

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 301

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 07.08.2025

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



6.09

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Der fehlende Flügel:

THE DUST OF TIME von Theo Angelopoulos

Werkstattgespräch:

Christian Frei über SPACE TOURISTS

PEPPERMINTA von Pipilotti Rist

Gespräch mit Pipilotti Rist

THE SOUND OF INSECTS von Peter Liechti

ANTICHRIST von Lars von Trier

DAS WEISSE BAND von Michael Haneke

Gespräch mit Michael Haneke

GEBURT von Silvia Haselbeck und Erich Langjahr

www.filmbulletin.ch

THE DUST OF TIME
Christian Frei

WILLEM DAFOE BRUNO GANZ MICHEL PICCOLI IRENE JACOB CHRISTIANE PAUL



 59^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Official Selection



A film by
THEO ANGELOPOULOS

THE DUST OF TIME



Ab 15. Oktober im Kino

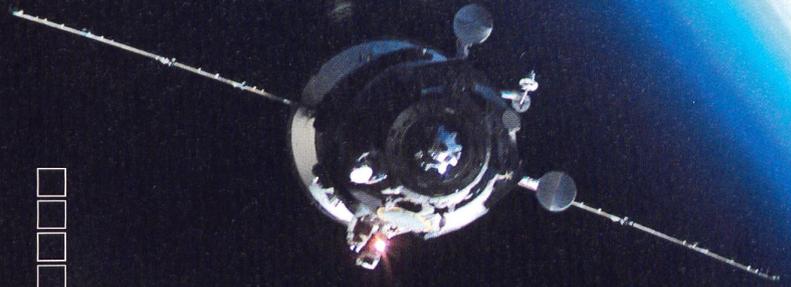
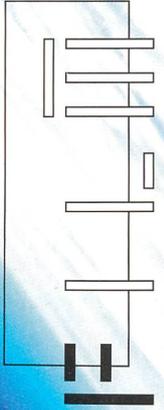
CO-STARRING: RENI PITTAKI, KOSTAS APOSTOLIDIS, ALEXANDROS MILONAS, NORMAN MOZZATO, ALESSIA FRANCHIN, VALENTINA CARNELUTTI, TIZIANA PFIFFNER, CHANTEL BRATHWAITE, HERBERT MEURER, SVIATOSLAV YSHAKOV, VLADIMIR BOGENKO, IVAN NEMTSEV
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ANDREAS SINANDS A.F.C. MUSIC ELENI KARAINDROU ART DIRECTORS ANDREA CRISANTI, DIDOISIS FOTOPPOULOS COSTUMES REGINA KHOMCKAYA, FRANCESCA SARTORI, MARTINA SCHALL MAKE-UP ARTIST VITTORIO SODANO
THE SONG «ALL THAT YOU WANT» «THE TRUE FACE OF BEAUTY» BY 1550 «EIFERSUCHT» BY BARBARA EHWALD PRODUCER PHOEBE ECONOMOPOULOS



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

6.2009
51. Jahrgang
Heft Nummer 301
Oktober 2009

Titelblatt:
SPACE TOURISTS von
Christian Frei



KURZ
BELICHTET

- 2 *Il Cinema ritrovato, Bologna 2009*
- 7 *Bücher*
- 10 *DVD*

FILMFORUM



- 11 **Augapfelmassage**
PEPPERMINTA von Pipilotti Rist
- 13 **«Je nach Tageslicht ist etwas brutal farbig»**
Gespräch mit Pipilotti Rist



LEINWAND-
FRESKO

- 16 **Der fehlende Flügel**
THE DUST OF TIME von Theo Angelopoulos

FILMFORUM

- 22 **Chronik eines aufgekündigten Lebens**
THE SOUND OF INSECTS von Peter Liechti



- 24 **Ringen um Ausdrucksformen**
ANTICHRIST von Lars von Trier

- 27 **Schwarze Pädagogik**
DAS WEISSE BAND von Michael Haneke

- 29 **«Ich halte mich für einen genauen Beobachter der Wirklichkeit»**
Gespräch mit Michael Haneke

NEU IM KINO

- 31 **geburt** von Silvia Haselbeck und Erich Langjahr
- 32 **GIULIAS VERSCHWINDEN** von Christoph Schaub



WERKSTATTGESPRÄCH

- 33 **«Regie führen heisst beim Dokumentarfilm antizipieren und den Kameramann vorbereiten»**
Gespräch mit Christian Frei zu SPACE TOURISTS



KOLUMNE

- 40 **Der Schweizer Film in Flip-Flops ...**
Von Alberto Chollet

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

Inseratverwaltung
Marketing, Fundraising
 Lisa Heller

Gestaltung, Layout und Realisation
 design_konzept
 Rolf Zöllig sgd ege
 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
 Martin Girod, Jürgen Kasten,
 Erwin Schaar, Frank Arnold,
 Johannes Binotto, Doris Senn,
 Pierre Lachat, Stefan Volk,
 Marli Feldvoss, Josef Schnelle

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Langjahr Film, Root,
 Ascot Elite Entertainment,
 Columbus Film, Filmcoopi,
 Frenetic Films, Look Now!,
 Zürich

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

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

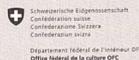
Abonnemente
 Filmbulletin erscheint 2009
 achtmal.
 Jahresabonnement
 CHF 69.-/Euro 45.-
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

© 2009 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern



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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



Suissimage

suisseimage

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

förderverein ProFilmbulletin

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

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

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

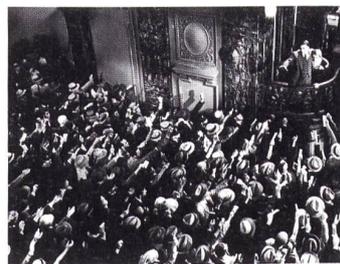
Rolf Zöllig
 Kathrin Halter

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

Informationen und Mitgliedschaft:
 foerderverein@filmbulletin.ch

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

Capras Weg zum Ruhm «Il cinema ritrovato», Bologna 2009



AMERICAN MADNESS
 Regie: Frank Capra



THE BITTER TEA OF GENERAL YEN
 Regie: Frank Capra

Frank Capra, Regisseur von Evergreens wie MR. DEEDS GOES TO TOWN (1936) und YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU, gehört gewiss nicht zu den vergessenen Namen der Filmgeschichte. Als ihm 1934 mit IT HAPPENED ONE NIGHT der – von der Academy mit gleich fünf Oscars markierte – Durchbruch zu allgemeiner Anerkennung gelang, konnte er bereits auf ein Werk von über zwanzig langen, heute aber grösstenteils vergessenen Spielfilmen zurückblicken.

Es gehört zu den spannenden (Wieder-)Entdeckungsreisen in die Filmgeschichte, die das Festival «Il cinema ritrovato» in Bologna bietet, solche Schattenzonen des filmhistorischen Gedächtnisses ins Projektorlicht zu rücken. Achtzehn seiner Spielfilme aus den Jahren 1926 bis 1932 waren in der Programmsektion «Mr. Capra Goes to Town» zu sehen. Dazu einige Titel, an deren Drehbuch er mitgewirkt hatte, und Kurzfilme.

Gleich der Auftakt hielt – zumindest für jene, die Capras Autobiographie «The Name Above the Title» gelesen hatten – eine kleine Sensation bereit: den halbstündigen Auftragsdokumentarfilm THE ITALIAN WARSHIP LIBIA, von Capra 1921 gedreht, Monate bevor er – angeblich ohne jede Filmerfahrung – seinen ersten Kurzspielfilm FULTA FISHER'S BOARDING HOUSE realisierte. Dieser überraschte mit einer Vielzahl eindrucklicher Typen und einem abwechslungsreichen Einsatz unterschiedlicher Einstellungsgrößen, die bereits von einem mehr als nur so liden filmischen Können und Verständnis zeugen. Capra-Biograph Joseph McBride betonte in Bologna denn auch, er sei bei seinen Recherchen immer wieder darauf gestossen, wie wenig des Meisters Autobiographie historisch verlässlich ist; nach dem unfreiwilligen Ende seiner Regiearbeit in Hollywood

entstanden, sei sie vielmehr eine weitere der für Capra typischen märchenhaften Sozialromanzen.

Nach diesen ersten Talentproben ging Capra als Gagman und Drehbuchautor durch die Schule der besten Slapstick-Spezialisten, indem er in den Studios von Hal Roach und Mack Sennett arbeitete. Wie viel er sich da an präzisiertem Komödienhandwerk angeeignet hat, lässt sich in seinem ersten eigenen Langspielfilm THE STRONG MAN (1926, mit Harry Langdon) an der zielstrebigen Entwicklung der Gags und den wirkungsvollen Tempovariationen ablesen.

In den folgenden Jahren der zu Ende gehenden Stummfilm- und der frühen Tonfilmzeit, auf die er sich problemlos umstellte, drehte Capra in rascher Folge Filme der unterschiedlichsten Genres: ein Gangsterfilm steht da neben Abenteuerfilmen mit U-Booten und Flugzeugen, einem Melodram oder einem Musical. Keine verkannten Meisterwerke, aber Belege für die Entwicklung von Capras stupendem Können in schlankem Geschichtenerzählen und der kommunikativen Liebe zu seinen Figuren.

Kennt man die Komödien seiner grossen Zeit in den dreissiger und vierziger Jahren, lassen sich in manchen seiner frühen Filme Vorstufen des später «Capra-Typischen» entdecken. So ist der Stummfilm THAT CERTAIN THING (1928) bereits ein soziales Kinomärchen: Der Sohn eines reich gewordenen Schnellimbissketten-Besitzers heiratet eine junge Frau aus einfachen Verhältnissen, wird deshalb von seinem Vater rausgeschmissen und baut mit seiner Frau zusammen einen ambulanten Sandwich-Service auf. Der Vater will die für ihn gefährliche Konkurrenz aufkaufen und entdeckt in der geschäftstüchtigen Unternehmerin zu seiner Begeisterung eine ihm imponie-



THE BITTER TEA OF GENERAL YEN
Regie: Frank Capra



THE BITTER TEA OF GENERAL YEN
Regie: Frank Capra

rende Schwiegertochter. Die leicht karikierende, aber nicht bössartige Zeichnung des Reichen nimmt ähnliche spätere Capra-Figuren teilweise vorweg, und ein bezeichnendes Detail würde nahtlos in die späteren Filme passen: Der Vater verdankt seinen Reichtum der Tatsache, dass er in seinen Betrieben den Schinken immer dünn schneiden liess; die Jungen verdanken ihren Erfolg der Tatsache, dass ihre Sandwicks substanzuelle Schinkenscheiben enthalten.

THE YOUNGER GENERATION (1929), Capras erster Tonfilm, ist vor allem vor dem Hintergrund seiner eigenen Biographie spannend. Der Film spielt im Milieu jüdischer Einwanderer, der Sohn eines fliegenden Händlers etabliert sich als Besitzer eines schicken Antiquitätengeschäfts und steigt auf, indem er seine Herkunft negiert. Der sizilianische Immigrantensohn Capra, der sich von seiner ungebildeten Familie lösen musste, um Karriere machen zu können, zeichnet überraschenderweise die Filmfigur des Sohns mit vernichtender Schärfe, während seine offensichtliche Liebe dem Vater gilt.

Nicht wirklich unbekannt, aber zumindest unterschätzt ist PLATINUM BLONDE (1931), in dem Capra das etwas bohemienhafte Journalistenmilieu mit leicht satirischen Zügen zeichnet, ihm aber seine Sympathie bewahrt in der Konfrontation mit der "besseren" Gesellschaft. Ein Zeitungsreporter, der der blonden Tochter der reichen Familie verfällt, sie heiratet und sich in einem "goldenen Käfig" wiederfindet, wird als beruflich gewitzt, sozial aber rührend naiv dargestellt. Der Biss des Films mag in hohem Masse den Dialogen von Robert Riskin zu verdanken sein; es ist die erste Zusammenarbeit Capras mit jenem Mann, der die Drehbücher zu den meisten seiner berühmten Hauptwerke schreiben sollte.

Von Riskin stammen auch die Story und das Drehbuch des chronologisch vorletzten Films der Reihe, AMERICAN MADNESS (1932). Schon ganz Capra – und obendrein fast schon wieder aktuell –, erzählt er die Geschichte eines Bankdirektors, der sich in der Wirtschaftskrise antizyklisch verhalten und initiativen Leuten Kredit geben will, wegen des damit verbundenen Risikos aber von seinen eigenen Aktionären im Stich gelassen wird. Als eine Rufmordkampagne die Kreditwürdigkeit des Instituts in Frage stellt, stürmen die Sparer und Sparerinnen die Schalterhalle der Bank. Doch zum guten Ende retten jene den Bankdirektor vor dem Ruin, denen er geholfen hat. Capras (und Riskins) Glaube an den "gesunden" Menschenverstand und aufrechten Charakter sind hier schon so unverkennbar wie ihre Angst vor dem Mob, den irreführten und unberechenbaren Volksmassen.

Die Teilwerkschau in Bologna schloss konsequenterweise mit THE BITTER TEA OF GENERAL YEN (1934), Capras erstem unbestreitbaren, wenn auch eher untypischen Meisterwerk, und verzichtete auf die berühmten späteren Titel. Sie hätte zwar durchaus Lust gemacht, das Bekannte im Licht des Vorausgegangenen wieder und vielleicht neu zu sehen. Doch dafür ist «il cinema ritrovato» offenbar nicht der Ort. Allein schon das Verfolgen der Capra-Reihe in dieser eingegrenzten Form musste zwangsläufig auf Kosten der vielen anderen spannenden Programmstränge gehen, etwa der Retrospektive des italienischen Melodramatikers Vittorio Cottafavi, des thematischen Programms zum Bild der Juden im russischen und frühen sowjetischen Kino oder der mit vielen blendend restaurierten Kopien aufwartenden Reihe über die Farbe im Film.

Martin Girod



Filmbulletin-Cinétour'09

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

präsentiert
TRAVELLING AVANT
von Jean-Charles Tacchella
Einführung in den Film
durch Johannes Binotto

12. Oktober 20.00 Lichtspiel Bern

Barbetrieb ab 19.00

> www.lichtspiel.ch
> www.filmbulletin.ch

suissimage

Stiftung Kulturfonds
Fondazione culturale
Fondazione culturale
Fondazione culturale

CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV - CINETECA SVIZZERA



www.cinema-italiano.ch

CINEMA ITALIANO

5 neue italienische Filme in Schweizer Kinopremieren bis Ende 2009 in:



BASEL
Neues Kino | neueskinobasel.ch
1. - 30. Okt. 09



BERN
Cinématte | www.cinematte.ch
26. Sept. - 12. Okt. 09



BIEL
Filmpodium | www.pasquart.ch
23. Okt. - 2. Nov. 09
Filmgilde im Kino Apollo | www.filmgilde.ch
13. & 15. Nov. 09



LUZERN
stattkino | www.stattkino.ch
27. Sept. - 13. Dez. 09

ST. GALLEN
Kinok Cinéma | www.kinok.ch
5. - 26. Nov. 09
Cineclub im Kino Rex 1 | www.cineclub-sg.ch
Sonntagsmatinee 22. Nov. 09

SOLOTHURN
Kino im Uferbau
29. Nov. - 27. Dez. 09

WINTERTHUR
Filmfoyer im Kino Loge | www.filmfoyer.ch
3. - 24. Nov. 09

ZÜRICH
Filmpodium | www.filmpodium.ch
16. Nov. - 6. Dez. 09

Organisiert von
Cinélibre und
Made in Italy



www.cinelibre.ch

Kurz belichtet



DOWN BY LAW
Regie: Jim Jarmusch



THE BOSS OF IT ALL
Regie: Lars von Trier

25 Jahre Filmpodium im Studio 4

Am 1. Oktober 1983 startete das Filmpodium Zürich im «Studio 4» an der Nüscherstrasse seinen Vollbetrieb. Davor bespielte es bereits seit rund zwölf Jahren "in Untermiete" diverse Zürcher Kinos mit ausgewählten Programmen. Im Oktober/November-Programm nun feiert das Filmpodium seine 25 Jahre im Kinojuwel «Studio 4» (abgezogen wurden das "Exiljahr" im Schiffbau anno 2002/03) mit der Carte blanche «25 Greatest Hits»: aus der Liste der 150 erfolgreichsten Filme der letzten 25 Jahre konnten die Filmpodiumsgänger ihre Lieblinge auswählen. Zum Auftakt ist am 1. Oktober AMARCORD von Federico Fellini zu sehen (vorgängig ein Gespräch «Erinnerungen an Fellini»). Und dann folgen etwa MEINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER von Fritz Lang, CITIZEN KANE von Orson Welles, RISO AMARO von Giuseppe de Santis, DIE SIEBEN SAMURAI von Akira Kurosawa, BREAKFAST AT TIFFANY'S von Blake Edwards, 2001: A SPACE ODYSSEY von Stanley Kubrik und DOWN BY LAW von Jim Jarmusch, um hier ganz willkürlich nur jede vierte Nennung der Hitliste zu erwähnen.

www.filmpodium.ch

20 Jahre Seminar für Filmwissenschaft

Nach jahrelangem Ringen hat die Universität Zürich 1989 endlich einen Lehrstuhl für Filmwissenschaft erhalten. Mit grossem Engagement baute die erste Filmprofessorin Christine Noll Brinckmann an der Plattenstrasse 54 ein Institut samt umfangreicher Bibliothek und Videothek auf. In den letzten zwanzig Jahren hat sich das Studium, das nach wie vor nur im Nebenfach belegt werden kann, inhaltlich und organisatorisch äusserst erfolgreich entwickelt:

Mehr als 650 Studierende lassen sich derzeit in Filmanalyse, -theorie und -geschichte ausbilden, und unter der Leitung von Margrit Tröhler, die dem Seminar von 2003 bis 2008 vorstand, gelang die Einführung einer zweiten Filmprofessur; sie wird seit 2007 von Jörg Schweinitz besetzt, der derzeit auch die Institutsleitung inne hat. Das Seminar feierte das Jubiläum am 17. und 18. September mit einem offiziellen Festakt und einer Tagung zum Thema «Filmische Atmosphäre». In und ausländische Filmwissenschaftler, unter ihnen Noll Brinckmann und die Gastprofessorin Barbara Flückiger, referierten über Materialmix, Montage und andere Instrumente, welche die Stimmung von filmischen Werken beeinflussen.

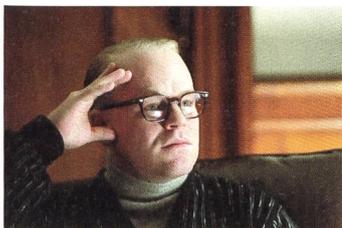
In die Festfreude mischt sich auch ein Wermutstropfen: Kürzlich hat das Institut erfahren, dass es Anfang 2010 das Haus an der Plattenstrasse, in dem die Filmwissenschaft gross geworden ist, verlassen und gemeinsam mit dem Institut für Politikwissenschaft und jenem für Populäre Kulturen in einen Neubau in Zürich-Oerlikon umziehen muss. Es bleibt zu hoffen, dass sich die filmwissenschaftliche Lehre und Forschung in der neuen Umgebung ebenso reich entfalten kann wie in ihren Jugendjahren.

Nicole Hess

www.film.uzh.ch

Nordlichter

Die Filmstelle der ETH und Universität Zürich präsentiert in ihrem neuen Programm zehn Filme aus dem zeitgenössischen nordischen Filmschaffen (Skandinavien, Island und Russland). Den Auftakt macht FESTEN von Thomas Vinterberg (6.10.), der erste Film, der nach den «Dogma95»-Regeln hergestellt wurde. Es folgen ELLING von Petter Naess (13.10.), die Grotteske IN



Philip Seymour Hoffman
in CAPOTE
Regie: Bennett Miller



DIE REISE NACH TOKYO
Regie: Yasujiro Ozu



BEN X
Regie: Nic Balthazar



DUNIA
Regie: Jocelyne Saab

CHINA ESSEN SIE HUNDE von *Lasse Spang Olsen* (20. 10.) und die schräge Komödie *KOPS* von *Josef Fares* (27. 10.). Ernsthaftere Themen werden in *BROTHERS* (3. 11.) von *Susanne Bier* und in *WHITE NIGHT WEDDING* von *Baltasar Kormakur* (10. 11.) angeschlagen. Vom unumgänglichen *Lars von Trier* wird *THE BOSS OF IT ALL* (17. 11.) zu sehen sein, gefolgt von *THE RETURN*, dem eindrucklichen Erstling des Russen *Andrei Zvyagintsev* (24. 11.). Mit der skurrilen Satire *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* von *Roy Andersson* (1. 12.) und *HEIMA* von *Dean Debois*, einem Musikfilm mit der isländischen Band «Sigur Ros», (8. 12.) schliesst das Programm.

www.filmstelle.ch

Philip Seymour Hoffman

Viel zu oft finden Filme, obwohl sie anderswo durchaus auf beachtliches Echo stossen, für die Schweiz keinen Verleih. Zum Glück für uns Zuschauer gibt es dann so rührige wie findige Spielstellen wie etwa das *Xenix*, das in seinem Oktober-Programm, das dem grossartigen Schauspieler *Philip Seymour Hoffman* gewidmet ist, gleich mit fünf Filmen in Schweizer Erstaufführung aufwarten kann. Eröffnet wird die Reihe mit *STATE AND MAIN* von *David Mamet*, einer selbstironischen Satire auf die Filmwelt, und mit *OWNING MAHOWNY* von *Richard Kwietniowski*, einem subtilen Drama um einen spielsüchtigen Bankbetrüger. Es folgt – neben all den Filmen wie *PUNCH-DRUNK-LOVE*, *THE BIG LEBOWSKI*, *HAPPINESS*, *MAGNOLIA*, *BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD*, *CAPOTE ... - LOVE LIZA* von *Todd Louiso*, wo ein Mann den Selbstmord seiner Frau verkraften muss und abstürzt. Und *THE SAVAGES* von *Tamara Jenkins*, in dem sich Bruder und Schwester trotz eigener Probleme plötzlich um ihren

demenzkranken Vater kümmern müssen. Und als letzte Premiere *SYNECDOCHE, NEW YORK*, der so verwirrende wie faszinierende Regieerstling des Drehbuchautors *Charlie Kaufman*.

www.xenix.ch

Der parfümierte Albtraum

«Strandgut» nennt sich ein neues Programmgefäss des Stadtkino Basel. In ihm sollen Filme vorgestellt werden, die dem Programmteam des Kinos nach einem Festivalbesuch – quasi «als Strandgut, nachdem das Meer der Bilder nach einem Festival zurückgewichen ist» – in bleibender Erinnerung geblieben sind. Als erstes Strandgut stellt das Stadtkino im Oktober *DER PARFÜMIERTE ALBTRAUM (MABABANGONG BANGUNGOT)* vor. Ein wunderschöner Erstling von 1977 des Philippinos *Kidlat Tahimik*, der so abenteuerlich gebaut ist wie die philippinischen Jeepneys, aus Versatzstücken von Folklore, Weltraumfaszination – Regisseur, Hauptdarsteller und teilweise Kameramann *Tahimik* ist Präsident des philippinischen Wernher-von-Braun-Fanclubs – asiatischer Mythologie und surrealer Poesie. Wiederentdeckt wurde der Dokumentarfilm bei der Retrospektive «Der Weg der Termiten – Beispiele eines essayistischen Kinos 1909–2007» der Viennale 2007.

www.stadtkinobasel.ch

Japan

«Auf der Suche nach dem japanischen Film» heisst die wissenschaftliche Filmreihe im Herbstsemester von *eikones* in Basel. Sie will «ästhetische und narrative Variation sowohl der „Japanität“ als auch des Mediums Film im Laufe der Jahrzehnte – vom Scherenschnitt zu CGI, vom Stummfilm zum Anime» diskutieren und macht dies

mit einem sehr anregenden, facettenreichen Programm. Es treffen etwa die Kurzfilme *DOKURO* von *Sentarō Shirai* von 1927 auf *WINTER DAYS* von *Kihachiro Kawamoto* von 2003 aufeinander (13. 10.). Dem Meisterwerk *DIE REISE NACH TOKYO* von *Yasujiro Ozu* (10. 10.) und *GODZILLA* von *Ishiro Honda*, dem Gründungsfilm für eine Unterabteilung des Katastrophenfilms, (3. 11.) sind Folgen aus den Fernseh-Animes *HIRO-CHAN* beziehungsweise *INU-YASHA* beigegeben. Mit *EUREKA* von *Shinji Aoyama* (10. 11.) ist ein herausragendes Beispiel einer Begegnung westlich geprägter Kinematografie mit fernöstlicher Ästhetik zu sehen. Der Anime-Klassiker *GHOST IN THE SHELL* von *Mamoru Oshii* wird vom Kurzfilm *TOKYO MARCH* von *Kenji Mizoguchi* eingeleitet (1. 12.), und zum Schluss der Reihe trifft eine Folge aus *NEON GENESIS EVANGELION* auf *Takeshi Kitanos KIKUJIROS SOMMER* (11. 12.).

www.eikones.ch

Digitale Welten

Das diesjährige *Mannheimer Filmsymposium* im kommunalen Kino Cinema Quadrat (23.–25. 10.) gilt dem digital generierten oder bearbeiteten Filmbild – im Gegensatz zum fotografierten, analogen. Unter dem Titel «Digitale Welten – reine Technik oder ästhetische Chance?» werden in Vorträgen, Filmprogrammen, Werkstattberichten und Diskussionsrunden aus verschiedensten Perspektiven Fragen zur Zukunft des Kinos angegangen. So etwa stellt *Rüdiger Suchsland* in seinem Eröffnungsvortrag «Der Angriff der Killer-Pixel» Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Digitalisierung im Hinblick aufs Kino an, *Karin Wehn* spricht über «Machinima» – digitales Filmmachen mit Computerspielen, *Ernst Schreckenberg* redet über «Die Sinnlich-

keit der Schärfe» und *Rolf Coulanges*, Director of Photography, unter dem Titel «Partikel aus Licht» über die Struktur der Bilder in der Produktion. An Filmen werden etwa *BEN X* von *Nic Balthazar*, *TRACEY FRAGMENTS* von *Bruce McDonald*, *REDACTED* von *Brian de Palma* und *WAKING LIFE* von *Richard Linklater* zu sehen sein.

www.cinemaquadrat.de

Nische

Das Kino *Nische* im Gaswerk Winterthur nennt seine Oktober-Reihe «leiden-schaft-leben»: in vier eigenwilligen Geschichten werden Varianten der Leidenschaft vorgeführt. In *LIFE ON A STRING* von *Chen Kaige* (4. 10.) gilt die Leidenschaft der Kunst, in *EIFORIJA* von *Ivan Vyrypaev* (11. 10.) der Liebe in einer grossartigen russischen Landschaft, in *DUNIA* von *Jocelyne Saab* (18. 10.) steht der Tanz im Mittelpunkt, während *SNOW* von *Aida Begic* (25. 10.) behutsam den Alltag in einem vom Bosnienkrieg versehrten, nur von Frauen bewohnten Dorf zeigt.

www.nische.ch

DOK Leipzig

Die Retrospektive des 52. *Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm* (26. 10.–1. 11.) gilt dem grossen Dokumentaristen *Joris Ivens*. Sie spannt den Bogen von seinen avantgardistischen Kurzfilmen wie *DE BRUG* und *REGEN* von 1929 über *Klassiker MISÈRE AU BORINAGE* und *SPANISH EARTH* aus den Dreissigern, seinen Vietnam-Filmen und den Arbeiten in China bis zu seinem filmischen Vermächtnis *UNE HISTOIRE DE VENT* von 1988. Insbesondere soll aber auch, dank der Zusammenarbeit von Bundesarchiv-Filmarchiv und der niederländischen *Joris-Ivens-Stiftung* den Spu-

sanitas
erstklassig versichert

kontikisaga
Die Nr. 1 für Film- und Musikreisen

NORDLICHTER

NEUERE FILME
AUS DÄNEMARK,
SCHWEDEN,
NORWEGEN, ISLAND
UND RUSSLAND

29.09.09 APPLAUS  Zurich Film Festival zu Gast bei der Filmstelle
Martin Pieter Zandvliet, DK 2009 – *Gratis Eintritt mit Festivalpass.*

06.10.09 FESTEN
Thomas Vinterberg, DK 1998

13.10.09 ELLING
Petter Næss, NO 2001

20.10.09 IN CHINA ESSEN SIE HUNDE (I KINA SPISER DE HUNDE)
Lasse Spang Olsen, DK 1999

27.10.09 KOPS (KOPPS)
Josef Fares, SE 2003

03.11.09 BROTHERS (BRØDRE)
Susanne Bier, DK 2004



Eintritt CHF 5.- / GRATIS für VSETH Mitglieder (Legi vorweisen!)
www.filmstelle.ch // Universitätsstrasse 6, Tram 6/9/10 bis ETH/Universitätsspital
Filmvorführungen dienstags im StuZ² um 20:00, Kasse/Bar: 19:30

13. Internationale

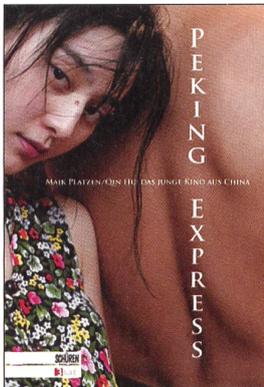
KURZFILMTAGE WINTERTHUR

4.-8.
November
2009

 www.kurzfilmtage.ch

Partner
 Zürcher Kantonalbank

Medienpartner
 Tages-Anzeiger



208 S., Pb., viele Abb., tw. in Farbe
€ 24,90/SFr 42,80 UVP
ISBN 978-3-89472-684-3

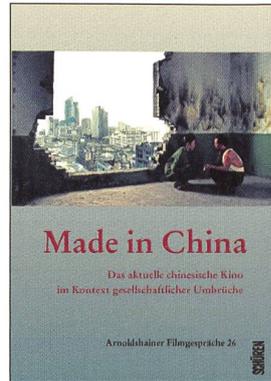
Ein anregendes Buch, das nicht nur kenntnisreich und unterhaltsam über eine aufregende junge Generation von Filmemachern berichtet, sondern auch zur Reflexion über die westliche, die chinesische und eine neu entstehende globale Kultur anregt.

Chinabilder im Film



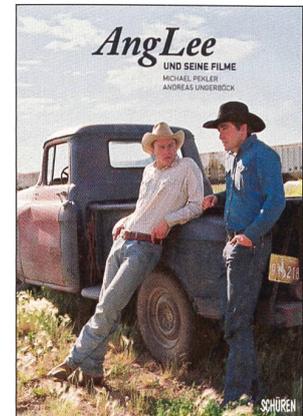
208 S., Pb., viele Bilder
€ 19,90/SFr 34,50 UVP
ISBN 978-3-89472-438-2

„Anhand der unterschiedlichen Stile, Methoden und Traditionen beider Regisseure führen die Filmjournalisten Josef Schnelle und Rüdiger Suchsland in den visuellen Reichtum dieses Kinos ein. [...] Als Lesebuch macht ‚Zeichen und Wunder‘ neugierig auf mehr chinesisches Kino.“
Deutschlandradio Kultur



224 S., Pb., viele Abb.
€ 19,90/SFr 34,50 UVP
ISBN 978-3-89472-688-1

Das neue chinesische Kino gilt politisch wie filmästhetisch weltweit als sensationell. Es ist nicht eines der Wirkung, sondern ein Kino der Direktheit, des unverstellten Blicks. Wir können in ihm ein Bild unserer Zukunft erkennen.



192 S., Pb., viele farb. Abb.
€ 24,90/SFr 42,80 UVP
ISBN 978-3-89472-665-2

Zum Start von TAKING WOODSTOCK

Ang Lee (DER EISSTURM, TIGER & DRAGON, BROKEBACK MOUNTAIN, GEFahr UND BEGIERDE) zählt zu vielseitigsten Filmemachern der Gegenwart. Dieses Buch zeigt die Wurzeln seines Filmschaffens und analysiert seine Filme.

SCHÜREN

www.schuere-verlag.de



ELENI – DIE ERDE WEINT
Regie: Theo Angelopoulos



L'AMICO DI FAMIGLIA
Regie: Paolo Sorrentino

ren nachgegangen werden, die Ivens in Deutschland hinterlassen hat, wo er in den Fünfzigern eng mit der damals jungen DEFA zusammenarbeitete und nicht zuletzt auch eine wesentliche Rolle bei der Gründung des Festivals inne hatte.

www.dok-leipzig.de

Theo Angelopoulos

Anfangs Oktober kommt THE DUST OF TIME von Theo Angelopoulos in die Schweizer Kinos, der zweite Teil einer geplanten Trilogie über das zwanzigste Jahrhundert. Deren ersten Teil, ELENI – DIE ERDE WEINT von 2003, kann man im Oktober im Kino Kunstmuseum in Bern sich ansehen, in der Reihe, die es dem griechischen Regisseur widmet. Und ausserdem DIE WANDERSCHAUSPIELER, DER BIENENZÜCHTER, LANDSCHAFT IM NEBEL, DER BLICK DES ODYSSEUS, L'ÉTERNITÉ ET UN JOUR und LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE – eine Gelegenheit, die man nicht verpassen sollte.

www.kinokunstmuseum.ch

Cinema italiano

Dank einer Zusammenarbeit von «Cinélibre», dem Verband Schweizer Filmclubs und nicht-gewinnorientierter Kinos, und «Made in Italy», der Promotionsorganisation für den italienischen Film im Ausland, tourt bis Ende Dezember ein Paket neuerer italienischer Filme durch die Schweiz. Zehn Spielfilme haben folgende fünf Filme ausgewählt, erfreuliche Gelegenheit, sich wieder einmal einen Eindruck vom Filmschaffen unseres südlichen Nachbarn zu verschaffen. In IL VENTO FA IL SUO GIRO von Giorgio Diritti begegnen sich Dorfbewohner und ein «Aussteiger» in einem halbverlassenen Dorf in

den italienisch-okzitanischen Alpen. Der Dokumentarfilm L'ORCHESTRO DI PIAZZA VITTORIO von Agostino Ferrente porträtiert ein multikulturelles Orchester, das sich in einem römischen Stadtteil aus einer Bürgerinitiative gegen die Schliessung eines Kinos gebildet hat. LA GIUSTA DISTANZA von Carlo Mazzacurati ist psychologischer Thriller und Porträt einer norditalienischen Provinzstadt in einem, während LASCIA PERDERE, JOHNNY! von Fabrizio Bentivoglio komödiantisch Musik und Geist der siebziger Jahre im italienischen Süden wiederauferleben lässt. Von Paolo Sorrentino, einem der spannendsten jüngeren Regisseure (IL DIVO), ist L'AMICO DI FAMIGLIA zu sehen, die bruchstückhaft erzählte Geschichte eines alten, zynischen, hässlichen Wucherers – trostlos und barock.

www.cinema-italiano.ch, www.cinelibre.ch

The Big Sleep

Tullio Kezich

17. 9. 1928–17. 8. 2009

«He could watch movies and write admirably about them. He could write scenarios, cultural chronicles, memoirs, stories, plays, always mixing humor and style, high culture and low culture, always being able to recognize the value of pop culture and the sophistication of highbrow works.»

Irene Bignardi in ihrem Nachruf auf www.fipresci.org

Ernest Prodoliet

9. 10. 1925–28. 8. 2009

«Die Filmgeschichte hat in der Publizistikwissenschaft einen schweren Stand.»

Ernest Prodoliet in der Einführung zu seiner Publikation «Die Filmgeschichte in der Schweiz. Bibliographie und Texte», 1975

Max Schreck Im Schatten des Vampirs



Nosferatu ist eine der einprägsamsten Figuren des Stummfilms schlechthin. Dass der Darsteller Max Schreck hiess, gab zu einigen Wortspielen Anlass. Bekannt gemacht hat ihn das aber nicht. Seine Karriere sagt heute selbst Filmliebhabern wenig. In einer voluminösen Material-Monografie versucht Stefan Eickhoff dem nun abzuhelfen. Er interessiert sich für den gesamten Lebensweg dieses ungewöhnlichen Schauspielers, der mehr als im Film auf dem Theater zu Hause war. Viel Augenmerk wird den Orten gewidmet, an denen Schreck gelebt und gespielt hat. So entstand eine Art topografischer Biografie. Übrigens hat Schreck auch in der Schweiz gewirkt: 1903/04 am Stadttheater Luzern und 1911/13 im Sommertheater der idyllischen Freilichtbühne Hertenstein am Vierwaldstättersee. 1915 ist er in Frankfurt, ab 1919 in München und ab 1922 in Berlin engagiert. Eickhoff zeichnet ebenso penibel wie exemplarisch die Karriere nach, die aus der Provinz an die führenden deutschen Bühnen führt. Für die meisten der bekannten Schauspieler wird es ab Mitte der zehner Jahre normal, in beiden Medien, auf dem Theater wie im Film zu spielen. Das steigert den Marktwert und erhöht das Einkommen.

Schreck kommt um 1900, in der Spätzeit des Naturalismus zur Bühne. Der entsprechende Schauspielstil sollte den Film bis Mitte der zwanziger Jahre prägen. Doch Schrecks ungewöhnliche Physiognomie, er ist lang, dürr, asketisch, mit knochigem Gesicht und grosser Nase, deutet bereits auf eine Spielanlage der grotesken Überzeichnung hin. So steht er allein aus physiognomischen Gründen «zwischen Naturalismus, expressionistischer Übersteigerung und neusachlicher Vereinfachung» (S. 8). Er ist damit modern und vormodern zugleich. Seine Parade-

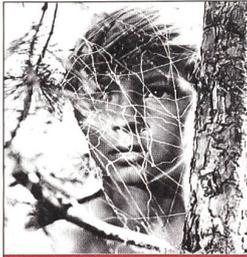
rolle ist der Harpagon in Molières «Der Geizige». Dessen in Maske und Gestus grotesk herausgekehrter Geiz wird zur Folie auch für die abgründige Lebensgeschichte des Vampirs. Schreck hat zwischen 1920 und 1936 zwar in weit mehr als fünfzig Filmen mitgewirkt, doch darunter waren trotz des Erfolgs von NOSFERATU (1921/22) kaum Hauptrollen. Eickhoffs Buch ist deshalb vor allem ein Lob des Chargen- und Nebendarstellers. Solchen Schauspielern fällt sonst wenig Beachtung zu. Wenig bekannt sind auch Schrecks komische Rollen, etwa in Murnaus einziger Komödie DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS (1923), an der Seite von Wladimir Sokoloff in DER SOHN DER HAGAR (1927) oder als spiessiger Katzen- und Kinderhasser in dem ausgelassenen Pennälerfilm DER KAMPF DER TERTIA (1929, Regie: Max Mack).

Die Analyse der vielen kleinen Rollen Max Schrecks ist nicht einfach, zumal ein Grossteil der Filme verschollen oder vergessen ist. So macht die ästhetische Interpretation auch nicht den Kern des Buches aus. Es kommt deshalb sehr erfrischend auch ohne dekonstruktivistische oder andere postmoderne Theorie aus. Dafür beschreibt es genau, einfühlsam und mit fast über grossem Materialreichtum die Orte, das dramatische Spielmaterial, die historischen Situationen oder Umstände, unter denen Schrecks Film- und Theaterarbeit erfolgte. Ein ausführlicher Bilderteil, ungeheuer genaue Theater- und Filmografien mit den wichtigsten Kritikenauszügen runden den Band ab.

Jürgen Kasten

Stefan Eickhoff: Max Schreck: Gespenstertheater. München, Belleville-Verlag, 2009, 576 Seiten, Fr. 62.90, € 39.80

Filmische Weltaneignung



TARKOWSKIJ

Andrej Tarkowskij: DIE VERSIEGELTE ZEIT. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Mit einem Vorwort von Dominik Graf | 17 s-w-Abb. | 408 Seiten
ISBN 978-3-89581-200-2 | Alexander Verlag Berlin

Der russische Regisseur Andrej Tarkowskij ist schon Geschichte. 1932 geboren, starb er 1986 in Paris, nachdem er 1983 die Sowjetunion verlassen hatte, wo ihm weder Anerkennung noch zuletzt Arbeitsmöglichkeiten zu teil wurden. Sein Buch ist in erster Auflage 1985 bei Ullstein erschienen. Mit der bearbeiteten Neuauflage erinnert es zu Recht an einen bedeutenden Filmemacher, dessen Werke existentielle Reflexionen sind, «denn ein Künstler, der sich des Sinns des Lebens nicht bewusst wird, vermag kaum etwas wirklich Wesentliches zu formulieren». Dieses seinem Schlusswort entnommene Zitat wird fast zur Apotheose fortgeführt, wenn er den «Sinn der menschlichen Existenz im künstlerischen Akt, der zweckfrei und uneigennützig ist» sieht: «Vielleicht zeigt sich gerade darin, dass wir nach Gottes Ebenbild erschaffen wurden.»

Der Übersetzer Hans-Joachim Schlegel meint in seinem Nachwort, dass Tarkowskij Betonung des Spirituellen an Dinglichkeiten gebunden ist, die er ausdrücklich nicht als Symbole missverstanden wissen will. Schlegel glaubt die Wurzeln im byzantinischen Bildverständnis auszumachen, das die Ikone als Inkarnation des Göttlichen betrachtet. Die originale Einlassung Tarkowskij über das filmische Bild birgt eine Sichtweise, die dem dem Göttlichen nicht so holden Betrachter einleuchtender erscheint, wenn er über seinen Bezug zur japanischen Dichtung räsoniert: «An ihr begeistert mich ihr radikaler Verzicht auch auf die versteckteste Andeutung ihres eigentlichen Bildsinnes ... Das Haiku "züchtet" seine Bilder auf eine Weise, dass sie nichts ausser sich selbst und zugleich dann doch wieder so viel bedeuten, dass man ihren letzten Sinn unmöglich erfassen kann. Das heisst, dass das Bild seiner Bestimmung um so

mehr gerecht wird, je weniger es sich in irgendeine begriffliche, spekulative Formel pressen lässt.» Gleich, ob so in seinen Filmen wie IWANOWO DJETSWO (1962), SOLARIS (1971/72), STALKER (1978/79) oder NOSTALGHIA (1982/83) gelungen oder annähernd erreicht, die Ästhetik und Poesie der Bildemanationen bekommen eine geistigere Begründung, als wenn ich den Bilderfindungen die formal und reflexiv streng fixierte Form der Ikonen zugrunde legen würde. Beide theoretischen Sichtweisen aufeinander zu beziehen birgt aber die Chance in sich, eine fruchtbare Auseinandersetzung über grundlegende Gestaltungsfragen von Tarkowskij's Filmen zu initiieren.

«Leben», «Poesie», «Zeit», das sind für Tarkowskij wichtige Parameter, um einem filmkünstlerischen Werk auf den Zahn zu fühlen. Sie können nicht einzeln abgefragt werden, sie bedingen sich gegenseitig: «Der Film entspringt der unmittelbaren Lebensbeobachtung. Dies ist für mich der richtige Weg filmischer Poesie. Denn das filmische Bild ist seinem Wesen nach die Beobachtung eines in der Zeit angesiedelten Phänomens.»

Was bei Tarkowskij immer wieder auffällt, das ist die verantwortliche Haltung seinem Metier und dem Publikum gegenüber, der zwei Kapitel gewidmet sind. Er begibt sich dabei auf das Gebiet der Rezeptionsästhetik, zu dem er allerdings wenig Überzeugendes beizutragen hat. Wenn er Literatur, Musik und Malerei mit dem Film vergleicht, kommt er zu einer These, die eine gewisse Amateurhaftigkeit nicht verleugnen kann: «Nur im Kino verlässt den Zuschauer nicht das Gefühl einer unmittelbaren Faktizität des sich auf der Leinwand abspielenden Lebens, weshalb er den Film dann auch immer wieder nach den Gesetzen des Lebens beurteilt». Der

künstlerische Film weckt nach seiner Meinung Gedanken und Emotionen, «während das Massenkino mit seiner besonders eingängigen und unwiderstehlichen Wirkung auch noch die restlichen Gedanken und Gefühle seines Publikums endgültig und unwiederbringlich erlöschen lässt.» Wenn Tarkowskij die Kunst als ein Konstituens der moralischen Erziehung ins Spiel bringt, erreicht die Diskussion das Stadium einer Auseinandersetzung mit seinen ganz konkreten Werken, die den Zuschauer veranlassen sollten, das Gezeigte auf sein eigenes Leben zu beziehen.

Um noch über die Gestaltung der neuen Auflage ein paar Worte zu verlieren: Negativ ist zu vermerken, dass die einzelnen Aufsätze, die vor allem auf Gesprächen Tarkowskij's mit der Kritikerin Olga Surkowa beruhen und in dem doch sehr weiten Zeitraum von 1967 bis 1984 in «Iskusstwo kino» publiziert wurden, nicht datiert sind, und dass die doppelseitigen Bilder in der Mitte eines dickeren Buches durch die Falzung an Wert verlieren. Positiv sind das ausführliche Werkverzeichnis, die neu bearbeiteten Anmerkungen und das Register. Verzichten können hätte man auf das Vorwort von Dominik Graf.

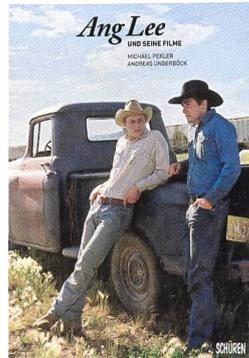
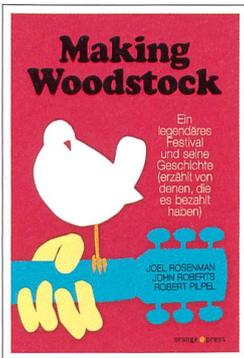
Erwin Schaar

Andrej Tarkowskij: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. Berlin, Alexander Verlag, 2009 (erweiterte und bearbeitete Neuauflage), 376 S. mit 17 Abb., Fr. 46.90, € 28.-

Aus Asien

Der kleine Unterschied: TAKING WOODSTOCK heisst der neue Film von Ang Lee, genauso wie das Buch von Elliot Tiber, auf dem er basiert. «Making Woodstock» dagegen ist ein Buch über «das legendäre Festival und seine Geschichte (erzählt von denen, die es bezahlt haben)» – wie es im Titelzusatz heisst, eine schöne Ergänzung nicht nur zu Ang Lees Film, sondern auch zum berühmten Dokumentarfilm von Michael Wadleigh (zum Jubiläum als DVD mit Zusatzmaterial neu veröffentlicht), durch den die 3 DAYS OF LOVE AND MUSIC erst ihre weltweite Bedeutung bekamen (und der, zusammen mit den beiden Alben, die Veranstalter vor dem totalen Bankrott bewahrte). Auf S. 275 von «Making Woodstock» ist die Gewinn- und Verlustbilanz nüchtern aufgelistet, Einnahmen von 3,3 Millionen Dollar standen Ausgaben in Höhe von 3,4 Millionen Dollar gegenüber. Immerhin, am Tag nach dem Ende des Festivals beliefen sich die Schulden der Veranstalter noch auf 1,6 Millionen Dollar. «Making Woodstock» ist die Geschichte zweier begüterter junger Männer, Joel Rosenman und John Roberts, die mit ihrem Geld einmal etwas anderes machen wollten – was ihnen ja bekanntlich gelang. Die Lektüre des im Original bereits 1974 erschienenen Buches (das für die späte deutsche Ausgabe um einen knappen Epilog erweitert wurde, der Auskunft gibt, was aus ihnen und sieben weiteren der Hauptbeteiligten wurde) ist auch ein Lehrstück über utopische Ideen und kapitalistische Zwänge und insofern auch eine kleine Korrektur am Mythos.

Zum Kinostart des Films von Ang Lee liegt jetzt auch die erste deutschsprachige Monografie über ihn vor, sieht man einmal ab von zwei Themenheften der Zeitschriften «du» und «Film-Konzepte», die 2006 beziehungs-



weise 2007 erschienen. Andreas Ungerböck und Michael Pekler legen den Schwerpunkt auf die Motive, die die Filme des 1954 in Taiwan geborenen Regisseurs durchziehen. «Menschen», «Orte» und «Zeiten» sind die drei Kapitel überschrieben, die zusammen die Hälfte des Bandes füllen. Immer wieder geht es bei Ang Lee um «die Erforschung des Gefühls der Freiheit», um den «Abgrund zwischen den Generationen» und die «Emanzipation von der Familie als unabdingbare Notwendigkeit für die Entfaltung eines Menschen». Da «nahezu alle seine Filme Melodramen im modernen Gewande» sind, wird auch das Regelwerk dieses Genres in die Überlegungen miteinbezogen. Die in den Text gelegentlich eingestreuten Schwarzweissbilder werden durch zwei umfangreichere Farbteile ergänzt. In einem zehnteiligen Gespräch (datiert 15. Juni 2009) geht es eher ums Grundsätzliche, während die jeweils dreiseitigen Texte zu den einzelnen Filmen (die auch seinen zehnmündigen Beitrag zur BMW-Internetwerbereihe «The Hire» berücksichtigen) Filmbeschreibungen mit Informationen zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte verbinden. Der Anhang bietet neben einer Biografie eine Filmografie und bibliografische Hinweise. Die beiden letzteren sind allerdings eher mager ausgefallen: beschränken sich die filmografischen Angaben bei aller Ausführlichkeit doch auf Darsteller- und Stabangaben (die direkt aus der Internet Movie Database übernommen zu sein scheinen) und verzeichnen weder Bildformate noch Erstausführungsdaten. Der Standard, den einst die blauen Bände der «Reihe Film» im Hanser Verlag hier setzten, ist heute offenbar kaum noch gefragt.

Das gilt auch für den Band «Zeichen und Wunder», der ein Doppelporträt der Regisseure Wong Kar-wai

und Zhang Yimou entwirft. Die Bibliografie ist hier etwas ausführlicher gehalten (verzeichnet sogar eine Publikation zu Ang Lees *CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON*, die sich in der Lee-Monografie nicht findet), dafür sind die filmografischen Angaben sehr knapp ausgefallen. Wong Kar-wai (1958 in Shanghai geboren), der zum prominentesten Vertreter des neuen Hongkong-Kinos wurde, und Zhang Yimou (1951 im nordchinesischen Xi'an geboren), einer der wichtigsten Vertreter der sogenannten Fünften Generation des chinesischen Kinos, werden hier als «Zwillinge und Antipoden» vorgestellt – so die Überschrift des ersten Kapitels, mit dem Zusatz «Zwei Handschriften. Ein Kino». Als Einzelfilme kommen die Filme hier gar nicht vor, werden vielmehr in ihre Bestandteile zerlegt und unter verschiedenen Aspekten betrachtet, etwa «Farbwelten» oder «Kameraarbeit und Bildkomposition». Das ist nicht zuletzt dann spannend, wenn es Überschneidungen gibt, so hat Wong Kar-wai auch mit Zhang Yimous Stammschauspielerin Gong Li gearbeitet und Zhang Yimou mit Darstellern, die durch die Filme Wong Kar-wais einem westlichen Publikum bekannt geworden sind, sowie (bei *HERO*) mit dem Kameramann Christopher Doyle, der sich gleichfalls durch die Zusammenarbeit mit Wong Kar-wai einen Namen gemacht hat. Ihnen allen sind eigene Kapitel gewidmet. Auch die Traditionslinien der chinesischen Filmgeschichte und des Hongkong-Kinos werden berücksichtigt, letztere allerdings sehr gegenwartslastig. Die Möglichkeiten des Videoprints werden für zahlreiche Bildfolgen und Gegenüberstellungen genutzt, allerdings sind die (ausschliesslich schwarzweissen) Abbildungen dabei meist ziemlich klein geraten. Gelegentlich wird der Text zu euphemistisch, etwa wenn

es über die Regisseure der Fünften Generation heisst, dass «vor deren Namen wenig später selbst Hollywoodbosse erzittern würden» oder aber im inflationären Gebrauch des Wortes «Kult». Auch falsch geschriebenen Namen (von John *Coiltrane* über *Michael Gondry* und *Steve Cloves* bis *Yin Ho*) begegnet man über Gebühr. Zwei jeweils zehnteilige, undatierte Gespräche mit den Filmemachern ergänzen die Analysen.

Seine Verdienste bei der Popularisierung des asiatischen Kinos hat zweifellos auch Quentin Tarantino, der in seinem Drehbuch zu *TRUE ROMANCE* Sonny Chiba ein Denkmal setzte, den amerikanischen Kinogängern Filme von Wong Kar-wai präsentierte und mit *KILL BILL* dem Martial-Arts-Kino seine Reverenz erwies. Seinem jüngsten Film, *INGLOURIOUS BASTERDS*, wird die Ehre einer eigenständigen Buchpublikation zuteil, die «Alles über *INGLOURIOUS BASTERDS*» (Untertitel) verspricht und bei der der Autor Georg Seesslen eingangs äussert, dies solle «nicht zu einem nerdigen Dechiffrierungskommando» werden, denn schliesslich lässt dieser Film «das Kino über die Geschichte siegen». Die Dechiffrierung der – wie immer bei Tarantino – überbordenden Verweise leistet er vor allem im zweiten Abschnitt des Bandes, der gut ein Drittel von dessen Seiten füllt. «A Lot of Plot» beschreibt die Handlung des Films unter Einbeziehung von Szenen, die zwar gedreht wurden, aber dem Schnitt zum Opfer fielen, sowie Szenen aus dem Drehbuch (das vorab im Internet kursierte), die nicht realisiert wurden. Auch ein Verweis darauf, dass eine jüdische «Bastards-Brigade» gegen die Nazis einmal tatsächlich beinahe real geworden wäre, kommt nicht zu kurz. Andere Kapitel widmen sich den Konnotationen des «Bastard»-Begriffes

und dem italienischen Exploitationkino mit einer besonderen Würdigung von Enzo G. Castellaris *QUEL MALEDETTO TRENO BLINDATO* (USA-Titel: *THE INGLOURIOUS BASTARDS*) sowie der Tarantinoschen Verfahrensweise, die eben mehr ist als blosses Zitieren. Ein wahrhaft erschöpfendes Buch, das eigentlich nur offen lässt, was sich zwischen der Weltpremiere beim Festival von Cannes im Mai und dem weltweiten Kinostart im August noch an dem Film geändert hat.

Frank Arnold

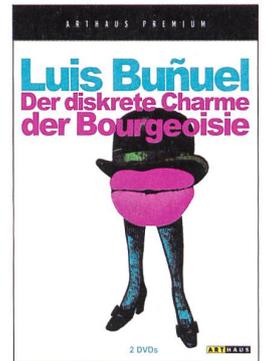
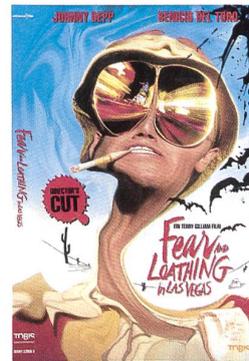
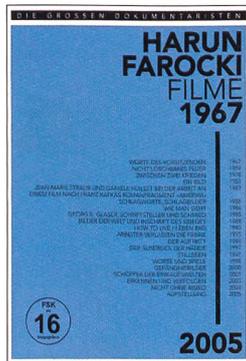
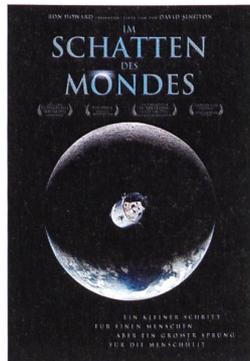
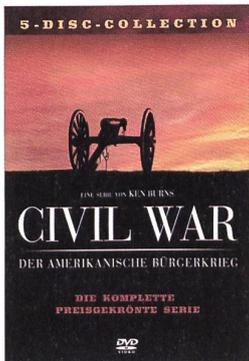
Joel Rosenman, John Roberts, Robert Pilpel: *Making Woodstock. Das legendäre Festival und seine Geschichte (erzählt von denen, die es bezahlt haben)*. Freiburg, orange-press, 2009. 287 S., Fr. 35.90, € 20.–

Michael Pekler, Andreas Ungerböck: *Ang Lee und seine Filme*. Marburg, Schüren Verlag, 2009. 191 S., Fr. 42.80, € 24.90

Josef Schnelle, Rüdiger Suchsland: *Zeichen und Wunder. Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-wai*. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 203 S., Fr. 38.40, € 19.90

Georg Seesslen: *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über INGLOURIOUS BASTERDS*. Berlin, Bertz+Fischer Verlag, 2009. 176 S., Fr. 17.90, € 9.90

DVD

**Dokumentation I: Civil War**

Die Realität schreibt immer noch die besten Drehbücher. Das lässt sich selten so schlagend zeigen wie an der wahrhaft epischen Geschichte des amerikanischen Bürgerkriegs. 1990 hat der Dokumentarfilmer Ken Burns aus Fotos und Zitaten aus dem blutigsten Konflikt in der Geschichte der USA eine über elfstündige Fernsehproduktion gemacht. Diese sensationell zu nennen, wäre noch eine Untertreibung. Anstatt Historie nachzuspielen, wie es Fernseh-Dokumentationen sonst so gerne tun, verlässt sich Burns auf die Wucht des Erzählens und den Bann, der von den fotografischen Zeugnissen ausgeht. Zusammengesetzt aus lauter widersprüchlichen Elementen entsteht so ein Mosaik, das – insbesondere den durch Hollywood geschulten – Blick auf die Geschichte Amerikas nachhaltig verändert. So zurückhaltend man mit gewagten Vergleichen auch sein sollte: dass Ken Burns von einer Filmzeitschrift unlängst mit Robert Flaherty auf eine Stufe gestellt wurde, ist im Blick auf seine Durcharbeitung des Bürgerkriegs mehr als angemessen.

Zwar liegt die deutsche Veröffentlichung von Ken Burns Dokumentation auf DVD schon einige Zeit zurück. Sie sei aber dafür umso mehr empfohlen. Einziger Wermutstropfen: Wer die englische Originalfassung anschaut, muss ohne Untertitel auskommen.

CIVIL WAR (USA 1990). Bildformat: 4:3; Sprachen: E, D (DD 2.0). Vertrieb: Polyband

Dokumentation II: Im Schatten des Mondes

Als jüngeres Beispiel dafür, welche grosse Dramatik im Genre des Dokumentarfilms möglich ist, darf David Singtons *IN THE SHADOW OF THE MOON* gelten. Aus Archivmaterial der US-Weltraumbehörde NASA kombi-

niert mit Erinnerungen der gealterten Weltraumhelden zeichnet der Film den abenteuerlichen Weg zum Mond nach. Die Bilder – aus Sicht der Astronauten, ihrer Apparaturen oder des staunenden Beobachters auf der Erde – sind poetisch und beängstigend zugleich. Sie zeigen die Apollo-Missionen als eigentlich wahnwitziges Unterfangen. So stellt sich beim Betrachten dieser Dokumentation ein paradoxer Effekt ein: Je mehr man von der riskanten Reise sieht, auf die sich Amerika Ende der sechziger Jahre begeben hat, umso weniger mag man sie glauben. Das dokumentarische Filmmaterial, welches zur Beglaubigung dienen sollte, wird zum Medium einer Verzauberung. Und Gleiches gilt auch für die sich erinnernden Astronauten: obwohl sie selbst auf dem Mond waren, können sie es bis heute kaum fassen.

Als Bonus ist unverwendetes Material beigegeben, das selbst schon fast wieder für einen Dokumentarfilm reichen würde. Darunter finden sich auch einige der anrührendsten Äußerungen der ehemaligen Mondfahrer.

IM SCHATTEN DES MONDES (USA 2007) Bildformat: 16:9; Sprachen: E, D (DD 5.1); Untertitel: D. Vertrieb: Polyband

Dokumentation III: Harun Farocki

Die audiovisuellen Essays von Harun Farocki sind Dokumentarfilme von gänzlich anderer Art. Statt das filmische Bild unbefragt zur Abbildung eines Sachverhalts zu verwenden, wird bei Farocki dieses Bild selbst zum Thema. Nicht wofür Bilder Zeugnis ablegen, ist dabei die vorrangige Frage, sondern wie sie das tun. Und ob sie nicht mindestens so oft, wie sie etwas zu zeigen vorgeben, auch etwas anderes verdecken? Der Ausgangspunkt für solche Diskursanalysen des filmischen Bildes

kann alles Mögliche sein und ist bei Farocki auch alles Mögliche: Die Entstehung einer Titelseite der Bildzeitung, die Produktion von Napalm, eine Werbekampagne für Brillen, die Hände im Kinofilm oder Peter Lorres (doppeltes) Gesicht. Über hundert Filme hat Farocki in vierzig Jahren gedreht. Für die vorliegende DVD-Box hat er nun vierzig Filme aus der Zeit zwischen 1967 und 2005 ausgewählt. Das mag sich imposant anhören, in Wahrheit ist die Box nur eine kleine, aber wirksame Einstiegsdroge ins Werk eines – nicht nur unter Dokumentarfilmern – einzigartigen Regisseurs.

Harun Farocki Filme 1967–2005. Bildformat: diverse; Sprachen: D, teilweise E mit deutschen Untertiteln. Vertrieb: absolut medien

Dokumentation IV: Fear and Loathing in Las Vegas

Wie elastisch die Grenzen des Dokumentarischen sind, hat im journalistischen Bereich Hunter S. Thompson aufgezeigt. In seinen Reportagen vermischen sich Augenzeugenberichte mit der Schilderung eigener, von Alkohol und Drogen veränderter Seelenzustände. Das Resultat gehorchte dabei nie den gültigen journalistischen Leitsätzen, und doch hat Thompson Politik und Kultur Amerikas in den sechziger und siebziger Jahren genauer rapportiert als seine Kollegen. Am bekanntesten ist sein Buch «Fear and Loathing in Las Vegas» geworden, eine – wie er selber im Untertitel des Buches schrieb – «wilde Reise ins Herz des amerikanischen Traums». Terry Gilliam hat Thompsons literarischen Drogentrip kongenial auf die Leinwand übersetzt. Das Ausufernde, Schreiende und Chargierende von Filmsprache, Dekor und Darstellerleistung, die Gilliam sonst immer mal wieder zum Verhängnis werden, erweisen sich hier als abso-

lute stimmig. Es ist Gilliams Opus magnum geworden. Nun liegt davon ein Directors Cut auf DVD vor: ein guter Grund, sich dieses Kino-Halluzinogen erneut reinzuziehen.

FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS (USA 1998) Bildformat: 2,35:1 (anamorph); Sprachen: E, D (DD 5.1); Untertitel: E, D. Extras: Outtakes. Vertrieb: universum film

Dokumentation V: Le charme discret de la bourgeoisie

Irgendwie hat man auch bei Luis Buñuels spätem Meisterstück *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* das Gefühl, es handle sich um eine Dokumentation. Doch während andernorts bestimmte Vorgänge festgehalten werden, dokumentiert Buñuel deren Misslingen. Eine illustre Gesellschaft ist verabreitet, um miteinander zu speisen, und schafft dies während des ganzen Films nicht. Ob Todesfall im Restaurant oder Besuch des Militärs – die Bourgeoisie kommt nie zu ihrer kulinarischen Befriedigung. Für Regisseur wie Publikum liegt freilich genau darin das Genussvolle: das Misslingen des Dinners wird zum Vorwand, die verrücktesten Einfälle auf die Leinwand zu bringen: vom Soldaten, der seiner Truppe überdeterminierte Träume erzählt, über den Diplomaten, der seine Immunität für den Drogenhandel nutzt, bis zum Bischof, der sich als Gärtner bewirbt. Genussvoll sind auch die opulenten Extras, welche als Beilage zu diesem missglückten Abendessen serviert werden: gleich zwei gelungene Dokumentationen machen Appetit auf mehr von Buñuels Anti-Dokumentarfilmen.

DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE (F 1972) Bildformat: 1,66:1 (anamorph); Sprachen: D, F; Untertitel: D. Extras: Dokumentationen. Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto



augapfelmassage

pepperminta von Pipilotti Rist

FILMBULLETTIN 6.09 FILMFORUM 11

Sie begann in den Achtzigern mit schrägem Singsang und Flimmerbildern: Videomusikclips, in denen die Künstlerin als püppchenhafte Figur herumhampelte (*I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH*), vor Bildern aus dem fahrenden Zug stoisch Luftgitarre spielte (*YOU CALLED ME JACKY*) oder einen nackten Mann mit baumelndem Pimmel einen aussichtslosen Kampf gegen die Kamera führen liess (*SEXY SAD I*). Pipilotti Rist, die Videokünstlerin mit Ostschweizer Wurzeln, ist längst über diese ersten – mitunter etwas strapaziösen – Versuchsstücke experimentellen Filmemachens hinausgewachsen. Sie hat mit ihren suggestiven Bildinstallationen die Museumsräume der Welt erobert (unter vielen anderen «Sip My Ocean» oder «Homo Sapiens Sapiens»). Mit ihrem Video *OPEN MY GLADE*, in dem sie – wie gefangen – ihr Gesicht an einer Glasscheibe plattdrückte, zog sie die Menschen auf dem New Yorker Times Square in Bann, und sie verzauberte uns mit ihrem *EVER IS OVER ALL*, in dem eine Frau im himmelblauen Kleid beschwingt mit einer Fackellilie Autoscheiben zertrümmert. Bis heute bleibt Pipilotti Rist ihrer Gratwanderung zwischen Irritation und befreiend-ironischer Rebellion treu – so auch in ihrem neusten Werk, ihrem ersten Spielfilm für die Kinoleinwand: *PEPPERMINTA*.

Heldin ihres Debütfilms, den die Videokünstlerin als «Contemporary Fantasy» – als «filmisches Märchen für die ganze Familie» – bezeichnet, ist die titelgebende Pepperminta. Mit ihren roten Haaren und dem sommersprossenübersäten Gesicht hat sie von Kindsbeinen an eine Mission: die Welt von Angst zu befreien. Und das tut sie, indem sie zuallererst ihre eigenen Ängste überwindet. Auch wenn sie dafür einiges an Repressalien in Kauf nehmen muss: von ihren Schulkameradinnen, vom Bademeister, von der Lehrerin ... In ihrem Gefolge: ein Trüppchen

aus Erdbeeren, das sie mitunter im Gänsemarsch über die Strasse lotst – um sich anschliessend, im Gras liegend, die roten Früchte hastig und augenzwinkernd einzuverleiben.

Im Zentrum des Films steht aber Gross-Pepperminta, die sich – nunmehr selbstbewusst – in der freien Natur genussvoll mit gigantischen Zehen durch den Matsch wühlt, ihre riesenhaft verzerrten Finger durch Fruchtberge schlängelt und die Welt mit dem Glitzern und Glimmern eines Schatzkästchens verzaubert. Als quirliger Farbtupfer tollt sich Pepperminta mit ihrer pinkfarbenen Uniform durch das Grau der Häuser und der Autokolonnen und wohnt in einem kunterbunten Zauberreich, das im Bullauge den Blick freigibt auf das Zürcher Hochhausquartier Lochergut. In ihrem Schatzkästchen hütet sie einen sprichwörtlichen Augapfel, über den sie in Kontakt mit ihrer Grossmutter treten kann, die sie mit Lebensweisheiten versorgt, etwa: «Es ist immer der richtige Zeitpunkt, um geboren zu werden.» Oder: «Jede Farbe hat ihren eigenen Rhythmus.» Oder: «Der Kopf ist klar – die Stirn ist kühl.» Im Kästchen selbst verbirgt sich ein Arkanum: ein Kelch, in dem Pepperminta ihr Menstruationsblut sammelt – als geheimnisvollen Saft, der magische Stärkung verleiht.

Bravourös dargestellt wird Pepperminta von Ewelina Guzik, mit der Pipilotti Rist seit «Homo Sapiens Sapiens» bereits zum vierten Mal zusammenarbeitet. Von Haus aus Tänzerin, vermag sie ihre Fähigkeiten brillant in das Spiel mit der ungebundenen Kamera einzubringen. Sie dominiert das Bild und infiziert mit ihrer Energie auch ihre eher verhalten spielenden Mitstreiter: den Hypochonder Werwen, den Pepperminta aus seiner Abschottung erlöst, etwa oder die androgyne Gärtnerin Edna Tulipan (die Bernerin Sabine Timoteo, mit dem Schweizer Filmpreis ausgezeichnet für ihre herausragende darstellerische Leistung in *L'AMOUR, L'ARGENT, L'AMOUR* von Philip Gröning). Beide ziehen sie mit



auf Peppermintas Feldzug gegen krawattierte Manager, gegen den verstaubten Universitäts-Akademismus – den sie in ein psychedelisches Happening verwandeln – und gegen die Etepetete-Gesellschaft im Nobelrestaurant, wo sie den Gästen statt der üblichen Bestellungen die innersten Wünsche entlocken. Ihre Parole heisst «Farbe!». Und davon abgeleitet viele weitere Leitsätze, die an die Achtundsechziger, an Flower Power, die Frauenbewegung, an Anarchie, Feminismus und mitunter an Selbstfindung und Esoterik erinnern.

Wer Pipilottis Traumwelten aus ihren Installationen und Videos kennt, dem wird vieles im bildstarken Epos PEPPERMINTA vertraut vorkommen: Die Welt wird durch die Titelfigur in ein poppig-farbenprächtiges Universum verwandelt, in dem die Dimensionen von klein und gross, oben und unten, schnell und langsam auf den Kopf gestellt werden. Die Bilder sind immer mal wieder barthärchenah und schneckenhaushoch, bestricken und fesseln durch ihre verwegenen Perspektiven – mit Fischaugenkamera gedreht – und ihre üppigen Farbkontraste und Bild“collagen”. Episode fügt sich an Episode in einer ansonsten eher linear angelegten Erzählung, deren vielfältige Ingredienzien der älteren und jüngeren Populärkultur entstammen: Märchen, Aberglauben und Folklore, Videoclips der MTV-Generation, Animationsfilme und die Bricolage aus Michel Gondrys Werken und ganz zuoberst ein Film, den die Autorin explizit als Inspiration nennt und im Abspann verdankt: SEDMIKRÁSKY (1966) von Vera Chytilová.

Und tatsächlich finden sich in PEPPERMINTA viele Anklänge an dieses avantgardistische Meisterwerk der tschechischen Nouvelle Vague, das als Meilenstein des feministischen Kinos gilt – nicht nur was den utopistischen Grundton angeht, sondern auch was seine experimentelle Form betrifft. In SEDMIKRÁSKY tolen die Hauptfiguren – die beide Marie heissen – rotnäsiger durch die Welt und frönen der Demon-

tage der bürgerlichen Gesellschaft und des Patriarchats. Chytilová nutzte dazu sowohl ein formstreniges Schwarzweiss als auch Farbe (etwa für die Bildintermezzi zur aktuellen politischen Zeitgeschichte) – und sie bestach durch ihren kühnen Umgang mit Schnitt, Ton und narrativer Ellipse.

PEPPERMINTAS ausgeklügelte Bildwelten mit ihrem märchenhaft-kitschigen Touch knüpfen daran an und versuchen den Brückenschlag zwischen dem Episodischen von Pipilotti Rists bisherigem Œuvre und dem langen Atem eines Kinofilms. Das gelingt für die Erzählsequenzen in sich, die ihren Witz und ihre Bildopulenz auch im Kino entfalten – etwas weniger jedoch für den grossen Erzählbogen. Auch wenn die Musik mit ihrem Drive immer mal wieder Aufwind verschafft und einen Rahmen für die Einzelteile bietet. Doch davon abgesehen, bietet der Film viel Augenschmaus, für den man sich gern 84 Minuten in den Kinossessel bettet.

Doris Senn

Stab: Regie: Pipilotti Rist; Buch: Pipilotti Rist, Chris Niemeyer; Kamera: Pierre Mennel; Schnitt: Gion-Reto Killias; Visual Effects Supervisor: Davide Legittimo; Psychedelight: Jean-Louis Gafner; Szenenbild: Su Erdt; Kostüme: Selina Peyer; Musik: Andreas Guggisberg, Roland Widmer; Ton: Thomas Gassmann; Sounddesign, Tonschnitt: Roland Widmer, Rainer Flury, Mischung: Bernhard Maisch; Darsteller (Rolle): Ewelina Guzik (Pepperminta), Sven Pippig (Werwen), Sabine Timoteo (Edna), Elisabeth Orth (Leopoldine), Noëmi Leonhardt (Pepperminta als Kind), Oliver Akwe (Kwame), Ismael Pompon (Schnecke), Hanspeter Bader (Bademeister), Lena Reichmuth (Lehrerin), Franz Solar (Briefträger), Silvia Fenz (Frau Candrian), Manfred Stadlmann (Autofahrer Peter), Hans Suter (Professor Peritz), Karin Pfammatter (Rektorin), Christof Oswald (Rektor), Guido Wälchli (Rektor), Silke Geertz (Polizistin). Produktion, Verleih: Hugofilm Productions, Coop99 Filmproduktion; Produzenten: Christian Davi, Christof Neracher, Antonin Svoboda. Schweiz, Österreich 2009. Farbe; Dauer: 84 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



„je nach tageslicht ist etwas brutal farbig“

gespräch mit Pipilotti Rist

FILMBULLETIN 6.09 FILMFORUM 13

FILMBULLETIN Ihr Film ist eine Hymne an die Farbe – im Inhalt und in der Form. Was bedeutet Ihnen Farbe?

PIPILOTTI RIST Sie ist das Wichtigste im Leben. Der Augensinn ist einer unserer Sinne, mit denen wir die Welt wahrnehmen, und in ihm ist die Farbe das Wichtigste. Farbe besteht ja eigentlich nur aus elektromagnetischen Wellen, die jeder Gegenstand aufgrund des Sonnenlichts zurückwirft und die wir aufnehmen. Farben entstehen aber auch, wenn man die Augen schliesst: als «Nachbrenner», die unser Hirn produziert. Das sind die zwei Welten, die mich extrem interessieren: was wir an Wellen sehen und was das Hirn daraus macht. Dabei möchte ich gewisse Dinge nicht als gegeben hinnehmen, sondern damit arbeiten. Unser Augensystem ist bereits das sechste, das sich im Laufe der Evolution entwickelt hat! Es besteht aus einer Retina mit drei Arten Zäpfchen für rote, grüne und blaue Wellen und dann den Stäbchen für Hell und Dunkel. Dabei geht es natürlich auch darum, zu klären, was wir als Farbe empfinden. Das Licht verändert sich im Lauf des Tages, unser Hirn rechnet aber immer im Verhältnis dazu die Farbe aus. Wenn wir auf eine Wiese schauen, wie die Sonne untergeht, und man uns nach der Farbe fragt, sagen wir: Dunkelgrün. Dabei ist es schon lange Grau, und wir nehmen gar keine Farben mehr wahr. Dafür haben wir den Begriff «Farbkonstanz»: Wir konstruieren neunzig Prozent von dem, was wir sehen, im Hirn. Andererseits leben wir aber auch in einer Gesellschaft, die die Farbe als nicht so wichtig empfindet und dafür Strich und Form überbewertet. Farbe wird als oberflächlich, billig betrachtet und stark von der Werbung besetzt. Insbesondere Rot, weil es die Aufmerksamkeit auf sich zieht und unser Hirn unmittelbar darauf reagiert. Und sie hat auch mit Mann und Frau zu tun, wobei man den Männern eher die Linie und die Form zuspricht und den Frauen die Farbe als etwas Amorphes, das einen verschlingen kann.

Farbe ist etwas, in das man hineinfällt, das einen emotionell verschlingen kann, diese Angst macht einen Teil der Chromophobie der westlichen Welt aus.

FILMBULLETIN Die Farbe Rot zieht sich als sprichwörtlicher roter Faden und eigentliches Leitmotiv durch den Film – verbunden mit einem Element, das häufig tabuisiert wird: dem Blut, insbesondere dem Menstruationsblut, das einen zentralen Platz in Ihrem Film einnimmt ...

PIPILOTTI RIST Blut als Symbol kommt ja in vielen Mythen und Religionen vor und ist unser grundlegender Saft. Rot andererseits war die allerletzte Farbe, die wir im Lauf unserer Evolution sehen konnten. Und lustigerweise wurden parallel zu unserer Fähigkeit, Rot wahrzunehmen, auch die Früchte rot. Deren «Bedürfnis» war es, gegessen zu werden, um über die Samen in unseren Exkrementen sich weiterzuverbreiten. Je röter die Frucht, umso schneller wurde sie gegessen. Und je eher und besser die Vertreter der Spezies Mensch Rot sehen konnten, umso mehr rote Früchte konnten sie essen und überlebten so umso eher. Wieso dann unser Blut rot wurde, ist zwar ein Rätsel. Wie es überhaupt grundsätzlich keine Logik gibt, wieso gewisse Dinge eine bestimmte Farbe haben. Beim Blut ist es ja so, dass es trotz der starken Farbe grundsätzlich verborgen ist und wir es nur bei einer Verletzung sehen. Andererseits kennt die Hälfte der Menschheit das Blut als etwas monatlich Wiederkehrendes: als Symbol dafür, dass alles funktioniert, dass unsere Fleischuhr tickt. Und ich bin weitaus nicht die Erste, die dieses Blut thematisiert: Es ist in der ganzen feministischen Kunst ein Thema, das immer wiederkommt. Und ich glaube, wir müssen es noch über Generationen immer wieder visualisieren, bis es als «normal» und nicht mehr als «schmutzig» taxiert wird. Ich wollte in meinem Film «behauptete» Rituale «vorschlagen»: Rituale kennen wir aus der



Kultur und der Religion, und dort wird uns vorgetäuscht, dass es sie schon immer gegeben habe. In *PEPPERMINTA* gibt es deshalb symbolische Handlungen, bei denen ich so tue, als hätte es sie immer schon gegeben. Es könnte ja auch so sein, dass wenn ein Mädchen zum ersten Mal die Periode bekommt, ein grosses Fest veranstaltet wird, zu dem alle Verwandten kommen – um die Schöpfungskraft der jungen Frau zu ehren und zu zelebrieren.

FILMBULLETIN Geht das nicht in Richtung eines mystischen Feminismus, in dem die Frau auf ihre Physis und ihre Gebärfähigkeit reduziert wird?

PIPILOTTI RIST Ich kann mich durchaus mit dem Wort «mystisch» identifizieren. Meiner Meinung nach werden feministische Tendenzen viel zu schnell abgeschlossen – im Vergleich zu den Millionen Jahren, die es gebraucht hat, um dahin zu kommen, wo wir jetzt sind. Ein Wort wie «Postfeminismus» hasse ich. Viele Fragen sind ja noch längst nicht beantwortet. Andererseits glaube ich nicht, dass es geschlechterbedingt ist, sich über das Wunder des Lebens zu freuen. Auch wenn für mich die Frau das Normale ist und der Mann die Ausnahme. Ich empfinde die Frau als «Mensch». Wie der Mann/Mensch von Leonardo da Vinci auch die Frauen einschliesst. Es ist, wie wenn Frauen Delfine wären und Männer Zebras. Und als audiovisuelle Zoologin bin ich auf Delfine spezialisiert.

FILMBULLETIN Wie erreicht man, dass die Farben so voll und satt rüberkommen?

PIPILOTTI RIST Meine Theorie ist, dass in der technischen Entwicklung von Zelluloid und später von Video die Farbe präventiv herausgefiltert wurde. Unsere Hauptsorge als Weisse war, dass die Menschen im Film einen Grün-, Blau- oder Rotstich haben könnten und krank aussähen. Tatsächlich ist es so, dass wir solche «Farbstiche» im Ge-

sicht haben. Die fallen einem in der Realität weniger auf – wir sind vielmehr fixiert auf die Mimik, auf Gerüche, auf die räumliche Dimension des Körpers und Gesichts. Auf zwei Dimensionen kommen die Farbstiche subjektiv stärker zur Geltung, weshalb man auf Film und Video von Anfang an die Farbe entsättigt hat. Wären Film und Fotografie in Afrika erfunden worden, würden sie mit Sicherheit anders aussehen. Ich reproduziere deshalb nur das, was tatsächlich da ist beziehungsweise verloren ging. Je nach Tageslicht ist etwas brutal farbig und manchmal überhaupt nicht. Starkes Sonnenlicht etwa macht die Dinge weniger farbig als Regen. Wobei man im Film nicht einfach gesamthaft die Sättigung hinaufschrauben kann, sondern die einzelnen Farben verändern muss, was in der Postproduktion insbesondere unter *Davide Legittimo* passierte. Wir nahmen mit 720 Zeilen und 50 Bildern auf – 25 Bilder sind normal –, also eine Art High Definition. Gewisse Hintergründe im Film sind von *Jean-Louis Gafner* (im Abspann als «Psychodelight» bezeichnet), einem Chemiker aus der Westschweiz, der seit dreissig Jahren in seiner Freizeit mit Musikern und mit grossen Farbdias arbeitet, in die er live Farben reintröpfelt und animiert, und diese bei Liveauftritten direkt auf die Musiker projiziert. Er arbeitet so mit einer Auflösung, die 500-mal schärfer als 35 Millimeter ist.

FILMBULLETIN Wie lange dauerte die Produktion des Films?

PIPILOTTI RIST Ich habe rund vier Jahre daran gearbeitet – auch weil ich immer noch als Künstlerin arbeite und ein Kind habe. Und wenn bei anderen Filmen die Postproduktion drei bis fünf Monate dauert, rechnete ich von Anfang an mehr als ein Jahr dafür ein. Davon waren rund vier Monate einzig der Bildbearbeitung nach dem dramaturgischen Schnitt (mit *Gion-Reto Killias*) vorbehalten. Auch bestimmte Effekte oder die Trickfilmsequenzen, die Bild für Bild korrigiert wur-



den, waren speziell arbeitsaufwendig. Die kleine Kamera ist an einem bis drei Meter verlängerbaren Stab befestigt – diesen Stil habe ich ursprünglich mit *Käthe Walser* für *PICKELPORNO* erfunden und später alleine und projektbezogen mit *Pierre Menzel* weiterentwickelt. Wenn wir die Kamera machen, stellen wir uns immer vor, etwas unseren Grossmüttern im Himmel zu zeigen, im Sinne von «lueg dört, Mutti». Wir sprechen dabei auch von «huldigen», eine gewisse Zärtlichkeit hineinlegen im Sinne von «ich huldige dem Betrachteten», so stecken wir die ganze ruhige Kraft und Aufmerksamkeit dort vorne hin, wo die Kamera ist. In *PEPPERMINTA* arbeiteten wir bereits zum vierten Mal mit *Ewelina Guzik*, die *Pepperminta* spielt. Ihr Körper und die Kamera bewegen sich in einer Art Tanz zueinander: Die Mimik, die Bewegung der Akteure und diejenige der Kamera müssen zusammenpassen. Dabei waren oft unzählige Wiederholungen nötig, und es gab viel «Abfall». Da wir mit 50 Bildern pro Sekunde aufnahmen, konnte *Pierre Menzel* die Kamera normal schnell «fahren» und von Hand halten, weil im Nachhinein viele Sequenzen in Slowmotion verwandelt wurden. Um dann aber diese butterweiche flüssige Bewegung zu erhalten, mussten wir teilweise auch «frame by frame» von Hand nachkorrigieren. Die nachvertonten Geräusche lassen die Sequenzen aber wieder als Realzeit erscheinen.

FILMBULLETIN Wie gross war das Budget?

PIPILOTTI RIST Für mich als Videokünstlerin war das das grösste Budget bisher – für Filmer ist das Low Budget. Es waren rund dreieinhalb Millionen Franken, wobei das in erster Linie die Löhne für Equipe und Schauspieler sind. Wir – die Produktionsfirmen Hugofilm, coop99 und ich – haben unsere Löhne zurückgestellt. Wir verdienen erst, wenn der Film erfolgreich im Kino läuft. Aber es ging bei diesem Projekt ja auch keineswegs ums Geld. Ich wollte erzählerisch und for-

mal einen Schritt vorwärtsgehen – und dazu braucht es die Struktur und Equipe eines Spielfilms. Die Erfahrung war cool: mit einer Truppe zu arbeiten, in der jede weiss, was sie zu tun hat, und jede ihr Bestes gibt. Wie eine Art Orchester, wo jeder seinen Ton spielt, und zusammen gibts die Melodie. Fast schon sexuell: weil du dich fallen lassen kannst und die anderen dich auffangen. Ein Gefühl von Harmonie. So muss es auch im Gruppensport funktionieren: Jemand tätschelt den Ball, wirft ihn rüber, ein anderer übernimmt ...

FILMBULLETIN Haben Sie filmische Vorbilder?

PIPILOTTI RIST Ich gehöre zu der Generation, die schon so viel gesehen hat, dass sie nicht immer nach dem Urheber fragt oder ihn benennen kann. Beeinflusst bin ich aber sicher vom konkreten Film – wozu der Film nicht nur eine Abbildung der Realität ist, sondern ein Eigenleben entwickelt, eine eigene Kraft – eine Auseinandersetzung mit dem Material an sich, eine Art Augapfelmassage ... Ganz stark beziehe ich mich aber auf *SEDMIKRÁSKY* von *Vera Chytilová*, den ich bereits in meiner Schulzeit sah. Insbesondere was Aussage und Kraft der Erzählung betrifft. Oder wie sie den Raum im Bild inszeniert. Oder ihre Art der positiven Besetzung der Hysterie, der Stärke in der Schwäche. Mit ihr, die dieses Jahr achtzig wurde, werde ich nächstes Jahr zusammenarbeiten. Ich habe vor, aus ihrem Film eine Installation zu machen – eine Inszenierung ihres Werks in der Prager Kunsthalle Dox.

Das Gespräch mit Pipilotti Rist führte Doris Senn





Der fehlende Flügel

THE DUST OF TIME
von Theo Angelopoulos

Der Besen der Geschichte hat uns weggewischt, bescheidet an einer Stelle der griechische Exilant Spyros, den der greise Michel Piccoli verkörpert, und damit bescheidet er sich auch selbst. Und doch spricht er den ominösen Satz guten Mutes aus. Oder tut es der über achtzigjährige französische Darsteller eher resigniert? Vielleicht zitiert er einfach leichtthin: *nous avons été balayés par l'histoire*, wie es im Original lautet. Gesprungen wird in *THE DUST OF TIME* mindestens noch ins Englische, Deutsche, Italienische, Griechische und Jiddische. Kann auch sein, dass der Held erleichtert ist, sollte nun alles sein Bewenden finden, und jemand hätte aufgeräumt im Schutthaufen der Geschichte.

Denn er meint sicher, wenn da abgestaubt werde, dann müsse es früher oder später alle gleich ereilen oder schon ereilt haben. Stalin ist einer von ihnen, dessen Todestag vom Frühjahr 1953 nachgestellt und ohne sonderliches Mitgefühl vermerkt wird. Sein Geist kehrt in einer späteren Szene wieder, mit einer Abstellkammer als Dekor. Statuen und Büsten des Alleinherrschers stehen herum, in allen Farben und Grössen, nachdem sie eingesammelt und unter Verschluss genommen worden sind.





Ein halbes Jahrhundert danach gehören sie zu den Devotionalien von mehr als einem Kult. Und ab und zu fragt jemand schüchtern, wie denn Nazi-Deutschland ohne den Teufelspakt mit dem neo-zaristischen Väterchen der Völker niedergedungen worden wäre. Nur jetzt keinesfalls die Atombombe aufbringen, das wäre ein Gedankenverbrechen! Die galt den tückischen Schlitzaugen von Hiroshima.

Urständ in Permanenz

Die Heldin des sechzehnten Films von Theo Angelopoulos, die Geschichte, ist freilich eine schlampige Putze mit Atembeschwerden. In Wahrheit hat sie kein einziges Mal auch nur versucht, einen Boden aufzunehmen. Die Rückstände der vergangenen Epochen werden von ihr regelmässig in- und durcheinander geschmuddelt, bis niemand mehr weiss, wovon die einen Museums-Stücke und Sammlerobjekte zeugen und wovon die restlichen Restanzen. Im Angesicht einer Stalin-Memorabilie werden manche Betrachter sich noch lange wundern: was hat

bloss den Schurken zum Helden gemacht und den Helden zum Schurken, und wie ist die frohe zur Hiobsbotschaft geworden und umgekehrt?

Berlin zum Beispiel, wo ein erheblicher Teil des Leinwand-Freskos spielt, nebst Schauplätzen in Russland, Italien, Polen, Österreich, den USA und Kanada, stellt sich zuvorderst als Friedhof und Mahnmal des sowjetisch geprägten Sozialismus dar. Die Periode des Kalten Krieges gilt es bei dieser Position mitzurechnen. Fall der Mauer, Demontage der DDR sind knallig eingetragen in den Gedenk-Kalendern. Die preussische Metropole empfiehlt sich auch als Wahrzeichen zweier Weltkriege inklusive Drittem Reich, und neuerdings scheint sie sich an ein absehbares Ableben des Liberismus zu gewöhnen, der zombiehaft weiter sein nachhaltiges Schlaraffenland für alle ergebenen Anbeter Mammons anpreist. Auf den Flughäfen werden die Reisenden ganz demokratisch regelrechten Sicherheitsattacken ausgesetzt, wie die totalitären Regimes sie sich nur erträumen konnten. Wer die Überfälle unbeschadet durchsteht, weiss wieder, wer die Welt regiert und mit welchen Mitteln.





Das Entscheidende wird an einer Stelle auf den Punkt gebracht: das Ende der Geschichte ist vielfach proklamiert worden, und zwar jüngst von jemandem wie dem törichten Francis Fukayama, der die immerwährende Herrschaft des freiwirtschaftlichen Parlamentarismus antizipierte, ähnlich, wie es einst Lenin, Stalin, Mao für die angeblich unfehlbare Lehre des Karl Marx taten. Da rennen sie doch alle nach der Geschichte, und die Geschichte stolpert altersschwach hinterher.

In diesem Sinne schiebt Angelopoulos den Kommentar, der genau genommen an den Schluss gehörte, über die allerersten Bilder. Zu Ende geht nie etwas, heisst es da. Denn gewiss, die Zeit verstaubt wie die Funde der Archäologen, aber was sich da aufgeschichtet hat, vermag der Besen der Geschichte keinesfalls restlos abzuschichten. Urständig in Permanenz, das ist der wahre Charakter aller Historie: die Wiederkehr unter einer Form, die selten besser, kaum je schlechter ist, aber jedes Mal anders, nur verzweifelt ähnlich und nahezu gleich.

Kruder Überlebenswille

Post-utopisch ist das Neo-Adjektiv, das sich in diesen Tagen breit macht. Jedermann soll lernen, ohne hohe Erwartungen zu wirtschaften, um gefälligst in einer Welt mit wenig mehr Hoffnung zurechtzukommen als auf einen Spatz in der Hand. Indessen, die Geschichte kann es einfach nicht lassen. Auch die unselige Mär von den blühenden Gärten wird sie wieder auflegen, aus zweiter Hand zwar, aber wie neu, zusammen mit ein paar weniger gemütlichen Zwangsvorstellungen mehr nationalistischer Inspiration, bevor der Besen ein weiteres Mal darüber hinweg kratzt.

Die unsterblichen Engel werden angerufen und mit dem Spruch bemüht, die einzige Utopie bestünde in einem dritten Flügel. Bruno Ganz in der Rolle des *juif errant*, des wandernden Juden, verneigt sich manierlich vor dem genial gescheiterten Wim Wenders. Als Deputierter der himmlischen Heerscharen verschwindet Jacob Levi in der Versenkung eines jener Berliner Kanäle, darin schon mancher ertrunken, sich ertränkt hat oder ertränkt worden ist. Sichtlich gelöst, fast erlöst, taucht er mit der Gewissheit in die Fluten, dass nie etwas zu Ende geht.





Sodann besinnt sich *THE DUST OF TIME* auf das Kapitel, das in mehr als einem Film von Theo Angelopoulos mindestens anklingt: den griechischen Bürgerkrieg. Spyros und Eleni, die zu den Verlierern gehalten haben, entkommen 1947 auf Umwegen in die Sowjetunion, werden aber dort wegen Liniuntreue in die Steppe von Kasachstan ausgeschafft. Fortan geht die Chronik den Spuren der Familie A. quer durch die zweite Hälfte des Jahrhunderts nach. Spyros' Nachname könnte auch der des Filmemachers sein.

Die Fährtenlese bewahrt die Geschichten eines jeden Mitglieds vor dem Vergessen, und aus ihnen nährt sich letztlich die Geschichte. Denn als Historie verstanden bildet sie gerade auch so etwas wie die Summe der Biografien sämtlicher Individuen einer selben Epoche, angefangen bei den bescheidensten bis hin zu den grösstmöglichen: jenen scheinbar bedeutenden, von denen es heisst, sie schrieben Geschichte, so, als stünde das jedem zu, der sich das entsprechende Recht zulegt.

Ohne eine Grossaufnahme

Es kommt keine letzte Klarheit oder auch nur Linearität in die verschlungenen und stellenweise dunkeln Lebensläufe und Aufeinanderfolgen der Generationen. *THE DUST OF TIME* ist im Gegenteil auf das bedacht, was die Biografien erst historisch und damit authentisch macht. Gemeint sind die Lügen und Wahrheiten, das Ausgesprochene und das Verschwiegene, die Vor- und Rückläufe, die Umwege und Einbahnstrassen. Und es ist, immer wieder, der Abschiedsschmerz, die Zersplitterung und die Mühsal des Zusammenfindens, desgleichen jene Wechselfälle, die Freunde zu Feinden machen und umgekehrt.

Was die Figuren antreibt, ist keinesfalls jenes politische Bewusstsein, das sie glauben macht, das einzig Richtige und Wahrhaftige zu vertreten und zu verrichten, um vornehmeren, weiter gesteckten Zielen nachzuleben als ein beliebiger Nächster, der nur seinen wohlfeilen Vorteil sucht. Woraus Spyros, Eleni und die andern ihre Ausdauer und Widerstandskraft schöpfen, ist die Weigerung, klein beizugeben: der vitale Elan, dem jegliches erwähnenswerte Menschenwerk zu verdanken ist.





THE DUST OF TIME kommt praktisch ohne eine Grossaufnahme aus. Von einer Szene zur nächsten haben die einzelnen Figuren nur gerade so viel optisches Gewicht, wie es ihre immer neu ins Bild gerahmte konkrete Situation zulässt: dieses woher kommst du, wohin gehst du; wie führt dein Weg durch das Hier und Jetzt und Anderswo, aus dem Gestern ins Morgen? Die Unfähigkeit der Geschichte, jemals eine Auszeit zu nehmen, findet ihre Entsprechung in den Lebensläufen der Protagonisten, die wiederholt die eigene Unstetigkeit auf ihre Nachkommen übertragen und ihnen alle Welt hinterlassen, bloss keine Heimat.

Der in Amerika Geborene aus dem Kreis der A.'s, ein Filmemacher, den *Willem Dafoe* interpretiert, will die Legende von *Spyros* und *Eleni* ins Kino bringen, doch geraten ihm Tatsachen und Fiktionen heillos durcheinander. Da fragt es sich, wie und wann die Begebenheiten denn zu erzählen seien: nachdem alles seinen Lauf schon eingeschlagen hat, oder solange sich noch erwarten lässt, dass es niemals an sein Ende gelangen wird? Bald zu früh, dann zu spät: so ist es immer.

Kamera läuft, Kamera aus

Diesmal von *Andreas Sinanos* geführt, klebt die Kamera den Protagonisten weder auf den Fersen, noch prescht sie voraus. Vielmehr misst sie ihnen Raum, Zeit, Rhythmus und Verhalten millimeterscharf, sekundengenau, eisern inszeniert zu. Die Darstellung, die sich da ohne Erbarmen über das Dargestellte breitet, duldet kein Wenn und Aber, keine Improvisation, weder Variante noch Experiment, aber eben auch kein Innehalten, keinen Stillstand und keine Erstarrung. Sämtliche Pausen sind gestrichen, alles bleibt im Fluss, doch wohin der Strom zieht, unterliegt keinem Zögern oder Zweifel.

Die Art, Filme zu machen, die *Theo Angelopoulos* so gut wie patentiert hat, will weniger das Verstreichen der Zeit hervorheben, das in seiner Selbstverständlichkeit kaum noch viel bedeutet. Eher scharrt und wühlt der strenge und doch geschmeidige Stil nach der Beschaffenheit jener mysteriösen, doch unumgänglichen vierten Dimension, die den Her- und Fortgang der Dinge umschliesst. Es existiert von ihr ein immenser, immer gleich grosser Vorrat. Aus eigener Vollkommenheit, heisst das,





regeneriert sich die Zeit im Kreislauf stets von neuem. Wenn nie etwas zu Ende geht, dann gilt es zuvorderst für sie. Mehr noch, wo die Geschichte schwer zu schnaufen hat, bleibt die Zeit, noch wenn sie verstaubt, ewig jung.

In den Werken des Meisters aus Griechenland ist Chronos statt gestückelt gebündelt, und statt aus den Fugen gebracht ist die Zeit stets komplett ohne Rabatt zur Hand. In ihrer Gegenwärtigkeit packt sie alles in eins, auch das Vergangene und das Zukünftige: erdschwer, wie sie sein kann, und dann, beim folgenden Mal, wieder leicht und leise wie der Flügelschlag der Engel. Wo der rasche Bildwechsel demonstriert, wie sich die Zeit beliebig de- und remontieren und -formieren, sogar zertrümmern lässt, da insistieren bei Angelopoulos sparsame Schnitte darauf, dass sie Schonung und Respekt verdient. Auch sie ist die Heldin des Films, in einem Rang mit der Geschichte. «The Dust of History» wäre ein gleichwertiger Titel.

An der Pariser Filmhochschule IDHEC, mit wenig über Zwanzig, hat der Elève Theo Angelopoulos auf dem Papier übungshalber eine sogenannte Découpage zu entwerfen, spricht

eine Schnittfolge nach vorgegebener Szene. Anstelle der verlangten Lösung skizziert er, als einziger seines Jahrgangs und zur Perplexität der Dozenten, eine lange Plansequenz mit viel Bewegung, aber ohne einen einzigen Schnitt. Gesetzt ist nichts als ein einziges: Kamera läuft und Kamera aus. Der kuriose Vorfall, der einiges zu reden gibt an der Akademie, löst seinen Abgang von dem Institut aus, hinterher gefolgt von der Rückreise nach Athen und von der Aufnahme einer unvergleichlichen Laufbahn als Cineast des zwanzigsten Jahrhunderts.

Pierre Lachat

TRILOGIA II: I SKONI TOU HRONOU (THE DUST OF TIME)

R, B: Theo Angelopoulos; K: Andreas Sinanos; S: Yannis Tsitsopoulos, Giorgos Chelidonides; A: Andrea Crisanti, Dionisis Fotopoulos; Ko: Regina Khomckaya, Francesca Sartori, Martina Schall; M: Eleni Karaindrou; T: Marinos Athanasopoulos, Jérôme Aghion. D (R): Willem Dafoe (A.), Bruno Ganz (Jacob), Irène Jacob (Eleni), Michel Piccoli (Spyros), Christiane Paul (Helga), Reni Pittaki (Komponist), Kostas Apostolidis (Parteisekretär), Alexandros Milonas (Mann im Zug), Norman Mozzato (Hotelmanager), Alessia Franchin (Sekretärin von A.), Valentina Carnelutti (Empfangschefin). P: Theo Angelopoulos Film Productions, Classic, Lichtmeer Film, Studio 217; Phoebe Economopoulos. Griechenland 2008. Farbe; 125 Min. CH-V: Filmcoop Zürich



Chronik eines aufgekündigten Lebens

THE SOUND OF INSECTS von Peter Liechti



Es gibt Filmemacher, deren neuestes Werk jeweils präzise den Erwartungen entspricht, die ihre vorangegangenen Filme geschaffen haben. Das kann künstlerischer Konsequenz und beharrlicher Vertiefung entspringen oder auch versiegender Inspiration und kommerziellem Wiederholungszwang. Und es gibt Filmemacher, die uns mit jedem Film überraschen, weil ihre unbändige Phantasie zu immer neuen Ufern führt. Zu ihnen gehört Peter Liechti, der Schweizer, der in seinem eigenen, derzeit so mainstreamhörigen Land eher als marginal wahrgenommen wird, im Ausland dagegen nachgerade den verdienten Ruf als einer der kreativsten zeitgenössischen Schweizer Filmschaffenden hat. Bei ihm wissen wir im Voraus eigentlich nur, dass sein neuer Film bestimmt nicht so aussehen wird, wie man das schon kennt, von ihm oder von anderen.

Das gilt in hohem Masse auch für sein jüngstes Werk *THE SOUND OF INSECTS*. Dass

Liechti darin fast selbstverständlich Bildmaterial aus früheren Filmen mitverwendet und dass die eigenwillig verfremdete Musik von *Norbert Möslang* stammt, mit dem er schon in *KICK THAT HABIT* zusammengearbeitet hat, ändert daran so wenig wie die persönliche Verbindung, dass die Entzugszustände von Liechtis eigenem, in *HANS IM GLÜCK* dokumentiertem Versuch, das Rauchen aufzugeben, ihn hellhörig gemacht haben dürften für das ganz Auf-sich-selbst-Zurückgeworfensein seiner neuen Hauptfigur.

Diese stellt, mitten im Wald, etwa eine Stunde vom nächsten befahrenen Verkehrsweg entfernt, einmal fest, sie höre «das Summen von Insekten – ich bin nicht allein». Eine überraschende Bemerkung, kommt sie doch von einem Menschen, der sich zurückgezogen hat, um sich in der ländlichen Abgeschiedenheit zu Tode zu hungern. Er sei anscheinend von niemandem vermisst worden, hält der Off-Text fest, der zu Beginn über das Auffin-

den des Toten und seiner Aufzeichnungen berichtet. Diese bilden in der Folge den einzigen sprachlichen Text und zugleich das Rückgrat des Films. Sie berichten vom fast neunwöchigen Aufenthalt in der Abgeschiedenheit, hin bis zum Eintreten des Todes.

Ein Film über das Sterben also? Obwohl die Aufzeichnungen nüchtern die Auswirkungen des völligen Nahrungs- und weitgehenden Flüssigkeitsentzugs auf den Körper registrieren, auch von den Schmerzen berichten, ist hier weniger vom Sterben die Rede als von den letzten 62 Tagen eines Lebens. Über die Zeit vor dem Rückzug – etwa vierzigjährig soll der tot Aufgefundene gewesen sein – erfährt man wenig, nur, dass er «ohne jedes Interesse, völlig unbeteiligt am Lauf der Welt» ein bedeutungsloses und reizloses Leben geführt habe.

Umso reizvoller erscheint im Kontrast sein neues Einsiedlerleben. Nicht nur den eigenen Körper, auch die ihn umgebende Na-

tur nimmt er intensiv wahr: das tiefe Grün des Waldes, die Betriebsamkeit der Ameisen, das Trommeln des Regens auf dem Plastikdach seines Unterschlupfs und andere Umweltgeräusche wie das titelgebende Summen der Insekten. Er hört Radio, vorwiegend Musik, und dies mit immer kritischer werdendem Geist. Er liest, von Samuel Beckett («Malone meurt» kann man nur verstehen, wenn man hungert») bis zur «Divina commedia», beschäftigt sich aber vor allem mit sich selbst – gelegentlich sogar mit einem leisen Anflug von Humor oder Selbstironie. Etwa wenn er feststellt: «Mit der Zeit wird es langweilig, nur ans Sterben zu denken.» Es ist, als hätte der Entschluss, das Leben zu verlassen, den letzten Lebenstagen erst jenen intensiven Reiz verliehen, der vorher gefehlt und dessen Fehlen zu diesem Entschluss geführt hatte.

Peter Liechti hat diesen monologischen, durch präzise Datumsangaben eine strikte chronologische Ordnung schaffenden Text beim japanischen Schriftsteller Masahiko Shimada gefunden, der seinerseits vorgibt, von einem authentischen Fall und echten Aufzeichnungen inspiriert worden zu sein. Ob es dieses Tagebuch wirklich gegeben hat und wie sehr medizinisch plausibel seine Beobachtungen im Einzelnen sind, bleiben Fragen, die am Kern von Peter Liechtis Film vorbeiziehen, der sich auch jeder präzisen geografischen Verortung entzieht, jedenfalls nicht in Japan angesiedelt ist.

Der durch Experimental- und Dokumentarfilme bekannte Regisseur bedient sich diesmal also eines fiktionalen oder zumindest fiktionalisierten Texts. Doch macht er daraus keinen Spielfilm im üblichen Sinn, auch wenn es einige inszenierte Szenen mit Nebenfiguren gibt. Die Hauptfigur wird im Bild systema-

tisch ausgespart; wir sehen primär mit ihren Augen. Die Kamera zeigt uns ihre reale Umgebung, ihre Erinnerungen und – im Laufe der Zeit offenbar in zunehmendem Masse – ihre Phantasien. Schwarzweisse und monochrome Sequenzen schieben sich dabei immer wieder zwischen die farbigen.

Gross- und Nahaufnahmen, etwa von einem Spinnennetz oder von Tannennadeln, wechseln ab mit Totalen, die – die subjektive Optik brechend – immer wieder Distanz schaffen, vielleicht auch die Teilnahmslosigkeit der Natur gegenüber dem individuellen Drama ausdrücken. Umgekehrt verstärkt Liechti die Tonebene aus Geräuschen und Musik stellenweise so, dass sie als subjektive Wahrnehmung bewusst wird. Die Willkürlichkeit der persönlichen Eindrucksselektion macht er auch deutlich, wenn mal ein Specht ohne entsprechenden Ton im Bild zu sehen, ein anderes Mal sein Hämmern nur auf der Tonebene wahrnehmbar ist.

Peter Liechti baut seine sachlich-unaufgeregte und zugleich beklemmende Reflexion konsequent auf solch autonomer Behandlung der drei Ebenen auf: jener des literarischen Texts (das heisst des Off-Kommentars), jener der Töne (Musik und Geräusche) und jener der Bilder. Es bleibt mehrheitlich dem Zuschauer und Zuhörer überlassen, einen Zusammenhang zwischen diesen Ebenen herzustellen; das macht den ruhigen Film fordernd und auf wohlthuende Weise anregend. Zugleich gehört es zum Wesen dieser poetischen Konzeption, dass des Autors assoziative Zusammenfügungen sich wohl nicht jederzeit allen Zuschauern voll erschliessen mögen.

Da es in Liechtis Film vor allem um das Leben vor dem Tode geht, räumt seine Chronik eines angesagten Ablebens den sogenannten

«letzten Fragen» nur wenig Platz ein. Auch dem Nichtgläubigen – die Hauptfigur bemüht Buddha, Moses und Christus vor allem als «Kollektion im Fasten» – wird in einer solchen Situation, wenn sich die Gedanken in seinem Kopf im Kreise drehen, dann und wann die Frage nach dem Danach einfallen. So werden im Text der Styx und der Nachen zu dessen Überquerung erwähnt, im Bild wird auch einmal kurz der Sensenmann herbeizitiert. Doch erst im Schmerz- und Schwächedelirium der letzten Phase taucht mal eine bereits Gestorbene am Bett des Sterbenden auf, soll der Fährmann die Existenz eines «Drübens» leugnen – bis sein Boot, eine vom Text ausschliesslich in unserem Kopf erzeugte Imagination, sich als Hase erweist und der Humor nochmals über jede tiefsinnige Schwere triumphiert. Nur die Bilder von Vogelschwärmen evozieren noch die Vorstellung einer Migration.

Bilder einer Schneelandschaft begleiten zu Beginn den Bericht über das Auffinden des Toten; es herrscht jenes Weiss, das wir gerne konventionell mit dem Erstarren der lebendigen Regungen assoziieren. Wenn es jedoch am Ende des Lebens der Hauptfigur und des Films hell wird auf der Leinwand, steht bei Liechti als letzter Eindruck nicht das Nichts, sondern das Bild einer Menschenmenge und der Ton eines diffusen Stimmengewirrs. Die Absonderung der noch immer namenlosen, uns aber inzwischen vertraut gewordenen Person wird aufgehoben, im Sterben wird sie eins mit dem Leben.

Martin Girod

R: Peter Liechti; B: P. Liechti nach einer Novelle von Masahiko Shimada; K: Matthias Kälin, Peter Liechti; S: Tania Stöcklin; A: Franco Carrer; M: Norbert Möslang; T: Balthasar Jucker. P: Liechti Filmproduktion. Schweiz 2009. Farbe und Schwarzweiss; 88 Min. CH-V: Look Now!, Zürich



Ringen um Ausdrucksformen

ANTICHRIST von Lars von Trier



Fast genau vierzehn Jahre nach der Ausformulierung der zehn Gebote des «Gelöbnisses der Keuschheit» von «Dogma 95» verfasste Lars von Trier – im Vorfeld der Premiere von *ANTICHRIST* in Cannes – ein «Geständnis», in dem er sein jüngstes Werk gleich in den Rang des «wichtigsten Films» seiner «ganzen Karriere» erhob und ihn als «eine Art Therapie» einer hartnäckigen Depression bezeichnete. Prophylaktisch erklärte er ausserdem schon mal, für den Film «keine Entschuldigung» bieten zu können. So heizt man Skandale an. Alle diejenigen, die bereits die «Dogma»-Bewegung für eine einzige Public-Relations-Kampagne hielten, dürften sich durch den Rummel um *ANTICHRIST* bestätigt fühlen. Wieder einmal rührt der dänische Regisseur mit viel Tamtam die Werbetrommel. Aber steckt wirklich nichts dahinter?

Sicher sollte man Lars von Triers eigene Deutungsangebote mit Vorsicht geniessen. Schliesslich gilt der dreiundvierzigjährige

Däne aufgrund seiner ironischen Art als unbequemer Interviewpartner, bei dem man nie so recht weiss, woran man eigentlich ist. Nimmt man das aber ernst, was er im Presseheft zu *ANTICHRIST* über sein Œuvre verlauten lässt («Meine Geschichte ist praktisch jedes Mal die gleiche. Ich bin mir dessen mittlerweile sehr bewusst»), stellt sich die Frage, worum es in der Ur-Erzählung seines Werkes eigentlich geht. Schaut man sich seine Filme – angefangen mit der «Europa»-Trilogie (*ELEMENT OF CRIME*, 1984; *EPIDEMIC*, 1987; *EUROPA*, 1990) über *BREAKING THE WAVES* (1996), *IDIOTEN* (1998), *DANCER IN THE DARK* (2000) bis hin zur noch unvollendeten «Amerika»-Trilogie (*DOGVILLE*, 2003; *MANDERLAY*, 2005) – an, lassen sich bei aller Verschiedenheit im Detail mit Stichworten wie «Gewalt, Macht» (und ihre dunkle Faszination), «soziale Zwänge», «Gruppendynamik», «Verhältnis der Geschlechter», «Sexualität» (und ihre destruktive Seite), «menschliche Natur» zwar etliche

wiederkehrende Themen beschreiben. Angesichts eines derart abstrakt formulierten Kanons landet man jedoch schnell in einer Sackgasse.

Vielleicht sollte man sich von Triers Gesamtwerk eher von der formalen Seite aus nähern, die er ja selbst in seinen «Dogma»-Schriften so offensiv forcierte. Möglicherweise könnte eine solche Annäherung auch bei dem derzeit so heftig umstrittenen und oftmals ebenso genüsslich wie leichtfertig verrissenen *ANTICHRIST* zu einem weniger kategorischen Umgang führen. Immerhin betont der Regisseur selbst in seinem «Geständnis» den surrealen Charakter des Filmes: «Szenen wurden ohne Grund hinzugefügt. Bilder wurden zusammengestellt, unabhängig von Logik oder dramatischem Denken. Oft stammten sie aus Träumen, die ich zu der Zeit hatte, oder Träumen, die ich früher in meinem Leben hatte.» Verzichtet man vorläufig darauf, Lars von Triers Werk zu deuten, und begnügt sich da-

mit, es aufmerksam zu betrachten, rücken die formalen Irritationen, die sein Filmschaffen wie ein roter Faden durchziehen, in den Vordergrund.

Liest man heute die zehn «Dogma»-Gebote noch einmal durch, wird schnell klar, dass sich von Trier mit diesen Vorgaben nicht über IDIOTEN hinaus (und auch da schon nur teilweise) festlegen lassen wollte. Im Laufe seiner Karriere verstieß er ständig gegen diese Regeln, auch wenn er mit dem Kreidestrich-Setting seiner beiden «Amerika»-Filme zumindest dem Geiste der formalen Reduktion treu blieb und er sich in ANTICHRIST weitgehend auf ein minimales Ensemble von zwei Darstellern und kaum mehr als zwei Schauplätze beschränkte.

Eine Regel aber, die achte, hat bis heute Bestand: «Genrefilme werden nicht akzeptiert.» Dabei weicht von Trier den Genres keineswegs aus. Vielmehr scheint es fast so, als habe er sich vorgenommen, möglichst viele verschiedene Filmgenres in sein Gesamtwerk einfließen zu lassen. So greift er in ELEMENT OF CRIME auf die Muster des Kriminalfilms zurück, lehnt sich in EUROPA an das Thrillergenre an, inszeniert mit DANCER IN THE DARK ein Musical, verweist mit DOGVILLE auf den Gangsterfilm, orientiert sich bei THE BOSS OF IT ALL (2006) an einer klassischen (Wirtschafts-)Komödie und bewegt sich nun bei ANTICHRIST in auffälliger Nähe zum Horrorfilm. Gleichzeitig aber könnte man ANTICHRIST auch als Psychodrama oder Religionsfilm lesen. DOGVILLE geht auch als Theaterverfilmung durch, DANCER IN THE DARK als Melodram. Lars von Triers Filme fügen sich eben nicht in ein vorgegebenes Genreschema ein. Sie nutzen den einschlägigen Erzählvorrat als Modelliermasse, aus der sie eigenständige

Werke formen. Aus Genre-Versatzstücken entsteht so ein eigentümlicher Mix, der sich nicht mehr eindeutig zuordnen lässt. Besonders deutlich zeigt sich das am Beispiel der Fernsehserie GEISTER (1994). Wenn der Geist eines ermordeten Mädchens durch das Reichs-Krankenhaus von Kopenhagen spukt, klingt das zunächst einmal nach einem typischen Horrorszenario. Von Trier aber bastelt daraus eine Horrorgroteske, indem er die schaurige Atmosphäre immer wieder ironisch bricht. Damit bringt er zusammen, was so eigentlich gar nicht zusammenpasst: Schrecken und Komik. Und diese unmögliche Melange präsentiert er dann noch im Stile einer Krankenhaus-Soap mit kräftigem Reality-TV-Einschlag.

Doch trotz der formalen Freiheiten, die er sich nimmt, entfernt sich Lars von Trier, der bei seinen Regiearbeiten stets auch am Drehbuch mitwirkt, mit seiner Affinität zum Hollywoodkino aus der Kunstfilmtradition der deutschen Autorenfilmer. Eher liesse er sich mit den auteurs der Nouvelle vague in eine Reihe stellen. Am ehesten aber ähnelt seine Form des Collagen- und Zitatenskinos jenen postmodernen Metafilmen, die immer auch das Medium, dem sie entstammen, thematisieren. Wer da jetzt an Quentin Tarantino denkt, liegt gar nicht so falsch. Beide bedienen sich populärer Genres (während sich Tarantino mit Vorliebe durch «Pulp», «Trash» oder «Exploitation» wühlt, hält sich von Trier eher an klassische Vorlagen), versehen diese aber mit einem Dreh, der den üblichen Konventionen widerspricht. Tarantino geht dabei stets von der Form aus, die er übersteigert, blossstellt und aus einer als überlegen suggerierten, ironisch-nostalgischen Distanz neu aufleben lässt. Solche formalen Referenzen finden sich auch bei von Trier. Am Ende von ANTICHRIST

etwa bildet er Willem Dafoe, der ja auch schon in Martin Scorseses THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (1988) den Christus gab, in der Glorioten-Manier des klassischen Jesusfilms ab: von unten gegen gleissendes Gegenlicht gefilmt. Meist aber beschreitet er den umgekehrten Weg, indem er zwar Topoi oder Handlungsabläufe übernimmt, diese dann aber auf formal unerwartete, unübliche Weise vermittelt.

Der inhaltliche Bezug kann dabei wie in ANTICHRIST bruchstückhaft bleiben, sich auf ganz unterschiedliche Quellen verteilen und dadurch einen thematisch schwer fassbaren Genrehybriden kreieren. Er kann aber auch so prominent ausfallen, dass man eigentlich von Genrefilmen sprechen müsste, würden sie nicht stilistisch aus dem Rahmen fallen. EUROPA, der Abschlussfilm der gleichnamigen Trilogie, wäre zum Beispiel ein waschechter Thriller in bester – oder na ja, guter – Hitchcocktradition, würde von Trier auch noch das klassische Hollywoodcredo beherzigen, nach dem sich die Kamera gefälligst in den Dienst der Handlung zu stellen und «unsichtbar» zu sein hat. Bei von Trier aber drängt sich die Gestaltung mit irritierenden Mehrfachbelichtungen oder dem ebenso verstörenden Nebeneinander von Schwarzweiss- und Farbbildern permanent in den Vordergrund. Hinzu kommt ein Erzähler, der das Geschehen wie ein Bilderhypnotiseur aus dem Off heraus dirigiert. Er muss nur bis zehn zählen, und schon stirbt der Held. Dort, wo man normalerweise mitgerissen werden soll, wird man bei von Trier aus der fiktionalen Wirklichkeit herausgerissen. Soviel mediale Selbstreferenz verträgt sich mit dem Unmittelbarkeitspostulat eines Suspense-Thrillers denkbar schlecht.



Am nächsten kam von Trier einem reinen Genrefilm möglicherweise in *THE BOSS OF IT ALL*. Mit lockerem Humor erzählt er darin von einem Firmenchef, der für unliebsame Entscheidungen einen Big Boss erfindet, den die Mitarbeiter nie zu Gesicht bekommen. Das geht gut, bis eines Tages ein Geschäftspartner einen lukrativen Deal davon abhängig macht, diesen ominösen Strippenzieher kennenzulernen. Lars von Trier lässt den Chef daraufhin exakt das tun, was auch Hollywood für solche Fälle vorsieht: ein Schauspieler wird engagiert, um den erfundenen Firmenpatriarchen zum Leben zu erwecken. Da ist der Spass garantiert. Doch das allein genügt von Trier nicht. Wieder einmal will er mehr und sich von dem Genre, das er so prima beherrscht, formal emanzipieren. «Automavision» nennt sich das hierfür verwendete Aufnahmeverfahren, bei dem der Kameramann zwar Richtwerte für Bildausschnitt, Kamerawinkel et cetera vorgibt, die endgültige Auswahl aber von einem Computerprogramm getroffen wird. Dieses Zufallsprinzip soll dem exzellenten Schauspielensemble zusätzliche darstellerische Freiheiten eröffnen. Tatsächlich aber lenken die schiefen Bilder und abgeschnittenen Köpfe eher ab. Anders als bei «Dogma» erscheint das formale Experiment diesmal aufgesetzt: eine überflüssige technische Spielerei und eine störende noch dazu.

Dieser Fehlgriff verdeutlicht jedoch abermals den enormen Stellenwert, den von Trier der filmischen Gestaltung zuschreibt. Während Tarantino schablonierte Formen übernimmt, vergrössert und mit ungewohnten Inhalten verknüpft, bemüht sich von Trier unablässig, neue, unverbrauchte Formen zu (er)finden. Ein anderer Postmoderner, nämlich David Lynch, steht Lars von Trier darin

deutlich näher als Tarantino. Auch Lynch bedient sich zuerst der Genreinhalte, die er dann in seine eigene, charakteristische Form giesst. *TWIN PEAKS* etwa weist in der Mixtur aus Mystery, Krimi und bizarrer Seifenoper etliche Parallelen zu *GEISTER* auf. Und die Art, wie von Trier in *ANTICHRIST* die Verbindung von Bild und Inhalt surreal verwischt, erinnert an Lynchs (Alb-)Traumwelten.

Während jedoch ein geübter Kinogänger einen Lynch-Film schon nach der ersten Kamerafahrt erkennt, zeichnet sich das Œuvre von Triers gerade dadurch aus, dass es ihm an einer einheitlichen, verbindlichen Handschrift fehlt. Auf die wacklige Handkamera, die nach *GEISTER* und *IDIOTEN* zu seinem Markenzeichen hochstilisiert wurde, ist schon lange kein Verlass mehr. Was am Ende bleibt (die *eine* "Geschichte", die sich bei von Trier ständig wiederholt), ist das formale Spiel, das Experiment, der unbedingte Erneuerungswille, das Ringen um innovative, zwingende Ausdrucksformen und die Lust an der Provokation.

Womit wir am Ende dann doch wieder bei Lars von Triers neuestem Werk angelangt wären. *ANTICHRIST* heisst von Triers jüngste Zumutung: pathetisch, ordinär, provokant, kitschig, blasphemisch, sexistisch reaktionär; Kunst! Da mag man die Handlung banal finden, die von einem Paar erzählt, das sich nach dem Tod des gemeinsamen Kindes in ein Waldhaus zurückzieht. Er, der Therapeut, versucht sie, die gequälte Mutter, von ihren Schuldgefühlen zu befreien. Sie, das Weib, will ihr Leid wegficken. Er, ganz vernünftig, sie mit ihren – oder seinen? – Ängsten konfrontieren. Beides geht gründlich schief. Im finstern Wald öffnen sie das Tor zu ihrer inneren Hölle. Da mag man die Anspielungen

an den Leidensweg Christi, mit denen diese Teufels-SZENEN EINER EHE untermalt werden, aufgesetzt, banal oder theologisch unhaltbar finden. Man kann sich über das abgeschmackte Bild vom Blut ejakulierenden Penis ereifern, es als Weiblichkeitsphobie abstem-peln, wenn gezeigt wird, wie sie sich selbst beschneidet. Man kann den manchmal quälend trägen Erzählrhythmus bemängeln, sich über die Horrorsequenzen in der zweiten Hälfte echauffieren. Alles viel zu zerfahren, widersprüchlich und unausgegoren finden. Oder man kann es jeweils auch genau anders sehen; umgekehrt bewerten. So oder so, kaum einen wird dieser Film kalt lassen. Lars von Triers *ANTICHRIST* setzt in emotionalen Schichten, die 99 von 100 Filmen nie berühren, etwas in Gang. *ANTICHRIST* ist grossartig gespielt, sibyllinisch erzählt. Aber vor allem – und das macht diesen Streifen zu einem würdigen Vertreter eines aussergewöhnlichen Gesamtwerks: Er steckt voll wunderbarer Kinobilder. Wenn die Frau in Superzeitlupe wie in magisches Licht getaucht durch den starren Wald schwebt, weiss man wieder, dass eine mutige Kamera auch heute noch mehr vermag, als sich hinter der Story zu verstecken.

Stefan Volk

Regie: Lars von Trier; Buch: Lars von Trier; Kamera: Anthony Dod Mantle; Schnitt: Anders Refn, Åsa Mossberg; Ausstattung: Karl Juliusson; Kostüme: Frauke Firl. Darsteller (Rolle): Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg. Produzenten: Meta Louise Foldager, Malgorzata Szumowska, Madeleine Ekman, Lars Jönsson, Andrea Occhipinti, Ole Østergaard. Dänemark, Deutschland, Frankreich, Schweden, Italien, Polen 2009. Farbe; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich



Schwarze Pädagogik

DAS WEISSE BAND von Michael Haneke



«Ich weiss nicht, ob das, was ich Ihnen erzählen will, in allen Details der Wahrheit entspricht. Ich kann mich an vieles auch nur vom Hörensagen erinnern.» Mit dieser Erklärung eröffnet der im Off erzählende Lehrer seine Schilderung über individuelle und soziale Gegebenheiten in einem Dorf im protestantischen Norden Deutschlands vor Beginn des Ersten Weltkriegs. Als junger Pädagoge hat er zu jener Zeit in der Dorfschule unterrichtet und hält nun als alter Mann Rückschau auf einen Lebensabschnitt, den der Filmautor zur Präzisierung im Untertitel *EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* nennt. Dieser erscheint in der heute nicht mehr gebräuchlichen Sütterlinschrift auf der Leinwand. Damit wird schon eine Ahnung vom Standpunkt Hanekes vermittelt, wurde doch diese Schrift 1911 vom Grafiker und Pädagogen Ludwig Sütterlin im Auftrag des preussischen Kultusministeriums als Schulausgangsschrift entwickelt und ab 1915 in Preussen eingeführt.

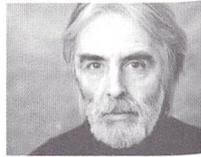
Sie war die Grundlage der im Nationalsozialismus an deutschen Schulen vorgeschriebenen Deutschen Schreibschrift.

Wie bei einer guten Erzählung die Ereignisse plötzlich Gestalt gewinnen, so tauchen aus einer Schwarzblende langsam die Umrisse des Dorfes Eichwald auf, die sich nach und nach mit Leben füllen, bis sich die tragenden Personen herauschälen, die in Michael Hanekes Rückschau auf eine Zeit zwanzig Jahre vor Beginn der faschistischen Herrschaft eine Ahnung von deren sozialem Nährboden vermitteln sollen.

inszenatorische Herausforderung

Die Bilder erscheinen in einem Sepia getönten Schwarzweiss, das an alte Fotografien erinnert. Haneke hat allerdings auf Farbmateriale gedreht und mit einem elektronischen Verfahren den Bildern die Farbtöne entzogen. Dieses Schwarzweiss soll die ästhe-

tische Grundlage für die Erzählung von Erinnerungen bilden, denen Farbe nur einen aktuellen Schauwert verleihen würde. Das gedankliche In-den-Griff-Bekommen der Vergangenheit mag zwar realistisch inszeniert werden, ist aber «keine naturalistische Wirklichkeitsimitation». Damit erklärt Haneke seine künstlerischen Äusserung, die ein in sich geschlossenes Werk ist, dem keine wissenschaftliche Aussage unterschoben werden darf und damit den Zuschauer zu einer eigenen Stellungnahme zwingt, denn «Leute ertragen keine Ambivalenzen mehr. Warum? Weil sie durch das Fernsehen und die Mainstream-Dramaturgie daran gewöhnt sind. Sie kennen nur Erzählformen, die ihnen alle Fragen beantworten, damit sie beruhigt nach Hause gehen dürfen.» Oder wie es der Filmphilologe Klaus Kanzog ausdrückt: Im phänomenologischen Erzählen «tritt die genaue Beobachtung an die Stelle des rhetorischen Prinzips der zielsicheren Verkettung von Er-



zählung, Beweis und Argument. Wer also eine Stellungnahme erwartet, wird allein mit einem Konflikt konfrontiert, über den er sich am Schluss selbst ein Urteil bilden kann.»

Kinder und ihre Umwelt

Die Kinder, von deren Schicksal der alte Lehrer erzählt, werden mit ihren Vornamen vorgestellt, während die erwachsenen Handlungsträger durch ihre Funktionen gekennzeichnet sind: der Pfarrer, der Gutsherr, der Arzt, der Verwalter, die Hebamme. Und sie begegnen ihren Kindern auch so funktional und autoritär, das heisst, vor allem den Männern ist diese Haltung eigen und ihre Strafen für das von ihnen diagnostizierte Fehlverhalten der Kinder sind entwürdigend und brutal. Nur der Junge der das Dorf beherrschenden Gutsbesitzer hat seinen von keiner engen Moral begrenzten Freiraum. Dafür wird er büssen. Er wird entführt und im Wald an einen Baum gefesselt gefunden. Seine Mutter ist die einzige Frau mit emanzipiertem Verhalten. Vom Urlaubsdomizil im Süden zurück, wird sie ihrem Gemahl ihre Trennung mitteilen. Die anderen Frauen des Dorfes würden eine solche niemals wagen. Nur der Hebamme, die die Geliebte des Arztes war und Mutter eines behinderten Kindes ist, kann unter persönlichen Opfern ein wenig Freiraum für sich beanspruchen. Sie wird aber von ihrem ehemaligen Geliebten dann auch wie ein Wesen minderen Wertes behandelt.

Es gibt Frauen mit einer weichen, mütterlichen Haltung, wie die Frau des Pfarrers oder die des Verwalters. Aber sie haben kaum Einfluss auf das erzieherische Geschehen.

Es passieren seltsame Vorfälle im Dorf. Schon die Einführung in die Schilderung der

dörflichen Gemeinschaft zeigt in einer kurzen schockierenden Sequenz, wie der Arzt durch den Sturz seines Pferdes verletzt wird, weil kaum sichtbar ein über den Weg gespanntes Seil dieses zu Fall bringt. Der behinderte Karli wird misshandelt und der vierjährige Sohn des Arztes kaum bekleidet auf der Dorfstrasse gefunden. Eine Scheune des Gutsherrn abgefackelt. Aber keines der Geschehnisse wird aufgeklärt werden.

Haben die Kinder an den Vorfällen den entscheidenden Anteil? Ihren wissend erscheinenden Gesichtern, ihrem Verhalten möchte man die Taten anlasten, die sie womöglich aus Rache ausgeführt haben. Der Lehrer ist sich dessen sicher. Aber diesem Verdacht nachzugehen verbittet sich der protestantische Pfarrer, ein besonders unseliger Vertreter der erziehenden Generation. Während er seinen Kindern ein gehöriges Mass an Unterwerfung abfordert, könnte die Aufklärung solch schwerwiegender Taten die Ordnung im Dorf gefährden. Der Pastor ist einer der kleinbürgerlichen Repräsentanten, die durch ihre inhumane Ordnungsversessenheit den Boden für autoritäre politische Strukturen bereiten, die zum Gelingen einer faschistischen Herrschaft beitragen werden. Seinen Kindern verordnet er bei Fehlverhalten die weisse Schleife, die sie solange zu tragen haben, bis ihre weltlichen Sünden gesühnt erscheinen. Das Zeichen der Unschuld wird zu einem Zeichen der Schuld und Strafe.

Eine penible Kinematographie

Keinerlei musikalische Untermalung emotionalisiert oder dramatisiert die Bilder. Haneke lässt sie oft in einer statischen Einstellung verharren und gewinnt eine Art Musika-

lität aus der Länge der Einstellungen, die zeitlich so koordiniert werden, dass die Aufmerksamkeit des Sehens gewahrt bleibt. Da keine Lösungen durch Entlarvung von Tätern angeboten werden, ergeben sich Spannungen, die Aufmerksamkeit herausfordern: «Die modellhafte Zuspitzung und die Ambivalenz – das sind vielleicht heute die einzigen adäquaten Erzählstrukturen, weil mit ihnen eine offene Dramaturgie möglich ist, welche die Reaktion des Zuschauers als entscheidende Mitarbeit am Werk mit einbezieht.»

Eine perfekte Auswahl der Schauspieler trägt mit zur Faszination eines Kunstwerks bei, das weder soziologische noch historische Analyse ist, sondern eine Filmerzählung in einer «romanesken Form». Die beeindruckende Darstellung und Typologie der Kinder ist ein Ergebnis eines Castings von mehr als siebentausend Kindern! Und die Gesichter der Landbevölkerung für die Statistenrollen, die denen ähneln, die aus Bildern der Zeit bekannt sind, konnten nur noch auf rumänischen Bauernhöfen gefunden werden. Haneke, dessen Stil stark an Carl Theodor Dreyer erinnert, hat sich auch dessen Forderung zu eigen gemacht: «Schauspieler sollten nach ihrer geistigen Ähnlichkeit mit dem Charakter, den sie spielen sollen, ausgewählt werden, so dass man die Seele eines Menschen durch seinen Gesichtsausdruck erkennen kann.»

Die schwarze Geschichte, die durch die Erzählung des alt gewordenen Lehrers vor den Augen des Zuhörers Gestalt annimmt, hat aber auch eine humane Note, weil eben dieser Lehrer sich immer um Lösungen von Konflikten, um korrekte Sozialität bemüht hat. Er war ein Widerpart der repressiven Erziehung.

Erwin Schaar



«Ich halte mich für einen genauen Beobachter der Wirklichkeit»

Gespräch mit Michael Haneke

FILMBULLETIN Gibt es das weisse Band?

MICHAEL HANEKE Ja, sicher. Die meisten Geschichten, die im Film vorkommen, habe ich in verschiedenen Büchern gefunden. Ich habe Berge von Literatur über Erziehung und über das Leben im neunzehnten Jahrhundert gelesen. Die Geschichte vom weissen Band war als ein Erziehungsratschlag für Eltern gedacht, weil das Tragen des weissen Bandes die Kinder nicht nur ständig erinnere, sondern auch vor den anderen blossstelle. Das sei eine sehr effiziente und unbrutale Methode. Man müsse also nicht schlagen, sondern könne einfach mit einem weissen Band denselben Effekt erzielen. Das zu verwenden, hat sich mir förmlich aufgedrängt.

FILMBULLETIN Wann haben Sie mit dem Filmprojekt angefangen?

MICHAEL HANEKE Das ist schon fünfzehn, zwanzig Jahre her, dass ich die Grundidee hatte. Die bestand aus einem Kinderchor in einem Dorf, der die von den Vätern verordneten Ideale verabsolutiert und sich dadurch zu Richtern derer macht, die ihnen Wasser predigen und Wein trinken. Dort, wo eine Idee zur Ideologie wird, wird sie von denen ergriffen, denen es schlecht geht. Das ist sozusagen das Grundmodell jeder Form von Terrorismus. Das stand so als Idee dahinter.

FILMBULLETIN Gibt es nicht auch sympathische Terroristen?

MICHAEL HANEKE Ich glaube, dass Terrorismus einfach unsympathisch ist. Weil es immer auf Kosten von jemand geht. Ich habe zum Beispiel Ulrike Meinhof persönlich gekannt; die war ein sehr sympathischer, sehr intelligenter, sehr engagierter, warmherziger, humorvoller Mensch, was man sich gar nicht mehr vorstellen kann. Aber ab einem bestimmten Punkt war sie das alles nicht mehr.

Sobald einer gegen den andern Gewalt ausübt, hört die Sympathie auf. Ich kann den vielleicht verstehen, warum der dorthin gekommen ist, aber deshalb kann ich es nicht gutheissen.

FILMBULLETIN War die historische Distanz notwendig, um diese Geschichte zu erzählen?

MICHAEL HANEKE Theoretisch könnte man einen Film zum gleichen Thema heute irgendwo in einem islamischen Land drehen. Dann würde er zwar ganz anders ausschauen, aber die Grundidee wäre die gleiche. Die sozialen Verhältnisse wären anders, auch das Umfeld, die Ideologien, aber der Zeitpunkt wäre im Prinzip egal. Da wir von Frau Meinhof geredet haben – es könnte auch ein Film über den linken Faschismus in dieser Zeit sein. Mich interessiert daran: Was ist der gemeinsame Nenner von jeder Form von Terrorismus?

FILMBULLETIN Sie haben zwanzig Jahre von der ersten Idee bis zur Umsetzung gebraucht, wieso das?

MICHAEL HANEKE Das hat einen ganz banalen Grund. Ich hab's früher nicht machen können, weil ich's nicht finanzieren konnte. Sobald ich mit einem historischen Film mit Kindern in den Hauptrollen ankam, haben alle abgewunken. Jeder, der sich da ein bisschen auskennt, weiss, dass das ein halbes Vermögen kostet. Aufgrund der Erfolge meiner letzten Filme haben die Leute dann gesagt: Na ja, vielleicht zahlt es sich trotzdem aus. Aber es war mein teuerster Film bisher, hat ungefähr zwölf Millionen Euro gekostet. Ist ja viel Geld.

FILMBULLETIN Warum haben Sie den Film in Schwarzweiss gedreht, aber nicht auf Schwarzweissmaterial?

MICHAEL HANEKE Es gibt zwei Gründe, warum wir es nicht auf Schwarzweissmaterial

gedreht haben. Der erste ist ein ganz banaler: der Vertrag des deutschen Produzenten mit dem deutschen Fernsehen beinhaltet, dass der Film im Fernsehen in Farbe kommen soll. Und alle, Produzent wie ich, haben gesagt, wenn der Film Erfolg hat, wird man wohl auch das deutsche Fernsehen dazu bringen können, davon Abstand zu nehmen. Daran arbeiten wir noch. (lacht) Der eigentliche ästhetische Grund aber war, dass es kein Schwarzweissmaterial gibt, das so lichtempfindlich ist, dass man mit Kerzen und Petroleumlampen drehen kann. Wir haben es auf Farbe gedreht und dann digitalisiert. Es wird aber auf Schwarzweissmaterial kopiert.

FILMBULLETIN Ist das nicht ein Widerspruch? Da kommt der Film jetzt auf einer Festplatte daher (so wurde er in Cannes und anderswo vorgeführt), aber dahinter steht die "alte" Ästhetik des Schwarzweissfilms.

MICHAEL HANEKE Aber nein, es ist kein Widerspruch. Vor zwei Jahren wäre das noch gar nicht möglich gewesen, weil die Digitalprojektion noch nicht soweit war, wie sie jetzt ist. Und jetzt haben wir Bilder, wie sie August Sander gemacht hat. Wir haben eine Brillanz im Bild, die auf einem Schwarzweissmaterial nicht möglich ist. Als der Film auf Film übertragen wurde und wir die Nullkopie gesehen haben, war die natürlich nicht annähernd so gut wie das, was wir digital gesehen haben. Die Brillanz kriegen Sie nicht, weil die Grauwerte in den Mitteltönen überfordert sind. Es ist ein Fortschritt! Ich war wahnsinnig glücklich, dass dies zufällig gerade jetzt möglich war. Und wir tun alles im Moment, um die gleiche Brillanz auf den Film zu übertragen. Bei heiklen Einstellungen merkt man die Grenzen des Materials. Ich war nie ein Materialfetischist. Ich war auch



einer der ersten, der, als der Avid herauskam, gesagt hat: dann schneiden wir mit dem Avid. Das ist die Sentimentalität von alten Cuttern, dass sie unbedingt das Material in der Hand halten wollen. In zehn Jahren wird Film sowieso überholt sein. Es geht ja nicht um das Material, sondern darum, was man mit dem Material transportiert.

FILMBULLETTIN Sie geben – wie in Ihren anderen Filmen – in *DAS WEISSE BAND* keine Antworten, sondern lassen «alle Fragen offen». Denken Sie manchmal daran, dass Sie dadurch den Zuschauer überfordern könnten?

MICHAEL HANEKE Das ist ja ein Klischee, dass der Zuschauer überfordert sei, weil er daran gewöhnt ist, mit Antworten vollgestopft zu werden. Die Frage ist nur, wenn Film eine Kunstform sein will, ob das der Weisheit letzter Schluss ist, die Erwartungen zu erfüllen, die der Zuschauer durch die Erzählhaltungen des Fernsehens eingetrichtert bekommen hat. Ich glaube nicht. Bei der Musik oder bei der bildenden Kunst regt sich kein Mensch drüber auf, dass es «keine Antwort» gibt. Man lässt etwas auf sich wirken, und es bewegt irgendetwas. Nur dort, wo die Sprache ins Bild kommt, wird alles auf den Begriff gebracht. Und in dem Moment, wo es auf den Begriff gebracht wird, ist es tot. Da kann ich sagen: Ja, hab ich kapiert! Danke! Ich versuche hingegen, die Dinge gegen dieses Auf-den-Begriff-Bringen offen zu halten. Dass mir die Freiheit bleibt, die mir in den anderen Künsten gelassen wird, nämlich Eigeninitiative zu entwickeln, auch gegenüber einem Kunstwerk, das mit Sprache und mit Eindeutigkeiten zu tun hat. Und dass ich dadurch als Zuschauer mehr aktiviert werde, als wenn mir jede Antwort – wie im Fernsehen

– gleich dreimal gegeben wird. Damit wird das Publikum heute genährt. Das sind die ästhetischen Vorstellungen, die dieses Medium zur Breitenwirkung gemacht hat. Ich will gefordert werden! Wenn ich nur die Sachen bestätigt kriege, die ich eh schon weiss, dann habe ich zwei Stunden Zeit verloren. Mich haben immer die Filme oder Bücher weitergebracht, die mich ein bisschen irritiert haben. Dann hat das viel mehr in mir bewirkt.

FILMBULLETTIN Haben Sie keine Angst vor Falschsehen oder Überinterpretation?

MICHAEL HANEKE Gegen Missverständnisse ist kein Kraut gewachsen. Wenn Sie zehn Leute das gleiche Ereignis beschreiben lassen, werden sie zehn verschiedene Ereignisse hören. Damit muss man leben. Es gibt keine todsichere Methode, dass jeder kapiert, was der Autor will. Wär ja stinklangweilig. Wär die gesamte bildende Kunst zum Wegschmeissen.

FILMBULLETTIN Der Dorfpfarrer steht am Schluss des Films noch einmal im Fokus.

Er ist es, der verhindert, dass die Fragen noch einmal gestellt werden, und er will sie auch nicht beantworten. Beziehen Sie sich auch auf Ingmar Bergman?

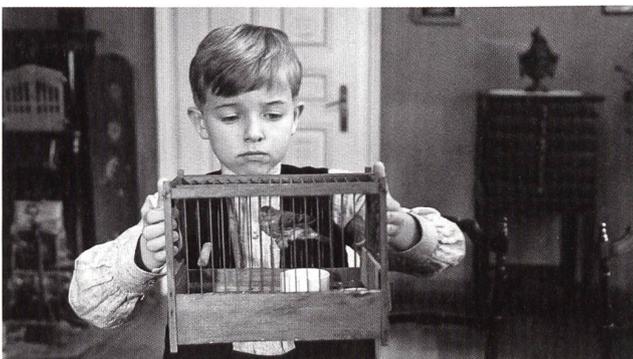
MICHAEL HANEKE Es liegt in der Natur der Sache. Wenn Sie einen Film über ein Dorf im neunzehnten Jahrhundert machen, haben sie alle Repräsentanten vom Baron bis zum Bauern unten da drinnen. Und der Pfarrer ist ein wesentlicher Bestandteil, in dem Fall der Ideologieträger, wenn Sie so wollen. Das hat nur insofern mit Bergman zu tun, als seine Filme ähnliche Themen behandeln. Ich bin ein grosser Bewunderer von Bergman, aber ich würde ihn nicht imitieren wollen.

FILMBULLETTIN Es hat auch das Vernichtende von Bergman.

MICHAEL HANEKE Das hab' ich schon oft gehört. Ich finde meine Filme überhaupt nicht vernichtend, ich finde, sie verunsichern ein bisschen. Ich kann von mir nicht sagen, dass ich ein Optimist wäre. Ich bin schon zutiefst überzeugt von dem, was in meinen Filmen vorkommt: dass die Menschen nicht sehr viel zu lernen bereit sind. Das ist schon so. Je älter man wird, umso mehr muss man das feststellen. Aber ich bin kein Pessimist, ich halte mich für einen genauen Beobachter der Wirklichkeit, für einen Realisten. Ich versuche, den Zuschauer in eine bestimmte Richtung zu stossen, dass er sich wehrt. Ich stelle eine Behauptung auf und denke: Jetzt musst du schauen, wie du mit der Behauptung fertig wirst. Weil ich das für produktiv halte.

Das Gespräch mit Michael Haneke führte Marli Feldvoss

Stab Regie, Buch: Michael Haneke; Kamera: Christian Berger; Schnitt: Monika Willi; Ausstattung: Christoph Kanter; Kostüme: Moidele Bickel; Ton: Guillaume Sciamia, Jean-Pierre Laforce- Darsteller (Rolle): Christian Friedel (Lehrer), Leonie Benesch (Eva), Ulrich Tukur (Gutsherr), Ursina Lardi (Frau des Gutsherrn), Fion Mutert (Sigi), Michael Kranz (Hauslehrer), Burghart Klaußner (Pfarrer), Steffi Kühnert (Frau des Pfarrers), Maria-Victoria Dragus (Klara), Thibault Serie (Gustl), Leonard Proxauf (Martin), Josef Bierbichler (Verwalter), Enno Trebs (Georg), Theo Trebs (Ferdinand), Janina Fautz (Erna), Rainer Bock (Arzt), Susanne Lothar (Hebamme), Roxane Duran (Anna), Miljan Chatelain (Rudi), Branko Samarovski (Bauer), Birgit Minichmayr (Frieda), Sebastian Hülk (Max), Kai Malina (Karl), Kristina Kneppke (Else), Stephanie Amarell (Sophie), Bianca Mey (Paula), Aaron Denkel (Kurti), Mika Ahrens (Willi), Detlev Buck (Evas Vater), Anne-Kathrin Gummich (Evas Mutter). Produktion, Verleih: X Filme Creative Pool, Wega Film, Les Films du Losange, Lucky Red; Produzenten: Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Margaret Menegoz, Andrea Occhipinti. Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien 2009. Schwarzweiss. Dauer: 144 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: X-Filme, Berlin



GEBURT

Silvia Haselbeck und Erich Langjahr

Geboren werden wir zwischen Fäkalien und Urin. *Inter urinas et faeces nascimur*. So beschrieb ein Römer, der das Kind beim Namen nannte, die stubenunreinen Realitäten. Die Substantive, die er wählte, haben sich so wenig geändert wie die Substanzen selbst. Gewiss, GEBURT von Silvia Haselbeck und Erich Langjahr visiert von der Haut auch die Unterseite an. Über dem gewölbten Leib tasten Hände nach dem herangedeihenden Fötus und seinem pränatalen Gestrampel. Strahlen bringen das unsichtbare Geschöpf auf dem Bildschirm schemenhaft zum Vorschein. Mikrofone erlauschen seine Herz töne.

Aber häufiger rückt die Kamera geradewegs auf die Pelle drauf, das Organ der Organe, um jene magische, rätselhafte, vielgestaltige, poröse Membran zu studieren, die zugleich abdichtet und absondert. Wie der endlos anpassungsfähige Gott Proteus deckt sie auf und deckt ab, reflektiert und absorbiert, dehnt sich aus und zieht sich zusammen, glättet und runzelt, schmiegt sich an und hängt durch, behaart und entblösst sich, feuchtet und trocknet, hellt auf und dunkelt ein, duftet und stinkt, wird blessiert und heilt wieder. Sie ist die Mutter aller Oberflächen, und die Kreaturen müssten ohne sie kläglich in ihre Körperteile auseinanderfallen.

Auf diesem Pergament ist der Verlauf eines ganzen Lebens verzeichnet, ob kurz oder lang. Das Neugeborene kann einem vorkommen wie unbeschrieben: scheinbar vergreist und doch frisch ab Wochenbett. Bezeichnenderweise heisst es auch Balg, was wiederum so viel bedeutet wie Epidermis. In der Haut steckt einer entweder wohlig drin, oder er fährt aus ihr heraus. Wer das Licht der Welt erblickt, dem hat die Dunkelheit behagt, und jetzt genießt er die Befreiung daraus.

So handelt GEBURT von der Materie, der ganzen Materie und nichts als der Materie: auf, in und unter Pelz und Bauch, Herz und Lunge. Noch bevor sich das Dasein in Gefühl, Gespür, Wille oder Intellekt ausdrü-

cken kann, umfasst es, für die Gebärende wie für das Geborene, zunächst einmal das: Körperlichkeit und Animalität samt den vererbten Reflexen. Gerade Mütter bezeichnen sich gern selbst und aus eigenem Erleben als Muttertiere und wollen den Vergleich als ironisch und keinesfalls als despektierlich verstanden wissen.

Gewiss, da herrscht die gute Hoffnung, und was immer auch geschieht, die Vorfrende, die Zuversicht und Zärtlichkeit der Eltern prägen die Atmosphäre. Die Frauen lassen's wachsen, die Männer verzweifeln trotzig und etwas nutzlos beim Nordic Walking. Schwangerschaft und Geburt werden als eine Art Einbahnstrasse gedeutet: während der gesamten Periode bleibt der Blick auf den einen Tag gerichtet, und jeder Gedanke an eine Umkehr ist ausgeschlossen. Dass alles, wie es gemeinhin heisst, gut geht, dafür gibt's keinerlei Gewähr. Immerhin besteht eine solide Chance.

Doch dann sind da auch die schlaflosen Nächte, die Beschwerden, der Angstschweiss, die Schmerzenschreie, die Entkräftung und wohl auch die unausgesprochenen Zweifel. Nur Minuten nachdem er dem mütterlichen Schoss entschlüpft ist, besteht der erste Akt des Säuglings auf Erden darin, seine Erleichterung kundzutun, indem er direkt auf die nackte Brust der Gebälerin defäkiert. Jedes andere Wort wäre geheuchelt. Die schiere Seligkeit einer heil überstandenen Niederkunft bleibt davon allerdings unbehelligt.

Vom verhaltenen rhythmischen Stöhnen der Werdenden beim Üben des gleichmässigen, beruhigenden Atmens springt der schönste einzelne Schnitt des ganzen Films brüsk, schon fast brutal hinüber zu den viel heftigeren, zerrissenen, gequälten Lauten, die ihr bei den ersten Wehen entfahren, umflüstert von der Begleitung. Die Wirkung ist ähnlich wie die eines Sturzes ins kalte Wasser nach zuvor trainiertem Trockenschwimmen. Keine Vorbereitung scheint unnötig, und keine scheint ausreichend. Auch beim zweiten oder dritten Kind ist, im strikten

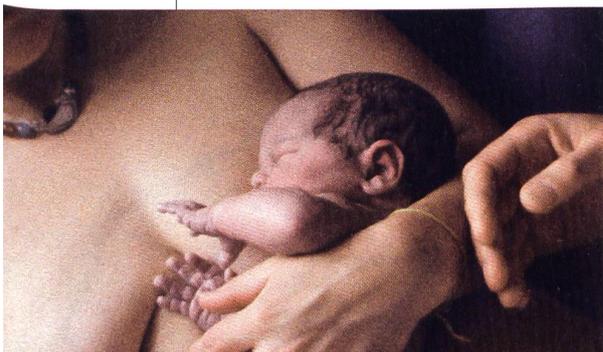
Sinn des Wortes, eine Wiederholung des schon Gehabten unmöglich.

Gerade weil das Thema mit verbreiteten und nachweisbar unbewiesenen Alltagsbehauptungen förmlich geschwängert ist, fällt auf, wie vorsichtig die Filmemacher sich verhalten. Niemandem wollen sie die mindeste umstrittene Korrektheit unterjubeln, ob es nun um die Entscheidung zwischen der traditionellen und der zusammengewürfelten Familie geht, zwischen Elternpaaren und Alleinerziehenden, zwischen Heim- und Spitalgeburt, zwischen Befürwortern und Gegnern des Kaiserschnitts. Und ginge es auch nur um die unbeirrbar kolportierten Ansichten derer, die verzückt oder entmutigt schildern, wie paradisisch beglückend oder, exakt umgekehrt, wie infernalisch mühselig es sei, Nachwuchs zur Welt zu bringen und aufzuziehen.

Wohin immer die Rede steuert oder die Schreibe, die Sonntagsweisheiten sind bei diesem einen Gegenstand noch viel schwerer zu meiden als bei so manchem andern. Da haben es Filmemacher besser, und Haselbeck und Langjahr, selber Mutter und Vater, machen sich den Vorteil zunutze, zeigen zu dürfen ohne belehren zu müssen. Eines liegt auf der Hand, das heisst zu nahe und kann kaum anders wirken als banal: der Film sieht selber aus wie eine Geburt. Dass alles, wie es gemeinhin heisst, gut gehen würde, dafür gab es keine Garantie. Immerhin bestand eine solide Chance. Und so abgedroschen es übrigens klingen wird, die Selbstvermehrung ist exakt so leicht, wie sie schwierig ist. Mehr noch, die Multiplikation entzieht sich jeder Berechnung.

Pierre Lachat

Regie, Buch, Texte, Kamera, Schnitt: Silvia Haselbeck, Erich Langjahr; Ton: Silvia Haselbeck; Tonschnitt, Mischung: Guido Keller. Mitwirkende: Franziska Buhmann, Hanspeter Gamma mit Olivia, Mirjam und Elias; Carmen und Giuseppe Cerminara-Lüpold mit Shayenne und Savannah; Ester Fischer-Brun, Patricia Mirer (Hebammen), Cécile Malevez-Bründler (Geburtsvorbereiterin). Produktion: Langjahr Film. Schweiz 2009. 35mm, Farbe; 1:1.66; 76 Min. CH-Verleih: Langjahr Film; Root



GIULIAS VERSCHWINDEN

Christoph Schaub

Die Lachsalven waren garantiert – bei der Uraufführung des Films auf der Piazza Grande in Locarno. Und damit auch der Publikumspreis. Schliesslich waren die Witze über das Altern, die der Film aneinanderfügt, weitgehend bekannt und das Kinopublikum auch nicht mehr das jüngste. Die meisten Zuschauer hatten also die gängigen Scherze schon einmal gehört oder wenigstens insgeheim schon einmal gedacht. Wer will schon älter werden oder gar alt sein in der Wohlfühlgesellschaft. Da lassen sich viele Zettelkästen füllen mit klugen oder weniger klugen, aber anschniegsamen Gedankensplittern. Doch wie macht man daraus einen Film? An dieser Aufgabe ist der Regisseur Christoph Schaub grandios gescheitert. Auch die Textvorlage des bekannten Schweizer Schriftstellers Martin Suter ist schon reichlich uninspiriert. Schliesslich ist das Altern eine prekäre Angelegenheit, die die Menschheit schon seit Tausenden von Jahren beschäftigt. In Würde altern oder bewusst unwürdig? Oder einfach den Verfall der Körper- und Geistesfunktionen ignorieren, bis es gar nicht mehr geht? Schaub und Suter machen es sich einfach, weil sie an der Oberfläche des Konversationsstücks bleiben.

Eine Gruppe von Freunden erwartet Giulia, die im piekfeinen Restaurant ihren Fünfzigsten feiern will. Die Jubilarin erscheint aber lange nicht, weil sie dem Charme des routinierten Playboys John erlegen ist, der den Wortschatz des Klischeeverführers perfekt beherrscht. Wer will schon der erotischsten Frau des deutschsprachigen Kinos den Satz verweigern, dass sie eine schöne Frau ist, auf die die Geburtstagsgäste ruhig noch ein bisschen warten können? Bruno Ganz spielt seinen Part allerdings eine Spur zu lieblos und dokumentiert seine Unterforderung durch die Rolle grimassenstark. Auch Corinna Harfouch lächelt einige Dutzend Mal zu häufig, während sie eine schicke Sonnenbrille aufgeschwatz bekommt und sich an der Bartheke einen Haufen schöner Lügen auftischen lässt. Ein Paar Ohrfeigen hätten den Provinz-Casanova schnell ent-

tarnt. Nicht weil er sich an die attraktive Frau heranmacht, sondern weil er sich derart penetrant nur wenig Mühe gibt, ein bisschen originell zu sein. Ein einfacher Feldversuch an der nächsten Hotelbar dürfte erweisen, dass moderne Frauen selbst von lächelnden älteren Verführern etwas mehr kreative Anstrengung verlangen, bevor sie mit ihnen ins Bett gehen. Auch wenn sie so eindeutig gedankenarm ist, ist diese Episode noch die stärkste des Films. Es wird in ihr wenigstens versucht, eine Geschichte zu erzählen – von dem immerwährenden, immer neuen Spiel der Geschlechter, das natürlich niemals aufhört. Am Tisch der Geburtstagsfeier, zu dem immer wieder geschnitten wird, herrscht verglichen damit gähnende Langeweile. Ein schwules Pärchen streitet sich auf keineswegs hohem Niveau. Die anderen Tischgäste tauschen mehr oder weniger pointierte Bemerkungen aus nach dem Motto: alt werden ist schrecklich, und dann will es auch noch keiner wahrhaben.

Alessia kommt hinzu. Sie steuert ein paar unbeliebte Wahrheiten – ebenfalls aus dem Zettelkasten – bei und berührt als einzige die skandalöse Konsequenz des Alters. Sie berichtet vom Tod eines Bekannten des Freundeskreises. Im Altenheim tobt derweil eine Tortenschlacht, und der Diebstahl der Turnschuhe durch zwei Teenager zeitigt böse Konsequenzen. Am Schluss sind alle handelnden Personen an den Nebentischen des Lokals zu erkennen und Giulia ist endlich wieder da – gerade rechtzeitig für den Geburtstagskuchen. Schliesslich muss man aus der Geschichte, die gar keine ist, auch wieder rauskommen.

Woran scheitert eigentlich GIULIAS VERSCHWINDEN? Schliesslich wird gemeldet, das Drehbuch sei ursprünglich für Daniel Schmid gedacht gewesen, der im August 2006 gestorben ist. Da darf man sich dann wenigstens einen völlig anderen Film des bekennenden Freigeistes Schmid vorstellen, der aus diesem Stoff hätte entstehen können. Zu Werbezwecken für den als Filmprojekt geretteten, aber ausgesprochen miss-

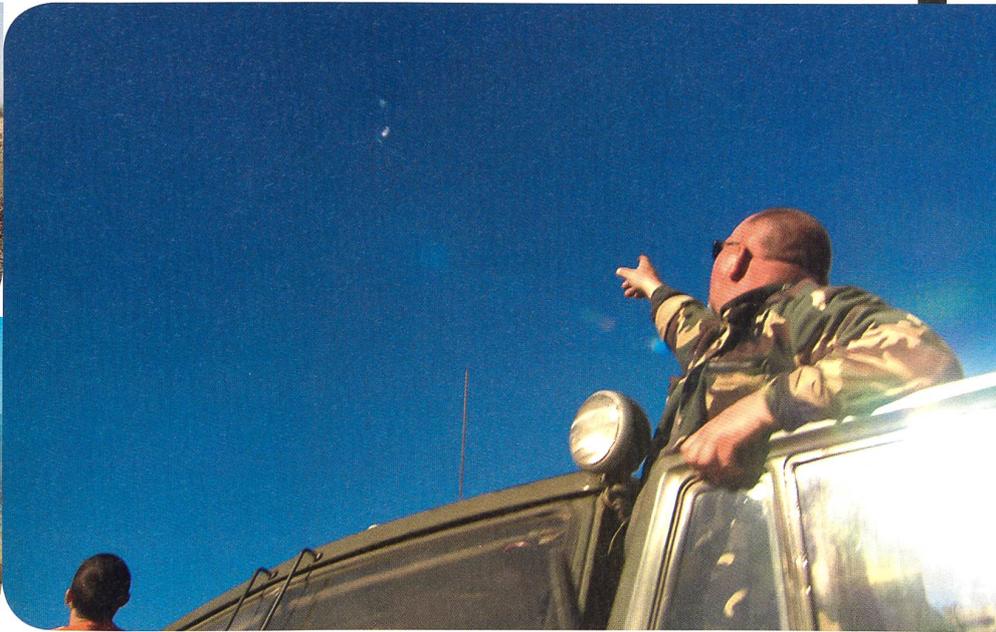
lungenen Film – wie geschehen in Locarno – eignet sich diese Information allerdings kaum. Es macht einen eher traurig, dass Schaub aus der Grundidee von GIULIAS VERSCHWINDEN so wenig macht. Eines Tages nämlich, genauer am Tag ihres fünfzigsten Geburtstags, bemerkt die Titelfigur beim Blick in das spiegelnde Fenster der Strassenbahn, dass ihr Bild nicht zu sehen ist. Eine alte Frau, auf dem Weg zum erwähnten Altenheim, bemerkt, dass sie sich häufig so fühle, als ob sie verschwunden sei und irgendwie unsichtbar für den Rest der Welt der jüngeren Zeitgenossen. Daraus hätte eine wunderbare tschechowsche Geschichte werden können, die den Titel auch besser rechtfertigen würde. In Schaub's Film ist Giulia ja nur von ihrem Geburtstag abwesend.

Der ganzen Veranstaltung fehlt auch ein wenig die philosophische Tiefe, die eine Komödie bekanntermassen nicht unbedingt weniger lustig macht. Schliesslich ist das Alter keine bedeutungslose Spassparty. Hingegen ist der Schatten des unvermeidlichen Todes schon zu spüren. Das Studium der Klassiker, angefangen mit Mark Aurel, hätte den Blick auch für Scherz, Satire und Ironie schärfen können. Der Film wirkt so schal und lustlos ausgedacht, weil dieser philosophische Untergrund völlig fehlt. Was ist denn eigentlich so schrecklich am Alter? Die Wehwehchen oder doch der nahe Tod? Eine Prise (Alters)Weisheit kann eben nie schaden.

Josef Schnelle

Regie: Christoph Schaub; Buch: Martin Suter; Kamera: Filip Zumbunn; Licht: Peter Demmer; Schnitt: Marina Wernli; Ausstattung: Susanne Jauch; Kostüme: Dorothee Schmid; Musik: Balz Bachmann; Ton: Hugo Poletti; Sound Design: Peter Bräker. Darsteller (Rolle): Corinna Harfouch (Giulia), Bruno Ganz (John), Stefan Kurt (Stefan), Sunny Melles (Alessia), André Jung (Lorenz), Daniel Rohr (Thomas), Teresa Harder (Lena), Max Herbrechter (Valentin), Christine Schorn (Leonie), Babett Arens (Helen), Renate Becker (Lili), Susanne-Marie Wrage (Cornelia), Samuel Weiss (Max), Elisa Schlott (Jessica), Hannah Dietrich (Fatima), Alex Freihart (Willi). Produktion: T&C Film; Ko-Produktion: Schweizer Fernsehen SF, SRG SSR idée suisse, Teleclub; Produzent: Marcel Hoehn. Schweiz 2009. Farbe; Dauer: 87 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich





“Regie fuhren heisst **beim Dokumentarfilm** antizipieren und den **Kameramann vorbereiten**“

Gespräch mit Christian Frei

FILMBULLETTIN Was hat dich am Thema «Weltraumtourismus» fasziniert?

CHRISTIAN FREI Der Traum, dass ganz normale Menschen unseren Planeten für Ferien, so zum Spass verlassen können, wurde auf eine Art Realität, die so ganz anders aussieht, als man sich das «ewige Zukunftsthema» Weltraumtourismus vorstellte! Die Phantasie war ja, wie es etwa Stanley Kubrick 1968 im Presseheft seines legendären 2001 – A SPACE ODYSSEY formulierte, dass man sich absolut sicher war, dass normale Menschen spätestens im Jahr 2001 die Erde in bequemen Raumschiffen verlassen. In luxuriösen, geräumigen Raumschiffen mit allem Komfort! Tatsächlich flog im Jahr 2001 mit Denis Tito der erste zahlende Passagier in den Weltraum. Nur, er flog eben nicht in einem hyperbequemen Raumschiff, das innen aussieht wie, sagen wir mal, die Businessclass von «Emirates», mit einer Stewardess, die dir den Füllfederhalter ins Revers schiebt, weil du gerade eingnickt bist.

Als dieser Weltraumtourismus wahr wurde, sah die Realität ganz anders aus – faszinierend anders. Die Landung zum Beispiel erfolgt in einer kleinen Kapsel – so gross wie eine Hundehütte, wo man in Embryonalstellung engst aneinanderliegt –, einer Kapsel, die wie ein brennender Komet vom Himmel fällt und hart auf dem Boden aufschlägt.

FILMBULLETTIN Eine Landung einer Weltraumkapsel findet nicht alle Tage statt. Man muss vor Ort sein, um so was zu drehen,

und die Finanzierung des Films sollte gesichert sein.

CHRISTIAN FREI Es war die Landung der iranischstämmigen Anousheh Ansari, der ersten weiblichen Weltraumtouristin. Diese Landung habe ich im Jahr 2006 gedreht. Damals war ich eigentlich noch in der Recherchephase.

FILMBULLETTIN Ich stelle mir jetzt mal vor, drei Leuten gegenüber zu sitzen: einem Produzenten, einem Autor und einem Editor. Ich werde also versuchen, ausser dem Autor auch den Produzenten und den Editor ein bisschen anzusprechen.

CHRISTIAN FREI SPACE TOURISTS ist insofern ein typischer Film für einen Autorenproduzenten, als eine grosse arbeitsteilige Professionalität mit vielen Produktionsassistenten wenig bringt, wenn es darum geht, im richtigen Moment am Ende der Welt mit der Kamera neben dieser rauchenden Kapsel zu stehen, aus der die Weltraumtouristin, einer Geburt vergleichbar, herausgezogen wird.

Diese unmittelbare Nähe erreichte ich nur, weil ich monatelang recherchierte und dabei auf Schweizer Weltraumbriefmarkensammler stiess, die mir sehr gute Kontakte zu russischen Kosmonauten verschafften. Teil meiner Arbeit, auch Teil der Faszination an meiner Arbeit ist, dass ich eben mit sehr viel Geduld und sehr gründlicher Recherche plötzlich Dinge erreiche, die nicht so leicht zu erreichen sind. Und das Hauptproblem war ja bei diesem Film, dass im Umfeld der Weltraumfahrt alles extrem re-

glementiert ist. Man bleibt hinter Scheiben, man sitzt in Pressekonferenzen – eigentlich ist man ständig weit weg von Emotionen, Konflikten und Authentizität. Ich fragte mich: Wie kann ich dennoch eine Kinoqualität erreichen, eine Unmittelbarkeit und Nähe? Und ich erreichte sie nur über Umwege! Der Besuch der Jahresversammlung Schweizerischer Weltraumbriefmarkensammler im Restaurant «Metzgerhalle» in Oerlikon führte zu einem exklusiven Kontakt mit dem für das Öffnen der Kapsel zuständigen Mann in Moskau.

Und während dem Öffnen der Kapsel hat der mich plötzlich herangewunken, und ich durfte ganz nahe an die Öffnung vorrücken und kriegte so die Kinoqualität, die ich mir wünschte.

Wenn man an das Thema Weltraumtourismus rangeht, ist es zunächst etwas ganz Grosses, etwas das weit weg liegt. Aber dann geht es natürlich darum, etwas sehr Nahes, mit Menschen Verbundenes zu entdecken. Die Grösse des Themas liegt für mich nicht darin, dass ich möglichst gross im Sinne von grosser Crew da ranging. Ich habe SPACE TOURISTS in der Tradition meiner vorhergehenden Kinodokumentarfilme realisiert, hab gründlich recherchiert und versucht, Beziehungen aufzubauen, um dann beim Drehen ernten zu können, was ich vorher aufgebaut oder wie der Bauer gesät habe.

FILMBULLETTIN Wer hat entschieden, dass diese Szene von der Landung, die von der



Chronologie her am Schluss erfolgt, an den Anfang gestellt wird? War das der Autor, der Produzent oder der Editor?

CHRISTIAN FREI Das ist dann der Editor. Es schien mir einfach zu banal, dass man mitfiebert: Kommt diese Weltraumtouristin lebend wieder runter oder nicht? Die Grossartigkeit dieses Bogens finde ich ja toll, aber es schien mir ein bisschen zu simpel, einfach auf Spannung zu machen. Ich wollte gleich zu Beginn einen bestimmten Blick etablieren. In dieser Landschaft, die aussieht wie das Ende der Welt – die flachste Landschaft, die ich je angetroffen habe, 360 Grad bis an den Horizont: flach –, da landen sie. Diese Bremsraketen, die da plötzlich zünden! Es sieht so aus, als ob das Ding explodieren würde. Ich wollte das Rohe, das Rauhe, das ziemlich Touge an dieser Landung etablieren. Wie sie dann rausgetragen sind, kriegt Anousheh diesen Apfel als Symbol: du bist jetzt wieder zurück auf der Erde.

FILMBULLETTIN Du hast diese Aufnahmen 2006 gemacht, waren das die ersten Einstellungen, die du gedreht hast?

CHRISTIAN FREI Ja, absolut, ich hab so begonnen.

FILMBULLETTIN Es gibt den einen Bogen oben im Weltall und den anderen unten auf der Erde. Dann, als Gegensatz: eine Frau in einem mehrheitlich männlich geprägten Umfeld. Da müssen also ein paar Dinge zusammenkommen, damit das Konzept aufgeht.

CHRISTIAN FREI Ich muss ein bisschen ausholen. Ich hatte ja schon alle möglichen Protagonisten in meinen Filmen. Revolutionäre, Kriegsreportagen, Höhlenbewohner, einen Journalisten, von dem man behauptete, er stehe der Al Kaida nahe. Aber Milliardäre – und das sind nun mal die Kunden, die sich diese Reise ins Weltall leisten können –, die waren schon eine ziemlich Herausforderung für mich. Nicht, weil ich reiche Menschen grundsätzlich abwerde oder weil ich, weil sie reich sind, mit einem Stereotyp an sie herangehe. Sondern einfach

deshalb, weil diese Menschen vor einem solchen Start von einer Entourage von Anwälten abgeschirmt werden und von Mediensprechern umgeben sind.

Diese erste weibliche Weltraumtouristin ist mir quasi vom Himmel gefallen – auch vom Projekt her. Tatsächlich sollte ein Japaner fliegen, ein junger, eben sehr reicher, japanischer IT-Mensch. Über den habe ich recherchiert, habe auch versucht, so was wie eine Beziehung zu ihm zu etablieren. Ich merkte aber bald, dass es schwierig würde, meine Instinkte und meine normale Arbeitsweise als Dokumentarfilmer beizubehalten. Plötzlich standen da Fragen im Raum wie: «Reichen Ihnen zwei Minuten für das Interview?» Man wollte mich in die Schlinge mit den TV-Crews einreihen. Als ich sagte, dass ich Kinofilm bin und viel aufwendiger drehen will, hab ich bei diesem Japaner sofort gespürt, wie er sich plötzlich in Hollywood sah oder an eine Imax-Grossproduktion dachte – und das war ja absolut überhaupt nicht das, was ich wollte.

FILMBULLETTIN Also war das dann eher ein Glücksfall ...

CHRISTIAN FREI Es war tatsächlich ein Glücksfall. Drei Wochen vor dem Start wurde der Japaner aus medizinischen Gründen zurückgezogen und durch Anousheh Ansari ersetzt. Ich hatte bereits alle Bewilligungen. Man muss diese Bewilligungen jeweils sechs Monate im Voraus einholen, und es ist ein unglaublich komplizierter Prozess. Die amerikanischen TV-Crews und HBO, die sofort versuchten, die erste Weltraumtouristin journalistisch zu begleiten, die waren zu spät, die kamen nicht mal mehr rein nach Kasachstan. Eigentlich kam ich zu meiner Protagonistin wie die Jungfrau zum Kind. Ich kam zu einer Protagonistin, die ich erst kontaktierte, als ich in der Montage meines Films weit fortgeschritten war.

FILMBULLETTIN Moment – das musst du ein bisschen ausführen.

CHRISTIAN FREI Es ist ganz einfach. Dieser Ausflug in die Weltraumstation dauert jeweils acht Tage. Die Passagiere bereiten sich ein paar Monate im Sternestädtchen in der Nähe von Moskau vor. Wenn sie nach Baikonur kommen, sind sie schon unter Quarantäne. Ich konnte anfangs also gar nicht mit meiner Protagonistin persönlich sprechen! Sie befand sich permanent hinter Scheiben. Da ich die Bewilligungen alle hatte, konnte ich filmen – auch ihre Familie, ihre Mutter, die beim Start buchstäblich in eine Katharsis fiel. Diesen Start mitzuerleben war ein unglaublich intensiver Moment für die Mutter. Sie bricht in Tränen aus.

Dann habe ich weitergearbeitet, habe die Gegengeschichte recherchiert. Der Film war schon weit fortgeschritten, als ich dachte, jetzt hat die Frau ihren Flug wohl verarbeitet, jetzt gehe ich an sie ran. Ich bin nach Dallas geflogen und hab ihr diesen Start gezeigt. Bereits montiert, schon mit dieser Musik von *Edward Artemyev*. Auch die Szene mit ihrer Mutter und ihrer Tante, die da in Tränen ausbrechen. Ich habe ihr auch gezeigt, wie ich diesen Rollout der Rakete filmte, und erklärt, dass es eben nicht darum geht, einfach nur eine Information zu geben, sondern darum, dabei zu sein, wenn dieses Monster, dieser Riesendinosaurier auf dieser Eisenbahn aus diesem Hangar zur Startrampe hinausgefahren wird. Sie hat mich also über das Material kennengelernt, und erst jetzt habe ich gesagt: «Ich möchte, dass Sie meine Protagonistin sind.» Diese zehn Minuten aus dem Film haben sie sehr beeindruckt. Und nach zwei Tagen kam sie und sagte: «Christian, ich hab hier was für dich. Ich habe oben in der ISS einen Dokumentarfilm gedreht und da sind die Videokassetten.» Sie hatte grossen Respekt vor der Art, wie ich filmte, und sie hat durchaus akzeptiert, dass da ein kritischer Blick auf ihre Reise geworfen wird, der unabhängig ist. Totally independent. Kein PR-Film – ein Blick von Aussen, der normale dokumentarische Blick. Es lief auch bei dieser Milliardärin über den di-

rekten menschlichen Kontakt und über das Vertrauen, das ich etablieren konnte.

FILMBULLETTIN Und so kamst du zu diesen Alltagsequenzen in der Internationalen Raumstation ...

CHRISTIAN FREI Was mich an ihrem Material faszinierte, war die Tatsache, dass es ziemlich nahe an den Alltag herankommt, wie er bis jetzt fast nie gezeigt werden konnte.

Selbstverständlich gibt es auch da oben so etwas wie einen ganz banalen Alltag, Tischrunde, Schlaf, Toilette. Oder Anousheh, die staubsaugt – das find ich schon ziemlich witzig, wenn man doch immerhin 20 Millionen Dollar für diesen Urlaub zahlt.

FILMBULLETTIN Aber um das zu finanzieren, um überhaupt nach Kasachstan zu gelangen, um da zu drehen, musstest du – nehme ich mal an – irgendwas Konzepte einreichen. War das Konzept so offen?

CHRISTIAN FREI Weil ich die Projektentwicklung aufgrund des Erfolges meiner vorhergehenden Filme teilweise selber finanzieren konnte, musste ich anfangs noch nicht so viele Gremien überzeugen. Tatsächlich hat das Bundesamt für Kultur mein erstes Gesuch für die Projektentwicklung abgelehnt. Es war damals eben noch schwierig, genau zu beschreiben, was mich bei diesem Projekt wirklich interessiert. Die Essenz war nicht so vordergründig, nicht so offensichtlich wie bei *GIANT BUDDHAS*, wo klar war, dass das Zerstören der Buddhas eine Metapher für diesen Kampf der Kulturen und der Religionen ist. Hier war es etwas, was ich irgendwie spürte, aber nicht so genau formulieren konnte. Deshalb habe ich mich einfach mal auf den Weg gemacht. Das konnte ich mir leisten. Der Film ist gereift.

FILMBULLETTIN Meine These war, dass du zuerst den Fotografen kennengelernt hast.

CHRISTIAN FREI Die Gegengeschichte kam erst ein wenig später dazu. Immer, wenn ich in Hamburg bin, besuche ich auch die GEO-Fotoredakteurin Ruth Eichhorn. Ruth erzähl-

te mir von einem Fotografen, der in der Steppe Kasachstans etwas ganz Verrücktes fotografiert hat: Menschen, die davon leben, dass sie Raketenschrott einsammeln und auswerten. Menschen, die mit diesen russischen Lastwagen in die Steppe hinausfahren, steil hinauf in den Himmel blicken und warten, bis ein Stück Rakete vom Himmel fällt. Das war genau die Geschichte, die ich suchte! Aber es war dann überhaupt nicht einfach, diese Geschichte zu filmen.

FILMBULLETTIN Wenn du einen Film finanzieren willst und nicht in der komfortablen Lage bist, dass du mit eigenen Mitteln zu Drehen beginnen kannst, dann musst du etwas einreichen, das überzeugend ist.

CHRISTIAN FREI Klar. Das habe ich in der zweiten Stufe dann auch getan. Die Produktionsangaben waren relativ problemlos.

FILMBULLETTIN Als Produzent ...

CHRISTIAN FREI Ich bin Autorenproduzent. Bin langsam schon wie Erich Langjahr und mache fast so viel wie er – ausser dem Verleih (lacht) – und habe fast so viele Schafe im Film wie er, darauf bin ich stolz bei diesem Thema.

Wenn du denkst, Filmemachen mit grösserem Budget – das Budget war eher ein grösseres – bedeute, dass man schnell produzieren und professionell im Sinn von arbeitsteilig vorgehen kann, dann ist das ein Irrtum. Ich hab bei *SPACE TOURISTS* extrem viel Zeit gebraucht, um eben so nahe an die Leute heranzukommen. Es hat wirklich alles mit diesem Gestus der Geduld zu tun. Dreharbeiten in einem Land wie Russland sind schwierig. Der Umgang mit den Medien ist da mittlerweile so, dass man dir ganz klar sagt: wir wollen, dass die Dinge so gefilmt werden, wie sie sein sollten, und nicht unbedingt so, wie sie tatsächlich sind. Das Argument, dass man der Realität doch möglichst nahe kommen und adäquat filmen möchte, zählt wenig.

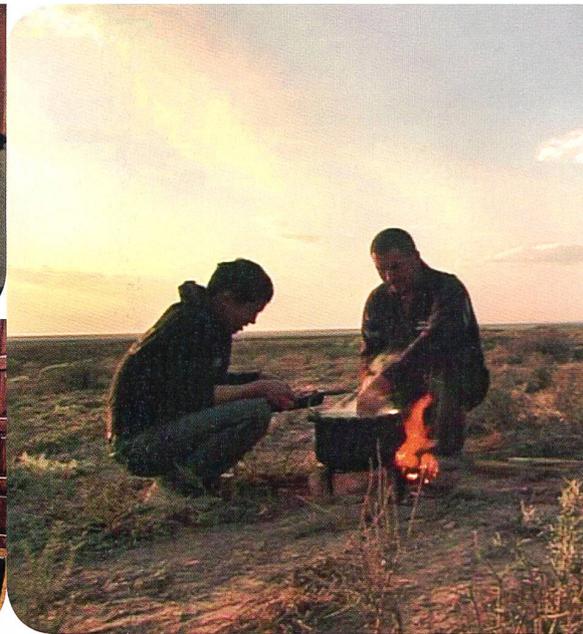
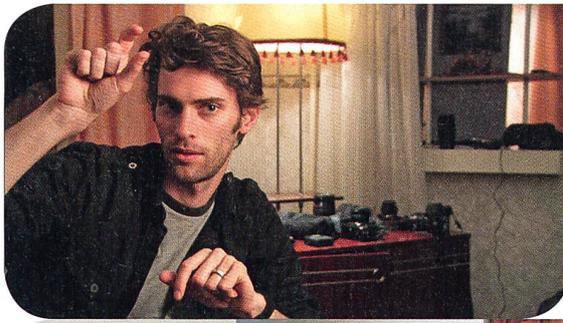
Bei den Raketenschrottsammlern gab es zwar eine Drehbewilligung, aber die Behörden haben deutlich gesagt: «Wir wollen nicht, dass die

Alkoholiker gezeigt werden, die sollen Helme tragen und Handschuhe. Wir stellen Ihnen eine Mannschaft zusammen, die den Abbau von Raketen für das Filmen so darstellten, wie es hier Vorschrift wäre.» Da hab ich gesagt: «Die echten Raketenschrottsammler tragen nie Helme und Handschuhe. Ich bin auch nicht einverstanden, dass sie als Alkoholiker abgestempelt werden. Das sind wunderbare Menschen, für mich sind das absolut faszinierende, grandiose, ganz wertvolle Menschen.» Die Antwort war: «Njet, das können Sie nicht zeigen.»

Und wenn du mich jetzt fragen würdest, wie hast du es dann trotzdem geschafft, kann ich nur sagen, die absolute, letzte Wahrheit kann ich keinem erzählen. Voraussetzung war eine akribische Recherche. Man muss sich auskennen in dieser flachen Landschaft. Ich liess von meinem Assistenten von Google Earth das ganze Gebiet in grösster Vergrösserung ausplotten, bis in die kleinsten Punkte. Als ich alle Karten, mit den entsprechenden geographischen Koordinaten, studiert hatte, kannte ich diese Landschaft so gut, dass wir uns überraschenderweise von unten annähern konnten – und nicht von da, wo sie dachten, dass wir herkämen. Aber die Vorbereitung auf diese eine Reise hat allein schon ein Jahr gedauert. Ich würde mich allerdings sogar zur Behauptung versteigen, dass das nie zuvor gefilmt wurde und wohl auch nie wieder gefilmt werden wird.

FILMBULLETTIN Der entsprechende Zwischentitel lautet: «Ein Tag früher.»

CHRISTIAN FREI Nein, das ist klar, wir waren nicht innerhalb von zwei Tagen an beiden Orten. Alle sechs Monate startet eine benannte Sojus, es gibt eine Frühlingsrakete und eine Herbstrakete. Mit der Geduld des Autorenfilmers und Autorenproduzenten konnte ich etwas filmen, was andern nicht gelungen ist. Es gab eine polnische Crew, die für einen Film nur über Raketenschrottsammler im Altai, wo die zweite Stufe herunterfällt, sehr viel Aufwand treiben wollte. Aber die gaben nach



drei Wochen auf. Das ging nicht. Es gibt genug Menschen und Geheimdienste, die dir das Filmen verunmöglichen wollen und können.

FILMBULLETIN Sie scheinen sich nicht darum zu kümmern, was da runterfällt, so dass die Teile von Schrotthändlern eingesammelt werden können.

CHRISTIAN FREI Sie interessieren sich eben schon. Diese Raketen, auch die Booster, die in der Nähe von Baikonur runterfallen, werden sehr wohl verfolgt, denn wenn es auch nur die kleinste Abweichung in den Flugbahnen gibt, dann wollen die Ingenieure wissen, welcher Booster ihnen Mühe gemacht hat, und dann wird der gesucht. Die Sojus, die es seit vierzig Jahren gibt, ist einfach die tollste Rakete, die jemals gebaut wurde. Diese Raketen sind begehrt, die wollen alle. Den Aspekt der Geheimhaltung habe ich akzeptiert und deshalb nicht alles gefilmt. Ich sage nur: es war eine wunderbare Kooperation auch mit dem Geheimdienst. (lacht)

FILMBULLETIN Das heisst faktisch, die Schrotthändler waren doch nicht die ersten vor Ort.

CHRISTIAN FREI Das stimmt. Dennoch werden die wenigen, die sich auskennen, bestätigen, dass mit Ausnahme gewisser Details vom Innenleben dieser Raketen, die der Geheimhaltung unterliegen, alles so gezeigt wird, wie es stattfindet.

FILMBULLETIN Ich versuche nochmals den Produzenten anzusprechen: Wie stellst du das Budget auf?

CHRISTIAN FREI Das ist schwierig. Schmiergelder zum Beispiel sind schwierig zu kalkulieren, aber notwendig, bei so einem Thema.

Ich hatte eine sehr gute Beraterin, *Simone Baumann*, mit ihrer Firma LE VISION, eine deutsche Produzentin, die auf Russland spezialisiert ist. Sie hat mir produktionell sehr viel aufgegleist, indem sie mir ihr Büro in Moskau zur Verfügung stellte, mit dem grossartigen *Thomas Schmidt*, der mein Line producer und Übersetzer

war. Die Kontakte zu den Behörden und die Nähe zur komplexen, russischen Raumfahrtwelt hat er etabliert und während fast zwei Jahren sehr sehr viel für mich gearbeitet. So habe ich mir das Russland-Know-how geholt, das in diesem Fall sehr wichtig war. Ich hab schliesslich nicht mit Simone koproduziert, weil ich der Meinung bin, dass die Radikalität, in der ich arbeiten will, nur gewährleistet ist, wenn ich unabhängig bleibe und nicht zuviele Köche, etwa bei der Abnahme, mitsprechen. Ich habe die Produktion also nicht aufgeblasen, sondern LE VISION ausbezahlt und im Nachspann als beratende, aber nicht als koproduzierende Firma erwähnt. Gerade weil ich abenteuerlich vorgehen musste, buchstäblich abenteuerlich, musste ich die totale Flexibilität, die totale Freiheit des Autorenfilmers behalten.

Ich habe jedoch mit zwei Fernsehanstalten zusammengearbeitet, mit *Urs Augstburger* von SF und mit *Martin Pieper* von ZDF-Arte. Mit diesen Partnern habe ich schon früher produziert, die wissen also, wie ich arbeite.

FILMBULLETIN Vor rund vierzig Jahren lauteten die Standardfragen in jeder Filmdiskussion: «Was hat der Film gekostet und für welche Zielgruppe wurde er gemacht?»

CHRISTIAN FREI Ja gut, ich hatte Erfolg mit den letzten drei Filmen, sicher mit den letzten beiden, und da konnte ich ein bisschen darauf aufbauen und darauf vertrauen, dass da etwas rauskommt, auch wenn ich nicht im Detail schon wusste, wie ich das drehe.

FILMBULLETIN Aber eben: die Zielgruppe – auch wenn das Wort heute nicht mehr aktuell ist. Wenn ich das richtig verstehe, wird auch bei uns zunehmend verlangt, dass sich ein Produzent, schon bevor er sein Projekt einreicht, Überlegungen gemacht haben muss, wie der Film ausgewertet werden soll. Das ist für mich die Zielgruppenfrage von damals.

CHRISTIAN FREI Wenn man einen Kinofilm produziert, muss man sich sicher überlegen, wo der Film hin soll. Aber, um das jetzt

mal ganz persönlich zu formulieren, ich bin der Meinung, dass ein Film, der Menschen berührt, wirklich ein Erlebnis ist, Kraft hat und auch eine Radikalität, dass der läuft und sein Publikum findet. Überlegungen kommerzieller Art sind weder bei mir persönlich noch in meiner Funktion als Präsident des Begutachtungsausschusses im Vordergrund.

FILMBULLETIN Hat deine Erfahrung mit der Oscar-Nomination deine Art, wie du Filme produzierst, verändert?

CHRISTIAN FREI Nein, nicht gross.

FILMBULLETIN Hast du zumindest dazugelernt?

CHRISTIAN FREI Ich war auf vielen Festivals und sehe, was produziert wird, was Erfolg hat. Aber Kalkül hilft nicht zum Erfolg. Natürlich hat man ein Konzept, muss wissen, will ich einen Off-Kommentar oder nicht. Was ist mein Personal, was sind das für Menschen und wie ist das Universum dieser Menschen? Wie stell ich sie dar? Wie geh ich mit Interviews um? Aber, es muss ja nicht sein, dass ich – quasi in einem Genredenken – bereits ein Zielpublikum definiere und auch festlege, wie ich diese Leute ansprechen will. Ich glaube, dass die Neugier, die uns allen innewohnt, genügt, um Menschen anzusprechen.

FILMBULLETIN Im ersten Teil des Films fungiert der Magnum-Fotograf als Erzähler.

CHRISTIAN FREI Es gibt keinen Off-Narrator. Wenn ich mit Anousheh ein Hauptinterview im In gemacht hätte – für mich ist ein Hauptinterview immer im In, im Hier und Jetzt, wo man mit einer Person hauptsächlich ist –, dann hätte es dafür nur einen Ort gegeben, nämlich oben in der ISS. Technisch einen Link nach oben zu führen wäre unmöglich gewesen, aus diesem Grund habe ich auf ein In-Interview mit ihr verzichtet. Nach dem Einstieg mit der Landung ist die Erzählung eigentlich linear. Man sieht die Vorbereitungen für den Flug, man sieht den Start, man erlebt den Alltag da oben in der ISS, und dann kommt Anousheh wieder runter. Und



das wollte ich eben nicht mit einem Interview brechen, das am Boden gedreht wird.

Bei Jonas Bendixsen – der übrigens das jüngste Mitglied von Magnum ist – wurde irgendwann einmal ziemlich klar, dass er ideal ist, um durch die Bodengeschichte zu führen, weil er so russifiziert ist, weil er einen unglaublichen Draht zu dieser Kultur hat, weil er sich, auf ganz persönlicher Ebene, für seine Wurzeln interessiert. Jonas hat für sein Buch «Satellites» sieben Jahre in den Satellitenstaaten rund um Kernrussland herum – auch im Umfeld von Baikonur – recherchiert und fotografiert. Er hat diese Schrottsammlergeschichte entdeckt und als einziger fotografiert.

FILMBULLETIN Und den vierten Protagonisten, Charles Simonyi, hast du einfach eingeführt, damit die Vorbereitungsphase noch ein bisschen ausführlicher vorkommt?

CHRISTIAN FREI Einerseits wollte ich zeigen, dass diese Art von Weltraumtourismus mittlerweile kein einmaliges Phänomen mehr ist. Am 30. September 2009 fliegt der Gründer des Cirque du Soleil als Nummer sieben zur ISS. Andererseits war mir diese ganze Vorbereitung in Zvyozdny Gorodok in der Nähe von Moskau schon wichtig. Star City, dieses «Sternenstädtchen», ein durchmilitarisiertes Gelände – kein Zugang über Jahrzehnte für niemand –, wo das Training für diese Flüge stattfindet, ist buchstäblich hinter den Birkenwäldchen versteckt. Und da habe ich einfach den nächsten in der Reihenfolge genommen: Charles Simonyi, ungarischstämmig, ein sehr netter Mensch. Charles war bei Bill Gates schon in der Garage dabei, als sie bei Microsoft noch sieben Leute waren.

FILMBULLETIN Weshalb hast du nicht geantwortet, als er dich fragte, ob du den Ferreri-Film gesehen hast?

CHRISTIAN FREI Ich habe LA GRANDE BOUFFE gesehen und ihm auch geantwortet, aber wir haben das einfach rausgeschnitten, denn ich fand es nicht sehr originell.

FILMBULLETIN Man hätte auch früher schneiden können – das ist eine Frage an den Cutter.

CHRISTIAN FREI Ich fand es irgendwie witzig und sympathisch, dass er beim Verkosten der Weltraumnahrung auf «das grosse Fressen» kommt. Für uns war das Testen dieser Speisen ein unglaublich faszinierender Akt, denn auch da steckt wieder eine Zeitreise drin. In der Space Station, ein Ding, das hundert Milliarden Dollar kostet, essen sie tatsächlich noch Speisen, die nach russischen oder sagen wir mal sowjetischen Rezepten zubereitet werden, die heute fast niemand mehr kennt. Da ist die Zeit stehen geblieben. Da oben im All essen die «Buchweizengrütze» oder «Zander in Gelee»!

Da ist auch wieder dieses Grundmanufaktur, das mich interessiert. Das Zukunftsthema findet in einer Sphäre der Vergangenheit statt. Und der Grund, dass die Russen Weltraumtouristen mitnehmen, ist eigentlich ganz banal. Der dritte Sitz in der Sojus war zum Fliegen nie notwendig, war schon immer frei. Da konnte der Kubaner fliegen, da konnte der DDR-Kosmonaut mitfliegen, und das wurde in der Sowjetzeit propagandistisch entsprechend ausgeschlachtet.

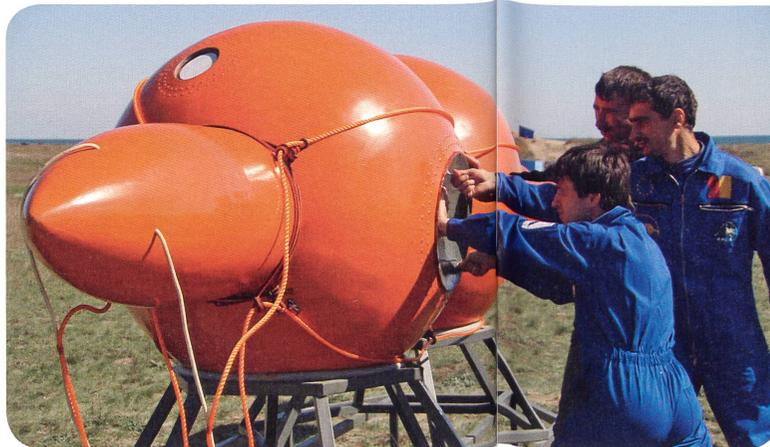
Mein Interesse gilt auch der Ökonomie des Ganzen. Weshalb macht ausgerechnet der ehemalige Osten, das kommunistische System, nun ein Geschäft mit dem Weltraumtourismus, während die NASA sich strikt gegen jegliche Kommerzialisierung wendet? Die NASA wird praktisch zur sozialistischen Organisation, die sagt: Wir erlauben keine Weltraumtouristen, nur Forschung. Denis Tito, der erste Weltraumtourist, durfte 2001 nicht in den amerikanischen Teil der ISS, weil die NASA strikt dagegen war. Aber die russischen Weltraumforscher – was sollten sie denn tun? Die Sowjetunion bricht zusammen, und die ganzen Gelder, diese enormen Summen, die für das Propagandainstrument Weltraumflug ausgegeben wurden, bleiben aus. Irgendwie mussten sie überleben. Und ich finde es eigentlich nur schlau, dass sie dann darauf kamen, dass man diesen Sitz,

den sie schon immer hatten, zur Verfügung stellen, vermarkten beziehungsweise verkaufen kann. Das ist ja auch der Gag. Es wurde keine Erfindung gemacht, damit man nun endlich als Privatperson ins Weltall fliegen kann, sondern es ist nur eine Frage der Krise, der Ökonomie.

FILMBULLETIN Du führst dann noch die Geschichte mit dem Weltraum-Enthusiasten in Rumänien ein. Bist du eher zufällig auf ihn gestossen?

CHRISTIAN FREI Nein, überhaupt nicht. Denn, wenn ich einen Film über den Weltraumtourismus mache, wollen die Zuschauer ja nicht nur eine geschichtliche Annäherung an Baikonur und die grossen Erfolge der sowjetischen Raumfahrt sehen, sondern sie möchten auch einen Link zu dem, was sie in den Zeitungen lesen. Richard Branson ist mit seiner Firma Virgin Galactic ständig in den Medien. Seine kleinen Parabelflüge haben technologisch allerdings wenig mit den richtigen achttägigen Reisen ins Weltall zu tun.

Anousheh hat 2004 den X-Preis gesponsert, der mit zehn Millionen Dollar dotiert war, um einen technologischen Schub im privaten Raumflug auszulösen, und die Verlängerung dieses Wettbewerbs ist nun der Google Lunar X-Preis, ausgesetzt für einen unbenannten Flug zum Mond. Aber es ist ja nicht so, dass ich diesem X-Preis und der amerikanischen Seite viel Zeit widme. Dass einer aus Rumänien mitmacht, der nun wirklich kein Geld hat, der selbst baut und wirklich mit einfachsten Mitteln ins All und vor allem bis zum Mond will, das fand ich dem Gestus des Films angemessen und interessant. Dumitru Popescu ist ein absoluter Enthusiast, ein Verrückter, der mit purer Öko-Energie, ohne jeglichen Umweltschaden anzurichten, die ersten fünfzehn Kilometer aufsteigt, indem er einfach einen riesigen Plastiksack – einen grossen Zürisack – von der Sonne aufheizen lässt. Das trägt seine Rakete tatsächlich mal in die Stratosphäre, und der Rest ist ja dann



das sieht man sehr wohl – auch Phantasie. Seine Animation zeigt, wie es dann weitergehen soll.

Weltraum ist immer auch Phantasie, ist immer auch Behauptung. Die Auseinandersetzung mit dem All ist immer auch eine Auseinandersetzung mit dem Ultimativen. Man will mal ein bisschen von der Erde weg, aber dann denkt man schon weiter. Wo hört das auf? Die Endlichkeit. Die Unendlichkeit. All diese extremen Gedanken, nicht? Sind wir die einzigen Lebewesen im All?

FILMBULLETTIN Welche Aufnahmen aus dem Kosmonautenmuseum verwendet werden, wurde erst beim Schnitt entschieden.

CHRISTIAN FREI Da ich damals eben noch nicht finanziert und deshalb nur mit dem Übersetzer unterwegs war, habe ich einen rechten Teil dieser Aufnahmen selbst gemacht. Das sind auch nicht die schwierigen Sequenzen, wo ich dann unbedingt mit *Peter Indergand*, der ja alle meine Filme fotografiert hat, arbeiten wollte und auch konnte. Woody Allen hat ja einmal gesagt, wenn er schon als Schauspieler in seinen Filmen aufträte, dann schreibe er sich, weil er ein schlechter Schauspieler sei, die tollsten Dialoge. Damit er das als schlechter Schauspieler schafft! Und ich sage nun, wenn es einmal so unglaublich visuell und attraktiv ist wie in diesem Baikonur-Museum, dann kann auch ich die Kamera hinhalten, das ist keine besonders tolle Leistung. Das ist ziemlich simpel.

FILMBULLETTIN Was sind denn die Qualitäten von Peter Indergand?

CHRISTIAN FREI Die Sequenz bei den Schrottsammlern ist für mich eine Wahnsinnssequenz. Ich meine, das ist wie Spiel film. Nur schon das Warten – wie Peter das kadriert hat. Und dann hatten wir einfach die paar Minuten, das Zeug fällt ja nur einmal vom Himmel, das kann man nur einmal drehen. Wir haben nicht gewusst, wo genau die Raketenstufen runterfallen werden. Es gab Gegenlicht, die Sonne stand genau da, wo Baikonur liegt. Wir sahen die Rakete nicht

steigen. Ich hatte die zweite Kamera. Die Uhr war bei mir schon sechzig Sekunden über der Zeit. Ich dachte, Scheisse, wir haben eine Riesenspanne, die sind nicht gestartet, denn die müssen pünktlich starten, das hat mit der Erdumdrehung und der Physik zu tun. Wir und die Schrottsammler haben alle verzweifelt versucht, irgendwas am Himmel zu sehen. Und dann gab es diesen Unterschallknall, diesen extremen lauten Knall, wenn diese Booster vom Himmel fallen. Und Peter rennt auf den Sascha zu, der mit dem meisten Testosteron, und Sascha zeigt in den Himmel, wo nun was zu sehen ist – und Peter erwischt das in einem Take. Das ist einfach ein Wunder. Aber das ist bei ihm ständig so. Immer wieder erlebe ich so was mit ihm. Ich hab diese Sequenz, die etwa zehn Minuten dauert, einmal geschnitten und nie mehr angerührt. Das ist eine dieser Sequenzen, die einmal geschnitten, funktioniert und in allen Fassungen immer gleich bleibt. Das stimmt einfach.

FILMBULLETTIN In den Vorbereitungen informiert du Peter Indergand darüber, was läuft?

CHRISTIAN FREI Wir reisen zusammen, wir sprechen ganz intensiv, stundenlang, tagelang. Regie führen heisst beim Dokumentarfilm antizipieren und den Kameramann vorbereiten, beim Drehen mach ich nicht mehr so viel. Vielleicht mach ich ein bisschen Ton, aber ich kann nichts Wesentliches mehr tun. Und dann ernennt Peter mit der Kamera, und dazu muss er wissen, was ich will. Natürlich muss er sehr gut vorbereitet sein, was jetzt da geschehen könnte.

Wir sind sehr unterschiedlich in unserer Art, wie wir die Welt sehen, aber wir ergänzen uns hervorragend, gerade weil wir uns nicht ähnlich sind. Irgendwo haben wir einen Draht zueinander gefunden und Vertrauen aufgebaut. Ich gebe ihm Infos, Infos, Infos – und er hat das irgendwo im Kopf –, aber nachher lasse ich ihn komplett machen. Bei mir wird praktisch nie irgendwas wiederholt. Das läuft dann einfach.

Es war natürlich grossartig, mit diesen Schrottsammlern unterwegs zu sein. Man ist einfach buchstäblich mitten im Nichts, in einer Landschaft, flach bis an den Horizont. Man hat nur noch Satelliten über sich, an denen man sich orientieren kann. Wasser, die Technik, die wir brauchen, und den ganzen Rest schleppt man mit. Das ist mein Job, ich organisiere das. Die ganze Logistik aufzubereiten ist durchaus auch ein Aspekt meiner Arbeit, der mir Spass macht. Das ist Chefsache bei mir. Ein Production Assistent, der mir etwas abnehmen soll, aber zuerst im Atlas nachschlagen muss, wo Kasachstan liegt, hilft mir nicht weiter. Schliesslich ist alles lokal, alles konkret. Das war schon bei *WAR PHOTOGRAPHER* so. Am Schluss ist man an einem Ort. Und da hat es eine Stimmung, man antizipiert etwas, einen Konflikt etwa, je nach dem auch eine Gefahr, ein Ereignis – und meine ganze Logistik und meine Hartnäckigkeit zielt darauf, dass Peter Indergand mit der Kamera im richtigen Moment am richtigen Ort steht. Ich vergleiche mich ganz bewusst mit Jean-Baptiste Grenouille in «Das Parfum», weil ich diese Besessenheit des Wartens habe. Und die Essenz, die ich zu finden erhoffte, die bei ihm über die Nase geht, ist bei mir visuell. Allerdings gehe ich nicht über Leichen!

FILMBULLETTIN Den Ton machst du weitgehend selber, und dann kommt je nach dem ein bisschen Musik dazu. *Manfred Eicher* als Stichwort.

CHRISTIAN FREI Die Musik hat bei meinen Filmen eine wichtige Funktion. Sie wird nie am Schluss darübergeklebt, sondern sie ist in meinen Projekten Teil des Prozesses, sie liegt auch beim Schneiden darunter und nicht am Schluss darüber. Ich wähle schon in einer frühen Schnittphase – mit Beratung des Münchner Musikproduzenten Manfred Eicher – Stimmungen aus, die mir helfen, eine Überhöhung zu erreichen – ob Puristen das nun lieben oder nicht. Ich liebe puristische

Filme, aber für mich habe ich durchaus den Anspruch, dass ich Kino herstelle. Wenn diese Schrottsammler mit diesen Lastwagen losdonnern, dann ist es ein Kinoerlebnis.

Bei den Recherchen dachte ich immer wieder an Tarkowskij. Baikonur ist eine Zone, aber auch die Fallzone, wo diese Rüben, diese Booster, diese Raketenstufen unterfallen, ist eine Zone. Natürlich interessierte mich dann der Komponist, der *STALKER, SOLARIS* vertont hat, dieser wunderbare Edward Artemyev, der als ganz grosser Komponist in Russland natürlich sehr sehr bekannt ist. Ich dachte einfach, dass ich mir den, ehrlich gesagt, nicht leisten kann. Das war auch die Meinung meiner Beraterin, der Simone Baumann von *LE VISION*, die sagte: «Du hör mal, der macht wie Philip Glass die ganz grossen russischen Kisten. Den kannst du dir nicht leisten.» Es hat mich dann unglaublich gefreut, dass auch Edward Artemyev über den direkten Zugang, über das Sehen von Material, mir diese Musik zur Verfügung stellte. Ich glaube nicht, dass die Leute diese Musik irgendwie als *STALKER*-Zitat lesen. Ich hab die Musik auch ganz anders eingesetzt. Aber dieses Metall, das da permanent in dieser Musik drin liegt, diese ganze wunderbare Fülle von Metallgeräuschen, Eisenbahngeräuschen, die passen nun wirklich sehr gut zu Baikonur. In diesem Weltraumbahnhof mit siebzehn Startanlagen, so gross wie die Schweiz, ist ja nicht nur Leere, da ist ganz viel Geschichte, ganz viel Konflikt, ganz viel Erfolg drin. Vom Sputnik über Laika bis zu Gagarin sind da alle rauf, und ich wollte das füllen. Einfach ein bisschen Wind, ein bisschen Kamelgeräusche, das ist nicht adäquat für diesen Ort.

Dann, auch mit Beratung von Manfred Eicher, Musik von *Jan Gabarek* und den guten alten *Steve Reich* mit einem Stück für achtzehn Musiker, das er in den siebziger Jahren geschrieben hat, ein Stück, das siebzehn Minuten dauert, wunderbare Musik. Ich fand's angemessen für die Sequenz, wo Charles Simonyi bei

seinem Training im Sternepark mit seinem Mountainbike durch den Schnee hetzt und immer Angst hat, er komme zu spät zur nächsten Lektion. Ich fand das toll, dass eben auch diese Milliardäre, ohne Chauffeure, sondern mit dem Mountainbike von einem maroden Gebäude zum andern gehetzt und militärisch gedrillt werden.

FILMBULLETTIN Und dann kommt noch die Mischung, mit *Florian Eidenbenz*.

CHRISTIAN FREI Bei Florian habe ich wieder den Vorteil, dass ich auch der Produzent bin. Denn er schimpft sehr viel mit mir, zu recht, weil ich kein perfekter Tontechniker bin. Diesmal hatte er ein bisschen mehr Verständnis, weil er wusste, dass ich etwa die Landung selbst filme, mit dieser grossen Kamera. Aber was willst du denn machen in einem Helikopter? Auch ein Tonprofi kann da nicht viel machen. Es ist einfach laut.

Vom Konzept her, überlegt man sich, was sind die wirklich wesentlichen Geräusche, und da bin ich plötzlich wieder am Punkt, wo es gar nicht so entscheidend ist, dass ich den Ton eben schlechter hergestellt habe als ein professioneller Tontechniker. Wenn ich so lange drehe, bei *GIANT BUDDHAS* waren es fünfzehn Wochen, hier waren wir auch wieder mindestens fünfzehn Wochen unterwegs, dann fällt ein zusätzliches Honorar, ein Lohn für einen Tontechniker, die Flüge, die Unterkunft, langsam ins Gewicht.

Bei bestimmten Aufnahmen habe ich auf jeden Fall Tönlere dabei, aber nicht immer. Es ist auch eine Frage der Einteilung meines Budgets. Ich wahre mir lieber die Chance, nochmals hingehen zu können, als dass ich jetzt einen strukturierten Drehplan mache, wo ich planmässig fertig werden muss, weil dann auch das Budget ausgeschöpft ist.

Raketen sind nicht nur etwas vom Lautesen, sondern sie sind auch etwas Gewalttätiges. Ich wollte in *SPACE TOURISTS* aber nicht immer nur laut sein. Das Grundkonzept war: das

Grosse ganz klein zu machen und das Kleine ganz gross. Etwa 120 Sekunden vor dem Start der Sojus habe ich das Gedicht «*Posredine Mira*» von Arsenij Tarkowskij plaziert, ganz ganz leise gesprochen, wie es leiser fast nicht mehr geht. Mit dieser Nachdenklichkeit will ich die Zuschauer auf die Reise schicken. Ich wollte den Pathos des Raketenstarts nicht entpathetisieren. Ein Raketenstart ist immer pathetisch, weil er so laut ist, auch weil man fast die Schallwelle sieht, wenn diese fünfzig Tonnen hinaufgeschoben werden. Das ist dann so, als ob dir jemand in den Bauch schlägt.

Und am Schluss des Films gehe ich nochmals in die Steppe in der Altai Region, wo die Teile der zweiten Stufe in relativ bevölkertes Gebiet fallen. Während der ganzen Sowjetzeit wurden diese Schrotstücke nicht gesammelt. Die lagen da überall rum, aber niemand getraute sich, da was abzubauen. Aber es gibt viele wunderbare Erzählungen, von Schafhirten, die sich dennoch ein ganz schmales Blech genommen und sich einen Unterschlupf gebaut haben.

Und ein Resultat meiner Überlegungen zu gross und klein ist, dass ich dann mit dieser Einsamkeit dieses Hirten, der sich da einen Schutz baut mit Blechen, die aus einem Stück Rakete stammen, ganz leise aufhöre.

Mit Christian Frei sprach Walt R. Vian



Der Schweizer Film in Flip-Flops...

Stellen Sie sich einen ruhigen, friedlichen Ort im Halbschatten vor. Tische auf einer Terrasse. Kaffee und Orangensaft. Die Gespräche verlaufen ruhig, sind zugleich aber differenziert und pointiert. Ja, sogar leidenschaftlich. Das Thema: die Schweizer Filmpolitik. Oder besser: «Was müssen wir gemeinsam tun, um dem Schweizer Film eine erfolgreiche Zukunft zu geben?» Im August, unmittelbar nach dem Filmfestival von Locarno, treffen sich auf Initiative von SRG SSR idée suisse auf dem Monte Verità in Ascona um die fünfzig Personen in Flip-Flops, um Antworten auf diese Frage zu suchen.



Nach einem ersten Halbjahr, in dem Filme, die in Schwierigkeiten stecken, und die Unzufriedenheit eines Teils der Branche mit der Leitung der nationalen Filmförderung für Feuer im Dach sorgten, ist der Wunsch, konstruktiv und solidarisch zu sein, zurückgekehrt, begleitet von Respekt für unterschiedliche Meinungen und andere Überzeugungen – der einen wie der anderen. Jemand warnte zwar bereits: «bis zum nächsten clash». Vielleicht – oder bis zum nächsten konkreten Vorschlag, der das eine oder andere Partikularinteresse tangiert.

Die grosse/kleine Familie des Schweizer Films hält inne und gibt sich Rechenschaft. Sie entdeckt, dass sie ziemlich unbedeutend ist im Vergleich zu einem internationalen Kino, das grandios ist (oder sein möchte) in seinen Ideen oder Ambitionen und universell in Bezug zum lokal/globalen Dorf, das in seiner Vorstellung eine immer umfassendere und mannigfaltigere Gestalt annimmt. Erfasst von der ständigen Pendelbewegung zwischen seinen Triebfedern, zwischen Kunst und Kommerz, Massenerfolg und zierlicher Erfindung für eine Nische von klugen Eingeweihten, reagiert das Weltkino und zeigt seine Krallen, um sich zu verteidigen und Farbe zu bekennen. Was hingegen wird von einem Häufchen Schweizer Künstler übrigbleiben, wenn sich ihnen gegenüber Verdacht und Misstrauen festsetzen sollten? Jenseits von bereichsabhängigen Zielen, von verzweifelten Egozentrismen, blinden Visionen, kultureller oder sprachlicher Arroganz bleibt nur der Weg, Ideen aufeinanderprallen zu lassen: «jung» und «alt», «welsch» und «toto», «Regisseure» und «Produzenten», «Künstler» und «Beamte», vielleicht auch «Männer» und «Frauen» ... Trotzdem ist es sich der Schweizer Film schuldig, in seiner Vielfalt eins zu sein. Nicht mehr und nicht weniger.

Sprechen wir also von den grundsätzlichen Fragen und den in Ascona entwickelten Ideen, im Wissen darum, dass Ideen Ideen bleiben werden, wenn das Bedürfnis, sie zu konkretisieren, wieder nachlassen sollte.

Allem voran ist da die Frage einer *Vision*: einer «Allianz» mit gemeinsamen Zielen und einem Vorgehen, das geeignet ist, die kulturellen und strategischen Probleme unseres Filmschaffens zu synchronisieren und zu lösen. «Wer sind wir, was machen wir – und für wen tun wir das?» Gute Fragen, die – auch wenn sie altbekannt sind – noch immer wesentlich und unumgänglich sind.

Oder, ein weiteres Mal, die Frage der *Ausbildung*, immer im Spannungsfeld zwischen Talent und Beruf, Schule und Weiterbildung, Theorie und Praxis. Weiss die Schweiz den Herausforderungen der audiovisuellen Welt von heute und morgen, in all ihren Facetten und hunderten von Tätigkeitsfeldern zu begegnen?

Und wie kann der finanzielle und produktionsbedingte «Spiesrutenlauf» des *Produzenten*, der für seinen Film um die nötigen Mittel kämpft, vereinfacht werden? Wird seine Forderung nach Autonomie (durch die Erweiterung des automatischen Fördersystems) von einer konsequenten Übernahme von Verantwortung begleitet sein? Und: Verantwortung wem gegenüber? Wie sieht dann die künstlerische Autonomie und die finanzielle Unabhängigkeit der *Drehbuchautoren* und *Regisseure* aus?

All diese Fragen, und viele mehr, haben ein klares Ziel: den Erfolg! Der Kinogänger – er ist auch Leser von Filmbulletin – könnte sich nun fragen, inwiefern solche Überlegungen zu einem guten Film beitragen. Einem guten Schweizer Film obendrein. Hat Talent wirklich solche Prozeduren, Allianzen und Gesetze nötig? Ist es nicht so, dass Qualität, wenn sie sich einstellt, überall erkennbar ist?

Es gibt eine Überfülle von Festivals auf den fünf Kontinenten, die sich mit Fäusten um die ungefähr fünfzehn wirklich guten Filme der internationalen Genies raufen. Man kann feststellen, dass an Strukturen und Mitteln arme Länder praktisch aus dem Nichts Werke von einer derartigen Intensität des Blickes und einer existentiellen Dimension der Gedanken hervorbringen, dass die mit öffentlichen Geldern subventionierten und abgesicherten Produktionen Europas daneben blass aussehen.

Ja, das ist wahr. Teilweise wahr. Oft wird der Finger auf ein «Dringlichkeitsdefizit» unserer Cineasten gelegt. Sind sie noch fähig, zu informieren, anzuprangern? Entrüsten sie sich ab und zu? Können sie noch erzählen, unterhalten oder zerstreuen? Was macht sie zu Künstlern?

Solche Wünsche und Bedürfnisse aber sind das Herz des schöpferischen Prozesses. Wen nichts derartiges antreibt, der lässt besser andere machen. Sollte es hingegen einen «Schöpfer» geben – und sollte es auch nur ein Einziger sein –, ist es absolut notwendig, ihn auf konstruktive Art zu unterstützen, ein Umfeld zu schaffen, das ihn motiviert und ihm eine Existenz ermöglicht. Jedem seine Aufgabe und seine Verantwortung. So wie Beamte ein offenes Ohr haben müssen, wenn sie Spielregeln erarbeiten und umsetzen, so sollen sich Filmschaffende (vom Drehbuchautor über den Produzenten bis zum Verleiher) ihrerseits verpflichten, dieses «offene Ohr» zu respektieren und mit konsequenter Arbeit zu antworten.

Es gilt also, einen Vertrag zu erarbeiten, wobei die Festlegung der gegenseitigen Verpflichtungen viel Professionalität erfordert. Eine Neuschöpfung ist immer etwas Zartes und Kostbares, nicht nur für das Individuum oder den Autor, sondern für die ganze Gesellschaft. Man muss die Werke schützen. Aber selbst in einem Land, in dem Absicherung die Regel ist, ist es bestimmt wenig hilfreich, sich hinter Rollen und bequem gewordenen Arrangements zu verstecken. Welche Öffentlichkeit, welches potentielle Publikum, sollte sich sonst für den Schweizer Film interessieren?

Alberto Chollet

Koordinator «Pacte de l'audiovisuel» SRG SSR

übersetzt aus dem Französischen

VOM
JUCHZEN

UND
ANDEREN
GESÄNGEN

echoes of home

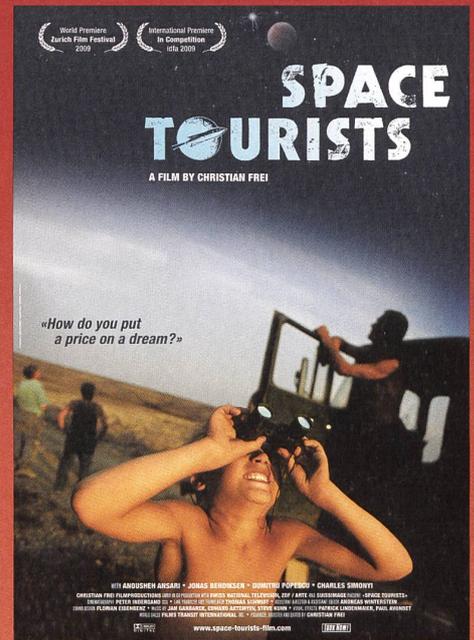
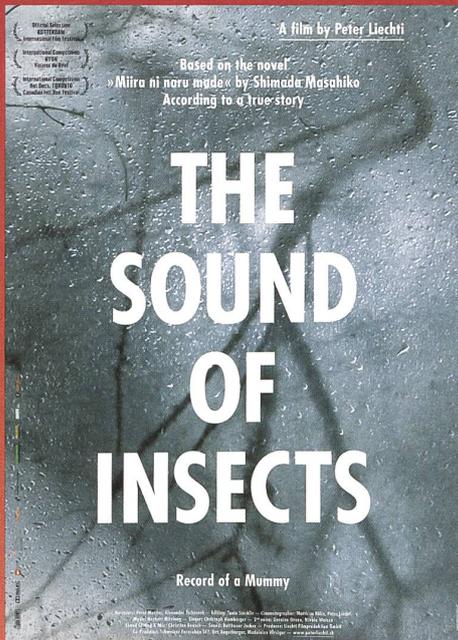
heimatklänge



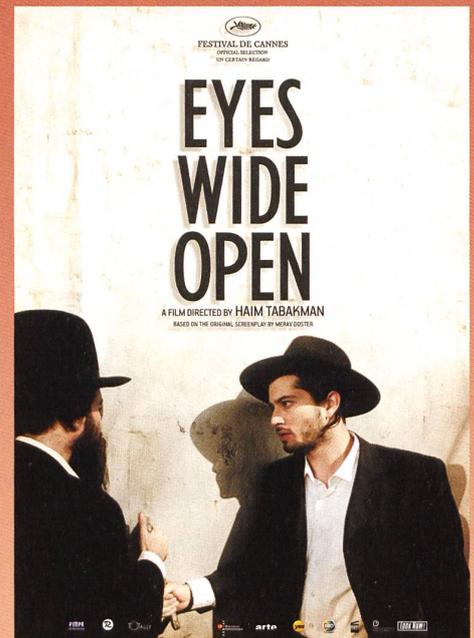
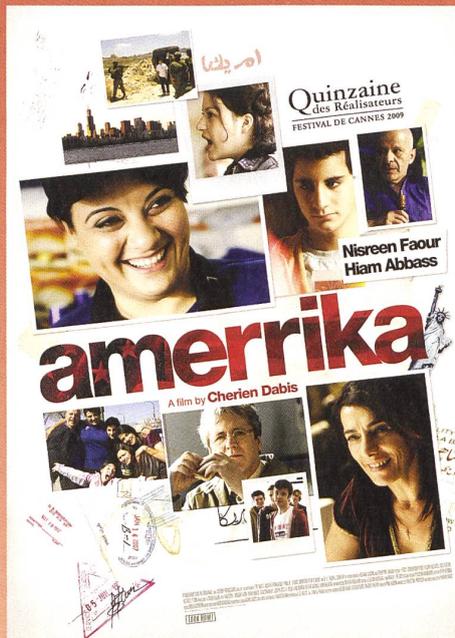
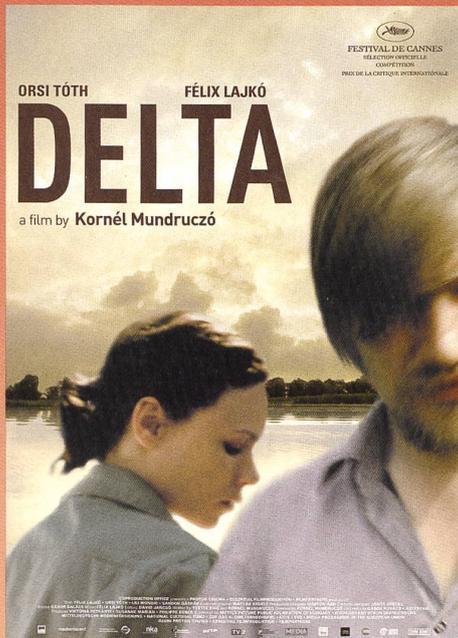
Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversidad da la creaziun culturala en Svizra

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR **idée suisse**



Wild auf Film



LOOK NOW!

FINE FILMS SINCE 1988 - FINE FILMS FOREVER

Nach erfolgreicher Kinoauswertung sind diese und viele weitere intelligente, feine, durchdachte, starke und spannende Filme auf DVD lieferbar. Erhältlich im guten Buch- oder DVD-Fachhandel oder direkt bei www.looknow.ch



LOOK NOW!