

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 52 (2010)  
**Heft:** 307

## 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:** 06.08.2025

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



Commedia all'italiana  
> > Vampirfilm

4.10

## Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

**Commedia all'italiana:**

**Alles andere als rosafarben**

**Zwei, drei Dinge zum Vampirfilm**

TETRO von Francis Ford Coppola

L'ENCERCLEMENT von Richard Brouillette

MICMACS À TIRE-LARIGOT von Jean-Pierre Jeunet

Gespräch mit Jean-Pierre Jeunet

HONEYMOONS von Goran Paskaljevic

CŒUR ANIMAL von Séverine Cornamusaz

THE YOUNG VICTORIA von Jean-Marc Vallée

JAFFA von Keren Yedaya

VERGEBUNG von Daniel Alfredson

Fr. 9.- € 6.-



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



# ZELLULOID

**SCHIRN  
KUNSTHALLE  
FRANKFURT**

**FILM OHNE KAMERA  
2. JUNI - 29. AUG. 2010**



SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT RÖMERBERG 60311 FRANKFURT AM MAIN  
WWW.SCHIRN.DE/ZELLULOID DI, FR-SO 10-19 UHR, MI - DO 10-22 UHR

GEFÖRDERT DURCH **SCHIRN  
FREUNDE**

MEDIENPARTNER **SCHOLZ & VOLKMER** | **INTRO**

DE:BUG | **visual catering**  
WWW.DE-BUG.DE | ACHT FRANKFURT

KULTURPARTNER **hr2**  
KULTUR



## Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

4.2010

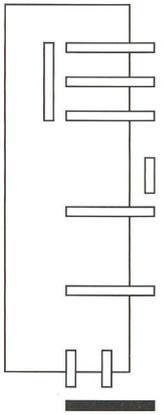
52. Jahrgang

Heft Nummer 307

Juni 2010

Titelblatt:

Dany Boon als Bazil  
in MICMACS À TIRE-LARIGOT  
von Jean-Pierre Jeunet



KURZ  
BELICHTET

- 5 Asta Nielsen im Blick  
postmoderner Filmtheorie
- 7 Bücher
- 8 DVD

KINO IN AUGENHÖHE

- 9 Spiegelungen auf mehreren Ebenen  
TETRO von Francis Ford Coppola

PANORAMA

- 12 Alles andere als rosafarben  
Eine Rehabilitation der Commedia all'italiana

FILMFORUM

- 26 Denkvergnügen ohne Schmiermittel  
L'ENCERCLEMENT von Richard Brouillette
- 28 Gut geöltes Ideenkarussell  
MICMACS À TIRE-LARIGOT von Jean-Pierre Jeunet
- 30 «Ich will die Welt nicht so abbilden, wie sie ist»  
Gespräch mit Jean-Pierre Jeunet

- 32 Von falschen Grenzen und echten Gräben  
HONEYMOONS von Goran Paskaljevic

NEU IM KINO

- 35 CŒUR ANIMAL von Séverine Cornamusaz
- 36 THE YOUNG VICTORIA von Jean-Marc Vallée
- 37 TALES FROM THE GOLDEN AGE von Ioana Uricaru,  
Hanno Höfer, Constantin Popescu, Cristian Mungiu
- 38 JAFFA von Keren Yedaya
- 39 GURU von Sabine Gisiger und Beat Häner
- 40 MILLENNIUM 3 – VERGEBUNG von Daniel Alfredson

SUBGENRE

- 41 Darf's ein Bisschen mehr sein?  
Zwei, drei Dinge zum Vampirfilm

KOLUMNE

- 48 Film schafft eine Parallel-Realität  
Von Peter Liechti

## Impressum

**Verlag  
Filmbulletin**  
Hard 4, Postfach 68,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon +41 (0) 52 222 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) 52 234 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**  
Jürgen Kasten, Frank Arnold,  
Johannes Binotto, Michael  
Pekler, Gerhard Midding,  
Martin Girod, Michael  
Ranze, Sascha Lara Bleuler,  
Doris Senn, Bettina Spoerri,  
Pierre Lachat, Erwin Schaar,  
Thomas Binotto

**Fotos**  
Wir bedanken uns bei:  
Cinélibre, Bern; Trigon-  
Film, Ennetbaden; Thomas  
Binotto, Schaffhausen;  
Ascot Elite Entertainment,  
Cinémathèque suisse,  
Dokumentationsstelle  
Zürich, Filmcoopi, Frenetic  
Films, Pathé Films, Xenix  
Filmverleih, Zürich

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

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

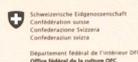
**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint 1010  
achtmal.  
Jahresabonnement  
CHF 69.- (inkl. MWST) /  
Euro 45.-  
übrige Länder zuzüglich  
Porto

© 2010 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 52. Jahrgang  
Der Filiberater 70. Jahrgang  
ZOOM 62. Jahrgang

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



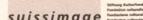
**Direktion der Justiz und des  
Innern des Kantons Zürich**

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.

## Kurz belichtet



Agnès Varda in  
LES PLAGES D'AGNÈS  
Regie: Agnès Varda



DER LAUF DER DINGE  
von Peter Fischli und David Weiss

### Agnès Varda

«Es stimmt in vielerlei Hinsicht, dass sich Agnès Varda in ihrem langen Künstlerleben immer wieder neu erfunden hat.» (Marli Feldvoss in ihrem ausführlichen Porträt in Filmbulletin 4.09) Das Stadtkino Basel zeigt im Juni/ Juli-Programm eine schöne Auswahl aus dem vielfältigen Werk der Autorin. Sie reicht von LA POINTE COURTE, ihrem Erstling, den der Filmhistoriker Georges Sadoul als den «tatsächlich ersten Film der Nouvelle vague» bezeichnete, über etwa CLÉO DE 5 À 7, LE BONHEUR, KUNG FU MASTER bis zu ihrem jüngsten Werk, LES PLAGES D'AGNÈS von 2008, ein verspielter und poetischer Rückblick auf ihr Leben. Ebenfalls zu sehen sind SANS TOIT NI LOI mit der jungen Sandrine Bonnaire, JACQUOT DE NANTES, ihre Hommage an ihren Lebensgefährten Jacques Demy und der Essayfilm LES GLANEURS ET LA GLANEUSE. Im Rahmen der Art Basel (16. bis 20. 6.) ist in der Sektion «Art Unlimited» eine Installation von Agnès Varda zu sehen.

Agnès Varda wird nach Basel kommen: Am Mittwoch, 9. Juni, findet anschliessend an die Vorpremiere von LES PLAGES D'AGNÈS ein ausführliches Gespräch zwischen ihr und Martin Girod statt, und am Sonntag, 13. Juni, kommentiert Agnès Varda ihre Kurzfilme L'OPÉRA MOUFFE, DU CÔTÉ DE LA CÔTE, ULYSSE und SALUT LES CUBAINS.

www.stadtkino.ch

### Der Lauf der Dinge

Das Kunsthaus Zürich feiert sein hundertjähriges Bestehen. Aus diesem Anlass haben Peter Fischli und David Weiss der Institution eine Jubiläumsmarke geschenkt. Das Kunsthaus wiederum präsentiert diese Briefmarke bis zum 28. August mit andern Werken

von Fischli/Weiss. Parallel zur Fotoserie «Stiller Nachmittag» sind das Video DER LAUF DER DINGE und sein MAKING OF im Kunsthaus zu sehen. Hingehen, schauen, sich freuen und sich köstlich amüsieren!

www.kunsthau.ch

### Neoliberalismus

Als Premiere zeigt das Filmpodium Zürich im Juni L'ENCERCLEMENT – LA DÉMOCRATIE DANS LES RETS DU NÉOLIBÉRALISME von Richard Brouillette. Unter dem Titel «Der Neoliberalismus, Heils- oder Irrlehre?» bietet am Freitag, 11. Juni, gleichenorts ein Podiumsgespräch Gelegenheit, sich mit den Thesen des Films auseinanderzusetzen. Die Gesprächsrunde ist mit Jörg Baumberger, Professor für Volkswirtschaftslehre an der Uni St. Gallen, Daniel Binswanger, Redaktor von «Das Magazin», Reiner Eichenberger, Ordinarius für Finanz- und Wirtschaftspolitik an der Uni Freiburg, und Frank A. Meyer, Journalist Ringier-Verlag, besetzt.

www.filmpodium.ch

### NIFFF

Vom 4. bis 11. Juli findet bereits zum zehnten Mal das Neuchâtel International Fantastic Film Festival statt. Die Sektion Panorama gilt unter dem Titel «L'ombre d'un doute» der fantastischen Seite des Schweizer Films: Die spannende Reihe reicht von DIE EWIGE MASKE von Werner Hochbaum (1935) über LA PALOMA von Daniel Schmid, MACAO von Clemens Klopfenstein und MARTHAS GARTEN von Peter Liechti bis zu CARGO von Ivan Engler und TANNÖD von Bettina Oberli und geht fantastischen Elementen bei Fredi M. Murer, Jean-Louis Roy, Alain Tanner und Jean-Luc Godard nach. Konferenzen und Debatten sollen das Thema vertiefen.



LA PALOMA  
Regie: Daniel Schmid



Donald Sutherland und Julie Christie  
in DON'T LOOK NOW  
Regie: Nicolas Roeg



Keanu Reeves und Gary Oldman  
in BRAM STOKER'S DRACULA  
Regie: Francis Ford Coppola



PERSEPOLIS  
Regie: Marjane Satrapi

Eine Retrospektive gilt dem Japaner Sogo Ishii, dessen Filme ANGEL DUST, LABYRINTH OF DREAMS, GOJOE und ELECTRIC DRAGON 80 000 VOLT mit «hyperaktiver Kamera, stilisierter Gewalt und ausgefeilten Einstellungen zum Rhythmus von Punk und Untergrundkultur pulsieren». Ein Länderschwerpunkt mit einem halben Dutzend Spielfilmen und einem Kurzfilmprogramm gilt dem fantastischen Kino aus Québec.

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

#### Don't look now

Das Kunstmuseum Bern präsentiert ab 11. Juni bis 27. Februar 2011 unter dem Titel «Don't look now» in einem ersten Teil einer jährlich stattfindenden Sammlungspräsentation Schätze aus der Sammlung Gegenwartskunst. Der Ausstellungstitel – inspiriert vom gleichnamigen Film von Nicolas Roeg von 1972 – kokettiert einerseits mit der «Unsichtbarkeit» der Sammlung der Gegenwartskunst, andererseits verweist er auch darauf, dass gerade in ihrer visuellen Wahrnehmung und die Rahmenbedingungen von Kunstrezeption immer wieder thematisiert werden. Zum Auftakt der Ausstellung ist im Kino Kunstmuseum DON'T LOOK NOW zu sehen (12., 14., 21. 6.): ein subtiler Horrorfilm mit Julie Christie und Donald Sutherland, mit Schreckmomenten, die sich dauerhaft ins Bildgedächtnis einbrennen, aber auch ein Film übers Sehen und Nicht-Sehen.

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

#### The Coppola Connection

Familiengeschichten sind ein stetes Thema bei Francis Ford Coppola. So auch in TETRO, seinem neuesten Werk, das das Stadtkino Basel im Juni in Schweizer Erstaufführung zeigt.

Aber auch der Coppola-Clan selbst ist auf vielfältige Weise mit Film und Kino verschränkt (Vater Carmine Coppola, Filmkomponist; Tochter Sofia Coppola, Regie; Schwester Talia Shire, Schauspielerin; Neffe Nicholas Cage, Schauspieler ...) oder hat hautnah Dreharbeiten miterlebt (man erinnere sich an Eleanor Coppelas Notizen von den Dreharbeiten zu APOCALYPSE NOW). Das Stadtkino Basel geht filmischen Spuren dieser «Familienbande» nach und zeigt in seinem Juni/Juli-Programm etwa die GODFATHER-Trilogie, APOCALYPSE NOW (REDUX), DEMENTIA 13, LOST IN TRANSLATION und THE VIRGIN SUICIDES, THE RAINMAKER, RUMBLE FISH und THE OUTSIDERS.

Zu sehen ist auch BRAM STOKER'S DRACULA (2., 4., 5. Juli), Francis Ford Coppelas «Hommage an die Seelenverwandtschaft von Kino und Vampirmythos» (Thomas Binotto). Und – ganz erfreulich – in einmaliger Aufführung am 28. Juni THE TALES OF HOFFMANN von Michael Powell und Emeric Pressburger in einer Original-Technicolor-Kopie – der Schlüsselfilm zu TETRO.

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

#### Commedia all'italiana

«Kaum vorstellbar, dass ein anderes Land bereit wäre, sich mit solch lustvoller Inbrunst von seiner schlechtesten Seite zu präsentieren.» (Gerhard Midding) Das Juli/August-Programm des Filmpodiums Zürich steht im Zeichen der Commedia all'italiana. Die Sommerreihe zeigt rund zwanzig Beispiele aus der Glanzzeit der italienischen Komödie der fünfziger und sechziger Jahre – Meisterwerke etwa von Pietro Germi, Mario Monicelli, Dino Risi und Luigi Comencini voller satirischer Schärfe, aber auch von subtiler Mischung aus Komik und Tragik.

#### Vampirfilm

Bei Jugendlichen boomen Vampirfilme und -romane. Der Filmpublizist Thomas Binotto hat aus Anlass dieser neuerlichen Faszination für den alten Mythos für Jugendliche einen mit Filmausschnitten gespickten neunzigminütigen Vortrag verfasst: ein Streifzug durch die Geschichte des Vampirfilms, von Murnaus Stummfilmklassiker NOSFERATU bis zu Coppelas BRAM STOKER'S DRACULA. Die «Filmlesung» wurde für «schule und kultur», eine Abteilung der Bildungsdirektion des Kantons Zürich, entwickelt.

[www.schule.und.kultur.ch](http://www.schule.und.kultur.ch), [www.filmleser.ch](http://www.filmleser.ch)

#### Dracula – The Music and Film

In Dresden beginnen die 20. «Filmnächte am Elbufer» (vom 15. 7. bis 12. 9.) mit einem hochkarätig besetzten Ereignis: Am 17. Juli begleitet das Kronos Quartett live die Vorführung von DRACULA von Tod Browning (1931) mit Bela Lugosi in der Hauptrolle. Die neue Musik hat Philipp Glass geschrieben, der unter der Leitung des Dirigenten Michael Riesman auch mitspielen wird.

#### Film am See

Das diesjährige Open-air in der Roten Fabrik in Zürich steht ganz im Zeichen des Animationsfilms. Das Programm wird am 1. Juli mit dem Anime GHOST IN THE SHELL von Mamoru Oshii eröffnet. Bis 20. August sind im Wochenrhythmus Highlights aus dem internationalen Trickfilmschaffen an den Gestaden des Zürichsees zu bewundern, darunter etwa PERSEPOLIS von Marjane Satrapi, der Silhouettenrickfilm DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED von Lotte Reiniger und mit THE LEGEND OF THE SKY KINGDOM der erste abendfüllende Trickfilm aus Afrika. Mit JEDNE NOCI V JEDNOM,

einem tschechischen Puppentrickfilm von Jan Balej, und IDIOTS AND ANGELS von Bill Plympton stehen zwei Schweizer Kino-Premieren auf dem Programm. Die Langfilme werden jeweils von Vorfilmen begleitet, zwei Abende werden ganz von kurzen Trickfilmen bestritten.

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

#### The Big Sleep

#### Werner Schroeter

7. 4. 1945–12. 4. 2010

«Wenn jemand nicht auf dem Weg ist, den anderen zu suchen, gibt es wenig auszudrücken. Ich glaube nicht, dass man durch Selbstbeschränkung oder Eigenmeditation etwas finden kann, das sich ausdrücken lässt. Das geht nur im ununterbrochenen Versuch, einander zu begegnen. Darum sind eben auch meine Filme Abfallprodukte der Liebe, weil sie nie die Wirklichkeit meines Seins und meiner Suche überwiegen könnten.»

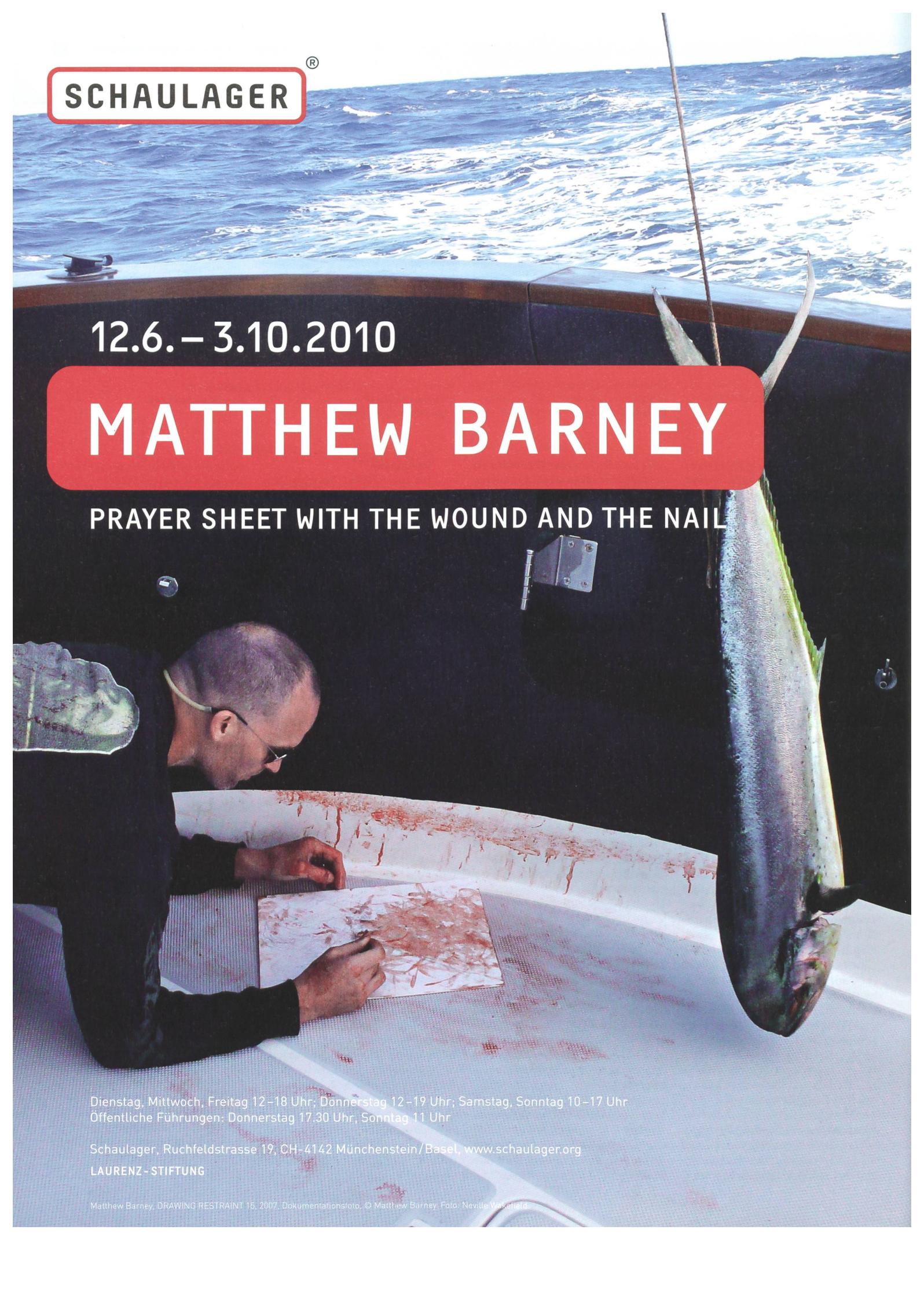
Werner Schroeter in Filmbulletin 5.96

#### Furio Scarpelli

16. 12. 1919–28. 4. 2010

«Ma è dagli anni Cinquanta che la coppia (Furio Scarpelli e Age) comincia a mettere la firma sotto alcuni dei film più importanti dell'epoca, da I SOLITI IGNOTI a LA GRANDE GUERRA di Mario Monicelli, e poi I MOSTRI di Dino Risi, SEDOTTA E ABBANDONATA di Pietro Germi, C'ERAVAMO TANTO AMATI e LA TERRAZZA di Ettore Scola e L'ARMATA BRANCALEONE, ancora per Monicelli. La commedia all'italiana al suo massimo splendore, ma anche una carrellata di personaggi che incarnano i vizi, le virtù e i difetti degli italiani alle prese con il boom.»

aus «la Repubblica» vom 28. 4. 2010



**SCHAULAGER**<sup>®</sup>

12.6. – 3.10.2010

# MATTHEW BARNEY

PRAYER SHEET WITH THE WOUND AND THE NAIL

Dienstag, Mittwoch, Freitag 12–18 Uhr, Donnerstag 12–19 Uhr, Samstag, Sonntag 10–17 Uhr  
Öffentliche Führungen: Donnerstag 17.30 Uhr, Sonntag 11 Uhr

Schaulager, Ruchfeldstrasse 19, CH-4142 Münchenstein/Basel, [www.schaulager.org](http://www.schaulager.org)

LAURENZ-STIFTUNG

Matthew Barney, DRAWING RESTRAINT 15, 2007. Dokumentationsfoto. © Matthew Barney. Foto: Neville Wakefield

## Ausdrucks- und Wahrnehmungswandel Asta Nielsen im Blick postmoderner Filmtheorie



Schlagmann / de Kuyper / Gramann / Nessel / Wedel (Hg.)  
**Unmögliche Liebe**  
Asta Nielsen, ihr Kino



Karola Gramann / Heide Schläpmann (Hg.)  
**Nachtfalter**  
Asta Nielsen, ihre Filme

Asta Nielsen dürfte der erste europäische Filmstar von Weltruhm gewesen sein. Zwischen 1911 und circa 1923 erregten ihre filmischen Darbietungen eine heute kaum noch vorstellbare Resonanz. Ihre mediale Präsenz ist ebenso beeindruckend wie ihr Durchsetzungsvermögen und ihre Produktivität. Dabei ist Asta Nielsen ein Produkt der sich damit selbst entwickelnden Filmindustrie (worauf *Martin Loiperdinger* in seinem produktions- und wertungsgeschichtlichen Beitrag zu recht hinweist). In ihr ertrotzt sich die Nielsen etwa zwölf Jahre lang eine gewisse Eigenständigkeit, die sich bis zum Eigensinn steigern konnte. Der wiederum war wohl Voraussetzung für das Finden einer für damalige Konventionen ungewöhnlich modernen Spielweise und Darstellungspräsenz, insbesondere in der Ausbildung und Überformung weiblicher Gefühls- und Existenzwelten.

Letzteres hat sie in den letzten zwanzig Jahren zu einem Vorzeigeobjekt feministischer Filmgeschichtstheorien und anderer Genderansätze werden lassen. Auch im vorliegenden Band, der Vorträge eines Frankfurter Symposions enthält, sind viele Beiträge einer sich in Einzel- und Nebenspektren ausdifferenzierenden feministischen Filmtheorie verpflichtet. Da geht es natürlich um den männlichen und weiblichen Blick, aber auch um einen Text zu Asta Nielsen und «Taschen, Beutel und Schatullen», um einen zu ihren Hüten, um ihre Stellung in der Standfotografie oder auf dem Filmplakat oder um ein paar Walzer, die ihr zu Ehren komponiert worden sind. Die Kontextbezüge dieses Bandes sind extensiv ausgebreitet. Zumal es weitere umfangreiche Kapitel gibt, die sich mit Sekundär- und Tertiäraspekten beschäftigen, wie etwa ihrer Rezeption in den anderen Künsten, der internationa-

len beziehungsweise regionalen Rezeption oder mit der Überlieferung und heutigen Rekonstruktion von Nielsen-Filmen.

Aus all diesen sehr disparaten Ansätzen, die kaum aufeinander Bezug nehmen (können), entsteht ein überaus heterogener Band. Leider gibt es kaum filmhistorische oder analytische Markierungen der Filme selbst, um das umfangreiche Gesamtwerk der Nielsen einzuordnen. Wenn *Michael Wedel* in seinem sehr lesenswerten Aufsatz (ausgehend von Niensens Schwierigkeiten im Umgang mit dem Regisseur Ernst Lubitsch bei der gemeinsamen Arbeit an *RAUSCH*, 1919) von einem Ausdrucks- und Wahrnehmungswandel um 1920 spricht, so ist der zentrale Ausgangspunkt kaum hinreichend ausgeführt. Er besteht in Niensens auf die ungeschnittene Szene hin applizierte Darstellungskonzentration innerer Zustände, die sie so meisterhaft in den frühen zehner Jahre entwickelt hat. Gerade diese zentralen, weil neue filmwie darstellungsästhetisch neue Massstäbe setzenden Werke von 1910 bis 1914 bleiben letztlich blass und unscharf. Einzelwerkanalysen finden sich kaum und schon gar nicht der Versuch, Werkgruppen zu bilden. Vielmehr arbeitet die Mehrzahl der Beiträge mit sehr fragmentarischen Filmanalysebefunden. Es ist dies eine um sich greifende Tendenz in filmtheorieambitionierten Untersuchungen, Filme als Ganzes kaum noch in den Fokus der Analyse zu nehmen. Vielmehr werden vermeintlich paradigmatische Szenen- oder Einstellungsdetails abgespalten und mit mächtigem Theorieaufwand aufgeladen, was häufig nur den Anschein einer übergreifenden Lektüre erweckt. In Wirklichkeit bleibt der eigentliche Gegenstand teilweise unbearbeitet, oder es wird frühzeitig von ihm abstrahiert.

*Heide Schläpmann*, eine der Mit-herausgeberinnen und mit *Karola Gramann* zentrale Organisatorin des Symposions und der danach in einigen Grosstädten (so auch im Filmpodium Zürich) zu sehenden Retrospektive, hatte in vielen Veröffentlichungen den besonderen werkschöpferischen Stellenwert von Niensens Darstellungen reklamiert. Wiederholt hat sie in ihr die Erzählerin des Films gesehen. In ihrem Beitrag im vorliegenden Band liest sich das etwas zurückhaltender. Schläpmann geht nun von einer quasi doppelten Narration aus, von einer «Geschichte, die die Akteurin spielt», die aber «faktisch nicht zu fassen» sei. Erst die produktive Imagination der Zuschauerrezeption vollende die Erzählung. Neuere Theorieansätze zur Filmkognition und Emotionslenkung scheinen hier durch. Ob das tatsächlich in den zehner Jahren so oder so ähnlich war, wissen wir angesichts der damals anders als heute anzunehmenden Emotions- und Darstellungscodes eigentlich nicht.

Einer der anregendsten Beiträge des Bandes untersucht die Frage genauer, wer Erzähler der Nielsen-Filme gewesen sein könnte. Asta Nielsen hat fast die Hälfte ihrer insgesamt 74 Spielfilme mit ihrem Ehemann (bis 1916), dem Drehbuchautor und Regisseur Urban Gad in den Jahren 1910 bis 1914 gemacht. Den kennt die Filmgeschichte heute kaum noch, obwohl er bereits 1919 eine noch immer interessante Drehbuch- und Inszenierungstheorie als Buch vorgelegt hatte. An Gads Verschwänden aus der Filmgeschichte hat auch Asta Nielsen Anteil. In ihren Memoiren, späteren Artikeln und einem Kurzfilm (1968) ignoriert sie ihn konsequent und behauptet, sie wäre die zentrale Erzähl- und Inszenierungspotenz gewesen. Dass dem so nicht gewesen ist, darauf weist in einer sehr genauen

Analyse von erhaltenen Drehbüchern aus den Jahren 1911 bis 1913 der Skandinavist *Stephan Schröder* hin. Solche werkimmanente Analysen von Drehbuch, Film, *mise en scène* und Darstellung sowie zeitgenössischer Rezeption hätte man sich gern mehr gewünscht. Schröder kommt zu dem überzeugenden Ergebnis, dass beide zusammen 1910 bis 1914 ihre kreativste Zeit in «einer erfolgreichen Arbeitsgemeinschaft» hatten.

Eine Beschreibung und Analyse des spezifischen Nielsen-Stils hätte man sich in einem mehr als 500 Seiten umfassenden Band über eine Schauspielerin erwartet. Davon findet sich erstaunlich wenig, selbst die Beschreibung des Darstellungsvokabulars bleibt rudimentär. Sicherlich ist es schwierig, schauspielerische Darbietungen adäquat sprachlich wiederzugeben. Doch gerade bei historisch bedingten und von heutigen Darstellungsprämissen abweichenden Formen scheint das eine Voraussetzung für die Diskussion der Aktualität des Werkes einer Schauspielerin, die ihre größten Erfolge vor fast hundert Jahren hatte. Etwas entschädigen die zahlreichen Fotos und Kaderausbelichtungen dafür, die auch im Komplementärband Filmografie, Bibliografie sowie zeitgenössische Programmheft- und Kritiken-texte opulent illustrieren.

Jürgen Kasten

*Heide Schläpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hg.): Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino. Band 1, 510 S.*

*Karola Gramann, Heide Schläpmann: Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme. Band 2, 432 S. Wien, Filmarchiv Austria, 2009*

E I N F I L M V O N G I T T A G S E L L

# [bödälä]

## DANCE THE RHYTHM

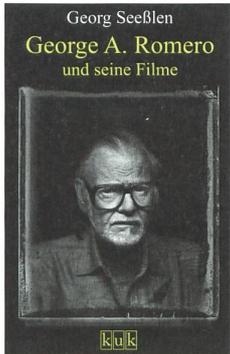
TAP | IRISH DANCE | XALA | FLAMENCO | GÄUERLEN  
CHLEFELEN | GEISSELCHLEPFER | TRAICHLER

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)

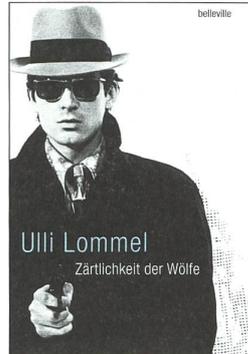
SRG SSR **idée suisse**

## Am Rande der Filmindustrie

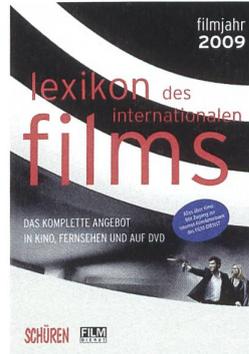


George A. Romero, der im Februar seinen siebenzigsten Geburtstag feierte, hat mit seinem NIGHT OF THE LIVING DEAD 1968 gewissermassen das Genre des Zombiefilms neu begründet. Und hat mit seinen – bislang fünf – weiteren Zombiefilmen eine singuläre Kontinuität geschaffen, auch wenn die Filme im Kino heute eher marginalisiert sind und Romero selber derzeit mit ihnen weniger Geld verdienen dürfte als durch die hoch budgetierten Remakes seiner Filme (zuletzt Breck Eisners THE CRAZIES).

Georg Seesslens Buch hält sich an die bewährte Aufteilung von grundsätzlichen Überlegungen (zum modernen Horror), einem übergreifenden Essay und der chronologischen Abarbeitung der Filme (SURVIVAL OF THE DEAD, der jüngste, fehlt leider, dessen Besprechung ist aber inzwischen vom Autor in einer Filmzeitschrift nachgeholt worden), bietet zudem einen Abriss der Geschichte des Zombiefilms sowie knappe bibliografische und filmografische Angaben. Ein Register gibt es erfreulicherweise auch – heutzutage ja keine Selbstverständlichkeit. Von Anfang an stellt der Autor Romeros Filme in einen grösseren Zusammenhang und resümiert: «Der Zombie à la Romero ist der defekte, überflüssige Mensch par excellence, der nur in einer kaputten Gesellschaft entstehen kann.» Knappe Anmerkungen zu Produktion und Rezeption sind eingeflochten, lakonisch heisst es nach einem weiteren Zerwürfnis: «An Niederlagen, Verluste und Trennungen war dieser Filmemacher unterdessen gewohnt.» Bei allen schönen Detailhinweisen und den sinnfälligen Vergleichen mit anderen Filmen (etwa zum Stichwort «Fressen») ist dies doch eher eine Publikation, der es um eine übergreifende Verankerung des Regisseurs in der (Pop-)Kultur geht.



Mit einem Horrorfilm hatte auch Ulli Lommel seinen Durchbruch, sogar zweifach. Der von ihm inszenierte DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE (1973) über den Massenmörder Fritz Haarmann (Buch und Hauptrolle: Kurt Raab, Produktion: Rainer Werner Fassbinder) machte seinen Namen international bekannt, sieben Jahre später war dann sein billig gedrehter Splatterfilm BOOGEYMAN ein Überraschungserfolg (zwei Fortsetzungen und ein Remake), der Lommel bis heute in erster Linie auf Horror und – in den letzten Jahren – Serialkillerfilme festlegte. «Meine Reise in den Horror» nennt er das: «Insgesamt habe ich zwischen 1973 und 2009 siebenundzwanzig Thriller gedreht, siebzehn davon zwischen März 2005 und August 2007, in unserem neuen Studio an der Venice Beach, dem Hollywood Action House.» Darüber hätte man gerne mehr erfahren, aber ausser dass kein Geringerer als der berühmte William Burroughs ihm beim Schnitt von BOOGEYMAN half, schweigt sich Lommel über Details aus. Etwas mehr erfährt man schon über seine Jahre mit Fassbinder: zwischen 1969 und 1977 wirkte er in zwanzig von dessen Produktionen mit. Lommels Buch ist prall gefüllt mit Begegnungen. Im Fall von Fassbinder und Andy Warhol (der ihm das Geld für seine ersten beiden Filme in den USA gab) erfährt man einiges Grundlegenderes, der Rest sind Geschichten über Begegnungen mit Orson Welles, Romy Schneider, Jackie O. und Elvis Presley. Lommel schreibt in einem verknäpften, lakonischen Stil, der assoziativ Personen und Orte verbindet, man liest das Buch gerne, hat aber im Nachhinein das Gefühl, eher einen VIP-Report vor sich zu haben, in dem Lommels eigene spannende Geschichte nur bruchstückhaft angedeutet ist. Aber vielleicht wird die ja noch nachgeholt.



Mit drei Titeln ist Lommel gut vertreten in der jüngsten Ausgabe des «Lexikon des internationalen Films. Das Filmjahr 2009». Sie erlebten ihre deutsche Premiere im Berichtszeitraum auf DVD (so wie auch ein vierter, hier übersehener: DUNGEON GIRL). Gerade auch für den immer noch boomenden Markt der DVD-Veröffentlichungen ist das Lexikon eine nützliche Angelegenheit, weil es über die einschlägigen technischen Angaben (die auf den Covertexten der Anbieter oft mangelhaft sind) ebenso verfügt wie über deren Bewertung.

Aufmerksamkeit verdient hat einmal mehr auch das «Brevier des Verbands der deutschen Filmkritik e.V.». Dokumentiert wird diesmal eine Tagung zur ökonomischen Situation und Perspektive des Filmjournalismus anhand der Referate und Diskussionen (sowie zweier zusätzlicher Texte). Die Perspektive ist alles andere als rosig, was durch die Krise des Anzeigenmarktes und die Konkurrenz des Internets für den Journalismus als Ganzes gilt, verschärft sich bei der Filmkritik noch einmal durch die Tendenz zur Selbstaubeutung.

Vor diesem Hintergrund kann man die Textsammlung des Filmemachers Dominik Graf in gewisser Weise auch als einen Gegenentwurf zur erzwungenen Uniformität der Filmkritik mit ihrer Konzentration auf die Blockbusterfilme lesen. Die überwiegende Zahl der Texte wurde nicht zur Kinopremiere der Filme geschrieben, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt, oft anlässlich ihrer Veröffentlichung auf DVD. «Eine Landkarte filmischer Zuneigungen» nennt der Herausgeber Michael Althen das treffend in seinem Vorwort. Die Texte sind zwar nach Ländern geordnet, aber anhand der behandelten Filme und Regisseure



erkennt man doch schnell, dass es vor allem um zu Unrecht Vergessene(s) geht, um Filme, die bei ihrer Premiere wenig Gnade vor den Augen der Kritik fanden (wie etwa George Roy Hills John-Le Carré-Verfilmung THE LITTLE DRUMMER GIRL) oder hierzulande gar nicht herauskamen (wie Carlo Lizzanis in Berlin spielendes Terroristendrama KLEINHOF HOTEL). Gerade im Italienkapitel dominiert eine Freude an sogenannten Trash-Filmen, die Graf enthusiastisch und voller Zuneigung beschreibt, durchaus auch offen für misslungene Elemente. Schöne Entdeckungsreisen sind das, auch weil Graf von der konkreten Beschreibung von Szenen und Details zu weiterführenden Einschätzungen nachvollziehbare Wege findet.

«Als Redakteur träumt man davon natürlich: Ostblock, Chabrol, Remarque. All diese Themen, die durch keine Aktualität gedeckt sind, veredelt durch die Beschäftigung eines namhaften Regisseurs.» Was Althen beschreibt, benennt in seiner Ausgrenzung aber ebenso einmal mehr die Gefährdungen der Filmkritik: wenn künftig nur noch «namhafte Regisseure» für ihre Entdeckungsfreude gegenüber der Vielfalt des Kinos honoriert werden, ist es wirklich schlecht um die Zukunft der Filmkritik bestellt.

Frank Arnold

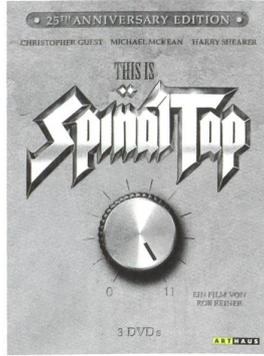
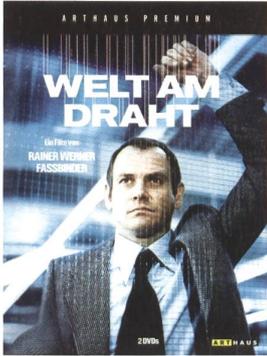
Georg Seesslen: *George A. Romero und seine Filme*. Bellheim, Joachim Körber Verlag, kuk, 2010. 368 S., Fr. 38,50, € 23,-

Ulli Lommel: *Zärtlichkeit der Wölfe. Begegnungen und Geschichten*. München, Belleville, 2009. 215 S., Fr. 36,90, € 22,-

Horst Peter Koll, Hans Messias (Red.): *Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2009*. Marburg, Schüren Verlag, 2010. 593 S., Fr. 38,50, € 29,90

Dominik Graf: *Schläft ein Lied in allen Dingen. Texte zum Film*. Hrsg.: Michael Althen. Berlin, Alexander Verlag, 2009. 376 S., Fr. 33,50, € 19,90

## DVD



### Fassbinder in der Zukunft

An der diesjährigen Berlinale gab es neben Premieren auch ein Wiedersehen zu feiern: mit Rainer Werner Fassbinders Fernsehfilm **WELT AM DRAHT** von 1973. Neben Fassbinders einzigem, dafür aber – dank über drei Stunden Laufzeit – epischem Ausflug ins Science-Fiction-Genre sah denn so manche Neuproduktion alt aus. 26 Jahre vor **THE MATRIX** und Co. wird hier bereits davon erzählt, dass die uns bekannte Realität nur ein Trugbild, bloss das Produkt einer auf Kunstwelten spezialisierten Industrie sein könnte. Statt augenfälliger Special Effects sind es die subtile Kameratechnik von Michael Ballhaus (der auch für die Restaurierung des Films verantwortlich zeichnet), der Schnitt sowie das präzise Sounddesign, die den Zuschauer verunsichern. Brillante Ideen en masse: Man hat etwa das Anfangsbild des Films mit einem unters Objektiv gehaltenen Bunsenbrenner zum Wabern gebracht – aus einer banalen Einstellung wird eine unheimliche Fata Morgana. **WELT AM DRAHT** ist packendes Zukunfts-drama, kann aber auch als eine Art kurioses Selbstporträt des legendären Fassbinder-Clans gelesen werden. Dass in den fingierten Welten lauter Freunde, Weggefährten und Idole Fassbinders herumgeistern, ist bestimmt auch so zu verstehen: Fassbinders Universum war immer schon wie von einer anderen Welt, radikal der Zeit voraus – bis heute. Auch die Dokumentationen, welche, neben restauriertem Film und zwei Fassbinder-Kurzfilmen, der DVD-Edition mitgeliefert werden, sind toll: Wie sich die ehemaligen Mitarbeiter Fassbinders und die ersten Fans dieses Films sich erinnern, ist selber auch eine faszinierende Zeitreise geworden.

**WELT AM DRAHT** D 1973. Bildformat: 4:3; Sprache: D (DD Mono); Extras: Kurzfilme, Dokumentationen. Vertrieb: Arthaus

### Milland beim Weltuntergang

Nicht ganz so brillant wie Fassbinder, aber doch eine erstaunliche Entdeckung und für Freunde des Obskuren ein regelrechtes Muss ist **Ray Millands PANIC IN YEAR ZERO** von 1962. Das B-Movie über einen Atombomben-Einschlag in L. A. und eine Familie, die vor dem Inferno zu fliehen versucht, fasst die Kriegsängste zusammen, welche das Amerika der fünfziger Jahre umtrieben. Zwei kurze, dieser DVD als Bonus beigegebene Dokumentarfilme über US-Atombombentests sowie eine Wochenschau über Hiroshima zeigen denn auch das Klima, in welchem der Film spielt. Für den Schauspieler Milland ist es die erste Regiearbeit und eine überraschend ausgereifte noch dazu. Der filmhistorische Rang von **PANIC IN YEAR ZERO** ist allein schon dadurch gesichert, als dass der Film das Dystopie-Kino von Romero bis Danny Boyles **28 DAYS LATER** mit Ideen versorgte. Auch hat die apokalyptische Vision über den Fort- und Untergang der Welt mit den Jahren nur an Aktualität gewonnen. «Kultur ist nur ein dünnes Apfelhäutchen über einem glühenden Chaos» hat Nietzsche gesagt – Milland hat den Film dazu gemacht.

**PANIK IM JAHRE NULL** USA 1962. Bildformat: 16:9; Sprache: E, D; Extras: Dokumentationen. Vertrieb: *ostalga*

### Spinal Tap drehen auf

Wie Dokumentarfilme funktionieren lässt sich mitunter am besten anhand von Parodien studieren. Diese Faustregel gilt für **Rob Reiners** Erstling **THIS IS SPINAL TAP** ganz besonders. Der Film ist gleichsam der Prototyp aller Musikedokumentationen, die je gemacht worden sind – doch er widmet sich einer Band, die es gar nicht gibt. Das Porträt einer Handvoll nasser Heavy-Metal-Rocker ist derart per-

fekkt mit allen Stilelementen des Genres garniert, von der wackligen Handkamera bis zum Off-Kommentar des Regisseurs, dass die zeitgenössischen Zuschauer die Parodie für einen echten Musikfilm hielten. Nun kommt der Geniestreich in seiner definitiven DVD-Fassung auf den Markt, mit derart vielen Extras, dass man sie gar nicht aufzählen kann. So wie der legendäre Gitarrenverstärker der Band nicht nur bis zur Position 10, sondern sogar bis 11 aufgedreht werden kann, hat man auch bei dieser wunderbaren DVD-Box kräftig einen draufgesetzt.

**THIS IS SPINAL TAP** USA 1984. Bildformat: 1.85:1 (anamorph); Sprachen: E (DD 5.1); Untertitel: D. Extras: unzählige. Vertrieb: Arthaus

### E. M. Forster öffnet sich

Der erst posthum veröffentlichte Roman «Maurice» ist ein Schlüsseltext zum Werk des englischen Romanciers E. M. Forster. Er, der immer schon die überkommenen Moralvorstellungen im England des frühen zwanzigsten Jahrhunderts angegriffen hatte, bringt darin die eigene Homosexualität zur Sprache und erzählt die Geschichte von Maurice, welcher sich gegen die Tabuisierung der gleichgeschlechtlichen Liebe im spätviktorianischen England auflehnt. **James Ivory** und **Ismail Merchant**, die Spezialisten für die Adaption von Forster-Stoffen, haben «Maurice» 1987 treu und gleichwohl phantasievoll bebildert. Die Verfilmung gewinnt dadurch zusätzlich noch an Bedeutung, als dass hier die damals noch gänzlich unbekannt Schauspieler **James Wilby** als Maurice und **Hugh Grant** als dessen Geliebter ihr beeindruckendes Debut haben. Auch **Ben Kingsley**, der zuvor mit **GANDHI** Furore machte, hat eine kleine, aber umso bedeutsamere Rolle: Er spielt den hypnotisierenden Psychiater, welcher Maurice von seiner Homo-

sexualität zu «heilen» versucht. Bemerkenswert an dieser Edition sind zudem die umfangreichen Extras auf separater DVD (darunter eine Dokumentation, Interviews sowie zwei frühe Kurzfilme Ivorys), welche zusammen sogar noch eine längere Laufzeit haben als der Hauptfilm, dem sie gewidmet sind.

**MAURICE**, GB 1987. Bildformat: 1,78:1 (anamorph); Sprache: E, D (DD 2.0); Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus

### Peckinpah legt los

Endlich ist das Œuvre des radikalen **Sam Peckinpah** (mit Ausnahme seiner Fernseharbeiten) nun auch auf dem deutschen DVD-Markt komplett zu haben. Den krönenden Abschluss bildet ausgerechnet sein Debüt **THE DEADLY COMPANIONS**. Ein Ex-Soldat tötet aus Versehen den Sohn einer Barsängerin und begleitet nun diese, um den Leichnam des Jungen zu seiner letzten Ruhestätte (mitten im Apachegebiet) zu überführen. Mit den altgedienten Stars **Maureen O'Hara** und **Brian Keith** besetzt, mag Peckinpahs Erstling auf den ersten Blick noch wie ein Kind des alten Hollywood aussehen. Thematisch aber ist Peckinpah bereits auf dem Weg zu den melancholischen Meisterwerken wie **THE WILD BUNCH** oder **BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA**: Der wilde Westen ist nicht mehr der Ort, wo man sich ein neues Leben aufbauen kann, sondern wo man sein – mehr oder weniger schmutziges – Ende findet. Der *american way of life*, dessen Destruktion sich Peckinpah in all seinen Filmen gewidmet hat, entpuppt sich schon in seinem fulminanten Erstling als Sackgasse.

**GEFÄHRTEN DES TODES** USA 1961. Bildformat: 2.35:1; Sprache: D, E (DD 2.0) Extras: Audio-kommentar von Mike Siegel, Dokumentation über den frühen Peckinpah. Vertrieb: Koch Media

Johannes Binotto

# Spiegelungen auf mehreren Ebenen

TETRO von Francis Ford Coppola



In E. T. A. Hoffmanns Schauerroman «Der Sandmann» gibt es eine Figur namens Coppola. Der italienische Wetterglashändler versetzt dem Protagonisten Nathanael einen gehörigen Schrecken, als dieser glaubt, in ihm einen grässlichen Mann aus seiner Kindheit wieder zu erkennen: Damals besuchte ein gewisser Coppelius, ein Alchemist, Nathanaels Vater, um gemeinsam mit ihm Experimente durchzuführen. Für Nathanael und seine Geschwister waren die Besuche des furchteinflößenden Coppelius wie jene des Sandmanns, der anstatt einer Gute-Nacht-Geschichte das Unheil brachte: Der Vater sollte die Besuche des fremden Alchimisten nicht überleben, und der Sohn fortan von Alpträumen geplagt werden.

Auch Francis Ford Coppola erzählt in *TETRO* eine düstere Familiengeschichte, und die Verbindung zu Hoffmanns «Sandmann» beschränkt sich nicht nur auf die Namensgleichheit von amerikanischem Regisseur und italienischem Händler: Immer wieder durchbrechen Bilder aus *THE TALES OF HOFFMANN* von Michael Powell und Emeric Pressburger den Film, ebenso knallbunte Szenen einer Ballettauffüh-

rung der auf Hoffmann beruhenden «Coppélia». Auch *TETRO* erzählt von den Alpträumen und Wahnvorstellungen eines Sohnes, auch hier holt die Vergangenheit die Gegenwart ein, wird die Erinnerung zur tonnenschweren Last und arbeitet sich das Trauma an die Oberfläche hoch.

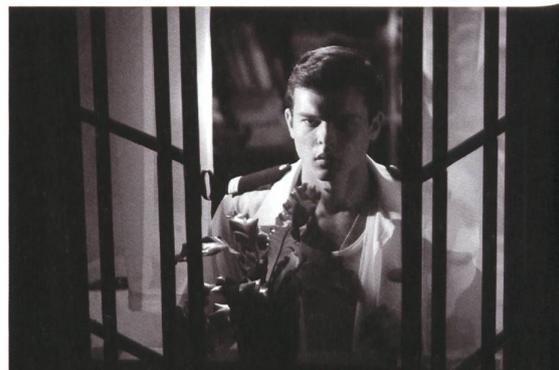
Doch die literaturhistorischen Verweise auf Hoffmann und das Maschinenmädchen mit den Glasaugen sind nur zwei ineinander verwobene Stränge in einem ganzen Netz an Referenzen und Metaphern, das Coppolas jüngsten Film durchzieht. In *TETRO*, so viel sei vorausgeschickt, kann man sich heillos verheddern – oder sich wissentlich einwickeln lassen. Denn auch *TETRO* ist eine Aufarbeitung, ein in weitgehend Schwarzweiss gefilmter Monolith (als «diamant noir» betitelten ihn vergangenes Jahr die «Cahiers du cinéma»), der vom Untergang erzählt und dabei selbst das Risiko eines solchen nicht scheut. Das beginnt bereits bei seinem Hauptdarsteller: Vincent Gallo, begnadeter Egomane, spielt einen Mann mittleren Alters namens Angelo, der sich als Schriftsteller in Buenos Aires niedergelassen hat und Tetro nennt. Mit einem

Gipsbein – äusseres Zeichen seiner Versehrtheit – humpelt er durch die Strassen, plaudert im Künstlerviertel La Boca freundlich mit den Einheimischen auf Spanisch und arbeitet in einem kleinen Theater als Beleuchter (eine weitere Verbindung zu Hoffmanns alchemistischem Glashändler und Lichtmacher). Eine Zeitlosigkeit legt sich hier über die Szenerie und zugleich eine Vertrautheit, die man mit südeuropäischen Städten der Vierzigerjahre verbindet. Buenos Aires ist für ihn ein sicherer Fluchtort, ausgerechnet jene Stadt, die – von Charles Vidors *GILDA* über Martin Donovans *APARTMENT ZERO* bis Wong Kar-wais *HAPPY TOGETHER* – für den Fremden im Kino nicht von ungefähr oft Geheimnis und Traum bleibt.

So bleibt auch Tetros Vergangenheit im Dunkeln, bis eines Tages ein im schmucken Matrosenanzug steckender Mann auftaucht, der ihn bewundert – sein jüngerer Bruder Bennie. Doch dieser betrachtet Tetro auch als grossen Rivalen – sozusagen eine Variante auf den Bruderzwist in Coppolas *RUMBLE FISH* –, und Stück für Stück enthüllt sich nun in Form von Rückblenden eine Familienchronik der schrecklichen Ereignisse. Diese Erinnerungsfetzen taucht Coppola – und das ist nur einer von zahlreichen Coups in diesem Film – in satte Farben, die sich gegenüber dem monochromen argentinischen Alltag wie irrealer Bruchstücke verhalten. Und wer sich aus dieser Vergangenheit als überdimensionale Vaterfigur herauschält, ist *Klaus Maria Brandauer* als Carlo Tetrocini, weltberühmter New Yorker Dirigent und ein

einsamer Machtmensch wie Fitzgeralds «*Great Gatsby*», den Coppola seinerzeit für die Leinwand adaptierte. Er war es, der Tetros Flucht nach Südamerika zum letzten Ausweg werden liess; er war es, der dem ältesten Sohn alles nahm, was diesem zu nehmen war. «What will you write about?», fragt er Tetro vor dessen Rückzug ins Exil. Als ob er es nicht wüsste.

Was Tetro geschrieben hat – das Manuskript hält er seit Jahren in einem Koffer versteckt –, ist nur für die Erzählung interessant, aber wie er geschrieben hat, für die Inszenierung: Denn die Kritzeleien, für deren Entzifferung ein Spiegel vonnöten ist, sind buchstäblich nur vordergründige Zeichen. Dahinter verbirgt sich eine Geschichte der puren Wut und Verzweiflung. Die Spiegelung vollzieht sich dabei auf mehreren Ebenen, dient Coppola und seinem Kameramann *Mihai Malaimare* als Ausdruck für einen unablässigen Kampf der Kräfte: Die Farbe als Mittel des Exzesses steht einem kontrastreichen Schwarzweiss gegenüber (gedreht ist der Film, wie auch Michael Hanekes monochromes Epos *DAS WEISSE BAND*, in Digital); Carlo Tetrocini, den Brandauer mit der ihm eigenen Exaltiertheit spielt, findet sein Spiegelbild in seinem Bruder, den er gnadenlos vom Dirigentenpult verdrängt (ebenfalls gespielt von Brandauer in einer Doppelrolle). Und nicht zuletzt endet auch die Rivalität zwischen Tetro und Bennie auf einer Bühne: Am Ende führt die beiden ihr Weg zu einem Theaterfestival nach Patagonien, vorbei an riesigen



Gletschern, die das Sonnenlicht reflektieren. Hier endlich schliesst sich dann der Bogen zum ersten metaphorischen Bild dieses Films, in dem das Licht eines Scheinwerfers magisch die Motten anzieht.

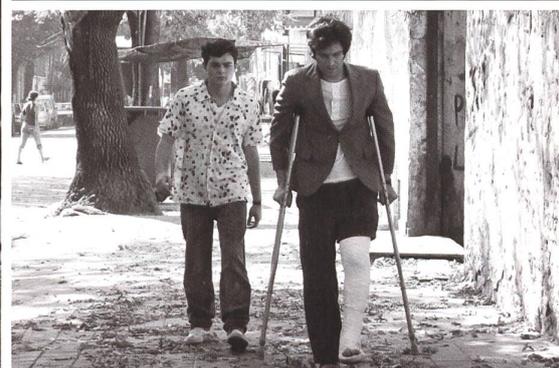
In den vergangenen zehn Jahren hat Francis Ford Coppola mit *YOUTH WITHOUT YOUTH* einen einzigen Film inszeniert, mit bescheidensten Mitteln und von der Kritik mehrheitlich gescholten. Viele sahen sich darin bestätigt, dass der Regisseur von *THE GODFATHER* und *APOCALYPSE NOW* endgültig «seine Kreativität verloren» hätte, wie etwa der Filmpublizist Robert Kolker in seinem Standardwerk «A Cinema of Loneliness» behauptete – und in der zweiten Auflage seines Klassikers über den amerikanischen Autorenfilm Coppola durch Steven Spielberg ersetzt. Man kann es aber auch anders sehen, nämlich dass Coppola im Gegensatz zu seinen früheren Weggefährten des New Hollywood eher zu kompromisslos auftrat: Den grossen Umwälzungen der Kinoindustrie hielt er seine eigene Produktionsfirma «American Zoetrope» entgegen; noch bei Auftragsarbeiten wie *PEGGY SUE GOT MARRIED* Mitte der Achtzigerjahre legte er Wert auf möglichst grosse Autonomie; und nicht zuletzt schien es, als wären in den Neunzigern die Wesenszüge der fiktionalen Charaktere des Autors und Produzenten Coppola endgültig auf ihren Schöpfer übergegangen: die Masslosigkeit in *BRAM STOKER'S DRACULA* oder die Suche nach «wahrer» Grösse in Kenneth Branaghs von ihm produziertem *MARY SHELLEY'S FRANKENSTEIN* trugen ihr Scheitern schon in sich.

Eben das ist auch eine der grössten Qualitäten von *TETRO*: Coppola, nach wie vor einer der bedeutenden postklassischen Visionäre, kann sich gar nicht auf reines Referenzkino beschränken, sondern muss – nicht zuletzt als sein eigener Autor – selbst etwas neues «Grosses» schaffen. In diesem eigenen Drang zur Grösse ist er natürlich nahe dran, alle Rahmen zu sprengen: den der Erzählung, der Bildgestaltung, des Tons und der Montage, für die einmal mehr *Walter Murch* verantwortlich zeichnet. Dirigent des Films bleibt aber Coppola selbst.

«Nichts in dieser Geschichte hat sich zugetragen», meint Coppola über *TETRO*, «aber alles ist wahr.» Sein eigener Vater, ein Dirigent und Filmkomponist, wurde, wie Coppola einmal bemerkte, in seiner Kindheit in die Abendgebete der Familie eingeschlossen. Als in E. T. A. Hoffmanns «Der Sandmann» Coppelius dem jungen Nathanael die Augen ausstechen will, weil dieser ihn beobachtet hat, bittet der Vater für den Sohn und ruft: «Meister, lass ihm die Augen!»

Michael Pekler

*Regie, Buch: Francis Ford Coppola; Kamera: Mihai Malaimare Jr.; Schnitt: Walter Murch; Ausstattung: Sebastián Orgambide; Kostüme: Cecilia Monti; Musik: Osvaldo Golijov. Darsteller (Rolle): Vincent Gallo (Tetro), Alden Ehrenreich (Bennie), Maribel Verdú (Miranda), Klaus Maria Brandauer (Carlo Tetrocini). Produktion: American Zoetrope, BIM Distribuzione, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Tornasol Films, Zoetrope. USA, Italien, Spanien, Argentinien 2009. 127 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich*





1

# Alles andere als rosafarben

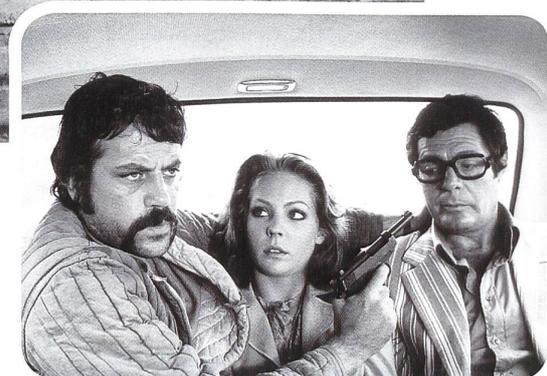
**Eine Rehabilitation der "Commedia all'italiana"**

Lautstark lässt Bruno die Hupe seines neuen Lancia ertönen, als er einen ächzenden Radfahrer auf der Landstrasse überholt. Höhnisch rät er ihm, sich doch wenigstens eine Vespa zu kaufen. So lässt sich die Nachkriegszeit in Italien auch erzählen: als Geschichte der Mobilität. Zunächst ist das Fahrrad das vorherrschende Fortbewegungsmittel, in den fünfziger Jahren nehmen Lebenshunger und der Wunsch nach schneidiger Verbürgerlichung mit dem Aufkommen der Motorroller an Fahrt auf, und bald schon erträumt sich jedermann einen Sportwagen.

IL SORPASSO von Dino Risi spielt auf dem Höhepunkt des Wirtschaftswunders. Italien, das wenige Jahre zuvor noch auf dem Stand eines Entwicklungslandes war, verfügte Anfang der sechziger Jahre über mehr Autobahnen als jedes andere Land in Europa. Das Auto wurde zur Verheissung von Freiheit und Wohlstand; anderthalb Jahrzehnte nach Ende des Krieges sollte das Leben auf der Überholspur stattfinden. In Risis Film regt sich auch ein Unbehagen, das dem rasanten gesellschaft-

lichen Wandel innewohnt: 1960 erreichte die Zahl der Verkehrsunfälle mit 275 993 (die 7680 Todesopfer forderten) einen dramatischen Höhepunkt.

In Lateinamerika, wo der Film besonders populär war, wurde sein Originaltitel zu einem geflügelten Wort: Der Begriff bezeichnet einen lebenshungrigen, verantwortungslosen Aufschneider. Vittorio Gassman verleiht Bruno eine ungeheure, ebenso einnehmende wie beklemmende Vitalität. Sein hastiges Lebenstempo erweist sich als eine Flucht vor Einsamkeit und Tod, vor der Leere und der Selbsterkenntnis. Am 15. August, an Ferragosto, als Rom wie ausgestorben ist, durchstreift er die Stadt auf der Suche nach Bekannten. Er stösst auf den jungen Studenten Roberto, der als Einziger daheimgeblieben scheint, weil er für eine Prüfung büffeln muss. Kurzentschlossen nimmt Bruno den zögernden Fremden mit auf eine Spritztour durchs Land, bis zur Riviera. Der extrovertierte, unbekümmerte Lebemann und der schüchterne, pflichtbewusste Student könnten kaum unterschiedlicher sein. Risis Film er-



2



3



3



4

zählt, wie beide sich annähern, aber ihre Gegensätze nie überwinden. Sie erfahren viel übereinander in den vierundzwanzig Stunden, in denen die Handlung spielt. Ihre Begegnung könnte ein wechselseitiger Lernprozess werden. Der Produzent hatte sich eigentlich ein fröhliches Ende für den Film gewünscht: Zum Abschluss des schönen Ferientages fährt Bruno munter der untergehenden Sonne entgegen. Aber am Ende steht ein Unfall, der für einen der beiden Protagonisten tödlich ausgeht. Er kommt unverhofft, hat sich aber insgeheim im Verlauf des Films schon angekündigt. Risi war fest davon überzeugt, dass gerade der tragische Ausgang den Erfolg des Films ausmachte: Er schlug einen Widerhaken in die Unbekümmertheit des Booms. In seinen Filmen habe er mit Gassman alle Veränderungen der Nachkriegszeit durchlebt, sagte Risi später. Gemeinsam haben sie die Mythen und falschen Werte einer Gesellschaft erforscht, die zunehmend egoistischer, materialistischer wurde. Ihre Figuren haben sie weder verdammt noch entschuldigt, sondern in ihnen den Unterströmungen der Zeit nachgespürt.

### Liebevoll gepflegte Feindschaft

Als der Film 1962 herauskam, markierte er den Höhepunkt noch eines anderen Booms, dem des italienischen Kinos im Allgemeinen und der *commedia all'italiana* im Besonderen. Die Namen Cinecittà und Via Veneto besaßen Anfang der sechziger Jahre eine ähnlich glamouröse Strahlkraft wie Hollywood und der Sunset Boulevard. Dabei herrschte zwischen dem Autorenfilm, für den Namen wie Michelangelo Antonioni, Federico Fellini und Luchino Visconti stehen, und der Komödie eine heikle Koexistenz. So versuchte Visconti beispielsweise als Jurymitglied in Moskau, mit allen Mitteln zu verhindern, dass Luigi Comencini 1960 für *TUTTI A CASA* den Grossen Preis bekam. Risi wiederum hat aus seinem Argwohn gegenüber Antonioni nie einen Hehl gemacht, wie ein linkshändiges Kompliment aus *IL SORPASSO* belegt: Bruno preist Antonioni als grossartigen Regisseur («Was mir bei ihm gefällt, ist die Entfremdung.»), in dessen Filmen man immer ein erholsames Nickerchen halten kann.

1 *SIGNORE E SIGNORI*, Regie: Pietro Germi (1966); 2 *MORDI E FUGGI*, Regie: Dino Risi (1973); 3 *TUTTI A CASA*, Regie: Luigi Comencini (1960); 4 *PROFUMO DI DONNA*, Regie: Dino Risi (1974); 5 *DIVORZIO ALL'ITALIANA*, Regie: Pietro Germi (1961); 6 *QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE*, Regie: Alessandro Blasetti (1942); 7 *LA GRANDE GUERRA*, Regie: Mario Monicelli (1959); 8 *UNA VITA DIFFICILE*, Regie: Dino Risi (1961); 9 *BRUTTI, SPORCHI E CATTIVI*, Regie: Ettore Scola (1976) 10 *I COMPAGNI*, Regie: Mario Monicelli (1963); 11 *I SOLITI IGNOTI*, Regie: Mario Monicelli (1958)



5



6

7

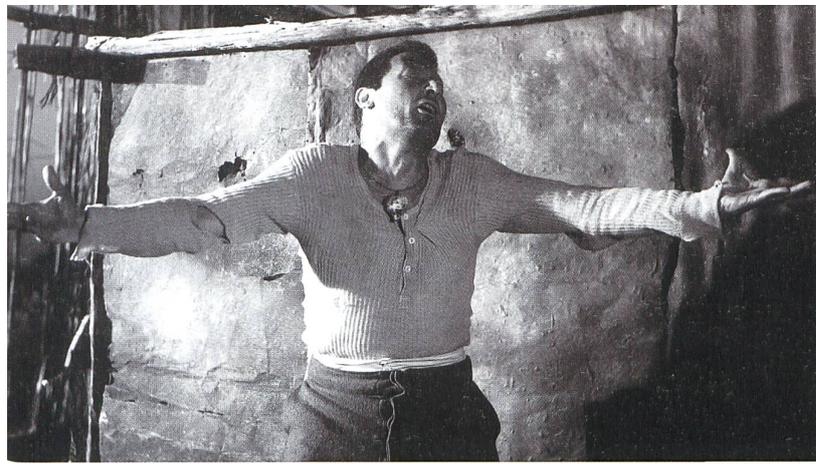


9

Es war eine ausdauernde, liebevoll gepflegte Feindschaft. Als Antonioni und Ingmar Bergman im Sommer 2007 innerhalb eines einzigen Tages starben, kommentierte Risi dies mit wohlthuender Respektlosigkeit: «Wenn ich auch noch gestorben wäre, hätte es wohl nur für eine Meldung im Sportteil gereicht.» Als er dann zehn Monate später tatsächlich starb, waren die Nachrufe – auch ohne namhafte Konkurrenz – dünn gesät: Die Geschichte der *commedia all'italiana* ist auch die Geschichte einer Kränkung. Dabei bildete die Komödie seit jeher das Rückgrat der italienischen Filmindustrie. Während des «Goldenen Zeitalters», der Dekade zwischen 1958 und 1968, trug sie massgeblich dazu bei, dass sich der Marktanteil der einheimischen Produktion von einem Drittel auf über sechzig Prozent erhöhte. Im Gegensatz zu populären Genres wie dem Sandalenfilm oder dem Italowestern ist sie kein zeitlich begrenztes Phänomen, sondern steht für Kontinuität. Eine erste Blüte erlebte sie in den dreissiger Jahren. Regisseure wie *Mario Camerini* unternahmen zaghafte Versuche, das heroische Männerbild des Faschismus zu unterlaufen. Stars wie *Vittorio de Sica* und der Komiker *Totò* verkörperten Alltagsfiguren, die sich eher für erotische Abenteuer und dubiose Geschäfte als für Ehre und Vaterland interessieren. Während des

Krieges und der Epoche des Neorealismus trat das Genre in den Hintergrund. In seinem behenden Wechsel der Register von Ironie und Melodramatik weist *QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE* (Regie *Alessandro Blasetti*, Co-Drehbuch *Cesare Zavattini*) jedoch schon auf den Nachkriegsstil voraus: Mit bissiger Melancholie entzaubert er die Institution der Ehe.

In das tradierte Bild vom Goldenen Zeitalter des italienischen Kinos scheint das Genre indes nicht recht zu passen. Allerdings errangen die Komödien nicht nur Erfolge beim Publikum, sondern auch auf internationalen Festivals. *Luigi Comencini*, *Mario Monicelli* und *Ettore Scola* erhielten in Berlin Silberne Bären für die beste Regie, regelmäßig gewannen ihre Filme Darstellerpreise (nicht zuletzt von den italienischen Kritikern, die die Regisseure eher schmähten). *LA GRANDE GUERRA* von *Monicelli* wurde 1959 in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet. *Pietro Germi*s *DIVORZIO ALL'ITALIANA* erhielt als einer der ersten nicht-englischsprachigen Filme den Oscar für das Beste Drehbuch. Als *SIGNORE E SIGNORI* 1966 in Cannes die Goldene Palme (gemeinsam mit *UN HOMME ET UNE FEMME*) erhielt, rief die vermeintliche, tatsächlich aber elegante Vulgarität von *Germi*s Film allerdings einen beispiellosen Aufruhr hervor. (Erst bei seiner Wiederauffüh-

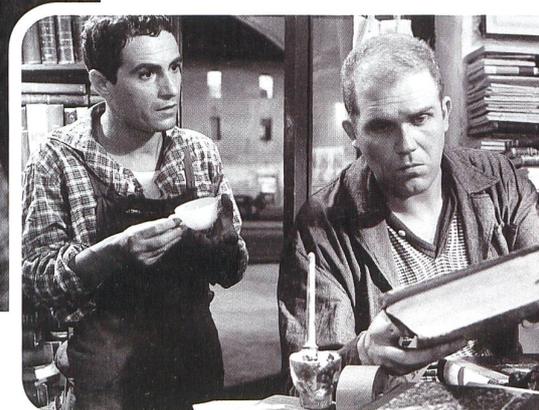


8



10

11

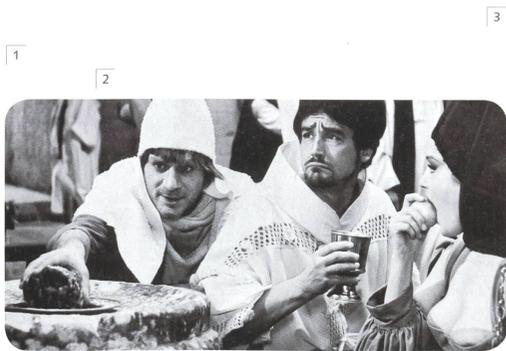


zung vor einem Jahr erlebte die im Bürgertum von Treviso angesiedelte «Reigen»-Variante in Frankreich eine fulminante Rehabilitation.) In Osteuropa genossen die grotesken Zeitbilder aus Italien ein besonders hohes Ansehen. *Rudolfo Sonego*, einer der Drehbuchautoren von *RISIS UNA VITA DIFFICILE*, behauptete, allein in der Sowjetunion habe er siebzig Millionen Zuschauer gehabt und in der Provinz sei er einmal auf einen Schüler getroffen, der sämtliche Dialoge auswendig konnte. Die Komödien errangen auch den Respekt ihrer Regiekollegen: *Monicelli I SOLITI IGNOTI* war einer der Lieblingsfilme von Jacques Tati, und Bertrand Tavernier ist ein grosser Bewunderer von *I COMPAGNI*.

Gleichwohl wurden die Protagonisten der Bewegung lange Zeit verkannt. «In den fünfziger Jahren glaubte die Kritik, dass man sich der Wirklichkeit nur auf naturalistische, auf jeden Fall auf dramatische Weise nähern sollte», beschrieb *Monicelli* in einem Interview mit *Aldo Tassone* den Argwohn, den man gegenüber ihrem Kino hegte. «Es war verboten, über soziale Probleme zu scherzen. Uns bereitet das aber Vergnügen. Wir genossen es, ein populäres, authentisches Kino zu machen, das unmittelbar mit den Leuten zu tun hat, die wir kannten und denen wir begegneten, in Fabriken, auf Bahnhöfen oder im Bus.» Der Kritik,

zumal der deutschsprachigen, waren die Komödien höchst verdächtig. Sie erschienen ihr allzu volkstümlich, burlesk und derb; ihre Regisseure wurden als Totengräber des Neorealismus gescholten. «Man beschuldigte uns, die Ideale der Widerstandszeit verraten zu haben», erinnerte sich *Risi* im Gespräch mit *Tassone*. «Aber die Lebenswirklichkeit Italiens hatte sich in den fünfziger Jahren gewandelt. Der Boom hat die Perspektive verändert. Der Neorealismus, der kein Genre war, sondern eine Art, die Wirklichkeit zu betrachten, war zu einem Manierismus geworden. Es genügte nicht mehr, die Realität zu filmen, man musste sie erklären. Das Italien, von dem wir erzählten – nicht nur auf komische, sondern oft auf prophetische Weise –, war alles andere als rosafarben.» Mithin hatte die Komödie Anteil an der realistischen Grundorientierung des italienischen Films (das Gros der Filme ist nicht anders als in Schwarzweiss vorstellbar); Alltagsfiguren und Alltagssituationen spielen eine weit stärkere Rolle als in anderen Ländern.

Die französische Kritik war allerdings schon früh empfänglich für die Brüche im Erzählten, welche die physische Komik zu einer existenziellen Erfahrung werden lassen. Kenner wie *Jean A. Gili* rehabilitierten den «neorealismo rosa» als göltiges und vielschichtiges Abbild



1 I SOLITI IGNOTI, Regie: Mario Monicelli (1958); 2 L'ARMATA BRANCALEONE, Regie: Mario Monicelli (1966); 3 DIVORZIO ALL'ITALIANA, Regie: Pietro Germi (1963); 4 SIGNORE E SIGNORI, Regie: Pietro Germi (1966); 5 BRUTTI, SPORCHI E CATTIVI, Regie: Ettore Scola (1967); 6 LA VISITA, Regie: Antonio Pietrangeli (1963); 7 IO LA CONOSCEVO BENE, Regie: Antonio Pietrangeli (1965); 8 SEDOTTA E ABBANDONATA, Regie: Pietro Germi (1964)

der Gesellschaft. Sie waren bereit, zwischen den Zeilen zu lesen. Sie entdeckten, dass die Komödie Autorenfilmer mit einer eigenen, unverwechselbaren Handschrift hervorgebracht hat. Luigi Comencini, der der Bewegung mit PANE, AMORE E FANTASIA ihren ersten Welterfolg bescherte, verlieh der Komik eine humanistische Relevanz, in der sich Schadenfreude, Grauen und Scham untrennbar miteinander mischen. Monicelli, der sich mit I SOLITI IGNOTI als Poet des Scheiterns vorstellte, wurde mit LA GRANDE GUERRA und L'ARMATA BRANCALEONE zum grossen Entzauberer der nationalen Mythen. Den Filmen Dino Risis, des bissigen Chronisten der sich wandelnden Moral, sah man seine Ausbildung als Psychiater und die Lehrjahre als Dokumentarfilmer an. Antonio Pietrangeli zeichnete in Meisterwerken wie LA VISITA und IO LA CONOSCEVO BENE mit unvergleichlich zärtlichem Sarkasmus Frauenfiguren, die in einer teilnahmslosen Welt isoliert sind. Pietro Germi eröffnete nach einer Reihe zeitkritischer Melodramen und Thriller mit DIVORZIO ALL'ITALIANA einen Zyklus ätzender Sittenstudien der patriarchalischen Gesellschaft Siziliens und Norditaliens. Sein Blick auf die Frauen ist ebenso so kompliziert wie der Pietrangelis, aber noch sinnlicher. Die ungeheure Energie und Vitalität, die etwa der Patriarch Saro Urzi in

SEDOTTA E ABBANDONATA besitzt, verleiht den Geschlechterverhältnissen eine ungemütliche Ambivalenz. Ettore Scola, eine Generation jünger als die anderen, schuf mit Filmen wie BRUTTI, SPORCHI ET CATTIVI, UNA GIORNATA PARTICOLARE und LA FAMIGLIA ein zwischen Kammerspiel und Zeitpanorama schillerndes Kino, das auf das Echo der historischen Umbrüche im Leben kleinbürgerlicher Familien horcht.

### Die Büros waren zu klein

Die italienische Filmgeschichte hätte gewiss einen anderen Verlauf genommen, wenn es manche Caféhäuser nicht gäbe. Sie ist schwer vorstellbar ohne das «Otello» nahe der Piazza di Spagna. Es liegt ein wenig versteckt inmitten der Nepplokale für Touristen, aber Eingeweihte kennen den Weg. Traditionell treffen sich hier die Filmleute nach einer Reihe zeitkritischer Melodramen und manchmal sogar zum Arbeiten. Mario Monicelli pflegte seine Drehbuchautoren jedes Mal dorthin zum Essen einzuladen, wenn ein Film fertig oder ein Projekt endgültig gescheitert war. Wenn aus einem Film nichts wurde, erstattete er den Autoren regelmässig ihre Ideen zurück. Zu einem sagte er:

«Du hast diese Szene geschrieben und kannst sie beliebig in einem anderen Buch verwenden.» Und zu einem anderen: «Von dir stammt diese Replik, vielleicht passt sie in deinen nächsten Film. Nimm sie dir!» Es soll selten Streit bei diesen Abendessen gegeben haben.

Der Regisseur erwies den Autoren einen Respekt, der im Filmgeschäft selten ist: Er erkannte ihre Urheberschaft an, achtete ihr kreatives Eigentum. Sonst wird die Geschichte des Drehbuchschreibens meist als die einer fortwährenden Enteignung erzählt. Aber Monicelli wusste genau, was er seinen Autoren zu verdanken hatte. Regisseure und Szenaristen gingen auch deshalb ein so enges Bündnis ein, weil sie die gleichen Wurzeln hatten: Sie wurden nachhaltig vom Neorealismus geprägt. «Er lehrte uns, genau zu beobachten, was in der Gesellschaft passiert», beschreibt Drehbuchautor Furio Scarpelli diesen Einfluss. «Unsere Generation hat durch den Krieg eine enorme Verarmung, Proletarisierung erlebt. Alles war auf ganz konkrete Bedürfnisse reduziert: die Notwendigkeit, seinen Hunger zu stillen, zu arbeiten und ein Dach über dem Kopf zu haben. Wir konnten nachempfinden, was die verhun-

gernden Bauern und die Fahrraddiebe auf der Leinwand erlebten. Wir wollten herausfinden, wie ein Arbeiter oder ein Kleinbürger spricht, welches Vokabular er benutzt.»

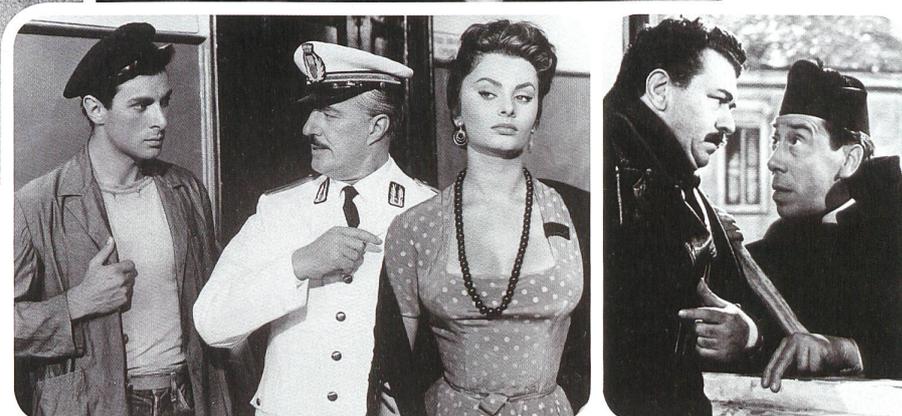
Die wichtigste Schule der jungen Autorengeneration war der Journalismus. Vor allem satirische Zeitschriften wie «Marc'Aurelio» wurden zu wahren Talentschmieden. Federico Fellini, die Autorenduos Age & Scarpelli sowie Ruggero Maccari und Ettore Scola fingen dort an. ««Marc'Aurelio» zeichnete sich durch einen satirischen Stil aus, der auch vor sozialen und politischen Themen nicht zurückschreckte», erinnerte sich Ettore Scola, der bereits als Halbwüchsiger Karikaturen und Humoresken in der Zeitschrift veröffentlichte. «Vor allem lernte man dort die Zusammenarbeit. Das war eine grossartige Vorbereitung fürs Drehbuchschreiben, das in Italien ja meist von einer ganzen Gruppe erledigt wird. Man traf sich in der Redaktion, besprach die Themen und verteilte die verschiedenen Aufgaben. Man lernte, die Dinge auszudiskutieren – und den Alltag mit kritischen Augen zu betrachten.»

Die Form des Sketches, der Karikatur, der Skizze sollte später die Struktur der Drehbücher, namentlich von den in den sechziger Jahren populären Episodenfilmen, massgeblich prägen. Die Autoren von



1 2

5



4

1 IERI, OGGI, DOMANI, Regie: Vittorio de Sica (1963); 2 SEDOTTA E ABBANDONATA, Regie: Pietro Germi (1964); 3 LA GRANDE GUERRA, Regie: Mario Monicelli (1959); 4 PANE, AMORE E ..., Regie: Dino Risi (1955); 5 DON CAMILLO, Regie: Julien Duvivier (1952); 6 I SOLITI IGNOTI, Regie: Mario Monicelli (1958); 7 GUARDIE E LADRI, Regie: Mario Monicelli (1951)

«Marc'Aurelio» waren begehrte Gag-Lieferanten beim Rundfunk und Film. Sie arbeiteten vornehmlich in Cafés, weil diese beheizt waren. In ihren Drehbüchern reagierten sie auf aktuelle Ereignisse und Zustände wie die Wohnungsnot. Die Komödien der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre entstanden zumeist, weil ein Produzent einen populären Komiker unter Vertrag hatte oder die Rechte an einem vielversprechenden Titel besass. Viele von ihnen suggerierten eine falsche Kontinuität, als habe der Krieg nie stattgefunden. Sie unterlagen einer strengen Zensur, waren gefällig, oft sentimental und entwarfen ein pittoreskes Bild des ländlichen Lebens; die DON CAMILLO-Serie wurzelt in dieser Tradition ebenso wie der PANE, AMORE E ...-Zyklus.

Die Hintergründigkeit, der Einfallsreichtum der reiferen Komödien verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass sie in vielköpfiger Gemeinschaftsarbeit entstanden sind. Mitunter waren so viele Autoren an einem Film beteiligt, dass sie gar nicht alle in ein Büro passten. Die langjährige Partnerschaft von Age & Scarpelli, von Ruggero Macconi und Ettore Scola fungierte stets als ein Korrektiv, als fortwährende Überprüfung der Ideen. Dies beschert den Filmen ganz unverhoffte Wendungen. Der gescheiterte Einbruch in I SOLITI IGNOTI mündet

nicht etwa in einer Flucht vor der Polizei oder gar einer Schiesserei. Die verhinderten Juwelendiebe finden sich vielmehr in einer Küche zusammen und entdecken dort Reste vom Abendessen. Zerknirscht, aber unverzagt fachsimpeln sie über das beste Rezept, Pasta und Bohnen zu kochen. Die Zusammenarbeit hat zugleich Auswirkungen auf die Struktur einer Szene oder eines Gags. Sie gewährt eine neue Perspektive, erlaubt es, einen Schritt weiter zu gehen und die Figuren noch stärker zu ver menschlichen.

Der Mangel an Bildung der Figuren etwa ist in den Drehbüchern von Age & Scarpelli nicht einfach Zielscheibe des Spotts. Wenn die Ehefrau in SEDOTTA E ABBANDONATA ihren Mann fragt, was das Wort «Lust» bedeutet, steckt darin vor allem eine scharfe Anklage der sizilianischen Geschlechterverhältnisse. Auch den Analphabetismus vieler ihrer Landsleute verhandeln sie mit grosser Nachsicht. In der Schlusszene von I COMPAGNI muss der zum Anarchisten gewandelte Weber Renato Salvatori Turin verlassen. Seine Verlobte ruft ihm nach: «Schreib mir!», er gibt zu bedenken: «Aber du kannst doch gar nicht lesen», sie erwidert jedoch: «Schreib mir trotzdem!» Die Szene ist un gemein berührend, weil sie vom Drang nach und dem Anrecht auf Bil-

3



6



7

dung erzählt, das ihre soziale Herkunft der Arbeitertochter verwehrt. In *LA GRANDE GUERRA* diktiert ein des Schreibens unkundiger Soldat seinem Kameraden einen Liebesbrief. Der Witz beruht jedoch nicht auf dem Unvermögen des ersten, sondern entsteht daraus, dass er akribisch auf der korrekten Zeichensetzung besteht.

Der Film, der Monicelli und seinen Autoren den Vorwurf einbrachte, das Andenken der Soldaten des Ersten Weltkriegs herabzusetzen, steckt voller Beispiele dafür, wie man einer Situation nach der Pointe noch eine weitere Wendung geben kann. Zwei unwillige Rekruten, gespielt von Alberto Sordi und Vittorio Gassman, ruhen sich auf einer Etappe aus und lauschen dem Gezwitz der Vögel. Plötzlich hören sie als Antwort das Pfeifen einer Walzermelodie. Sie begreifen augenblicklich, dass es von einem feindlichen deutschen Soldaten kommen muss. Sie entdecken, dass der sich gerade auf dem Lagerfeuer Kaffee gekocht hat. «Lassen wir ihn noch eine Tasse trinken», schlägt einer der beiden vor. Doch der Feind kann die Gnadenfrist nicht auskosten, denn mit einem Mal trifft ihn die Kugel eines anderen italienischen Soldaten. Auf den ersten Blick mag die Szene zynisch wirken. Dass sie als Gag erzählt ist, nimmt ihr jedoch nichts von ihrer Tragik.

Sie erkundet vielmehr den Widersinn menschlicher Impulse, zeichnet nach, wie der Krieg jede Geste revidieren kann. Sie trägt der Unbeständigkeit des Lebens Rechnung, die von den Figuren unerbittlich enorme Anpassungsfähigkeit verlangt.

### **Komik der Entbehrung**

Der Wandel der Komödie in den fünfziger Jahren vollzog sich wesentlich als ein topographischer. Autoren wie Age & Scarpelli suchten ihre Stoffe in den grossen Städten. Wie nebenbei erzählen ihre Filme von der Entwurzelung der Arbeitsemigranten aus dem Süden, von der Misere der Vorstädte, der Erfahrung der sozialen Deklassierung. Sie spielen zwischen Ruinen, Brachland und den rasant emporwachsenden Wohnsilos. Die Komödien waren subversiv, gerade weil sie volkstümlich, auf Augenhöhe mit ihrem Publikum waren. Mit verschmutzter Sympathie zeigen sie, wie die Menschen Armut und Mangel meistern. Ein typisches Beispiel dieser pfiffigen Selbstermächtigung ist die Methode, mit der Totò in *Stenos GUARDIE E LADRI* seine vielköpfige Familie durchbringt: Nachts stibitzt er mit einer Angel Würste und Schinken



1

2



4

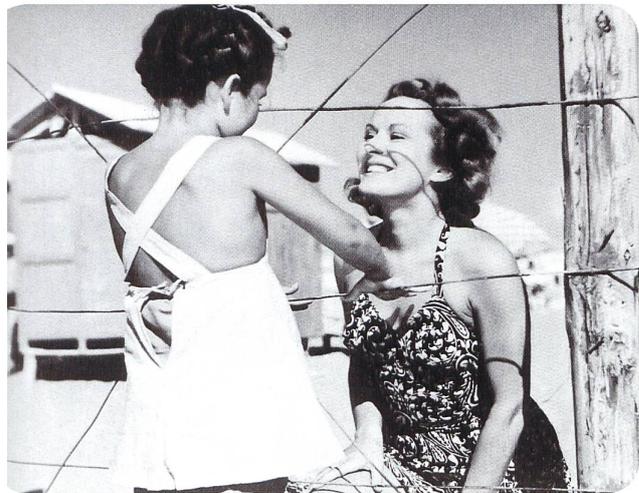


5

aus dem Metzgerladen im Erdgeschoss. Die kleinen Gauner in *I SOLITI IGNOTI* kennen die Paragraphen des Gesetzbuches besser als ihre Anwälte.

Früh findet die *commedia* ihr zentrales Thema, den grundlegenden Impuls seiner Charaktere, der sie auch noch in den nachfolgenden Jahrzehnten bestimmen soll: das Überleben. Es sind keine Komödien der Neurosen, sondern der Entbehrung. Der Komiker ist für sie essenziell eine Figur der Armut. Der Hunger der Schauspieler ist in Italien sprichwörtlich. Nicht von ungefähr spielen Essensszenen eine zentrale Rolle im Genre. Eine der schönsten ist in *TUTTI A CASA* zu sehen. Sie gewinnt eine nachgerade dokumentarische Qualität, in dem sie Gewohnheiten und Bräuche in einem spezifischen historischen Kontext schildert. Alberto Sordi spielt einen Offizier, der nach dem Waffenstillstand mit seinem Kameraden heimkehren will. In einem Bauernhaus werden sie zu einer Polenta eingeladen. Die Köchin breitet den Teig über den Tisch aus, in dessen Mitte ein einziges Stück Salsiccia liegt – als Trophäe für denjenigen, der sich als erster zu ihm durchgelöffelt hat. Während Sordi einem ignoranten GI, der auf dem Hof versteckt gehalten wird, diese Sitte erklärt, schnappt sich der Grossvater triumphierend die Wurst.

Die *commedia all'italiana* summiert sich zu einer kleinen Kulturgeschichte des Landes, vom Kriegsende bis in die späten siebziger Jahre. Sie versteht es, die schweren sozialen Konflikte mit leichter Hand anzugehen: das ökonomische Ungleichgewicht der Regionen, die Verfilzung von Verbrechen und Justiz, von Kirche und Politik. Die Familie erscheint als eine Institution, die den Fortschritt behindert. Eine Versöhnung der Klassen ist in Filmen wie *RISIS MORDI E FUGGI* nicht versprochen. Der Kompromiss, der schleichende Verrat an den früheren Idealen ist das zentrale Thema von *RISIS UNA VITA DIFFICILE*; in *Scola C'ERAVAMO TANTO AMATI* müssen sich die alten, verbürgerlichten Widerstandskämpfer eingestehen: «Wir wollten die Welt ändern, aber die Welt hat uns verändert.» Zusammen ergeben die beiden Filme – Scola hat am Drehbuch von *Risis* Film mitgearbeitet – ein Fresko der verlorenen Illusionen. Allgemein hat die italienische Komödie eine Tendenz zum Umfassenden, zum Panoramablick. Die Mode der Episodenfilme in den sechziger Jahren verrät ihre Lust am Enzyklopädischen. Sie kündigt sich schon in *Luciano Emmer's* Ensemblefilm *DOMENICA D'AGOSTO* an, einem der frühen Meilensteine des Genres, in dem der Drehbuchautor *Sergio Amidei* verschiedene Handlungsstränge an einem



6



3



5

1 MORDI E FUGGI, Regie: Dino Risi (1973); 2 Vittorio Gassman und Ugo Tognazzi in I MOSTRI, Regie: Dino Risi (1963); 3 Alberto Sordi und Serge Reggiani in TUTTI A CASA, Regie: Luigi Comencini (1960); 4 Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli und Nino Manfredi in c'ERAVAMO TANTO AMATI, Regie: Ettore Scola (1974); 5 Alberto Sordi in UNA VITA DIFFICILE, Regie: Dino Risi (1961); 6 DOMENICA D'AGOSTO, Regie: Luciano Emmer (1950)

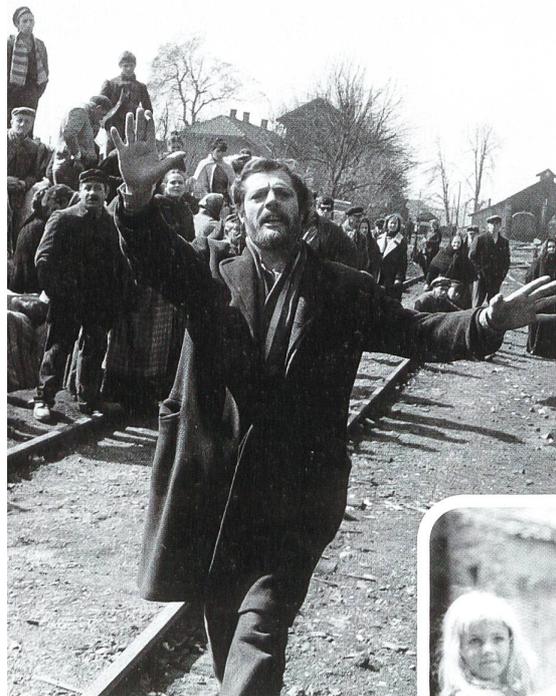
Sonntag am Strand von Ostia zusammenführt. Das bevorzugte Erzählmodell ist die Pikareske, der Schelmenroman, bei dem die historischen Hintergründe regelmässig in die privaten Geschichten eingreifen. Der Drehbuchautor Age (Agenore Incrocci) beschrieb ihre Methode folgendermassen: «Ein entscheidendes Merkmal unserer Komödien besteht darin, dass sie ihre Geschichte als eine Horizontale erzählen. Amerikanische Drehbücher sind im Gegensatz dazu als Vertikale angelegt, zielen auf einen dramatischen Höhepunkt. Aber die Amerikaner haben unsere Methode manchmal auch übernommen, etwa in *THE LAST DETAIL*, wo Jack Nicholson als Marinesoldat einen Häftling in ein anderes Gefängnis überstellen soll. Diese Art von Reisefilm erzählen wir schon seit langem. Es geht immer darum, der Bewegung der Figuren zu folgen.»

### Ro-Ber-To

Die *commedia all'italiana* kennt keine Tabus, ihre Respektlosigkeit ist unbedingt. Den Spott auf die Mächtigen, die Skepsis gegenüber Autoritäten und Institutionen formuliert sie mit burlesker Grausamkeit. Die optimistische Humanität des Neorealismus hat sie durch eine

sarkastische Sicht der menschlichen Natur ersetzt. Nicht einmal vor dem eigenen Medium, seiner erzieherischen, kathartischen Wirkung, haben die Filme Respekt. In einer Episode von Risis *I MOSTRI* schaut sich ein neureiches Pärchen einen Partisanenfilm an. Als die Helden standrechtlich erschossen werden, schwärmt der von Ugo Tognazzi gespielte Ehemann: «Schau nur, so eine Mauer wünsche ich mir auch für unsere Villa auf dem Land.»

Zu Beginn der sechziger Jahre beginnt die Komödie, sich intensiv und vorurteilslos mit Faschismus, Krieg und Widerstand auseinanderzusetzen. Filme wie *TUTTI A CASA*, *UNA VITA DIFFICILE* und *LA MARCIA SU ROMA* wagen eine unnachsichtige Radiographie der Zeitgeschichte. Im Zentrum stehen Figuren, die glauben, nur Spielball der Zeitläufte zu sein. Sie sehen sich als Opfer, denen die Ereignisse eben zustossen. Die Filme ersparen es ihnen nicht, als Mitschuldige entlarvt zu werden. In *IL FEDERALE* von Luciano Salce bringt Tognazzi allerdings den Zuschauer gar dazu, über einen faschistischen Kalauer zu lachen: Roberto, erklärt er einem gefangenen Widerstandsmitglied, stehe für die Achsenmächte Rom, Berlin und Tokio. (Man beachte die Selbstüberschätzung, die sich in dieser Reihenfolge offenbart.)



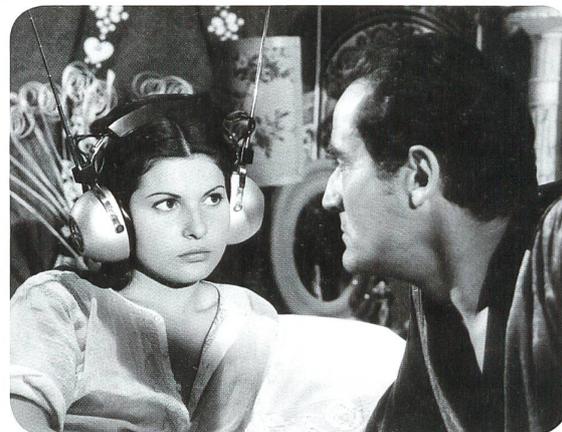
1



2



4



1 Marcello Mastroianni in *I COMPAGNI*, Regie: Mario Monicelli (1963); 2 Marcello Mastroianni in *DIVORZIO ALL'ITALIANA*, Regie: Pietro Germi (1961); 3 Agostina Belli und Vittorio Gassman in *PROFUMO DI DONNA*, Regie: Dino Risi (1974); 4 Alberto Sordi in *MAFIOSO*, Regie: Alberto Lattuada (1962); 5 Vittorio Gassman in *IN NOME DEL POPOLO ITALIANO*, Regie: Dino Risi (1971); 6 Nino Manfredi in *BRUTTI, SPORCHI E CATTIVI*, Regie: Ettore Scola (1976); 7 Totò in *I SOLITI IGNOTI*, Regie: Mario Monicelli (1958); 8 Alberto Sordi in *UNA VITA DIFFICILE*, Regie: Dino Risi (1961)

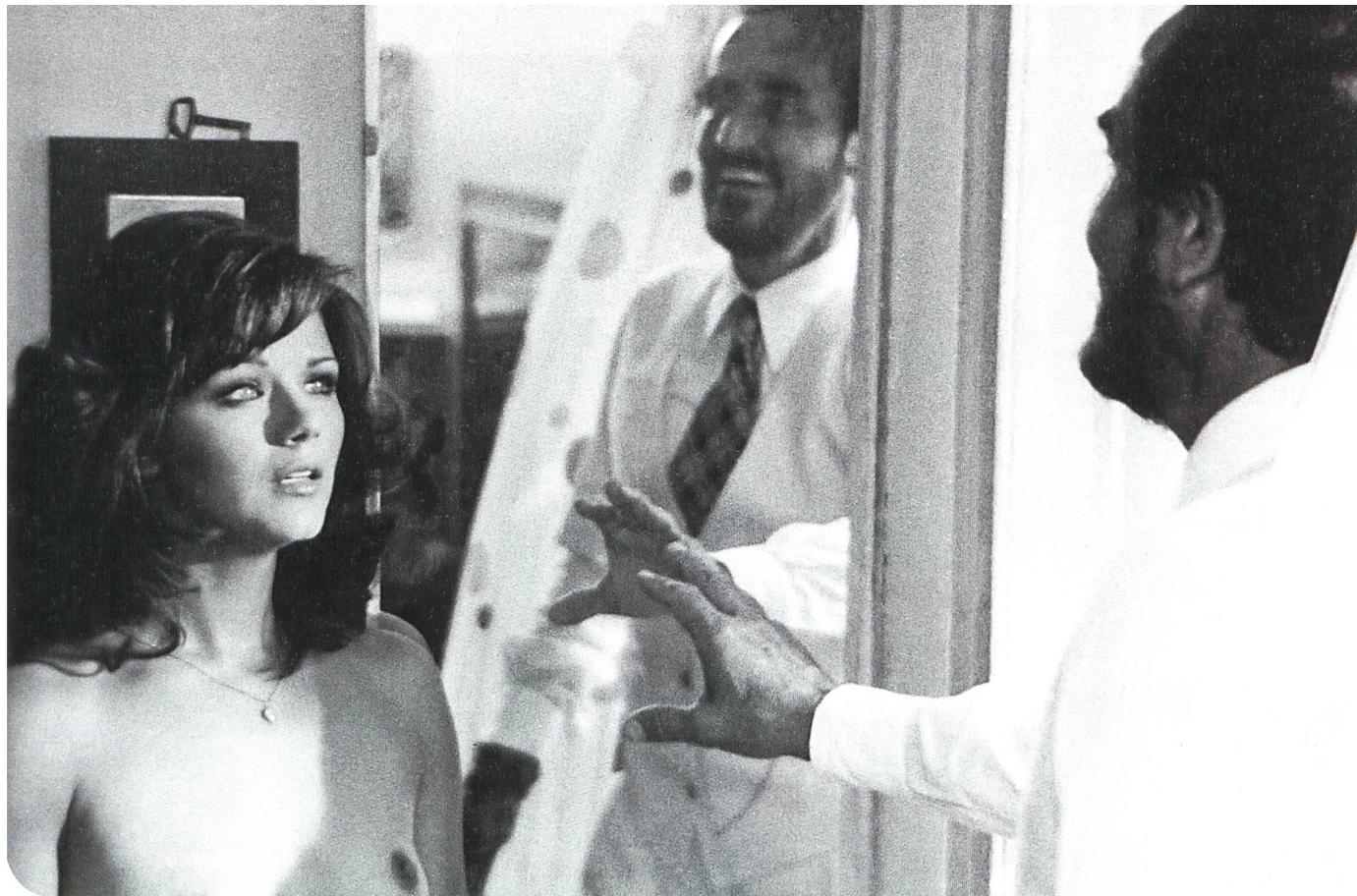
Von der Verzweiflung zum Spott braucht es oft nur einen Atemzug, einen Kameraschwenk. Die Geschichten lassen sich gleichermaßen als Tragödien wie als Komödien erzählen. «Die *commedia all'italiana* ist auch eine Rebellion gegen die Konventionen des Genres», beschrieb Age diese Erzählhaltung. «In *I SOLITI IGNOTI* haben wir mittendrin eine der Hauptfiguren von einer Strassenbahn überfahren lassen. Pietro Germi verriet mir später, in diesem Augenblick habe er begriffen, dass man in einer Komödie alles machen kann. Amerikanische und französische Komödien wollen ihre Zuschauer nur amüsieren. Aber wir haben entdeckt, dass man auch ganz harte Probleme aufgreifen und trotzdem ein Lachen provozieren kann.» Die italienische Komödie steckt voller Todesfälle, versuchter oder gelungener Morde und Selbstmorde. Sie dehnt die Dimension des Menschenmöglichen innerhalb des Genres radikal aus.

Puristen mögen damit hadern, dass ein Film wie *I COMPAGNI* ihm zugerechnet werden kann, allzu grimmig scheint er die erbitterten Arbeitskämpfe der Turiner Weber am Ende des neunzehnten Jahrhunderts in den Blick zu nehmen. Monicelli inszeniert sie indes als Tragikomödie, in der gleichsam das moderne Italien geboren wird. Dass

Alberto Sordis Auftragsmord in *MAFIOSO* ungestraft bleibt, wird ihnen ehrenrührig erscheinen. Aber *Alberto Lattuada* schöpft daraus eine Farce um Hörigkeit und Zugehörigkeit. Die Regisseure der *commedia* betrachten ihre Figuren aus gleichwohl mulmiger Distanz, bevorzugen lange Brennweiten – und dann trifft urplötzlich ein Zoom wie ein Messerstich mitten ins Herz der italienischen Mentalität. Kaum vorstellbar, dass ein anderes Land bereit wäre, sich mit solch lustvoller Inbrunst von seiner schlechtesten Seite zu präsentieren.

### Die Würde der Karikatur

Die Filmemacher inszenieren ein kleines Welttheater der Niedertracht, legen eine Galerie nuancenreicher Archetypen an: den egoistischen Nichtsnutz, den feigen Kleinbürger, den faulen Opportunisten, den scheinheiligen Katholiken, den Schürzenjäger, der sich weigert, erwachsen zu werden. Ihre Stars haben sie als Charakterdarsteller, als repräsentative Schauspieler besetzt. Wie die Masken der klassischen *commedia dell'arte* stehen sie für menschliche Schwächen und bestimmte, regionale Eigenheiten. In ihren Rollen entfalten sie einen un-

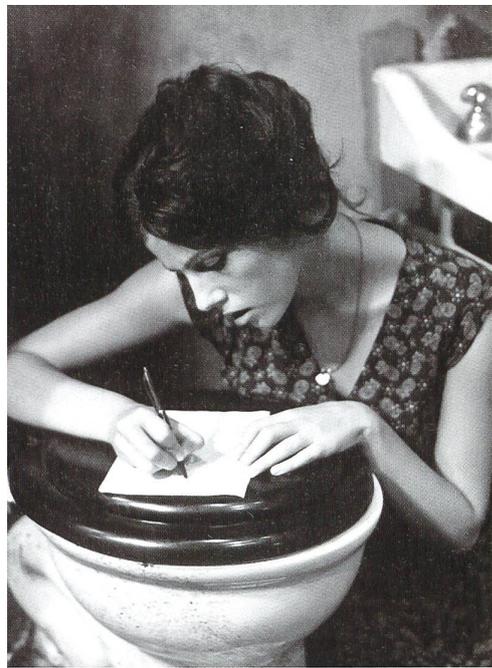


erschöpflichen Katalog sozialer Haltungen. Ihr Spiel besitzt oft einen doppelten Boden der Täuschung und Intrige. Aber sie sind stets wehmütige Possenreisser.

*Totò*, dessen Leinwandpersona eng mit dem Glanz und Niedergang Neapels assoziiert ist, fungiert als ihre Vaterfigur. Er brilliert als Mann aus dem Volk mit aristokratischen Allüren, als machtloser Familytyrann, dessen anarchische Boshaftigkeit eine zuverlässige Strategie der Selbstbehauptung ist. Auch *Vittorio Gassman* liebt die grosse Geste der Selbstüberschätzung. Er hadert damit, Italiener zu sein. Selbstironisch verkörpert er das mediterrane Mannsbild in der Krise, dessen markante Schönheit keine Spur von Unschuld verrät. Seine Charaktere in *IL SORPASSO* und *PROFUMO DI DONNA* besitzen jedoch die Gabe des blitzschnellen, instinktiven Begreifens der Situationen. *Marcello Mastroianni* ist weniger aggressiv, verletzbarer und dekadenter. Seinen Ruf als Latin lover stellt er bereitwillig zur Disposition, der eigenen Virilität kann er sich nie ganz gewiss sein. Auch *Nino Manfredi* verkörpert eine zaudernde, eher schüchterne Männlichkeit. Seine Figuren rühmen sich gern der eigene Schläue, scheitern aber in Arbeitswelt und Familie. *Ugo Tognazzi* steht für den selbstbewussten Mailänder, er gibt sich angriffs-

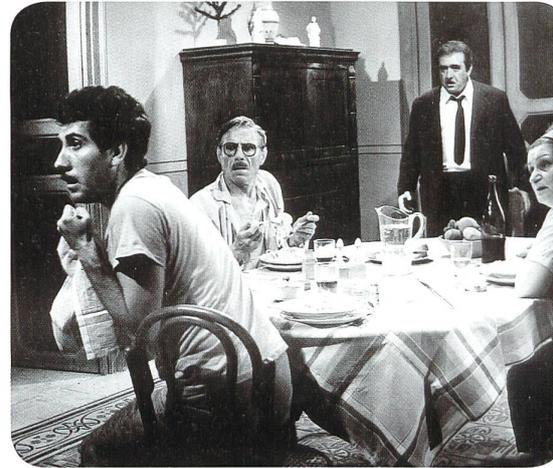
lustig. Mit *IL FEDERALE* gewinnt seine Kinopersona eine politische Dimension, die er in Filmen wie *IN NOME DEL POPOLO ITALIANO* vertieft. *Alberto Sordi* ist im Verlauf seiner Karriere zur Ikone italienischer Identität («unser Albertone») geworden. Er variiert das Rollenfach des römischen Kleinbürgers. Seine urbanen Charaktere dementieren den Wunsch nach Heldenhaftigkeit, sind unreif, launisch und opportunistisch. Seit *UN AMERICANO A ROMA* von Steno werfen sie gern einen neidischen Blick auf die Modernität der amerikanischen Lebensweise.

Zwar wird die *commedia* von männlichen Stars dominiert. Aber sie hat auch treffliche Komödiantinnen hervorgebracht. *Sophia Loren*s Charaktere nutzen ihre karnevaleske Sinnlichkeit als Mittel der Selbstermächtigung. Die selbstbewusste Zurschaustellung ihres Körpers ist in ihren besten Filmen nicht nur ein Fetisch, sondern ein Indiz einer aggressiven (wenn auch letztlich domestizierbaren) Umkehrung der Geschlechterrollen. Die Filme mögen um ihr Dekolleté kreisen, aber ihr Spiel leistet bauernschlaun Widerstand. Am Beginn auch ihres Kinomythos steht die Armut, der Hunger. Auch *Stefania Sandrellis* Auftritte scheinen in den Filmen *Germis* und *Pietrangeli*s ihre erotische Verfügbarkeit zu signalisieren. Sie ist jedoch nicht nur das Opfer männlicher



1 Stefania Sandrelli in *SEDOTTA E ABBANDONATA*, Regie: Pietro Germi (1964); 2 Monica Vitti und Carlo Giuffrè in *LA RAGAZZA CON LA PISTOLA*, Regie: Mario Monicelli (1968); 3 *SEDOTTA E ABBANDONATA*, Regie: Pietro Germi (1964); 4 *UN AMERICANO A ROMA*, Regie: Steno (1954); 5 Sophia Loren in *UNA GIORNATA PARTICOLARE*, Regie: Ettore Scola (1977); 6 *LA TERRAZZA*, Regie: Ettore Scola (1974); 7 *C'ERAVAMO TANTO AMATI*, Regie: Ettore Scola (1974); 8 Jean-Louis Trintignant und Vittorio Gassman in *IL SORPASSO*, Regie: Dino Risi (1962)

3



2



6

1

5

Doppelmoral, ihre jugendliche Geschmeidigkeit verrät verborgene Entschlossenheit und pragmatische Träumerei. *Monica Vitti* Rolle als rachsüchtige Verführte in *Monicellis LA RAGAZZA CON LA PISTOLA* ist lesbar als eine Replik auf *Sandrellis* Part in *SEDOTTA E ABBANDONATA*: Sie schafft es, sich aus der sizilianischen Kultur zu lösen, um den Mann, der sie entehrt hat, in London zur Verantwortung zu ziehen. Auffällig oft werden ihre Komödienrollen mit dem Flair der *Swinging Sixties* assoziiert, mit ihr hält die Idee von *Moderne* Einzug ins Genre. *Franca Valeri* schliesslich verkörpert in *Geschlechterkomödien* die virtuose zweite Geige. In *Comencinis MARITI IN CITTÀ* ist sie die gebildete, kunstinteressierte Kollegin *Renato Salvatoris*, eine gescheite Komplizin, die durchaus mit den konventionelleren Schönheiten, denen er nachstellt, konkurrieren könnte. In *Risis IL VEDOVO* besitzt sie eine gewitzte Entrücktheit, der ihr untreuer Ehemann *Alberto Sordi* nicht gewachsen ist. Sie ist emotional und wirtschaftlich unabhängig und wird ohne Narben, dafür mit amüsiertes Verachtung aus diesem Ehekrieg hervorgehen.

### Totgesagte leben länger

Die grosse Zeit der *commedia all'italiana* endete zu Beginn der achtziger Jahre. *LA TERRAZZA*, *Scolas* melancholischer Ensemblefilm aus dem Milieu römischer Intellektueller, gilt als ihr Schwanengesang. Er zeigt gealterte Autoren, Regisseure und Produzenten, denen die Ideen und Visionen ausgegangen sind. Das Lachen scheint kein Korrektiv der Gesellschaft mehr zu sein. In Italien ist seither ein anderer Stil populär geworden. Die Komödie hat sich aufgeteilt in Autorenfilme à la *Nanni Moretti* oder in Vehikel für Komiker wie *Adriano Celentano* und seine Nachfolger, in denen die Handschrift von Autoren und Regisseuren eher störend wäre. Dennoch hat das Erbe der *commedia all'italiana* fortgewirkt, vor allem im Kino des *New Hollywood*. *Dennis Hopper* hat *IL SORPASSO* als Vorbild für *EASY RIDER* bezeichnet. Das Motiv des Zusammenraufens zweier Figuren mit gegensätzlichen Zielen, die sich im Verlauf ihrer Reise immer weiter annähern, aus *IL FEDERALE* findet seinen Nachhall in dem Roadmovie *MIDNIGHT RUN* von *Martin Brest* (der



4



7



8

später ein Remake von Risis *PROFUMO DI DONNA* drehte). DOMENICA D'AGOSTO lieferte ein Modell für Robert Altmans Mosaikfilme *NASHVILLE* und *A WEDDING* (in dem Gassman eine tragende Rolle spielt). In *PRÊT-À-PORTER* zitiert er Sophia Lorens berühmten Striptease aus Vittorio de Sicas *IERI, OGGI, DOMANI*; in seiner Version schläft der leidlich verzückte Mastroianni allerdings ein. Auch Pietro Germis fließender Kamerastil, die Kombination von Zooms und Dollyfahrten, hat Spuren in Altmans Werk hinterlassen.

Trotz fortgeschrittenen Alters – mit wenigen Ausnahmen wurden sie während des Ersten Weltkriegs geboren – blieben die Meister der Komödie nicht untätig. Ihre Generation scheint unverwüsthlich. Sie blieben Zeitgenossen der italienischen Gegenwart, gefragte, bissige Kommentatoren der politischen Torheiten ihres Heimatlandes. Risis Memoiren waren auf dem Höhepunkt der Berlusconi-Ära ein Bestseller. Scola

schildert in *MARIO, MARIA E MARIO* die Sinnkrise der italienischen Linken nach dem Mauerfall. In *GENTE DI ROMA* zeichnet er ein hintergründiges Bild vom beiläufigen Rassismus und der gleichgültigen Toleranz der Römer. Luciano Emmer wagte im Alter von fast neunzig Jahren noch ein Comeback. Und Mario Monicelli, neben Scola der letzte Überlebende, feierte 2006 mit *ROSE DEL DESERTO* noch einmal einen beachtlichen Kassenerfolg. Er rühmt sich, noch immer so rüstig zu sein, weil er Zeit seines Lebens Kommunist geblieben sei. Nur eines ärgert ihn: dass sein portugiesischer Kollege Manoel de Oliveira ihm immer noch den Titel des dienstältesten Filmregisseurs streitig macht. Aber er wartet geduldig ab.

Gerhard Midding

# Denkvergügen ohne Schmiermittel

L'ENCERCLEMENT -

LA DÉMOCRATIE DANS LES RETS DU NÉOLIBÉRALISME von Richard Brouillette



In der Diskussion um Dokumentarfilme gibt es seit Jahrzehnten ein vernichtendes Schlagwort: «talking heads». Nur redende Köpfe zu zeigen, das entspricht, so meint man damit, dem Fernsehen, wo man – wegen des kleinen Bildschirms und der meist geringeren Konzentration der Zuschauenden – alles Wichtige verbal auszudrücken pflegt. Im Kino aber wollen wir Bilder sehen, soll das Bild zu uns sprechen.

Diese Regel erfährt ihre Bestätigung, wie andere auch, erst durch die Ausnahmen. Schon vor zwanzig Jahren hat der US-amerikanische Dokumentarfilmregisseur Richard Kaplan, dieser Regel spottend, in *THE EXILES* zwei Stunden lang die Köpfe von prominenten Emigranten zu uns sprechen lassen, und man musste zugeben: welche Köpfe, welche Reden!

Beinahe noch radikaler in der Reduktion der filmischen Mittel geht der Kanadier Richard Brouillette in seinem 2009 uraufgeführten und mit dem Grossen Preis des Festivals von Nyon ausgezeichneten Film *L'ENCERCLEMENT* vor: Hier sprechen im Wesentlichen zwölf Männer und eine Frau in langen, nur wenig variierten Einstellungen zu uns. Gegliedert wird der Film durch Schrifttafeln als Kapiteleinleitungen, mit ähnlich kargen Musikklängen unterlegt; davon abgesehen verzichtet der Autor auf jeden Kommentar. Selbst von der illustrierenden Einstreue von Standbildern macht er auf 16-mm-Schwarzweiss-Material gedrehte Film äusserst zurückhaltend Gebrauch. Gerade aus dem Verzicht auf «auflockernde» Zwischenschnitte – auf «visuelle Schmiermittel», wie das Brouillette in einem Radio-Interview von

Michael Sennhauser nannte – resultiert eine ungewöhnliche Konzentration auf die Sprechenden, ihre zusammenhängend vorgetragene Argumentation, ihre Ausdrucksweise, ihre Mimik und ihre Gesten.

Die Radikalität, mit der der Filmemacher hier in seinem Metier gegen «selbstverständliche» Regeln verstösst, entspricht aufs präziseste der Haltung der Mehrzahl seiner Gesprächspartner. Diese nämlich sind Querdenker. Sie hinterfragen das seit dem Zusammenbruch des Sozialismus osteuropäischer Prägung weltweit vorherrschende ökonomische und politische Denkmuster. Sie lehnen sich auf gegen die vorgeblichen Selbstverständlichkeiten der «pensée unique» (Ignacio Ramonet), der «neoliberalen» Ideologie. Diese hat uns so erfolgreich eingekreist (daher der Titel des Films), dass sie zumeist gar nicht mehr als Ideologie wahrgenommen wird; ihre Anhänger haben es verstanden, die neoliberalen Spielregeln als naturgegeben und unausweichlich hinzustellen. Ihre Thesen werden so oft über «think tanks», Medien und Bildungsinstitutionen verbreitet, bis sie als Fakten gelten; wir leben, so der ehemalige «Monde diplomatique»-Chefredaktor Ignacio Ramonet, längst in Aldous Huxleys «Brave New World», in der gilt: 64.000 Wiederholungen machen eine Wahrheit. Wie stark der Einfluss dieses «Einheitsdenkens» ist, lasse sich nicht zuletzt daran erkennen, dass es selbst von weiten Teilen der Sozialdemokratie verinnerlicht wurde.

Richard Brouillette hat seinen Film lange vor dem Ausbruch der globalen Finanzkrise konzipiert, er nimmt auf diese keinen

direkten Bezug, vermag aber in hohem Masse zu deren Verständnis beizutragen. *L'ENCERCLEMENT* ist nicht ausgewogen, Brouillette lässt keinen Zweifel an seiner Haltung, angefangen beim Untertitel «Die Demokratie in den Netzen des Neoliberalismus», über die einführenden Worte Ignacio Ramonets bis hin zur Auswahl seiner Gesprächspartner: neun der dreizehn sind radikale Kritiker des neoliberalen Gedankenguts. Doch präsentiert der Regisseur dieses nicht nur in der – manchmal zugespitzten, ja polemischen – Anti-Darstellung, er lässt es auch von vier prominenten Theoretikern des Neoliberalismus selbst darlegen. Während Erwin Wagenhofers ähnlich kritischer *LET'S MAKE MONEY* von konkreten, schockierenden Beispielen der globalisierten Wirtschaft ausgeht, konzentriert sich Brouillette auf das zugrunde liegende System, auf dessen innere Logik und seine verheerenden Konsequenzen.

Aus der Konfrontation der Positionen wird deutlich, weshalb eine neutrale, unparteiische Haltung gar nicht möglich ist: Entweder man teilt die fundamentalen Prioritäten des neoliberalen Weltbildes, dann ist dieses in sich konsequent und in vielem unanfechtbar, oder man hat eine andere, mehr sozial orientierte Grundhaltung, und dann ist der Neoliberalismus als Konzept und insbesondere in seinen Auswirkungen inakzeptabel, ja empörend. Die Neoliberalen gehen aus von einer individualistischen Position, der Mensch ist egoistisch, und es gilt, Strukturen zu schaffen, in denen dieser Egoismus sich zum Nutzen des Ganzen auswirkt, man muss dem Individuum möglichst viel Freiheit

zu seiner Entfaltung lassen, es nicht unnötig durch Reglementierung einengen, die Besten müssen den Ton angeben können, die daraus entstehende Wachstumsdynamik wirke sich schliesslich zum Wohl des Ganzen aus. Der Staat und vor allem die Ausgaben des Staates (die «Umverteilung der Mittel») sind daher zu beschränken, er sei ineffizient, Subventionen seien «Geld, das man bei anderen beschlagnahmt hat, um es an Parasiten zu verteilen, die auf Kosten anderer leben» (Martin Masse). Der Sozialstaat schaffe «schädliche Anreize, gerade für die Unterstützten» und eine «Industrie der Abhängigkeit» (Jean-Luc Migué). Nur das weltweit freie Spiel der Märkte, die Privatisierung aller wichtigen Sektoren und der radikale Abbau staatlicher Zwänge seien einer positiven Entwicklung förderlich.

Dem hält Noam Chomsky entgegen, nur dank protektionistischen Massnahmen und Staatsinterventionen seien die heute reichen Staaten reich geworden; und genau dieses Vorgehen wollten sie nun den anderen Staaten verweigern, um ihren Vorsprung zu behalten. Zudem seien auch in neuester Zeit noch die wesentlichen Spitzentechnologien in den USA vom öffentlichen Sektor entwickelt worden. Susan George betont, dass die Freiheit, ungehindert von einem Land ins andere zu zirkulieren, nur für die Finanzen gelte, nicht aber für die Arbeitskräfte. Die Konsequenz dieses einseitigen internationalen Wettbewerbs ist eine Nivellierung der Löhne und der Umweltstandards nach unten. Entgegen dem, was versprochen wurde, sind die armen Länder dabei immer ärmer, die reichen aber immer reicher geworden – «die neoliberale Ideologie klammert

den ethischen Aspekt aus» (Omar Aktof). Vor allem aber, so Chomsky, untergrabe das Primat der Wirtschaft mit seinen Privatisierungen, dem freien Abzug von Devisen und der Währungsspekulation letztlich die Demokratie. Was der Neoliberale Masse mit anderen Worten bestätigt: «Die Demokratie ist nicht die wahre Freiheit.»

Wie sehr das neoliberale Denken und seine Auswirkungen unsere Gesellschaft bereits durchdrungen haben, exemplifiziert *L'ENCERCLEMENT* unter anderem am Erziehungswesen. Eine demokratische Erziehung, so Normand Baillargeon, habe traditionellerweise zur Aufgabe gehabt, die künftigen «citoyens» heranzuziehen, Offenheit und Freude am Verstehen, Bürgersinn und den Blick auf das Gesamte zu vermitteln. Die Ökonomisierung und teilweise Privatisierung der Schulen hätten eine andere Priorität gesetzt: das Heranziehen von Nachwuchs für den Arbeitsmarkt. Die Formung von «Beschäftigbaren» führe, so Omar Aktof, auf der höheren Ebene zu einer Verwechslung von Intelligenz (die unter anderem Probleme formulieren müsste) mit rein technokratischem «problem solving». Und auf der tieferen verliessen immer mehr junge Leute die Schule als Analphabeten, was offenbar gewollt sei: lesen lernen bedeutet schliesslich denken lernen.

Mit vielen solchen anregenden, oft auch zum Widerspruch oder zumindest Differenzieren herausfordernden Thesen, Überlegungen und Argumenten konfrontiert uns Richard Brouillette in seinem Film. Das erfordert vom Publikum die Bereitschaft zu wachem Mitdenken – doch wieso sollte dies

im Kino nicht erlaubt sein? Niemand würde Ähnliches ernsthaft einer Theateraufführung vorwerfen wollen. Es sind fordernde 160 Kinominuten, doch wird man für die Anstrengung reich belohnt mit Einblicken in Zusammenhänge, die man mitnimmt und die einem zum Beispiel helfen, die Tagesaktualitäten einzuordnen und zu hinterfragen. Zugegeben, manchmal würde man gerne innehalten und zurückblättern (die DVD-Ausgabe kann da den Kinobesuch hilfreich ergänzen), doch heisst das nicht, dass sich die vorgetragenen Argumente besser in gedruckter Form aufnehmen liessen. Die Begegnung mit diesen brillanten Köpfen trägt wesentlich zum Eindruck bei: Man spürt ihr Engagement, ihre Leidenschaft, die Strukturen aufzuzeigen, die den vielfältigen Phänomenen zugrunde liegen. Und ihre Freude am Denken als sinnlichem Vergnügen überträgt sich auf den Zuschauer.

Martin Girod

Stab

Regie, Drehbuch, Recherchen: Richard Brouillette; Kamera: Michel Lamothé; Schnitt: Richard Brouillette; Musik: Éric Morin; Ton: Simon Goulet

Mitwirkende

Noam Chomsky, Ignacio Ramonet, Normand Baillargeon, Susan George, Omar Aktof, Uncle Bernard (d. i. Bernard Maris), Michel Chossudovsky, François Denord, François Brune (d. i. Bruno Hongre), Martin Masse, Jean-Luc Migué, Filip Palda, Donald J. Boudreaux

Produktion, Verleih

Produktion: Films du Passeur; Produzent: Richard Brouillette. Kanada 2008. Schwarzweiss; Dauer: 160 Min. CH-Verleih: Cindibre; DVD-Edition: artfilm.ch

# Gut geöltes Ideenkarussell

MICMACS À TIRE-LARIGOT von Jean-Pierre Jeunet



Fünf Jahre lang, seit *UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES*, hat Jean-Pierre Jeunet keinen Film gedreht. Die Regie des fünften «Harry Potter»-Films hat er abgelehnt, weil er dem beliebten, feststehenden Mythos nichts Eigenes hätte hinzufügen können, ein anderes Projekt, die Yann-Martel-Adaption «Schiffbruch mit Tiger», scheiterte nach zwei Jahren Vorbereitungszeit aus Kostengründen. Man muss als Zuschauer diese lange Pause ein wenig im Hinterkopf behalten, um zu verstehen, warum Jeunet sein Füllhorn an Ideen wie losgelassen ausschüttet und – gerade zu Beginn, *LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN* gleich – das Erzähltempo verdichtet. So wie er dort mit rasanter Geschwindigkeit seine Titelfigur vorstellte, mit raschen Bildern von Vorlieben und Abneigungen ihrer Eltern berichtete und die besonderen Umstände ihrer Geburt beschrieb, führt er hier auch seinen neuen Filmhelden ein.

Es beginnt in Nordafrika in den siebziger Jahren. Ein Minenräumer fliegt bei der Arbeit buchstäblich in die Luft, seine Frau verliert daraufhin den Verstand. Der kleine Bazil wächst darum im Waisenhaus auf. Schnell noch ein Paar Bilder von diversen Fluchtversuchen, und schon sehen wir, wie Bazil – nun von *Dany Boon* dargestellt, seit dem Überraschungserfolg von *BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS* Frankreichs neuer Superstar – zwanzig Jahre später in einer Pariser Videothek arbeitet und sich zum wiederholten Male Howard Hawks' *THE BIG SLEEP* anschaut. Das ist natürlich keine zufällige Wahl. In *THE BIG SLEEP* war der Stil, die Beschreibung einer eigenen Welt, wichtiger als der Inhalt, als die logische Schlüssigkeit. Etwas, was Jeunet sehr gefallen muss.

Eine Schiesserei vor der Videothek, eine verirrte Pistolenkugel trifft den Helden genau zwischen die Augen. Soll man operieren oder nicht? – beides ist gleich gefährlich.

Eine Münze wird entscheiden müssen. Jeunet erhebt den Zufall zum Erzählprinzip – wie erst kürzlich Alain Resnais zu Beginn von *LES HERBES FOLLES*. Die Kugel im Kopf wirft fortan einen Schatten auf Bazil – jeden Moment kann er sterben. Kaum aus dem Krankenhaus entlassen, sieht er sich von seinem Boss gefeuert und ohne Wohnung dastehen, lernt aber den Strassenhändler Canaille kennen. Der lebt mit sechs Freunden – sie tragen ihre Eigenschaften, verbunden mit sprechenden Namen, wie einen Bauchladen vor sich her – unter einer Schrotthalde in einer Höhle. Sie gleicht jener von Ali Baba aus Tausendund-einer Nacht. «Schneewittchen und die sieben Zwerge» kommt einem auch in den Sinn, Jeunet selbst verweist auf John Lasseters Figuren aus *TOY STORY*, in der jede eine ganz besondere Gabe oder Fähigkeit besitze. Doch noch faszinierender als die märchenhaften Bezüge ist der magisch-realistische Kosmos, den der Regisseur in der Grotte aus Metall entwirft, eine

Welt aus Fundstücken und Ersatzteilen, die von ihrer eigentlichen Bestimmung abgekoppelt wurden und nun zu etwas Neuem zusammengesetzt werden. Man weiss gar nicht, wo man zuerst hinschauen soll, und muss anpassen, dass einem nichts entgeht. Kleinigkeiten zumeist, wie zum Beispiel der eiserne Gewichtheber, winzige Automaten und kauzige Roboter. Die Verspieltheit der Apparaturen zeugt von einer obsessiven Technikverliebtheit, von einem Basteltrieb, der wiederum Voraussetzung ist für die nun folgenden Inszenierungen.

Die Handlung nimmt nämlich eine neue Wendung und lässt sich, wenn man so will, als Paraphrase auf Kurosawas YOJIMBO und Leones PER UN PUGNO DI DOLLARI lesen. Bazil, genauso naiv, unschuldig und gut wie Amélie, hat mit den beiden Waffenhändlern, die für den Tod seines Vaters und die Kugel in seinem Kopf verantwortlich sind, nämlich noch eine Rechnung zu begleichen. Man kann die Kritik an der Waffenlobby, die natürlich auch eine Friedensbotschaft mit einschliesst, aufgesetzt und naiv finden, zumal die authentisch recherchierten Hintergründe und Dialoge nicht so recht ins phantastische Universum von Jeunet zu passen scheinen. Wie dem auch sei: Gemeinsam mit seinen neuen Freunden, die der Regisseur als «verrückte Rächer» bezeichnet, spielt Bazil die beiden Männer im feinen Zwirn in der Rififi-Manier von «Mission impossible», der berühmten Fernseh-

serie der sechziger Jahre, gegeneinander aus – mit Inszenierungscoups, die auch auf die Illusionsmaschine Kino verweisen.

Jeunets Ideenfabrik arbeitet wieder auf Hochtouren, und zuweilen reibt man sich verwundert die Augen. Mit der Aufforderung «Verjagt das Naturalistische» wird der Regisseur in den Produktionsnotizen zitiert, und so taucht der japanische Kameramann Tetsuo Nagata, der für Bruno Delbonnel, der wegen einer Verpflichtung für – ausgerechnet – eine Harry-Potter-Verfilmung nicht zur Verfügung stand, auch hier die Bilder in ein kräftiges, warmes und sehr ästhetisiertes Gelb, das bereits das Paris von LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN als magischen Ort auswies. Auch hier ist alles möglich. Und sei es, dass Dominique Pinon, einer von Jeunets Lieblingsdarstellern, sich als lebende Kanonenkugel zur Verfügung stellt. Diese Verachtung physischer Realität geht auf die Zeichentrickfilme der Warner Brothers zurück. Wohl darum ist auch einmal ein Ausschnitt aus einem Cartoon von Tex Avery zu sehen.

Was den Film allerdings vom Zauber, dem Charme und der Poesie von LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN unterscheidet, ist die Kühle und Präzision, vielleicht sogar Distanz, mit der Jean-Pierre Jeunet hier sein gut geöltes Ideenkarussell kreisen lässt. Der Film verweist zu sehr auf sich selbst (einmal sind sogar Filmplakate von MICMACS À TIRE-LARIGOT zu sehen), gibt sich zu selbst-

bewusst, stellt zu viele Bezüge her (von Charlie Chaplin über Jacques Prévert bis Marcel Carné), ist nicht aus einem Guss. «Seht her, was uns alles eingefallen ist!» scheint uns der Regisseur zurufen zu wollen. Je mehr der Zuschauer versucht, die vielen Fundstücke festzuhalten, desto mehr entgleitet ihm das grosse Ganze.

Michael Ranze

#### Stab

Regie: Jean-Pierre Jeunet; Buch: Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Laurent; Kamera: Tetsuo Nagata; Schnitt: Hervé Schneid; Ausstattung: Aline Bonetto; Kostüme: Madeline Fontaine; Musik: Raphaël Beau; Ton: Jean Umansky

#### Darsteller (Rolle)

Dany Boon (Bazil), André Dussollier (Nicolas Thibault de Fenouillet), Nicolas Marie (François Marconi), Jean-Pierre Marielle (Canaille), Yolande Moreau (Cassoulet), Julie Ferrier (Mademoiselle Kautschuk), Omar Sy (Remington), Dominique Pinon (Bricàbrac), Michel Crémadès (Petit Pierre), Marie-Julie Baup (Calcullette), Urbain Cancelier (Nachtwächter), Patrick Paroux (Gerbaud), Jean-Pierre Becker (Libarski), Stéphane Butet (Mateo), Philippe Girard (Gravier), Doudou Masta (Chef der Rebellen), Eric Naggar (Fahrer von Marconi), Arsène Mosca (Serge, der Videothekar), Manon Le Moal (Lola)

#### Produktion, Verleih

France 3 Cinéma, France 2 Cinéma, Tapioca Films, Epithète Films, Warner Bros. Entertainment France; Produzenten: Jean-Pierre Jeunet, Frédéric Brillion, Gilles Legrand. Frankreich 2009. Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich



## «Ich will die Welt nicht so abbilden, wie sie ist»

Gespräch mit Jean-Pierre Jeunet

**FILMBULLETIN** Wenn ich mir Ihren Film ansehe, habe ich den Eindruck, dass Sie auf Dialoge eigentlich gerne verzichten würden?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Nein, wir lieben es, mit den Worten des Drehbuchautors zu spielen, besonders der Farbige macht das in diesem Film sehr gerne. Ich fürchte, da geht in fremdsprachigen oder untertitelten Fassungen immer einiges verloren. Aber in der Tat habe ich auch eine Vorliebe für klassische Stummfilmkomödien und deren Slapstick – die Sache mit der Kanone ist durchaus davon inspiriert.

**FILMBULLETIN** Die Gestik Ihrer Darsteller erinnert in der Tat daran oder auch an Figuren aus Comic Strips.

**JEAN-PIERRE JEUNET** Ja, ich weiss, das gefällt manchen gar nicht, weil sie meinen, das sei nicht sehr psychologisch. Aber sind die sieben Zwerge in «Schneewittchen» psychologisch? Die waren nämlich mein Vorbild für die Gang hier.

**FILMBULLETIN** Haben Sie das Drehbuch von den bizarren Figuren her entwickelt?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Es war eine Mischung aus drei Elementen, zum einen die beiden Waffenfabrikanten, dann kam die Gruppe der «Sieben Zwerge» und schliesslich die Geschichte der Rache. Dann habe ich zunächst einmal dezimieren müssen, denn da gab es noch ein Zwillingsspaar – mehr werde ich nicht sagen, vielleicht habe ich ja noch einmal in einem anderen Film Verwendung für diese Figuren.

**FILMBULLETIN** Haben Sie diese Verschlankungen alle vor Drehbeginn vorgenommen?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Oh ja – das mache ich immer. Ich hasse es, Sachen zu drehen, die dann nicht im fertigen Film sind.

Ich habe einen grossen Respekt für Emir Kusturica, aber er dreht und dreht, das kostet so viel Energie. Ich drehe nichts für den Abfallkorb. Bei diesem Film fiel gerade mal eine einzige Szene vollständig weg, eine Szene in der U-Bahn. Sie war sehr komisch, aber im Kontext funktionierte sie nicht. Alles andere, was wegfallen musste, waren kleine Schnitte, um dem Film einen besseren Rhythmus zu geben.

**FILMBULLETIN** Ihre Filme zeichnen sich durch ihren Einfallsreichtum in Details aus. Sammeln Sie systematisch solche witzigen Momente? Oder sind das manchmal auch Eingebungen während der Dreharbeiten?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Wir haben in der Tat eine solche Kollektion. Bei bestimmten Menschen, die ich treffe, oder auch bestimmten Sachverhalten, mache ich mir eine Notiz im Computer oder auf meinem I-Phone. Wenn wir das Konzept des Films haben, öffnen mein Schreibpartner *Guillaume Laurent* und ich diese Notizbücher, und wir schauen, was passen könnte. Natürlich fällt uns dabei auch noch etwas Neues ein. Beim Schreiben dann konzentriert er sich auf die Dialoge und ich auf die visuellen Aspekte.

**FILMBULLETIN** Sie hatten diesmal nicht das Problem, dass Sie diese Ideen-Kollektion gerade erschöpft hatten, weil Sie gerade lange Zeit an dem dann abgesagten Projekt der Verfilmung des Romans «Life of Pi» («Schiffbruch mit Tiger») von Yann Martel gearbeitet hatten.

**JEAN-PIERRE JEUNET** Als ich erfuhr, dass «Life of Pi» nicht zustandekommen würde, stürzte ich mich sofort in die Arbeit an *MIC-MACS À TIRE-LARIGOT*, das war die beste Therapie. Ang Lee soll den Film jetzt inszenieren, aber der Produzent sagte mir, es sei zu

teuer und dafür hätten sie noch keine Lösung. Ein Tiger, ein Kind und das Meer, das sind vielleicht die drei schwierigsten Elemente, mit denen man bei einem Film arbeiten kann.

**FILMBULLETIN** Wie hätte Ihr Tiger ausgesehen? Digital?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Nein, ich wollte einen echten Tiger benutzen. Denn die Geschichte ist sehr realistisch, man riecht die Fische und den Ozean, mit einem computergenerierten Tiger hätte das nicht funktioniert.

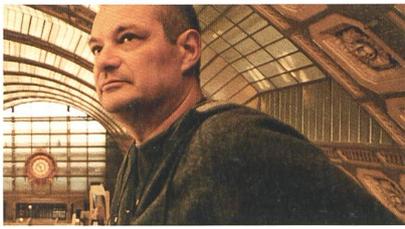
**FILMBULLETIN** Mit all den Ideen aus Ihrem Notizbuch, die Sie erwähnten, geraten Sie da manchmal auch in die Versuchung, ein schönes Detail mit hinein zu nehmen, auch wenn es im Film dann für sich steht und keine Beziehung zur Story hat?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Das passiert natürlich schon, aber je älter man wird, desto leichter findet man neue Ideen. Für *LA CITÉ DES ENFANTS PERDUS* brauchte ich zwei Tage für eine Idee, heute brauch ich eine Stunde. Das läuft irgendwie mechanisch.

**FILMBULLETIN** Während die Entwicklung der CGI-Technik immer fantastischere Welten möglich macht, scheinen Ihre letzten Filme stärker in der Realität verankert zu sein als Ihre früheren.

**JEAN-PIERRE JEUNET** Das sind alles nur Werkzeuge. Und ich spiele mit ihnen allen. Manchmal ist das Digitale besser, aber eigentlich mag ich es lieber, wenn ich etwas anfassen kann. Die Szene mit der Brücke etwa war real. Wir drehten sie im Morgengrauen, aber trotzdem hatten wir jede Menge Zuschauer dabei. Das schaffte schon einige Probleme. Ich liebe das Reale aber auch deshalb, weil ich so von jedem Film Souvenirs behalten kann, etwa das Affenkostüm aus *DELICATESSEN* oder die Blume aus *MICMACS*





À TIRE-LARIGOT. Das ist diesmal das einzige Objekt, denn das Wunderbare an diesem Film sind eigentlich die Darsteller.

**FILMBULLETIN** Ist MICMACS À TIRE-LARIGOT das Realistischste, was wir von einem Jeunet-Film erwarten können?

**JEAN-PIERRE JEUNET** «Life of Pi» wäre sehr realistisch geworden. Vielleicht will ich jetzt auch einmal andere Welten erforschen. Aber ich will nicht die Realität so abbilden, wie sie ist. Das können die Dardenne-Brüder besser.

**FILMBULLETIN** Können Sie ein paar Worte über den grossen Komiker Pierre Etaix sagen, der im Nachspann Erwähnung findet?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Haben Sie ihn im Film erkannt? Er hat einen kleinen Auftritt als der Mann, der komische Geschichten erfindet, man sieht ihn kurz in einem Büro sitzen. Ich wollte Etaix damit helfen, denn damals hatte er grosse Probleme. Die Rechte an seinen Filmen hatte er vor langer Zeit verloren und den darauffolgenden Rechtsstreit erst jetzt gewonnen. Ich konnte mich an seine Filme gar nicht erinnern und sah jetzt erst einen auf einer Videocassette von ziemlich bescheidener Qualität. Er ist ein Genie! Wussten Sie, dass er viel mit Tati zusammengearbeitet hat? Er ist achtzig Jahre alt, hat aber den Elan eines jungen Mannes.

**FILMBULLETIN** Könnte es sein, dass Dany Boon von ihm beeinflusst ist? Ich denke an jene Szenen, wo er mit seinen Armen redet und beim Abendessen in einer Sprache spricht, die er selber erfunden zu haben scheint.

**JEAN-PIERRE JEUNET** Nein, das hat nichts mit Pierre Etaix zu tun, aber es stimmt, die Szene, als Dany Boon die Blume nimmt, findet sich fast genauso in dem Film von

Pierre Etaix, den ich gerade auf Video gesehen habe.

**FILMBULLETIN** Ihre Filme besitzen etwas Verspieltes – wieviel Planung steckt in dieser scheinbaren Spontaneität?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Viel! Um Ihre Idee zu verwirklichen, müssen Sie die Kontrolle haben – aber das kann man in einer sehr offenen Form machen. Ich habe schliesslich mit Animation angefangen, da muss man alles unter Kontrolle haben. Aber ich bin sehr offen. Wenn ein Schauspieler mir etwas vorschlägt, bin ich sehr glücklich, das ist ein Geschenk.

**FILMBULLETIN** Hat Sie Ihre Anfänge im Animationsfilm auch offener gemacht für das Nicht-Reale, das Fantastische im Kino?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Das Fantastische liebe ich gar nicht. Ich schätze Science Fiction, aber nicht Fantasy. Wenn alles – etwa wie in THE LORD OF THE RINGS – möglich ist, bin ich nicht glücklich, aber Science Fiction ist Zukunft, da kann also alles geschehen.

**FILMBULLETIN** Sie haben zur Vorbereitung von «Life of Pi» viel Zeit mit dem Anfertigen von Storyboards verbracht. Werden wir die je zu Gesicht bekommen oder sind die Eigentum von Twentieth Century Fox, die den Film finanzieren?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Die gehören in der Tat der Fox, ich besitze nur einige wenige der Zeichnungen. Aber vielleicht kommen sie doch noch einmal zur Anwendung – wenn das Studio auf mich zurückkommen sollte. Wir haben das Budget noch einmal neu veranschlagt für eine Produktion in Europa und das sah sehr viel günstiger aus – 59 Millionen Euro.

**FILMBULLETIN** War «Life of Pi» das einzige interessante Angebot, das Sie aus Hollywood

erhielten, seitdem Sie dort ALIEN: RESSURRECTION gedreht hatten?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Ausser HARRY POTTER! Es gab jede Menge Angebote. Eines Tages erhielt ich MATRIX angeboten, aber da ging es eigentlich nur darum, ob ich für die Wachowskis arbeiten wollte. Manchmal schaue ich die von mir abgelehnten Projekte an, wenn sie ins Kino kommen, und denke mir, «na ja, das war nicht so schlecht». (lacht)

**FILMBULLETIN** Sie bevorzugen es, Ihre Filme in Frankreich zu machen?

**JEAN-PIERRE JEUNET** Ja, weil ich da meine Freiheiten habe. Da redet mir von Anfang bis Ende niemand drein. Das ist in Hollywood anders. Natürlich zeige ich auch hier meine Filme vor der Premiere, und wenn zehn Leute sagen, sie verstünden eine Szene nicht, dann gibt mir das zu denken.

**FILMBULLETIN** MICMACS À TIRE-LARIGOT beginnt mit schwarzweissen Aufnahmen eines Himmels ...

**JEAN-PIERRE JEUNET** Den haben wir selber gedreht, in Istanbul, für «Chanel No. 5». Da habe ich selber die Rechte daran. Das war eigentlich kein Werbefilm – die lange Fassung können Sie im Internet auf YouTube sehen.

Das Gespräch mit Jean-Pierre Jeunet führte Frank Arnold



# Von falschen Grenzen und echten Gräben

HONEYMOONS (MEDENI MESECS) von Goran Paskaljevic



Filmemacher, die uns, vordergründig gesehen, mehrere Geschichten zugleich erzählen, meinen in aller Regel die sie verbindende Gemeinsamkeit. Gerne führen sie die anfänglich getrennten Storys mehr oder weniger locker zusammen; im Minimum lassen sie die Figuren sich flüchtig kreuzen. Oder sie bedienen sich der Parallelmontage zur Verflechtung der Handlungsstränge. Beliebt ist auch eine Rahmenhandlung, die die verschiedenen Storys verbindet, wie dies David Wark Griffith schon 1916 im wohl ältesten Beispiel dieser Art, in *INTOLERANCE*, vorgeführt hat.

«Intolerance» hätte Goran Paskaljevic auch seinen neuen Film *HONEYMOONS* nennen können. Die Intoleranz jedenfalls ist eines der wiederkehrenden Motive in den beiden Geschichten, die uns der aus Belgrad stammende Filmemacher erzählt. Zwei Hochzeiten und zwei weniger förmlich verbundene Liebespaare stehen im Mittelpunkt, ein albanisches und ein serbisches. Eine weitere

Gemeinsamkeit ist die Unwirtlichkeit der Gesellschaft, die der nachsozialistische Transformationsprozess mit seinen Kriegen zurückgelassen hat, und der übermächtige Wunsch der Jungen nach einem besseren Leben.

Andrerseits sind die beiden Geschichten zum Teil gegenläufig konzipiert: Kommen die Albaner aus den Bergen zu einer Hochzeit in die Hauptstadt Tirana, fahren die jungen Serben von Belgrad zu einer Hochzeit aufs Land. Doch schon die Überheblichkeit der Leute in Tirana den Bauern gegenüber entspricht in schrecklicher Weise dem Misstrauen der serbischen Landbevölkerung gegen die Städter. Fast ist man versucht, von einem Raki-Graben zu sprechen, der, tiefer noch als nationale Grenzen, quer durch Serbien wie Albanien Stadt und Land trennt: Während die Städter sich an Bier oder Champagner gewöhnt haben, kennt der Bauer nur den traditionellen Raki-Schnaps.

Zwischen den beiden Nachbarvölkern, die uns Paskaljevic in ihren Gemeinsamkeiten nahebringt, liegt aber, die Fernsehnachrichten erinnern uns daran, Kosovo. Wenn dort von nichtidentifizierten Tätern zwei italienische Soldaten der internationalen Friedenstruppe umgebracht werden, sind die Schuldzuweisungen schnell zur Hand: Während in Tirana ausser Zweifel steht, dass es «die Serben» waren, hält man in Serbien mit der gleichen Selbstverständlichkeit «die Albaner» für die Schuldigen. Differenzierter zu denken und an solchen reflexartigen Schlüssen zweifeln zu wollen, wie es auf beiden Seiten ein Junger wagt, grenzt in solchen Situationen schon fast an Selbstmord.

Bei einer Hochzeit, das spürt man schnell, geht es weniger um die jungen Leute, die da zum Ehepaar werden, als um den gesellschaftlichen Anlass, der nicht aufwendig genug sein kann. Es wird mit Reichtum und Beziehungen geprotzt, werden letztere auch

gepflegt. Entsprechend gönnerhaft tritt – hüben wie drüben – der reiche Onkel auf, der seinen Neffen beziehungsweise seine Nichte mit samt Eltern und Partner eingeladen hat. Unvermeidlich brechen die alten Gräben in den Familien auf. Gräben aus der Vor-Wendezeit auf der albanischen Seite. Der alte Bauer, angewidert von der neureichen Gesellschaft, erkennt: «Das sind dieselben Leute, die mich damals ins Gefängnis gesteckt haben.» Gräben unterschiedlicher politischer Positionsbezüge in der Nach-Wendezeit bei den Serben: Da schlägt der Alte die Einladung seines Bruders, der auf die "richtige" politische Karte gesetzt und Karriere gemacht hat, entrüstet aus.

Nur zu begreiflich, angesichts solcher Zustände und tiefer gesellschaftlicher Klüfte, dass die Jungen ihre Hoffnungen auf eine bessere Zukunft in die Ferne projizieren, dass sie magisch angezogen werden vom Ausland. Arbeit, die es zu Hause nicht gibt, soll Italien dem jungen albanischen Bauern bringen; auf die Wiener Philharmoniker, wohin er zum Vorspielen eingeladen ist, richtet der junge Belgrader Musiker seine Hoffnung.

Je eine gute halbe Stunde lässt uns Goran Paskaljevic kontinuierlich Zeit, erst in die eine, dann in die andere Geschichte einzutauchen und mit den Figuren vertraut zu werden. Erst im letzten Drittel des Films verschränkt er die beiden Handlungen durch die Montage. Die beiden Paare machen sich erwartungsvoll auf den Weg ins Ausland, übers Meer nach Italien reisen die Albaner, über Ungarn nach Wien möchten die Serben. Die misstrauische, rüde und entwürdigende Behandlung durch Grenzbeamte wird parallel gezeigt: Sie reisst die Paare auseinander. Wie schnell sich da Routine mit Vorurteilen vermischt, kann Paskaljevic so leicht aufzeigen, ohne ein Land

besonders anzuprangern, ja, ohne die Opfer zu verklären. Einer der aufgehaltenen Immigranten beklagt sich bitter: «Die Italiener sind Rassisten – sie sperren uns mit Negern ein!»

Paskaljevic besitzt die Souveränität, auf alle konstruierten Zusammenführungen, Rahmungen und forcierten Zuspitzungen zu verzichten. Die beiden Storys bleiben getrennt, die Paare begegnen sich nie, und auch die Montage bleibt zurückhaltend, verzichtet auf jede vordergründige Parallelisierung einzelner Situationen. Erst im Kopf der Zuschauer kommt auf diese Art so manches zusammen, was die beiden Geschichten, die beiden Paare, die beiden Hochzeiten, die beiden Nationen gemeinsam haben – untereinander und mit vielen weiteren.

Die "kleinen" individuellen Schicksale fügen sich unaufdringlich zur Parabel, weitgehend ohne Überdeutlichkeiten. Gleich zu Beginn distanziert sich der Film vom Aufdie-Tränendrüsen-Drücken, indem er eine so kalkulierte Fernsehsendung zeigt und als Zuschauerin vor dem Bildschirm eine an ihren eigenen verschollenen Sohn denkende weinende Mutter. Mit einer Kamera, die in den entscheidenden Momenten nahe genug bei den Personen ist, um ihre Gesichter sprechen zu lassen, von eigentlichen Grossaufnahmen aber sehr sparsam Gebrauch macht, erzeugt der Film eine starke, doch nie voyeuristische emotionale Intensität.

Goran Paskaljevic gehört, das ist in diesem Film deutlich zu spüren, zu den Altmeistern des Filmschaffens im einstigen Jugoslawien. 1947 in Belgrad geboren und an der Prager Filmhochschule FAMU ausgebildet, drehte er viel beachtete Kurz- und Dokumentarfilme, bevor er mit Spielfilmen wie *THE DOG THAT LIKED TRAINS* (1977) und *SPE-*

*CIAL THERAPY* (1980) rasch international an Festivals wie Berlin und Cannes Beachtung fand. In der ersten Hälfte der neunziger Jahre lebte er vorwiegend in den USA, wo unter anderem *SOMEONE ELSE'S AMERICA* (1995) entstand. In der Schweiz kam zuletzt *BURE BARUTA* (*BARIL DE POUDDRE*, 1998) ins Kino. Wohl nur ein Filmemacher mit grosser Erfahrung und etabliertem Ruf konnte das Wagnis eingehen, die erste Koproduktion zwischen Serbien und Albanien auf die Beine zu stellen. Paskaljevic hat in beiden Staaten mit einer gemischten serbisch-albanischen Crew gedreht. So wenig wie seine Figuren im Film haben sich jedoch die Darstellerinnen und Darsteller der albanischen und der serbischen Geschichte bei den Dreharbeiten getroffen. Erst bei der Premiere an den Filmfestspielen in Venedig kamen sie dann zusammen: im Ausland. Man könnte sich fast vorstellen, dass diese folgerichtige Pointe im Drehbuch stand.

Martin Girod

#### MEDENI MESEC (HONEYMOONS)

Stab

Regie: Goran Paskaljevic; Buch: Goran Paskaljevic, Genc Permeti; Kamera: Milan Spasic; Schnitt: Petar Putnikovic; Kostüme: Lana Pavlovic; Musik: Rade Krstic; Ton: Branko Neskov

Darsteller (Rolle)

Mirela Naska (*Maylinda*), Jozef Shiroka (*Nik*), Bujar Lako (*Rok, Niks Vater*), Yllka Mujo (*Vevo*), Nebojša Milovanovic (*Marko, der Musiker*), Jelena Trkulja (*Vera, seine Frau*), Lazar Ristovski (*Veras Onkel*), Petar Božovic (*Veras Vater*), Danica Ristovski (*Veras Mutter*), Mira Banjac (*Stana*), Kristaq Skrami (*Leka*)

Produktion, Verleih

Nova Film, Skandal Productions, Beograd Film; Produzent: Ilir Butka, Nikolaj Divanovic, Goran Paskaljevic. Serbien, Albanien 2009. Farbe; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



63°

Festival del film Locarno

4-14 | 8 | 2010



Main sponsors:



UBS

aet

MANOR



swisscom

## CŒUR ANIMAL Séverine Cornamusaz

Der Bauer Paul fährt mit seinem Alpenfahrzeug über eine Geröllhalde hinab, zielicher steuert er sein Gefährt übers Gestein, eine Hand am Lenkrad, die andere am Schaltknüppel – dieser Mann kennt das Gelände und seine Tücken. Dichte Nebelschwaden verdecken die Sicht, Ziegen flüchten aus dem Bild, und Paul schaut kritisch zum Himmel, als könne er mit seinem grimmigen Adlerblick die Wolken vertreiben.

Die ersten Bilder von CŒUR ANIMAL sind metaphorisch dicht aufgeladen und entföhren uns in eine Welt, in der noch ganz andere, archaische Gesetze herrschen, hoch oben in den Bergen, über der Baumgrenze, wo der Mensch vom Vieh als Nutztier lebt, der Natur trotzt und einen instinktgesteuerten Überlebenskampf führt. Diese ersten Bilder schaffen aber auch etwas, was selten geworden ist im Schweizer Film, sie beweisen Mut zur Stille und föhren die Hauptfigur nicht über Worte, sondern über das genaue Beobachten der ihr eigenen Körperlichkeit bei ihrer ganz alltäglichen Arbeit ein. Dies lässt Raum und Zeit, sich in dieser ungewohnt kargen Alpenwelt zurechtzufinden, den Protagonisten zu begegnen und vorsichtig in ihre psychologisch zerrütteten Seelenwelten einzudringen.

Auch Pauls Ehefrau, die Bäuerin Rosine, wird vorerst über ihren Körper eingeföhrt. Der Bildausschnitt zeigt zwei grosse grüne Gummistiefel, in die zierliche Frauenbeine schlüpfen, dann schwenkt die Kamera nach oben und erfasst die Dynamik der hübschen Bäuerin, die in den Stall geht. Ihre dünne Gestalt und die etwas zu sauberen Kleider scheinen seltsam entrückt, ihr zartes Gesicht erinnert an ein verängstigtes Reh, das sich auf dünnem Eis bewegt. Sie hat Angst vor ihrem Mann, das wird in ihrem ersten Blick, den sie ihm zuwirft, klar. Bezeichnenderweise ist auch das erste Wort, das Paul frühmorgens seiner noch schlafenden Frau zuzischt, ein Befehl: «Allez!» Rosine kämpft sich trotz Unterleibsschmerzen aus dem Bett und macht sich auf, die Kühe zu melken. Die routinierte Arbeitsteilung des Bauernpaares ist klar

strukturiert, gesprochen wird wenig, die stummen Konflikte werden über die spannungsgeladenen Blicke ausgetragen.

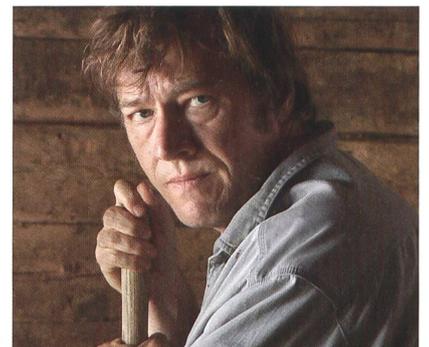
Hier oben herrschen patriarchalische Werte, Gehorsam der Frau und ihre Nutzung als Arbeitskraft wird vom Bauern mit derselben Selbstverständlichkeit vorausgesetzt wie er sich später im Stall ihren Körper zu eigen macht; ein Stück Fleisch, an dem er seine animalischen Triebe abreagieren kann. Der grobschlächlige Geschlechtsverkehr dauert beklemmende fünfzig Sekunden, der keuchende Körper von Paul drescht von hinten auf Rosine ein, und sein Stöhnen mischt sich mit dem rhythmischen Sauggeräusch der Melkmaschine. Später, beim Betrachten der frischgeschlüpfen Kücken unter der Wärmelampe, ein kurzer Moment der Ruhe und ein Hauch von Harmonie. Beim Abendessen interpretiert der Bauer Rosines Bauchschmerzen als Schwangerschaft, und auf seinem zerküchten Gesicht schimmert ein stolzes Lächeln durch, sein Kinderwunsch klingt wie eine Drohung, die keinen Widerspruch duldet. Sogleich heuert Paul in der Dorfbeiz einen spanischen Saisonnier an, der seine Frau entlasten soll. Obwohl Eusebio, von Paul abschätzig nur «l'Espagne» genannt, zu einem Hungerlohn auf dem Hof schuften muss und vom Bauer nicht minder hart behandelt wird wie Rosine, hat er stets ein Lächeln auf den Lippen und kontert mit einer Mischung aus spanischem Zorn und Charme. Zwischen ihm und Rosine entsteht eine stillschweigende Verbundenheit, vom choleralischen Bauern eifersüchtig beügt. Als Paul die beiden in einer stürmischen Gewitternacht der Untreue verdächtigt, prügelt er Rosine nahezu bewusstlos. Eusebio ruft den Rettungshelikopter, dieser entschwebt über dem wild brüllenden Paul und bringt die Verletzte ins Krankenhaus, wo sie erfahren muss, dass ein Gebärmuttertumor die Ursache ihrer Bauchschmerzen ist.

Während Rosines Abwesenheit beginnt für Paul ein schmerzvoller Prozess der Läuterung. Man rechnet es dem Film hoch an, dass er hier nicht in die Falle der dramatisie-

renden Parallelmontage tappt, die in amerikanischen Dramen oft hemmungslos überstrapaziert wird. Stattdessen greift die Regisseurin zu einem formalen Kunstgriff und bleibt während der gesamten Abwesenheit von Rosine an der Seite ihrer unbequemen Hauptfigur. Der Bauer besiegt nach und nach seine inneren Dämonen und schafft durch die Annäherung an den treuen Eusebio einen ersten zaghaften Schritt in Richtung menschlicher Nähe. Séverine Cornamusaz, die im Vorspann den Roman «Rapport aux bêtes» von Noëlle Revaz als Inspiration angibt und im Abspann den Film ihrer Grossmutter Rosine widmet, inszeniert die kontrastreichen Szenen stilsicher und legt einen starken Debutfilm vor, der als würdiger Erbe des unvergesslichen Schweizer Bergdramas HÖHENFEUER bestehen kann. Wie schon Fredi M. Murer bleibt Cornamusaz bedrückend nahe an ihren Hauptfiguren dran, beweist das richtige Gespür für die Dosierung von stillen Alltagsdetails und berstender Aggression und schafft so eine zwischenmenschliche Intensität, dass einem der Atem stockt. Die Berge, die immer wieder durch längere Zwischenschnitte ins Bild kommen, scheinen die Stimmungslagen der Protagonisten zu spiegeln – von einem leicht bedrohlich wirkenden Klangteppich untermalt sind sie, einem griechischen Chor gleich, felsige Zeugen des Geschehens. Sie dienen dem Zuschauer als Projektionsfläche für die eigenen Ängste und dunklen Abgründe, denen sich die Figuren in CŒUR ANIMAL instinktgetrieben entgegenwerfen. In dieser archaischen Körperlichkeit liegt die Stärke des Films, und es ist nur konsequent auf einem Bild des engumschlungenen Bauernpaares zu enden, das sich, zwei Tieren gleich, nach schmerzlichem Kampf, wieder zitternd aneinanderschmiegt.

Sascha Lara Bleuler

R: Séverine Cornamusaz; B: S. Cornamusaz, Marcel Beau-  
lieu; K: Carlo Varini; S: Daniel Gibel. D (R): Olivier Rabour-  
din (Paul), Camille Japy (Rosine), Antonio Buil (Eusebio),  
Alexandra Karamisaris (Claudie). P: P. S. Production, ADR  
Production. Schweiz 2009. 90 Min. CH-V: Frenetic Films



## THE YOUNG VICTORIA

### Jean-Marc Vallée

Auch Königinnen, welch banale Erkenntnis, waren mal jung und, wie viele Teenager, unsicher, verliebt und trotzig. Queen Victoria war da, diesem Film zufolge, nicht viel anders: im ständigen Streit mit der Mutter, begierig, endlich erwachsen zu werden, versessen darauf, ihr eigenes Leben zu führen und es vielleicht mit jemandem zu teilen. Das Vorrecht der Jugend ist es, Fehler machen zu dürfen, und so erzählt Regisseur Jean-Marc Vallée die Vorgeschichte der britischen Monarchin, die sich – ihrer jugendlichen Unerfahrenheit wegen – in mit allen Bandagen ausgetragenen Machtkämpfen und Hofintrigen wiederfindet, aber auch mit widerstreitenden romantischen Gefühlen zu kämpfen hat. Es wird im Folgenden also um erste Liebe gehen, um Coming-of-Age, um Selbstfindung, um das vorherbestimmte Schicksal, ein ganzes Land führen zu müssen, also auch am Rande um Politik – all das eingebettet in ein Historiendrama, das wie zuletzt *THE DUCHESS* aufwendig und detailverliebt eine vergangene Zeit wiederbelebt und dafür mit dem Oscar für die Besten Kostüme belohnt wurde.

Queen Victoria (1819–1901) war jene Königin, die Grossbritannien am längsten regierte, sogar eine ganze Ära wurde nach ihr benannt. 1837, also mit gerade mal achtzehn Jahren, wurde sie gekrönt, ihre Regentschaft dauert bis zu ihrem Tod, also 64 Jahre. Das Viktorianische Zeitalter gilt als die Blütezeit des englischen Bürgertums, wird aber gleichzeitig stets mit Unterdrückung der Frau und Körperfeindlichkeit verbunden. Victoria: Eine Eiserne Lady, die sich zwar stets parlamentarischen Entscheidungen fügte, aber doch politischen Einfluss nahm. Auf zeitgenössischen Fotos guckt sie immer ein wenig böse, in John Maddens *HER MAJESTY, MRS. BROWN* (1997) wird sie ausgerechnet von Judi Dench verkörpert, die seit ihrem ersten Auftritt 1995 in *GOLDENEYE* als M, dem Chef von James Bond, mit ihrem dominanten Auftreten kokettiert.

Umso überraschter ist der Zuschauer von *Emily Blunt*, die man bislang als Meryl

Streeps Assistentin aus *THE DEVIL WEARS PRADA* und zuletzt als Freundin des «Wolfman» kannte. Sie spielt Victoria als humorvolle, intelligente und natürliche junge Frau, die gleichwohl ihren Kopf durchzusetzen weiss. Schon Blunts Lachen nimmt mit selbstverständlicher Offenheit den Zuschauer für sie ein, Stimmungswechsel deutet sie mit sparsamer Mimik an. Da reicht schon ein stechender Blick oder ein Zucken der Augenbraue, um das Gegenüber in die Schranken zu weisen. Scheinbar mühelos verbindet *Emily Blunt* jugendlichen Überschwang mit höfischer Zurückhaltung und weiblichem Selbstbewusstsein.

Victoria, Tochter der Herzogin von Kent (von *Miranda Richardson* kalt und zugeknöpft gespielt) und Nichte des noch regierenden, aber todkranken Königs William IV., lebt in einem Goldenen Käfig. Ausserhalb der Palasthierarchie hat sie mit niemandem Kontakt, ihr Lebensweg als Thronfolgerin ist vorbestimmt. Die Kamera von *Hagen Bogdanski* (*DAS LEBEN DER ANDEREN*) unterstreicht dies durch spärlich ausgeleuchtete, endlose Flure und durch grosse Flächen perfekt gemähten Rasens. Schwer, aus dieser sorgfältig austarierten Symmetrie auszubringen. So gerät Victoria zum Spielball ihrer machthungrigen Umgebung. Der ehrgeizige Sir John Conroy – *Mark Strong*, einer der gefragtesten Bösewichter des aktuellen Kinos, spielt ihn mit unverhohlenem Machtbewusstsein und mühsam unterdrückter Wut – hat Victorias Mutter unter seinen Einfluss gebracht und hofft, mit ihrer Hilfe den Thron zu besteigen. Allerdings nur, wenn William IV. vor Victorias achtzehntem Geburtstag stirbt. König Leopold von Belgien hingegen möchte seinen Neffen Albert mit der Queen in spe verheiraten. Der hat allerdings keine Lust auf eine arrangierte Ehe, unterläuft die höfische Etikette und gewinnt gerade durch seine Ehrlichkeit und seinen Stolz Victorias Herz. Der Rest ist Geschichte, und der Film gewährt nur noch einen kurzen Ausblick darauf: Albert wurde zum wichtigsten, klügsten und loyalsten Berater und

Vertrauten der Queen. Gemeinsam hatten sie neun Kinder.

Die Ränkespiele am Hofe sind nicht immer leicht zu durchschauen. Zuviel setzt der Film an geschichtlichem Wissen (oder gewissenhafter Nachbereitung) voraus, zu vieles wird nur angedeutet oder unterspielt, am offensichtlichsten ist noch das machiavellistische Taktieren von Lord Melbourne, den *Paul Bettany* in einer Mischung aus Charme und Bestimmtheit gibt. Man muss diese Auslassungen gar nicht so sehr bedauern. Drehbuchautor *Julian Fellowes*, der schon in Robert Altmans *GOSFORD PARK* einen ausgeprägten Sinn für die Bedingungen und Konsequenzen von Machtkämpfen (pars pro toto ausgetragen in einem grossbürgerlichen Haushalt) zeigte und mit *Mira Nairs VANITY FAIR* dem Leben im England des neunzehnten Jahrhunderts nachspürte, nutzt den politischen Hintergrund als Rahmen für die zögerliche Annäherung zwischen Victoria und Albert. Zuweilen fühlt man sich gar an eine der zahlreichen Jane-Austen-Verfilmungen erinnert, in denen das Happyend durch zahlreiche Hürden, Finten und Rückzüge zwar aufgehalten, aber nicht verhindert wird. Der interessanteste Aspekt hier: die Umkehrung der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern. Victoria geht aus den Angriffen gegen ihre Person und Position (fast immer) als Siegerin hervor, Albert hingegen muss sich den Platz an ihrer Seite mühsam erstreiten. Erst als er sich selbstlos zwischen sie und die Kugel eines Attentäters wirft und ihr so das Leben rettet, überträgt sie ihm politische Verantwortung. Dass im viktorianischen Zeitalter ein Mann um seine Emanzipation kämpft, ist dann doch ein sehr moderner Gedanke.

Michael Ranze

R: Jean-Marc Vallée; B: Julian Fellowes; K: Hagen Bogdanski; S: Jill Bilcock, Matt Garner; A: Patrice Vermette; Ko: Sandy Powell; M: Ilan Eshkeri. D (R): *Emily Blunt* (Victoria), *Rupert Friend* (Albert), *Paul Bettany* (Lord Melbourne), *Miranda Richardson* (Herzogin von Kent), *Thomas Kretschmann* (König Leopold), *Mark Strong* (John Conroy). P: GK Films. 105 Min. CH-V: Ascot-Elite Entertainment, Zürich



## TALES FROM THE GOLDEN AGE

Ioana Uricaru, Hanno Höfer,  
Constantin Popescu, Cristian Mungiu

Hektik herrscht im Bürgermeisterbüro des kleinen Dorfs Vizuresti nördlich von Bukarest: Nun sollen auch noch Tauben beschafft werden! Weisse, wohlgerukt. Dabei wurden doch schon an jeder Ecke Fahnen montiert, Kuhfladen von der Strasse gekratzt, von der Dorfjugend Gedichte auswendig gelernt und die Schafe von der Bergweide geholt! Und das alles für einen Parteibesuch, von dem niemand weiss, ob er überhaupt stattfinden wird ...

Der Erzählreigen im Episodenfilm *TALES FROM THE GOLDEN AGE* beginnt mit dem zwanzigminütigen Debütfilm der Rumänin Ioana Uricaru. Ihr *LEGEND OF THE OFFICIAL VISIT* eröffnet die Reihe tragikomischer Vignetten, die sich um Geschichten aus dem Alltag unter Nicolae Ceausescu drehen. Uricarus Film gibt den Blick frei hinter die Kulissen eines sprichwörtlich Potemkinschen Dorfs, das sich für eine Inspektion durch die Parteiobereen herausputzt. Fellinihaft überdreht und doch feinsinnig-kritisch. Ein abstruser Befehl jagt den anderen – im einen Moment soll das Karussell abgebaut werden, im nächsten für eine nächtliche Fahrt zur Verfügung stehen –, um dann die Geschichte mit einem ebenso pittoresken wie emblematischen Bild zu beschliessen: Auf Befehl eines Parteifunktionärs steigen alle anwesenden Dorfbewohner aufs Kettenkarussell – um sich noch Stunden später im Kreis zu drehen, gibt es doch niemanden, der das Ringenspiel stoppen könnte ...

Cristian Mungiu zeichnet für die Drehbücher der «von Mund zu Ohr weitergegebenen Legenden» aus jener Zeit und führt auch bei zweien der insgesamt sechs Episoden Regie. Der bis vor seinem Preis der Goldenen Palme 2007 weitgehend unbekannt rumänische Regisseur hatte mit seiner ersten «Erzählung aus dem Goldenen Zeitalter» *Furore* gemacht: Sein *4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS* erzählte mit leiser Wucht das Drama um eine illegale Abtreibung im Rumänien Ceausescu und kam dabei ebenso überraschend wie verdient zur grossen Ehrung in Cannes.

Nun erlebt sein preisgekrönter Film eine leichtfüssig-komödiantische Fortsetzung, die Mungiu bewusst «nostalgisch», mit einer Anlehnung an die «italienischen Filme der Sechziger, Siebziger», gestaltete, um auch ein breiteres Publikum zu erreichen. Wollte Mungiu die Storys ursprünglich selbst verfilmen, holte er sich dafür dann eine Reihe von Nachwuchsfilmern, die – wie er selbst – alle um die vierzig sind und die Zeit der Diktatur noch aus eigener Anschauung kennen.

So auch Hanno Höfer, dem die stimmigste Episode in *TALES FROM THE GOLDEN AGE* zuzuschreiben ist: Sein *LEGEND OF THE PARTY PHOTOGRAPHER* zeichnet ein subtil-humorvolles Porträt um Zensur und Propaganda. Im grossen Pressehaus in Bukarest, das zugleich Parteisitz war, werden insbesondere Fotos retuschiert, Unliebsames eliminiert und der eher kleine Ceausescu immer einen Tick grösser gemacht. Als Giscard d'Estaing beim Empfang auf dem Bukarester Flughafen mit Hut auftritt, wird Ceausescu nachträglich auf dem Foto ebenfalls ein Hut verpasst – doch in der Eile geht dabei ein kleines Detail vergessen ...

Höfer, der von Haus aus Musiker ist, zeichnet für die Originalmusik von *TALES FROM THE GOLDEN AGE*. Für seinen Film hat er dabei einen besonders tollen Sound kreiert, der – mit dem feinen Klacken der Schreibmaschine durchsetzt – parallel zu dem immer wieder ins Bild gesetzten Treppenhaus auf witzige Art das Hin und Her (oder besser: das Hoch und Runter) der Dienstwege illustriert.

*THE LEGEND OF THE GREEDY POLICEMAN* von Constantin Popescu wiederum ist eine mit viel grotesker Komik aufgeladene Episode rund um einen Polizisten, der von einem Verwandten auf dem Dorf vor Weihnachten mit einem (lebenden) Schwein beglückt wird. Nun fragt sich einzig: Wie wird aus dem grunzenden Tier in einer kleinen Stadtwohnung der ersehnte Festtagsbraten, ohne dass neidische Nachbarn etwas davon mitbekommen ...

Beschlossen wird die Episodenreihe von Cristian Mungiu mit seiner leider etwas länglich geratenen Story über ein betrügerisches Flaschenverkäuferpaar (*THE LEGEND OF THE AIR SELLERS*). Als eine Art Bonnie & Clyde knöpfen die Schülerin Crina und der Student Bughi den Leuten in den Wohnblocks Flaschen mit Trinkwasserproben ab. Auch Kleinvieh macht Mist. Zumindest zu Zeiten des rumänischen Diktators, wo alles Staatseigentum war und die Glasflaschen gewinnbringend verkauft werden konnten.

So gibt *TALES FROM THE GOLDEN AGE* einen vielfach erheitenden Einblick in die Kontrollstrukturen der kommunistischen Diktatur und die ausgeklügelten Überlebensstrategien der Menschen. Der Clou bei dem Filmprojekt ist, dass sechs Episoden fertiggestellt wurden, diese aber in freier Reihenfolge und Zusammenstellung in die Kinos kommen. So gab es bereits bei der Uraufführung in Cannes zwei (unterschiedliche) Vorstellungen, bei denen jeweils fünf gezeigt wurden. Und während in Frankreich alle sechs im Kino zu sehen waren, wurden für die Auswertung im deutschsprachigen Raum nun vier Episoden ausgewählt. Das Konzept dahinter ist, laut Mungiu, sich zum einen dem Gefühl jener Zeit anzunähern, in der die Menschen nie genau wussten, was sie – etwa in den notorisch leeren Lebensmitteläden – vorgesetzt bekamen, und zum anderen die damalige «Legendenbildung» nachvollziehen, weil die einen Kinogänger über Geschichten referieren können, die den anderen verborgen bleiben. Eine reizvolle Idee, die aber vermutlich ein theoretisches Konstrukt bleiben wird.

Doris Senn

R: Ionana Uricaru, Hanno Höfer, Constantin Popescu, Cristian Mungiu; B: C. Mungiu; K: Oleg Mutu, Alex Sterian, Liviu Marghidan; S: Dana Bunescu, Theodora Penciu, Ioana Uricaru; M: Hanno Höfer. D (R): Alexandru Potocean (Sekretär), Teo Corban (Bürgermeister); Avram Birau (Fotograf), Paul Dunca (Assistent), Viorel Comanici (Parteisekretär); Ion Sapdaru (Polizist), Virginia Mirea (seine Frau), Gabriel Spahiu (Nachbar); Diana Cavaliotti (Crina), Radu Iacoban (Bughi). P: Rumänisches Filmzentrum; Oleg Mutu, C. Mungiu. Rumänien 2009. 99 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



## JAFFA

### Keren Yedaya

Seit einigen Jahren thematisieren jüngere Filmemacher in Israel ungeschönt die harten Lebensbedingungen der ärmeren Leute im Land, und sie demontieren damit den zionistischen Mythos von sozialer Gerechtigkeit, wie sie der eingewanderten jüdischen Bevölkerung, die hier ihr neues Heim begründet hat, ihrer Ideologie zufolge zustehen soll. In *BROKEN WINGS* (2002) etwa, dem Erstling von Nir Bergman, schlägt sich eine Familie in einer trostlosen urbanen Landschaft am Rande des Existenzminimums durch. Bergmans Kollegin Keren Yedaya, Jahrgang 1972, konzentriert sich insbesondere auf die schwierige Situation von Frauen aus unterprivilegierten Milieus. In ihrem ersten Langspielfilm *OR* (*MON TRÉSOR* 2004) erzählte sie die aufwühlende Geschichte einer alleinerziehenden Mutter, deren Teenagertochter sich nach erfolglosen Versuchen, anders zu Geld zu kommen, schliesslich prostituiert. Der Film, der kompromisslos eine beinahe unerträgliche Ausweglosigkeit schildert, wurde am Filmfestival von Cannes mit der *Caméra d'Or* ausgezeichnet.

Das starke Frauenduo *Ronit Elkabetz/Dana Ivgy* aus *OR* ist auch in Yedayas zweitem Kinospielefilm zu erleben. *JAFFA*, so der internationale Verleihtitel, ist verglichen mit *OR* verhältnismässig versöhnlich, hier darf trotz aller widrigen Umstände am Ende Hoffnung aufkeimen – allerdings sind damit einige psychologisch nicht ganz stimmige Situationen im letzten Drittel des Drehbuchs (wie dasjenige zu *OR* von der Regisseurin selbst mitverfasst) verbunden. Symbolischer Schauplatz ist das alte Hafenstädtchen Jaffa («die Schöne») beziehungsweise Yafo am südlichen Rand von Tel Aviv, das lange vor der Gründung der späteren Metropole existierte und wo die arabische und die jüdische Bevölkerung seit vielen Jahrzehnten in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander leben. Keren Yedaya demaskiert die oft beschworene Idylle einer friedlichen Koexistenz in diesem Ort, indem sie den nur unter einer dünnen Schicht verborgenen Rassismus hervorbrechen lässt. In der Autogarage von Reuven

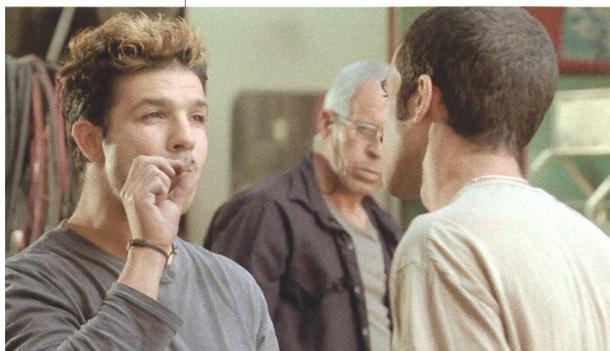
(gespielt vom bekannten israelischen Schauspieler *Moni Moshonov*) arbeiten neben zwei arabischen Israeli, Hassan und Sohn Toufik, sein eigener Sohn Meir und seine Tochter Mali. Das ist seit Jahren so, und die Angehörigen der beiden Familien scheint das Interesse an einem guten Garage-Service für die Kunden zu einen. Nun jedoch, da die beiden Söhne erwachsen werden, drängen schwelende Konflikte an die Oberfläche und entladen sich in Gewalt. In der Abwesenheit seines Vaters spielt sich der frustrierte Meir als schikanierender Arbeitgeber auf, bis es zum Kampf zwischen ihm und Toufik kommt, in dessen Verlauf Meir tödlich verunglückt. Was dabei niemand in der Familie ahnt: Toufik und Mali sind schon seit Jahren ein Liebespaar, sie erwartet sein Kind, und die beiden haben heimlich bereits alle Vorbereitungen für eine nicht-religiöse Heirat auf Zypern getroffen (in Israel ist eine solche nicht möglich). Was wie das klassische «Romeo und Julia»-Drama inklusive tragischem Brudertod aussieht, wird von Yedaya aber auf mehreren Ebenen gebrochen. Der Film schildert die Vorgänge mehrheitlich aus Malis Perspektive, wobei sich die Regisseurin zwar durchaus für die Verwicklungen einer transkulturellen Liebe zwischen den jungen Vertretern zweier verfeindeter Völker interessiert, stärker aber noch für deren Folgen auf Seiten der Frau, in diesem Fall der knapp volljährigen, schwangeren jüdischen Israelin Mali. Es ist auch ihr und nicht Toufiks Familienleben, das eindeutig im Zentrum steht – und kritisch beleuchtet wird. Yedaya skizziert die Konstellation einer Kleinfamilie, die eigentlich nur noch von äusseren Ritualen zusammengehalten wird. Immer wieder versammelt die Regisseurin Eltern und Kinder um den Esstisch in der bescheidenen Wohnung, wo das tägliche Drama der Anschuldigungen seinen Lauf nimmt. Die Eltern Reuven und Osnat (Elkabetz verkörpert eine laszive und ziemlich egozentrische Mutter mit marokkanischen Wurzeln) verbindet noch eine vertrauliche Nähe, die sich später aber in besondere Härte gegen die Tochter ver-

wandelt, die mit ihrer Liebe die tabuisierten rassistischen Gefühle entlarvt und aus Not das Vertrauen der Eltern missbraucht.

Von Anfang an droht die Liebe zwischen Toufik und Mali in dieser Umgebung zu erstickern. Und doch gibt es ihre heimlichen Treffen, die einen Kontrapunkt zu den nüchternen Szenen in der armseligen, schmutzstarrenden Garage setzen: Im Dunkel einer Nebengasse steigt Mali in ein Auto, kaum erkennbar heben sich die Silhouetten der Liebenden vor den Lichtern der Stadt ab, wenn sie sich umarmen und küssen. Das verborgene Leben spielt sich in geflüsterten, hastigen Sätzen ab – oft wie aus dem Blickwinkel eines gefürchteten Entdeckers gefilmt, was die Fragilität der Situation noch betont – oder in mehrheitlich stillen Szenen, in denen Toufik und Mali, nie gemeinsam, Eheeringe kaufen und Formalitäten erledigen; hier konzentriert sich die Kamera fast ausschliesslich auf ihre Gesichter, in denen sich Vorfreude, Angst oder Anspannung widerspiegelt. Zoom-Bewegungen und der häufige Einsatz von Handkamera entsprechen der labilen Anlage der Personenbeziehungen und machen sie umso sichtbarer. Problematisch sind nur die letzten rund zehn Minuten, in denen das Drehbuch manche offene Frage mit etwas zu viel Erklärungsdruck zu beantworten versucht. Trotzdem ist Keren Yedaya mit *JAFFA* ein weiterer Film gelungen, der einfühlsam und realistisch zugleich vom Leben am unteren gesellschaftlichen Rand erzählt und ohne Weichzeichner die zaghafte Utopie einer Liebe über Feindesgrenzen hinweg entwirft.

Bettina Spoerri

KALAT HAYAM (JAFFA)  
R: Keren Yedaya; B: Keren Yedaya, Illa Ben Porat; K: Pierre Aim; S: Asaf Korman; M: Shushan. D (R): Dana Ivgy (Mali), Moni Moshonov (Reuven), Ronit Elkabetz (Osnat), Mahmud Shalaby (Toufik), Hussein Yassin Mahajne (Hassan), Roy Assaf (Meir). P: Bizibi, Transfax Films, Rohfilm, Arte France Cinema; Jérôme Bleitrach, Emmanuel Agnery, Marek Rozenbaum, Benny Drechsel, Karsten Stöter. Israel, Frankreich, Deutschland 2009. 98 Min. CH-V: Xenix Film-distribution, Zürich



## GURU – BHAGWAN, HIS SECRETARY & HIS BODYGUARD Sabine Gisiger, Beat Häner

Diesmal werden besonders viele Kritiker hervortreten, die zu wissen glauben, alles sei ganz anders gewesen, als es Sabine Gisiger und Beat Häner rekapitulieren. Erzählen ist wohl das bessere Wort, denn die Autoren von GURU – BHAGWAN, HIS SECRETARY & HIS BODYGUARD müssen und wollen es sich versagen, die Chronik von Aufstieg und Fall des Shree Rajneesh, genannt Bhagwan, und seiner exotischen Glaubensgemeinschaft oder wohl eher Sekte lückenlos aufzurollen.

Mit der Beschränkung auf die drei Titelfiguren geht fast automatisch ein Mass an Fiktionalisierung einher. Wenn's vielleicht nicht so gewesen ist, hiess es 1971 bei John Huston im Vorspann von THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN, dann hätte es so sein sollen. Die älteren Dokumente zeigen den 1990 verstorbenen Guru als wissenden Darsteller seiner selbst. Ähnlich wirkt, auf den Aufnahmen aus jüngster Zeit, seine feinfühligere Sekretärin *Sheela Birnstiel* und ebenso der damalige Leibwächter, ein robuster Schotte namens *Hugh Milne*. Mittendrin das rauschbärtige Oberhaupt, zu seiner Rechten die getreue Magd und zur Linken der umtriebige Jünger: zusammen stellen sie eine perfekte Besetzung. Die Rollen sind auf eine Weise verteilt, die viel aussagt und noch mehr preisgibt. Genauer: sie fallen von allein an den rechten Platz.

Die Dreiecksgeschichte, die etliche Jahrzehnte zurückreicht und nach Indien und in die USA führt, will und darf als exemplarisches Geschehen gelten. Der Verlauf der Ereignisse weist weit über das Gesamte der Bhagwan-Bewegung hinaus und ebenso über die schicksalhaft verbundenen drei Figuren. Unerbittlich wahr, handelt das Drama auf der einen Seite von Untugenden schlechthin, als da sind: Macht, Wahn, Ehrgeiz, Intrige, Verleumdung, Betrug und Gewalt, das Ganze mit einem frühen Tod besiegelt.

Rajneesh, der Heilige, zitiert an einer auffälligen Stelle aus «Mein Kampf». Wer die Macht ergreifen wolle, schreibt Adolf Hitler, der dürfe seine Konkurrenten keinesfalls zusammenführen, sondern müsse sie gegen-

einander ausspielen. Der Film führt entsprechend vor Augen, wie Feindschaft und Gemeinschaft fugenlos ineinander übergleiten können. Denn so sehr wie ums Menschliche, allzu Menschliche dreht sich das Schauspiel, auf der andern Seite, auch um Werte und Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung; Freude, Edelmut und Hilfsbereitschaft; Bescheidenheit, Demut und die Gnade des Überlebens – oder dann auch des Sterbenkönnens, noch ehe alles in Scherben fällt.

So erstreckt sich die Mär von der frohen Botschaft und ihren verzückten Empfängern bis auf die Friedhöfe, vor die Gewehrläufe und hinter die Gefängnismauern. Waffen werden beschafft, wie man heimlich Wein trinkt, derweil Friede gepredigt wird, als wäre es Wasser. Von «stoop to conquer» reden die Angelsachsen mit einer glücklichen Wendung. Will jemand ein Eroberer werden, heisst das, dann hat er erst mal ungezählte Bücklinge als Vorleistung zu erbringen. Einzig ein förmliches Heranschleimen scheint manchmal zu den Abgöttern dieser Erde hinzuzuführen.

Der Gründervater gibt sich als Sprachrohr höherer Mächte und redet den Geringsten nach dem Munde, ehe er dazu übergeht, seine Gefolgsleute auszubeuten und sie gegeneinander aufzubringen, um bald nur noch der eigenen Bedeutung und ihren höchst weltlichen Insignien nachzustreben. Pachtet jemand die Unfehlbarkeit, darf er getrost alles falsch machen, und es gilt später doch als vortrefflich, oder so wird es sich wenigstens darstellen lassen. Zitiert wird auch Carl Gustav Jung mit der Lehre vom Schatten, der dem Einzelnen innewohnt und ihn allerhand Unschönes verbrechen heisst. Den Seelenforscher bemüht Rajneesh offensichtlich in der Meinung, das eigene Verhalten damit rechtfertigen zu können.

Seine Stellvertreterin *Sheela* liest ihm die Wünsche von den Augen. Satz für Satz bekräftigt sie eine zunehmend konfuse Doktrin und dreht jedes unbedachte Ding, zu dem er sie anstiftet. Früher als die andern sieht sie den Tag vor den Türen, an dem es

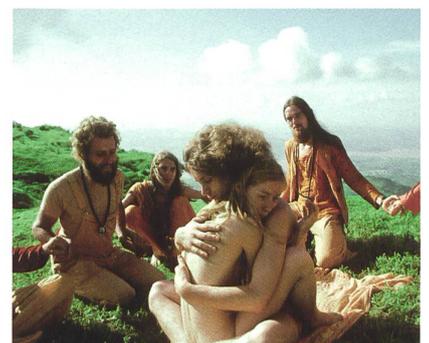
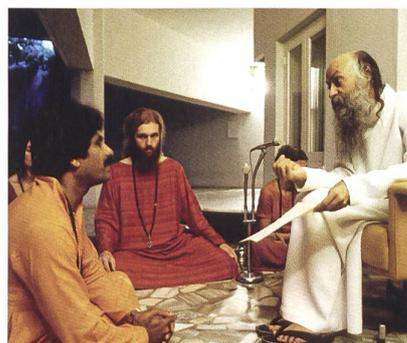
um die Nachfolge gehen wird. Sie schätzt ihre Chancen intakt ein, doch ist keine Gewähr für ein Gelingen gegeben. Unterdessen legt sich ihr Rivale, dem die Unversehrtheit des Bhagwan obliegt, nachdrücklich ins Zeug. Stets ist er mit Rat und Tat zur Hand. Vor allem aber durchschaut *Hugh* seine raffinierte Kontrahentin und gewärtigt bald einmal das Herannahen eines andern entscheidenden Augenblicks. Wenn es soweit ist, glaubt er, wird es geraten sein, ans Ufer zu schwimmen statt mit dem Dampfer unterzugehen.

Das Nachspiel bringt Linderung und Läuterung. Bei ihr braucht es dafür ein paar Jahre im Knast, während ihn eine zähe Schwermut überkommt, samt der Versuchung, seinem Leben ein Ende zu setzen. Die Gespräche mit *Birnstiel* und *Milne* zeigen die Zwei nie im selben Bild. Zwischen ihnen scheint ein völliger Bruch eingetreten zu sein. Was sie vorbringen und wie sie es tun, ist wohl weniger eine Folge ihrer Besinnung und Erholung und mehr ein Ausdruck davon. Die Sachwalterin, *Sheela*, will alles Leid schon verwunden haben, oder sie hat es mindestens verwischt. Hingegen hadert *Hugh*, der Leibwächter, noch eine Weile, doch mehr mit sich selber als mit der Welt.

Die Autoren urteilen nie und kommentieren wenig. Ihre Umsicht ist angebracht, denn die kristallene Klarheit und konsequente Logik der Erzählung ist gerade auch der trainierten Diktion und Eloquenz der beiden Zeugen ihrer eigenen einstigen Erfolge und Verfehlungen zu verdanken. Ohne je lächerlich oder verlogen zu wirken, nie schwärmerisch und nie jammervoll, belegen die Sekretärin und ihr Rivale ungewollt, dass Intelligenz nur bedingt vor ihrem Gegenteil schützt. Auch reicht der gute Wille selten aus. Und ein wahrer Glaube hätte die Berge wohlweislich unversetzt zu lassen.

Pierre Lachat

R, B: Sabine Gisiger, Beat Häner; K: B. Häner, Matthias Kälin; S: Barbara Weber; M: Marcel Vaid; T: Saul Rouda, Martin Witz. P: Das Kollektiv für audiovisuelle Werke; Philip Delaquis. Schweiz 2010. 98 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



## MILLENNIUM 3 – VERGEBUNG

### Daniel Alfredson

Wer glaubt, dass die Kunstwissenschaft, neuerdings oft zur Bildwissenschaft mutiert, den Film als eines ihrer ureigensten Gebiete betrachten würde, irrt. Das Visuelle hat meist nur in seiner statischen Ausprägung interessiert, was auch der Unsicherheit und Ignoranz vieler Vertreter geschuldet ist, bewegte Bilder in einen kunstwissenschaftlichen Kontext einzuordnen, in dem selbst die Fotografie um einen Stellenwert zu kämpfen hatte und hat. So ist es nicht verwunderlich, dass der Film, der ja zum grossen Teil erzählender Natur ist, eher von den Literaturwissenschaftlern entdeckt wurde, weil diese doch schon immer gern Handlungen reproduziert haben. Und der Film hat ohne Hemmungen auf die erzählende Literatur zurückgegriffen, weil entsprechende Plots ein gesteigertes Interesse auch bei weniger Filminteressierten versprochen. Das hat dann eine Menge langweiliger Transpositionen von Wörtern in Bilder hervorgebracht, denn Bilder wurden meist als Beigabe missverstanden.

Mit der Umsetzung von Stieg Larssons «Millennium Trilogie» gelang eine Verfilmung, die den literarischen Erfolg wiederholen konnte. Die kolportierten Verkaufszahlen von Larssons Krimis sprechen von über 25 Millionen weltweit! Der schwedische Journalist, Herausgeber des antifaschistischen Magazins «Expo», hat die Veröffentlichung und den Erfolg seiner literarischen Bemühungen 2005 allerdings nicht mehr erlebt. Geboren 1954, ist er schon 2004 gestorben.

Da auch die filmische Umsetzung von Larssons vielfältigen Handlungslinien in drei Teilen auf dem Markt ist, dürfte es schwierig sein, alle Spannungsmomente der Geschichte nachzuvollziehen, wenn man nur einen Teil kennt und die Literatur nicht als Verständnishintergrund bekannt ist. Den erzählenden Charakter der Bücher haben die Filme im grossen und ganzen beibehalten.

Stieg Larsson, ein Aufklärer, vielleicht doch eher Verschwörungstheoretiker denn Analysierender, hat prägnante Figuren für ein vielfältiges kriminelles Geschehen erfunden,

den, das den Angriff auf den schwedischen Staat zum Ziel hat. Da er sich aber auch der Dramaturgie des Kriminalromans bewusst ist, kann der Leser sicher sein, dass er trotz der ständigen Bedrohungen sicher ins Ziel geleitet wird.

Aus Teil 2 – VERDAMMNIS – wurden wir mit der schwer verletzten Lisbeth Salander entlassen, der es gelungen war, sich aus ihrem Grab, in dem sie lebendig «entsorgt» werden sollte, zu befreien – was uns dann, auch bei sonstigen Unwahrscheinlichkeiten, doch etwas irritierte.

Im dritten Teil erfahren wir, wie die Punkerin und Computerhackerin Salander, die seit Anbeginn mit dem investigativen Wirtschaftsjournalisten Mikael Blomkvist vom Magazin «Millennium» zusammenarbeitet und den sie einmal selbst ausforschen sollte, von ihren schweren Verletzungen genesen wird und den Kampf gegen die Widersacher aufnimmt, die sie vernichten wollen. Lisbeths Vater, der Russe Alexander Zalatschenko, ist eine Figur der sie verfolgenden «Sektion» des schwedischen Geheimdienstes, die Staat im Staat spielen möchte. Als junges Mädchen hat Lisbeth ihrem Vater schwere Verletzungen beigebracht, weil er grausam zu ihrer Mutter war. Ein verbrecherischer Vormund wurde für sie bestellt, und nach Jahren des erneuten Zusammentreffens kommt es zwischen Zala und Lisbeth zu einem brutalen Kampf, der beide in die Intensivstation desselben Krankenhauses bringt, wo wir ihnen zu Beginn von MILLENNIUM 3 begegnen und durch detailreiche Handlungsstränge zum glücklichen Ende für Lisbeth geführt werden.

Diese figuren- und geschehensreiche Abfolge macht VERGEBUNG wie VERDAMMNIS unter dem Regisseur Daniel Alfredson, der bei VERBLENDUNG noch als Second Unit Director tätig war, zu einer Herausforderung für die Zuschauer, die den Faden nicht verlieren möchten. Mit ihrer actionreichen Bilderfülle bleiben beide Teile eher einer Fernsehästhetik verpflichtet, wohingegen Teil 1, VERBLENDUNG, von Niels Arden Oplev wes-

entlich eleganter inszeniert wurde, wenn er Landschaften charakterisierte und das Handlungskorsett der Darsteller nicht durch hektische Schnitte verengte. Da mag auch die inhaltliche Begrenzung auf den Auftrag, das geheimnisvolle Verschwinden einer Person zu erforschen, herausgefordert haben, und auch die Notwendigkeit, den beiden Hauptfiguren Blomkvist und Salander Profil zu geben und sie zu gemeinsam Handelnden zusammenzuführen.

VERDAMMNIS geht mit einem reduzierten Cliffhanger nahtlos in VERGEBUNG über. Der Spannungspunkt ist die ständige Bedrohung von Blomkvist und Salander, wobei die kriminelle Energie, die von staatlichen Institutionen gegen Lisbeth aufgebracht wird, diese in ihre Verteidigungshaltung zur herausragenden Figur stilisiert. Wenn sie sich zur Gerichtsverhandlung gegen den ihr feindlich gesinnten Psychiater, der mit dem Geheimdienst kooperiert, mit ihren Punker-Utensilien rituell einkleidet, strahlt sie eine kämpferische Autorität aus, deren Erotik nicht zu übersehen ist, die aber auch eine Herausforderung der scheinbar bürgerlichen Ordnung ist. Noomi Rapaces Gesicht ist feminin und hart zugleich. Ohne ihre Präsenz und ihre Haltung würden alle Handlungsdetails beziehungslos auseinanderperzeln.

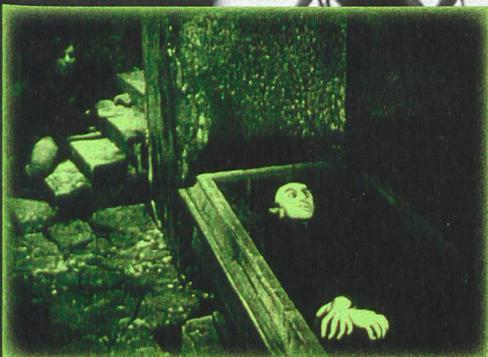
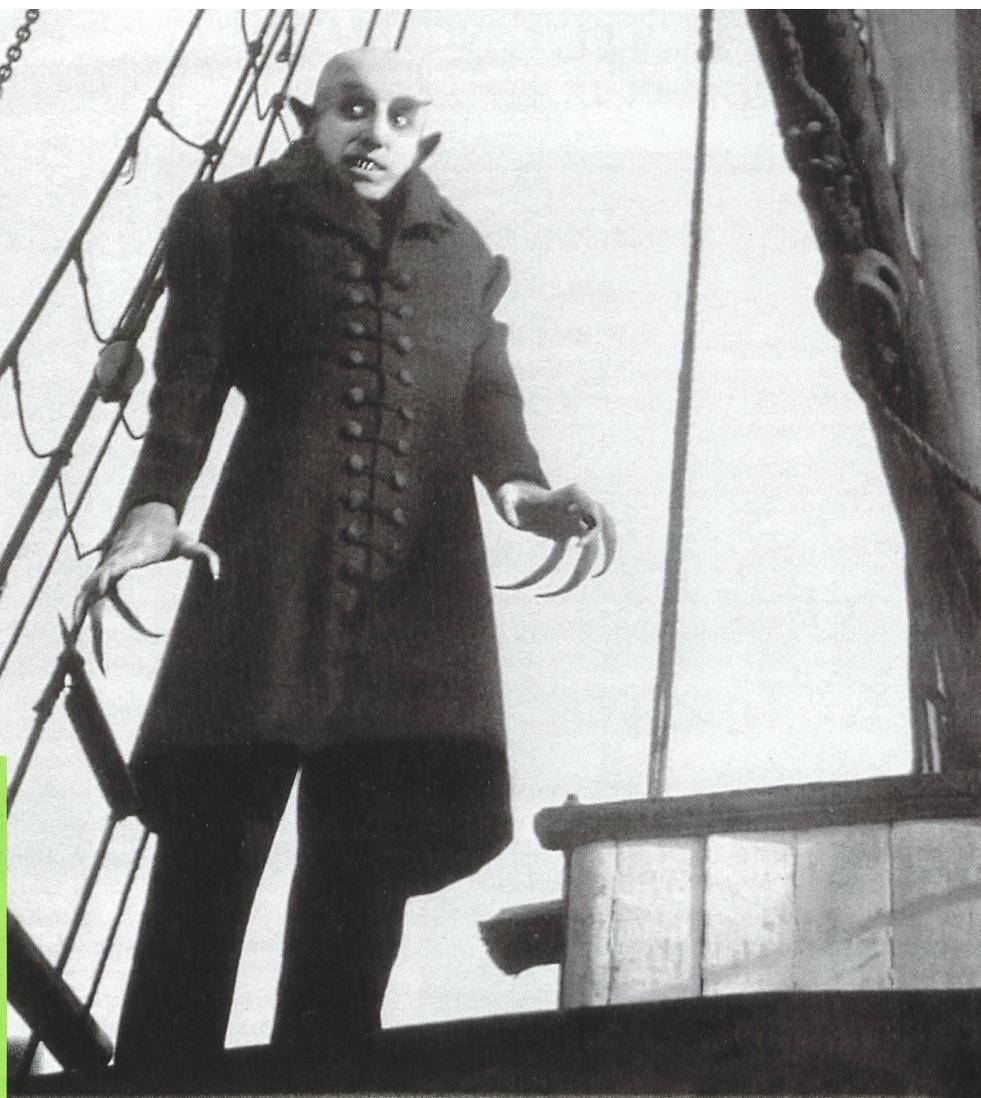
Es wird spannend zu verfolgen sein, welche Darstellerin das US-Studio Columbia, das die Rechte für die Neuverfilmung gekauft hat, für die Rolle der Lisbeth Salander wählen wird. Die Filme sind ein so grosser Erfolg, dass Hollywood schon nächstes Jahr mit seiner eigenen Fassung starten möchte.

Erwin Schaar

LUFTSLOTTET SOM SPRÄNGDES (VERGEBUNG)  
R: Daniel Alfredson; B: Jonas Frykberg, Ulf Rydberg; nach dem 3. Band der Millennium-Trilogie von Stieg Larsson; K: Peter Mokrosinski; S: Hakan Karlsson; Ko: Cilla Rörby; M: Jacob Groth. D (R): Michael Nyqvist (Mikael Blomkvist), Noomi Rapace (Lisbeth Salander), Lena Endre (Erika Berger), Georgi Staykov (Alexander Zalatschenko). P: Yellow Bird; Sören Staermose. Schweden, Dänemark, Deutschland 2009. 147 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



1



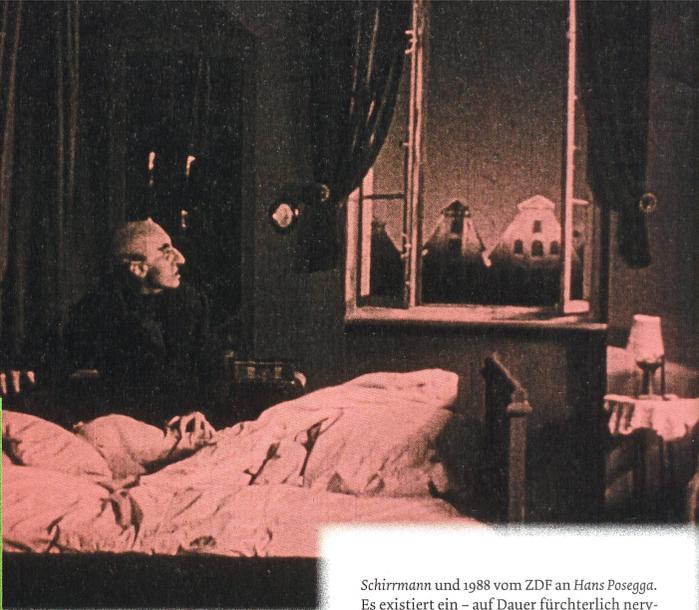
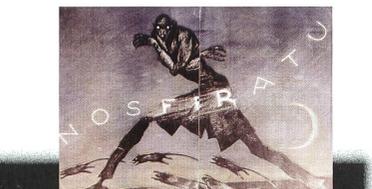
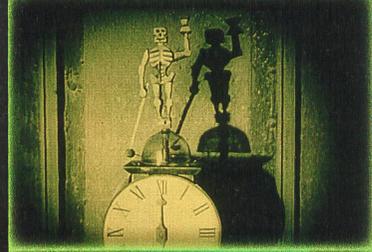
## Darf's ein Bisschen mehr sein?

### Zwei, drei Dinge zum Vampirfilm

Der Vampir ist ein Kind der Nacht – genau wie das Kino. Die Untoten heissen Graf Orlok, Count Dracula und Edward Cullen – James Dean, Marilyn Monroe und Heath Ledger. Es ist deshalb ein sinniger Zufall, dass 1897 Bram Stoker seinen Roman «Dracula» veröffentlichte. Damals war das Kino gerade mal zwei Jahre alt. Dieser Seelenverwandtschaft hat knapp hundert Jahre später Francis Ford Coppola in BRAM STOKER'S DRACULA ein wunderbares Denkmal gesetzt.

Bis dahin waren im produktivsten Subgenre des Horrorfilms bereits über sechshundert Filme entstanden. Alle Vampirfilme hatten jedoch damit zu kämpfen, dass das Genre praktisch gleich mit einem Meisterwerk eingeführt wurde: NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (1922) war die erste Verfilmung des Romans von Bram Stoker, allerdings notdürftig getarnt, um den Stoker-Clan nicht aufzuschrecken. Dracula trat bei Friedrich Wilhelm Murnau deshalb als Graf Orlok auf, denn die Produktionsfirma hatte die Rechte an der Buchvorlage von Bram Stoker nicht erworben. Man hoffte, damit durchzukommen, dass Drehbuchautor Henrik Galeen da und dort etwas an der Handlung und den Namen änderte. Den Vampirjäger Van Helsing strich er gleich ganz.

1 NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau (1922), mit Max Schreck; 2 DRACULA, Regie: Tod Browning (1931), mit Bela Lugosi

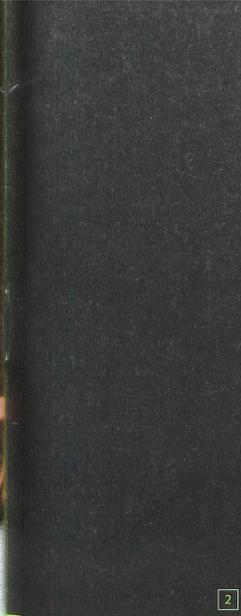


Für Murnau bedeutete NOSFERATU den Beginn einer grossen Karriere. Bis heute legt sein frühes Meisterwerk dafür Zeugnis ab, dass der Stummfilm fürs Horror-Genre prädestiniert ist, weil das Fehlen von Ton geschickt ausgenutzt die hypnotische Wirkung der Bilder massiv steigern kann. Murnau sorgt nicht mit schrillum Sound und blutigen Szenen für Horror. Er lässt lieber die Schatten unheilvoll fallen, ein Trauerzug mit unzähligen Särgen wankt gespenstisch durch die Strassen, und der Vampir fährt stocksteif wie auf einem Scharnier aus seinem Sarg hoch. Max Schreck alias Graf Orlok alias Nosferatu ist bis heute der unheimlichste Blutsauger der Filmgeschichte geblieben. Besonders schauerlich wird uns zumute, wenn Murnau gezielt Bilder weglässt. Dadurch werden wir gezwungen, den Horror noch viel näher, als wir es eigentlich wollen, an uns heranzulassen. Die grausigsten Bilder malen wir uns im eigenen Kopf aus.

Obwohl NOSFERATU ein Stummfilm ist, wurde er kaum je stumm gezeigt. Die Filmmusik gehörte von Anfang an dazu und bietet eine faszinierende Bühne für immer neue Interpretationen des bald neunzigjährigen Films. Hans Erdmanns "Ur-Score" ist zwar verschollen, wurde aber von Berndt Heller für die restaurierte Fassung von 2007 akribisch rekonstruiert, so dass sie heute als wiederentdeckt gelten kann. Erdmanns Musik ist ein expressionistischer, hörbar von Wagner inspirierter Klangteppich, minutiös jedem einzelnen Bild angepasst, aber gerade in dieser Passgenauigkeit auch etwas harmlos und eintönig. Gerade weil Erdmanns Soundtrack so lange verschollen war, wurde kaum ein Stummfilm so oft vertont wie NOSFERATU. Für die Fernsehaufführung des Films wurden mehrmals Kompositionsaufträge vergeben. 1969 von der ARD an Peter

Schirrmann und 1988 vom ZDF an Hans Posegga. Es existiert ein – auf Dauer fürchterlich nervtötender – elektronischer Soundtrack der französischen Progressive-Rocker Art Zoyd. Beliebter – und gelungener – ist dagegen die 1998 entstandene Komposition von James Bernard. Es war eine der letzten Arbeiten des Hauskomponisten der Hammer Film Productions, der 1958 unter anderem auch deren erste Dracula-Produktion mit Christopher Lee vertont hatte. Der schrille Hammer-Sound klingt selbst vierzig Jahre später noch nach und bleibt in Murnaus fahlem und betont blutleerer Bilderreigen letztlich ein Fremdkörper. Die gewagteste und überraschendste Vertonung verdanken wir jedoch dem Schweizer Komponisten und Dirigenten Armin Brunner. 1988 wurde seine Version an den Musikfestspielen in Luzern erstmals aufgeführt. Brunner bedient sich ausschließlich im Werk Johann Sebastian Bachs, bearbeitet das Material, dekonstruiert und kompiliert es virtuos und führt es schliesslich zu einer genialen Symbiose mit Murnaus Bildern. Sowohl der gefühlvolle Pietismus Bachs wie seine mathematische Manie finden in Murnaus melancholischem Passionsspiel ihre Entsprechung. Eine sowohl in Richtung Bach wie in Richtung Murnau kongeniale Arbeit, die leider im Handel bis heute nicht erhältlich ist.

Murnau wurde also mit NOSFERATU zum Star und der Film zum Klassiker. Die Produktionsfirma Prana-Film dagegen wurde damit nicht glücklich. Es war nämlich ihr erster und ihr letzter Film. Die Firma ging pleite, weil NOSFERATU ein Misserfolg war und weil sich die beiden Inhaber allzu grosszügig am Firmenkapital bedient hatten. Im August 1922 wurde deshalb ihr einziger Film gepfändet. Und es kam noch schlimmer: Henrik Galeen konnte mit



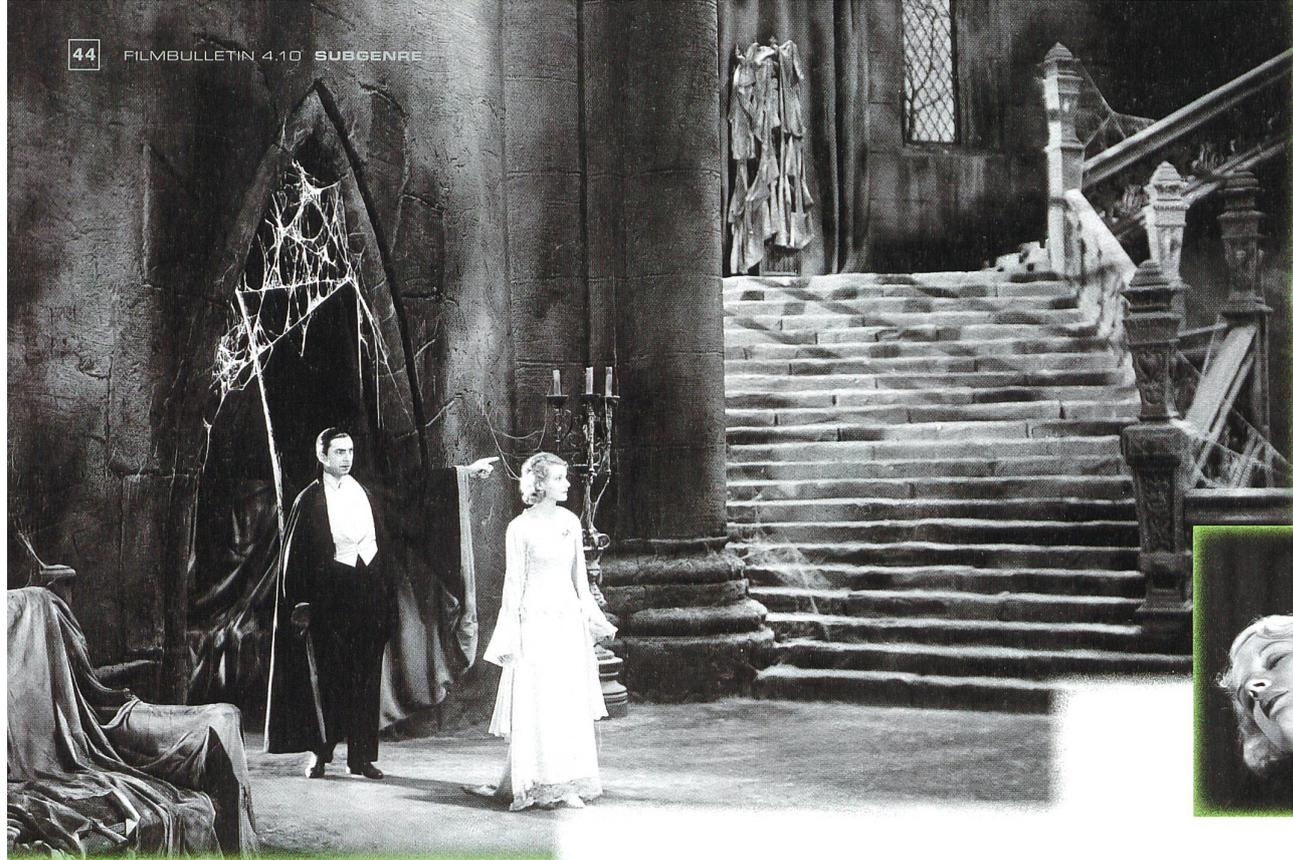
seinen Änderungen am Stoff nicht verhindern, dass die Witwe von Bram Stoker einen Urheberrechtsstreit lostrat. Sie gewann den Prozess 1925, und das Urteil lautete: NOSFERATU muss vernichtet werden. Glücklicherweise existierten damals bereits so viele Kopien, dass der Richterspruch gar nicht mehr vollzogen werden konnte.

Für Max Schreck wurde Nosferatu zur Rolle seines Leben, so einzigartig, dass sich auch um ihn selbst Legenden ranken. Die Realität allerdings war unspektakulär: Schreck kam weder aus dem Nichts, noch ist er ins Nichts entschwunden. Als Theaterschauspieler in München war er für die allermeisten Kinogänger zwar ein Unbekannter, aber als ihn Murnau engagierte, hatte er bereits Erfahrung beim Film. Und nach NOSFERATU blieb Schreck ein vielbeschäftigter Schauspieler, allerdings nur selten in Hauptrollen. Er trat weiterhin im Theater auf, drehte Filme und machte Kabarett. 1936 starb Schreck unerwartet früh, was bestimmt die Legendenbildung zusätzlich genährt hat. In SHADOW OF THE VAMPIRE (2000) von E. Elias Merhige, einem wild phantasierenden Horrorfilm über die Dreharbeiten von NOSFERATU,

wird sogar behauptet, Schreck sei selbst ein Vampir gewesen. Dass der mysteriöse Stoff ins Diesseits der Leinwand hineinwirkte, war von nun an ein häufig wiederkehrendes Motiv der Legendenbildung.

1931 trat endlich der erste legitimierte Graf Dracula ins Dunkel der Leinwand. Tod Browning durfte den Roman Stokers mit dem Segen der Erben – und gegen entsprechendes Entgelt – verfilmen. Im Vergleich zu Murnau ist seine Version allerdings statisch und theaterhaft, was nicht zuletzt am damals noch jungen Tonfilm hing, der durch technische Limitation dazu gezwungen war, die von Murnau entfesselte Kamera zunächst wieder stärker "anzubinden". DRACULA lebt deshalb weniger von raffinierten optischen Einfällen als von seinem Hauptdarsteller. Für den Ungarn Bela Lugosi wurde es die Rolle seines Lebens, noch gespenstischer sogar als für Max Schreck. Browning setzt ihn mit viel Stummfilm-Patina ins Bild. Immer wieder verengt sich die Leinwand auf einen schmalen Lichtstreifen, der Lugosis hypnotischen Blick zelebriert. Lugosi wandelt stocksteif als Aristokraten-Marionette durch die Szenerie. Damit war er von nun an auf Horrorfilme im Allgemeinen und Vampirrollen im Besonderen festgelegt. Selbst die Parodie Bela Lugosi konnte nur Lugosi selbst geben. Ein erstes Mal schon früh in MARK OF THE VAMPIRE (1935), in dem ebenfalls Tod Browning uns gehörig an der Nase herumführt. Und später in der Multi-Horror-Groteske ABBOTT AND COSTELLO MEET FRANKENSTEIN (1948, Regie Charles Barton). Damals steckte das Genre in einem Zwischentief fest, und Lugosi war nur noch ein Schatten seiner selbst, dem Alkohol und der Drogensucht verfallen. Erst gegen Ende seines Lebens tauchte er in der Filmgeschichte wieder auf, weil ihm die zweifelhafte Ehre zuteil wurde, in Ed Woods





1



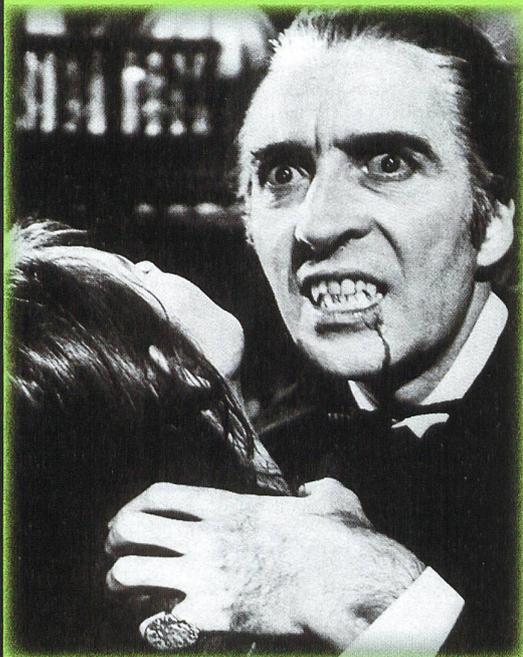
PLAN 9 FROM OUTER SPACE (1958) – natürlich als Graf Dracula – seinen letzten Film zu drehen. Erlebt hat Lugosi die Uraufführung dieses mit ebensoviel Enthusiasmus wie Unvermögen gedrehten Films allerdings nicht mehr. Er starb 1956 und wurde auf Wunsch der Angehörigen in seinem Dracula-Kostüm aufgebahrt und beerdigt. Am Grab soll daraufhin Vincent Price, der als Horrordarsteller auf Edgar Allen Poe spezialisiert war, zu seinem "Gruselkollegen" Boris Karloff gesagt haben: «Man sollte Lugosi vorsichtshalber einen Pfahl durchs Herz treiben.»

Wer Bela Lugosi sagt, wird zwangsläufig auch *Christopher Lee* sagen müssen, der so oft wie kein anderer Schauspieler den blutsaugenden Grafen gegeben hat, mit dieser Rolle aber dennoch wesentlich weniger tragisch verknüpft blieb als Lugosi.

In den fünfziger und sechziger Jahren haben die englischen Hammer Film Productions nicht nur das Horror-Genre ganz allgemein wiederbelebt, sie haben insbesondere dem Vampirfilm buchstäblich neues Blut zugeführt. Auf Breitleinwand und in Farbe wurde 1958 DRACULA unter der Regie von Terence Fisher zum

lustvollen Screamer, bei dem das Blut fröhlich spritzt und fließt. Nichts da von der Melancholie Schrecks und der Noblesse Lugosis – im Hammer-Universum ist Dracula ein blutgeiler Bock, der irgendwann ganz folgerichtig im Swinging London nach «Mini-Mädchen» jagt.

Während Murnau, Browning und Coppola dem Mythos ziemlich ironiefrei begegnen, ist die Hammer-Reihe eigentlich von Anfang an auf Parodie angelegt. Kein Wunder, dass beim letzten Dracula-Auftritt von Christopher Lee unter der Regie von *Edouard Molinaro* – aber nicht mehr für Hammer – in DRACULA PÈRE ET FILS (1976) nur noch die reine Persiflage übrigbleibt. Dracula keilt sich mit seinem leiblichen Sohn um eine Schönheit, mit einem Sohn wohl gemerkt, der sich standhaft weigert, herzhaft ins frische Fleisch zu beissen. Da er ohne Blutzufuhr allerdings genauso wenig über die Runden kommt wie der Alte, wird er zunächst aus dem Fläschchen ernährt und stürzt sich später in der Grossmetzgerei auf das gerade noch bluttriefende Fleisch am Haken.

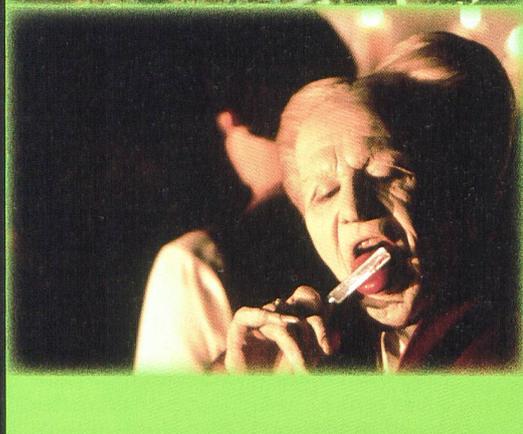


2



1 DRACULA, Regie: Tod Browning (1931), mit Bela Lugosi; 2 DRACULA, Regie: Terence Fisher (1958), mit Christopher Lee; 3 DRACULA PÈRE ET FILS, Regie: Edouard Molinaro (1976), mit Christopher Lee und Bernard Menez; 4 BRAM STOKER'S DRACULA, Regie: Francis Ford Coppola (1992), mit Gary Oldman

4



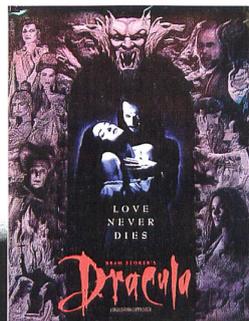
4



Erst 1992 wurde die Legende vom blutdürstigen Untoten Dracula der Vorlage getreu verfilmt. Selbstbewusst nannte Francis Ford Coppola seine Interpretation deshalb *BRAM STOKER'S DRACULA*. Zusammen mit Michael Ballhaus machte er sich einen Spass daraus, die schauerlichsten Effekte mit alten Stummfilmtricks «in der Kamera» zu erzielen. Das sieht wie eine feierliche und gleichzeitig höchst amüsante Rückkehr zu Murnau und den Anfängen der Filmgeschichte aus. Wenn Draculas Schatten über Jonathan Harker herfällt, bewegt sich hinter der auf eine Leinwand projizierten Karte von London ein Schattenspieler. Wenn Dracula bedrohlich das Rasiermesser schwingt und sich der Raum zu verengen scheint, werden die Wände auf Rollen nähergeschoben. Wenn die zum Vampir gewordene Lucy zurück in ihren Sarg gebannt wird, spielt Sadie Frost die gesamte Szene rückwärts. Das bedeutet, dass sie dabei gefilmt wurde, wie sie aus dem Sarg steigt und rückwärts die Treppe hochgeht. Danach wurde diese Aufnahme abermals rückwärts abgespielt: Wir sehen nun ein Wesen, das wie ein Mensch aussieht, sich aber nicht wie ein Mensch bewegt. Für eine rasende Kamerafahrt eine Treppe hoch und wieder runter wurde ein Pendel gebaut, mit dessen Hilfe die Kamera wenige Zentimeter über Bodenhöhe hoch- und runterschwingen konnte.

So entstand der gesamte Film im Studio «auf alte Art». Selbst eine wilde Verfolgungsjagd durch das karpatische Gebirge wurde vollständig unter Dach gedreht. Michael Ballhaus erinnert sich: «Wir hatten dafür die grösste Halle in den Columbia-Studios gemietet. Die Halle war 100 Meter lang und 50 Meter breit. Darin wurde sozusagen ein Rundkurs gebaut, den wir von der Mitte her fotografieren konnten. In die Mitte hatten wir also eine Fahrbahn gelegt, wo unsere Kameras auf einem Shotmaker montiert waren. So haben wir teilweise mit drei Kameras gleichzeitig gefilmt. Am Anfang habe ich offen gestanden nicht daran geglaubt, dass es auf diese Weise überhaupt klappen würde. Immerhin ging es um eine Verfolgungsjagd mit Pferddekutschen, es sollte schneien, wir brauchten Nebel und auch noch einen Sonnenuntergang. Aber die Stuntmänner haben versichert, sie könnten es schaffen, wenn die Kurven nicht zu eng gelegt würden. Also dachte ich mir, dass ich meinen Teil wohl auch schaffen muss. Schritt für Schritt haben wir dann für alle Probleme eine Lösung gefunden.» Damit waren Coppola und Ballhaus sogar noch hinter Murnau zurückgekehrt, denn dieser hatte für *NOSFERATU* Ausenaufnahmen gedreht, die damals als neu und aufregend galten.

Dass es sich bei Coppolas Dracula-Verfilmung mindestens so sehr um eine Hommage an die Seelenverwandtschaft von Kino und Vampirmythos handelt wie um eine werkgetreue Verfilmung des Stoker-Romans wird deutlich, wenn Graf Dracula in London ankommt. Dann ruckeln die Bilder wie zu Stummfilmzeiten, während aus dem Off die jüngste Attraktion des Jahrmarkts angepriesen wird: der Cinematograph. Gedreht wurde diese Szene mit einer alten Handkurbel-Kamera aus dem Fundus des Kinoarchäologen Coppola, der seine Pro-





1

1 BRAM STOKER'S DRACULA, Regie: Francis Ford Coppola (1992), mit Gary Oldman; 2 NOSFERATU – PHANTOM DER NACHT, Regie: Werner Herzog (1978), mit Klaus Kinski; 3 INTERVIEW WITH THE VAMPIRE, Regie: Neil Jordan (1994), mit Brad Pitt und Tom Cruise; 4 VAN HELSING, Regie: Stephen Sommers (2004), mit Richard Roxburgh; 5 DANCE OF THE VAMPIRES, Regie: Roman Polanski (1966), mit Ferdy Mayne; 6 TWILIGHT, Regie: Catherine Hardwicke (2008), mit Robert Pattinson

2



3



4

Wer sich für die Adaption von Bram Stokers «Dracula» interessiert, ist mit diesen vier Filmen eigentlich vollumfänglich bedient: NOSFERATU – SYMPHONIE DES GRAUENS, die beiden DRACULA-Versionen von 1931 und 1958 sowie BRAM STOKER'S DRACULA muss man kennen. Aber der Stoff und das Genre bieten so viele Spielarten, dass man damit nie ganz fertig sein wird. Über sechshundert mehr oder weniger blutige Vampirfilme wurden uns in allen erdenklichen Variationen serviert: Als karges Mahl von Carl Theodor Dreyer (VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GREY, 1932), als Western von John Carpenter (JOHN CARPENTER'S VAMPIRES, 1998), jüngerhaft von Werner Herzog (NOSFERATU – PHANTOM DER NACHT, 1978), schwülstig grossstädtisch von Neil Jordan (INTERVIEW WITH THE VAMPIRE, 1994), testosteronhaltig von Stephen Sommers (VAN HELSING, 2004) und Stephen Norrington (BLADE, 1998), abgehoben trashig von Andy Warhol (BATMAN DRACULA, 1964) und wahrhaftig trashig von Mario Bava (LA MASCHERA DEL DEMONIO, 1960), bis hin zu putzig kinderfreundlich von Uli Edel (DER KLEINE VAMPIR, 2000). Ganz zu schweigen von jenen Monster-Gipfeltreffen wie THE LEAGUE OF EXTRAORDINARY GENTLEMEN (Regie: Stephen Norrington, 2003), in denen die Helden des Horrorfilms querbeet verwurstet werden.



Aber aus dieser schier unübersehbaren Masse ragt ein Film heraus, der selbst all jene zum cineastischen Vampirismus verführt, die sich sonst am grausigen Zähneflechten nicht ergötzen mögen. Der mehrheitsfähigste aller Vampirfilme ist ausgerechnet eine Parodie. Roman Polanski ist mit DANCE OF THE VAMPIRES (1966) das seltene Kunststück gelungen, hinreissende Parodie, liebevolle Hommage und gefühlsechtes Original perfekt zu verbinden. Ursprünglich wollte Polanski seine Horrorparodie in den Schweizer Bergen drehen. Weil sich dieser Plan nicht verwirklichen liess, drehte er den Film dann doch grösstenteils in englischen Filmstudios. Lediglich für einige Aussenaufnahmen kehrte er dennoch in die Alpen zurück – und soll unter den Touristen Angst und Schrecken verbreitet haben: Polanski engagierte Dutzende von Handwerkern, die für die vampirische Kulisse Särge zimmern mussten. Als die Touristen, die von den Dreharbeiten nichts wussten, das sahen, glaubten sie, ausgerechnet an ihrem idyllischen Ferienort sei eine tödliche Seuche ausgebrochen.

Wieder zurück in England, verwendete Polanski für die legendäre mitternächtliche Szene des Balls der Vampire (die ja kein Spiegelbild besitzen) einen ebenso simplen wie aufwendigen Trick. Er liess den gesamten Ballraum hinter einem durchsichtigen «Spiegel» nochmals spiegelverkehrt aufbauen. Und dann liess er darin drei Doppelgänger von Abronsius, Alfred und Sarah auftreten. Während wir also den Eindruck haben, in einen Spiegel zu blicken, schauen wir in Wirklichkeit durch Fensterglas hindurch auf die drei in einem sonst menschenleeren Ballsaal.

Für eine leichtgewichtige Parodie hat DANCE OF THE VAMPIRES erstaunlichen Wirbel verursacht. In den USA wurde er vor seinem

5



Erscheinen so stark durch Schnitte verändert – dass man von Verstümmelung sprechen muss. Polanski zog seinen Namen zurück und lehnte jede Verantwortung für dieses Machwerk ab. In Deutschland waren die Änderungen subtiler. Sie betrafen die Synchronisation, also die deutsche Sprachfassung. Weil man bis in die siebziger Jahre hinein eifrig darauf bedacht war, möglichst alles vom deutschen Publikum fernzuhalten, was mit Nazis oder Juden zu tun hatte, änderte man ein Detail und ruinierte damit eine der schönsten Pointen: Als Abronsius seinem eben zum Vampir gewordenen Wirt das Kreuz entgegenhält, wirkt es nicht. Der Grund dafür: Dieser Vampir ist jüdisch. Deshalb sagt er im englischen Original zu Abronsius: «You got the wrong vampire.» In der deutschen Fassung ist die Erklärung fürchterlich lau: Kreuze wirken nur bei alten Vampiren.

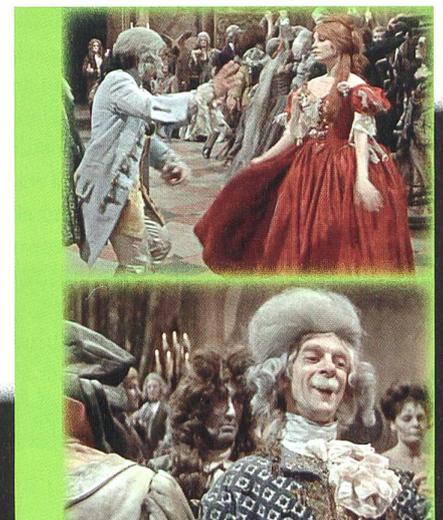
Der Schlusssatz des Films dagegen blieb erhalten und ist als Filmzitat geradezu ins öffentliche Bewusstsein eingegangen: «In jener Nacht, auf der Flucht aus Transsylvanien, wusste Professor Abronsius noch nicht, dass er das Böse, das er für immer zu vernichten hoffte, mit sich schleppte; mit seiner Hilfe konnte es sich endlich über die ganze Welt ausbreiten.»

Dass ausgerechnet die schöne Sharon Tate, in die sich Polanski während den Dreharbeiten zu *DANCE OF THE VAMPIRES* verliebt hatte, einem Gewaltverbrechen zum Opfer fiel, ist ein weiterer grausiger Beitrag zur Legende um den Mythos. 1969 wurde die damals hochschwangere Ehefrau Polanskis von der «Manson Family» bestialisch ermordet.

6

Ob auch Robert Pattinson vom Fluch des Dracula-Stoffes getroffen wird, weil er als Edward Cullen mit *TWILIGHT* (Regie: Catherine Hardwicke, 2008) zum Superstar wurde? Mit einer Logik, die von hinten durch die Brust ins linke Auge denkt, müsste man ihn warnen. Pattinson gibt den Vampir als Romantic Lover, den anstelle von Tragik jugendlicher Weltschmerz umgibt. Er hält sich Bella auf Distanz, weniger, weil er sie davor schützen will, selbst zum Vampir zu werden, sondern weil ihn die Rolle des einsamen Nachtschattengewächs nur noch attraktiver macht. *TWILIGHT* erinnert an manchen Stellen an *REBEL WITHOUT A CAUSE*. Und tatsächlich wird Pattinson im Aussehen wie in der Rollengestaltung als Wiedergeburt von James Dean inszeniert. Wenn das nicht cineastischer Vampirismus und ein gefährliches Spiel mit dem Mythos ist!

Thomas Binotto



5

# Film schafft eine Parallel-Realität

Sowohl bei der Arbeit an einem Film wie auch im Kino hat mich die Erfahrung gelehrt, dass feste Regeln ebenso wenig Sinn machen wie die fortwährenden Versuche, allen Filmen eindeutige Kategorien zuzuweisen. Jeder Film erfordert seine eigenen Strategien, um das, worum es mir geht, am besten zum Ausdruck zu bringen. Und da bei mir zu Beginn eines Projekts meistens noch unklar ist, was genau ich zum Ausdruck bringen möchte, ist die Filmarbeit für mich vor allem ein Klärungsprozess. Ich arbeite eher intuitiv und denke, dass es grundsätzlich reicht, wenn ein Filmemacher sehr genau hinschaut und hinhört – auch auf sich selbst, und zwar in allen Phasen des filmischen Prozesses –, um den Weg zu seiner persönlichen Filmsprache zu finden.



Bestenfalls erfahre ich im Kino etwas, was ich nur in diesem Medium erfahren kann, also keine Imitation realer Abläufe oder gar einen Realitäts-Ersatz. Ein interessanter Film schafft eine Parallel-Realität zur wirklichen Welt, fast möchte ich sagen: Er ergänzt unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit, reflektiert sie und fordert sie immer wieder neu heraus. Unser Blick erweitert sich um das, was wir normalerweise nicht sehen, vor allem

aber nicht ausdrücken oder formulieren können. Auf dieser Ebene suche ich im Kino denn auch eine gewisse Identifikation: auf der Ebene einer Sichtweise, einer Herangehensweise an eine bestimmte Sache.

Im Kino geht es um Übersetzungsformen von Wahrnehmung und Perspektive. Deshalb wünsche ich mir eine transparente Machart, eine persönliche, gleichsam signierte Einladung zum Mit-Sehen und Mit-Fühlen. Ob in einem Film dokumentarische oder fiktionale Arbeitsweisen zum Einsatz kommen, interessiert mich nur wenig. Viel wichtiger ist mir, dass ich mich nie zu einer Position oder Identifikation gedrängt fühle, sondern dass ein Vertrauensverhältnis zwischen Autor und Publikum geschaffen wird. Eine Offenheit, die mir als Zuschauer die Möglichkeit lässt, meine eigene Welt mit einzubringen und mit zu reflektieren, während ich mich mitreissen lasse vom Bilderstrom auf der Leinwand. Erst wenn ich volles Vertrauen in den Erzähler gefasst habe, mag ich mich voll auf seine Geschichte einlassen. Einen Film anzuschauen ist immer etwas Gegenseitiges: Der Film schaut zurück, und ich möchte mich wohlfühlen unter diesem Blick von der Leinwand.

Mein letzter Film *THE SOUND OF INSECTS – RECORD OF A MUMMY* basiert auf der Novelle «Wie ich zur Mumie wurde» des japanischen Autors Masahiko Shimada. Einführend erzählt Shimada, wie im Hochland die mumifizierte Leiche eines Unbekannten gefunden wird, zusammen mit seinem Tagebuch. In diesem Tagebuch sind die letzten zwei Monate im Leben des anonymen Toten, der sich offensichtlich selbst zu Tode gehungert hat, minutiös aufgezeichnet.

Der Film übernimmt diese Einführung und beginnt mit einer fiktiven Szene, die an herkömmliche Kriminalfilme erinnern soll und dem Publikum einen «objektiven» Blick gewährt: In weiten Landschaftstotalen überblicken wir den Ort des Geschehens; eine Frauenstimme im Off

schildert in einer Art Polizeirapport, was sich hier abgespielt hat. Dieses einführende Voice-over endet vor dem Filmtitel mit den Worten: «Im Folgenden werden die Aufzeichnungen des Toten zur Gänze wiedergegeben ...».

(...) Nach dem Titel wechselt die Perspektive radikal auf die subjektive Welt eines fiktiven Protagonisten. Wie nun kann dieses Tagebuch filmisch nach-erzählt werden, die ganze Geschichte – angefangen mit den letzten Tagen des Verstorbenen in der Stadt bis zum Bau der Hütte im Wald – und schliesslich die endlos lange Zeit des Sterbens?

Zuerst ging ich mit der Kamera in den Wald, um die physische Präsenz der Natur, das Wetter, die Pflanzen, die Nacht, die Geräusche möglichst «hautnah» nach-empfinden und dieses Gefühl später in filmisch wirksame Bilder übersetzen zu können. Die äussere Welt des unbekanntes Selbstmörders reduzierte sich bald auf ein paar Ausschnitte des Waldes und das Innere seiner Hütte. Mehr ist auch für die Zuschauer nicht zu sehen. Da ist kein Darsteller, dem man einen Film lang beim Verhungern zuschauen könnte. Das Publikum ist eingeladen, sich selbst in dieses Szenario hineinzuversetzen, um den Wald in seiner grausamen Gleichgültigkeit ebenso «hautnah» und direkt nachempfinden zu können. Dazu bot die Konstruktion der Hütte aus Plastikwänden, auf denen sich die wechselnden Jahreszeiten und das Vergehen der Zeit visualisieren liessen, eine wunderbare «Projektionsfläche». Beim stundenlangen Starren auf diese Folien treten aber auch ganz persönliche Projektionen in Erscheinung ...

Wenn ein Mensch über längere Zeit mit sich alleine ist, richtet sich sein Blick – parallel zur Wahrnehmung der äusseren Umgebung – immer wieder nach innen, auf das eigene «Kino», das vor seinem inneren Auge abläuft: Erinnerungsfetzen, Sehnsüchte, Träume. Den Zustand und die Wahrnehmung eines solchen Menschen könnte man als «fluktuierend» bezeichnen – einmal ganz im Hier und Jetzt, dann wieder weit abschweifend, assoziativ, halluzinierend. Dieses aktive, sprunghafte Innenleben des Protagonisten habe ich im Film mit der stoischen Gleichgültigkeit der Natur in seinem äusseren Blickfeld zu kontrastieren versucht. Mit der Zeit vermischen sich diese Bildebenen mehr und mehr zu einer eigenen, von der sichtbaren Welt fast gänzlich losgelösten Wirklichkeit.

(...) Die Geschichte, die Erzählform und der Rhythmus eines Films sollten spätestens nach den ersten zehn Filmminuten etabliert sein. In dieser Zeitspanne kann ich bei den Zuschauern auf grosse Offenheit zählen: Noch wollen sie nicht alles verstehen und einordnen, noch sind sie bereit zu warten. Wenn ich es schaffe, sie in dieser Zeit auf meine Erzählform einzustimmen, folgen sie mir auch weiterhin, und ich darf mir innerhalb dieser Struktur grosse Freiheiten erlauben. Verpasse ich es aber, werden sie schnell ganz aussteigen und für den Rest des Filmes draussen bleiben.

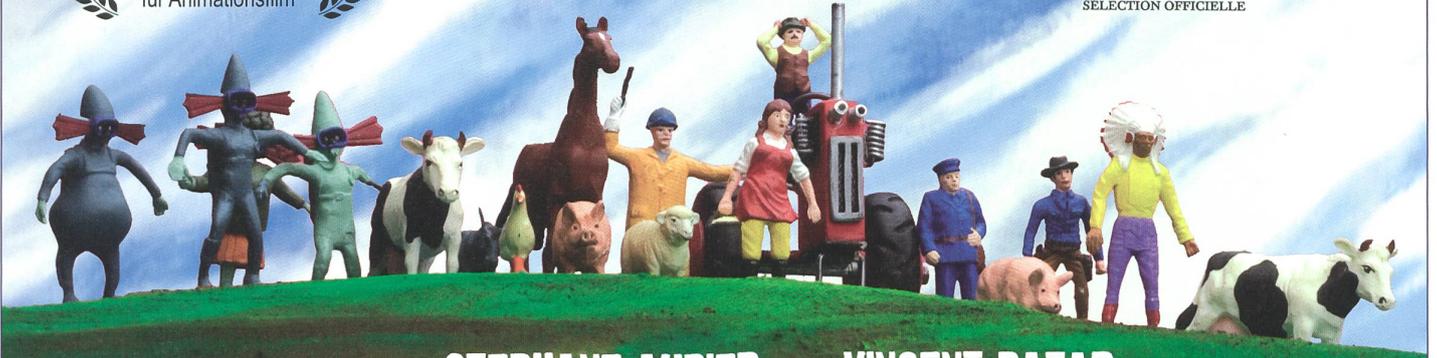
Peter Liechti

Auszüge aus einem Beitrag zur Zürcher Dokumentarfilmtagung «Visualisierung und Imagination / Zeigen. Nicht zeigen» ZDOK10 der Zürcher Hochschule der Künste vom 5. und 6. Mai 2010

**FANTOCHE 09**  
7. Internationales Festival  
für Animationsfilm



FESTIVAL DE CANNES  
SÉLECTION OFFICIELLE



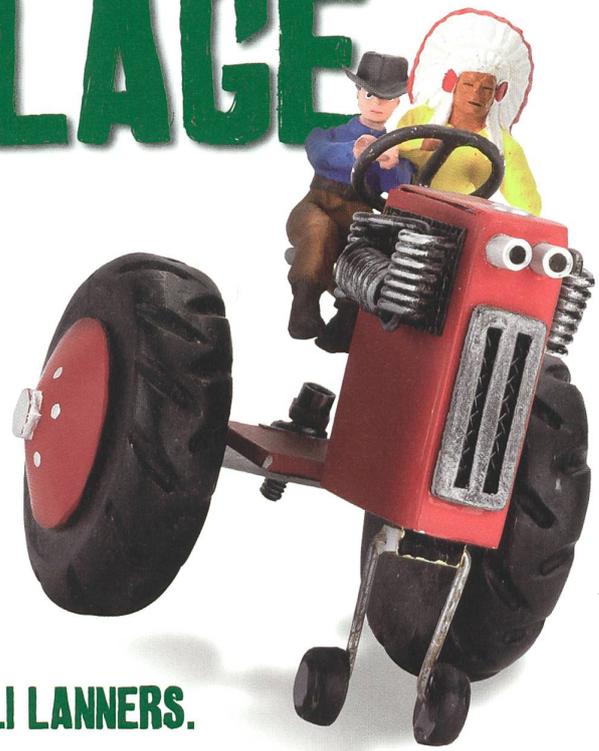
EIN FILM VON **STEPHANE AUBIER** UND **VINCENT PATAR**

# PANIQUE AU VILLAGE

**WITZIG, FRECH,  
GRANDIOS SKURRIL**

**ES ROCKT UND RÖLLT IM  
LAND DER ANIMATION!** METRO

MUSIK **DIONYSOS** MIT DEN STIMMEN VON **BENOIT  
POELVOORDE, JEANNE BALIBAR** UND **BOULI LANNERS.**



[www.FRENETIC.CH](http://www.FRENETIC.CH)

**JETZT IN DEN KINOS RIFFRAFF, BOURBAKI  
UND WEITEREN GUTEN KINOS**

Jetzt im Kino

# FRONTIER BLUES

Babak Jalali, Iran

In einer herrlich lakonischen Inszenierung stimmt Babak Jalali den Blues der zentralasiatischen Steppe an. Aki Kaurismäki und Jim Jarmusch lassen grüssen.



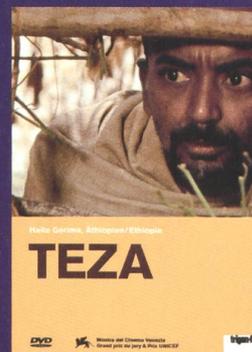
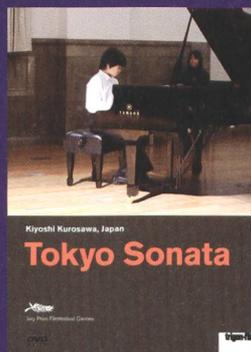
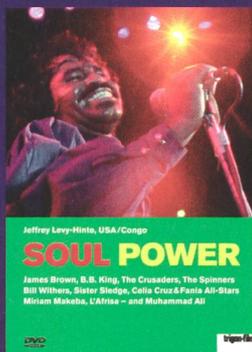
Ab 10. Juni im Kino

# HONEYMOONS

Goran Paskaljevic, Serbien-Albanien

Frisch verliebt an Europas Grenzen:  
Zwei Hochzeiten, zwei Paare, zwei Reisen

«Paskaljevic erweist sich in diesem fesselnden  
Ensemblefilm als virtuoser Erzähler.»  
Variety



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

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

trigon-film