

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 303

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>



Fr. 9,- € 6,-

8.09

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Alain Tanner – Hommage

Werkstattgespräch:

Lutz Konermann über DER FÜRSORGER

BRIGHT STAR von Jane Campion

FISH TANK von Andrea Arnold

WELCOME von Philippe Lioret

LAW ABIDING CITIZEN von F. Gary Gray

AMERRIKA von Cherien Dabis

THE IMAGINARIUM OF DOCTOR PARNASSUS

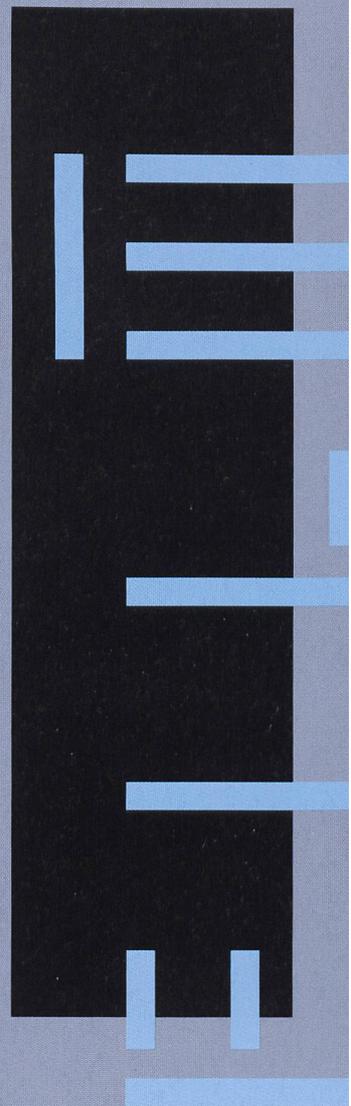
von Terry Gilliam

WHATEVER WORKS von Woody Allen

VISION von Margarethe von Trotta

www.filmbulletin.ch

> Alain Tanner
> Lutz Konermann



VOM JUCHZEN

ANERKENNEN
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

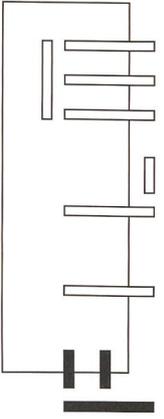
SRG SSR **idée suisse**



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

8.2009
51. Jahrgang
Heft Nummer 303
Dezember 2009

Titelblatt:
Ben Wishaw
als John Keats und
Abbie Cornish
als Fanny Brawne
in **BRIGHT STAR**
von Jane Campion



KURZ
BELICHTET

- 2 *Laudatio*
- 5 *Viennale 2009*
- 9 *Bücher*
- 12 *DVD*

FILMFORUM

- 13 **Begegnungen auf Augenhöhe**
BRIGHT STAR von Jane Campion
- 16 **Die Kamera an ihren Fersen**
FISH TANK von Andrea Arnold

HOMMAGE

- 18 **Von Bord an Land, von Land an Bord**
Alain Tanner, der am 6. Dezember achtzig Jahre alt wurde

FILMFORUM

- 28 **L. 622**
WELCOME von Philippe Lioret

NEU IM KINO

- 30 **LAW ABIDING CITIZEN** von F. Gary Gray
- 31 **THE IMAGINARIUM OF DOCTOR PARNASSUS** von Terry Gilliam
- 32 **AMERRIKA** von Cherien Dabis
- 33 **WHATEVER WORKS** von Woody Allen
- 34 **VISION** von Margarethe von Trotta

WERKSTATTGESPRÄCH

- 35 **«Timing ist alles, im grossen Bogen und im Detail»**
Gespräch mit Lutz Konermann zu DER FÜRSORGER

AUSBLICK

- 40 **In eigener Sache**

Impressum

**Verlag
Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 51
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 cgc
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

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

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Christoph Schneider,
Karlheinz Oplustil, Oswald
Iten, Irene Genhart, Frank
Arnold, Johannes Binotto,
Michael Ranze, Michael
Pekler, Pierre Lachat, Gerhard
Midding, Sascha Lara Bleuler,
Martin Walder, Stefan Volk

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Ascot Elite Entertainment,
Cinémathèque suisse,
Dokumentationsstelle
Zürich, Fama Film,
Filmcoopi, Frenetic Films,
Lutz Konermann, Look Now!,
Pathé Films, Niklaus Strauss,
Xenix Filmdistribution,
Zürich

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

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80-49249-3
Bank: Zürcher Kantonalbank
Filiale Winterthur
Konto Nr.: 3532-8.58 24 29.8

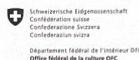
Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2009
achtmal.
Jahresabonnement
CHF 69.-/Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

© 2009 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



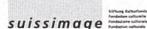
**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich**

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



Suissimage



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

förderverein ProFilmbulletin

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

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

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

Rolf Zöllig

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

Informationen und Mitgliedschaft:
foerderverein@filmbulletin.ch

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

Auszeichnung der Stadt Zürich für Verdienste in der Kulturvermittlung an die Filmkritiker Pia Horlacher und Christoph Egger

Laudatio

Die Filmkritik, die Kritik überhaupt, ist ja ein Geschäft mit Wörtern, von denen man kaum weiss, wo sie ankommen. Das Handwerk, hat einmal jemand gesagt, hat papierenen Boden, und für Vermittlungsleistungen und -mängel wird selten Garantie gegeben. Aber das Material, die Wörter eben, an die man glaubt, ist heikel und kostbar; und Verantwortung müssen Kritikerinnen und Kritiker dafür schon übernehmen, mindestens vor sich selbst, wenn sie am Morgen in den Spiegel schauen (oder in ihre Texte) und sich fragen, ob ihre Ausdrucksfähigkeit herangereicht hat an ihr Selbstbewusstsein, etwas zu sagen zu haben. Liebe Pia, lieber Christoph, ich glaube, dieser Preis ist dafür, dass Ihr jederzeit unbesorgt in Eure Spiegel habt schauen können. Ganz herzliche Gratulation! (Aber bevor Ihr ihn bekommt, müsst Ihr Euch auch einige Wörter gefallen lassen, und ich bin geehrt, dass ein paar von mir sein dürfen.)

Christoph Egger hat in einem Aufsatz im Juni gewissermassen «Abschied von der Filmkritik» genommen. Nicht von der eigenen, hoffentlich, und auch sonst war es vielleicht nicht so endgültig und dramatisch gemeint. Aber spürbare Wehmut steckte in der Warnung vor der Verelendung der trennscharfen Begriffe und dem Austrocknen der öffentlichen Auseinandersetzung über Film. Ganz logisch – und mit Recht ein wenig nostalgisch, weil die Zeiten ja auch schon besser waren – sprach er vom fundamentalen Missverständnis, die Kritik mit einer Empfehlung zu verwechseln. Oder mit der Sternenleserei. Das war richtig und gültig, und es kam noch etwas dazu: eine Hommage an den Kritiker als Liebhaber; an den, der Risiken eingeht bei der Verteidigung des Neuen; an den, der sich erschüttern lässt und selig vergehen kann «im Angesicht grosser

Kunst»; und da dachte ich: So schwärmerisch kenne ich den Christoph gar nicht recht.

Aber das war mein Fehler. Denn bald dann las ich seine Kritik zu *THE SOUND OF INSECTS* von Peter Liechi oder, wie ich lieber sagen möchte, seine Besprechung (und ich würde den Begriff gern auch in seiner durchaus magischen und beschwörenden Bedeutung benützen, aber das würde Christoph Egger vielleicht nicht so gefallen) – ich habe also, neutral ausgedrückt, seinen Text über Liechtis Film gelesen, und da wurde, was im Aufsatz über die Filmkritik so richtig und so gültig war, nun auch konkret. Von den inneren Bildern war die Rede, «die das verschwimmende Bewusstsein eines Sterbenden durchzucken». Von Todesvisionen als «verführerisch-freundliche Einladung und ... düstere Beklemmung». Von den Tönen und Bildern, die einer gefunden hat, um ein menschliches Sterben und eine gleichgültige Natur in eine Beziehung zu bringen, von den wachsenden Kreisen, die Regentropfen auf moorigen Tümpeln erzeugten; und wie der Wald «nachtschwarz» dastand und schwieg «im bleich-kalten Trost des Mondlichts». Nur ein paar Andeutungen sind das, aber glauben Sie mir: Das war nun eben mehr als eine Empfehlung, weil jemandem etwas gefallen hatte. Das stand ganz für sich und war, so wie es dastand und einfach stimmte, genau so viel Egger wie Liechi. Lassen Sie es mich ganz persönlich sagen: Da hat mich berührt, wie ein Kritiker – oder wenn ich ihn doch so nennen darf: ein Besprecher – sich berühren liess und den Mut aufbrachte zum grossen Wort fürs grosse Bild, also, um ebenfalls eins der grösseren Worte zu gebrauchen: den Mut zum Pathos, aber nicht in seiner verloderten Form als Schwulst, sondern im alten rhetorischen Sinn eines emo-



tionalen Appells. Es hätte mich, denke ich, auch berührt, wenn mir der Film nicht gefallen hätte. Selbst wenn ich ihn gar nicht gesehen hätte. Denn hier, durch diese fast schwarzromantische Altertümlichkeit, die ein ästhetisches Argument war und nicht nur ein So-vor-sich-hin-Fühlen, ist ein Überzeugungseffekt eingetreten, wie er im Kino manchmal auch vorkommt. Es hatte mit der Sprache zu tun. Mit der Genauigkeit der Übersetzung, die nicht bloss über einen Film etwas sagte, sondern auch über den Filmkritiker, der sich ja selbst der Kritik aussetzte. Weil er nämlich aus seinem durchgeschüttelten Empfinden einen präzisen Denkvorschlag destillierte. Und was, wenn nicht das, gäbe dem etwas töteligen Wort «Kulturvermittlung» Leben? Und was wäre ein grösseres Verdienst beim Vermitteln?

Es stellt sich, weil neben dem Preisträger Christoph Egger die Preisträgerin Pia Horlacher sitzt, jetzt natürlich das Problem des eleganten Übergangs. Am feinsten, rein laudatio-dramaturgisch gesehen, wäre ein schöner Kontrast, von dem man dann zu einer Synthese der Verdienste käme. Man könnte beispielsweise sagen, dass der Pia beim anglophonen Kino – dem englischen, dem australischen – das Herz eher aufgehe als dem Christoph, dem wiederum eben der Schweizer Film lieber sei als ihr, und deshalb, unter anderem, hätten sie sich bei der NZZ so prächtig ergänzt. Man hätte nicht unrecht, aber man würde die beiden hier zu einem Team zusammenschweissen, das immer ein Herz und eine Seele war in thematischen Fragen und das Heu auf der gleichen Bühne hatte. Nämlich im Unterschied. Und man nähme, kommt mir vor, beiden etwas von ihrer Kompetenz und Welt- und Heimatläufigkeit. Das will ich nicht. Lieber versuche ich, einfach aus-

zudrücken, warum ich Pia Horlacher gern lese; denn als Leser bin ich etwas unmoralisch und erwäge nicht zuerst, ob ein Film es wert sei, kulturell vermittelt, sondern, ob eine Kritik es wert ist, gelesen zu werden, und da hat man halt seine Lieblinge.

Es macht Freude, Lieblinge zu zitieren. Ein Zitat, weil man sich ja vorbereitet, las ich als Warnung: «Mit Superlativen ist das so eine Sache: Jede einigermaßen vernünftige Kritik wird sie vorsichtig austeilen, um im Ernstfall noch etwas übrig zu haben.» Das stand in der Rezension von Jane Campions *Portrait of a Lady*, der Henry-James-Verfilmung, die Pia gern mehr gemocht hätte als sie konnte. Sie hatte da die schwere Aufgabe, zweien von ihren Lieblingen gerecht zu werden und den einen, James, gegen den anderen, Campion, zu verteidigen, gewissermassen im Komparativ. Sie tat es mit äusserster Bravour – dieser Superlativ ist unvermeidlich. Sie tat es mit ihrer ironischen Hinterlist, die sich im ersten Satz eben schon andeutete, und mit ihrer seriösen Belesenheit und ihrem spielerischen Sprachtalent. Sie machte Schweres leicht, wurde aber nicht leichtfertig. Und kurzum und überhaupt: Sie liebt das Schreiben und das Kino in seinen Widersprüchen. Ihr Ernst hat Witz, und wo sie am witzigsten ist, ist sie manchmal am ernstesten. Zum Beispiel wenn ihr etwas gefällt, was ihr eigentlich gar nicht gefällt, dann schreibt sie es etwa so: «Irgendwie müsste man wohl tief ins Unbewusste einer Hollywood-versehrten Kollektivseele vorstossen, um die Tassen zu finden, die uns im Schrank abhanden gekommen sind. Besser ist, wir lassen sie dort in Frieden ruhen.» Auch das ist doch eine zu vermittelnde kulturelle Erkenntnis. So wie auch jene vom Wesen der Filmkritik, das Pia einmal beschrieb, nachdem

sie sich nach Meinung eines Verleihers an einem grossen Namen vergangen hatte (sie gab Antwort unter dem Untertitel: «Was die Kritik dürfen können müsste, aber nicht fürchten müssen sollte»): «dass nämlich jede Rezension – entgegen allem Getue, das einzelne Vertreter um sich und ihre Funktion machen – nicht mehr und nicht weniger ist als eine mehr oder weniger kompetente Meinungsäusserung. Wieviel mehr oder weniger ... werden Leser und Leserinnen selber zu entscheiden haben. Das können sie aber erst, wenn der Kritiker, die Kritikerin sich nicht um eine Meinung drücken. Ins Hundeheim verdrücken dürfen wir uns erst, wenn Goethes Nachfolger uns nicht nur rhetorisch, sondern tatsächlich totschiessen wollen. Die Gefahr ist so gross aber nicht; vermutlich würden die Künstler uns all unserem Geklaff zum Trotz schmerzlich vermissen. Schliesslich labern wir sie ja auch immer wieder mit freudiger Hingabe voll.»

Item: Pia Horlacher und Christoph Egger haben gewiss nicht immer Recht, aber sie haben immer Stil gehabt und haben sich nicht gedrückt und sind grossartige Filmkritiker, und erlauben Sie mir noch einige Bemerkungen zur Preiswürdigkeit dieser beiden.

Zuerst eine mit den Worten eines anderen Kritikers, des grössten und bescheidensten von allen, Alfred Polgar, der hier in Zürich begraben ist auf dem Friedhof Sihlfeld: «Dass in diesen Kritiken viel Arbeit steckt, Form-Mühe, Mühe um den präzisesten Ausdruck, das deutlichste Bild, die inhaltssatteste, knappste Formulierung, will ich nicht verschweigen, denn am Ende könnte der freundliche Leser es nicht bemerken. Oh, man möchte nicht glauben, was für Plage es oft macht, den Nagel so zu biegen, dass er auf den Kopf getroffen ist ...»

Ein Zweites aus eigener Erfahrung: Dass nämlich die beiden immer ganz reizende, liebenswürdige und respektvolle Redaktoren waren. Lesern kann das egal sein. Mitarbeiter hingegen brauchen so etwas ja wie das liebe Brot beim Versuch, die eigenen Nägel zu biegen.

Ferner will ich darauf hinweisen, dass das Herz der beiden nicht nur am Kino hängt, gottlob, denn das ist das Schlimmste, was einem Filmkritiker passieren kann. Aber Christoph Egger versteht nicht nur den Film, sondern auch den Gesang der Wale. Und Pia Horlacher hat während einer Olympiade im NZZ-Sportteil bewiesen, dass sie auch Sinn und Worte hat für die Ästhetik des Hammerwerfens und die dabei produzierten Geräusche.

Und ein Allerletztes: Lust und Eignung zum Magistralen und Pädagogischen waren tatsächlich selten festzustellen. Zum Pöpstlichen schon gar nicht. Was sie taten und tun, hoffentlich weiterhin, taten sie immer aus Liebe zu einer Sache, glaube ich, und nicht aus Hang zur Vermittlungs-Autorität. Sie werden ab jetzt bestimmt nicht mit einem imaginären Schild herumlaufen, auf dem steht: «preisgekrönter Kulturvermittler». Denn ich denke, es ist ihnen auch das Stück skeptischer Unernst geblieben, das Kino als das zu sehen, was es oft ist: ein zwar teures, aber doch flüchtiges Ding. Und die Filmkritik als das, was sie manchmal auch ist: das Spiel, in dem man Wörter, an die man glaubt, möglicherweise in den Wind spricht oder aufs Wasser schreibt. Deshalb – nicht vor allem, aber auch – haben Pia Horlacher und Christoph Egger diesen Preis verdient.

Christoph Schneider

Die Laudatio, gehalten am 16. November im Filmpodium Zürich, wurde um die Ein- und Ausleitungssätze gekürzt.

Es lohnt sich, die Wochenzeitung WOZ zu lesen, ... weil

sie ein erstklassiges Statussymbol ist. ●●● weil zwanzig Minuten Desinformation pro Tag Ihre geistige Gesundheit gefährden können. ●●● weil sie wie eine süsse Erdbeere im bitter-faden medialen Einheitsbrei ist. ●●● weil man damit politisch korrekt das Cheminéefeuer anzünden kann. ●●● weil sie ein Stachel im Fleisch des Law-and-Order-Flügels der SP ist. ●●● weil sie schon 1994 vor den Risiken des Derivatehandels gewarnt hat (und die aktuelle Krise erstaunlich genau vorausgesagt hat). ●●● weil die WOZ sich zu 80% aus LeserInneneinnahmen finanziert – das garantiert ihre redaktionelle Unabhängigkeit. ●●● weil diese Zeitung keinem Medienkonzern, keiner Partei und keinem dubiosen Investor gehört – sondern den MitarbeiterInnen. ●●● weil die WOZ eine gute Zeitschrift ist! ●●● weil bei der WOZ zudem jede Zeile ihren Preis wert ist. ●●● weil sich die WOZ jede Woche für eine bessere Welt engagiert. ●●● weil die WOZ die Schreibwerkstatt der Schweiz ist. ●●● weil keine andere Zeitung mit so wenig Mitteln so differenzierte Berichte liefert. ●●● weil die WOZ mit etwas mehr Mitteln noch besseren Journalismus machen könnte. ●●● weil die WOZ überhaupt zu wenig wahrgenommen und zitiert wird. ●●● weil es gut für den Humor ist. ●●● weil es die grauen Zellen anregt. ●●● weil der WOZ das Weltblatt «Le Monde diplomatique» gratis beigelegt wird. ●●● weil WOZ-Lesen Begeisterung für Subkultur weckt. ●●● weil das politische Bewusstsein dann endgültig wach wird. ●●● weil man endlich lesen darf! ●●● weil es LeserInnen frecher macht. ●●● weil die WOZ das Binnen-I erfunden hat. ●●● weil die WOZ sich in Hintergründen auskennt. ●●● weil die WOZ den schönsten Redaktionshund hat. ●●● weil Dinge neu zu denken sexy ist. weil sie den Dingen dort auf den Grund geht, wo andere nur dranbleiben. ●●● ●●● weil die Woche erst losgeht, wenn die WOZ im Briefkasten ist. ●●● weil la crise existe. ●●● weil la crise existe immer noch. ●●● weil sie im Zug nicht auf den Sitzen herumliegt. ●●● weil die WOZ Seiten sinnvoll füllt und so Papier, Wasser und Farbe spart. ●●● weil die WOZ für die LeserInnen schreibt und nicht für die Werbewirtschaft. ●●● weil nicht alles in der Schweiz feige ist. ●●● weil kritisch sein keine Haltung, sondern eine Wochenzeitung ist. ●●● weil Sie in der WOZ lesen können, was die anderen Zeitungen vergessen haben. ●●● damit Sie die «Weltwoche» nicht mehr lesen müssen. ●●● weil sie die besten AuslandskorrespondentInnen hat. ●●● weil sie die schönsten Aufschlagsseitenkarikaturen hat. ●●● weil die Palme Olaf Wasser braucht. ●●● weil es Mut braucht, WOZ-Thesen zu vertreten. ●●● weil ich doch nicht blöd bin. ●●● weil die WOZ die Zukunft mitdenkt. ●●● weil die WOZ die UBS noch nicht übernommen hat. ●●● weil die WOZ nur in Zürich sitzt, aber über den Rest der Welt schreibt. ●●● weil die WOZ Aale liebt und auch Wahlen. ●●● weil die WOZ eine Sportseite hat, die auch Nicht-Sport-Interessierte interessiert. ●●● weil ich die Welt Woche für Woche besser verstehen lerne. ●●● weil die WOZ die schönste Werbung macht. ●●● weil Sie bei uns finden, was Sie schon immer über die Welt wissen wollten. ●●● weil die WOZ die Wahrnehmung schärft. ●●● weil bei uns noch recherchiert wird. ●●● weil die WOZ Doping für Ihren Geist ist. ●●● weil sie das Gelbe vom Ei ist. ●●● weil es nur 235 Franken kostet, sich für ein ganzes Jahr eine eigene Meinung zu leisten.

WOZ DIE WOCHENZEITUNG

Wenn die Blätter treiben Viennale 2009



LE STREGHE.
FEMMES ENTRE ELLES
Regie: Jean-Marie Straub



LOURDES
Regie: Jessica Hausner



36 VUES DU PIC ST. LOUP
Regie: Jacques Rivette



THE WORLD'S
GREATEST SINNER
Regie: Timothy Carey

Wer einmal im Oktober bei der Viennale war, der wird wohl immer an die Stadtparkseite des Stubenring denken, wenn er bei Rilke liest: «... und wird in den Alleen hin und her unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.» Vom zentralen Ort der Viennale, dem prächtigen Gartenbaukino, sind es nur ein paar Schritte hinüber in den Stadtpark. Mit etwas Glück kann man sich zwischen zwei Filmen in die Herbstsonne setzen, und am späteren Nachmittag lässt der Blick in die matt verfärbten Alleen unweigerlich an Rilkes Zeilen denken.

Nach eigenem Bekenntnis erzählt Viennale-Direktor Hans Hurch seit Jahren bei einer bestimmten Vorführung dieselbe Geschichte. Dass nämlich eine Wiener Tageszeitung, die von seiner Ernennung nicht begeistert war, geschrieben habe, nun müsse man befürchten, dass im Gartenbaukino bald Filme von Jean-Marie Straub laufen. Der Vertrag von Hurch ist gerade verlängert worden, und tatsächlich sind die Straub-Filme bei der Viennale inzwischen Tradition. Dieses Jahr waren neben dem immer noch rätselhaften *DER BRÄUTIGAM, DIE KOMÖDIANTIN UND DER ZUHÄLTER* von 1968 zwei kürzere Filme zu sehen, die Straub nach dem Tod von Danièle Huillet gedreht hat: *LE GENOU D'ARTÉMIDE* und *LE STREGHE, FEMMES ENTRE ELLES*. Vorlage sind wieder Cesare Pavese's «Gespräche mit Leuko». In *LE STREGHE* spricht die Zauberin Kirke auf einer Waldlichtung mit ihrer Gefährtin Leuko über die Unsterblichkeit, die Männer und ihr Abenteuer mit Odysseus, dabei erhält jede Nuance des Lichts, der Körperhaltung und der Intonation Präsenz.

Die Straub-Filme sind eine für die Viennale durchaus bezeichnende Tradition. Da die Viennale ihr Programm zum grossen Teil aus Filmen zusammenstellt, die schon auf anderen Festi-

vals zu sehen waren, hat sie auch den Vorteil, daraus die interessantesten Filme einsammeln zu können. Wohlweislich beschränken sich die Macher nicht darauf, die Greatest Hits der früheren Festivals nachzuspielen, sondern treffen eine eigenwillige Auswahl mit vielen eigenen Akzenten. Mit ihrer unübersehbaren Neigung zu schwierigeren Autorenfilmen bietet die Viennale einen anspruchsvollen Querschnitt, der auf ein interessiertes Publikum stösst. Schön an diesem Festival ist natürlich auch, dass es in einer angenehmen entspannten und anregenden Atmosphäre stattfindet. So fand *Rudolf Thomes* elliptisches Ehe-Märchen *PINK* in Wien eine viel bessere Aufnahme als bei der Berlinale, wo es in einer Sonderreihe untergegangen war.

Aus dem exzellenten Hauptprogramm ragten nach meinem Eindruck zwei Filme hervor. *Jessica Hausners* *LOURDES* erscheint vom Stoff her nicht sehr vielversprechend, ist aber so grossartig gespielt und inszeniert, dass einen die Geschichte von der möglichen Wunderheilung Sylvie Testuds in ihren Bann zieht, auch wenn – mit Absicht – viele Fragen offen bleiben. *36 VUES DU PIC ST. LOUP* ist eine magisch abgeklärte Zusammenfassung bekannter Motive von *Jacques Rivette*, bei der ein kleiner Zirkus in Südfrankreich die Stelle einnimmt, die bei ihm oft das Theater hat, und in der Sergio Castellitto, Jane Birkin und die Zuschauer sich hypnotisch dem Geheimnis einer lange zurückliegenden Tragödie nähern. In ihrer charmanten Ansprache machte Jane Birkin zum Glück Hoffnung auf einen weiteren Film von Rivette.

Zusammen mit dem Filmmuseum veranstaltete die Viennale eine gross angelegte Retrospektive, die von der Kritikerlegende Jonathan Rosenbaum unter dem Titel «The Unquiet Ameri-

can» zusammengestellt worden war. Es ging um «transgressive comedies from the U.S.». Was das genau war, blieb trotz hilfreicher Kategorisierung und Rosenbaums Erläuterungen im Katalog einigermaßen schleierhaft. Die beim Publikum sehr beliebte Reihe überraschte mit markanten Auslassungen – etwa Woody Allen und Mel Brooks – und geizte ein wenig mit Entdeckungen, doch dazu gehörten zum Beispiel Kurzfilme von *Manuel de Landa* und *Owen Land* und die in Europa wenig bekannten Filme von *Albert Brooks* und *Elaine May*. Wenn man sich nicht allzu viele Gedanken über die Auswahlkriterien machte, konnte man jedenfalls viel Vergnügen haben, mir gefiel am besten *Frank Tashlins* *ARTISTS AND MODELS* (1955) mit Dean Martin und Jerry Lewis und der ganz jungen *Shirley MacLaine*.

Mit ihren Anfängen im Autorenkino, den neuen Hollywood-Erfolgen und der anhaltenden Treue zu Aussenseiter-Produktionen ist *Tilda Swinton* die ideale Verkörperung eines Stars für die Viennale. Ihr war eine umfangreiche Hommage gewidmet, und sie wurde der Rolle als Festivalkönigin in jeder Hinsicht gerecht. Das Hauptereignis war eine Gala-Vorstellung von *ORLANDO*, am nächsten Tag gab es aber auch zwei sehr persönliche kleine Filme, die sie mit *Cynthia Beatt* in Berlin gemacht hat. Auf dem Fahrrad ist sie in *THE INVISIBLE FRAME* im Sommer 2009 auf den Spuren ihrer Fahrt entlang der damaligen Berliner Mauer in *CYCLING THE FRAME* von 1988 unterwegs. Natürlich konnten Filme von *Derek Jarman*, *MICHAEL CLAYTON* und *JULIA* nicht fehlen, doch auch der eher unbekannt *Lake-Tahoe-Krimi* *THE DEEP END* war sehenswert, in dem *Tilda Swinton* die Paraderolle einer Mutter hat, die ihrem gefährdeten Sohn helfen will und ans kriminelle Milieu

gerät. Als eigenen Lieblingsfilm hatte sich *Tilda Swinton* wegen der beeindruckenden Rolle des *Esels Bressons* *AU HASARD BALTHAZAR* ausgesucht.

Ein weiteres Tribute galt dem philippinischen Regisseur *Lino Brocka* (1939–1991), der unter dem Marcos-Regime subversive Melodramen und Krimis gedreht hatte. Begleitet wurde die Reihe von einigen neuen Produktionen von den Philippinen, die sich auf Brockas Werk beziehen.

Ein Tribute der besonderen Art widmete sich dem exzentrischen Schauspieler und Regisseur *Timothy Carey* (1929–1994). Bei uns ist er am ehesten durch seinen Auftritt in *PATHS OF GLORY* bekannt, bei dem er so exzessiv die Todesangst eines zur Exekution vorgesehene Soldaten spielt, dass die Szene bei einem weniger mutigen Regisseur als *Stanley Kubrick* unweigerlich der Schere zum Opfer gefallen wäre. *Carey* drehte mit wenig Geld und viel Engagement auch einige Filme als Autor, Regisseur und Hauptdarsteller, die aber kaum vorgeführt wurden. An *US-Colleges* erwarb er sich einen gewissen Ruf durch seine höchst eigenwilligen, mit eigenen Gedichten gespickten Einführungsreden. In *THE WORLD'S GREATEST SINNER* (1962), an dem er fast zehn Jahre lang arbeitete, spielt er einen Mann, der seinen Job aufgibt, eine eigene Religion und Partei gründet und sich «God» nennt. Das klingt blasphemisch, läuft aber am Schluss doch auf eine Art Gottesbeweis hinaus, eine schräge Kuriosität mit der Musik des jungen *Frank Zappa* und vielen inhaltlichen Gewagtheiten, die vielleicht nicht ganz die Begeisterung verdienten, mit der sie in Wien präsentiert wurden.

In der vielfältigen Dokumentarfilmsektion der Viennale beschäftigte sich der *Nouvelle-Vague-Veteran* *Luc Moullet*, ausgehend von der Tat eines

Neu in der Reihe »Film-Konzepte«

2009/7
edition text+kritik
Film-Konzepte 15Herausgegeben von
Thomas Koebner und Fabienne Liptayn
e
u**Die jungen
Mexikaner****Heft 15
Die jungen Mexikaner****116 Seiten, € 17,80
ISBN 978-3-86916-025-2**

Sie kennen keine Grenzen. Sie arbeiten in ihrer Heimat, aber auch in und für Hollywood, ohne ihre anspruchsvollen Themen und komplexen Erzählweisen zu verleugnen oder die starke Verbindung nach Mexiko zu kappen. Das Heft versammelt Porträts und Werkanalysen zum Neuen Mexikanischen Kino. Im Einzelnen werden vorgestellt: der Regisseur und Produzent Alejandro González Iñárritu, die Regisseure, Autoren und Produzenten Guillermo del Toro und Alfonso Cuarón, die Schauspielerin, Regisseurin und Produzentin Salma Hayek sowie der Schauspieler Gael García Bernal.

2009/10
edition text+kritik
Film-Konzepte 16Herausgegeben von
Thomas Koebner und Fabienne Liptayn
e
u**Neil
Jordan****Heft 16
Neil Jordan****etwa 100 Seiten, ca. € 19,-
ISBN 978-3-86916-026-9**

Mit Neil Jordan rückt ein Regisseur in den Fokus, der bislang kaum gewürdigt wurde, gleichwohl aber zu den bedeutendsten Vertretern des zeitgenössischen Autorenkinos zählt. Zu seinen Filmen gehören u. a. »The Company of Wolves« (1984), »Michael Collins« (1996), »The Crying Game« (1992) und »The End of the Affair« (1999). Das Heft begibt sich auf die Entdeckungsreise durch ein Werk, das – höchst aktuell – von der Gewalt geprägten Geschichte Irlands ebenso wie von weltfremden Bildimaginationen der Märchen und Träume erzählt.

et+kedition text + kritik
Levelingstraße 6a info@etk-muenchen.de
81673 München www.etk-muenchen.de**L'ENFER D'HENRI-GEORGES
CLOUZOT**
Regie: Serge Bromberg

Verwandten, in *LA TERRE DE LA FOLIE* mit verstörenden Aspekten seiner Heimat an den Meerälpfen. Er entdeckt eine auffallende Häufung von Wahnsinn in der Bevölkerung, die sich in bizarren Bluttaten niederschlägt. Moulet tritt selbst vor die Kamera, lässt Zeugen berichten und spekuliert über die Ursachen. Die ernsthafte Untersuchung ist dabei von tiefschwarzem Humor durchsetzt. *Abel Ferrara* zeichnet in *NAPOLI NAPOLI* ein hoffnungsloses Bild von Neapel, indem er Reportageartikel mit inszenierten Erzählungen mischt, was erstaunlich gut funktioniert. *Werner Herzogs* *ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD* hatte neben phantastischen Bildern aus der Antarktis einen im atemlosen Duktus vom Regisseur selbst in Englisch gesprochenen Kommentar, dem man mit Vergnügen zuhörte. Bei *L'ENFER D'HENRI-GEORGES CLOUZOT* ist es *Serge Bromberg* gelungen, die seit Jahrzehnten unter Verschluss gehaltenen Aufnahmen des gescheiterten Filmprojekts von Clouzot zu sichern und in eine vorführbare Form zu bringen. An den psychedelischen Porträts von *Romy Schneider* hatte sich der Perfektionist Clouzot obsessiv verbissen, immer wieder liess er sie als von der Eifersucht ihres Mannes inspirierte Visionen neu aufnehmen, bis er den Film, der schon tief im Drehunglück steckte, wegen eines Herzinfarkts aufgeben musste. Sehr geschickt rekonstruiert die Dokumentation die originale Story und erzählt dabei die wahrscheinlich noch spannendere Geschichte der Dreharbeiten dieses Films, den es nach dem Willen der Kinogötter nicht geben sollte.

Karlheinz Oplustil

Kurz belichtet**SHERLOCK JR.**
Regie: Buster Keaton

Komiker

Buster Keaton

Noch bis Ende Dezember ist im *Stadtkino Basel* eine umfangreiche *Buster-Keaton-Retrospektive* zu sehen. Selbstverständlich soll man jede Gelegenheit nutzen, sich mit dem Werk dieses genialen Komikers mit dem maskenhaften Gesicht und der unwahrscheinlichen Präzision zu vergnügen. Was diese Retro aber zu einem besonderen und einmaligen Ereignis macht, ist die schöne Idee, die Filme jeweils mit Live-Musik unterschiedlichster Art und in unterschiedlichster Besetzung begleiten zu lassen: So etwa *SHERLOCK JR.* von »die_freakshow«, einer Musikformation bestehend aus zwei Kontrabässen und einem Akkordeon (9. 12.); *COLLEGE* von der David-Klein-Band, einer vom Basler Saxophonisten *David Klein* zusammengestellten frei improvisierenden Jazzband (11. 12.). Der als Stummfilmkomponist und Pianist bestens bekannte *Aljoscha Zimmermann* wird mit seiner Tochter *Sabrina* (Violine) zu *GO WEST* spielen (13. 12.); *Katharina Schamböck* (Violine) und *Virginia Breitenstein* (Klavier) werden sich bei ihrer Begleitung von *SPITE MARRIAGE* (16. 12.) bei der spätromantischen und der Avantgarde-Musik bedienen. Mit Live-Elektronik werden der Perkussionist *Gregor Hilbe* und der Audiodesigner *Volker Böhm* bei *BATTLING BUTLER* (18. 12.) präsent sein. Zu *THE CAMERAMAN* (20. 12.) wird die »Basler Menuettwerkstatt«, *Samuel Y. Bornand* (Querflöte) und *Lucas A. Rössner* (Fagott), zu hören sein. Virtuos wie immer wird *André Desponds* auf dem Klavier zu *STEAMBOAT BILL, JR.* spielen (23. 12.), während *Hans Hassler* *OUR HOSPITALITY* mit seinem Akkordeon untermaulen wird (27. 12.). Den Abschluss findet die Reihe mit *THE GENERAL*, begleitet von *Benedikt Vonder Mühl* (Kontrabass),

PLAYTIME
Regie: Jacques Tati



MODERN TIMES
Regie: Charles Chaplin



REISENDER KRIEGER
Regie: Christian Schocher



ANGRY MONK
Regie: Luc Schaedler



Markus Lauterburger (Schlagzeug) und Till Wyler (Violoncello) am 30. Dezember.

www.stadtkinobasel.ch

Jacques Tati

«Tatis Körpersprache ist höchst sinnvoll darauf organisiert, seinen Augen nichts entgehen zu lassen, und was ihn gehen lässt, ist das, was die Welt ihn sehen lässt; sein Gang ist bestimmt von der Beobachtung der Wirklichkeit. So sind auch seine Filme eingerichtet: das Komische ist nichts, was dem Wirklichen hinzuerfunden wird, sondern das Wirkliche selbst, betrachtet aus der Perspektive des aufrechten, selbstbewussten, stoisch federnden Gangs. Da wird nichts nachdrücklich demonstriert in Nah- oder Detailaufnahme, die bevorzugte Ansicht ist die Totale oder Halbtotale, die den Komiker nicht aus der Welt, in der er lebt, isoliert. Da ist er der Bilderrahmer, der die Welt nicht inszeniert mit allen Abstufungen von der Totalen bis zum Close-up, sondern sie so kadriert, wie sie in Augenhöhe erscheint.» (Peter W. Jansen in Filmbulletin 3.2000)

Das Zürcher Xenix zeigt ab 25. Dezember das Gesamtwerk von Jacques Tati – in hervorragenden Kopien, so etwa die restaurierte Farbversion von *JOUR DE FÊTE*, die sorgfältigste restaurierte Fassung von *LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT* mit farbiger Schlusseinstellung; oder aber seinen letzten Film *PARADE*, eine warmherzige Hommage an die Zirkuswelt, in einer brandneuen Kopie. Neben *MON ONCLE* wird auch *MY UNCLE* gezeigt werden, die 2004 restaurierte englische Fassung der wunderbaren Technik-Satire, da die Restaurierung der französischen Fassung noch etwas dauern wird und diese Kopie dem Vernehmen nach hervorragend restauriert wurde.

Zu sehen sein werden auch ein Kurzfilmprogramm mit *SOIGNE TON GAUCHE*, *L'ÉCOLE DES FACTEURS*, *COURS DU SOIR* und *FORZA BASTIA*, Tatis «Dokumentarburleske» über den Sieg des SEC Bastia über PSV Eindhoven, der den korsischen Fussballverein 1978 in die Uefa Cup-Endrunde brachte; und *TATI SUR LES PAS DE MONSIEUR HULOT*, ein Dokumentarfilm über Leben und Werk von Jacques Tati von seiner Tochter *Sophie Tatischeff*, die als Cutterin bei *PLAYTIME*, *TRAFIC* und *PARADE* mit ihrem Vater zusammengearbeitet hatte.

«*PLAYTIME* ist, wie *MODERN TIMES*, der Abschied von den Schönheiten der alten Zeit und gleichzeitig, welch ein Widerspruch, Technik- und Zivilisationsschelte im Cinemascope-Verfahren, das sich selbst nur dem technischen Fortschritt verdankt. Grösser, aufwendiger ist kein Film von Tati gewesen als ausgerechnet der Film, der, auf Anweisung Tatis, nur in Kinos mit Projektionen im 70mm-Format laufen durfte.» Das Xenix schenkt sich und uns zum Auftakt seines 30-Jahr-Jubiläums die einmalige Vorführung (am 4. Januar, Spielort Volkshaus) der restaurierten Originalversion von *PLAYTIME* im 70mm-Format, Gerhard Midding wird in den Film einführen.

www.xenix.ch

Charles Chaplin

Bis zum 7. Januar zeigt das Österreichische Filmmuseum in Wien das Gesamtwerk von *Charles Chaplin* – von seinem ersten Auftritt in *MAKING A LIVING* (1914) bis zu seinem letzten Film *A COUNTESS FROM HONG KONG* mit Marlon Brando und Sophia Loren von 1967. Die Reihe zeigt auch eine Anzahl von Dokumentarfilmen über Werk und Leben des grossen Komikers.

www.filmmuseum.at

Das andere Kino

Director's Cut

«*REISENDER KRIEGER* ist», so Christian Schocher, «das Porträt eines Landes und das Porträt eines Mannes, der dieses Land bereist; ein einsamer Trip durch die Fassaden eines Landes, das nach Money, Milk and Honey stinkt, nach Business, Blei und Beton, nach erstickten Gefühlen und niedergewalzten Träumen.» Besser lässt sich der Inhalt von Schochers Film nicht zusammenfassen. ... Mit einer Idee (ohne festes Drehbuch), einem Kleinstteam (Schocher, Clemens Klopfenstein hinter der Kamera und Tonmann Hugo Sigris) begab man sich, zusammen mit dem Schauspiel-Laien Willy Ziegler, auf Schweizerreise, liess Ziegler die fiktive Figur des Kriegers mimen, die er selbst mit sich, seinen Erfahrungen und seiner Vergangenheit ausfüllte und mitbestimmte. Eine fiktive Figur wird der dokumentarischen Realität ausgesetzt, von einer diskreten und unaufdringlichen Kamera beobachtet, einer Kamera, die sich Zeit nimmt, dem Zuschauer Zeit lässt.» (Walter Ruggle in Filmbulletin 124, März 1982) Das Filmpodium Zürich zeigt diesen «filmischen Unterlebensuntersuch», das Ereignis der Solothurner Filmtage von 1982, in seinem Januar-Programm in der Fassung, die Christian Schocher 2008 als «Director's Cut» veröffentlichte – mit 142 Minuten «ausnahmsweise nicht länger, sondern kürzer als das Original, in der klaren, präzisen Form, von der ich immer geträumt habe» (Schocher). Am 13. Januar wird Christian Schocher im Filmpodium anwesend sein.

www.filmpodium.ch

Kino Rosental

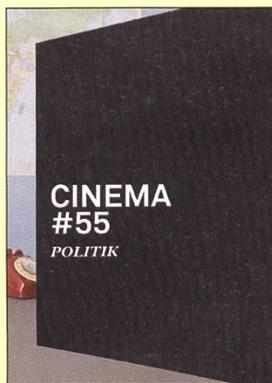
Seit zehn Jahren wird das *Kino Rosental* in Heiden von einer Genossen-

schaft geführt. 1935, mitten in der Wirtschaftskrise, wurde das Kino eröffnet, 1967 übernahm Gallus Heeb den Betrieb und führte ihn als Kinoenthusiast nebenher durch harte Zeiten. 1999 übernimmt die Genossenschaft die Geschäfte und macht das Kino Rosental mit seinem Programm aus aktuellen Filmen, Specials, «KinoKlapp», dem Kino für Kinder und »Kinoteens«, dem Programm für Jugendliche, wie dem Reprisenkino «Kinomol» und dem «Cinéclub» das Kino aus den fünfziger Jahren (es steht nach sanfter Renovation seit 2000 unter Denkmalschutz) zum attraktiven Treffpunkt nicht nur der unmittelbaren Gegend. Die Genossenschaft zeigt zur Feier ihres zehnjährigen Bestehens am 11. Dezember unter dem Titel «Sequenz» die neuesten Werke der St. Galler Animationsfilmszene, in Anwesenheit der Filmschaffenden.

www.kino-heiden.ch

Tibet

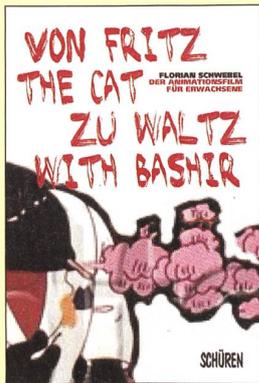
Das *Kinok* in St. Gallen zeigt im Dezember unter dem Titel «Tibet – Mythos und Realität» vier Dokumentarfilme, die das eher klischierte Bild, das man im Westen vom Land unter dem Himalaya hat, aufbrechen. *ANGRY MONK* von *Luc Schaedler* zeigt anhand des Porträts des buddhistischen Lamas Gendun Choephel ein Tibet im Widerstand. In *DIE SALZMÄNNER VON TIBET* folgt *Ulrike Koch* vier Nomaden auf ihrer rituellen Reise zu den Salzseen in der Hochebene Nordtibets – Pio Corradis Kamera vermittelt grandiose Eindrücke einer urtümlichen Landschaft, durch die Menschen wie Traumwandler ziehen. *Martin Saxers JOURNEYS WITH TIBETAN MEDECINE* zeichnet anhand der Ärztesfamilie Badmayev über vier Generationen die Verbreitungswege tibetanischer Heilkunst in



Cinema 55: Politik

Schweizer Filmjahrbuch
208 S., Pb., viele Abb.
€ 22,00/SFr 38,00 UVP

Ist nicht jeder Film letztendlich politisch? Die Frage ist nicht neu, unser Ziel ist es, sie neu und überraschend zu beantworten. Cinema 55 untersucht Film als Spiegel der Zeit, spürt das politisch Unkorrekte im Film ebenso auf wie das Korrekte, thematisiert Zensur und Propaganda und hinterfragt die politische Ausrichtung des Mainstream-Kinos.



Florian Schwebel
Von Fritz the Cat zu Waltz with Bashir: Der Animationsfilm für Erwachsene und seine Verwandten
172 S., Pb., viele Abb.
€ 22,90/SFr 39,40 UVP
ISBN 978-3-89472-691-1

Die faszinierende Geschichte des Animationsfilms für Erwachsene von den Anfängen bis zur Gegenwart zeigt die Surrealisten, grellen Überspitzungen gesellschaftlicher Zustände und die verfremdete Ästhetik dieses Genres.

www.schueren-verlag.de **SCHÜREN**

Fachrichtung Film an der Zürcher Hochschule der Künste



Studiengang Bachelor of Arts in Film
Anmeldung: 12. Februar 2010

Studiengang Master of Arts in Film
Anmeldung: 26. Februar 2010

<http://film.zhdk.ch>

z hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film
Zürcher Fachhochschule

RESERU/NETZWERK
CINEMA CH

MOUVEMENTS DU DÉSIR
Regie: Léa Pool



IM REICH DER SINNE
Regie: Nagisa Oshima



den Westen nach – uralte Heilkunst, die sich durchaus den lokalen Gegebenheiten anpasst. Für TIBET ZWISCHEN MUSEUM UND MODERNE hat *Zhibin Fu* mit Mönchen und Hirten, einem tibetanischen Politologen und einer Betreiberin einer Karaoke-Bar in Lhasa gesprochen, um das fesselnde Ineinandergreifen von Alt und Neu zu zeigen.

www.kinok.ch

Léa Pool

Im Januar lädt das *Filmfoyer Winterthur* zu einer «Rencontre avec Léa Pool» ein. Gezeigt werden *ANNE TRISTER* (5.1.), *À CORPS PERDU* (12.1.), *LA DEMOISELLE SAUVAGE* (19.1.) und *MOUVEMENTS DU DÉSIR* (26.1.), Geschichten mit «komplexen narrativen Strukturen», in denen «Bilder der Vergangenheit, Obsessionen und Träume virtuos mit den eigentlichen Handlungssträngen verknüpft» werden (Doris Senn in ihrem Porträt von Léa Pool in Filmbulletin 1.09).

www.filmfoyer.ch

Visions du réel on Tour

Das Leidige für "normale" Kinogänger an Festivals ist, dass man in der jeweiligen Festivalberichterstattung zwar lesen kann, was für interessante Filme jeweils gelaufen sind, es aber doch je länger je seltener vorkommt, dass man den einen oder andern Programm-Lichtblick auch zu sehen bekommt. Deshalb ist es sehr erfreulich, dass spezialisierte Festivals sich – sofern möglich – während der Nicht-Festivalzeit auf die Reise begeben und den einen oder andern hervorragenden Beitrag aus dem Programm anderswo zeigen. So etwa auch *Visions du réel*, das Dokumentarfilmfestival von Nyon, das mit «Visions du réel on tour» im Kino

Riff Raff in Zürich im monatlichen Rhythmus eine Sonntagsmatinee mit anschließender Diskussion bestreitet. Am 20. Dezember ist *COOKING HISTORY* von Peter Kerekes zu Gast, ein origineller und gelungener Versuch, anhand der «Gastronomie in Uniform», das heisst der militärischen Küche eine Geschichte der grossen Konflikte des zwanzigsten Jahrhunderts zu schreiben. Am 17. Januar wird *BASSIDJI* von Mehran Tamadan gezeigt. Der Autor hat Mitglieder der Bassidji – einer 1980 gegründeten Volksmiliz, die aktuell als islamische Revolutionsgarde fungiert – befragt, um die Prinzipien eines totalitären Diskurses zu verstehen versuchen.

www.riffraff.ch, www.visionsdureel.ch

Nagisa Oshima

Der japanischen Filmregisseur Nagisa Oshima wird heutzutage vor allem mit seinem "Skandalfilm" *IM REICH DER SINNE* von 1976, die Geschichte einer sexuellen Obsession bis zum Tode, assoziiert. Wie reich und von produktiven Widersprüchen strotzend sein Gesamtwerk ist, kann man im *Filmpodium* Zürich erleben: die erste Gesamtschau von Oshimas Kinofilmen seit mehr als zwanzig Jahren macht im Januar/Februar nach Edinburgh, Helsinki, Turin und Wien auch in Zürich halt. Die Retrospektive mit grösstenteils neuen Kopien ist eine Chance, das Werk des als «japanischer Godard» apostrophierten, 1932 in Kyoto geborenen und eher zufällig zum Film gekommenen Oshima in seiner vielfältigen, experimentierfreudigen und durchaus unterhaltsamen Gestalt neu zu entdecken.

www.filmpodium.ch

Hommage an Schauspieler



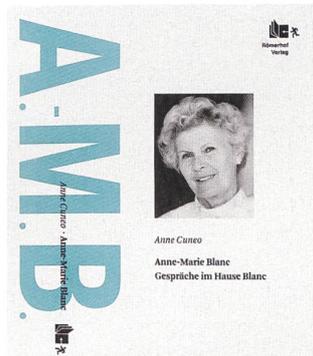
Bruno Ganz

«Der zeitlos Zeitgemässe» nennt das Kulturmagazin *Du* den Theater- und Filmschauspieler *Bruno Ganz*, dem es seinen Themenschwerpunkt der November-Ausgabe (Nummer 801) gewidmet hat. Daniele Muscionico betitelt ihren wehmütigen Versuch, den Theaterschauspieler Bruno Ganz zu fassen, mit «Lob eines Versteckspielers», während der kritische Blick von Wolfram Knorr unter dem Titel «Berüchtigte Ferne» den Filmschauspieler Bruno Ganz ins Visier nimmt. Michael Böhm setzt sich unter dem Titel «Grenzen der Aufklärung» mit Bruno Ganz als Hitler-Darsteller in Oliver Hirschbiegels *DER UNTERGANG* auseinander. Schön und aufschlussreich zu lesen sind die Gespräche mit Bruno Ganz – zum aktuellen Theater und über seine Kinoarbeit etwa –, und Wim Wenders wie Otto Sander. Unter dem Titel «Annäherungen» sind Beobachtungen verschiedenster Menschen, die mit Ganz zusammengearbeitet haben, versammelt – etwa von Fredi M. Murer, Christoph Schaub, Jean-Pierre Hoby und Corinna Glaus. Schön, dass das Titelmotiv nicht einen schwerblütigen, sondern einen selbstironischen, quasi augenzwinkernden Bruno Ganz zeigt; die Illustrationen im Innern sind, vor allem was die Theaterarbeit angeht, vielseitig und spannend, für den Filmbereich hätte man sie sich doch etwas vielfältiger gewünscht.

Du. Das Kulturmagazin. Nummer 801, November 2009. Fr. 20.–, € 15.–

Anne-Marie Blanc

Keine Biographie im eigentlichen Sinn ist es geworden, sondern ein langes Gespräch mit einer Freundin entlang den Stationen ihrer gemeinsamen Begegnungen, das Buch, das *Anne Cuneo* über die Schauspielerin

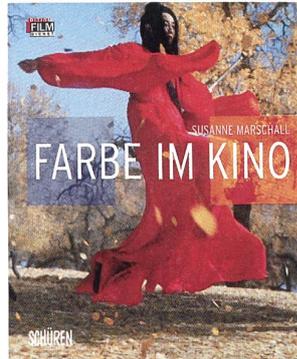


Anne-Marie Blanc geschrieben hat, die dieses Frühjahr kurz vor ihrem neunzigsten Geburtstag verstorben ist. *Anne Cuneo* hat die grosse Schauspielerin während eines guten Vierteljahrhunderts gekannt, hat ihr einmal sogar versprochen, ihr ein Theaterstück auf den Leib zu schreiben, was ihr nach langer Zeit dann auch gelungen ist (der Text von «Madame Paradis», 1989 uraufgeführt, ist im Band abgedruckt). Aus dieser Nähe schreibt sie über Person und Karriere von Anne-Marie Blanc, lässt Stimmen, Kommentare anderer über die Schauspielerin einfließen, spricht aber auch von eigenen Krisen, in denen die lebenskluge Schauspielerin ihr mit nüchternem Rat und Hartnäckigkeit weitergeholfen hat. Faszinierend zu lesen sind *Anne-Marie Blancs* Reminiszenzen an ihre Anfänge sowohl bei Film (*WACHTMEISTER STUDER* und vor allem *GILBERTE DE COURGENAY*) wie Theater (am Zürcher Schauspielhaus in der grossen Zeit ab 1938); spannend auch wie sich Anne-Marie Blanc ihrem Alter stellt und sich ab sechzig, nach dem Tod ihres Mannes, hartnäckig neue, herausfordernde Rollen suchte und sich ihnen stellte. 2004 gibt Anne-Marie Blanc ihren Abschied vom Theater, mit «Savannah Bay» von Marguerite Duras, an der Seite ihrer Enkelin *Mona Petri-Fueter*. Eine Aufzeichnung des bewegenden Auftritts ist als DVD dem Buch beigegeben.

Die Hommage wird ergänzt mit einer ausführlichen Liste ihrer Bühnen-, Film- und Fernsehauftritte und der Ansprache von Peter-Christian Fueter anlässlich der Abdankung am 14. Februar 2009 – und natürlich vielen Fotos aus Privat- und Berufsleben.

Anne Cuneo: Anne-Marie Blanc. Gespräche im Hause Blanc mit Anne-Marie Blanc, Schauspielerin. Zürich, Römerhof Verlag, 2009, 281 S., mit DVD, Fr. 44.–, € 29.70

Farbe im Kino



«In unserer normalen Alltagswahrnehmung – so schätzen Wahrnehmungsforscher – entschlüsselt ein Mensch mindestens vierzig Prozent aller visuellen Informationen durch Farben.» Dies schreibt *Susanne Marschall* in der Einleitung zu ihrem soeben in zweiter Auflage erschienenen Standardwerk «Farbe im Kino». Da erstaunt es auf den ersten Blick, dass der Farbe in der theoretischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Film und Fotografie bisher verhältnismässig wenig Aufmerksamkeit zu Teil geworden ist.

Diese Vernachlässigung hat ihre Wurzeln jedoch in einer historischen Skepsis gegenüber der schwer messbaren Wirkung der Farbe. Man braucht sich nur vor Augen zu führen, welche beschränkte Farbbeschreibungskompetenz unserem differenzierten Farbpfinden gegenübersteht. Schon vor der Aufklärung wurde die Minderwertigkeit der Farbe angeprangert, «die als Instrument der Emotion die Vernunft unterwandert». Noch heute haftet der Schwarz-Weiss-Fotografie die Aura des Authentischen, Reinen an, obwohl die Reduktion der Bildinformation auf eine Hell-Dunkel-Skala in jedem Fall eine erhebliche Stilisierung darstellt.

Ähnlich wie der Synchronon ein paar Jahre zuvor zwang auch der aufkommende Farbfilm die betroffenen Filmemacher, ihr Handwerk von Grund auf neu zu lernen. Ein Schwerpunkt von Marschalls wissenschaftlich fundierter Untersuchung gilt deshalb dem Übergang vom Schwarz-Weiss- zum Farbfilm und dem damit einhergehenden Experimentier- und Lernprozess am Beispiel der Technicolor-Filme der dreissiger bis fünfziger Jahre. Unter besonderer Berücksichtigung des Musicals zeigt sie auf, wie die allgegenwärtigen Farbberater der Firma Techni-

color fast zwanzig Jahre lang die Farbästhetik Hollywoods dominierten.

Parallel dazu analysiert sie Alfred Hitchcocks *VERTIGO*, Ingmar Bergmans *SCHREIE UND FLÜSTERN* und Carlos Sauras *GOYA EN BURDEOS*. Diese Fallstudien profitieren davon, dass die Autorin in der Kunstgeschichte ebenso zu Hause ist wie in der Filmwissenschaft. Neben der Malerei bringt sie immer wieder anschauliche Vergleichsbeispiele aus der Literatur von Zola bis Thomas Mann ins Spiel, die zeigen, dass Farbkonzepte auch rein sprachlich oder im Falle des Films *JEZEBEL* mit Hilfe von Graustufen verwirklicht werden können.

Susanne Marschall meistert die sprachliche Herausforderung, differenziert über Farben zu schreiben, mit Bravour. Ebenso mühelos gelingt es ihr, die zum Verständnis notwendigen Grundlagen und Zusammenhänge von Wahrnehmungsforschung, Optik und Farbfilmtechnik ausführlich zu erläutern, ohne sich in technischen Details zu verlieren.

Mit Blick auf die subjektive Auswahl der untersuchten Filme gibt die Autorin nie vor, eine umfassende Farbenlehre der Filmkunst zu schreiben. Ihre zunehmend differenzierteren Betrachtungen bestätigen die Erkenntnis, dass Farben nie nur eine einzige Funktion übernehmen, nie eine absolute Bedeutung haben. Deshalb will und kann dieses angemessen illustrierte Buch kein Regelwerk zu einer in stetigem Wandel begriffenen Filmästhetik sein. In seiner Breite und Tiefe geht es aber weit über die meisten bisher zur Farbe erschienenen Aufsätze und Bildbände hinaus.

Oswald Iten

Susanne Marschall: Farbe im Kino. Marburg, Edition film-dienst Band 4, Schüren Verlag, 2009, 2. überarbeitete Auflage. 438 Seiten, Fr. 61.90, € 38.–

Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz



Eines muss man dieser hübsch eigenwilligen Neuerscheinung aus dem Zürcher Chronos Verlag lassen: Sie bekennt von allem Anfang an Farbe. Anders gesagt: So knutsch-knallrot kam, sofern die Erinnerung nicht narrrt, seit Hervé Dumonts so grosser wie prächtiger «Geschichte des Schweizer Films» Anno 1987 kein Schweizer-Film-Buch mehr daher. Auch den Tonfall legen die Autoren *Stefan Länzlinger* und *Thomas Schärer* mit dem Titel schon fest: «Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst» klingt in heutigen Ohren weniger sexy denn altmödelig. Das passt de facto aber sehr gut zur Sache: Schliesslich beschäftigt sich das Druckwerk von 182 Seiten mit der Geschichte des Films und der Arbeiterbewegung in der Schweiz. Ihm zu Grunde liegt das vom Schweizerischen Sozialarchiv zusammen mit dem Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes in der Schweiz (Memoriav) Ende der neunziger Jahre angestossene Projekt zur Erhaltung und Digitalisierung des Filmarchivs der Schweizerischen Arbeiterzentrale (SABZ). Ergänzt mit einigen Filmen aus anderen Gewerkschafts- und Genossenschaftsarchiven ergibt sich ein Forschungsstock, der sicher nicht vollständig, aber doch umfassend ist, wie anhand der über siebzig Titel zählenden Filmographie zu schliessen ist.

Ihrem Sujets nähern sich die Autoren in drei Kapiteln von verschiedenen Seiten und unter unterschiedlichen forschungswissenschaftlichen Ansätzen. Zum Ersten schlagen sie einen historischen Bogen. Der reicht von der diffizilen Annäherung der Arbeiterbewegung an das «Schmutz und Schund» unters Volk bringende Medium Film zu Beginn des letzten Jahrhunderts über die Hochblüte des «sozialen Filmes» in den dreissiger und vierziger Jahren bis zu dessen stillem

Verschwinden in den fünfziger Jahren. Mit liebevoller Akribie und Lust an der Forschung vereinigen die Autoren dabei Werweisen, Anekdoten und Histörchen zur umfassenden Historie. Naturgemäss mit vielen Daten, Fakten, Titeln, Namen und Zitaten jonglierend erzeugt solch forschendes Schreiben nicht unbedingt süffige Bettelktüre, sondern Stoff für ein konzentriertes Studium. Spannend wird es dabei immer da, wo ad exemplum der Zusammenhang zwischen Film, Polit- und Zeitgeschehen aufgezeichnet wird; etwa bei den Ausführungen um den von 1931 bis 1947 dauernden und drei Kampagnenfilme umfassenden Kampf um die Einführung der AHV, oder aber beim Eiertanz, der in Folge der kriegsbedingt eingeführten Zensurvorschriften um gewisse Filme geführt wurde.

Des weitern nähern sich Länzlinger und Schärer ihrem Sujet von filmanalytischer und produktionstechnischer Seite. Da gibt es zum einen den Versuch einer gattungsbezogenen Eingliederung, der über die Erläuterungen der Begriffe «Kampagnenfilme» und «Selbstdarstellungs-» beziehungsweise «Imagefilme» sowie etlichen Ausführungen zu Amateurfilmen und Wochenschauen führend in der Einsicht endet, dass es den «proletarischen Film» in der Schweiz gar nie gab. Obwohl Kino unbestritten als ein die Massen anziehendes und beeinflussendes Medium begriffen wurde, war die Herstellung eines Filmes bis Ende der fünfziger Jahre derart kostspielig, dass das Proletariat sich diese gar nicht leisten konnte. Ergo sprechen die Autoren konsequent von «sozialen» oder aber «im Umfeld der Arbeiterschaft entstandenen» Filmen. Zudem kommen sie im Kapitel «Auf der Suche nach einer eigenen Bildsprache» zum Schluss, dass es eine solche nicht mal in Ansätzen gab,

beziehungsweise sich diese nicht von derjenigen der damals in der Schweiz entstandenen Spielfilme unterscheidet. «Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst» zeichnet sich durch seine auch argumentatorisch grosse Sorgfalt, um nicht zu sagen: Vorsicht aus.

Abgerundet wird Schärers und Länzlingers Buch durch eine reich kommentierte Filmografie, zum eigentlichen Schatzkästchen aufgewertet durch die beigelegte DVD. Die Filmografie umfasst die Jahre 1917–1962, strebt «zumindest im Bereich der professionellen Produktionen» Vollständigkeit an und besteht in beinahe jedem Falle aus mehr als bloss einer Inhaltsangabe. Auf der DVD finden sich sieben Filme, unter anderem Richard Schweizer *EIN WERKTAG* aus dem Jahre 1931, der als eigentlicher Meilenstein des Schweizer Arbeiterfilms gelten darf. Für Schweizer Film wurde, wie für die vier anderen Stummfilme, eigens eine neue Filmmusik geschrieben. Spätestens bei der Sichtung dieser Filme erfüllt der Band das im Vorwort gegebene Versprechen, gegen das Vergessen anzugehen: Diese sieben, im Buch einzeln ausgiebig analysierten und gewürdigten Filme sind ein derart einmaliges Kleinod, dass man das kleine Büchlein auch als Nicht-Historiker gern in seinem Bücherregal weiss.

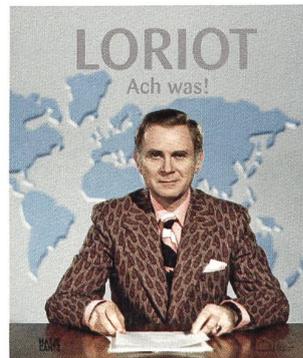
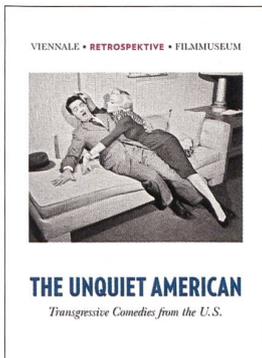
Irene Genhart

Stefan Länzlinger, Thomas Schärer: Stellen wir diese Waffe in unseren Dienst. Film und Arbeiterbewegung in der Schweiz. Herausgegeben vom Schweizerischen Sozialarchiv. Zürich, Chronos Verlag, 2009, 182 S., mit DVD, Fr. 38.-, € 24.50

Die Kunst des Komischen



«... und die DVD's, die Sie haben müssen». Ein solcher Titelzusatz weckt in mir sofort Abwehrreflexe – in seiner normativen Art, die mir etwas aufzwingen will und sich dabei eines Tonfalls bedient, wie man ihn von deutlichen Mediamärkten kennt, diese zwanghafte Aufforderung zum Konsum. Das wird auch nicht weggewischt durch den ebenso bewährten wie floskelhaften Satz «Es ist nur ein Spiel», der im Vorwort der Verfasser auftaucht. Andererseits ist es natürlich verständlich, dass ein Verlag, der mit dem Band «Die 100 besten Filme aller Zeiten ... und die DVD's, die Sie haben müssen» Erfolg hatte (der lag dann nämlich tatsächlich in besagten Mediamärkten zwischen den DVD's), jetzt mit «Die 50 besten Komödien ...» nachlegt. Das Konzept ist dasselbe: die Auswahl basiert nicht auf persönlichen Vorlieben, sondern auf einer statistischen Auswertung, der sogenannten «Meta-Liste», die aus 57 Quellen erstellt wurde (denen in diesem Fall noch komödianspezifische Bestenlisten hinzugefügt wurden). Da dieses Listenmachen im angelsächsischen Bereich ausgeprägter ist, haben wir es mit einer Dominanz des englischsprachigen Films zu tun, wie die Verfasser einräumen. Nur drei Ausnahmen gibt es: Reinhold Schünzels *VIKTOR UND VIKTORIA* (auf Platz 50), Jacques Tatis *PLAYTIME* und Pedro Almodóvars *FRAUEN AM RANDE DES NERVENZUSAMMENBRUCHS*. Dem haben die Verfasser ein wenig entgegenzuwirken versucht, indem sie eine Liste mit zehn Empfehlungen anhängen. Von denen sind allerdings auch wiederum fünf amerikanischen Ursprungs. Immerhin tauchen da aber auch Filme wie Fassbinders *SATANSBRATEN* und Jacques Rivettes *VA SAVOIR* auf. Jeder der sechzig Filme wird auf einer Seite vorgestellt, mit ein bis zwei Fotos und



einem Text, der meist auch etwas Generelles über den Komiker sagt. Wer die Filme (ausnahmslos Klassiker) kennt, wird dem kaum etwas Neues entnehmen können, nützlich ist der Band allerdings wegen der knappen Hinweise auf die verfügbaren (manchmal auch vergriffenen) DVD-Ausgaben der Filme in verschiedenen Ländern und ihre oft gravierenden Unterschiede.

Eher gegen die Kanonisierung war die diesjährige Retrospektive der Viennale gerichtet. Unter dem Titel «The Unquiet American» war sie «transgressive comedies from the U.S.» gewidmet. Zusammengestellt wurde sie von dem amerikanischen Filmkritiker Jonathan Rosenbaum, der auch sämtliche Texte des Katalogs verfasst hat und dabei überwiegend auf frühere Texte zurückgreift. Sein Ansatz, «eher auf deren Entstehungszusammenhänge zu verweisen» anstatt sie «an ein neues Schema anzugleichen, sie abzuändern und zu verfälschen», wird allerdings mehrfach durch Zusätze wie «slightly revised in 2009» unterlaufen. Diesem Verfahren liegt zwar eine gewisse Ehrlichkeit zugrunde, aber wenn viele der Texte zu den einzelnen Filmen der Retrospektive (die hier 50 der 180 Seiten einnehmen) inhaltslastige Kurzttexte sind, hat man doch das Gefühl einer vertanen Chance. Und die eigens für die Retro geschriebenen Texte in diesem Teil sind Verkürzungen von Passagen aus den vorangestellten Essays.

Diese zwölf Essays (von denen fünf deutsch/englisch abgedruckt sind, die restlichen ausschließlich in englischer Sprache – letzteres gilt auch für die Texte zu den einzelnen Filmen) sind sowohl einzelnen Filmemachern, von Lubitsch und Wilder, Welles und Tashlin über Elaine May und Albert Brooks zu Sara Driver, wie einzelnen Filmen (unter anderen Hawks'

GENTLEMEN PREFER BLONDES und John Waters' HAIRSPRAY) gewidmet. Wenn in der Retrospektive mehr Wilder- als Lubitsch-Filme zu sehen waren, so deshalb, weil in ihnen mehr von dem «rücksichtslosen, ungezügelten und oft genug nur dem eigenen Standpunkt Wirklichkeit beimessenden amerikanischen Geist, der ebenso belebend wie gefährlich ist ...» zu erkennen ist. Rosenbaum verknüpft das immer wieder mit seinen eigenen Gedanken und Gefühlen gegenüber Amerika – «ein Land, das so ganz und gar in sein eigenes Bild vernarrt ist.» Das ergibt einen reizvollen Ansatz, mit dem er auch experimentelle Arbeiten wie die von Jack Smith oder die von Manuel de Landa (dessen Namen ich hier zum ersten Mal gelesen habe) mit einbeziehen kann.

Zu Rosenbaums Auswahl gehörte auch RUSHMORE von Wes Anderson. Die Autorin Katja Hettich zählt diesen Film zur Gattung der «Melancholischen Komödien», die sie als einen «Nebenstrom der Hollywoodkomödie» vorstellt. Die neun «prototypischen Filme», die sie in ihrem Buch analysiert und zu denen neben zwei weiteren Filmen von Anderson Arbeiten von Spike Jonze, Zach Braff, Michel Gondry, Paul Thomas Anderson und Sofia Coppola gehören, «verbindet eine tonale Eigenart» und sie sind gekennzeichnet durch ein «eigentümliches Schweben zwischen ironischer Distanz und Sentimentalität». Unterstützt durch gut ausgewählte Screenshots liefert die Autorin eine materialreiche und lesbare Analyse der Filme. Allerdings hätte ich mir eine stärkere Kontextualisierung gewünscht, sowohl zu klassischen Hollywoodkomödien als auch zu den parallel entstandenen Mainstream-Komödien, die teilweise mit denselben Darstellern arbeiten.

Seine Sketche wie «Weihnachten bei Hoppenstedts», «Der Lottogewinner» oder «Die Nudel» sind heute noch so witzig (und so populär) wie vor über dreissig Jahren, als sie entstanden: Lorient ist unzweifelhaft der grösste deutsche «Humorist» (so seine selbstgewählte Berufsbezeichnung). Und dass er tatsächlich bei einer Umfrage vor einigen Jahren den ersten Platz belegte, stimmt hoffnungsfroh angesichts jener comedians vom Schlag eines Mario Barth, die heute in Deutschland eine weitgehende Monopolstellung im Hinblick auf Komik haben. Der ist praktisch das Gegenteil von Lorient und lacht schon vor der Pointe über seine eigenen Witze. Vicco von Bülow (so Lorient's Geburtsname) beflissigt sich eines geradezu britischen Understatements. Sein Perfektionsdrang ist legendär und wesentlicher Teil seiner Komik, denn «Perfektionisten haben einen viel schärferen Blick für Dinge und Situationen, die nicht so sind, wie sie sein sollten». So heisst es in dem Katalog zur grossen Lorient-Ausstellung, die anlässlich seines 85. Geburtstags im Berliner Filmmuseum eröffnet wurde. Der Katalog erschien erst nach dem Ende der Ausstellung (die übrigens bis zum 28. Februar 2010 im Bonner Haus der Geschichte zu sehen ist), aber er deckt, wie die Ausstellung selber, die ganzen Facetten von Lorient's Werk ab, von den ersten publizierten Zeichnungen Anfang der fünfziger Jahre über Werbung, die grandiosen Fernseharbeiten, die beiden Spielfilme bis hin zu den späten, hier erstmals publizierten «Nachtschattengewächsen». Die Texte umfassen sowohl analytische Würdigungen als auch Erinnerungen von Mitarbeitern wie dem Redakteur Jürgen Breest, dem Regieassistenten Stefan Lukschy oder den Schauspielern Rudolf Kowalski und Heinz Meier. Der schreibt: «Akri-

bische Vorbereitung, perfekte Dialoge und eine genaue Vorstellung vom Ergebnis – das ist das Fundament dieses Humors» (von dem es auf einer beigelegten Audio-CD neunzehn Proben von einer Gesamtlänge von vierundfünfzig Minuten zu hören gibt).

Frank Arnold

Michael Kohler, Sascha Westphal: Die 50 besten Filmkomödien ... und die DVD's, die Sie haben müssen. Berlin, Bertz + Fischer Verlag, 2009. 79 S., Fr. 14.40, € 7.90

Jonathan Rosenbaum: The Unquiet American. Transgressive Comedies from the U.S. Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums. Marburg, Schüren Verlag, 2009. 184 S., Fr. 34.50, € 19.90

Katja Hettich: Die melancholische Komödie. Hollywood ausserhalb des Mainstreams. Marburg, Schüren, 2009. 111 S., Fr. 25.30, € 12.90

Peter Paul Kubitz, Gerlinde Waz (Hg.): Lorient. Ach was!. Ostfildern, Hatje Cantz, 2009. 176 S., Fr. 49.-, € 29.80

Kürzlich erschienen

In Filmbulletin 8.08 war das Essay «Spüren lassen, was Leben ist» von Norbert Grob und Hans Helmut Prinzler zu Yasujiro Ozu als Vorabdruck zu lesen. Vor kurzem ist nun der Band «Kino des Minimalismus» mit diesem Aufsatz in der Reihe Genres/Stile des Bender Verlags erschienen. Neben dem einführenden Aufsatz «Less is more» der Herausgeber zu «Das Minimalistische als ästhetisches Prinzip» enthält der Band noch Beiträge zu Buster Keaton, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Budd Boetticher, John Cassavetes, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, Andy Warhol, Rudolf Thome, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Hou Hsiao-Hsien und Bruno Dumont. Lesenswert.

Norbert Grob, Bernd Kiefer, Roman Mauer, Josef Rauscher (Hg.): Kino des Minimalismus. Genres/Stile # 3. Mainz, Bender Verlag, 2009. 256 S., Fr. 22.90, € 12.90

DVD



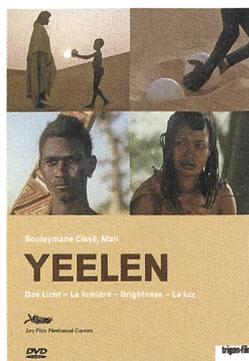
Japan entdecken

Der spärlichen Veröffentlichung von Japans Kinoklassikern auf DVD soll nun eine gross angelegte Reihe mit den Werken japanischer Meisterregisseure Abhilfe schaffen. Den Anfang macht DAS GRAB DER SONNE von Nagisa Oshima. Der Regisseur, der hierzulande gerne auf seinen Skandalfilm IM REICH DER SINNE reduziert wird, zeigt mit dieser Milieustudie aus den Slums Japans, dass er nicht erst mit expliziten Sexdarstellungen die japanische Obrigkeit zu provozieren wusste. Der Film prangert – wie es der Titel schon andeutet – die Schattenseite des Reichs der Sonne an. Statt die Gewinner des wirtschaftlichen Aufschwungs der fünfziger Jahre porträtiert Oshima die Verlierer am Rand der Gesellschaft. Dabei erweist sich der Regisseur einmal mehr als Meister im Umgang mit dem Bildausschnitt: Immer wieder filmt er Personen durch Rahmungen hindurch. Die Enge und Ausweglosigkeit ihres Lebens wird so ganz ohne Worte spürbar. Ein grossartiger Auftakt für eine vielversprechende DVD-Reihe.

DAS GRAB DER SONNE Japan 1960. Bildformat: 2,35:1; Sprache: Japanisch (DD 2.0); Untertitel: D. Vertrieb: Polyfilm/Alive

Afrika entdecken

Ungleich ärger noch als das japanische ist das afrikanische Kino in Gefahr, zu wenig wahrgenommen zu werden. Trigon-film – ohnehin die erste Adresse, wenn es um cineastische Horizonte weitergeht – hat nun ein Quartett von Filmen des malischen Regisseurs Souleymane Cissé auf DVD veröffentlicht: eine wahrhaftige (Wieder-)Entdeckung. Mit YEELLEN, seinem Film um den jungen Magiersohn Nianankoro auf seinem Weg ins Erwachsenenleben, hatte Cissé 1987 den Preis der Jury in Cannes erhalten. Der Zauber



dieses Films ist auch heute noch ungebrochen. Nur schon die Anfangssequenz, in welcher ein Hahn geopfert wird, versetzt mit ihrer schockierenden Wucht den Zuschauer in jenes Staunen, welches die teuersten Computer-Infernos heutiger Blockbuster schon längst nicht mehr auslösen.

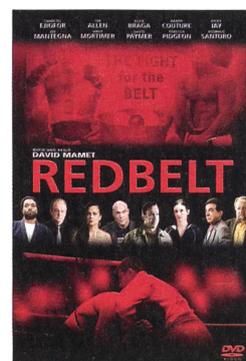
Ob der Archaik dieser Bilder mag man indes übersehen, wie politisch engagiert das Werk Cissé's ist. Umso schöner, dass trigon-film neben YEELLEN drei weitere, explizit politische Filme mit im Angebot hat. DEN MUSO von 1975 erzählt die Geschichte der stummen Tochter eines Industriellen, die sich in einen (eben vom Vater entlassenen) Arbeiter verliebt, mit fatalen Folgen. Ein bewegender Film über die – ebenso konkrete wie metaphorische – Sprachlosigkeit der Frauen in einer von mächtigen Männern regierten Welt. Die Obrigkeit hat den Film denn auch prompt verboten und den Filmemacher unter fadenscheinigen Gründen verhaftet. In BAARA von 1978 sehen wir durch die Augen des Arbeiters Balla die Widersprüche und Spannungen in Malis Hauptstadt Bamako. Ein Blick auf die afrikanische Moderne, der nichts zu tun hat mit jenen kitschigen Verklärungen, wie man sie aus Bildbänden und Dia-Shows kennt. In FINYE von 1982 schliesslich zeigen sich an der Beziehung zwischen der Tochter eines Militärgouverneurs und dem Enkel eines alten Dorfchefs all jene Konflikte, welche in Afrika nicht nur Mali zu zerreissen drohen. Es ist typisch für Cissé, dass er trotz seines unbestechlichen Blicks für die traurige Realität die Hoffnung nicht aufgibt. Das letzte Wort behält in seinem Film ausgerechnet die Tochter, die sich gegen die Repressionen der väterlichen Autorität auflehnt: ein Moment der Ermächtigung und eine Sternstunde des afrikanischen Kinos.



DEN MUSO Mali 1975 / BAARA Mali 1978 / FINYE Mali 1982. / YEELLEN Mali 1987. Für alle: Bildformat: 16:9 (DEN MUSO: Bildformat 4:3); Sprache: Bambara; Untertitel: D, E, F. Vertrieb: trigon-film

Deleuze entdecken

In akademischen Kreisen löst Vielseitigkeit nicht selten Skepsis aus. Das dürfte mit ein Grund sein, warum der französische Denker Gilles Deleuze unter Berufsinтеллекuellen bis heute schlechte Karten hat. Der Allrounder Deleuze, der «Alice im Wunderland» ebenso intensiv studierte wie Friedrich Nietzsche und der als Philosoph dem Kino zwei dicke Bücher, aber Immanuel Kant nur ein dünnes Bändchen widmete, irritiert die Berufskollegen bis heute. Wie weit der Horizont dieses Ausnahmephilosophen gesteckt war, zeigt besonders schön der Interviewfilm ABÉCÉDAIRE, der nun endlich auch auf deutsch und auf DVD vorliegt. Von A wie «Animal» über I wie «Idee» sowie T wie «Tennis» bis Z wie «Zickzack» entfaltet Deleuze in insgesamt sieben-einhalb Stunden sein originelles Denken entlang der Leitplanke des ABC. Es ist, als schaute man einem Jazz-Virtuosen beim Improvisieren zu, mit dem Unterschied, dass der Künstler mit seinem Gehirn statt einer Trompete spielt. «Findet Stellen in einem Buch, mit denen ihr etwas anfangen könnt», weist Deleuze in einem seiner Bücher den Leser an. Statt sich zu zwingen, ein Denkbäude Schritt für Schritt durchzuebuchstabieren, soll man nach Meinung von Deleuze das herauspicken dürfen, was einem interessant scheint. Sein ABÉCÉDAIRE ermöglicht das in besonderer Weise: Mit der Fernbedienung kann man weiterskippen, wenn man sich langweilt. Nur stellt sich diese Gelegenheit nie ein: wenn man Deleuze beim Nachdenken zuhört, wird noch das Abwegigste zum Faszinosum. Zu-



sammen mit dem exzellenten und umfangreichen Booklet ist diese DVD-Box ein regelrechtes Wellness-Paket für den eigenen Intellekt; Entschlackung und Fitnessstraining inklusive.

ABÉCÉDAIRE F 1988–89. Bildformat: 4:3; Sprache: D, F (mono); Untertitel: D. Vertrieb: absolut medien / Zweitausendeins

Mamet entdecken

Den Drehbuchautor, Regisseur und Pulitzerpreisträger David Mamet braucht man nicht mehr zu entdecken – so möchte man zumindest meinen. Mit Filmen wie HOUSE OF GAMES, THE SPANISH PRISONER oder HEIST steht Mamets Status als wichtiger Kinodirektor Amerikas längst ausser Zweifel. Aber selbst ein David Mamet kann offenbar nicht darauf vertrauen, dass seine Filme den Weg in unsere Kinos finden. So ist REDBELT, sein jüngster Film, hierzulande nur auf DVD zu entdecken. Erzählt wird die Geschichte eines Selbstverteidigungs-Trainers, der mit der Unterhaltungsindustrie auf Tuchfühlung gerät. Der Jiu-Jitsu-Meister, der nach den ehrenwerten Regeln eines Samurai zu leben versucht, sieht sich als bald gezwungen, ins ganz und gar nicht ehrenwerte Preiskampf-Business einzusteigen. Mamet, der grosse Meister des Dialogs, versucht sich hier für einmal auch als Choreograph körperlicher Auseinandersetzung. Herausgekommen ist ein eigenwilliger Samurai-Film, der nicht zu Mamets besten Arbeiten zählt, aber doch unzählige Kampfklassen besser ist als all jene Filme, die wir vergangenes Jahr an seiner statt zu sehen gekriegt haben.

REDBELT USA 2008. Bildformat: 2,40:1; Sprache: D, E (DD 5.1); Untertitel: D, E. Extras: Audiokommentar des Regisseurs, Interviews, Dokumentationen. Vertrieb: Sony Pictures

Johannes Binotto

Begegnungen auf Augenhöhe

BRIGHT STAR von Jane Campion



*Glanzvoller Stern, wär ich so stet wie du,
Nicht hing ich nachts in einsam stolzer Pracht!
Schaut' nicht mit ewigem Blick beiseite zu,
Einsiedler der Natur, auf hoher Wacht
Beim Priesterwerk der Reinigung, das die See,
Die wogende, vollbringt am Meeresstrand;
Noch starrt ich auf die Maske, die der Schnee
Sanft fallend frisch um Berg und Moore band.
Nein, doch unwandelbar und unentwegt
Möchte' ruhn ich an der Liebsten weicher Brust,
Zu fühlen, wie es wogend dort sich regt,
Zu wachen ewig in unruhiger Lust,
Zu tauschen auf des Atems sanftes Wehen –
So ewig leben – sonst im Tod vergehen!*

John Keats gilt als einer der bedeutendsten Dichter der englischen Romantik. Seine leidenschaftlichen Gedichte, Oden, Sonette und Episteln, von der antiken Mythologie beeinflusst, zeugen von hoher Wortkunst, sein bildhafter, ausschmückender Stil zog die Leser in ihren Bann. Vielen gilt er als Ideal des einfühlsamen Romantikers, der mit intensiver Sinnlichkeit sein subjektives Empfinden in den Mittelpunkt rückte. Dazu scheint auch zu passen, dass er viel zu früh, mit gerade einmal fünfundzwanzig Jahren, an Tuberkulose starb. Seine einzige, grosse Liebe war Fanny Brawne, die Tochter seiner Vermieterin. Sie lernten sich 1818 kennen, da war Keats dreiundzwanzig, Fanny fünf Jahre jünger. Die Leidenschaftlichkeit und Intensität ihrer Beziehung (die gleichwohl, bis auf wenige Küsse, platonisch gewesen sein muss) hat Keats zu seinen grössten Gedichten, unter anderem jenes, das diesem Film seinen Titel verleiht, inspiriert. Jane Campion hat nun Andrew Motions 1997 erschienene Keats-Biographie verfilmt und das Augenmerk auf die letzten beiden Lebensjahre des Dichters gelegt. Der Grund: «Der Schmerz und die Schön-

heit und die Unschuld ihrer Affäre zogen mich unwiderstehlich an», so die Regisseurin in den Produktionsnotizen. Bereits 1993 hatte sie mit *THE PIANO* eine bewegende, überlebensgrosse Liebesgeschichte in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts angesiedelt, *PORTRAIT OF A LADY* (1996), die Adaption des Henry-James-Romans, spielt nur wenige Jahrzehnte später. Mit diesem Vorwissen ahnt man, dass es auch hier wieder um die Selbstbestimmung einer modernen Frau, um Begehren, das gegen gesellschaftliche Konventionen verstösst, gehen wird.

Die Opening Credits laufen über Nahaufnahmen von Nadel, Faden und einem Kleidungsstück. Campion beschreibt Fanny Brawne, dargestellt von der australischen Schauspielerin *Abbie Cornish* (*SOMERSAULT*), als leidenschaftliche und kreative Schneiderin, die ihre extravaganten Kleider selbst entwirft und näht. So erscheint sie von Beginn an als kluge, selbstbewusste Frau, die dem Spott über ihre auffälligen, farbenfrohen Kreationen mit Stolz und Schlagfertigkeit zu begegnen weiss. Im Folgenden wird sich der Film ihre Perspektive zu eigen machen. Bei einem Besuch in der Nachbarschaft – Schauplatz des Films ist das idyllische Dorf Hampstead Heath in der Nähe von London – lernt Fanny den zurückhaltenden Dichter John Keats kennen. Keine Liebe auf den ersten Blick, doch ein vages Interesse am anderen ist da. «Ich muss gestehen, dass ich Ihre Gedichte ein wenig schwierig finde», beichtet Fanny dem jungen Mann beim zweiten Wiedersehen auf einem Ball in der Nachbarschaft. Zwischenzeitlich hatte sie nämlich Keats' Gedichtband «*Endymion*», der sich beim Kauf als Ladenhüter entpuppt, gelesen und sich, trotz der Verständigungsschwierigkeiten, verzaubern lassen: «A thing of beauty is a joy forever ...» Was ist das für ein Mann, der solche schönen Sätze schreibt?

Keats hingegen betrachtet die junge Frau als seine Muse. Zunehmend sucht er ihre Nähe. Hier eine scheue Berührung, dort ein langer Blick. Ein Romanze könnte ihren Lauf nehmen, doch zwei Menschen sind es, die sich dem jungen Glück in den Weg stellen. Da ist zum einen Mrs. Brawne, dargestellt von *Kerry Fox*, die mit Jane Campion schon 1991 bei *AN ANGEL AT MY TABLE* zusammengearbeitet hatte. Mrs. Brawne wünscht sich für ihre Tochter eine gute Partie, einen Mann, der für sie sorgen wird. Keats aber ist ohne Vermögen, eine Familie könnte er nicht ernähren. Als grösster Hemmschuh erweist sich aber Keats' Freund und Vertrauter Charles Brown, bei dem der Dichter wohnt. Brown, ebenfalls Poet, ist ein besitzergreifender, fordernder und intriganter Kerl, der alles tut, um das Talent seines Freundes zu unterstützen und ihn vor Störungen zu bewahren. Gegenüber Fanny nimmt er von Beginn an eine feindliche Haltung ein, die wachsenden Bande zwischen den beiden bäugt er mit Misstrauen, jede Unterbrechung der gemeinsamen Arbeit nimmt er verärgert zur Kenntnis. Der amerikanische Schauspieler *Paul Schneider* (*ELIZABETHTOWN*) porträtiert mutig und ungezügelt einen rücksichtslosen, gefühlskalten Rowdy – und kommt damit der realen Figur, die Keats selbst einmal als «eigentümliche Mischung aus Derbheit, Freundlichkeit, Kaltblütigkeit und Berechnung» bezeichnet hat, sehr nahe. Dabei fungiert er als Kontrast zu den sensiblen Hauptfiguren und steht für eine andere Art von Männlichkeit. Die unverhohlene Eifersucht Browns könnte auch unterschwellige homosexuelle Gefühle andeuten. Doch scheint ihm das dichterische Genie seines Freundes, das er – soviel zur Ehrenrettung – neidlos anerkennt, viel mehr am Herzen zu liegen. Schon lange nicht mehr war im Kino eine derart widersprüchliche, undurchschaubare Figur zu sehen.



Jane Campion, die für ihr Drehbuch zu *THE PIANO* einen Oscar erhielt und seit fünf Jahren, seit dem umstrittenen Meg-Ryan-Thriller *IN THE CUT*, keinen Film mehr gedreht hat, ist einmal mehr der Faszination des neunzehnten Jahrhunderts erlegen. Zusammen mit ihrer langjährigen Produktions- und Kostüm-Designerin *Janet Patterson*, mit der sie auch schon bei *THE PIANO* und *PORTRAIT OF A LADY* zusammengearbeitet hat, entwickelt sie auch hier wieder ein untrügliches Gespür für das Alltagsleben einer vergangenen Zeit. Diese Alltagswelt wird dank der Meisterschaft der Regisseurin, durch ihren filmischen Blick und ihre Phantasie wieder lebendig. Dem prachtvollen Ambiente aus *PORTRAIT OF A LADY* stellt sie hier eine Enge und Schüchternheit entgegen, die sich von Charles Dickens' Beschreibungen der Armut beeinflusst zeigen. Dies wird besonders deutlich im letzten Drittel des Films, als die Familie Brawne in die zweite Haushälfte zieht. Keats und Fanny sind sich so nah wie noch nie – trotzdem scheint sich das Gedrängene des Hauses wie ein Schleier auf das Gemüt der Bewohner zu legen.

Trotz der äusseren Widerstände macht Campion deutlich, wie gleichberechtigt Mann und Frau in dieser romantischen Beziehung sind, wie sehr sie sich auf Augenhöhe begegnen. *BRIGHT STAR* ist nicht nur ein Film über die letzten beiden Lebensjahre von John Keats, sondern auch ein Film über Fanny Brawne, über ihre Kreativität, über die Echtheit ihrer Gefühle, über ihren Einfluss auf Keats Arbeit. Eine eigenständige und starke Frau, wie gesagt, und somit eine Geistesverwandte von Ada McGrath und Isabelle Archer. Die Querverstrebung zu *THE PIANO* und *PORTRAIT OF A LADY* sind gelegt.

Jane Campion und ihr Kameramann *Greig Fraser* scheinen für die Schönheit der Gedichte von John Keats eine visuelle Entsprechung finden zu wollen – als sollten sich Text und Bild gegenseitig applaudieren. Jede Einstellung ist

makellos kadriert, einige Bildkompositionen – zum Beispiel Fannys andächtige Brieflektüre in einem Meer aus blauem Flieder, ihr Tanz inmitten eines Schwarms von in einem Zimmer gefangenen Schmetterlingen – überhöhen mythisch die Natur, die einzig Schutz und Geborgenheit zu bieten scheint. Darüber hinaus versteht es die Regisseurin, den Akt des Schreibens, das Suchen nach Worten, geschickt in ihre Erzählung einzubauen. Die Briefe, die Fanny nach langem Warten vom todkranken Keats aus Italien erhält, aber auch die Gedichte, die Hauptdarsteller *Ben Whishaw* (*DAS PARFÜM*) aus dem Off vorträgt, sind genauso schön wie die Bilder. Sprache und Licht gehen in *BRIGHT STAR* eine wundervolle Verbindung ein.

In einer der schönsten und anrührendsten Szenen des Films halten John und Fanny auf gleicher Höhe ihre suchenden Hände zaghaft gegen die dünne Schlafzimmerwand, die gleichwohl jede Berührung verhindert. Zwei Menschen, die sich ungemein nah sind und doch getrennt.

Michael Ranze

Stab

Regie: Jane Campion; Buch: Jane Campion, aufgrund der Biographie «Keats» von Andrew Motion; Kamera: Greig Fraser; Schnitt: Alexandre de Franceschi; Ausstattung, Kostüme: Janet Patterson; Musik: Mark Bradshaw

Darsteller (Rolle)

Abbie Cornish (Fanny Brawne), Ben Whishaw (John Keats), Paul Schneider (Charles Armitage Brown), Kerry Fox (Mrs. Brawne), Edie Martin (Margaret Toots Brawne), Thomas Brodie-Sangster (Samuel Brawne), Claudie Blakley (Maria Dilke), Gerard Monaco (Charles Dilke), Antonia Campbell-Hughes (Abigail), Theresa Watson (Charlotte), Samuel Roukin (Reynolds), Lucinda Raikes (Schwester von Reynolds), Samuel Barnett (Mr Severn), Jonathan Aris (Mr Hunt), Olly Alexander (Tom Keats), François Testory (Tanzmeister), Vincent Franklin (Dr Bree)

Produktion, Verleih

Jan Chapman Pictures, BBC Films, Screen Australia; Produzent: Jan Chapman, Caroline Hewitt; Grossbritannien, Australien, Frankreich 2009. Farbe; Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



Die Kamera an ihren Fersen

FISH TANK von Andrea Arnold



In manchen Momenten scheint dieser Film stillzustehen. Als ob es nicht mehr weiter ginge. Dann verharren die Menschen in ihren Bewegungen und halten kurz inne, gerade so, als ob sie im nächsten Augenblick die Flucht ergreifen würden, was manchmal auch tatsächlich geschieht. Bei Mia gibt es diese Momente des Stillstands beim Tanzen: Ihre einer genauen Choreographie folgenden Hip-Hop-Schritte enden meist abrupt, und wenn sie in die Höhe springt und dabei Arme und Beine ausstreckt, scheint ihr Körper sogar kurz in der Luft zu stehen.

Mia ist fünfzehn Jahre alt und wohnt mit ihrer alleinerziehenden Mutter Joanne und ihrer jüngeren Schwester in einer heruntergekommenen Wohnhausanlage irgendwo in Essex. Der deutsche Begriff Wohnsilo für derartige Bauten passt auch deshalb so gut, weil er das Bild eines Speichers beinhaltet: Nur dass es hier statt Zement oder Futtermittel eben Menschen sind, mit denen die Komplexe gefüllt werden. So viele wie möglich auf möglichst wenig Raum. Doch einer davon gehört nur Mia. Hierher kommt sie zum Tanzen, hier stellt sie ihren CD-Player auf und taucht in eine andere Welt

ein. Eine leerstehende Wohnung mit verschmierem Boden und einer vertäfelten Wand. Wer hier gewohnt hat, der hat möglicherweise Glück gehabt und ist in eine bessere Gegend gezogen. Ans Weggehen denkt Mia noch nicht, und doch ahnt man, dass auch ihre Flucht nur eine Frage der Zeit ist.

Zunächst trainiert Mia ohne Ziel und Zweck, doch sie ist eine gute Tänzerin, vielleicht sogar ein verborgenes Talent. In diesem einen leeren Zimmer gönnt sie sich eine Auszeit – auch als eine Form von Stillstand. Denn Probleme gibt es genug: in der Schule, mit den anderen Mädchen, mit der Mutter. Mia, grossartig dargestellt von der Laienschauspielerin *Katie Jarvis*, ist eine Aussenseiterin, bockig und verschlossen. Sie redet kaum, aber hinter den wenigen Worten und der offen zur Schau getragenen Aggression ist eine Verletzlichkeit zu spüren. Und diese Verletzung wird auch geschehen.

Das ist die Ausgangslage für einen der bemerkenswertesten britischen Filme seit langer Zeit: *FISH TANK* heisst der erst zweite Spielfilm der britischen Regisseurin Andrea Arnold, die vor wenigen Jahren mit dem in Glasgow spielenden Rachedrama *RED ROAD* auf sich aufmerksam machte,

und natürlich ist man versucht, angesichts seines Milieus und dessen, was allzu oft und schnell mit Sozialtristesse beschrieben wird, an die lange Tradition des renommierten Autorenkinos eines Mike Leigh zu denken. Doch *FISH TANK* ist mehr als eine Weiterführung dieses realistischen Erbes: Arnold interessiert sich, wie auch Leigh in seinen besten Filmen, nicht nur für die präzise Schilderung von Lebensumständen, für Menschen am Rande der Belastbarkeit, sondern erkennt die individuelle Veränderung als politische Kraft.

Und so tritt auch *FISH TANK*, wie seine junge Protagonistin, selbstbewusst als ein politischer Film auf – nicht aufgrund seiner Sozialkritik, sondern weil seine Heldin erst vor diesem Hintergrund ihre Kraft entwickelt. Von der Gesellschaft hat Mia ebenso wenig zu erwarten wie von ihrer Familie, doch Arnold geht es nicht darum, das Elend der Welt zu erklären. Sie stellt konkrete Fragen: Welchen Stellenwert hat das Leben unter diesen oder jenen Bedingungen? Mike Leigh meinte einmal: «Die Frage ist die, ob es so ist, wie es sein sollte.» Mit Arnold könnte man antworten: «Natürlich nicht, aber machen wir das Beste draus.»

Man könnte an dieser Stelle einwenden, dass *FISH TANK* in erster Linie der Willenskraft seiner jungen Heldin traut, die sich vorbildhaft dem Sozialabbau entgegenstellt und am Ende eigene Wege geht. Doch dieser Problematik und seiner möglicherweise allzu leichten Lösung ist sich Arnold wohl bewusst, weshalb sie Mia keineswegs als junge Frau inszeniert, an deren Unglück nur die gesellschaftlichen und familiären Umstände schuld sind. Es sind auch die eigene Wut und der Stolz, die Mia überwinden muss, um die entscheidenden Schritte – und zwar nicht nur beim Tanzen, denn das wäre eine Frage der Übung – zu finden. Nachdem sie endlich zu einem Casting eingeladen wird, erkennt sie gerade vor Publikum erneut die Abhängigkeit und Diskriminierung. Und dass es im Leben auch darum geht, was man nicht bereit ist zu tun.

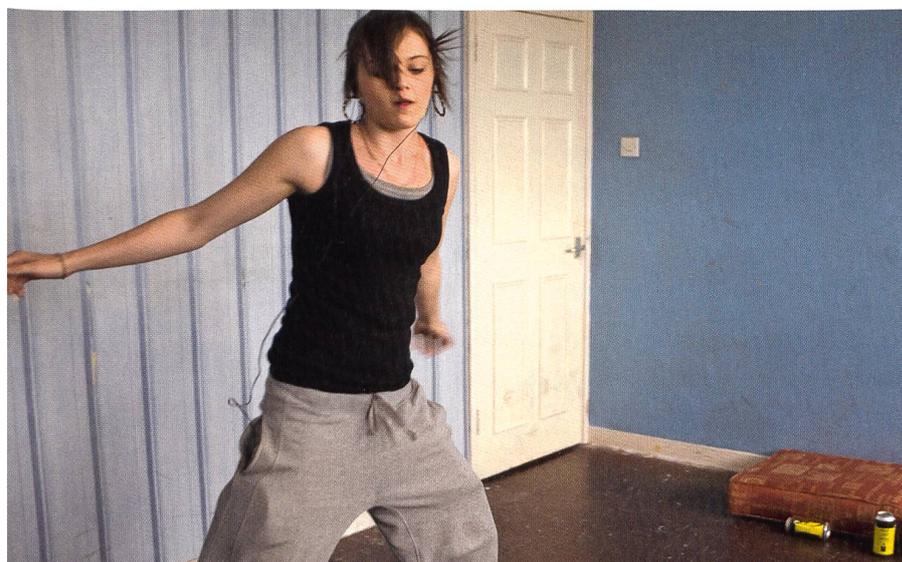
Dies wird besonders in einer buchstäblich herausragenden Szene deutlich, die unmittelbar mit dem Auftauchen des neuen Freundes der Mutter zusammenhängt, der sich liebevoll der beiden Schwestern annimmt. Der fest im Leben stehende und auch deshalb besonders attraktiv wirkende Connor kann sein Interesse für Mia nicht verbergen, und auch sie selbst verfällt der ungewohnten Zuwendung. Doch als sie dem Mann nach Hause folgt, entdeckt sie eine andere Wahrheit, und Mias Kurzschlusshandlung inszeniert Arnold wie einen eigenen kleinen Film: Plötzlich scheinen Raum und Zeit keine Rolle mehr zu spielen, endet eine Verfolgung durch die Dünen beinahe in der Katastrophe, ist Mia einen Schritt zu weit gegangen.

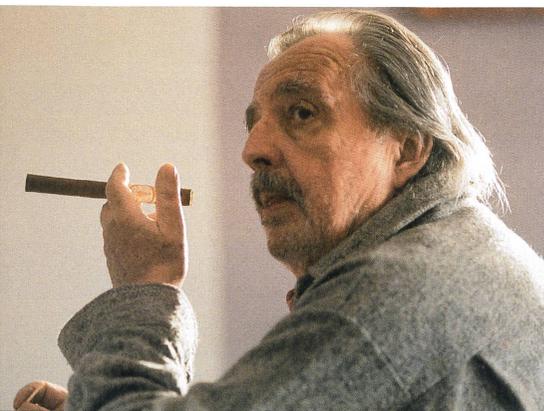
Es sind Momente wie dieser, die *FISH TANK* seine besondere Qualität verleihen und in denen sich die Kamera förmlich an einer Habhaftwerdung der Körper abarbeitet. Denn immer sind alle unterwegs in diesem Film, halten es nicht aus in den Wohnungen, den Supermärkten und auf den betonierten Plätzen. Wenn Mia loszieht, heftet sich die Kamera buchstäblich an ihre Fersen und verliert bisweilen sogar die Orientierung.

Eines Tages entdeckt Mia irgendwo in der Nähe ihres Wohnblocks neben einer kleinen Wohnwagensiedlung ein angekettetes, weisses Pferd. Wiederholt versucht sie, den Schimmel zu befreien, erkennt im Schicksal des Tieres wohl einen Teil ihrer selbst. Diese Schritte müssen vorsichtig gesetzt sein, um sich nicht zu verraten, doch am Ende muss Mia feststellen, dass sich ihre Anstrengung anderweitig gelohnt hat.

Michael Pekler

R, B: Andrea Arnold; K: Robby Ryan; S: Nicolas Chaudeurge; A: Helen Scott; Ko: Jane Petrie; M: Liz Gallagher. D (R): Katie Jarvis (Mia), Michael Fassbender (Connor), Kierston Wareing (Joanne), Rebecca Griffiths (Tyler), Sarah Bayes (Keeley), Charlotte Collins (Sophie), Brooke Hobby (London). P: Kasander, BBC Films, UKFC, Limelight. GB 2009. 122 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich





Von Bord an Land, von Land an Bord

Alain Tanner, der am 6. Dezember achtzig Jahre alt wurde

"Le métier de cinéaste c'est essentiellement de porter un regard sur le monde, les choses, les gens. Pour ça il faut une caméra."

Ohne viel Aufhebens nahm er vor ein paar Jahren den Abschied. Bei den Pariser Éditions du Seuil erscheint 2007 noch der knapp drehbuchlange Essay «Ciné-mélanges», sprich «Vermischtes vom Kino», der mit dem schneidenden Satz beginnt: «Meine Filme gehen nie von einer Geschichte aus, die mir zu gefallen hätte, sondern eher von einer oder mehreren Figuren, an denen ich Gefallen gefunden habe.»

Aber schon vier Jahre zuvor sollte PAUL S'EN VA Alain Tanners letzter von mehr als zwanzig Filmen gewesen sein. Der Titel hiess den Helden seines Weges gehen und ordnete damit unmissverständlich eine fällige Demission an.

Das Aufgeben, Verlieren, Fliehen ist eines seiner wiederkehrenden Motive, doch sind manche Endpunkte statt unverrückbar nur provisorisch gesetzt.

Offenbar gaben die Schubladen nichts Unverwirklichtes mehr her, das er eigenhändig zu realisieren gedachte. Über die Welt, die höchstens noch der Spur nach verständlich schien, war eine neue Zeit hergefallen. Zudem hält einzig das Klischee die Autoren dazu an, hängig gebliebene Projekte zu hinterlassen und sich eine Nachfolge zurechtzulegen.

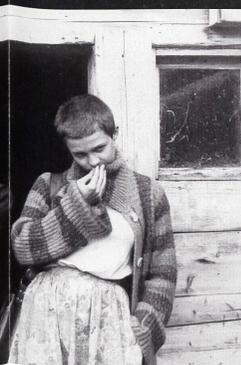
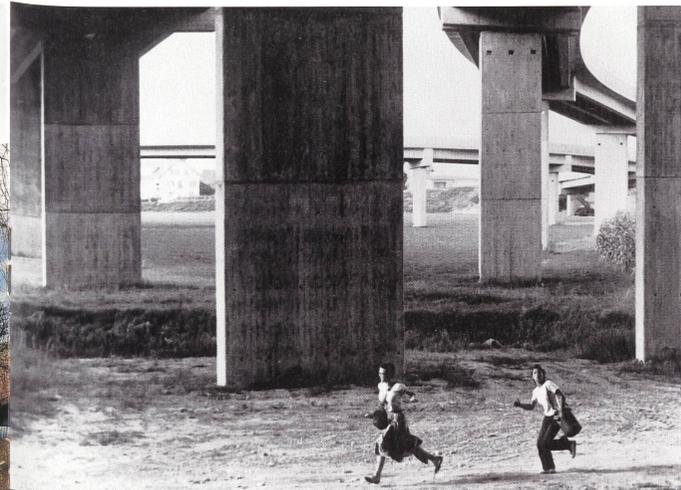
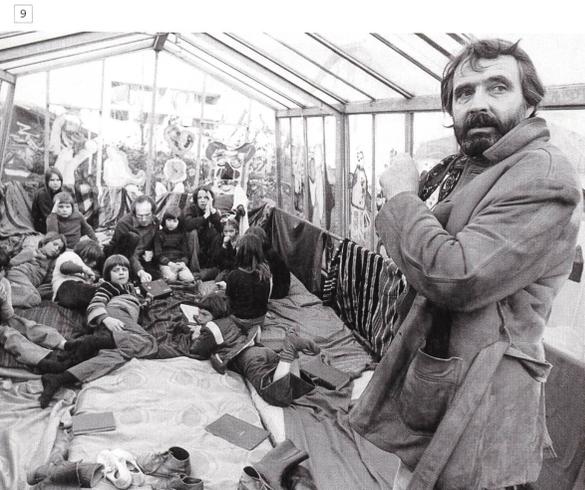
Die Mühe von vierzig Jahren, beschied Tanner, habe als abgeschlossen zu gelten, und er sage das unbelastet von jeder Bitternis oder gar Ranküne.

Wieso hätte eine derartige Erklärung bei so manchem andern seines Schlages dubios geklungen? Nun, es hat eben keine seiner Arbeiten jemals penetrant passend, korrekt im Trend sich suhlend, fadenscheinig opportunistisch oder auch nur anbiedernd nahe beim überwiegenden Geschmack gewirkt, oder noch, mit dem einen treffenden Wort: zweifelhaft. Statt dem Publikum an der Brust zu kleben, hat er sich, zwischen 1969 und 1995, vom notorisch flutterhaften Er-

folg antizyklisch finden und wieder abweisen lassen. Zweihunderttausend Besucher im Quartier Latin an der Seine, pflegte er vorzurechnen, bildeten seine Stammkundschaft: unzuverlässig und nur schwer auszuweiten.

Angebrauchtes Leben

Anders als mancher Deutschschweizer Autor seiner Generation hat sich Tanner, ein Ausreisser, seiner Herkunft nie vorbehaltlos verschrieben. In der Filmpolitik der entscheidenden Periode jedoch, zwischen 1970 und 1985, hat er



1 Dreharbeiten zu LE MILIEU DU MONDE; 2 Philippe Léotard und Olimpia Carlisi in LE MILIEU DU MONDE; 3 LE RETOUR D'AFRIQUE; 4 Marcel Robert und François Simon in CHARLES MORT OU VIF; 5 Bulle Ogier in LA SALAMANDRE; 6 François Marthouret und José Destoop in LE RETOUR D'AFRIQUE; 7 LE MILIEU DU MONDE; 8 Dreharbeiten zu LE RETOUR D'AFRIQUE; 9 Dreharbeiten zu JONAS QUI AURA VINGT-CINQ ANS EN L'AN 2000; 10 JONAS QUI AURA VINGT-CINQ ANS EN L'AN 2000; 11 MESSIDOR; 12 Mick Ford in LIGHT YEARS AWAY; 13 Jean-Luc Bideau und Myriam Boyer in JONAS QUI AURA VINGT-CINQ ANS EN L'AN 2000; 14 Catherine Rétoré und Clémentine Amoureux in MESSIDOR; 15 Mick Ford und Bernice Stegers in LIGHT YEARS AWAY; 16 Bruno Ganz in DANS LA VILLE BLANCHE

zur regionalen wie nationalen Entwicklung einen Beitrag über seine beispielgebenden Filme hinaus geleistet. Seine Rolle im Genfer Groupe 5, das auch Kollegen wie Michel Soutter und Claude Goretta umfasste, wies die Richtung.

Der Kino-Erstling, CHARLES MORT OU VIF, folgt programmatisch einem gefeierten Genfer Fabrikanten, der sich allem entrückt, was er draussen in der Welt erreicht hat, inklusive seinem höchst komfortablen Plätzchen darin. Er tut es, um sich vor dem bisherigen Leben tot zu stellen und in einem weiteren, aber noch ganz und gar weltlichen wieder wach und munter zu werden. Es ist heute leicht, in der Ge-

stalt des Sohnes, der kein Wort von den Beweggründen des Vaters kapiert und nichts als Besitz und Status im Kopf hat, einen Vorläufer der Pleiten-Manager der neunziger Jahre zu erblicken.

Die meistzitierte Szene aus LA SALAMANDRE dann zeigt die Titelheldin des Zweitlings beim Abfüllen von Fleischmasse in einer Wurstfabrik. Ehe sie den Job hinschmeisst, lässt Rosemonde das glibberige Zeug auslaufen, so dass es, statt in die Häute zu schlüpfen, einen satten, runden Haufen wie frisch aus jedermanns WC-Schüssel formt.

" Il y a la caméra regard qui instaure une relation entre le sujet du film et celui qui regarde. Elle montre que la caméra c'est pas du tout la réalité, que c'est une réalité recomposée à travers une machine et des outils. J'ai toujours essayé de laisser sa présence à l'intérieur des scènes. C'est la caméra actrice, du regard."

Ist das Dasein Scheisse, muss es durch den Enddarmausgang abgeführt werden und mit etwas Appetitlicherem, noch Unverdaulichem ersetzt werden.

LE RETOUR D'AFRIQUE geht einem tatendurstigen Burschen nach, der alles eingeleitet hat, um endlich auszuwandern. Seine monotone Existenz soll eine vitale, bahnbrechende, sogar heroische Wendung erfahren und damit überhaupt erst einen Sinn bekommen. Erwartungsfroh erläutert der angehende Exilant das Heranreifen seiner Pläne jedem geduldigen Zuhörer. Bereits ist ein kundiger Freund nach Afrika vorausgereist, um die letzten Unebenheiten an

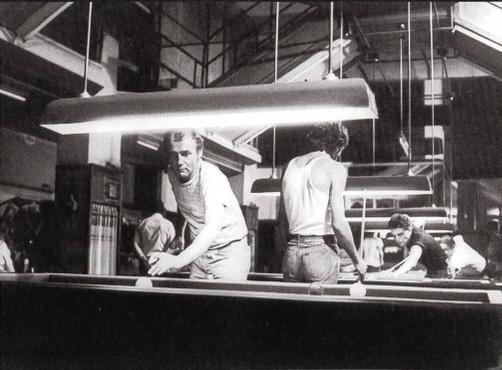
Ort und Stelle zu glätten. Indes birgt die Stellvertretung, wie jede ihrer Art, ein Missverständnis. Bald deutet der ferne Herold unerwartete Hindernisse an. Die Berichte aus Algerien werden spärlicher und sparsamer. Dann meldet die Vorhut, Vincents Nachzug sei vollends undenkbar geworden. Ob der verhinderte Umsiedler ein für allemal zuhause bleiben muss, steht dahin.

Aus all dem abzuleiten ist der vorhersehbare Fehlschlag von Unternehmungen aus nichts als lauterer Lust und Laune, und das heisst: ohne jene unbedingte Notwendigkeit, wie sie die widerspenstige Wursterin Rosemonde umtreibt oder

1



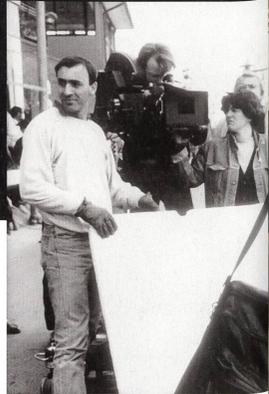
4



5



5



5

2



1



3



6



6



7



8

1 NO MAN'S LAND; 2 Myriam Mézières in UNE FLAMME DANS MON CŒUR; 3 Marie Gaydou und Roger Jendly in LA FEMME DE ROSE HILL; 4 Bruno Ganz in DANS LA VILLE BLANCHE; 5 Marie Gaydou in LA FEMME DE ROSE HILL; 6 Jean-Louis Trintignant bei den Dreharbeiten zu LA VALLÉE FANTÔME; 7 Dreharbeiten zu LA FEMME DE ROSE HILL; 8 Jean-Philippe Ecoffey in LA FEMME DE ROSE HILL

"Aujourd'hui, il y a beaucoup trop d'images. Il y a pas assez de parole et de verbe.

Essayons de retrouver la vérité du verbe, de la parole, leur beauté."

Charles, den altersgrimmigen Ex-Patriarchen. Mir nichts, dir nichts lässt sich angebrauchtes Leben schlecht, wie bei Peugeot oder VW, gegen ein neueres Modell eintauschen.

Weder literarisch noch narrativ

So tasten sich denn die Stoffe entlang den biographischen Schleifen, Vor-, Wechsel- und Rückfällen, und sie gleiten die Altersstufen, die Generationenfolgen und historischen Abschnitte hinauf und hinunter. Alain Tanner beherrscht und praktiziert ausschliesslich diese eine Methode

des Argumentierens und Beschreibens. Familien, Gruppen, Milieus, Schichten, Länder, Sprachen, Kulturen, Epochen werden mindestens theoretisch austauschbar, doch ist keine einzelne Wahl innerhalb der Kategorien einer andern vorzuziehen. Den Ausschlag gibt immer die Entscheidung, die das herausgeforderte Individuum schliesslich zu treffen hat, für sich allein.

Ausser in der Romandie, vornehmlich im rauen, dünn besiedelten Jura, wird in England, Frankreich, Belgien, Italien, Irland, Portugal, Indien gedreht. Das evident Schweizerische nimmt zwar ein messbares Gewicht an, doch her-

gemacht wird davon nur ein Minimum. Eine gewisse prominente Konstanz kommt hingegen dem Geschlecht zu, in dem sich die eigentliche Individualität ausdrückt, und zwar namentlich dann, wenn es um die regelmässig auftretenden Protagonistinnen geht, wie sie etwa auch LA FEMME DE ROSE HILL, MESSIDOR oder UNE FLAMME DANS MON CŒUR dominieren. Nebst dem begriffsschweren Sohn hat Charles bezeichnenderweise eine Tochter, die sich immerhin die Mühe nimmt, seine späte Umbesinnung nachzuvollziehen.

Tanners Filme zitieren immer wieder Texte aus der Literatur, adaptieren zur Not sogar einen Roman und vertrauen auch sonst breit der Sprache. Trotzdem geraten sie weder illustrierend noch musikalisch, weder literarisch noch im landläufigen Sinn narrativ; sondern sie stellen dar und fest, umschreiben und -kreisen, situieren und kommentieren, geben zu erkennen und zu überdenken. Fast ausnahmslos, heisst das, sind sie journalistisch und dokumentarisch abgetönt, und gerade Reporterfiguren treten mehrfach auf. UNE VILLE À CHANDIGARH und weitere eigentliche Dokumentarfilme fallen in die Anfänge, vor 1969, und dann wieder in die

1



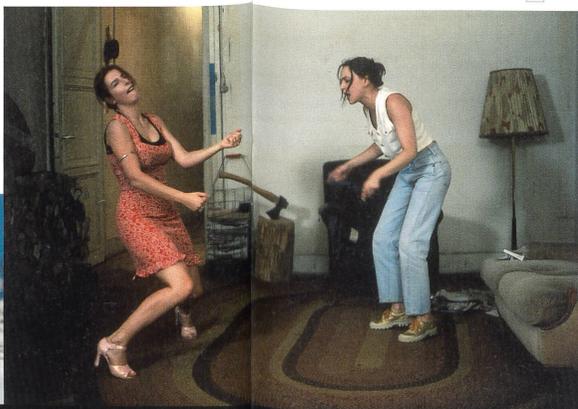
2



4



3



5



6



7



8



9

"Le film c'est un objet vivant par le fait qu'on tourne dans l'air du temps et des choses, avec des gens, des acteurs, des lieux, un fleuve, une montagne, je ne sais pas.

Il faut laisser cette part de non-dit, de pas savoir, d'erreur et cetera et on se rend compte que le film est vraiment un objet vivant."

neunziger Jahre, mit *LES HOMMES DU PORT*. Allerdings zielen die Motive, so sehr sie von wechselnden Gesichtspunkten aus beleuchtet werden, doch nur implizit aufs Politische. Aus seiner Haltung macht Tanner nie ein Hehl, lässt aber keine Transparente schwenken.

Auf der Flucht vor sich selbst

Was unter allen Umständen Vorrang genießt, ist die Stunde, die es jeweils geschlagen hat. Von ihr aus gesehen lässt sich das Abgelaufene wie das Herannahende überbli-

cken. Wie ist jemand in seine gegenwärtigen Nöte hineingeraten; und wie gelangt es sich aus der Beklemmung wieder heraus und in eine nachfolgende Enge hinüber, die nur vielleicht etwas mehr Atemluft bieten wird oder nur für einen Moment? Das Erleben scheint weder Ruhe zu geben noch einer Richtung zu folgen, weder Ordnung zu finden noch eine Konsequenz zu zeitigen. Es bezieht seinen Unterhalt einzig aus der ihm innewohnenden physikalischen Trägheit. Mit jeder erreichten Etappe trägt er sich wieder frisch dahin wie auf einer Irrfahrt und Flucht vor sich selbst.

1 Myriam Mézières in *LE JOURNAL DE LADY M.*; 2 Francisco Rabal in *L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE*; 3 FOURBI; 4 Myriam Mézières und Félicité Wonassi in *LE JOURNAL DE LADY M.*; 5 Angela Molina und Francisco Rabal in *L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE*; 6 *L'HOMME QUI A PERDU SON OMBRE*; 7 *LES HOMMES DU PORT*; 8 Karin Viard in *FOURBI*; 9 Dreharbeiten zu *LES HOMMES DU PORT*

Nach klassischer Kino-Manier erzählen aber liesse sich etwas nur dann, wenn es Anfang, Ende und Mittelstrecke gleich schon in sich schloss oder wenn der Stoff wenigstens nachträglich der dramaturgischen Dreieinigkeit unterzuordnen wäre. Das Diktat, es müsse strikte stracks der Nase nach fabuliert werden, hat der Autor nie ganz ernst genommen, auch wenn er, im Unterschied zu jenem andern Landsmann vom Genfersee, Jean-Luc Godard, die Sprengung des sogenannten allgemein Verständlichen nie betrieben hat.

Immerhin, mit wie viel Unlust Tanners Produktionen ganz gleich was für Vorbedingungen zu erfüllen versuchen, demonstrierte endgültig *DANS LA VILLE BLANCHE*. Beim achten Durchgang angelangt, darf sich der Autor getrost im Vollbesitz seiner Fähigkeiten fühlen; bloss zieht er daraus, im vornehmsten Sinne des Wortes anarchistisch, einen Schluss, der alles auf den Kopf stellt, was seine Bewunderer jetzt, 1982, von ihm erwarten. «Der Produzent Paulo Branco hatte mich nach Lissabon eingeladen, aber ich hatte keine Idee, was ich dort anfangen sollte», wird er sich später erinnern. «Ich erfin-



1



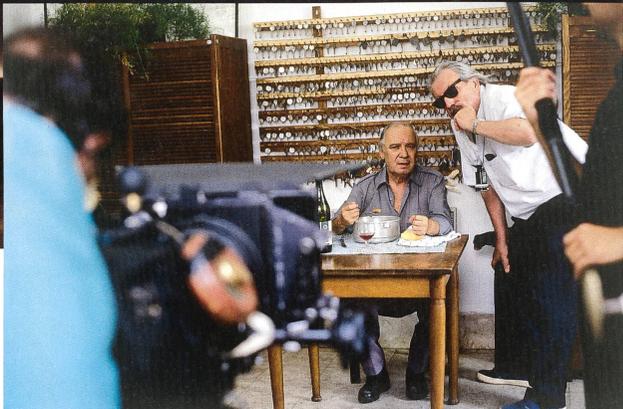
2



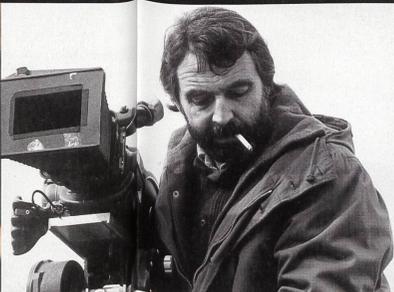
3



4



5



6



7



8

"Je pourrais jamais faire un film gore, d'épouvante, filmer des salopards ou des imbéciles.
Ma caméra forcément regarde le sujet avec amitié ou amour. Elle caresse les personnages."

1 Francis Frappat (rechts) in REQUIEM; 2 JONAS ET LILA, À DEMAIN; 3 Myriam Mézières in FLEURS DE SANG; 4 REQUIEM; 5 Dreharbeiten zu REQUIEM; 6 beim Drehen von JONAS QUI AURA VINGT-CINQ ANS EN L'AN 2000; 7 beim Drehen von FOURBI; 8 PAUL S'EN VA

de die Geschichte eines Seemanns, der sein Schiff verlässt, sagte ich mir, weil ich selber auch einmal Seemann gewesen war. Mehr weiss ich nicht.»

Das hilflose bisschen Skizze wird genügen, um Bruno Ganz zur Übernahme der Hauptrolle zu veranlassen. Die doppelte Gleichung um das Motiv der leidenden Blaujacke bedeutet jedoch nur sehr bedingt, dass Tanner etwa routinemässig auf Autobiografisches zurückgreift. Ob nun auf hoher See gewonnen oder auf Reportage, statt direkt in die Filme einzufliessen hat seine persönliche Erfahrung zuvorderst den Stil geprägt, deutlich mehr als die Themen.

Der helvetische Patient

Eisern wie eh und je hält der Filmemacher an seinen Prioritäten fest. Erst kommt die Figur und möglichst auch gleich der dazu passende Schauspieler, und dann erst, wohl oder übel, folgt auch das, was sich nachmals zu einer Geschichte fügen soll, und zwar möglichst unter Einschluss der sakrosankten drei Eselsbrückenpfeiler. Wie weit die Reise letztlich führt, weiss die Besatzung beim Einschiffen selten und beim Ausmustern nie. Der Matrose flieht von Bord, an Land gegangen aber hat er vor sich den Versuch einer Läuterung aus eigenen psychischen Kräften.

«Ich war krank», versichert der Autor, «und ich erzähle von einem Kranken». Der Befund lautet auf Einsamkeit, und die Erkundung der als melancholisch geltenden, in Wahrheit aber lebensfrohen portugiesischen Metropole, eine Art von verzweifelter Heimischwerden, könnte präzise das wirksame Seelenpflasterchen sein. Die Stadt am Tejo erscheint weiss wie eine Klinik, in den lichten Tönen des Wohlbefindens. Oder kommt es dem helvetischen Patienten nur in den Träumen so vor? Im Zug zurück nach Basel und zu den

verlockenden Kähnen am Rheinknie gesteht der Seemann, in nur einem Land der Welt ein wahres Zuhause zu haben, nämlich auf dem Meer. Dort komme einem oft das Empfinden für die Zeit abhanden.

Pierre Lachat

Die Zitate stammen aus einem Gespräch von Pierre Lachat mit Alain Tanner

L. 622

WELCOME von Philippe Lioret



Eigentlich ist es nur noch ein Katzen-sprung zu Bilals Ziel. Tausende von Kilometern hat der junge Kurde unverzagt zurückgelegt, hat seine Heimat hinter sich gelassen, anfangs die Verfolgung und Folter durch die Türken erduldet und dann ganz Mitteleuropa unter harten, demütigenden Bedingungen durchquert. Verglichen damit sollte die letzte Etappe ein Kinderspiel sein. Aber seine Schicksalsgenossen lachen ihn aus, als er arglos erklärt, er wolle nach England und hoffe, schon morgen dort anzukommen.

Die Flüchtlinge, die zu Hunderten in Calais auf eine illegale Passage nach Dover warten, haben längst begriffen, dass ihre Hoffnungen gestundet sind. Sie sind der Willkür der *passseurs*, der Schieberbanden unterworfen, die sie nur gegen astronomisch hohe Prämien auf eine Fähre schmuggeln, und müssen die unerbittliche Achtsamkeit der Grenzbeamten gewärtigen. Die meisten von ihnen verharren schon seit Monaten in der unwirt-

lichen, verregneten Stadt, durch die ein kalter, feindseliger Wind weht. Aber Bilal ist fest entschlossen, nicht umsonst gab man ihm daheim den Kosenamen Bazda, der Läufer. Seine Sehnsucht ist einfach zu gross, als dass er aufgeben würde, auch wenn sein erster Versuch, in einem Lastwagen versteckt auf die Fähre zu gelangen, kläglich gescheitert ist und er interniert wird. Der Fluchtpunkt seiner Sehnsucht ist London, wo das Mädchen wohnt, das er liebt. Dort hoffte er, genug Geld zu verdienen, um seine Familie unterstützen zu können. Und vielleicht erfüllt sich ja sogar sein grosser Traum, dass ein Talentscout von Manchester United entdeckt, wie geschickt er mit dem Ball umgehen kann.

Aber er findet sich in einer Welt wieder, in der die Solidarität zu einem Delikt geworden ist. Auch der Schwimmlehrer Simon begegnet ihm zunächst abweisend, muss vielfache innere Widerstände überwinden, um sich zu einer Geste der Freundlichkeit durch-

zuringen. Es braucht eine Weile, bis er begreift, was für eine unerhörte Bitte der Halbwüchsige an ihn richtet, mit dem er sich nur in gebrochenem Englisch verständigen kann: Er will so schnell wie möglich von ihm Krallen lernen, um den Kanal zu überwinden.

Philippe Lioret eröffnet *WELCOME* mit einer präzisen, dokumentarisch anmutenden Zeitangabe: Seine Geschichte um Sehnsucht und Entschlossenheit lässt er am 12. Februar 2008 beginnen. Aber er wählt für sie keinen pseudo-dokumentarischen Stil, der Betroffenheit durch eine fahrigere Handkameraästhetik beglaubigen will, sondern legt den Film entschieden als Fiktion an. *Laurent Daillands* Kamera setzt der Klaustrophobie der Erzählsituation kühn die Freizügigkeit des Scope-Formats entgegen. *Nicola Piovonis* Partitur eröffnet einen weiten Resonanzraum: Bei der Einschiffung nach Dover mischen sich diskret ethnische Klänge in die Musik, die an Bilals verlorene Heimat gemahnen, sodann findet

sie zu einem epischen Atem, der mit einem intimen Klavierthema kontrastiert, das alle Konflikte auf eine wehmütige Unruhe zurückführt, die darum ringt, die persönliche und soziale Isolation zu überwinden. Regelmässig kadriert Lioret die Einstellungen als Tableaus, in denen der Blick durch Türrahmen und Flure unterstreicht, welche Widerstände und Schwellen das Verlangen nach Gemeinschaft und Liebe überwinden muss.

Die Lebensbedingungen der Immigranten, die seit der Schliessung des Lagers von Sangatte im Dezember 2002 nun in Calais ihr Dasein in der Illegalität fristen, hat Lioret allerdings akribisch recherchiert. Einer seiner Co-Autoren, *Olivier Adam*, hat 2007 die in Frankreich vielbeachtete Sozialstudie «À l'abri du rien» veröffentlicht, die ein Schlaglicht auf die Verharschung der Verhältnisse wirft. Die Methoden der *passseurs* und Grenzbeamten, die mit Sonden in den Lastwagen überprüfen, ob der CO₂-Ausstoss versteckte Passagiere verrät, sind mit bezwingender Realitätsnähe geschildert. Alles, was er als Fiktion erzählt, erklärte Lioret zum Start des Films in Frankreich, habe er in Calais mit eigenen Augen gesehen. Es klingt beinahe so, als habe er sich gewappnet gegen jedwede absehbare Anfechtung und die Wirklichkeit vorsichtshalber schon einmal auf seine Seite gebracht.

Tatsächlich löste WELCOME in Frankreich heftige Debatten aus, an deren polemischem Tonfall der sonst bedacht, diskret wirkende Regisseur nicht unschuldig war. Ein Interview, das er der Zeitung «La Voix du Nord» gab, zog die Empörung Eric Bessons auf sich, des Ministers für Einwanderung und Nationale Identität. Mit der Äusserung «Ich habe das Gefühl, die Geschichte eines Mannes erzählt zu haben, der 1943 einen Juden in seinem Keller versteckt» habe Lioret die Grenze des Anstands überschritten: Es sei unerträglich,

die Polizisten der Fünften Republik mit denen des Vichy-Regimes gleichzusetzen. (Tatsächlich weckt eine Razzia in den frühen Morgenstunden unweigerlich derlei Assoziationen; im Gegenzug belegt *Dominique Rabourdin*s bemerkenswerte Darstellung eines gewissenhaften Beamten, wie vielschichtig Lioret die Konflikte anlegt.) Zwar hatte sich der frisch gebackene Minister im Januar selbst von den Zuständen in der Hafenstadt überzeugt und sie als unwürdig beklagt. Nun jedoch verteidigte er seine Migrationspolitik vehement gegen Liorets Vorwürfe und wandte ein, die Flüchtlinge fielen eigentlich ohnehin nicht in seinen Zuständigkeitsbereich, da sie ja nicht um Asyl in Frankreich ersuchten.

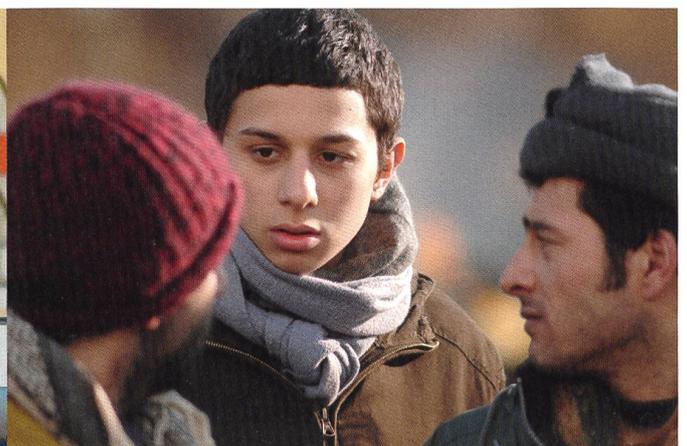
Eine Woche nach seinem Start wurde Liorets Film dem Parlament vorgeführt. Für die Linke gilt er als überzeugendes Argument gegen den Gesetzesartikel L. 622, der Hilfeleistungen gegenüber den illegalen Migranten als *délit de solidarité* kriminalisiert. War der Artikel ursprünglich gegen die Machenschaften der Schieber gerichtet, sehen sich nun auch freiwillige Helfer von Haftstrafen bis zu fünf Jahren und Geldbussen bis 30 000 € bedroht. Einige Wochen zuvor war eine unbescholtene Bürgerin verhaftet worden, weil sie Migranten erlaubt hatte, die Batterien ihrer Mobiltelefone bei sich aufzuladen. Liorets Film spiegelt ein Klima wieder, in dem Hilfsbereitschaft und Zivilcourage anrücklich geworden sind. Mitunter gerät ihm dabei sein Faible für bittere Ironien in die Quere: So verwehrt ein aus Schwarzafrika stammender Sicherheitsbeamter zwei Migranten den Zutritt zu einem Supermarkt, weil sich die Kunden belästigt fühlen; die Entdeckung, dass auf dem Fussabtreter vor der Wohnung eines fremdenfeindlichen Nachbarn «Welcome» steht, gehört zu den allerdings wenigen Momenten des Films, denen es an Subtilität gebricht. Denn eigentlich hat Lioret, der schon in seinem

Regiedebüt *TOMBÉS DU CIEL* das Verhältnis von Nationalität und Identität thematisierte, einen umsichtig unpolemischen Film gedreht.

Lioret ist ein aufgeklärter Melodramatiker, der sich nicht scheut, das Politische ganz fest mit dem Privaten zu vermählen. Er kann es, weil er seinen Hauptfiguren auf gleicher Augenhöhe begegnet. Er nähert sich seinem kontroversen Sujet mit den rechtschaffenen Mitteln eines Charakterdramas, das auf der Legitimität individueller, privater Gründe für staatsbürgerliches Engagement beharrt. Er ist ein grosszügiger Erzähler, für den die Motive nicht edel sein müssen, um der Verteidigung würdig zu sein, sondern ambivalent bleiben dürfen. *Vincent Lindon* hält es in der Schwebe, ob Simon nur seiner Ex-Frau Marion imponieren will, als er sich des Jungen annimmt. Sie arbeitet in einer Hilfsorganisation und hat ihn wohl auch deshalb verlassen, weil sie seinen Egoismus und seine Trägheit nicht mehr ertragen hat. Einst hatte auch er grosse Ziele, hat als Schwimmer eine Goldmedaille errungen. Bilals Unbeugsamkeit berührt ihn, auch er fühlt sich entwurzelt und kennt den Schmerz, von der geliebten Frau getrennt zu sein. Er erkennt eine Vaterschaft an, mit allen Konsequenzen, die seine bürgerliche Existenz bedrohen könnten. Die Hoffnung ist nicht gegenstandslos, dass die Begegnung mit Bilal ihm die Augen geöffnet hat für den Kleinmut, mit dem die Festung Europa ihre Tore verschliesst für die Benachteiligten und Verfolgten.

Gerhard Midding

R: Philippe Lioret; B: P. Lioret, Olivier Adam, Emmanuel Courcol; K: Laurent Dailland; S: Andréa Sedlackova; M: Nicola Piovani, Wojciech Kilar, Armand Amar. D (R): Firat Ayverdi (Bilal), Vincent Lindon (Simon), Audrey Dana (Marion), Olivier Rabourdin (Polizeibeamter), Thierry Godard (Bruno), Selim Akgül (Zoran). P: Nord-Ouest Films; Christophe Rossignon. F 2009. 115 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution



LAW ABIDING CITIZEN

F. Gary Gray

Ganoven auf durchschnittlicher Intelligenzstufe bringt die Leinwand routiniert nach der sechsten oder siebten Rolle um die Ecke, an den Galgen oder hinter Gitter. Ein gelegentliches Entweichen und Wiederaufgeistern bleibt vorbehalten. Es bietet aber noch keine Gewähr für jene verbrecherische Genialität, nach der die Filmserien erst so dürstend lechzen. Denn bei ihnen will das Motiv der Rückkehr zu den alten krummen Touren eine Ur-Phantasie bedienen, die jeder vorbedachten Missetat zugrunde liegt, nämlich: das einzig wahre Verbrechen besteht darin, sich erwischen zu lassen, und jeder Tunichtgut ist überzeugt, es treffe immer nur die dümmen. Hältst du ausserdem über die ganze Strecke durch, wird sowieso ein anderer für dich büssen. Schändlichkeiten machen sich bezahlt, bleibt der Urheber ungefasst oder kommt ungehängt davon, oder sollte ihn die rächende Kugel verfehlen.

Der «Law Abiding Citizen», sprich: gesetzestreue Bürger, ist einer, der seinen innern kompetenten Kriminellen erst dann zu ahnen, zu spüren und zu hegen beginnt, da ihm die talentlose Delinquenz persönlich auf die Pelle rückt. Die Tribunale und Advokaten, zuvorderst der überforderte Staatsanwalt, ein gewisser Nick, versagen kläglich. Anklagen und Strafen werden zu Tagespreisen rabattiert wie auf einem orientalischen Kamelmarkt oder bei einem kalifornischen Prozess gegen Roman Polanski. Clyde, dieses helle Köpfchen von einem Opfer-Täter, hat bald einmal keine andere Wahl, denkt er, als Selbstjustiz zu üben, oder eben zu verüben, um Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Den Vornamen verdankt er übrigens dem unvergessenen Clyde Barrow, der es mit ihm an Kaltblütigkeit aufnehmen konnte, aber keinesfalls an Grips.

Was dem Titelhelden allerdings widerstrebt, ist das *to go gunning*, wie es die Angelsachsen nennen. Das heisst: zur Knarre greifen, hintigern und jemanden, der's halt nicht besser verdient, über den Haufen ballern. Ein Vorgehen von so plumper Art hätte den Nachteil, dass sich Clyde nach vollbrachter

Tat nur noch erschöpft der irdischen Gerechtigkeit an den Hals schmeissen könnte, von der er aber gar nichts hält. Mehr noch, das Risiko wäre zu gross, seinerseits wieder das Ziel einer Gegenaktion zu werden, die dem Prinzip «Wie du mir, so ich dir» ebenso streng gehorcht. Damit fiele er ohne Not und lange vor dem Termin für die Zwecke einer Serialisierung aus. Anders als andere Übeltäter setzt der gesetzlos gewordene Gesetzestreue kein Vertrauen in das holde Glück, das ihm dann schon im rechten Moment zulächeln müsste.

Stattdessen will er beweisen, dass sich die absehbaren Folgen seines Tuns umgehen lassen, sobald sich seiner intellektuellen Überlegenheit der angemessene Spielraum auftut. Clyde trifft sehr weitblickende Vorkehrungen, indem er einen Reigen einfallreich ausgetüftelter Mechan- und Automatismen von der erpresserischen bis letalen Sorte streut. Deren Funktionsweise darf in keiner leserfreundlichen Rezension detailliert enthüllt werden, ohne jemandem den perversen Spass zu vermasseln.

Wie immer in solchen Fällen kommt einem die besondere technische Befähigung, die es braucht, um eine für undenkbar gehaltene Attacke durchzuführen, sehr hochgegriffen vor, woraus sich ein bescheidenes Glaubwürdigkeitsproblem ergibt. Denn auf welche Weise der Unversöhnliche den ganzen bösen Zauber eigenhändig hat herbeischaffen und installieren können, davon hätte der Zuschauer gern Genaueres erfahren, mehr als nur: der Kerl hatte doch zehn Jahre Zeit. Wo waren die Mitwisser, müsste jeder Fernseh-Fahnder fragen. Über derlei Erwartungen schwebt der Film von F. Gary Gray unbekümmert hinweg.

Etwas anderes wiederum stützt die originelle, wiewohl sanft überkandidelte Fabel vom Terminator mit mehr Grüte im Kopf, als ihm gut tut. Es ist die höchst plausible Schilderung des Irrwitzes, der in allem steckt, was nach Auge um Auge, Zahn um Zahn verlangt. Rachedurst und Sühnewahn scheinen den Helden fast gar verzehren zu

wollen, wie es solche Untugenden oft tun. Ist es wirklich der Genius, der Clyde besetzt, oder ist es die Schizophrenie, die Recht und Unrecht liberal konvertibel macht wie Heller und Rubel? Die beiden Geistesverfassungen geraten in verzweifelte Nähe zueinander. Clyde greift sich ab und zu selber vor die Stirn: bin ich noch derselbe, für den ich mich halte, und stiftet ein Handel Gerechtigkeit, der Blut für Blut vergiesst? Was es auch sei, das diesen halb zweifelnden Hamlet, halb rot sehenden Charles Bronson antreibt, es erscheint dann doch, dramaturgisch kalkuliert, als ein zu kostbares Motiv, um einfach ausgerangiert oder weggesperrt zu werden.

Mabuse, Mabuse – der Wicht von den Gnaden des Leibhaftigen aus den drei unvergessenen Klassikern von Fritz Lang und neun illegitimen Reissern folgt dem Takt der nie enden wollenden, sich immer wieder selbst neu ankündigenden Wiederholung. Aus der Welt, jedenfalls aus dieser, lässt sich der dämonische Doktor und alles, wofür er steht, noch nicht einmal wegdenken, geschweige denn befördern. Wer oder was immer eine seiner tausend Masken überzieht, taucht nur für eine trügerische Weile unter, um unerwartet wieder obenauf zu schwimmen.

Obwohl in manchem ein Nachfahre jenes Finsterlings, ist Clyde kein höllischer Pferdefüssler, vielmehr ein Technokrat, der zeigen muss, was für ein Schurke er ist. Allem, was sich machen lässt, schreibt dieser Homo Faber eine garantierte Nützlichkeit zu, und wäre es die therapeutische Kraft der Zerstörung. Aus rhythmischen Gründen muss ihn die letzte oder sicher vorletzte erzählerische Konsequenz dennoch statt auslöschen präventiv aus der Schusslinie nehmen. Freilich, wohin es ihn auch, unsichtbar unterm Abspann, verschlägt vom Angesicht der Erde, es wird schwer sein, ihn dort zu halten.

Pierre Lachat

R: F. Gary Gray; B: Kurt Wimmer; K: Jonathan Sela; S: Tariq Anwar. D (R): Jamie Foxx (Nick Rice), Gerard Butler (Clyde Shelton), Leslie Bibb (Sarah Lowell). P: Overture Films, Warp Film, The Film Department. USA 2009. 108 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment Group, Zürich



THE IMAGINARIUM OF DOCTOR PARNASSUS

Terry Gilliam

Bei Alfred Hitchcock war es eine majestätische Kamerabewegung, als er nach drei Jahrzehnten in Hollywood in seiner Geburtsstadt London *FRENZY* drehte. In Terry Gilliams neuem Film nimmt sich dies bescheidener – und zugleich sachbezogener – aus. Mit der kleinen Schaustellertruppe und ihrem pferdegezogenen Gefährt wähnt man sich in einer vergangenen Ära, doch wenn der Blick der Kamera sich weitet, sehen wir, dass wir nicht im viktorianischen London sind, sondern in der Gegenwart, an einer eher schmuddeligen Ecke der Metropole, wo im Hintergrund sichtbar, Wahrzeichen von Tony Blairs New Britain wie der Millennium Dome einen deutlichen Kontrast markieren. So kommt einer nach Jahren, während derer er in den USA für amerikanische Studios und mit amerikanischen Stars Filme gemacht hat, zurück in das Land, in dem er einst als Mitglied der Komikertruppe «Monty Python» das erste Mal mit dem Medium Film in Berührung kam.

Ob der 1944 im amerikanischen Minnesota geborene Gilliam überhaupt als britischer Filmemacher gelten kann, wurde in verschiedensten Zusammenhängen debattiert (und wird in Büchern zum britischen Film bis heute unterschiedlich beantwortet). Dabei ist ein zentrales Charakteristikum seiner Arbeit gerade der Zustand des Dazwischen – hier zwischen der Realität der britischen Gegenwart und den weiten Welten der Imagination.

Imagination ist das Geschäft von Doctor Parnassus. Mit seiner Tochter Valentina, dem kleinwüchsigen Percy und dem Lehrling Anton betreibt er sein «Imaginarium» mehr schlecht als recht, die Beleidigungen des angetrunkenen Publikums ignoriert er würdevoll so gut wie möglich. Die Bühnenshow lässt in der Tat zu wünschen übrig, aber wer hinter den Vorhang tritt, sich durch den Spiegel hindurchwagt, der findet sich in einer phantastischen Welt wieder – ein Trip, so aufregend wie gefährlich.

Diese grenzenlose Entfesselung der Phantasie (wie auch sein ewiges ewiges Le-

ben) verdankt Parnassus einem Pakt mit dem Teufel. Doch jetzt rückt der Zahltag näher, nämlich der sechzehnte Geburtstag seiner Tochter, die ab dann dem Fürsten der Finsternis gehören soll. Wie gut, dass der Teufel eine Spielernatur ist und Parnassus eine weitere Chance eröffnet: er muss innerhalb von drei Tagen fünf Seelen auf seine Seite ziehen – in Konkurrenz zu Mr. Nick. *Tom Waits* gibt diesen als Dandy, mit jovialem Charme, mit Melone, Fliege und Zigarettenspitze – ein Teufel, der direkt dem Jazz Age entsprungen sein könnte.

Um diese Seelen einzufangen, muss man erst einmal Kandidaten finden, die sich auf die andere Seite des Spiegels locken lassen. Das ist ähnlich vertrackt wie Jugendliche von ihren Computern und Games wegzukriegen, um sie die Magie des Kinos erfahren zu lassen. *THE IMAGINARIUM OF DOCTOR PARNASSUS* ist durchaus – in seiner Konstellation von Künstler, Medium, Finanzen und Publikum – auch eine Reflexion über das Kino zu Beginn des digitalen Zeitalters.

Als begnadeter Seelenfänger entpuppt sich dann Tony: der baumelt scheinbar tot unter einer Themse-Brücke, wird von Anton und Percy wieder belebt und bleibt bei der Truppe – ein geheimnisvoller, aber definitiv geschäftstüchtiger Mann, der weiss, dass die ebenso reichen wie gelangweilten Damen der Oberschicht ideale Kunden für den Gang auf die andere Seite sind. *Heath Ledger* spielt ihn als *trickster*, das verbindet ihn mit seinem vorherigen Auftritt bei Gilliam, wo er als *Jacob Grimm* mit seinem Bruder *Wilhelm* in *THE BROTHERS GRIMM* ebenfalls das Publikum an der Nase herumführte (ähnlich wie schon *John Neville* als *Baron Münchhausen* in Gilliams *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHHAUSEN* von 1988).

Heath Ledgers Tod vor Ende der Dreharbeiten hätte den Film beinahe in die breite Phalanx von nicht zustande gekommenen Gilliam-Filmen eingereiht, doch dieser fand eine Lösung, die einmal mehr von seiner Phantasie zeugt: Der magische Spiegel verwandelt *Heath Ledger* kurzerhand in *Johnny*

Depp, in *Jude Law* und in *Colin Farrell*. Sie nehmen in drei Sequenzen im Phantasiereich seine Rolle ein, verkörpern so unterschiedliche Aspekte der Figur Tony. *Johnny Depp* ist der galante Mann, der eine ältere Dame über den Totenfluss geleitet, *Jude Law* der Clevere, der das Trio russischer Gangster, das ihn bis auf die andere Seite des Spiegels verfolgt hat, austrickst, und *Colin Farrell* ist der Zerrissene, prominenter Wohltäter, Initiator eines Kinderhilfswerks, der gern mit den Celebrities posiert, bis sein schmutziges Geheimnis ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt und er schliesslich demaskiert wird.

Der Film bietet dem Zuschauer sowohl knarrende Mechanik der Trickmaschine (in Erinnerung an die Anfänge der Kinematografie als Jahrmarktsattraktion) wie computergenerierten Glanz. Das imaginäre Reich ist skurril wie das *Pepperland* der *Beatles* im Zeichentrickfilm *YELLOW SUBMARINE*. Terry Gilliam schöpft bei dessen Gestaltung aus dem eigenen Unterbewussten und kehrt zu seinen Anfängen zurück, zu seinen Beiträgen für *MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS*, zu den knappen Animationssequenzen (mit einfachsten Mitteln als *Cut-Outs* gestaltet), die als Überleitungen zwischen den Sketchs seiner vier britischen Mitstreiter dienten. Man kreidet ihm eine gewisse computergenerierte Glätte und – wie so oft – das Fehlen eines flüssigen Erzählrhythmus und mangelnde narrative Stringenz an, aber genau das hat Methode bei Terry Gilliam, der in surrealistischer Tradition das nicht Zusammengehörnde zusammenbringt.

Frank Arnold

R: Terry Gilliam; B: T. Gilliam, Charles McKeown; K: Nicola Pecorini; S: Mick Audsley; A: Anastasia Masaro; Ko: Monique Prudhomme. D (R): Heath Ledger (Tony), Johnny Depp (Tony), Colin Farrell (Tony), Jude Law (Tony), Tom Waits (Mr. Nick), Christopher Plummer (Dr. Parnassus), Andrew Garfield (Anton), Lily Cole (Valentina), Verne Troyer (Percy). P: Davis Films, Infinity Features Entertainment, Parnassus Productions, Poo Poo Pictures; Terry Gilliam, Amy Gilliam, William Vince, Samuel Hadida. Frankreich, Grossbritannien, Kanada 2009. 122 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich



AMERIKA

Cherien Dabis

In Cherien Dabis' Spielfilmerstling gewinnt die Palästinenserin Muna über die Green-Card-Lotterie für sich und ihren Sohn Fadi ein Visum für die USA. Aus dem frisch ummauerten Westjordanland, wo Demütigungen und Freiheitsverlust an der Tagesordnung sind, machen sie sich auf in die alte neue Welt. Wir schreiben das Jahr 2003, soeben hat George Bush jr. die Invasion des Iraks gestartet – die Protagonisten landen just in dem Moment im Westen, als dort die Ressentiments gegen alles Arabische einem Höhepunkt zustreben. Die Regisseurin versucht, mit AMERIKA an diesem brisanten weltpolitischen Diskurs teilzunehmen, gleichzeitig aber auch ein persönliches Schicksal zu erzählen. Es ist die Gratwanderung der meisten politischen Filme: Wie bewahrt man die Nähe zu den Figuren, ohne das gesellschaftliche Anliegen aus den Augen zu verlieren, und wie nimmt man umgekehrt klar Stellung, ohne ins Pädagogische oder gar Propagandistische abzudriften?

Zweifellos kennt Cherien Dabis, Palästinenserin aus Jordanien und 1991 während der Wirren des Golfkrieges in die USA eingewandert, die Lebenswelten ihrer Protagonisten nur zu gut. Insbesondere die wenigen Szenen im Westjordanland zu Beginn des Films sind von grosser Detailtreue und schildern eine Alltagsrealität, die sonst hinter dem medialen Getöse um den Nahostkonflikt nur zu erahnen ist. Muna lebt mit ihrem vierzehnjährigen Sohn und ihrer Mutter in einer kleinen Wohnung, ihr Ex-Mann hat sie für eine schlankere Frau verlassen. Ihr täglicher Arbeitsweg dauerte früher fünfzehn Minuten, nun braucht sie oft über zwei Stunden, um, der Willkür der israelischen Soldaten ausgeliefert, an den überfüllten Checkpoints vorbeizukommen. Trotz der Widrigkeiten ihres unfreien Daseins hängt sie an ihrer Heimat. Es ist vor allem die Sorge um die Zukunft des Sohnes, die sie dazu treibt, in die ungewisse Fremde aufzubrechen.

Es überrascht wenig, dass der Amerikanische Traum für Muna und Fadi von Anfang an zu einer Belastungsprobe wird. Schon am

Zoll landet bei einer chaotischen Konfrontation mit Beamten die Keksdose, in der die ganzen Ersparnisse der kleinen Familie versteckt sind, im Abfalleimer; Muna betritt das Land der sehr wohl begrenzten Möglichkeiten mit leeren Taschen. Solche dramaturgischen Kniffe stehen in ihrer Überspitztheit oft in unglücklichem Kontrast zu immer wieder sensibel inszenierten Momenten.

Muna kommt bei der Familie ihrer gut-situierten Schwester Raghda (gespielt von einer etwas unterforderten *Hiam Abbass*) unter und versucht sofort, in ihrer gewohnten Branche als Bankangestellte eine Stelle zu finden. Die interkulturellen Bewerbungsgespräche gestalten sich schwierig. Als Muna ihre arabische Herkunft erwähnt, witzelt ein Personalchef: «Well, don't blow us up!» Arbeit gibt's für Muna schliesslich nur dort, wo es immer für jeden Arbeit gibt: hinter der Theke eines Fast-Food-Restaurants mit dem symbolträchtigen Namen «The White Castle»; draussen blinken pro-militärische Schilder. Vor ihrer Schwester verheimlicht Muna ihre wahre Tätigkeit und lässt sich täglich vor einem Bankgebäude absetzen. Doch auch die gut integrierte Familie von Raghda bekommt kurz nach Ausbruch des Irakkrieges immer deutlicher zu spüren, dass das Land in den arabischstämmigen Immigranten sein neues liebstes Feindbild gefunden hat. Ihr Ehemann Nabil verliert in seiner Arztpraxis immer mehr Patienten, rassistische Drohbriefe häufen sich; da spielt es keine Rolle, dass Munas Familie zwar palästinensischer Herkunft, aber christlichen Glaubens ist. Fadi wird in der Schule von seinen Mitschülern provoziert und verprügelt.

Allzu düster wird es in AMERIKA aber dann doch nicht. Inmitten aller Prüfungen finden sich immer wieder mit viel Augenzwinkern erzählte Momente der familiären Wärme. Raghdas Töchter geben Fadi gekonnt Stylingtips, damit er sich in der Schule nicht blamiere. «You gotta wear your shirt loose!» und die Wollmütze immer tief ins Gesicht gezogen, heisst die Teenager-Devise.

Auch Muna glücken Kontakte mit der fremden Kultur. Da ist der junge Aussteiger Matt, der neben ihr an der Fritteuse schwitzt; seine blau gefärbten Haare sind eben auch eine Art, anders zu sein. Und da gibt es den Schuldirektor Stan, ein Jude mit polnischen Wurzeln, der Muna schüchtern den Hof macht. Stolz erklärt sie dem ehemaligen Schachmeister, dass sein Lieblingsspiel arabischen Ursprungs sei, der Siegesspruch «shech met» bedeute ja schliesslich «der König ist tot» – diese zarte Annäherung steht für die Hoffnung, dass kulturelle Grenzen am Ende doch überwindbar sind.

Cherien Dabis will also nicht nur betroffen machen, sondern bietet auch gleich Aussicht auf Trost; das sozialkritische Drama berührt sich mit dem Feel-Good-Movie. Dabei beweist sie mehr Wohlgesinntheit, als es ihrer Geschichte gut tut; das pointierte Klischee tritt oft an die Stelle differenzierter Zwischentöne. Die Schauspieler agieren durchgehend engagiert und sympathisch, doch ihre Zeichnung der Figuren leidet darunter, dass die Rollen zu stereotyp angelegt sind. Es bleibt ein Film, der so gut gemeint ist, dass man ihm seine Schwächen gerne nachsehen möchte, doch letztlich steht die plakative Zuspitzung der Geschichte einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Problem der Integration im Weg.

Sascha Lara Bleuler

AMREEKA (AMERIKA)

Regie, Buch: Cherien Dabis; Kamera: Tobias Datum; Schnitt: Keith Reamer; Ausstattung: Aidan Leroux; Kostüme: Patricia Henderson; Musik: Kareem Roustom. Darsteller (Rolle): Nisreen Faour (Muna Farah), Melkar Muallem (Fadi Farah), Hiam Abbass (Raghda Halaby), Alia Shawkrat (Salma Halaby), Joseph Ziegler (Mr. Novatski), Yussef Abu Warda (Nabil Halaby), Amer Hlehel (Samer), Selena Haddad (Lamis Halaby), Jenna Kawar (Rana Halaby), Brodie Sanderson (Matt), Andrew Sannie (James), Daniel Boiteau (Mike), Jeff Sutton (Jason), Miriam Smith (Bankangestellte), Glen Thompson (Nelson), Mike O'Brien (Bank Manager). Produktion: First Generation Films, Alcina Pictures, Buffalo Gal Pictures, Levantine Entertainment, Eagle Vision Media Group; Produzenten: Christina Piovesan, Paul Barkin, Liz Jarvis, Al-Zain Al-Sabah. USA, Kanada, Kuwait 2008. Farbe, Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich



WHATEVER WORKS

Woody Allen

Nun ist er also wieder da, wo er immer schon war und wo er hingehört. Auch die Manhattan Bridge und die Freiheitsstatue sind noch da, wo sie hingehören. Wie ist Woody Allens Rückkehr aus Europa, wo er mit Scarlett, Penélope, Javier und all den andern sich wie ein Wellness-Tourist verjüngt hat und beim ersten der vier Ausflüge, in *MATCH POINT*, gar eine seiner besten und hintergründigsten Geschichten überhaupt erfand? Wo würde er wieder anknüpfen, was würde er von diesseits des Atlantiks vielleicht mitbringen? Nach *VICKY, CRISTINA, BARCELONA* darauf angesprochen, spielte er den Gegensatz sofort herunter: «Mein Werk war immer schon von europäischen Filmen beeinflusst und spiegelt diese Liebe wider.»

Richtig. So viel an geballter Neurose und Paranoia, an Misanthropie und Misygnie, an Hybris und Hypochondrie, an Intellogorrhöe und jüdischem Salto-mortale-Humor hätte sogar die Tapeten in Freuds Sprechzimmer zum Schwitzen gebracht und wüsste in einem währschafenen Amerikaner gar nicht wohin. Woody ist währschaf nicht gewesen, und inzwischen ist der Vierund-siebzehnjährige auch physisch von fast beängstigend wirkender Fragilität. Man durfte also gespannt sein. Was aber hat er bei seiner Rückkehr aus Europa getan? Mit *WHATEVER WORKS* ein uraltes Drehbuch ausgegraben. Das hätte er besser bleiben lassen, obwohl wir ja wissen, dass er den Planeten wie nach einem Naturgesetz jährlich mit einem neuen Film umkreisen muss und innerlich unter Zugzwang steht. So sind wir denn wieder beim lieben, alten Stadtneurotiker – bloss gewinnen wir ihn diesmal nicht lieb. Weshalb nur? Mag sein, weil die etwas wohlfeile Heimkehr nach Manhattan unsere Erwartungen enttäuscht, gewiss aber, weil Drehbuch und Dialoge schlicht grob sind und die Regie von jener Allenschen Nonchalance, die immer wieder mal ins Plumpe kippen kann.

Der bei uns unbekannt Comedian *Larry David* spielt in *WHATEVER WORKS* einen Fast-Nobelpreisträger für Quantenphysik namens Boris Yellnikoff. Natürlich

ist dieser Lifetime-New-Yorker, natürlich geschieden, natürlich suizidal, und natürlich überlebt er das alles – den Sprung durchs Fensterglas in die Tiefe gleich zwei Mal. Dazu spült ihm der Rinnstein sprich Zufall ein blutjunges Südstaatengewächs namens Melody St. Ann Celestine vor die Füße, blond und dumm wie Bohnenstroh, aber reinen Herzens, die sich in seiner heruntergekommene Chinatown-Klause installiert, sich von dem auftrumpfenden IQ-200-Mann erniedrigen lässt, ohne es zu merken, seine überhebliche Sicht auf die Dinge nach bestem Unwissen und Gewissen weiterplappert und ihm eines Tages gesteht, dass sie in ihn vergafft ist. Es kommt zur Heirat. Und dank Viagra auch zu Sex, aber den zu zeigen erspart uns Woody wohlweislich, weil es für die Geschichte unerheblich ist. Boris also gerät ob der lieben Miss aus Mississippi durcheinander. Nicht, weil derlei älteren Herren zuverlässig zu passieren pflegt, sondern weil es den Zyniker des universellen Zufalls von der Milchstrasse auf die Trampelpfade des Menschlichen verschlägt. Die schöne Melody klingt süß nämlich auch in den Ohren gleichaltriger Männer.

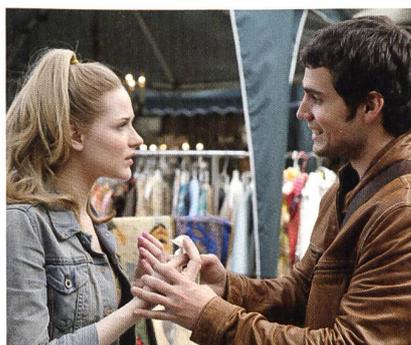
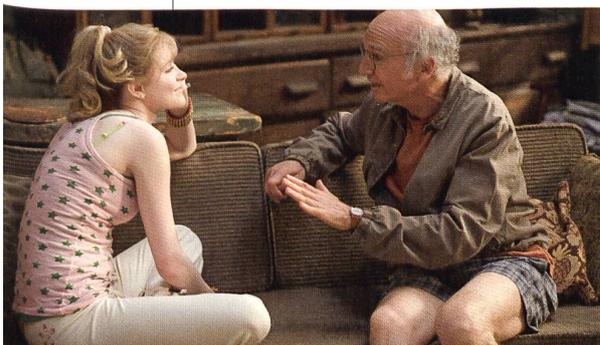
Jedenfalls kommt Leben in die Bruchbude des grimmigen Solitärs, und der Film zu seinem eigentlichen Thema: Melodys nicht nur erotisch resolute Mutter taucht auf, und Boris' Kumpels fangen gleich Feuer, eine *Ménage à trois* (natürlich amerikanisch auszusprechen) ist die Lösung, und die Dame profiliert sich mit Fotocollagen in der New Yorker Kunstwelt. Auch Melodys bigotter geschiedener Vater erscheint an der Tür und entdeckt im Big Apple seine bessere sexuelle Seite. Nichts ist mehr, wie es war, der Zufall spielt gleichgültig sein Spiel, und haben wir das einmal begriffen, soll man sich auch gestrost auf alles Skurrile, Schräge, Unerwartete, Neue, das das Leben (in New York) nicht nur für alle Südstaatler hienieden offeriert, einlassen, wenn es nur Freude bereitet. «Whatever works», sagt Boris, und man weiss nicht so recht, ist er nun ein wenig geläutert oder einfach nochmals eine Drehung zynischer.

Auf seine Leinwand-Persona hat Woody Allen in letzter Zeit oft verzichtet und sie Alter Egos (immer wieder andern) überbunden. Was jeweils nichts hilft, denn hartnäckig sehen und hören wir über die Schulter immer ihn. Und denken erneut: Ach, spielte er sich doch wieder selber! *Larry David* in der Rolle des Boris, der als einziger auch weiss, dass wir im Kino ihm zuschauen, und der sich deshalb – auch nicht neu im Werk des Meisters – unverfroren an uns Zuschauer wendet, spricht wie Woody, und wenn den Misanthropen endlich mal eine menschliche Regung streift, schaut er momentweise auch ein bisschen so verloren wie dieser hinter den ihn schützenden Brillengläsern hervor. Ansonsten aber ist er zu laut und zu penetrant und damit gleichförmig, nicht nur als Figur, sondern als Akteur. Wieviel er dafür kann, ist die Frage. Denn Woody Allens Sarkasmus, seine Pointen sind in diesem Drehbuch auf eigenartige Weise ins Grobe und Plumpe hochgefahren. Geradezu atemlos japst dieser Film nach Pointen. Hasche sie, wer kann, und irgend einmal kann und will man nicht mehr so recht.

Was für ihn filmisches Glück bedeute, wurde Woody Allen einmal gefragt: «Wenn ich am Ende sagen kann: Was ich mir vorgenommen habe, ist gelungen. Meistens ist es umgekehrt. Am Anfang ist eine tolle Idee, ich mache den Film und denke am Ende: Ach, ist das schrecklich. Aber manchmal freue ich mich über die tolle Idee, und siehe: Es ist ein guter Film geworden. Dann bin ich glücklich!» Ob er selber es diesmal ist?

Martin Walder

R, B: Woody Allen; K: Harris Savides; S: Alisa Lepselter; A: Santo Loquasto; Ko: Suzy Benzinger. D (R): *Larry David* (*Boris Yellnikoff*), *Evan Rachel Wood* (*Melody*), *Patricia Clarkson* (*Melodys Mutter Marietta*), *Ed Begley jr.* (*Melodys Vater John*), *Conleth Hill* (*Leo Brockman*), *Michael McKean* (*Joe*), *Henry Cavill* (*Randy James*), *John Gallagher jr.* (*Perry*), *Jessica Hecht* (*Helena*), *Carolyn McCormick* (*Jessica*). P: *Sony Pictures Classic*, *Wild Bunch*, *Gravier Production*, *Perdido Productions*; *Letty Aronson*, *Stephen Tenenbaum*, *Helen Robin*. USA 2009. Farbe, 92 Min. CH-V: *Frenetic Films*, Zürich



VISION – AUS DEM LEBEN DER HILDEGARD VON BINGEN Margarethe von Trotta

Eine historische Persönlichkeit, bei der nicht nur das exakte Geburtsdatum (im Jahr 1098) mit einem Fragezeichen zu versehen ist, lässt sich schnell für allerhand Weltanschauungen vereinnahmen. So gilt Hildegard von Bingen heute wahlweise als feministische Vorreiterin, Ahnherrin der Naturheilkunde oder Kronzeugin eines mystischen Spirituismus. In den frauenbewegten siebziger Jahren, in denen sich Margarethe von Trotta zum ersten Mal mit dem Gedanken trug, das Leben der von der katholischen Kirche offiziell nie heilig gesprochenen Heiligen zu verfilmen, hätte sich die deutsche Regisseurin vielleicht noch einer dieser einseitigen Interpretationen angeschlossen. Gut dreissig Jahre später nähert sie sich der legendären Benediktineräbtissin nun weitgehend vorbehaltlos. Mit dem ideologischen Eifer bleibt leider jedoch auch die innige Anteilnahme grossenteils auf der Strecke.

Dass Margarethe von Trotta in Hildegard von Bingen dennoch die Prophetin und Wegbereiterin eines Zeitenwandels sieht, deutet der knapp hundert Jahre vor ihrer Geburt angesiedelte Prolog an, in dem eine kleine Kirchengemeinde in der Nacht des Jahrtausendwechsels dem Weltuntergang entgegenzittert, bis ein kleines Mädchen am anderen Morgen die Kirchenpforten öffnet und das frühe Licht des neuen Millenniums in die Kapelle strömt. Im verfilmten Leben der Titelheldin schlägt sich Fortschrittlichkeit dann etwa darin nieder, dass sie sich gegen Selbstgeisselungen wendet, bei Krankheiten weniger auf die Macht der Gebete als auf die Heilkräfte der Natur baut und als Äbtissin nicht davor zurückschreckt, sich mit hochrangigen männlichen Klerikern anzulegen, um ihre Vorstellungen und Ziele durchzusetzen, gleichzeitig aber auch das nötige diplomatische Geschick beweist, um bei solchen Streitigkeiten meist mächtige Verbündete an ihrer Seite zu wissen.

Über eine solche progressive Grundhaltung hinaus gelingt es von Trotta jedoch nicht, die "Vision", von der der Titel spricht, kenntlich zu machen. Obwohl *Barbara Suko-*

wa in der Rolle der Hildegard einen Glücksgriff darstellt und sie ihre Figur durchaus charismatisch als einen widersprüchlichen, kantigen Charakter interpretiert, vermittelt der Film keine greifbare Vorstellung von dem, was die Protagonistin als Wissenschaftlerin, als Gläubige und als Mensch antreibt. Ohne eine eigenständige dramaturgische Dynamik zu entwickeln, hakt der Film die mal mehr, mal weniger fiktiven Stationen aus dem Leben der Hildegard von Bingen ab. Als junges Mädchen wird sie einem Kloster übergeben, wo sie von einer ebenfalls noch recht jungen Nonne erzogen wird, die ihr bald geliebte Ersatzmutter ist. Als Weggefährtin und Ersatzschwester begleitet sie eine Gleichaltrige, die Hildegard liebt, aber auch von Neid und Eifersucht geplagt wird. Anfangs auf die gemeinsame "Mutter"; später, nachdem Hildegard zur Äbtissin aufgestiegen ist, auf deren Lieblingelevin *Richardis von Stade*. Ein schwelender Konflikt, der jedoch nie richtig ausbricht. Ähnlich beiläufig hadert Hildegard mit ihren Visionen, von denen sie ihrem Vertrauten und späteren Schreiber Propst Volmar berichtet, den *Heino Ferch* mit genau zwei Gesichtern spielt: einem erstaunten und einem verschmitzt verständnisvollen.

Nach ein paar innerkirchlichen Quereilen werden Hildegards Visionen offiziell anerkannt, bringen ihr Ruhm und dem Kloster Reichtum. Daraus ergibt sich die erste grössere Auseinandersetzung, an deren Ende Hildegard schliesslich die Gründung eines eigenen Klosters durchsetzt. Die erste grosse Niederlage erleidet sie, als *Richardis* gegen Hildegards Willen zur Äbtissin eines eigenen Klosters ernannt wird. Doch auch das verpufft schnell zur reinen Episode in einem Film, der über pflichtschuldige inszenierte Wegmarken hinaus keine Perspektive oder gar Vision bietet. Trotz schöner mittelalterlicher Kostüme vermittelt der Film kein Gefühl für die historische Wirklichkeit, weil er – möglicherweise aus Budgetgründen – kaum einen Blick über den klösterlichen Tellerrand hinaus wagt. So erstarrt das Kloster zur Ku-

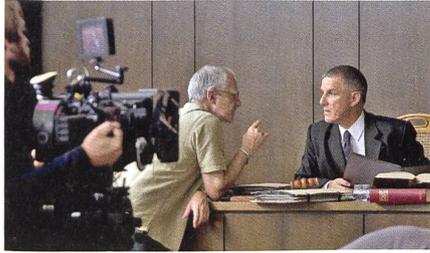
lisse; umso mehr, als auch die Charaktere sich über die Jahre hinweg kaum entwickeln; weder psychologisch noch äusserlich. Einige, wie etwa *Richardis*, sehen immer gleich aus. Andere, wie Hildegard von Bingen, altern minimal. Wieder andere, wie Propst Volmar, tragen jahrzehntelang dieselbe Maske, um am Ende doch noch flugs zu ergrauen. Schwerer aber als solche handwerklichen Missgriffe wiegt der innere Stillstand der Figuren, die als blutleere Funktionsträger den Zuschauer von jeglicher Teilnahme ausschliessen.

Es ist enttäuschend, wie wenig Margarethe von Trotta aus diesem eigentlich doch so schillernden Stoff herausholt. Selbst wenn die schon Totgeglaubte auf wundersame Weise wieder von ihrem Sterbebett aufsteht, fällt von Trotta nichts Besseres ein, als *Heino Ferch* einmal mehr spitzbübisch lächeln zu lassen. Vielleicht weil sie dem Wunder nicht traut, nimmt sie dem Aussergewöhnlichen die Kraft, ohne es aber grundsätzlich in Frage zu stellen. Unter einem ähnlichen Dilemma leidet von Trottas Umgang mit Hildegards Visionen. Ohne sich eine eigenständige, fiktionale Deutung zuzutrauen, lässt sie offen, ob die "Gesichte" nun Gottesbotschaften waren, Krankheitssymptome oder gar raffinierte Erfindungen, um sich auf diese Weise als Frau in einer Männerkirche Gehör zu verschaffen. Die Einladung zur Inszenierung prächtiger und geheimnisvoll surrealer Bilderwelten, die das sagenumwobene Geschehen ausspricht, schlägt von Trotta leichtfertig aus. Stattdessen begnügt sie sich mit ein paar lustlosen Lichteffekten. Auch das ist enttäuschend, passt aber zu diesem halbgaren und biedereren Biopic.

Stefan Volk

R, B: Margarethe von Trotta; K: Axel Block; S: Corina Dietz; A: Heike Bauersfeld; Ko: Ursula Welter; M: Chris Heyne, Hildegard von Bingen. D (R): Barbara Sukowa (Hildegard von Bingen), Heino Ferch (Propst Volmar), Hannah Herzprung (Richardis von Stade), Alexander Held (Abt Kuno), Lena Stolze (Jutta), Sunny Melles (Richardis' Mutter), Mareile Blendl (Jutta von Sponheim). P: Clasart Film, Tele München, Degeto Film, Celluloid Dreams; Markus Zimmer, Christian Baute. D, F 2009. 112 Min. CH-V: Filmcoopi; D-V: Concorde



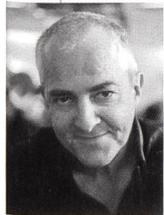


“Timing ist alles, im grossen Bogen wie im Detail”

Gespräch mit Lutz Konermann zu DER FÜRSORGER

FILMBULLETIN Was hat dich gereizt, einen unsichtbaren Stoff in ein Drehbuch und dann in einen Spielfilm umzusetzen?

LUZ KONERMANN Was könnte reizvoller sein, als einer Idee eine Gestalt zu geben, einer Vision ein Bild? Alle Film-“Stoffe“ sind doch zunächst einmal unsichtbar und verweben sich erst durch die Kraft der Imagination zu Drehbüchern. Im Wortsinn fällt mir dazu eine andere Hochstaplergeschichte ein, «Des Kaisers neue Kleider», eine wunderbare Parabel für Scharlatanerie und die Macht der Selbsttäuschung.



FILMBULLETIN Dennoch: der nackte König ist visuell, vom nackten König gibt es ein Bild, von Anlagebetrug nur eine Vorstellung. Die kurz sichtbar werdenden, gefälschten Aktien der «Chemie Schweiz AG» beflügeln diese Vorstellung kaum ...

LUZ KONERMANN Dafür sind doch die Banknoten sehr anschaulich, die in diversen Grossaufnahmen ihren Besitzer wechseln? Und dass Stalder das ihm anvertraute Geld keineswegs gewinnbringend anlegt, sondern vielmehr mit seinen diversen Geliebten verprasst, ist ja auch nicht zu übersehen. Das Faszinierende am Anlagebetrug aber ist für mich nicht sein physischer Ablauf, sondern der menschliche Nährboden, der ihn hervorbringt: Gier und die Sehnsucht nach Aufmerksamkeit und Vertrauen. Das ist ein ideales Terrain für irrationales Verhalten und Konflikte – und der eigentliche «unsichtbare Stoff», den ich ans Licht holen wollte, weit

über das begrenzte Spielfeld des Anlagebetrugs hinaus.

FILMBULLETIN DER FÜRSORGER beginnt in der Arrestzelle von Hans-Peter Stalder, der einen Brief – im Off vorgelesen – an seine Tochter Conny schreibt, in dem er seine ganze Lebensgeschichte erzählt. Aber so konnte ein Spielfilm ja nicht aufgebaut werden. Du hast dich für mehrfach verschachtelte Rückblenden entschieden, deren Bogen dann wieder geschlossen, aber auch durch erneute Einschübe erweitert wird. Welches waren die konzeptionellen Überlegungen für diesen Aufbau?

LUZ KONERMANN Nun, der Film ist tatsächlich so aufgebaut worden, als gross angelegte Lebensbeichte. Den Anstoss dazu hat mir Hans-Peter Streit geliefert, der Anlagebetrüger, auf dessen Autobiografie der Film beruht. Auch er hat Zeugnis abgelegt, hat seine Geschichte mehr oder weniger chronologisch aufgeschrieben, und das zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt in seinem Leben. Diesen Umstand habe ich zum Anlass genommen, mich zu fragen, welchen Grund er für diese Lebensbilanz gehabt haben mag, welche Rechnung wohl noch offen geblieben sein mag für ihn – und so bin ich auf Conny, seine Tochter, gekommen. Dabei sind dann auch eigene persönliche Faktoren eingeflossen.

Kein Leben verläuft strikt nach dramaturgischen Regeln. Da gibt es immer Volten, Schleifen, Umwege. Oft ist ein kurzer Ausschnitt der alles entscheidende, manchmal sind achtzig Lebensjahre und mehr nicht genug, auf einen Kern zu kommen, auf die zentrale Frage. Da müssen dann Verknappungen her, Auslassungen und

Verdichtungen, um Übersicht zu schaffen, Erkenntnisgewinn und idealerweise auch Spannung. Im Fall von Stalder/Streit lag es für mich rasch nahe, der Dramaturgie der Geschichte eine Zwiebelform zu verpassen, um in mehreren verschachtelten Häutungsprozessen der einen grossen Lüge auf den Grund zu gehen, hinter der sich Stalder über so lange Zeit verschanzt hatte. Und jede dieser Zwiebelhäute ist einer anderen Frau aus Stalders Leben gewidmet, einem anderen Versuch, sich als Mann zu definieren und zu finden: als Ehemann, Geliebter und als Vater.

FILMBULLETIN Die wesentlichen Aussagen werden in den Off-Kommentaren und in Stalders Erzählungen gemacht. Stalder erzählt und erzählt. Er erzählt auf dem Polizeiposten, erzählt in der Kneipe, im Gefängnis, erzählt mal mit kürzerem, mal mit längerem Haar, aber er erzählt oder kommentiert. Sogar im Bett kommt er um die Erzählung von Teilen seiner Lebensgeschichte kaum herum. Zugegeben, manchmal geht er auch durchs Dorf, einmal kauft er eine teure Flasche Wein, fährt auch mal frisch verliebt mit einem offenen Ami-Schlitten übers Land – aber das sind nicht die wesentlichen Inhalte.

LUZ KONERMANN Nun, ich denke, dass Sprache dem Wesen der Beichte und Erzählen von Geschichten dem Charakter eines Hochstaplers entspricht. Hätte ich ein anderes Sujet gewählt, einen rein atmosphärischen oder einen Action-Film machen wollen, wäre ich wahrscheinlich über weite Strecken ohne Dialog oder vielleicht mit «Hasta la vista, Baby!» und diversen



Schmerzenslauten ausgekommen. Aber DER FÜRSORGER ist nun einmal die authentische Geschichte eines Lügners, der sich durchs Leben geschwindelt und dabei um Kopf und Kragen geredet, gepredigt und schwadroniert hat. Eine schlechte Vorlage für einen Stummfilm. Aber eine wunderbare Vorlage für eine Realstatie aus der Schweizer Provinz.

FILMBULLETIN Das Buch «Ich der Millionenbetrüger „Dr. Alder“» erschien 1994. Eine Drehbuchfassung – die vierte – ist bei der Zentralbibliothek in Zürich seit 2004 hinterlegt. Wenn die Dramaturgie der Geschichte in Zwiebfelorm schnell klar war, wo lagen dann die Probleme in der Umsetzung? In der Produktion? In der Finanzierung?

LUTZ KONERMANN In der Finanzierung. Eine erste Drehbuchfassung gab es übrigens erst 2005, rund ein Jahr, nachdem mir der Produzent, Rolf Schmid, Hans-Peter Streits Autobiographie zum ersten Mal zum Lesen gegeben hatte. Der Schreibprozess ging vergleichsweise zügig von der Hand, da ich mich im Ping-Pong-Verfahren mit meinem Co-Autor Felix Benesch ständig über die diversen Zwischenstufen austauschen konnte. Harzig wurde es erst, als sich das Schweizer Fernsehen als einziger der drei grossen Key Player im Schweizer Förderkarussell dem Stoff verweigerte. Das hat uns viele zusätzliche Türen versperrt, vor allem bei Sendern im Ausland. Der Finanzierungsdurchbruch kam erst spät, quasi auf den letzten Drücker. Ohne eine massive Beteiligung der Luxemburger Filmförderung wäre der Film nie entstanden.

FILMBULLETIN Gerade für eine Realstatie aus der Schweizer Provinz ist die Besetzung wesent-

lich. Wie und durch wen wurde die Besetzung gemacht?

LUTZ KONERMANN Die Besetzung hat, wie bei allen meinen Schweizer Filmen, Corinna Glaus gemacht. Ich schätze ihre Arbeit enorm, und es macht nicht nur Spass, sondern natürlich auch Sinn, kontinuierlich miteinander zu arbeiten. Corinna kennt inzwischen meinen Geschmack, meinen Inszenierungsstil und weiss deshalb genau, auf welche Qualitäten ich bei Schauspielern Wert lege. Bei DER FÜRSORGER gab es insgesamt rund fünfzig Sprechrollen, das sind enorm viele, und jede einzelne musste präzise besetzt sein. Zum Einen, um die Figuren unverwechselbar zu machen, zum Anderen, um die verschiedenen Sprachregionen abzubilden, in denen die Geschichte spielt.

FILMBULLETIN Stalder als omnipräsenter Erzähler muss den Film ja tragen. War die Besetzung der Hauptrolle eine besondere Herausforderung?

LUTZ KONERMANN Allerdings! Mit Stalder steht und fällt der Film. Aber schon beim ersten Castinggespräch schlug mir Corinna Roeland Wiesnekker für die Rolle vor. Die Idee hat bei mir sofort verfangen. Roeland hatte zu diesem Zeitpunkt, es muss Ende 2004 gewesen sein, noch keinen wirklichen Leistungsausweis als Komödiant. Den hat er sich erst im Anschluss erworben, zum Beispiel bei der deutschen TV-Serie «Dr. Psycho». Trotzdem sagte mir mein Bauch sofort, dass Roeland die richtige, vielleicht sogar die einzig mögliche Besetzung für die Rolle war. Wir haben uns ausgiebig über Stalders Figur und die Struktur der Geschichte unterhalten, aber nie Probeaufnahmen gemacht.

FILMBULLETIN Was waren aus Sicht der Regie die Eigenschaften, die den Hauptdarsteller auszeichnen sollten?

LUTZ KONERMANN Er sollte authentisch wirken, irgendwie provinziell, durchschnittlich. Kein Beau, nicht bigger than life, wie in den meisten amerikanischen Mainstreamfilmen und Fernsehserien oder ihren europäischen Entsprechungen. Trotzdem sollte er Charme verströmen, vertrauensereckend wirken, harmlos und unverdächtig. Ich habe mir die Figur als ein zu gross gewordenes Kind vorgestellt, das immer noch um Aufmerksamkeit und Liebe buhlt und sich zu diesem Zweck ständig der jeweiligen Situation und seinem Gegenüber anpasst. Dafür brauchte ich einen extrem wandlungsfähigen Vollblutchauspieler, der sich immer wieder lustvoll neu erfindet und ein hervorragendes Gespür für Sprache und Timing besitzt. Ein höchst anspruchsvolles Profil, und ich bin wirklich glücklich mit meiner Wahl. Hinzu kommt, dass Roeland diese Herausforderung mit grösster Professionalität und Respekt angenommen hat, mit einer rigorosen Disziplin, ohne die er sämtliche 35 Drehtage am Stück – denn es gibt keine Szene im Film ohne Stalder – nie hätte bewältigen können.

FILMBULLETIN Manche Regisseure sagen, der Hauptteil der Arbeit für die Regie sei mit der richtigen Besetzung geleistet. Siehst du das auch so? Oder wo und wie setzt du Akzente als Regisseur?

LUTZ KONERMANN Ich glaube, John Huston soll das als erster gesagt haben – und Alfred Hitchcock dagegen, dass es zum Filmemachen vor allem drei Dinge brauche: ein gutes Drehbuch, ein gutes Drehbuch und ein gutes Dreh-

buch. Nun, ich denke, beide hatten recht: Ein Regisseur ist am Set völlig überflüssig! Aber, Spass beiseite – Partitur und Interpret sind beim Konzert so gut wie ihr Dirigent: Nur wenn ich das gesamte Potential, das mir die Drehvorlage und die Schauspieler zu bieten haben, auch wirklich ausschöpfe, dann habe ich als Regisseur einen guten Job gemacht.

Neben Glaubwürdigkeit im Spiel lege ich aber auch besonderen Wert auf Rhythmus, sowohl im Makro- als auch im Mikrobereich. Die Drehbücher zu meinen Filmen lesen sich idealerweise so, wie ich mir das Ergebnis auf der Leinwand vorstelle, sowohl vom Klima her als auch vom Rhythmus. Die Drehfassung sollte also nicht nur ein pageturner sein, den man nicht mehr aus der Hand legen mag, sondern bei der Lektüre auch ziemlich genau den Takt des fertigen Films vorgeben, egal ob Räusperer oder Landschaftsschwenk. Beim Drehen achte ich dann sehr darauf, dass sowohl das staging, die Choreographie der Figuren, als auch das blocking, die Auflösung beziehungsweise Choreographie des Bildes, mir am Schneidetisch ermöglichen, genau diesen Rhythmus nachzuvollziehen. Im Klartext: Timing ist alles, im grossen Bogen wie im Detail.

FILMBULLETIN Wenn du von Choreographie des Bildes sprichst, stellst sich sofort die Frage nach der Zusammenarbeit mit dem Kameramann.

LUTZ KONERMANN Ich arbeite seit Jahren mit Sten Mende zusammen, den ich schon während seiner Ausbildung an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg kennengelernt habe, wo ich seit 1991 als Dozent für Spielfilm unterrichtete. Da ich selbst lange Zeit als Kamera-

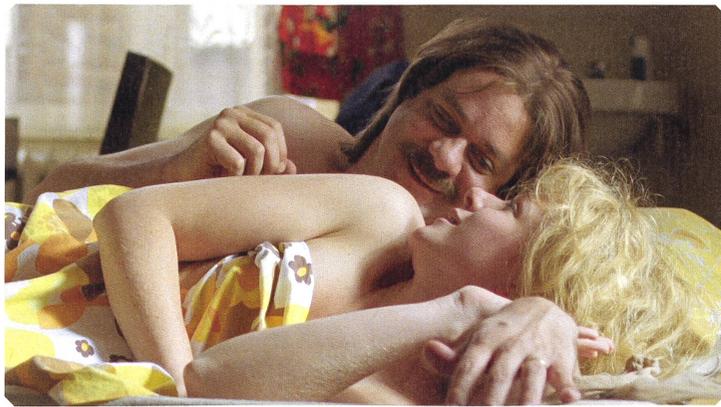
mann tätig gewesen bin und Sten uneilig genug ist, sich auf technische und ästhetische Anregungen einzulassen, können wir sehr konstruktiv miteinander zum Ziel kommen. Für jedes einzelne unserer bislang fünf gemeinsamen Projekte, vom Historiendrama bis zur Gaunerkomödie, haben wir einen eigenen, der jeweiligen Geschichte angemessenen Stil gesucht, einen eigenen look, immer in enger Zusammenarbeit mit den Szenenbildner/innen. Für DER FÜRSORGER haben wir ausnahmsweise eine sehr breite Farbpalette zugelassen, entsprechend dem Zeitgeschmack der siebziger Jahre, ohne dabei zu auf die Tube zu drücken und mit jedem Bild zu schreien: Schaut mal alle her, wie Seventies wir sind!

Die Kamerabewegungen haben sich stark am erzählerischen Duktus der bereits im Drehbuch vorgegebenen Voice-over-Passagen orientiert. Sie kontrastieren mit einfachen, klaren Kadragungen für die Gesprächssituationen, die mir wiederum ermöglicht haben, das Timing der Dialoge im Schnitt auf den Punkt zu bringen. Die besondere Herausforderung aber lag darin, die Vielzahl der Schauplätze mit wenigen prägnanten Bildern unterscheidbar und wiedererkennbar zu machen, um das vom Buch geforderte rasche, verschachtelte Erzählen zu ermöglichen. Gleichzeitig ging es darum, historisch und geografisch korrekte Original-Landschaften, Dorf- und Stadtbilder mit Studio-Interieurs in Einklang zu bringen – bis hin zu Situationen, in denen Blicke des Fürsorgers aus seinem Luxemburger Büro auf die gegenüberliegende Schweizer Dorfstrasse über Wochen und Landesgrenzen hinweg nahtlos miteinander verwoben werden mussten.

FILMBULLETIN Es entsteht der Eindruck, als ob du den Film auch selber geschnitten hast. Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit Thierry Faber?

LUTZ KONERMANN Thierry habe ich über diese Co-Produktion kennengelernt, und ich bin ausserordentlich froh darüber! Ich habe den Film durchaus nicht selbst geschnitten, auch wenn ich gerne Zeit im Schneideraum verbringe und die wesentlichen Vorgaben ja bereits durch das Drehbuch gemacht waren. Tatsächlich hat es auch so gut wie keine Kürzungen oder dramaturgische Umstellungen gegeben – und wenn, dann gehen sie auf Thierrys Gespür zurück, ebenso wie die Montagesequenzen, die ich mehr oder weniger Eins zu Eins so belassen habe, wie sie bereits im ersten Anlauf von ihm gestaltet wurden. Thierry hat seine Ausbildung an der Filmschule in Brüssel erhalten und zählt zu den echten Luxemburger Nachwuchstalenten.

Eine der Auflagen der Luxemburger Filmförderung besteht ja darin, eine beträchtliche Anzahl dortiger Filmschaffender vor und hinter der Kamera zu beschäftigen. Das ist bei DER FÜRSORGER nicht immer ganz einfach gewesen, denn schliesslich handelt es sich um eine rein schweizerische Geschichte in Mundart, noch dazu um eine historische, die ein stimmiges Dekor und Kostümbild verlangt. Aber obwohl es insgesamt vielleicht gerade einmal so viele Luxemburger gibt wie Bewohner des Kantons Zürich, gibt es doch eine Reihe talentierter Filmtechniker, Schauspieler und Schauspielerinnen, die dann auch bei Co-Produktionen bevorzugt verpflichtet werden.



Claude de Demo, die in DER FÜRSORGER Stalders Geliebte, Beatrice, spielt, ist dabei allerdings eine echte Entdeckung. Ihr Starpotential hatten selbst ihre Landsleute noch nicht auf dem Schirm. Ebensovienig wie Marie Jung, die im Film als Stalders erwachsene Tochter ihr Leinwanddebut hat. Für Thierry von Werweke, Luxemburgs schauspielerischen Nationalhelden, ist die Rolle des Dorfkohlholikers Aschwanden leider die letzte seiner Karriere geblieben. Er ist Anfang dieses Jahres verstorben. Das ist ein wirklicher Verlust, künstlerisch wie menschlich.

FILMBULLETIN Szenenbild, Set-Design, Requisite, Maler, Bühnenmeister, Kostümbild, Maske: in deiner Crew werden für einen Schweizer Film überdurchschnittlich viele Mitarbeiter ausgewiesen, von denen man eher ahnt als weiss, was sie denn genau zum entstehenden Film beitragen.

LUTZ KONERMANN Nun, das hat zum Einen noch einmal mit dem Umstand zu tun, dass es sich um einen historischen Film handelt, mit einem beträchtlichen Aufwand in puncto Szenenbild, aber auch in Bezug auf die vielen Sprech- und Komparsenrollen, die allesamt zeitgetreu eingekleidet und frisiert werden mussten. Nehmen wir einmal eine so selbstverständlich daher kommende Sequenz wie die Gerichtsverhandlung gegen Ende des Films: Hier sitzen neben rund zehn Hauptdarstellern und grösseren Sprechrollen zusätzlich noch ein paar Dutzend Komparsen im Bild, allesamt auf Ende achtziger Jahre gestylt. Hinzu kommt, dass wir genau einen Drehtag dafür hatten, für fast fünf Minuten Filmzeit, was eine extreme Vorbereitung und Logistik erfordert und einen Schwarm von Hel-

fen, bei denen eine Hand in die andere greift. Dass Roeland Wiesnekker an diesem Tag nicht auch noch, wie an fast allen anderen, mehrfach umgeschminkt werden musste, sondern bartlos und mit seiner natürlichen Haarlänge auftreten konnte, war dabei ein halbes Wunder.

Ein anderer Faktor, der den Mitarbeiterstab hat anschwellen lassen, waren die Studio- tage in Luxemburg. Dort ist man einerseits andere Teamgrössen gewohnt, andererseits gab es tatsächlich eine Menge Motive, die von einer grossen Crew geplant, gebaut und ausgestattet werden mussten.

FILMBULLETIN Das "Luxemburger Büro" von DER FÜRSORGER hast du ja bereits erwähnt. Was ist sonst noch in Luxemburg gedreht worden?

LUTZ KONERMANN Erstaunlich viel, auch wenn man es, der Szenenbildnerin Heidi Lüdi sei Dank, fast nicht glaubt! Bis auf das Chalet im Berner Oberland sind alle Innenräume, die mehrfach im Film auftauchen, wie zum Beispiel Orsina Rocchis Wohnung, der Adelmattener Polizeiposten oder auch Stalders Wengnauer Wohnung, in einer leerstehenden Luxemburger Fabrikhalle entstanden. Aber auch diverse Aus- senmotive haben wir nach umfangreicher Suche hier finden können: ein passendes Kornfeld, die "Aarebrücke" oder auch die winterliche "Basler" Einkaufsstrasse der späten sechziger Jahre, wo Stalder in der Heilsarmeekapelle spielt. In- gesamt haben wir die Hälfte der Drehzeit in Luxemburg verbracht – auch dies eine Auflage der dortigen nationalen Filmförderung.

FILMBULLETIN Was sind die besonderen Schwierigkeiten einer Co-Produktion mit euro-

päischen Ländern, ohne die ja kaum schweizerische Spielfilme entstehen könnten?

LUTZ KONERMANN Ich denke, es sind haupt- sächlich zwei Herausforderungen. Zum einen geht es darum, die kulturelle Identität zu ver- teidigen. Und das hiess in unserem Fall: bei allen ausländischen Kreativen die Bereitschaft zu wecken, sich auf die Swissness der Geschichte einzulassen, sei es im Bild oder im Ton, von der Auswahl der Tapeten über die Farben der Kostüme, über den Klang von Dorfatmos bis hin zur Filmmusik.

Zum anderen ist es nicht leicht, bei einer internationalen Co-Produktion zwischen drei Ländern den optimalen Kommunikationsfluss zu garantieren und zu verhindern, dass im Bern- mudadreeck unterschiedlicher Sprachen, Zu- ständigkeiten und Produktionskulturen weder Energie noch letztlich Qualität verschleudert wird. Das kostet mitunter sehr viel Kraft.

FILMBULLETIN Wie hältst du es mit der Filmmusik? Konzeptionell? Speziell bei DER FÜR- SORGER? Und wie ist das die Zusammenarbeit?

LUTZ KONERMANN Grundsätzlich bin ich ex- perimentierfreudig und offen für einen eklek- tischen Soundtrack, von Disco über Jazz bis Volksmusik, solange er die gewünschten Emotionen befördert. Gleichzeitig aber bin ich ein Freund von Leitmotiven, von einem eher klas- sischen, auf den Punkt komponierten Score, der das Timing des Bildschnitts respektiert und die dramaturgischen Bögen der Geschichte einbe- zieht. Deshalb bin ich froh, dass es uns gelungen ist, eine kulturelle Brücke zwischen den sehr schweizerischen Klängen der «Hujässler» und den Originalkompositionen von Anselme Pau zu schlagen.

FILMBULLETIN Ein Sounddesign wird – er- staunlicherweise – nicht ausgewiesen. Versteckt sich das einfach in der Mischung durch die «SoundVision GmbH»?

LUTZ KONERMANN Das trifft's ganz gut – tat- sächlich hat der Mischtonmeister Alexander Weuffen massgeblich das Sounddesign gestaltet. Ich arbeite seit Jahren extrem gerne mit Sound- Vision in Köln. Sie sind ein Qualitätsgarant und eine fixe Grösse bei meinen Co-Produktionen mit Nordrhein-Westfalen geworden.

FILMBULLETIN Was musste ausserdem in Deutschland gemacht werden – um die deut- schen Förderer zufriedenzustellen?

LUTZ KONERMANN Neben der Ton-Postpro- duktion haben wir auch Kopierwerkleistungen in Anspruch genommen, insbesondere die Farbkorrektur des Digital Intermediates. Dar- über hinaus kam, mit dem Schweizer Ober- beleuchter Peter Demmer als einziger Ausnah- me, die gesamte Kamera- und Beleuchtercrew aus Deutschland.

FILMBULLETIN DER FÜRSORGER kommt mit dreissig Kopien in die Deutschschweizer Kinos, wie stehst du dazu, Filme für ein breites Publi- kum zu machen?

LUTZ KONERMANN Ich habe keine Berührungs- ängste mit dem breiten Publikum. Ich habe jahrelang fürs Fernsehen gearbeitet und dabei gelernt, niveauvoll und trotzdem allgemein verständlich zu erzählen. Das Mass für mich aber bleibt mein eigener Geschmack. Ich könnte keinen Film drehen, für den ich nicht selber den Fernseher einschalten oder ins Kino gehen wür- de, keine Pointe inszenieren, über die ich nicht selber lachen müsste. Und ich könnte keine Ge- schichte erzählen, die nicht auch von mir han-

delt, auf die ein oder andere Weise. Das bedeutet jetzt nicht, dass ich wie der Fürsorger Anlagebe- träger bin. Aber die Chance, der Realität durch Illusionen ein Schnippchen zu schlagen, hat mich am Filmemachen schon immer fasziniert.

FILMBULLETIN Da du Hitchcock angespro- chen hast, will ich abschliessend noch auf ihn zurückkommen. Hitchcock hat für die meisten seiner Filme eigenhändig Storyboards gezeich- net. Er kam vom Szenenbild und hat bereits in der Stummfilm-Ära gelernt, seine Geschichten allein über Bilder zu erzählen. Wie sind die Szen- nen mit dem Tellerjongleur im Zirkus entstan- den, die zugegebenermassen ein starkes visuel- les Ausdrucksmittel für den Stoff sind, um den es dir in DER FÜRSORGER geht?

LUTZ KONERMANN Auch ich bin es gewohnt, meine eigenen Storyboards zu kritzeln, auch wenn sie sehr viel weniger künstlerisch ausfal- len als die von Alfred Hitchcock. Sie sind ein wichtiger Schritt für mich, mir den Stoff visuell anzueignen und das Wesen einer Szene, ihren Kern für mich herauszuschälen, ihn auf eine neue Weise kennenzulernen.

Das Bild des hektischen Tellerjongleurs aber hat mich bestimmt mehr als zwanzig Jahre verfolgt, bevor ich es in DER FÜRSORGER dann endlich einbringen konnte. Es ist eine Art per- sönliches Schlüsselbild für mich und beschreibt, wie ich mich oft selbst erlebe. Ja, ich würde so- gar noch einen Schritt weiter gehen: Vielleicht ist der tiefere Grund dafür, wieso ich mich mit der Hauptfigur und ihrem Drama identifizieren konnte, in genau diesem einen Bild verankert.

Den Dialog mit Lutz Konermann führte Walt R. Vian per Mail

Stab
Regie: Lutz Konermann; Buch: Lutz Konermann, Felix Benesch, nach Hanpeter Streit, Philipp Probst: «Ich, der Millioneträger "Dr. Alder"»; Kamera: Sten Mende; Chef-Beleuchter: Sven Meyer, Peter Demmer; Chef-Maschinisten: Harald Scheidt, Sven Meyer; Schnitt: Thierry Faber; Szenenbild: Heidi Lüdi, François Dicks; Set-Design: Bruno Radelfinger; Chef-Requisite: Thérèse Traber; Chef-Maler: Julie Ridremont; Bühnenmeister: Luc Ridremont; Kostümbild: Isabelle Dicks; Chef-Maske: Beatrice Stefany; Casting: Corinna Glaus, Katja Wolf; Musik: Anselme Pau; Direkt: Ton: Laurent Barbey

Darsteller (Rolle)
Roeland Wiesnekker (Hans-Peter Stalder), Katharina Wacker- nagel (Orsina Rocchi), Johanna Bantzer (Gerda), Claude De Demo (Beatrice), Andrea Guyer (Ines), Thierry von Werweke (Aschwanden), Michael Neuenchwander (Hauptwachmeister Gerber), Leonardo Nigro (Giorgio), Manfred Liechti (Ernst Wenger), Fabienne Hadorn (Erika Wenger), Marie Jung (Conny, 20-jährig), Matthias Rittgen (Tellerartist), Kamil Kreici (Wach- meister Baumann), Andreas Matti (Weinhändler Grosspeter), André Jung (Sporthändler Van Dook), Andreas Beutler (Metz- ger Storrer), Hans Ruchti (Architekt Mathis), Regula Imboden (Präulein Suter), Markus Merz (Wachbeamter Sträuli), Dani Mangisch (Familienvater), Kerstin Stroher (Familienmutter), Alice Büniger (Kioskverkäuferin), Manuela Biederman (Tante Marie), Peter Hottinger (Wachmeister Beck), Renato Grünig (Gemeindepräsident), Brigitte Wolff (Frau Gemeindepräsident), Peter Fischli (Immobiliemakler), Markus Gerber (Junkie Robert), Lilian Naef, Jaq Achterberg (Eltern von Ines), Marcin Hug (Onkel Christian), Pitt Pirrotte, Roger Schweizer (Kantons- polizisten), Thérèse Janowski (Giorgias Mutter), Matthias Fan- khauer (Herr Koller), Nicole Max (Hebamme), Daniel Ludwig (Richter), Daniel Pfler (Gefängnisstitcher)

Produktion, Verleih
Fama Film, Paul Thilliges Distributions, elsani Film; Produ- zenten: Kolf Schmid, Paul Thilliges, David Grumbach, Anita Elsani; Produktionsleitung: Sina Schlatter, Sébastien Tasch; Aufnahmelichtung: Christian Panrucker, Regula Beger; Koordi- nation Postproduktion: Michel Dimmer, VFX, Titel-Grafik, FAZ; IP: Luxemburg; Labor: Head Quarter, Eglifilm; Mischung: SoundVision, Alexander Weuffen, Schweiz, Luxemburg 2009. Farbe; Format: 11.85; Ton: Dolby SRD/Digital; Dauer: 96 Min. Ctl-Verleih: Filmcoop Zürich

**Liebe Leserinnen
liebe Leser**

Navigieren Sie erfolgreich durchs kommende Jahr.

Wir wünschen Ihnen frohe Festtage und ein gutes, cinephiles, neues Jahr –
sowie uns und Ihnen einen prächtigen 52. Jahrgang von «*Filmbulletin – Kino in Augenhöhe*».

Das Filmbulletin-Team



Buster Keaton in THE NAVIGATOR

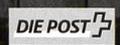


45. Solothurner Filmtage

21. – 28.01.2010

www.solothurnerfilmtage.ch

SRG SSR idée suisse





ZWERGE SPRENGEN

EIN FILM VON CHRISTOF SCHERTENLEIB
MIT MAX GERTSCH UND MICHAEL NEUENSCHWANDER

© FAMA FILM AG 2010

AB 25. MÄRZ IM KINO

FILM COOP
NEUE KINOS UND MEDIEN