Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 52 (2010)
Heft: 310

Heft

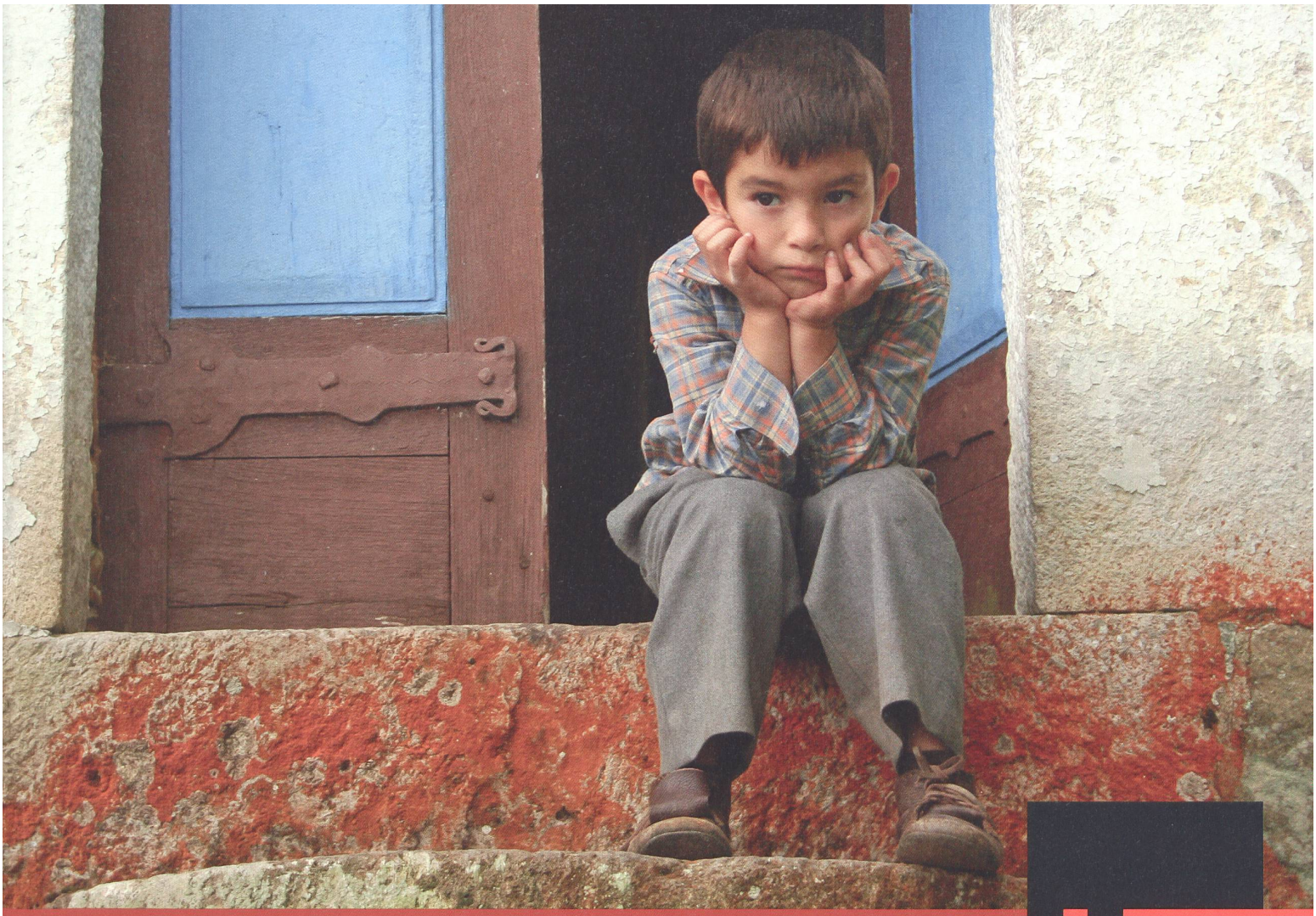
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern.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

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

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

Download PDF: 05.08.2025

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



7.10

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Türkei – Heimat ist nicht überall

Isa Hesse-Rabinovitch – von der Kraft der Phantasie

SOMEWHERE von Sofia Coppola

BAL von Semih Kaplanoglu

ALLEIN MACHEN SIE DICH EIN von Mischa Brutschin

YOU WILL MEET A TALL DARK STRANGER von Woody Allen

THE ROAD von John Hillcoat

SOMMERVÖGEL von Paul Riniker

THE KIDS ARE ALL RIGHT von Lisa Cholodenko

MAO'S LAST DANCER von Bruce Beresford

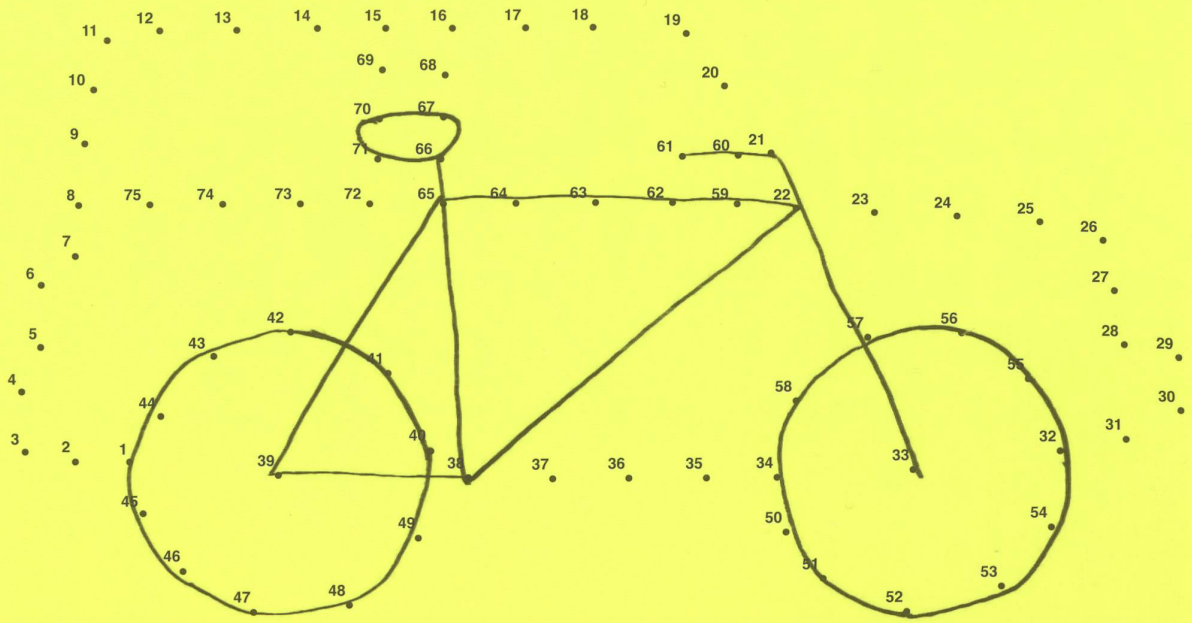
EXIT THROUGH THE GIFT SHOP von Banksy

> Türkischer Film
> Isa Hesse-Rabinovitch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 07

www.filmbulletin.ch



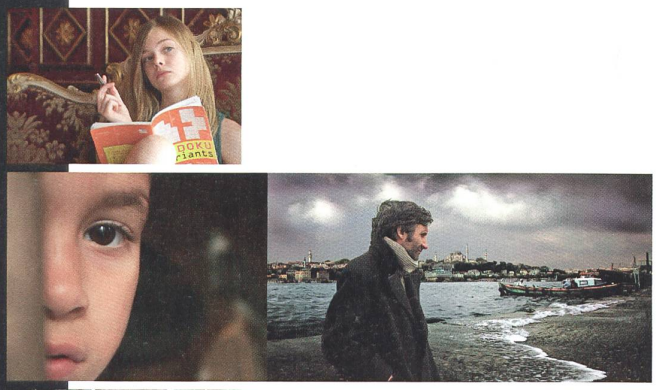
Leisten Sie sich eine eigene Meinung.

SPILLMANN / FELSER / LEO BURNETT

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

7.2010
52. Jahrgang
Heft Nummer 310
November 2010

Titelblatt:
Bora Altas als Yusuf
in BAL (HONIG)
von Semih Kaplanoglu



KURZ 5 *David Claerbout*
BELICHTET 7 *Keisuke Kinoshita*
8 *Bücher*
11 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE 12 **In der Endlosschleife**
SOMEWHERE *von Sofia Coppola*

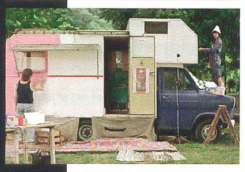
PANORAMA 14 **Fabeln vom Sehen und Hören**
BAL / SÜT / JUMURTA *von Semih Kaplanoglu*
17 **Her yer memleket degildir – Heimat ist nicht überall**
Anmerkungen zum neueren türkischen Filmschaffen

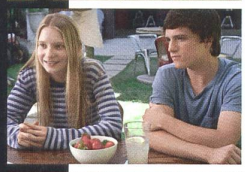
FILMFORUM 26 **Hausbesetzer-Epos**
ALLEIN MACHEN SIE DICH EIN *von Mischa Brutschin*

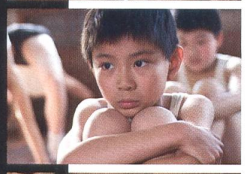
NEU IM KINO 28 **YOU WILL MEET A TALL DARK STRANGER** *von Woody Allen*
29 **THE ROAD** *von John Hillcoat*
30 **SOMMERVÖGEL** *von Paul Riniker*
31 **THE KIDS ARE ALL RIGHT** *von Lisa Cholodenko*
32 **MAO'S LAST DANCER** *von Bruce Beresford*
33 **EXIT THROUGH THE GIFT SHOP** *von Banksy*

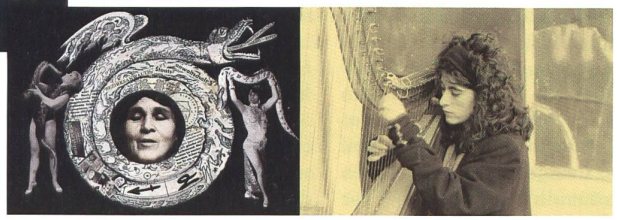
HOMMAGE 34 **Vom Spiel des Lebens und vom Spiel Film**
Isa Hesse-Rabinovitch oder die gestalterische Kraft der Phantasie

KOLUMNE 40 **Vampire sind unter uns!**
Von Christoph Henning









Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Erwin Schaar, Martin Girod, Michael Ranze, Frank Arnold, Johannes Binotto, Bettina Spoerri, Daniela Sannwald, Doris Senn, Sascha Lara Bleuler, Ursula Ganz-Blättler

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Trigon-Film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; Ascot Elite Entertainment, Mischa Brutschin, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Pathé Films, Zentralbibliothek, Zürich; Polyfilm Video, Wien

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2010 achtmal.
Jahresabonnement
CHF 69.– (inkl. MWST) /
Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

© 2010 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

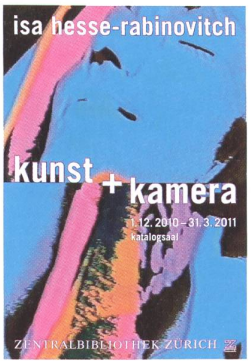
Stadt Winterthur

Suissimage

suissimage
Stiftung kollektive Rechte für Urheber
Fondation collective
Fondazione collettiva
Fundaziun collektiva

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



Sakari Kuosmanen und Kati Outinen in JUHA
Regie: Aki Kaurismäki

kunst + kamera: isa hesse-rabinovitch

Am 1. Dezember eröffnet die *Zentralbibliothek Zürich* im Katalogsaal eine Ausstellung zu Leben und Werk von *Isa Hesse-Rabinovitch*, einer der vielfältigsten und eigenwilligsten Schweizer Künstlerinnen der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie kam als Tochter des aus Russland immigrierten expressionistischen Künstlers Gregor Rabinovitch und der ebenfalls künstlerisch tätigen Stefanie von Bach am 19. Dezember 1917 in Zürich zur Welt, gestorben ist sie am 14. August 2003 in Küsnacht. Bekannt ist sie vor allem als Filmemacherin: In den siebziger Jahren, den Aufbruchjahren des neuen Schweizer Films, war sie, die mit fünfzig Jahren erst zu filmen begann, an vorderster Front dabei, nicht zuletzt mit ihrem Engagement für den Film von Frauen. Es fehlte ihr nicht an Kampfgeist. Selbst in ihrer jungen Ehe mit Heiner Hesse, dem Sohn von Hermann Hesse, mit drei kleinen Kindern, hat sie tatkräftig zum Familieneinkommen beigetragen: In den ersten Jahren arbeitete sie als Illustratorin unter anderem für die neugegründete Frauenzeitschrift «Annabelle», später reiste sie als Reporterin und Fotografin etwa für den «Tages-Anzeiger» und die «Swissair-Gazette» rund um die Welt, was ihrem ausgeprägten Drang nach Unabhängigkeit entsprach.

Vor fünf Jahren gelang Isa Hesse-Rabinovitchs Nachlass zusammen mit denjenigen ihrer Eltern als Schenkung in den Besitz der Zentralbibliothek Zürich. In der Ausstellung wird entlang ihrem Leben als Künstlerin in der Öffentlichkeit ihr vielseitiges Schaffen präsentiert. Neben zahlreichen Dokumenten zu ihrem filmischen Werk wird auch ihr weniger bekanntes Schaffen als Illustratorin und Fotografin sowie ihre Texte – vor allem in jungen Jahren hat sie dadaistisch anmutende Gedichte geschrieben – präsentiert.

Die Ausstellung wird von einer kleinen Vortragsreihe begleitet, in der am 13. Januar 2011 *Ursula Ganz-Blättler* über Isa Hesse-Rabinovitch als «Frau mit Filmkamera» spricht. Am 1. März hält *Anka Schmid* einen Vortrag mit dem Titel «Inspirationen des Lebens. Eine Annäherung in Biographie und Werk», und am 22. März ist *Annelies Ursin* mit dem Vortrag «Ungezähmte Talente. Arbeiten ohne Filmkamera» zu hören.

Im *Filmpodium Zürich* sind im Dezember die beiden langen Filme SIRENEN-EILAND (1981) und GEISTER UND GÄSTE – IN MEMORIAM GRAND HOTEL BRISSAGO (1989) von Isa Hesse-Rabinovitch zu sehen, begleitet von einer Reihe ihrer kurzen bis mittellangen Filme wie SCHLANGENZAUBER, JULIE FROM OHIO, SPIEGELEI und NOTIZEN ÜBER ANNEMIE FONTANA. Und selbstverständlich wird auch Anka Schmids Porträt ISA HESSE-RABINOVITCH – DAS GROSSE SPIEL FILM von 2009 zu sehen sein, das inzwischen auch auf DVD, angereichert mit einer Reihe von Kurzfilmen von Isa Hesse-Rabinovitch, erschienen ist.

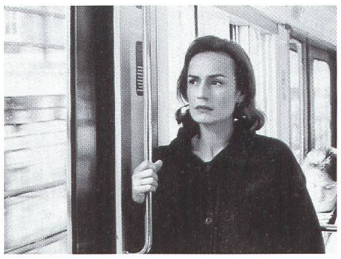
www.zb.uzh.ch, www.filmpodium.ch

Piano-Pam!

Der Schlusstag von «Piano-Pam», ein «Festival für neue Klaviermusik» im *Qbus* in Uster (19.–21. November) kann auch "reine" Cineasten begeistern: als Sonntagsmatineefilm (11 Uhr) ist PIANOMANIA von *Robert Cibis* und *Liliane Franck*, die herausragende Dokumentation über den Klavierstimmer Stefan Knüpfer, zu sehen. Am Abend (20.15 Uhr) begleitet der Pianist *Konrad Weiss* JUHA, *Aki Kaurismäkis* wundervolle Hommage in Schwarzweiss an das Stummfilmkino. Vorgängig sind

William Shimell und Juliette Binoche in COPIE CONFORME
Regie: Abbas Kiarostami

THE SOUND OF INSECTS
Regie: Peter Liechti



Sandrine Bonnaire in SECRET DÉFENSE
Regie: Jacques Rivette

Joan Fontaine und Louis Jourdan in LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN
Regie: Max Ophüls

international renommierte Pianisten aus dem Grenzbereich von Neuer Musik, Klassik, Jazz und improvisierter Musik zu hören und zu sehen: am Freitag das *Mondrian Ensemble* mit *Tamriko Kordzaia* und ab 22 Uhr *Aki Takase* und der Schlagzeuger *Lukas Niggli* im Duo; am Samstag *Dominik Blum* mit einem Nonstop-Rezital unter dem Titel «Klassiker» (20.30 Uhr) und ab 22 Uhr *Irene Schweizer* solo.

www.qtopia.ch, www.pam.nu

Abbas Kiarostami

«Auf unaufgeregte, gelassene, ja oft sogar heitere Weise erörtert das Kino von Abbas Kiarostami existenzielle Fragen mit der Beiläufigkeit einer Taxifahrt, eines Brotkaufs, eines Spazierganges durch einen Olivenhain. Abbas Kiarostami macht grosses Kino, das uns seine Grösse nicht aufdrängt.» (Anke Leweke in der November-Programmzeitschrift von Stadtkino Basel beziehungsweise Filmpodium Zürich). Im November startet COPIE CONFORME, der jüngste Film von Abbas Kiarostami, in den Schweizer Kinos. Anlässlich dieser Premiere ist dank der Kooperation von *Stadtkino* und *Filmpodium* in Basel und Zürich ein Grossteil des Werks des Iraners zu sehen, etwa WO IST DAS HAUS DES FREUNDES?, mit dem Kiarostami hierzulande bekannt wurde, und LE GOÛT DE LA CERISE – ein Mann auf der Suche nach seinem Totengräber. Immer wieder verknüpft Kiarostami seine Geschichten mit Reflexionen über das Filmemachen: etwa in UND DAS LEBEN GEHT WEITER, wo ein Filmemacher auf der Suche nach dem Hauptdarsteller seines vorherigen Films ein von einer Erdbebenkatastrophe betroffenes Gebiet durchforscht; in CLOSE-UP, wo ein Arbeitsloser sich bei einer wohlhabenden Familie als Filmregisseur Mohsen Makhmalbaf einnistet – ein Spiel um Realität und Fikion mit den realen Protagonisten; oder auch im humorvollen Film-im-Film-Drama AU TRAVERS DES OLIVIERS. Filme wie SHIRIN – eine «Hommage an die Frauen, das Publikum, das Kino» – und FIVE DEDICATED TO OZU – die Kamera beobachtet starr Details wie ein Stück Treibholz, Enten, Hunde, die Oberfläche eines Teichs in der Nacht – sind in ihrer formalen Strenge poetische Verdichtungen. Schön auch, dass mit einer Anzahl von Kurzfilmen, die sich alle um die Welt der Kinder drehen, in diesem Rahmen ein Teil des Frühwerks von Kiarostami gezeigt werden kann.

Abbas Kiarostami wird am Sonntag, dem 14. November, um 20 Uhr, im Stadtkino Basel und am Montag, dem 15. November, um 12 Uhr, im Filmpodium Zürich für ein längeres Autorengespräch zu Gast sein. Nicht verpassen!

www.stadtkino.ch, www.filmpodium.ch

Peter Liechti

«Mit spielerischer Leichtigkeit und hartnäckiger, konsequenter Arbeit folgt der Filmemacher Peter Liechti eigensinnig seinen künstlerischen Intentionen und setzt sie kompromisslos um.» Der 1951 in St. Gallen geborene Künstler – «Dokumentarist und Erzähler zugleich» – ist am 6. November mit dem *Kulturpreis der Stadt St. Gallen* ausgezeichnet worden. Das *Kinok*, das Cinema in der Lokremise, zeigt bis Ende November das filmische Gesamtwerk von Liechti, vom fünfzigminütigen Experimentalfilm SOMMERHÜGEL von 1984 bis zum jüngsten THE SOUND OF INSECTS – RECORD OF A MUMMIE von 2009, darunter etwa auch SIGNERS KOFFER und der Musikfilm HARDCORE CHAMBER MUSIC. Noch bis zum 14. November ist im Kunstmuseum in der Lokremise, dem Kulturlabor für die Kunst, auch eine Ausstellung zu Peter Liechti zu sehen.

www.kinok.ch

Sandrine Bonnaire

«Elle a été notre locomotive», meinte Maurice Pialat von *Sandrine Bonnaire* nach den Dreharbeiten von A NOS AMOURS (1983), in dem er die Fünfzehnjährige gleich für die Hauptrolle besetzte. Im November-Programm des *Xenix*, das unter dem Titel «Das Lächeln der Sandrine Bonnaire» der «Doppelgesichtigkeit» (Nicole Hess im Xenix-Programmheft) dieser Schauspielerin gilt, sind noch Filme wie der epische JEANNE LA PUCELLE von *Jacques Rivette*, QUELQUES JOURS AVEC MOI von *Claude Sautet*, der verstörende LA CÉRÉMONIE von *Claude Chabrol*, L'EMPREINTE von *Safy Nebbou*, MONSIEUR HIRE von *Patrice Leconte*, SECRET DÉFENSE von Jacques Rivette und in Schweizer Premiere EST – OUEST von *Régis Wargnier* und der märchenhafte JOUEUSE von *Caroline Bottaro* zu sehen.

www.xenix.ch

Jacques Demy

«Er hat ein filmisches Universum ganz eigener Prägung geschaffen, voll listiger Melodramatik, schwereloser Bilder und schwebender Musikalität.» Und «Jacques Demy hat mit LES PARAPLUIES DE CHERBOURG ein eigenes Genre begündet: dieser *film en chanté* ist strenggenommen weder ein Musical noch eine Filmoper ... sämtliche Dialoge werden gesungen, noch der prosaischste Gedankenaustausch ist in Musik gefasst.» (Gerhard Midding in Filmbulletin 5.97) Das *Stadtkino Basel* zeigt im November (fast) alle Kinofilme des 1990 verstorbenen grossen "Naiven" des Kinos, von LOLA mit der schönen Anouk Aimé bis zu TROIS PLACES POUR LE 26 von 1988 mit Yves Montand. Ergänzt wird das Programm mit frühen Kurzfilmen, darunter LA LUXURE, Demys Beitrag zum Episodenfilm LES SEPT PECHÉS CAPITAUX von 1961, und den beiden von seiner Lebensgefährtin *Agnès Varda* hergestellten Dokumentationen LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS und L'UNIVERS DE JACQUES DEMY.

www.stadtkino.ch

Lust und Laster

Das Berner *Kino Kunstmuseum* begleitet die Ausstellung «Lust und Laster. Die sieben Todsünden von Dürer bis Nauman» im Kunstmuseum Bern und im Zentrum Paul Klee (bis 20. 2.) mit Filmen zu den einzelnen Todsünden. Im November wird mit dem Dokumentarfilm LET'S MAKE MONEY von *Erwin Wagenhofer* Avaritia, die Gier oder der Geiz, und mit dem wunderschönen Melodram LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN von *Max Ophüls* Acedia, die Trägheit des Herzens, thematisiert.

www.kinokunstmuseum.ch

Kurzfilmtage Winterthur

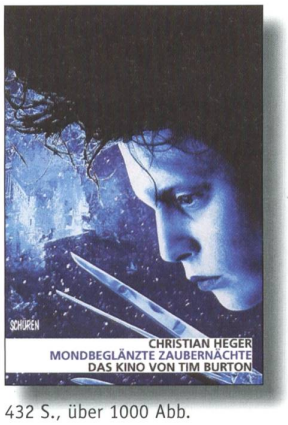
Der internationale Wettbewerb der 14. *Kurzfilmtage Winterthur* (10.–14. November) wird von 38 Filmen, CHurzfilm, der Schweizer Wettbewerb, von 21 Filmen bestritten. Im Spezialprogramm «Moving Art» sind Videos und Kurzfilme von Künstlern zu sehen, etwa von *Pipilotti Rist*, *Peter Greenaway* oder *Apichatpong Weerasethakul*, von Found-Footage-Artisten wie *Matthias Müller* oder *Stefan Demming* und Experimentelles, das, wie THE SUBCONCIOUS ART OF GRAFFITI REMOVAL von *Matt McCormick* und THE HAIRY HORROR von *George Kuchar*, mit Realität und Fiktion spielt. Das Kunsthaus

Woody Allen | Abbas Kiarostami
16. November–31. Dezember 2010
im Filmpodium Zürich

Stadt Zürich
Kultur

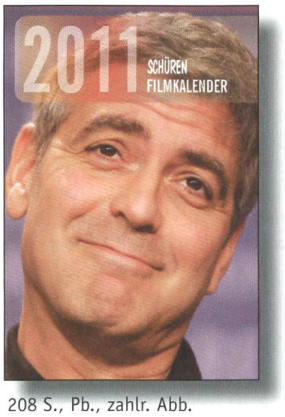
www.filmpodium.ch

Kino lesen!



432 S., über 1000 Abb.
€ 34,- /SFr 53,90 UVP
ISBN 978-3-89472-554-9

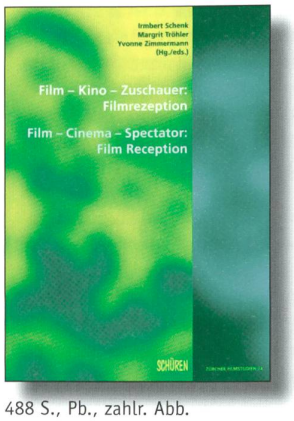
Tim Burton, der Mann mit der zerzausten Lockenfrisur, den schwarzen Künstler-Outfits und der blauen Sonnenbrille dreht Filme, die zum Träumen einladen. Hier findet sich alles über Tim Burton: die großen Spielfilm Projekte sowie seine Arbeiten als Produzent, Darsteller, Zeichner, Fotograf und Multimedia-Designer.



208 S., Pb., zahlr. Abb.
€ 9,90/SFr 17,50 UVP
ISBN 978-3-89472-030-8
Mit Fadenheftung und vielen farbigen Fotos

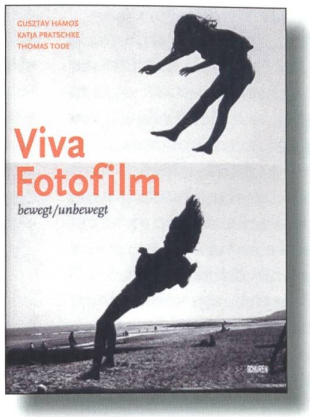
Daten, Fakten, Augenblicke – Das Kinojahr im Taschenformat

„Ein idealer Taschenkalender für Cineasten!"
Salzburger Woche



488 S., Pb., zahlr. Abb.
€ 29,90/SFr 47,90 UVP
ISBN 978-3-89472-524-2

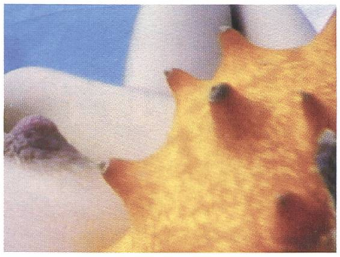
Seit den 1990er Jahren werden in der Filmwissenschaft zunehmend Fragen nach den Zuschauern und ihrer Nutzung von Film und Kino aufgeworfen. Die vorliegende Anthologie versammelt erstmals für den deutschen Sprachraum eine breite, internationale Palette solcher Forschungsansätze quer durch die Filmgeschichte und verschiedene Kulturen.



368 S., 698 Abb.,
davon 133 in Farbe
€ 29,90/SFr 49,90
ISBN 978-3-89472-679-9

Das Buch dokumentiert einen neu intensivierten Diskurs zum Stillbild im kinematografischen Kontext, zwischen Experimental-, Animations-, Dokumentar- und Erzählkino, zwischen Film, Fotografie und Medienkunst. Der Fotofilm siedelt in diesen Zwischenräumen, an den Schwellen, zwischen den Künsten.

SCHÜREN www.schueren-verlag.de



PICKELPORNO
Regie: Pipilotti Rist

VERGLEICH ÜBER EIN DRITTES
von Harun Farocki
(© Harun Farocki Filmproduktion)

Zürich stellt Zeitgenössisches aus seiner Videosammlung vor. Der israelische Video- und Tonkünstler *Ran Slavin* ist mit einer Masterclass, einer Live-Performance und seinem Experimentalthriller THE INSOMNIAC CITY CYCLES, einer "Begegnung" von Tel Aviv und Shanghai, präsent. Ein weiteres Spezialprogramm gilt filmenden Fotografen wie *Rob Gnant*, *Jakob Tuggener*, *Rudy Burckhardt*, *Robert Frank* und *Kurt Blum* – und dem Fotokünstler *Mark Morrisroe* (1959–1989), der mit seinem NYMPH-O-MANIAC zur New Yorker Underground-Filmszene gehörte, aus der weitere Beispiele zu sehen sind. Der Länderfokus gilt Zentralasien, insbesondere der Kurzfilmproduktion in *Kirgisien* und *Usbekistan*. Im Spezialprogramm «Das Tier und wir» geht es um Vögel, Affen, Wölfe, Motten, Pudel und andere Hunde und in *Peter Kubelkas* Experimentalfilm UNSERE AFRIKAREISE um die Tierwelt des schwarzen Kontinents. Das Berner *Lichtspiel* hat für dieses Programm einen Block mit Wochenschauberichten, skurrilen Trickfilmen, Experimentalfilmen und Musikclips zusammengestellt.

Und selbstverständlich gibt es Filmgespräche, einen Producer's Day, den Schweizer Filmschulentag, die Trash-Night, Kurze für Kleine und Live Lounge Music.

www.kurzfilmtage.ch

Harun Farocki

Das *Kunsthaus Bregenz* stellt unter dem Titel «Weiche Montagen» noch bis 9. Januar 2011 in einer Überblicksausstellung das Werk des Filmemachers Harun Farocki vor. In seinen Filmen und Video-Installationen beschäftigt sich Farocki immer wieder mit dem Verhältnis von Technik und Krieg, mit Überwachung, Simulation und dem Verhältnis von Auge und Maschine. Unter anderem ist in Bregenz die Arbeit «Deep Play» zu sehen: auf zwölf Projektionsflächen wird der Besucher mit unterschiedlichsten Blicken auf das Fussball-WM-Endspiel von 2006 konfrontiert, neben den Aufnahmen der Fernsehkameras auch computergenerierte Abstraktionen des Spielverlaufs oder Vektormessungen der Spieler. Die Installation ist eine Verführung zum genauen Hinsehen - wie es das gesamte Werk von Farocki ist.

Das *Filmforum Bregenz* zeigt begleitend zur Ausstellung im Metrokino eine von Farocki zusammengestellte Werkschau.

www.kunsthaus-bregenz.at

The Big Sleep

Tony Curtis

3. 6. 1925–29. 9. 2010

«Sich selbst nicht ernster als nötig zu nehmen, war das Spiel, das er am geschicktesten beherrschte. Und das beruhte wie bei allen grossen Komödianten vor allem auf Timing.»

Michael Althen in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30. 9. 2010

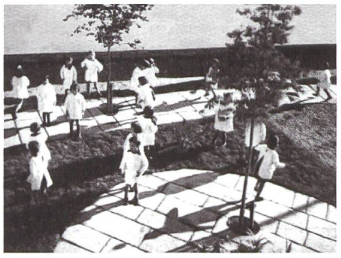
Arthur Penn

27. 9. 1922–28. 9. 2010

«Arthur Penn ist ein Regisseur, der uns oft eine Sichtweise geboten hat, die von der offiziellen Kultur abweicht. BONNIE AND CLYDE war der erste amerikanische Film, der unsere verschreckte, von Vietnam verstörte Psyche ergründete, der die gewalttätigen Gespenster zeigte, die die Traumlandschaft der Nation bewohnten. Der Film hatte den inneren Rhythmus des Landes erfasst.»

Jerome Charyn in «Movieland. Hollywood und die grosse amerikanische Traumkultur», Hildesheim, Claassen, 1993

Uncertain Eye
David Claerbout



KINDERGARTEN
ANTONIO SANT'ELIA, 1932

LONG GOODBYE

Wer beständig auf seine Armbanduhr schaut, um mit dem Verschwinden der Zeit Schritt zu halten, dem kann die Präsentation von Videos des Belgiers *David Claerbout* in der *Münchner Pinakothek der Moderne* nicht empfohlen werden. Claerbout (*1969) ist ein visueller Fanatiker der Zeitdehnung, des kontemplativen Erlebens des Vergehens. Er wird in relativ kurzer Zeit schon zum zweiten Mal in einer bedeutenden Münchner Institution vorgestellt, nachdem er 2004 im Kunstbau des Lenbachhauses in der Szene reüssierte. Zwei neu erworbene Arbeiten sind der Anlass für die Ausstellung mit drei aktuellen farbigen Videos und zwei frühen Schwarzweiss-Tapes.

Der modisch schnelle Verschnitt von Handlungen, den viele Filmemacher praktizieren, um Bedeutungsvolles zu imaginieren, der wurde ja schon einmal in den späten sechziger Jahren von Jean-Marie Straub konterkariert, als er Bild und Wort so getragen inszenierte, dass ihm Unvermögen vorgeworfen wurde. In *der* Hinsicht hat es ein Videokünstler einfacher, weil seine Produkte meist auf ein Publikum treffen, das vom statischen Bild herkommt. Videos wie die von Claerbout werden mehr der bildenden Kunst zugeordnet. Ihre Ziele oder ihre Stärke sollen sich darin erweisen, dass sie keine ausformulierten Erzählungen ins Bild setzen, sondern dem Faktor Zeit, Symbolen, formalen Impressionen eine Gestaltung in Bewegung angedeihen lassen. Claerbout drückt es so aus: «In meinen Arbeiten ist das Erwartungsmuster gestört. Der Zuschauer ist da, und er ist darauf konditioniert, Erwartungen zu haben. Werden diese im weiteren Verlauf nicht erfüllt, fallen sie ins Leere und die daraus resultierende "Ereignislosigkeit" fühlt sich wie ein Versagen an. Jeder Erwartung wohnt auch eine Täuschung inne. Filmische Erlösung wird vermieden und ein erzählerischer Strang kommt nicht zustande.»

Das ist besonders gut in KINDERGARTEN ANTONIO SANT'ELIA, 1932 (1998) zu beobachten. Claerbout hat ein historisches Foto spielender, in weisse Kittel gekleideter Kinder mit Aufnahmen von zwei jungen Bäumen, deren Blätter sich leicht im Wind bewegen, kombiniert. Das statisch festgehaltene Moment der Bewegung der Kinder wird durch die trickvoll montierten Bäume mit einer Erwartungshaltung aufgeladen, die aber ständig düpiert wird und trotzdem den Blick fesselt. Dieses Gefühl, Zeit so auszukosten, mag auch ein unterschwelliger Widerstand gegen den Tod sein, der absoluten Zeitlosigkeit.

Darauf können auch die zerdehnten Bewegungen in LONG GOODBYE (2007) verweisen, wenn eine Frau mittleren Alters auf der Terrasse eines südländischen Landsitzes Kaffee serviert und dann zum Abschied zu winken beginnt. Alle Handlungen sind so extrem verlangsamt, dass sie fast zum Stillstand kommen. Wieder in einer trickreichen Montage werden die über die Hausfront wandernden Schatten der Bäume, was mehrere Stunden umfasst, zu Bewegungen von wenigen Minuten komprimiert. So wird uns mit den zwei gegeneinander gesetzten Zeitebenen Existenzielles vermittelt. Eine rückwärts fahrende Kamera als zusätzliche Bewegung verstärkt dieses Moment.

Festzuhalten wäre, dass die neuesten Videos (SUNRISE oder RIVERSIDE) sich mehr an Handlungsdetails orientieren, was aber nicht unbedingt die ästhetische Erkenntnis über unsere Existenz befördert.

Erwin Schaar

Pinakothek der Moderne, München. Bis 9. 1. 2011
www.pinakothek.de

EIN FILM VON GITTA GSELL

[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 diversitad da la creaziun culturala en Svizra

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR idée suisse

Keisuke Kinoshita
Wiedersehen dank einer DVD-Edition

CARMEN KEHRT HEIM
(KARUMEN KOKYO NI KAERU)

CARMENS REINE LIEBE
(KARUMEN JUNJOSU)

EINE UNSTERBLICHE LIEBE
(EIEN NO HITO)

DER FLUSS FUEFUKI
(FUEFUKIGAWA)

Unsere nur punktuellen Kenntnisse des Filmschaffens in Japan lassen uns, angesichts seiner enormen Breite, japanische Filme zumeist unter dem Autorengesichtspunkt einordnen. Das einheimische Publikum dürfte in ihnen mindestens so sehr Beispiele bestimmter Genres erblicken und Variationen auf deren Codes. Bei einem Studio wie *Shochiku* wäre zudem die prägende Kraft des Produzenten zu berücksichtigen, da diese Firma unter ihrem langjährigen Chef *Shido Kiro* einen eigentlichen «Studiostil» entwickelt hat.

Nachdem das europäische Publikum in den siebziger Jahren Yasujiro Ozu für sich entdeckt und ihn als dritten "Säulenheiligen" des japanischen Kinos neben Mizoguchi und Kurosawa etabliert hatte, unternahm es David Streiff am Festival von Locarno, mit Retrospektiven zu Mikio Naruse (1983) und Keisuke Kinoshita (1986) unseren Blick auf die japanische Kinematographie weiter zu öffnen. Dennoch ist Kinoshita bei uns seither keineswegs zu einer festen Repertoiregrösse geworden. Umso erfreulicher ist die Gelegenheit zur Wiederbegegnung dank einer fünfteiligen Werkausgabe des Wiener DVD-Labels Polyfilm Video.

Keisuke Kinoshita (1912–1998) durchlief bei Shochiku die traditionelle Lehrzeit: Er begann als Kameraassistent, wurde Regieassistent (etwa bei Yasujiro Shimazu), schrieb Drehbücher und avancierte schliesslich 1943 zum Regisseur. Bis 1964 blieb Kinoshita bei der Shochiku und drehte insgesamt 42 Filme, den wichtigsten Teil seines Werkes. Trotz dieser starken Verankerung im Studiosystem mag es angehen, Kinoshita primär als Autorenfilmer zu würdigen, da er die Drehbücher zu seinen Filmen jeweils selbst schrieb und seinen festen Mitarbeiterstab hatte; dazu gehörten vor allem der Kameramann *Hiroshi Kusuda* und der Filmmusiker *Chuji Kinoshita*, der Schwager und der Bruder des Regisseurs.

Die DVD-Werkauswahl widerspiegelt etwas von der Breite von Kinoshitas Schaffen: Neben zwei musikalischen Komödien aus dem Nachkriegsjapan stehen zwei zeitgenössische Tragödien und eine Familienchronik aus dem 16. Jahrhundert. Während CARMEN KEHRT HEIM (KARUMEN KOKYO NI KAERU, 1951) den Stadt-Land-Gegensatz noch in eher versöhnlichen Farben schildert und ihn als Kulisse für eine gleichermassen distanzierte Schilderung von forciertem Traditionalismus und naiver Anpassung an die neue, verwestlichte "Kultur" nutzt, schlägt schon im Folgefilm CARMENS REINE LIEBE (KARUMEN JUNJOSU, 1952) der Ton um in eine bitterböse Satire: Dieser «schräge» Film im wahrsten Sinn des Wortes – Kusuda experimentiert ständig mit schrägen Kameraperspektiven – nimmt den modernistischen Künstler ebenso aufs Korn wie die Generalswitwe, die ihren Wahlkampf mit wertkonservativen Phrasen betreibt.

Der kritische Blick auf die sich verändernde japanische Gesellschaft findet sich in anderer Beleuchtung wieder in EINE JAPANISCHE TRAGÖDIE (NIHON NO HIGEKI, 1953), der Geschichte einer Witwe, die ihren Sohn und ihre Tochter aufzieht, indem sie zuerst als Händlerin auf dem Schwarzmarkt, dann als Serviererin in einem Hotel arbeitet. Die Kinder sehen jedoch nur ihre eigenen Probleme und ihr eigenes Fortkommen, so dass die Mutter am Ende vor einen einfahrenden Zug springt. Durch eingeblendete Wochenschauaufnahmen und Zeitungsschlagzeilen verdeutlicht Kinoshita seine in den Anfangstiteln geäusserte These, dass es sich nicht um ein Einzelschicksal, sondern um eine typische Zeiterscheinung handelt.

Ähnliche Relevanz strebt EINE UNSTERBLICHE LIEBE (EIEN NO HITO, 1961) an, eine Familiengeschichte vom Lande, die sich über dreissig Jahre, von 1932 bis 1961, erstreckt. Zu Beginn ist der Grossgrundbesitzer noch zugleich Dorfvorsteher und so allmächtig im Dorf, dass die Heldin, deren Verlobter im Militär ist, nach der Vergewaltigung durch den Sohn des Vorstehers sich in die Heirat mit ihrem Vergewaltiger fügen muss. Nach dreissig Jahren Hassehe jedoch haben sich die Verhältnisse gewandelt. Der Sohn des einstigen Verlobten entflieht mit der Tochter der Heldin dem Dorf, und sie leben nun jene Liebesbeziehung, die ihren Eltern versagt blieb. Der alt gewordene Vergewaltiger ist vereinsamt, nicht nur durch die Flucht der Tochter, sondern auch durch den Selbstmord des älteren Sohns und den Weggang des jüngeren; dieser hat sich der erstarkenden Linken angeschlossen und demonstriert gegen den japanisch-amerikanischen Sicherheitspakt.

Selbst im historischen Gewand der über mehrere Generationen gespannten Familiengeschichte DER FLUSS FUEFUKI (FUEFUKIGAWA, 1960) meint Kinoshita unverkennbar die Gegenwart. Der Film wird stukturiert durch präzise benannte und datierte Schlachten, neun sind es von 1521 bis 1582, in die Mitglieder der Bauernfamilie verwickelt sind. Immer, ob bei Siegen oder Niederlagen ihrer Herren, sind sie letztlich die Leidtragenden, doch immer wieder lassen sich die jungen Männer von der Aussicht auf Ruhm und Gewinn in die mörderische Falle locken.

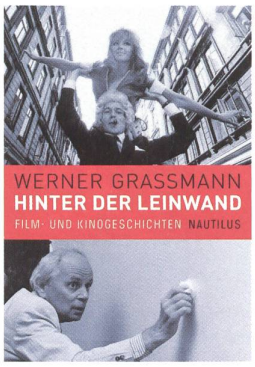
Kinoshita soll einmal gesagt haben, es interessiere ihn nicht, einen Film zu drehen, der – von anderen oder ihm selbst – schon einmal gemacht wurde. Tatsächlich spürt man, wie er in jedem Film etwas Neues wagt, manchmal bis hart an die Grenze des Experimentellen. Selbst in CARMENS REINE LIEBE verändert er nicht nur radikal den Ton und die Optik, er erlaubt sich sogar, Bizets Musik für ein modernes Musical zu adaptieren. In EINE JAPANISCHE TRAGÖDIE versucht er, das Dokumentarmaterial zu integrieren, indem er die Spielszenen, insbesondere die Rückblenden, möglichst kontrastarm drehen lässt, um ihnen einen pseudo-dokumentarischen Anstrich zu geben. Den historischen Film DER FLUSS FUEFUKI verfremdet er, indem er das schwarzweiss gedrehte Bildmaterial mit völlig unnaturalistisch gesetzten Farbflecken versieht. In EINE UNSTERBLICHE LIEBE irritieren erst einmal die Flamencoklänge einer Gitarre, doch integriert sich diese Musik, sobald das Geräusch von Castagnetten die Bilder punktiert und zum Beispiel in das Klappern der japanischen Holzschuhe übergeht.

Der Radikalität der Auseinandersetzung Kinoshitas mit seiner Zeit entspricht so die unkonventionelle Formsuche. Die DVD-Edition macht deshalb neugierig auf mehr von diesem eigenwilligen Regisseur, zumal zwei der berühmtesten Titel (noch?) fehlen: Die im Kabuki-Theaterstil inszenierte Erstverfilmung der «Ballade von Narayama» (NARAYAMA BUSHIKO, 1958) und VIERUNDZWANZIG AUGEN (NIJUSHI NO HITOMI, 1954), das Melodram, das halb Japan zum Weinen gebracht haben soll. Der japanischen Klassikeredition von Polyfilm Video ist schon deshalb Erfolg zu wünschen, damit weitere Titel folgen. Ein breiteres Angebot dürfte es uns auch erlauben, andere Kontexte als den rein auf einen Autor konzentrierten Werkzusammenhang zu würdigen.

Martin Girod

aus der Reihe «Japanische Meisterregisseure»
Vertrieb: Polyfilm Video

Es war einmal



Cineasten sagt man nach, dass sie besonders eingeschworene Liebhaber des Objekts ihrer Begierde seien und ihre angebetete Kunst auch gegen das wirkliche Leben verteidigen. *Werner Grassmann* hat mit seinen Film- und Kinogeschichten versucht, die Realität des Daseins mit den Emanationen des Cinephilen zu verbinden und daraus eine Lebens-, Zeit- und Kulturgeschichte zu konstruieren. Der 1926 in Hamburg geborene Grassmann, dessen Lebenslauf in jungen Jahren durch die verbrecherische und dann zusammenbrechende deutsche Politik geprägt wurde, hat nach 1945 als Filmkritiker, Fernsehpressechef, Radioreporter, Regisseur, Darsteller, Produzent reüssiert; er wurde dann vor allem durch die Gründung des Hamburger Kinos Abaton eine feste Grösse im deutschen Filmgeschehen. Das 1970 in einer ehemaligen Garage etablierte Programmkino war neben dem Cinema Ostertor in Bremen eines der ersten seiner Art in der Bundesrepublik. Es hat durch seine Programmpolitik, die sich auch für den experimentellen Film oder, wie er zur damaligen Zeit genannt wurde, Undergroundfilm verdient gemacht.

Die farbige Vita Grassmanns, der vielfach für seine Aktivitäten mit Medaillen und Mitgliedschaften geehrt wurde, bildet die nahrhafte Grundlage für die Erzählungen, die dann allzu oft in anekdotenreiche Berichte abgleiten.

Werner Grassmann ist ein humorvoller und lustiger Zeitgenosse, der die Jahre der Gründerzeit der Bundesrepublik zwar prägnant für seine Jahrgänge und vielleicht zehn- bis fünfzehn Jahre später Geborenen zu vermitteln weiss, sie aber für jüngere und junge Jahrgänge, die eher rudimentäre Kenntnisse über Hintergründe und Protagonisten der Zeit haben, absurd erscheinen lässt.

Wenn heute riesige Flachbildschirme oder auch Beamer in den Wohnzimmern stehen, mit denen die Filmgeschichte im kleinen Kreis vermittelt werden kann, dann ist es fast bemitleidenswert, wie in den Jahren nach 1945 die Deutschen sich über lange Zeit hinweg an die filmischen Glanzleistungen anderer Länder, die ihnen vorenthalten wurden, herantasteten. Grassmann hat mit dem auch von ihm gegründeten Vorläufer des Abaton, dem 1953 eröffneten Studio1 versucht, die Auseinandersetzung mit Filmkunst zu fördern und, nachdem er seine vielfältigen Medienberufe durchlaufen hatte, als Mitbegründer der Hamburger Filmcoop eine Bewegung ausgelöst, deren ästhetische Ergebnisse als alternatives Kino auch grenzüberschreitend wichtig wurden, wenn man an Namen wie Helmut Herbst (DIE UNTERDRÜCKUNG DER FRAU IST VOR ALLEM AN DEM VERHALTEN DER FRAUEN SELBST ZU ERKENNEN), Hellmuth Costard (BESONDERS WERTVOLL; FUSSBALL WIE NOCH NIE) oder Thomas Struck (HANS IM GLÜCK) denkt, deren Mitproduzent und Förderer Grassmann war. Nicht zu vergessen VON DER REVOLTE ZUR REVOLUTION und ROTE FAHNEN SIEHT MAN BESSER. Sie waren unter vielen anderen ein nennenswerter Beitrag aus Hamburg zur 68er Bewegung. Und was andere Kinos nicht spielten, die frühen Werke von Fassbinder und Herzog und später die von Levy, sie wurden vom Abaton in die Diskussion gebracht.

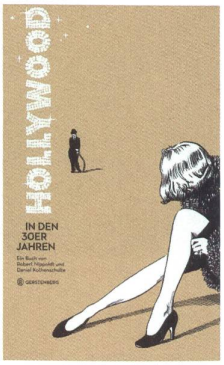
Fazit: Wenn Grassmann seine erfolgreiche Programmpolitik so stringent erzählt hätte wie er gehandelt hat, wäre das Buch auch für die junge Generation lesenswert geworden.

Erwin Schaar

Werner Grassmann: Hinter der Leinwand. Film und Kinogeschichten. Mit einem Vorwort von Michael Töteberg. Hamburg, Edition Nautilus, 2010, 281 S. mit Abb., Fr. 29.90, € 16.90

Hollywood in den 30er Jahren

Goldener Band zum «Goldenen Zeitalter»



Die dreissiger Jahre gelten vielen Cineasten als das reichste, als das schillerndste Jahrzehnt des Hollywood-Kinos, als das «Goldene Zeitalter». Es reicht von den ruppigen, flott erzählten Gangsterfilmen der Warner-Brothers bis zum phantasievollen Horror der Universal, von der funkelnden Eleganz der Paramount bis zum stargespickten Glamour der MGM. Kurz zuvor war der Ton erfunden worden, die Farbe von Technicolor liess auch nicht mehr lange auf sich warten. Nicht zu vergessen die Pre-Code-Ära mit ihren frechen und freizügigen Filmen – damals, am Vorabend des Zweiten Weltkrieges, schien noch alles möglich, war das Studiosystem noch intakt.

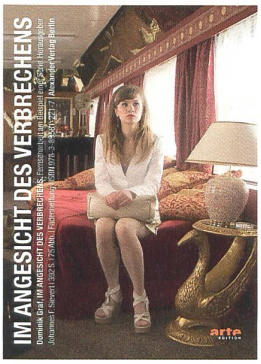
Nun haben der Grafiker *Robert Nippoldt* und der Filmjournalist *Daniel Kothenschulte* das Hollywood der dreissiger Jahren wieder aufleben lassen – in einem wunderschönen Buch, das die Faszination dieser Zeit nicht nur behauptet, sondern auch sinnlich nachempfindet. Die gezeichneten langen Beine von Marlene Dietrich heben sich wie ein Blickfang vom goldfarbenen Einband ab, ihr vom Leser abgewandter Blick scheint Charlie Chaplin zu gelten, der sich in der Ferne auf seinen Stock stützt. Gleich die ersten vier Doppelseiten fangen den Zauber Hollywoods ein: Suchlichter, die sich im Himmel verlieren, Menschen, die vor einem Kino auf die Stars warten, Fotografen, die nach Schnappschüssen gieren, schliesslich der Blick in das Innere eines Kinos: Vorhang auf, Film (oder besser: Buch) ab. Schon das Inhaltsverzeichnis ist mit Zeichnungen von Stars und Filmfiguren oder symbolhaft verschlüsselten Sachverhalten, zum Beispiel Handschellen für die Zensur, an Originalität nicht zu überbieten. Nippoldts liebevolle, zumeist zweifarbig unterlegte Zeichnungen gehen auf Fotos zurück, die der Leser unter Umständen schon kennt. Im Folgenden porträtiert Daniel Kothenschulte in seinen angenehm und flüssig geschriebenen, kenntnisreichen Texten Leinwandlegenden von Buster Keaton bis James Stewart, von Mae West bis Katharine Hepburn. Er stellt aber auch Studiomogule wie Louis B. Mayer, Regisseure, Drehbuchautoren, Kameramänner und Trickspezialisten vor. Dabei kann es bei so einem aufwendig gemachten Buch nicht um Vollständigkeit gehen. Zugegeben: Man hätte sich gern eigene Kapitel über Howard Hawks oder William Wyler, Carole Lombard oder Laurel/Hardy gewünscht. Was Nippoldt und Kothenschulte aber wichtiger ist, ist das Typische, das sich an einem Autor wie Ben Hecht oder einem Kameramann wie William H. Daniels festmachen lässt. Sie stehen stellvertretend für ihre Profession. Die Auswahl ist von den Interessen Kothenschultes geprägt: Einen Regisseur wie Frank Borzage, diesen grossen Romantiker des Hollywood-Kinos, hätte manch anderer Autor wohl schlichtweg übersehen.

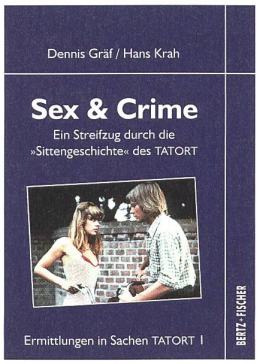
Nippold überrascht den Leser auch immer wieder mit hübschen kleinen Ideen. So ziehen sich liebevoll gezeichnete Stars, etwa einen Zentimeter hoch, durch den Text – immer dann, wenn von ihnen die Rede ist. Wer hätte gedacht, dass sich Jean Harlow Muttermale aufmalen liess, die – Pfeile zeigen es auf Seite 57 an – von Film zu Film wanderten? Maskenbilder Jack Pierce läuft mit einer Galerie seiner Schöpfungen auf, und dann springt mit Technicolor das Rot ins Buch, von der fast schon psychedelischen Farbdoppelseite zu THE WIZARD OF OZ ganz zu schweigen.

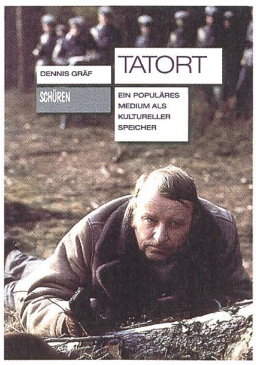
Michael Ranze

Daniel Kothenschulte, Robert Nippoldt: Hollywood in den 30er Jahren. Hildesheim, Gerstenberg Verlag, 2010. 160 S., Fr. 62.90, €39.95

Kriminelles oder Kino im Fernsehen







Wenn man in den letzten Jahren immer wieder hören kann, dass das serielle Fernsehen das aufregendere Kino sei und auch Filmzeitschriften dessen herausragende Beispiele (wie die Serien «Lost» und «The Wire») würdigen, dann ist dabei eigentlich nur von US-amerikanischen Serien die Rede, vorzugsweise solchen, die für den Bezahlfernsehsender HBO entstanden sind. Das einzige deutsche Produkt, das hier mitverhandelt wurde, war die ZDF-Serie «KDD – Kriminaldauerdienst», deren dritte Staffel in diesem Jahr ausgestrahlt wurde, die aber angesichts schwacher Zuschauerresonanz keine Weiterführung erfahren wird. Da halfen auch Kritikerhymnen und Fernsehpreise nichts.

Was «KDD» von anderen Fernsehserien unterscheidet (und was sie mit den eingangs genannten US-Serien gemeinsam hat), ist die «horizontale Erzählweise». Damit ist gemeint, dass Handlungsstränge nicht am Ende einer Folge auserzählt sind, sonder sich vielmehr über mehrere Folgen, gar über eine ganze Staffel oder sogar über die gesamte Serie erstrecken können. Das bietet den Machern eine grössere Freiheit des Erzählens, sie können grössere Bögen entwickeln – und damit auch die Zuschauer an die Serie binden. Erscheinen dem Zuschauer die Verwicklungen allerdings zu komplex, fühlt er sich durch die knappen Off-Texte zu Beginn einer jeden Folge nicht ausreichend in diese eingeweiht und verzichtet deshalb auf das wöchentliche Einschalten der Serie, ist das Konzept nicht aufgegangen. Immerhin: dank Internet (die TV-Sender bieten Serien dort oft eine Woche lang zum kostenlosen Sehen an, auf zahlreichen Websites sind auch ältere Folgen zugänglich) und DVD ist es manchen Serien gelungen, trotz frühzeitiger Absetzung durch die Sender eine solide Fanbasis aufzubauen.

In derselben Tradition wie «KDD» steht auch die von Dominik Graf inszenierte zehnteilige Serie «Im Angesicht des Verbrechens», die die ARD seit Ende Oktober ausstrahlt. Ihre Premiere hatte sie im Februar bei den Filmfestspielen in Berlin als durchaus kinogerechtes Ereignis, eine Ehre, die zuvor etwa Fassbinders «Berlin Alexanderplatz», der «Heimat»-Trilogie von Edgar Reitz oder jüngst in Cannes «Carlos» von Olivier Assayas zuteil wurde.

Das zur Ausstrahlung in der ARD erschienene Buch «Dominik Graf. Im Angesicht des Verbrechens. Fernseharbeit am Beispiel einer Serie» geht dabei mehr ins Detail, als man es von solchen Begleitbüchern gewohnt ist. Der Autor *Johannes Sievert* (der sich von Dominik Graf bei seiner Ausbildung an der Kölner ifs unterrichten liess und ihm später bei verschiedenen Produktionen assistierte) protokolliert die Arbeit an der Serie, von der Idee bis zur Fertigstellung, durch Gespräche. Im ersten Teil, auf gut 200 Seiten, führt er sie mit Dominik Graf, im zweiten, auf knapp 100 Seiten, mit neun weiteren Beteiligten, darunter dem Autor Rolf Basedow und den verantwortlichen Redakteuren. Die Gespräche entstanden sowohl vor, während als auch nach dem Dreh und lassen dadurch die Entwicklung des Projektes nachverfolgen – einschliesslich dramatischer Zwischenfälle wie dem Abbruch der Dreharbeiten um 3 Uhr nachts durch die Gewerbeaufsicht. Dass das Buch den Namen des Regisseurs im Titel trägt, ist gerechtfertigt, wird doch Graf in den ersten beiden Kapiteln zu seinem Werdegang befragt, später werden auch immer wieder Parallelen zu seinem Werk gezogen und Rückgriffe gemacht, vor allem wenn es um das Erzählen im Kriminalfilm geht. Seinem im Vorwort geäusserten Anspruch, einen «Werkstattbericht, bei dem es um die Kunst, das Handwerk und den Prozess des Filmemachens geht, ein *Hands-on Manual*, das Regisseuren, Schauspielern, Studenten, allen Filminteressierten und Filmliebhabern einen Blick über die Schulter auf Dominik Grafs Arbeitsweise gestatten soll» zu bieten, wird der Band vollauf gerecht.

«Wer etwas über den Zustand des Landes erfahren will, schaltet den "Tatort" ein» konstatierte 2007 die Zeitschrift «du» in einem Themenheft. Unzweifelhaft ist er eine Institution im deutschen Fernsehen, der sonntägliche «Tatort»-Krimi (für den auch Dominik Graf einige preisgekrönte Folgen inszeniert hat), derzeit im 39. Jahr mit über 760 Folgen. Seit dem Erscheinen eines dickleibigen Sammelbandes sind bereits zehn Jahre vergangen, jetzt legt ein Verfasser gleich zwei Bücher zum Thema vor. Bei «Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher» handelt es sich um die Dissertation von *Dennis Gräf*, bei «Sex & Crime. Ein Streifzug durch die "Sittengeschichte" des "Tatort"», die Gräf gemeinsam mit seinem Passauer Kollegen *Hans Krah* verfasst hat, um die konzentrierte Darstellung eines Teilaspektes. Als «Tatort»-interessierter Leser tut man gut daran, die Lektüre mit dem schmalen Bändchen zu beginnen. Hier wird anhand einer Vielzahl ausgewählter «Tatort»-Folgen die Darstellung von Sexualität untersucht, wobei die Verfasser eine spezifische Ausprägung und Veränderung je nach Jahrzehnt konstatieren, in dem die Filme produziert wurden. Das sieht grob gesagt so aus, dass in den siebziger Jahren wiederholt fremdgegangen wurde (nicht nur im berühmten «Tatort» «Reifezeugnis» von Wolfgang Petersen mit Nastassja Kinski), in den achtziger Jahren eine gelockerte Sexualmoral Sex als «Rückzugsort vor der brutalen Gesellschaft» etablierte, in den Neunzigern sich wiederholt «die Prostitution als Hort internationaler Kriminalität» erwies, während im neuen Jahrtausend verschiedenste Formen von pervertiertem Sex gezeigt werden.

Ist dieser Band gut lesbar, so muss man sich bei Gräfs Dissertation schon durch die Tiefen akademischer Begrifflichkeit quälen – man liest ihn am besten in kleineren Portionen. Gräf beginnt seine Darstellung hier mit zwei Vorläufern, der (naheliegenden) Fernsehreihe «Stahlnetz» (1958–1968) und der (nicht so naheliegenden) Kinoserie der «Edgar Wallace-Filme» (deren zunehmende Sexualisierung sich später auch im «Tatort» niederschlägt). Anhand der Kategorie «Moral» und «Ordnung» wird auch hier ein Stück bundesrepublikanischer Nachkriegsgeschichte analysiert und ein «deutlicher ästhetischer und paradigmatischer Bruch» zwischen dem «Tatort» der siebziger und dem der achtziger Jahre diagnostiziert. Die beiden knapperen Schlusskapitel gelten den Entwicklungen nach den achtziger Jahren und einem Ausblick aufs 21. Jahrhundert. Kein Zweifel, der «Tatort» wird noch lange Gesprächsthemen bieten (und im kommenden Jubiläumsjahr vermutlich auch eine Reihe neuer Veröffentlichungen).

Frank Arnold

Johannes Sievert (Hg.): Dominik Graf. Im Angesicht des Verbrechens. Fernseharbeit am Beispiel einer Serie. Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2010. 352 S., Fr. 43.50, € 29.90

Dennis Gräf: Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher. Marburg, Schüren Verlag, 2010. 334 S., Fr. 47.90, € 29.90

Dennis Gräf, Hans Krah: Sex & Crime. Ein Streifzug durch die "Sittengeschichte" des «Tatort» (Ermittlungen in Sachen «Tatort» 1). Berlin, Bertz+Fischer Verlag, 2010. 128 S., Fr. 17.50, € 9.90

EXIT THROUGH THE GIFT SHOP

Ab 25. November im Kino

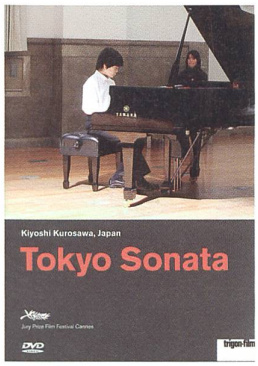
A Banksy film

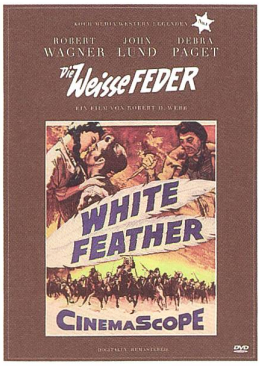
The world's first Street Art disaster movie...

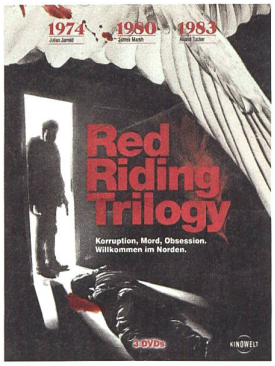
PRODUCED BY JAIMIE D'CRUZ NARRATED BY RHYS IFANS EDITED BY CHRIS KING AND TOM FULFORD ORIGINAL MUSIC GEOFF BARROW ADDITIONAL ORIGINAL MUSIC RONI SIZE EXECUTIVE PRODUCERS HOLLY CUSHING ZAM BARING JAMES GAY-REES SOUND JIM CAREY ASSISTANT PRODUCER MELODY HOWSE ASSISTANT EDITOR BELLE BORGEAUD DISTRIBUTION FILMCOOPI ZÜRICH

www.filmcoopi.ch

DVD







Tokyo Sonata

Im Gegensatz zu seinem Namensvetter Akira ist der japanische Filmemacher *Kiyoshi Kurosawa* dem breiten europäischen Publikum nicht bekannt. Leider. Zur Verkennung mag neben dem vorbelasteten Namen auch beitragen, dass seine Filme gerne als Horrorkino klassifiziert werden. Dabei geht es dem Regisseur um mehr als simple Schocks – ihn faszinieren Urängste. So verstörende Filme wie CURE oder SEANCE (beide auf DVD erhältlich) mögen auf der Oberfläche Geister- und Serienkillergeschichten erzählen. Auf den zweiten Blick aber sind es Bestandesaufnahmen einer sich entfremdenden Gesellschaft. Nun gibt es bei trigon-film auch Kurosawas jüngsten Film TOKYO SONATA auf DVD – ein Meisterwerk, welches die wahren Ambitionen des Regisseurs besser zeigt als je zuvor. Der Job von Ruyhei Sasaki bei der renommierten Firma wird ins billigere China ausgelagert, zuhause verschweigt der Familienvater seine Arbeitslosigkeit, der Schein muss gewahrt bleiben. Trotzdem stürzen die Fassaden in sich zusammen. Sasakis Söhne versuchen, auf ihre Weise dem trüber werdenden Alltag zu entfliehen. Seine Gattin Megumi macht als Entführungsopfer eines Diebs die handfeste Erfahrung, zu was für Verzweiflungstaten jene fähig sind, die durch die Netze der Gesellschaft fallen. Auf seine stille Weise ist auch dieser Film ein Horrorfilm. «Thriller der Gefühlswelten» nennt ihn Walter Ruggle treffend. Aber der Horror besteht im alltäglichen Zusammenleben, auf dessen feine Haarrisse Kurosawa zoomt, bis diese sich als klaffende Abgründe erweisen. In Cannes hat der Film 2008 den Jury-Preis «Un Certain Regard» erhalten. Höchste Zeit, dass auf den Bestenlisten der Cineasten endlich auch «der andere Kurosawa» steht.

TOKYO SONATA *Japan 2008. Format: 2.35:1 (anamorph). Sprache: Japanisch; Untertitel: D. Bonus: Making of, umfangreiches Essay im Booklet; Vertrieb: trigon-film*

Zwei vergessene Western

Das weite Feld des Westerns gehört zu den Spezialgebieten von Koch Media, wo für eine Handvoll Dollar auch obskurste Titel zu haben sind. Eine neue Reihe widmet sich nun «Western-Legenden» und startet gleich richtig durch mit zwei faszinierenden, aber leider kaum rezipierten Filmen. Schaut man nur auf den zu Recht kaum bekannten Regisseur *Robert Webb*, weckt WHITE FEATHER von 1955 wenig Interesse. Doch eigentlicher Autor des Films ist *Delmer Daves*, welcher das Drehbuch dazu verfasste. Wie in seinen späteren Melodramen nutzt Daves auch hier die verbotene Liebe zwischen Vertretern verschiedener Kulturen (hier ein weisser Landvermesser und eine Indianerbraut), um Amerika als unmögliche Utopie zu schildern: Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten verspricht zwar, dass alle Menschen Brüder werden, doch die Freiheit der Siedler entsteht auf Kosten der Ureinwohner. Das in der Unabhängigkeitserklärung formulierte Versprechen, dass alle Menschen gleich seien, wird mit Rassismus und Fremdenfeindlichkeit eingelöst.

Dass solche Widersprüche auch mit wachsender Zivilisierung nicht verschwinden, ist Thema von *Fritz Langs* THE RETURN OF FRANK JAMES. Der von *Henry Fonda* gespielte Frank James macht sich auf, seinen hinterrücks ermordeten Bruder Jesse zu rächen. Die offene Prärie und andere Klischees des Genres interessieren Lang nicht. Sein Film ist bereits ein Neo-Western, eine Rückschau. Die grossen Helden wie Jesse James sind tot – das ist die Ausgangslage des Films. An die Stelle der echten Cowboys treten die von der Presse kolportierten Legenden über sie, und das Duell findet neuerdings im geregelten Rahmen einer Gerichtsverhandlung statt. Doch die institutionalisierte Rechtssprechung, das weiss man auch aus Langs anderen Filmen, ist nicht ausgewogener als das Faustrecht. Ein vielschichtiger Film, in gloriosen Technicolor-Farben.

DIE WEISSE FEDER *USA 1955. Format: 2.55:1, Sprachen: D, E (DD 2.0).* RACHE FÜR JESSE JAMES *USA 1940. Format: 4:3; Sprachen: D, E (DD 2.0); Vertrieb: Koch Media*

Red Riding Trilogy

Wenn der amerikanische Krimiautor James Ellroy nicht in Los Angeles, sondern im englischen Yorkshire geboren worden wäre, hiesse er wohl David Peace. Der britische Bestsellerautor hat von seinem amerikanischen Vorbild die düstere Weltsicht geerbt, Neo-noir at his best. Vergangenes Jahr hat der britische Fernsehsender Channel 4 seine «Red Riding»-Romane verfilmt. Herausgekommen ist dabei kein üblicher TV-Mehrteiler, sondern ganz grosses Kino. Handlungsmotor bilden auf realen Begebenheiten beruhende Serienmorde in West Yorkshire in den Siebzigern. Ein Ripper, der junge Mädchen abmurkst, geht um. Doch die Jagd nach dem Täter ist nur der Anlass, um zu zeigen, dass sich Abgründe auch bei jenen auftun, welche die Bevölkerung vor solchen Verbrechern schützen sollten. Jeder der drei Filme behandelt ein Jahr: 1974, 1980 und 1983. Und mit der Zeit wechselt auch der Fokus. Nebencharaktere des einen Films werden zu Hauptfiguren im nächsten, ein Unterfangen, das nur dank hervorragender Schauspieler gelingen kann. Von drei Regisseuren recht unterschiedlich inszeniert, ist dieses spannende Krimiepos auch Experimentalkino: Der erste Film ist auf 16mm-Material, der zweite auf 35mm und der dritte schliesslich mit Digitalkamera gedreht worden. Zu verfolgen, wie die verschiedenen technisch-formalen Möglichkeiten das bestimmen, was sie erzählen, auch darin besteht ein Spannungselement dieses Krimis.

RED RIDING TRILOGY *GB 2009. Format: 16:9 und 2.35:1 (anamorph). Sprache: D, E (DD 5.1); Untertitel: D. Extras: Interview, geschnittene Szenen, Making of. Vertrieb: Kinowelt*

Le Doulos

Wer ist der «Doulos», der Polizeispitzel, von dem der Titel spricht? Ist es der frisch aus dem Gefängnis entlassene Juwelendieb Maurice oder aber sein von *Jean-Paul Belmondo* gespielter Freund Silien? Regisseur *Jean-Pierre Melville* lässt die Frage offen bis zum Schluss. Das ist mehr als nur ein Kniff zur Spannungserzeugung. Es betont die Relativität des Bösen. Verfolger und Verfolgte, Rechtsbrecher und Ordnungshüter ähneln sich frappant: alles einsame Männer, die ihre Arbeit machen und sich daran aufreiben. Die Coolness von Melvilles Inszenierung, seine Kombination von Film noir und Nouvelle Vague haben das US-Kino der späten Sechziger und frühen Siebziger aufgerüttelt. Friedkin, Frankenheimer und später Michael Mann oder Quentin Tarrantino, sie alle haben von ihm gelernt. Wie passend, dass der Regisseur, welcher eigentlich Jean-Pierre Grumbach hiess, sich ausgerechnet den Nachnamen des vielleicht grössten amerikanischen Autors ausgeliehen hat. Ob er damals schon wusste, dass auch er dereinst zum grossen Vorbild seiner amerikanischen Künstlerkollegen werden würde?

DER TEUFEL MIT DER WEISSEN WESTE *F 1962. Format: 1,66:1. Sprache: D, F (DD Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

Johannes Binotto

In der Endlosschleife

SOMEWHERE von Sofia Coppola

Eine wüstenähnliche Landschaft, wo es nichts zu sehen oder zu erhoffen gibt. Mit diesem Bild beginnt SOMEWHERE, der neue Film von Sofia Coppola – und das Sinnbild, das für das öde Leben des Protagonisten steht, wird bald überdeutlich, wenn dieser in seinem schwarzen Ferrari seine Rennrunden dreht, wieder und wieder. Denn hier wird sein einsames Rennen nicht durch Inszenierungen der Geschwindigkeit oder des coolen Machismo eines Fahrers gebrochen, es gibt keine schnellen Schnitte, sondern nur eine einzige, lange Einstellung. Der schnittige, glänzende Wagen schiebt sich ins Bild, verlässt es wieder, der Motor heult auf, wenn der unsichtbare Fahrer in ihm drin beschleunigt, und doch: kein Gefühl von Kitzel beim Zuschauen. Aber Verwunderung vielleicht über einen solch lustlosen Zeitvertreib, allenfalls ein amüsiertes Kopfschütteln. Dann, nach etlichen Runden, bremst der Wagen, und der Mann – es ist tatsächlich ein Mann – steigt aus seinem Ferrari, steht neben der von der Hitze prickelnden Karosserie, schaut in die Landschaft. Doch da ist niemand, der ihm zujubeln würde. Er musste sich offensichtlich einfach wieder einmal herausfordern, doch sein Adrenalinspiegel scheint darauf schon kaum mehr zu reagieren.

Mit dieser ersten Einstellung gibt Sofia Coppola den Rhythmus ihres Films vor, der alle schnellen oder erregenden Momente entschleunigt und beharrlich dekonstruiert, um zum Kern vorzudringen: der inneren Leere des umschwärmten Hollywood-Schauspielers Johnny Marco. Dem Klischee entsprechend lebt er in einem Luxushotel – dem berüchtigten «Chateau Marmont» in Los Angeles –, umgibt sich mit teuren, schnellen Wagen, schönen Frauen, Partys, Alkohol und Drogen. Doch all das ist zur Einöde geworden, zum inneren Gefängnis. Wiederholt fühlt man sich in SOMEWHERE an Sofia Coppolas LOST IN TRANSLATION (2003) erinnert; beide Titel suggerieren Verlorenheit und Orientierungslosigkeit, und auch hier ist es wieder die Anonymität in Hotels, die den fremden beziehungsweise zu grossen Raum stellen, in dem sich die Hauptfigur noch ganz abhanden zu kommen droht. Den «neuen Hotelfilm» von Sofia Coppola hat man SOMEWHERE wegen dieser Parallelen auch schon

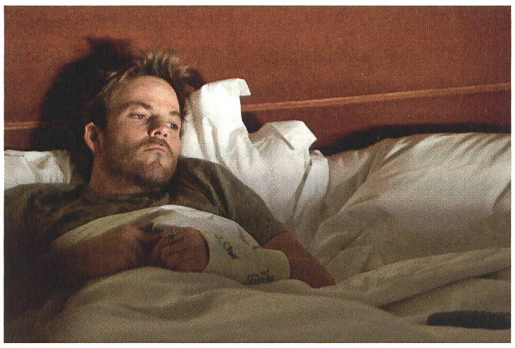
genannt – nur ist die Regisseurin mit ihrem Blick in die Abgründe der trostlosen Einsamkeit im neuen Film noch einen Schritt weiter gegangen. Manchmal ist die Gesellschaftskritik, die sie anhand dieser besonderen Biotope – oder vielmehr: hysterischen Mikrokosmen – übt, in SOMEWHERE etwas allzu plakativ geraten. Und doch ist die lakonische Art und Weise, wie sie die blendenden Oberflächen Stück für Stück aufreisst, immer auch von einem einzigartigen, leisen Humor begleitet. Und am Ende gibt sie ihre Antihelden nicht auf, sondern führt sie sanft hin zu einem erfüllteren Leben. Wahrscheinlich ist es diese besondere Mischung von Schonungslosigkeit und Verzeihen, die ihre Filme so unwiderstehlich machen. Dass sie aber für SOMEWHERE in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde, hat laut der Jurybegründung indes mindestens so viel mit der formalen Konsequenz zu tun, mit der sie von Johnnys Misere und seiner unmerklich langsamen Wandlung erzählt.

Johnnys "Hotelleben" ist eine Platte mit einem tiefen Kratzer, in dem die Nadel in einer Rille hängengeblieben ist und sich in einem endlosen Loop dreht. Da sind die beiden blonden Bunny-Häschen, die sich für den Schauspielerstar synchron und stereotyp lächelnd an zwei Strip-Stangen abmühen: wieder eine der langen Einstellungen, mit nur wenigen Gegenschnitten, die Johnny auf dem Bett liegend zeigen. Der hat seine müde Freude an dem künstlichen Zwillingspaar, ist dann am Ende aber doch eingeschlafen, und die Frauen räumen betreten ihre zusammenklappbaren Utensilien zusammen. Wo der attraktive Mittvierziger hinblickt, präsentieren sich ihm die Frauen, meist möglichst nackt und aufreizend; manchmal landet eine bei ihm im Bett, doch später verwechselt er die Namen. Zwischendurch verwandeln Filmcrew und Groupies seine Hotelsuite in eine Party. Nur ab und zu muss er auch arbeiten: Etwa einen Pressetermin absolvieren, mit Fragen, zu denen er keine Antworten mehr weiss. Oder er muss stillhalten, für eine Maske in irgendeinem Film, die ihn mit seinem Ebenbild, als Jahrzehnte älterem, abgehärmtem Mann, im Spiegel konfrontieren wird. Spätestens hier, den Kopf dicht verpackt in weisse Masse, lediglich mit zwei Atemlöchern versehen, die ihn vor dem Versticken bewahren, zur Unbeweglichkeit gezwungen, kann Johnny seiner Angst vor dem Nichts kaum mehr ausweichen. Auch hier sehen wir ihm in einer langen Einstellung zu, nähern uns ihm in einem langsamen Zoom, hören ihn atmen, als sässen wir mit ihm unter der Maske; mehr braucht es nicht, um seine wachsende Panik spürbar zu machen.

Zu seinem Glück hat aber Johnny Marco einmal eine Tochter gezeugt, die jetzt, elf Jahre alt (gespielt von *Elle Fanning*, der jüngeren Schwester von Dakota Fanning), nach langem Kaum-Kontakt, plötzlich intensiv in sein Leben tritt, weil ihre Mutter eine Auszeit braucht. Zuerst weiss Johnny nicht, wie ihm geschieht, und vor allem, wie er nun die weiblichen Heerscharen an den Augen seiner Tochter vorbeischmuggeln soll. Doch seine wohlerzogene und äusserst hübsche Cleo reisst nur gross die Augen auf, wenn sie einmal den Frühstückstisch mit einer Unbekannten teilen muss – kein Drama, keine Szene. Als wüsste sie schon, dass das bald keine Bedeutung mehr haben wird. SOMEWHERE ist die Geschichte einer langsamen Bewusstwerdung eines Mannes, der gerade in seine Midlife-Crisis rutscht und noch einmal mit einem blauen Auge davonkommt. Vermischt mit viel Witz, Ironie und süssem Zucker – und ein klein wenig Moralin.

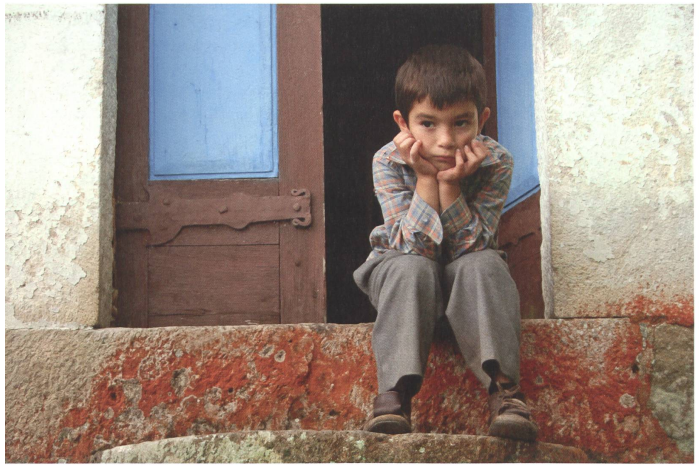
Bettina Spoerri

R, B: Sofia Coppola; K: Harris Savides; S: Sarah Flack; A: Anne Ross; Ko: Stacey Battat. D (R): Stephen Dorff (Johnny Marco), Elle Fanning (Cleo), Chris Pontius (Sammy), Michelle Monaghan (Rebecca), Kristina und Karissa Shannon (Stangentänzerinnen). P: American Zoetrope; G. Mac Brown, Roman Coppola. USA 2010. 98 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich



1 *Bora Altas in* BAL; 2 *Erdal Besikçioglu in* BAL; 3*Bora Altas und Erdal Besikçioglu in* BAL; 4 *Tülin Özen in* BAL

1



2

Fabeln vom Sehen und Hören

bal / süt / jumurta von Semih Kaplanoglu

3

1

4

BAL (HONIG) heisst der neue, fünfte Spielfilm des inzwischen vielfach mit Festivalpreisen bedachten türkischen Regisseurs Semih Kaplanoglu, der in diesem Jahr auf der Berlinale den Golden Bären gewann. Kaplanoglus vorherige Arbeiten SÜT (MILCH, 2008), YUMURTA (EI, 2007), MELEGIN DÜSÜSÜ (ANGEL'S FALL, 2004) und sein Erstling HERKES KENDI EVINDE (AWAY FROM HOME, 2000) liefen zwar auf Festivals und teils auch im Kino, wurden aber international kaum wahrgenommen. Bisher galten Nuri Bilge Ceylan und Yesim Ustaoglu als profilierteste Repräsentanten des neuen türkischen Kinos. Mit Kaplanoglu tritt nun ein Regisseur in Erscheinung, dessen Werk sperriger und "türkischer" ist.

BAL ist der letzte Teil einer rückwärts erzählten Trilogie um den Dichter Yusuf. Sie thematisiert unter anderem den Stadt-Land-Gegensatz. Dass das Leben auf dem Land nach anderen Gesetzen verläuft als das grossstädtische, dass der gelassene Umgang mit Zeit und die Ergebenheit ins eigene Schicksal die Menschen ruhiger und manchmal auch freundlicher werden lässt, begreift nicht nur, wer durch die türkische Provinz reist, sondern auch, wer sich auf Yusufs Spuren in Kaplanoglus Trilogie umschaut. Ein anderes zentrales Motiv der Trilogie ist die Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Erst nach dem dritten Teil versteht man, warum der erwachsene Yusuf aus YUMURTA und der jugendliche aus SÜT so verschlossen und schwierig, manchmal beinahe verstört wirken. Denn nach seinen Vorläufern kommt BAL schliesslich in Yusufs Kindheit an: Der schüchterne, stotternde Junge spricht fliessend nur mit seinem Vater, einem Imker. Dabei sehnt er sich danach, vom Lehrer die Belohnungsnadel für gutes Lesen angesteckt zu bekommen. Eines Tages verschwindet der Vater, Yusuf erhält die Nadel, aber dann ist sie ihm nicht mehr so wichtig. In langen, ruhigen Einstellungen erzählt BAL vom abrupten und viel zu frühen Ende einer Kindheit, die von intensiven Sinneseindrücken, von Sehnsüchten und Träumen geprägt ist. Der Film spielt in der Region Rize am östlichen Schwarzen Meer, im dreitausend Seelen zählenden Bergdorf Camlıhemsin, wo es den seltenen dunklen Honig gibt, der aus Bienenstöcken in hohen, alten Bäumen gewonnen wird. Dort fand Kaplanoglu sowohl seinen siebenjährigen Hauptdarsteller *Bora Altas* als auch die unberührten Wälder, die er für seinen Spielfilm brauchte. Deren saftiges, in vielen Schattierungen glänzendes Grün und das Knirschen der Äste, das Rascheln des Laubes, das Knacken eines am Boden liegenden Zweiges unter dem Fuss des Imkers bestimmen die Atmosphäre des Films – Bild und Ton stehen gleichberechtigt nebeneinander.

Semih Kaplanoglu, der grüblerische Aussenseiter des jüngeren türkischen Kinos, weiss um die Unvereinbarkeit parallel existierender Lebensentwürfe, um enttäuschte Erwartungen und den Verlust der Heimat. Er ist ein bedächtiger Erzähler: Seine Einstellungen beginnen, bevor etwas passiert, und werden auch noch gehalten, nachdem seine Protagonisten die Szene verlassen haben. Kaplanoglu ist vor allem auch ein Regisseur der Geräusche. Seine Filme sind dialogarm, aber reich an Tönen, die man sonst kaum wahrnimmt: das Platschen von Gummistiefeln im Schilf, das Rascheln des Rohrs, das Knattern eines Motorrads, das schon lange präsent ist, bevor es ins Bild kommt. Und er verwendet Symbole wie den Honig, das Ei oder die Milch, die nicht nur für die Beziehung zwischen Mutter und Sohn steht – gleich zu Beginn von SÜT wird sie in einem Topf über offenem Feuer zu einem hierzulande völlig unbekannten Zweck aufgekocht.

Semih Kaplanoglu versteht sich als oppositioneller Intellektueller. Als solcher habe man, so sagt er, jeden Grund, konservativ zu sein – im wörtlichen Sinn: Der Kampf für die Erhaltung der Umwelt und des ökologischen Gleichgewichts sei eine Verpflichtung für jeden Einzelnen. Selbst die unberührt scheinenden Bergregionen am Schwarzen Meer sind gefährdet, wie Kaplanoglu bereits bei seiner Dankesrede auf der Berlinale erwähnte, die offenbar nicht ganz folgenlos geblieben ist, wie er jetzt berichtet: «Als ich die Gegend entdeckte, war das abenteuerlich, es gab keine Wege, alles war ursprünglich, leer und wild. Das war ein bisschen wie am Amazonas, teilweise gab es keine Elektrizität. Jetzt baut man Wasserkraftwerke, fällt mit riesigen Maschinen Bäume und verlegt Leitungen, man verändert sogar den Verlauf der Flüsse. Viele sind dort arbeitslos, die jungen Leute sitzen im Kaffeehaus herum; und man versucht, sie für die Projekte zu gewinnen, indem man ihnen schlecht bezahlte Arbeit gibt, aber ohne Sozialversicherung, für drei, vier Monate, und danach ist wieder nichts. Es gibt ein Bündnis am östlichen Schwarzen Meer, bürgerliches Engagement gegen die Projekte. Vielleicht kommen von dort langsam Resultate», hofft Kaplanoglu und berichtet weiter: «Jetzt hat man jedenfalls angefangen, dieses

1 Bora Altas in BAL; 2 Bora Altas und Tülin Özen in BAL; 3 Erdal Besikçioglu in BAL; 4 BAL; 5 Erdal Besikçioglu und Bora Altas in BAL

1

2

3

4

5

ganze Geschäft ein bisschen zu kontrollieren. Einen Monat nach meiner Rede auf der Berlinale hat der dortige Regierungspräsident einen Baustopp verhängt, weil die Bevölkerung begriffen hat, dass die Flüsse austrocknen, aber es ist schon so viel investiert worden. Man weiss nicht, wie es weitergeht.»

In seinem Büro im teuren, europäischen Stadtteil Nisantasi erklärt sich Kaplanoglu durchaus einverstanden mit der Einordnung seiner eigenen Arbeiten und derjenigen einiger seiner Kollegen als «Heimatfilm»: «Es gibt eine Tradition der Melancholie in der türkischen Literatur: Schriftsteller wie Orhan Pamuk haben sich mit einer verlorengegangenen Zeit auseinandergesetzt. Ihre Werke durchzieht eine gewisse Ablehnung der neuen, modernen Türkei. Die jüngeren türkischen Filmemacher übertragen dieses Gefühl auf verlorengegangene Orte, Räume. Sie gehen zurück in die Regionen, wo sie aufgewachsen sind, und stellen fest, dass sich alles geändert hat. Aber wir gehen jetzt alle schon auf die fünfzig zu, wir sind also gar nicht mehr so jung, vielleicht hängt das damit zusammen.»

Semih Kaplanoglu arbeitet lange an der Entwicklung seiner Stoffe und noch länger an der Produktion seiner Filme, die er als Regisseur, Autor, Cutter und Produzent bis ins kleinste Detail kontrolliert. Für sein nächstes Projekt wünscht er sich vor allem finanzielle Unabhängigkeit, ohne die künstlerische Freiheit nicht möglich ist.

Daniela Sannwald

BAL (HONIG / HONEY)
Regie: Semih Kaplanoglu; Buch: Semih Kaplanoglu, Orçun Köksal; Kamera: Baris Özbiçer; Schnitt: Ayhan Ergürsel, Semih Kaplanoglu, S. Hande Güneri; Ausstattung: Naz Erayda; Ton: Matthias Haeb. Darsteller (Rolle): Bora Altas (Sohn Yusuf), Erdal Besikçioglu (Vater Yakup), Tülin Özen (Mutter Zehra). Produktion: Kaplan Film Production, Heimatfilm; Produzent: Semih Kaplanoglu; Türkei, Deutschland 2009. Farbe; CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden; D-Verleih: Piffl Medien

SÜT (MILK)
Regie: Semih Kaplanoglu; Buch: Semih Kaplanoglu; Kamera: Özgür Eken; Schnitt: François Quiqueré; Ausstattung: Naz Erayda; Ton: Marc Nouyrigat. Darsteller (Rolle): Riza Akin (Ali Hoca), Basak Köklükaya (Zehra), Melih Selçuk (Yusuf), Saadet Aksoy (Semra), Alev Uçarer (Kemal), Serif Erol (Istasyon Sefi), Orçun Köksal (Erol). Produktion: Semih Kaplanoglu. Türkei, Frankreich, Deutschland 2008. Farbe; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden; D-Verleih: mitosfilm

YUMURTA (EGG)
Regie: Semih Kaplanoglu; Buch: Semih Kaplanoglu; Kamera: Özgür Eken; Schnitt: Semih Kaplanoglu, Ayhan Ergürsel, Suzan Hande Güneri; Ausstattung: Naz Erayda; Ton: Ismail Karadas. Darsteller (Rolle): Nejat Isler (Yusuf), Saadet Aksoy (Ayla), Ufuk Bayraktar (Haluk), Tülin Özen (Sahaftaki Kadin), Semra Kaplanoglu (Zehra), Gülçin Santyrcyoolu (Gül), Kaan Karabacak (Capaci Cocuk). Produktion: Semih Kaplanoglu. Türkei, Griechenland 2007. Farbe; Dauer: 97 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

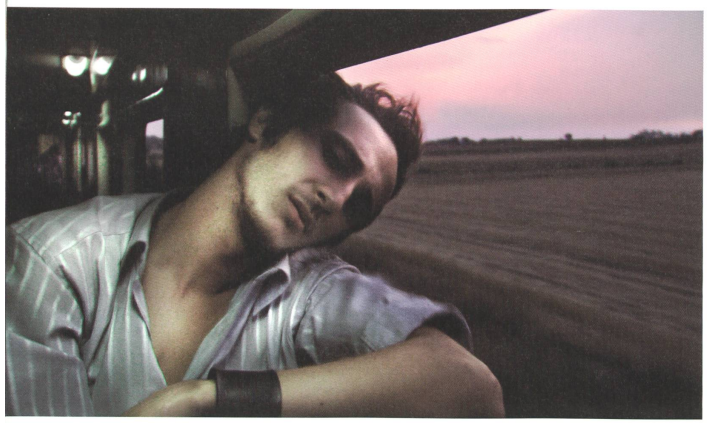
Her yer memleket degildir – Heimat ist nicht überall

Anmerkungen zum neueren türkischen Filmschaffen

Die auf zwei Kontinenten gelegene Metropole Istanbul mit ihren geschätzten zwölf- bis zwanzigtausend Einwohnern ist zwar nicht die offizielle, aber doch die kulturelle Hauptstadt der Türkei: Theater, Kinos, Galerien, Museen, Clubs und Konzerthäuser sind Foren der nationalen und internationalen Künstler- und Intellektuellenszene. Istanbul ist ein wichtiger Medienstandort, und die Einkaufsstrassen Istiklal im europäischen oder Bagdat Caddesi im asiatischen Teil der Stadt stehen den Shopping-Meilen anderer europäischer Grossstädte in nichts nach. Angesichts dieser weltoffenen Atmosphäre kann man sich kaum das riesige Gefälle vorstellen, das in den Bereichen Bildung, Wohlstand und Traditionsbewusstsein zwischen der Stadtbevölkerung und den zahlenmässig weit überlegenen Landbewohnern im riesigen Anatolien herrscht. Nicht die aufgeklärte, kosmopolitische, urbane und in der Regel auch wohlhabende Mittelschicht wählt die AK-Partei des praktizierenden Muslims Recep Tayyip Erdogan und achtet streng auf die Einhaltung der Gebote des Koran, sondern die armen Landarbeiter und Kleinbauern, Gewerbetreibende und Dienstleister auf niedrigem Niveau, Arbeitslose und Landflüchtlinge und neuerdings auch die aus diesem Milieu hervorgegangenen zwar wirtschaftlich erfolgreichen, aber kaum gebildeten Kleinunternehmer.

Dieses Gefälle zwischen Stadt und Land hat bereits die um 1940 geborene Generation türkischer Filmemacher beschäftigt, zu der *Ömer Kavur* und *Erden Kıral*, *Yavuz Turgul*, *Ali Özgentürk* und *Tunç Basaran* gehören, um nur einige von ihnen zu nennen, allen voran natürlich *Yılmaz Güney*, national und international gefeierter Schauspieler und Regisseur, der nach mehreren Gefängnisaufenthalten schliesslich als politischer Exilant nach Paris ging, wo er 1984 starb. Dessen Meisterwerk UMUT (HOFFNUNG) thematisiert bereits 1970 die bittere Armut eines kinderreichen Familienvaters, des typischen kleinen Mannes, dem nichts bleibt ausser der vagen Hoffnung auf einen mystischen, vergrabenen Schatz. Mit dem Existenzkampf der armen Landbewohner und ihren konfliktbeladenen Versuchen, in der Stadt Fuss zu fassen, setzen sich die türkischen Filmemacher bis heute auseinander.

1 ÜÇ MAYMUN (THREE MONKEYS), *Regie: Nuri Bilge Ceylan*; 2 UMUT (HOFFNUNG), *Regie: Yilmaz Güney*; 3 ZÜGÜRT AGA (THE AGA), *Regie: Nesli Çölgeçens*; 4 MUHSIN BEY, *Regie: Yavuz Turgul*; 5 GURBET KUSLARI (BIRDS OF EXILE), *Regie: Halit Refig*



1

1

2

3

4

5

1

1

Die Landflucht ist seit den sechziger Jahren eines der beherrschenden Themen des türkischen Kinos. So beschreibt etwa *Halit Refigs* GURBET KUSLARI (BIRDS OF EXILE, 1964) das Schicksal einer naiven Zuwandererfamilie, die in der Stadt ausgebeutet wird; so zeichnet *Ömer Lütfi Akads* Trilogie GELIN/DÜGÜN/DIYET (THE BRIDE/THE WEDDING/THE RANSOM, 1973/74) den Weg eines jungen Paares aus der ökonomischen und sozialen Abhängigkeit nach. In den späten siebziger Jahren wurde die Türkei vom Bürgerkrieg beherrscht, den der Militärputsch vom 12. September 1980 und die darauffolgende Diktatur beendete, deshalb schwappte erst nach Wiedereinsetzung einer zivilen Regierung Mitte der Achtziger eine neue Zuwandererwelle nach Istanbul. Filme wie Yavuz Turguls MUHSIN BEY (1986) oder *Nesli Çölgeçens* ZÜGÜRT AGA (THE AGHA, 1985) erzählen davon. In MUHSIN BEY trifft ein naiver Arabesk-Sänger aus Anatolien auf den alteingesessenen Istanbuler Titelhelden, einen Konzertveranstalter. Nach einigen Anfangsschwierigkeiten merken die beiden, dass sie voneinander lernen können, wenn sie sich mit der Existenz des jeweils anderen arrangieren. Und in ZÜGÜRT AGA ist es der einem Feudalherrscher vergleichbare Aga, der mit seiner Familie in die Metropole zieht, weil die Provinz sie nicht mehr ernähren kann. Die beiden Filme thematisieren den *clash of cultures* und üben mit den Mitteln der Komödie milde Sozialkritik. In beiden spielt der ehrwürdige Altstar *Sener Sen* unbeugsame traditionsbewusste Grandseigneurs mit melancholischem Einschlag, die weder als urbaner Geschäftsmann noch als Provinzfürst ihren lebenslang geheiligten Prinzipien treu bleiben können. Der erste Spielfilm der 1972 geborenen Regisseurin *Pelin Esmer*, 11'E 10 KALA (10 TO 11, 2009), ist ein Nachfahre dieser Filme, in denen der Zusammenprall von Kulturen, sozialen Schichten, Gebildeten und Ungebildeten, Stillstand und Fortschritt individualisiert, personalisiert und paradigmatisch durchgespielt wird.

Die meisten Repräsentanten des jüngeren türkischen Autorenkinos zählen eben nicht nur Tarkowski, Bresson oder Rossellini zu ihren Vorbildern, sondern auch die älteren Kollegen aus dem eigenen Land. Seit den neunziger Jahren macht diese neue Generation türkischer Regisseure international von sich reden: Ihre Filme werden auf den Festivals der Welt gezeigt und vielfach ausgezeichnet, Tributes und Retrospektiven werden ihnen gewidmet.

Prominentester Vertreter dieser Generation der um 1960 geborenen Filmemacher ist *Nuri Bilge Ceylan*, der mit ÜÇ MAYMUN (THREE MONKEYS) 2008 in Cannes den Preis für die beste Regie erhielt. Ceylan und seine Kollegen Yesim Ustaoglu und Semih Kaplanoglu, um nur die bekanntesten zu nennen, haben Filmstudiengänge absolviert und ihre Karrieren als Kurzfilmregisseure, Kritiker oder Regieassistenten begonnen, bevor sie ihre ersten Spielfilmprojekte realisieren konnten. Sie sind Cineasten im eigentlichen Wortsinn, radikale Ästheten, die mehrere Funktionen bei ihren Filmen übernehmen: Sie schreiben, schneiden und produzieren selbst, arbeiten mit ganz kleinen Teams und stehen für ein reines Autorenkino, wie es derzeit in kaum einem europäischen Land anzutreffen ist.

Ihre Filme zeichnen sich durch Strenge und Kargheit aus, die uneingeschränkte Kontrolle, die sie in jedem Stadium der Produktion ausüben, schlägt sich in der konzeptionellen Disziplniertheit der Inszenierungen nieder. Gemeinsam ist ihnen auch, dass sie neuerdings ihre Drehorte in Anatolien finden und häufig die Stadtflucht thematisieren – ganz im Gegensatz zur sozialen Migrationsbewegung in der Türkei, die in umgekehrter Richtung sich bewegt: Tausende von Landbewohnern ziehen jährlich aus den infrastrukturell schwachen Gebieten mit hoher Arbeitslosigkeit in die Grossstädte Istanbul, Ankara und Izmir, um ihre Lebensbedingungen zu verbessern. Indem sie *Heimatfilme* drehen, beweisen die Regisseure ganz nebenbei, dass die Sehnsucht nach *memleket* (Heimat) keineswegs ein nur bei landflüchtigen Arbeitsmigranten anzutreffendes Phänomen ist. Die meisten Künstler und Intellektuellen sind nicht gebürtige Istanbuler, sondern später in die Kulturmetropole gezogen, sie können ebenfalls als Arbeitsmigranten gelten, wenn auch auf höherem Niveau. Ihren Filmen gemeinsam ist die implizite Trauer um den Verlust von Natur, von Traditionen und von einer durch andere Prämissen als dem Streben nach materiellem Wohlstand bestimmten sozialen Ordnung.

1 UZAK (WEIT), *Regie: Nuri Bilge Ceylan*; 2 GÜNESE YOLCULUK (REISE ZUR SONNE), *Regie: Yesim Ustaoglu*; 3 SONBAHAR (HERBST), *Regie: Özcan Alper*; 4 PANDORA'NIN KUTUSU (PANDORA'S BOX), *Regie: Yesim Ustaoglu*

1

1

1 2 3 4

Nuri Bilge Ceylan hat diese Bewegung mit seinen Filmen nachvollzogen – von KASABA (THE SMALL TOWN, 1997) über MAYIS SIKINTISI (CLOUDS OF MAY, 2000) kam er mit seinem Protagonisten, dem Cousin vom Land, der seinen in der Grossstadt lebenden Verwandten besucht und nicht mehr verlässt, in UZAK (WEIT, 2002) schliesslich im winterlichen Istanbul an, pendelte mit IKLIMLER (JAHRESZEITEN, 2006) zwischen der Ägäis, Anatolien und wiederum Istanbul und schuf schliesslich mit ÜÇ MAYMUN ein atmosphärisch beängstigend dichtes Porträt einer kleinbürgerlichen Familie in einem grossstädtischen Umfeld, das gerade noch als Istanbul erkennbar ist. Die ästhetische Konzeption – sumpfige Farben, gedämpftes Licht und eine die Darsteller bedrängende Kadrage – verfremdet die ohnehin unter Verzicht auf Wiedererkennungseffekte gewählten Drehorte zusätzlich. Die geografische Uneindeutigkeit des Filmschauplatzes scheint bei Ceylan wie auch bei einigen anderen der jüngeren Regisseure Ausdruck von Unaufgehobenheit und daraus resultierendem Heimweh zu sein – buchstäblich und im übertragenen Sinn: Die Protagonisten ihrer Filme sind aus den geografischen und mitunter auch chronologischen Zusammenhängen gefallen.

Die Regisseurin *Yesim Ustaoglu* steht, was den Grad ihrer Bekanntheit betrifft, ihrem Kollegen Ceylan kaum nach: Ihre Filme sind politische Statements, auf der Oberfläche ein wenig verrätselt, aber mit klaren, politisch korrekten, konsenstauglichen impliziten Botschaften. Auf internationalen Festivals debütierte die Regisseurin 1999 mit GÜNESE YOLCULUK (REISE ZUR SONNE), ein Film, der die Diskriminierung von in Istanbul eingewanderten Kurden thematisiert, und wurde auch gleich vielfach ausgezeichnet. Danach hat Ustaoglu ebenfalls die Grossstadt verlassen: Ihre nächsten beiden Arbeiten, den Spielfilm BULUTLARI BEKLERKEN (WAITING FOR THE CLOUDS, 2003) und die Dokumentation SIRTLARINDAKI HAYAT (LIFE ON THEIR SHOULDERS, 2004) drehte sie in ihrer Heimatregion Trabzon am Schwarzen Meer, und auch mit PANDORA'NIN KUTUSU (PANDORA'S BOX, 2008), ihrem bisher jüngsten Spielfilm, kehrte sie dorthin zurück. Man kann diesen Film über eine alte Frau aus den Bergen der Schwarzmeerregion, die, an Alzheimer erkrankt, von ihren Kindern nach Istanbul geholt wird, als Fortsetzung von Ustaoglus vorherigen Arbeiten begreifen: Wer gesehen hat, wie mühsam die Bäuerinnen am Sommeranfang mit dem Vieh und dem Hausrat auf die regenreiche, fruchtbare *yayla*, die Alp ziehen und welchen kargen Lebensstil sie dort pflegen, begreift, dass jemand, der womöglich so ein Leben mit dem weiten Blick in den Himmel und über die Berge geführt hat, dieses unmöglich zwischen modernen Hochhaussiedlungen in der Megalopolis Istanbul beenden kann.

Internationale Kritiker lieben Ustaoglus Filme ebenso wie die ihrer berühmten männlichen Kollegen, beherrscht doch auch sie das filmische Handwerk perfekt. Dass ihre Filme stets mit ein wenig Folklore angereichert sind und deshalb nicht ganz so karg wirken, verzeiht man ihr: Sie trägt damit dem Bedürfnis west- und nordeuropäischer Zuschauer nach Exotik Rechnung.

Özcan Alper, Ustaoglus Kameramann bei SIRTLARINDAKI HAYAT, ist wie sie am östlichen Schwarzen Meer geboren und hat seinen ersten Spielfilm SONBAHAR (HERBST, 2008) ebenfalls dort gedreht. Er beschreibt darin die Rückkehr eines aus gesundheitlichen Gründen entlassenen politischen Häftlings zu seiner Mutter in ein Bergdorf, wo fast nur noch alte Leute ihr mühsames Dasein fristen. Die Jüngeren sind weggezogen, um in der Stadt ihr Auskommen zu finden. Auch in diesem Film sehnt sich der Protagonist schmerzlich nach einer Heimat, die verloren ist: Die eindrucksvollen Bilder vom einsetzenden Winter symbolisieren das langsame Aussterben einer Region und ihrer Kultur.

Semih Kaplanoglu dagegen ist ein moderner Fabulierer, trotz seiner dialogarmen Filme ein Nachfahre der Erzählkünstler, wie sie der kulturellen Tradition der Türkei verhaftet sind, und damit ist er der profilierteste Vertreter des Heimatfilms, wie er das neue türkische Autorenkino charakterisiert. In Europa allerdings ist auch er zunächst mit einem Istanbul-Film bekannt geworden, dessen Thema allgemeingültig und international ist: in MELEGIN DÜSÜŞÜ (ANGEL'S FALL, 2004) geht es um Bluts- und Wahlverwandtschaft und die Belastung, die beide bedeuten können.

Auf der Berlinale 2010 erhielt Kaplanoglu den Goldenen Bären für BAL (HONEY), den letzten Teil seiner Heimatfilm-Trilogie um den Dichter Yusuf, in der er das Sujet der Familie wieder auf-

1 SÜT (MILK), *Regie: Semih Kaplanoglu*; 2 YUMURTA (EGG), *Regie: Semih Kaplanoglu*; 3 SONBAHAR (HERBST), *Regie: Özcan Alper*; 4 BES VAKIT (TIMES AND WINDS), *Regie: Reha Erdem*

1

2

3

2

4

genommen und den Stadt-Land-Gegensatz thematisiert hat. Aber er verzichtet dabei auf jegliche Provinz- und Anatolien-Romantik, sondern interpretiert die Kleinstadt als Begegnungsort von Altem und Neuem, nimmt dabei implizit Stellung zu den ökonomischen und sozialen Veränderungen, denen Kleinstadt, Dorf und auch die sie umgebende Landschaft unterworfen werden. So hat er YUMURTA (EGG, 2007) und SÜT (MILK, 2008), die ersten beiden Teile seiner Yusuf-Trilogie, in seiner Heimatregion Izmir gedreht. Man kann davon ausgehen, dass die rückwärts erzählte Biografie von Yusuf – die Entwicklung eines schüchternen, stotternden Kindes zum Dichter – zumindest einige Parallelen zu Kaplanoglus eigenem Lebenslauf aufweist. Die Sehnsucht nach *memleket* wird vor allem deutlich in YUMURTA: In diesem Film ist Yusuf in seinen Dreissigern, lebt als Dichter und Buchhändler in Istanbul und besucht anlässlich des Todes seiner Mutter wieder seine Heimatregion Izmir. Dort kommt es zu einer vorsichtigen Annäherung zwischen ihm und einer Nachbarin, die sich um die Mutter kümmerte und nun als Repräsentantin von deren letztem Willen fungiert. Auch SÜT, der zweite Teil, ist bei Izmir gedreht. Yusuf hat nun die Schule abgeschlossen und wartet auf seine Einberufung zum Militärdienst; eine Literaturzeitschrift druckt sein Gedicht, und er arbeitet als Milchmann, um seine Mutter zu unterstützen. In YUMURTA und SÜT geht Kaplanoglu auch dezidiert auf religiöse Traditionen ein, die das Landleben immer noch stark bestimmen. Nicht nur die Titel seiner Filme sind symbolisch zu verstehen; er entwirft vielmehr eine ganze Welt voller – auch akustischer – Zeichen, die daran erinnern, dass jenseits der weitgehend auf der Ratio basierenden europäischen Gesellschaftsordnungen auch andere, archaische Regelwerke immer noch virulent sind. BAL schliesslich geht in die Kindheit Yusufs zurück, in der er den Verlust seines Vaters – er ist Imker in einer Gebirgsregion am östlichen Schwarzen Meer – verkraften muss. Nur mit dem Vater kann der Junge fliessend sprechen und lesen; zwischen beiden besteht eine Art Geheimbund, der die Mutter ausschliesst. Erst dieser dritte Teil wirft Licht auf die schwierige Beziehung, die zwischen Yusuf und seiner Mutter besteht.

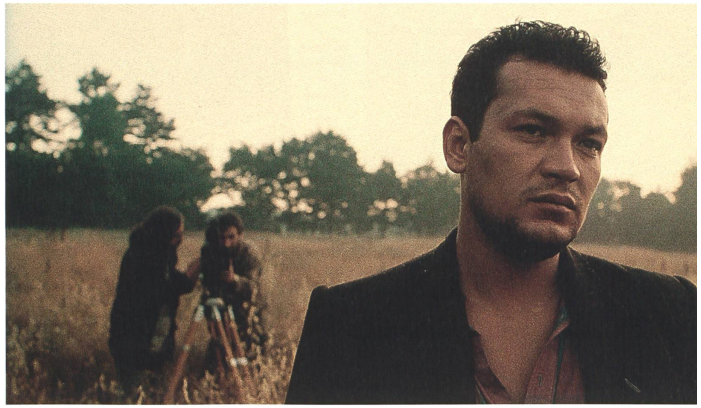
Semih Kaplanoglu scheint weniger an der Rezeption seiner Filme interessiert zu sein als an der Entwicklung seines Stils, den er «spirituellen Realismus» nennt: Er ist der perfekte Repräsentant einer *L'art pour l'art*-Haltung; grüblerisch und verschlossen arbeitet er lange an der Entwicklung seiner Stoffe und noch länger an der Produktion seiner Filme. Damit kommt er der Vorstellung vom genialen, besessenen *auteur*, der aus dem Leiden an sich selbst und an seiner Umwelt heraus grosse Werke schafft, ziemlich nah; solche Persönlichkeiten sind selten im zeitgenössischen europäischen Kino und eben deshalb von der Kritik geschätzt. Ihn interessiert die präzise Auslotung der ästhetischen Grenzen des Mediums; mitunter hat man den Eindruck, er habe diese bereits überschritten und befinde sich mit seinen Filmen an den Rändern der Bildenden Kunst und der modernen Musik.

Ebenfalls als Regisseur des neuen türkischen Heimatfilms kann der Filmemacher *Reha Erdem* gelten. Nach den expliziten Grossstadtfilmen KAÇ PARA KAÇ (RUN FOR MONEY, 1999) und KORKUYORUM ANNE (MOMMY, I'M SCARED, 2004), die sich mit den sozialen und psychologischen Auswirkungen der Metropole aufs Individuum befassen, drehte er 2006 BES VAKIT (TIMES AND WINDS) in einem Dorf an der ägäischen Küste. Mit diesem Film spürt er dem durch die fünf Gebetszeiten (der Titel lautet wörtlich übersetzt «fünf Zeiten») vorgegebenen Tagesrhythmus der Dorfbewohner nach, vor allem dem einiger Kinder, die schmerzhaft lernen, was Erwachsenwerden bedeutet. Erdem konterkariert weite Landschaftstotalen mit der geistigen Enge des Dorfes, aus der einzig die Lehrerin, die sich dem strengen Reglement zu entziehen versucht, einen Ausweg aufzuzeigen scheint. BES VAKIT ist eine kritische Auseinandersetzung mit einem rigorosen Regelkanon, gleichzeitig schwingt darin eine Sehnsucht nach der das Dorf umgebenden Landschaft mit, eine leise Trauer darüber, dass die Menschen nicht besser sind angesichts einer grossartigen, unberührten Natur.

Mit HAYAT VAR (MY ONLY SUNSHINE, 2008), seinem nächsten Film, kehrte Erdem zwar nach Istanbul zurück, das jedoch nur an den Wasserstrassen erkennbar ist. Der Ort dieser Geschichte, einer Art Entwicklungsroman eines etwa vierzehnjährigen Mädchens, ist unbestimmt, wild, verrucht. Aus der Perspektive

1

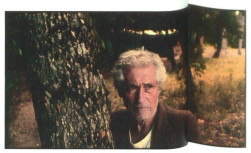
1 MAYIS SIKINTISI (CLOUDS OF MAY), *Regie: Nuri Bilge Ceylan*; 2 BES VAKIT (TIMES AND WINDS), *Regie: Reha Erdem*; 3 UZAK (WEIT), *Regie: Nuri Bilge Ceylan*



1

2

1



3

seiner Heldin schildert HAYAT VAR eine in erster Linie feindliche Umwelt, in der noch nicht einmal das marode Holzhaus am Wasser Schutz bietet. Reha Erdems Kino schwelgt – mit langen Einstellungen und geduldigen Beobachtungen auf Breitleinwand – in Farben, Licht und Ton. Es ist kein Überwältigungskino, das Hören und Sehen vergehen lässt, sondern ein Kino, das einen alles ganz neu entdecken lässt.

Mit dem im anatolischen Kars gedrehten KOSMOS (2009) erweitert Erdem das Konzept des Niemandslandes um die Magie eines aus der Zeit gefallenen unbestimmten Ortes: eine Kleinstadt an einem reissenden Fluss im Winter, die manchmal unter dem Kanonendonner eines nicht allzu fernen Krieges erzittert. Ein Fremder kommt im Schneesturm über die Berge und rettet einen kleinen Jungen, der in den Fluss gefallen ist. Aus Dankbarkeit stellt ihm die Gemeinde eine Wohnung im verlassenen Rathaus zur Verfügung. Der merkwürdig kindlich wirkende Fremde versucht von nun an, sich in der Stadt einzuleben.

Heimat finden die Protagonisten weder in den Filmen von Nuri Bilge Ceylan noch in denen von Yesim Ustaoglu, Semih Kaplanoglu oder Reha Erdem. Die Provinz scheint zu eng, zu karg, zu streng in ihren Regeln des Zusammenlebens. Gleichwohl ist zu erkennen, wie sehr die Sehnsucht nach Heimat die Filmemacher umtreibt, bewegt, bestimmt.

Auch deswegen kreist etwa Nuri Bilge Ceylan in seinen Filmen ums eigene Ego. Er ist ein Ich-Erzähler, der mitunter selbst die mit seinen autobiografischen Erfahrungen ausgestatteten Protagonisten spielt oder sich, etwa von *Muzaffer Özdemir*, gut erkennbar darstellen lässt. Nuri Bilge Ceylan ist ein Egomane, der trotz seines eleganten, intellektuellen, kosmopolitischen Habitus nicht verbergen kann, dass ihm eine Heimat fehlt. Seine Filme kreisen ums Künstlerdasein, schildern Identitätskrisen, *splendid isolation* und die unüberbrückbaren Gegensätze zwischen der intellektuellen Minderheit und der ungebildeten riesigen Mehrheit des türkischen Volkes, die nichts von der Existenz dieses und anderer Filmemacher weiss.

Das türkische Mainstream-Kino feiert währenddessen Box-Office-Erfolge: Zu Beginn des Jahres 2010 hatten Komödien wie der dritte Teil des Serials RECEP IVEDIK knapp 2,8 Millionen Zuschauer in 17 Tagen, die Western-Parodie YAHSI BATI mit dem Standup-Comedian Cem Yilmaz in der Hauptrolle 2,3 Millionen Zuschauer in 59 Tagen und der Buddhismus-Klamauk KUTSAL DAMACANA 2: ITMEN um die 800 000 Zuschauer in 38 Tagen zu verzeichnen. Auf dem einheimischen Markt sind die türkischen Produktionen kommerziell beinahe so einträglich wie in Frankreich die französischen, wenn man die Anzahl verkaufter Kinotickets mit der Einwohnerzahl der Länder in Beziehung setzt. Ganz im Gegensatz zu ihren französischen Kollegen haben sich die türkischen Mainstream-Produzenten bisher jedoch wenig um die internationale Vermarktung der Filme gekümmert, was daran liegen mag, dass gerade die Komödien-Blockbuster eine profunde Kenntnis türkischer (Sprach-)Kultur voraussetzen. Allenfalls in westeuropäischen Städten mit hohem Migrantenanteil kommen sie gelegentlich in untertitelten Fassungen zur Aufführung. Die Internationalisierung des türkischen Mainstreams steht also noch aus, und das liegt weniger an Themen oder Genres, sondern schlicht am prosperierenden inländischen Geschäft. Auch wenn die Regisseure des Mainstream-Kinos sich, oft in derbem Klamauk, über das Stadt-Land-Gefälle lustig machen, kennen sie das Gefühl der Heimatlosigkeit nicht. Sie befinden sich im Einklang mit der Welt und der Gegenwart, spüren weder Unbehagen noch Entfremdung oder Trauer über Verlorenes. Das einheimische Publikum dankt es ihnen.

Gleichzeitig entsteht im Ausland ein anderes türkisches Kino; überall dort, wohin es in den sechziger Jahren die Gastarbeiterfamilien aus Anatolien verschlagen hat. Deren Söhne und Töchter – *Fatih Akın*, *Kutlug Ataman*, *Thomas Arslan* in Deutschland, *Kenan Kiliç* in Österreich oder *Ferzan Özpetek* in Italien – thematisieren nicht nur die Probleme der Migranten in den Zuzugsländern, sondern entdecken auch die Heimat ihrer Vorfahren neu. Die verschiedenen Sichtweisen ergänzen sich zu einem komplexen, filigranen Türkeibild, das die von politischen, ökonomischen und touristischen Interessen gefärbten Stereotypen Lügen straft.

Daniela Sannwald

HAUSBESETZER-EPOS

allein machen sie dich ein von Mischa Brutschin

allein machen sie dich ein - die zürcher-häuserbewegung 1979-94. Eine filmische Dokumentation in 8 Teilen von Mischa Brutschin. DVD-Box Fr. 80.-, www.zureich.ch

Rund fünfzehn Jahre ist es her, da wurden die Zugreisenden bei der Einfahrt in Zürich von einem grossen Ankunftsschild willkommen geheissen, das mit einer kleinen Lautverschiebung spielte: «ZUREICH» hiess es da - und dahinter auf der Brandmauer desselben Gebäudekomplexes: «Alles wird gut». Beides waren die legendären «Aushängeschilder» der Wohlgroth, einer ehemaligen Gaszählerfabrik, die in jenen Jahren besetzt und zum Wohn- und Kulturraum umfunktioniert worden war - als eine der letzten grossen Aktionen der Hausbesetzerszene in Zürich, die rund fünfzehn Jahre lang das Leben in der Stadt mitprägte.

Ihre Geschichte erzählt Mischa Brutschin in seinem rund sieben Stunden dauernden Epos allein machen sie dich ein: Mit viel Archivmaterial durchquert er in seiner achtteiligen «filmischen Dokumentation» die Häuserbewegung zwischen 1979 und 1994. Der autodidaktische Filmemacher dokumentiert den langjährigen Kampf gegen die Spekulation, gegen Immobilienbesitzer, Politik und Polizei - der oft mit grosser Kreativität vonstatten ging: Die symbolischen Aktionen, mit denen Besetzungen ein- und ausgeläutet wurden, waren häufig witzige Inszenierungen und generierten grosses Medieninteresse, wovon auch der Film für seine Geschichtsschreibung profitiert.

Der Titel der Dokumentation, der auf einen Song der Siebziger der deutschen Band «Schröder Roadshow» zurückgeht, fasst den Geist der Bewegung, die gegen die Vereinzelung und für eine bewohnerfreundliche Stadtpolitik samt alternativem Kulturangebot kämpfte. In einem ersten Teil wird einführend ein Überblick von den Fünfzigern bis zu den Achtzigern gegeben, bis hin zum Opernhauskrawall - dem Beginn der «Bewegung». Die weiteren sieben Teile porträtieren dann die Häuserbewegung im Folgejahrzehnt, die sich parallel dazu abspielte. Mit vielen Fotos, Filmausschnitten, Tondokumenten und den Soundtracks unzähliger Zürcher Bands führt uns ein Voice-over-Kommentar durch ein halbes Jahrhundert Zeitgeschichte, das auch ein Stück Stadtentwicklung ist. Ein Treffen mit dem 45-jährigen Autor fand Ende September statt - just zum 30-Jahr-Jubiläum des alternativen Kulturorts Rote Fabrik, die in den Achtzigern ihre Pforten öffnete.

Doris Senn

FILMBULLETIN Ein paar Worte über deine Person?

MISCHA BRUTSCHIN Ich habe selber in der Häuserbewegung gelebt von Mitte der Achtziger bis zum Ende der Wohlgroth Mitte der Neunziger. Heute arbeite ich Teilzeit und bin Vater von drei Kindern. Das Filmprojekt entstand während achteinhalb Jahren in meiner Freizeit.

FB Wie kam es zur Idee für den Film?

MB Anfang der neunziger Jahre dokumentierte ich in einem zweieinhalbstündigen Film die Hüttis-Gruppe, zu der ich gehörte und die vier Häuser an der Hüttisstrasse bewohnte - ein Insider-Film und eher schwierig anzuschauen. Ursprünglich wollte ich diesen überarbeiten, das Lebensgefühl in den besetzten Häusern herausarbeiten und alles mit der Geschichte der Häuserbewegung Zürichs verknüpfen. Das war 2001. Dabei stolperte ich über so viel Material und erfuhr so viel in Gesprächen mit Leuten, dass schliesslich diese achtteilige Reihe entstand.

FB Wie ging die Realisierung vonstatten?

MB Mir war bald klar, dass ich die Zeit nicht im Rückblick zeigen, sondern mit Originalmaterial von damals arbeiten wollte: Die Leute der Szene vertrauten mir und steuerten ihre Dokumente bei. Die Videowerkstatt Kanzlei etwa machte anderthalb Jahre lang Wochenschauen, ebenso Red Fox Underground, das aus der Mediengruppe der Wohlgroth hervorging. Wichtige Quellen waren auch das Schweizer Fernsehen, der Videoladen Zürich und das Sozialarchiv mit seiner Sammlung «Stadt in Bewegung». Essenziell war zudem das Fotoarchiv von Gertrud Vogler: Sie begleitete fast zwei Jahrzehnte lang die «Bewegung», die HausbesetzerInnen und die Drogenszene - in enger Vertrautheit mit den Leuten. Dort, wo filmische Dokumente fehlten, schlossen ihre Bilder sehr viele Lücken. Dann ging es darum, diese Materialien - rund vierzig Stunden - miteinander in Beziehung zu setzen. In einem späteren Moment kamen die Tondokumente dazu: von Radio LoRa, vom Regionaljournal DRS, von vereinzelten Piratenradios sowie die nichtkommerzielle Musik hiesiger Bands.

FB Wie wurde der Film produziert?

MB Ich arbeitete neben Job und Familie in meiner Freizeit daran. Als Direktbeteiligter musste ich immer auch mal wieder eine Pause machen, um Distanz zu gewinnen. Ausserdem führte ich Dutzende Gespräche mit AktivistInnen, um meine Sicht etwas "einzumitten". Und ich machte verschiedene Pre-Screenings in besetzten Häusern - etwa in der Kalkbreite, die jetzt abgerissen ist, oder in den seit fünf Jahren besetzten Fabrikhallen der Binz. Die Rückmeldungen der Leute korrigierten dann Fehler oder gaben Anstösse zu weiteren Recherchen. Die Kosten für diese Arbeit - rund 40000 Franken - wurden durch Spenden finanziert und durch Benefizkonzerte. Für die rund 80 000 Franken Produktionskosten für die DVD-Box, inklusive Überarbeitung von Ton, Grafik et cetera musste ich mich verschulden.

FB Wie wurde das Material gegliedert?

MB Der Kameramann Werner Schneider und die Dokumentarfilmregisseurin Marianne Pletscher gaben mir zu Beginn des Projekts Tipps bezüglich Dramaturgie, des Aufbaus von Szenen oder auch des Rhythmus. Anfangs hatte ich vor, thematisch vorzugehen und dabei auch Zeitsprünge zu machen. Das verwarf ich aber bald und entschloss mich zu einem chronologischen Szenario. Wenn man etwa die Geschichte eines Hauses erzählt, gibt es immer vieles, was gleichzeitig abläuft - Nebenaspekte, die drohen, verloren zu gehen. So habe ich versucht, dieses Nebeneinander zu dokumentieren. Andererseits habe ich aus dem, was sich in der Zürcher Drogenszene abspielte - die immer auch Berührungsflächen mit der Bewegung hatte -, einen eigenen grossen Block gemacht, der sich inhaltlich über mehrere Jahre erstreckt. Ebenso mit den Frauenthemen: Als ich auf eine siebenminütige Selbstdarstellung des Frauenhauses in der Wohlgroth stiess, war es klar, dass dies als Ganzes in den Film integriert würde. So entstand schliesslich ein Rohschnitt, der von *Mirjam Krakenberger* in einem Feinschnitt überarbeitet und gestrafft wurde.

FB Was für eine Rolle spielt die Musik?

MB Ich habe vorwiegend Bands aus der Region verwendet, welche die Szene geprägt haben oder heute aktuell sind. Musik war immer ein wichtiger Teil dieser Bewegung: Die Forderung nach einem grossen Konzertsaal für nichtkommerzielle Veranstaltungen stand im Zentrum beim Globuskrawall 1968, dem Opernhauskrawall 1980, aber auch bei der Wohlgroth. Sobald ein Haus einen Keller hatte, wurde er zu einem Übungs- und Konzertraum umfunktioniert. Dass man viele der Gruppen nicht kennt, hat damit zu tun, dass viele sich nicht "verwerten" wollten. Aber auch ein Stephan Eicher begann im Umfeld dieser Szene, Yello mit Dieter Meier, The Bucks oder Vera Kaa.

FB Gibt es heute noch eine Besetzerszene in Zürich?

MB Es gibt eine, aber sie ist eher ruhig. Mit zehn, fünfzehn besetzten Häusern in der Stadt ist sie sogar eher stärker als früher - aber sie wird kaum wahrgenommen. Seit 1989 ist die Haltung der Stadtregierung: keine Räumung auf Vorrat. Besetzungen sind geduldet - wenn der Räumungstermin kommt, ziehen die Leute weiter. Die BesetzerInnen sind nicht mehr so sehr politisch als vielmehr kulturell aktiv - weshalb man sie gerne in die Ecke der netten, unkonventionellen KünstlerInnen schiebt. Aber was kann die Besetzerszene heute in Bezug auf die Stadtentwicklung auch noch gross verhindern? Die Quartiere in Zürich sind mittlerweile ja allesamt umgebaut …

Die Fragen an Mischa Brutschin stellte Doris Senn

YOU WILL MEET A TALL DARK STRANGER
Woody Allen

Die schlichte Genialität des Titels des neuen Films von Woody Allen legt nicht nur in wenigen Worten mehrere Sachverhalte dar, sondern umschreibt auch gleich die Essenz des Films. «Du wirst einen grossen dunklen Fremden kennenlernen»: Das ist zum einen die Meinung eines Aussenstehenden, vom Sprachduktus her wahrscheinlich einer Wahrsagerin. Darüber hinaus geben die wenigen Worte aber auch Aufschluss über die Probleme der Angesprochenen, über Unsicherheit und Unzufriedenheit, Hoffnungen und Träume, über Wünsche und Obsessionen, vielleicht auch über das Bedürfnis, einfach mal belogen zu werden, um sich über die schnöde Wirklichkeit hinwegzutrösten. Woody Allen macht uns mit mehreren Menschen bekannt, die – ganz banal – auf der Suche nach Glück sind. Das verwundert zunächst, weil sie es mit schicker Wohnung, attraktiven Berufen, ausgeprägten kulturellen Interessen und schützendem sozialem Umfeld geschafft zu haben scheinen. Aber: «jamais content» lautet ein geflügeltes französisches Wort. Niemals zufrieden zu sein, das scheint zur Natur des Menschen zu gehören. Woody Allen, der in schöner Regelmässigkeit jedes Jahr einen Film dreht, wird im Dezember fünfundsiebzig Jahre alt. Man darf ihm darum ein ordentliches Mass an Altersweisheit unterstellen, die nun unaufdringlich in seinen Film einfliesst.

Handlungsort ist, nach MATCHPOINT, SCOOP und CASSANDRA'S DREAM, erneut London. Die Angesprochene des Filmtitels ist eine ältere Dame namens Helena, die nach vierzig Jahren Ehe von ihrem Mann Alfie verlassen wird und nun – nach einem missglückten Selbstmordversuch und einer Therapie – Trost bei einer Wahrsagerin sucht. Alfie hingegen ist eines nachts erschreckt aufgewacht, voll Bedauern über verpasste Lebenschancen und verlorene Jugend. Nun versucht er verzweifelt, Versäumtes nachzuholen. Er kauft sich einen flotten Sportwagen, wird Mitglied in einem Fitnessstudio und zieht in eine teure Junggesellenwohnung. Mehr oder weniger zufällig lernt er Charmaine kennen, ein blondes Dummchen, halb so alt wie er und verdammt anspruchsvoll. Ein Jungbrunnen, der Alfie schon bald überfordert, ob beim Sex oder beim Geldbeutel. *Anthony Hopkins*, der so abgrundtief böse war in SILENCE OF THE LAMBS, so gefühlskalt in REMAINS OF THE DAY und so verklemmt in SHADOWLANDS, macht sich hier in Abkehrung seines Images für diese Frau vollends zum Deppen. Das ungläubige Staunen auf seinem Gesicht wird dabei zur Metapher für die Unfähigkeit eines Mannes, sein Alter zu akzeptieren.

Helena und Alfie haben eine Tochter, Sally, eine Galeristin, die mit Roy verheiratet ist, einem amerikanischen Schriftsteller, der dem Erfolg seines ersten Buches hinterherläuft. Seit sieben Jahren werkelt er an einem neuen Roman und lebt auf Kosten seiner Frau. Das nagt natürlich an seinem Selbstbewusstsein und seinem Nervenkostüm. Ein bisschen erinnert er an den Misanthropen Boris Yellnikoff aus Allens vorangegangenem Film WHATEVER WORKS. Im Streit um Geld, Arbeit und möglichen Nachwuchs haben sich Sally und Roy immer weiter voneinander entfernt und orientieren sich anderweitig. In einer der schönsten Szenen des Films schaut Roy aus dem Fenster, weil die Melodie eines Cellos seine Aufmerksamkeit erregt. Noch ist die Musikerin im Appartement auf der gegenüberliegenden Seite des Hofes nicht zu erkennen. Doch plötzlich erfasst eine Nahaufnahme die wunderschöne, bezaubernde Dia, dargestellt von *Freida Pinto* aus SLUMDOG MILLIONAIRE, und man muss unwillkürlich lachen, weil man Roys aufkeimendes Interesse so gut verstehen kann. Ein wahrgewordenes Wunschbild verführerischer Weiblichkeit, das dennoch unerreichbar zu sein scheint. Sally hingegen fühlt sich zu ihrem Chef Greg hingezogen. Doch sie versteht seine Aufmerksamkeiten und Signale falsch. In einer der beklemmendsten Szenen des Films sitzen sie nach dem Opernbesuch noch im Auto und verabschieden sich. Eigentlich könnten sie sich jetzt küssen, doch der Kuss bleibt aus. Wieder eine Lebenschance, die ungenutzt vorüberzieht.

Am Schluss werden sich die Paare neu formieren oder neue Lebensentwürfe wagen, Roy, laut Woody Allen «die finsterste und komplizierteste Figur des Films», versucht sich mit einer fatalen, moralisch verwerflichen Entscheidung von seinen Problemen zu befreien. Dabei geschieht nichts so, wie es der Zuschauer erwartet. Allen findet immer noch einen Dreh, noch eine Überraschung. Und: Er kehrt zu seinen Anfängen als Standup-Comedian zurück und unterhält den Zuschauer mit witzigen, überaus schlagfertigen *one-linern*, mit denen er zuletzt so gegeizt hatte. So sorgt Helenas naives Vertrauen in die Handlungsanweisungen der Wahrsagerin für unterhaltsame, konzis geschriebene Wortgefechte mit ihrem sauertöpfischen, skeptischen Schwiegersohn, einmal wird Roy von seiner Clique wegen mangelnder Freundschaftspflege gefragt, ob er «an einem Zeugenschutzprogramm» teilnehme. Anthony Hopkins fängt die gelegentliche Überdrehtheit seiner Figur durch perfekte Körperbeherrschung auf. Köstlich, wie er in irgendwelchen Fitness-Geräten mit der Tücke des Objekts kämpft und gelegentlich die Grenze zum Slapstick streift.

Das Streben nach Glück: Allens Film plädiert dafür, sich ein wenig mehr Zufriedenheit zu gönnen, nach seinen Möglichkeiten zu leben, vielleicht auch mal dem Zufall zu vertrauen. Helena zum Beispiel lernt keinen grossen dunklen Fremden kennen, sondern einen kleinen, gedrungenen, mit Brille und restblondem Haupthaar. Trotzdem passen sie vortrefflich zueinander. Wie das Leben so spielt – Whatever works.

Michael Ranze

R, B: Woody Allen; K: Vilmos Zsigmond; S: Alisa Lepselter; A: Jim Clay; Ko: Beatrix Aruna Pasztor. D (R): Anthony Hopkins (Alfie), Gemma Jones (Helena), Naomi Watts (Sally), Josh Brolin (Roy), Antonio Banderas (Greg), Freida Pinto (Dia), Lucy Punch (Charmaine). P: Mediapro, Versatil Cinema, Gravier Production; Letty Aronson, Jaume Roures, Stephen Tenenbaum. USA, Spanien 2010. Farbe; 98 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

THE ROAD
John Hillcoat

Ein nicht unerheblicher Teil der täglichen Nachrichtengebung besteht aus unerfreulichen Ereignissen, die mehr oder weniger wahrgenommen werden. Das Interesse wächst mit dem Ansteigen des Schadens. Das Leben vieler Menschen muss ausgelöscht, die Zerstörung riesig und die Versorgung der Überlebenden nicht mehr gewährleistet sein. Dann werden aus Nachrichten wortreiche Schicksalgeschichten und die Fernsehanstalten setzen Sondersendungen ins Programm.

Es ist nicht verwunderlich, dass aufsehenerregende TV-Sendungen die Phantasie der Filmproduzenten und das Verlangen der Konsumenten nach Augenkitzel und Angstlust förderten. Die sich ständig elaborierter gebende Filmtechnik mit ihren Trick- und Tonmöglichkeiten ermöglichte es in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts immer mehr, Geschichten von Flugzeugabstürzen, Schiffskatastrophen, Erdbeben und anderen schrecklichen Naturereignissen für das Unterhaltungsbedürfnis zu produzieren.

Dass die Schilderung einer Katastrophe im Literarischen ebenso spannungsvoll geschehen kann, aber möglicherweise wesentlich symbolhafter für unsere Existenz, hat der amerikanische Autor Cormac McCarthy mit «The Road» gezeigt. Ein Vater und sein etwa zehnjähriger Sohn suchen in einem von apokalyptischem Ausmass zerstörten Amerika die Küste zu erreichen, um dort ihr Überleben zu sichern. Der 1933 geborene Literat, mit vielen achtenswerten literarischen Auszeichnungen geehrt, hat für «The Road» 2007 den Pulitzer-Preis erhalten.

«Die Katastrophe verändert Rahmenbedingungen menschlicher Existenz und teilt die Geschichte in ein Vorher und ein Danach. Im Fokus des Films können ... die Suche nach neuen Gesellschaftsformen beziehungsweise die Suche nach und der Aufbruch zu Räumen stehen, die ein solches neues Leben möglich machen» analysiert Hans Krah die Apokalypsenfilme (in «Lexikon der Filmbegriffe», Online-Datenbank). John Hillcoats Film endet wie der Roman mit dem Tod des Vaters, und der Junge trifft auf eine Familie, die ihn aufnimmt auf ihrer Suche. «Als die Frau ihn sah, schlang sie die Arme um ihn und hielt ihn fest. Ich freue mich so, dich zu sehen, sagte sie. Manchmal sprach sie mit ihm über Gott. Er versuchte, mit Gott zu reden, aber am besten war es, mit seinem Vater zu reden, und er redete tatsächlich mit ihm und vergass nichts. Die Frau sagte, das sei schon in Ordnung. Der Atem Gottes, sagte sie, sei sein Atem und werde doch durch alle Zeiten von Mensch zu Mensch weitergegeben.» Die Bilderzählung des Films präsentiert diese Frau nicht in Andeutungen mit Worten, sondern augenscheinlich mit ihrem Mann, den zwei Kindern und einem Hund. Sie vermitteln Geborgenheit und eröffnen damit Zukunft.

Der Junge wurde vor zehn Jahren geboren, als die Katastrophe mit einem plötzlichen Schlag die Erde verwüstete. Die wenigen farbenfrohen Bilder einer Idylle weichen denjenigen einer verwüsteten Welt, die eher einer Müllhalde gleicht. Die verzweifelte Mutter hat sich das Leben genommen, und Vater und Sohn müssen sich die Kraft zum Überleben erkämpfen. Auch sind sie immer in der Gefahr, auf marodierende Horden zu stossen, die sich durch Kannibalismus am Leben halten. Eine Pistole mit zwei Patronen bietet den beiden einen Rest von Sicherheit zur Verteidigung oder Flucht, wenn sie im Keller eines nicht zerstörten Hauses Menschen entdecken, die als Nahrungsquelle gehalten werden. Momente der Freude kommen auf, wenn sich in einem Luftschutzkeller Nahrungsvorräte finden oder ein Getränkeautomat eine letzte Büchse Cola auswirft, die der Vater fürsorglich dem Sohn überlässt.

Die Schwierigkeit des Films, der so eng am Buch angelehnt ist, ergibt sich aus der Skizzenhaftigkeit der Literatur, die symbolhafter schildern kann. Die imaginierten Bilder beim Lesen müssen im Film zu prägnanten Handlungsbildern werden. Die Phantasie des Zusehers ist nicht mehr gefordert, und die unwahrscheinlichen Zerstörungen, die zeitdehnenden Wanderungen durch immer neue Landschaften des Grauens bringen nur wenige Spannungspunkte, die von den Begegnungen mit vertierten Menschen oder erneuten eruptiven Aufbrüchen der Erde herrühren. Da bleiben die darstellerischen Qualitäten eines *Viggo Mortensen* und *Kodi Smit-McPhee* die tragenden Elemente, das Mitleiden mit ihrer glaubwürdigen Darstellung. «Wir sind die Guten und bewahren das Feuer» ist die Lebensmaxime des Vaters, die er dem Sohn vermittelt, auch wenn ein alter Mann, der sie ein paar Tag begleitet, postuliert «Es gibt keinen Gott und wir sind seine Propheten.»

Man mag die ständige Präsenz einer zerstörten Umwelt, geprägt von Asche und Staub und verbrannter Vegetation, als geglückt in Bilder gefasste Endzeitstimmung anerkennen, die Kameramann *Javier Aguirresarobe* in Louisiana, Pennsylvania und Oregon gelungen sind. Auf die Dauer werden diese ständigen in öden Farben gehaltenen Impressionen zu einer dramaturgischen Herausforderung. McCarthy skizziert knapp und eindringlich die Situationen, angemessen der Auflösung der Normen menschlichen Zusammenlebens. Hillcoat und das Drehbuch von *Joe Penhall* machen daraus eine Handlung, die zur Gewöhnung an die endzeitliche Umgebung führen, unterstützt von einer aufdringlichen musikalischen Partitur. Rückblenden auf das Leben zuvor versuchen *Charlize Theron* auch in die Geschichte einzubinden.«Sie war fort, und die Kälte, die sie hinterliess, war ihr letztes Geschenk.» Ansonsten aber resultieren die Tragik und unser Mitleiden aus dem männlichen Element. Da mögen die Schlussbilder des Films doch eher aufgesetzt wirken.

Erwin Schaar

R: John Hillcoat; B: Joe Penhall, nach dem Roman von Cormac McCarthy; K: Javier Aguirresarobe; S: Jon Gregory; M: Nick Cave, Warren Ellis. D (R): Viggo Mortensen (Vater), Kodi Smit-McPhee (Sohn), Charlize Theron (Mutter), Robert Duvall (alter Mann), Guy Pearce (Veteran). P: Dimension Films, 2929 Productions, Chockstone Pictures, Nick Wechsler. USA 2009. 111 Min. CH-V: Ascot-Elite, Zürich

SOMMERVÖGEL
Paul Riniker

Die braunen Augen von Greta betrachten neugierig ein Insekt, das sie zwischen den Fingern hält. Ganz genau sieht sich die junge Frau das Tierchen an und ist beglückt von diesem einfachen Moment des Innehaltens. Zeitgleich, so suggeriert es die Parallelmontage, fährt ein Postauto über die Landstrasse, der Fahrtwind zeichnet sanfte Muster ins Getreidefeld, wie Wellen am Meeresstrand. Der Bus hält an einer Weggabelung im grünen Nirgendwo. Res, der letzte Passagier, steigt schlaftrunken aus und blinzelt in die Sonne. Ein Wegweiser zeigt verheissungsvoll Richtung Campingplatz «Paradiesli» – auf diesem malerischen Zeltplatz für gestrandete Seelen im bernischen Erlach werden sich die Wege der zwei flott eingeführten Protagonisten kreuzen. Für Res, der die letzten Jahre wegen Totschlags im Gefängnis sass, ist es ein Ort des Neuanfangs, für die dreiunddreissigjährige Greta ein Tummelplatz ihrer kindlichen Träume. Greta ist von ihrer körperlichen Entwicklung her zwar eine erwachsene Frau, in ihren geistigen Fähigkeiten aber zurückgeblieben; sie wohnt immer noch wohlbehütet bei ihren Eltern.

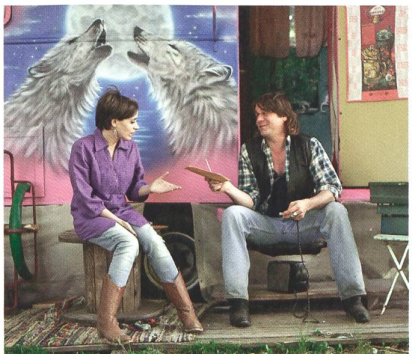
Es bleibt unklar, welchen Grad von Behinderung die junge Frau genau aufweist, und das ist gut so; der Spielfilmerstling von Paul Riniker erzählt vielmehr von zwei Aussenseitern, die sich gegen alle Widerstände in der Verschrobenheit des anderen letztendlich erkennen und wahre Geborgenheit finden. Für Greta, deren spontane, ungefilterte Emotionalität ihr Herz immer gleich auf die Zunge trägt, ist Res die grosse Liebe, und sie umschwärmt ihn voller Hingabe. Res, der emotional sicher "behinderter" ist als Greta, sträubt sich vorerst mit aller Kraft gegen ihre Annäherungsversuche. Als einsamer Wolf – das Motiv hat er sich auch auf die Schulter tätowiert – ist er seinen Mitmenschen gegenüber zutiefst misstrauisch; zurückgezogen haust er in seinem Wohnmobil und verdient sich als Allrounder seinen bescheidenen Unterhalt.

Riniker hat als langjähriger Dokumentarfilmer viel Einfühlvermögen für verschrobene Protagonisten bewiesen. Dass er mit fast siebzig Jahren sein Spielfilmdebüt wagt, zeugt von Experimentierfreudigkeit und ist ihm inmitten einer chronisch braven Schweizer Filmlandschaft hoch anzurechnen. Solide inszeniert er seine unmögliche Liebesgeschichte mit *Sabine Timoteo* und *Roeland Wiesnekker* in den Hauptrollen – eine Besetzungsstrategie, die sich im Falle von Wiesnekker etwas zu sehr auf dessen altbewährtem Figurenprofil ausruht (weichbäuchiger Aussenseiter mit Aggressionsüberschuss und liebem Kern), im Falle von Timoteo aber durchaus bezahlt macht. Der Versuchung, eine "Behindertenrolle" im übereifrigen Schauspielerehrgeiz zur qualvoll anzusehenden Gesichtsakrobatik verkommen zu lassen, widersteht Timoteo gekonnt und gibt ihrer Greta genussvoll ein farbiges Charaktergewand, immer nur knapp an der Normalität vorbei. Dies entspricht sicherlich dem zentralen Anliegen des Films: zu zeigen, dass die sogenannt Normalen von "Andersbegabten" wie Greta viel lernen können. So findet Res durch Gretas bedingungslose Liebe wieder zu seinem wahren Ich, seine Schutzmauer bricht schliesslich zusammen – schade, dass dies ausgerechnet einmal mehr im dramaturgisch überschätzten Gerichtssaal geschehen muss –, und die beiden Aussenseiter können sich schliesslich in die Arme fallen.

Bis dahin ist jedoch ein steiniger Weg zurückzulegen. Der Film braucht in melodramatischer Manier seine Zeit, bis die Exposition durchgestanden ist und die Figurenkonstellation endlich eine weitere Drehung erfährt. Res trotzt in seiner stachligen Art ausdauernd den Annäherungsversuchen von Greta, die Nebenhandlung von seiner "dunklen" Vergangenheit wirkt mitunter etwas bemüht. Der Antiheld schleicht sich des nachts zu seinen ehemaligen Buddies, den «Broncos», doch die düsteren Motorradgesellen wollen von Res nichts mehr wissen, schliesslich hat er einen der «Broncos» im Affekt totgeschlagen. Die ehemalige Ersatzfamilie verstösst den Heimkehrer, sie hat sogar seine heissgeliebte Harley Dyna in ihre Einzelteile zerlegt, ein herber Schlag für den einsamen Res. Anstatt in solchen Momenten der emotionalen Kraft seines Darstellers zu vertrauen und uns in dem auch sonst eher geschwätzigen Film einen Moment der Stille zu gönnen, wird die Gefühlswelt von Res hier leider mit einem expliziten Mundartohrwurm überdeutlich gemacht. Mani Matters unschlagbares «Will si Hemmige hei», das später im Camping-Restaurant aus der Jukebox scheppert, passt da schon besser zur verklemmten Zeltplatzmentalität. So schwankt der Film mit seinen einfach gestrickten Nebenplots und seiner Dialoglastigkeit mitunter etwas unentschlossen zwischen harmlos deutschweizerischem Sonntagabendfilm und wahrhaft ergreifendem Beziehungsdrama. Gretas direkt nach aussen getragene Gefühlswelt berührt, die Ausbrüche, in denen sie ihre Sehnsucht unzensuriert dem borstigen Res entgegenschmettert, sind von entwaffnender Intensität. Es sind solche grossartig inszenierten und gespielten Momente, die den Film aus den Schranken eines Feel-Good-Movies reissen und ihn zu einem Arthouse-Publikumsliebling prädestinieren. Riniker hat die Feuertaufe bereits am Filmfestival in Locarno gut überstanden, seine Schmetterlings-Greta wird sicherlich auch in den Wintermonaten manch abgekühltes Herz erfreuen und mit seinem archaischen Glauben an die unbesiegbare Kraft der Liebe erwärmen.

Sascha Lara Bleuler

Regie: Paul Riniker; Buch: Signe Astrup, Eva Vitja, Petra Haas, Paul Riniker; Kamera: Felix von Muralt; Schnitt: Miriam Flury; Ausstattung: Su Erdt; Kostüme: Selina Peyer; Musik: Marcel Vaid; Ton: Hugo Poletti. Darsteller (Rolle): Sabine Timoteo (Greta), Roeland Wiesnekker (Res), Anna Thalbach (Bea), Herbert Leiser (Vater), Patricia Litten (Mutter), Markus Gerber (Stefan), Jean-Marc Nia (Angler), Andreas Matti (Heinz). Produktion: Hugofilm; Produzenten: Christian Davi, Christof Neracher, Thomas Thümena. Schweiz 2010. Farbe, Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



THE KIDS ARE ALL RIGHT
Lisa Cholodenko

Szenen einer Ehe, einer lesbischen Ehe, um genau zu sein. Doch vielleicht ist dieser Zusatz gar nicht so wichtig. Im neuen Film von Independent-Regisseurin Lisa Cholodenko geht es um eine eigentlich intakte Familie, die durch einen Aussenseiter gefährdet wird. Fast ist man geneigt, THE KIDS ARE ALL RIGHT als ganz "normale" Dreiecksgeschichte mit allen dramaturgischen Verwicklungen und Lösungen zu bezeichnen, die zu dieser Art Liebeskomödie dazugehören. Doch was ist schon normal, wenn zwei Frauen miteinander verheiratet sind?

Im Mittelpunkt: Nic, eine erfolgreiche, sehr prinzipientreue Krankenhausärztin, und Jules, die sich unausgefüllt fühlt und darum eine eigene Landschaftsgärtnerei aufbauen will. Seit über zwanzig Jahren sind sie verheiratet, sogar zwei Kinder haben sie zur Welt gebracht und aufgezogen: den fünfzehnjährigen Laser und die siebzehnjährige Joni. Beide haben denselben Vater, einen anonymen Samenspender, und sind darum genetisch Stiefgeschwister. Cholodenko legt von Beginn Wert darauf, ein Familienleben wie so viele andere auch zu beschreiben: banal, alltäglich, voller Sorgen und Routinen, aber auch Freuden und Glücksmomenten. Kurzum: Es geht um eine Mittelstandsfamilie in einer beschaulichen Suburb in Südkalifornien, durchaus harmonisch, aber auch mit Reibereien.

An ihrem achtzehnten Geburtstag beschliesst Joni, ihren biologischen Vater kennenzulernen, und bringt so die eigentliche Geschichte ins Rollen. Der Vater entpuppt sich als Paul. *Mark Ruffalo* spielt ihn als toleranten, hedonistischen, etwas unentschiedenen Mann, der ein kleines Restaurant mit Speisezutaten aus dem eigenen Garten betreibt. Ein eingefleischter Junggeselle zudem, der nie geheiratet und darum keine Kinder hat. Darum stimmt er zu, Laser und Joni zu treffen. Er findet es cool, dass ihre Mütter verheiratet sind, gerne lässt er sich zum Abendessen einladen. Für die Kinder hingegen hat seine lockere, unangestrengte Art etwas Befreiendes. So dürfen sie zum Beispiel auf Pauls Motorrad als Sozius mitfahren – etwas, das Nic nie erlauben würde. Mit einem Mal gehört Paul irgendwie dazu, und als er erfährt, dass Jules als Landschaftsgärtnerin arbeiten möchte, heuert er sie kurzentschlossen an, seinen Garten auf Vordermann zu bringen. Während sie in der heissen Sonne Pläne studieren oder schwitzend die Erde umgraben, kommt es, wie es kommen muss: Beide landen im Bett – mit katastrophalen Folgen. Nic fühlt sich betrogen und reagiert in ihrer Eifersucht unversöhnlich, Jules ist verwirrt, weil sie eigentlich lesbisch ist, Paul ist unangenehm berührt über seine Unbedachtheit, und die Kinder sind hin- und hergerissen zwischen ihren überfürsorglichen Müttern und dem coolen Vater, den sie doch gerade erst kennengelernt haben.

Lisa Cholodenko ist im deutschsprachigen Raum vor allem durch ihr Regiedebüt HIGH ART (1998) und den Nachfolger LAUREL CANYON (2003) bekannt geworden. Filme mit lebendig umrissenen Charakteren, glaubwürdigen Konflikten und kurzen Einblicken in eine Welt, die dem Zuschauer vorher nicht vertraut war. Auch THE KIDS ARE ALL RIGHT überzeugt durch ein leichtfüssig geschriebenes Drehbuch mit origineller Geschichte, intelligenten Dialogen und einer ganz eigenen Sicht der Dinge. Cholodenko hat beim Schreiben des Scripts (gemeinsam mit *Stuart Blumberg*) grossen Wert auf die Unterfütterung der Figuren gelegt, wer sie sind, wie sie sich verhalten. Dabei profitiert sie auch von den Hauptdarstellerinnen *Julianne Moore* und *Annette Bening*. Ihnen gelingt es nicht nur, ein lange verheiratetes Paar darzustellen, sondern auch noch alle Geheimnisse und Probleme, Sehnsüchte und Kompromisse in dieser gleichgeschlechtlichen Ehe mitschwingen zu lassen. Zum Zentrum des Films gerät eine Szene, in der Annette Bening beim gemeinsamen Abendessen ohne Unterlass redet, immer nervöser werdend, unterschwellig etwas ahnend. Je mehr Worte sie verliert, je eigenartiger, unechter wirken sie. Fast scheint es, als würde Nic selbst nicht wissen, was in ihr und mit ihr vorgeht. Ein Gefühl, das sich auf den Zuschauer überträgt. Nic nimmt eine Spannung im Raum auf und lässt sich von ihr mitreissen. Sie hat etwas entdeckt, und gleichzeitig versucht sie, diese Entdeckung zu ignorieren. Eine Szene, so phantasievoll, packend und authentisch geschrieben, so feinfühlig und punktgenau gespielt, dass man staunend im Kinosessel sitzt. Jeder kennt dieses Gefühl: Etwas zu wissen, ohne es zu wissen – ein Paradox, an dem man verzweifeln kann.

Eine andere bemerkenswerte Szene enthält eine witzig-liebevolle Hommage an Joni Mitchell – Cholodenko schlägt so eine Brücke zu LAUREL CANYON, der von der Sängerin und ihrer Platte «Ladies of the Canyon» inspiriert sein soll. THE KIDS ARE ALL RIGHT ist voll solcher schönen Momente. Wenn man überhaupt etwas bedauern will, ist es die Lieblosigkeit, mit der Paul sang- und klanglos aus dem Film verschwindet. Schliesslich ist Jules an dem Seitensprung mitschuldig, und Paul hat nie die Absicht gehabt, eine Familie zu zerstören. Er lässt die Dinge einfach geschehen, verhält sich gedankenlos und ohne Motiv. Den Hass, den er auf sich zieht, hat er aber nicht verdient.

Lisa Cholodenkos Film ist auch ein Beweis dafür, dass sich nach BROKEBACK MOUNTAIN und A SINGLE MAN Hollywoods Umgang mit dem Thema Homosexualität allmählich wandelt, es scheint selbstverständlicher zu werden, Schwule und Lesben in den Mittelpunkt der Erzählung zu rücken. Das macht THE KIDS ARE ALL RIGHT – bei allen unterhaltsamen Zwischenfällen, amüsanten Charakteren und unerwarteten Handlungsverschiebungen – zu einem (wenn auch milden) politischen Film.

Michael Ranze

R: Lisa Cholodenko; B: Stuart Blumberg, Lisa Cholodenko; K: Igor Jadue-Lillo; S: Jeffrey M. Werner; A: Julie Berghoff; Ko: Mary Claire Hannan; M: Carter Burwell. D (R): Julianne Moore (Jules), Annette Bening (Nic), Mark Ruffalo (Paul), Mia Wasikowska (Joni), Josh Hutcherson (Laser). P: Gilbert Films, Antidote Films, Mandalay Vision, UGC PH. USA 2010. 104 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich

Jetzt Filmkultur verschenken

Filmkritik · Filmkunst · Filmkultur · Dennis Hopper – amerikanischer Antiheld · Leidenschaft für Film – Condor Films · Lubitsch, der Vielseitige · Feste der Schaulust: Weltausstellungen und das Kino · Darf's ein Bisschen mehr sein? Zwei, drei Dinge zum Vampirfilm · Commedia all'italiana: Alles andere als rosafarben · Kino der Subversion: Film und Surrealismus · Sabine Azéma über ihre Arbeit mit Alain Resnais · Schneiden als produktive Kritik · David Cronenberg: «Wichtig ist der Raum und die Anordnung» · Essay: Die Sprachen des Films · Roter Teppich für Rumänien · REISENDER KRIEGER von Christian Schocher · Alain Tanner – Hommage · Geprägt vom dokumentarischen Blick: Hans-Christian Schmid · **www.filmbulletin.ch**

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

MAO'S LAST DANCER
Bruce Beresford

«Fantastisch!» Dann noch einmal: «Fantastisch!» Und wieder: «Fantastisch!» Immer wieder äussert der junge Chinese seine Begeisterung und Verwunderung, als er vom Flughafen in die Innenstadt Houstons gefahren wird. In der Schule hatte man ihm eingebleut, wie schrecklich es in Amerika zugehe. Nun sieht er hohe Häuser, leuchtende Lichterketten, grosse Autos, übervolle Supermärkte, schick gekleidete Menschen. «Fantastisch!» – dieses innerliche Kopfschütteln ist gleichzeitig Ausdruck eines Kulturschocks, der sich im Laufe des Films in ein Hohelied auf die amerikanische Freiheit wandeln wird.

Basierend auf den Memoiren von Li Cunxin, im Film dargestellt von *Chi Cao*, fächert Regisseur Bruce Beresford in Rückblenden die Geschichte des elfjährigen Bauernjungen auf, der Anfang der siebziger Jahre in der chinesischen Provinz von Apparatschiks mit einigen wenigen anderen aus der Schar der Schüler herausgepickt und nach Peking auf die Ballett-Akademie geschickt wird. Von nun an konzentriert sich Beresfords Inszenierung auf das harte Training, die unbarmherzigen Lehrer, die fremde Umgebung, die Einsamkeit, die Entbehrungen. Li Cunxin, soviel wird in diesen Bildern deutlich, bleibt seiner Herkunft verhaftet und vermisst seine Eltern über alles.

Die eigentliche Geschichte des Films entfaltet sich in der Rahmenhandlung. Trotz des Zwangs, mit dem die siebenjährige Ausbildung begann, hat Li Cunxin eine tiefe Leidenschaft zum Ballett entwickelt, er ist ein brillanter, kraftvoller Tänzer geworden. Anlässlich eines Kulturaustausches mit den USA landet er 1981 bei der Houston Ballet Company. Der naive junge Mann geniesst die unverhoffte, auch künstlerische Freiheit. Während in China die Tänzer mit Uniformen, Bajonetten und roten Fahnen den Kampf des Volkes symbolisierten, egal bei welchem Ballett, steht in den USA Stravinskys «Sacre du printemps» und Tschaikowkijs «Schwanensee» auf dem Programm. Beresford liebt diese Kontraste, sie ziehen sich wie ein roter Fa-

den durch den ganzen Film: Zwang gegen Selbstbestimmung, strikte Richtlinien gegen künstlerische Freiheit, Kollektiv gegen Individualismus.

Es kommt, wie es kommen muss. Li Cunxin will nicht nach China zurück, zumal er sich in eine amerikanische Kollegin verliebt hat. Als er deswegen im Konsulat vorspricht, lässt ihn der chinesische Botschafter kurzerhand verhaften und setzt ihn unter Druck. Die nun folgenden dramatischen Zuspitzungen spielen sich zwar vor dem Hintergrund sensibler bilateraler Staatsbeziehungen ab. Das macht aus MAO'S LAST DANCER aber noch keinen politischen Film. Li Cunxins Wandlung im kapitalistischen Westen ist kein politisches Erwachen, sondern das persönliche Ergreifen einer Chance: die kreativen Möglichkeiten zu nutzen, die ein Künstler für seine Selbstentfaltung braucht.

Der Preis dafür ist hoch: Nach juristischem Geplänkel und einer Blitzheirat ist Li Cunxin amerikanischer Staatsbürger, darf aber nicht in seine Heimat zurück. Was das bedeutet? Er wird seine Eltern nie wiedersehen. Auch hierfür findet der Film eine Lösung, in einem ebenso bewegenden wie tränenrührenden Ende. Beresford trifft dabei immer den richtigen Ton. Er hat ein angenehmes, vielleicht etwas zu konventionelles Biopic inszeniert, das flüssig seine Konflikte entwickelt und löst. Man mag bedauern, dass der Regisseur die politischen und dramatischen Möglichkeiten ungenutzt lässt. Die Rechnung von Schwarz gegen Weiss geht zu einfach auf. Die perfekt choreographierten Ballettinszenierungen sind denn auch das grosse Plus von MAO'S LAST DANCER. Das Zentrum des Films liegt also vielleicht ganz woanders – beim Tanz.

Michael Ranze

R: Bruce Beresford; B: Jan Sardi; K: Peter James; S: Mark Warner; A: Herbert Pinter; Ko: Anna Borghesi; M: Christopher Gordon. D (R): Chi Cao (Li), Bruce Greenwood (Ben Stevenson), Kyle MacLachlan (Charles Foster), Joan Chen (Niang), Amanda Schull (Elizabeth Mackey). P: Great Scott Prod. Australien 2010. 113 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich

EXIT THROUGH THE GIFT SHOP
Banksy

Wenn Kulturkritiker die Enthüllungen, das Offenlegen der Privatheit in unserer Zeit monieren, dann mag es widersprüchlich sein, wenn auf der anderen Seite Geheimnisse installiert werden, die uns wieder in den Stand der nichtwissenden Unschuld versetzen sollen. Gewiss, es handelt sich nicht um eine Vielzahl solch öffentlich gemachter mysteriöser Verschwiegenheiten, weil eben eine Minderzahl die Neugierde und die Gerüchte wachsen lässt. Dazu zählt der englische Sprayer Banksy, dessen Schablonengraffiti nahe daran sind, allgemeines Bildungsgut zu werden Da hat es Harald Naegeli, der Sprayer von Zürich, vor mehr als dreissig Jahren weit schwerer gehabt.

Banksy bezieht die auf ihn gerichtete Aufmerksamkeit aus seiner visuellen Nichtexistenz. Es müsste sich schon eine der Öffentlichkeit bekannte Person dahinter verbergen, wenn die Preisgabe seiner Individualität interessant wäre. Die Enthüllung eines Unbekannten birgt wenig publizistischen Effekt. Banksy besprüht Mauern, stellt bemalte lebende Tiere aus, hängt in Museen unbemerkt seine Bilder zwischen sakrosankte Kunstwerke, ohne dass sie gleich entdeckt werden. Auf Auktionen werden seine Schöpfungen zu hohen Preisen gehandelt.

Und Banksy ist jetzt auch Filmemacher mit einer Dokumentation, die gar keine ist, weil Reales in einen fiktiven Zusammenhang gebracht wird. Und dafür hat die Szenensprache auch schon eine Wortschöpfung parat: Banksy drehte ein Mockumentary, das ist ein fiktionaler Dokumentarfilm, eine Parodie auf das Genre. Die Wortschöpfung setzt sich aus *to mock* (sich lustig machen) und *documentary* zusammen.

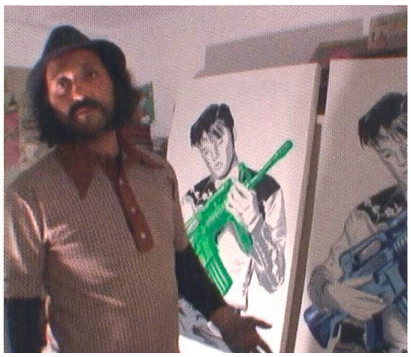
Da gibt es diesen Franzosen Thierry Guetta, der in Los Angeles billige Kleiderbündel aufkauft, um sie als Designer-Mode weiter zu verscherbeln. Dieser Guetta ist auch ein Videonarr mit einer wahren Dokumentationswut. Der vor der Kamera mit verdecktem Gesicht agierende Banksy stellt uns diesen obsessiven Videoten vor, der, nachdem er im Urlaub in Frankreich «Space Invader» mit seinen Spray-Aktionen kennengelernt hat, auf Videojagd nach den Grössen dieses Gewerbes geht, um schliesslich auf Aufforderung von Banksy einen Film aus den ungeordneten Kassetten seines Dokumentationswahns zu kompilieren. Aber das Produkt ist ein Desaster, und Banksy rät ihm, doch selbst Street-Artist zu werden, er werde dann einen Film über die Bemühungen des neu erweckten Künstlers drehen. Guerra ist begeistert, nennt sich nun Mr. Brainwash, gestaltet riesige Ausstellungen von nachahmender Kunst – Warhol ist ein ergiebiger Ideengeber –, die er wegen seiner Talentlosigkeit von Auftragskunstwerkern erstellen lässt, und verdient Millionen.

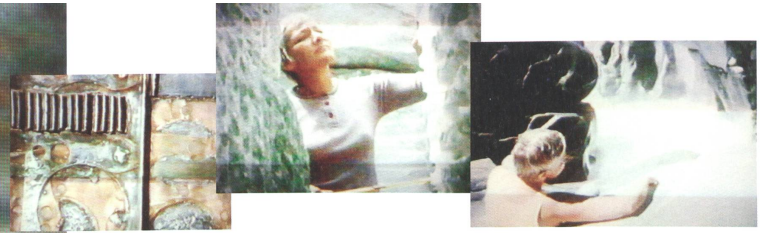
«As it turns out I think we might have made a film that does for street art what JAWS did for water skiing» zweifelt Banksy, um dann doch zu einem positiven Urteil über seinen Geschenkartikelladen zu gelangen. Die ans Absurde grenzende Gestaltung des Films ist kompatibel mit den Acts der Sprayer und Street Artists, deren illegale Aktionen jederzeit durchkreuzt und kaum stringent exekutiert werden können.

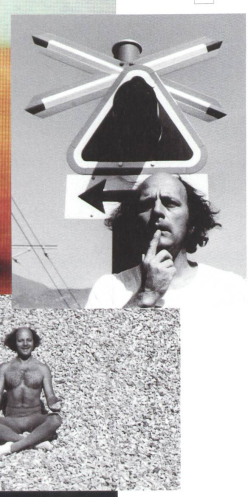
Das in eine irreale Form gebrachte Telefonhäuschen oder die Platzierung einer einem Guantánamo-Häftling ähnlichen Puppe auf einer Erlebnisbahn in Disney Land – solche Aktionen unterstützen mit dadaistischem Hintersinn die fiktive Realität des Films, der zudem den Kunstmarkt als riesigen Hype einer Gesellschaft aufs Korn nimmt, die Events lebensgestaltend hinterherjagt. Da werden Banksys Stencils vom mit Luftballons die Israel und Palästina trennende Mauer überquerenden Mädchen oder vom blumenwerfenden Vermummten zu einfachen Botschaften, die mit Witz und Humor zu phrasenloser Menschlichkeit auffordern könnten.

Erwin Schaar

R: Banksy; S: Chris King, Tom Fulford; M: Geoff Barrow. Mit Banksy, Thierry Guetta, Deborah Guetta, Space Invader, Monsieur André, Shepard Fairey. P: Paranoid Pictures; Jaimie D'Cruz. USA, GB 2010. 87 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich







1 NOTIZEN ÜBER ANNEMIE FONTANA (1973)
2 DER ROTE BLAU (1971)

Vom Spiel des Lebens und vom Spiel Film

Isa Hesse-Rabinovitch oder die gestalterische Kraft der Phantasie

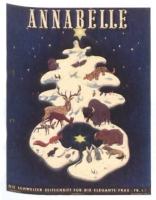
Ihre frühen Gebrauchsgrafiken sind durchwegs von einer kindlichen Verspieltheit geprägt. Viele ihrer späteren Fotoarbeiten strahlen hingegen etwas Düsteres, Unheimliches aus. Als sie gegen Ende der sechziger Jahre begann, Filme zu drehen, waren das eindeutige «Frauenfilme» – und doch waren sie von der Form und Funktion eines feministischen Manifests himmelweit entfernt. Sie war nie eine Rebellin, sondern stets stille Beobachterin auf der Suche nach dem ganz besonderen, eigenen Blick auf die Dinge. Das hat sie nicht daran gehindert, bei ihren Recherchen bis an die Schmerzgrenze zu gehen. Und oft darüber hinaus ... eigentlich ging es ihr bei allen kreativen Projekten darum, das Schwere und Bedrückende im Leben auf eine tröstliche Weise "leicht" erscheinen zu lassen. Nicht aus eskapistischem Vergnügen beziehungsweise vom Wunsch getrieben, Hässliches schönzureden. Aber sie wusste um den Reiz und um die Magie des Widerspruchs, der dem Leben unlösbar eingeschrieben ist. Die unendliche Leichtigkeit des Seins, so wie sie Milan Kundera beschrieben hat – sie hat es der Weltenbummlerin, die abwechselnd in Küsnacht und im tessinerischen Cugnasco lebte, besonders angetan.

Sie hat zeit ihres Lebens ein kreatives Netzwerk international tätiger Künstler unterhalten, das sich nicht nur zwischen Küsnacht, Cugnasco und Mailand, sondern bis nach New York und Toronto erstreckte. Letzteres mag zu tun haben mit ihren familiären Wurzeln und mit einer Kindheit, die sie im Zürich der Zwischenkriegszeit im denkbar europäischsten aller Biotope, nämlich unter emigrierten Malern, Musikern und Schriftstellern, verbrachte. Die Weltoffenheit war ihr quasi in die Wiege gelegt. Alles andere hat sie sich selbst erworben und oft genug gegen Widerstände (der Geldbeschaffung und ideellen Unterstützung) erkämpft.

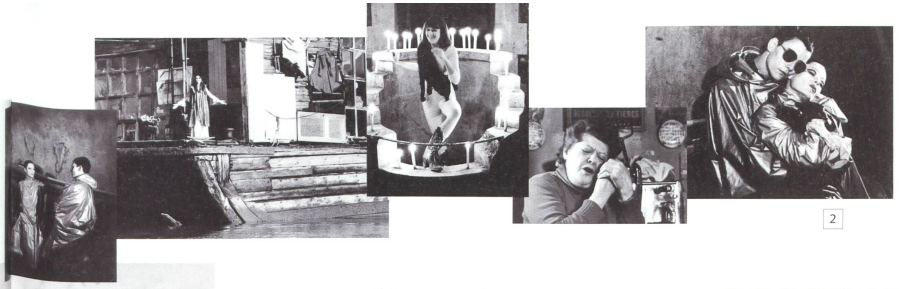
Isa Hesse-Rabinovitch war in erster Linie audiovisuelle Poetin, die über ihre Kurz- und Kürzestfilme – und ab Mitte der achtziger Jahre auch über experimentelle Videoarbeiten – die expressiven Grenzen des jeweiligen Mediums auszuloten suchte. Daneben schuf sie (aus eigenem Antrieb sowie, ab Mitte der siebziger Jahre, im Auftrag des Schweizer Fernsehens) etliche dokumentarische Porträts von Künstlern und Künstlerinnen (Malern, Musikern, Schriftstellern ...), und zwar mit einer ansteckenden Sympathie für jene Lebenskünstler und Schicksalsgenossen, denen die Aussicht auf ein mögliches Scheitern noch lange nicht die Lust am kreativen Schaffen trübte. Darüber hinaus hat sie mit ihrem weitsichtigen Einsatz für Frauenfilmfestivals und -Symposien unter anderem in Zürich und im Aostatal (ab 1975) nachhaltig dafür gesorgt, dass gerade das filmische Werk von Frauen in der Schweiz breiter als bis dahin bekannt wurde – innerhalb wie auch jenseits der Landesgrenzen.

Auf Isa Hesse-Rabinovitch bin ich zunächst als Filmkritikerin gestossen – zu Beginn der neunziger Jahr, als es im Rahmen eines gemeinschaftlichen Buchprojekts zu Schweizer Filmemacherinnen darum ging, den Pionierinnen des Filmschaffens in der Schweiz und ihren spezifischen Arbeits- sowie Lebensbedingungen nachzuspüren.[1] Eine solche Pionierin war Isa natürlich – als eine der ersten Cineastinnen, die in der Schweiz anfingen, kontinuierlich mit Film als Ausdrucksmittel zu arbeiten. Auch wenn sie sich mit Sicherheit nicht als «Pionierin» im klassischen Sinn verstand und auch nur bedingt als Experimentalfilmerin, sondern eher als Schöpferin multimedialer Bricolagen, die das Medium des Films zu ihren poetischen und teils auch satirischen Zwecken umfunktionierte.

Als sie sich 1969, als knapp Fünfzigjährige und nach einer ersten Karriere als Grafikerin und Illustratorin für verschiedene Schweizer Zeitungen und Zeitschriften, der Arbeit als Fotografin und Filmerin verschrieb, waren diese sogenannt "abbildenden" Medien für sie in erster Linie ein brauchbares Instrument zur hintersinnigen Reflexion und Umbildung von Realität. Ein Spiel-Zeug, mit dem sich Wort-Spiele bebildern liessen (die Kurzfilme SPIEGELEI und MONUMENTO MORITAT, 1969) oder aber Phantasiewelten erschaffen und neugierig erkunden (DER ROTE BLAU und ÜBER EINEN TEPPICH, 1972/1973). Ihrem Drang zur audiovisuellen Fremd- wie Selbstdarstellung verdanken wir aber auch subtile Spurensuchen wie etwa NOTIZEN ÜBER ANNEMIE FONTANA (1973) und JULIE FROM OHIO (1978) – und natürlich die beiden bekanntesten (längeren) Arbeiten: SIRENEN-EILAND (1981) und SCHLANGENZAUBER (1984). Aber auch so witzige Satiren wie den Gedankenblitz TELL SPOTT (1974) und andere verwunderte Reflexionen über das männliche Geschlecht. Beide Genres verweisen auf dieselbe grosse Stärke der Filmemacherin Isa Hesse-Rabinovitch – die seltene Gabe näm-



1 JULIE FROM OHIO (1978); 2 SIRENEN-EILAND (1981)



2

lich, Momente einzufangen und auf Dauer festzuhalten, ohne dass sie den besonderen Zauber des Vorläufigen und damit Flüchtigen verlieren. Dazu braucht es eine leichte Hand, aber auch Samthandschuhe ... im übertragenen Sinn, denn wirklich mit Samthandschuhen angefasst hat Isa ihre Gegenüber nie. Weder im Werk, das ihr Leben prägte, noch im Leben, das immer wieder Inspiration war für das Werk.

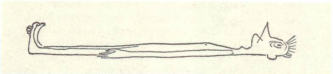
Kunst, die brauchbar – und hintersinnig – bleibt

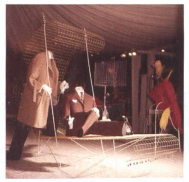
Vergleicht man das Schaffen von Hesse-Rabinovitch, der Grafikerin, mit dem harten Strich ihres Vaters, des in den Wirren der Revolutionsjahre aus Russland emigrierten Expressionisten Gregor Rabinovitch, so fällt das Anmutige und Ironisch-Liebenswürdige ihres Ansatzes sogleich ins Auge. Isas aus dunklen Knopfaugen staunende Protagonisten haben sich in den schillernden Werbe- und Modewelten ihrer Auftraggeber sichtlich wohl gefühlt – und so erging es auch der Künstlerin, wenn sie ihre spitze Feder «in den Dienst von Industrie und Wirtschaft» stellte, wie sie das ironisch nannte. Da ging es ja nicht um die letzten Dinge, sondern um angewandte Kunst als alltägliche Gebrauchskultur – und im Rahmen der Werbung auch immer um die ganz normalen Paradoxien der Konsumkultur, die etwa davon berichtet, wie man mit einem bestimmten Waschmittel wundervollerweise weisser waschen kann und sogar mit Geldausgeben sparen. Nicht zuletzt in der Modebranche fand sie dabei für sich wichtige Inspirationen – in der Zeit, als sie für die Zeitschrift Annabelle arbeitete oder an der Gestaltung des Modepavillons an der Saffa-Ausstellung mitwirkte (1958). «Um nicht von Industrie und Wirtschaft überrollt zu werden, sollte der Künstler aktiv mitmachen», schrieb sie zu dem Thema – wohl wissend, dass es keine Unschuld in der Kunst gibt und damit auch keine per se "gute" im Sinne einer autonomen und kompromisslosen "Kunst an sich".

Komisch, symbolisch, poetisch, erotisch, kritisch

Zu den zahlreichen nicht realisierten Vorhaben von Isa Hesse-Rabinovitch, der Filmemacherin, zählt das Filmprojekt «Anima auf Wanderschaft» (1975). Es geht um ein psychologisch unterfüttertes Märchen, in dem sich eine junge Frau nach einem heimlich belauschten Streit ihrer Eltern aufmacht, um den Wurzeln der Missverständnisse zwischen Männern und Frauen nachzuspüren. Sie wird auf ihrer Reise sieben Männern begegnen, die ihr je eigenes Trauma um die verlorene und lebenslang begehrte Muttergestalt mit sich herumtragen. Und sie wird erkennen, dass der "Streit" zu Beginn des Films nichts anderes war als die Auflehnung der Mutter gegen die Ideal- oder Zerrbilder, die sich Animas Vater von den Frauen machte. Das Projekt liest sich aus heutiger Sicht sehr spannend, weil es der Autorin letztlich um das Aufdecken, aber auch das Anerkennen von Projektionen als imaginären Leistungen ging ... und damit um die Kraft der Phantasie, die Missverständnisse produziert, im Missverständnis aber auch gleichzeitig die Möglichkeit der alternativen Lebensgestaltung findet – in der spielerischen Auseinandersetzung mit bewusst angeeigneten und wiederum zweckentfremdeten Fremd- und Selbstbildern. «Anima auf Wanderschaft» sollte ein «komisch/symbolisch/poetisch/erotisch/doch kritischer Film über Männer» werden, der paradigmatisch die Unterschiede in den Erwartungen aufzeigen wollte, aber eben auch die Hybris und die programmierte Enttäuschung, die in der Erwartung eines perfekt passenden Gegenübers «für das ganze Leben» selber begründet liegt.

Das paradigmatisch Versöhnliche dieses Ansatzes zeigt sich übrigens nur schon darin, dass Isa Hesse-Rabinovitch keinerlei Berührungsängste kannte, wenn es um das Niederreissen von Grenzen zwischen künstlerischen Genres und Ausdrucksformen ging. Als sie auf Geldsuche war für SIRENEN-EILAND und in dem Schweizer Pornofilmproduzenten Edi Stöckli einen interessierten Geldgeber fand, war das quasi ein «match made in heaven» für beide Seiten. Die Anekdote verweist, nebenbei gesagt, auf interessante und wichtige Entwicklungslinien des Schweizer Kinos, die bis heute unterbelichtet sind: die personellen Kollaborationen und Kooperationen quer zu den institutionellen Gege-





1 GEISTER & GÄSTE – IN MEMORIAM GRAND HOTEL BRISSAGO (1989); 2 HAUTNAH (1985); 3 SCHLANGENZAUBER (1984); 4 DIE SELBSTPORTRÄTS UND DAS LIEBLINGSLIED MEINES VATERS GREGOR RABINOVITCH (1976)

benheiten nämlich, die etwa dazu führten, dass Westschweizer Filmer ganz pragmatisch Fernsehfilme machten (die «Groupe 5» um Claude Goretta und Alain Tanner), dass Schweizer Literaten für das Schweizer Fernsehen Serienepisoden schrieben (im Fall von MOTEL) oder eben etablierte Pornoproduzenten kleine, feine, feministisch angehauchte Filmprojekte mitfinanzierten.

Vom irdischen zum übersinnlichen Geschehen

Das Thema des Möglichen, aber auch des Vorhersehbaren und (nicht) Planbaren hat Isa Hesse-Rabinovitch in ihrem Spätwerk als Auseinandersetzung zwischen irdischen und übersinnlichen Gegebenheiten inszeniert. GEISTER & GÄSTE – IN MEMORIAM GRAND HOTEL BRISSAGO ist so ein Film (1989), den die Siebzigjährige als Memento Mori mit zahlreichen Zeitzeugen und entsprechenden Reminiszenzen an frühere (und wirkliche bessere?) Zeiten gestaltete. «Alles was in der Sichtbarkeit geschieht – die Auswirkung eines "Bildes", einer IDEE im Unsichtbaren. Alles irdische Geschehen ist gleichsam eine Nachbildung eines übersinnlichen Geschehens – auch was den zeitlichen Verlauf anbelangt, und sich später als übersinnliches Geschehen ereignet». Das sind Notizen auf einem Blatt, das Isa unter dem Titel «Das Buch zum Film» gestaltete, mit einer stilisierten Ranke im Zentrum, die spiralförmig alles einfasst, was zum Werk der Künstlerin gehörte, ihrer eigenen Ansicht nach: ganz unten findet sich die Wurzel im «Biographischen» (DOK-Filme, schreibt sie dazu). Daraus wächst die (Lebens-)Erzählung, die Isas Filme kreiert, und es wachsen einzelne Bilder, wie Schösslinge, die den Moment festhalten. Oben steht «Der Stil hält die Ranke zusammen» ... und unklar bleibt, ob es sich bei der Formulierung des unterstrichenen Wortes um ein Versehen handelt oder um eine (weitere) doppeldeutige Anspielung.

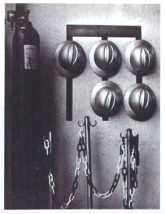
Persönlicher kennengelernt habe ich Isa bei den Vorarbeiten zu einem biographisch angelegten Buchprojekt, welches ihr als Film- und Videokünstlerin ebenso wie als Netzwerkerin die Referenz erweisen sollte. Das hat dann allerdings – erwartungsgemäss, wie man im nachhinein versucht ist zu sagen – ganz andere und unerwartete Wendungen genommen. Eigentlich sollte das Buch zu Isas Leben und Werk ja ein liebevoll kuratiertes Gemeinschaftswerk von Wissenschaftlern und Künstlern werden, nach einer schönen Herzblut-Idee von Eric Jeanneret, mit den üblichen Fördergeldern realisiert, als ehrerbietige Hommage an die damals schon hochbetagte Künstlerin (von der zu dem Zeitpunkt niemand so richtig wusste, wie alt sie tatsächlich war).

Sie hat es dann allerdings programmatisch dem hehren Gremium aus den Händen genommen und «ihr Ding» daraus gemacht. Irgendwann – auf einem fast schon poetisch zu nennenden Umweg über den Grund des Zürichsees, wo Auto und Manuskript kurzzeitig landeten, was durchaus schlagzeilenträchtig war – ist dann ein Buch unter dem bezeichnenden Titel «Das grosse Spiel Film» erschienen. Es kann mit Vergnügen und Gewinn angeschaut, gelesen und mit allen fünf Sinnen verschlungen werden.[2] (Im Klappentext wird noch eine Fortsetzung unter dem Titel «Das grosse Spiel Leben» angekündigt, doch diese kam nie zustande.)

Hingegen ist dann 2009 ISA HESSE-RABINOVITCH – DAS GROSSE SPIEL FILM, ein Filmdokument zu Isas Leben und Werk erschienen, gedreht von Anka Schmid. In beidem, im Film wie im Buch, geht es um Isas Spiel. Um Isas mannigfaltige und letztlich unergründliche Projekte. Um ihre Ausdrucksweise, die bemerkenswert lakonisch war und trotzdem höchst vielschichtig. Um ihren «spunk» und damit auch um ihren Trotz, der durchaus aneckte und Wunden schlug. Vor allem aber um das von ihr souverän gemeisterte – und selbstverständlich unvollendet gebliebene – Lebensspiel selbst. Schade eigentlich, dass Isa das Internet-Zeitalter nicht mehr erlebt beziehungsweise die Gelegenheit gehabt hat, Blogs und ähnliche Spielereien aktiv zu gestalten. Mit ihr bei Facebook befreundet zu sein, stelle ich mir im nachhinein sehr, sehr spannend vor.

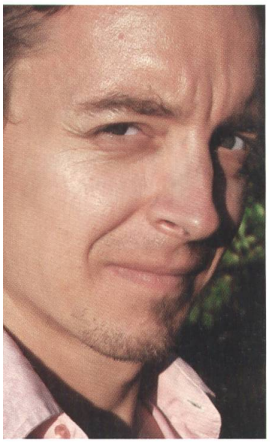
Ursula Ganz-Blättler

[1] *Brigitte Blöchlinger, Alexandra Schneider, Cecilia Hausheer, Connie Betz (Hrsg.): Cut. Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994. Eine Bestandsaufnahme. Basel, Frankfurt, Stroemfeld, 1995;* [2] *Isa Hesse-Rabinovitch: Das grosse Spiel Film. Bern, Benteli-Verlag, 1999*



Vampire sind unter uns!

Zur Wende eines Genres



«In den Achtzigern Pop, in den Neunzigern Grunge, heute sind es Vampire. Vampir sein ist so trendy!» So bringt es VAMPIRES SUCK, eine groteske Parodie auf die TWILIGHT-Saga, auf den Punkt. Warum eigentlich sind Vampire wieder "in"? Die Begeisterung für TWILIGHT ist einerseits ein Teenager-Phänomen: Teil 1 ist ein überaus gelungener Liebesfilm – Landschaft, Musik und Handlung fügen sich zu einem Traumbild von Teenager-Selbstwerdung durch Liebe. (Da sich «rites de passage» nicht fortsetzen lassen, ist Teil 3 allerdings nur noch albern.) Aber das ist nicht alles, hält doch der Vampirfilm seit je eine Symbolwelt bereit, die *moderne Grundbefindlichkeiten* zum Ausdruck bringt. Als populäres Kunstwerk verdichtet er soziale Hoffnungen und Ängste. Im Vergleich zu älteren Filmen hat sich im neueren Vampirfilm allerdings eine Wende vollzogen, die es in sich hat.

Blicken wir zunächst auf die ältere Symbolsprache. Die Figur des Vampirs versinnbildlichte «das Andere» des modernen Menschen: *Erstens* griff sie hinter die Moderne zurück – Dracula, Aristokrat aus einer vormodernen Region, ist ein Relikt alter Zeiten (bei Bram Stoker war er Kreuzfahrer, bei Wes Craven sogar Judas). Vormodern ist neben dem galanten Stil auch seine ökonomische Grundlage: Er ist ein Patriarch, der die Menschen direkt ausbeutet («aussaugt»), ohne den modernen Umweg über versachlichte Arbeitsverträge. Aus der Sicht der heutigen sozialen Kälte werden ihm daher Wärme und Sinnlichkeit zugeschrieben. Damit transzendiert der Vampir *zweitens* das Selbstbild des aufgeklärten Humanismus: Er überschreitet die Grenze des Menschlichen, zum Tier ebenso wie zum Geist. So wurde er zum Helden derer, die sich in der modernen Welt nicht heimisch fühlen (man denke an die Gothic-Bewegung und den Posthumanismus).

In TWILIGHT hat sich das alles verändert. Familie Cullen ist *zivilisiert*, ganz im Sinne von Norbert Elias: Die Affektkontrolle, die Edward bis zur sexuellen Abstinenz treibt, erlaubt ihr eine volle Integration in die moderne Gesellschaft. "Vater" Cullen ist kein Patriarch mehr, sondern ein liebevoll sorgender neuer Mann mit bürgerlichem Beruf. Er hat seine Familie sogar vom altmodischen Blutsdenken emanzipiert: Sie jagt keine Menschen mehr, sondern Tiere, wie "normale" Menschen auch; und ihre Verwandtschaft beruht nicht länger auf Blutsbanden – das erinnert an die Patchwork-Familie und moderne Ideen von Staatsbürgerschaft, die das «ius sangui» verabschiedet haben. Familie Cullen versinnbildlicht damit einen zeitgemässen Modus sozialer Integration: Sie gliedert sich bewusst ein und wird im Gegenzug akzeptiert, ohne allerdings ihre Eigenheiten ganz aufgeben zu müssen, denn natürlich *bleiben* sie Vampire. Sie haben nicht sich, sondern nur ihre selbstgewählte Distanz aufgegeben (folgerichtig sind die Indianer, die im "Reservat" bleiben, ihre Feinde). Dieser Eingliederungsprozess spiegelt sich dann in der Heldin Bella, die zunächst fremd in der Gegend ist und sich erst selbst erfahren und akzeptieren muss – und dabei von Vampiren unterstützt wird. Der Film enthält also ein gewandeltes Verständnis sozialer Integration.

Noch radikaleres geschieht in DAYBREAKERS. Die Vampire sind hier ebenfalls zivilisiert: Sie tragen Designer-Anzüge und sind Kapitalisten geworden. Doch gerade diese Wandlung lässt alles beim Alten: Das Ausbeuterisch-Blutsaugende wird so nicht abgeschafft, sondern perfektioniert. Der Vampir rückt ins Zentrum des modernen Kapitalismus, wie es schon Karl Marx vordachte («Das Kapital ist verstorbene Arbeit, die sich nur vampyrmässig belebt durch Einsaugung lebendiger Arbeit»). Wenn im Film plötzlich die "Ressource" Mensch, das Humankapital, durch Übernutzung knapp wird, ist das als kaum verhohlene Kritik am kapitalistischen Raubbau zu lesen. Diese ökologische Krise zieht nun einen Blickwechsel nach sich: Durch das Verschwinden der Menschen übernehmen die Zuschauer zwangsläufig die Perspektive der Vampire – so wird das Andere zum Eigenen. Und diese Wende erlaubt ungeahnte Einblicke in die katastrophale Abgründigkeit der Projektionsfläche "Vampir", die in älteren Filmen ja eher heroisiert wird.

Mit dieser Umkehrung des Genres stellt der Film zugleich eine Kritik an allzu naiver postmoderner Sozialromantik dar. Er greift mutig auf ältere Formen der Sozialkritik zurück und zeigt, wie sich in der Vampirgesellschaft eine radikale Ungleichheit breitmacht. Die Ausgrenzung der Armen wird treffend visualisiert als Vertierung: der Mangel an Ressourcen *entmoralisiert* sie, und so kann sich die Gesellschaft ihrer entledigen. Auch die reichen Vampire erscheinen als entfremdet, ihre Welt ist voller Grausamkeit. So wird es zum eigentlichen Problem, wieder in eine menschliche Gesellschaft zu kommen – vom Vampirkapitalismus aus keine Kleinigkeit. Es ist, als hätte Marx Regie geführt, denn wie in der Revolutionstheorie gelingt es nur durch Totalität des Negativen (das Tageslicht muss ausgehalten werden) oder doppelte Negation (durch das Beissen eines Menschen, der einmal ein Vampir war).

Beide Filme zeigen also: Vampire sind nicht mehr «das Andere», sie sind mitten unter uns. Und dies erlaubt eine künstlerische Verdichtung sozialer Fragen im Medium des Films. Für denkende Zuschauer ist das grosses Kino: Ob als Märchen über Ausgrenzung und Integration wie TWILIGHT oder als radikale Kapitalismuskritik wie DAYBREAKERS – Vampirfilme zu sehen macht wieder Spass.

Christoph Henning
Fachbereich Philosophie, Universität St. Gallen

Du

Tilda Swinton

Die Anti-Diva

Das Kulturmagazin | Du 811 | November 2010

sehen und staunen

BAL HONIG

«Ein Kinowunder: *Bal – Honig.*»
Andreas Kilb, Frankfurter Allgemeine Zeitung

«Wunderschön, fast märchenhaft-träumerisch entrückt.»
Christoph Egger, Neue Zürcher Zeitung

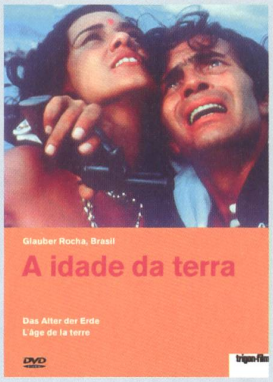
«Ein Film, der die Wahrheit im Flüsterton sucht.»
Florian Keller, Tages-Anzeiger

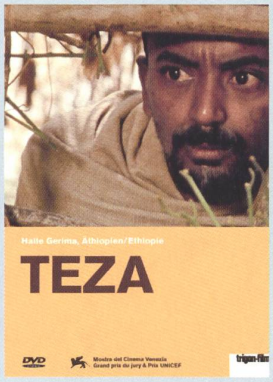
«Ein Film, der eine Einbildung sein muss, weil er einfach zu schön und zu berührend ist, um wirklich zu existieren.»
Katja Nicodemus, Die Zeit, Hamburg

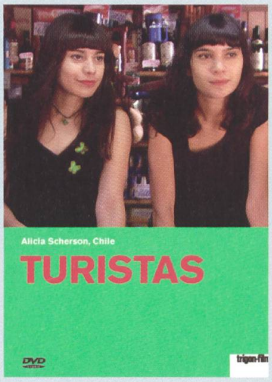
«Das ist eine unvergessliche Erfahrung.»
Tagesspiegel, Berlin

«Schön wie ein mediterranes Gedicht aus einer vergessenen Zeit.»
Libération, Paris

Ab 18. November im Kino







Schenken Sie Emotionen: Filmerlebnisse aus Süd und Ost gibt es auf www.trigon-film.org

trigon-film