu verbalen Streicheleinheiten konvertieren, da kann dann auch, über die gesamte Handlung hinweg, das alttestamentarische *pute* ausschliesslich die eine männliche Hauptfigur bezeichnen. Die Urvokabel für Hure steht an zweiter Stelle in der Beliebtheits-Skala der wilden Wörter, und fürwahr, sie trifft einen bemitleidenswerten Burschen. Dabei behält das Französische, analog zum Deutschen, *pute* ganz nur dem weiblichen Geschlecht vor, im grammatikalischen wie im eigentlich sexuellen Sinn.

Aber der Kerl ist eine Nutte, kein Zweifel: *une pute*. Er versucht's gar nicht zu bestreiten. Bestenfalls kann ihn ein Begriff, der etwas mehr ins Beschönigende schlägt, unter die Gigolos einreihen. Auch diese Zuteilung lässt er auf sich sitzen. Not leidende Frauen beglückt er im Austausch mit einer gewissen finanziellen Beglückung der eigenen Person. Aber es geschieht, wie seine bewegliche Tarifskala verrät, aus purer ökonomischer Verlegenheit, was schon fast für eine Rehabilitierung ausreicht. Ausserdem will er mit Erektion auf Kommando nie ein Problem gehabt haben. Der Service ist also qualifiziert und garantiert.

Eine seiner zahlungskräftigsten Klientinnen oder *clientes* ist die unbeleibt und unbemannt gebliebene Frühfünfzigerin Judith. Die lebenslange Egoistin tut alles aus dem genauen Gegenteil von purer ökonomischer Verlegenheit: weil sie glaubt, es sich leisten zu können und müssen. Und zwar reicht diese Gewissheit bis dahin, wo die Titelheldin einen hilflosen, jämmerlichen Versuch startet, sich in ihre männliche Nutte, die *pute*, zu verlieben, wofür er oder sie erst mal seiner oder ihrer Frau auszuspannen wäre. Dann wenn einer oder eine kassiert, hat er oder sie gefälligst die Meistbietende zu lieben. Die Gesetze des Marktes kennen keine Ausnahmen.

Josiane Balasko umgeht die meisten Bettszenen, die da sicher am Platz wären, die aber heute nur noch langweilen. Ihr liegt viel mehr zum Beispiel an einer raffinierten Inszenierungsmethode, die darin besteht, nacheinander drei Darstellerinnen sich in den Vordergrund spielen zu lassen. *Nathalie Baye* an erster Stelle ist die emeritierte *vedette* aus bald vier Dekaden französischen und nebenbei auch schweizerischen Kinos, eine satte Könnerin einmal mehr auf der Höhe ihrer besten Rollen. Sodann greift die Regisseurin ein, um ihr eigenes körperliches und stimmliches Potenzial mit mannweiblicher Wucht durch die Szenen zu jagen. Doch halt, da schleicht sich hinter den beiden, zwanzig Jahre jünger, die anfangs unscheinbar, sogar verzagt wirkende *Isabelle Carré* heran, ein blasses Blondchen, wie es aussieht, das dann aber von förmlichen Energiewallungen überwältigt wird.

Um die defekte Ordnung der Geschlechter zu flicken, hat sie ihren Mann, diese Nutte, den Fängen und Fallen des horizontalen Gewerbes zu entreissen. Dabei überholt sie ihre vorausgeeilten Kolleginnen wie im Zieleinlauf eines Marathons. Auf diese Weise steigert sich der Film von einer kühl-eleganten über eine verschwitzt-handfeste zu einer wahrhaft aufgewühlten weiblichen Interpretation.

Jemand musste den Stall ausmisten. Nur war von männlicher Seite nichts zu erwarten.

Pierre Lachat

R: Josiane Balasko; B: J. Balasko; nach ihrem gleichnamigen Roman; K: Robert Alazraki; S: Claudine Merlin, Marie de la Selle; A: Olivier Radot; Ko: Fabienne Katany; T: Michel Kharat, Marie-Christine Ruh, Dominique Hennequin. D (R): Nathalie Baye (Judith), Josiane Balasko (Irène), Isabelle Carré (Fanny), Eric Caravaca (Marco), Catherine Hiegel (Maggy), Marilou Berry (Karine), Félicité Wouassi (Rosalie). P: Gaumont, Josy Films, France 3 Cinéma, LGM Productions, SPAD Productions; Cyril Colbeau-Justin, Jean-Baptiste Dupont. Frankreich 2008. 105 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich

PARLEZ-MOI DE LA PLUIE
Agnès Jaoui

Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri sind für vieles berühmt geworden: Als *die Jabacs* tituliertes Powercouple des französischen Autorenfilms; als erfolgreiches Drehbuchautoren-Gespann und als Schauspieler in eigenen und fremden Filmen; Jaoui seit LE GOÛT DES AUTRES (2000) auch als Regisseurin gemeinsamer Projekte. Geachtet werden die Jabacs zudem für ihr feines Gespür für soziale Hierarchien, für ihre Kunst, in Ensemblefilmen der französischen Gesellschaft elegant geschwungene Spiegel vorzuhalten – sowie für die Unbeschwertheit, mit der sie das Unglück ihrer Figuren einfangen.

Denn deren Pech im Leben ist unser Vergnügen im Kino. Dies gilt zumindest für die Rollen von Jean-Pierre Bacri, wenn er den sympathischen Tölpel gibt und mit blindem Enthusiasmus und grimmiger Komik von einem Missgeschick ins nächste rennt. Sein liebenswerter Bourgeois aus LE GOÛT DES AUTRES, der sich im unvertrauten Künstlermilieu zum Narren macht, ist da noch in schönster Erinnerung.

In PARLEZ-MOI DE LA PLUIE spielt Bacri einen unbekümmert dilettierenden Filmemacher, Michel, der – dauernd abgelenkt – das Porträt einer feministischen Politikerin dreht. Einen Produzenten hat er keinen, dafür ist er mit der (verheirateten) Schwester der porträtierten Agathe Villanova heimlich liiert. Wenn Michel vergisst, die Kamera anzustellen, während die – von Jaoui gespielte – Interviewte rhetorisch endlich in Schwung kommt; wenn er seine Ungeschicklichkeit überspielt und dabei sein schlaumeierisches Grinsen aufsetzt; wenn Regen oder eine blökende Schafherde den x-ten Auftritt vermasseln und Michel dabei so unschuldig verdattert dreinschaut wie ein getretener Dackel, dann sind ihm Gelächter wie Sympathie gewiss. Dabei wird Michels Pech gewissermassen orchestriert durch das Unglück aller anderen: Agathe, der selbstgewissen Politikerin, wird während der Dreharbeiten im früheren Elternhaus auf unangenehme Weise bewusst, wie unbeliebt sie sich mit ihrer forschen Art bei ihrer Schwester und ihrem vernachlässigten Freund gemacht hat; die Schwester ist mit ihrem Leben sowieso unzufrieden, und Michels Kameraassistent Karim, der Agathes Feminismus ins Lächerliche zu ziehen versucht, überspielt damit vor allem seine Wut und Scham über die Lebensumstände seiner algerischen Mutter, die Agathes Familie seit langem selbstlos dient. Jeder fühlt sich also auf seine Art benachteiligt – und pflegt seinen Opferstatus wie ein liebgewordenes Refugium, wie es Jaoui und Bacri in einem Interview einmal formulieren.

Es sind von Jaouis früheren Filmen her vertraute Themen, die die Comédie dramatique variiert: Erneut geht es um gesellschaftlichen Erfolg und Misserfolg (und um die Gründe dafür); um (fehlende) Anerkennung in der Familie und im sozialen Umfeld – oder allgemeiner gesprochen: darum, wie wir uns über den Spiegel definieren, den uns andere vorsetzen.

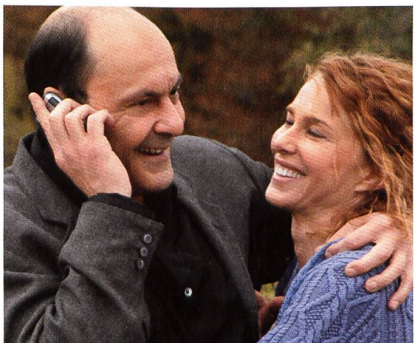
Während Jaouis letzter Film COMME UNE IMAGE (2004) das Thema sehr ernst, mit fast schmerzlicher Konzentration angeht, ist der Tonfall von PARLEZ-MOI DE LA PLUIE deutlich komödiantischer und knüpft damit bei LE GOÛT DES AUTRES an. Die kleinen Dramen von Haupt- und Nebenfiguren werden mehr angedeutet als ausgeführt; die Montage setzt zwischen eher kurzen Szenen punktgenaue Schnitte. Rhythmisiert wird der Ablauf der Szenen auch durch ein paar wiederkehrende, meist klassische Musikstücke, die den Handlungsverlauf interpunktieren und dem Ganzen einen beschwingten, leicht theatralischen Anschein verleihen. Auch dieses Stilmittel kennt man aus früheren Filmen der Jabacs.

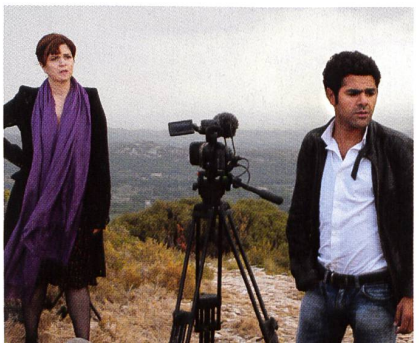
Und doch zeigt gerade ein Vergleich mit LE GOÛT DES AUTRES, was PARLEZ-MOI DE LA PLUIE zunehmend fehlt: eine Genauigkeit in der Figurenzeichnung, die über die präzise Skizze hinausgeht; ein menschliches Drama und gesellschaftliches Gruppenporträt mit wirklicher Tiefenschärfe. In LE GOÛT DES AUTRES hat Bacri als verunsicherter Bourgeois ja vor allem deswegen berührt, weil er – nicht zuletzt uns Zuschauer – so überrascht hat, weil den geistig angeblich minderbemittelten Fabrikanten alle so unterschätzt haben. Michel kann man nicht wirklich unterschätzen. Er bleibt bis zum Filmende so einfach gestrickt, wie er auf den ersten Blick erscheint: Er ist, bei aller Sympathie, immer eine Spur zu berechenbar, um wirklich ernst genommen zu werden. Jaoui wiederum verkörpert ihre Rolle mit gewohnter Lebhaftigkeit. Allerdings hat Agathe in ihren Auseinandersetzungen allzu leicht durchschaubare Kontrahenten; ein überraschendes, interessantes Gespräch, das über Klischees über ehrgeizige Politikerinnen hinauskommt, kommt so jedenfalls nie in Gang. Das enttäuscht etwas bei Agnès Jaoui, deren Rollen zu den interessantesten Frauenfiguren des französischen Gegenwartskinos zählen.

Trotz solcher Einwände bleibt das Vergnügen, mit Jaoui und Bacri liebgewordenen alten Bekannten wiederzubegegnen. Und Vergnügen besteht hoffentlich nicht nur für treue Jabacs-Anhänger. Denn da ist zum Beispiel immer noch diese Beiläufigkeit, mit der die zwei auf den Punkt bringen, worum es ihnen geht. Etwa in der Kiff-Szene: Michel dreht Agathe während einer Interviewpause einen Joint an, und während die grinsend Bekifften allmählich den Gesprächsfaden verlieren und sich plötzlich mehr für die Ameisen am Boden als für Politik interessieren, kommen sie, entspannt assoziierend, sich und ihrem Gesprächsanliegen auf einmal viel näher. Es ist fast, als wohne man für kurze Zeit der Alchemie eines kreativen Prozesses bei, wie sie den Jabacs bestens vertraut sein muss.

Kathrin Halter

R: Agnès Jaoui; B: Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri; K: David Quesemand; S: François Gedigier; A: Christian Marti; Ko: Eve-Marie Arnault; T: Jean-Pierre Duret. D (R): Agnès Jaoui (Agathe Villanova), Jean-Pierre Bacri (Michel Ronsard), Jamel Debbouze (Karim), Pascale Arbillot (Florence), Mimouna Hadji (Mimouna), Florence Loiret-Caille (Aurélie), Anne Werner (Séverine), Laurent Jarroir (Guillaume), Marc Betton (Produzent). P: Les films A4, France 2 Cinema, Studio Canal; Christian Bérard, Jean-Philippe Andraca. F 2008. 98 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich





MOSCOW, BELGIUM
Christophe van Rompaey

Für den britischen Kleingangster in IN BRUGES war es wie ein Ort aus einem anderen Universum – «Bruges», da musste er erst einmal überlegen, wie das überhaupt auszusprechen sei. Mit «Brügge» dürften Deutschsprachige nicht dieselben Probleme haben, doch ist das belgische Filmschaffen jenseits der Landesgrenzen eine eher unbekannte Grösse, die sich derzeit praktisch nur mit einem einzigen Namen verknüpft, dem der Gebrüder Dardenne.

Erschöpft sieht sie aus, die Frau, deren Gesicht die Kamera zu Beginn des Films aus der Nähe erfasst, beim Einkauf im Supermarkt, zwei Kinder im Schlepptau. Wenn sie gleich darauf, beim Ausparken auf dem Parkplatz, einen Lastwagen rammt, dann merkt der Zuschauer, was sich in ihr alles angestaut hat – so wie sie den LKW-Fahrer beschimpft und dabei schnell grundsätzlich wird. Von der Feststellung «Was sucht ein LKW auf dem Parkplatz?!» zur Bezeichnung des blond gelockten Fahrers als «Wikinger» und der – direkt unter die Gürtellinie zielenden – Beleidigung «Je grösser der Truck, desto kleiner die Zündkerze» ist es bei ihr nur ein kurzer Weg. Der Fahrer kann zwar anfänglich dagegen halten, aber angesichts ihrer verbalen Angriffslust schluckt er irgendwann leer und verstummt. So beginnt eine Liebesgeschichte, zwischen Matty, 41, und Johnny, 29.

«Fünf Monate, zwei Wochen und drei Tage» ist es her, dass Matty von ihrem Mann Werner verlassen wurde, wie sie ihrer Kollegin im Postamt, wo sie hinter dem Schalter sitzt, berichtet. Dass sie die Tage zählt, zeigt, dass sie ihn noch immer liebt und auf seine Rückkehr hofft. Werner, der jünger ist als sie und an der Kunstakademie unterrichtet, hat sich mit einer zweiundzwanzigjährigen ehemaligen Schülerin von ihm eingelassen, kommt allerdings regelmässig nach Hause, um die beiden jüngeren der drei Kinder abzuholen – und um seine Wäsche von Matty bügeln zu lassen.

Mehrfach sieht man Matty im Waschsalon sitzen und warten, die Erschöpfung ist ihr anzusehen, aber zugleich sind dies Momente, wo sie für sich ist, ihre Ruhe hat – und Ruhe ist das, was sie will, wie sie Johnny erklärt – keine aufregende Beziehung mit einem zwölf Jahre jüngeren Fernfahrer. Aber der lässt nicht locker, taucht zuerst bei ihr auf, um den Schaden an der Kofferraumhaube ihres Wagens zu reparieren, und bittet dann, nach Teilnahme am familiären Abendessen, um ein Date. Und auch wenn Matty bei diesem Treffen erklärt, sie wolle nur ihren Mann ärgern, merkt der Zuschauer doch, dass das so nicht stimmt. Denn im Gespräch mit Werner war sie zuvor viel bestimmter aufgetreten als bei der vorherigen Begegnung: «Entweder du kommst zurück oder du reichst die Scheidung ein!» Wobei ihre Klarheit («Du willst alles: die Rosinen, den Kuchen und die Frau des Bäckers») nicht unbedingt auf sie selber zutrifft. Ihre Vorliebe für Senf zur Blutwurst, die sie wiederholt ihrer Familie serviert, sieht Johnny nämlich aus einer ganz anderen Perspektive: «Senf verschliesst die Nase: man riecht und schmeckt nichts mehr.» MOSCOW, BELGIUM erzählt, wie Mattys Geschmacksnerven langsam stimuliert werden.

Auch wenn die erste Verabredung mit Johnny schliesslich im Führerhaus seines Lastwagens endet, sträubt sich Matty gegen ihre Gefühle, behauptet gegenüber ihrer siebzehnjährigen Tochter Vera, «es war nichts ... es war ein Mal ...» Aber auch hier strafen die Bilder die Worte Lügen, ist das Tun den Worten voraus: Wenn Matty sich anschliessend vorm Zubettgehen nackt im Spiegel betrachtet, sich zur Seite dreht und ihre Brüste anfasst, dann erkennt man darin ein neues Selbstbewusstsein. Und tatsächlich, bevor sie das Licht löscht, lächelt sie sogar.

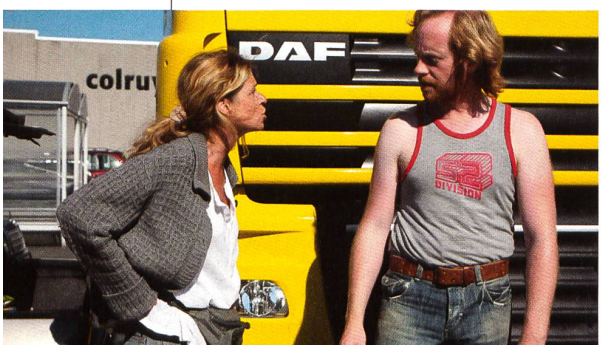
Spätestens in diesem Moment weiss man, wie diese Geschichte enden wird. Wo andere Erzählungen dieser Art allerdings vor das Happy End lauter Pseudo-Hindernisse aufbauen, die in ihrer Durchschaubarkeit den Zuschauer einzig durch das Moment der Verzögerung zu unterhalten wissen, haben die Hindernisse in diesem Film eine viel realere Basis. Etwa die Vergangenheit von Johnny: Werner hat Nachforschungen angestellt. Das diskreditiert ihn natürlich sofort, aber damit konfrontiert, muss Johnny schliesslich zugeben, ja, er war im Knast, weil er seine Freundin verprügelt hatte – als er herausfand, dass sie ihn seit drei Monaten mit einem anderen betrog. Er hatte getrunken (seitdem nur noch Wasser) und deshalb seine Kräfte unterschätzt. Das kann Matty akzeptieren, nicht aber seinen Rückfall. Ein Bier zum Mittagessen lässt Johnny seine guten Vorsätze vergessen, und als gleich darauf vor dem Restaurant seine Ex-Freundin mit ihrem Liebhaber und Anwalt («der Reiche mit dem Sportwagen») vor ihm steht, zeigt er ihm auf brachiale Art (die zwar nur dessen Sportwagen, damit ihn selber vermutlich aber umso mehr trifft), was er von ihm hält. Danach herrscht erst einmal wieder Funkstille zwischen Matty und Johnny. Aber dies ist nicht das Ende der Geschichte.

MOSCOW, BELGIUM entreisst die Liebesgeschichte vom ungleichen Paar jenem Schema der Rosamunde-Pilcher-Verfilmungen des ZDF und der Degeto-Schnulzen der ARD, die die Fernsehanstalten seit Jahren okkupieren. Regisseur Christophe van Rompaey, geboren 1970 in Gent, hat sein Kinodebüt innerhalb von zwanzig Tagen vor Ort realisiert. In seiner präzisen Milieuschilderung und den pointierten Dialogen ist sein Film durchaus SOMMER VORM BALKON von Andreas Dresen und Wolfgang Kohlhaase vergleichbar.

«Moscou», das ist übrigens eine Endhaltestelle der Strassenbahn in Gent, eine eher triste Arbeitersiedlung am Stadtrand, weit weg von den historischen Bauten des Altstadtzentrums.

Frank Arnold

AANRIJDING IN MOSCOU (MOSCOW, BELGIUM)
R: Christophe van Rompaey; B: Jean-Claude van Rijckeghem, Pat van Beirs; K: Ruben Impens; S: Alain Dessauvage; Ko: Tine Verbeurgt; M: Tuur Florizoone. D (R): Barbara Sarafian (Matty), Jürgen Delnaet (Johnny), Johan Heldenbergh (Werner), Anemone Valcke (Vera), Sofia Ferri (Fien), Julian Borsani (Peter). P: A Private View; Jean-Claude Van Rijckeghem. Belgien 2008. 102 Min. CH-V: cineworx; D-V: Senator



IL DIVO
Paolo Sorrentino

Gewöhnlich wird von jungen Menschen eine andere Haltung dem Leben gegenüber erwartet als von alten. Zur Kritik an herrschenden Verhältnissen sollte sich bei der nachwachsenden Generation immer auch das Engagement für eine bessere Welt gesellen. Die Verhältnisse, die sind halt so – das ist eher die Lebensweise, manchmal schon resignative Haltung der Alten. Nun ist der Regisseur von IL DIVO, Paolo Sorrentino, noch zu den jungen und aufmüpfigen Filmemachern zu zählen. Der 1970 in Neapel Geborene hat sich mit seinen Kinofilmen L'UOMO IN PIÙ (2001), LE CONSEQUENZE DELL'AMORE (2004) und L'AMICO DI FAMIGLIA (2006) ein von der Kritik und von Festivaljurys gewürdigtes Opus erarbeitet, und gerade er beschwört mit dem Porträt Giulio Andreottis eine Sicht auf Italiens politisches Geschehen, das von Konspiration, Rache und Mord geprägt ist. Die demokratische Staatsform ist in seinem Film nur eine volkstümelnde Camouflage der Diktatur der Mächtigen. Sein Abgesang auf eine jeglicher Sozialität abholden Politik wird am Ende von der trivialen Sinnlosigkeit des Schlagers «Da da da ich lieb dich nicht du liebst mich nicht aha aha aha» verstärkt.

«È molto cattivo, è una mascalzonata», soll Andreotti nach der Sichtung seines ins Bild gesetzten Porträts geäussert haben, das in der meisterhaften Montage von knappen Sequenzen und oft kürzesten Einstellungen ein undurchsichtiges Gefüge von Handlungen und Begebenheiten schafft, das nur die allgewaltige Person des mächtigen Politikers zu beherrschen scheint, der in der Person des Schauspielers *Toni Servillo* – in Mateo Garrones GOMORRA hat er eine andere Ausprägung eines Mafiosos gespielt – wahrlich wie ein Göttlicher die Fäden des Geschehens zu ziehen weiss. Als einzige Figur ständig präsent, meint man in ihm den zu erkennen, der für alle Un- und Schandtaten verantwortlich ist. Seine steife gedrungene Gestalt mit den unbeweglichen Gesichtszügen und den Segelohren durchdringt das filmische Geschehen wie ein negativ gepolter "Superman".

Es mag für die Zuseher, denen die italienische Politik der letzten Jahrzehnte nicht (so) geläufig ist, eine gehörige Zumutung sein, diesem Feuerwerk bildlicher Emanationen aufmerksam zu folgen und daraus eine Vorstellung zu gewinnen, die eine zur Wiedergabe reife Erzählung auslösen kann. Schliesslich war der am 14. Januar 1919 geborene Giulio Andreotti an 33 von 59 Regierungen nach 1945 beteiligt und siebenmal Ministerpräsident; 1992 wurde er von Staatspräsident Cossiga zum Senator auf Lebenszeit ernannt. Seine Beziehungen zum Vatikan waren so eng, dass sie als ein Konstituens seiner Macht angesehen werden können, und es gelang ihm immer wieder, die Aufhebung seiner Immunität zu verhindern. Auch der schlussendliche Sieg der italienischen Gerichtsbarkeit, die ihn 2002 zu 24 Jahren Haft wegen seiner Verbindungen zur Mafia verurteilte, war nur auf dem Papier gegeben, weil ein Jahr später das Urteil wegen Verjährung aufgehoben wurde. Ob sich Andreotti mit dem Mafiaboss Salvatore Riina, einem Massenmörder, getroffen hat, wird behauptet, bleibt aber auch im Film offen, weil die Beweise fehlen. Sorrentino lässt trotzdem die Puppen tanzen und choreographiert mit den Personenkonstellationen eine Umgebung, in der das hochrangige Mitglied der Democrazia Cristiana auch ohne Beweise als der allmächtige Drahtzieher erscheint.

Der mächtige Bilderreigen, in dem die Grossaufnahme von Andreottis Händen den gleichen Stellenwert hat wie das Personentableau nach Art eines repräsentativen Gemäldes, auf dem die Honoratioren vereinigt sind, in dem spannungsgeladen der Imperator mit seinen Personenschützern durch nächtliche regennasse enge Strassen seinem Ziel zustrebt, in dem die Ermordung unliebsamer Personen ebenso erregend inszeniert ist wie die ausgelassenen Tanzbewegungen der vergnügungssüchtigen Politikerkaste, wird mit einem ebenso vielfältigen Musikteppich grundiert, in dem die originale Musik von *Teho Teardo* kombiniert ist mit Songs von Cassius, Barbara Morgenstern, The Veils, Bruno Martino oder Renato Zero, mit Ausschnitten aus Kompositionen von Vivaldi, Sibelius, Fauré oder Saint-Saëns. Das filmische Geschehen bricht über uns herein wie eine plötzliche Katastrophe, die stringentes Handeln und Denken beeinträchtigt, aber eine voyeuristische Faszination zu gewinnen vermag.

Der starre und doch so ausdrucksstarke Körper Andreottis, dem Toni Servillo eine überzeugende Präsenz zu verleihen vermag, kann für das starre politische System stehen, in dem Korruption, Verbrechen gegen Menschen, geschickt getarnte Aktivitäten der Kurie nur um das eine Bemühen zu kreisen scheinen, den Machterhalt der politischen, wirtschaftlichen und religiösen Eliten zu sichern. Die zwiespältige Haltung Andreottis bei der Entführung und Ermordung seines Parteifreundes Aldo Moro, die unaufklärbaren Verbindungen Andreottis zu mafiösen Organisationen, das Privatarchiv Andreottis, in dem die Untaten seiner Freunde und Feinde gespeichert sind – das alles ist eine hoffnungslose Gemengelage für ein politisches Gegenüber, dem moralische Werte ein Geleitfaden sein mögen. Aber diese zwiespältige Figur scheint auch Ausdruck unseres existentiellen Spiels zu sein. Und Sorrentino hat sich für die Konzeption seines Films unter anderem ja auch von Margaret Thatchers Beurteilung Andreottis anregen lassen: «Er schien entschieden gegen jegliche ethischen Prinzipien zu sein und war geradezu davon überzeugt, dass ein Mensch mit Prinzipien dazu verdammt ist, sich lächerlich zu machen.»

Erwin Schaar

R, B: Paolo Sorrentino; B: Paolo Sorrentino; K: Luca Bigazzi; S: Cristiano Travaglioli; A: Lino Fiorito; Ko: Daniela Ciancio; M: Teho Teardo. D (R): Toni Servillo (Giulio Andreotti), Anna Bonaiuto (Livia Andreotti), Giulio Bosetti (Eugenio Scalari), Flavio Bucci (Franco Evangelisti), Carlo Buccirosso (Paolo Cirino Pomicino), Giorgio Colangeli (Salvo Lima), Alberto Cracco (Don Mario), Piera Degli Esposti (Signora Enea), Lorenzo Gioielli (Mino Pecorelli), Paolo Graziosi (Aldo Moro). P: Indigo Film, Lucky Red, Parco Film; Francesca Cima, Nicola Giuliano, Andrea Occhipinti. I, F 2008. 117 Min. CH-V: Filmcooperative Zürich

MAN ON WIRE
James Marsh

Mit dem ersten Schritt sei die ganze Anspannung schlagartig von ihm gefallen, erzählt der Mann, der mit seinen knapp sechzig Jahren noch immer nicht still sitzen und sein Leben ruhig in eine Kamera schildern kann. Es war der 7. August 1974, und die Nacht über New York war kühl und klar. Man konnte die Sterne am Himmel leuchten sehen, und vom Dach des World Trade Centers aus hatte man einen phantastischen Blick über die Stadt. Dann kam der Morgen, und Philippe Petit setzte endlich den grössten Schritt seines Lebens: Er stieg auf ein Drahtseil, das er und seine Helfer in der Nacht zwischen den Türmen gespannt hatten, und balancierte eine dreiviertel Stunde auf einem fünfundsiebzig Meter langen Stahlseil zwischen den Zwillingstürmen über Manhattan.

Auf diesen Moment lief alles hinaus, auf diesen Augenblick hatte sich der Autodidakt jahrelang vorbereitet, seit er in einer Pariser Zahnarztpraxis über den Bau des World Trade Centers gelesen hatte. Damals war in ihm ein Plan gereift, der ihn nicht mehr losliess, der ihn obsessiv verfolgte und der ihn aber auch blind für vieles andere machte.

Nun hat der britische Dokumentarist James Marsh den Hochseilakt des eigenwilligen Franzosen rekonstruiert und ist im Gegensatz zu Petit kein Risiko eingegangen: Mithilfe von Archivmaterial, nachgestellten Szenen, Fotografien und den Schilderungen alter Weggefährten und Helfer steht MAN ON WIRE ganz im Zeichen der Bewunderung eines Ausnahmetalents. Bereits zu Beginn montiert Marsh Jugendaufnahmen Petits und die sich gerade in Bau befindlichen Türme als *split screen* und suggeriert fortan eine Symbiose zwischen Mann und Monument. Wie bei Petit ist auch bei Marsh dramaturgisch alles auf ein einziges Ziel ausgerichtet, und so wird sogar Petits Spaziergang zwischen den Türmen von Notre Dame oder über die Hafenbrücke von Sydney zur Aufwärmübung.

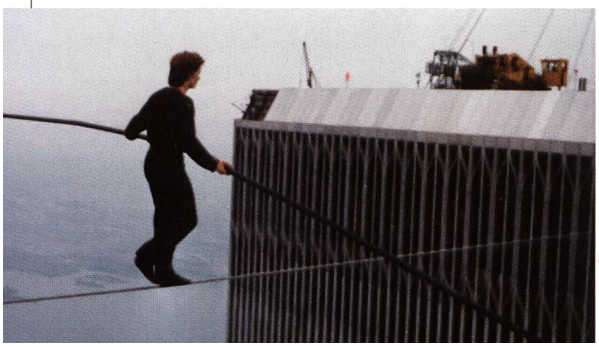
Nachdem der Ausgang bekannt ist – Petit bekam eine heute nutzlos gewordene Dauerkarte für die Aussichtsplattform –, setzt Marsh in erster Linie auf gängige Methoden, um die Spannung aufrecht zu erhalten: Immer wieder droht das illegale Spektakel an logistischen Hindernissen und dem falschen Bodenpersonal zu scheitern; mehrmals müssen sich Petit und seine Helfer vor Wachposten verstecken; und erst in letzter Sekunde erwischt man in 417 Meter Höhe das erste dünne Seil, das mittels Pfeil auf den anderen Turm geschossen wurde. Dass die Musik *Michael Nymans* zu dieser Reinszenierung entsprechend Nervosität suggeriert, rundet das an einen Spionagekrimi gemahnende Bild ab.

Spannend ist MAN ON WIRE somit vor allem, wenn die Erinnerungen der Beteiligten Schritt für Schritt und Satz für Satz das World Trade Center – beziehungsweise die nachgebauten Kulissen – nach fünfundzwanzig Jahren noch einmal besetzen und auch die heikle Gruppendynamik noch einmal zum Vorschein kommt. Denn nach dem grossen Schaustück sollte die Mannschaft rund um Petit zerfallen: Irgendetwas war geschehen an diesem Morgen, als sich der Artist und zugleich begnadete Selbstdarsteller – kaum aus dem Polizeigewahrsam entlassen – im Moment seines grössten Ruhmes von Presse und Zuschauern bejubeln liess. An diesem Punkt angelangt, versagt noch heute den engsten Begleitern von damals die Stimme, und hier beendet auch James Marsh offensichtlich gerne seinen Bericht.

Der internationale Festivalerfolg mit anschliessendem Oscar für den Besten Dokumentarfilm verwundert nicht: Schmackhaft aufbereitet zehrt MAN ON WIRE einerseits von der Reminiszenz an dieses «künstlerische Verbrechen des Jahrhunderts», wie es Paul Auster bezeichnete, und andererseits von der Gewissheit, dass dieses unwiederholbar geworden ist. Die Erinnerungen des Mannes sind Teil des zerstörten Monuments geworden.

Michael Pekler

R, B: James Marsh; K: Igor Martinovic; S: Jinx Godfrey; M: Michael Nyman. Mit: Philippe Petit, Annie Allix. P: Discovery Channel. GB 2008. 94 Min. CH-V: Rialto Film



THREE MONKEYS
Nuri Bilge Ceylan

Eines Nachts überfährt der Provinzpolitiker Servet auf der Landstrasse einen Fussgänger und begeht in Panik Fahrerflucht. Ihm ist klar, dass damit seine politische Karriere zu Ende sein könnte. Um das zu verhindern, ruft er noch in der Nacht seinen Chauffeur Eyüp an und überredet diesen, die Schuld und die damit verbundene Gefängnisstrafe auf sich zu nehmen. Das sei doch die beste Lösung: Nicht nur zur Abwendung des unvermeidlichen Skandals, Eyüp bleibe auch sein Job als Fahrer erhalten. Selbstverständlich werde ihm sein Gehalt weiter bezahlt, und nach der Entlassung aus dem Gefängnis bekomme er ausserdem eine anständige finanzielle Entschädigung.

Geheimnisse

Ebenso gleichmütig wie Eyüp nehmen seine Frau Hacer und sein Sohn Ismail die Zumutung hin. Während Hacer in einer Grossküche schuftet, lässt Ismails berufliches Engagement zu wünschen übrig. Beim obligaten Gefängnisbesuch verschweigt er seinem Vater, dass er wieder einmal sein Examen nicht bestanden hat. Zu Hause erklärt der sonst schweigsame Sohn seiner Mutter wortreich, ein eigenes Auto sei die Voraussetzung für seine berufliche Zukunft. Sevets Schweigegeld könne doch dafür sinnvoll eingesetzt werden – zudem wäre das doch eine schöne Überraschung für den Vater, nach den Entbehrungen im Gefängnis. Allerdings müsse das Geld sofort her.

Mutter Hacer besucht Servet, um mit ihm über einen Vorschuss zu verhandeln. Sie trifft auf sein charmantes Entgegenkommen. Es braucht nicht viel, dass Hacer Servets finanzielles Entgegenkommen mit Liebesdiensten ausgleicht. Man trifft sich fortan häufiger. Die Affäre bleibt Ismail nicht verborgen. Der sieht durch den Fehltritt der Mutter die Familienehre in Gefahr, obwohl er das Ganze ausgelöst hat.

Das Gesetz der drei Affen

So weit könnte man Nuri Bilge Ceylans THREE MONKEYS noch als archaische Dreiecksgeschichte ablegen, bei der eine Amour fou die Konventionen sprengt, sich etwas Kontrolliertes verselbständigt. Doch die melodramatische Geschichte liefert lediglich die dramaturgischen Grundpfeiler für die verstörende Reflexion über den gesellschaftlichen Mikrokosmos, in dem nicht nur das gemeinsame Fühlen und Handeln, sondern auch die gemeinsamen Kommunikationsebenen verloren gegangen sind. So wie bei den drei Affen, die nicht hören, nicht sehen, nicht sprechen. Das konfuzianische Gleichnis vom weisen Umgang mit dem Schlechten meint, das Schlechte nicht hören, nicht sehen und nicht darüber sprechen – in der Bedeutung von «über das Schlechte hinwegsehen». Ceylan interpretiert die Metapher weniger positiv, sondern im Sinne von «alles Schlechte nicht wahrnehmen», als Verdrängung und Weltflucht.

Seine Protagonisten leben, jeder für sich, in einem Kokon aus Lügen und peinlich gehüteten Geheimnissen. Sie haben es verlernt, zwischen Wahrheit und Lüge zu unterscheiden. Während die Eltern Eyüp und Hacer sich in dieser Unwirtlichkeit eingerichtet haben, ist ihr Sohn dazu noch nicht bereit. Aber er hat von den Alten nur deren Verhaltensmuster vermittelt bekommen, und das besteht in erster Linie im Verschweigen. Sein Schwanken zwischen Anpassung und Rebellion führt letzten Endes zur Selbstzerstörung. Das Gesetz der drei Affen bringt Ismail aus dem Gleichgewicht: Er hat gehört und gesehen, aber er hat nie gelernt, darüber zu sprechen. Er wünscht sich klare Verhältnisse. Doch die gibt es nicht mehr.

In einer Atmosphäre andauernder Dämmerung baut Nuri Bilge Ceylan mit einem Minimum an Dialogen einen dramatischen Schwebezustand auf, in dem sich die Grenzen zwischen eigener Schuld und der der anderen verwischen: Nutzt Eyüp die Schuldgefühle seines Chefs Servet aus oder wird er von diesem als Sündenbock benutzt? Ergreift Hacer leichtfertig die Gunst der Stunde für ein erotisches Abenteuer oder geht sie einem Verführer auf den Leim? Löst Ismail eine verhängnisvolle Entwicklung aus, um vom dunklen Teil seiner Existenz abzulenken oder weil er ernstlich an eine Veränderung der Verhältnisse glaubt? Aus solchen Ambivalenzen ersteht die enorme innere Spannung des Films.

Kraft der Bilder und Geräusche

Wie kaum ein anderer Filmemacher der Gegenwart vertraut Nuri Bilge Ceylan auf die Kraft des Bildes und verzichtet darauf, das Gesehene noch verbal zu erklären. THREE MONKEYS spielt vorwiegend in engen Räumen, in einem Haus, das von Aussen einem Turm oder einem Schutzwall gleicht. Der Blick aus dem Fenster geht zwar auf das Meer, doch der direkte Weg zum Strand wird von einer Bahnlinie und Industriebauten versperrt. THREE MONKEYS kommt vollständig ohne Musik aus. Geräusche – ein vorbeifahrender Zug, das Geschrei der Möwen – sind die pointiert eingesetzten Boten aus einer fernen Welt, die von aussen in die Wohnung der Kleinfamilien förmlich einbrechen – wie von weit her.

In die meist bedrückende Stille zwischen den Protagonisten ragt neben dem gelegentlichen Geräusch des vorbeifahrenden Zuges (ein provisorischer Filmtitel hiess «Zuglärm») der Schlager «Tanidim seni», den Hacer als Klingelton für ihr Handy benutzt. Im Hit von und mit Yildiz Tilbe geht es um eine bessere Zeit, die herbeigesehnt wird. Die kurdische Sängerin ist in der Türkei einer jener Stars, die zwar als Exoten geduldet werden, die sich aber niemand als Familienmitglied wünscht. Die von ihrer Heroinabhängigkeit gezeichnete Sängerin steht symbolisch für das Unglück, das die Familie in THREE MONKEYS schleichend heimsucht.

Wie in allen Filmen von Ceylan spielt auch in THREE MONKEYS die Natur eine wesentliche Rolle. Beim Unfall am Anfang fällt Regen und es donnert, danach baut sich während des gesamten Films ein Unwetter auf. Windböen schlagen Türen zu, lassen die Gardinen für Momente flattern. Über dem Meer ziehen dunkle Wolken auf. Als Eyüp am Ende die Folgen seiner Gefälligkeit gegenüber seinem Chef zu begreifen beginnt, bricht das Unwetter mit Donner und Blitz los. Im Inneren wie im Äusseren eine überwältigende Apotheose: Die Entladung der Naturgewalten hilft den Menschen aber nicht viel weiter in ihrem Elend.

Nuri Bilge Ceylan sagt von THREE MONKEYS: «Ich möchte damit die Seele meiner Personen ergründen. Ich möchte vor allem verstehen, was sich tief im Inneren eines menschlichen Wesens abspielt. Damit würde man seine dunklen Seiten besser verstehen und kann auf Verbesserung hoffen.» Mit seinem unbestechlichen Blick und seinem cineastischen Gespür für das Wesentliche gehört der türkische Regisseur zu den grossen Visionären des gegenwärtigen Weltkinos.

Herbert Spaich

ÜC MAYMUM (DREI AFFEN)

Stab
Regie: Nuri Bilge Ceylan; Buch: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Ercan Kesal; Kamera: Gökhan Tiryaki; Visual Effects: Bora Göksingöl; Schnitt: Ayhan Ergürsel, Bora Göksingöl, Nuri Bilge Ceylan; Ausstattung: Ebru Ceylan; Ton: Murat Senürkmez

Darsteller (Rolle)
Yavuz Bingöl (Eyüp), Hatice Aslan (Hacer), Ahmet Rifat Sungar (Ismail), Ercan Kesal (Servet), Cafer Köse (Bayram), Gürkan Aydin (Kind)

Produktion, Verleih
Zeynofilm, Pyramide Productions; Produzent: Zeynep Özbatur; Co-Produzenten: Nuri Bilge Ceylan, Valerio De Paolis, Demal Noyan, Fabienne Vonier. Frankreich, Italien, Türkei 2008. Farbe; Dauer: 109 Min. CH-Verleih: Filmcooperative Zürich; D-Verleih: Arsenal, Berlin

NO MORE SMOKE SIGNALS
Fanny Bräuning

... und dann reiten sie, die Lakotas, in NO MORE SMOKE SIGNALS. Jugendliche, Männer, Frauen. Hoch zu Pferde. Schmale Kreten entlang, über staubige Ebenen, durch Flussfurten, über Hügel und unter Felsen durch. Zwei Wochen lang, 200 Meilen weit. Von Nord nach Süd durch South Dakota. Den Fährten der Vorfahren nach: vom Grand River nach Wounded Knee. Sie reiten in Erinnerung an Chief Big Foot und das Massaker vom 29. Dezember 1890, als über dreihundert ihrer Vorfahren im Kampf um die Freiheit ihr Leben liessen. Sie reiten auch in Erinnerung an die Ereignisse von 1973, als die Aktivisten des American Indian Movement (AIM) in Wounded Knee gegen zweihundert Jahre Unterdrückung, gebrochene Verträge und die haltlosen Lebensbedingungen in den Reservaten demonstrierten und die US-Regierung erneut zu den Waffen griff.

Prächtig und weit wie ein klassischer Western wird Fanny Bräunings Dokumentarfilm im Moment des «Big Foot Memorial Ride» und strebt mäandrierend seinem Höhepunkt entgegen. Fünf Mal im Kino gesessen. Fünf Mal zugesehen, wie Roxanne Two Bull, Anpo White Plume, Ron His Horse Is Thunder und alle andern ihre Pferde besteigen und losreiten. Fünf Mal gespürt, wie die Emotionen im Kinosaal ins Fiebrige steigen. Mit leichter Hand verwebt Bräuning die Ereignisse: den Erinnerungsritt mit dem Spatenstich für die neue Kirche von Pine Ridge; die Auftritte von Rappern und Traditionalisten an der Native X-Factor Talent Show mit historischen Aufnahmen von 1973; Roxanne Two Bulls Erzählung von ihrer Rückbesinnung auf ihre Herkunft mit ihren Erklärungen der Bedeutung von Kili Radio. Die erste, 1983 von Indianern gegründete, geführte und moderierte Radio Station dient nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der Kommunikation. Zwischen zwei Musikstücken werden schon mal Vermisstmeldungen für entlaufene Pferde ausgestrahlt oder der Gaslieferant Robert Running Bear zur Eile angetrieben. Derweil eine eifrige weisse Missionarin in einem symbolischen Akt vor einem Lakota-Mädchen ein Schwert niederlegt, spricht AIM-Aktivist, Sänger und Poet John Trudell bei Kili Radio über «Cry Your Tears», seinen in Reaktion auf die Ereignisse vom 11. September 2001 geschriebenen Song. «Nun wollt ihr, dass wir um euch weinen. Doch wir haben für euch schon unser Blut vergossen, waren für euch so gut wie tot. Und nun wollt ihr also, dass wir um euch weinen. Ein weiteres Kapitel in der Geschichte der Demokratie: Wir, die Nachkommen eines Völkermordes, die wir vor hundert Jahren von der Mehrheit zur kleinsten Minderheit wurden, sollten nun um euch weinen ...» Spätestens dann, wenn sich die Klänge von Trudells melancholischer Ballade über die Bilder der reitenden Lakotas legt, fliessen im Kinosaal die Tränen – ein emotional grosser Moment in diesem kleinen Film von Fanny Bräuning.

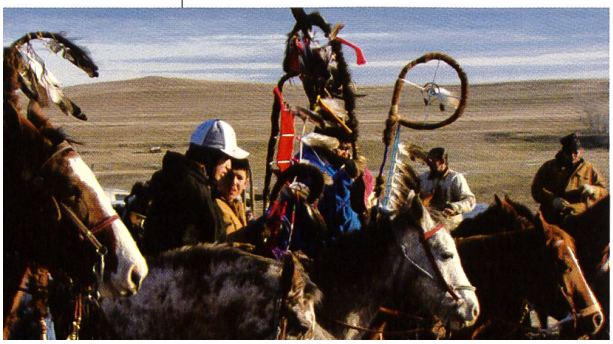
Wer, ausser dieser jungen Filmemacherin aus der Schweiz darf sich schon rühmen, mit den Lakotas geritten zu sein? Was Bräunings Film kennzeichnet ist die Feinfühligkeit seiner Regisseurin, ihre unerschrockene Neugierde, ihre Unvoreingenommenheit, ihre Geduld, ihr Durchhaltewille. Während sechs langer Jahre hat Bräuning an NO MORE SMOKE SIGNALS gearbeitet. Sieben Mal ist sie nach South Dakota gereist. Während fünfzehn statt sechs Wochen, wie ursprünglich geplant, hat sie gedreht; zwei Jahre später als vorgesehen ist ihr Film schliesslich fertig geworden. Doch das Ausharren und Durchhalten, das gelassene Verweilen in der nicht im Takt gewöhnlicher Uhren tickenden «Indian Time» haben Fanny Bräuning Tür und Tor – sie selber würde sagen: Herzen – geöffnet.

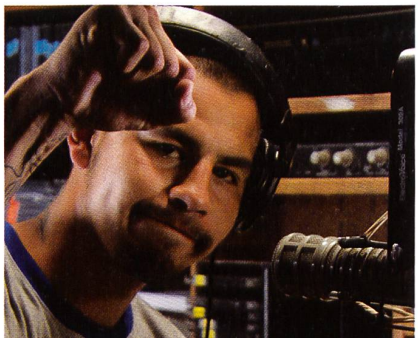
So erzählt NO MORE SMOKE SIGNALS denn, wie man mit den Wunden der Vergangenheit lebt. Wie man sich zurechtfindet in einem Staat, der Menschen in Reservate steckt. Wie man sich verhält, wenn einem Gesetze die Bewirtschaftung von Grund und Boden verunmöglichen. Und wie man es verkraftet, in unmittelbarer Nähe der Black Hills – seit Hunderten von Jahren heiliger Grund für die Indianer – zu leben, aber hier keine Kulte feiern oder Gebete sprechen zu dürfen. Es sind himmelschreiende Zustände, die Bräuning im ärmsten Indianer-Reservat der USA angetroffen hat, und sie hätte eine triste Ballade anstimmen oder ein flammendes Pamphlet verfassen können.

Doch sie hat, zusammen mit ihren Protagonisten, einen anderen Weg gewählt: den Weg der weisen Einsicht, der wachen Sinne, des erwachenden Stolzes und einer immer wieder aufblitzenden, humorvollen Lebenslust. Man begeht diesen Pfad im Wissen um die Unveränderbarkeit der Vergangenheit, im Bewusstsein um die Unzulänglichkeit der Gegenwart und im Hoffen auf die Zukunft. Es ist der Weg des 1986 initiierten Erinnerungsrittes. John Trudell nennt ihn den «Kampf des Geistes». Andere von Bräunings Protagonisten finden dafür andere Worte: Ramona White Plume, zum Beispiel, spricht von der Erleichterung, welche der Memorial Ritt ihrer an den Wunden von früher leidenden Grossmutter bringt. Und Derek Janis, der von Kopf bis Fuss tätowierte junge DJ, der mit seinen Kollegen von Kili Radio im Zentrum des Films steht, meint: «Once we were warriors. I like to think about that. Back in the days I'd been a warrior on a horse. But today we got this world we're living in now and I'm a DJ on a hill.» Unter die Haut und ins Herz geht NO MORE SMOKE SIGNALS und erzählt mit faszinierender Leichtigkeit – und tiefem Respekt vor seinen Protagonisten –, was es bedeutet, heute Lakota zu sein.

Irene Genhart

Regie, Buch: Fanny Bräuning; Kamera: Pierre Mennel, Dieter Stürmer, Igor Martinovic. Dramaturgie, Schnitt: Kaspar Kasic; Mitarbeit Schnitt: Petra Gräwe, Myriam Flury; Musik: Thomas Korber; Ton: Gabriel Miller, Judy Karp, Jaime Reyes. Sound Design: Kai Tebbel. Mit Roxanne Two Bulls, Derek Janis, Buzi Two Lance, John Trudell, Bruce Ellison. Produktion: Distant Lights Filmproduktion, Kaspar Kasics, Fanny Bräunig. Schweiz, 2008. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich





‹Dokumentarfilm ist Kino›

Gespräch mit Jean Perret, Leiter von «Visions du Réel»

FILMBULLETIN Sah man bei L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE À LA CIOTAT der Gebrüder Lumière 1896 im Grand Cafe Reales, Wirkliches? Oder anders gefragt: Hatten die Gebrüder Lumière eine *vision du réel*?

JEAN PERRET Sie hatten auf alle Fälle eine Vision. Sie wollten beweisen, dass die "Maschine", die sie erfunden hatten, funktioniert. Sie nahmen etwa, in LA SORTIE DES OUVRIERS DE L'USINE LUMIÈRE, als Beweis die Körper der Mitarbeiter auf, die aus der Fabrik der Firma Lumière kamen. In dem Sinne sind sie cinéastes du réel.

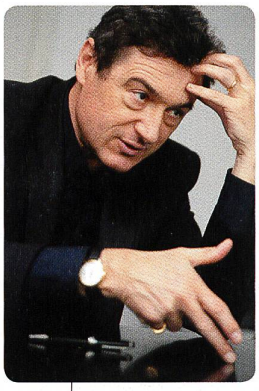
FILMBULLETIN Im Gegensatz zu den Brüdern Lumière hat Georges Méliès Fiktionales aufgenommen.

JEAN PERRET Méliès war ein Magier, er wollte Tricks zeigen, unglaubliche Tricks, die nur dank des Kinos möglich waren. Andererseits wissen wir aber, dass er politische Ereignisse – Krönungen, Trauerfeiern, verschiedene wichtige politische Ereignisse von damals – nachinszeniert hat. Auch Méliès wollte also etwas zeigen, das wirklich existiert, aber nicht live, direkt gefilmt werden konnte, weil das damals technisch noch nicht möglich war. Und in diesem Sinne dachte er, wenn ich das so genau wie möglich rekonstruiere, kann ich meine Mitbürger davon überzeugen: das war wirklich so. Ja, es hat da Spuren echter Momente, auch wenn sie nachgemacht, nachinszeniert worden sind.

FILMBULLETIN Die Frage geht natürlich auch in die Richtung, was visions du réel für den Direktor von «Visions du Réel» denn bedeutet.

JEAN PERRET Einerseits Visionen, also eigentlich das Gegenteil des klassischen Dokumentarfilms, der normalerweise objektiv, journalistisch sein sollte. Visionen ...

1 LA SORTIE DES OUVRIERS DE L'USINE LUMIÈRE *von Louis und Auguste Lumière; 2* CAMERAWAR 6 *von Lech Kowalski; 3 Dreharbeiten zu* MISÈRE AU BORINAGE *von Joris Ivens und Henri Storck; 4* MISÈRE AU BORINAGE; *5 Nanook, Nyla und Bob Stewart und Flahertys Akeley Kamera im Umfeld von* NANOOK OF THE NORTH *von Robert J. Flaherty; 6 Ernest Hemingway und Joris Ivens bei den Dreharbeiten zu* THE SPANISH EARTH *von Joris Ivens; 7* GAMBLING, GODS AND LSD *von Peter Mettler; 8 Dreharbeiten zu* COMMENT YU KONG DÉPLAÇA LES MONTAGNES *von Joris Ivens und Marceline Loridan; 9* NANOOK OF THE NORTH *von Robert J. Flaherty*



FILMBULLETIN ... Visionen im Sinne von Utopien?

JEAN PERRET Nein, nein, nicht nur. Zuerst Visionen im Sinne von: subjektiver Blickwinkel, Weltanschauung, Subjektivität. Filme, in denen die Welt mit eigenen Augen angeschaut wird und nicht im Hinblick auf eine Objektivität. Filme, die eine Vision, eine Phantasie, vielleicht auch Träume, eine ideale Vorstellung von dem, was sein könnte, entwickeln. Wichtig ist die Radikalität der Filmemacher, ihre persönliche Art, ihren Blick auf die Welt zu richten.

Du réel: Diese radikalen Blicke müssen nach unserer Auffassung in der Welt verwurzelt sein. Diese Visionen müssen sich mit realen Situationen der Vergangenheit oder der Gegenwart auseinandergesetzt haben. Diese Auseinandersetzung ist das Wichtigste, egal ob sich die Filmemacher in ihrem eigenen Kreis, im Familienkreis oder in der weiten Welt bewegen. In den Visionen brauchen wir, das sage ich ganz subjektiv und ein wenig vereinfacht, brauchen wir *le goût du réel*, den Geschmack einer gewissen Authentizität. Es muss den Geschmack des Staubs haben, den man auf den Landstrassen findet, den man auf den Schuhen sehen kann.

FILMBULLETIN NANOOK OF THE NORTH von *Robert J. Flaherty* (1922) gilt als der klassische Dokumentarfilm. Hat er heute noch eine Bedeutung?

JEAN PERRET Völlig. NANOOK OF THE NORTH ist, wie du weisst, total nachgestellt worden. Flaherty hatte sich dokumentiert und filmte Eskimos, die zeigen, wie sie auf eine Art jagen oder fischen, die sie gar nicht mehr praktizierten, als der Film gedreht wurde. Der Film ist völlig nachgestellt, aber mit dem Anspruch des Filmemachers, einerseits ethnographisch so genau wie möglich zu sein, und andererseits ein Kinospektakel herzustellen. Das Spektakel muss eine Mythologie mittragen, muss den Zuschauer mitnehmen und bewegen. In diesem Sinne ist NANOOK OF THE NORTH ein perfekter Dokumentarfilm auch im Sinne von Visions du Réel, obwohl er völlig nachgemacht, inszeniert, kalkuliert, getrickst wurde.

FILMBULLETIN Klassiker sind sicherlich auch die Filme von *Joris Ivens*.

JEAN PERRET Das ist etwas anderes. Ivens ist als Visionär politisch engagiert – bis zum Maoismus, bis zu China. Er ist sozial engagiert, und er versuchte, direkt an die Wirklichkeit heranzukommen. Er inszeniert nicht, soviel ich weiss.

FILMBULLETIN In seinen frühen Filmen hat er durchaus Szenen nachgestellt, im Spanischen Bürgerkrieg etwa – THE SPANISH EARTH (1937).

JEAN PERRET Ja, ja, gewiss. Aber er versucht wirklich, direkt an der Sache zu bleiben und so nahe wie möglich in der Zeit, in der es geschieht. Flaherty filmte NANOOK OF THE NORTH Jahre nach den Ereignissen. Ivens Werk ist ideologisch, politisch viel stärker durch linke Werte, Sozialismus und Kommunismus geprägt. Als er für MISÈRE AU BORINAGE die armen Minenarbeiter in Belgien in den kleinen, engen Häuschen filmte, wurde das natürlich ausgeleuchtet, das ist inszeniert, aber so nah an der Wirklichkeit wie möglich. Das ist schon eine andere Haltung als die von Flaherty. Was allerdings beide immer wieder anstreben ist, die Materialität des Realen zu erforschen und mit uns Zuschauern zu teilen. Den Geschmack des Realen in einen Film einzubringen.

FILMBULLETIN Joris Ivens nahm sich auch Zeit, er war manchmal monatelang vor Ort und begann erst dann zu filmen, als er erfasst hatte, was wesentlich ist.

JEAN PERRET Natürlich, die Zeit. Die Zeit ist der grösste Luxus der Filmer du réel. Es gibt zwar Momente, Situationen, wo man keine Zeit verlieren darf und losgeht, losschiesst, losfilmt, ok; aber meistens sind die Leute, die diese Filme du réel realisieren, Leute, die Zeit brauchen und sich Zeit nehmen. Nicht unbedingt, um die Filme vorzubereiten – das ist nicht das Wichtigste –, aber Zeit, um Leuten zu begegnen und zu entscheiden, was sie filmen wollen. Und dann natürlich viel Zeit für die Montage. Schneiden braucht Zeit. *Peter Mettler* etwa schnitt mehr als achtzehn Monate an GAMBLING, GODS AND LSD – unvorstellbar jetzt, im allgemeinen.

FILMBULLETIN Flaherty und auch Ivens drehten noch mit 35mm Film, mit viel Licht, denn es gab ja kein lichtempfindliches Material. Damals gab es relativ wenig Leute, die Dokumentarfilme drehten, der erste Durchbruch kam wahrscheinlich mit dem Aufkommen der 16mm-Kamera. Wo würdest du die Wende ansetzen?

JEAN PERRET Der Aufbruch erfolgt Ende der fünfziger Jahre, mit der *Nouvelle vague*. Technisch wird mit 16mm und den Tonbandgeräten – Nagra – etwas Neues möglich. Das ist natürlich ein Wendepunkt. Kein Zweifel. Das ändert die Geschichte des Films total – nicht nur die des Dokumentarfilms, des *kreativen cinéma du réel*, sondern die des Films überhaupt. Nun gibt es die Möglichkeit, ohne Beleuchtung wirklich näher ranzugehen. Als Flaherty NANOOK OF THE NORTH filmte, wartete er, bis mittags die Sonne direkt in die Iglus hineinschien. Auch Méliès wartete auf Tageslicht. Er wartete in seinem Studio, bis die Sonne kam. Wunderschön, auf das Licht zu warten und zu hoffen, dass es kein Gewitter gibt. Heute kann man sogar in der Dunkelheit drehen.

Es gibt im cinéma du réel zwei Revolutionen. Die erste ist 16mm, kleinere Kameras, die man auf die Schulter nehmen kann, und Tonbandgeräte an Stelle der Lichttonaufzeichnung. Dank der Unabhängigkeit von Bild und Ton kann man nun unabhängiger arbeiten – auch wenn Kamera und Tonband mit einem kleinen Kabel verbunden sind.

Die zweite Revolution ist natürlich die Video-Revolution Ende der achtziger Jahre, die es allen Leuten ermöglicht, Filmemacher zu werden.

FILMBULLETIN Bleiben wir noch etwas bei der ersten Revolution. Ende der fünfziger, anfangs der sechziger Jahre gab es plötzlich ein *direct cinema*, ein *cinéma vérité*.

JEAN PERRET Nach dem Zweiten Weltkrieg befindet sich die Welt in einem weltweiten Trauma – wenigstens von Europa aus gesehen. Man weiss, dass die Menschheit sterblich ist, man weiss, dass die Atomkraft die Menschheit zerstören kann. Auch der Traum von einer harmonischen Welt ist zerstört. Und das ändert die Kinogeschichte – der Klassizismus liegt hinter uns. Nicht nur im Dokumentarfilm, auch im Spielfilm. Auch die Erwartungen des Publikums haben sich geändert. Und darum diese neuen Bewegungen im Filmschaffen, diese *nouvelles vagues*, nicht nur in Europa, auch in Japan, in Südamerika. Ende fünfziger, anfangs sechziger Jahre entwickelt sich etwas Unglaubliches. Treibende Kraft ist das Bedürfnis der Filmer und des Publikums, die Welt neu zu erforschen, neu zu verstehen. Diese Welt, die nicht mehr harmonisch sein kann, die aus dem Zweiten Weltkrieg, aus einer unglaublichen Hölle herauskommt – Menschen, die versuchen, sich neue Ziele zu setzen. In diesem Rahmen bietet das cinéma du réel, der Dokumentarfilm, natürlich eine Möglichkeit, auf die Strasse zu gehen und die Unzufriedenheit vieler Leute zu diskutieren, zu reflektieren und die Zustände zu kritisieren. Da stellt sich dann die Frage, wer hat, warum diese Kameras, diese Tongeräte erfunden? Ist es die Folge dieses Bedürfnisses oder ist das Gegenteil der Fall? Die Dialektik zwischen dem Bedürfnis, *neue* Bilder und ein neues Bewusstsein durch neue Bilder zu konstruieren, einerseits und anderseits die Mittel, die da erfunden werden und das ermöglichen. Theoretisch ist das eine interessante Frage. Tatsächlich aber ist die 16mm-Kamera etwas grundsätzlich Wichtiges, um uns, dem

3

4

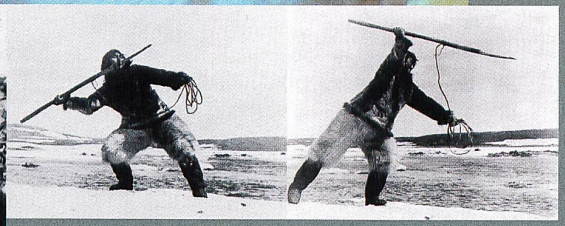
3

5

6

7

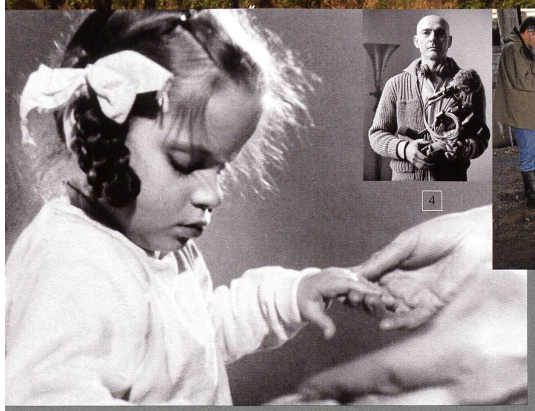
8



9

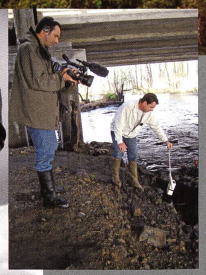
1

2



3

4



5

1 Richard Leacock; 2 R. A. S. NUCLÉAIRE RIEN À SIGNALER von Alain de Halleux; 3 URSULA ODER DAS UNWERTE LEBEN von Walter Marti und Reni Mertens; 4 Alain de Halleux; 5 DÉCHETS: LE CAUCHEMAR DU NUCLÉAIRE von Eric Guéret

Publikum, eine neue Erfahrung der Welt zu ermöglichen.

FILMBULLETIN Ein Klassiker aus dieser Zeit ist natürlich *Richard Leacock* beispielsweise ...

JEAN PERRET *Jean Rouch*

FILMBULLETIN *Klaus Wildenhahn*

JEAN PERRET Wildenhahn, sehr wichtig – er hat eine grosse Karriere auch im Fernsehen gemacht. *Frederick Wiseman* hat etwas später angefangen. Aber ja. Das sind 16-mm-Leute.

FILMBULLETIN *Volker Koepp?*

JEAN PERRET Das ist 35mm, Koepp hat nur 35mm gedreht, bis heute. Natürlich auch, weil er in den DEFA-Studios gearbeitet hat. Sobald sich Ostdeutschland entwickelt hatte, ging alles durch das staatliche Studio, nur 35mm. Meistens 35mm, bis vor kurzem.

Diese Leute erfinden eine neue ästhetische Sprache des Films, und natürlich haben sie eine neue Art, Geschichten zu erzählen. Genauso wie gewisse Spielfilmregisseure – ein Godard, natürlich, ein Rohmer, ein Shuji Terayama in Japan, die Leute in Brasilien, Glauber Rocha und so weiter.

FILMBULLETIN War das Aufkommen dieser Dokumentarfilme auch der Grund, ein Dokumentarfilmfestival in Nyon zu gründen?

JEAN PERRET 1969, ja, das war ein Grund. Die Hauptgeschichte des Films, das ist die Geschichte des Spielfilms. Alles, was daneben steht, ist mehr oder weniger unbekannt, wenig bekannt, *zu* wenig bekannt. Der Spielfilm hat seine Geschichte, es gibt aber auch den Dokumentarfilm mit seiner Geschichte und dann den Experimentalfilm, eine andere Sparte, die leider etwas am Rande steht, obwohl auch sie wichtig ist.

Das Dokumentarfilmfestival in Nyon entwickelt sich, weil es ein Bedürfnis gibt, diese Art Kino auf die Leinwand zu bringen und zu bewerten. Es gibt unglaublich viele Filme in dieser Zeit, aus Amerika, aus ... Ein Bindeglied zwischen dem Osten und dem Westen, zwischen dem kommunistischen und dem kapitalistischen Block zu sein, das war in dieser Zeit auch ein Ziel des Festivals. Das war wirklich eine Aufgabe des Festivals. Es gab damals zwei Dokumentarfilm-Festivals, die in Europa Brücken bauten: Leipzig in Ostdeutschland und Nyon in der Schweiz. In Nyon konnte man vielen Filmemachern aus dem Osten begegnen, aber etwa auch aus Kuba, das Festival war ein politischer, diplomatischer Treffpunkt.

FILMBULLETIN Erinnerst du dich, was die ersten Programmschwerpunkte oder vielleicht eher die ersten Höhepunkte waren?

JEAN PERRET Ich hab nicht alles gesehen (überlegt länger) ... *Walter Marti* und *Reni Mertens*, zum Beispiel, die habe ich in Nyon entdeckt. Wunderschöne Entdeckung, Schweizer, sie kannten die Welt, waren belesen, man konnte mit ihnen diskutieren, sie waren zugänglich, offen, radikal, politisiert in humanistischem Sinn. Solche Leute. Komischerweise war auch der Inder *Mrinal Sen*, der Spielfilme macht, einmal Gast des Festivals. Diese Öffnung zu etwas anderem als nur strikt Dokumentarfilm war aber interessant.

Das Festival war ziemlich thematisch orientiert. Gerade auch aus Amerika kamen jede Menge Filme, über die Selbstbehauptung von Homosexuellen und Lesben. Filme zu Minoritäten allgemein und über Randfiguren der Gesellschaft waren sehr zahlreich. Ein Kino, das ziemlich radikal kritisierte. Die politischen Filme von *Richard Dindo*, *Urs* und *Marlies Graf*, *Hans Stürm*, die direkt im Wohlstand unserer Gesellschaften Kritik an diesem Wohlstand äusserten. Man war mit den Werten des Wohlstandes, des Kapitalismus nicht einverstanden und kritisierte. Das ist heute ganz anders geworden. Aber damals nahmen die Filmemacher noch das Risiko auf sich, etwas zu kritisieren, Stellung gegen etwas zu nehmen.

Heute gibt es das viel weniger. Jetzt kommt es wieder – ein wenig. Es ist kompliziert. Nach dem Fall der Berliner Mauer, nach dem Ende des Kommunismus, gab es noch so einen allgemeinen Zweifel: Welches sind die Werte, an denen wir uns orientieren können? Die politischen, ethischen, philosophischen Werte? Der Sozialismus hat versagt, es bleibt das kapitalistische Modell – das jetzt auch zu versagen scheint. Aber in den achtziger und neunziger Jahren gab es kein Modell mehr. Das bedeutet: das cinéma du réel wird einerseits vor allem mehr Fragen stellen und die Identität der Filmemacher und die Gesellschaft, in der sie leben, erforschen. Woher kommen wir? Was ist geschehen? Viele dieser Filmemacher arbeiten mit Archivmaterial. Wer sind wir? Wer bin ich? Wohin gehen wir? Wohin gehe ich? Wie können wir aus unseren Zweifeln etwas machen, das uns in Zukunft weiter bringt? Das sind eher Ich-orientierte Filme, nicht nur, aber es gibt viele Ich-orientierte Filme, die gerade auch durch die Video-Revolution erst möglich wurden. Jeder Mensch kann sich jetzt eine Videokamera kaufen. Unter Zweitausend Franken kannst du einen Film über dein Leben machen und auf YouTube verwerten – auch am Festival «Visions du réel» zeigen, wenn er gut ist. Jeder kann das jetzt, jeder. Es ist nicht mehr so kompliziert.

Seit zwei, drei Jahren wird das Filmschaffen allerdings wieder radikaler und kritischer – natürlich, weil es der Welt schlechter geht, seit zwei, drei Monaten sehr schlecht. Sogar das kapitalistische Modell ist auf den Knieen, und es gibt jetzt immer mehr Filme, die das ganze System kritisieren. Auch die Umweltfragen natürlich – Atomkraftwerke. Wir zeigen dieses Jahr DÉCHETS: LE CAUCHEMAR DU NUCLÉAIRE von *Eric Guéret* und R.A.S. NUCLÉAIRE, RIEN À SIGNALER von *Alain de Halleux* zu diesem Thema. Es wird wieder radikaler diskutiert, kritisiert, und es wird wieder radikaler Stellung genommen.

FILMBULLETIN Hat der Dokumentarfilm für dich etwas mit Kino zu tun?

JEAN PERRET Voll. Sonst würde ich «Visions du Réel» nicht leiten. Dokumentarfilm ist Kino.

Einerseits denke ich, dass das Kreative im cinéma du réel im Mittelpunkt der Filmkunst steht, besonders seit der Spielfilm vor etwa zwanzig Jahren zum Teil in eine Krise geraten ist. Leute wie Wim Wenders sagten: «Das Kino, der Kinofilm ist tot. Die Spielfilme haben keine Geschichten mehr zu erzählen, alles wurde bereits erzählt.» Man war im Postmodernismus, alles wurde nacherzählt, wiederholt. Neue Geschichten, neue Verwurzelungen von Geschichten waren im Spielfilmbereich schwer zu finden. Und diese Krise gibt es zum Teil immer noch. Inspiration? Was kann der Spielfilm heute noch erzählen? Ausserhalb der kommerziell bedeutenden Modelle Hollywood/Bollywood. In diesem Umfeld hat das kreative cinéma du réel, der Dokumentarfilm, eine historische Rolle zu spielen. Und er spielt sie. Er ist öfters, wenn nicht meistens viel kreativer in den Erzählstrukturen, in der Art und Weise, mit den Leuten umzugehen, zu erforschen, zu erfinden, sich in die weite Welt hinaus zu bewegen; er geht auch das Risiko ein zu sagen: ich weiss nicht, Zweifel zu haben. Wenn man daran denkt, wie die Script doctors heutzutage, auch in der Schweiz, die Spielfilme mit Regeln und Rezepten wirklich völlig zukleistern – das ist der Tod des Films. Im Dokumentarfilm hat man das noch nicht so, obwohl es eine Tendenz gibt, die Dokumentarfilme immer mehr zu verschriftlichen. Gewisse Kommissionen erwarten das. Auch als Dokumentarfilmer musst du heute vor Drehbeginn viel mehr schreiben. Das ist meistens ein Elend für die Dokumentarfilmprojekte.

Also Dokumentarfilm als zentraler Kern der Kreativität für die siebte Kunst, für die Filmkunst allgemein.

Sehr interessant ist auch die gegenseitige Befruchtung, die Einflüsse des Dokumentarfilms auf den Spielfilm und zum Teil auch die Einflüsse des Spielfilms auf den Dokumentarfilm. Man spürt in gewissen Dokumentarfilmen, die jetzt im Kino laufen, den Einfluss der Erzählstruktur des Spielfilms, kann die Art und Weise, eine Geschichte in Spielfilmtradition zu erzählen, beobachten. Ich denke aber auch, dass es die Befruchtung des Spielfilms durch den Dokumentarfilm gibt, dass die Einflüsse der Aufnahmen der Realität auf den Spielfilm prägend sind. Es gibt jetzt Filme – auch ganz wichtige Werke wie etwa das von *Abbas Kiarostami* –, die von diesem dokumentarischen Zugang zur Realität beeinflusst sind, und das bringt den heutigen Spielfilmen wieder mehr Saft, mehr Kraft, mehr Glut, mehr Glaubwürdigkeit. Sogar die traditionellen Spielfilmfestivals wie Cannes haben das – mit zwanzig Jahren Verspätung – verstanden. Jetzt bringen auch sie Dokumentarfilme, endlich. Sie haben zwar immer ab und zu einen gezeigt, aber jetzt haben sie begriffen, dass es im Dokumentarfilm etwas gibt, was so lebendig, so überzeugend ist, dass sie diese Filme auch programmieren wollen. Für uns ist das insofern ein Problem, als wir bestimmte Filme, die nach Cannes, Berlin, oder San Sebastian wollen, nicht mehr bekommen.

Diesen Einfluss, diese Befruchtung durch den *geste documentaire* spürt man seit Jahren auch in der Videokunst. Und darum haben wir seit ein paar Jahren die Sektion «Reprocessing Reality», wo wir uns mit Videokünstlern auseinandersetzen, die dieses Interesse für das *image du réel* haben. L'image du réel ist ein Bestandteil der Zukunft der Filmkunst, weil die Filmkunst unbedingt in unserer Realität Fuss fassen muss, in unseren Träumen, in unseren Utopien – und das bewirkt, das ermöglicht zentral der kreative Dokumentarfilm.

Dieser Dialog zwischen Dokumentar- und Spielfilm ist für mich sehr wichtig. Denn ich bin nicht Dokumentarfilmspezialist, ich bin *Filmliebhaber*. Der kreative Dokumentarfilm, das cinéma du réel, ist für mich Kernpunkt, zentraler Beitrag zur heutigen Filmkultur, die unbedingt Widerstand leisten muss gegen die allgemeine audiovisuelle Flut, in der wir leben.

Das cinéma du réel ist für uns heute eine Kunst, die ebenso wertvoll ist wie der Spielfilm. Cinéma du réel ist Film. Punkt. Wir plädieren in Nyon immer mehr für den abendfüllenden Film, plädieren für die Anerkennung von Dokumentarfilmen als Filme fürs Kino. Und die Erfahrung zeigt, dass die Zuschauer kommen. Die Konsumation von Kultur, in Museen, an Fesivals, ist inzwischen meist mit Ereignissen verbunden, Events. Die Event-Kultur. Warum nicht? Wenn das die Leute dazu bringt, Neues zu sehen. Doch die Event-Kultur ist leider, leider eher dem Geist des schnellen Konsums verhaftet, das heisst: man geht an einen Event, um etwas zu sehen, was man schon kennt. Man geht hin, um sich Dinge bestätigen zu lassen, die man kennt – oder um Produkte zu konsumieren, die die Werbung schon bekannt gemacht hat. Das ist mir zu

eingeengt. Wir in Nyon ermuntern die Leute, Dinge zu entdecken, die sie noch nicht kennen. Die Fähigkeiten der Zuschauer, Entdeckungen zu machen, sind riesig – hoffe ich. Ich habe Vertrauen. Sie müssen sich eben in dieser Sache ein wenig profilieren. Und diejenigen, die kommen – immer mehr Zuschauer kaufen sich wirklich ein Billet –, schauen hin und sagen dann: «Ich wusste das nicht. Das ist wirklich toll. Das hat mir gefallen. Danke.» Das ist unsere Belohnung. Die Filme sind abendfüllend, sind wie "echte" Filme – du kannst Emotionen empfinden, lachen, Tränen vergiessen, überlegen – alles mögliche. Kommt, um etwas zu entdecken, etwas, was ihr nicht kennt, das aber überzeugender ist als gewisse Spielfilme, weil eben dieser *goût du réel*, *le goût de l'authentique* vorhanden ist.

Und – da verwende ich ein Wort, das ich ganz bewusst mit Sorgfalt gebrauche –, da ist die Frage des Glaubens. Ein Problem der Audiovisionskultur heutzutage ist, dass wir als Konsumenten den Glauben an das, was wir sehen, verloren haben. Zumindest sind wir dabei, den Glauben zu verlieren. Zu viele Bilder überall, die News unglaublich. Der stetige Fluss von bewegten Bildern. Es gibt so viele Bilder, denen man nicht mehr trauen kann. Es ist schwierig, sich in dieser Flut von Bildern zurechtzufinden. Und da kann das cinéma du réel den Glauben an die Bilder zurückbringen. Glauben hat mit Religiösität zu tun, das ist mir bewusst. Aber ich schätze das Wort: la croyance. Wenn ich einen Film sehe, muss ich irgendwie an die Bilder glauben können, auch wenn es virtuell ist, auch wenn es inszeniert ist. Die Glaubhaftigkeit ist, meiner Meinung nach, vor allem in gutgemachten Cinéma-du-réel-Filmen spürbar – die Glaubwürdigkeit von dem, was wir sehen.

FILMBULLETIN Renato Berta beispielsweise sagt, neunzig Prozent des audiovisuellen Materials, mit dem wir da – je nach dem – "beworfen" werden, hat nichts mit Kino zu tun. Er vertritt die Auffassung: «Was entscheidend ist für das Kino, ist die *Einstellung*.»

JEAN PERRET Völlig einverstanden. Alles spielt sich in der Einstellung ab. Was liegt – von der Vielfalt und Komplexität des Realen – innerhalb des Bildausschnittes und was ausserhalb. Da spielt sich die erste Auseinandersetzung ab. Dann die Zeit, die der Filmemacher, der Kameramann sich nimmt, etwas auszuwählen, zu begrenzen, abzubilden und dann anzuschauen. Da passiert es. Die Flut der Zufallsbilder ist eine ewige Flucht von einem Stückchen Bild zum andern – genau das Gegenteil einer *Einstellung*.

FILMBULLETIN Um Pio Corradi, einen andern Kameramann, zu zitieren: «Früher waren die Leute nervös, wenn die Kamera lief. Da fragten die Filmemacher: Muss die Kamera schon wieder laufen? Heute dagegen muss ununterbrochen gedreht werden, und wenn dann die entscheidende Szene nach zwölf Stunden tatsächlich vor der Kamera wäre, ist der Kameramann nicht mehr wirklich auf's höchste konzentriert, um sie aufzunehmen.»

JEAN PERRET Einverstanden. Wir sind dieses Jahr in Nyon mit mehr oder weniger 1600 Filmen konfrontiert worden, und es gibt viele Videofilme, bei denen man schon nach ein paar Minuten spürt, dass eine Auswahl präsentiert wird aus einem Rohmaterial von Stunden, Stunden und Stunden. Man spürt es, weil es keine Konzentration gibt.

Es ist eine komplexe Frage. Ein Volker Koepp zum Beispiel, der lange 35mm-Filme gedreht hat, weiss, wenn du eine Filmrolle für ein paar Minuten in der Kamera hast: *jetzt gilt es*. Die ganze Filmkultur in Osteuropa, auch die Leute im Spielfilmbereich, die haben ein Wissen von diesem Moment, zwischen der Kamera und dir, der Kamera und den Leuten, die du filmst. Die wissen, was da passiert ist ein Mirakel, ein Mysterium – etwas passiert in dieser Art, die Zeit zu verdichten. Die Videogeräte erlauben nur selten, die Aufnahmen zu *verdichten*, weil man stundenlang drehen kann. Das verändert natürlich die Wahrnehmung der Realität und dann auch die Wahrnehmung der Geschichte, die man erzählen will. Wie kann man das schneiden, nachher? Es gibt jede Menge Filme, die nicht geschnitten, nicht montiert sind, weil der Cutter das Material nicht hat, etwas zu erzählen. Es ist das Gegenteil von verdichtet – es ist beliebig.

FILMBULLETIN Cutter berichten, dass sie dreihundert Stunden Material für einen Film von neunzig Minuten verarbeiten.

JEAN PERRET Natürlich gibt es auch Ausnahmen: Ein Frederick Wiseman dreht unglaublich viel und immer in langen Einstellungen. Lange, stundenlange Einstellungen sind bei ihm sehr wichtig. Und dann macht er seine Montage – und dann stimmt alles. Wiseman braucht das, um die Struktur seiner Geschichten zu finden. Aber die Einstellung, dieser Einschnitt in Raum und Zeit, ist grundsätzlich wichtig. Auch die Tiefe, die Fläche, die Belichtung, alles ist in der Einstellung vorhanden. Die Grundfragen der Kinokunst werden in der Einstellung gestellt – und beantwortet.

FILMBULLETIN Nach diesen Kriterien wählst du die Filme aus?

JEAN PERRET Ja, sicher. Aber wir plädieren bei «Visions du réel» auch für die Anerkennung der Diversität des Ausdrucks, der Vielfalt der Kreativität. Das heisst: Es gibt auch Filme, die mit kleinen Videokameras gedreht wurden, die Bilder wackeln, sind sogar parkinsonmässig gedreht, aber einige unter ihnen können auch eine Macht, ihre Authentizität, ihren Wert entfalten. Es gibt keine absoluten Regeln. Wir suchen *le geste du cinéaste* und die Radikalität einer Geste, die die Identität des Filmemachers bezeugt und mir als Zuschauer etwas erzählt. Denn in dieser Geste des Filmemachers steckt schon das, was ich ohne ihn nicht gesehen hätte. Wahrscheinlich hat es mit meiner Neugierde zu tun: Ich möchte immer wieder etwas erfahren, entdecken, das ich noch nicht kenne, noch nicht gesehen habe.

FILMBULLETIN Als Direktor eines Dokumentarfilmfestivals hast du den Überblick, weil du dich das ganze Jahr jeden Tag mit Dokumentarfilmen beschäftigst. Was sind die aktuellen Tendenzen?

JEAN PERRET Das ist eine riesige Frage. Einerseits, immer wieder – auch dank dieser Videorevolution –, diese Ich-Filme. Filme, die die Identität des Filmemachers, auch seines Familienkreises und der Freunde erforschen. Wer bin ich? Wo habe ich meine Wurzeln? Woher komme ich? Viele dieser Filme verarbeiten Archivmaterial, aus dem Familienarchiv, aber auch aus allgemein zugänglichen Archiven des zwanzigsten Jahrhunderts – seit es Bildarchive gibt.

FILMBULLETIN Kannst du ein paar Beispiele nennen?

JEAN PERRET Das absolute Meisterwerk im Bereich der Archivfilme ist für mich das Werk von *Yervant Gianikian* und *Angela Ricci Lucchi*. Ein Riesenwerk. Es besteht nur aus Archivmaterial. Sie erforschen die ganze Geschichte der Kolonisation, der Kriege, der Kriegsgefangenen, der Gewalt des zwanzigsten Jahrhunderts. Das ist die politische, philosophische Aufgabe, die sie sich gegeben haben.

Ein sehr schönes Beispiel unter den eher Ich-Filmen ist das Werk der Japanerin *Naomi Kawase*, die ihren Vater nie gekannt hat und von ihrer Grossmutter erzogen wurde. Die ersten Filme ihrer Karriere sind eher experimentell, 8mm, Super8, dann 16mm und schliesslich Video. Das ist ein wunderschönes poetisches Werk mit Filmen, die Kawases Identität erforschen wollen. Sie geht mit der Kamera zu ihrer Grossmuter und findet dann auch ihren Vater, kurz bevor er stirbt.

Eine andere Tendenz ist – sie hat auch eine Tradition im Schweizerfilm – diese Tendenz der Filmemacher, die Welt zu erkunden, die weite Welt besser kennenzulernen, Lateinamerika etwa. Oder: Was macht Volker Koepp nach dem Fall der Mauer in Berlin? Er erforscht sozusagen den "neuen Kontinent" Nord- und Osteuropa, wohin er vorher nicht oder nur zum Teil reisen konnte, und bringt uns – mir hier, uns, die wir in der Schweiz wohnen – eine neue Geographie von Europa. Er geht hin und versucht, die Wanderungen dieser Bevölkerung zu verstehen, zu verstehen, was da passiert ist, weshalb sie auswandern mussten. Oder THE SOUND OF INSECTS – RECORD OF A MUMMY, der neuste Film von *Peter Liechti*, nachdem er sich selber als rauchenden Nichtraucher in seiner Schweiz gefilmt hat, erzählt die Geschichte eines Japaners, der in einem Wald verschwindet, um zu verhungern bis zum Tod. *Leonard Retel-Helmrich* wohnt in Amsterdam und erforscht nun Indonesien, sein Ursprungsland, aus dem er stammt. Er versucht, als Aussenstehender, obwohl er natürlich die Sprache spricht, zu verstehen, was mit diesen Leuten passiert. Also die Erforschung der Welt und der Versuch, diese Welt besser zu verstehen.

Eine dritte Tendenz ist sicher der mehr politisch-kritische Film jetzt. Filme, die sich mit Wirtschafts-, Ökonomie-, Umweltfragen auseinandersetzen. Filme, die Recherchen, Investigationen in der besten Tradition des aufklärerischen Journalismus unternehmen. Filmemacher, die nachforschen, ein Dossier entwickeln, über Atomkraftwerke etwa.

Eine weitere Tendenz, die aber nicht neu ist, sind Filme über Kunst, über Künstler, über Musik, über Maler, über Bildhauer, über Schriftsteller. Das Porträt von Künstlern ist für den Dokumentarfilm ein Thema in sich – besonders mit Künstlern aus dem Bereich der Musik. Musik ist sehr befreundet mit dem Kino.

FILMBULLETIN Welchen Einfluss nimmt das Fernsehen auf den Dokumentarfilm?

JEAN PERRET Das ist die grosse Frage. Einerseits wissen wir, wir – das Publikum, du, ich –, wir brauchen immer mehr dokumentarische Bilder, um uns und die andern besser kennenzulernen. Das ist klar.

Der Markt hat sich, dank den Fernsehanstalten, die allgemein auch mehr Sendeplätze haben, vergrössert. Aber das Perverse oder das Fragwürdige daran ist: die Fernsehanstalten sind dominant in der Finanzierung und in der Ausstrahlung. Sie beherrschen den Markt und haben darum immer mehr Einfluss auf die Art und Weise, wie die Filme gemacht werden sollen. Wie weit können die unabhängigen Filmemacher unabhängig bleiben, und wie weit können die Fernsehanstalten ihre Regeln durchsetzen – das ist die permanente Auseinandersetzung. Es gibt in verschiedenen Ländern unterschiedliche Situationen. Es gibt Länder, wo der Dialog ziemlich fruchtbar ist.

FILMBULLETIN Zum Beispiel?

JEAN PERRET Die Galionsfigur des Fernsehens, das wirklich die Entwicklung, die Emanzipation des Dokumentarfilms ermöglicht hat, ist die deutsch-französische Fernsehstation *Arte*. In diesem Rahmen wurden für unabhän-

1 *Volker Koepp bei Dreharbeiten*, 2 THE EYE OF THE DAY *von Leonard Retel Helmrich*; 3 HERR ZWILLING UND FRAU ZUCKERMANN *von Volker Koepp*, 4 STATE LEGISLATURE *von Frederick Wiseman*, 5 THE SOUND OF INSECTS – RECORD OF A MUMMY *von Peter Liechti*; 6 FIAMMENTI ELETTRICI N. 4–5. ASIA–AFRICA *von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi*; 7 GHIRO GHIRO TONDO *von Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi*; 8 WITTSTOCK, WITTSTOCK *von Volker Koepp*; 9 PROMISED PARADISE *von Leonard Retel Helmrich*; 10 MOGARI NO MORI *von Naomi Kawase*

1 DIE FRAU MIT DEN FÜNF ELEFANTEN *von Vadim Jendreyko*; 2 FAMILIENTREFFEN – MARTHALER THEATER IM GRAND HOTEL *von Sarah Derendinger*; 3 TRANS-CUTUCU ZURÜCK IN DEN URWALD *von Lisa Faessler*; 4 *Sam Sainsbury mit einer Bell& Howell-Kamera im Vorfeld von* NANOOK OF THE NORTH *von Robert J. Flaherty*; 5 CAMERAWAR 6 *von Lech Kowalski*

gige Filmemacher unglaubliche Fortschritte erzielt. Auch in Deutschland gibt es in den Fernsehanstalten Gesprächspartner im Filmbereich, die sehr intelligent, sehr belesen, hoch kultiviert sind. Das ist leider nicht immer der Fall und jetzt wird es auch deshalb wieder schwieriger, weil einige Redakteure in Pension gehen und ihre Nachfolger aus der jüngeren Generation viel weniger Kenntnisse über die Filmgeschichte haben, über diese Kultur, die die unsere ist.

Allgemein gilt, der Markt des Fernsehens ist prägend und reduziert die Ausdrucksmöglichkeiten: 52minütige Filme, in den ersten Minuten muss alles angesprochen werden. Die Raster sind ganz klar. Die Kunst der Filmemacher und Produzenten bleibt nun, sich damit auseinanderzusetzen und sich irgendwie die Freiheit zu bewahren. Das ist sehr kompliziert und wird immer schwieriger. Darum sind die Fördergelder der Länder, der Kulturministerien unglaublich wichtig. Ein Land, das eine echte, gute Filmkultur will, muss das Filmschaffen staatlich unterstützen, kein Zweifel. Es gibt Länder, ja sogar Kontinente, deren Filmkultur sich in einer katastrophalen Situation befindet, weil der Staat sich nicht beteiligt. Die Ostblockländer sind heute in einer sehr schwierigen Situation. Die staatlichen Studios sind weg, und andere Institutionen haben kein Geld und noch weniger Ideen, um die Filmkultur wirklich zu unterstützen. Es fängt jetzt wieder an, ist aber sehr sehr schwierig und braucht viel Zeit. Besonders für den Dokumentarfilm.

FILMBULLETIN Wo steht der Schweizer Dokumentarfilm im internationalen Vergleich? Oder geht es immer um individuelle Filme und einzelne Filmemacher?

JEAN PERRET Es geht immer wieder um individuelle Talente, es geht immer wieder um die Ausdauer und die Fähigkeiten einzelner Menschen. Es geht um leben und überleben.

Aber wenn man das ein wenig thematisieren will, kann man immer wieder sagen: Der Dokumentarfilm der Schweiz ist viel stärker als in anderen Ländern ein Bestandteil unserer Filmkultur. Er ist anerkannt. Es entstehen, besonders in der deutschen Schweiz, regelmässig viel mehr Dokumentarfilme als in andern Ländern – und vor allem Filme, die in den Kinos zu sehen sind. Filme, die regelmässig auch einen gewissen Erfolg haben. 20 000, 30 000 oder 40 000 Zuschauer für einen Film in den Kinos in der Schweiz, das ist schon gut. Sehr gut. Es gibt traditionell eine Reihe von Filmemachern, die wirklich Filme für das Kino konzipieren, lange, neunzigminütige Filme. Das Schweizer Filmschaffen hat sich das bewahrt. Auch der Dokumentarfilm hat die Erzählstrukturen verfeinert, nimmt das Publikum in Anspruch, versucht, das Publikum zu interessieren, anzupeilen. Der Experimentalfilm gilt auch immer noch als ein kleiner Bestandteil unserer Filmkultur – es wird aber schwieriger, für ihn gibt es immer weniger Aufmerksamkeit.

Und der Schweizer Dokumentarfilm ist einer, der immer noch reist. *Lisa Faessler* hat TRANS-CUTUCU. ZURÜCK IN DEN URWALD wieder einen neuen Film im Urwald von Lateinamerika gemacht, Peter Liechti hat eine Geschichte aus Japan genommen, und *Vadim Jendreyko* erzählt in DIE FRAU MIT DEN FÜNF ELEFANTEN die Geschichte einer Übersetzerin, die aus der Ukraine kommt und in Deutschland lebt. Aber es gibt auch Schweizer Filme, die sich mit der Schweiz auseinandersetzen, die Figuren aus der Schweiz auf die Leinwand bringen. In der Schweiz gibt es ein ziemlich breites Angebot an Dokumentarfilmen. Auch die Produktion für das Fernsehen ist zum Teil interessant. Ich hab vor kurzem FAMILIENTREFFEN – MARTHALER THEATER IM GRAND HOTEL von *Sarah Derendinger* entdeckt, der für das Schweizer Fernsehen gemacht worden ist und die Vorbereitung eines Spektakels in einem Hotel, mit Marthaler und seinen Schauspielern, zeigt. Wunderschöner Film, Fernsehfilm, wunderschön gemacht.

Es gibt bei uns ein sehr lebendiges Filmschaffen, weil es durch den Staat, die Kantone und Stiftungen unterstützt wird, sonst ginge es nicht. Der kreative Dokumentarfilm ist zum grossen Teil *à fonds perdu*, das muss man wissen. Ein Dokumentarfilm kann in der Schweiz immer noch eine echte Kreation sein, nicht nur eine Anwendung von Rezepten, die man kennt – diese Sensibilität gibt es noch.

FILMBULLETIN Siehst du das in Gefahr?

JEAN PERRET Ich denke, dass es für jüngere Filmemacher wahrscheinlich viel schwieriger wird. Die werden kaum die Kraft und die notwendige Ausdauer haben, sich gegen den zunehmenden Quotendruck zu stemmen. Das Problem ist: der Markt – für das Filmschaffen allgemein, also auch für den Dokumentarfilm – erlaubt immer weniger, dass Leute sich irren. Es ist aber unmöglich, ein kreatives Metier auszuüben, ohne das Recht zu haben, sich zu *irren*, sich zu *verlieren*, einen Film zu *vermasseln*. Das zu wissen und das auszuhalten ist unbedingt nötig, obwohl diese Möglichkeit immer mehr ausradiert wird. Das Fernsehen, aber auch die Kommissionen, gehen immer *weniger Risiken* ein mit Filmen, von denen man nicht im voraus wissen kann, dass sie erfolgreich sein werden. Das ist ein Problem. Das heisst, es gibt eine Selbstzensur, die sich wahrscheinlich immer mehr durchsetzen wird, weil der Markt verlangt, dass sich der succès, der Erfolg schon im Projekt abzeichnen muss. Von daher kommt auch ein Problem der Kommissionen – ich bin in der eidgenössischen Kommission für Dokumentarfilme in Bern –, das Problem, dass die Dokumentarfilmprojekte leider immer ausführlicher beschrieben werden müssen. Wenn man alles im voraus planen, schreiben, beschreiben muss, kann das für bestimmte Projekte eine Einschränkung sein. Der kritische Dokumentarfilm lebt auch aus dem Moment heraus. Aber ich sehe Projekte, wo sogar die Dialoge bereits formuliert sind – für einen Dokumentarfilm. Dann kommen die Leute an den Drehort und wollen das, was sie zum Teil schon geschrieben, recherchiert oder das, was sie schon geträumt haben, *nachspielen*. François Truffaut sagt – bezogen auf den Spielfilm –, man muss *gegen* das Drehbuch drehen und *gegen* das gedrehte Material schneiden.

FILMBULLETIN Kann man ja immer noch.

JEAN PERRET Das sollte möglich sein, aber es gibt keine absolut gültigen Rezepte. Es gibt Filme, die man vorbereiten, recherchieren muss, man kann alles schreiben, und das klappt. Es gibt aber andere, bei denen das nicht funktioniert. Die Tendenz ist schon, weniger Risiken einzugehen. Man muss immer mehr – auch in der Schweiz –, schon im voraus wissen, welcher Verleiher den Film in Vertrieb nimmt und wie die Kinoauswertung geplant ist. Das ist zwar gut gemeint, aber das kann eine Beschränkung sein. Das schränkt zum Teil die Kreativität der Filmemacher ein, dabei ist der Entstehungsprozess im kreativen Dokumentarfilm grundsätzlich wichtig.

Ein anderes Problem – in der Schweiz ein wenig ein heikles Thema – besteht darin, dass die Dokumentarfilmproduktion in der Schweiz teuer ist. Das ist in Europa bekannt. Die Filme sind eher teurer geworden, und je teurer sie sind, desto weniger Risiko geht man ein, desto mehr muss das Projekt geschrieben sein. Ich denke, es sollte eine neue Sparte für die Finanzierung von billigeren Filmen geschaffen werden, damit die Leute mit weniger Geld einfach loslegen könnten, mit der Möglichkeit, doch gute Filme zu machen, weil sie interessante Risiken eingehen.

FILMBULLETIN Wie ist das mit dem Internet? Hast du da einen Einblick? Einen Überblick?

JEAN PERRET Wir haben dieses Jahr in Nyon ein besonderes Angebot sowohl im professionellen Bereich wie in den Vorführungen: «Doc-Web». Dieses Jahr präsentieren wir mit CAMERAWAR 6 eine Arbeit eines Polen, der in New York lebte und jetzt wieder in Paris. *Lech Kowalski* bringt jede Woche ein neues Stück seines Feuilletons aufs Web. Und das wird vom «Centre national du cinéma» in Paris finanziert, für das Web, nicht für den Kinosaal. Aber weil Kowalski Filmemacher ist, "bastelt" er ab und zu einen Langfilm mit Elementen aus seinem Feuilleton. Die Franzosen, das «Centre national du cinéma», die haben immer ein wenig Vorsprung. Die haben jetzt schon eine Finanzierung für Doc-Webs geplant. Ich hoffe, dass die Schweiz das auch kapieren und da einsteigen wird. Denn Filme auf dem Web zu verwerten ist eine neue Möglichkeit. Ich beurteile das nicht, ich bewerte es nicht. Aber es ist nicht uninteressant, denn es geht weniger darum, lange Filme auf dem Web zu zeigen, als vielmehr Episoden, kurze Elemente. Das ist eine Möglichkeit, die man wahrnehmen muss, und sie ist interessant, weil die kleinen Bilder auf dem Bildschirm auch die Ästhetik, die Erzählstrukturen verändern. Man kann weniger Landschaften zeigen, zeigt wohl eher Gesichter – die Handlungen werden vielleicht anders wahrgenommen. Und die Fragen, die diese Veränderungen stellen, sind interessante Fragen. Ich sage nicht, dass nur das die Zukunft ist, aber es ist ein neuer Zweig der Kreativität.

Der Dokumentarfilm hat auch mit unseren Träumen zu tun, mit unseren Utopien, mit unseren imaginären Welten natürlich. Es gibt etliche Filme, die sich nur damit auseinandersetzen. Man muss nicht unbedingt sterbende Kinder filmen, um diese Welt zu verstehen, man kann sich auch mit Träumen, mit Phantasien auseinandersetzen. Einen Film, der einem gefällt, muss man immer zweimal sehen. Man muss ihn mit *offenen* Augen ansehen und nachher dann mit *geschlossenen* Augen – und auch das hat mit Phantasien zu tun, mit Träumen, mit Trauer, mit allem, was das Leben ausmacht, was mit dem Leben zu tun hat.

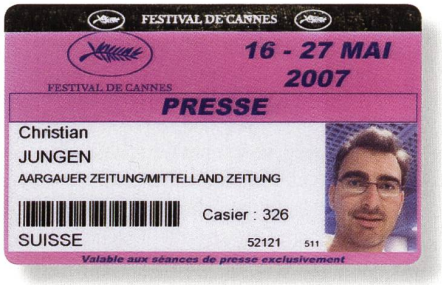
Wir sagen gerne, man muss nach Nyon kommen, um Zeit zu verlieren. Venir à Nyon pour perdre du temps. *Perdre du temps, pour avoir du bon temps*. Zeit zu verlieren, um eine gute Zeit zu haben, verstehst du? Das ist sehr wichtig, ein guter Film versetzt uns in eine andere Temporalität. Die Filmkunst ermöglicht das Besondere, dieses Abweichen vom Alltäglichen. Und es würde mich sehr freuen, wenn die Leute das Gefühl haben, sie verlieren in Nyon eine wichtige, gute Zeit.

Das Gespräch mit Jean Perret
führte Walt R. Vian

Habemus palmam

Das Ritual Cannes

An Ostern 2000 trat ich aus Sinnenfreude zum Katholizismus über. Bald darauf pilgerte ich zum ersten Mal ans Festival von Cannes. Was das miteinander zu tun hat? Vielleicht muss man ein wenig katholisch sein, um die mondäne Filmmesse an der Côte d'Azur zu lieben. Im Unterschied etwa zur Berlinale, die ich noch als Protestant im Pullover besucht hatte, fährt man mit Sonntagsgewand nach Cannes, das der «Cahiers du Cinéma»-Übervater André Bazin 1952 als Pilgerstätte der Filmkunstgläubigen definierte. Der gläubige Bazin mochte zwar den Glamour nicht, akzeptierte ihn aber, weil er seiner Meinung nach der katholischen Natur des Kinos gerecht werde.



In Cannes geht es tatsächlich nicht nur um den Text und seine Deutung, sondern auch um seine liturgische Inszenierung. Das Festival ist *die* kanonische Konsekrationsinstanz der Siebten Kunst, und die Artisten, welche geladen sind, die höchsten Weihen des Autorenfilms zu empfangen, steigen zu seinem Sitz empor wie die Gläubigen in eine Kathedrale. Nicht zufällig ist Cannes das einzige grosse A-Festival, dessen "Kathedrale" einen Treppenaufstieg kennt. Die Montée des Marches ist von der Anmut her ein geradezu katholisches Einzugsritual, das die Institution weltweit sichtbar macht. Am zweiten Tag des Herrn treten dann jeweils die Juroren aus der Klausur und verkünden: Habemus palmam.

Irgendwie geht es in Cannes trotz Weihrauch und Brimborium existenziell zu, jedenfalls scheint es mir der einzige Ort auf der Welt, wo Filmesehen eine Frage von Leben und Tod ist. Das habe ich bereits bei meinem ersten «Cannes» am eigenen Leib erfahren, als ich beim Einlass zur Pressekonferenz von Nicole Kidman zu MOULIN ROUGE! beinahe erdrückt wurde. Vor drei Jahren lief ich gar Gefahr, vom Arbeitgeber exkommuniziert zu werden: Als Ouvertüre wurde THE DA VINCI CODE zelebriert. Wegen eines Streiks der Fluglotsen landete ich verspätet in Nizza. Durch höhere Fügung traf ich auf den Kollegen von «Glanz & Gloria» des Schweizer Fernsehens, der von einem Sponsor abgeholt wurde. Wir bretterten mit Tempoteufel über die Autobahn und durch Einbahnstrassen von Le Cannet. Dann trafen wir um 19.05 Uhr vor dem Palais ein – fünf Minuten zu spät, um die Akkreditierung abzuholen. Mein Flehen um Einlass blieb unerhört, erst als der Kollege erklärte, er sei vom Fernsehen, wurden wir eingelassen. Ist es ein Zufall, dass die Bildmedien mächtiger sind als die Vertreter der Schriftlichkeit?

Cannes ist eine Weltinstitution, die Hierarchien liebt und schafft: mit seinen Preisen, seinen Einladungen – und den Akkreditierungen. Dass die Feudalzeit mit der Französischen Revolution zu Ende ging, erweist sich Jahr für Jahr als Irrtum. Wie der Klerus wird die Journaille nach Farben rangiert: Die Vertreter der Renommierpresse erhalten eine päpstlich weisse Pressekarte, die einen Aufstieg ohne Schlangestehen an der französischen Nationalgarde vorbei garantiert.

Die zweitbeste Akkreditierung, sozusagen für die Kardinäle, ist die Rosa-mit-Punkt-Karte. Ich bekam zur Taufe – weil ich damals für den bildstarken «Blick» psalmierte – die Bischof-Karte rosa. Wer nur eine blaue kriegt, schmort im Fegefeuer: ohne Heilsgewissheit, ob er noch eingelassen wird. Wer eine orange hat, ist verloren.

An diesem System zerbrechen Selbstbilder: Er bediene über zehn Millionen Leser, treffe alle Leinwandgötter zum Interview, fluchte ein Kollege von der «Bild»-Zeitung einmal, trotzdem habe er eine schlechtere Karte als die Redakteurin von der «FAZ». Cannes ist eben nicht ganz irdisch: Es geht nicht um Quantität wie in der profanen Welt der Multiplexe, sondern um künstlerische Werte für die Ewigkeit. Ich hadere zuweilen damit, aber insgeheim glaube ich: Es ist gut so. Schliesslich braucht man Ziele im Leben. Ich will mal eine Familie gründen – und eine rosa Karte mit Punkt.

Das Fundament der Kathedrale entsprang dem franco-amerikanischen Glauben ans Kino, der freilich zu einem Schisma führte, weil die einen in der Kunst und die anderen im Kommerz das Primat sehen. Hollywood wird im alljährlichen Konzil oft als der gefallene Engel gesehen, in Abgrenzung zu dem die Kritiker die selige Kunst lobpreisen: ein Opus horribilis wie GODZILLA in Cannes zu zeigen, sei wie eine Satansmesse in St. Peter zu lesen, urteilte US-Kritikerpapst Roger Ebert (weisse Karte) einmal. Aufgrund meines theologischen Studiums beider Konfessionen sowie der überlieferten Schriften will ich hier aus Freude am innerkirchlichen Diskurs ein Sakrileg begehen: Die Palmen für kleine Filmländer wie den Iran oder Japan scheinen nicht immer frei von paternalistischer Caritas westlicher Prägung, zumal viele ja mit französischen Almosen gestiftet werden. Oder will heute noch jemand behaupten, LE GOÛT DE LA CERISE und UNAGI seien bessere Filme als der verschmähte L.A. CONFIDENTIAL? Und für den heiligen Clint bloss eine Ehrenpalme?

So oder so:
Wer fürs Kino lebt, stärkt in Cannes seinen Glauben.

Christian Jungen

Christian Jungen ist Filmkritiker der Mittelland Zeitung und des Sonntag und Autor des soeben im Schüren Verlag erschienenen Buches: Hollywood in Cannes: Die Geschichte einer Hassliebe, 1939–2008.

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

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR idée suisse

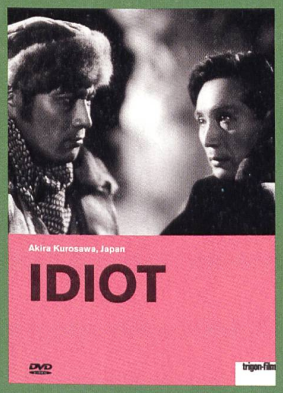
AB 30. APRIL
IM KINO

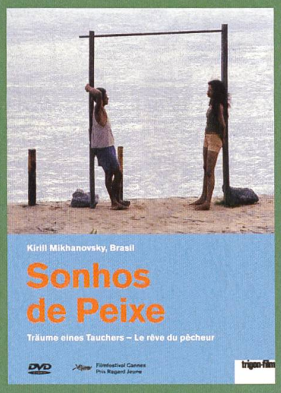
Marco Bechis

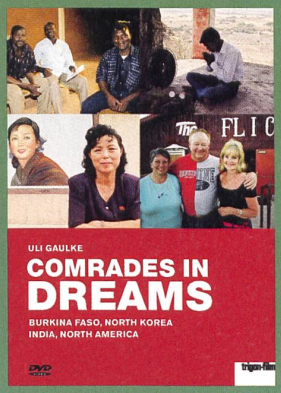
BIRDWATCHERS

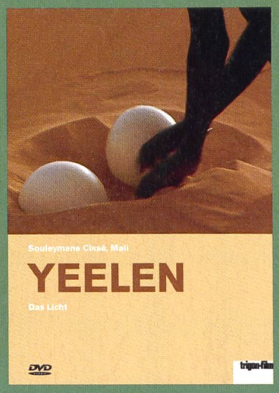
Mato Grosso do Sul, Brazil

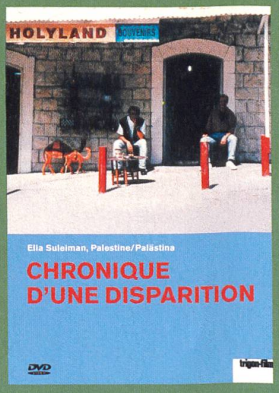
«Was den Film so beeindruckend macht, sind seine differenzierten Beobachtungen und Verschiebungen. Das kulturelle Nebeneinander wird im Bild manifest.»
Der Standard











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

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

trigon-fil