**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin
**Band:** 52 (2010)
**Heft:** 304

**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:** 05.08.2025

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

1.10

# Filmbulletin
## *Kino in Augenhöhe*

**Director's Cut:**

REISENDER KRIEGER von Christian Schocher

**Essay: Die Sprachen des Films**

UN PROPHÈTE von Jacques Audiard

TROUBLED WATER von Erik Poppe

A SERIOUS MAN von Joel und Ethan Coen

UP IN THE AIR von Jason Reitman

Gespräch mit Jason Reitman

SAME SAME BUT DIFFERENT von Detlev Buck

Gespräch mit Detlev Buck

CINCO DÍAS SIN NORA von Mariana Chenillo

DER GROSSE KATER von Wolfgang Panzer

> REISENDER KRIEGER
> Sprachen des Films

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 01

www.filmbulletin.ch

Ich glaube, wir müssen zum Mars fliegen. Dort könnte tatsächlich eine utopische Gesellschaft entstehen.

Elizabeth Wolfe, Geologin

Ab Februar im Kino

# The Marsdreamers

## Ein Film von Richard Dindo

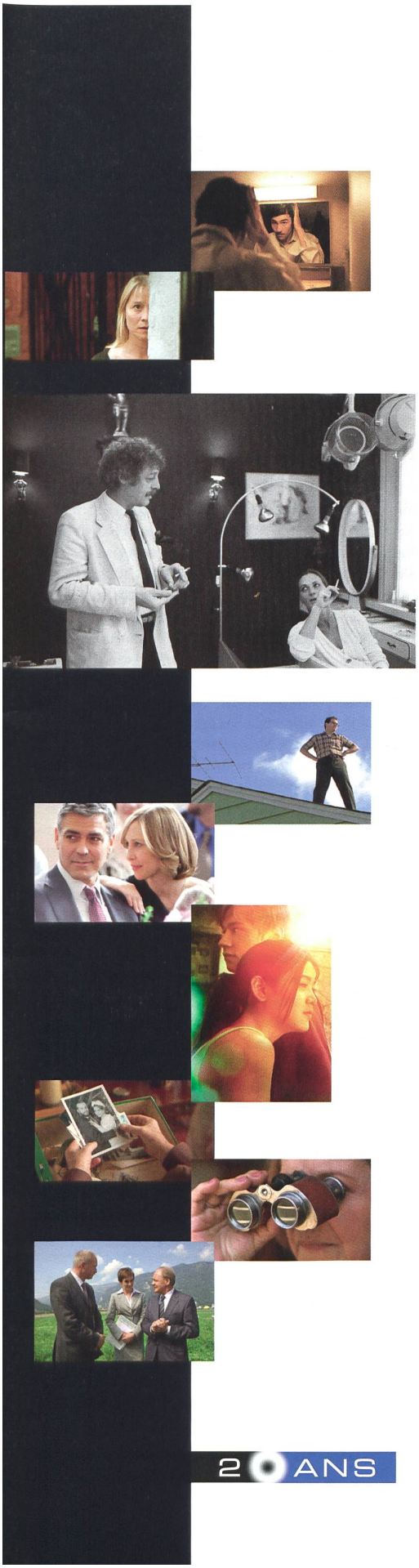
Kamera Pio Corradi und Richard Dindo Ton Martin Witz Originalmusik Christophe Boutin Sängerin Dierdre Dubois
Wissenschaftliche Beratung Richard Heidmann Schnitt Eulalie Korenfeld und René Zumbühl Bild-Animation Martian landscapes NASA
Jet Propulsion Laboratory/Kees Veenenbos und Fotografie Olivier de Goursac/ESA/DLR/FU BERLIN NASA/JPL Mischung Gilles Bénardeau
Produktionsleitung Cécile Peyre Geschäftsführung Produktion Frédéric Chéret und Françoise Buraux Labor Egli Film & Video, Zürich
Blow-up Swiss Effects, Zürich Produktion Lea Produktion, Zürich und Les Films d'Ici, Paris (Serge Lalou)
Mit Unterstützung von Eidgenössisches Departement des Innern, Sektion Film/Filmstiftung Zürich/Télévision Suisse romande
(Irène Challand und Gaspard Lamunière)/Teleclub/UBS Kulturstiftung/Succès cinéma/Succès passage antenne
Mit Beteiligung von Centre National de la Cinématographie, Paris

www.filmcoopi.ch

**Filmbulletin**
*Kino in Augenhöhe*

**1.2010**
**52. Jahrgang**
**Heft Nummer 304**
**Januar 2010**

*Titelblatt:*
*Michael Stuhlbarg als Larry Gopnik*
*in* A SERIOUS MAN
*von Joel und Ethan Coen*




KURZ 5 *Tagung zum 3-D-Kino*
BELICHTET 6 *IDFA 2009*
7 *Ausstellung Romy Schneider*
9 *Bücher*
11 *DVD*

FILMFORUM 12 **Die Schule des Gefängnisses**
**UN PROPHÈTE** *von Jacques Audiard*
14 **Die ungespaltene Leinwand**
**TROUBLED WATER** *von Erik Poppe*

DIRECTOR'S CUT 16 **«So wird d'Schwiiz schmöcke, dää Winter»**
**REISENDER KRIEGER** *von Christian Schocher*

FILMFORUM 22 **Geschichte eines einfachen Mannes**
**A SERIOUS MAN** *von Joel und Ethan Coen*
25 **Verschobene Spiegelbilder**
**UP IN THE AIR** *von Jason Reitman*
27 **«Ich mag es, eine Rolle aufgrund der Stimme einer Person zu modellieren»**
*Gespräch mit Jason Reitman*
29 **Unsentimentale Liebesgeschichte**
**SAME SAME BUT DIFFERENT** *von Detlev Buck*
30 **«Logistische Probleme gibt's immer»**
*Gespräch mit Detlev Buck*

NEU IM KINO 33 **CINCO DÍAS SIN NORA** *von Mariana Chenillo*
34 **DER GROSSE KATER** *von Wolfgang Panzer*

ESSAY 35 **Die Sprachen des Films**
*Vom Kraken mit gerade noch entwirrbaren Armen*

KOLUMNE 40 **20 Jahre FOCAL**
*Von Pierre Agthe*

## Impressum

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

**Redaktion**
Walt R. Vian
Josef Stutzer

**Inserateverwaltung**
**Marketing, Fundraising**
Lisa Heller

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

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

**Mitarbeiter dieser Nummer**
Gerhard Midding, Doris Senn, Frank Arnold, Johannes Binotto, Martin Girod, Pierre Lachat, Martin Walder, Michael Pekler, Michael Ranze, Stefan Volk, Irene Genhart

**Fotos**
*Wir bedanken uns bei:*
Trigon-Film, Ennetbaden; Andromeda Film, Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Universal Pictures International, Zürich; Deutsche Kinemathek, Berlin

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

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

**Abonnemente**
Filmbulletin erscheint 2010 achtmal.
Jahresabonnement
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

**© 2010 Filmbulletin**
**ISSN 0257–7852**

**Filmbulletin** *52. Jahrgang*
**Der Filmberater** *70. Jahrgang*
**ZOOM** *62. Jahrgang*

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

**Stadt Winterthur**

**Suissimage**

suissimage

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

förderverein
**ProFilmbulletin**

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

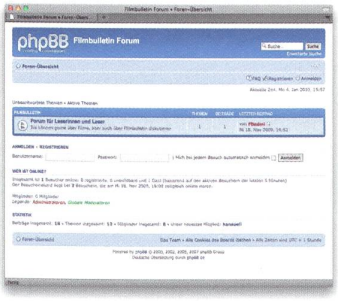
Rolf Zöllig

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

*Informationen und Mitgliedschaft:*
*foerderverein@filmbulletin.ch*

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

## In eigener Sache




Liebe Leserin
Lieber Leser

schön, dass Sie «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» lesen. Ab sofort können Sie allerdings auch mitdiskutieren, denn wir haben für Sie ein Forum auf unserer Homepage eingerichtet: *www.filmbulletin.ch/Forum*.

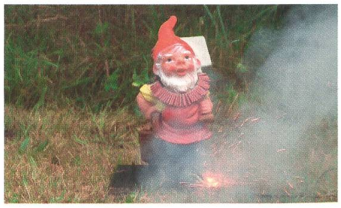
Damit sich aber nicht Hinz und Kunz in unserem Forum tummeln, haben wir das «Filmbulletin-Forum» allerdings so eingerichtet, dass Sie sich erst *registrieren* müssen, bevor Sie mitdiskutieren oder eigene Themen setzen können.

Wir sind gespannt, wie sich das Forum entwickeln wird – im Idealfall finden Leserinnen und Leser zusammen, die angeregt und intensiv Ideen und Meinungen zu Filmen untereinander austauschen.

Auch unser Index der Beiträge von Heft 101 bis 303 wurde auf unserer Homepage aktualisiert und nachgeführt. Nach wie vor ist dieser Index nicht wirklich perfekt (weitere Verbesserungen sind auch 2010 geplant) –, aber hilfreich bleibt er dennoch, wenn Sie nachschlagen möchten, was zwischen 1977 und 2010 in «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» publiziert wurde.

Walt R. Vian

## Solothurner Filmtage
### Vorschau

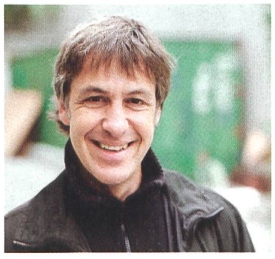


ZWERGE SPRENGEN
*Regie: Christof Schertenleib*

Die *Solothurner Filmtage* dauern erstmals von Donnerstag bis Donnerstag (21. bis 28. Januar) und werden mit der Uraufführung von ZWERGE SPRENGEN, dem jüngsten Film von *Christof Schertenleib*, eröffnet. Sie finden ihren Abschluss mit der Vorführung des mit dem Prix de Soleure beziehungsweise dem Prix du Public ausgezeichneten Films. Für den mit 60 000 Fr. dotierten *Prix de Soleure* – ein Preis für einen Dokumentar- oder Spielfilm, «der durch ausgeprägten Humanismus überzeugt und dies in eindrucksvoller filmischer Form darstellt» – sind NEL GIARDINO DEI SUONI von *Nicola Bellucci*, DHARAVI, SLUM FOR SALE von *Lutz Konermann* und *Rob Appleby*, WAFFENSTILLSTAND von *Lancelot Von Naso*, BREATH MADE VISIBLE von *Ruedi Gerber*, LA GUERRE EST FINIE von *Mitko Panov*, FACE AU JUGE von *Pierre-François Sauter*, LOURDES von *Jessica Hausner* und DIE FRAU MIT DEN 5 ELEFANTEN von *Vadim Jendreyko* nominiert.

Der Rhythmuswechsel der Filmtage führt dazu, dass der traditionelle von der Schweizer Trickfilmgruppe organisierte Animationsfilmblock «Trickfilmwettbewerb Suissimage-SSA» neu am Samstag, 23. 1., ab 14 Uhr, in der Reithalle stattfindet. Der Musikclip-Wettbewerb «Sound & Stories» (mit einem Jury- und einem Publikumspreis) findet in zwei Blöcken am Freitag und Samstag statt.

Das Spezialprogramm «Rencontre» ist dem Basler Filmkomponisten *Niki Reiser* gewidmet. Er studierte an der Berklee School of Music in Boston Jazz und Klassik. Seine Musik zu Dani Levys Erstling DU MICH AUCH war sein Debüt als Filmkomponist. Seitdem hat er sämtliche Scores für Dani Levys Filme geschrieben und gehört mittlerweile zu den gefragtesten und anerkanntesten Filmkomponisten im deutschsprachigen Raum – so erhielt er



*Niki Reiser*

HUGO EN AFRIQUE
*Regie: Stefano Knuchel*

mehrfach den Deutschen Filmpreis für die beste Filmmusik, etwa für die Arbeiten mit Caroline Link.

Das Sonderprogramm «Passages» zeigt dreizehn aktuelle Spiel- und Dokumentarfilme aus europäischen Alpenländern (etwa LOURDES von Jessica Hausner oder LA TERRE DE LA FOLIE von Luc Moullet) und stellt insbesondere die österreichische Verleihfirma «sixpackfilm» vor, die mit vier Experimental-, einem Dokumentar- und einem Kurzspielfilm im Programmblock vertreten ist.

Ein breitgefächertes Rahmenprogramm ergänzt die Filmschau. Unter dem Titel *Film Club* diskutieren internationale Filmkritiker neue Schweizer Filme: am Montag, 25. 1. (16 bis 17.15 Uhr, Stadttheater) diskutieren unter der Leitung von *Patrick Ferla* von «RSR» *Catherine Bizern* von «Entrevues», *Corinne Rondeau* von «France Culture» und *Charles Tesson*, Redaktor der «Cahiers du Cinéma» die Filme CŒUR ANIMAL von *Séverine Cornamusaz*, LA GUERRE EST FINIE von Mitko Panov, FACE AU JUGE von Pierre-François Sauter und VERSO von *Xavier Ruiz*. Unter der Leitung von *Catherine Berger* von «SF» diskutieren am Dienstag, 26. 1. um die gleiche Zeit gleichenorts *Stefan Grissemann* von «Profil», *Andreas Kilb* von der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» und *Isabella Reicher* von «Der Standard» über SPACE TOURISTS von *Christian Frei*, ZWERGE SPRENGEN von Christof Schertenleib, THE SOUND OF INSECTS von *Peter Liechti* und CŒUR ANIMAL.

Auf dem Podium des *Schweizer Verbands der FilmjournalistInnen SVFJ* mit dem Titel «Sternchen statt Analysen – keine Zukunft mehr für Filmjournalisten?» (27.1., 11 Uhr) diskutieren unter der Leitung von *Christian Jungen* von der «NZZ am Sonntag» der «Tages-Anzeiger»-Redaktor *Res Strehle*, *Christoph Egger* (ehemals NZZ) und *Gerhard Midding*, Vorstandsmitglied des Verbands deutscher Filmkritik, über den Niedergang der filmjournalistischen Berichterstattung.

Die beiden Diskussionsrunden *Reden über Film* sind mit «Gebrauch und Missbrauch von Archiven – Herausforderungen des filmischen Zitierens» (Freitag, 22. 1., 16.00–17.30 Uhr) beziehungsweise «No politics, please, we're Swiss – Politskepsis im neueren Schweizer Film» (Mittwoch, 27. 1., 16–17.30 Uhr) betitelt. Eine vom Schweizerischen Verband der FilmproduzentInnen organisierte Podiumsdiskussion (Mittwoch, 27. 1., 13 Uhr) mit Politikern und Branchenleuten beschäftigt sich mit der seit langem diskutierten Frage nach der Gründung einer Schweizer Filmstiftung, also der Auslagerung der Fördermittel in eine von der Bundesverwaltung unabhängige Struktur.

Auch Ausstellungen gehören zum Rahmenprogramm: Was aus gesprengten Zwergen alles entstehen kann, ist in der *Freitagsgalerie* zu sehen, wo der Solothurner Künstler *Pavel Schmidt*, der seit 1994 Gartenzwerge sprengt und die Bruchstücke dann neu zusammensetzt, seine Werke zeigt.

Die Ausstellung im *Künstlerhaus S11* heisst «Téff – Hugo Pratt in Afrika» und zeugt von der Begegnung zweier Künstler: der Schweizer Fotograf *Marco D'Anna* ist den Spuren gefolgt, die der Comiczeichner *Hugo Pratt* in Afrika hinterlassen hat. Originalfotos und Polaroids des Fotografen sind Zeichnungen von Hugo Pratt aus den Comics «Corto Maltese» und «Les scorpions du désert» gegenübergestellt. Nichtveröffentlichte Bild- und Tonmaterialien von *Stefano Knuchel* – sie stammen von der Recherche zu seinem HUGO EN AFRIQUE, einem Dokumentarfilm zur gleichen Thematik – arrondieren das Gezeigte.

*www.solothurnerfilmtage.ch*


Filmbulletin-Cinétour'10

**Filmbulletin**
*Kino in Augenhöhe*

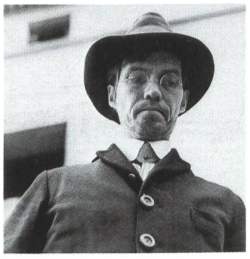
präsentiert
**TRAVELLING AVANT**
**von Jean-Charles Tacchella**
Einführung in den Film
durch Veronika Rall

**25. Februar 20.15 Kino Rätia Thusis**

> www.kinothusis.ch
> www.filmbulletin.ch

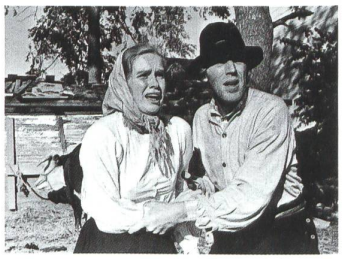
suissimage Stiftung Kulturfonds Fondation culturelle Fondazione culturale Fundaziun culturala
CINEMATHEQUE SUISSE SCHWEIZER FILMARCHIV · CINETECA SVIZZERA

SPLENDOR
*Regie: Ettore Scola*



*Per Oscarsson*
*in* HUNGER (SULT)
*Regie: Henning Carlsen*

A MAN FROM LONDON
*Regie: Béla Tarr*



*Liv Ullmann und Max von Sydow*
*in* DIE AUSWANDERER (UTVANDRARNA)
*Regie: Jan Troell*

**REISENDER KRIEGER**

Im Filmpodium Zürich ist der Director's Cut von REISENDER KRIEGER von *Christian Schocher* am Mittwoch, 13. Januar (in Anwesenheit von möglichst vielen der Beteiligten), Donnerstag, 21. Januar, sowie am Montag, 25. Januar, zu sehen.

**Black Movie**

In Genf findet vom 12. bis 21. Februar zum zwanzigsten Mal *Black Movie* statt, ein Filmfestival, das innovatives zeitgenössisches Filmschaffen aus Asien, Afrika und Lateinamerika abseits von gängigen Verleihstrukturen vorstellen will. Die Sektion «La Nada y la Rabia» stellt Autorenfilme aus Lateinamerika vor; die Retrospektive «Fantasmas, Vampiros y El Santo» gilt dem mexikanischen Horrorfilm der fünfziger und sechziger Jahre. Ein Programmblock stellt «I-Sinema», die indonesische Antwort auf das dänische Dogma-Manifest, vor, das insbesondere auch die Stellung der Frau in der indonesischen Gesellschaft thematisiert. Informativ und spannend dürfte auch die Reihe «Made in China» werden, in der dokumentarische Auseinandersetzungen mit dem postmaoistischen China gespielt werden. An Roundtable-Gesprächen wird man etwa Vertreter des unabhängigen chinesischen Filmschaffens kennenlernen können.

*www.blackmovie.ch*

**Die Magie eines Ortes**

In der schönen Hommage an das Kino als konkreten Ort im *Xenix* sind noch bis Ende Januar SPLENDOR von *Ettore Scola*, INGLOURIOUS BASTERDS von *Quentin Tarantino*, EL ESPIRITU DE LA COLMENA von *Victor Erice*, THE MAJESTIC von *Frank Darabont* und als Premiere SERBIS von *Brillante Mendoza* aus den Philippinen zu sehen. Ein besonderer Leckerbissen wird am Sonntag, dem 17. 1., präsentiert: *Buster Keatons* SHERLOCK JR. – ein Filmvorführer träumt sich in das Leinwandgeschehen – wird live begleitet von *Markus Lauterburg*, Schlagzeug, und *Till Wyler*, Violoncello. Als Vorprogramm sind drei komische Kurzfilme aus den zehner Jahren, die alle das Thema Kino variieren, und ARBEITERINNEN VERLASSEN DIE PATHÉ STUDIOS der Gebrüder Lumière zu sehen.

*www.xenix.ch*

**Reedition**

Das *Filmpodium Zürich* zeigt in seinem Januar/Februar-Programm mit HUNGER (SULT, Regie: *Henning Carlsen*) nach dem gleichnamigen Romanerstling von Knut Hamsun eine kongeniale Literaturverfilmung. Hamsuns Buch «von bestürzender Modernität» ist «ein Buch des Wahns: des Hungerwahns, des Fieberwahns und religiös infizierten Grössenwahns, geschrieben in einer meisterhaft knappen, sachlichen Sprache» (Christoph Egger im Filmpodium-Programm). Die filmische Adaption des wegweisenden Grossstadtromans um einen Schriftsteller am Abgrund, der die flüchtige Liebe zu einer jungen Frau («betörend sinnlich *Gunnel Lindblom* als elegante junge Ylajala») erlebt, ist in suggestivem Schwarzweiss gehalten und von *Henning Kristiansen* ausdrucksstark fotografiert worden.

*www.filmpodium.ch*

**Berlinale**

Die internationalen Filmfestspiele Berlin können vom 11. bis 21. Februar ihre sechzigste Ausgabe feiern. Die Retrospektive ist deshalb unter dem Titel «Play it again ...!» ganz der Rückschau auf die eigene Vergangenheit verpflichtet und dokumentiert anhand exemplarischer Beispiele Entwicklung und zentrale Wendepunkte des Festivals. Dieses Programm wurde vom britischen Filmkritiker *David Thomson* zusammengestellt. Bereits bekannt ist, dass sowohl SHUTTER ISLAND von *Martin Scorsese* wie auch THE GHOSTWRITER von *Roman Polanski* in Welturaufführung in Berlin zu sehen sein werden.

*www.berlinale.de*

**Tilda Swinton**

Als «Performerin mit Kreativkraft» bezeichnete Marli Feldvoss Tilda Swinton in ihrem Porträt der Schauspielerin in Filmbulletin 5.08. Das Zürcher *Xenix* zeigt in seinem Januarprogramm unter dem Titel «Tilda Swinton – Gesichter eines verletzten Engels» ab 21. Januar verschiedenste Facetten ihrer Arbeit: von THE LAST OF ENGLAND, CARAVAGGIO und EDWARD II von *Derek Jarman* über ORLANDO von *Sally Potter*, FEMALE PERVERSIONS von *Susan Streifeld*, THE WAR ZONE von *Tim Roth*, YOUNG ADAM von *David Mackenzie* bis zu MICHAEL CLAYTON von *Tony Gilroy* und JULIA von *Eric Zonca*.

In Schweizer Premiere ist in diesem Rahmen THE MAN FROM LONDON von *Béla Tarr* zu sehen (28. bis 31. 1.): ein Meister der plan séquence verfilmt einen Kriminalroman von Georges Simenon. «Von Simenons Kriminalgeschichte lässt Tarr nur noch das Gerippe übrig, das Motiv der Schuld und das atmosphärische Setting, die nächtliche Szenerie mit all ihrem Schatten und Nebel. Tarr schöpft alle grundlegenden Möglichkeiten des Kinobildes aus: das Spiel mit Licht und Schatten, das die Schwarz-Weiss-Kontraste extrem hart zur Geltung bringt, die Beschaffenheit des Films als "bewegtes Bild", die in hypnotischen Kamerabewegungen (Kameramann ist *Fred Kelemen*) ihren Ausdruck findet, eine bestechend präzise Bildkomposition.» (Esther Buss in film-dienst) Nicht verpassen!

*www.xenix.ch*

**Grandioses Epos**

Dank der «Sélection Lumière» – Mitglieder des Fördervereins des *Filmpodiums Zürich* wünschen sich einen Film – ist am 30. Januar (als Marathon mit Möglichkeit zur Zwischenverpflegung) beziehungsweise 6./7. Februar (verteilt auf zwei Tage) an der Nüschelerstrasse die grossartige zweiteilige Saga DIE AUSWANDERER und DIE SIEDLER (wieder) zu sehen. *Jan Troell* – Regisseur, Kameramann, Drehbuchautor und Cutter in einer Person – inszenierte von 1969 bis 1972 nach dem schwedischen Roman-Klassiker von Vilhelm Moberg mit seinem fast sechseinhalbstündigen zweiteiligen Werk ein grandioses Epos über die europäische Auswanderung in die USA am Beispiel schwedischer Bauernfamilien. «Ohne falsche Romantik und Dramatik zeichnet er herbe Menschenschicksale, denen grossartige Darsteller (etwa *Max von Sydow* und *Liv Ullmann*) packende Unmittelbarkeit und Echtheit verleihen. Troells Kamera dringt mit unglaublicher Intensität in die Landschaft ein, beschäftigt sich mit unendlicher Gelassenheit mit Gesichtern, Händen, Arbeitsgesten und den kleinen Dingen des Daseins. Es gelingt ihm, einen kaum je nachlassenden Spannungsbogen über das riesige Werk zu legen.» (Franz Ulrich, Filmberater 10/72) Da damals der Schweizer Verleih Columbus Film das Wagnis einging, die vollständige Fassung des Epos zu zeigen (ausserhalb Skandinaviens kam meist eine massiv gekürzte Fassung der damals wohl teuersten, aber auch erfolgreichsten schwedischen Filmproduk-

L'ENFER
D'HENR-GEORGES CLOUZOT
*Regie: Serge Bromberg*

tion ins Kino), kann der Zuschauer jetzt sich der «sowohl beglückenden wie erschütternden» Saga über eine Pionierzeit in voller Originallänge öffnen.

*www.filmpodium.ch*

**Romy Schneider**

Das *Filmpodium* Zürich lässt in seinem Februar/März-Programm *Romy Schneider* in ihren schönsten Rollen bei Orson Welles, Luchino Visconti, Jacques Deray und natürlich Claude Sautet auferstehen. Es zeigt aber auch in Schweizer Erstaufführung den Dokumentarfilm L'ENFER D'HENRI-GEORGES CLOUZOT von *Serge Bromberg*, «dem es gelungen ist, 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 ... 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 in seiner Viennale-Besprechung in Filmbulletin 8.09)

The Big Sleep

**Jennifer Jones**

2.3.1919–17.12.2009

«Sie konnte gleichzeitig stark und innerlich zerrüttet wirken, voller Sehnsucht nach Liebe und zur selben Zeit vollkommen verrucht, einsam und aufsässig, sensibel und kaltblütig.»

*Verena Lueken*
*in Frankfurter Allgemeine Zeitung*
*vom 19. Dezember 2009*

# Die Ästhetik des Projektils

## Eine Tagung zum 3-D-Kino

AVATAR
*Regie: James Cameron*

UP *Regie: Pete Docter, Bob Peterson*

Die Gabe mancher Amerikaner, einer verfänglichen Frage auszuweichen, indem man eine einleuchtende, pragmatische Antwort auf sie gibt, ist bewundernswert. Der Erfinder und Filmemacher *Lenny Lipton* war der Stargast eines Symposiums über den 3-D-Film, das die Pariser Cinémathèque pünktlich zum Start von AVATAR veranstaltete. Als der Moderator *Bernard Benoniel* von dem Guru der Technik wissen wollte, ob sie sich auch in Hollywoodgenres durchsetzen könne, die keine spektakulären Geschichten und Effekte bräuchten, erzählte Lipton, wie er auf dem Flug von Los Angeles Woody Allens WHATEVER WORKS gesehen habe.

Tatsächlich hätte er darüber nachgedacht, ob er in 3-D funktionieren würde. Aber die entscheidende Frage sei ihm erst danach eingefallen: Funktioniert er in Farbe? Eigentlich würde doch schon genügen, dass er über den Ton verfügt. Denn die meisten US-Filme verlangten eigentlich gar nicht nach Farbe, das Publikum gehe eben nur nicht mehr in Schwarzweissfilme. Schon jetzt erweitere sich das Spektrum der Genres gewaltig; er konnte allerdings nur drei nennen: computergenerierte Animation, Horror und Science-Fiction. Er war zwar erstaunt, wie erfolgreich letzthin einige miserable Horrorfilme in diesem Format waren, postulierte aber mit kritischer Komplizenschaft zur Branche, in einer kapitalistischen Demokratie werde sich alles durchsetzen, was Profit bringt. Für ihn stellt das 3-D keine Revolution, sondern eine Evolution dar. Eines ist momentan zumindest sicher: 3-D ist die zuverlässigste Waffe im Kampf gegen die Filmpiraterie, denn der mit zwei Projektoren erzielte Effekt der Stereoskopie lässt sich in Raubkopien nicht reproduzieren.

Der grosse Saal «Henri Langlois» war zur einen Hälfte gefüllt mit jungen Zuschauern, die die zukunftsträchtigen Möglichkeiten fasziniert, und zur anderen mit betagteren, die sich noch gut an die 3-D-Welle der frühen fünfziger Jahre erinnern konnten. *Laurent Mannoni*, Kurator an der Cinémathèque, führte vor, dass die Geschichte der Technik noch viel weiter zurückreicht: Bereits 1845 gab es erste Experimente mit stereoskopischer Fotografie. Der Filmpionier Edwin S. Porter drehte schon 1915 drei Kurzfilme in der Technik, sieben Jahre später wurde in Los Angeles der erste Langfilm vorgeführt, THE POWER OF LOVE. Jean Renoir erinnerte sich 1953 in einem Brief, er habe schon 1913 im «Moulin rouge» die Vorführung eines Kurzfilms miterlebt, in dem eine in kurzem Rock auf einer Schaukel balancierende Dame das männliche Publikum verzückte. Seine Kollegen Sergej Eisenstein und Abel Gance sehnten 3-D emphatisch herbei. Periodisch wurde das Verfahren weiterentwickelt, mit wechselndem Erfolg. Dessen «Goldenes Zeitalter» dauerte streng genommen nur von 1952 bis 1954, weil damals die Vorführung zu aufwendig war. Viele Zuschauer klagten über Kopfschmerzen, wenn die Projektoren nicht exakt synchron liefen. Es war zwar zeitweilig auch geplant, Prestigefilme wie A STAR IS BORN und EAST OF EDEN in dem Verfahren zu drehen. Mit den Schauwerten des Cinemascope konnten die 3-D-Spektakel jedoch nicht mithalten. Der berühmteste Film aus dieser Periode, Hitchcocks DIAL M FOR MURDER, wurde seinerzeit gar nicht mehr in dem Verfahren vorgeführt. Die Retrospektive der Cinémathèque zeigt, dass die Mode seither allerdings sporadisch zurückkehrte und nicht zuletzt mit den erotischen und pornographischen Erzählmöglichkeiten experimentiert wurde.

Bis zur aktuellen Renaissance zielten die Effekte vor allem auf die Berührungsängste des Zuschauers, wie *Charles Tesson*, ehemaliger Chefredakteur der «Cahiers du Cinéma», darstellte. Sie sind Instrumente eines autoritären Erzählmodells, das grösstmögliche Kontrolle ausübt und den Zuschauer vornehmlich als Ziel begreift, das von Indianerpfeilen, Revolverkugeln, wütenden Raubtieren oder verlockenden Schönheiten anvisiert wird. Seine Reaktionen müssen berechenbar sein, seine Subjektivität spielt in der gängigen Ästhetik des Projektils eine zentrale Rolle. Heute haben sich subtilere Staffelungen in der Bildtiefe durchgesetzt, hat sich die Technik ein Zwischenreich des Schwebens und Treibens erschlossen dank der Affinität des 3-D zu bodenlosen Elementen wie dem Wasser (Tesson zeigte den trügerisch verheissungsvollen Vorspann von JAWS 3) und der Luft (man denke nur an den Ballonflug in UP oder die miyazakihaft schwebenden Berge in AVATAR). 3-D-Effekte sind heute kein Gimmick mehr. Die Raumerfahrung ist wesentlich von Videospielen beeinflusst, mit raschen Schnittfolgen verträgt sich die Technik nicht. Dem widersprach entschieden *Alain Derobe*, der Kameramann von Wim Wenders' Dokumentarfilm über Pina Bausch. Längst schon steht Filmemachern eine weit vielfältigere, flexiblere Grammatik zu Gebot. Während Tanz früher meist aus der Distanz gefilmt wurde, tummelt sich seine Kamera mitten im Geschehen, vollführt schnelle Wendungen, nimmt in Schuss-Gegenschuss-Folgen die Perspektive unterschiedlicher Tänzer ein. So lieferte er eine überzeugende Antwort auf die eigentlich an Lipton gerichtete Frage: Filme, deren Reiz darin besteht, dass ihre Effekte aus der flachen Leinwand herausragen, müssen nicht zwangsläufig herausragende Sujets behandeln.

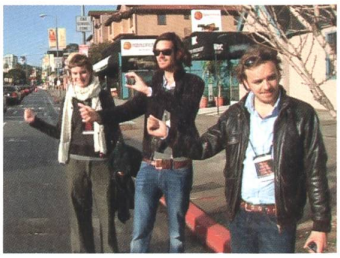
Gerhard Midding

# Im Fokus: Die Umwelt
## IDFA 2009

CRUDE
*Regie: Joe Berlinger*

DRAUMALANDI
*Regie: Thorfinnur Gudnason, Andri Snaer Magnason*

THE RAINBOW WARRIORS OF THE WAIHEKE ISLAND
*Regie: Suzanne Raes*



CLIMBING SPIELBERG
*Regie: Cedilia Verheyden, Raf Roosens, Senne Dehandschutter*

Das *International Documentary Film Festival Amsterdam* (IDFA), das im November 2009 zum 22. Mal stattfand, gilt als grösstes Dokumentarfilmfestival der Welt. Für seine jüngste Ausgabe wurden aus 2500 Filmen rund 300 Titel ausgewählt. Laut Festivalleiterin *Ally Derks* war es «der beste Jahrgang des letzten Jahrzehnts». Unter den 61 vertretenen Ländern waren insbesondere die USA stark vertreten, dicht gefolgt von den Niederlanden (mit einer Grosszahl TV-Coproduktionen) sowie Frankreich (das dank Arte "punkten" konnte).

Im Zentrum des IDFA steht der «kreative Dokumentarfilm» mit einer akzentuierten «Autorenposition». Das diesjährige Programm wies dabei eine Vielzahl an politischen Reportagen auf, die sich schwerpunktmässig – und den Zeichen der Zeit gehorchend – dem Thema Umwelt widmeten. Dazu gehörten etwa der isländische DRAUMALANDI (DREAMLAND) von *Thorfinnur Gudnason* und *Andri Snaer Magnason*, der von der Ansiedlung einer Aluminiumfabrik in Island handelt. Der Film zelebriert in Flugaufnahmen die überwältigende Urlandschaft – vor dem Hintergrund der auf Profit ausgerichteten Ränkespiele von Wirtschaft und Politik. CRUDE von *Joe Berlinger* wiederum handelte vom ecuadorianischen Amazonasgebiet und der Erdölförderung von Texaco, die sich in den Siebzigerjahren dort angesiedelt hatte: Das Grund- und Flusswasser wurde auf Jahrzehnte hinaus verschmutzt mit gravierenden Folgen für Mensch und Natur – während die Betroffenen seither in einem lang anhaltenden juristischen Kampf aufgerieben werden.

Neben solch anwaltschaftlich geprägten Filmen gab es zu Umweltbelangen auch so spannende Porträts wie dasjenige der ersten Greenpeace-Aktivisten: THE RAINBOW WARRIORS OF THE WAIHEKE ISLAND. Die niederländische Regisseurin *Suzanne Raes* gibt anhand von viel Archivmaterial Einblick in die spektakulären Aktionen der Organisation, und sie lässt die damaligen Beteiligten ausführlich zu Wort kommen, die heute allesamt auf der neuseeländischen Waiheke-Insel gestrandet sind.

Auch in CONTACT bieten die Interviews mit Augenzeugen den Ausgangspunkt für ein ebenso anschauliches wie brisantes Aufrollen der Geschichte. Die Regisseure *Martin Butler* und *Bentley Dean* blenden zurück ins Australien der Sechzigerjahre, als das Land Raketentests durchführte und den «Downfall» der Geschosse in mutmasslich unbewohntes Gebiet lenkte. Als wenige Tage vor dem Abschuss ebendort ein in der Wüste lebender Aborigines-Stamm entdeckt wurde, versuchte man in einer fast grotesk anmutenden Verfolgung, die Betreffenden zu warnen. Die Aborigines kamen in der Folge zum allerersten Mal in "Kontakt" mit Weissen und wurden – durch ihre Zwangsumsiedlung in eine christliche Missionarsstation – ebenso unvermittelt aus der Steinzeit ins zwanzigste Jahrhundert katapultiert.

In essayistischer Manier rückten verschiedene Titel den Autorenstandpunkt in den Vordergrund: So etwa THE MISCREANTS OF TALIWOOD, in dem sich das Ego des australischen Regisseurs *George Gittoes* geradezu ostentativ über das Thema seiner Recherche legte, nämlich die «Bollywood-Filmproduktion» in Afghanistan und deren Repression durch die Taliban. Und auch im britischen COWBOYS IN INDIA, in dem der Regisseur *Simon Chambers* insbesondere seine Odyssee mit Fahrer und Übersetzer durch Südindien beziehungsweise die kulturellen Hürden dieses Unterfangens dokumentiert, hat der eigentliche Fokus der Nachforschungen – die Machenschaften einer internationalen Firma zulasten von Einheimischen und ihres Lebensraums – eher das Nachsehen. Der Debüt-Kurzfilm der in England lebenden Filmstudentin *Yana Yankova* andererseits wurde gerade aufgrund seines fehlenden Autorenstandpunkts kritisiert: In ihrem RADOVANJE gab die junge Filmemacherin einem serbischen Wirt uneingeschränkt das Wort, in dessen Kneipe Radovan Karadciz vor seiner Verhaftung regelmässig einkehrte. Yankova musste sich in der belebten Publikumsdiskussion vorwerfen lassen, sich zum Sprachrohr eines Mannes gemacht zu haben, der einen Kriegsverbrecher verherrlicht.

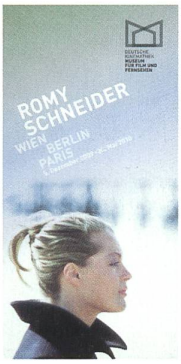
Rundum gelungen hingegen war die Inszenierung der Autorschaft in CLIMBING SPIELBERG von drei jungen Filmschulabgängern aus Belgien – *Cecilia Verheyden*, *Raf Roosens* und *Senne Dehandschutter*. Sie versuchten mit viel Chuzpe und Charme, zu Steven Spielberg vorzudringen, um ihm ihr neues Filmprojekt zu unterbreiten. Was sich erst als etwas nassforsche Selbstdarstellung anlässt, wird im Lauf des Films zum unterhaltsamen filmischen «Stalking» auf den Spuren eines der erfolgreichsten Regisseure Hollywoods – mit verblüffendem Finale: schaffen es die drei doch tatsächlich, «Great Spielberg» zu interviewen.

Nebst den langen und mittellangen Filmen gab es auch dokumentarische Kurzfilme (alle drei Kategorien verfügen über einen eigenen Wettbewerb), die – wie die drei im Folgenden genannten Titel – trotz kurzer Dauer sehr nachdrücklich in Erinnerung bleiben: In THE GIRL CHEWING GUM aus dem Jahr 1976 (der Filmemacher Eyal Sivan präsentierte ihn im Rahmen seiner «Top 10») gibt Regisseur *John Smith* in einem zwölfminütigen Mitschnitt einer authentischen Strassenszene in einem nachträglich zugefügten Off-Kommentar den Personen, Autos und selbst einem Schwarm Tauben dramaturgische Instruktionen, welche diese unmittelbar zu befolgen scheinen, und fertigte so ein amüsantes Anschauungsbeispiel zum Thema Inszenierung und Authentizität. UTOPIA PART 3: THE WORLD'S LARGEST SHOPPING MALL der US-Filmemacher *Sam Green* und *Carrie Lozano* wiederum fasst in dreizehn kurzen Minuten den grössenwahnsinnigen chinesischen Kapitalismus in Bilder, indem der Film die selbstdeklarierte «grösste Shoppingmall der Welt» in der Nähe der Provinzstadt Guangzhou porträtiert: Buchstäblich aus dem Boden ehemaligen Landwirtschaftslands gestampft, fahren dort nun Gondeln über künstliche Kanäle, Alleen verbarrikadierter Ladenmeilen breiten sich vor der Kamera aus, und ein Shoppingmall-Angestellter im Teletubbie-Gewand trollt sich durch die menschenleeren Strassen. *Evgeny Solomin* schliesslich begleitet in COUNTRY-SIDE 35X45 einen Fotografen in die Dörfer Russlands. Weil die sowjetischen Pässe neuen russischen Identitätskarten weichen müssen, macht dieser für die Einwohner die entsprechenden Fotoporträts und verwickelt sie dabei in kleine Gespräche über Dasein und Alltag. Der Schwarzweissfilm zeigt ein der Zeit entrücktes Land- und Provinzleben, in dem die Menschen nur bedingt und mit Verspätung die Verwerfungen der grossen Politik zu spüren bekommen.

Die Schweiz war am IDFA mit vier Produktionen vertreten: *Christian Frei* mit SPACE TOURISTS, *Richard Dindo* mit MARS DREAMERS, *Nicole Biermaier*, *Dion Merz* und *Ravi Vaid* mit ihrem «Elektromentarfilm» DACHKANTINE (über die Techno-Kultur im Zürcher Toni-Areal) sowie *Anja Kofmel* mit ihrem kurzen Animationsfilm CHRIS.

Doris Senn

# Romy Schneider
## Ausstellung



*Romy Schneider und Michel Piccoli bei den Dreharbeiten zu* LA VOLEUSE, *Regie: Jean Chapot*
*Foto: Heinz Köster*

*Romy Schneider während den Dreharbeiten zu* GRUPPENBILD MIT DAME, *Regie: Aleksandar Petrovic*
*Foto: Robert Lebeck*

*Romy Schneider und Claude Sautet während den Dreharbeiten zu* UNE HISTOIRE SIMPLE
*Foto: Yves Sautet*

«Romy Schneider war ein Kinowunder. Und zugleich eine Frau, die sich gegen die engen Konventionen ihrer Zeit auflehnte, die sich nach Freiheit, Geborgenheit und Liebe sehnte, deren Aus- und Aufbrüche freilich immer wieder ein tragisches End fanden», schreibt Berlins Bürgermeister Klaus Wowereit im Grusswort, das dem Katalog zur Ausstellung über Romy Schneider vorangestellt ist. Leben und Werk der 1982 an Herzversagen gestorbenen Schauspielerin sind eng miteinander verzahnt, wobei die Filme vielleicht allzu oft ausschliesslich als Widerspiegelung ihres von einer gewissen Tragik bestimmten Lebens gesehen werden. So geht auch die anhaltende Faszination dieser Frau eher vom Leben als von den Filmen aus, mit Ausnahme ausgerechnet der «Sissi»-Trilogie (1955–1957), die auch diesmal zu Weihnachten wieder im deutschen und österreichischen Fernsehen ausgestrahlt wurde (wo sie mit einem neuen Zweiteiler, SISI, konkurrierte). Ausgerechnet, weil Romy Schneider zeitlebens gegen das «Sissi»-Image ankämpfte, auch wenn sie nie bestritten hat, dass es diese Filme waren, die ihren frühen Ruhm begründeten.

Die Ausstellung im Berliner Filmmuseum (die dort noch bis zum 30. Mai zu sehen ist) ist dabei nicht die erste, bereits 1998 gab es eine, die in verschiedenen Städten zu sehen war, 1999 folgte eine weitere in Frankfurt. Die jetzige im Berliner Filmmuseum, ein Nachklang zu ihrem siebzigsten Geburtstag (am 23. 9. 2008), bietet auf 450 Quadratmetern insgesamt 275 Objekte. An insgesamt fünf Medieninstallationen werden 187 Zitate aus vierzig Filmen präsentiert, angefangen mit ihrem Debüt WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT (1953). Zwei Grossmonitore versammeln dokumentarisches Material: vom ersten Amerikabesuch, den Romy Schneider mit ihrer Mutter Magda 1958 unternahm, über Hans-Jürgen Syberbergs Porträt ROMY. ANATOMIE EINES GESICHTS (1967) bis zu Ausschnitten aus den beiden «César»-Verleihungen 1976 und 1979, wo sie mit dem Preis als beste Darstellerin ausgezeichnet wurde. Natürlich sind hier auch ihre beiden berühmten Talkshow-Auftritte zu sehen: «Der Stargast» (1971), wo sie mit ihrem damaligen Mann Harry Meyen in einen Disput gerät, und «Je später der Abend» (1974), wo sie den Autor, Schauspieler und Ex-Bankräuber Burkhard Driest (und die Zuschauer) mit der spontanen Äusserung «Sie gefallen mir! Sie gefallen mir sehr!» überraschte.

Einen zusammenhängenden Nachlass gibt es bei Romy Schneider nicht, darauf wurde bei der Eröffnung der Ausstellung hingewiesen, dafür aber «interessante professionelle Korrespondenzen», zudem tauchen immer wieder vergessene Fotografien auf (was sich in den vergangenen Jahren auch in zahlreichen Bildbänden niederschlug). Bei beiden Bereichen konnte das Berliner Filmmuseum aber auch auf die eigenen Sammlungen zurückgreifen, etwa bei der Korrespondenz mit dem Agenten Paul Kohner (der sich Ende der fünfziger Jahre bemühte, Romy Schneider in den USA zu vertreten, als ein Zusammenschnitt der «Sissi»-Trilogie dort in die Kinos kam); fündig wurde man auch im Nachlass von Marlene Dietrich oder bei den Arbeiten des Fotografen Heinz Köster aus den fünfziger Jahren.

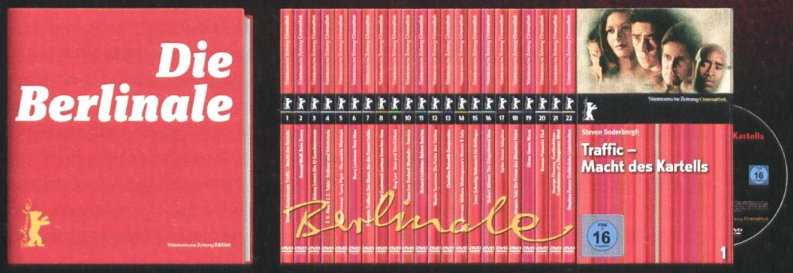
In fünf Bereiche teilt die Ausstellung Leben und Arbeit von Romy Schneider, zuerst ist sie die «Tochter», die mit vierzehn Jahren ihre erste Filmrolle an der Seite ihrer Mutter Magda Schneider spielt (in den nachfolgenden Filmen spielt die Mutter dann an der Seite der Tochter), dann folgt der «Aufbruch», zunächst nach Paris, zu Alain Delon und Luchino Visconti, dann wird sie zum «Weltstar», weniger durch ihre Rollen in Hollywood-Filmen Mitte der sechziger Jahre als in den französischen Filmen im darauf folgenden Jahrzehnt – noch 1999 wählen die Leser eines französischen Magazins sie zur beliebtesten französischen Schauspielerin. Dem folgt die (Selbst-) «Zerstörung» ihrer Person (durch den Selbstmord ihres geschiedenen Mannes Harry Meyen 1979 und den Unfalltod ihres vierzehnjährigen Sohnes 1981) und in ihren Rollen – in mehreren Filmen, bis hin zu ihrem allerletzten, LA PASSANTE DU SANS-SOUCI, verkörpert sie Opfer des Nationalsozialismus. Schliesslich wird sie unsterblich als «Mythos», der sich in erster Linie aus ihrer «Sissi»-Rolle speist. In diesem letzten Raum ist die reale Sissi, die einen eigenen Fankult hatte, ebenso vertreten wie der Fernsehfilm über Romy Schneiders Leben (mit Jessica Schwarz als Romy), der vor einigen Monaten noch einmal das anhaltende Interesse an Romy Schneider unterstrich. Und es gibt einen kleinen Kinoraum, in dem mittels einer Parallelprojektion Szenen aus den «Sissi»-Filmen solchen aus Luchino Viscontis LUDWIG-Film gegenübergestellt werden, für den Romy Schneider 1972 noch einmal in die Rolle der österreichischen Kaiserin schlüpfte.

Ein schönes Ausstellungsexponat ist Hildegard Knefs Romy-Schneider-Buch aus dem Nachlass von Marlene Dietrich, von dieser auf dem Einband mit der Bemerkung «Chutzpah! She did not know her. Be sure she does not write about me» versehen. Das ist dankenswerterweise im Ausstellungskatalog ebenso abgebildet wie das italienische Plakat zu Robert Enricos Film LE VIEUX FUSIL (der dort als FRAU MARLENE herauskam), auf dem im Hintergrund eine halb entkleidete, verzweifelte Frau vor einem Hakenkreuz gezeigt wird, die von einem deutschen Soldaten mit dem Gewehrkolben traktiert wird – als sei es ein italienischer Nazi-Trashstreifen (wobei die Filmszene der Ermordung der von Romy Schneider gespielten Ehefrau und ihrer kleinen Tochter dem durchaus Vorschub leistet).

Ärgerlich dagegen die Tatsache, dass ein Briefwechsel mit Artur Brauner in der Ausstellung nur verkürzt wiedergegeben wird. Es geht dabei um das Projekt «Ein Mann für Mama», das Mutter und Tochter Schneider Ende der fünfziger Jahre noch einmal vor der Kamera vereinen sollte, von ihnen aber schliesslich als nicht mehr passend (weil für eine jüngere Romy konzipiert und auch wegen des schwachen Drehbuches) verworfen wurde. Vom Antwortschreiben Brauners ist leider nur die erste Seite ausgestellt, auf der er seine eigenen Verdienste preist; gerade als es spannend wird, als er nämlich ansetzt, konkrete Vorschläge zu machen, wie das Projekt doch noch gerettet werden kann, bricht der Brief ab, was auf der darunter liegenden zweiten Seite steht, wird nur der erfahren, der sich ins Frankfurter Filmmuseum begibt (aus dem dieses Exponat stammt und wohin Brauner seinen Nachlass gegeben hat).

Frank Arnold

*Romy Schneider. Wien – Berlin – Paris.*
*Deutsche Kinemathek. Museum für Film und Fernsehen, Filmhaus am Potsdamer Platz, Potsdamer Strasse 2 D-10785 Berlin, www.deutsche-kinemathek.de*
*Offen von Dienstag bis Sonntag 10 bis 18 Uhr, Donnerstag bis 20 Uhr; bis 30. Mai 2010*



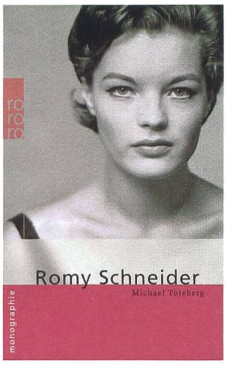

## Von der **Berlinale** zu Ihnen nach Hause: 22 eindrucksvolle Filme aus 60 Festivals.

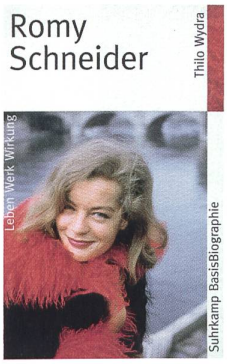
Holen Sie sich die eindrucksvollsten Filme aus 60 Jahren Berlinale nach Hause – mit der Jubiläums-Edition, zusammengestellt von der Kinoredaktion der Süddeutschen Zeitung. Freuen Sie sich auf neue Lieblingsfilme wie „Erdbeer und Schokolade“ und „Geständnisse“ und auf ausgezeichnetes Weltkino wie „William Shakespeare's Romeo & Julia“ und „Die 12 Geschworenen“. 22 unvergessliche Glanzstücke für je 9,90 Euro (UVP) oder in der Jubiläumsbox für nur 176,– Euro (UVP). Dazu erhältlich „Die Berlinale“ – ein außergewöhnlicher Bildband mit über 250 Abbildungen zur Geschichte des Festivals für nur 24,90 Euro. Jetzt im Handel oder unter www.sz-shop.de.

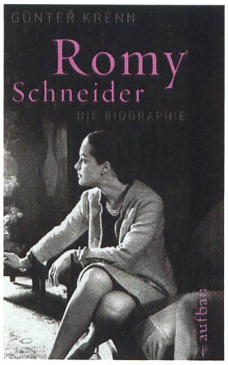
**Seien Sie anspruchsvoll.**

Süddeutsche Zeitung

# Lebenslang Sissi?
## Bücher über Romy Schneider






In den vergangenen zwei Jahren sind gleich sieben Sachbücher über die vor 28 Jahren verstorbene Schauspielerin erschienen, von den zahlreichen Fotobüchern, die ihr gewidmet sind, abgesehen, ebenso wie von den Neuauflagen und -ausgaben älterer Biografien. Liest man diese sieben Veröffentlichungen quasi parallel, so begegnet man den Eckdaten ihrer Karriere immer wieder, interessant werden die unterschiedlichen Gewichtungen, die die Autoren ihnen zumessen. Dabei profitiert jede neue Veröffentlichung von den vorangegangenen, muss aber gleichzeitig versuchen, sich von diesen abzusetzen. «Fragwürdig ist auch, was als "authentische Äusserungen und Selbstaussagen" in dem Band "Ich, Romy" präsentiert wird», schreibt Michael Töteberg. Vorbehalte gegenüber dieser Veröffentlichung, erstmals 1988 erschienen, finden sich auch anderswo, was aber kaum jemanden davon abhält, ausführlich aus diesem Band zu zitieren. Gerne hätte man eine systematischere Auseinandersetzung über die Frage der Zuverlässigkeit dieses Buches von Renate Seydel (die zudem 1990 als Herausgeberin der Lebenserinnerungen von Romys Mutter Magda Schneider verantwortlich zeichnete) gelesen, gerade weil es von den meisten Büchern umfassend als Quelle genutzt wird, zumindest wenn es um Zitate der frühen Romy geht. Eine explizite und ins Detail gehende Auseinandersetzung mit früheren Veröffentlichungen findet allerdings kaum statt, auch wenn Günter Krenn Passagen aus Alice Schwarzers Romy-Schneider-Biografie als «reine Spekulation» abtut oder bemerkt, es fehle «jeglicher Beleg». Manuela Reichart kritisiert frühere Biografen, die von ihrer persönlichen Nähe zehrten, wie die von Schwarzer («vereinnahmte sie»), von Hildegard Knef («schrieb über ihre Freundin in einem penetranten Ton der einzig wahren Erkenntnis, als wär's ein Stück von ihr») und von ihrem zweiten Ehemann Daniel Biasini («versuchte, ihr Bild zurechtzurücken und damit nicht zuletzt seine negative Rolle»). Thilo Wydra steht Hildegard Knefs Romy-Biografie ebenso skeptisch gegenüber wie der von Alice Schwarzer und äussert ebenfalls Vorbehalte gegenüber Renate Seydels Kompilation (aus der er gleichwohl viel zitiert).

«Alle Biographien erzählen ihr Leben als Illustriertenroman, nicht als Teil der Filmgeschichte», schreibt *Michael Töteberg* gleich zum Auftakt seiner Veröffentlichung in der Reihe «rowohlts monographien». Nach dem Satz «Sie ging nie ganz auf in der Inszenierung, deshalb wirkte sie selbst in belanglosen oder gar missglückten Filmen überzeugend» hätte man allerdings eine ausführlichere Würdigung ihres Spiels erwartet, aber so detailliert wie bei Viscontis Beitrag zu BOCCACCHIO '70 geht Töteberg darauf bei keinem weiteren Film ein. Als Quellen dienen ihm zahlreiche zeitgenössische Zeitungsartikel, frühere Schneider-Bücher, filmhistorische Publikationen sowie Fundstücke aus Archiven in Berlin und Frankfurt. Der Band ist über ein Namensregister erschlossen.

Das findet sich auch, zusammen mit einem Filmtitelregister, sowie – den auch bei Töteberg vorhandenen Beigaben – Zeittafel, Bibliografie und Filmografie in dem Bändchen von *Thilo Wydra*, ebenfalls für eine biografische Taschenbuchreihe entstanden, nämlich für «Suhrkamp BasisBiographie». Die Form der Reihe mit ihrer Dreiteilung (Leben, Werk, Wirkung) sorgt dafür, dass im mittleren Teil zehn Filme ausführlicher gewürdigt werden, wobei es sich ausschliesslich um bekannte Titel handelt. In den Text eingestreut sind längere, rosa unterlegte Zitate, viele aus «Ich, Romy», aber auch aus eigens für den Band geführten Gesprächen, unter anderen mit Volker Schlöndorff, Hans-Jürgen Syberberg und Senta Berger.

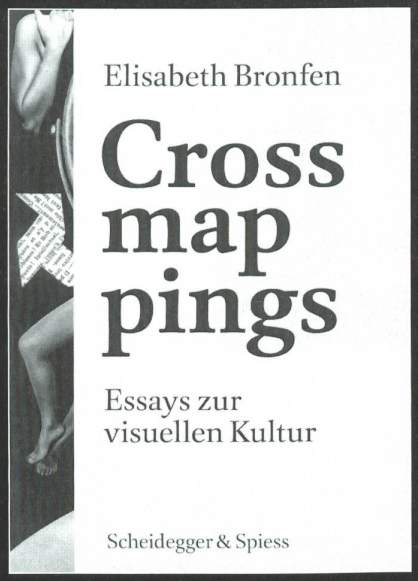
*Jürgen Trimborn* (der zuvor schon Biografien etwa über Leni Riefenstahl, Johannes Heesters und Hildegard Knef veröffentlicht hat) betitelt sein Buch «Romy und ihre Familie». Die Aufmerksamkeit gilt dabei nicht nur ihren Eltern, sondern auch den Grosseltern mütterlicherseits, ebenso ihrem Stiefvater Herbert Blatzheim, deren Biografien entsprechenden Raum einnehmen. Dabei stützt sich Trimborn auf deren Personalakten in verschiedenen Archiven, aus denen er vor allem die Sympathien von Magda Schneider und Wolf Albach-Retty, aber auch von dessen Mutter Rosa, für den Nationalsozialismus ableitet, was durch entsprechende Leerstellen in den Autobiografien unterstrichen wird. Detailliert wird zudem die Karrieresteuerung der jungen Romy Schneider durch ihre Mutter und deren zweiten Mann, den Gastronomen Herbert Blatzheim, beschrieben. Ein Register fehlt.

Die umfangreichsten Recherchen für seine Biografie hat zweifellos der Filmhistoriker *Günter Krenn*, Mitarbeiter des Filmarchivs Austria, gemacht. In seinen Quellenangaben finden sich neben Archivunterlagen Gespräche und Korrespondenzen. Sein Tonfall ist ausgesprochen nüchtern – als wolle er sich damit auch absetzen von jenen Publikationen, in denen Menschen, die Romy nur in einem bestimmten, überschaubaren Abschnitt ihres Lebens kannten, Biografien verfassten, in denen sie sie postum für sich reklamierten. Nüchtern bis zur Diskretion ist Krenns Band, was auch heisst, dass er von bestimmten Affären, die durch andere Veröffentlichungen mittlerweile publik gemacht wurden, nicht berichtet.

Was bei aller Akribie in Krenns Buch, wie bei den meisten Biografien, mehrfach zu kurz kommt, sind die Filme. BLOOMFIELD etwa scheint er gar nicht gesichtet zu haben. Überhaupt werden gerade die unbekannteren Filme in den meisten Biografien stiefmütterlich behandelt, mit Zitaten aus Premierenkritiken abgespeist oder aber durch Angabe ihres Plots als der Betrachtung nicht wert eingestuft. Dabei gibt es eigentlich keine verschollenen Romy-Schneider-Filme, BLOOMFIELD lief in der Zeit nach der Erfindung des Videorekorders ebenso im Fernsehen wie OTLEY, LA VOLEUSE war in Deutschland jahrelang als 16mm-Kopie eines grossen Verleihs verfügbar, und LE COMBAT DANS L'ÎLE erlebte Anfang der neunziger Jahre eine Kino-Wiederaufführung.

Wer sich mehr für die schauspielerische Arbeit von Romy Schneider interessiert, der kommt bei zwei anderen Publikationen auf seine Kosten. Der von *Karin Moser* herausgegebene Sammelband «Romy Schneider. Film. Rolle. Leben» enthält siebzehn Texte, von denen sich nur wenige (wie Günter Krenns einleitender biografischer Abriss) auf das Leben beziehen, die meisten beschäftigen sich mit den Filmen einer bestimmten Epoche. So behandelt die Herausgeberin in ihrem (mit 30 Seiten längsten) Beitrag die Hollywoodfilme und *Günter Pscheider* ihre anderen englischsprachigen Filme. *Gerhard Midding* weiss in seinem Text über die Filme Claude Sautets zu berichten, dass diese Zusammenarbeit keineswegs einer langfristigen Planung unterlag, vielmehr musste sie «um fast

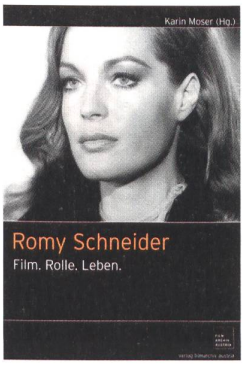
Die in Zürich lehrende Anglistin Elisabeth Bronfen schreibt mit präzise analysierendem Blick über Film und Kunst, Fotografie und Literatur, über Künstlerinnen und Künstler. *Crossmappings* präsentiert erstmals eine Auswahl ihrer Essays in einem Sammelband, ergänzt durch zahlreiche Abbildungen.

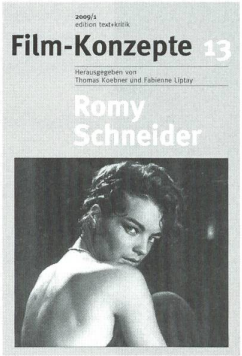



Broschiert, 536 Seiten
432 sw Abbildungen
ISBN 978-3-85881-240-7
sFr. 49.90 I € 35.–

erhältlich
in jeder Buchhandlung
oder auf www.
scheidegger-spiess.ch

Scheidegger & Spiess
Kunst I Fotografie I Architektur




jedes Engagement buhlen». Erhellend auch sein Vergleich mit Annie Giradot, dem anderen weiblichen Publikumsliebling im französischen Kino der siebziger Jahre.

Auswahlhafter, aber nicht weniger interessant fällt die Würdigung der Schauspielerin Romy Schneider in einem Heft der Reihe «Film-Konzepte» aus. Der (Gast-)Herausgeber *Armin Jäger* benennt seinen Ansatzpunkt gleich zu Beginn mit den Sätzen: «Romy Schneider ist Deutschlands beliebteste Schauspielerin ... Romy Schneider ist zugleich Deutschlands unbekannteste Schauspielerin.» In den acht Texten geht es ausschliesslich um «die eigentliche Lebensleistung der Schauspielerin Romy Schneider»: ihre Filme und ihre Rollengestaltung. Das Verhältnis von Rollen und Leben geistert gleichwohl durch einige Texte, etwa durch *Elfriede Jelineks* knappe assoziative Ausführungen, aber auch durch den Text von *Manuela Reichart*, die die Intensität von Romy Schneiders Blick ebenso würdigt wie die «abrupten Gefühlsausbrüche, die (sie) perfekt beherrscht», während der Herausgeber den Anteil Viscontis an ihrem Reifen als Schauspielerin «einer relativierenden Betrachtung» unterzieht und dabei auf «die Experimente der jungen Romy Schneider» (in einigen ihrer deutschen Filme Ende der fünfziger Jahre) sowie auf Alain Cavaliers LE COMBAT DANS L'ÎLE verweist. In einem zweiten Beitrag würdigt er die verschiedenen Ausprägungen der «exzentrischen» Schauspielerin, wie sie nicht nur in L'IMPORTANT, C'EST D'AIMER, sondern auch schon in LA VOLEUSE und in MY LOVER, MY SON zu sehen sind. Bleibt zu hoffen, dass künftige Retrospektiven auch diesen "vergessenen" Filmen Tribut zollen.

Jüngste Publikation ist der Begleitband zur Berliner Ausstellung. Er folgt, nach einem Interview mit *Costa-Gavras* (der mit Romy Schneider 1979 CLAIR DE FEMME) drehte, den fünf Abteilungen der Ausstellung: «Tochter», «Aufbruch», «Weltstar», «Zerstörung» und «Mythos» und versammelt eine Vielzahl von jeweils zweiseitigen Texten, die ihren Ausgangspunkt in Objekten der Ausstellung haben, Fotos, aber auch Kostümen, Szenenbildentwürfen oder Briefen. Das ergibt eine erhellende Verbindung von Details und grösseren Linien. Bei den Abbildungen überwiegen Fotos (durchaus seltenere Motive) und Plakate, sonstige Ausstellungsobjekte sind leider unterrepräsentiert. Personen- und Filmtitelregister erschliessen den Band.

Frank Arnold

*Michael Töteberg: Romy Schneider. Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009 (rororo monografien 50669). 176 S., Fr. 16.80, € 8.95*

*Thilo Wydra: Romy Schneider. Leben. Werk. Wirkung. Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 2008 (Suhrkamp BasisBiographie, sb 30). 160 S., Fr. 14.50, € 7.90*

*Jürgen Trimborn: Romy und ihre Familie. München, Droemer, 2008. 575 S. Fr. 34.90, € 19.95*

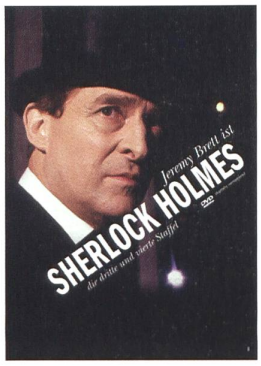
*Günter Krenn: Romy Schneider. Die Biographie. Berlin, Aufbau Verlag, 2008. 415 S., Fr. 42.90, € 24.95 (als Taschenbuchausgabe: Aufbau 2009)*

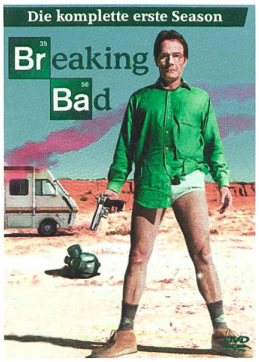
*Karin Moser (Hg.): Romy Schneider. Film. Rolle. Leben. Wien, Filmarchiv Austria, 2008. 359 S. € 24.90*

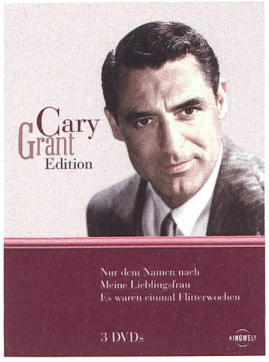
*Armin Jäger (Hg.): Romy Schneider. München, edition text + kritik, 2009 (Film-Konzepte, Nr. 13). 107 S., Fr. 34.50, € 19.80*

*Daniela Sannwald, Peter Mänz (Hg.): Romy Schneider. Wien – Berlin – Paris. Berlin, Henschel Verlag, 2009. 111 S., Fr. 33.90, € 19.90*

## DVD




### Der wahre Holmes

Der englische Meisterdetektiv von der Baker Street zieht seit über 120 Jahren das Publikum in seinen Bann, und längst ist aus der literarischen Figur auch eine Leinwandgrösse geworden. Gerade eben hat Guy Ritchie eine weitere Inkarnation von Sherlock Holmes auf die grosse Leinwand gebracht. Doch offenbar scheint genialer Geist heutzutage nicht mehr genug Zuschauer anzulocken, so muss der neue Holmes, anstatt intellektuelle Bocksprünge, halsbrecherische Stunts und schwitzige Boxkämpfe mit durchtrainiertem Oberkörper ausführen. Sherlock Holmes als Frauenschwarm? Da halte man sich doch lieber an *Jeremy Brett*, welcher Sherlock Holmes in den britischen Fernsehfilmen der TV-Gesellschaft Granada noch als jene zwangsneurotische Intelligenzbestie spielte, als die man ihn aus den Erzählungen Arthur Conan Doyles kennt. In George Cukors MY FAIR LADY hatte Brett noch den jugendlichen Liebhaber Eliza Doolittles gemimt, in seiner Paraderolle als weltberühmtester Detektiv hingegen können nur ungelöste Verbrechen seine Begierde wecken. Die manisch-depressiven Zustände, mit welchen Jeremy Brett zunehmend zu kämpfen hatte, färbten auch auf seine Interpretation des Holmes-Mythos ab – doch nicht zu deren Ungunsten. Vielmehr gilt seine Adaption unter Holmes-Kennern und Doyle-Wissenschaftlern bis heute als die gelungenste. Mit der vorliegenden Box sind nun auch die beiden letzten Staffeln der Holmes-Fernsehserie auf DVD zu haben. Wobei die Ausstattung der einzelnen Folgen weit über das hinausgeht, was man gemeinhin mit Fernsehproduktionen assoziert. Insbesondere in der letzten Staffel fällt auf, wie die Regisseure mit der Filmsprache zu spielen beginnen: immer wieder wird die Handlung durch spiegelnde Glasflächen oder als Reflexionen im Spiegel gezeigt. Dass der späte, mitunter zerrüttete Holmes nur noch der Abglanz seiner selbst ist, wird so ganz ohne Worte klar. Trotzdem oder vielmehr gerade deswegen: mit diesem Holmes in der DVD-Bibliothek kann man gut und gerne alle andern vergessen.

*«Sherlock Holmes. Dritte und vierte Staffel» UK 1984–1994. Bildformat: 4:3; Sprachen: D (DD 2.0), E (DD 2.0); Untertitel: D. Extras: sehr umfangreiches Booklet, verfasst von Michael Cox, dem Produzenten der Serie. Vertrieb: Koch Media*

### Breaking Bad

Scheinen aufwendig gemachte Bijoux, wie das oben rezensierte, in der TV-Landschaft der achtziger und neunziger Jahre eine Ausnahme zu sein, findet man sie heute sehr viel häufiger. Tatsächlich wird man das Gefühl nicht los, die talentierten Drehbuchautoren in Amerika seien allesamt ins Fernsehen ausgewandert. Während man in den Kinoblockbustern nur noch auf Nummer Sicher gehen mag, ist das Fernsehen nun der Schauplatz für ebenso gewagte wie gelungene Experimente. Ein weiteres Beispiel dafür ist die Serie BREAKING BAD des Kabelsender AMC. Sie handelt vom unscheinbaren Chemielehrer Walter White, der wegen Lungenkrebs nicht mehr lange zu leben hat. Um seine Familie – seine Gattin ist schwanger und der ältere Sohn behindert – finanziell abzusichern, kommt White auf eine fatale Idee: Inspiriert von den Nachrichten über eine Drogenrazzia beschliesst er, seine Chemiekenntnisse zu Geld zu machen, indem er im grossen Stil Drogen herstellt und zusammen mit einem früheren Schüler unter die Leute bringt. Das Resultat changiert virtuos zwischen absurder Komödie und zappendusterem Drama. Jedermann solle sein Glück autonom verfolgen dürfen, so steht es bereits als Grundrecht in der amerikanischen Verfassung. BREAKING BAD untersucht die tragikomischen Kehrseiten dieses «pursuit of happiness». Kein Wunder, dass eine solche Dekonstruktion des amerikanischen Traums nur im Privatfernsehen gezeigt werden darf. Das Massenpublikum, auf das Hollywood seine Filme zuzuschneiden versucht, erreicht man dadurch nicht. Die «Writers Guild of America», der Verband der Drehbuchautoren, hat die Qualität der Serie gleichwohl erkannt und BREAKING BAD gleich mehrfach ausgezeichnet. Aber auch ohne solche Approbation durch die Kollegen haben die Macher mit ihrer Serie bei den Zuschauern geschafft, worum es auch inhaltlich geht: BREAKING BAD macht süchtig. Die erste Staffel ist also höchstens als Einstiegsdroge zu betrachten.

BREAKING BAD. *Die komplette 1. Season USA 2008. Bildformat: 16:9; Sprachen: D (DD 5.1), E (DD 5.1); Untertitel: D, E. Extras: Audiokommentare, Making of. Vertrieb: Sony Picture*

### Cary Grant Edition

So rauh es im amerikanischen Fernsehen der Gegenwart zugeht, so schick war das US-Kino der Vergangenheit, zumindest dann, wenn *Cary Grant* die Hauptrolle spielte. Eine Box mit drei von Grants Filmen lädt nun zum Wiedersehen mit Hollywoods elegantestem Charmeur. In MY FAVORITE WIFE von 1940 steht Grant indes vor dem Problem, dass er seinen Charme gleich auf zwei Frauen zugleich verteilen muss: Eben hat er die seit sieben Jahren verschollene Gattin für tot erklären lassen, sich frisch verheiratet und ist nun auf dem Sprung in die Flitterwochen, als die vermisste erste Frau plötzlich wieder auftaucht. Die perfekte Ausgangslage für eine jener «screwball comedies», wie man sie nur im Hollywood der dreissiger und frühen vierziger Jahre zu machen verstand. Drehbuch und Produktion stammen denn auch von keinem Geringeren als *Leo McCarey*, der einige Jahre zuvor die Marx Brothers in den Krieg schickte. Kurzum: eine von Cary Grants besten Komödien.

Sehr viel uneinheitlicher, deswegen aber fast noch interessanter ist der zweite Titel im Trio: ONCE UPON A HONEYMOON von 1942 – ebenfalls aus Leo McCareys Feder – verspricht zwar vom Titel her Ähnliches wie MY FAVORITE WIFE, doch wird hier dem Komödiantischen noch eine Portion politische Propaganda hinzugefügt. Auslandskorrespondent Cary Grant reist in Europa *Ginger Rogers* hinterher, die einen von *Walter Slzeak* gespielten Nazi-Spion ehelichen will – kuriose Ausgangslage für eine Komödie. Der Film weiss denn auch nicht recht, ob er Farce, Melodram oder Kriegsfilm sein will, doch spricht solches Lavieren nicht unbedingt gegen ihn.

IN NAME ONLY von 1939 schliesslich ist der bare Kitsch: Cary Grant als unglücklich verheirateter Millionär verliebt sich in arme Witwe mit Tochter. Von der intriganten Ehefrau gequält, droht der hoffnungslos Verliebte an gebrochenem Herzen zu sterben. Cary Grant war Zeit seines Lebens darauf versessen gewesen, dem Publikum zu zeigen, dass er nicht nur Eleganz, sondern auch Tragik spielen konnte – mit zuweilen unfreiwillig komischem Resultat, wie man hier sehen kann: Grant als Alkoholiker mit Lungenentzündung – wer muss da nicht heimlich lachen?

*«Cary Grant Edition» Bildformat 4:3; Sprache: D (DD Mono), E (DD Mono) (ausser* ONCE UPON A HONEYMOON: *OmU); Untertitel: D. Vertrieb: Impuls*

Johannes Binotto

# Die Schule des Gefängnisses

UN PROPHÈTE von Jacques Audiard

Das Kino kann uns Einblicke vermitteln in Welten, die wir nicht aus eigener Anschauung kennen – und froh darüber sind. Eine solche typische Kinoerfahrung sind Gefängnisse: Kein Verliess ist dem Filmfan fremd, von den Kerkern der Inquisition bis zum Jackson County Jail. Jacques Audiard versucht in seinem Spielfilm UN PROPHÈTE, unbelastet von Gruselvorbildern, einen nüchternen und kritischen Blick auf den Alltag hinter heutigen französischen Gittern zu werfen.

«Tu peux apprendre ici», dieser kurze, keineswegs zynisch gemeinte Satz bedeutet, an die weitgehend analphabetische Hauptfigur Malik El Djebena gerichtet: Du kannst hier, im Knast, lesen lernen. Was aber ein junger Mensch im Gefängnis wirklich lernt, das ist eine der Kernfragen nicht nur dieses Films, sondern aller Debatten über Strafen und Strafvollzug.

Mehr Gewicht als die offiziellen Bildungsangebote – von Audiard in ihrer pedantischen Weltfremdheit aufgespiesst – haben in der Regel die Kontakte zu den Mitgefangenen. Insbesondere aus der Literatur kennt man Schilderungen, wie junge Häftlinge durch ältere, zumeist aus politischen Gründen inhaftierte Zellengefährten Einblick in eine kulturelle Welt erhielten, von der sie zuvor keine Ahnung hatten. Realiter wohl weit verbreiteter und als Teufelskreis berüchtigt ist das Gefängnis als Schule des Verbrechens, in der die Aussicht auf künftige "Grosstaten" die jüngeren und älteren Kriminellen eint.

UN PROPHÈTE geht differenziert an solche Lernprozesse heran. Er stellt mit Malik eine Figur in den Mittelpunkt, die, in Heimen aufgewachsen, früh mit der Polizei in Konflikt geraten und nun gerade volljährig geworden, für die Verbüssung seiner restlichen Strafe in ein gewöhnliches Gefängnis wandert und da die Härte der Knastwelt erfährt. Audiard schildert dies, ohne gleich zu werten, als tastendes Suchen nach der eigenen Identität. Malik lernt töten, um nicht getötet zu werden, er passt sich den Mächtigen an. Das sind hier die Korsen mit ihrem Boss César Luciani, dessen Instrument Malik wird. Mit einem Wörterbuch versucht er sogar, die Sprache der Korsen zu verstehen, und negiert seine eigenen,

ihn nur rassistischer Geringschätzung aussetzenden arabischen Wurzeln. Nach und nach beginnt er, die Spielregeln der Macht zu durchschauen und sich zu verselbständigen.

Ein Lehrstück also? Die den Film beschliessende Brecht-Referenz, ein verfremdeter Mackie-Messer-Song, könnte solche Absichten ebenso bestätigen wie die Distanz schaffenden Zwischentitel. Tatsächlich hat Vieles in UN PROPHÈTE exemplarischen Charakter: die Machtstrukturen im Gefängnis, in dem die Korsen das Sagen haben, die Korruption der Aufseher und der Aufstieg des "treuen" (und doch nicht blinden) Dieners Malik, der weder als Held noch als Antiheld gezeichnet wird. Beeindruckend, wie Audiard ein langsames Kippen der Machtverhältnisse zeigt: Weil Nicolas Sarkozy einen Teil der Korsen begnadigt hat, schrumpft die Machtbasis ihres im Gefängnis und aus diesem heraus mächtigen Bosses, seine Kumpane in Freiheit beginnen ihre eigenen Wege zu gehen, und im Knast wird die Überzahl arabischer Häftlinge zu einer bedrohlichen Konkurrenz. Der Versuch des Korsen, Malik dafür umso stärker einzubinden, scheitert an dessen im Laufe der Gefängnisjahre gewonnenen kritischen Sicht der Verhältnisse: Er weiss, dass die Tage von Lucianis Macht gezählt sind, und verhält sich entsprechend. Überhaupt bleibt sein Verhältnis zum Boss nüchtern, stets geprägt vom im Gefängnis omnipräsenten Misstrauen; er sieht, auch wenn er von ihm lernt, in ihm mehr den Herrn als einen Vater.

Das alles gerinnt bei Audiard nicht zu trockener Demonstration, sondern bleibt lebendig in der Detailpräzision, mit der er das Gefängnis und seine Strukturen schildert. Selbst die Betonung der Vogelstimmen, des Meers, des Sands erscheint von funktionaler Sinnlichkeit und Sinnfälligkeit, sie verdeutlicht den emotionalen Stellenwert der kurzen Momente der Teilfreiheit.

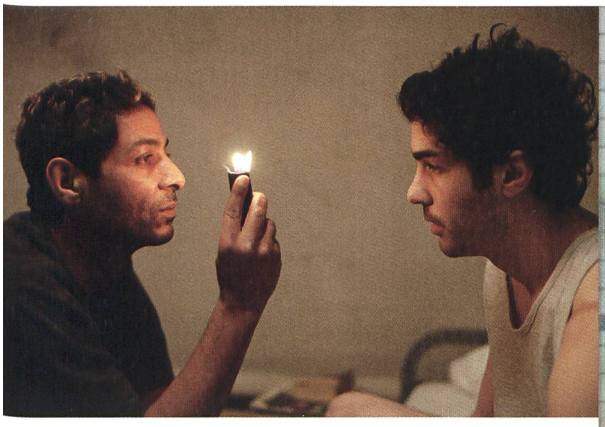
Dass uns die Situation der Hauptfigur nahegeht, auch wenn diese uns zugleich fremd bleibt, verdankt der Film in hohem Masse dem Hauptdarsteller *Tahar Rahim*, der zufällig zum Film kam, als er während seines Studiums in einem Dokumentarfilm mitwirkte. Audiard stellt ihm als starken Kontrast mit dem Korsenboss eine fast filmtypische Gangsterfigur entgegen, die *Niels Arestrup* mit sparsamstem Spiel und umso grösserer Präsenz verkörpert.

In manchen Szenen verlässt Audiard die analytische Ebene vollends und konfrontiert uns mit Traumbildern. Eine davon gibt dem Film den etwas gesuchten und wenig repräsentativen Titel: Malik träumt von einer nächtlichen Autofahrt und Wild auf der Strasse; wenig später wird dies Tatsache, und da er vor den Tieren warnt, bevor diese zu sehen sind, schreiben ihm seine Mitfahrer prophetische Gaben zu. Auch der Macht- und Tötungsrausch wird als problematischer Kulminationspunkt erfahrbar – in Maliks Entwicklung und in jener des Films.

Zum Filmende holt uns Audiards Kamera dann wieder voll auf den Boden der Realität zurück. Während Malik, aus der Haft entlassen und von der Witwe seines besten Freundes erwartet, von privatem Glück zu träumen scheint, sehen wir hinter ihm die Autos der verschiedenen Clans, die ihn abholen wollten und einholen werden. Wozu ihm die Schule des Gefängnisses gedient hat, bleibt offen. Wie kritisch das Publikum die gesehenen Verhältnisse werten will, ebenso.

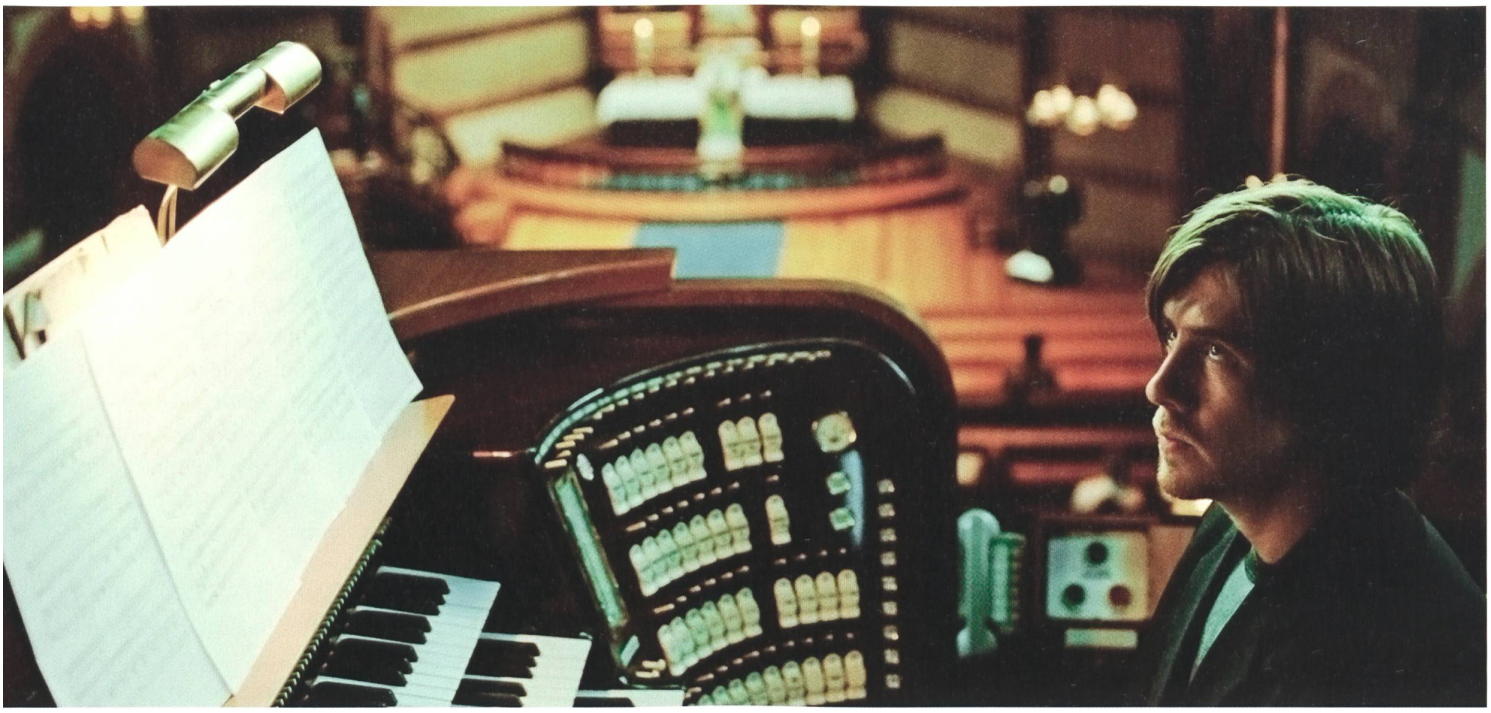
Martin Girod

*R: Jacques Audiard; B: Jacques Audiard, Thomas Bidegain; nach einem Originalscript von Abdel Raouf Dafri, Nicolas Peufaillit; K: Stéphane Fontaine; S: Juliette Welfling; A: Michel Barthélemy; M: Alexandre Desplat. D (R): Tahar Rahim (Malik El Djebena), Niels Arestrup (César Luciani), Adel Bencherif (Ryad), Reda Kateb (Jordi, «le gitan»), Hichem Yacoubi (Reyeb), Jean-Philippe Ricci (Vettori), Gilles Cohen (Prof), Antoine Basler (Pilicci). P: Why Not Productions, Chic Films, Bim Distribuzione; Martine Cassinelli. Frankreich, Italien 2009. 154 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich*



# Die ungespaltene Leinwand

TROUBLED WATER von Erik Poppe



Jahre ist es her, da soll Thomas einen unbeaufsichtigten Knaben entführt und ihn dann in einem Fluss ertränkt haben. Ans Ende seiner Strafzeit gelangt, kehrt Thomas jetzt nach Oslo zurück, festen Willens, das Vergangene für immer hinter sich zu lassen, nachdem die Affäre ihren einstigen Sensationswert sowieso schon verloren hat. Denn es scheint, als bleibe kaum noch etwas zu klären, es wäre denn, dass die Kindsleiche vermutlich in den Skagerrak geschwemmt, jedenfalls nie gefunden wurde.

Aber eine wirkliche Beilegung kann nur zu Stande kommen, indem alle damals Involvierten ganz an den Anfang des Geschehens zurückblenden. Um den Fluch eines ungnädigen Geschicks zu bannen, haben sie noch einmal durch die Verwirrung der Geister und das Leid der Seelen zu gehen. Wenn vor langem eine unwahrscheinliche Fügung eingetreten ist, dann braucht es bisweilen ein weiteres Vorkommnis von ähnlicher Art, um jene erste zu verstehen und vergessen zu lassen und sie im Idealfall ungeschehen zu machen, und sei's nur symbolisch. Doch leider pausiert das Einmalige gern lange, ehe es seine Zweimaligkeit erweist und im Nachhinein, wer weiss, auch noch seine Vielmaligkeit, und schliesslich seine Banalität.

Schon nur der erzähltechnische Spagat, den Erik Poppe vollführt, macht aus TROUBLED WATER ein absonderliches Stück Kino, was so gut wie gleichbedeutend ist mit norwegisch oder querköpfisch. Präsentiert sind die Elemente etwas gewunden, nahezu unbeholfen. Und doch findet dann das Ganze unerwartet zum bewährten KISS-Prinzip: «Keep it simple, stupid». Sieht es zunächst nach einer Stilübung oder einem launischen Spiel aus und sogar nach einer klassischen Tour de force, so überwindet der Film allmählich das gewollt Konstruierte, um narrativ und formal einen Tritt zu fassen, der verblüffend organisch wirkt. Dem Zufall belässt die Handlung seine notorische Blindheit, tut es aber auf eine Weise, die das Verhängnisvolle ins Plausible und Folgerichtige umbiegt. Und am Ende bleibt offen, was das wahrhaft Ausserordentliche gewesen sei: alles Gekünstelte wie stracks aus dem Drehbuch-Seminar, oder im Gegenteil alles Sinnfällige.

Vergleichbares ist sicher schon erprobt worden, meistens erfolglos. Eine Fabel wird doppelspurig angelegt, doch um ein und dieselbe Intrige auf zwei verschiedene Touren erzählen zu können, ist es geraten, je die eine und die andere Lesart in unterschiedliche Perspektiven zu rücken. Die Praxis zeigt allerdings, dass die Methode etwas komplizierter anzuwenden ist als zunächst gedacht. Besonders leicht aus den Fugen gerät das Gefüge dann, wenn die erste Interpretation von der zweiten nur ergänzt und in Teilen korrigiert wird, statt schlicht und simpel in Abrede gestellt und damit erledigt. Spannung kommt auf, sobald die Stränge komplett über Kreuz geraten und die konkurrierenden Lesarten als in Teilen akkurat, in Teilen verfehlt erscheinen: jede von ihnen, heisst

das, so inkonsistent wie die andere. Denn oft ist die Wahrheit mittendrin zwischen Irrtum und Lüge eingeklemmt, zwischen Reden und Schweigen.

Die Aufgabe besteht darin, die beiden gleichwertigen, aber unvollständigen Szenenfolgen, statt hintereinander, möglichst synchron auszulegen. Aber das kann nur gelingen, wenn die Glieder der einen und andern Kette versetzt werden, anders gesagt: verschachtelt, regelrecht ineinander verzopft. Eine Gleichzeitigkeit im absoluten Sinn müsste die geteilte Leinwand erfordern, jenen unglückseligen *split screen*, der erfahrungsgemäss mehr Verwirrung stiftet als Klarheit schafft. Es wird demnach nur simuliert, dass einzelne Auftritte, die unter zwei verschiedenen Blickwinkeln spielen, sich in ein und demselben Moment zutragen. Was synchron sein sollte, gerät wieder zum Nacheinander, anders kann es kaum sein.

Und in einem fort fragt sich, wie denn nun zum Teufel die Erzählung gerade wieder laufe, vorwärts oder rückwärts oder simultan nach beiden Richtungen. Und soll der Betrachter voraus oder hinterher eilen, oder ist es besser, in Reglosigkeit zu erstarren, um alles nur sich abspulen zu lassen? Wie immer er sich einstellt, in Atem wird er sicher gehalten. Die Zeit hält ihrerseits für Sekundenbruchteile den Schnauf an, um je nach Bedarf die Uhr vorwärts oder rückwärts zu stellen: sei's um Minuten, sei's um Jahre.

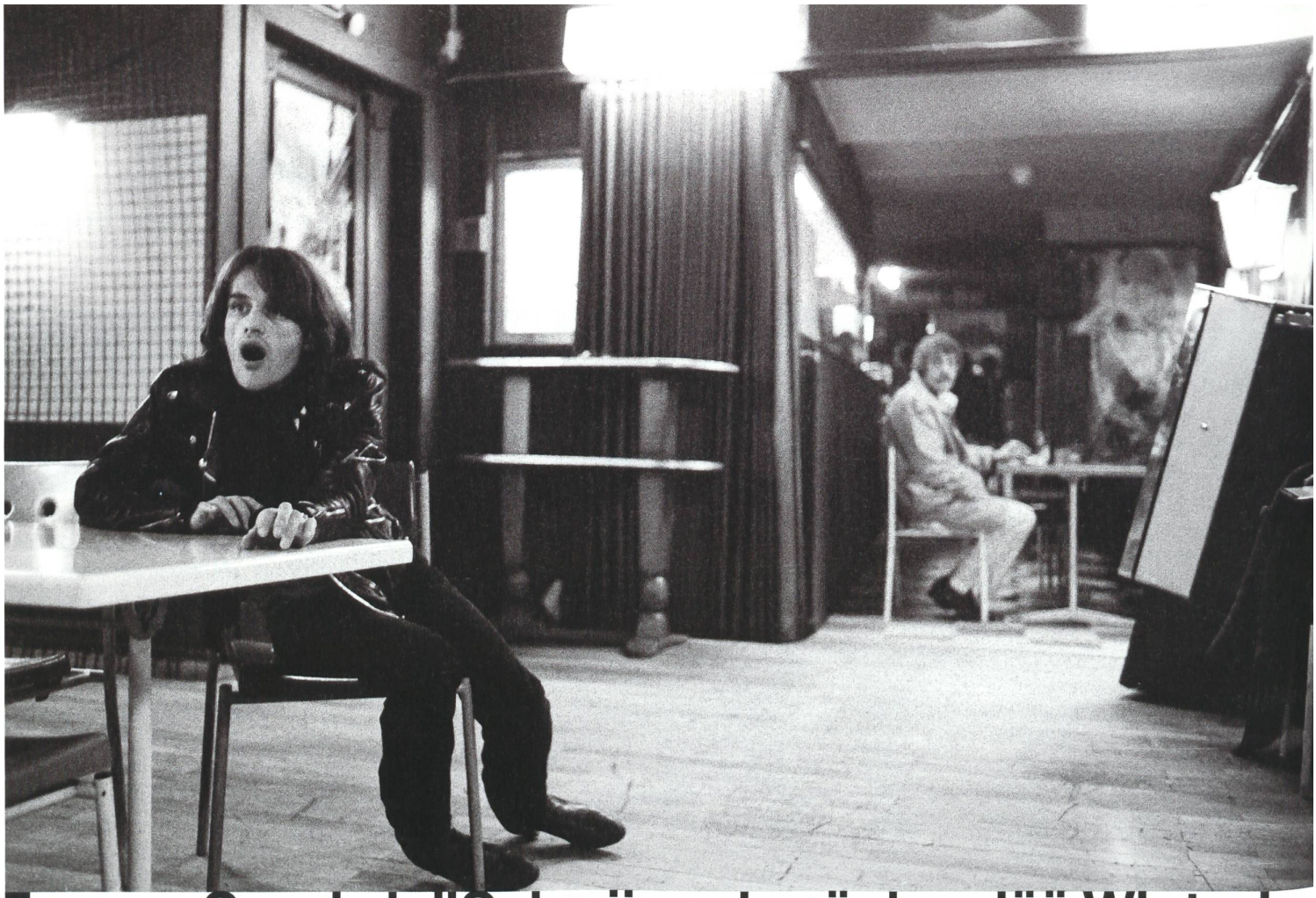
Die eine zentrale Szene, die den Kreuzungspunkt der Abläufe eins und zwei markiert, ist das Kabinettstück von TROUBLED WATER. In einer Kirche ertönt rauschende, stürmisch sich steigernde Orgelmusik. Von der Empore, auf der er sitzt und in die Tasten und Register greift, schaut die Kamera dem Organisten über die Schulter und mit ihm hinunter auf die versammelte Gemeinde, doch ohne genauer zu beobachten. Nach etlichem Vor und Zurück quer durch verschiedene Schauplätze betritt vielleicht zwanzig Minuten Laufzeit später eine Besucherin das Schiff durch die Seitentür. Inzwischen bewegt sich die Kamera im Erdgeschoss. Das Auge richtet sich erst in die Horizontale und dann, mit dem der Frau, diagonal hochziehend nach oben gegen die Empore hinauf. Da spielt doch jemand ganz anders, als ich es jemals hier gehört habe: so viel besser.

Abermals schwillt die nunmehr zornig donnernde Musik auf. Die Zuschauer im Kino finden sich im exakt gleichen Moment wie vorhin wieder, doch nunmehr Seite an Seite mit einer andern Figur. Sie blenden zurück auf Gleichzeitigkeit und bekommen jetzt, als hätten sie einen *split screen* vor sich, eine gespaltene Leinwand, zwei Szenen in einer zu sehen. Oder ist es eine, aber zweigeteilt? Durch den Blick, der ihn von unten her einholt, sieht sich der Organist identifiziert, ja geradezu ertappt. Es braucht kein Wort zu fallen, das Spiel der Augen verrät wie mit einem Schlag alles, was vonstatten geht: die blitzartigen beiderseitigen Gedanken; den unausgesprochenen, sozusagen telepathischen Dialog; die ganze theatralische Zuspitzung eines Wiedersehens, das nie hätte zu Stande kommen dürfen.

Du bist das, was für eine Überraschung! Lange nicht gesehen. Damals warst du noch kein Virtuose. Klingt, als hättest du Talent. Aber du bist unvergessen, verlass' dich drauf. Du weisst, was es heisst, passend zu diesen schicksalsbeschwörenden Akkordschüben, wenn ich dich wieder antreffe, hier und jetzt. Du bist das, Thomas, und das: ja, das bin ich.

Pierre Lachat

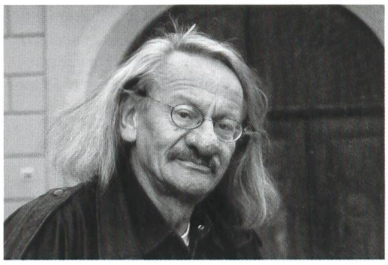
DEUSYNLIGE (TROUBLED WATER)
*R: Erik Poppe; B: Harald Rosenlow Eeg; K: John Christian Rosenlund; S: Einar Egeland; M: Johan Söderquist. D (R): Pal Sverre Valheim Hagen (Jan Thomas), Trine Dyrholm (Agnes), Ellen Dorrit Petersen (Anna), Trond Espen Seim (Jon), Terje Stromdahl, Fredrik Grondahl, Henriette Garcia, Angelou Garcia. P: Paradox; Casa Nova Filmcompany, Scanbox, Bavaria Film International; Finn Gjerdrum, Stein B. Kvae. Norwegen, Schweden 2008. 118 Min. CH-V: Look Now!, Zürich*





# So wird d'Schwiiz schmöcke, dää Winter!

## REISENDER KRIEGER DIRECTOR'S CUT von Christian Schocher



Jenem Bündner Latein- und Geschichtslehrer mit Spitznamen Doktor Hündli sei Dank. Seine ansteckende Begeisterung für die griechische Mythologie war es, die den Schüler Christian Schocher Jahre später – da war er 33 – die Segel hissen und sich mitten in der steinigen Binnenschweiz aufs offene Meer hinaus wagen liess. Will heissen: auf eine filmische Odyssee der wunderlichen Art. «Während Jahren träumte ich von einem Schweizer Road Movie, der Odyssee eines einsamen Mannes durch dieses Land», sagt der heute dreiundsechzigjährige Filmemacher und Kinobetreiber aus Pontresina, der nach Gustav Schwab inzwischen längst auch seinen Homer und James Joyce mit im Rucksack bei sich trug. «Nenne den Mann mir, Muse ...»: Mit dem Schriftzug aus dem ersten Satz der «Odyssee» fängt es an.

REISENDER KRIEGER, der Film mit dem augenzwinkernd irreführenden Titel, ist Christian Schochers «Odyssee». Aus dem listenreichen Griechenfürsten von Ithaka ist ein Schweizer Reisender in Kosmetika namens Krieger geworden. «So wird d'Schwiiz schmöcke, dää Winter», verkündet er stoisch landauf, landab in Salons und Shops und hält dem Personal seine Fläschchen der Duftnote «Blue Eye» unter die Nase. Oft genug wird selbige Nase dann gerümpft, und das wird man heute wohl fast metaphorisch verstehen.

Krieger also, der helvetische Alltagsodysseus: Seine Kirke ist eine baslerisch toughe Coiffeuse im Mittelland und weiss, was Penelope zu Hause fühlen muss. Insofern vertritt sie, der kein Mann etwas vormachen kann, ein wenig Kriegers zu Hause schmachtende Gattin. Homers Königstochter Nausikaa ist hier ein Bündner Bergbauernmädchen im frischen Schnee; zu Hause am Esstisch zieht es an einem ausgezupften Haar stumm ein Papierschiffchen vor Kriegers grossem Schnauz vorüber. Das Gebastel zerfällt, «scho Schiffbruch», murmelt der Bauer. Eine schönere und leisere Erotik muss man im Schweizer Film schon weit suchen.

Ansonsten herrscht statt Ägäiswellen und Homers dämmriger Frühe, die mit Rosenfingern erwacht, meist nichts als Grau in Grau: Berge, Kräne und Betonburgen. Einkaufszentren, Bars und Coiffeursalons. Statt glänzender Helden nächtliche Gespenster. Statt stolzer Schiffe ein charmeloser Citroën Kombi. Die dokumentarischen Bilder von Clemens Klopfenstein zwischen Zürich und Zofingen, Basel und Nowhere, Tenna und Teufelsstein sind ein Traum in Schwarzweiss. Manchmal auch ein durchaus komischer Albtraum. Ithaka ist keine Insel, nach der man auch nur die geringste Sehnsucht mehr verspürt. Man fühlt sich in dem Film gleich zu Hause, aber mit Sicherheit nicht daheim.

## Jetzt gibt es den DIRECTOR'S CUT

REISENDER KRIEGER ist jahrelang einer der wunderlichsten und originellsten Schweizer Filme geblieben, dreieinviertel Stunden lang, überlang, schräg, tief melancholisch, unvollendet. Nicht das, was dem Regisseur eigentlich als Resultat vorgeschwebt hat. Schocher war nämlich mit seinen abgedrehten 28 Stunden Film aufgelaufen und drohte im Material unterzugehen, bis der Cutter Franz Rickenbach ihm unter die Arme griff und ihn rettete. In Locarno musste das Road Movie 1981 am Festival so herauskommen, wie es eben grad war. Mit magerem Echo nach einer Spätvorstellung – erst in Solothurn 1982 wird der Film "entdeckt". «REISENDER KRIEGER katapultiert den Schweizer Film aus der Genauigkeit in die Gewitztheit», schreibt Karsten Witte in der «Zeit». Ohne die Genauigkeit preiszugeben, darf man durchaus beifügen. Aber fast ist diese «Einladung ins Ungewisse» (Witte) inzwischen vergessen gegangen, eine Legende, aber kaum mehr zugänglich.

Zwanzig Jahre später kommt Rickenbach auf Schocher zu mit der Idee, den Film zu kopieren und neu zu schneiden. Das einzige Exemplar in der Cinémathèque suisse ist in gutem Zustand, doch an ein simples Kopieren ist nicht zu denken: Der Film wurde damals auf 16mm-Schwarzweiss-Umkehrfilm gedreht und ist damit

also – wie beim Super-8-Format – bloss als Positiv erhalten, ohne reale Möglichkeit, davon direkt weitere Kopien zu ziehen. So gedenkt man, das Original zu digitalisieren und neu schneiden, doch Schocher und Rickenbach finden nicht mehr zusammen. Die Idee bleibt liegen, bis sich der Filmer mit Hilfe eines jungen Cutters aus Pontresina nun selber dran macht.

Memoriav, der Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturguts der Schweiz, sagt erst Unterstützung zu, dann aber wird die Absicht, den Film nicht nur zu restaurieren und zu erhalten, sondern eben auch neu zu schneiden, zum Stolperstein. Dafür könne kein Geld gesprochen werden, wird miteins beschieden. Dank privater Investitionen kommen die 150 000 Franken doch noch zusammen, REISENDER KRIEGER wird digitalisiert, restauriert und unter Beibehaltung des in Kinos kaum mehr zeigbaren Formats 4:3 von 16mm neu auf 35mm kopiert und in das gebräuchliche Format 1:1,66 eingefügt, so dass links und rechts schwarze Balken bleiben. Länge: zweieinhalb Stunden . Der sogenannte Director's Cut. Nur dass wir es hier eben gerade nicht mit einer künstlerisch authentischen Langfassung des Regisseurs zu tun haben, die zuvor fürs Kino von einem bösen Produzenten kommerziell begradigt und gestutzt worden wäre, wie es die Filmgeschichte zu Hauf kennt.

«Hier ist der Director's Cut überhaupt erst der fertigerstellte Film, und er ist kürzer, nicht länger gegenüber der Version von 1981», sagt der Kameramann Patrick Lindenmaier, dessen Firma Andromeda-Film REISENDER KRIEGER restauriert hat und ab Januar nun neu ins Kino bringt. Gestrafft wurde «vor allem im ersten Teil», erklärt Schocher, «da ein Salon, dort eine Fahrt weniger. Der Schluss hingegen mit der Nacht in Zürich ist noch weitgehend der alte.»

## Die Grenzen des Fiktiven

Die (verlorene) Seele des Films ist der Reisende Krieger, der am Montagmorgen mit dem Auto seine Tiefgarage in der Agglo verlässt und am Sonntag früh besoffen von einem freundlichen Musiker dort wieder abgeliefert wird. Zwischendurch telefoniert er abends mit seiner Frau vom Hotelbett aus, in schwarzen Hosen und weissen Socken; im Fernsehen ist Giscard auf Staatsbesuch. Krieger, mit seinem bleichen Afrolook und müden Augensäcken, sagt ins Telefon: «Du weisch es, ich weiss es, alli wüsseds». Wir wissen gar nichts, aber ahnen ziemlich viel über diese Ehe.

Krieger im beigen Trenchcoat unterwegs führt uns durch die Schweiz und ihre schreckliche Mittelländischkeit. Er spricht wenig, aber er ist unübersehbar da und bringt die andern zum Reagieren

und sich Produzieren: einen Bodybuilder im Basler Rotlichtgässli, handfeste Tätowierte an der Bar, die Coiffeuse, die ihm (sinnbildlich) den Wuschelkopf wäscht, den schwafelnden Kollegen Vertreter unterwegs, die Witwe in der Zürcher «Räuberhöhle», die mit ihm ins Bett will, den Drummer, den er irgendwie adoptiert, den von der indischen Heilslehre infizierte Freak an irgendeiner Landstrasse, der ebenfalls partout mit ihm schlafen will. Diesem Krieger ist nichts fremd, einem, der fünf Jahre in der «Legion» in der Wüste verbracht hat. So viel gibt er über sich preis.

Willy Ziegler heisst der Darsteller, der mit seinem Gesicht aus dem Nichts als der moderne Odysseus im Schweizer Film auftaucht, danach wieder verschwindet und inzwischen seit Jahren nicht mehr gesichtet worden ist. Eigentlich sollte die Figur Krieger zur Hommage an Schochers Basler Freund und Mentor Jo werden, der ihn zu dieser Odyssee überhaupt gepusht hatte. Es soll nicht sein. Da erinnert sich Schocher an einen bestimmten Mann in der Luzerner Stammbeiz seiner Freundin und fragt herum. Das könne nur der Willy Ziegler sein, ein Grafiker, heisst es. Schocher macht ihn in einer Zürcher Mansarde ausfindig und klopft bei ihm an. Ziegler öffnet, der Raum ist mit Bierdosen überstellt: Er kaufe nichts. «Ich will ihnen nichts verkaufen, sondern die Hauptrolle in meinem Film anbieten», sagt Schocher. Ziegler will erst nicht. Als er beim Durchblättern des Drehbuchs beim Budget die Gage von 10 000 Franken für die Hauptrolle entdeckt, will er dann doch. So erzählt es Schocher genüsslich.

Und Ziegler ist der Glücksfall des Films, ein Improvisator von geradezu unverschämt natürlicher Lässigkeit. Keine Sekunde wirkt bei ihm gespielt, er ist einfach, und er ist da. Am Ende ziemlich verladen, das tut dem Film dann auch nicht mehr ganz so gut, Echtheit hin oder her. Stoisch und souverän reagiert er im Film auf seine Umwelt und lässt so das Dokumentarische von unterwegs ins Fiktive gleiten. Reagiert er empfindlich, wie im genial zwischen den Spiegeln eines Salons geführten Dialog mit der Kirke, der Coiffeuse, die im richtigen Leben Kellnerin ist und ihn hinreissend laszive attackiert, ist nicht ganz klar, ob Krieger nicht unversehens zu Willy Ziegler selber geworden ist. Jedenfalls sei dieser nach dem Dreh sehr frustriert gewesen, erzählt der Regisseur, und damit stellt sich die Frage nach der singulären fiktionalen Authentizität dieses Films im Dokumentarischen.

## Kunst und Tücke der Improvisation

Die Spielszenen quer durchs Land hat sich der Regisseur zuvor ausgedacht und festgelegt. An Ort wird zu Beginn der Dreharbeiten richtig inszeniert, und nach einer Woche kommt Schocher zur Einsicht: «So geht das nicht weiter.» Denkpause. Danach wird nur noch improvisiert (mit seltenen Wiederholungen bei komplizierteren Travellings), fast in der Reihenfolge des späteren Films – das Road Movie verlangt ja eigentlich naturgemäss danach: «Sieben Wochen lang hat Klopfenstein praktisch mit der Kamera auf der Schulter gelebt und gedreht». Abgesprochen oder spontan auf Zeichen hin. Freunde spielen Rollen, weil Schocher Lust hatte, «dass Freunde sich in meinem Film mitteilen».

Nicht immer klappt es gleich gut: Die Szenen mit Kriegers Kollege Max auf der A2-Baustelle beim Teufelsstein vor Göschenen wirken unecht, die Dialoge arg gestellt; es ist der schwächste Teil des Films. Da zeigt sich, wie fragil ein solches Unternehmen ist und wie gross das Wunder, im Ganzen mit komischer Leichtigkeit das da und dort recht unerträgliche Sein eingefangen zu haben. Zufälligen Passanten übrigens sind ihre Rollen leicht gefallen: Schocher sagt, er habe beobachtet, wie die Menschen unterwegs zum einen die allseits präsente Kamera wie nicht ernst nahmen und sich zugleich doch recht gerne produzierten. Und dann gab es die Glücksfälle: Ein Spanierabend in Basel, der in eine Keilerei ausartet und vom blitzschnell auf einen Tisch gesprungenen Klopfenstein gefilmt wird – Ziegler-Krieger mittendrin. Der Dialog im Coiffeursalon, der jedes Drehbuch in den Schatten stellt in seiner tristen erotischen Ambivalenz zwischen Sehnsucht und Aggressivität. Und im nächtlichen Finale im Zürcher Shop Ville – wo, was die Filmer nicht mitbekommen haben, am Abend zuvor die Schiesserei mit RAF-Terroristen stattgefunden hat – schmeisst einer aus einer Telefonkabine mit einem Radiorecorder um sich, ohne die Kamera überhaupt zu bemerken.

Wie weit sich der Filmemacher in der Improvisation auf die Äste hinausgelassen hat, erhellt ein Blick auf die Tonaufnahmen: Über sie hatte Schocher, damals ohne die Möglichkeiten des Funks, oft gar keine Kontrolle. Verwendet wurde das sagenhafte Mini-Nagra der Firma Kudelski, ein taschenbuchgrosses Kunstwerk von Spulengerät mit Studioqualität, das Ziegler in die Brusttasche stecken und auf Handzeichen hin einschalten konnte. Was aufgenommen wurde, konnte aber erst beim Überspielen, für das Patrick Lindenmaier zuständig war, abgehört werden. Zum Beispiel die Szene mit dem Freak, der mit Krieger schlafen will. Dargestellt wurde je-

ner von Schochers Assistent, der die damals obligaten Erfahrungen in Indien bei einem Guru hinter sich hatte – es handelt sich um den Dorfschullehrer aus Schochers DIE KINDER VON FURNA – und dem Regisseur blind eine eigene Szene im Film abtrotzte, die ihn, Schocher, nichts angehe. Dieser gewährte es.

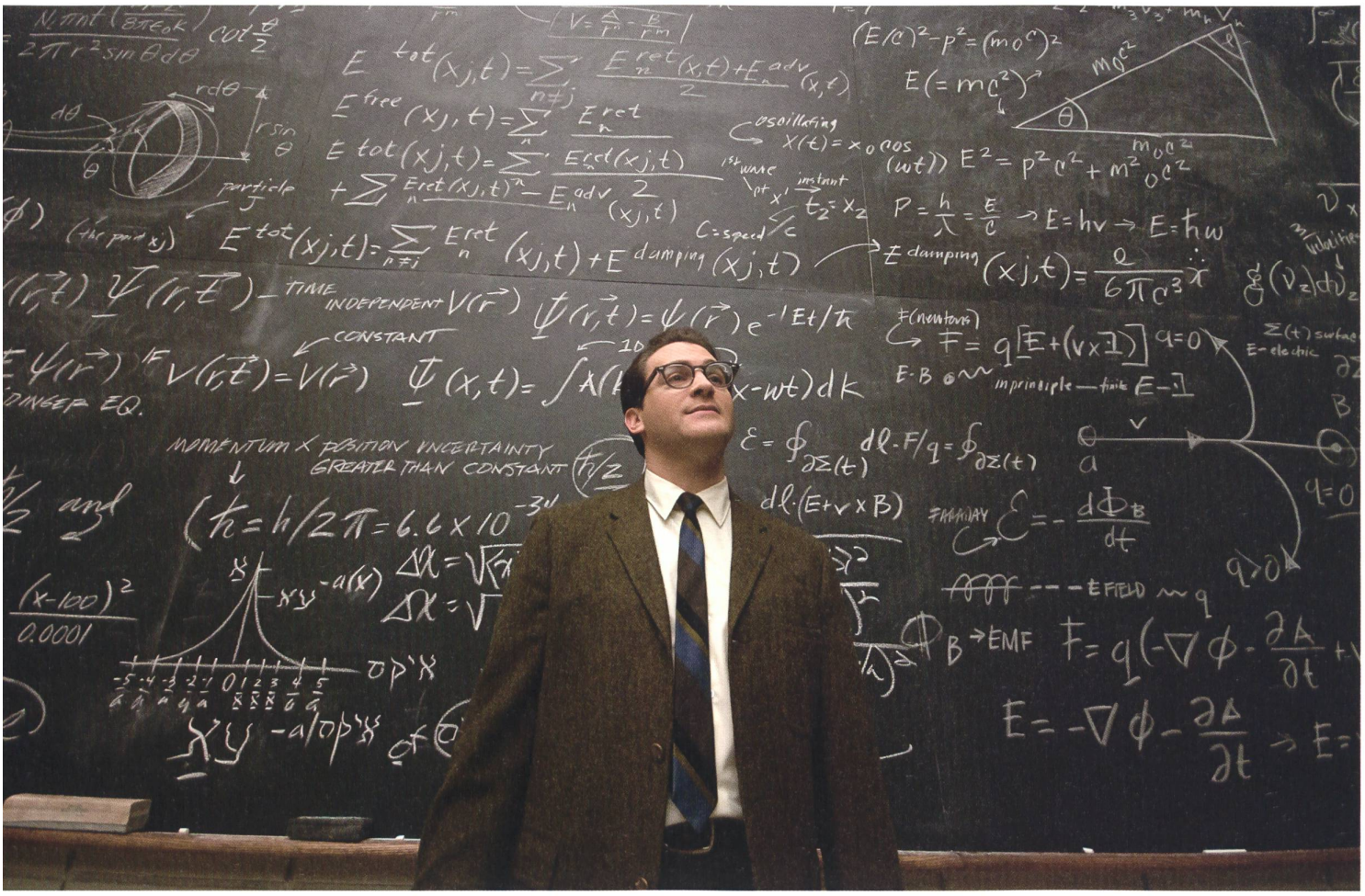
Blind gedreht wurde auch die aus dem Hintergrund gefilmte Barszene in der Zürcher «Räuberhöhle» im Kreis 5, in der eine Frau, die man nur von hinten sieht, Krieger Avancen macht. «Die Szene ist mir bis heute etwas peinlich», gesteht der Regisseur, der Klopfenstein damals filmen und Darsteller Ziegler das Mini-Nagra einschalten hiess – und eben erst später entdeckend, was ihm da aufs Band geraten war. Der Dialog, lebenswirklich, wie er ist, amalgamiert sich nahtlos in die Fiktion des Films; ihn dort zu belassen ist von der dokumentarischen Ethik her jedoch in der Tat problematisch. Ausserdem ist die Szene, wie Lindenmaier verrät, technisch neu montiert: Dialog und Bild sind nicht zur gleichen Zeit aufgenommen worden, ebenso wenig wie zum Beispiel die Demonstration der neuen Toilettenwasser-Linie von Alain Delon in einem der von Krieger heimgesuchten Salons. Wie puristisch soll man sein? In einer dokumentarischen Fiktion wie REISENDER KRIEGER darf Spielraum sein. Die Frage nach dem Getreulichen im Director's Cut hat sich nun auch für den Restaurator Patrick Lindenmaier gestellt. Die neuen 35mm-Kopien des 16mm-Materials sind qualitativ zwangsläufig besser als das Original, aber auch Korn und Fehler treten stärker hervor: Verschmutzungen im Bildfenster zum Beispiel. «Wir haben korrigiert, aber nicht alles», bilanziert Lindenmaier, «haben durch die Digitalisierung neu lichtbestimmt, aber der Film soll keinesfalls "herausgepützelt" wirken.» Und: «Nicht eine penible Restaurierung war das Ziel. Wir wollen den Film zeigen!» Und so ist also Gelegenheit, diesen «undogmatischen», und, ja, avant la lettre kaurismäkianischen oder jarmuschianischen Solitär des Schweizer Films neu zu bestaunen: in seiner Bildkraft, die die «Versiegelung» unseres Bodens im Entstehen vor dreissig Jahren festhält, im Registrieren einer gruslig biederen Fortschrittsmentalität, die heute nur cooler kaschiert, wie bieder sie ist, im Beschreiben jener klimatischen Grauzone, wie sie auch Fredi M. Murer in seinem gleichnamigen Film damals zur gleichen Zeit registriert hat.

Martin Walder

*Regie, Buch: Christian Schocher; Kamera: Clemens Klopfenstein; Schnitt: Christian Schocher, Franz Rickenbach; Ton: Hugo Sigrist. Mit Willy Ziegler, Barbla Bischoff, Marinne Huber, Heinz Lüdi, Max Ramp, Jürgen Zöller. Produktion: Christian Schocher, Andromeda Film, Patrick Lindenmaier. Schweiz 1981/2008. Format: 1:1.66; Schwarzweiss, Dolby Digital, Dauer: 140 Min (Urfassung 195 Min.). CH-Verleih: Andromeda Film, Zürich*

# Geschichte eines einfachen Mannes

A SERIOUS MAN von Joel und Ethan Coen



Wer in einer kalten Winternacht einem frierenden Männlein begegnet, öffnet sein Herz und lädt es zu sich ein. Zumal es sich um einen Bekannten handelt, der einem vor vielen Jahren einmal geholfen hat. Obwohl das alte jüdische Ehepaar, das in einer kleinen Hütte im Schtetl dem kargen Leben trotzt, selbst nicht viel hat, bittet der Mann den bärtigen Gast ins Haus. Doch die Frau ist misstrauisch, und das aus gutem Grund: Der hilfreiche Bekannte, da ist sie sich ganz sicher, ist bereits vor einigen Jahren gestorben! Was wiederum nur bedeuten kann, dass hier ein Dibbuk sein böses Spiel mit ihnen treibt.

Die Suche nach der Wahrheit führt – so viel sei verraten – zu einer altertümlichen Lösung. Weil diese sinistre Ouvertüre aus alten Tagen allerdings am Beginn von A SERIOUS MAN und damit einem Film von Joel und Ethan Coen steht, lautet die eigentliche Frage: Wann werden Sein und Schein voneinander untrennbar? Ist hier der exemplarische Kampf zwischen Gut und Böse tatsächlich einer zwischen Aberglaube und Aufklärung? Und wenn einem der jüdische Volksglaube in der Gestalt eines vermeintlichen Dibbuk ins Haus kommt: Wird man ihn erst wieder los, wenn man seinen Augen nicht mehr traut?

Die radikale Methode, mittels derer die Wahrheit irgendwo im alten, verschneiten Osteuropa ans Licht geholt wird, verbietet sich in der kleinen jüdischen Gemeinde im sonnigen Mittleren Westen der USA von selbst. Ausserdem schreibt man mittlerweile das Jahr 1967, und Larry Gopnik, ein fürsorglicher Vater und Ehemann, hat mit dem jüdischen Glauben nicht besonders viel am Hut. Nicht dass er mit seiner Religion und Tradition gebrochen hätte, aber als erfolgreicher Physikprofessor glaubt er eben eher an die Gesetze von Natur und Logik. Doch obwohl ihn – im Gegensatz zu seinen Ahnen – kein böser Wandergeist verfolgt, stellt sich ihm bald dieselbe Frage, denn der Streit zwischen Verstand und Herz ist auch viele Jahre später in dem viel gelobten Land nicht entschieden. «It's a fool who looks for logic in the chambers of the human heart», meinte bereits der Kettensträfling Ulysses in O BROTHER, WHERE ART THOU?, und wer ausser ihm, der seit Homer so weit in der Welt herumgekommen ist, kann es besser wissen?

Und so steht Larry Gopnik auf dem Dach seines Hauses und hält eine Fernsehantenne in der Hand. Er macht ein paar Schritte nach rechts, dann nach links, doch das Ergebnis wird nicht besser. Jedenfalls bekommt er das von unten aus dem Wohnzimmer zu hören, von wo aus sein Sohn ihm die nötigen Anweisungen gibt. Larry ist ein Mann, dessen Schritte von anderen bestimmt werden, selbst wenn es nur darum geht, der Familie mit einem störungsfreien Fernsehbild zu dienen – das ist die Stimme des Verstands. Doch wie weit ist er gewillt, den Befehlen anderer zu gehorchen, die vielleicht schon längst – ohne

dass er es merkt – über sein Leben bestimmen? Denn genau das geschieht mit Larry, als er von oben, eine Art moderner Fiddler on the roof, plötzlich etwas sieht, was sonst niemand sehen kann – das ist der Ruf der Verführung.

«I've tried to be a serious man», wird er später zur Sekretärin jenes Rabbi sagen, von dem er sich als letzter und höchster Instanz spirituelle Hilfe erwartet. Zu diesem Zeitpunkt sind die weltlichen Dinge für Larry nämlich bereits einigermassen in Schieflage geraten: sein Sohn Danny schwänzt die Schule, seine Tochter Sarah bestiehlt ihn, sein Bruder Arthur wohnt bei ihm auf der Couch, an der Universität trudeln kurz vor seiner Beförderung anonyme Briefe über ihn ein, und als ob das noch nicht genug wäre, verlangt seine Frau Judith die Scheidung. Das Perfide an dieser Situation ist aber, dass Larry in Wahrheit sein Ziel erreicht hat: Er ist ein «serious man», was wiederum den Verdacht nahe legt, dass sein Scheitern mit dem Erreichen dieses Ziels zusammenhängt.

Im Grunde erzählt A SERIOUS MAN also die Geschichte eines einfachen Mannes, so wie schon vor knapp zwanzig Jahren der jüdische Bühnenautor Barton Fink im gleichnamigen Film nichts anderes als ein Stück «für den einfachen Mann» schreiben wollte. Und tatsächlich erinnert Larry in mancher Hinsicht an die Figur dieses künstlerischen Fremdgängers, der ebenfalls von der Fassade – allerdings in Form eines Tapetenmusters in einem Hotelzimmer – nahezu erdrückt wird. Es ist das Schicksal des prototypischen Coen-Helden, dass er nach Auswegen suchen muss, weil er im Begriff ist, die Kontrolle über die Situation zu verlieren. Was als Lösung erscheint, ist nur Teil des Problems. Wie in einem klassischen Hollywood-Plot gerät auch Larry Gopnik unverschuldet in einen Strudel der Ereignisse, aus dem herauszufinden es gute Freunde, einen starken Willen oder beides braucht. Und wer wie Larry alleine dasteht, der zählt auf Gott.

Womit auch der eigentliche Kern dieses Films erreicht ist: das menschliche Scheitern. Die Filme von Joel und Ethan Coen sind schon immer auf besondere Art und Weise dem Rätsel nachgegangen, wie Menschen an bestimmte Orte und in bestimmte Zeiten passen, wie sie sich ihrer Umgebung anpassen und gerade deshalb ihr Ziel verfehlen. «He's the man for his time and his place», heisst es etwa zu Beginn von THE BIG LEBOWSKI über Jeff Bridges als «Dude», einem der unzähligen Versager, die sich im filmischen Universum der Coens seit Jahrzehnten tummeln. Würde man einen filmhistorischen Atlas der Vereinigten Staaten anfertigen, in dem die Schauplätze und Jahreszahlen aller Coen-Filme eingezeichnet sind, käme eine bemerkenswerte Topographie des Missgeschicks zustande: der Osten zur Zeit der Prohibition (MILLER'S CROSSING), der Süden nach der Grossen Depression (O BROTHER, WHERE ART THOU?), Kalifornien Ende der Vierziger Jahre (THE MAN WHO WASN'T THERE), Minneapolis im Winter (FARGO) und das mexikanische Grenzgebiet im Sommer (NO COUNTRY FOR OLD MEN), und natürlich nicht zuletzt Los Angeles im Jahr 1941 (BARTON FINK) und während des Irakkriegs (THE BIG LEBOWSKI).

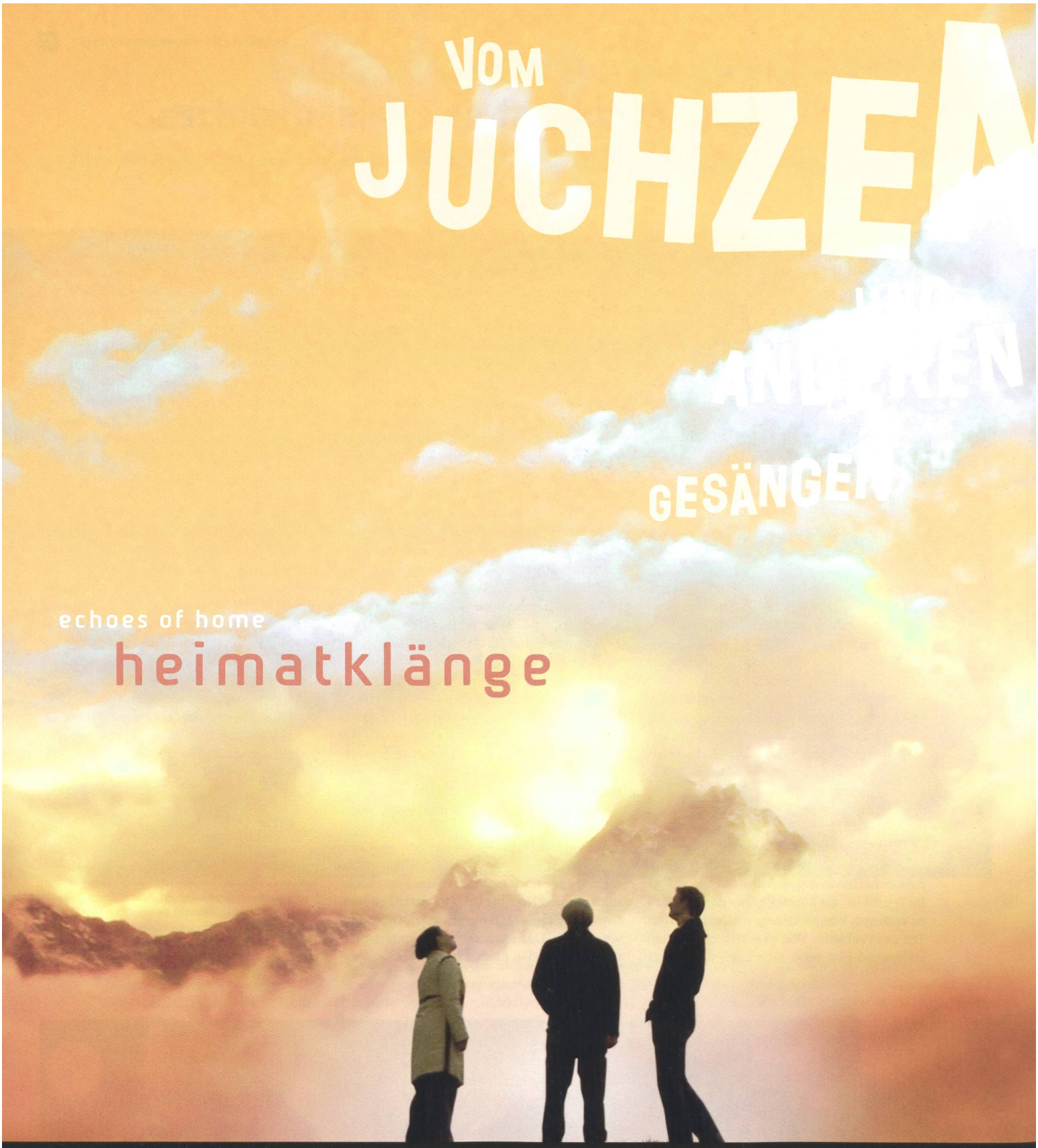
Von einer grossen gesellschaftlichen Umwälzung ist in Larry Gopniks kleiner Gemeinde 1967 noch nichts zu bemerken, höchstens dass der Nachbar beim Rasenmähen sein Grundstück jedes Mal um ein paar Zentimeter vergrössert. Und doch ahnt man, unterstützt von entlarvenden Einstellungen des Kameramanns *Roger Deakins*, dass auch hier die Zeit nicht stehen bleiben wird.

Die Erzählung selbst tritt dabei wie immer bei den Coens zunehmend in den Hintergrund, weil das, wonach Larry sucht, auch gar nicht das Ende seiner Probleme sein kann. Die leidlich oft zitierte – und ebenso oft falsche – These, dass der Weg das Ziel sei, stimmt hier ausnahmsweise wirklich: erst durch die Suche nach Gründen, was in seinem Vorstadtleben schief gelaufen ist, erkennt Larry, dass es eben diese Suche an sich ist, die ihm gefehlt hat. Dass es sich dabei vordergründig um eine jüdisch-religiöse handelt und die Coens damit auf ihr eigenes Terrain zurückkehren, ist nur der offensichtlichste Clou in diesem Film.

Der erste Rabbi, den Larry konsultiert, bemerkt dessen müde Augen und meint, sein Klient brauche nur eine neue Perspektive; der zweite erzählt eine wenig hilfreiche, dafür skurrile Anekdote; und der dritte – der steinalte und hochgeschätzte Rabbi von Dannys Bar Mitzwa – verweigert ihm überhaupt die Audienz (was die wahre Hilfe darstellt). So kann Larrys Suche auch dahingehend interpretiert werden, dass nur dem geholfen werden kann, der sich selbst erkennt. Nicht nur in einer stürmischen Winternacht einen bärtigen alten Mann als Dibbuk auszumachen.

Michael Pekler

*R, B: Joel Coen, Ethan Coen; K: Roger Deakins; S: Roderick Jaynes (= Ethan und Joel Coen; A: Jess Gonchor; Ko: Mary Zophres; M: Carter Burwell. D (R): Michael Stuhlbarg (Larry Gopnik), Richard Kind (Onkel Arthur), Fred Melamed (Sy Ableman), Sari Lennick (Judith Gopnik), Aaron Wolff (Danny Gopnik), Jessica McManus (Sarah Gopnik), Fyvush Finkel (Dibbuk), Alan Mandell (Rabbi Marshak), George Wyner (Rabbi Nachtner). P: Working Title Films, Relativity Media, Studio Canal, Mike Zoss Productions; Ethan Coen, Joel Coen. USA 2009. 105 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment Group, Zürich*




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

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR idée suisse

# Verschobene Spiegelbilder

UP IN THE AIR von Jason Reitman

Eine Eins mit sieben Nullen dahinter – zehn Millionen. Das ist der Lebenstraum von Ryan Bingham. Mit so vielen Flugmeilen erreicht er nämlich den *executive status* und wird in einen höchst exklusiven Klub aufgenommen, einen, der bis jetzt erst sechs Mitglieder zählt. «The miles are the goal», gibt der Vielflieger unumwunden zu. Als es schliesslich soweit ist, dass ihm der Flugkapitän höchstpersönlich in luftiger Höhe die begehrte Karte überreicht, auf der «Ryan Bingham No. 7» eingraviert ist, kann sich der Geehrte allerdings nicht mehr so recht darüber freuen: zuviel ist in den letzten Wochen in seinem Leben passiert, sein Wertesystem hat sich gründlich verschoben. Und gerade hat er eine niederschmetternde Entdeckung gemacht, die seine Zukunftsperspektiven mit einem Mal zunichte gemacht hat. Ein Mann fällt aus der Rolle, irgendwohin ins Ungewisse.

Wenn die Geschichte beginnt, ist das Reisen im Flugzeug für Ryan Bingham der Normalzustand, sein «Zuhausesein» beschränkt sich auf wenige Wochen des Jahres. Ganze 43 Tage waren es im vergangenen Jahr, die restlichen habe er unterwegs verbracht, wie er selber nicht ohne einen gewissen Stolz verkündet. Bingham also fühlt sich wohl als "Nomade", der aus dem Koffer lebt und nur das Nötigste mit sich führt – ein Vorreiter der modernen Geschäftswelt. Die «grenzenlose Freiheit über den Wolken», von Reinhard Mey einst besungen, zu einem Mythos verfestigt, von dem die Werbung bis heute zehrt, steht allerdings in einem bezeichnenden Kontrast zu Binghams Tätigkeit. Seine Aufgabe ist es nämlich, Leute zu entlassen. Das ist für alle Vorgesetzten, die ihren Mitarbeitern in diesem Moment nicht in die Augen schauen möchten, praktisch – die Firma, für die Bingham arbeitet, erledigt das für sie. «Karriereübergangsberatung» lautet das schöne, verschleiernde Wort für diese Tätigkeit. Zwischendurch hält Bingham Vorträge im Tonfall eines self-help-Gurus, bei denen er einen Rucksack präsentiert und davon spricht, dass man sich seines Gepäcks zu entledigen habe. «I tell people how to avoid commitment» lautet die dazu gehörige Philosophie.

Kann man jemanden lieben, der sein Geld damit verdient, andere Leute zu feuern? Man kann, wenn der Regisseur des Films Jason Reitman heisst und die betreffende Figur von *George Clooney* verkörpert wird. Denn der ist mit seinem natürlichen Charme sowieso die Wiedergeburt von Cary Grant, dem man alles glaubt, alles abkauft und auch hinterher kein schlechtes Gefühl dabei hat. Charme besass übrigens auch schon der Protagonist von Reitmans Spielfilmdebüt THANK YOU FOR SMOKING. Der ging einem ähnlich dubiosen Gewerbe nach, er war Lobbyist der Tabakindustrie.

Die Rolle des Ryan Bingham wurde für George Clooney geschrieben. Der fügt der Figur auch seine persönliche Integrität hinzu,

weiss man doch, dass er heutzutage Rollen in Mainstreamfilmen wie etwa BATMAN & ROBIN oder THE PEACEMAKER (beide 1997) nicht mehr spielen würde. Heute engagiert er sich, häufiger als Produzent, manchmal auch als Regisseur, für Filme, die etwas zu sagen haben, setzt sich ein für humanitäre Belange (Beispiel: Darfur), ist dabei ein Star zum Anfassen und besitzt nicht zuletzt einen ausgesprochenen Sinn für Selbstironie, wie etwa in seinen «Nespresso»-Werbeauftritten erkennbar. All das setzt den Zuschauer beim Ansehen von UP IN THE AIR einem Wechselbad der Gefühle aus, unterläuft das Schema von Gut und Böse.

Zwei Frauen sind daran schuld, dass Ryan Bingham seine Lebensphilosophie zur Disposition stellt. Die eine ist Alex, eine toughe Geschäftsfrau, in der er eine verwandte Seele entdeckt, die andere heisst Natalie, kommt frisch von der Uni und wurde von seinem Chef angeheuert, um Binghams Tätigkeit kostengünstiger zu machen: künftig soll er nicht mehr im Land herumreisen, sondern die Leute per Videoschaltung feuern. Damit würde sich seine Arbeit – zumindest aus seiner Perspektive – grundlegend ändern und damit seinen Lebensstil, seinen Lebensentwurf zunichte machen.

Natalie (überzeugend: *Anna Kendrick*) ist gleichermassen zielstrebig und naiv: den Job für Ryans Arbeitgeber hat sie angenommen, weil ihr Freund in derselben Stadt arbeitet – jener Freund, der ihr später die Beziehung per SMS aufkündigen wird. Irgendwie kann man in diesem Moment eine gewisse Schadenfreude nicht verbergen, wird sie doch Opfer der unpersönlichen Kommunikation, die sie Binghams Arbeitgeber als zukunftsweisend an die Wand malt.

Alex dagegen (exzellent: *Vera Farmiga*) erweist sich als aufregende Mischung aus Sachlich- und Sinnlichkeit. Ihre Gemeinsamkeiten entdecken Bingham und Alex im Gespräch an einer Hotelbar, bei dem sie die Inhalte ihrer Brieftaschen vergleichen, ihre vielen Kreditkarten auf den Tisch legen, anhand von Autoschlüsseln Leihwagenfirmen benoten und sich dabei in einen Rausch hineinsteigern. Das ist eine erotische Anmache, die den Vergleich mit Lubitschs TROUBLE IN PARADISE nicht zu scheuen braucht, wo sich die Juwelendiebe Herbert Marshall und Miriam Hopkins gegenseitig ihre Coups aufzählen und am Ende enthusiastisch in die Arme fallen.

Am Morgen nach der ersten gemeinsamen Nacht sieht man sie beide an ihren Laptops sitzen, wie sie in ihren ausgefüllten Terminkalendern einen Zeitpunkt für ein weiteres Treffen zu finden versuchen. Sie sitzen dabei nebeneinander, das lässt den einen als Spiegelbild des anderen erscheinen. Alex ist die ideale Partnerin für Ryan, weil sie sich perfekt in sein System einfügt, es erweitert, aber nicht grundsätzlich in Frage stellt. Die Formulierung, die sie dafür findet, bringt das auf den Punkt: «I am the woman you don't have to worry about. Just think of me as yourself, only with a vagina.»

Etwas Paradoxes haben beide Begegnungen: die ihm so ähnliche Person, genau so frei von allen Bindungen wie er, weckt die Sehnsucht nach einer Beziehung, während er diejenige, die angetreten ist, ihn seines Lebensstils zu berauben, unter seine Fittiche nehmen und anlernen muss, was er mit Binghamscher Effizienz tut: von der Wahl der richtigen Kleidungsstücke und des Koffers bis zum Wissen, welche Schlangen vor den Schaltern auf Flughäfen man warum zu meiden habe.

Diesen verschobenen Spiegelbildern gesellt sich in Gestalt von Jim, Ryans Schwager in spe, ein weiteres hinzu: Unmittelbar vor dem Gang zum Traualtar bekommt der Bräutigam kalte Füsse. Ryan fällt die Aufgabe zu, auf den jungen Mann einzureden und ihn von etwas zu überzeugen, an das er selbst nicht glaubt. Oder hat sich Ryan da bereits ein Stück weit von seinen Bindungsängsten gelöst, auch weil er Alex gebeten hat, ihn zu dieser Familienfeier zu begleiten?

Andererseits: Wollen wir eine Selbsterkenntnis, die einer Bekehrung gleichkommt, wirklich erleben? Ist die Wiederentdeckung der traditionellen Familienwerte die Alternative? Ist es das, was Ryan will, wenn er eines Tages unvermittelt vor der Tür von Alex auftaucht? Der Schock, den er dann erlebt, war für mich der zentrale Moment des Films: in diesem Augenblick merkt man, dass man sich als Zuschauer trotz all des Realismus, trotz der Verankerung in der gegenwärtigen Wirtschaftskrise (von Reitman forciert durch die wiederholte Montage mit den Äusserungen der von Ryan Gefeuerten), sich mit dem Protagonisten in eine (Kino-)Traumwelt begeben hat, in der man ein Happy End für Ryan & Alex imaginierte. UP IN THE AIR ist perfekt darin, eine bittere Pille so zu verzuckern, dass man sie schluckt.

Frank Arnold

*R: Jason Reitman; B: Jason Reitman, Sheldon Turner; K: Eric Steelberg; S: Dana E. Glauberman; A: Steve Saklad; Ko: Danny Glicker; M: Rolfe Kent. D (R): George Clooney (Ryan Bingham), Vera Farmiga (Alex Goran), Anna Kendrick (Natalie Keener), Jason Bateman (Craig Gregory), J. K. Simmons (Bob), Melanie Lynskey (Julie Bingham), Amy Morton (Kara Bingham), Danny McBride (Jim Miller), Sam Elliott (Maynard Finch). P: Cold Spring Pictures, DW Studios, Montecito Pictures, Paramount Pictures, Right of Way Film. USA 2009. 105 Min. CH-V: Universal Pictures International, Zürich*

# ‹Ich mag es, eine Rolle aufgrund der Stimme einer Person zu modellieren›

Gespräch mit Jason Reitman

**FILMBULLETIN** Es geht in UP IN THE AIR um Verantwortung ...

**JASON REITMAN** Ich würde ihn eher als einen Film über menschliche Verbindungen bezeichnen. Er zeigt, wie wenig verbunden wir mittlerweile sind – aus den verschiedensten Gründen. Es geht um die Suche nach Sinn in unserem Leben.

**FILMBULLETIN** Also kein Statement, dass wir uns unserer Verantwortung bewusst werden sollten?

**JASON REITMAN** Nein, das halte ich für eine falsche Idee: Wer entscheidet denn, wer für was verantwortlich ist? Es gibt keine Notwendigkeit, sich moralisch zu verhalten. Das ist nett, aber eben nicht notwendig. Ich wollte einen Film machen, der die Vorstellung davon, wie wir unser Leben leben, in Frage stellt.

**FILMBULLETIN** Die Wirtschaftskrise hat das Thema Entlassungen auf die Titelseiten der Zeitungen gebracht. Haben Sie trotzdem noch recherchiert?

**JASON REITMAN** Wir haben die Entlassenen nicht nur befragt, sondern sie selber im Film auftreten lassen – mit Ausnahme einiger Schauspieler, die Sie sicherlich erkennen, so wie *J. K. Simmons*, der in JUNO den Vater spielte. Dafür haben wir eine Anzeige in Zeitungen geschaltet, in der wir nach Menschen suchten, die bereit waren, über den Verlust ihrer Arbeit zu reden – für einen Dokumentarfilm zum Thema. Wir setzten sie um einen Tisch, befragten sie – und feuerten sie dann. Ich weiss nicht, ob das den Verlust für sie leichter macht, aber einige zumindest äusserten, dass es einen kathartischen Effekt für sie gehabt habe. Denn viele hatten nicht darüber geredet, seit es passiert war.

Das war höchst emotional, manche fingen an zu weinen, manche wurden zornig. Eine Frau erzählte, dass sie jahrelang gearbeitet habe, um ihren Abschluss zu machen, das aber mittlerweile aus ihrem Lebenslauf gestrichen hätte, weil sie den Eindruck habe, dass es das für sie schwieriger gemacht hätte, einen Job zu bekommen. Das habe ich als ein besonders hartes Statement aufgefasst. Jeder sagte, dass er nicht wisse, was er machen solle. Das ist eigentlich das Schwierigste, weil es dafür keine Lösung gibt. Wenn es um ein konkretes Problem geht, kann man über mögliche Lösungen sprechen, aber bei so etwas? Es gibt so etwas wie die Architektur deines Lebens: Du gehst zur Schule, aufs College, du findest einen Partner, gründest eine Familie, hast einen Job, wirst befördert und setzst dich schliesslich zur Ruhe. So sollte das laufen, aber wenn du in einer Stadt lebst, wo alle ihre Arbeit verloren haben und du in der Lebensmitte aus diesem System ausgestossen wirst – was sollst du da tun? Sollst du mit deiner Familie in eine andere Stadt ziehen oder einen Job bei McDonalds annehmen?

**FILMBULLETIN** Haben Sie die Rolle von J. K. Simmons später hinzugefügt, weil Sie den Eindruck hatten, diese Montage könnte andernfalls zu deprimierend ausfallen?

**JASON REITMAN** Nein, es war genau anders herum. Ich hatte das von Anfang an für ihn geschrieben und sah dann ein, dass ich deprimierendere Aussagen hinzufügen musste. Denn als ich anfing zu schreiben, hatten wir, 2002, einen wirtschaftlichen Boom. Als wir dann Anfang 2009 drehten, erlebten wir die stärkste Rezession in unserer Geschichte. Deshalb fügte ich dann die echten Arbeitslosen hinzu – als Reaktion auf die Wirklichkeit.

**FILMBULLETIN** Sie haben es nie als Risiko angesehen, einen Film, dessen Protagonist jemand ist, der Leute entlässt, in einer Zeit wie dieser herauszubringen?

**JASON REITMAN** Ich denke, es ist gerade eine gute Zeit dafür, weil der Mangel an menschlichen Beziehungen heute stärker ist als je zuvor. Ich habe einen interessanten Zeitungsartikel gelesen, über die Idee, in seinem Leben nach Sinn zu suchen. Die Millionen von Menschen, die ihre Arbeit verloren haben, können etwas für sich in diesem Film entdecken.

**FILMBULLETIN** Ihre Filme haben kontroverse Themen, aber behandeln die mit leichter Hand ...

**JASON REITMAN** Ich weiss nicht, ob das leichte Filme sind. Ich würde eher sagen, es sind aufgeschlossene Filme. Ich bevorzuge es jedenfalls, einen gegensätzlichen Standpunkt einzunehmen, wenn es um Themen geht, die politisch kontrovers sind. Schätze ich Zigaretten? Schätze ich es, Leute zu feuern? Schätze ich Teenager-Schwangerschaften? Wichtig ist, dass die Menschen diesen Problemen mit Leidenschaft begegnen. Meist werden sie als Schwarz-Weiss-Themen angesehen, aber ich sehe sie eher als Grau.

**FILMBULLETIN** Und um die Kontroverse zuzuspitzen, vermeiden Sie es, einen Standpunkt einzunehmen?

**JASON REITMAN** Ja, weil ich nicht daran glaube. Es ist nicht meine Aufgabe, Ihnen zu sagen, was Sie denken sollen. Es ist überhaupt nicht meine Aufgabe, dass Sie überhaupt

etwas denken sollen. Ich will einfach nur Menschen porträtieren, und wenn ich damit erreichen kann, dass die Zuschauer offener werden, statt dass sie ihre (Vor-)Urteile zementieren, bin ich zufrieden.

**FILMBULLETIN** Ist dies das erste Mal, dass Sie einen Film gedreht haben, der für einen bestimmten Schauspieler geschrieben war?

**JASON REITMAN** In THANK YOU FOR SMOKING habe ich viele Rollen für bestimmte Darsteller geschrieben, etwa Robert Duvall oder Sam Elliott. In diesem Film waren es bestimmt acht Rollen, wo ich bestimmte Darsteller im Kopf hatte. Ich mag es, eine Rolle aufgrund der Stimme einer Person zu modellieren. Sobald ich für einen bestimmten Schauspieler schreibe, wird es leichter für mich, diese Figur zu verstehen. Ich weiss, wie der Schauspieler etwas sagen würde und wie er auf etwas reagiert.

**FILMBULLETIN** Sie sind gewissermassen an den Sets der Filme Ihres Vaters Ivan Reitman aufgewachsen ...

**JASON REITMAN** Ja, mein Vater ist mein Held. Er ist ein brillanter Geschichtenerzähler und weiss mehr über das Geschichtenerzählen als jeder andere, den ich kenne. Er schaut sich meinen Schnitt an und liest meine Drehbücher, er gibt mir wirklich gute Ratschläge.

**FILMBULLETIN** Läuft das auch umgekehrt? Zeigt er Ihnen seine Filme?

**JASON REITMAN** Natürlich. Als Kind war das aufregend für mich, dass ich einen Film in all den Phasen seiner Entstehung sehen konnte. Als mein Vater merkte, dass ich meinen eigenen Standpunkt entwickelt hatte, fragte er mich um Rat.

**FILMBULLETIN** Bei CHLOE, dem neuen Film von Atom Egoyan, haben Sie zusammengearbeitet, er war einer der Produzenten und Sie hatten einen Credit als Executive Producer.

**JASON REITMAN** Ich mochte das Drehbuch sehr und half bei seiner Entwicklung, aber als die Dreharbeiten stattfanden, war ich schon am Drehen von UP IN THE AIR. Anderenfalls wäre ich mehr involviert gewesen.

**FILMBULLETIN** Beneiden Sie ihn um die Arbeitsbedingungen, die er in den achtziger Jahren hatte, oder ist das eher umgekehrt?

**JASON REITMAN** Mein Vater fand das Filmemachen früher einfacher. Es war mehr Geld vorhanden, und es gab mehr Leute, die grünes Licht geben konnten für einen Film, wenn sie ein gutes Bauchgefühl hatten. Da genügte es, wenn sie an den Filmemacher glaubten. Jetzt, wo die Besitzverhältnisse bei all den Studios andere sind, wo sie an der Börse notiert sind, ist es schwieriger, einen Studiofilm zu machen.

**FILMBULLETIN** Und wie war das bei diesem Film?

**JASON REITMAN** Es war schwierig, das Drehbuch zu schreiben. Nachdem ich das hatte, war der Rest einfach. *George Clooney* sagte sehr schnell zu und daraufhin gab das Studio grünes Licht. Die Dreharbeiten gingen sehr schnell vonstatten. JUNO war schwieriger, wegen des Themas Teenager-Schwangerschaft, und weil die meisten damals noch nichts von der Hauptdarstellerin Ellen Page gehört hatten.

**FILMBULLETIN** Die Zusage von Clooney war die Initialzündung?

**JASON REITMAN** Ja – aber Clooney zu haben, ist keine Garantie dafür, dass der Film gut wird. Das macht es eher furchteinflössender: Ich habe Clooney – dann sollte ich mir besser keine Fehler erlauben! Wenn man die vollkommene Kontrolle hat, kann man niemand anderen verantwortlich machen. Ich kann also nichts auf das Studio schieben, denn ich bekam Clooney, und sie liessen mich mein Drehbuch machen, ohne etwas zu ändern.

**FILMBULLETIN** Sie haben geäussert, dass die Veränderung Ihrer eigenen Lebensumstände den Film beeinflusst hat ...

**JASON REITMAN** Ja, ich heiratete und wurde Vater, während ich das Drehbuch schrieb. Das hatte einen beträchtlichen Einfluss auf die Lektion, die Ryan zu lernen hat.

**FILMBULLETIN** Hätte das Ende des Films vielleicht anders ausgesehen, wenn Sie noch Single wären?

**JASON REITMAN** Ich glaube, dann hätte ich den Film gar nicht schreiben können. Die Version, die ich schrieb, als ich ein Single war, war THANK YOU FOR SMOKING, eine Satire, die weniger emotionale Tiefe hatte. Erst als ich mein eigenes Gepäck spürte, begann ich zu verstehen, was diese Figur benötigte, welche Erfahrungen sie machen musste. Mit jedem Jahr, in dem ich als Person wuchs, wuchs auch das Drehbuch mit. Den ersten Akt schrieb ich während THANK YOU FOR SMOKING, den zweiten während JUNO und den dritten vor einem Jahr. Als ich das fertige Drehbuch zum ersten Mal las, war es, als würde ich meine eigene Lebensgeschichte betrachten.

Das Gespräch mit Jason Reitman führte Frank Arnold

# Unsentimentale Liebesgeschichte

SAME SAME BUT DIFFERENT von Detlev Buck

SAME SAME BUT DIFFERENT – schon der Titel des neuen Films von Detlev Buck lenkt den Zuschauer vom Eigentlichen ab. Nicht nur, weil die Aussage im gesamten Film gar nicht vorkommt. Der Titel weist überdeutlich daraufhin, dass hier etwas so sein soll wie immer. Doch der Blick aus einer anderen Perspektive, mit anderem kulturellem Hintergrund, führt zu Unschärfen und Verschiebungen. Zugleich schlägt der Film eine Brücke zu den Anfängen des Regisseurs, der hier im Vorspann nur noch «Buck» heisst, wie ein Stempel, der Unverwechselbarkeit signalisiert, wie ein Siegel, das für Qualität bürgt. WIR KÖNNEN AUCH ANDERS heisst Bucks eigenwillige Komödie von 1993, die schon die Bereitschaft zu Wandel und Differenzierung im Titel trug. Seitdem hat auch Buck sich verändert und ist trotzdem derselbe geblieben. Schon mit KNALLHART, einem wuchtigen, realistischen Drama, deutete sich 2006 eine Neuorientierung des Regisseurs an. Weg von den komischen Anfängen wie KARNIGGELS, hin zu genauer Beschreibung des Milieus und authentischen Gefühlswelten. Doch humorvolle und lakonische Vignetten prägen auch Bucks Dramen.

Der neue Film von Detlev Buck beruht auf einer wahren Geschichte. 2003 hatte der damals dreiundzwanzigjährige deutsche Nachwuchsjournalist Benjamin Prüfer bei einem Rucksackurlaub in Asien eine HIV-positive Kambodschanerin kennen- und liebengelernt. Seine Erfahrung verarbeitet er drei Jahre später zunächst zu einer preisgekrönten Reportage im Magazin «Neon», später entstand sogar ein Buch: «Wohin du auch gehst». Der positive Ausgang – beide haben geheiratet und leben mit zwei gemeinsamen Kindern in Phnom Penh – ist also bekannt. Darum beginnt der Film unvermittelt mittendrin. Via Webcam teilt die junge Kambodschanerin Sreykeo von Phnom Penh aus Benjamin, der in Hamburg lebt, mit, dass sie HIV-positiv ist. Voller Angst, sich angesteckt zu haben, eilt der Junge zum nächsten Arzt, um einen Aids-Test zu machen. Das Ergebnis ist negativ. Doch wie soll sich Ben seiner Verantwortung stellen? *David Kross*, den Buck für KNALLHART entdeckte und der mit THE READER auch international Karriere machte, überzeugt durch seine Bandbreite aus Naivität, Unerfahrenheit und Ratlosigkeit, die später um Ernsthaftigkeit, Hilfsbereitschaft und Verantwortungsbewusstsein erweitert wird. Und nun blendet der Film zurück, zurück in eine unbeschwertere Zeit. Die Schule vorbei, die Zukunft vor sich, aber keine Idee, wie es weitergehen soll. Darum reist Ben mit seinem Freund Ed erst einmal nach Asien. Für Buck immer wieder Anlass, komische Zwischenspiele einzustreuen, die Ignoranz und Überheblichkeit der Rucksacktouristen im Umgang mit einer fremden Kultur belegen.

Bei einer wilden Party in Phnom Penh lernt Ben Sreykeo kennen. Für 30 Dollar ver-

## ‹Logistische Probleme gibt's immer›

Gespräch mit Detlev Buck

bringt sie die Nacht mit ihm. Buck und seine Drehbuchautorin *Ruth Thoma* erliegen nicht der Versuchung, Sreykeo als exotische Schönheit zu zeichnen, der Ben schwärmerisch erliegt. *Apinya Sakuljaroensuk* spielt sie als natürliches, fröhliches und offenes Mädchen, das zu einer pragmatischen Lebenstüchtigkeit gezwungen ist. Mit dem Geld, das sie als Gelegenheitsprostituierte verdient, muss sie schlicht und einfach ihre Familie ernähren. Das ist die Realität in Kambodscha. Sreykeo macht Ben von Beginn an nichts vor: Sie hat sich in ihn verliebt, doch zur Beziehung, die im Alltag Bestand haben soll, gehört finanzielle Verantwortung. Hier ein Geldschein, dort eine Einladung – Ben fühlt sich als "reicher" Europäer ausgenutzt. Ob sie ihn wirklich liebt? Zurück in Hamburg beginnt er ein Praktikum in einem Verlag. Doch Sreykeo geht ihm nicht aus dem Kopf. Als er von ihrer Aids-Erkrankung erfährt, fliegt er wieder nach Kambodscha, um ihr zu helfen.

Von nun an konzentriert sich Buck nüchtern auf die realistische Beschreibung des Alltags in Kambodscha, auf die Bemühungen Bens, die richtigen Ärzte und die beste Medizin zu finden. Dabei vermeidet der Regisseur jeglichen Kitsch oder Betroffenheit. Die Dinge sind, wie sie sind, und müssen darum so gezeigt werden. «A journey from the heart of darkness to the heart of lightness» ist die Synopsis des Pressehefts überschrieben. Doch die Hommage an Joseph Conrad oder Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW ist bloss nachlässige Koketterie und führt auf die falsche Fährte. Buck geht es nicht um die Abgründe der menschlichen Seele. Er wollte eine überlebensgrosse Liebesgeschichte inszenieren. Hier soll sich eine Liebe – vielleicht sogar im Sinn eines Frank Borzage – über alle Hindernisse und Kontinente bewähren, doch Buck unterspielt den romantischen Aspekt seines Films. Die Gefühle kochen auf Sparflamme, was die Charaktere wirklich füreinander empfinden, bleibt vage. Die materiellen Umstände und der andere Umgang der Asiaten mit körperlicher Nähe, besonders in der Öffentlichkeit, bestimmen das Miteinander. Ein unsentimentaler Ansatz, der Bucks Verständnis von Realismus folgt. Doch als Zuschauer bleibt man seltsam unberührt.

SAME SAME BUT DIFFERENT ist fast völlig aus der Sicht Benjamins erzählt. Mit ihm kehrt der Film immer wieder nach Hamburg zurück, wo Buck sich über Eitelkeiten und Karrieredenken auf den Redaktionsfluren lustig macht. Szenen, die den Culture Clash zwischen Kambodscha und Deutschland unterstreichen sollen. Doch die karikaturhaften Denunzierungen wirken nur unpassend-neckisch und hintertreiben die Glaubwürdigkeit des Films. Vielleicht sollen sie aber auch darauf hindeuten, dass Buck zu seinen Wurzeln als Komödienregisseur steht. SAME SAME BUT DIFFERENT – Buck ist immer noch derselbe. Auch wenn er Dramen inszeniert

Michael Ranze

*Regie: Detlev Buck; Buch: Ruth Toma, nach dem autobiografischen Buch «Wohin du auch gehst» von Benjamin Prüfer; Kamera: Jana Marsik; Schnitt: Dirk Grau; Produktionsdesign: Udo Kramer; Kostüme: Bisrat Negassi; Musik: Konstantin Gropper. Darsteller (Rolle): David Kross (Ben), Apiny Sakuljaroensuk (Sreykeo), Stefan Konarske (Ed), Jens Harzer (Henry, Bens Bruder), Anne Müller (Praktikantin Claudia), Michael Ostrowski (Alex), Lucile Charlemagne (Marie), Wanda Badwal (Lilli), Olli Dittrich (Ben und Henrys Vater), Constanze Becker (Sybille), Ok Sokha, Em Boun Nat (Sreykeos Eltern), Anatole Taubmann (Hotelmanager). Produktion: Boje Buck Produktion, NDR; Claus Boje. Deutschland 2009. 105 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich*

**FILMBULLETIN** Wie sind Sie auf das Buch von Benjamin Prüfer gestossen?

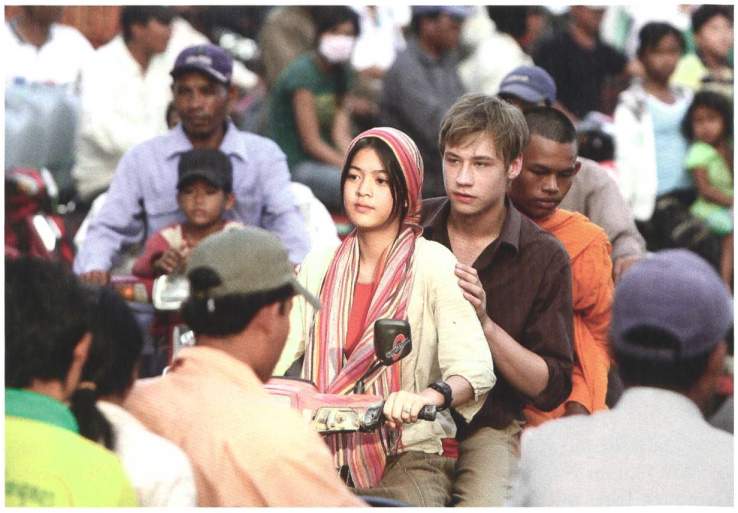
**DETLEV BUCK** Einfach gelesen! Ich lese ja viel in der Produktion, dies und jenes, habe parallel auch noch was anderes gelesen und dieses Buch auch immer mal wieder beiseitegelegt. Hinzu kommt, dass ich vorher in Vietnam war und dadurch schon eine visuelle Verbindung zum Thema hatte. Es war aber nicht nur die Geschichte, die mich interessierte. Es geht auch um einen jungen dynamischen Kerl, der sich fragt: Wohin geht es? Was mache ich jetzt? Da gibt es ja dieses Klischee, das jeder kennt: Schule zu Ende, und dann machen viele erst mal eine Amerika-Reise. Das ist so ein Treiben in jedem von uns, der einen Neubeginn versucht. Und dass hier jemand ist, der nicht einfach nur ein Praktikum macht, sondern dass die Dinge dann so anders laufen – das hat mir an der Geschichte gefallen.

**FILMBULLETIN** Sie haben vor Ort gedreht, in Kambodscha, Malaysia, Thailand. Wie bereitet man solch einen aufwendigen Dreh vor? Kriegt man da nicht Fracksausen?

**DETLEV BUCK** Ja, doch. Da gab es ja noch diesen Grenzkonflikt zwischen Thailand und Kambodscha. Die haben richtig geballert. Es ist natürlich alles gut ausgegangen, doch da wird man ja verrückt, wenn man sich um alles Sorgen machen wollte und alles mit einbezieht. Es hätte auch anders ausgehen können. Du kannst es nur wagen.

**FILMBULLETIN** Haben Sie für die Vorbereitungen auch Leute vor Ort?

**DETLEV BUCK** Zum Teil. Man kann ja nicht fremden Menschen sagen: «Jetzt mach mal!» Bestandteil des Films ist ja sehr stark, dass du selber da durchgehst und die Atmosphäre in



dem Land inhalierst, durch dieses «Heart of Darkness» gehst. Man muss auf das Land gehen, auf die Reisfelder. Was bedeutet das, dort hinzureisen? Was bedeutet es für das Mädchen, hart zu arbeiten und davon auch noch die Mutter zu ernähren? Ihr Traum ist ja die Hauptstadt. Die auf dem Dorf wissen nicht, wo Phnom Penh ist. Es gibt ja diese Szene, wo ein Mann bei «Phnom» nur «Berg» versteht und darum in alle Richtungen zeigt, denn von Phnom Penh hat er noch nie gehört, und Berge gibt's halt überall. Wenn wir in einer Bar sassen und erzählten, dass wir aus «Germany» kämen, hatten die Menschen noch nie davon gehört. Die wollten immer wissen, wo Deutschland ist. In Australien? Viele waren gar nicht in der Schule. Doch um auf Ihre Frage zurückzukommen: Einige Szenen im Film sind so präzise gebaut, dass man vor Ort sein muss. Da geht es nicht, dass man zuhause sitzt und andere alles vorbereiten lässt und dann sagt: «Ich komme nachher zum Dreh!» (lacht) Das ist nicht möglich.

**FILMBULLETIN** Gab es sonst logistische Probleme?

**DETLEV BUCK** Logistische Probleme gibt's immer. Wir hatten eine Thai-Crew am Start, die eine klimatisierte Toilette mitbringen wollte, weil es vor Ort nicht genug sanitäre Anlagen gab. Dann hätten wir ein Team von 105 Leuten gehabt. Das wirkt aber komisch, wenn wir mit klimatisierter Toilette in ein Dorf fahren. Da muss man sich dann vor Ort anders behelfen. Jedes Mitglied hatte irgendwann Durchfall, jedes Mitglied hatte irgendwann die Grippe. Das ist normal. Es war aber toll, weil jeder Lust hatte. Und das kambodschanische Team war zauberhaft, weil die noch nie Filme gemacht hatten.

**FILMBULLETIN** Wie kommt das?

**DETLEV BUCK** In Kambodscha gibt es keine nennenswerte Filmindustrie. Da ist man Tucktuck-Fahrer, Näherin, Studentin, Elektriker. Das ist eine eigene Energie, aus der du richtig schöpfst. Film und das Arbeiten am Film gehört nicht zur Lebenswelt der Kambodschaner, viele wissen gar nicht, was ein Film ist. Als wir in einer Bar Ausschnitte aus unserem Film zeigten, fingen die Mädchen an zu kreischen, weil sie noch nie gesehen hatten, wie zwei Menschen sich in der Öffentlichkeit küssen. Wenn sie einen Kuss sehen, dann ... (pfeift und macht dabei eine kreisförmige Armbewegung). Das sind doch sehr schüchterne Menschen, selbst wenn sie in einer Bar arbeiten. Das ist sehr viel naiver. Das ist nicht wie in Thailand, diese Art von professionellen Bars gibt es dort gar nicht. Die Globalisierung hat das Land noch nicht touchiert. Aber es fängt jetzt so langsam an. Die Koreaner sind da, die Chinesen, aber sonst ... Es gibt kein McDonalds, es gibt kein ... Die Menschen haben dort noch nie Hamburger gegessen oder westliche Musik gehört, geschweige denn danach getanzt. (lange Pause). Alles anders ...

**FILMBULLETIN** Wie haben Sie die Hauptdarstellerin gefunden?

**DETLEV BUCK** Ich hatte schon sehr lange gecastet, und es kamen Mädchen, geschminkt, aufgetakelt, die Mutter dabei ... Sie nehmen nämlich immer ihre Mütter mit, damit den Mädchen nichts passiert. Es ist ein bisschen eigenartig: Wenn ein Mädchen ein Barmädchen spielt, ist es auch für die Öffentlichkeit ein Barmädchen. Sie abstrahieren nicht von der Rolle, sie besetzen dann Eins zu Eins. Die sagen unter Umständen: «Das bin ich aber nicht!» Und weil sie immer ihre ganze Familie mitbringen – Mutter, Vater, Onkel, Bruder –, sind sie auch nicht frei zu spielen. Sie lieben grosse Ausdrücke, Weinen oder so was. Wir haben auch Exil-Kambodschaner gecastet, die in Los Angeles und Paris leben. Eine hatte schon in Luc Bessons FIFTH ELEMENT mitgespielt, war aber mit Ende Zwanzig schon zu alt für die Rolle. Eine andere sollte ich casten, aber die wollte ich nicht. Und dann kam Apinya. Sie hat eine hohe emotionale Intelligenz, sie weiss auch sehr genau, was man von ihr will. Das Problem: Sie konnte kein Englisch. Ich hatte fünf Sprachen am Set, also Thai, Kambodschanisch, Englisch, Deutsch und Französisch. Das war ein schönes Durcheinander. (lacht) Aber so klappte dann die Kommunikation um ein Paar Ecken rum.

**FILMBULLETIN** Ein zentrales Thema im Film ist das Geld. Für mich entwickelte sich daraus eine stete Unsicherheit, die sich durch den ganzen Film zieht: Liebt sie ihn nun wirklich oder nicht?

**DETLEV BUCK** Das ist eine sehr westliche Sichtweise. Wenn man mal da war und es versteht, dann ist es einfach praktisch. Eine Frau muss irgendwann wissen: «Kann der mich versorgen oder nicht?» Die Frau kümmert sich um die Familie, nicht der Mann. Nie fragen die Frauen Männer um Hilfe, weil die irgendwie trinken oder sonst was machen ... Alles bleibt an den Frauen hängen, denn die ist das Zentrum der Familie. Der grösste Wunsch einer jeden Frau ist es zu wissen, ob man irgendwann auch eine Familie kriegen kann. Und wenn der Mann da sagt: «Nein, ich will nur meinen Spass!», dann endet die Beziehung sofort.

**FILMBULLETIN** Das ist aber sehr pragmatisch gedacht ...

**DETLEV BUCK** Man darf das nicht moralisch verurteilen. Ein Mann muss zeigen, ob er fähig und willens ist, eine Frau zu versorgen. Das ist in Deutschland ganz genauso. Wenn zwei Menschen zusammenziehen, fragen sie sich auch: «Wir wollen ja zusammenbleiben. Ernähren wir uns jetzt gegenseitig?» Oder: «Wenn ich jetzt schwanger werde – schaffen wir das zusammen? Schaffen wir das nicht?» Oder: «Du trennst dich von mir – gibt's dann Alimente?» Hier ist das alles organisiert, wenn ein Paar sich trennt, gibt es ein soziales Netz. Darum fällt uns das moralisch so schnell auf, wenn etwas nicht "stimmt". In Kambodscha ist es aber anders. Dort ist es "richtig", und auch nachvollziehbar. Und Sreykeo sagt es ja auch. Deswegen habe ich es auch drin gelassen, weil es ja die Schwierigkeit dieser Beziehung ausmacht, über die man auch diskutieren soll. Ich hätte es ja auch herausschneiden können, um Missverständnissen vorzubeugen, ich hätte es vermeiden können, über Geld zu sprechen. Das ist aber der Fakt. No money, no honey.

**FILMBULLETIN** Ist der Film dann für eine Liebesgeschichte nicht zu unromantisch?

**DETLEV BUCK** Nein, gar nicht. Dadurch kriegt die Liebesgeschichte erst den realistischen und nicht den total kitschigen Touch. Letztendlich will ich das auch thematisieren. Von Mitarbeitern im Büro kamen ähnliche Bedenken, und ich habe immer sofort gesagt: «Nein – so darf man das nicht sehen!» Gerade, dass er sie weiter unterstützt und nicht fallen lässt, zeigt, dass er sie liebt und sie ihn auch zurücklieben kann. Dadurch entsteht erst dieses Vertrauen und auch die Energie, die die beiden füreinander brauchen. Für mich ist das sogar die eigentliche Geschichte. Ohne sie nehme ich die Kanten weg.

**FILMBULLETIN** Darin manifestiert sich ja auch ein Culture Clash.

**DETLEV BUCK** Genau, so einfach ist das, und da gibt es auch nichts zu beschönigen. Sonst müsste man einen Bollywoodfilm machen. Die Widersprüche des Films, das, woran man sich reibt, soll ruhig nach dem Kinobesuch von Pärchen diskutiert werden. Sicher ist Sreykeos Perspektive und Verhalten nicht westlich und auch angreifbar, aber es ist gerade das, was es dann ausmacht, dieses präzise Andere, dieses Ungewöhnliche. Ich kann verstehen, dass Ben trotzdem nicht loslassen kann.

**FILMBULLETIN** Wie meinen Sie das?

**DETLEV BUCK** Ich habe mich sehr lange damit beschäftigt, um in die Geheimnisse dieses Teiles der Welt einzudringen. Aber das macht es auch so spannend – dass man da verschwinden und sich reinlegen kann. Das ist ja auch ein Geheimnis. «Das ist doch keine Liebe!» mag manch einer denken. Ich kann den Partner durchleuchten. Doch woher kommt dieses Klingeln? Das muss zum Anfang erst mal klingeln. Er muss diese Dinge erst mal klären, es muss erst mal Vertrauen entstehen. Darum liebe ich auch die Szene, wo sie neben dem Fischer stehen und nicht miteinander reden, sich also stumm verstehen, und die Zeit stehen bleibt. Mir ist so etwas selbst schon passiert, und darum habe ich es mit eingebaut. In diesen Momenten entsteht ein ganz besondere Magie, die ich in grossen Liebesfilmen sehr mag.

**FILMBULLETIN** An welche Filme denken Sie?

**DETLEV BUCK** An THE BRIDGES OF MADISON COUNTY zum Beispiel. Am Schluss gibt es ja diesen entscheidenden Moment, wo er nicht die Tür zuknallt, sondern sie langsam zumacht, und sie guckt erfreut, weil er ein bisschen aufmerksamer geworden ist und nicht wie Clint Eastwood reinkommt. Sreykeo hingegen macht das Hemd, sie sorgt für Ben, sie versucht, ihm auch ein ordentliches Mädchen zu sein, weil sie ein Schulmädchen ist. Sie war ja nie in der Schule und ist nun sehr stolz darauf, das Versäumte nachzuholen. Küssen ist für die Kambodschaner eher befremdlich, Nähe stellt sich anders her. Einmal stehen Ben und Sreykeo nebeinander, und sie atmet ihn fast ein. Und er denkt «Wow!». Stück für Stück wird er süchtig nach dem Mädchen. Er kann nicht mehr ohne sie leben.

**FILMBULLETIN** Sie haben ihre Karriere mit Komödien begonnen, doch mit Ihren letzten Filmen KNALLHART und SAME SAME BUT DIFFERENT ernsthafte Dramen gedreht ...

**DETLEV BUCK** (unterbricht ein wenig unwillig) ... ja, aber da gibt es doch keine Regel. Zwischendrin hatte ich ja auch HÄNDE WEG VON MISSISSIPPI gedreht, in dem es ja auch komisch zugeht. Ich wollte eigentlich erst wieder einen Kinderfilm machen. Da gibt es keine Regel. Es gibt ja auch hier komische Momente, der Charakter an sich, die Situationen, die ja auch witzig sind. Wenn man lachen will ...

Das Gespräch mit Detlev Buck führte Michael Ranze

## CINCO DÍAS SIN NORA
### Mariana Chenillo

Ein halbes Leben lang waren sie verheiratet, eine kleine Ewigkeit sind sie jetzt schon geschieden. Trotzdem hat José noch immer einen Schlüssel für Noras Wohnung auf der anderen Strassenseite; irgendwo in einer beschaulichen Siedlung in Mexiko. Und als eines Tages eine Lieferung Fleisch für seine Ex-Frau bei ihm landet, trägt sie José ohne lange zu zögern hinüber und stellt sie in Noras Kühlschrank. Dabei sieht er, dass im Schlafzimmer Licht brennt. Argwöhnisch schaut er hinein und entdeckt seine Ex-Frau tot in ihrem Bett liegen. Ein paar Pillendöschen lassen keinen Zweifel daran, dass sie sich selbst getötet hat. Sonderlich überrascht ist José darüber nicht. Zu oft hat Nora bereits versucht, sich das Leben zu nehmen.

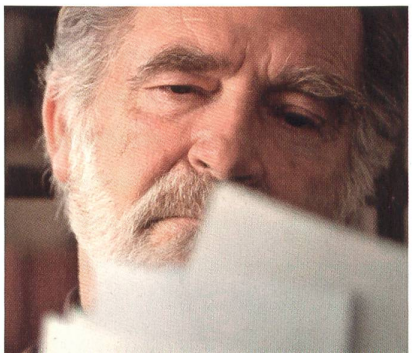
Die Rückblenden, die das zeigen, zählen zu den schwächsten Momenten des Films, weil sie offensichtlich nur dazu da sind, das zu zeigen. Zum Glück aber hält sich CINCO DÍAS SIN NORA nie lange in dieser plakativen Vergangenheit auf, sondern kehrt stets bald zurück in eine ungleich authentischere, vielschichtigere Gegenwart, in der es Nora endlich gelungen ist, ihrem Leben ein Ende zu bereiten. Akribisch hat sie ihren Abschied geplant. Den Zeitpunkt ihres Freitodes wählte die mexikanische Jüdin so, dass die Beerdigung wegen des anstehenden Pessachfestes und eines Schabbats frühestens in fünf Tagen stattfinden kann. Die Zutaten für das Essen während der Totenwache stehen bereits sorgsam beschriftet im Kühlschrank, ein Buch mit Kochrezepten und weiteren Anweisungen liegt auf dem Tisch. José aber möchte diesen letzten Triumph seiner Ex-Frau nicht gönnen. Wütend und trotzig sabotiert er die Trauerfeierlichkeiten, klebt die Zettel um, mit denen Nora die Speisen im Kühlschrank mit kleinen Zubereitungstipps versah, versteckt das Rezeptbuch, provoziert den zuständigen Rabbi mit einer ganz und gar unkoscheren Schinkenpizza und lässt von einem christlichen Bestattungsinstitut ein riesiges kitschiges Kreuz in der Wohnung aufstellen. In dieser Wohnung spielt sich denn auch der bei weitem grösste Teil von Mariana Chenillos Spielfilmdebüt ab: im grossen Wohnzimmer mit der bieder-braunen Couch, auf der sich nach und nach die Trauergäste versammeln – der Sohn von Nora und José mit seiner Frau und den beiden Enkeltöchtern, der Rabbi und sein Schüler, der Arzt und Freund der Familie, die schrullige Tante Leah –, in der kleinen Küche, in der die zupackende Haushaltshilfe Fabiana das Essen zubereitet, und im Schlafzimmer, in dem Nora in reichlich Eis gepackt aufgebahrt liegt. Es macht die fotografische, dramaturgische und darstellerische Qualität dieser sanft-makaberen Komödie aus, dass trotz der räumlichen Enge nie der Eindruck einer Studioproduktion entsteht. Das warme, sonnige Licht, das durch die Fenster fällt, füllt die Zimmer mit einer behaglichen Atmosphäre; aller Trauer, allem Tod zum Trotz. Und *Fernando Luján* spielt zurückhaltend, mit wenigen Worten nicht die ganz grossen Gefühle, sondern die eher zarten, zerbrechlichen; die emotionalen Zwischentöne. Unter dem Bett seiner verstorbenen Ex-Frau findet er ein Foto, das sie in jungen Jahren in glücklicher Umarmung mit einem Mann zeigt, einem anderen Mann. Und das zu einer Zeit, in der José und Nora längst ein Paar waren. Und dieser andere Mann ist ausgerechnet Doktor Nurko, jener Arzt und Freund der Familie, den José als ersten verständigte, nachdem er Nora tot in ihrem Bett vorgefunden hatte.

Eine passionierte Selbstmörderin; ein verstockter, dickköpfiger alter Mann; ein junger Rabbischüler, der sich von dem gotteslästernden Griesgram zwar einschüchtern, aber nicht vertreiben lässt und tapfer weiter seine Gebete spricht; eine gutmütige Haushaltshilfe und überzeugte Katholikin, die der Toten entgegen jüdischem Brauch heimlich das Gesicht schminkt, dazu eine Schwiegertochter, die genervt, ein Sohn, der vor allem verloren wirkt, und zwei süsse frechen Gören, die in den leeren Sarg klettern, um Verstecken zu spielen: Das alles klingt schräger und abgedrehter als es sich bei Chenillo dann tatsächlich darstellt. Der mexikanischen Regisseurin, aus deren Feder auch das Drehbuch zu CINCO DÍAS SIN NORA stammt, gelingt es nämlich, all diese Verrücktheiten und bizarren Konflikte geradezu selbstverständlich erscheinen zu lassen. Dazu trägt ihr unaufgeregter, fast altmodischer Erzählstil mit gleitender Kamera und malerischen Grossaufnahmen bei, der wohlige Score ebenso wie die verständnisvolle Charakterzeichnung, die den Menschen ihre Schwächen nicht abzusprechen, ihre Fehler nicht zu kaschieren versucht, sondern sie gerade in ihren Unzulänglichkeiten besonders liebenswert erscheinen lässt. So wirkt auch die Auseinandersetzung zwischen dem störrischen Atheisten, dem strebsamen Rabbischüler und der hartnäckigen Katholikin um den Ablauf der Totenwache eher kindisch als bedrohlich. Am schlechtesten kommt da noch der dogmatische Rabbi weg, der sich von José beleidigt fühlt, eine Entschuldigung einfordert und, als er die nicht bekommt, bei allen jüdischen Friedhöfen anruft, um zu verhindern, dass die Selbstmörderin Nora ein reguläres Begräbnis erhält.

CINCO DÍAS SIN NORA ist also ein Film über Religionen, über den Tod, über Trauer, über Liebe und Eifersucht. Es ist ein Film über das Kochen, über Tanten, Kinder, Opas und Schwiegertöchter. Ein Film über Lügen, Geheimnisse, Vertrauen, Erinnerungen und Zweifel. Verständnis und Toleranz. Eine Komödie über Starrsinnige und Eigenbrötler, Dickköpfe, Besserwisser und über Mexiko. Ein kleines, reifes Erstlingswerk; geschrieben und gedreht wie mit einem milden Lächeln auf den Lippen. Ein wunderbarer Film über das Leben.

Stefan Volk

*R, B: Mariana Chenillo; K: Alberto Anaya Adalid; S: Óscar Figueroa, M. Chenillo; A: Alejandro García Castro, Ko: Gabriele Fernandez, Jorge Alberto Trujillo; M: Darió González Valderrama. D (R): Silvia Mariscal (Nora), Fernando Lujan (José), Juan Carlos Colombo (Dr. Nurko), Ari Brickman (Sohn Rubén), Cecilia Suarez (Schwiegertochter Barbara), Veronica Langer (Tante Leah), Angelina Pelaez (Fabiana), Max Kerlow (Rabbi Jacowitz). P: Cacerola Films, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografia. Mexiko 2009. 92 Min. CH-V: trigon film, Ennetbaden*



# DER GROSSE KATER
## Wolfgang Panzer

TANNÖD (Bettina Oberli), LILA, LILA (Alain Gsponer), DER FÜRSORGER (Lutz Konermann) und auch HUNKELER UND DER FALL LIVIUS (Stefan Jaeger): jüngst scheint es en vogue zu sein, Schweizer Filme nach (Schweizer) Romanen zu drehen. Obenauf unter den Stoff liefernden Literaten schwingt derzeit der auch als Drehbuchautor arbeitende *Martin Suter*. Aus seiner Feder stammen nicht nur Romanvorlage zu LILA, LILA und UN AMI PARFAIT (Francis Girod), sondern auch das Drehbuch zu GIULIAS VERSCHWINDEN, am Entstehen ist eine Adaption von «Small World» durch Bruno Chiche. An zweiter Stelle dürfte der Basler *Hansjörg Schneider* figurieren: Seine Hunkeler-Krimis werden regelmässig fürs Schweizer Fernsehen verfilmt, und die Praesens Film hat eben zu Weihnachten eine DVD-Box mit den bisherigen Hunkeler-Filmen herausgegeben. Und nun hat es «Der grosse Kater» von *Thomas Hürlimann* erwischt. Hürlimann hatte bisher – abgesehen davon, dass die Aufführungen einiger seiner Stücke fürs Fernsehen aufgezeichnet wurden und er 1990 Story und Drehbuch zu Markus Imhoofs DER BERG schrieb – wenig Kontakte zur Siebten Kunst; auch in den Credits von DER GROSSE KATER taucht er bloss als Verfasser des Romans auf. Umso gespannter ist man auf die schweizerisch-deutsch co-produzierte Verfilmung seines 1998 erschienenen ersten Romans.

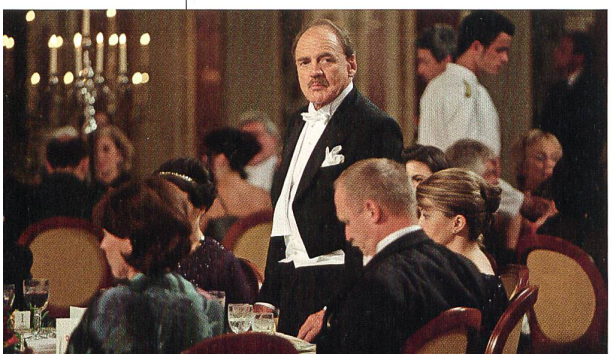
Verantwortlich für die Regie zeichnet Wolfgang Panzer. Der 1947 in München geborene Wahlschweizer ist einer der ganz Fleissigen unter den alpenländischen Filmschaffenden. Seit er 1978 mit ELFRIDE seinen ersten TV-Spielfilm vorstellte, hat Panzer Filme produziert, Drehbücher geschrieben, vor allem aber Regie geführt: Über zwanzig TV-Filme und -Krimis, darunter fünf Tatorte, gehen auf sein Konto. Ab und zu hat Panzer auch Kinofilme gedreht: 1995 BROKEN SILENCE, 1999 BILL DIAMOND – GESCHICHTE EINES AUGENBLICKS und letztes Jahr BABA'S SONG. Sind seine Fernsehfilme durchs Band süffig, so zeichnet seine Kinofilme gerne eine seltsame Eigenwilligkeit, welche deren Rezeption nicht immer nur einfach macht. So litt zum Beispiel der dank seiner hübschen Story um zwei afrikanische Strassenbuben und einen einheimischen Musiker durchaus sympathische BABA'S SONG unter einer höchst unglücklichen Besetzung: Was hätte der Film gewonnen, wenn anstelle der bekannten, aber durch ihre Karrieren festgeschriebenen Schauspieler wie Gilles Tschudi, Sabina Schneebeli und Franka Potente drei unbekannte Darsteller die wenigen darin vorkommenden Europäer gespielt hätten!

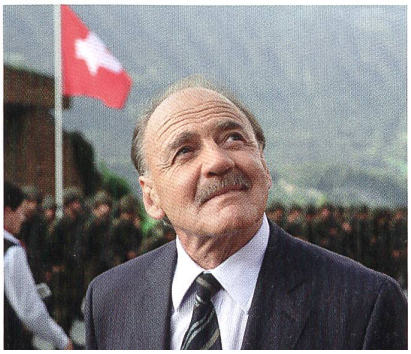
Doch lassen wir das. Denn nun hat Panzer DER GROSSE KATER gedreht – und da stimmt einfach alles: Das Timing, die Stimmung, der Rhythmus, die Montage. Und ja, auch das «typisch Schweizerische», von dem sich nie feststellen lässt, was es eigentlich ausmacht, das man aber etwa in Fredi M. Murers HÖHENFEUER und VITUS, Daniel Schmids BERESINA – ODER DIE LETZTEN TAGE DER SCHWEIZ sowie in Mike Eschmanns ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE! beobachten kann, ist hier schön getroffen. Das grösste Plus liegt aber in der Besetzung: Der Titelheld, dieser dem von 1973 bis 1982 im schweizerischen Bundesrat einsitzenden Hürlimannschen Vater nachempfundene «Kater», wird nämlich von *Bruno Ganz* gespielt. Einen wirklichen Namen trägt die Figur in Panzers Film wie in Hürlimanns Buch nicht; sie wird seit Studienzeiten von Gattin Marie und seinen Freunden immer bloss «Kater» genannt und nennt sich, als Ich-Erzähler figurierend, gar selber so. «Ich, der Kater. Ich bin der Kater, der grosse Kater», führt er tief nachts sturzbesoffen vor einem Spiegel im Klo eines Berner Nachtlokals seltsame Selbstgespräche. Gross, ganz gross ist Ganz in der Rolle des von tiefer Einsamkeit umhauchten Schweizer Politikers. Ein *lonesome* Zorro, dem es in der Bundeshauptstadt am Vorabend des Staatsbesuches des spanischen Königspaares eiskalt um die Nase weht, ist er: Nicht nur Ganz' Hitler in Oliver Hirschbiegels DER UNTERGANG schimmert da durch, sondern auch der verwitwete Grossvater aus VITUS, ebenso der sein Leben lang um die Liebe betrogene Jacob aus Theo Angelopoulos THE DUST OF TIME wie auch der charmante Kellner aus Silvio Soldinis PANE E TULIPANI. Es sind dies Rollen, die Ganz viel Raum lassen, ihn gross werden lassen im Alleinsein mit seiner Figur. Allein ist nun auch Kater, dieses phänomenale «animal politique», das in Panzers Film tief in der Krise steckt. Denn seit sein und Maries gemeinsamer Sohn todkrank im Spital liegt, versteht der Kater, der seit Abschluss des Studiums die Polit-Karriereleiter stetig nach oben stieg und nun im eigentlichen Zenith seines Lebens steht, die Welt nicht mehr. Seine Popularität ist nach neusten Umfragen im Keller. In der Partei rumort es. Seinen treuen Freund und Parteikollegen, Fraktionschef Pfiff, gelüstet es nach dem Sitz im Bundesrat, auf dem er derzeit hockt. Und seine geliebte Marie, die ihm früher stets eine solide Stütze war, ist ihm fremd und fern wie noch nie. Noch einmal zieht der Kater zwischen Staatsempfang und Galadiner die Fäden und fällt schliesslich eine Entscheidung, die so keiner, am wenigsten wohl Marie, erwartet hat.

Schweizerdeutsch kommt DER GROSSE KATER daher, das macht den Film – vor allem an den Voice-over-Stellen – etwas gewöhnungsbedürftig. Doch wie gesagt: Bruno Ganz ist gross, die andern Rollen sind glänzend besetzt. Bundesbern zeigt sich hübsch intrigenhaft, die Story ist spannend und überrascht mit einem verblüffend emotionalen Schlussbouquet. Kino, das gefällt, ist das: eine durchaus gelungene Literaturverfilmung, zudem ein guter Schweizerfilm mit internationalem Potential, was will man mehr?

Irene Genhart

*R: Wolfgang Panzer; B: Dietmar Güntsche, Claus Peter Hant nach dem Roman von Thomas Hürlimann; K: Edwin Horak; S: Jean-Claude Piroué, Uli Schön; M: Patrick Kirst. D (R): Bruno Ganz (Kater), Marie Bäumer (Marie), Ulrich Tukur (Pfiff), Christiane Paul (Margarita Bässler), Justus von Dohnányi (Magun), Edgar Selge (Nuntius), Martin Rapold (Fahrer). P: Abrakadabra Films, Barry Films, Neue Bioskop Film. CH 2009. 91 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich*





# Die Sprachen des Films

## Vom Kraken mit gerade noch entwirrbaren Armen

Von «caméra-stylo» schwärmten die französischen Cineasten etwas voreilig, als die ersten tragbaren Geräte aufkamen. Dank der Kugelschreiber-Kamera, erwarteten die frohgemuten Optimisten, sollten sich Bilder machen lassen wie Notizen mit einem Schreibstift, und so müssten Ge-bilde entstehen, die fast wie Filme aussehen könnten. Das herkömmliche Kino blieb von der neuen Schmalspur-Konkurrenz dauerhaft unbeeindruckt. Und doch war das Spektrum der filmischen Übungen, Verfahren und Ausdrucksweisen um ein paar Fingerbreit gewachsen.

Manches ging fortan direkter, spontaner, auch privat vonstatten, und zwar so sehr für die Amateure wie für die Berufsleute. Es war, als hätte eine Hochsprache eine neue Mundart gefunden. Ohne Einbusse war der Film ein bisschen weniger Spektakel und etwas mehr Medium geworden als bis dahin. Das Verhältnis zwischen dem einen und dem andern hat sich seither schleichend weiter verschoben. Der Gebrauchswert ist auf Kosten des Repräsentationswertes gestiegen.

Es ist derzeit aufschlussreich, zum Beispiel auf PARANORMAL ACTIVITY zu achten. Der Film von Oran Peli bringt es wieder einmal zustande, aus nichts etwas zu machen, und zwar eben so, als wäre das niedliche Gruselstück mit einer Kugelschreiber-Kamera verfertigt worden. Der Autor verfügte offenbar über ein einziges Gerät, ein Mikrofon, eine Lampe und drei Darsteller, plus eine Art Geschichte, wenn's denn eine ist. Praktisch jedes einzelne Bild schreit förmlich: mehr Licht! Denn so widersinnig es klingen wird, gerade die plastische Darstellung von allem Schummrigen erfordert einen besonders feinfühligen Umgang mit den abgestuften Helligkeiten. Sollte das wie eine Regel tönen, die es gibt oder geben müsste, dann ist oder wäre sie bestimmt ungeschrieben.

### «Same Same, But Different»

Der Rückgriff auf die fundamentalen drei Hilfsmittel und vier baren Erfordernisse entspricht offensichtlich gerade beim Film einer periodisch wiederkehrenden Notwendigkeit, und zwar darum, weil er aus ungelenktem eigenem Antrieb zum geraden Gegenteil neigt. Allzu gern verrutscht er zum hypertrophen, zirzensischen Schaustück mit einem kolossalen Gepränge wie aus den Arenen des alten Roms. Alles Segensreiche wird dann einem ehrfurchtgebietenden Voranschlag von hundert oder mehr Millionen wechselkursgeschüttelter Dollar zugeschrieben. Das Budget findet seinen folgerichtigen Niederschlag in der schieren Masse an lebendem und totem Material, das sich damit vor die Linsen schleifen lässt.

Schon nur diese willkürlich herausgegriffenen Einzelaspekte zeigen, was für ein problematisches Unterfangen es ist, über die Sprachen des Films zu reden oder zu schreiben. Nur mit Mühe ist zu vermeiden, dass immer wieder auf Definitionen, Formate und Paradoxe zurückgegriffen werden muss, in denen sich die Argumente leicht einmal verheddern. Läuft ein Kinostück auf einem Bildschirm, spricht es dann noch die gleiche Sprache, oder ist es eine andere; anders gefragt, spielt das Verhältnis der Dimensionen zueinander, Quadratmeter versus Quadratzentimeter, wirklich eine Rolle, oder liegt ein puristisches Argument vor, das den David di Donatello nur in der Originalgrösse gelten lässt, um die Reproduktion als Kitsch abzutun? Für gewisse Formate kann die Piazza von Locarno mit ihrer Riesenleinwand und der raffinierten Streuung des Tons auch einmal überformatig werden.

Sofern sie denn etwas besagen will, kann die nächstliegende Antwort wohl nur lauten: selbstverständlich ist die Sprache ein und dieselbe, sie ist nur jeweils eine andere. «Same Same, But Different.» Spricht jemand Deutsch mit einem tschechischen Akzent, rigoros ohne Artikel, ist es dann noch deutsch, oder ist es eine Behelfsform davon; ist dann noch deutsch, oder ist Behelfsform von deutsch? Welches die Sprachen des Films seien, das ist ein Krake mit etwelchen, aber gerade noch entwirrbaren Armen.

### Regeln im Schattendasein

Es gibt keine Regeln, aber man kann welche setzen. So lautet eine verführerisch wohlklingende Maxime, die zugleich gefährlich ist, umso mehr, als sie sehr oft und leichthin zitiert wird. Der Nachsatz jedenfalls, das ominöse «man kann welche setzen», ist im besten Fall ungenau. Denn gemeinhin setzen sich die Regeln selber, eher noch häufiger, als dass jemand es tut. Aber wenn sie schon so etwas wie ein Eigenleben führen, dann tun sie noch etwas anderes: sie setzen sich, ebenso ungefragt, wieder ausser Kraft und erklären sich sozusagen eigenmächtig für relativ oder vollends für ungültig, sprich dereguliert. Flugs geht's zurück auf Feld eins, mitten in die Regellosigkeit. Und so ist es vielleicht weniger ein Eigenleben, das sie führen, und mehr ein Schattendasein. Sie treten aus dem Limbo hervor, dann wieder zurück, stets veränderbar und nie unbeschränkt massgebend. Sie lassen sich auf vielfältige Weise interpretieren, umkehren und mit offenen und versteckten Ausnahmen durchziehen. Manchmal sind sie rätselhaft und unpraktikabel. Kurzum, sie setzen den Regelbruch gleich mit, wie es etwa die deutsche Orthografie seit ihren vermaledeiten Reformen tut.

Anderseits: weiss jemand, wer die Regeln der deutschen Sprache gesetzt hat, die der Stilistik inbegriffen? Sie werden häufiger befolgt, ohne dass es einer gewollt oder verlangt hätte, und öfter, als sie jemand bewusst, experimentell oder aus lauter Lust und Laune bricht. Sie bilden eine angreifbare Festung, die aber nie wirklich fallen kann. Vielleicht wird in ferner Zukunft ein Ausdruck wie «ich dir sage» – »je te dis» – als neuerdings richtig empfunden, dafür das heutige »ich sage dir» als veraltet.

Mehr als ein Dutzend Jahre lang war Moritz de Hadeln, ein Schweizer aus der Romandie, Direktor des Filmfestivals von Berlin. Sein Französisch und sein Englisch waren makellos. Deutsch sprach er fliessend, aber bis zu seinem Rücktritt sagte er unbeirrbar «das Film», Plural «die Film». Er war der lebendige Beweis dafür, dass die Sprachen des Films kein grammatikalisches Geschlecht kennen. Er war ein sehr fähiger Veranstalter. Der Einfluss seiner ebenso tüchtigen preussischen Gattin Erika auf seine Sprachbiografie war gering.

### Beweglich wie die Guerilleros

Mit den Sprachen des Films verhält sich fast alles sehr viel anders, als es der Dudensche Kanon für das Deutsche festschreibt. Es ist sogar fraglich, ob sich das Wort «Sprache» überhaupt auf den Film übertragen lässt. Keinesfalls kann von einer Festung die Rede sein. Im militärischen Vergleich bilden sie noch kaum einen Schützengraben oder Wachposten.

Statt festgemauert in ihrem Regelwerk sind sie von einer ungreifbaren Beweglichkeit wie die Guerilleros: proteische Luftwesen, die einen an den Rand der Verzweiflung treiben können, weil es manchmal so schwer ist, die Dinge voneinander zu trennen: das Gesprochene vom Geschriebenen oder vom Synchronisierten; die Struktur von der Bedeutung; den Bestand von der Aussage; die Substanz vom Beiwerk; das Authentische vom Gefälschten; das Original von der Nachahmung. Aber dann auch: das Darstellende vom Dargestellten; die Autorenschaft vom Ergebnis; das Rohmaterial von seiner Verarbeitung; die Absicht von der Wirkung; das Subjekt vom Objekt.

Und letztlich gilt und wäre wieder ganz zuoberst aufzulisten, dass sich das sogenannte Filmische, wenn es denn existiert, nur matt vom ganzen übrigen Wust abhebt, als da sind: das Theatralische, Literarische, Musikalische, Malerische, Dokumentarische und Journalistische. Mit andern Worten, die Sprachen des Films vermögen aus eigener Kraft so gut wie nichts auszurichten. Aber sie sind Meister der Kreditaufnahme, die sich um sämtliche Kopierrechte foutieren und sich zu keiner Rückzahlung verpflichtet sehen. Völlig legal dürfen sie

**Um die Sprachen, die Bild- und Tonarten des Films, das ganze C-Dur bis e-Moll zu verstehen, ist gegenüber den Vorstellungen, die vom Gesprochenen und Geschriebenen her geläufig, vielleicht nur allzu vertraut sind, ein gehöriger Abstand einzuhalten.**

**Mit den Fortschritten der digitalen Animation ist die klassische Auseinandersetzung um Realismus und Irrealismus praktisch hinfällig geworden. Gerade das, was wirklich scheint, kann in Wahrheit höchst unwirklich sein.**

aus sämtlichen bestehenden Idiomen abkupfern, seien sie nun gedacht, gesprochen oder geschrieben, gedruckt, gesungen, gemeisselt, instrumentalisiert oder gemalt, oder verwendeten sie sonstige Materialien und Methoden. Die Sprachen des Films sind Verarbeiter und Verwerter aller übrigen Sprachen. Jedes Schandmaul wird von Verwurstern reden wollen.

### «All Language is Local»

Wenn ein Film wie SOUNDS AND SILENCE in diesen Tagen mit einer raren technischen Vollendung die Tonaufnahmen zu Kompositionen von Eleni Karaindrou oder Arvo Pärt dokumentiert, ist dann die Sprache der Musik im Kinosaal noch ganz, was sie sein sollte; oder übertrifft sie sich dort, verglichen mit ihrer Wirkung im Konzertsaal, am Ende selbst? Nun, sie bleibt sich gleich, sie wird nur anders. So ufern die Sprachen des Films aus, dank immer neuer Aneignungen und Übernahmen. Und so, wie die USA eine «nation of nations» sind, so sind die Sprachen des Films Sprachen aus Sprachen.

Für die gesprochenen Idiome gilt das Prinzip sowieso: für das Wienerische von Kaisermühlen, das Münchnerische von Karl Valentin und das Bergman-Schwedische; das Cockney bei Mike Leigh oder Ken Loach, das Spanische der Madrider Movida oder das Tango-Spanische von Buenos Aires; das Brasilianische bei Glauber Rocha, das New Yorkische bei Woody Allen, das nasale Mittelwest-Amerikanische der Cowboys; das umfassend Hollywoodianische mit seinen vielen Verzweigungen bis hin zum«Black English» bei Spike Lee und dem bellenden Japanischen der Samurai-Epen. Das gesamte Diebesgut ergiesst sich in den einen grossen Brei der Sprachen im Film, die am Ende dann doch, «e pluribus unum», verzweifelt versuchen, so etwas wie eine weltweite Einheit zu bilden, mit dem Ergebnis freilich, dass sie alle wieder in ihre provinziellen Ursprünge zurückfallen.

«All language is local.» Die Hochsprachen sind wild gewordene örtliche Mundarten. Samt und sonders sind oder wären sie für die Leinwand geeignet, weil sie mehr als nur das Sagenswerte übertragen, nämlich einen ganzen Gestus mit sich führen: Arten und Weisen, alles Menschliche, allzu Menschliche auszudrücken, die in Rio de Janeiro und in Wien eben verschieden sind, um erst in der Endlos-Perspektive wieder ähnlich zu werden. Ist dabei mehr an die Schauspieler zu denken und weniger an die Darsteller der eigenen Person im Dokumentarfilm? Es gilt für die einen wie für die andern.

### Jagd auf den Schatten

Ein weiterer Schweizer, auch er vom Genfersee, dürfte der erste gewesen sein, der kurz und bündig erklärte: «Il n'y a pas de règles au cinéma.» Jean-Luc Godard hat auch konsequent dem eigenen Edikt entsprechend gehandelt, indem er die Regeln weder systematisch befolgt noch gebrochen hat, sondern einfach ignoriert. Sie schlichen allerdings durch die Hintertür wieder herein: die der andern wie auch solche Regeln, die er sich selber setzte, ohne sie am Geläut zu erkennen, und die er zugleich verbal verneinte. Für keinen Bilderstürmer führt nämlich ein Weg daran vorbei, alles wieder zusammensetzen zu müssen oder wenigstens zuzulassen, dass es sich wieder zusammensetzt. Einige von Godards Filmen gehören wohlverstanden zu den schönsten überhaupt, die in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts weltweit entstanden sind. Sie fügten sich wieder in das breite Spektrum der Varianten ein, aus dem sie sich so gern herausgesondert hätten, und halfen so mit, es zu verbreitern.

Sind also die Sprachen des Films nichts als ein Schatten, dem hinterhergejagt wird wie dem Geist von Hamlets Vater? Denn da ist keine Phonetik, kein Alphabet, kein Wortschatz, keine Syntax; keine Etymologie, keine Stilistik, nicht einmal ein grammatikalisches Geschlecht oder auch nur eine präsentable Überlieferung – nichts als eine grenzenlose Beweglichkeit ohne einen benennbaren Heimathafen. Im besten Fall lässt sich eine Reihe von Gewohnheiten, Klischees, Routinen ausmachen, aber auch sie sind abgeluchst und erst noch dem steten Wandel unterworfen.

Jeder macht's halt, wie's ihm passt. Jeder spricht, wie's ihm passt. Vor sich hat er zwei bewegte Bilder. Wie fügen sie sich aneinander? So oder so. Er kann, wenn's zeitlich reicht oder geografisch oder pekuniär, hingehen und alles noch einmal drehen, diesmal das Ganze als ein einziges Bild, ohne einen Schnitt. Geht auch. Kein Schnitt, harter Schnitt, weicher Schnitt, Sprungschnitt, Blendung, etwas schneller oder etwas langsamer, mit einem Schuss Schwarz dazwischen oder Weiss, hart oder weich, kürzer oder länger. Der Ton kommt hinzu und kann den Schnitt glätten, ihn fast unsichtbar machen. Oder er kann auch genau das Gegenteil bewirken, ihn noch schneidiger erscheinen lassen, als er sowieso schon ist. Die Bilder fügen, ja schmiegen sich eins ans andere. Da ist zwischen ihnen wie ein förmlicher Fluss oder auch ein Zusammenprall, eine wechselseitige Verneinung, äusserstenfalls eine Vernichtung.

### Methode Hackfleisch

Was die Montage betrifft, gilt es, sich vor einer Täuschung in Acht zu nehmen. Immer wieder kann es so aussehen, als wäre die Vermehrung der Schnitte bis zu einem Mehrfachen des Herkömmlichen eine Eigenheit der Filme neuester, offensichtlich von den hilflosen Werbespots inspirierter Machart: dieses ungeplante, scheinbar spontane Drauflosfilmen wie mit einer Kugelschreiber-Kamera, dessen Ausbeute dann so sortimentiert wird, dass es sich zu einem mehr oder weniger aussagekräftigen Ganzen fügt.

Die fertigen Erzeugnisse sprechen seltener für sich und damit für dieses Verfahren, das keinesfalls im absoluten Sinn als unbrauchbar einzustufen ist. Häufiger ist, dass es die Dürftigkeit des Stoffes oder der Bilder zu übertünchen versucht und oft genug auch die Inkompetenz der Regie. Ursache der widersprüchlichen Methode ist, dass die Montage sich tatsächlich um Vieles beschleunigt hat, aber nur von der rein technischen Ausführung der Schnitte her gesehen, was die Verlockung verstärkt. Ob damit ein weiterentwickeltes Verständnis seitens der Hersteller einhergeht oder seitens der Zuschauer, steht dahin. Oftmals wird ein Tempo vorgetäuscht, das nur in der Form steckt, von dem aber beim Gang der Erzählung selbst wenig zu spüren ist.

Leider wird fast alles, was an Neuem und Brauchbarem daherkommt, anfänglich übernutzt: solange, bis wieder einmal allen klar geworden ist, dass die Innovationen, praktisch gesprochen, am Ende doch viel weniger erbringen als in der ersten Euphorie beklatscht. Ähnlich ist es jenen Enthusiasten ergangen, die von der «caméra-stylo» eine Umwälzung erwarteten. Gewiss, die Hackfleisch-Methode kann Sehenswertes hervorbringen. Verwegen ist es zu glauben, die Resultate müssten automatisch von besonderer Qualität und Modernität sein.

### «24 fois par seconde»

Indessen soll da keinesfalls etwas *auf* den Tisch diskutiert werden, um es dann wieder *vom* Tisch zu reden: eine Sache, die genau genommen als Unding zu betrachten wäre. Es *gibt* die Sprachen des Films, aber sie lassen sich schlecht in einen fünfzehnbändigen Duden und überhaupt nur schwer in Worte fassen. Grammatik, Etymologie, Synonyme, Redewendungen sind ihnen unbekannt. Wenn sie existieren, dann nur in ihrer jeweiligen Aktualisierung statt als kohärentes, ausbaubares System: immer dann, heisst das, wenn sie unmittelbar verwendet werden, und zwar genau so, wie sich der Vorgang im jeweiligen Moment abspielt.

Um die Sprachen, die Bild- und Tonarten des Films, das ganze C-Dur bis e-Moll zu verstehen, ist gegenüber den Vorstellungen, die vom Gesprochenen und Geschriebenen her geläufig, vielleicht nur allzu vertraut sind, ein gehöriger Abstand einzuhalten. Selbst verglichen mit der Musik schwingt der Film obenauf an Beweglichkeit, denn die Tonhöhen, die Klangfarben, aber auch die Varianten des Rhythmus und die Anzahl der melodischen Kombinationen und Orchestrierungen müssen endlich sein. Der Film kann die erdenklichen Bilder mit den erdenklichen Tönen kombinieren und schliesst so gleich alle Musik mit ein. Der eigentliche Begriff der Begrenzung wird überschritten, und alles mündet ins Unendliche und damit irgendwann ins Chaos. «La photographie, c'est la vérité. Le cinéma, c'est la vérité 24 fois par seconde.» In jeder 24stel Sekunde wird quasi eine Welt umgesetzt. Das Paradox stammt, wie denn anders, von Jean-Luc Godard.

Die Sprachen des Films sind vor allem andern technisch und medial bedingt. Wo das Deutsche oder Englische immer auch einen Zweck in sich bergen, einen Gestus, also mehr als ein Mittel und wo die Sprache zuallererst Muttersprache ist und physisch übertragen, gleichsam über den Bauch und den gewachsenen Schnabel vermittelt wird, da sind die Sprachen des Films immer nur hinzugebaut, angeeignet, nie eingefleischt oder ins Nervensystem integriert. Sie können streng genommen nur immer Fremdsprachen sein und bleiben.

### 4000 vor bis 4000 nach

Inzwischen ist so gut wie alles filmbar geworden, auch und gerade das materiell Inexistente, das über den digitalen Trick einen immer breiteren Raum einnimmt. Mag sein, dass der Begriff der Animation bald einmal zu eng wird, um die fraglichen Entwicklungen zu beschreiben. Denn immer häufiger gleicht das, was auf diesem Gebiet angestrebt und teilweise erreicht wird, mehr als der einfachen «Belebung» oder «Beseelung», die der Ausdruck ursprünglich meint, nämlich einer Kreation «ex nihilo» oder regelrechten Erschaffung aus dem blanken Nichts heraus.

Wie bei so vielen Erfindungen wird darüber gestritten, ob sie von Nutzen sein können. Die Holografie macht anhaltende Fortschritte, wenn sie auch langsamer sind, als ihre Propheten weissagen. Dem zu hundert Prozent synthetisch erzeugten Realfilm sollen die Techniker näher gekommen sein, heisst es. Fiktive Dokumentarfilme gibt es da und dort schon. Das 3-D, die dreidimensional *erscheinende* Projektion, erweist sich einmal mehr als eine fragwürdige Übung, die bei manchem Betrachter nichts als Kopfschmerzen verursacht. Immerhin, der oft zitierte Satz eines französischen Theoretikers gilt mehr denn je: die Entwicklung des Films wird dann an ihr Ende gelangt sein, wenn die Figuren von der Leinwand herunterspazieren, um den Saal durch die Seitentür zu verlassen.

Sind in einem Bericht über das Leben der Elche in Alaska die Farben der Natur quer durch die Jahreszeiten vielleicht schon bei der Aufnahme von einem Computerprogramm geschönt worden, um der Tourismus-Industrie zu gefallen? Und wenn in einer Pizzeria die junge vierköpfige Familie über ihren Fladen sitzt und der etwa fünfjährige Bub neben seinem Teller ein handliches Gerät hat, darauf ein Film läuft, geräuschlos, ist es dann noch einer, oder ist es ein Ge-bilde? Die Zeiten sind endgültig vorbei, wo es leicht schien, das Getrickte vom Original zu unterscheiden.

Mit den Fortschritten der digitalen Animation ist die klassische Auseinandersetzung um Realismus und Irrealismus praktisch hinfällig geworden. Gerade das, was wirklich scheint, kann in Wahrheit höchst unwirklich sein. Die Grenze zwischen dem Abgefilmten und dem Herbeigefilmten, Zurechtgerückten verschwimmt. Mehr denn je gilt, dass sich der Film vorzüglich eignet, um andere Epochen als die Gegenwart darzustellen. Das Jahr 4000 vor Christus kann da vorteilhaft aufleben, aber ebenso das Jahr 4000 nach Christus.

### In der eigenen Sprache

So gesehen ist es die schier unbegrenzte Vielfalt der Formen und Formate, der Arten und Weisen, der Motive und Themen, die dem Film inzwischen seine lange erdauerte Selbständigkeit garantiert: weitab von jenen frühen Vorstellungen, die ihm ein Plätzchen zwischen Theater, Konzertsaal, Oper, Ballet, Fotografie, Malerei, Plastik, Comics und Journalismus warmhielten. Seine Unfassbarkeit und Weitläufigkeit, dieses Wildern über alle Zäune hinaus, das halb Gespenstische, halb Piratisierende und zugleich Irrealistische, Onirische, das Überall und Nirgendwo, das Erschliessen einer Dimension auf der abgewandten Seite von Realismus und Irrealismus ist zu einer seiner Stärken geworden. Ein Bezirk hat sich aufgetan, der zugleich Teil von Alltag und Wirklichkeit ist und Teil von Vorspiegelungen und Führungen hinters Licht: von Träumen, Schatten und Phantomen.

Der nüchtern ermessene Ist-Zustand und die wilden spekulativen Vorwegnahmen führen zum Initial-Zustand zurück, auf Feld eins: die Anschaulichkeit in Bewegung, das bewegte Bild, das Ge-bilde. Es hat unendlich hinzugewonnen in den letzten Jahren, und das sozusagen aus sich selbst heraus, digital erzeugte Bild ist bestimmt die wichtigste Neuerung, die voraussichtlich den meisten Einfluss auf den weiteren Verlauf der Dinge haben wird.

Sei's real, irreal, fiktiv, dokumentarisch, oder erscheine es unter sämtlichen Mischformen, je vielfältiger sich das bewegte Bild darstellt, umso weniger lässt es sich in gesprochene oder geschriebene Sprache um- und übersetzen, sondern es will als solches betrachtet und in seiner jeweiligen eigenen Sprache wahrgenommen sein. Kritiker, Historiker, Theoretiker sollten aufhören, sich daran zu stossen, und darauf vertrauen, dass sich die Regeln in der Regel von allein setzen, ehe sie sich ausser Kraft setzen und durch andere ersetzt werden.

### Opernhaft, sentimental

Es wäre nur zu leicht, je für IL DIVO von Paolo Sorrentino und THE FOG OF WAR von Errol Morris eine Alternative zu finden, um das exakte Gegenteil all dessen zu belegen, was sich von den beiden ausgewählten Beispielen herleiten lässt. Sowie es um die Sprachen des Films geht, haben sich die beiden Titel einem Zweck unterzuordnen, an den die Autoren zweifellos nie gedacht haben. Es ist nur richtig, dass sie in derjenigen Filmsprache, deren sich der eine und der andere von ihnen bedient, weniger ein Problem erblicken mögen und mehr ein unverdächtiges Instrument.

Da ist nun also von einem Spielfilm die Rede und, auf der andern Seite, von einem Dokumentarfilm. Ist es vermessen, auf gewissen Gemeinsamkeiten zwischen den Zweien so sehr zu insistieren wie auf den offenkundigen Unterschieden? Kaum, denn die Distanz zwischen Fiktion und Dokumentation nimmt ab, indem die Zahl der Arbeiten ansteigt, die mit Mischformen operieren. Inzwischen sind Elemente der einen Ausdrucksweise in der andern enthalten und umgekehrt. Erfindung und Rekonstruktion stellen sich jetzt wie selbstverständlich parallel zueinander auf, ohne jedes Gerangel. Vor 1980 war das kaum der Fall, als Dokumentarfilme noch Mühe bekundeten, neben den eigentlichen Kinostücken zu bestehen.

Von daher gesehen fällt eines, das auf den ersten Blick weit hergeholt scheint, um etwelches leichter: nämlich sich THE FOG OF WAR als Spielfilm vorzustellen und umgekehrt IL DIVO als Dokumentarfilm. Aber kann sich jemand IL DIVO als amerikanisches Kinostück und THE FOG OF WAR als italienisches denken? Angängig ist das wohl nur in der abstraktesten Theorie. Der sprachliche, kulturelle, auch politische Gestus des einen wie des andern Beispiels ist zu sehr im Italienischen oder eben im Amerikanischen verhaftet und damit zwangsläu-

**Auf die gewählte Sprache kann ein Film sich gewiss stützen, und er kann sie ausnützen bis über die Grenzen hinaus. Aber es ist ihm verwehrt, sich in ihr zu erschöpfen oder aufzulösen.**

**Mit zu den Sprachen des Films gehört also auch, dass sie keine kompletten Wahrheiten kennen, höchstens Teile davon. Es sind entweder Bruchstücke, oder sie werden, am andern Ende, mit zusätzlichen Halbwahrheiten ausstaffiert.**

fig auch der filmsprachliche. Und doch: wenn «opernhaft» das Stichwort ist, das sich bei Sorrentino aufdrängt, und «sentimental» bei Morris, dann liegen die beiden Adjektive vielleicht näher beieinander als gedacht.

### Der Göttliche

So gilt denn auch für den Film: wie immer weit er ausufert und auf alle Seiten hin grapscht, um nach Art einer maroden Grossbank frische Substanz einzurechen, aus gewissen Häuten gibt es kein Hinausfahren. Zu fest stecken die Filme in ihrer Wesensart und weisen auf ihren Ursprung zurück. Da helfen weder illusionistische Fähigkeiten noch die teils eleganten und raffinierten, teils schmierigen und billigen Taschenspielereien. Auf die gewählte Sprache kann ein Film sich gewiss stützen, und er kann sie ausnützen bis über die Grenzen hinaus. Aber es ist ihm verwehrt, sich in ihr zu erschöpfen oder aufzulösen. Ein Minimum an Originalität im ursprünglichen Sinn eines Herkunftsausweises wird schon noch erwartet.

Laut dem Autor Paolo Sorrentino ist die Lebensgeschichte von Giulio Andreotti, genannt «Il Divo», der Göttliche, einem Knaben zu verdanken, der den mehrfachen italienischen Ministerpräsidenten alle paar Tage am Fernsehen sah. «Dieser Mensch hatte ganz offensichtlich meine Phantasie angesprochen, vielleicht darum, weil ich ihn mit dem Werwolf gleichsetzte. Von ihm behaupteten meine Eltern, die mit Schauermärchen wohl zu wenig vertraut waren, er könne jederzeit am Ende unseres Korridors erscheinen.»

Die besondere Sprache, die der Film spricht, wird vom politischen Gehalt höchstens mitgetragen, keinesfalls generiert. Sie stellt eine Variante dar, die wohl eher auf Kinostücke zu musikalisch bestimmten Themen und Motiven passen müsste. Was oft das Fliessen, Gleiten, die Reihung, der Fall der Bilder genannt wird, erscheint eher als ihr Tanz, mit der Kamera und mit dem Schnitt als Choreografen. Aber es ist auch das Ballett, der Wirbel, der Chor; das Museum, die Ausstellung, die Galerie; das Karten-, Schau- und Mysterienspiel; die Fahrt, der Galopp, die Odyssee der Bilder: ihre Sinfonie, Komposition, Quadrille und ihr Belcanto, ihre Konsonanzen und Dissonanzen, die Mathematik und die Summa Summarum. Es ist der sanfte Übergang vom einen zum folgenden wie auch der unsanfte Zusammenprall. Es liessen sich mühelos noch viele weitere Vergleiche dieser Art ziehen.

### Das Menuett von allem

Die Rede müsste vielleicht von einem regelrechten Eigenleben der Bilder sein. Jenseits einer gewissen Laufzeit, zwischen fünf und zehn Minuten Projektion, beginnen sie addiert mehr zu besagen, als ihr Erzeuger jemals in sie hineinlegen, aus ihnen herausgelesen haben wollte. Bei einem trefflich geratenen Film wirkt sich das Plus an Bedeutung bereichernd aus, bei einem misslungenen kontraproduktiv. Es geht weniger um die Art und Weise, wie die Bilder den Gang der Erzählung voranschieben, und mehr um das, was sich zwischen ihnen abspielt: wie sie sozusagen einander erzählen, sich zueinander verhalten, einander stärken oder schwächen, hinter-, neben- und durcheinander staffeln; einander sperren, öffnen, bestätigen und bestreiten; wie sie sich anhäufen und einebnen.

Die Bilder von IL DIVO sind im exakt gleichen Mass Mittel und Zweck, dienend und selbstbedienend. Jedes einzelne und ebenso keines von ihnen kann für sich allein stehen. Am Ende entfaltet sich das Menuett von allem, was in dem Film überhaupt vorkommt, also auch der Reigen der Figuren, der Namen, der Schauplätze, der Fakten und letztlich der gesamten Politik, sei sie italienisch oder anders geprägt, verstanden als das, was sie auch ist, nämlich ein Spektakel, wie schon seit spätestens Shakespeare bekannt.

Es ist alles verbunden und verwoben, heisst es an einer Stelle ausdrücklich, und der Satz ist sowohl formal wie inhaltlich zu verstehen. Denn was ist zu halten von Giulio Andreotti, der Sphinx, dem Mysterium, der im Übrigen lebenslang ein Filmbegeisterter war, was Sorrentino seltsamerweise unerwähnt lässt; wie ernst war es dem inzwischen mehr als Neunzigjährigen mit der Theorie und vielleicht auch mit der Praxis, um das Gute zu fördern müsse auch Übles getan werden? Den Willen Gottes will er erkannt und in die Tat umgesetzt haben und meinte, wir seien halt doch nur lauter arme Sünder und es empfehle sich, als Christen, die andere Wange hinzuhalten, weil wir schliesslich nur zwei Wangen hätten, dem Himmel sei Dank.

### Die schönsten Jahre

Wo bleibt die Arroganz, aber auch die Demut, wenn er sagt, mit seinem meistzitierten Spruch: ich bin gewiss von mittlerer Statur, aber ich sehe keine Giganten um mich herum? Die Leinwand muss gerade auch zeigen können, wie jemand denkt. Jetzt musst du schauen, jetzt versucht er zu denken! Immer wenn Andreotti seinen Vorteil abschätzt oder seine Ausflucht sucht, glaubt es der Zuschauer förmlich knistern zu hören. Nur zu gern möchte er mitdenken, errät aber kein einziges Mal, was der Göttliche als nächstes äussern wird.

Der Film sieht davon ab, mögliche Antworten auf vielfache Ungewissheiten auch nur zu erwägen, und beschränkt sich darauf, die Zusammenhänge und den Hintergrund zu beschreiben, vor dem sich die Fragen stauen. Er führt aus, wie alles, so heisst es einmal, halt doch immer etwas komplexer ist und sich zu einem spitzeren Paradox verdichtet, als es dargestellt, resümiert, argumentiert werden kann. Es wird kein Friede mit der Politik gemacht, sei sie nun schmutzig oder einfach jämmerlich. Einen solchen kann es wohl nie geben.

Aber einmal wird förmlich gesungen. Denn was immer an Unerträglichem geschah in jener «bleiernen Zeit», während der «anni di piombo», als Andreotti den Göttlichen spielte, es waren: «i più belli anni della nostra vita», zu deutsch: unsere schönsten Jahre. Am Ende ist das Leben doch stärker als sämtliche Scheusslichkeiten, die die Lebenden oder die damals Lebenden verübt haben. Und wer glaubt, sich über die Untaten der andern erheben und die menschliche Natur bei den andern austreiben zu können und keinesfalls bei sich selbst, der hat vielleicht seine eigene Humanität noch zu wenig genau erkannt. Der Film von Paolo Sorrentino verzichtet auf das, was zu erwarten oder zu befürchten gewesen wäre: Selbstgerechtigkeit und Rachedurst. Respektiert er den Alten am Ende noch? Einzuschätzen, ob er noch Achtung verdient, bleibt dem Alten selbst überlassen.

### Doktor Seltsam persönlich

Alle Formen des Hufens, aber auch alle beredten Pausen und forschenden Blicke in die Gesichter, die das Denken sichtbar machen, gehören mit zu den Instrumenten, über die der Film allein verfügt und die den Bausteinen seiner Sprachen zuzurechnen sind. Mittelmässige, einfach nur korrekte Produktionen versagen genau beim Entscheidenden, nämlich dort, wo es darum geht, die eine Sprache zu sprechen, die sie zu sprechen hätten. Sie schauen an dem Problem ganz einfach vorbei.

Die Bilder haben dann der Sache zu dienen, dem Stoff, gewiss, und sie tun es auf eine bisweilen achtenswerte Weise. Aber seinerseits bleibt das Thema, das Szenario den Bildern alles schuldig. Es kommt nichts zu ihnen zurück, weshalb sie ihr Eigenleben, ihren inneren Schwung nur mit Mühe entfalten können. Ihr Menuett bleibt unaufgeführt. Die Vorlage, die Substanz beansprucht alles für sich, um es zu verschlingen. Die Sprache ist wenig mehr als ein Vehikel, das sich davon abgehalten sieht, zum Zweck zu werden. Da fehlt jede Balance oder innere Spannung, jedwedes Zwiegespräch. Das Ganze bleibt einseitig, ohne Farbe und Antlitz, sachlich, allzu sachlich und am Ende, schlicht und simpel: ungebildet, das heisst sprachlos.

Giulio Andreotti ist inzwischen Senator auf Lebenszeit und wohlauf, stets mit einem flotten Spruch auf der Lippe, von der Art: alle meine Freunde, die Sport getrieben haben, sind schon tot. Robert *Strange* McNamara, Jahrgang 1916, verstorben am 6. Juli 2009, der in THE FOG OF WAR porträtiert ist, war drei Jahre älter. Dieser seltsame «middle name», *Strange*, klingt in DOCTOR STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB von Stanley Kubrick nach: in der Figur des Weltuntergangs-Enthusiasten Doktor Seltsam.

### Technokrat, Theokrat

Italiener der eine, Irisch-Amerikaner der andere, beide Protagonisten sind ausgesprochen christlich und von der Frage besessen, wieviel Böses denn nun getan werden dürfe, ja müsse, um etwas Gutes zu erreichen, zum Beispiel jene Eindämmung des Kommunismus, auf die sie sich fast wie abgesprochen berufen. Beide, McNamara und Andreotti, sind beherrscht von dem Gedanken: wenn ich etwas Verbotenes tue, dann geschieht es im höheren Interesse des Wünschbaren. Mehr noch, es kann niemals verwerflich sein, solange meine Absichten nur vornehm genug sind. Je nach Zweck sind die Mittel geradezu unantastbar heilig.

McNamara ist der zahlentrunkene Techno- und Bürokrat in dem unheimlichen Duo, während Andreotti den Theokraten, sogar Ayatollah mimt und sich jedem Papst überlegen wähnt. Der US-Verteidigungsminister rechnet kühl und gewagt hoch: indem ich Tausende in den Tod geschickt habe, habe ich den Tod von Zehntausenden anderer verhindert. Bitte, mein Geschäft mit dem Teufel, dem Gebieter über die Statistiken, Spekulationen und Bilanzen, hat sich als lohnend erwiesen. Nur tut es McNamara mit der Einschränkung, wenigstens nachträglich verstanden zu haben: ich habe den falschen Damm zu errichten versucht. Das nämliche Ziel wäre auf einfachere Weise zu erreichen gewesen, womöglich ohne Opfer.

Der Unterschied zwischen den beiden Exponenten, die einander wahrscheinlich mehr als einmal auch begegnet sind, ist offensichtlich. McNamara ist wenigstens geständig und sagt es gleich selber: genau betrachtet müsste ich wegen Kriegsverbrechen verfolgt werden. Freilich, er tut's im Wissen, dass nur solche seines Schlags belangt werden, die keine genügende Macht mehr in der Welt haben, um es zu hintertreiben: Jugoslawen, Muslime, Afrikaner. Aber eben, es lässt sich bloss verbal abgrenzen, was verbrecherisch im Sinne der geschriebenen Gesetze sei und was zweckmässige, unvermeidbare, sakrosankte Kriminalität im Sinne höherer Güter. Mit derlei schizophrenen Schüben kämpft es sich ein Leben lang, bleibt einer denn ungehängt. Tat, Täter, die beiden Wörter stecken auch in Wohltat, Wohltäter.

### «Mack the Knife»

Beide Filme werfen ein Licht auf heutige Entwicklungen in Fiktion und Dokumentation. Da ist, bei IL DIVO, die schon fast beängstigend treffende Nachahmung des Gestus von Giulio Andreotti durch den begnadeten Toni Servillo. Sie nutzt den Vorteil, dass das Auftreten von Figuren des öffentlichen Lebens heute so breit auf Film festgehalten wird wie nie zuvor. Der Schauspieler, heisst das, hat überreiches Anschauungsmaterial zur Verfügung, das ihm beim Einstudieren der Rolle behilflich ist. So hat denn, mindestens in diesem Fall, das Fiktive seinen Ursprung zum Teil wieder im Dokumentarischen.

Bei McNamara in THE FOG OF WAR trifft das Gegenteil zu. Das lange Gespräch, das Errol Morris mit ihm geführt hat, wurzelt zwar im dokumentarischen Modus. Es nimmt aber das Fiktive einer Rechtfertigung an: einer Art von Autobiografie und persönlicher Lesart der Fakten, und zwar «after the fact», was dann statt Tatsache nur noch Tat bedeutet und bald einmal Missetat. Ausserdem nimmt THE FOG OF WAR das Menuett der Fakten, Figuren und Fiktionen, das IL DIVO kennzeichnet, im dokumentarischen Rhythmus wieder auf.

Wenn McNamara seine Zeit auf Erden zu Recht redet und argumentiert, dann tut er es mit einem Gespür für filmische Wirkung, wie es sich den Politikern erst in neuester Zeit erschlossen hat. Schritt für Schritt wurde erkennbar, was der Dokumentarfilm vermag und bis zu welchem Grad sich die Gattung überlisten und für die eigenen Zwecke einspannen lässt. Wo Andreotti lieber schweigt oder mit einem Bonmot antwortet, da hält es McNamara nur mit der geteilten lauteren Wahrheit. Unverblümt versichert «Mack the Knife», wie er genannt wird, gegen Ende der Unterhaltung, sowieso schon zuviel geredet zu haben. Auch wäre es ihm lieber, statt der effektiv gestellten nur diejenigen Fragen zu beantworten, die jemand ihm stellen müsste.

### Keine komplette Wahrheit

Aber alles, was nun einmal schlecht zu übergehen ist, umschreibt er kompakt, kohärent und wohlbedacht: mit den Mitteln der Fiktion, heisst das, genauer der Fiktionalisierung, sprich Weitergabe von Tatsachen an das Reich des Fabelhaften, was nur bedingt gleichzusetzen ist mit dem Flunkern aus dem hohlen Bauch. Selbst dort, wo sein Verhalten keinerlei Sinn ergibt, ist er imstand, ihm einen zu verleihen. Die Mittel der Anreicherung sind ihm offenbar schon in Fleisch und Blut übergegangen. Der Brustton der Überzeugung geht ihm flott von den Lippen. So kann der Dokumentarismus zu einem Stück Selbstinszenierung geraten. Die Methode hat nur den einen Nachteil, dass sie als solche durchschaubar wird, sicher für das routinierte Auge.

Mit zu den Sprachen des Films gehört also auch, dass sie keine kompletten Wahrheiten kennen, höchstens Teile davon. Es sind entweder Bruchstücke, oder sie werden, am andern Ende, mit zusätzlichen Halbwahrheiten ausstaffiert. Es ist mit ihnen ähnlich bestellt, wie mit dem Umstand, dass es im Film keine einzelne Sprache gibt. Die höchstens entlehnten, zitierten Sprachen, die dort anzutreffen sind, bleiben ihrerseits unvollständig oder müssen ergänzt werden: Sprache und Bilder mit Ton und Musik. Wären vielleicht die Sprachen des Films die, die mehr auslassen als sie einschliessen? Das wäre ein etwas gar vielarmiger Krake.

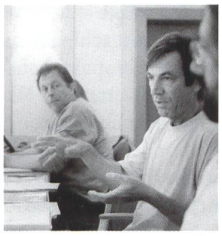
«Il n'y a pas de vérité au cinéma.» Jean-Luc Godard hat den Satz weder geprägt noch in Umlauf gebracht. Aber er könnte es vielleicht noch tun. Immerhin wird er mit den schon einmal herbemühten unsterblichen Zeilen zitiert: «La photographie, c'est la vérité. Le cinéma, c'est la vérité 24 fois par seconde.» Robert Strange McNamara überlistet sich am Ende selbst. Die Raffiniertheit, mit der Doktor Seltsam an seiner Legende strickt, sagt wenig darüber aus, wie alles wirklich war. Mindestens ebenso viel belässt aber auch IL DIVO im Halbdunkel.

Ob fiktional oder dokumentarisch, das, was die eine Methode so sehr wie die andere hervorbringt, verdient wohl einen erleichterten Seufzer: ach wie überzeugend, jetzt wissen wir endgültig, dass fast alles sehr viel anders gewesen sein muss. Genau das aber tun die besten Filme: statt uns mit endgültigen Antworten aus dem Saal zu wimmeln wecken sie neue Zweifel.

Pierre Lachat

*Der Text ist die nachbearbeitete Version eines Referats, das der Verfasser am 26. November 2009 vor Dozenten der Kantonsschule Luzern gehalten hat. Vorgängig hatten die Teilnehmer* IL DIVO *und* THE FOG OF WAR *visioniert.*

# 20 Jahre FOCAL



### Kleine Vorgeschichte

Beginnen wir in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, mit dem Niedergang der «Nouvelle Vague», deren Filme – nach kultureller Logik – seit über zwanzig Jahren zur Spitze gehörten ... Das Publikum wendet sich – nach kommerzieller Logik – vermehrt Hollywood-Produktionen zu ... Die Unterhaltungsindustrie wird zu einem stark wachsenden Sektor, und um die Kontrolle der Märkte wird weltweit erbittert gekämpft. Die Gemeinschaft der Filmschaffenden begreift, dass ihre Synergie mit den Anliegen der Gesellschaft der siebziger Jahre nicht mehr ausreicht, um mit ihren Filmen ein breites Publikum anzusprechen. Von daher kommt – auch wenn das Problem der chronisch ungenügenden Mittel weiterhin im Zentrum steht – die Frage nach Kompetenzen und einer Professionalisierung auf den Tisch:

— *Wie schreibt man ein Drehbuch?*
— *Wie kann ein Regisseur, der vielleicht alle fünf Jahre einen Film dreht, seine Schauspieler und das ganze Filmteam professionell führen?*
— *Welche Fähigkeiten braucht ein Produzent neben der Verwaltung von öffentlichen Geldern?*
— *Wie kann man die Chancen auf Publikumserfolg eines Films optimieren?*
— *Welche Promotionsmechanismen gibt es und wie funktionieren sie?*
*und so weiter und so fort.*

### Die Hellsichtigkeit der Gründer

Vor diesem Hintergrund wurde im Juni 1990 die Stiftung Weiterbildung in Film und Audiovision, FOCAL, gegründet. Das Besondere daran war, dass FOCAL als nationale Dachorganisation von der Schweizer Filmbranche gründet wurde; sie "gehört" den Berufsverbänden gemeinsam und ist unabhängig von privaten Interessen der Filmindustrie. Das Angebot der Stiftung deckt die ganze Produktionskette ab: Drehbuch- und Projektentwicklung, Produktion, Märkte und Rechtsfragen, Inszenierung, Schauspielführung, Interpretation, Trickfilm, Bild, Ton und Licht, Postproduktion, Verleih und Auswertung sowie die neuen Technologien im Filmbereich.

Besonders war auch, dass die Branche FOCAL als Stiftung von öffentlichem Interesse gegründet hat. Das bedeutet, dass die Branche für die Führung verantwortlich ist; denn Stiftungsrat und Stiftungsausschuss bestehen im Wesentlichen aus Delegierten der Berufsverbände der Filmbranche.

Die dritte Besonderheit ist, dass die Stiftung zum grössten Teil vom Bundesamt für Kultur subventioniert wird, das ja unter anderem für die Filmförderung zuständig ist. FOCAL ist somit eine kulturelle Organisation und nicht eine Bildungsstätte im akademischen Sinn.

Diese Umstände machen FOCAL zu einem in der Branche gut verankerten, pragmatischen Dienstleistungsbetrieb, der nah an den Bedürfnissen der Filmschaffenden dran bleibt. Was die Stiftung anbietet, wird nicht «von oben herab» diktiert, sondern entsteht aus der Entwicklung der Film- und Audiovisionsberufe und der Filmproduktion als Ganzes heraus.

20 ANS

### Weiterbildung und Produktion

Was die Zukunft betrifft, ist man sich einig, dass der europäische Film gestärkt werden muss. Nebst der Förderung von Produktion und Vertrieb ist eine Konsolidierung von drei Dingen abhängig, bei denen die Weiterbildung unserer Meinung nach eine zentrale Rolle zu spielen hat:

1. *Bessere Entwicklung der Filmprojekte: Auch wenn das Drehbuch ein Eckpfeiler für die Qualität eines Films und für den Publikumserfolg bleibt, stehen hier die Kompetenzen der Produzenten, der Autoren-Regisseure und der Drehbuchautoren, vor allem aber ihre Fähigkeit, eine fruchtbare Beziehung untereinander zu pflegen, im Vordergrund. In diesem heiklen und komplexen Zusammenspiel ist Weiterbildung gefragt. Wenn die für die jeweiligen Projektentwicklungsprogramme engagierten Experten zum Beispiel den „creative Producer" lange Zeit beinahe ersetzt haben, so müssen sie sich heute stärker in den Dienst des Austauschs zwischen Autor und Produzent stellen. Schliesslich muss bei diesem Paar die Rechnung am Ende aufgehen, und dazu muss es über die Fähigkeiten verfügen, seine Probleme zu lösen. Sozusagen Eheberatung statt Psychotherapie ...*

2. *Erhaltung der technischen Qualität. Die Technik inspiriert den Film und der Film inspiriert die Technik. Heute stellt HD eine Herausforderung dar, morgen wird es etwas anderes sein. Demzufolge ist es wichtig, dass die Weiterbildung fortlaufend auch die technische Dimension und das Know-how einbezieht und dass sie als Raum dient, wo die Filmschaffenden Gelegenheit haben, ihre Berufspraxis anzupassen.*

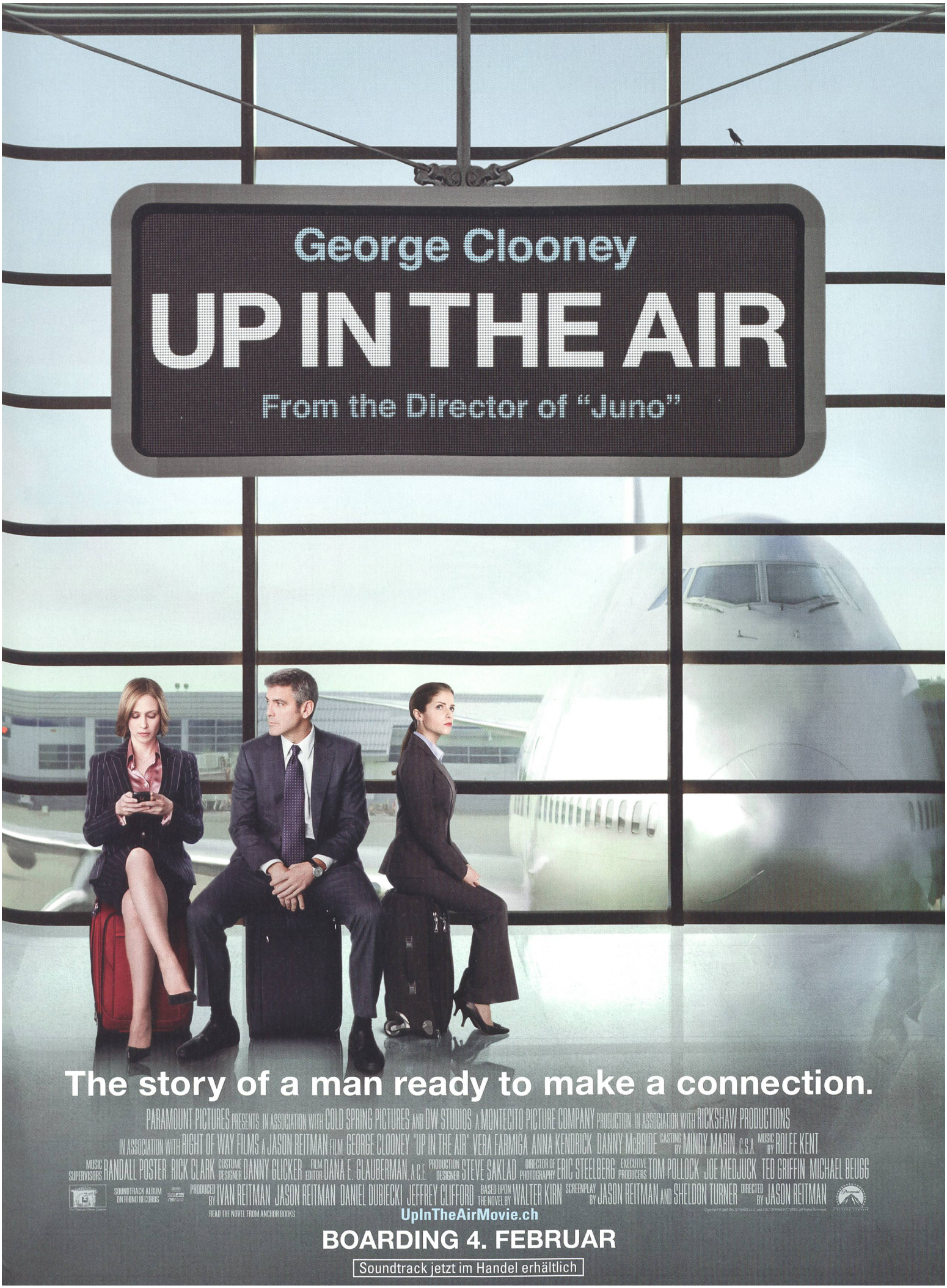
3. *Mobilisierung der Kräfte: In einer Filmproduktion sind zahlreiche Disziplinen engagiert, deren Interessen sich manchmal widersprechen. Das Zusammenspiel der Kräfte bei der Realisierung eines Films ist komplex, paradox, oft eine Gratwanderung – und das in einem immer internationaleren Kontext. Dies erfordert von allen Akteuren der Produktionskette ausgeprägte soziale Kompetenzen und ein fachliches Know-how («how-to-be» und «how-to-do»), wenn sie ihren Platz halten wollen. Die Weiterbildung muss demnach ein Raum für Begegnung, Vernetzung und die Entwicklung neuer Ideen sein, wo eingeschliffene Modelle, Denk- und Arbeitsweisen in Frage gestellt und Alternativen ausprobiert werden können: ein Kräftereservoir also.*

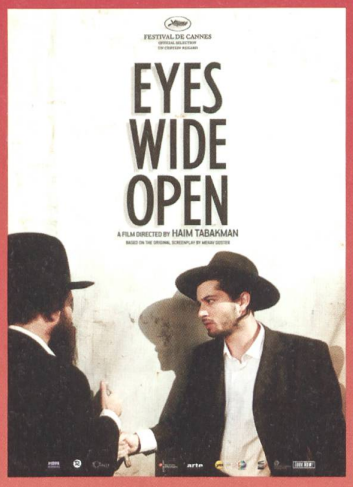
All dies erscheint mir sehr erstrebenswert, aber auch heikel. Es braucht Scharfsinn, Erfindungsgeist und ein bisschen Kühnheit, um Weiterbildungsprogramme zu entwickeln beziehungsweise zu adaptieren, die hinsichtlich der drei erwähnten Thesen tatsächlich etwas bewirken.

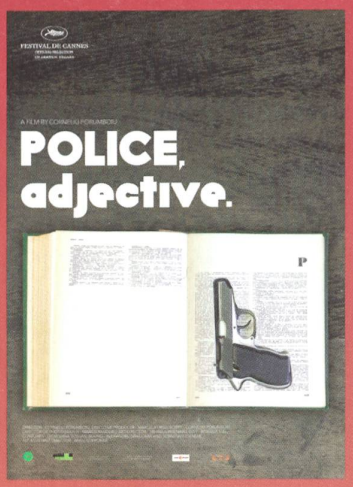
*«Weiterbildung bedeutet eine Ausnahmesituation, ein vorübergehendes Aussteigen aus dem Alltäglichen. Die Herausforderungen, die dazu anregen, können nicht anspruchsvoll genug sein. Dazu gehört auch: Weiter-Bildung darf nicht bequem sein, darf kein didaktisch-pädagogischer Wattebausch sein.»**

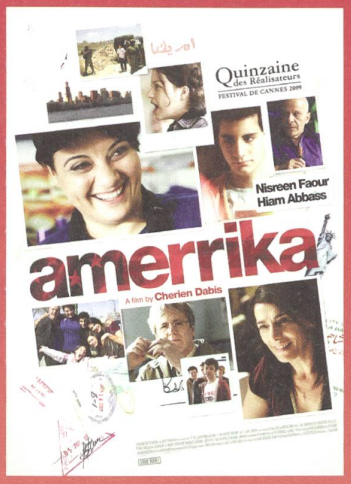
In diesem Sinn werden wir die Geschichte von FOCAL weiterschreiben ...
Pierre Agthe

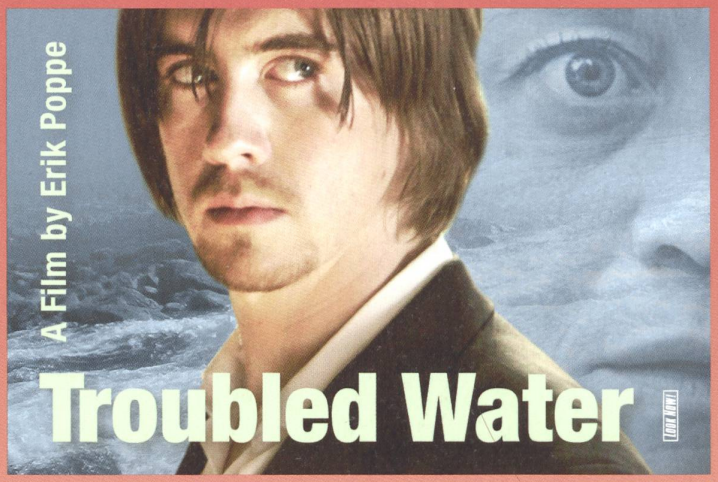
*Geschäftsleiter FOCAL, Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision*
** Siegfried Zielinski anlässlich eines Referates in einem unserer Seminare*

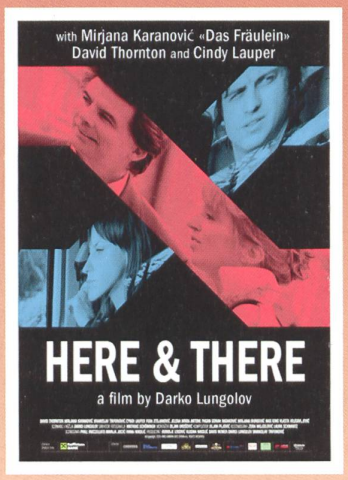

George Clooney
UP IN THE AIR
From the Director of "Juno"
The story of a man ready to make a connection.
PARAMOUNT PICTURES PRESENTS IN ASSOCIATION WITH COLD SPRING PICTURES AND DW STUDIOS A MONTECITO PICTURE COMPANY PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH RICKSHAW PRODUCTIONS
IN ASSOCIATION WITH RIGHT OF WAY FILMS A JASON REITMAN FILM GEORGE CLOONEY "UP IN THE AIR" VERA FARMIGA ANNA KENDRICK DANNY McBRIDE CASTING BY MINDY MARIN, C.S.A. MUSIC BY ROLFE KENT
MUSIC SUPERVISORS RANDALL POSTER RICK CLARK COSTUME DESIGNER DANNY GLICKER FILM EDITOR DANA E. GLAUBERMAN, A.C.E. PRODUCTION DESIGNER STEVE SAKLAD DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ERIC STEELBERG EXECUTIVE PRODUCERS TOM POLLOCK JOE MEDJUCK TED GRIFFIN MICHAEL BEUGG
SOUNDTRACK ALBUM ON RHINO RECORDS
PRODUCED BY IVAN REITMAN JASON REITMAN DANIEL DUBIECKI JEFFREY CLIFFORD BASED UPON THE NOVEL BY WALTER KIRN SCREENPLAY BY JASON REITMAN AND SHELDON TURNER DIRECTED BY JASON REITMAN
READ THE NOVEL FROM ANCHOR BOOKS
UpInTheAirMovie.ch
BOARDING 4. FEBRUAR
Soundtrack jetzt im Handel erhältlich

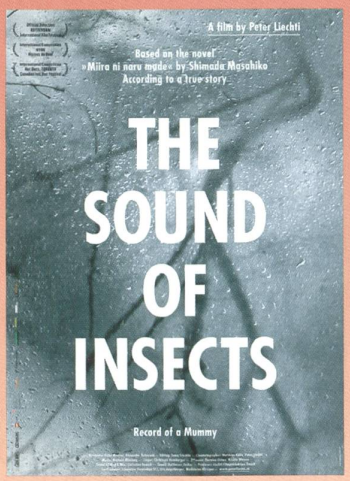


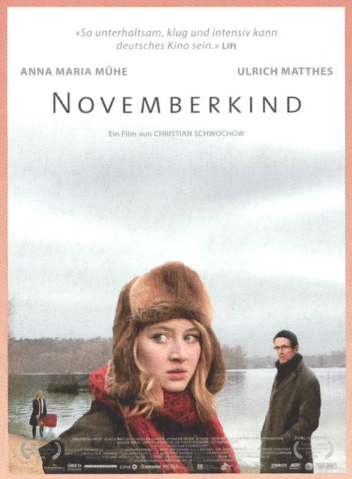



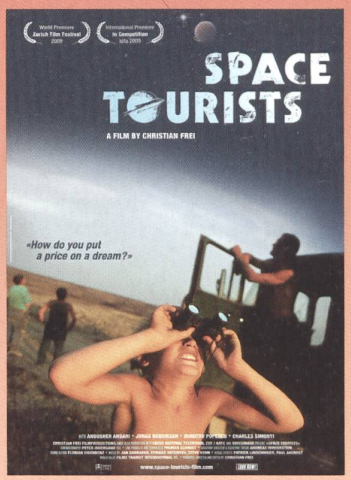





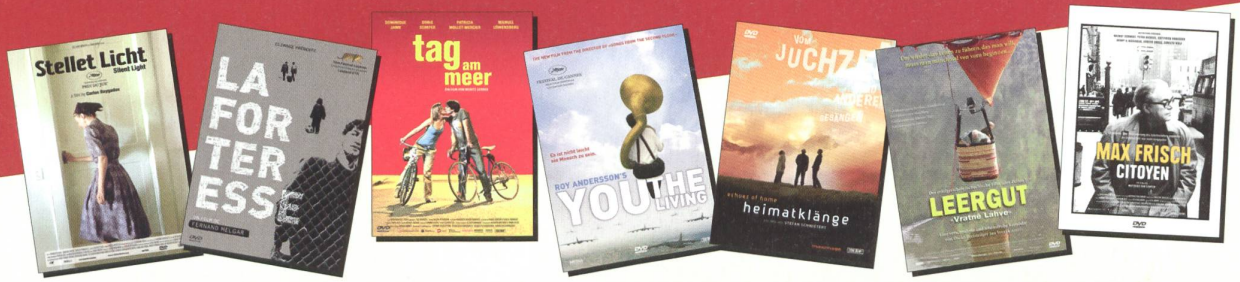




LOOK NOW!

**FINE FILMS SINCE 1988 – FINE FILMS FOREVER**

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




LOOK NOW!