

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 52 (2010)  
**Heft:** 305

## 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>**



> Hans-Christian Schmid  
> ZWERGE SPRENGEN

2.10

## Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

**Geprägt vom dokumentarischen Blick:**

Hans-Christian Schmid

**Film im Gespräch:**

ZWERGE SPRENGEN von Christof Schertenleib

SHUTTER ISLAND von Martin Scorsese

LOURDES von Jessica Hausner

AN EDUCATION von Lone Scherfig

Gespräch mit Lone Scherfig

AIR DOLL von Hirokazu Kore-eda

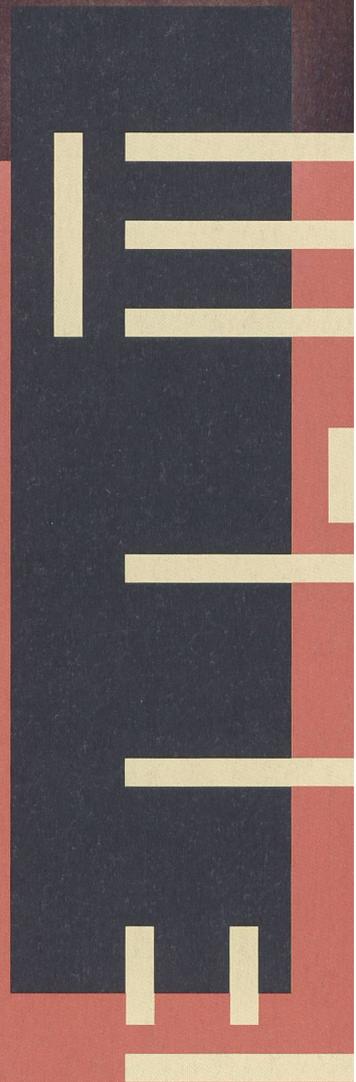
MADLY IN LOVE von Anna Luif

THE GHOST WRITER von Roman Polanski

Fr. 9.- € 6.-



[www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)



TOPIC FILM AG ZÜRICH ZEIGT

# MADLY in LOVE

WENN DIE LIEBE VERRÜCKT SPIELT



EIN FILM VON ANNA LUIF

TOPIC FILM AG, ZÜRICH zeigt MADLY IN LOVE

In Koproduktion mit NEUE CAMEO FILM, KÖLN - SCHWEIZER FERNSEHEN und SRG SSR idée suisse - ZDF - DAS KLEINE FERNSEHSPIEL, in Zusammenarbeit mit ARTE - TELECLUB

Mit: MURALEETHARAN SANDRASEGARAM, LAURA TONKE, SUGEEETHA SRIVIDUNAPATHY, MURALI PERUMAL, ANTON PONRAJAH, YANNICK FISCHER, CHRISTOF OSWALD, SIVARAJASINGAM MOORTHY u.v.a.

Casting: CORINNA GLAUS - CLEMENS ERBACH, Produktionsleitung: MARLIS STOCKER, Aufnahmeleitung: NICOLE SCHWIZGEBEL, Szenenbild: GEORG BRINGOLF, Kostüme: DOROTHEE SCHMID, Maske: CONNIE SACCHI, Schnitt: MYRIAM FLURY

Tonmischung: RENZO D'ALBERTO - HOLGER LEHMANN, Musik: BALZ BACHMANN, Kamera: STEPHAN SCHUH, Drehbuch: ELKE RÖSSLER - EVA VITTIJA, Produzent: ANDRES BRÜTSCH, Koproduzenten: OLE LANDSJØGAASEN - CHRISTIAN FÜRST - ANNETTE PISACANE

Regie: ANNA LUIF. Mit finanzieller Unterstützung von Zürcher Filmstiftung, Bundesamt für Kultur, EDL, Kulturfonds SUISSEMAGE, Filmcoopi Zürich, SSA, Filmstiftung NRW

topic features NEUECAMEOFILM SF SRG SSR idée suisse arte TELECLUB www.madlyinlove.ch ZÜRCHER FILMSTIFTUNG SUISSEMAGE STAR TV FILM COOP1

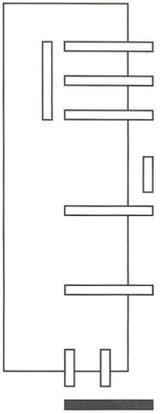
AB 11. MÄRZ IM KINO



**Filmbulletin**  
*Kino in Augenhöhe*

**2.2010**  
**52. Jahrgang**  
**Heft Nummer 305**  
**März 2010**

*Titelblatt:*  
*Leonardo DiCaprio als Teddy Daniels*  
*in SHUTTER ISLAND*  
*von Martin Scorsese*



KURZ  
BELICHTET

- 5 *Jean Rouch*
- 6 *Roman Polanski*
- 9 *Bücher*
- 10 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE

- 11 **Wahr oder Wahn oder beides?**  
*SHUTTER ISLAND* von *Martin Scorsese*
- 13 **Kühl beobachtete Mini-Dramen**  
*LOURDES* von *Jessica Hausner*

PANORAMA

- 15 **Geprägt vom dokumentarischen Blick**  
*Hans-Christian Schmid*

FILMFORUM

- 23 **Erziehung des Herzens**  
*AN EDUCATION* von *Lone Scherfig*
- 24 **«Sie sind so diszipliniert, diese britischen Schauspieler»**  
*Gespräch mit Lone Scherfig*

NEU IM KINO

- 26 **EYES WIDE OPEN** von *Haim Tabakman*
- 27 **AIR DOLL** von *Hirokazu Kore-eda*
- 28 **J'AI TUÉ MA MÈRE** von *Xavier Dolan*
- 29 **L'ENFER D'HENRI-GEORGES CLOUZOT** von  
*Serge Bromberg und Ruxandra Medrea*
- 30 **PARTIR** von *Catherine Corsini*
- 31 **MADLY IN LOVE** von *Anna Luif*
- 32 **THE MEN WHO STARE AT GOATS** von *Grant Heslov*
- 33 **THE GHOST WRITER** von *Roman Polanski*
- 34 **PIANOMANIA** von *Lilian Franck und Robert Cibis*

FILM IM  
GESPRÄCH

- 35 **«Heiter-besinnliche Familiengeschichte»**  
**ZWERGE SPRENGEN** von *Christof Schertenleib*  
*in zwei Gesprächen kontrovers diskutiert*

KOLUMNE

- 40 **«Cinéma du sud» – pouah**  
*Von Edouard Waintrop*

## 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

**Inseratverwaltung**  
**Marketing, Fundraising**  
 Lisa Heller

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

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

**Mitarbeiter dieser Nummer**  
 Doris Senn, Pierre Lachat,  
 Frank Arnold, Johannes  
 Binotto, Martin Walder,  
 Karlheinz Oplustil, Stefan  
 Volk, Michael Ranze, Marli  
 Feldvoss, Michael Pekler,  
 Erwin Schaar, Irene Genhart

**Fotos**  
 Wir bedanken uns bei:  
 Cineworx, Basel; Trigon-  
 Film, Ennetbaden;  
 Christof Schertenleib,  
 Ostermündigen; Solothurner  
 Filmtage, Solothurn;  
 Ascot Elite Entertainment,  
 Cinémaèque suisse,  
 Dokumentationsstelle  
 Zürich, Filmcoopi,  
 Filmpodium, Look Now!,  
 Pathé Films, Praesens Film,  
 Rialto Film, Universal  
 Pictures International, Xenix  
 Filmverleih, Zürich; Deutsche  
 Kinemathek, Piffel Medien,  
 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

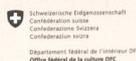
**Abonnemente**  
 Filmbulletin erscheint 2010  
 achtmal.  
 Jahresabonnement  
 CHF 69.- / Euro 45.-  
 übrige Länder zuzüglich  
 Porto

© 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**



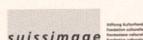
**Direktion der Justiz und des  
 Innern des Kantons Zürich**

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

**Stadt Winterthur**



**Suissimage**



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

### förderverein Profilmbulletin

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

Auch Sie sind herzlich im Förderverein willkommen. Verschiedene 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:  
 foerdereverein@filmbulletin.ch

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

## Kurz belichtet



LIGHTS IN THE DUSK  
 Regie: Aki Kaurismäki



NOBODY KNOWS  
 Regie: Hirokazu Kore-eda

### Aki Kaurismäki

«Aki Kaurismäki setzt der stilistischen oder technischen Überfrachtung ein einfaches Erzählkino entgegen. Reduktion heisst das Zauberwort.» (Stefan Volk in Filmbulletin 5.06) Im März sind in Winterthur dank der Zusammenarbeit von *Kino Nische* und *Filmfoyer* Höhepunkte aus dem «Kino des Minimalismus» des Finnen zu sehen. Mit *SHADOWS IN PARADISE*, *ARIEL* und *THE MATCHFACTORY GIRL* ist seine «proletarische Trilogie» zu sehen. *HAMLET GOES BUSINESS* ist eine sehr freie, ironisch-aberwitzige Adaption des Stücks von Shakespeare. In wunderbarem Schwarzweiss gehalten sind sowohl *LA VIE DE BOHÈME*, die melancholische Adaption von Henri Murgers Roman über das Künstlerleben im Paris des 19. Jahrhunderts, wie auch *JUHA*, ein lakonischer Stummfilm nach dem gleichnamigen finnischen Nationalepos über die Verführung einer Bauersfrau durch einen Städter. Mit *THE MAN WITHOUT A PAST* und *LIGHTS IN THE DUSK* sind zwei Filme aus Kaurismäkis «Trilogie der Verlierer» zu sehen. Und mit *LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA* kommt auch der Rock'n'Roll-Kaurismäki zu Ehren.

www.filmfoyer.ch, www.kinonische.ch

### Prix Pathé 2010

An den Solothurner Filmtagen wird jeweils der Prix Pathé, der Preis der Filmpublizistik, an einen Filmkritiker für einen herausragenden Beitrag zu einem aktuellen Schweizer Film in einem inländischen Medium übergeben. Den Prix Pathé 2010 in der Kategorie Printmedien ging an *Christoph Egger* für seine Kritik «Ein kurzer Sommer der Anarchie» zu *HOME* von Ursula Meier (NZZ, 19. 2. 09). Die Jury würdigt «die Qualität des sprachlichen Aus-

drucks, die Klarheit der Argumentation und die Originalität der Interpretation». Sie versteht die Auszeichnung nicht zuletzt auch als Anerkennung der «Leistung des Preisträgers in der Vermittlung von Filmkultur».

Mit dem Prix Pathé 2010 in der Kategorie Elektronische Medien wurde *Michael Sennhauser* für seine Kritik zu *MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR* von Léa Pool (DRS2aktuell, 8. 4. 09) geehrt. In der Begründung der Jury heisst es: «Michael Sennhausers Radiobeitrag erzielt eine unangestrenzte Mehrschichtigkeit, welche die Zuhörerschaft sowohl intellektuell als auch sinnlich anspricht – und hellhörig macht.»

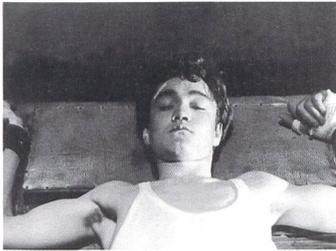
### Hirokazu Kore-eda

«Die Risse in der menschlichen Existenz interessieren den japanischen Regisseur. In der atmosphärischen Montage flüchtiger Alltagsmomente macht er den Zuschauer, gleichviel ob in einem Dokumentar- oder einem Spielfilm, zum teilnehmenden Zeugen schmerzhafter, zuweilen auch glücklicher Prozesse von Trauerarbeit, Ablösung oder der Vergewisserung der eigenen Identität.» (Gerhard Midding in Filmbulletin 3.05) Noch bis Mitte März ist (im Vorfeld des Kinostarts von *AIR DOLL*) im Zürcher *Filmpodium* das bisherige Werk von *Hirokazu Kore-eda* zu sehen: von seinen Dokumentarfilmen *WITHOUT MEMORY* und *LESSON FROM A CALF* (nur noch 4.3.), seinem ersten Spielfilm *MABOROSHI NO HIKARI* über *AFTER LIFE*, *DISTANCE*, *NOBODY KNOWS* bis zu *HANA* und seinem zweitjüngsten *STILL WALKING*.

www.filmpodium.ch

### Graz

Die diesjährige *Diagonale*, das Festival des österreichischen Films, wird



MAMMA ROMA  
Regie: Pier Paolo Pasolini



Birgit Minichmayr und Josef Hader  
in DER KNOCHENMANN  
Regie: Wolfgang Murnberger

am 16. März mit DER KAMERAMÖRDER von Robert A. Pejo (nach dem fulminanten Roman von Thomas Glavinic) eröffnet und dauert bis 21. März. Mit Sonderreihen werden der Dokumentarist Peter Schreiner und Romuald Karmakar geehrt.

[www.diagonale.at](http://www.diagonale.at)

#### Pier Paolo Pasolini

«Pasolini war so sehr ein Gläubiger wie ein Skeptiker, sogar ein Nihilist – ein Utopist und ein Nostalgiker, ein Romantiker und ein Realist, ein Quäler und Gequälter, sozusagen Opfer und Täter in einer Figur.» (Pierre Lachat in Filmbulletin 3.09) Im Theater St. Gallen hatte vor kurzem das Tanzstück «Pasolini» von Marco Santi Premiere: «Gewalt, Sexualität, Poesie – das wird alles eine Rolle spielen» (Marco Santi im Vorfeld). Das St. Galler Kinok nutzt die Gelegenheit und zeigt von Anfang März bis Ende Mai eine Filmreihe mit Filmen von und über Pier Paolo Pasolini. Zu sehen sein werden ACCATONE, MAMMA ROMA, PORCILE, IL VANGELO SECONDO MATTEO, COMIZI D'AMORE, UCCELLACCI E UCCELLINI, TEOREMA und MEDEA, aber auch OSTIA von Sergio Citti, PASOLINI, UN DELITTO ITALIANO von Marco Tullio Giordana und PIER PAOLO PASOLINI E LA RAGIONE DI UN SOGNO von Laura Betti und Paolo Costella.

[www.kinok.ch](http://www.kinok.ch)

#### Fribourg

Vom 13. bis 20. März präsentiert das Internationale Filmfestival Freiburg FIFF neben dem Wettbewerb in einem seiner Panoramen russische Filme ab den neunziger Jahren. Die Sektion «Seeräuberseelen» ist dem Werk der Brasilianer Carlos Reichenbach und Jorge Furtado gewidmet. Weitere Reihen

gelten etwa dem Japaner Kinji Fukasaku, einem Erneuerer des Yakuza-Films, und dem koreanischen Kostümfilm.

[www.fiff.ch](http://www.fiff.ch)

#### Gesichter aus Österreich

«Birgit Minichmayr, Georg Friedrich und Josef Hader: nicht nur drei Fixpunkte österreichischer Schauspielkunst, sondern auch Verdichtungen nationaler Identität(sstörungen)», so Alexandra Seitz im Programmheft des Xenix in Zürich. Unter dem Titel «Hader, Minichmayr, Friedrich. Geschichten aus Österreich: grausamheit und wahrhaftig» zeigt das Kino im März Filme wie NORDRAND, FALLEN (in Schweizer Premiere), TAGADA, BÖSE ZELLEN von Barbara Albert, die Wolf-Haas-Verfilmungen KOMM, SÜSSER TOD, SILENTIUM, DER KNOCHENMANN von Wolfgang Murnberger, von Ulrich-Seidl IMPORT/EXPORT und HUNDSTAGE wie NACKTSCHNECKEN und CONTACT HIGH (in Schweizer Premiere) von Michael Glawogger. Ebenfalls in Premiere werden etwa JAGDHUNDE von Ann-Kristin Reyels und HOTEL von Jessica Hausner zu sehen sein. Filme wie ALLE ANDERN von Maren Ade, REVANCHE von Götz Spielmann, BLUE MOON von Andrea Maria Dusl und INDIEN von Paul Harather runden die spannende Hommage an unser Nachbarland und an drei Schauspieler ab.

[www.xenix.ch](http://www.xenix.ch)

#### The Big Sleep

#### Eric Rohmer

4. 4. 1920–11. 1. 2010

«Film ist vor allem ein plastisches (Kunst-)Werk, in dem ich wie ein Architekt den Raum organisiere.»

Eric Rohmer in Filmbulletin 2.1994



Filmbulletin-Cinétour'10

Filmbulletin –  
Kino in Augenhöhe  
präsentiert

**MAMMA ROMA**

**von Pier Paolo Pasolini**

**Einführung in Film und Werk  
durch Pierre Lachat**

**11. März 20.00 Kinok Cinema St. Gallen**

[www.kinok.ch](http://www.kinok.ch)  
[www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)

**suissimage**

Stiftung Kulturfonds  
Fondazione culturale  
Fondazione culturale  
Fondazione culturale

**CINEMATHEQUE SUISSE**  
SCHWEIZER FILMARCHIV - CINETECA SVIZZERA

# Diagonale 2010

Festival des österreichischen Films  
Graz, 16.–21. März 2010



**Tickets & Programm** ab 6. März im Festivalzentrum Kunsthaus Graz, im Café Promenade  
und unter der **A1** Freeline **0800 664 080**. Ab 17. März auch in den Festivalkinos

[www.diagonale.at](http://www.diagonale.at)

## Jean Rouch Retrospektive



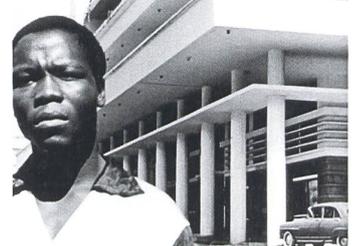
Jean Rouch bei Dreharbeiten  
zu *PETIT À PETIT*



LES MAÎTRES FOUS



CHRONIQUE D'UN ÉTÉ  
mit Edgar Morin



MOI, UN NOIR

Jean Rouch (1917–2004) gilt als einer der wichtigsten Vertreter des ethnografischen Films und als Vorreiter der Nouvelle Vague. In den Vierzigerjahren führte er den 16-mm-Film in die Anthropologie ein, und die Legende geht, dass er bei einer Expedition entlang des Niger-Flusses das Stativ seiner Kamera verlor und in der Folge gezwungen war, das Gerät als Handkamera zu benutzen: Dies gilt als Geburtsstunde des *Cinéma vérité*.

Das Reisen wurde Jean Rouch bereits in die Wiege gelegt: Sein Vater Jules Rouch (1884–1973) leitete während des Ersten Weltkriegs den Wetterdienst der französischen Armee – und später das Ozeanografische Museum in Monaco. Schon in seiner Kindheit und Jugend lebte Jean Rouch so mal in Europa, mal in Nordafrika. Während seiner Ausbildung zum Ingenieur absolvierte Jean Rouch einen Stage in Syrien, und wurde dann, 1940, an die Front östlich von Paris geschickt. Nach seinem Diplom besuchte er Vorlesungen in Ethnografie und beschloss, als Ingenieur in die Kolonien zu gehen. Bei einem Strassenbauprojekt von Niamey nach Ouagadougou soll er in aller Dringlichkeit auf die Baustelle gerufen worden sein, weil Dongo, der Gott des Donners, das Fortschreiten der Arbeiten mit einem Bann belegt hatte. Bei dieser Gelegenheit nahm Rouch erstmals an einem Reinigungsritual namens *Yenendi* teil. Es folgten weitere – und Rouch begann, das eindruckliche Geschehen in Wort und Fotografie zu dokumentieren und seine Berichte an befremdete Ethnografen zu schicken.

Aus bislang ungeklärten Gründen aus Nigeria ausgewiesen, ging er 1942 nach Dakar ans Französische Institut Schwarzafrikas und später zu den französischen Genietruppen. Nach dem Kriegsende widmete sich Rouch wieder seinen ethnografischen Studien

und erfüllte sich 1946 einen Traum mit zwei seiner Kollegen: den Niger von seinen Quellen bis zu seiner Mündung zu befahren. Für die neun Monate dauernde Reise schaffte er sich eine 16-mm-Kamera an. In der Folge begann Rouch eine steile Karriere als Dozent der Ethnografie und trieb erfolgreich Filmprojekte voran.

In einem seiner ersten und bekanntesten Titel, *LES MAÎTRES FOUS* (1956) – einem für damalige Verhältnisse schockierenden Film –, porträtierte er ein Ritual der Hauka, einer damals weitverbreiteten Sekte in Westafrika. Bei der Kulthandlung agieren die Haukas in Trance, ihr Mund schäumt, und sie vollführen konvulsive Bewegungen. Dabei repräsentieren sie Figuren wie den «Gouverneur», den «General» oder die «Lokomotive». Rouch zeigte im Kontrast dazu Szenen aus dem Alltag der Stadt Akkra und interpretierte aus dem Off den Ritus als Verarbeitung des kolonialen Traumas.

Nicht nur in *LES MAÎTRES FOUS* erreichte Jean Rouch nebst seinem scharfen, oft humoristischen Kommentar gerade auch mit der Montage einen fast agitatorischen Unterton. Damit unterstrich er seine Verehrung für den grossen russischen Filmemacher Dsiga Wertow, dessen Begrifflichkeiten Rouch übernahm: Wertows «Kino-prawda» wandelte er in «Cinéma vérité», das seither insbesondere für den (französischen) Dokumentarfilm der Sechzigerjahre steht, wobei die Interaktion zwischen Filmemacher und Gefilmtem sowie Selbstreflexivität zentral sind. In Anlehnung an Wertows «Kino-Auge», das nicht zuletzt für das Verschmelzen des Filmemachers mit seiner Kamera stand, kreierte Rouch den Terminus «Ciné-Trance». Er plädierte dafür, anstatt den Zoom zu gebrauchen, mit der Kamera zu «gehen», sich mit ihr wie in einem Ballett zu be-

wegen, um einem Tänzer, Priester oder Handwerker buchstäblich auf den Fersen zu bleiben.

Rouch glaubte nicht an eine strikte Trennung zwischen Fiktion und Dokumentarfilm und stellte sich damit in die Tradition eines Robert Flaherty, dessen *NANOOK OF THE NORTH* (1922) ihn bereits im Kindesalter tief beeindruckte. Für diese Art der Genre-Vermischung erfand Rouch einen eigenen Begriff: die «Ethno-Fiction». Seiner Meinung nach war filmische Objektivität eine Illusion, dafür diente ihm die Kamera als Mittel, um auf seine Umgebung einzuwirken. Entsprechend wandte Rouch in seinen Dokumentarfilmen auch dramatisierende Erzähltechniken an – sei es über die Montage, aber auch über den Off-Kommentar. So etwa in *MOI, UN NOIR* (1959), in dem er den Alltag junger Männer in Abidjan zeichnete. Sie, die sich die Namen von Hollywoodstars geben, als Hafenarbeiter arbeiten, in den Boxing steigen und davon träumen, Weltmeister zu werden, geben ihr spärliches Geld für Alkohol aus und beneiden diejenigen, die es geschafft haben und denen die schönen Frauen zu Füssen liegen. In locker-flockigem Ton (er liess die Figuren mit Voice-over aus der Ich-Perspektive sprechen) skizzierte Rouch die Persönlichkeiten und die Erzählstränge und zeichnete so ein neuartiges Bild von Afrika und seinen Bewohnern.

In den Sechzigerjahren warfen linke Gruppierungen in Frankreich Rouch vor, ein postkolonialistischer Liebhaber afrikanischer Rituale zu sein. Man lastete ihm an, den Begriff der «teilnehmenden Beobachtung» zu verfälschen und sich an die Stelle seiner «Objekte» zu setzen, anstatt sie in der ersten Person sprechen zu lassen. Der senegalesische Regisseur und scharfe Kritiker des Kolonialismus, Ousmane Sembène, meinte – in einem viel kol-

portierten Zitat: «Du schaust uns an, als wären wir Insekten.»

Nichtsdestotrotz bleibt Jean Rouchs Einfluss bis heute ungebrochen: sein offener Blick auf die Welt, seine Nähe zu den porträtierten Menschen, seine innovative Bildkomposition. Obwohl sich sein Lebenswerk hauptsächlich um die Traditionen und die Realität in afrikanischen Ländern drehte, wandte er sich vereinzelt auch Europa zu – etwa in seinem Gemeinschaftswerk mit dem Soziologen Edgar Morin, *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1960). Darin befragten die beiden Passanten in Paris und Saint-Tropez danach, ob sie glücklich seien, und dokumentierten so die Befindlichkeiten in einem Frankreich im Umbruch.

Nicht nur dieser Film inspirierte die angehenden Autorenfilmer der Nouvelle Vague: Jean-Luc Godard, Éric Rohmer oder Jacques Rivette besprachen Jean Rouch und seine Werke bereits in den Fünfzigerjahren in den «Cahiers du Cinéma». Wie er experimentierten sie in der Folge mit der Vermischung von Genres, von dokumentarischen und fiktionalen Szenen, verwendeten Off-Kommentare, Schrift-Inserts und brachen insbesondere mit dem rigiden Kanon des Hollywood-Spielfilmkanons.

Jean Rouch kam 2004 bei einem Autounfall in Niger ums Leben. Er hinterliess ein Werk von rund 160 kurzen und langen Filmen, deren wichtigste Titel nun in neu restaurierten Kopien vorliegen. Das Filmfestival in Fribourg widmet dem «Erfinder der ethnografischen Komödie» eine Retrospektive in zehn Werken. Eine Auswahl der Jean-Rouch-Retrospektive wird auch an anderen Orten der Schweiz zur Auf-führung gelangen – unter anderem im Filmpodium Zürich.

Doris Senn  
www.fiff.ch, www.filmpodium.ch

# Subversion der Bilder

27.2. – 23.5.2010

## Surrealismus, Fotografie und Film

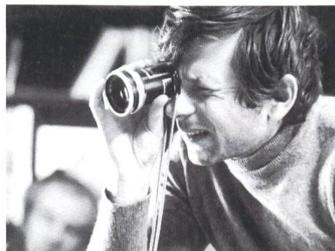
Eine Ausstellung des Centre Pompidou,  
Paris

Main sponsors Swiss Re / Vontobel Foundation

# FOTOMUSEUM WINTERTHUR

Grünenstrasse 44+45  
CH-8400 Winterthur (Zürich)  
Tel. +41 (0) 52 234 10 60  
www.fotomuseum.ch  
Di – So 11–18 Uhr Mi 11–20 Uhr  
Führungen: Mi 18 Uhr, So 11.30 Uhr  
Infoline +41 (0) 52 234 10 34

## The Fugitive Roman Polanski



Roman Polanski bei Dreharbeiten



Mia Farrow  
in ROSEMARY'S BABY

Ob tragisch, komisch oder grotesk, in den Filmen von Roman Polanski steckt Etwas von dem drin, was ihm selber widerfahren ist, auch wenn es keiner autobiografischen Genauigkeit gehorcht. So lässt sich ein verhängnisvoller Dreischritt nachzeichnen, der vom deutschbesetzten Polen über ROSEMARY'S BABY zum Cielo Drive in Hollywood führt. Zwar ist kein evidenter ursächlicher Zusammenhang zwischen einer Etappe des Geschehens und der folgenden auszumachen. Doch kehren die Motive mit einer Insistenz wieder, die den kommunen Skeptiker verunsichert.

Im Nachgang zur Vernichtung eines grossen Teils der polnischen Juden durch die Nazis und ihre Hiwis erfährt Romek, wie er in den vierziger Jahren hiess, dass seine Mutter, als sie getötet wurde, schwanger war. Sein Film von 1968 widerspiegelt im weitesten Sinn etwas von jenem frühen Leid, indem die Titelheldin von ROSEMARY'S BABY unter eine Sekte von Teufelsanbetern fällt. Die Satanisten treffen alle Vorkehrungen, damit der Gottseibeius persönlich die Ahnungslose schwängern kann, so dass sie seinen Sohn in die Welt setzen muss.

Wenig später, 1969, wird Roman Polanskis damalige Gattin, die in seiner Grusel-Parodie DANCE OF THE VAMPIRES eine Hauptrolle gespielt hat, in der kalifornischen Villa des Paares bei Bel Air ermordet aufgefunden, ihrerseits schwanger. Umgebracht worden ist Sharon Tate von Mitgliedern der sogenannten Manson-Familie, einer Bande, die mit dem Satanskult mindestens kokettiert. Doch fast noch schlimmer als der Verlust von Frau und ungeborenem Kind ist für den Hinterbliebenen die Reaktion eines Teils der amerikanischen Medien.

### Mit dem Leibhaftigen im Bunde

Offen wird dem wieselgesichtigen Autor unterstellt, das Massaker an Sharon Tate und zufälligen Gästen des Hauses mit verursacht, ja sogar geflüchtig herbeigeführt zu haben. Freilich war der Hausherr zur fraglichen Zeit landesabwesend, und die Ermittlungen ergeben keinerlei mögliche Verbindung zwischen ihm und den Eindringlingen. Ergangene Todesurteile werden zufolge einer Änderung der Gesetze wieder aufgehoben.

Unmerklich jünger als Polanski ist der Häftling Charles Manson, damals Anführer der Gruppe, inzwischen sechsundsiebzig Jahre alt geworden. Bis heute wird dem einen wie dem anderen nachgesagt, mit dem Leibhaftigen im Bunde zu stehen oder ihn grad selber zu verkörpern. Doch wollte jemand die etwas unangenehmeren Seiten des Autors, Schauspielers und Regisseurs mit einem Wort bezeichnen, dann wäre höchstens, statt Verbrecher: Ausbrecher ein möglicher Vorschlag.

Auf die düsteren Episoden seiner ersten Jahrzehnte lässt sich wohl eine Fixierung durch das Täter-Opfer-Motiv bei ihm zurückführen. Mehr aber noch resultiert daraus ein Misstrauen gegenüber jeder, zumal amerikanischer Ausprägung irdischer Justiz und Gerechtigkeit, desgleichen gegenüber den meisten Formen der Publizität, es wären denn seine eigenen hochglänzenden Foto-Alben mit ihren vornehmlich halb nackten Nymphen. Von alters her ist zugleich das Gefühl der Schuld bei ihm zu verstehen, das einen Überlebenden heimsuchen kann. Anzutreffen ist es oft bei denen, die der Nachstellung durch die Nazis oder sonstige Kriminelle, etwa vom Schläge Mansons, entflohen sind. Anders als die ungezählten Opfer, unter ihnen Sharon Tate oder die Mutter, entkam er, Polanski,

VSETH

filmstelle  
kino immer anders

JEDEN DIENSTAG IM  
STUZ? (ETH ZENTRUM)  
EINTRITT CHF 5.-  
WWW.FILMSTELLE.CH

GANGSTERS  
AROUND  
THE WORLD



Sharon Tate und Roman Polanski  
in DANCE OF THE VAMPIRES



Harrison Ford  
in FRANTIC



Adrien Brody  
in THE PIANIST



Ewan McGregor  
in THE GHOST WRITER

gleich zweimal äusserlich unverehrt: in den Vierzigern und gute zwanzig Jahre später erneut.

#### Wie in RASHOMON

Dass es ihn auch einmal am eigenen Leib treffen kann, zeigt eine Begebenheit aus dem stalinistischen Polen, von der seltener die Rede ist. Mit ihr erhöht sich die Buchhaltung des Überlebens auf drei Schritte. Ein Strolch namens Janusz Dziuba überfällt, verprügelt und beraubt 1949 in Krakau den angehenden Filmstudenten, der schwer verletzt wird und sich einem Eingriff am Schädel unterziehen muss. Acht Attacken von ähnlicher Art wurden dem Wegelagerer später angelastet, von denen drei tödlich ausgingen. Selber endete Dziuba am Galgen.

Dass Verbrechen und Strafe in die verkehrte Reihenfolge Strafe und Verbrechen zueinander geraten könnten, ist keine besonders geläufige Hypothese, und der Fall ist wohl auch nur vereinzelt anzutreffen. Dennoch bleibt es mindestens theoretisch denkbar, dass ein mehrfach unschuldig, gleichsam auf Vorrat Bestrafter sich nachträglich noch mindestens eine Schuld sucht und zulegt, nachdem er ja unwiderlich dafür gebüsst hat.

Jedenfalls handelt Polanski frivol, ja verantwortungslos, als er sich 1977 über die willig vermittelnde Mutter an die minderjährige Samantha Gailey heranmacht. Dass er dann allerdings gesteht, das Mädchen vergewaltigt zu haben, bildet gewiss einen dunkeln Punkt in seiner Biografie – es ist aber zugleich einer in den Annalen der US-Justiz. Die Art und Weise, wie das Bekenntnis herbeigeheilt wird, hält keinem Rechtsverständnis stand, sofern es die Erpressung von Beschuldigten mittels einander bedingender, wie Eier verrechenbarer Anklagepunkte für un-

statthaft, ja gesetzeswidrig hält. Ohne Wenn und Aber sollte ein Vorwurf entweder erhoben oder gestrichen werden.

#### You're damned if you do ...

In seiner Polanski-Biografie von 2007, die ihren Protagonisten weder laufen lässt noch aburteilt, kommentiert Christopher Sandford den Prozess, der in bald dreiunddreissig Jahren seinen Gegenstand, wenn denn je einer da war, gewiss verloren hat, so: «Da sind so viele Ungereimtheiten, Verzerrungen und offensichtliche Fälschungen in den Berichten über den Fall zu finden, dass die ganze Angelegenheit begonnen hat, den mehrdeutigen Geschichten in der Art von RASHOMON zu ähneln.»

Womit die Darstellungen aller Tendenzen gemeint sind, die satanistischen inbegriffen, aber auch solche, die den lebenslang Beklagten statt nur freisprechen gleich zum geheiligten Monster erheben möchten, während sich wieder andere mit einer Invektive wie *talented shit*, sprich begabter Scheisskerl zufrieden geben. «Sicher hielt sich kein Mensch mit dem Prinzip der Unschuldsvermutung auf», fügt Sandford hinzu.

Was als verbrieft Wahrheit dargestellt wird, von den einen bekräftigt, von den andern bezweifelt, ist aus einem Geschäft hervorgegangen, das an die marokkanischen Kamelmärkte erinnert, aber auch an die mittelalterlichen christlichen Praktiken der Absolution. Der Höchstpreis, heisst das, wird über alle Gipfel emporgehievt, aber der Rabatt von Anfang an einkalkuliert. Sechserlei Gesetzeswidrigkeiten werden Polanski vorkalkuliert. Fünf Punkte werden weggeputzt, wenn er bei einem gesteht! «You're damned if you do, and you're damned if you don't». So nennen es die Amerikaner.

#### Falscher Moment, falscher Ort

Als er sich probenhalber in einem kalifornischen Gefängnis einfindet, stehen zwei Meuten bereit. Termingerecht sind Häftlinge und Skandal-Traffikanten zum Empfang aufgeboten. «Hi, Planski», sollen sie gerufen haben, mit verschlucktem O. Es dürfte der Augenblick gewesen sein, in dem der Flüchtling sich auf den einen Reflex besinnt, der sein ganzes Dasein gliedert, wie bei jenem Helden der TV-Serie «The Fugitive», seinerzeit bekannt als «Dr. Kimble auf der Flucht».

Ab durch die Mitte wieselt Romek nacheinander vor den Nazis, den Stalinisten und den Amerikanern. Als die Manson-Bande wütet, ist er in England, und als ihm Janusz Dziuba auflauert, im falschen Moment am falschen Ort. Mehrmals entgeht Polanski den Briten oder Italienern, die wohl nur so tun, als hätten sie ihm gern mal die Handschellen angelegt. Ähnlich haben die Schweizer dutzendfach weggeschaut, als Toleranz noch opportun schien. Aber da in Zürich Kloten die Falle zuschnappt, ist er wieder im falschen Moment am falschen Ort. Die schaurigsten wie die komischsten Stationen seines Lebens füllen vermutlich schon ganze Drehbücher.

Wie ein Held aus der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts laufend von der Vergangenheit eingeholt und vor so manchem Tribunal bestens bekannt, trägt er unterdessen die symbolträchtige Fussfessel, die viele als fast fluchtfest feiern. Könnte sein, dass der geübte Fersengeldgeber sich zuletzt als erprobt verfolgungsfest erweist. Weder die nimmermüden Häscher des Planeten könnten ihm dann dauerhaft etwas anhaben noch die im Geierflug gleitenden Reporter des Satans.

#### Auf gesperrtem Gelände

In heutigem Kinofilm greift sein achtzehnter Kinofilm, THE GHOST WRITER, manches Polanski-Motiv auf, das von Leinwand und Biografie her vertraut wirkt: Flucht und Verfolgung, Gefangenschaft und Ausbruch, Täuschung und falsche Identität, treulose Frauen, Geheimagenten, Kriegsverbrechen und die Suche nach den Anfängen; ausserdem, sehr prominent: die verräterischen Medien, die einen gestern Hochgejubelten morgen niederbuhen. Materiell oder fiktiv befinden sich die Schauplätze in London und Massachusetts. Beide Gegenden waren und sind für den Autor mindestens theoretisch juristisch gesperrtes Gelände. Jedenfalls hätten sie's sein sollen, müssten es sein und dürften es noch eine Weile bleiben. Bei der Verleihung des Silbernen Bären an der sechzigsten Berlinale liess der Gefangene von Gstaad ausrichten, nie wieder an einem Filmfestival teilnehmen zu wollen, weil er bei der letzten Gelegenheit von solcher Art hinter Gittern landete.

Pierre Lachat

#### Hommage

«Roman Polanski – Regisseur und Schauspieler» heisst eine Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf. Sie zeigt anhand von Drehbüchern, Storyboards, Skizzen und Fotos aus dem Archiv von Sylvette Daudrot, langjährige Mitarbeiterin Polanskis, das Bild eines detailbewussten Filmemachers, begibt sich auf die Spuren seiner Kindheit im Krakauer Ghetto, und geht nicht zuletzt auf seine frühe künstlerische Karriere als Radio-Kinderstar, als Schauspieler und auf sein Studium an der Filmhochschule Lodz ein. Die die Ausstellung begleitende Filmreihe dauert bis Mitte Mai.

[www.filmmuseum-duesseldorf.de](http://www.filmmuseum-duesseldorf.de)

24.

WWW.FIFF.CH

**INTERNATIONALES FILMFESTIVAL FREIBURG**

FESTIVAL  
FRIBOURG

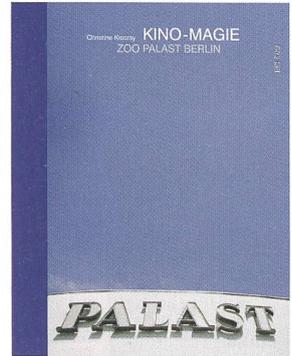
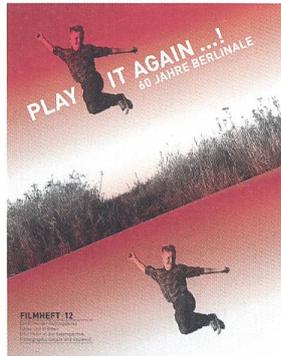
13-20.03.2010

**SICHERN SIE SICH JETZT IHRE TICKETS!**

# SEERÄU- BERSEELEN

REICHENBACH, FURTADO

## Feiern und zurückblicken



Wenn gefeiert wird, ist selten Zeit für Kritik. Nach der akribischen Chronik ihrer Geschichte, die die Berlinale zu ihrem 50-Jahre-Jubiläum vorlegte, wird der diesjährige sechzigste "Geburtstag" mit einer Vielfalt von Publikationen begangen, die sich eher mosaikartig zu einem (fragmentarischen) Ganzen zusammenfügen. In Anbetracht der vielen Worte greift man vielleicht zuerst zu dem Bildband, der «mehr als 400 Fotos» verspricht und in dessen Vorwort «die Stars und die Stadt» als «eines der prägenden Themen» benannt werden. Sieht man auf Seite 78 den Potsdamer Platz im Jahr 1955 als ein Trümmergrundstück, dann bekommt man einen plastischen Eindruck von den Veränderungen der Stadt. Davon hätte ich gern mehr gesehen, aber die Stars, die dem Festival die Aufmerksamkeit der Medien sichern, dominieren auch diesen Band, leider weniger in der Stadt (James Stewart vor einem Brunnen, Julia Roberts und Sally Field 1990 auf der Mauer) als auf dem Roten Teppich, Autogramme gebend oder bei der Ankunft auf dem Flughafen. Leider hat man sich dabei nur in der Minderzahl der Fälle die Mühe gemacht, die Filmtitel dazuzusetzen, für die die Stars in dem angegebenen Jahr auf der Berlinale zu Gast waren. Insgesamt wirken die älteren Schwarzweissaufnahmen dichter als die neueren in Farbe, glücklicherweise wurde Schwarzweiss relativ lange bevorzugt.

Das zentrale Ärgernis der Publikation ist allerdings der Umgang mit den Fotos: da hat wohl jemand gedacht, nebeneinander angeordnete Bilder mit derselben Höhe würden so etwas wie einen Filmstreifen ergeben, und die Bilder hemmungslos über den Falz gedruckt. Besonders schlimm trifft das den ehemaligen Berlinale-Direktor Moritz de Hadeln, dessen Gesicht auf Seite 23 quasi im Falz verschwindet. Schlich-

te Schlampigkeit – oder muss man dahinter eine späte Rache vermuten? Schon Methode hat dagegen das Verfahren, Bilder so aufzuteilen, dass der links im Bild befindliche Gesprächspartner am rechten Buchrand platziert ist, sein Gegenüber dagegen auf der nächsten Seite – was den Bildaufbau vollkommen zerstört.

Die Geschichte des Festivals in grossen Linien zeichnet der britische Kritiker Peter Cowie in der Veröffentlichung «Die Berlinale. Das Festival» nach. Da erfährt man Zentrales (etwa warum die Politik hier immer eine gewichtigere Rolle spielte als anderswo) wie vergessene Fakten (dass Jean-Luc Godard insgesamt achtzehnmal zu Gast war), auch etwas über abgelehnte Filme oder wie Moritz de Hadeln das Festival mit der Anschaffung eines Computers effizienter machte. Dass die Ausführungen über die Vergangenheit dabei interessanter sind als die über die Gegenwart ist verständlich, bei der Darstellung des gegenwärtigen Festivalkonzepts ist der Text ziemlich apologetisch gegenüber allen Neuerungen ausgefallen – aber vermutlich kann man Problematisches wirklich erst aus zeitlichem Abstand erkennen.

Wird Cowie im Klappentext mit den Worten gerühmt, wohl kaum ein internationaler Autor kenne die Berlinale so gut wie er, so ist der in England geborene, aber seit langem in den USA lebende Kritiker und Filmhistoriker David Thomson in diesem Jahr zum ersten Mal überhaupt bei der Berlinale zu Gast. Ihm hat man die Auswahl der Filme für die Retrospektive übertragen. Bei denen handelt es sich überwiegend um bekannte Titel neueren Datums, das machte den Besuch der Retro in diesem Jahr vergleichsweise wenig aufregend. Thomson hat einfach viele

Filme ausgewählt, die er gern wieder einmal auf der grossen Leinwand sehen wollte. Das ist das eine. Das andere ist, dass ausser seinem zweiseitigen Vorwort, wo er für eine kleine Anzahl von Filmen Begründungen liefert, der Rest der Publikation dem Muster der früheren Filmhefte folgt und neben genauen filmografischen Angaben Premierenkritiken dokumentiert, also eben keinen neuen Blick auf die insgesamt 39 Filme bietet.

Für eine subjektive Auswahl von Aussen hat sich auch das «Internationale Forum des jungen Films» entschieden, das als Reaktion auf den Abbruch der Berlinale 1970 im darauf folgenden Jahr ins Leben gerufen wurde. Für diese Auswahl hat man zwölf Filmemacher, die selber mit einem Film im Forumsprogramm vertreten waren, gebeten, ihren Lieblings-Forumfilm auszusuchen. Vorgegeben war ihnen nur ein bestimmtes Jahrzehnt, damit alle vier Jahrzehnte gleichmässig vertreten sind. Aufgeführt wurden diese zwölf Filme bereits im vergangenen Juli, genau vierzig Jahre nach dem ersten Forum (die Berlinale fand bis 1977 im Sommer statt), jetzt liegt die Publikation vor, die nicht nur einen Dialog mit Filmen, sondern auch einen Dialog der Generationen formuliert, denn in ihren Texten geht es den Filmemachern immer wieder darum, welche Einflüsse die ausgewählten Filme auf ihre eigene Arbeit hatten. Diese persönliche Herangehensweise macht grosse Lust, die Filme wieder zu sehen. Beigegeben ist der Publikation eine DVD, die sowohl die Podiumsdiskussion mit allen Beteiligten als auch die Gespräche nach den Filmen der Veranstaltung im Juli enthält.

Eine der letzten Berlinale-Bastionen im Westteil der Stadt ist nach dem

Umzug an den Potsdamer Platz im Jahr 2000 der Zoo-Palast, der 1919 als Ufa-Palast seine Pforten öffnete und nach der Zerstörung im Krieg 1957 eigens als Berlinale-Kino neu erbaut wurde. Von aussen nahm er sich immer ein wenig merkwürdig aus, «eingemauert in Plastikpalmen eines Biergarten, Fastfood-Läden», wie Berlinale-Direktor Dieter Kosslick in seinem Vorwort schreibt, aber drinnen entfaltet die Kinoarchitektur mit ihren geschwungenen Formen noch heute ihre Magie. Wie ein Dinosaurier wirkt er gegenwärtig, nachdem die meisten Kinos am Kudamm in den letzten zwölf Jahren dichtgemacht haben. Michael Althen zählt sie in einem Essay noch einmal auf. Im letzten der Fotos von Christine Kisorsy ist der lachsfarbene Vorhang vor der Leinwand geschlossen, die Abrissarbeiten des Gebäudekomplexes gegenüber (in dem sich mit dem «Aki» ein weiteres zeitweilig von der Berlinale bespieltes Kino befand) sind bereits abgeschlossen, bald wird hier ein neues bauliches Konzept umgesetzt, von dem auch der Zoo-Palast nicht verschont bleiben wird. Eine Abschiedsvorstellung.

Frank Arnold

Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Hg.): Die Berlinale. München, Süddeutsche Zeitung Edition, 2010. 240 S., € 24,90

Peter Cowie: Die Berlinale. Das Festival. Berlin, Bertz + Fischer, 2010. 144 S., Fr. 22,90, € 12,90 (auch als englische Ausgabe erschienen)

Deutsche Kinemathek (Hg.): Play it again ...! 60 Jahre Berlinale. (Filmheft 12). Vertrieb: Berlin, Bertz + Fischer, 2010. 96 S., Fr. 16,50, € 9,-

Dialoge mit Filmen. 4 Jahrzehnte Forum / Dialogues with Films. 4 Decades of the Forum (zweisprachig dt./engl.). Berlin, Arsenal – Institut für Film- und Videokunst e.V., Berlin 2010. 106 S., plus DVD, € 5,- (Bezug über [www.arsenal-berlin.de](http://www.arsenal-berlin.de))

Christine Kisorsy: Kino-Magie. Zoo Palast Berlin (zweisprachig: dt./engl.). Berlin, Bertz + Fischer Verlag, 2010. 72 S., Fr. 31,90, € 17,90

## DVD



## NORTH BY NORTHWEST

Vom Vorspann aus der Feder des grossen Graphic Designers *Saul Bass*, über den ungleichen Zweikampf zwischen Mensch und Flugzeug in der Wüste Indianas bis zur abschliessenden Verfolgungsjagd auf den US-Präsidentenköpfen am Mount Rushmore: *Alfred Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST* ist eine Kette von Highlights. Eine eigentliche Summa von Hitchs amerikanischen Filmen – so hat bereits François Truffaut dieses Meisterwerk bezeichnet, und der Meister selbst hat ihm nicht widersprochen. Umso schöner, dass dieser Gigant von einem Film nun zu seinem fünfzigsten Geburtstag als restaurierte Spezialausführung neu auf DVD aufgelegt wird, mit polierten Farben und frisiertem Sound. Nicht einmal das Premierenpublikum von 1959 sah den Film in besserer Qualität. Das allein ist mehr als nur Grund genug, diese DVD zu kaufen.

Doch hat diese neue Edition noch bemerkenswerte zusätzliche Reize aufzuweisen. Neben dem Audiokommentar von Drehbuchautor *Ernest Lehman* und Dokumentationen über den Film, die schon auf früheren DVD-Veröffentlichungen zu finden waren, ist dieser Special Edition erstmals die Dokumentation *A CLASS APART* über den Hauptdarsteller *Cary Grant* mitgegeben. Nicht zu vergleichen mit den hingschluderten Doku-Streifen, die einem sonst untergejubelt werden, genügt dieses Porträt auch den Ansprüchen all jener Kinoverrückten, die schon mehrere Biographien über *Cary Grant* gelesen haben. Nicht zuletzt dank solchen Extras ist auch diese DVD «eine Klasse für sich».

DER UNSICHTBARE DRITTE USA 1959. Bildformat: 1.78:1; Sprache: E (5.1), D (1.0); Untertitel: D, E. Diverse Extras. Vertrieb: Warner Home Entertainment

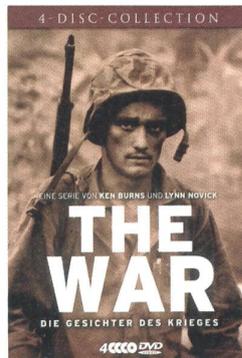


## GONE WITH THE WIND

Nicht so brillant, aber dafür noch legendärer als Hitchcocks Film ist das vierstündige Monumentalmelodrama *GONE WITH THE WIND*. Dessen megalomaneischer Produzent *David O. Selznick* hatte sein Lieblingsprojekt schon damals als grössten Film aller Zeiten verkauft, offenbar nicht ganz zu Unrecht: Im Guinness-Buch der Rekorde steht er jedenfalls als kommerziell erfolgreichster Film der Geschichte bezeichnet, und auch die zehn Oscars, welche *GONE WITH THE WIND* verliehen bekam, passen zu diesem Werk der Superlative. Aus heutiger Sicht ist es freilich einfach, die schmalzige Story um eine von Bürgerkrieg und Liebe durchgeschüttelte Plantagenerin in Georgia als baren Kitsch abzutun. Und doch: Der Film entwickelt in seinem schieren Grössenwahn einen Sog, dem sich auch der kritischste Cineast kaum entziehen kann. Dies umso weniger, wenn man um die – sowohl filmtechnisch als auch personell – schwierigen Entstehungsbedingungen des Films weiss.

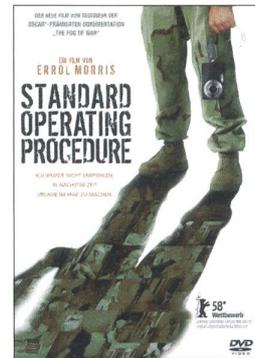
Nun gibt es *GONE WITH THE WIND* im fetten DVD-Paket: Fünf DVDs, auf die man neben dem restaurierten und in Hochauflösung digitalisierten Film ein ganzes Heer von Extras gepackt hat, vom filmhistorischen Audiokommentar, mehrere den Hauptdarstellern gewidmete Dokumentationen, über das zweistündige und preisgekrönte Making-of, bis zu Wochenschauberichten von der Premiere und *Fred Zinnemanns* Bürgerkriegs-Kurzfilm und *GONE WITH THE WIND*-Appetizer *THE OLD SOUTH*. *Selznick* hätte bestimmt seine Freude daran gehabt. Wir haben sie auch.

VOM WINDE VERWEHT USA 1939. Bildformat: 4:3; Sprache: E, D (5.1); Untertitel: D, E. Diverse Extras. Vertrieb: Warner Home Entertainment



## THE WAR

*Ken Burns* hat mit dem Dokumentarfilm *THE CIVIL WAR* von 1990 wesentlich dazu beigetragen, dass man vom amerikanischen Bürgerkrieg heute ein differenzierteres Bild hat als jenes, das uns etwa *GONE WITH THE WIND* vermittelte. Mit *THE WAR* von 2006 hat sich *Burns* nun einen ungleich stärker rezipierten Konflikt vorgenommen: den Zweiten Weltkrieg. Doch statt die grossen Kriegsschauplätze aufzusuchen, geht *Burns* zusammen mit seiner Ko-Regisseurin *Lynn Novick* das Thema gleichsam von der «verkehrten» Seite an: *THE WAR* versucht in über zwölf Stunden nachzuzeichnen, wie der Weltkrieg in vier amerikanischen Provinzstädten angekommen ist, wie er hier von ihren Bürgern erlebt und durchlitten worden ist. Geschichte wird so – wie sich einer der interviewten Veteranen ausdrückte – «von unten her» vermittelt. Nun ist die Rückführung historischer Konflikte auf die persönliche und intime Ebene genau jene Methode, welche auch der Hollywood-Kriegsfilm angewandt hat, und *THE WAR* folgt in gewisser Hinsicht diesem Muster. Doch gerade die Nähe zu den Techniken des Spielfilms macht *THE WAR* so eindrücklich: Wo auf den Geschichtskanälen des Fernsehens das Archivmaterial jeweils nur als vage Illustration dessen dient, was der Historiker im Voice-over erzählt, wird hier das Bildmaterial mindestens so wichtig genommen wie die aufwendigen Einstellungen eines Spielfilms. Zugleich aber sind die authentischen Geschichten gerade auch in ihrer scheinbaren Banalität von einer Art, wie man sie in der Fiktion niemals erzählt bekommt. Damit schert *THE WAR* aus dem Genre des Dokumentarfilms aus und kann doch keinen Moment mit einem Spielfilm verwechselt werden: Eine wahrhaftig einzigartige Annäherung an das wich-



tigste und zugleich unbegreiflichste Ereignis des zwanzigsten Jahrhunderts.

THE WAR USA 2006. Bildformat: 16:9; Sprache: D. Vertrieb: Polyband

## STANDARD OPERATING PROCEDURE

*Errol Morris*, der in *THE FOG OF WAR* *Robert McNamara*, den ehemaligen US-Verteidigungsminister, dazu brachte, in einem langen Monolog die irre Logik des Kalten Krieges aufzudecken, untersucht hier einen ungleich aktuelleren Kriegssirrsinn: Wie konnte es zu den Bildern von *Abu Ghraib* kommen? So fragt die Kamera, und die Soldaten vor ihr geben Auskunft. Erträglicher wird der Schrecken, der aus den berüchtigten Fotos spricht, dadurch nicht. Im Gegenteil: Aus den Erzählungen jener, die für die Bilder verantwortlich sind, wird klar, dass die Fotos von *Abu Ghraib* nur einen Ausschnitt abbilden. Die interviewten Soldaten, darunter auch *Lyndie England*, die auf mehreren der Fotos zu sehen ist, haben den Horror nicht nur selbst veranstaltet – sie haben ihn bereits im Irak vorgefunden, vorgeführt von ihren Vorgesetzten. Der Wahnsinn hatte Methode. Kein Wunder, scheinen manche dieser Soldaten noch heute nicht recht zu begreifen, wie man ihnen etwas übelnehmen kann, das doch eine Standardvorgehensweise war. Indem er diese unangenehme Wahrheit hinter den Bildern aufzeigt, ist *Errol Morris* viel gelungen. Umso enttäuschender, dass er immer wieder Geschehnisse nachstellen lässt, damit gibt er genau jene Skepsis gegenüber dem Bild wieder auf, die er uns eigentlich hatte beibringen wollen.

STANDARD OPERATING PROCEDURE USA 2008. Bildformat: 16:9; Sprachen: E (5.1); Untertitel: D, E. Extras: entfallene Szenen, Audiokommentar. Verleih: Sony Pictures

Johannes Binotto

# Wahr oder Wahn oder beides?

SHUTTER ISLAND von Martin Scorsese



Das Böse lässt Scorsese nicht los. Nicht einfach nur das soziale Übel der amerikanischen Unterwelt. Nein, das Böse, dessen blutige Explosionen er mit der Obsession dessen verfolgt, der mit der Unerlöstheit des Menschen nicht zurande kommt. Diesmal steht nicht eine Explosion, sondern eine Implosion zur Diskussion, die einmal mit der Gewalt einer H-Bombe verglichen wird. Scorsese hat die Metapher aus einem ihm zugesandten Script übernommen, das auf dem 2003 erschienenen Psycho-Horror-Thriller «Shutter Island» des Bostoner Autors Dennis Lehane («Mystic River») basiert und dem er ziemlich getreu folgt.

Überhaupt ist alles im Setting dieses Romans Bild und Metapher, ist Anschauung – und gerade deshalb höchst unzuverlässig in Bezug auf unsere Rezeption der Geschichte: Was für eine Realität lesen, schauen wir? Wessen Wahrnehmung wird hier Bild und Sinnbild? Diese Diskrepanz treibt schon der Roman bald auf die Spitze, der Film mit seinem realistischen Bildanspruch lässt vollends ins Schlingern geraten, was denn hier noch wirklich sei und, wenn man davon ausgehen darf, dass alles schrecklich wirklich ist, in welcher Weise.

US-Marshall Teddy Daniels (*Leonardo DiCaprio* in einer seiner besten, auch Verletzlichkeit zeigenden Rollen) in Begleitung eines ihm bislang unbekanntem Mitarbeiters namens Chuck setzen gerade auf einer Fähre zu der Boston

vorgelagerten Insel Shutter Island über, die eine Anstalt für schwerst geistesgestörte Kriminelle beherbergt. Dort ist eine dreifache Mutter und Kindsmörderin spurlos verschwunden – in der unter Starkstrom stehenden Anlage eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit. Teddy und Chuck ermitteln, wobei allerdings auch private Gründe Teddy antreiben, sich in den drei Blocks der kastellartigen Anlage umzusehen. Er ist Witwer und hat seine Frau Dolores bei einem Brand verloren. Der Brandstifter namens Andrew Laeddis könnte hier sein. So erzählt er es auf der Fähre, von scheinbarer Seekrankheit und bald auch Migräne heimgesucht, seinem freundlichen, smarten Kollegen. Wer ist Andrew Laeddis?

Zentnerschwere Musikakkorde, den in schicksalshafte Dissonanzen gesteigerten Hornstößen einer Schiffshupe vergleichbar (sie werden leitmotivisch im Film immer intimer werden), signalisieren eher den Transfer auf eine Toteninsel denn den Beginn einer polizeilichen Recherche. Und nach der Begegnung mit dem klinischen Direktor des Gefängnisses (*Ben Kingsley*) und der grauen Eminenz der Institution (*Max von Sydow*), der sich, ein deutscher Immigrant, als dessen finsterner Gegenspieler entpuppen wird, ist es um unsere Urteilskraft bald einmal geschehen – die beiden *monstres sacrés* des Kinos sind erstklassig in ihrer Zwielfichtigkeit. Was ist hier los? Irritierende Details wie etwa das umständliche Abschnallen des Dienstwaffengurts durch Teddys

Begleiter Chuck serviert Scorsese natürlich mit präzise gesetzter Beiläufigkeit, aber noch sind wir dankbar um die sympathische diskrete Präsenz, die der stets hervorragende *Mark Ruffalo* ausstrahlt.

Unter dem über Shutter Island heraufziehenden Hurrikan dann geraten alle Koordinaten der Wahrnehmung in Schiefelage und stürzen wie Mikadostäbe übereinander – suggestive Traumszenen in knallbunten oder eisgrauen Farben im superb aufbereiteten Kino-Retro-Look mischen sich ins irre Geschehen ein: Wer treibt sein Spiel mit wem? Welche Realität inszeniert sich hier – jene einer finsternen psychiatrischen Aussenwelt oder einer kranken, paranoiden Innenwelt des von seinen Migräneanfällen und Erinnerungen an eine von Verbrechen überschattete Befreiung des KZ Dachau gepeinigten staatlichen Ermittlers? Geht es um Wahrheit oder Wahn oder beides? Ist Schizophrenie nicht auch – entsetzliche – kreative Wahrheit zum Schutz der Seele? Letzte Fragen. Dabei drohen nun allerdings in Buch wie Film existenzieller Ernst und ins Kraut schiessende Mystery-Thriller-Phantastik zu kollidieren: Die einschlägigen Genre-Versatzstücke – Red-Brick- und Tudorbogen-Architektur, Leuchtturm als Schlüsselmetapher, Friedhof und Jahrhundert-Hurrikan, Nazivergangenheit mit KZ, ein vertracktes Spiel mit Zahlen-Codes und Anagrammen, Rattenrudel und eine Höhlenbewohnerin (*Patricia Clarkson*, die aus jeder Nebenrolle eine Hauptrolle macht) – sie nehmen fast exotisch überhand.

Auch in den düsteren Evokationen von Klinik und Kerker mit geschundenen, nackten Insassen in einer alten Festung aus dem Civil War, die den Film nach anderthalb dichten Stunden vorübergehend abflachen und aus dem unbarmherzigen Takt geraten lässt. Oder ist das vielleicht doch nicht gar so exotisch? Die Geschichte spielt 1954, auf dem Höhepunkt des Kalten Kriegs mit seiner Paranoia vor der kom-

munistischen Weltverschwörung. Institutionen wie diese fiktive auf Shutter Island seien vom HUAC, dem Komitee für unamerikanische Umtriebe, subventioniert worden und pflegten Experimente nach Nazi- und Sowjet-Brauch – behauptet Weltkriegsveteran Teddy. Doch spielt die Geschichte an der Schwelle eines tatsächlichen Epochenwechsels in der Psychiatrie, die von mittelalterlich anmutenden Methoden wie Elektroschocks oder gar Lobotomie neue therapeutische Wege suchte.

Scorsese und sein Filmteam haben sich hier um historische Genauigkeit bemüht, wie immer über den filmgeschichtlichen Fundus einschlägiger Genrefilme («indem wir historische Filme als Vokabular verwendeten», sagt Scorsese). Ebenfalls zugezogen wurden die (lange Zeit verbotenen) Dokumentationen von John Huston über die Kriegstraumata des Zweiten Weltkriegs (*LET THERE BE LIGHT*) und Frederick Wisemans *TITICUT FOLLIES* von 1967 über die berühmte Bridgewater-Klinik in Massachusetts mit ihren entsetzlichen Haftbedingungen. *SHUTTER ISLAND* ist realistischer, als es manchmal den Anschein macht. Und ist vom Ende her ganz und gar hoffnungslos: Die Mächte der Finsternis werden die Oberhand behalten. Das Wort Christi, das in der privaten Klimax zwischen Teddy und seiner Frau in biblischen Worten Erlösung aus dem Off und kaum hörbar verheisst, ist und bleibt bei Scorsese wieder einmal ein Phantom.

Martin Walder

R: Martin Scorsese; B: *Laeta Kalogridis*, nach dem gleichnamigen Roman von Dennis Lehane; K: Robert Richardson; S: *Thelma Schoonmaker*; A: *Dante Ferretti*; Ko: *Sandy Powell*. D (R): *Leonardo DiCaprio* (*Teddy Daniels*), *Mark Ruffalo* (*Chuck Aule*), *Ben Kingsley* (*Dr. Cawley*), *Michelle Williams* (*Dolores*), *Emily Mortimer* (*Rachel Solando*), *Patricia Clarkson* (*Rachel Solando*), *Max von Sydow* (*Dr. Naehring*), *Jackie Earle Haley* (*George Noyce*), *John Carroll Lynch* (*Deputy Warden McPherson*). P: *Paramount Pictures*, *Phoenix Pictures*, *Sikella Productions*, *Appian Way*; Produzent: *Martin Scorsese*, *Mike Medavoy*, *Arnold W. Messer*, *Bradley J. Fischer*. USA 2009. 138 Min. CH-V: *Universal Pictures International*, Zürich



# Kühl beobachtete Mini-Dramen

LOURDES von Jessica Hausner



Viele werden schon abwinken, wenn sie bloss den Namen Lourdes hören. Das ist doch katholische Wundergläubigkeit der naivsten Art, verbunden mit einer Art religiösem Rummelplatz, und auch gläubige Katholiken runzeln dabei skeptisch die Stirn. Der Besuch einer Pilgergruppe im französischen Wallfahrtsort Lourdes klingt wirklich nicht nach einem spannenden Filmstoff. Aber der österreichischen Regisseurin Jessica Hausner gelingt es mit ihrem dritten Spielfilm *LOURDES*, den Zuschauer in den Bann ihrer minimalistischen und doch vielschichtigen Erzählung zu ziehen.

Am Anfang steht ein Blick von oben auf den noch leeren Speisesaal des Hotels, in dem die Pilgergruppe untergebracht ist. Als bald füllt er sich mit den Reiseteilnehmern und ihren Betreuern, ein Behinderter saust mit seinem motorisierten Rollstuhl keck durch die Reihen. Viele der Pilger sind krank und behindert, die Helferinnen und Helfer sitzen bei den Hilfebedürftigen am Tisch. Es herrscht spürbare Befangenheit. Schliesslich ergreift die etwas exzentrische Oberschwester Cécile das Wort und informiert die Reisegruppe

über den Ablauf des nächsten Tages. Wie ein Dokumentarfilm wirkt dieser Anfang. Der Film wird seinen dokumentarischen Duktus auch behalten, wenn man später die Pilger in der berühmten Grotte, bei den ersehnten Waschungen, bei Gebeten und Prozessionen sieht. Aber ganz beiläufig haben sich erzählerische Momente in die Beobachtungen gemischt, und ebenso beiläufig hat sich die an den Rollstuhl gefesselte Christine als Hauptperson herausgestellt. Sie leidet an schwerer Multipler Sklerose und zeichnet sich nicht gerade durch grosse Glaubensstärke aus, hat auch gar nicht die Hoffnung, dass sie in Lourdes geheilt werden könnte, aber die Reise ist eine Abwechslung in ihrem eingeschränkten Leben.

Zwischen den dokumentarischen Anteilen entwickelt sich weniger eine Handlung als eine Reihe von kühl beobachteten Mini-Dramen. Sie sind mit solcher Genauigkeit gezeigt, dass man immer aufmerksam zusieht, obwohl es um ganz einfache Dinge geht: Wie sich die einzelnen Reiseteilnehmer auf die Situation und den sehr speziellen Ort einstellen. Wie mühsam es ist, die gelähmte Christine zu Bett zu bringen,

und wie sie die Fürsorge annimmt. Welche Aufmerksamkeiten sich die einsame Frau Hartl einfallen lässt, um Christine gefällig zu sein. Ob die jungen Freiwilligen des Malteserordens eine Chance bei der hübschen Helferin Maria haben.

Sensibel registriert Jessica Hausners kalkulierte Inszenierung eine untergründige Spannung zwischen der Individualität der einzelnen Personen und ihren in den ritualisierten Abläufen eingenommenen Rollen, wobei die Uniformen der Helfer sie schon äusserlich ihrer Rolle zuweisen. Bezeichnend ist eine Szene, wenn sich die Gruppe für ein Foto aufstellt. Es herrscht eine exakte Anordnung, links stehen die Helferinnen, rechts die Männer vom Malteserorden, dazwischen die von ihnen betreuten Pilger mit den vorne aufgereihten Rollstuhlfahrern. Als das Foto gemacht ist, löst sich diese Ordnung schnell wieder auf. Auch ein Spiel mit den Farben Weiss, Rot und Blau durchzieht den Film. Christines roter Hut und ihre blaue Strickjacke treffen auf das Weiss und Rot der Schwestertracht. Ist es Zufall, dass dies die französischen Nationalfarben sind?

Überraschend ist Christine in der Nacht nach dem Besuch der Grotte wieder in der Lage, sich zu bewegen, zu stehen und zu gehen. Ein Wunder? Der Film lässt das bewusst offen, wie er offen lässt, ob die Heilung dauerhaft sein wird. Man erfährt allerdings nebenbei, dass auch in Lourdes nicht so schnell an ein Wunder geglaubt wird und dass eine spezielle Kommission der Frage ganz bürokratisch nachgeht, tatsächlich hat die Kirche bisher 67 Fälle von etwa 7000 Meldungen als Wunder anerkannt. Jessica Hausner zeigt das Wunder, wenn es eines sein sollte, denkbar nüchtern in einer Art magischem Realismus, der viel der beeindruckenden Kameraarbeit von Martin Gschlacht zu verdanken hat. Als Inspiration hat sie sich auf Carl Theodor Dreyers *ORDET* (1955) bezogen, nicht erstaunlich, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Dreyer nach eigenem Bekunden seinen Film

vor allem gemacht hat, um sich selbst zu beweisen, dass er ein Wunder inszenieren könne, an das die Leute auch glauben könnten. Das Element der Ungerechtigkeit bei einer solchen glücklichen Fügung, wie umgekehrt bei grossem Unglück, ist offensichtlich. Der Film lässt es in der Schwebe, ob es launische Zufälligkeit oder unergründlicher Wille Gottes ist, wenn gerade die nicht sehr gläubige Christine gesund wird und nicht andere, die frommer sind und deren Leid noch grösser ist.

Es stellt sich durchaus als Vorzug des Films heraus, dass Jessica Hausner das Phänomen Lourdes nicht vordergründig kritisch angeht. Sie konnte die Genehmigung erhalten, am Originalschauplatz zu drehen, und zeigt die absurden Züge der organisierten Frömmigkeit, die ein Besucherstrom von rund fünf Millionen im Jahr hervorbringt, mit eher leiser Ironie und mit deutlicher Verbeugung vor Jacques Tati. Das kommt dem Film weit mehr zugute als es eine billige Polemik getan hätte.

Der Film ist in allen Nebenrollen – wie dem hilflosen Pfarrer und zwei als Chor fungierenden Damen – mit österreichischen Schauspielern hervorragend besetzt, und das zurückgenommene Spiel von *Sylvie Testud* ist absolut bewundernswert. Die Schlusszene mit dem fröhlichen Schlager «Felicita» ist ein veritables Meisterstück für eine offene Erzählweise.

Karlheinz Oplustil

Regie, Buch: Jessica Hausner; Kamera: Martin Gschlacht; Schnitt: Karina Ressler; Ausstattung: Katharina Wöppermann; Kostüme: Tanja Hausner; Ton: Uve Haussig. Darsteller (Rolle): Sylvie Testud (Christine), Léa Seydoux (Helferin Maria), Bruno Todeschini (Kuno), Elina Löwensohn (Oberschwester Cécile), Gerhard Liebmann (Pater Nigl), Gillette Barbier (Frau Hartl), Heidi Baratta (Frau Spor), Helga Illich (Frau Olivetti), Hubert Kramar (Herr Olivetti), Linde Prelog (Frau Huber). Produktion: Coop 99, Essential, Parisienne de Production; Martin Gschlacht, Philippe Bober, Susanne Marian. Österreich, Frankreich, Deutschland 2009. 99 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



2



1



3



4



5

## Geprägt vom dokumentarischen Blick Hans-Christian Schmid

Jeder Film ein Debüt. So liesse sich Hans-Christian Schmid's bisheriges Spielfilm-Œuvre überschreiben, wollte man die thematische Vielfalt seines Werkes auf eine prägnante Formel bringen. Mit *STURM* feiert der deutsche Regisseur nun gleich doppelt Premiere: seine erste (überwiegend) englischsprachige Produktion und seinen ersten Ausflug auf das Gelände des Politkinos, irgendwo zwischen Thriller und Drama. Zuvor bewegte sich Schmid in fünf weiteren Spielfilmen in fünf jeweils anderen Regionen.

Mit *NACH FÜNF IM URWALD* gab er 1995 sein Spielfilmdebüt im Kino. Die junge und noch unbekanntere *Franka Potente* spielte darin die siebzehnjährige Jugendliche Anna, die nach einem Streit mit ihrem Vater nach München abhaut, um dort eine Nacht lang den Duft der Grossstadtfreiheit zu atmen, und erkennen muss, dass dieser längst nicht immer so süss ist, wie sie sich das erträumt hatte. Ein wenig ernüchtert, vor allem aber gereift kehrt sie aus einer coolen und oberflächlichen, aufregenden und lieblosen Stadt zurück. Doch nicht nur ihr eigener Horizont hat sich in dieser Nacht erweitert. Auch ihre Eltern, vor allem Annas Vater, haben durch Annas Ausbruch dazugelernt. Der harmonische, generationenverbindende Schluss macht aus *NACH FÜNF IM URWALD* eine liebenswerte Familienkomödie, einen heiteren, dennoch aber auch nachdenklichen Film über das Erwachsenwerden und das Erwachsensein. Das ist gut ge-

meint, schön gespielt und trotzdem oft ein wenig trivial. Einfalllos; allerdings auf eine charmante und für Schmid charakteristische Weise. Denn es sind nicht die üblichen Kinoklischees vom Leben, die man in *NACH FÜNF IM URWALD* wiedererkennt, es ist das Leben selbst. Ein Leben, das einen eben nicht immer vom Hocker reisst, dem es oft an Originalität mangelt und dessen Dramaturgie mitunter austauschbar erscheinen mag, wenn man nicht gerade selbst ein Teil davon ist; oder zumindest das Gefühl hat, man wäre es.

Einen emphatischen Sog zu entwickeln, der auch das Alltägliche in ein cineastisches Abenteuer verwandelt, gelingt Schmid in seinem Erstling noch nicht durchgängig. Etwas, was Schmid's Spielfilme über alle thematischen und atmosphärischen Grenzen hinweg miteinander verbindet, wird jedoch bereits hier sehr deutlich: Sie sind geprägt vom dokumentarischen Blick, den sich der Regisseur während seiner Ausbildung an der Hochschule für Fernsehen und Film HFF in München angeeignet hat. Mögen sie sich bisweilen auch noch so in Genregewänder hüllen, strecken sie sich im Kern doch stets nach der Wirklichkeit aus, nach dem wahren Leben, das ausserhalb der grossen Kinostudios stattfindet.

Das trifft auch dann noch zu, wenn, wie im Hackerthriller *23 – NICHTS IST SO WIE ES SCHEINT* (1998), die Realität aus der subjektiven Sicht des von *August Diehl* mitreissend verkör-



5



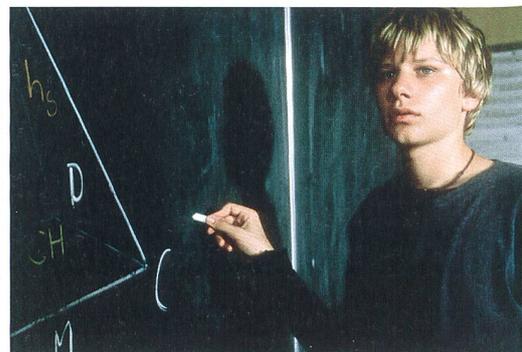
6



7



8



9

1 Fabian Busch und August Diehl in 23 – NICHTS IST SO WIE ES SCHEINT; 2 Franka Potente in NACH FÜNF IM URWALD; 3 NACH FÜNF IM URWALD; 4 Kerry Fox und Anamaria Marinca in STURM; 5 August Diehl in 23 – NICHTS IST SO WIE ES SCHEINT; 6 Zbigniew Zamachowski in LICHTER; 7 Oona Devi Liebich und Robert Stadlober in CRAZY; 8 CRAZY; 9 Robert Stadlober in CRAZY; 10 Maria Simon in LICHTER; 11 REQUIEM

perten Protagonisten zunehmend ins Wanken gerät und zwischen Wirklichkeit und Paranoia nicht mehr eindeutig zu unterscheiden ist. Mit diesem phänomenologischen Wabern frönt Schmid schliesslich keinen postmodernen Spielereien, sondern er beschreibt lediglich, wie schwierig sich die Suche nach der Wirklichkeit mitunter gestaltet, der sich der Film ebenso wie Schmid's Gesamtwerk stets verpflichtet fühlt. Deshalb stellt auch die Handlung von 23, die auf einer wahren Begebenheit beruht, den Plot eines typischen Verschwörungsthrillers auf den Kopf. Denn anders als in Filmen wie *ILLUMINATI*, in denen ein unerschrockener Verfechter der Wahrheit geheime, verborgene Botschaften und Zusammenhänge aufdeckt, verstellen die vielen Zeichen und Hinweise auf Verschwörungen, die der junge, geniale Computerhacker Karl Koch in 23 überall zu entdecken glaubt, nachdem er Robert Anton Wilsons Roman-Trilogie «*Illuminatus!*» gelesen hat, den Blick auf die Wirklichkeit. Schmid inszeniert dieses Dilemma in einerseits rasanten und rauschhaft zerstückelten, andererseits nüchternen, spröden und kargen Bildern.

Von dieser düsteren Atmosphäre ist zwei Jahre später in *CRAZY*, der Verfilmung von Benjamin Leberts gleichnamigem Roman debüt, ebensowenig zu spüren wie von der intensiven Wucht und dem experimentellen, bisweilen fast expressionistischen Erzählstil. Stattdessen knüpft Schmid mit

der recht braven und – auf den ersten Blick – ziemlich konventionellen Coming-of-Age-Komödie an *NACH FÜNF IM URWALD* an und erzählt diesmal von den Nöten und Sorgen eines männlichen Teenagers. Allerdings fällt der von *Robert Stadlober* gespielte halbseitig spastische Internatsprössling Benjamin dann eben doch ein wenig aus dem Rahmen. Wohl auch deshalb passt *CRAZY* nicht so recht in das gängige Genreraster. Aber nicht nur deshalb. Im Vergleich zu Teenie-Komödien der Marke *AMERICAN PIE* ist vor allem die psychologische Perspektive, aus der Schmid erzählt, ungewöhnlich. Zwar gibt es auch bei ihm die unvermeidlichen schlüpfrigen Szenen einer männlichen (Kino-)Jugend. Sei es beim Besuch in der Rotlicht-Bar oder wenn die Jungs beim «Kekswichsen» gegeneinander antreten. Anstatt aber den pubertären Spass kumpelhaft zu zelebrieren, hält Schmid in diesen Momenten Distanz und entlarvt mit einem einfühlsamen, unaufgeregten Kameraauge die unsicheren Kinder hinter den polternden Posen. Nicht Handlung oder Zoten stehen bei *CRAZY* im Vordergrund, sondern glaubhafte Charaktere. Nicht Mitfeiern, sondern Mitfühlen. Bei Schmid ist das Leben eben keine einzige grosse Frat-Party; schön sein kann es trotzdem.

Weil es das aber nicht immer ist, wollen es auch Schmid's Filme nicht ständig sein. Im Episodenfilm *LICHTER* (2003) wendet sich der Filmemacher, der stets auch an den Drehbüchern seiner Spielfilme mitwirkt (bei 23, *CRAZY* und *LICHTER* in Zusam-



10



1



2

11

menarbeit mit *Michael Gutmann*), den Verlierern der Gesellschaft zu, die er mit einer intimen Handkamera und grobkörnigen Bildern aus dem Abseits der Hochglanzmoderne ins Zentrum seines Erzählens rückt. Seine ukrainischen Flüchtlinge, die auf dem Weg, der sie nach Berlin und damit ans Ziel ihrer Wohlstandsträume führen soll, von Schlepperbanden in die Irre geführt werden und auch sonst von einem Unglück ins nächste taumeln, erinnern an *Andreas Dresens NACHTGESTALTEN* (1999), auch weil Schmid wie Dresen seine Verlierer nicht zu Losern abstempelt. Zärtlich, ohne dabei zu verklären, setzt Schmid nicht nur die Nacht, die seine Protagonisten umgibt, in Szene, sondern eben auch jene Lichter, nach denen sie sich sehnen und von denen immerhin einzelne Hoffnungsschimmer auch ihren Alltag erhellen. Auf stille, tiefgründige Weise ist dann *LICHTER* doch auch wieder ein richtig schöner Film. Obwohl er wehtut. Hart an der Wirklichkeit entwirft der gelernte Dokumentarfilmer ein einfühlsames Gesellschaftsportrait von poetischem Realismus.

Der aufklärerische Impetus, der sich hinter einer solchen sozialnahen Darstellung verbirgt, kommt in *REQUIEM* (2005) besonders deutlich zum Tragen. Wie *23* basiert auch *REQUIEM* auf einer wahren Begebenheit. Und wie in *23* nutzt Schmid in *REQUIEM* die Historie als dramaturgischen Steinbruch für ein eigenständiges fiktionales Gebäude. Dass dieses auf einem rationalen Fundament gebaut ist, daran lässt Schmid's sozialpsycho-

logische Interpretation des Todes von Anneliese Michel keinen Zweifel. Michel starb im Juli 1976 im fränkischen Klingenberg, nachdem zwei katholische Priester den Grossen Exorzismus an ihr vollzogen hatten, weil sie angeblich vom Teufel besessen gewesen sei. Die streng katholisch erzogene Dreiundzwanzigjährige war bei ihrem Tod bis auf 31 Kilogramm abgemagert, weshalb später ein Gericht Eltern und Priester wegen fahrlässiger Tötung durch Unterlassung zu Bewährungsstrafen verurteilte. Schmid schliesst sich diesem Urteil weitgehend an, auch wenn er Anneliese Michel aus Klingenberg zu Michaela Klingler anagrammiert. Der im katholischen Wallfahrtsort Altötting geborene Filmemacher beschreibt seine Heldin als Opfer einer lebensfeindlichen, autoritären Erziehung, als junge Frau, die den Druck, den Gesellschaft, Kirche und Familie auf sie ausüben, internalisiert und von innen daran zerbricht. *Sandra Hüller* verkörpert diese zwischen sinnlichen Sehnsüchten, Lebenslust, Lebensangst und Schuldgefühlen, zwischen Teufelsfratze und scheuem Lächeln zerrissene Frau so lebendig, so leibhaftig, dass sie der aufwühlenden Psychostudie zu jeder Zeit ihren Stempel aufdrückt, ohne dabei zu überspielen.

Nur wenige Monate bevor Schmid *REQUIEM* auf der Berlinale 2006 präsentierte, hatte sich der Spielfilm *THE EXORCISM OF EMILY ROSE* demselben Fall gewidmet. Dem Beraterteam der US-Produktion gehörte auch die Kulturanthropologin Felicitas

2



1



3



2



4



2



5



6



7

1 STURM; 2 Sandra Hüller in REQUIEM; 3 Anamaria Marinca in STURM; 4 Maria Simon und August Diehl in LICHTER; 5 Sandra Hüller und Burghart Klausner in REQUIEM; 6 Dreharbeiten zu DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT; 7 bei den Dreharbeiten zu REQUIEM

D. Goodman an, die sich intensiv mit dem Fall Michel beschäftigt und auch ein Buch dazu publiziert hatte. Bezeichnenderweise jedoch schlug Regisseur Scott Derrickson einen deutlich anderen Weg ein als Schmid. Im Laufe des im Film eröffneten Gerichtsverfahrens gegen den Pfarrer, der den Exorzismus an Anneliese Michels US-amerikanischem Alter Ego, Emily Rose, durchführte, kommen seiner bis dahin streng wissenschaftsgläubigen Anwältin allmählich Zweifel an den rein rationalen, psychologischen Deutungen des Falles. Während Schmid also konsequent entmythologisiert, schafft Derrickson Raum für mögliche Remythologisierungen und transzendente Wirklichkeitsbilder. Hier trennt sich Schmid aufgekärtes, anti-romantisches Kino markant von dessen fantastischer, mystischer und mythischer Spielart. Schmid's Œuvre reicht bis an die Grenzen dessen, was Verstand und Herz erfassen. Nicht jedoch darüber hinaus.

In STURM lässt sich Schmid seinen bodenständigen Realismus auch vom Genre des Politthrillers und dessen dramaturgischen Gewohnheiten nicht austreiben. Allerdings dominiert hier der sozialkritische, politische Blick von Aussen wieder über die Innenschau, weshalb es diesmal – trotz guter Hauptdarsteller – nach Franka Potente, August Diehl und Sandra Hüller keine von Schmid entdeckte neue Schauspieltalente zu feiern gibt.

Im Mittelpunkt von STURM steht eine Anklägerin am Kriegsverbrechertribunal in Den Haag, dem Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien. Die von Kerry Fox glaubwürdig verkörperte Hannah Maynard ermittelt gegen Goran Duric, einen ehemaligen Befehlshaber der jugoslawischen Armee. Doch ihre Beweisführung bricht in sich zusammen, als ihr Hauptbelastungszeuge der Falschaussage überführt wird und sich kurz darauf das Leben nimmt. Die Anklage droht zu scheitern, bis Hannah auf dem Begräbnis des Zeugen dessen Schwester Mira Arendt (*Anamaria Marinca*) begegnet und herausfindet, dass es sich bei ihr um ein Opfer Durics handelt. Mira wurde von Durics Einheit in ein Vergewaltigungscamp verschleppt, worüber sie jahrelang geschwiegen hat; auch ihrem Mann gegenüber. Jetzt will sie endlich aussagen, doch genau das versuchen die Täter von damals mit aller Macht, die sie noch immer haben, zu verhindern. Sie bedrohen Mira, verfolgen sie, versuchen, sie einzuschüchtern. Dennoch gelingt es Hannah Maynard, Mira mithilfe eines Zeugenschutzprogrammes zu einer Aussage zu bewegen. Schliesslich aber soll diese aufgrund fragwürdiger Absprachen hinter den Kulissen doch noch verhindert werden. Und das ausgerechnet von Maynards eigenen Leuten.

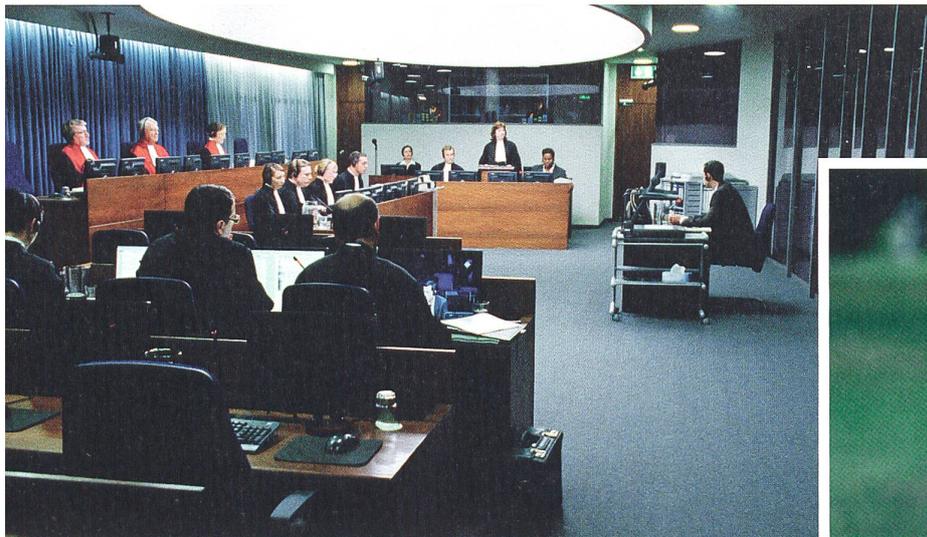
Mit STURM hat Schmid als Spielfilmregisseur zum ersten Mal (beinahe) vollständig deutschen Boden verlassen – der Bezug zum Produktionsland Deutschland wird hier nur noch be-

helfsmässig aufrecht erhalten (Mia lebt dort mit ihrem deutschen Mann) – und jenen internationalen Blickwinkel eingenommen, der sich schon in LICHTER andeutete und auch Schmid's jüngsten Dokumentarfilm, DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT (2009), prägt. STURM ist die erste überwiegend englischsprachige Produktion, die Schmid inszenierte, und markiert damit einen weiteren Schritt in seiner Entwicklung vom bayrischen zum internationalen Filmemacher, vom kleinen zum grossen Kino, ohne dass er aber auf diesem Wege seine aus dem Dokumentarfilm entlehnten Prinzipien wie die differenzierte Charakterbeschreibung oder den intimen (Hand-)Kamerablick aufgegeben hätte.

Während bei Schmid selbst der Wechsel von der einen in die andere Sprache keinen Identitätsverlust bewirkt, ist bei seinen Filmfiguren das ganz anders. Gleich zu Beginn von STURM durchbricht die Frau des gesuchten mutmasslichen Kriegsverbrechers Duric das familiäre Idyll mit den ausgelassen am Strand spielenden Kindern mit einem harschen «Sprich Spanisch!» Später, als Mira von einer Zeugenbegleiterin in ein gesichertes Hotel geführt wird, wo sie auf den Tag ihrer Aussage warten soll, wird ihr eindringlich eingeschärft: «Sprechen Sie nicht in Ihrer Muttersprache!» Diese Sprachversagung symbolisiert eine verdrängte, unaufgearbeitete Vergangenheit, der sich Mia aus tiefster persönlichen, therapeutischen Beweggründen stellen

möchte, ja stellen muss, indem sie ihr langjähriges Schweigen bricht und die erlittenen Erniedrigungen endlich in Worte fasst. Es sind die vielen individuellen Geschichten wie diejenige Mias, die hier als Fundament einer historischen Vergangenheitsbewältigung erahnbar werden. Das, so suggeriert Schmid's Film, ist es, worauf es in Den Haag zuallererst ankommt: den Opfern ihre Stimmen zurückzugeben, ihnen zuzuhören. Doch ausgerechnet dieses Recht droht ihnen in STURM durch opportunistisches Geschacher und bürokratische Routine versagt zu werden.

Auf der Folie eines packenden, internationalen Politthrillers lässt sich Schmid's in den Hauptrollen überzeugend, in den Nebenrollen bisweilen etwas unglücklich besetzter Film auch als Appell für eine stärkere Unterstützung des mit viel zu geringen Ressourcen ausgestatteten Tribunals lesen, dessen Arbeit spätestens mit Abschluss des Berufungsverfahrens im Prozess gegen Radovan Karadžić im Februar 2014 beendet werden soll. Im Zwiespalt zwischen individueller Wahrheitsfindung und politischem Pragmatismus schlägt sich STURM unmittelbar auf die Seite der Einzelnen. So finden zumindest in Schmid's Film die kleinen Leute, die Opfer im grossen Spiel der Macht, doch noch Gehör. Im Bemühen um eine authentische Darstellung des Geschehens greift Schmid dabei auf formale Mittel zurück, die vor «Dogma 95» noch vor allem mit Dokumentationen assoziiert wurden – wacklige Handkamerabewegungen, ruckartige Zooms



1



2



4



5



3

1 STURM; 2 Anamaria Marinca und Kerry Fox in STURM; 3 DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT; 4 Reinout Bussemaker und Kerry Fox in STURM; 5 Kerry Fox in STURM; 6 bei den Dreharbeiten zu STURM

–, sich mittlerweile aber als Darstellungsmittel von Authentizität im Spielfilm etabliert haben. Die Stärke Schmidts ist es, diesen Stil nicht als formalistisches Blendwerk einzusetzen, sondern mit seiner Hilfe emotionale Nähe und damit auch die nötige Empathie zu erzeugen, um dringliche politische Fragen glaubhaft aufzuwerfen.

Aus anachronistischer Perspektive wäre STURM damit formal dokumentarischer als DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT – der erste Dokumentarfilm, bei dem Schmid seit seiner Abschlussarbeit an der HFF Regie führte – mit seiner viel ruhigeren, stabileren Kamera, die in beiden Fällen vom polnischen Kameramann Bogumil Godfrejow geführt wird, der 2002 mit dem Kurzfilm MESKA SPRAWA für einen Oscar nominiert wurde und mit dem Schmid seit LICHTER zusammenarbeitet. Ein Vergleich der beiden Filme verdeutlicht jedoch, was eine typisch dokumentarische Erzählweise heute von einer typisch fiktionalen unterscheidet: das Erzähltempo. Schon die Titel der beiden Filme deuten ihre unterschiedlichen Einstellungslängen an: den schnellen Schnitten in STURM setzt Schmid in DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT eine ruhigere, kontemplativere Montage entgegen. Dort, wo sich der Spielfilmregisseur mitten in das dramatische Geschehen hineinphantasiert, zieht sich der Dokumentarfilmer zurück, verwandelt sich in einen Zuschauer und Zuhörer.

Das, was ihm die Protagonisten in DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT erzählen, erinnert in manchem an STURM: es gibt internationale Verflechtungen, also auch internationale Schauplätze globalisierter Ungerechtigkeiten. Zu Wort kommen vor allem die Mitarbeiterinnen der deutschen Wäscherei «Fliegel», die in einer polnischen Grenzstadt die Laken derjenigen Berliner Luxushotels reinigt, in denen auch die Stars der Berlinale unterkommen und die Pressekonferenzen stattfanden, auf denen Schmid im letzten Jahr seine beiden Filme vorstellte. Die polnischen «Fliegel»-Arbeiter schufteten in einem straffen Schichtsystem mit unbezahlten Überstunden für einen Lohn, der so niedrig ist, dass er ihnen kaum ein Auskommen sichert. Indem er sich Zeit lässt und sich im Grunde auf zwei Familien beschränkt, gelingt es Schmid einen glaubhaften Eindruck von ihrem Alltag zu vermitteln. Die erzählerische Distanz, aus der heraus das geschieht, führt jedoch dazu, dass die politische Botschaft hier weniger dringlich ausfällt als in STURM. In beiden Filmen sind es die Dialoge, die einen Zusammenhang herstellen und politische Dimensionen offenlegen. In STURM hat Schmid diese gemeinsam mit Co-Autor Bernd Lange entworfen. Im Dokumentarfilm lässt er die Protagonisten für sich selbst sprechen. Die zynischen Aussagen von «Fliegel»-Chef Wiesemann, mit denen dieser die Niedriglöhne rechtfertigt («Einer ist mit 2000 oder 1500 Zloty glücklich, ein anderer nicht mit 5000 Eu-



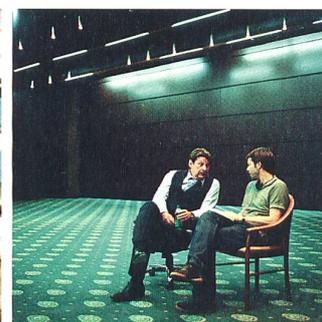
3



3



3



6

3

ro.»), lassen erkennen, welche Position Schmid bezieht. Solche Statements bleiben aber die Ausnahme. Die Stärke von STURM ist, dass der Spielfilm die nötige Empathie erzeugt, um brisante politische Fragen aufzuwerfen. Die Schwäche von DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT, dass er es aus einer formal zu sauberen Zurückhaltung heraus versäumt, manch grundlegende Fragen zu stellen. Wie zum Beispiel die, weshalb es den Betreibern und Gästen von Luxushotels scheinbar nicht zugemutet werden kann, ihre schmutzige Wäsche zu einem fairen Preis waschen zu lassen.

Mit STURM und DIE WUNDERSAME WELT DER WASCHKRAFT datieren das erste Mal zwei Filme, bei denen Hans-Christian Schmid Regie führte, auf dasselbe Jahr. Davor hatte er in zwölf Jahren gerade mal fünf Spielfilme inszeniert. Ein Vielfilmer war Schmid bislang also nicht. Möglicherweise ändert sich das jedoch nun, nachdem er als Regisseur mit STURM einen ersten Schritt hinein in die internationalen Kinoproduktion getan hat. Als Produzent ist er mit der Produktionsfirma «23/5 Filmproduktion», mit der er auch Robert Thalheims AM ENDE KOMMEN TOURISTEN (2007) co-produzierte, derzeit ausserdem am französischen Spielfilm LA LISIÈRE beteiligt. Denkt man diese Entwicklung weiter, wäre Schmid, der in seinem bisherigen Werk Stilelemente der «Dogma 95»-Filme ganz selbstverständlich neben die Hollywoods stellte, dokumentarische Nähe mit

fiktionaler Perspektive verband und sich gleichermassen selbstbewusst aus dem Fundus von Arthouse- und Unterhaltungskino bediente, durchaus zuzutrauen, das zu meistern, woran so viele immer wieder scheitern: internationales Genrekinos mit europäischer Note.

Stefan Volk

STURM (STORM)

Stab

Regie: Hans-Christian Schmid; Buch: Bernd Lange, Hans-Christian Schmid; Kamera: Bogumil Godrejów; Schnitt: Hansjörg Weissbrich; Production Design: Christian M. Goldbeck; Kostüme: Steffi Bruhn; Musik: The Notwist; Ton: Patrick Veigel

Darsteller (Rolle)

Kerry Fox (Hannah Maynard), Anamaria Marinca (Mira Arendt), Stephen Dillane (Keith Haywood), Rolf Lassgård (Jonas Dahlberg), Alexander Fehling (Patrick Färber), Tarik Filipovic (Mladen Banovic), Kresimir Mikic (Alen Hajdarevic), Steven Scharf (Jan Arendt), Joel Eisenblätter (Simon Arendt), Jesper Christensen (Antony Weber), Reinout Bussemaker (Carl Mathijssen), Drazen Kuhn (Goran Duric), Leon Lucev (Milorad Alic)

Produktion, Verleih

23/5 Filmproduktion in Co-Produktion mit Zentropa International Köln, Zentropa Entertainment Berlin, Zentropa Entertainments 5, Zentropa International Netherlands, IDTV, Film i Väst, SWR, Arte, WDR, BR; Produzenten: Britta Knöllner, Hans-Christian Schmid, Marie Cecilie Gade, Bettina Brokemper, Frans von Gestel, Jeroen Beker. Deutschland, Dänemark, Niederlande 2009. Farbe, Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Cineworx, Basel; D-Verleih: Piffel Medien, Berlin

# VOM JUCHZEN

GESÄNGEN

echoes of home

heimatklänge



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

[www.srgssrideesuisse.ch](http://www.srgssrideesuisse.ch)

SRG SSR **idée suisse**

# Erziehung des Herzens

AN EDUCATION von Lone Scherfig



Wir befinden uns im London des Jahres 1961. Die «Swinging Sixties» und alles, was sie an Freiheit, Aufbruch und Hedonismus mit sich bringen werden, sind noch einige Jahre entfernt. England kämpft noch mit den Folgen des Zweiten Weltkriegs. Eine Atmosphäre des Restaurativen und Konformen liegt in der Luft. Die sechzehnjährige Jenny, mit Abstand die beste Schülerin in ihrer Klasse, ahnt jedenfalls, dass es da draussen noch etwas Aufregenderes geben muss als das ereignislose Leben im Londoner Stadtteil Twickenham. Sie träumt von Erfolg und Glamour, von Mode und Kultur, von Genuss und langen Nächten. Gelegentlich wirft sie in Unterhaltungen ihr Schulfranzösisch ein, zur Irritierung ihrer Gesprächspartner. Jenny mag in Twickenham wohnen, doch ihr Kopf ist längst woanders – in Paris, jenem Sehnsuchtsort, an dem sich alle Träume, von der Liebe vor allem, erfüllen sollen.

Die dänische Regisseurin Lone Scherfig, bekannt durch *ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER* und *WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF*, spürt – unterstützt von Production Designer *Andrew McAlpine*, Kostüm-Designerin *Odile Dicks-Mirreux* und Komponist *Paul Englishby* – dem kulturellen Klima jener Jahre genau nach. Aufmerksam haben sich die Filmemacher jedem Detail bezüglich Aussehen, Musik und Haltung gewidmet. Scherfigs neuer Film beruht auf den Erinnerungen der britischen Journalistin *Lynn Barber*, die *Nick Hornby*, bekannt durch seine literarischen Vorlagen zu *ABOUT A BOY* und *HIGH FIDELITY*, zu einem ebenso amüsanten wie intelligenten Drehbuch verdichtete. Sensibel beschreibt er das Innenleben eines Teenagers, der – gefangen in einem bürgerlichen Elternhaus und gebremst in einer strengen Mädchenschule – die Ketten abwerfen will und nach Erfahrungen giert.

Und dann kommt er: David, mehr als doppelt so alt wie Jenny, charmant, aufmerksam, zuvorkommend, attraktiv, gebildet, amüsant. Und er weiss, wie man einer Frau den Hof macht. Er sieht Jenny mit ihrem Cello-Kasten an der Bushaltestelle stehen, es regnet Bindfäden, und weil man ein junges Mädchen nicht einfach so in sein Auto lässt, verstaut er wenigstens das Cello in seinem teuren Bristol und fährt im Schrittempo neben Jenny her. Sie reden über klassische Musik, er verabschiedet sich artig vor dem Haus, er läuft ihr Tage später wie zufällig wieder über den Weg. Und dann öffnet David, begleitet von seinen Freunden Danny und der wunderschönen, aber erschreckend oberflächlichen Helen, Jenny die Tür zur grossen, weiten Welt: Ausflüge, Theater, Konzerte, edle Restaurants und angesagte Jazz-Clubs. Mit einem Mal hat Jenny das Gefühl, dass das angestrebte Studium in Oxford gar nicht nötig ist, um sich den schönen Dingen des Lebens zu widmen.

## «Sie sind so diszipliniert, diese britischen Schauspieler»

Gespräch mit Lone Scherfig

Und was sagen Jennys Eltern zu alledem? Jack und Marjorie gehören der Mittelklasse an. Sie sind weder reich noch gebildet. Ihre Tochter lieben sie so sehr, dass sie sie am liebsten in Watte packen und vor allem Übel beschützen würden. Und wenn es mit Oxford nicht klappen sollte, könne sie ja immer noch heiraten, so Jack. *Alfred Molina*, die komischste Figur des Films, spielt den Vater als lauten, engstirnigen Kulturbanausen, für den noch nicht einmal eine Busfahrt ins Westend infrage kommt. In seiner Naivität lässt er sich von David ordentlich einseifen: So ein netter, wohlzogener und weltgewandter Mann wird doch nichts Unangemessenes von seiner Tochter wollen ...

*Peter Sarsgaard* hingegen verleiht seiner Figur eine bewundernswürdige Ambivalenz. Fast scheint es, als würden sich Davids Vorzüge in der Darstellung Sarsgaards widersprechen oder gegenseitig aufheben. Sein Lächeln ist sowohl gewinnend als auch kalt, sein forsches Selbstbewusstsein scheint immer auch etwas überdecken zu wollen. Schüchternheit? Verlegenheit? Eine Schwäche gar? Und dann diese Augen, die das Gegenüber ein wenig zu lange und zu genau ansehen, um noch freundlich wirken zu können. So löst sein Charakter von Beginn an, trotz des Charmes und des Humors, eine beunruhigende Unsicherheit aus. Davids Geheimnis, das später gelüftet wird, und die Feigheit, mit der er sich seiner Verantwortung entzieht, kommen darum nicht mehr überraschend.

Als Gegengewicht zu David fungiert Jennys Lehrerin, gespielt von *Olivia Williams*. Sie fühlt, wie ihr Jenny zu entgleiten droht, und pocht in kurzen, konzis geschriebenen Dialogen noch einmal auf die Bedeutung der Bildung – auch wenn am Ende nur eine einsame, gleichwohl hervorragende Schullehrerin wie sie selbst dabei herauskommt. Etwas Tragisches umweht diese Figur, die mit streng zurückgekämmten Haaren und grosser Horn-

brille das Leben abzuwehren scheint. Doch Williams Schönheit scheint immer wieder durch diesen Panzer. Diese Lehrerin hat sich für das Richtige entschieden. Sie ist im Reinen mit sich.

Doch dies ist gar nicht die Bildung, die der Filmtitel meint. Jenny durchläuft eine Erziehung des Herzens, bei der Luxushotels, die Bewertung von Antiquitäten und die Kenntnis von Bergman-Filmen genauso zur Bildung gehören wie – endlich! – ein Wochenende in Paris, wo sie ihre Jungfräulichkeit verliert. Erst durch diese Erfahrungen ist sie in der Lage, am Schluss die richtige Entscheidung für ihre Zukunft zu treffen.

Und jetzt ist es endlich Zeit, von der Hauptdarstellerin zu sprechen. *Carey Mulligan*, zur Drehzeit zweiundzwanzig Jahre alt, überzeugt als neugierige Sechzehnjährige, die es gar nicht abwarten kann, das Leben kennenzulernen. Keine kühle Schönheit, aber hübsch, gewinnt sie die Menschen durch Charme und Natürlichkeit. Sie strahlt, sie glüht, sie leuchtet. Und wenn sie mit hochgesteckten Haaren auf den Boulevards von Paris spazieren geht, erinnert sie für einen kurzen Moment an Audrey Hepburn und *SABRINA*. Auch sie kam verändert von der Seine zurück.

### Michael Ranze

#### Stab

Regie: Lone Scherfig; Buch: Nick Hornby; Kamera: John de Borman; Schnitt: Barney Pilling; Ausstattung: Andrew McAlpine; Kostüme: Odile Dicks-Mireaux; Musik: Paul Englishby

#### Darsteller (Rolle)

Carey Mulligan (Jenny), Peter Sarsgaard (David), Alfred Molina (Jack, Jennys Vater), Emma Thompson (Schulleiterin), Cara Seymour (Marjorie, Jennys Mutter), Dominic Cooper (Dany), Rosamund Pike (Helen), Matthew Beard (Graham), Olivia Williams (Miss Stubbs), Sally Hawkins (Sarah)

#### Produktion, Verleih

Endgame Entertainment, BBC Films; Produzentinnen: Finola Dwyer, Amanda Posey. Grossbritannien 2009. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich

**FILMBULLETTIN** Warum haben Sie AN EDUCATION 2009 nicht dem Wettbewerb der Berlinale angeboten und sich stattdessen mit dem kleineren Sundance-Festival begnügt?

**LONE SCHERFIG** Ich wollte ursprünglich, dass mein Film in Berlin herauskommt. Aber meine amerikanischen Geldgeber fanden, dass Sundance dem Film besser täte. Sie hatten recht. Ich war vorher noch nie dort. Das ist ein wunderbares Festival, auf seine Art. Lauter Filmliebhaber, die sich in einer Idylle mitten im Schnee versammeln. Der Film hat den Zuschauerpreis gewonnen, was bedeutet, dass er eine gute Plattform in Amerika haben wird. Schwer zu sagen, was in Berlin passiert wäre. Mir scheint, es gibt eine Tradition in Berlin, dass die Filme schewergewichtiger sein sollen. Bei ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER sprach jeder über die Komödie. Ich machte mir derweil Sorgen: hält er die grosse Leinwand aus, ist er zu leicht, werden sie die verschiedenen Ebenen des Films entdecken? Ich habe das Gefühl, dass die Leute weniger kritisch mit den Filmen umgehen, die nicht im Wettbewerb laufen. Ich habe das auch mit WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF erlebt, der lief ebenfalls im Berlinale Spezial.

**FILMBULLETTIN** Kannten Sie die Arbeit von Nick Hornby?

**LONE SCHERFIG** Ja, ich habe seine Bücher schon vorher gelesen. Wir haben zufällig die gleiche Agentin, dadurch habe ich von dem Filmprojekt erfahren und mich um die Regie beworben. Es ist ein brillantes minimalistisches Drehbuch. Es lässt dem Regisseur genügend Platz. Der Film ist dem Buch sehr nahe. Ich wollte ihn nicht mit einer spürbaren Regie überladen. Als Romanautor vertraut Nick Hornby darauf, dass der Leser die Summe zieht, dass der Leser die Visualität hinzufügt. Ich hatte deshalb viel Spielraum, mir zu überlegen: warum sind sie da, was tun sie da, wie sehen sie aus, wie reagieren sie?





Insgesamt ist es schwieriger, weil man herausfinden muss, was da überhaupt passiert.

**FILMBULLETIN** Haben Sie noch während des Films am Buch gearbeitet?

**LONE SCHERFIG** Wir haben hie und da etwas geändert. Nick war ständig erreichbar, hat sich aber nie eingemischt. Er kennt England natürlich besser als ich, vor allem die Musik. Da hat er gute Vorschläge gemacht.

**FILMBULLETIN** Wie haben Sie Ihre Hauptdarstellerin *Carey Mulligan* gefunden?

**LONE SCHERFIG** Ich habe Unmengen von DVDs über Mädchen gesehen. Sie war von Anfang an meine erste Wahl. Jemand hatte Zweifel, ob sie nicht zu jung wäre. Aber sie hat es gespielt, wir wussten nur nicht, wie gut sie wirklich war. Ich habe dann mit ihr geprobt, obwohl ich nicht Schauspielerin bin. Es war rührend. Sie hat einen leichten Zugang zu einer grossen Palette von Gefühlen. Ich habe nie an ihr gezweifelt. Sie hat sogar noch die anderen Schauspieler beflügelt und nicht umgekehrt, wie wir erwarteten. Ich wollte sehen, wie weit man mit ihr gehen kann, ohne die Figur zu verraten. Sie sollte ja das gleiche Mädchen bleiben, auch wenn sie ganz anders aussieht.

**FILMBULLETIN** Wie war die Arbeit mit *Peter Sarsgaard*?

**LONE SCHERFIG** Ich konnte ihn – mit meinem miserablen Englisch – wenig unterstützen. Ich konnte nur aufpassen, dass er nicht übertreibt, dass er nicht mehr wahrhaftig wirkt. Es ist eine schwierige Rolle, denn er lügt wie gedruckt, den ganzen Film über. Er lügt so, dass man es nicht merkt, und es soll es auch keiner merken. Sonst wäre es langweilig geworden, wenn man es gleich gemerkt hätte. Trotzdem muss es später plausibel aussehen, dass er Geheimnisse hat. Er hatte das vollkommen unter Kontrolle. Er hatte auch sehr gute Ideen, wie man mit einem so jungen Mädchen umgehen könne. Das

Kindliche und die Angst, mit ihr Sex zu haben, das hat Peter in den Film hineingetragen. Im Buch steht nur: Komm, wir nennen uns Minnie und Bobbelop. Ich hatte von David das Gefühl, dass er ein Mann ist, der nicht anders kann, der so unreif ist. Sexualität ist die einzige Seite an ihm, wo er nicht höflich, intelligent und glatt ist. Das macht den Film reicher, denn er ist nicht einfach ein Mann, der sich in ein Schulmädchen verliebt.

**FILMBULLETIN** Geht auch die Szene mit der Banane auf Sarsgaards Konto?

**LONE SCHERFIG** Nicht die, wo die beiden ins andere Zimmer gehen, wenn sie die Banane in der Hand hält und Zimmermädchen spielt. Das war Careys Idee. Es löst die Spannung. Und es hat sich so zugetragen, es steht so im Tagebuch von Lynn Barber. Der echte David hatte den Vorschlag mit der Banane gemacht.

**FILMBULLETIN** Wie schwierig ist es, einen gehaltvollen leichten Film zu machen?

**LONE SCHERFIG** Theoretisch muss ein Film auch funktionieren, wenn man den Humor überhaupt nicht sieht. Die Geschichte allein muss den Humor herüberbringen. Man darf nichts hineinbringen, nur weil es komisch ist. Da bin ich nicht so konsequent. Graham, der Schulfreund, ist so eine Figur. Humor ist eine sehr tiefhängende Frucht, man darf nicht zuviel davon pflücken. Man muss sicher sein, dass es im Kontext funktioniert. Ich bin es auch Nick schuldig, dass der Humor nicht offensichtlich ist. Ich habe auch *comedy*, sehr schnelle Komödien, gemacht, aber das gefällt mir eigentlich nicht. Die dänische Presse fragt immer wieder, warum ich mich nicht traue, eine Tragödie zu drehen. Ich finde es einfach toll, wenn die Leute lachen. Doch wenn man mich fragt, welche Filme ich am liebsten mag, antworte ich: Tragödien. Filme von Michael Haneke zum Beispiel. Aber ich mache lieber etwas, wo ich mich etwas sicherer fühle.

**FILMBULLETIN** Was ist mit den Judenwitzen? In Deutschland kommen die ja gar nicht gut an.

**LONE SCHERFIG** Ich war überrascht, dass soviel gelacht wurde. Es gehört zu den Sechzigern, England war damals sehr antisemitisch. Ich wollte sichergehen, dass nicht der Film antisemitisch wird, sondern die Figuren. Es ist Angst. Nicht bei der Direktorin, da hat Nick etwas übertrieben. Aber beim Vater. Es ist Teil der Angst vor der Zukunft, vor der Vergangenheit, vor allem Fremden. Und es ist eine Klassenangelegenheit. Es geht auch darum, dass da jemand hereinkommt, der einer höheren Klasse angehört. Ein sehr britisches Phänomen. Im Buch gab es noch mehr Judenwitze. Wir haben aber auch überlegt, ob wir sie ganz weglassen. Die Geschichte hätte auch ohne das funktioniert. Der echte David war Jude. Und er sagt im Film als erstes, dass er Jude sei. Er ist ein Aussenseiter. Es gehört so sehr zu seiner Figur, dass wir es nicht weglassen wollten. Unter den Produzenten gab es einige mit jüdischem Hintergrund, allein deshalb kam das Thema immer wieder auf.

**FILMBULLETIN** Und die Zusammenarbeit mit *Alfred Molina*?

**LONE SCHERFIG** Wie mit Peter Sarsgaard möchte ich auch mit ihm unbedingt wieder arbeiten. Ein grosser, warmherziger, sehr musikalischer Italiener mit einem makellosen Timing. Er tut alles dafür, dass alle glücklich sind. Sie sind so diszipliniert, diese britischen Schauspieler! Ich fordere sie immer auf zu improvisieren, aber sie wollen einfach nicht. Bei *Emma Thompson*, die selbst Autorin ist, ist es etwas anders. Ich hätte sie als Direktorin auch gern mit *Alfred Molina*, dem Vater, zusammengebracht, aber für das Verständnis der Story war dies nicht notwendig.

Das Gespräch mit Lone Scherfig führte Marli Feldvoss



## EYES WIDE OPEN

### Haim Tabakman

Es regnet in Strömen, als Aaron den Metzgerladen seines Vaters nach dessen Tod endlich wieder in Beschlag nimmt: Er räumt das verdorbene Fleisch weg, hängt einen Zettel ans Fenster, dass er einen Mitarbeiter sucht, und wartet dann auf Kundschaft. Das Geschäft liegt im orthodoxen Viertel Jerusalems – und dem Kanon der Strenggläubigen hat Aaron auch sein Leben untergeordnet: Er ist Oberhaupt einer vielköpfigen Familie, diskutiert im Freundeskreis den Talmud und führt als angesehenes Mitglied der Gemeinde ein geordnetes Leben.

Zumindest bis zu dem Tag, als Ezri seine Wege kreuzt. Der junge Student ist in Jerusalem gestrandet und findet bei Aaron Arbeit und ein Bett in der Kammer oberhalb des Geschäfts. In dem fortan geteilten Alltag im grün-grau-unterkühlten Ambiente der Metzgerei stellt sich bald so etwas wie Vertrautheit und Komplizität zwischen den beiden so unterschiedlichen Männern her, und Aaron scheint dank seinem neuen Mitarbeiter aus seiner Trauer und dem grauen Einerlei zu frischem Leben zu erwachen. Ezri wiederum versucht vergeblich, seinen Lover – dessentwegen er nach Jerusalem kam – zurückzugewinnen. Im Viertel kursieren längst Gerüchte, und man macht zuerst subtil, dann immer handfester Druck auf Aaron, damit dieser den «Sünder» entlasse. Aaron verschanzte sich hinter Schlagworten wie «Nächstenliebe», doch zeigt sich immer mehr, dass es seine ureigenen Gefühle und Interessen sind, deretwegen er sich schützend vor seinen Mitarbeiter stellt. Schliesslich gibt Aaron denn auch seinem Begehren nach und beginnt eine leidenschaftliche Beziehung zu Ezri – und damit ein prekäres Doppelleben ...

Mit seinem Spielfilmdebüt wagt sich der fünfunddreissigjährige Haim Tabakman an ein brisantes Thema: Homosexualität wird – wie in anderen fundamentalistischen Religionen – auch im orthodoxen Judentum geächtet. Für alle, die sich ihre Anziehung zu einem/einer gleichgeschlechtlichen Partner/in eingestehen und sie offen leben, bedeutet dies in der Regel den unwiderruflichen Aus-

schluss aus Familie und Gemeinschaft. Und dies, obwohl für den Talmud Homosexualität eigentlich gar nicht existiert und das religiöse Grundlagenwerk so zweideutige Botschaften gibt wie: «Gott will nicht, dass der Mensch leidet – er will, dass er geniesst» oder «Je näher der Sünde, desto grösser die Nähe zu Gott». Ezri und Aarons Begehren hat denn auch keinen Namen und geschieht einfach – stürmisch und zärtlich zugleich. Ein Offenlegen der Gefühle scheint unmöglich, und um den Schein zu wahren, ist Aaron sogar bereit, sich der Sittenwache seines Quartiers anzuschliessen, welche «Störenfriede», die sich nicht an den herrschenden Moralokodex halten, zur Räson bringt.

Bedächtig zeichnet der Regisseur von EYES WIDE OPEN Handlung und Charaktere, kleidet das Drama in Bilder, die ohne viel Dialog funktionieren. Der Kameramann Axel Schnepapat findet dafür immer wieder Kadraggen, die den Blick von aussen versinnbildlichen – sei es, dass eine kaum geöffnete Tür die Sicht begrenzt oder sich die Dinge im Off abspielen. Doch trotz der ausgewogenen Visualität will der Funke nicht recht springen: Zu papierern bleibt die innere Not der Protagonisten – nicht nur die Anziehung des gut aussehenden Ezri zum eher unscheinbaren Metzger Aaron, sondern auch Aarons Dilemma: Als stolzer Familienvater schaut er bei den geselligen Sabbat-Essen, an denen auch Ezri teilnimmt, jeweils in die Runde, was zwar vermuten lässt, wie schwer es ihm fallen würde, das alles aufzugeben – doch sucht man darin vergeblich nach Zeichen seiner mutmasslichen inneren Zerrissenheit.

Die Brisanz von EYES WIDE OPEN liegt denn auch weniger auf dem Drama der Protagonisten als vielmehr auf der Dynamik der nachbarschaftlich-religiösen Gemeinschaft, die zwar einerseits Anteilnahme und Geborgenheit bietet, andererseits aber nicht vor Drohgebärden und selbst vor Gewalt nicht zurückschreckt, wenn die Eskapaden ihrer Schäfchen ihre Fundamente zu erschüttern drohen. Das mag auch erklären, weshalb EYES WIDE OPEN zwar aufrüttelt, aber kaum

eine ähnlich grosse emotionale Betroffenheit zurücklässt wie etwa Amos Gitais Meisterwerk KADOSH (1999), in dem die orthodoxe Community sich ebenfalls zur Richterin über das Schicksal von zwei Liebenden aufspielte: Dort wurde ein seit zehn Jahren glücklich verheiratetes Paar vom Rabbi aufgrund der vermeintlichen Unfruchtbarkeit von Meirs Frau Rivka zur Trennung gezwungen – mit fatalen Folgen. Oder auch YOSSE & JAGGER (2002) von Eytan Fox, der von der tabuisierten Liebe zweier israelischer Soldaten handelte und tief berührte. EYES WIDE OPEN bleibt da eher in der Schwebe, nicht ohne aber die Handlungsweise einer Gemeinschaft offenzulegen und zu verurteilen, die in willkürlicher Auslegung des religiösen Texts ihre Mitglieder zu züchtigen und zu normieren sucht – ohne Rücksicht auf Verluste. Haim Tabakmans Debütfilm entstand als israelisch-französisch-deutsche Koproduktion und wurde 2009 in Cannes im Rahmen von «Un certain regard» gezeigt.

Doris Senn

EYES WIDE OPEN (EINAYM PKUHOT)

Stab

Regie: Haim Tabakman; Buch: Merav Doster; Kamera: Axel Schnepapat; Schnitt: Dov Steuer; Ausstattung: Avi Fahima; Kostüme: Yam Brusilofsky; Musik: Nathaniel Mechaly; Ton, Sound Design: Gil Toren

Darsteller (Rolle)

Zohar Strauss (Aaron), Ran Danker (Ezri), Tinkerbelle (Rivka, Aarons Frau), Tzahi Grad (Rabbi Vaisben), Isaac Sharry (Mordechai), Avi Grayinik, Eva Zrihen-Attali

Produktion, Verleih

Pimpa Film Productions, Riva Filmproduktion, Totally Prod.; Co-Produktion: ZDF Das kleine Fernsehspiel, Arte, Yes, Keshet; Produzenten: Rafael Katz, Michael Eckelt, Isabelle Attal, David C. Barrot. Israel, Deutschland, Frankreich 2009. 35mm, Format 1:1.85; Dolby SRD, Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich



## AIR DOLL Hirokazu Kore-eda

Gibt man beim Online-Lexikon «Wikipedia» den Begriff «Gummipuppe» ein, wird man direkt zu einem Eintrag mit der unzimperlichen Überschrift «Sexpuppe» weitergeleitet. Womit gleich schon einmal geklärt wäre, wofür solche Puppen gemeinhin Verwendung finden. Romantische Absichten verbinden mit der aufblasbaren «Saucy Sondrine Doll», die für circa 40 Franken auch bereitwillig im Dunkeln leuchtet, oder dem ungleich ausgefeilteren Silikonmodell «Leeloo», das in den Ausführungen «blond», «blond gestrahnt» oder «schwarz» erhältlich ist und für das man gut und gern über 10 000 Franken hinblättern muss, wohl die wenigsten. In Craig Gillespies *LARS AND THE REAL GIRL* (2007) brachte es ein eher bedauernswerter Puppenliebhaber, der seine *real doll* nicht nur wie eine echte Frau behandelt, sondern auch für eine hält, immerhin bis zum Helden einer romantischen Komödie. Für Lars beginnt dabei das wahre Leben erst, nachdem er die künstliche Bianca unter Tränen zu Grabe getragen hat.

Hirokazu Kore-eda beschreibt in *AIR DOLL*, seinem jüngsten Spielfilm, nun genau den entgegengesetzten Prozess: Eine aufblasbare Gummipuppe erwacht zum Leben und sehnt sich nach Liebe. Was sich auf den ersten Blick wie eine Steilvorlage für eine grelle Schenkelklopfkomödie lesen mag und auf einem zwanzigseitigen Manga basiert, entpuppt sich in der feinfühlig inszenierten Kore-edas als ein zärtliches, humorvolles, aber ebenso wehmütiges und zutiefst poetisches Drama über einsame, in der Anonymität der gegenwärtigen japanischen Gesellschaft verlorene Menschen. Dass Kore-eda, ein Meister des zweiten und dritten Blickes, auf die Metapher der Gummipuppe verfällt, ist kein Zufall. Sex mit «lebensechten», also leblosen Puppen hat sich in Japan zu einem Trend entwickelt. Besonders kostspielige Modelle stehen in eigens eingerichteten Bordellen der zahlenden Kundschaft zur Verfügung. Auf Wunsch auch ohne Kon-  
dom, da dieses im Grunde ja bereits in die Puppe integriert ist. Auch die Gummipuppe

in *AIR DOLL* verfügt über solch eine herausnehmbare Vagina, die ihr Besitzer Hideo, ein schweigsamer, meist traurig dreinblickender Mann mittleren Alters, nach Gebrauch jeweils gründlich reinigt. Diese praktische Vorrichtung schätzt er an seiner Puppe ebenso wie ihre ständige Verfügbarkeit. Sie trägt immer und zu allem ein Lächeln auf dem Plastikgesicht. Hat keine Ansprüche, keine eigenen Wünsche. Deshalb ist Hideo auch alles andere als erfreut, als seine Puppe plötzlich lebendig wird. Sie fühlt sich jetzt zwar weich und menschlich an, kann richtig lächeln und sprechen, aber eben auch widersprechen. Als Hideo eine zweite Puppe mit nach Hause bringt, reagiert sie empört und eifersüchtig. Am liebsten, gesteht er ihr daraufhin, hätte er sie so, wie sie früher war: tot und willenlos also. Eine gemeinsame Zukunft kann es für die beiden deshalb nicht geben.

Das erwachende Selbstbewusstsein der *air doll* darf man durchaus allegorisch verstehen. Doch im Blickpunkt des Films steht weniger dieser indirekte, feministisch-emanzipatorische Kommentar zur Gesellschaft als vielmehr das Gefühl der Entfremdung, das zwischen den Menschen herrscht. Die jetzt lebendige Puppe sehnt sich nach Nähe, nach Gefühlen, nach Liebe. In den langen Stunden, in denen ihr Besitzer bei der Arbeit ist und sie bislang einfach nur auf dem Bett lag, macht sie sich nun auf den Weg nach draussen. In einer Tokioter Videothek findet sie einen Job und verliebt sich in ihren jungen, schüchternen Kollegen Junichi. Nach einer zaghaften Annäherung macht ein Unglück aus den beiden ein Paar. Als sie sich versehentlich schneidet und fast alle Luft verliert, klebt er rasch ihre «Wunde» zu und bläst sie wieder auf. Den Wechsel von der lebendigen jungen Frau zur luftleeren Puppe und zurück meistert Kore-eda in dieser Szene ohne grossen Computerzauber; mit wenigen, raffinierten Schnitten. Die wunderbar sanfte Darstellung der Koreanerin Doona Bae glättet die Übergänge. Kore-eda inszeniert dieses Hineinpusten von Leben als einen ausgesprochen sinnlichen Akt. Später zele-

brieren Junichi und die zur Frau gewordene Puppe im rhythmischen Luftablassen und Wiederaufblasen ein Liebespiel im Spannungsfeld von Sterben und Wiedergeburt.

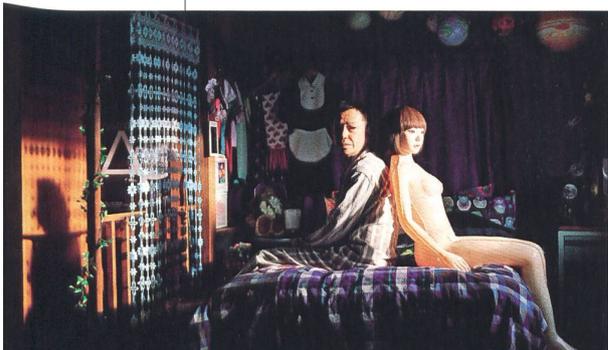
Solche erotisch aufgeladenen Szenen sind – ähnlich wie der emotionale Score des Films – ungewohnt für Kore-eda. Typisch hingegen ist die Überwindung des Gegensatzes von Tod und Leben, aus der sich hier die Erotik speist. Der Wunsch, das Leben mit dem Tod zu versöhnen und aus der Perspektive des Todes dem Geheimnis des Lebens auf die Spur zu kommen, zieht sich wie ein roter Faden durch sein Œuvre: vom Spielfilmdebüt *MABOROSHI NO HIKARI* (1995), in dem eine junge Witwe mühsam ins Leben und zur Liebe zurückfindet, über *AFTER LIFE* (1998), in dem die frisch Verstorbenen nur eine einzige Erinnerung mit in die Ewigkeit nehmen dürfen, bis hin zu *STILL WALKING* (2008), in dem sich eine ganze Familie um die Erinnerung an einen Toten organisiert.

Wie nur wenigen gelingt es Kore-eda, widersprüchliche Empfindungen zu einer vielschichtigen harmonischen Einheit zu verschmelzen. Kaum ein anderer hätte wohl so schön, so würdig und liebevoll vom Schicksal kleiner Kinder, die von ihrer Mutter alleine in einem Tokioter Appartement zurückgelassen werden, erzählen können, wie es Kore-eda in *NOBODY KNOWS* (2004) tat. Und wohl kaum einer kann anhand der bizarren Geschichte um eine zum Leben erwachten Liebespuppe soviel über soziale Kälte und menschliche Wärme zugleich mitteilen, wie er es nun in *AIR DOLL* tut.

Stefan Volk

*AIR DOLL* (KŪKI NINGYŌ)

R: Hirokazu Kore-eda; B: Yoshiie Goda, Hirokazu Kore-eda; K: Lee Pin-bing; S: Hirokazu Kore-eda; A: Yohei Taneda; Ko: Sachiko Ito; M: World's End Girlfriend; T: Yukata Tsurumaki. D (R): Duna Bae (Nozomi), Arata (Junichi), Itsuji Itao (Hideo), Jō Odagiri (Sonoda, der Puppenmacher), Sumiko Fuji (Chiyoko), Ryo Iwamatsu (Samezu, die alte Frau), Masaya Takahashi (Keiichi, der alte Mann). P: TV Man Union, Engine Film, Bandai Visual, Eisei Gekijo, Asmik Ace Entertainment; Toshiro Uratani, Hirokazu Kore-eda. Japan 2009. 126 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



## J'AI TUÉ MA MÈRE

### Xavier Dolan

«Die Söhne wissen nicht, dass ihre Mütter sterblich sind»

Albert Cohen

LES QUATRE CENTS COUPS hat seine Premiere im Mai 1959 am Festival von Cannes und erweist sich, etwas mehr als fünfzig Jahre danach, wieder einmal als einer der lange nachwirkenden Filme mindestens der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Von jenem Klassiker ist nun J'AI TUÉ MA MÈRE weder ein Remake noch eine Imitation. Sondern es handelt sich um einen thematischen Rückgriff auf jenes bahnbrechende Exempel, der aktuell beleuchtet, wie die Verhältnisse sich inzwischen geändert haben.

Geboren 1932, erzählte François Truffaut von leichtfertigen Eltern, die gleichermaßen unwillens wie ausserstande waren, ihre Verantwortung für den halbwüchsigen Antoine Doinel auch nur zu begreifen. Der Kanadier Xavier Dolan nun, Jahrgang 1989, geht das gleiche Motiv überwiegend von der weiblichen Seite her an. Er tut es aus der Sicht jener alleinerziehenden Mütter, heisst das, von denen es inzwischen viele gibt, deutlich mehr als Männer in ähnlicher Lebenslage.

In der modernen Version der alten Geschichte überlässt der Erzeuger die ganze Last der Erziehung, Finanzen ausgenommen, seiner geschiedenen Gattin. Ohne ihren Sohn im strikten Sinn zu vernachlässigen, bringt Chantale kaum mehr zuwege, als den elementaren materiellen Erfordernissen recht und schlecht zu genügen. Der wildmännige Hubert wird in der Tat behaust, gekleidet, verpflegt, ausgebildet und vor dem Anblick etwaiger Stiefväter bewahrt. Die Notwendigkeit einer regelrechten Zuwendung aber, zumal von der zärtlichen Art, ohne die kein Nachwuchs gedeiht, bleibt bestenfalls verbal bekräftigt und wird mit einem hingehauchten «Je t'aime» abgehakt.

#### Minel / Doinel

Zwei drei Dinge will Chantale feige übersehen haben: etwa dass Hubert, der Held, auf Teufel komm raus pubertierend, das heisst in vielen Dingen unreif schwankend, das Lager bald tröstend mit einer einsamen Lehrerin teilt. Bald tut er's nichtsahnend mit einem seiner Freunde, der seinerseits zu den allein Erzogenen zählt, und zwar mit dem kompletten Drum und Dran. Denn bei jenem andern winkt, vor dem Frühstück, auch noch der eine oder andere Gelegenheits-Beischläfer einer Mutter, die sich lebenslang sechzehnjährig gehabt.

Sehr schnell stimmt die Heldin Chantale zu, da ihr Ehemaliger, als hätte er auf die Chance gewartet, die Abschiebung des zunehmend rebellisch gewordenen jungen Mannes in ein Internat betreibt. Und es ist bloss folgerichtig, dass er, der Zögling, immer häufiger von einem überraschenden Ableben seiner Gebärerin phantasiert, auch wenn er davon absieht, es dann eigenhändig herbeizuführen. Anders als der Filmtitel gruselig nahelegt, begnügt sich Hubert damit, die Liquidierung seiner Mutter nur in Gedanken und Worten vollzogen zu haben.

So verhält sich Minel, wie er mit Nachnamen heisst, auffallend jenem Doinel ähnlich, der sich in einer denkwürdigen Szene mit der Behauptung aus der Klemme wand: «elle est morte!» – meine Mutter ist tot! Die Ausrede brachte ihm zunächst das scheinende Mitgefühl des Klassenlehrers ein, der dann freilich hinterher, nach Auffliegen des Schwindels, in umso helleren Zorn ausbrach. Pubertät kennt viele Symptome. Es genau zu nehmen mit der Unwahrheit ist eines davon. Auch Hubert lässt sich der Unterschied nur schwer beibringen zwischen einer flüchtigen Flunkerei und der rabenschwarz auf den Lügner zurückfallenden Lüge.

#### Ausbüchser

Wo es LES QUATRE CENTS COUPS mehr um das Ungesagte und Verheimlichte zu tun war, da verfährt J'AI TUÉ MA MÈRE absichtlich umgekehrt und tut es gleich radikal. Mutter und Sohn nerven einander ohne Ende und geben ihr gegenseitiges Missfallen in wüsten Invektiven, in einem förmlichen Schwall von verletzenden Tiraden kund, wohl vierhundert Mal und mehr. Handgreiflichkeiten halten sich eher am Rande.

Die Kämpfe entspringen sichtlich der Ahnung, dass die beiden mehr als unzertrennlich, nämlich einander ausgeliefert und ineinander verkeilt sind, mit einer bescheidenen Aussicht, vom jeweils andern jemals zu lassen, und sei es gewaltlos. Da liesse sich geradezu werweisen: wären sie eher imstande, jeder seiner Wege zu gehen, sollten sich ihre Liebesbezeugungen doch als ungespielt erweisen; oder ist es, nach der Gegenrichtung gefragt, nichts als eingespielte, resignierte Lieblosigkeit, die das Paar bindet? In der Endabwägung hütet sich der Autor wohlweislich, über die Zwei zu urteilen.

Wie sehr die Wechselfälle des Gefühls zwischen Mutter und Sohn auf der gemeinsamen Hilflosigkeit beruhen, bestätigt die bestgelungene einzelne Szene, die auf ihre dreist überrumpelnde Weise für den ganzen Film steht. Der Leiter des Internats ruft Chantale an ihrem Arbeitsplatz mit der Nachricht an, ihr Sprössling sei ausgebüchst: ein erstmaliger Vorfall in meinem Heim, beeilt sich der Fremde beizufügen, um vorsorglich den Schwarzen Peter weiterzuschieben. Vielleicht mangle es bei der Alleinerziehenden zuhause an männlicher Präsenz.

Statt darauf einzugehen büchst die Mutter ihrerseits aus. Ob denn der allwissende Monsieur Pädagoge im Mindesten eine Vorstellung davon habe, was es bedeute, ein Scheidungskind wie Hubert ohne jede fremde Hilfe grosszuziehen und auf den Weg zu bringen; was es an Mühe, Ausdauer und Verdruss koste; nie ein Wort der Anerkennung, von allen Seiten nur Kritik,



## L'ENFER D'HENRI-GEORGES CLOUZOT

Serge Bromberg  
Ruxandra Medrea

und jetzt auch die Ihre, mein Herr. Sie kommen mir gerade recht, endlich; einer von dieser Sorte hat mir nur noch gefehlt!

**Ganz die Megäre**

Chantale argumentiert in lauter Klischees von der bestens bekannten Sorte, doch tut sie es eruptiv, mit einer hinreisenden Heftigkeit, die jedem einzelnen Satz eine schon fast biblische Wucht und Wahrhaftigkeit einjagt. Ganz gleich, wie banal es klingt, alles trifft zu. So muss es sein. Den ganzen Wust, den ganzen Frust, den ganzen platten Schmarren hat sie ihrem Sohn schon immer an den Kopf schmeissen wollen: in nasalem Québécois, ganz die Megäre, alles an einem Stück, ohne einmal Luft zu holen. Auch ihrem Ex hätte sie's um die Ohren geknallt, wäre denn nur einer von den beiden jemals hinzuhören befähigt gewesen.

Wie so oft: das Telefon macht's möglich. Es schützt vor Gegendrangriffen.

Pierre Lachat

**Stab**

Regie, Buch: Xavier Dolan; Kamera: Stéphanie Weber-Biron; Schnitt: Hélène Girard; Ausstattung: Anette Belley; Kostüme: Nicole Pelletier; Musik: Nicholas S. L'Herbier; Sound Design: Sylvain Brassard

**Darsteller (Rolle)**

Anne Dorval (Chantale Lemming), Xavier Dolan (Hubert Minel), Suzanne Clément (Julie Cloutier), François Arnaud (Antonin Rimbaud), Patricia Tulasne (Hélène Rimbaud), Niels Schneider (Eric), Monique Spaziani (Denise, genannt Dédé)

**Produktion, Verleih**

Mifilfilms; Produzenten: Carole Mondello, Xavier Dolan, Daniel Morin. Kanada 2009. Farbe; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

«Er war in eine Welt des Experimentierens abgetaucht, die im französischen Kino völlig neu war», heisst es über Henri-Georges Clouzot einmal in diesem Film. Doch diese Welt an einem idyllischen Ferienort in der Auvergne war nicht nur eine experimentelle, sondern ebenso eine radikal persönliche. Denn die Hölle, das sind keineswegs immer nur die anderen.

Von einer geschlossenen Gesellschaft konnte man also durchaus sprechen, als Clouzot im Frühling 1964, nach monatelanger Vorbereitung, mit den Dreharbeiten zu seinem Spielfilm «L'enfer» begann: Erzählt werden sollte die Geschichte eines Mannes, der sich von seiner Frau betrogen fühlt und sich dabei in obskuren Obsessionen verfängt, bis Wirklichkeit und Einbildung ununterscheidbar ins Inferno führen. Doch Clouzots Plan war nicht, diese Geschichte mit Bildern zu erzählen, sondern, auf noch nie gesehene Weise, in den Bildern selbst – ein verhängnisvoller Plan.

Clouzot eilte der Ruf eines Pedanten voraus, und auch wenn sein Ansehen bei der jungen Garde der Nouvelle Vague nicht besonders hoch war, galt er mit stilbildenden Arbeiten wie *LE SALAIRE DE LA PEUR* und *LES DIABOLIQUES* nach wie vor als einer der bedeutendsten Filmemacher Frankreichs. Nach ersten Probeaufnahmen bekam er von Columbia tatsächlich ein unbegrenztes Budget zugesichert und stellte enorme Anforderungen an sich und sein Personal: drei Kamera-Teams, die parallel drehen sollten; unzählige technische und künstlerische Mitarbeiter, denen er Tag und Nacht neue Aufgaben stellte; und nicht zuletzt mit *Serge Reggiani* und *Romy Schneider* zwei Stars, um die sich alles drehte. «Ich frage mich, wie ich achtzehn Wochen mit Henri-Georges durchhalten soll», meinte Romy Schneider, doch soweit sollte es gar nicht kommen: Nach nur drei Wochen erlitt Clouzot eine Herzattacke, nachdem Reggiani zuvor fluchtartig die Dreharbeiten verlassen hatte. Der nie vollendete «L'enfer» sollte als mysteriöser Torso in die Filmgeschichte eingehen.

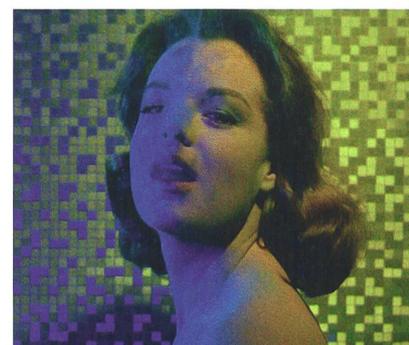
So teilt «L'enfer» bis heute sein Schicksal mit Arbeiten von Griffith, Chaplin, Ford, Murnau und Welles, auch wenn sich Claude Chabrol 1994 an eine Neoadaptierung des Stoffes machte. Doch zugleich gibt die Geschichte in unregelmässigen Abständen immer wieder ihre verschütteten Geheimnisse preis, wie etwa unlängst Langs "Originalversion" von *METROPOLIS* in Buenos Aires, oder sie öffnet sich für imaginäre Filme wie *Ku-bricks* nie realisierten «Napoleon».

Dass die Filmhistoriker Serge Bromberg und Ruxandra Medrea nun 185 Filmmrollen und 13 Stunden belichtetes Material von Clouzots «L'enfer» gefunden haben, ist kein Zufall, sondern das Ergebnis einer jahrelangen, hartnäckigen Suche, die zugleich verstörende und betörende Bilder ans Licht bringt: Testaufnahmen von Romy Schneider, die Clouzot zum lebenden Versuchsobjekt machte, etwa indem er sie nackt und auf Schienen gefesselt vor eine einfahrende Dampfeisenbahn legte; daneben exzentrische Farb- und Lichtspiele beziehungsweise Aufnahmen einer Ausstellung über kinetische Kunst und Op-Art; und Fragmente einer Handlung in Schwarzweiss, in denen die scheinbare Idylle, mit der das Drama beginnt, zunehmend den bunt flirrenden Wahnbildern Reggiani weichen sollte.

Doch *L'ENFER D'HENRI-GEORGES CLOUZOT* stellt auch eine eigenständige Leistung dar, denn die Arbeit der beiden Historiker erschöpft sich keineswegs in der Suche und Montage. Bromberg und Medrea erfassen dieses einzigartige Relikt in seiner intendierten Gesamtheit: Sie rekonstruieren chronologisch den Kern der Erzählung ebenso wie die unzähligen Legenden und lassen – wie als Kontrapunkt zur Bilderflut Clouzots – einzelne Dialoge von *Bérénice Béjo* und *Jacques Gamblin* in einem leeren Raum nachspielen. Hier taucht sie dann wieder auf: die Hölle.

Michael Pekler

R, B: Serge Bromberg, Ruxandra Medrea; K: Irinia Lub-tchansky, Jérôme Krumenacker; S: Janice Jones. D: Romy Schneider, Serge Reggiani, Bérénice Béjo, Jacques Gamblin. P: Lobster Films. F 2009. 95 Min. CH-V: Praesens Film



## PARTIR Catherine Corsini

Das Verlangen nach ihr muss übermächtig sein, denn wenige menschliche Verhaltensweisen werden in Filmen so intensiv thematisiert wie die *Amour fou*. Und sie ist nicht ein Alltagsgeschehen, von dem so ohne weiteres zur Tagesordnung übergegangen werden kann. Wie ein Sündenfall ist sie der Strafe ausgeliefert, sie muss tragisch enden, denn eine glückliche *Amour fou* ist eine *contradictio in adjecto*.

Was also treibt uns in die Hände dieses unseligen Schicksals einer Liebe, die allgemeinen gesellschaftlichen Normen widerspricht? Catherine Corsini zeigt eine Liebestragödie um eine Frau um die Vierzig, die im südfranzösischen Nîmes mit einem Arzt verheiratet ist und bereits zwei fast erwachsene Kinder hat. Die Familie, deren Umwelt von materieller Sorglosigkeit geprägt ist, "erfüllt" sich aber im täglichen Einerlei.

Suzanne ist ihr elitäres Hausfrauendasein leid und möchte trotz Widerstand ihres Mannes wieder als Physiotherapeutin arbeiten. Ein altes Gebäude auf ihrem Anwesen soll dafür von einem ausländischen Arbeiter hergerichtet werden. Damit beginnt der Ausstieg aus einer Welt der alltäglichen Ordnung.

Schon zu Beginn der Schilderung einer Ehe, eines Familienlebens, eines Ausbrechens aus einer sanktionierten Beziehung werden wir mit dem Knall eines Schusses konfrontiert, nachdem die Hauptfigur des Films und Verantwortliche an der Tragödie das Ehebett verlassen hat. Das Ende der ehelichen Beziehung wird vorweggenommen. Hat sich Suzanne selbst getötet? Der Titel des Films, der sowohl mit «fortgehen» als auch mit «losgehen» die Bedeutung vorgeben kann, lässt uns noch rätseln. Und wir werden eine Geschichte erleben, die Details enthält, wie wir sie einer fiktionalen Darstellung kaum genehmigen, wie sie trotzdem dem wirklichen Leben manchmal innewohnen.

Der spanische Gelegenheitsarbeiter Ivan verbringt immer mehr Zeit mit Suzanne, die er auch bei der Gestaltung ihrer Pra-

xis berät. Ein Vertrauensverhältnis entsteht, und ein von Suzanne verursachter ungewöhnlicher Unfall bringt Ivan mit einer Fussverletzung ins Krankenhaus. Ivan möchte aber unbedingt nach Spanien fahren, um seine Tochter aus seiner geschiedenen Ehe zu besuchen, und Suzanne fährt ihn dorthin. Der Ausgangspunkt für eine intime Beziehung. Sie gesteht ihrem Mann Samuel ihre Liebe, kann sich aber von Ivan nicht trennen. Die Auseinandersetzung mit ihrem Mann eskaliert, weil er ihren Scheidungswunsch negiert und ihre finanzielle Abhängigkeit deutlich macht.

Aber das Schicksal und der freie Wille haben ihre Entscheidung schon getroffen, es wird kein Zurück zur früheren langweiligen Selbstzufriedenheit geben, und der Schluss der Geschichte wird den Schuss der Anfangssequenz aufgreifen und zu einem Bild überleiten, das Ivan und Suzanne in der hügeligen Landschaft der Provence zeigt, während aus der Ferne Polizeisirenen zu hören sind.

Die *Amour fou* kann aus vielerlei Perspektiven präsentiert werden: als dialogreiche Behauptung, in exzessiven Bildern sich verschränkender Körper, in Charakterdarstellungen. Literatur und Film sind nicht kleinlich im Angebot. Es muss also schon ein Knüller sein, sei es auch nur mit erotisch stimulierenden Bildern, wie wir sie zum Beispiel in Chéreaus *INTIMACY* kennengelernt haben, der uns immer wieder an dieser ausweglosen Situation emotional teilhaben und mit den Liebenden bangen lässt.

Catherine Corsini (*LES AMOUREUX*, 1994; *LA RÉPÉTITION*, 2001) möchte ihre Geschichte aus dem Blickwinkel der Suzanne erzählen. Die Heldin ist Kristin Scott Thomas, die durch ihre Rolle in Anthony Minghellas *THE ENGLISH PATIENT* (1996) berühmt wurde. Corsini begründet ihre Wahl mit Scott Thomas' «eiskalter Schönheit», «aber es schimmert auch eine gewisse Melancholie durch, und die macht sie verletzlich. Sie war die Idealbesetzung für diese Frau aus der Oberklasse, deren kühle Fassade Risse und

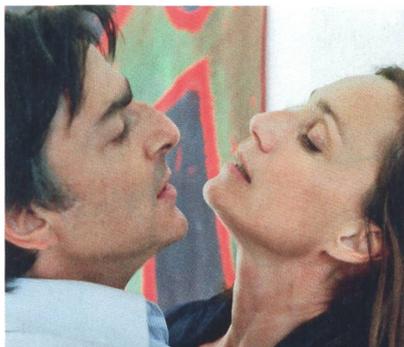
eine gewisse Verzweiflung offenbart.» Und zur fiktionalen Suzanne meint Corsini: «Sie ist zu allem bereit. Weil sie weiss, dass ihr Platz von nun an an der Seite ihres Geliebten ist, ungeachtet der Konsequenzen. Suzanne hat eine kompromisslose, zielgerichtete Seite. In dieser Hinsicht ähneln sich vermutlich all meine weiblichen Figuren. Sie sind kompromisslos, direkt, und sie folgen ihren Gefühlen, wo immer das auch hinführt.» In dieser nicht kongruenten Sicht der schauspielerischen Eigenschaften und der Figur der Story könnte die eher leidenschaftslose Ausstrahlung dieser Liebesbeziehung zu suchen sein, die in kühl anmutenden Bildern so gar nicht das erregende Moment der Unangepasstheit, den Bruch gesellschaftlicher Usancen spüren lässt. Zuweilen fühlt man sich wie beim Betrachten eines Comics, dessen Bilder der Action und kaum den Gefühlen gewidmet sind.

Corsinis Drehbuch, das von ihr mit Unterstützung weiterer Autoren verfasst wurde, hat eine solche Fülle an Handlungsdetails (die familiäre und gesellschaftliche Situation Ivans, die Haltung der Kinder, die Behauptung der finanziellen Nöte), was vermuten lässt, dass die Beziehung zwischen der Frau der Oberschicht und dem proletarischen Arbeiter doch eher der Behauptung Corsinis entspringt als ihren visuellen Emanationen. Immer wieder werden Nebenstränge der Hauptfiguren konzipiert, die deren moralischen Reichtum demonstrieren sollen, weil das körperliche und seelische Verlangen wenig überzeugend ist.

Corsini gelingt es nicht, die Quelle der Leidenschaft und diese selbst ersichtlich ins Bild zu setzen – die Figuren verharren in ihrer Normalität, staffieren das Geschehen nur aus.

Erwin Schaar

R: Catherine Corsini; B: C. Corsini, Gaëlle Macé; K: Agnès Godard; S: Simon Jacquet; A: Laurent Ott; Ko: Anne Schotte. D (R): Kristin Scott Thomas (Suzanne), Sergi Lopez (Ivan), Yvan Attal (Samuel), Bernard Blancan (Rémi). P: Pyramide Productions, Caméra One, VMP, Solaire Prod.; Fabienne Vonnier. F 2008. 85 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich



## MADLY IN LOVE

### Anna Luif

Es gibt dieses eine Lied von Mani Matter, «Chue am Waldrand» heisst es. Darin beschreibt der Berner Barde, wie eine Kuh, die über Stunden an einem Waldrand steht, nachdem ihr Betrachter kurz wegschaute, plötzlich aus dem Bild verschwunden ist. Und nun kommt Anna Luif mit *MADLY IN LOVE*. Nicht dass ihr Film mit Matters *Chanson* viel gemeinsam hat. Doch ähnlich wie der Maler in Matters *Song* stellt der Zuschauer beim Betrachten von Luifs Film fest, dass eine eben noch anwesende Kuh urplötzlich aus dem Bild verschwunden ist. Was zurückbleibt ist eine winzige Leerstelle. Ein kurzer Moment der Irritation, der wimpernschlagflink auf die Funktion des Abwesenden verweist: in *MADLY IN LOVE* funktioniert die im Hinduismus verehrte und in Helvetien als eines der Nationalvieher geltende Kuh – im Gegensatz zu ihrer Rolle als Kunstwerkverhinderin in Matters *Song* – als Verbinderin zweier Kulturen. Sie ist das Symbol einer Liebe, Verursacherin eines ersten Beinahe-Kusses in einer Kurve auf der Hauptstrasse zwischen Engelberg und dem Unterland. *MADLY IN LOVE* ist eine herzerwärmendere Beziehungskomödie, ein federleichtes, für Schweizer Verhältnisse ungewohnt buntes und beschwingtes Leinwandstück. Es ist der Film wohl auch, welcher der 1972 als Kind ungarischer Eltern in Zürich geborenen Anna Luif nach dem halblangen, zärtlich-verschmitzten Mädchenfilm *SUMMERTIME* (2000) und ihrem tränensalzigem, langen First-Love-Erstling *LITTLE GIRL BLUE* (2003) einen definitiven Platz im Kreise der Könner unter den Schweizer Filmemachern sichert.

Inhaltlich betrachtet ist *MADLY IN LOVE* eine klassische Hochzeitskomödie: Ein junger Mann – sein Name ist Devan, er kommt aus Sri Lanka und lebt seit seinem vierzehnten Lebensjahr mit seinem Vater in der Schweiz – hat sich im Internet seine Landsmännin Nisha angelacht. Nach einigen Monaten regen Internet-Verkehrs, jedoch ohne dass sie sich je wirklich getroffen hätten, ist es soweit: Nisha hat ein Visum beantragt und wird demnächst in der

Schweiz eintreffen. Dann wird geheiratet, und fortan werden Nisha und Devan wie Abertausende anderer Paare in "arrangierter" Ehe «happely ever after» leben. Alles in Ordnung also, in *MADLY IN LOVE*. Oder eben doch nicht. Denn: «Wieso», fragt Siva seinen Cousin Devan, «schaust du dir, wie hierzulande üblich, eine Frau nicht an, bevor du ihr die Ehe versprichst?» Devan und Siva sind beste Freunde, trotz ähnlichem soziokulturellem Hintergrund aber grundverschieden. Devan, der jung seine Mutter verlor, ist ganz Papas braver Sohn. Ein gutmütiger Kerl, der in einem Restaurant arbeitet, ein Juniorfussballteam trainiert und zu Hause den Haushalt besorgt. Siva hingegen ist ein egozentrisch-cooler "Siebesiech". Er trägt Lederjacke, fährt ein Sportcabrio, pfeift auf Tempel und Traditionen. Derweil Devan sich auf seine Hochzeit vorbereitet, träumt Siva von seinem Durchbruch als Musiker. Er hat eine Demo-CD eingespielt, dreht nun in Zürichs Hinterhöfen einen Video-Clip: ein bisschen wie Bligg klingt es. *Balz Bachmann* hat für die Musik zu *MADLY IN LOVE* viel Lob verdient: Wunderbar stimmungsvoll und hübsch multikulti tönt der Film. Er erzählt vom Leben junger Tamilen im Zürich von heute, davon, was geschieht, wenn einem von ihnen wenige Tage vor der Hochzeit eine Deutsche namens Leo derart den Kopf verdreht, dass er nicht anders kann, als ihr die Ohrhinge seiner verstorbenen Mutter zu schenken und ihren Sohn als Torhüter in sein tamilisches Juniorenteam aufzunehmen. Heitere Irrungen und Wirrungen entstehen daraus. *MADLY IN LOVE* ist eine Culture-Clash-Comedy im eigentlichen Sinn des Wortes, und was die Gattungen betrifft lautet die Losung: Bollywood meets Autorenfilm.

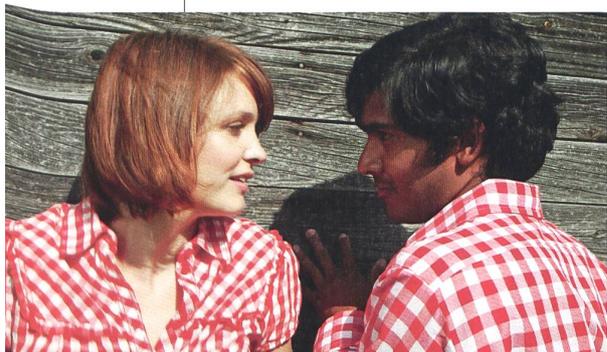
Ähnliches hat 2008 Oliver Paulus mit *TANDOORI LOVE* präsentiert. Tatsächlich kommt man beim Nachdenken über Luifs Film um Paulus nicht herum: Zu augenfällig sind die ungewöhnlichen Ähnlichkeiten wie die in Restaurants und Lebensmittel-läden aufgeführten Freudentänze. Doch sind

sie formaler Natur; in ihren erzählerischen Ansätzen haben die beiden Filme soviel wie nichts gemein: Derweil *TANDOORI LOVE* die Entdeckung der Exotik durch die Helvetier feiert, ist *MADLY IN LOVE* aus der Sicht der Immigranten erzählt. Der Film ist denn auch den rund 40 000 Tamilen aus Sri Lanka gewidmet, die laut Vorspann derzeit in der Schweiz leben.

Aus deren Reihen stammt nebst den Nebendarstellern auch *Sugeetha Srividu-napathy*, die Darstellerin von Nisha. Aus London hingegen kommt *Muraleetharan Sandrasegaram*. Er hat vor *MADLY IN LOVE* noch nie vor der Kamera gestanden, keinen Brocken Schweizerdeutsch gesprochen und spielt Devan nun doch mit überzeugend charmanter Spitzbübigkeit. Auch der in Deutschland lebende *Murali Perumal*, der Siva spielt, hat für *MADLY IN LOVE* Schweizerdeutsch gelernt, er ist nebst Leo-Darstellerin *Laura Tonke* einer der wenigen Profis. Was nun nichts über die Qualitäten von Luifs Film aussagt, im Gegenteil: *MADLY IN LOVE* ist nicht nur geschmeidig inszeniert, gut choreografiert, solide getanzt, sondern auch stimmig besetzt und überzeugend gespielt; selbst bei den wenigen Schweizer-Rollen bewies Luif ein gutes Händchen: *Beat Schlatter* als Mechaniker Koni Görz ist so sympathisch wie lange nicht mehr, und *Christof Oswald* als Leos «beste Nachbarin» verpasst dem Film einen verschmitzten Gender-Switch, über den allein ein Aufsatz zu schreiben lohnte. Witzig, leichtfüssig und im schönsten Wort-sinn kitschig ist *MADLY IN LOVE*, zugleich aber auch ungemein lebensnah. Besser kann ein tamilisch-deutscher Zürcher Bollywood-Autorenfilm nicht sein.

Irene Genhart

R: Anna Luif; B: Elke Rössler, Eva Vitija; K: Stefan Schuh; S: Myriam Flury; A: Georg Bringolf; Ko: Dorothee Schmid; M: Balz Bachmann. D (R): Muraleetharan Sandrasegaram (Devan), Anton Ponrajah (Raja), Murali Perumal (Siva), Laura Tonke (Leo), Yannick Fischer (Luigi), Christof Oswald (Franziska), Beat Schlatter (Koni Görz), Sugeetha Srividu-napathy (Nisha). P: Topic Film, Neue Cameo Film; Andres Brüttsch, Ole Landsjöaasen, Christian Fürst, Annette Pisacane. CH, D 2009. 85 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich



## THE MEN WHO STARE AT GOATS

### Grant Heslov

In der Urszene dieses Films bilden Angst und Erlösung eine sonderbare Allianz. Während des Vietnamkriegs gerät eine Einheit von US-Marines in den Hinterhalt eines Scharfschützen. Doch als die Amerikaner endlich selbst zum Schiessen kommen, geschieht etwas Sonderbares: die Männer feuern über ihr Ziel hinweg. Für den getroffenen Kommandanten Bill Django ist das der Moment der Erleuchtung: das Gesicht einer jungen Vietnamesin taucht am Himmel auf, und eine neue Einheit namens New Earth Army erlebt ihre Geburtsstunde. Denn ab nun lautet Djangos Credo: Soldaten sollen nicht töten, sondern Kriege verhindern.

Eines der interessantesten politwissenschaftlichen Bücher der vergangenen Jahre ist Niall Fergusons «Colossus: The Rise and Fall of the American Empire», dessen These von der deutschen Übersetzung als «Das verleugnete Imperium» beinahe noch besser in den Titel überführt wird. Die Vereinigten Staaten von Amerika, so der Historiker, unterliegen einer permanenten Selbstverleugnung der Macht: Denn dem ökonomisch, militärisch und kulturell potentesten Staat der Welt ist es nahezu unmöglich, sich als Imperium zu begreifen und entsprechend globale Verantwortung zu übernehmen. Die USA wollen nicht sein, was sie sein könnten.

«Be all you can be», lautet wie zur Bestätigung von Fergusons These die Parole, die Bill Django an seine neue New Earth Army ausgibt. Gezeichnet vom verlorenen Krieg und getragen vom neuen Zeitgeist, erforscht sie alternative Techniken der Kriegsführung, die eines Tages einer Friedenssicherung weichen soll. Und so laufen die Männer nicht mit voller Ausrüstung durchs Gelände, sondern lernen im Rhythmus der Musik zu tanzen; reinigen nicht stundenlang ihr Gewehr, sondern beten ausdauernd zu Mutter Erde. Die selbsternannten Jedi-Ritter laufen barfuss über Kohlen, damit sie nicht zwanzig Jahre später im Hindukusch und Zweistromland einmarschieren müssen.

THE MEN WHO STARE AT GOATS ist also ein Film über das Scheitern, und dies

nicht nur, weil US-amerikanische Verbände heute sehr wohl in Afghanistan und im Irak Krieg führen. Denn wengleich scheinbar der innere Feind – hier in der Person des ehrgeizigen Rekruten Larry Hooper als «dunkle Seite» der Macht – ihren Zerfall heraufbeschwört, scheitern die Friedensritter in Wahrheit an einem der grössten Defizite des amerikanischen Imperiums: am notwendigen Glauben an sich selbst.

Mit der Frage nach dem Glauben eröffnet auch der Film: «More of this is true than you would believe», verkündet eine Texttafel am Beginn, und auch wenn die folgende Geschichte nicht wahr ist, so ist sie immerhin gut gelogen. Basierend auf der Buchvorlage des Journalisten Jon Ronson, erzählt Regisseur Grant Heslov – bisher vor allem als Autor von GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK in Erscheinung getreten – in mehreren Rückblenden Aufstieg und Niedergang der New Earth Army. Doch weil gerade die unglaublichsten Geschichten gut erzählt werden müssen, braucht es einen glaubwürdigen Vermittler, wie etwa den von seiner Frau verlassenen Reporter Bob Wilton, der es nicht als «embedded journalist» in den Irak geschafft hat und nun in Kuwait festsitzt. Die Story seines Lebens wird die unsrige für zwei Stunden, als der schnaubtartige Lyn Cassady, seinerzeit der Beste unter den New-Age-Kriegern, im Hotel auftaucht und sich auf den Weg in den Irak macht. Cassadys Mission ist, wengleich kein Gesicht am vietnamesischen Himmel, so doch eine Vision: für ein besseres, ein anderes Amerika.

Natürlich ist THE MEN WHO STARE AT GOATS vordergründig eine Komödie, doch wenn Cassady auf seinem Weg durch die Wüste kraft seines Blicks Wolken verschiebt oder – sein damaliges Meisterstück – eine Ziege tot umfallen lässt, geschieht dies mit einer Ernsthaftigkeit, die der Skurrilität beinahe den Rang abläuft. Während nämlich vor allem die einzelnen Rückblenden über die Ausbildung der Jedi-Ritter wie Burlesken erscheinen, wird die Erzählung als Ganzes im-

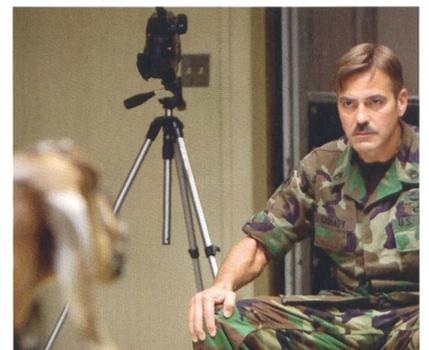
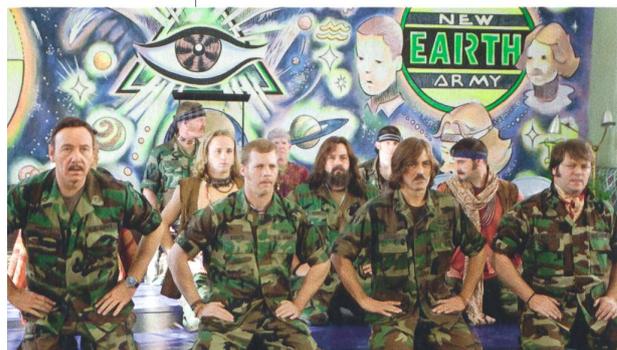
mer wieder von einer eigentümlichen Tragik überschattet: Zu introspektiv und verwundet wirkt Cassady trotz seiner lächerlichen Kostümierung, zu enttäuscht Bill Django nach Hoopers Intrige und seiner unehrenhaften Entlassung; und zu sehr spürt man, wie dieser Film an seinen humanistischen Appell selbst nicht glauben kann.

Die Reise des New-Age-Veteranen und seines ungläubigen Begleiters durch den Irak gerät also bald zu einem Stationendrama für den modernen Soldaten, der, ohne es zu bemerken, gleichzeitig an mehreren – militärischen, politischen und sozialen – Fronten zu kämpfen hat. Aber hilft das Magische Auge auf der Brust (Cassady) und auf dem Notizblock (Wilton) tatsächlich nicht nur gegen den plötzlich wieder auftauchenden alten Feind, sondern auch gegen die Unübersichtlichkeit der sogenannten neuen Kriege? Und wie verhält sich der Soldat dreissig Jahre nach Vietnam in einem völlig veränderten Szenario der Auseinandersetzung, in dem das Böse und die Folter in den eigenen Reihen wohnen?

An diesem Punkt angelangt, muss auch THE MEN WHO STARE AT GOATS buchstäblich sein Ende finden. Als Cassady seinerzeit die New Earth Army verliess, geschah dies nicht aufgrund ethnischer oder sozialer Spannungen innerhalb der Truppe, sondern aufgrund von Neid und Geltungsdrang eines Einzelnen. Und hier ergibt sich auch das Dilemma, das dieser Film nicht lösen kann: Die grösste Schwäche des amerikanischen Imperiums, so suggeriert THE MEN WHO STARE AT GOATS, ist ein verblendeter Individualismus, der nur an sich selbst glaubt. Das «Be all you can be» muss jedoch für alle gelten, und das wiederum ist ein unauflösbarer Widerspruch.

Michael Pekler

R: Grant Heslov; B Peter Straughan nach einer Vorlage von Jon Ronson; K: Robert Elswit; S: Tatiana S. Riegel; M: Rolfe Kent. D (R): George Clooney (Lyn Cassady), Ewan McGregor (Bob Wilton), Jeff Bridges (Bill Django), Kevin Spacey (Larry Hooper). P: Smoke House, BBC Films, Westgate Film Services, Winchester Capital. USA, GB 2009. 94 Min. CH-V: Elite Film, Zürich



## THE GHOST WRITER

### Roman Polanski

Als Ende Januar in den Fernsehnachrichten Tony Blair vor einem Irak-Tribunal zu sehen war, wartete man irgendwie die ganze Zeit darauf, dass am unteren Bildrand ein Band durchlaufen würde mit dem Hinweis auf den neuen Film von Roman Polanski, oder auch darauf, dass am Ende ein Sprecher in markigen Worten mitteilte: «In cinemas around the globe from february 18th!» Die Wirklichkeit holt das Kino ein, das gilt nicht nur für Tony Blair (dem der britische Ex-Premier Adam Lang in Polanskis Film nachempfunden ist), sondern auch für Roman Polanski selber, der seit Herbst vergangenen Jahres (als man ihn wegen einer zweiunddreissig Jahre zurückliegenden Tat am Zürcher Flughafen verhaftete) ebenso unter Beschuss gekommen ist.

Während Polanski mit *FRANTIC* noch einen Thriller als Hommage an Alfred Hitchcock inszenierte, ist *THE GHOST WRITER* ein abgeklärtes Spätwerk, bei dem man sich etwa an Claude Chabrols letztjährigen *BELLY* erinnert, in dem ein Meister so lässig wie gemächlich seine Kunst vorführte, vielleicht auch an den späten Fritz Lang, der das moralische Dilemma seines Protagonisten über eine Handlung dominieren liess, die nur Skelett ist, reduziert in ihren Schauwerten. So gibt es in *THE GHOST WRITER* einen Kurzauftritt von *Eli Wallach*: Wenn der nur ein einziges Mal zu sehen ist, muss diese Figur dann nicht ein Schlüssel zur Lösung des Rätsels sein? Nichts da – entweder wollte der Regisseur uns damit bewusst in die Irre führen oder einfach gerne einen bestimmten Schauspieler in seinem Film haben, sei es auch noch so kurz. Immerhin steht Wallach mit seiner Mitwirkung an *THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY* auch für den Zusammenhang zwischen den USA und Europa – und darum geht es in *THE GHOST WRITER* auch. Ironischerweise ist es hier die Grossmacht USA, die einem treuen Verbündeten Unterstützung gewährt, während im Fall Polanski die amerikanische Justiz sich als dunkler Schatten über seine Zukunft legt.

Der Anfang des Films ist von bemerkenswerter Lakonie: einerseits eine Fähre, auf der ein Wagen bei der Ankunft das Schiff nicht verlässt, andererseits eine Leiche, die am Strand angespült wird. Eins plus Eins gleich Zwei. Der Tod des Ghostwriters Mike McAra, der gerade mit dem britischen Ex-Premier Adam Lang auf einer kleinen Insel vor der amerikanischen Ostküste zusammensass, um dessen Memoiren zu verfassen, das ist die Chance für einen – die ganze Zeit über namenlos bleibenden – Ghostwriter, in McAras Fussstapfen zu treten.

Es ist ein attraktiver Job: innerhalb von vier Wochen das schon fertige Manuskript in eine kommerziellere Form zu bringen, wird mit 250 000 Dollar entlohnt. Mit Politik hat unser Protagonist nichts am Hut. Er hat sich bislang als Ghostwriter für Promis betätigt. Aber gerade darin sieht er sein Kapital, denn eine politische Autobiografie muss Herz haben, muss den Leser emotional ansprechen – und darauf versteht er sich.

Als Bild für die Distanz der Politiker von ihren Wählern konstruiert der Film einen treffenden Schauplatz: ein Haus, bei dem jedes der Zimmer ein riesiges Fenster hat, mit Ausblick auf Dünen, Sand und Meer. Drinnen sind die Menschen gefangen, auch in den Räumen und Gängen, die keinen Blick nach draussen gewähren und in denen die Lebenden ganz verloren erscheinen – ein kalter Betonklotz, der wie ein Mausoleum der Macht wirkt. Das Haus ist gewissermassen der fünfte Charakter, neben dem Ghostwriter, Lang, dessen Frau und dessen Assistentin. «In der Tat habe ich "Ghost" zuerst als Bühnenstück gesehen», so Robert Harris im Gespräch.

Als Lang unter Druck gerät, weil ihn der Internationale Gerichtshof in Den Haag wegen seiner Unterstützung bei der Entführung und Folterung von Terrorverdächtigen durch die CIA anklagen will, und er daraufhin eine Erklärung abgeben muss, wird der Ghostwriter als Mann des geschliffenen Wortes gleich mit eingebunden. Seinen Verstoß gegen die selbstgewählte Regel von der

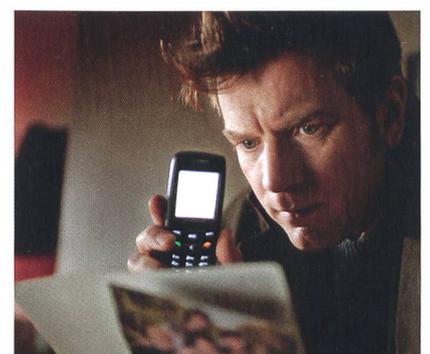
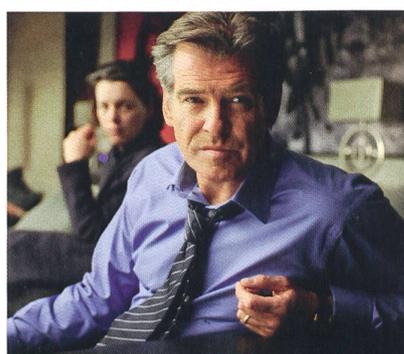
professionellen Distanz begreift er eigentlich erst, als er Stunden später in den Fernsehnachrichten seine Formulierungen aus dem Mund des Ex-Premiers hört. Das ist nur der erste Schritt bei der Aufgabe seiner «professionellen Distanz».

Die gerade erschienene Taschenbuchausgabe von Robert Harris' Romanvorlage trägt den Filmtitel «Der Ghostwriter», die Erstausgabe hiess noch, dem englischen Original folgend, «Ghost». Das war zwar einerseits irreführend, weil man darin eine Geistergeschichte vermuten konnte, andererseits aber auch mehrdeutig: als Kürzel für Ghostwriter, aber auch für die Geister, die im Verlauf der Geschichte die Lebenden heimsuchen – Gespenster seiner Vergangenheit im Fall des Ex-Premiers, der Geist seines Vorgängers McAra im Fall des Ghostwriters, der feststellen muss, dass im Kleiderschrank des ihm zugeteilten Zimmers immer noch dessen Sachen hängen, und der später unter dem Bett dessen Hausschuhe entdeckt. Am Schluss taucht noch ein anderer Verstorbener als Geist wieder auf.

Das Ende ist ebenso knapp und lakonisch wie der Anfang, die Lösung des Rätsels wird entziffert, bleibt aber wohl ohne Konsequenzen, im Gegenteil: der wahre Schurke wird Karriere machen, ausgestattet mit einer Legende. Auch da ist der Film der Wirklichkeit ganz nah.

Frank Arnold

Regie: Roman Polanski; Buch: Roman Polanski, Robert Harris nach seinem Roman «Ghost»; Kamera: Pawel Edelman; Schnitt: Hervé de Luze; Ausstattung: Albrecht Konrad; Kostüme: Dinah Collin; Musik: Alexandre Desplat. Darsteller (Rolle): Ewan McGregor (der Ghostwriter), Pierce Brosnan (Adam Lang), Kim Cattrall (Amelia Bly), Olivia Williams (Ruth Lang), Tom Wilkinson (Paul Emmett), Eli Wallach (alter Mann), Timothy Hutton (Sidney Kroll), Robert Pugh (Richard Rycart), James Belushi (James Maddox), Daphne Alexander (Connie), Marianne Graffam (Lucy), Jaymes Butler (FBI-Beamter), Angélique Fernandez (Staatsanwältin), Anne Wittman (CNN-Reporterin). Produktion: RP Productions, Studio Babelsberg, Runteam; Produzenten: Robert Benmussa, Alain Sarde. Frankreich, Deutschland, Grossbritannien 2010. Farbe; Dauer: 128 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich



## PIANOMANIA

Lilian Franck, Robert Cibis

«Über die Liebe zu sprechen ist wie über Architektur zu tanzen», heisst es in einem Hollywood-Film aus dem Jahr 2000, der mit diesem Dokumentarfilm überhaupt nichts zu tun hat. Was beide Filme aber verbindet, ist die Problematisierung der Begrifflichkeit. Wie spricht man eigentlich über etwas, dass sich nur schwer in Worte kleiden lässt? Bei der Umschreibung eines Klanges muss die Sprache, und sei sie noch so präzise, zwangsläufig versagen. «Der Ton atmet nicht», klagt der Pianist Pierre-Laurent Aimard, der sich auf die CD-Aufnahmen von Bachs «Die Kunst der Fuge» vorbereitet. Was könnte er meinen? Stefan Knüpfer, Chef-techniker und Klavierstimmer bei Steinway & Sons in Wien, guckt ein wenig ratlos, nickt aber zustimmend. Er weiss, dass Worte hier nicht ausreichen und probiert werden muss, mehrmals, immer wieder. Im Folgenden geht es um füllige, warme, geöffnete, intime, saubere, sonore, runde, schlanke und scharfe Töne, um Duft, Farbe und Kraft, die ein Ton haben kann, um «den zeitlichen Moment im Ton», wie es einmal heisst. «In dem Klavier ist keine Magie», beklagt sich ein anderer Pianist, Julius Drake, und auch für diese vage Beschwerde wird Knüpfer eine Lösung finden. Neben dem fachlichen Wissen und dem handwerklichen Können scheint zum Beruf des Klavierstimmers auch eine Art Siebter Sinn zu gehören: das intuitive Erfassen eines unzureichend geäusserten Wunsches.

Stefan Knüpfer, Jahrgang 1967, ist – wenn man so will – der Star dieses Dokumentarfilms von Lilian Franck und Robert Cibis. Mit dem dichten blonden, zur Seite gescheitelten Haar und der fast ovalen Nickelbrille versprüht er einen spitzbübischen Charme, der so gar nicht zur Bedeutung und Wichtigkeit seines Berufs passen will. Die Regisseure begleiten Knüpfer in seinem Arbeitsalltag mit den bereits genannten Pianisten, aber auch mit Lang Lang und Alfred Brendel, die sich auf ihre Konzerte vorbereiten und dafür ein perfekt auf ihre Wünsche abgestimmtes Piano erwarten. Knüpfer fährt

nach Hamburg, um ein Piano zu kaufen, er fährt nach Graz, um ein Konzert vorzubereiten. Nicht einmal für die Sketche des Komikerpaars Igudesman und Joo, die die elitäre Klassikwelt mit ihrem Bildungsdünkel und affektiertem Gehabe auf die Schippe nehmen, ist er sich zu schade. Auch hier bringt der gebürtige Hamburger mit Lust und Engagement seine Ideen ein, und seien sie noch so einfach. Da reicht schon mal ein abgeschraubter Fuss, um eine komische Pointe zu erzielen.

Im Zentrum des Films steht aber die Zusammenarbeit mit Aimard. **PIANOMANIA** beginnt ein Jahr vor den eigentlichen CD-Aufnahmen. Der Ausnahme pianist hat sich den Konzertflügel Nr. 109 ausgesucht. Die Steinwaypianos haben alle eine Fabrikationsnummer, mit der sie fast liebevoll benannt werden («Der 109er»), und sind unverwechselbar. Aimard ist nun auf der Suche nach dem perfekten Klang. Mal soll der Flügel wie ein Cembalo klingen, mal wie ein Clavichord. «Wie nennen wir das, damit wir uns verstehen?» Das Problem der Kommunikation zieht sich durch den ganzen Film. Knüpfer hört sich geduldig und verständnisvoll alles an. Nichts ist ihm zu abwegig, nichts scheint ihm unmöglich. Und dann geht er mit Leidenschaft an die Arbeit. Er recherchiert in der Hofburg und lässt sich Cembali und Spinette vorspielen. Er experimentiert mit Schalldämpfern aus Filz und mit gläsernen Klangspiegeln, die den Ton festhalten oder in eine gewünschte Richtung lenken. Er schraubt und zieht fest. Dabei schaut ihm die Kamera genau zu. Klavierstimmen ist, hat man erst einmal die Verständigungsprobleme überwunden, vor allem eine handwerkliche Tätigkeit.

Knüpfer ist so etwas wie der Erzähler des Films. Eloquent erklärt er den Regisseuren (und somit auch dem Zuschauer), was er gerade tut, wo die Probleme liegen, wo die Lösungen. Knüpfer wird mit seinen Fähigkeit, alles genau zu umschreiben, zum Glücksfall von **PIANOMANIA**, nicht zuletzt wegen seiner Schlagfertigkeit und seines

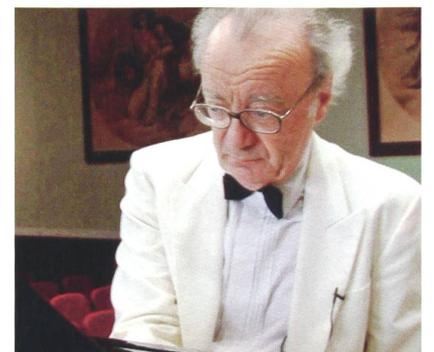
Humors. So würde beispielsweise Aimard immer erst ein Kompliment vorausschicken, um dann seine Bedenken zu äussern: «Das klingt interessant, aber ...» Knüpfer betont dieses «Aber» demonstrativ mit gequältem Gesichtsausdruck. Noch schlimmer sei es, wenn Aimard sagen würde «Eine Frage!» Dann würde es spannend. Knüpfer kennt seine Pappenheimer, und in der nächsten Szene kommt genau diese Phrase vor – zur Freude des Zuschauers, der unwillkürlich lachen muss.

**PIANOMANIA** überzeugt auch immer wieder durch Fundstellen, die wie zufällig am Wegesrand liegen. So wird der 109er nach Australien verkauft, Aimard wird nicht auf ihm spielen können. Auch die klassische Musik ist ein Geschäft, in dem ein Mehrwert erwirtschaftet werden muss – ohne Rücksicht auf künstlerische Überlegungen. Bemerkenswert auch der Einwurf eines Mitarbeiters der Hofburg, der den modernen Konzertflügel als «faszinierende Musikmaschine» bezeichnet, «die so aggressiv ist, dass ich nicht einmal eine Saite – ohne mich blutig zu machen – aufziehen kann.» Mindestens drei Männer seien nötig, um ihn zu tragen – «eine un-menschliche Dimension».

Die Perfektion des Klanges, die es während des ganzen Filmes zu erreichen gilt, wird nie infrage gestellt. Sie ist etwas Erstrebenswertes, um das man sich ständig bemühen muss. Das mag für Laien mitunter befremdlich wirken. Muss denn immer alles perfekt sein? Und doch kann man als Cineast diese extreme Spezialisierung, die für Knüpfer nichts «Neurotisches» hat, wunderbar nachvollziehen. **PIANOMANIA** handelt von Besessenen – am Klavier und im Kino.

Michael Ranze

R: Robert Cibis, Lilian Franck; K: Jerzy Palacz; S: Michèle Barbin; T: Sabine Panossian, Benedikt David, Ina Nikolova. Mitwirkende: Stefan Knüpfer, Pierre-Laurent Aimard, Lang Lang, Alfred Brendel, Till Fellner, Julius Drake, Igudesman & Joo, Ian Bostridge, Christoph Classen, Tobias Lehmann. P: WILDart Film, OVAL Filmemacher; Ebba Sinzinger, Vincent Lucassen, Robert Cibis, Lilian Franck. Österreich, Deutschland 2009. 93 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich





## «Heiter-besinnliche Familiengeschichte»

ZWERGE SPRENGEN von Christof Schertenleib  
in zwei Gesprächen kontrovers diskutiert

CATHERINE ANN BERGER Ich freue mich, dass diese Veranstaltung dieses Jahr wieder mit der Unterstützung von Swissfilms durchgeführt werden kann. Und wir haben in diesem Jahr auch zwei Medienpartner, für den französischen Film Club war es «Décadrage» und für den deutschsprachigen Film Club ist es «Filmbulletin». Auszüge der Gespräche werden in diesen Zeitschriften publiziert.

Gestern haben wir mit Kritikern aus Frankreich gesprochen, heute haben wir Gäste aus Deutschland und Österreich. Ich freue mich sehr, sie Ihnen kurz vorzustellen: *Isabella Reicher*, langjährige Filmkritikerin von «Der Standard» und Mitherausgeberin der Filmzeitschrift «Kolik». *Andreas Kilb*, Filmredaktor, Kritiker und Publizist, jetzt Feuilleton-Korrespondent in der Berliner Redaktion der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. *Stefan Grissmann* vom Nachrichtenmagazin «Profil», wo er das Ressort Kultur leitet. Er arbeitet aber auch als Filmkritiker und Publizist.

Ich selbst arbeite als Filmdramaturgin beim Schweizer Fernsehen (Fernsehfilm und Serien) und leite den Film Club im Auftrag der Solothurner Filmtage.

ZWERGE SPRENGEN von Christof Schertenleib erzählt die Geschichte zweier Brüder. Hannes ist Investor und aufs internationale Risiko spezialisiert, sein Bruder Thomas ist als Landarzt im Dorf geblieben, wo der Vater Pfarrer ist. Einmal im Jahr trifft sich die ganze Familie im Garten des Pfarrhauses zum gemeinsamen Zwergesprengen, tatsächlich mit Dynamit und Krachern – «Frauenfürze», wie man sie hier nennt. Und dann kann jedes Jahr jedes Familienmitglied neue Wünsche und Vorsätze äussern.

Mit diesem Treffen beginnt der Film. Rasch wird aber auch deutlich, dass es unter der Oberfläche der Familienharmonie kriselt.

Im Filmausschnitt aus dem letzten Drittel des Films, den wir jetzt hier zeigen, sieht man es ein bisschen deutlicher: Hannes ist hoch verschuldet, er ist von seiner Frau rausgeschmissen worden, er braucht Geld von seinem Bruder, und Thomas wiederum ist in einer heftigen Ehekrise. Als dann Evelin, die Exfreundin der beiden Brüder, auftaucht, droht auch die Allianz zwischen den beiden Brüdern zu zerbrechen.

*Die beiden Brüder sitzen rauchend auf der Terrasse. Thomas gibt Hannes den Umschlag mit dem Gutschein für ein Weekend in Casablanca, den Hannes Evelin geschenkt hat, zurück. «Merci.» Thomas blättert das Geld hin. «Sechzigtausend. Und nochmals zwanzigttausend.» Hannes steckt es ein. «Merci – willst du einen Vertrag?» «Und sonst hast du nix zu sagen?» «Willst du mit Evelin ins Bett?» «Genug beleidigt», faucht Thomas und geht auf seinen Bruder los, der Gartentisch fällt um. Die beiden liefern sich eine Schlägerei auf dem nächtlichen Rasen. Die Frau von Thomas tritt auf den Balkon: «Braucht ihr Hilfe?» «Nein, nein, wir wollen nur sehen, wer der Stärkere ist.» Karoline fragt nach: «Wer hat gewonnen?» Beide rufen gemeinsam: «Unentschieden.» Sie liegen nebeneinander auf dem Rücken im Gras und stellen fest, dass sie einander gegenseitig irgendwie beneiden.*

Ich hab diesen Ausschnitt gewählt, obwohl er nicht ganz repräsentativ ist für den Film, aber er zeigt an, was ZWERGE SPRENGEN auch hätte werden können, nämlich ziemlich dramatisch. Das ist er nicht, er hat in vielen Szenen einen leisen ironischen Unterton zur Entlarvung des – jetzt kommt wieder so ein Schweizer Begriff – «Födlbü-



gers», das ist ein urschweizer Begriff für Spiessbürger. Es ist ja interessant, dass Michael Glawogger in einer bestimmten Phase – da weiss man nicht wann genau, aber wahrscheinlich irgendwann am Anfang – an diesem Film mitgeschrieben hat und dass Christof Schertenleib ja auch an der Filmakademie in Wien studiert hat und die Filme von Ulrich Seidl schneidet. Ganz so bisig und ganz so böse wie die österreichischen Filme ist ZWERGE SPRENGEN dann aber doch nicht geworden.

Mir scheint, dass im Film sowohl der Ärger oder die Wut über die eigene Herkunft – teilweise auch über diese Scheinheiligkeit, diese Provinzialität – durchscheint, aber auch eine grosse Liebe und Nähe dafür. Schliesslich kann man nichts dafür, wo man herkommt. Und in dieser Ambivalenz hält sich der Film. Ich hätte mir an manchen Stellen gewünscht, dass er entschiedener ist, gleichwohl habe ich aber auch Verständnis dafür, dass man nicht mit der grossen Keule eines Ulrich Seidl oder Michael Glawogger draufhaut, denn man kommt ja dann doch aus dem Emmental. Mich nimmt jetzt sehr wunder, wie ihr, Österreicher oder Deutsche, das als Schweizer Film wahrgenommen habt. Wie habt ihr das gesehen?



**ANDREAS KILB** Ich danke dir, dass du diese Szene ausgewählt hast, denn es ist unbestritten die beste Szene des Films. Wer mehr erwartet, sollte sich's überlegen, ob er sich ZWERGE SPRENGEN ansehen will. Es ist nun mal leider so, dass die grosse Keule des Ulli Seidl im Kino einfach sehr viel unterhaltsamer und auch treffsicherer ist als die durch ganz viel Heimatliebe abgefederte Satire von Christof Schertenleib. Ich hatte bei dem Film den traurigen Eindruck eines nicht zu Ende geborenen Filmprojekts.



**CATHERINE ANN BERGER** Woran machst du das fest?

**ANDREAS KILB** Einfach daran, dass sehr viele Fäden ... – angefangen mit dem wichtigsten, mit dem alles beginnt: Da ist dieser Investor-Bruder, der offenbar pleite ist. Der ganze Film erzählt die Geschichte, wie er wieder zu Geld zu kommen versucht, aber am Ende sieht man nicht, wie er in London bei seinen Geschäftspartnern das Geld auf den Tisch legt und dann versucht, wieder flüssig zu werden. Ganz viele Dinge hängen da in der Luft, man sieht, wie er am Ende wieder, zum abermaligen Zwergesprengen, zurückkommt, aber was da im Hintergrund passiert ist, erzählt der Film nicht. Es ist aber auch nicht lustig, dass er es nicht erzählt. Die Lücke ist also auch nicht irgendwie fruchtbar.

Und das gleiche muss man leider auch für die filmischen Mittel sagen, mit denen er es erzählt. Sehr viele Szenen passieren so: Tür geht auf, Mann kommt rein, Frau sitzt am Tisch, Mann sagt etwas zu ihr, Frau antwortet, Mann sagt noch was, Frau antwortet nochmals, Mann geht wieder zur Tür raus. Also, es ist so eine Fernsehästhetik, die vielleicht auch sehr angenehm sein kann, wenn man es auf dem Bildschirm sieht, die im Kino aber eher wenig zu suchen hat.



**STEFAN GRISSEMANN** Mir klingt es ein bisschen zu einfach, den Film als ein fernsehfilmisches Projekt abzukanzeln. Ich glaube, das ist schon eher der Ausdruck einer gewissen Demut, einer filmischen auch, im besten Sinn. Mir fällt es zwar schwer, diese Art der heiter-besinnlichen Beziehungs- oder Familiengeschichten als Genre wichtig zu nehmen. Es ist nicht mein Genre, aber wenn man das Genre mag, dann, glaub ich, ist das ein ziemlich elegant gesponnener, zum Teil sogar virtuos gespielter Film, indem das wirklich aufgeht, dieses komplizierte Familiennetz, diese Beziehungslinien, die sich da bieten. Das hat mich mit Fortdauer des Films immer mehr für den Film eingenommen. Als Spielfilmregisseur ist Schertenleib diesem Genre eigentlich seit langem treu, ich

kenne LIEBE LÜGEN, ich kenn GROSSE GEFÜHLE, und ich finde, das ist innerhalb dieser Gattung sein bisher gelungenster Film. Ich fand das gar nicht so daneben.



**ISABELLA REICHER** Ich bin so ein bisschen in der Mitte. Ich teile ein bisschen den Eindruck, dass es ab einem bestimmten Zeitpunkt zu schnell geht und dass bestimmte Dinge dann auf eine sehr pragmatische Art und Weise gelöst werden, wie zum Beispiel dass man sich dann ein Jahr später wieder trifft und zwei hochschwangere Frauen und ein Kleinkind zu sehen sind. Das ging mir ein bisschen zu schnell. Ans Fernsehen habe ich auch denken müssen, aber weniger in einem negativen Sinne, sondern eher weil ich auch den Eindruck hab, da gibt es eine gewisse Gleichförmigkeit oder Unaufdringlichkeit in der Inszenierung, die ich mir gut als Miniserie vorstellen könnte, wo dann auch das Problem des wirklich Auserzählens oder noch ein bisschen genauer Erzählens vielleicht anders gelöst hätte werden können. Ich fand insgesamt die Frauenfiguren so ein bisschen unterentwickelt, mit Ausnahme der Controllerin ...

**CATHERINE ANN BERGER** ... eben dieser berühmten Evelin.

**ISABELLA REICHER** ... Auch die Schauspielerin fand ich ganz toll. Obwohl ich die Schauspieler alle nicht kannte, war ich aber eigentlich sehr angetan von dem mitunter sehr druckvollen Spiel und Zusammenspiel.

**CATHERINE ANN BERGER** Es ist ja interessant, dass einige oder viele darunter auch sehr viel Theatererfahrung haben. Das merkt man dem Spiel der Schauspieler schon an, dass sie da eine grosse Selbstverständlichkeit haben, eine ganz eigene Präsenz zu haben, auch wenn nicht immer jede Szene ihre Szene ist, sie sind ja oft im grossen Familienverbunde. Das finde ich schon toll, dieses grosse Kollektiv.

**STEFAN GRISSEMANN** Bei genauer Betrachtung hat der Film ... er nimmt sich ja sehr viel Zeit, das muss man sagen, der Film ist ja lang. Das kann man natürlich gegen ihn wenden und sagen, das ist alles langweilig. Ich finde aber, im Gegenteil. Gerade dadurch, dass er sich soviel Zeit nimmt und das eben nicht glatt runter erzählt, sind immer wieder Details und Nischen zu finden, die plötzlich spannend sind, wo plötzlich irgendetwas Relevanteres passiert. Natürlich erscheint mir das ganze Sujet und das Genre an sich als etwas sehr Schweizerisches. Auch exotisch, sozusagen.



**ANDREAS KILB** Da würde ich widersprechen. Es ist ja sonst immer unfair, sozusagen als Gegenbild zu einem Film, der verhandelt wird, ein grosses Beispiel zu nehmen, aber in dem Fall muss man es wirklich sagen: Es gibt einen Film, der auf eine ganz ähnliche Weise von Heimatliebe, Familienliebe, innerfamiliärer Katastrophe handelt: *DAS FEST* von Thomas Vinterberg. Ich musste *dauernd* daran denken. *DAS FEST*, das auch um so ne Familienzusammenkunft kreist, hat eben gegenüber Schertenleibs Film den einen, aber entscheidenden Vorteil: Es ist ein Drama. Und Drama heisst, dass alles bis an den Punkt der absoluten Krise geführt wird, dass die Sachen bis an den Punkt geführt werden, wo sie wirklich aufbrechen. Wir haben vor dem Gespräch so ein bisschen davon geschertzt, dass *ZWERGE SPRENGEN* die schweizerische Version von Roland Emmerichs 2012 ist; also die grösste anzunehmende Katastrophe, der Weltuntergang, ist das Sprengen von Gartenzwerge. Aber so ganz daneben ist es eben auch nicht, weil in dem Film eben alle Konflikte abmoderiert werden. Nehmen wir nur die Hauptfigur, den einen Bruder. Das ist der absolute Bankrotteur, der kommt ins Emmental, um den letzten Rappen aus seiner Familie zu saugen, damit er seine schwarzen Löcher auf seinen Londoner Konten stopfen kann, und das wird einfach so auf so eine nette Weise wie drei hintereinandergeblätterte Folgen von *GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN* erzählt. Das ist mir dann einfach zu badewannenwasserwarm.

**CATHERINE ANN BERGER** Aber da finde ich jetzt wiederum, auf der sprachlichen Ebene: «Schlimmer kommen können hätte es auch.» Das bringt es ja genau auf den Punkt. Dieser Satz, der ist ja auf eine Art emblematisch für die ganze Deutschschweiz. Das finde ich



dann wiederum eine sehr subtile Beobachtung, dieses Abgeglättete, Gedämpfte, eben nicht dieses dänische Drama, das ans Existentielle und ans Eingemachte geht. Das ist es eben nicht, so ist die Schweiz eben nicht.

**STEFAN GRISSEMANN** Eben.

**ANDREAS KILB** Aber das erfahren wir doch jeden Tag im Fernsehen. Müssen wir das im Kino auch noch erfahren?

**CATHERINE ANN BERGER** Also, es ist schon ein Unterschied zu *GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN*, ich finde das ein bisschen einfach.

**STEFAN GRISSEMANN** Es steht in *ZWERGE SPRENGEN* natürlich sehr wenig auf dem Spiel, das stimmt. Selbst dieser Familienzwist ist nach zwanzig Sekunden wieder beendet, in Harmonie und Idylle beendet. Aber ich glaube, es ist doch verfehlt, so zu tun, als wäre das nicht Absicht, als würde das dem Filmemacher ..., als wolle er ein grosses Drama erzählen, bloss schafft er das nicht. Es ist doch natürlich die bewusste Entscheidung: einen Film zu drehen, der von Nebensächlichkeiten handelt, von kleiner Harmonie, von Harmoniesucht vielleicht auch. Diese Dinge verhandelt der Film ja auch, und ich find ihn gar nicht so schlecht. Wie gesagt, mit Fortdauer des Films hat er mich immer mehr für sich eingenommen, auch wenn er jetzt ästhetisch auch für mich zu wenig weit geht ... obwohl er sehr spätsommerlich ist und so eine gelassene Grundhaltung hat, die mir gut gefallen hat.

**ISABELLA REICHER** An Vinterberg musste ich eigentlich gar nicht denken. Ich habe bei diesem Genre eher an Filme gedacht wie – ohne jetzt einen einzigen auch nur nennen zu können, das ist so ein Genre, von dem ich das Gefühl habe, das wird so von Hollywood-Filmen dominiert, und das ist genau das Genre, wo alle Figuren und alle Konflikte irgendwo hängen, und die nimmt man von der



Stange und montiert sie dann zusammen, und dann hat man so seine Familienkomödie zusammengezimmert. Da gibts ja jedes Jahr – mit Meryl Streep, Diane Keaton und so weiter – einschlägige Filme, und die haben was extrem Fabrikgefertigtes und Vorgestanztes bis in die Konflikte und Dialoge hinein. Und da hat mich der Film auf dieser Ebene, als Genrefilm, total positiv überrascht, weil ich schon das Gefühl hatte, dass da auch die Figuren in einer Art und Weise vorkommen, wo ich jetzt nicht sagen konnte, okay, das habe ich jetzt aber schon fünfhundertmal gesehen und jetzt kriegt die Mutter Krebs und die Tochter outet sich als lesbisch und am Ende sind dann aber doch alle zufrieden. Das hat mich sehr eingenommen für den Film, dass ich das Gefühl habe, es geht ihm gar nicht um das grosse Drama, sondern es geht eher um so ein all-

tägliches Ding wie, dass dieser Vater offenbar überhaupt nicht wirklich mit seinem Sohn zurande kommt und überhaupt keine Form hat, mit diesem Kind zu kommunizieren und umgekehrt. Da fand ich auch so Details, die mir sympathisch waren.

Wie gesagt, die Webdesignerin ist mir bis heute nicht wirklich ganz plausibel, aber das mag auch ein kulturelles Problem sein, da fehlt mir vielleicht auch die persönliche Erfahrung im Umgang mit Zürcher Webdesignerinnen. Aber das war so ein Punkt, wo ich das Gefühl hatte, das stimmt für mich so noch nicht. Das stimmt bis zu dem Zeitpunkt, wo die aus dem Film verschwindet und von diesem Familienessen weggeht. Das fand ich nachvollziehbar. Aber warum die sich dann doch einlässt und eineinhalb Jahre später schwanger in der Kirche steht, das war mir irgendwie ganz ... ja ...

**CATHERINE ANN BERGER** Hingegen ist die Prokuristin da ja sehr angenehm nüchtern.

**ISABELLA REICHER** Ich fand zum Beispiel auch diesen Satz, den die verlorene Tochter sagt, «Man muss sich manchmal was nochmals anschauen, um zu wissen, warum man's nicht mehr will», auch sehr schön. Ein Satz, der dann das versöhnliche Ende doch wieder ein bisschen bricht.

**ANDREAS KILB** Aber das war ja dann das versöhnliche Ende.

**ISABELLA REICHER** Ja, unten bei der Familie eben, genau, oben auf der Parkbank, auf der Wegbank, irgenwie dann wieder nicht.

**CATHERINE ANN BERGER** Auf der scheinbaren Postkarte, so eingerahmt ...

Dann danke ich sehr, dass ihr gekommen seid. Ich finde das ne sehr schöne Form von Auseinandersetzung, dieser Blick von aussen auf Schweizer Filme ist immer sehr spannend. Vielen Dank, dass ihr da wart.



.....

**FILMBULLETIN** Weshalb tritt «Filmbulletin» als Medienpartner der Veranstaltung «Film Club II: Neue Schweizer Filme im Gespräch» der Solothurner Filmtage in Erscheinung?

**WALT R. VIAN** Im Saal des «Roten Turm» fanden während der Solothurner Filmtage einst hitzige Debatten über die soeben gesehenen Schweizer Filme statt. Heute müssen öffentliche Gespräche, Diskussionen über

gezeigte Filme organisiert und animiert werden. Da in «Filmbulletin» öffentlich über Filme nachgedacht wird, schien es uns den Versuch wert, einen Auszug aus diesem Gespräch – alles zum ziemlich kontrovers diskutierten Schweizer Film ZWERGE SPRENGEN von Christof Schertenleib – unseren Leserinnen und Lesern zugänglich zu machen.

**FILMBULLETIN** Hat sich dieser Versuch gelohnt?

**WALT R. VIAN** Es liegt mir fern, das Gespräch einzuschätzen. Selbstredend ist es eine ganz andere Situation, sich an einem Gespräch zu beteiligen, als einfach Fragen zu beantworten – ganz zu schweigen vom Unterschied zwischen dem Verfassen einer Filmkritik und der Teilnahme an einem Filmgespräch. Spannend an Gesprächen über einen Film finde ich aber immer wieder, wie unterschiedlich ein und derselbe Film gesehen – von mir aus auch: gelesen – wird. Damit ist nicht allein die unterschiedliche Bewertung gemeint. Das beginnt tatsächlich bereits bei der Wahrnehmung.

**FILMBULLETIN** Beispiel?

**WALT R. VIAN** Andreas Kilb sah: «Tür geht auf, Mann kommt rein, Frau sitzt am Tisch, Mann sagt etwas zu ihr, Frau antwortet, Mann sagt noch was, Frau antwortet nochmals, Mann geht wieder zur Tür raus.» Und sagte: «Sehr viele Szenen passieren so.» Das ist mir nicht aufgefallen – deshalb könnte ich das auch nie so beschreiben. Mir dagegen fiel etwa auf, dass Christof Schertenleib einige Bilder gefunden hat, in Bildern – nicht nur in Dialogen – erzählen kann.



Vielleicht noch nicht das Bild einer einsamen Trinkerin. Aber dann hört sie was, steht auf, versorgt den Zapfenzieher, stellt den Wein hinter den Abfallkübel unter dem Spültrog und schliesst das Türchen zum Abfall. Es klingelt. Wohnungstür geht auf. Mann kommt rein, sagt etwas ... Werner setzt Teewasser auf. Er hat aber die falsche Sorte Tee als Geschenk mitgebracht. Da lassen oder zurücknehmen? Florence – in einem Tonfall, der signalisiert, dass dies, Anwesende ausgenommen, wohl nie der Fall sein wird – «Es könnte ja wer zu Besuch kommen.» Also weg damit. Und was findet Werner hinter dem Abfallkübel? Die Flasche Wein, die er sofort als Geschenk konfisziert: «Die wolltest du morgen mitbringen. Schön, dann nimm ich die heute gleich mit.» Das Teewasser pfeift. Schnitt.

Tags darauf. Alle sitzen am grossen Familientisch versammelt zum Mittagessen. Werner, der als letzter dazustösst, fragt etwas vorwurfsvoll: «Wer hat jetzt den Wein schon eingeschenkt? Also, ich verzichte zur Feier des Tages. Verzichtet sonst noch wer?»



Als alle anderen anderweitig beschäftigt sind – wenig später:



Diese Bilder erzählen eine ganze Geschichte. Gesagt wird im ganzen Film zum Thema nicht viel. Aus den Reaktionen der Beteiligten lässt sich aber schliessen, dass das Alkoholproblem von Florence allgemein seit längerem bekannt ist. Man darf auch annehmen, dass Werner sie nicht zum ersten Mal aufgesucht hat, in der Absicht Florence am Trinken zu hindern. Die Interpretation, dass die Familie dazu neigt, den Mantel des Schweigens über Probleme zu legen, liegt nahe.

Es wird überhaupt laufend alles beschönigt, geschönt – und der Name, welcher der Familie im Drehbuch – zufällig? – verabreicht wurde, lautet: Schöni.

**FILMBULLETIN** Du findest die Sequenz, die im Film Club als Ausschnitt gezeigt wurde, demnach nicht die stärkste?

**WALT R. VIAN** Nun, der Ausschnitt wurde als «nicht ganz repräsentativ» deklariert, und tatsächlich sind die acht Minuten, die den gezeigten sechs vorangehen, charakteristischer dafür, wie in ZWERGE SPRENGEN erzählt wird.



Karoline müsste einen Krankenbesuch – auf einem abgelegenen Hof in schwierigem Gelände – machen, aber Hannes, der sich ihren Wagen ausgeliehen hat, lässt auf sich und damit auf den Wagen warten. «Wichtiger Geschäftstermin in Zürich», heisst es in der nun eingehenden SMS, und Thomas fragt: «Willst du es nicht doch mit dem alten Fiat probieren?»

Schnitt.



Der Fiat spult ... Bleibt stecken.



Szenenwechsel. Der wichtige Termin von Hannes: ein Besuch bei seinem neuen Schwarm, der ihn bereits sitzengelassen hat. Er bringt ihr ein Geschenk. Agat, die mittlerweile ein «Zwerge-sprengen-Computerspiel» entwickelt, an dem sich Hannes gleich mit zwanzig Prozent beteiligen möchte, meint: «Versöhnung – nehm ich an.»

Schnitt zum Fiat.



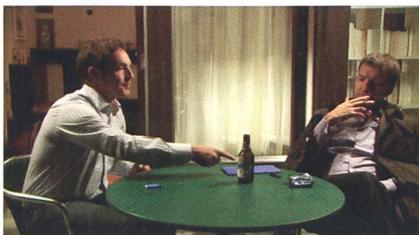
Diese Umgebung kennen wir bereits. Schliesslich hat Hannes den geliehenen Wagen vor wenigen Stunden ebenfalls hier geparkt, um Evelin zu besuchen.



Szenenwechsel. Hannes hat den Wagen zurückgebracht und zeigt Theo im Kinderzimmer, wie die Filmkamera, die er ihm schenkt, funktioniert. Füsse geraten ins Bild. Theos Kamera schwenkt hoch – Karoline: «Hannes. Ich muss mit dir reden.»

Szenenwechsel zu Thomas und Evelin. Als Thomas nach einer Weile aufbricht, drückt ihm Evelin den Umschlag, den ihr Hannes bei seinem Besuch geschenkt hat, mit der Bitte in die Hand, diesen seinem Bruder zurückzugeben.

Schnitt.



Nicht erzählt wird in dieser Abfolge die Auseinandersetzung, wer den Krankenbesuch macht und dazu den Fiat fahren muss.

Ausgeblendet bleibt auch das von Karoline eingeforderte Gespräch mit Hannes. Aber das Verhalten von Hannes nachher macht deutlich, dass ihm Karoline tüchtig ihre Meinung gesagt hat.

Beiläufig wird auch die "Technik" von Hannes deutlich: Gladiolen für die Frau, die ihn aus dem Haus geschmissen hat, Geschenk für Agat, Kamera für den Kleinen, nicht zu reden vom Casablanca-Weekend für Evelin.

FILMBULLETTIN Einige Ellipsen also.

WALT R. VIAN Ellipsen sind durchaus charakteristisch für die Erzählweise in ZWERGE SPRENGEN. Kleinere und grössere.

Gelegentlich erzählt er auch sehr schnell: Als die Familie noch rätselt, was mit Hannes passiert sein könnte, trifft ein Briefumschlag mit Autoschlüssel und Lageplan ein.



Und schon sind wir mit Thomas auf dem Parkplatz, um den Wagen zu finden.



Auch der Verkauf des geliehenen Wagens wurde ziemlich schnell erzählt:



Es geht eben nicht nur darum, was erzählt wird, sondern auch wie es erzählt wird.

Schon die erste richtige Szene im Business-Büro in der City von London dauert wortlos fast eine Minute. Die erste Einstellung dieser Szene ganze fünfzehn Sekunden. Fast jeder Fernsehverantwortliche würde so was nicht akzeptieren – aus lauter Angst, dass Zuschauer wegzappen.



Man könnte die dreihunderttausend – die Hannes, nebenbei gesagt, nicht schuldet, sondern «nur» bringen muss, damit der Partner ebenfalls in einen von Hannes vorgeschlagenen Deal einsteigt – auch als McGuffin bezeichnen.

Stab

Regie: Christof Schertenleib; Buch: Christof Schertenleib, Michael Glawogger, Felix Benesch; Kamera: Attila Boa, Christian Iseli; Licht: Roman Brändli; Schnitt: Christof Schertenleib, Christian Iseli; Ausstattung: Doris Berger, Isa Nogara; Kostüme: Sybille Welte; Musik: Peter von Siebenthal; Ton: Peter von Siebenthal

Darsteller (Rolle)

Michael Neuwandner (Hannes Schöni), Max Gertsch (Thomas Schöni), Urs Bihler (Werner Schöni), Silvia Jost (Margrit Schöni-Wenger), Cathrin Störmer (Karoline Binder Schöni), Simon Schmid (Theo Schöni), Doro Müggler (Agat Meyer), Sara Capretti (Evelin Roth-Grütter), Viviana Alberti (Florence Meyrat), Jerome Berger (Luc Schöni), Mirjam Zbinden (Babs Schöni), Johanna Bühler (Johanna Schöni), Barbara Peter (Mirjam Schnell), Rahel Hubacher (Tina Schöni), Pilu Lydlow (Susan Cummins), Thomas Douglas (Banker), Brigitta Weber (Frau mit Hund)

Produktion, Verleih

Fama Film; Produzent: Rolf Schmid. Schweiz 2009. Farbe; Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

## «Cinéma du sud» – pouah

Wenn es einen Begriff gibt, der mir immer leer oder, noch schlimmer, voller Anspielungen und unsinniger Vorurteile erschien, ist es der Begriff «Kino des Südens».

Zunächst ist es aus geographischer Sicht merkwürdig, Filme aus so wenig südlichen Ländern wie China, Japan, Korea mit einzubeziehen. Filme, die alten und reichen Kinotraditionen angehören (Indien, Brasilien, Ägypten ...) oder aber solchen jüngeren Datums (Afrika).

Tatsächlich ist dieses Kompositum vor allem ein Monument der Heuchelei und des Ungleichgewichts, sofern es vielfältige Realitäten abdeckt, auch solche, die man lieber vergessen würde. Nannte man diesen Süden früher nicht die Dritte Welt? Eine Ansammlung von Ländern, die vom Kolonialismus oder vom Neo-Kolonialismus beherrscht wurden oder die sich davon zu befreien versuchten?

Als das Konzept der Dritten Welt nicht mehr taugte, setzte sich jenes des Südens durch. In der Tat klingt dieses eher nach Ferien in der Sonne und erlaubt uns, das zu vergessen, was uns die Geschichte, die Geopolitik lehren und was die Aktualität im Allgemeinen oder auch im Kino aufzeigt: dass die Welt noch Spuren der alten Ungerechtigkeiten trägt, sich aber verändert hat und nicht mehr zweipolig, sondern vielfältig ist; und dass die Kreativität der Regisseure aus diesen Ländern fern von Hollywood oder Europa nicht geringer ist als jene von Filmemachern, die in den uns bekannteren Weltgegenden arbeiten.

Diese Wahrheiten sind nicht neu.

Schauen wir uns die Geschichte des Weltkinos an: Welches könnte, vor dreissig Jahren, der Zusammenhang gewesen sein zwischen der Schwierigkeit, in Afrika einen Film zu produzieren, und der Fruchtbarkeit einer in diesem Bereich dominierenden Macht wie Indien mit seinen zahlreichen Filmkapitalen (Bollywood, Chennai, Hyderabad ...)?

Es gibt keinen (oder fast keinen), abgesehen davon, dass das populäre indische Kino in Afrika leidenschaftlich konsumiert wurde.

Seit einigen Jahren ist die Situation komplizierter. Da tauchten zuerst diese «kleinen Tiger» im fernen Osten auf, neue Wirtschaftsmächte, die sich zu unterschiedlichen und dynamischen Kinonationen zu entwickeln begannen. Zunächst Hong Kong (die Liste seiner Cineasten wäre zu lang), aber auch Singapur, Malaysia, Thailand (die Heimat von Apichatpong Weerasethakul, Pen-ek Ratanarung und anderen).

Nicht zu vergessen die Philippinen mit ihrer reichen und alten Filmtradition (Lino Brocka, Ishmael Bernal, Mike de Leon) und ihren immer attraktiven Neuheiten (von Brillante Mendoza, Raya Martin, Raymond Red ...).

Und wo wäre in diesem Durcheinander Brasilien anzusiedeln, ein Land, das in diesem Bereich seit jeher dominant war? Und das mit seinem Cinema Novo, seinen Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos und Joaquim Pedro de Andrade an jener Revolution teilhatte, die in den sechziger Jahren unser Konzept der Welt und des Kinos transformierte?

Die Situation hat sich weiter verändert, seit unser Planet die Globalisierung und Krisen erlebte, welche die Karten in Sachen wirtschaftlicher und politischer Macht sowie kulturellem Einfluss neu verteilen.

Um auf Brasilien zurückzukommen: Es ist heute ein führendes Land, nicht nur im Bereich des Films.

China, einst bettelarm, wurde zum Geldgeber der entwickelten Welt. Es hat auch eine vielköpfige Kinematographie. Einerseits das in den Schoss des Mutterlandes zurückgekehrte Hong Kong, dessen führende Filmemacher weltweit bekannt sind (Wong Kar-wai, John Woo, Johnnie To). Andererseits Peking und Kontinentalchina mit seinen Alten, Zhang Yimou, Chen Kaige, und seinen Modernen, Jia Zhang Ke, Zhao Liang, Wang Bing. Beides Synonyme für eine Erfindungsgabe und künstlerische Meisterschaft, die das alte Europa schlicht blass aussehen lassen (oder Hollywood im Falle Hong Kongs).

Indien ist noch immer eine Supermacht, heute aber mit einer unerhörten Vielfalt (welche Verbindung gibt es eigentlich zwischen den Filmen von Ashutosh Gowariker und jenen von Nandita Das?)

Südkorea hat eine der wenigen Kinematographien, die auf eigenem Boden mit dem US-amerikanischen Film konkurrieren kann, Argentinien entwickelt sich zu einem Magneten, der fremdes Kapital und die Neugierde von Kritikern aus aller Welt anzieht. Und noch überraschender Nigeria (Nollywood), das in punkto Filmproduktion und -konsum zu einem Riesen geworden ist, auch wenn es im Videoformat produziert, verleiht und auswertet.

Das Infragestellen des zu stark vereinheitlichenden Konzepts des «Kinos des Südens» erlaubt uns, unsere Kenntnisse der unterschiedlichen nationalen Kinematographien zu vertiefen. Unsere alten Ideen anzuzweifeln. Zu betonen, dass das Kino Mexikos, Chinas oder Japans mindestens so alt ist und eine mindestens so reiche Geschichte hat wie die meisten europäischen Kinematographien.

Dann muss man zugeben, dass es nicht Filme des Südens gibt, sondern nationale Kinos, die selber sehr kontrastreich sind. Mit zahlreichen unbekanntenen Namen, unbeachteten Meisterwerken, mit Kunstfilmen einerseits und Genrefilmen für das grosse Publikum andererseits – beide mit Meistern, die einer Entdeckung würdig sind.

Seitens Europas steht diese Entdeckung noch weitgehend aus. Sie ist spannend und möglich, sofern man gängige Denkmuster, irrtümliche Perspektiven und das Konzept «Kino des Südens» aufgibt.

Diese Arbeit versuchen wir beim Internationalen Filmfestival Freiburg zu tun, geduldig und hartnäckig. Mit einer einfachen Idee: Wir haben von diesen fernen Kinematographien ebensoviel zu lernen wie sie von unseren Filmen. Diese Vision teilen wir mit den meisten grossen Festivals wie Cannes, Venedig, Berlin oder Locarno, die seit jeher Filme made in Manila, Taipeh, Singapur, Lima, Buenos Aires oder aus Palästina zeigten und das hohle Konzept des «Films des Südens» über Bord warfen.

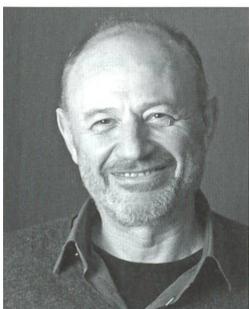
Um nur das Wort Kino zu bewahren, ohne Adjektiv.

Edouard Waintrop

Direktor des Festival international de films de Fribourg FIFF



aus dem Französischen übersetzt von Lisa Heller



Ein Film von  
**Eric Bergkraut**

Kamera  
**Pio Corradi**

Musik  
**Sophie Hunger**

Schnitt  
**Vendula Roudnicka**

# Zimmer 202

## Peter Bichsel in Paris

Mit **Peter Bichsel, Peter von Matt, Peter Weber**  
Regie & Produktion Eric Bergkraut, Kamera Pio Corradi, Musik Sophie Hunger,  
Schnitt Vendula Roudnicka, Ton/Beratung Narration Martin Witz, Sprecherin Ruth Schweikert,  
Aufnahmeleitung Lukas Piccolin/Olivier Taieb, Farbkorrektur Christian Müller,  
Sounddesign/Mischung Roberto Filaferro, Grafik Petra Jörger, Plakat Alberto Veceli,  
Textberatung Martin Zingg, Stagiaire Aaron Arens, Redakteure SF/SRG idée suisse 3sat  
Urs Augstburger, Alberto Chollet, Anita Hugli, Barbara Riesen  
[www.ps-72.com](http://www.ps-72.com) [www.xenixfilm.ch](http://www.xenixfilm.ch)



**Ab 25. März  
im Kino**



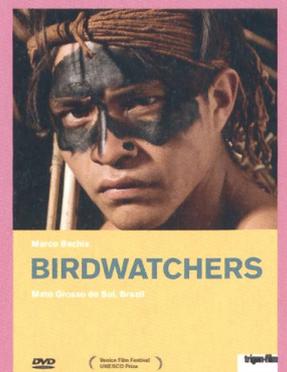
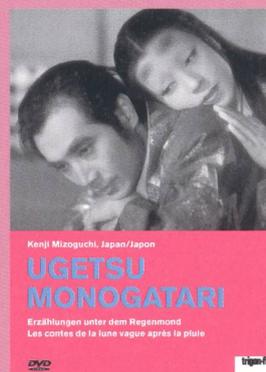
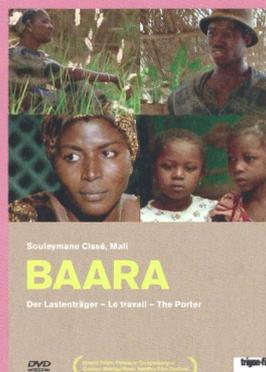
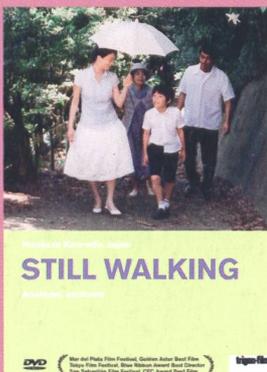
# Air Doll

Hirokazu Kore-eda  
Japan

«Da ist einmal mehr die Magie,  
das Feingefühl, die liebevolle  
Ironie von Kore-eda am Werk.»

Michael Sennhauser, Radio DRS

ab 18. März in den Kinos



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

[www.trigon-film.org](http://www.trigon-film.org) – Telefon 056 430 12 30

trigon-film