

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 312

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: 24.02.2026

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



Ruth Waldburger
> Essay zur Filmkritik

1.11

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Ruth Waldburger, Produzentin
Üble Nachrede, diskrete Fürsorge –
Essay zur Filmkritik

BLACK SWAN von Darren Aronofsky
LES AMOURS IMAGINAIRES von Xavier Dolan
SONGS OF LOVE AND HATE von Katalin Gödrös
FANTASTIC MR. FOX von Wes Anderson
RUBBER von Quentin Dupieux
DER RÄUBER von Benjamin Heisenberg
127 HOURS von Danny Boyle

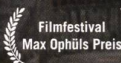
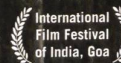
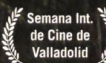
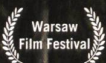
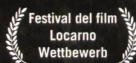
www.filmbulletin.ch

Fr. 9.- € 6.-



SONGS OF LOVE AND HATE

Ab 27. Januar im Kino



COBRA FILM PRÄSENTIERT SONGS OF LOVE AND HATE EIN FILM VON KATALIN GÖDRÖS IN CO-PRODUKTION MIT RSI RADIO TELEVISIONE SVIZZERA & AMKA FILMS PRODUCTIONS

MIT SARAH HORVATH JEROEN WILLEMS URSINA LARDI LUISA SAPPELT JOEL BASMAN MIRA ELISA GOERES REGIE & DREHBUCH KATALIN GÖDRÖS CO-AUTORIN DAGMAR GÄBLER DREHBUCHMITARBEIT LARS THEUERKAUFF KAMERA HENNER BESUCH SZENENBILD SU FROD SCHNITT SILKE BOTSCH
TON INGRID STÄDELI KOSTÜM LINDA HARPER MASKE HEIKO SCHMIDT MUSIK PAVEL KOMINEK TONSCHNITT & SOUND DESIGN PETER VON SIEBENTHAL MISCHUNG HANS KÜNZI CASTING SUSE MARQUARDT SUSAN MÜLLER JACQUELINE RIETZ PRODUKTIONSLEITER CHRISTOS DERVENIS
CO-PRODUZENTINNEN GIULIA FRETTA TIZIANA SOUDANI PRODUZENTIN SUSAN RÜDLINGER GEFÖRDERT VON BUNDESAMT FÜR KULTUR (EDI) SCHWEIZ ZÜRCHER FILMSTIFTUNG KULTURFONDS SUSSIMAGE REPUBBLICA E CANTONE TICINO FILMPLUS DELLA SVIZZERA ITALIANA MEDIA PROGRAMME OF THE EUROPEAN UNION

Ein Film von Katalin Gödrös

cobrafilm

AMKA

RSI

+

Schweizerische Eidgenossenschaft
Kanton Tessin
Canton Ticino

ZÜRCHER
FILMSTIFTUNG

suissimage

ti

MEDIA

FILM COOP

UNIVERSAL PICTURES

DOLBY
DIGITAL

Impressum

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

Redaktion
 Walt R. Vian
 Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Marketing, Fundraising
 Lisa Heller

Gestaltung, Layout und Realisation
 design_konzept
 Rolf Zöllig sgd cgc
 Nadine Kaufmann
 Hard 10,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 222 05 08
 Telefax +41 (0) 52 222 00 51
 zoe@rolfzoeellig.ch
 www.rolfzoeellig.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, Doris Senn,
 Gerhard Midding, Frank
 Arnold, Martin Girod,
 Johannes Binotto, Michael
 Ranze, Bettina Spoerri, Pierre
 Lachat, Stefan Volk, Oswald
 Iten, Michael Sennhauser,
 Kathrin Halter, Martin
 Walder, Sascha Lara Bleuler,
 Michael Pekler

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Stadtkino Basel; trigon-film,
 Ennetbaden; Twentieth
 Century Fox, Genève;
 Calypso Film, Luzern;
 Solothurner Filmtage;
 Solothurn; Cinémathèque
 suisse Dokumentationsstelle
 Zürich, Columbus Film,
 Filmcoopi, Look Now!, Pathé
 Films, Stamm Film, Vega
 Film, Walt Disney Studios
 Motion Pictures Switzerland,
 Xenix Filmdistribution,
 Zürich; Zorro Film, München

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

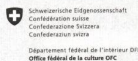
Abonnemente
 Filmbulletin erscheint 2011
 achtmal.
 Jahresabonnement
 Schweiz: CHF 69.-
 (inkl. MWST)
 Euro-Länder: Euro 45.-
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

© 2011 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 53. Jahrgang
 Der Filmberater 70. Jahrgang
 ZOOM 62. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern



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

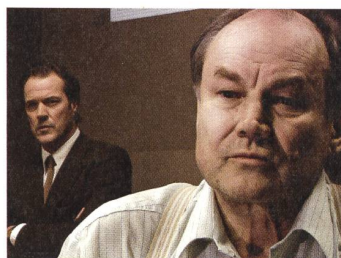
FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



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.

Solothurner Filmtage 2011 Vorschau



Sebastian Koch und
Klaus Maria Brandauer
in MANIPULATION
Regie: Pascal Verdosci

Mit MANIPULATION von Pascal Verdosci, einem Film nach Motiven von Walter Matthias Diggelmanns Roman «Das Verhör des Harry Wind», werden am 20. Januar die 46. Solothurner Filmtage eröffnet. Die Werkschau des Schweizer Films schliesst am 27. Januar mit der Übergabe des Prix du Public und des Prix de Soleure und der Vorführung der Preisträger. Im «Forum Schweiz» sind neuste Dokumentarfilme etwa von Res Balzli, Elodie Pong, Anka Schmid, Edwin Beeler sowie Fosco und Donatello Dubini zu sehen. Bei den Spielfilmen darf man etwa auf LA DERNIÈRE FUGUE von Léa Pool, SILBERWALD von Christine Repond, OPÉRATION CASABLANCA von Laurent Nègre sowie DER SANDMANN von Peter Luisi gespannt sein.

Ruth Waldburger

Die Sektion «Rencontre» gilt 2011 der erfolgreichen Schweizer Filmproduzentin Ruth Waldburger. Sie ist Inhaberin und Geschäftsführerin der Vega Film und der Verleihfirma Vega Distribution. Die Vega Film wurde 1988 gegründet. Sie steht einerseits für bemerkenswerte internationale Koproduktionen wie Autorenfilme von Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Silvio Soldini und Gianni Amelio sowie für den Publikumerfolg LES CHORISTES von Christophe Barratier und andererseits für zahlreiche Schweizer Filme, darunter die Komödien KATZENDIEBE, KOMIKER oder ERNSTFALL IN HAVANNA. Daneben hat Ruth Waldburger auch fürs Fernsehen produziert, beispielsweise die 26teilige TV-Serie «Die Direktorin». 2003 wurde Ruth Waldburger am Filmfestival Locarno mit dem Raimondo-Rezzonico-Preis für ihre Produktionstätigkeit ausgezeichnet.

Im Rahmen der Rencontre werden BRUCIO NEL VENTO von Silvio Soldini,

JOHNNY SUEDE von Tom DiCillo, ELOGE DE L'AMOUR und NOUVELLE VAGUE von Jean-Luc Godard, F. EST UN SALAUD von Marcel Gisler, ON CONNAÎT LA CHANSON von Alain Resnais, CANDY MOUNTAIN und LAST SUPPER von Robert Frank, ERNSTFALL IN HAVANNA von Sabine Boss, LES CHORISTES von Christophe Barratier, IL LADRO DI BAMBINI von Gianni Amelio, ROBERTO SUCCO von Cédric Kahn, 1 JOURNÉE von Jacob Berger, APRÈS LA RECONCILIATION von Anne-Marie Miéville und HORIZONVILLE von Alain Klärer zu sehen sein.

Rahmenprogramm

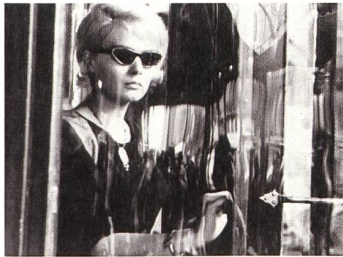
«Reden über Film I» ist mit «Cinéma direct – bewährtes Prinzip für neue Wege im Schweizer Film?» betitelt. Es diskutieren unter der Leitung von Alain Boillat (Geschäftsleiter Netzwerk Cinema CH) Renato Berta, Lionel Baier, Béatrice Bakhti (ROMANS D'ADOS), Jean-Stéphane Bron, Irène Challand (Leiterin Abteilung Dokumentarfilm TSR) und die Filmkritikerin Séverine Graff über Vorteile, Grenzen und Wirkungen digitaler Techniken. (21. 1., 16 Uhr, Stadttheater)

Bei «Reden über Film II» ist das Thema «Starke Gefühle im Schweizer Film». Unter der Leitung der Filmjournalistin Bettina Spoerri diskutieren Veronika Rall (Filmwissenschaftlerin), Barbara Kulcsar, Paul Riniker, Marcy Goldberg (Filmwissenschaftlerin) und der Filmkomponist Marcel Vaid über Emotionalität im (Schweizer) Film: Wie wird sie dargestellt? Wie wirkt sie? Wie kann man sie beeinflussen? (26. 1., 16 Uhr, Stadttheater)

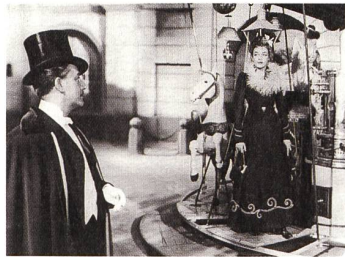
Ein vom Verband der Filmjournalisten SVFJ organisiertes Podium heisst «Dialekt versus Hochdeutsch. Die Sprache im Deutschschweizer Spielfilm». (Stadttheater, 13.30 Uhr, 25. 1.)

www.solothurnerfilmtage.ch

Kurz belichtet



Corinne Marchand
in *CLÉO DE 5 À 7*
Regie: Agnès Varda



Anton Walbrook als Spielführer
und Simone Signoret
als Dirne in *LA RONDE*
Regie: Max Ophüls



Barbara Stanwyck
in *BALL OF FIRE*
Regie: Howard Hawks



Hiam Abbass
in *LEMON TREE*
Regie: Eran Riklis

Filmemacherinnen

Das Februar-Programm des Filmfoyer Winterthur steht ganz im Zeichen des Filmschaffens von Frauen. Zum Auftakt wird mit Anka Schmid's Porträt *ISA HESSE-RABINOVITCH – DAS GROSSE SPIEL FILM* (1.2.) eine Schweizer Filmpionierin gewürdigt. Als Vorfilme sind deren Kurzfilme *SPIEGELEI* und *TELLSPOTT* zu sehen. Anka Schmid wird an diesem Abend für ein Publikums-gespräch anwesend sein. Von Agnès Varda, der «Grossmutter der Nouvelle vague», ist *CLÉO DE 5 À 7* (8.2.) zu sehen – man folgt der Chansonnière Cléo, die auf den Bescheid einer Krebsuntersuchung wartet, auf ihren Gängen durch Paris und erlebt die Dehnung der Zeit mit. *FILM D'AMORE E D'ANARCHIA* von Lina Wertmüller (15.2.) ist ein überaus vitales Melodram mit Giancarlo Giannini in der Rolle eines Anarchisten, der ein Attentat auf Mussolini plant und in einem Bordell auf die Liebe seines Lebens trifft. *DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT* – *REDUPERS* von Helke Sander (22.2.) hingegen zeichnet in essayistischem Erzählgestus den Alltag einer freiberuflichen Pressefotografin (gespielt von Helma Sander selbst) mit Kind, Freund und künstlerischen Ambitionen im Westberlin Ende der siebziger Jahre.

www.filmfoyer.ch

Berlinale

Die diesjährige Berlinale wird am 10. Februar mit *TRUE GRIT*, dem neuen Film der Coen-Brüder, eröffnet und dauert bis 20. Februar. Die Retrospektive ist Ingmar Bergman gewidmet und umfasst sämtliche Kinofilme und Beispiele seiner Arbeit als Drehbuchautor (etwa *HETS* von Alf Sjöberg). Hinzu kommen Dokumentationen von Stig

Björkman und eine Veranstaltungsreihe mit Vorträgen und Diskussionen.

Auch die Ausstellung «Ingmar Bergman – Von Lüge und Wahrheit» im Museum für Film und Fernsehen der Deutschen Kinemathek (ab 27.1. bis 29.5.) steht im Zeichen des grossen schwedischen Regisseurs.

www.berlinale.de; www.filmmuseum-berlin.de

Weibergeschichten

Thema der alljährlichen baselbieterischen Veranstaltungsreihe «Wintergäste» ist «Wien um 1900» (quasi eine Begleitveranstaltung zur grossen Ausstellung im Museum Beyeler). Das Landkino im Kino Sputnik im Palazzo Liestal zeigt aus diesem Anlass die drei Schnitzler-Verfilmungen *FRÄULEIN ELSE* von Paul Czinner (13.1.) – musikalisch live begleitet von Antoinette Horat, Violine und Hans Hassler, Akkordeon –, *LIEBELEI* (20.1.) und *LA RONDE* (27.1.), beide von Max Ophüls, und *FREUD* von John Huston (3.2.).

www.stadtkinobasel.ch

Klassiker & Raritäten

Von Oktober bis Mai findet in Schaffhausen im Kino Kiwi Scala jeweils am letzten Sonntag des Monats um 17.30 Uhr der Schaffhauser Filmzyklus statt: Bernhard Uhlmann stellt legendäre Höhepunkte und aussergewöhnliche filmische Trouvaillen in Originalfassungen mit Untertiteln vor. Der aktuelle dritte Filmzyklus ist in enger Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse entstanden. Am 30. Januar wird *LES BAS-FONDS* von Jean Renoir mit Jean Gabin und Louis Jovet gezeigt. Das Publikum wird dieses Mal von Frédéric Maire, dem Direktor der Cinémathèque suisse, begrüsst.

Am Sonntag, dem 27. Februar, folgt dann mit *MY DARLING CLEMEN-*

TINE von John Ford ein klassischer Western und am Sonntag, dem 27. März, mit *TOUCHEZ PAS AU GRISBI* von Jacques Becker ein französischer Gangsterfilm par excellence.

Kamerapreis Marburg

Der diesjährige Marburger Kamerapreis geht an den 1955 in Oxford geborenen Anthony Dod Mantle, «einer der innovativsten und einflussreichsten Bildgestalter des europäischen Gegenwartskinos», dessen «Experimentierfreude im Einsatz verschiedenster Aufnahmesysteme» einige der «visuell imposantesten Filme der letzten Jahrzehnte zu verdanken» sind: *FESTEN* von Thomas Vinterberg, *28 DAYS LATER* von Danny Boyle, *DOGVILLE* und *ANTICHRIST* von Lars von Trier. Der Preis wird am 4. März im Rahmen der dreizehnten Marburger Kamerapreis-sprache übergeben.

www.marburger-kamerapreis.de

Barbara Stanwyck

«Im Kino hatte Barbara Stanwyck ihre grosse Zeit zwischen 1935 und 1957. Da erzählte sie mit ihrem schwächlichen Körper die waghalsigsten Geschichten. Wobei sie stets klar blieb, direkt und gradlinig – auch wenn sie die doppelbödigen Pläne wagte. Sie schaute den Männern stets in die Augen, während sie mit ihnen zu spielen begann.» (Norbert Grob in seinem Essay «Musikantin des visuellen Scheins» in Filmbulletin 2.88)

Im Filmpodium Zürich sind im Januar/Februar sechzehn Filme mit Barbara Stanwyck zu sehen, darunter auch *BABY FACE* von Alfred E. Green als Reedition in der unzensurierten Fassung.

www.filmpodium.ch

Hiam Abbass

Die palästinensische Schauspielerin Hiam Abbass hat ihre filmische Karriere untypischerweise erst Anfang vierzig begonnen. Inzwischen ist sie zu einer «Art Galionsfigur emanzipatorischer arabischer Frauenrollen» geworden, hat aber auch mit Jim Jarmusch, Steven Spielberg oder Julian Schnabel gedreht. Das Zürcher Xenix und das Berner Kino Kunstmuseum widmen ihr im Januar eine kleine Hommage mit sechs Filmen, darunter *LEMON TREE* von Eran Riklis und *SATIN ROUGE* von Raja Amari und den zwei Kurzfilmen *LE PAIN* und *LA DANSE ÉTERNELLE* von ihr selbst.

www.xenix.ch, www.kinokunstmuseum.ch

The Big Sleep

Mario Monicelli

15. 5. 1915 – 29. 11. 2010

«Monicelli, der sich mit *I SOLITI IGNOTI* als Poet des Scheiterns vorstellte, wurde mit *LA GRANDE GUERRA* und *L'ARMATA BRANCALEONE* zum grossen Entzauberer nationaler Mythen.»

Gerhard Midding in seinem Essay *zur Commedia all'italiana* in Filmbulletin 4.10

Blake Edwards

26. 7. 1922 – 15. 12. 2010

«Wo anderswo das Gelächter auf Dauer ermüdet und sich rückstandslos auflöst, bleibt bei Blake Edwards das Gefühl, es lohne sich, genauer hinzusehen. Denn er geht immer dorthin, wo es weh tut, und trotzdem möchte man aus perverser Lust am Untergang genau an diesen Ort immer wieder zurückkehren, um herauszufinden, wie alles so schrecklich schief gehen konnte.»

Michael Althen in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18. 12. 2010

Z hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film
Fachrichtung Film

RESERU/NETZWERK
CINEMA.CH

**Film studieren
an der
Zürcher Hochschule
der Künste**

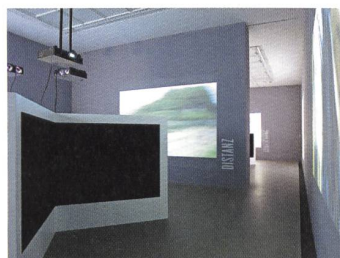
Bachelor of Arts in Film
Anmeldung bis 18. Februar 2011

Master of Arts in Film
Nächster Studienbeginn 2012

<http://film.zhdk.ch>
www.netwerk-cinema.ch

Zürcher Fachhochschule

Das Banale entschlüsseln Dokumentarfilm im 21. Jahrhundert



Doris Dörrie, auch Professorin an der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film, hat in der Diskussionsreihe zur Ausstellung «Subjektiv. Dokumentarfilm im 21. Jahrhundert», die von ihrer Hochschule mitverantwortet wird, als eines der Prinzipien ihrer Arbeit benannt, «ganz nah an das Banale herangehen, um ihm die Geheimnisse zu entreissen». Nun ist die Auseinandersetzung um die Realität im dokumentarischen Film kein aktuelles Thema. Vielmehr kann man doch behaupten, dass seit der Erfindung des Films das Gegensätzliche zwischen Dokument und Fiktion immer wieder Anlass zu gelehrten Abhandlungen war, wenn auch vielleicht die Behauptung, im Erfundenen das Reale aufspüren zu können, mehr der neueren theoretischen Diskussion entspringen ist.

Eher zufällig, wie von den Kuratoren betont wird, ist diese Münchner Ausstellung über ein filmisches Thema jetzt in die Mauern einer renommierten Kunstinstitution, wie es die Pinakothek der Moderne ist, vorgezogen. Nicht zu unterschätzen dürfte aber auch ein äusserer Anlass sein: seit wirklich kleinsten Anfängen der Filmhochschule in den sechziger Jahren wird sie 2011 zusammen mit dem ägyptischen Museum in einen riesigen Neubau in der Nachbarschaft der Pinakotheken ziehen und somit ihren künstlerischen Anspruch gegenüber den arrivierten Künsten auch architektonischen Ausdruck verleihen. Und die statischen Künste: sie haben trotz aller Hypes auf den Kunstmärkten der ganzen Welt ihre Schwierigkeiten bei inhaltlichen und theoretischen Begründungen. Vielleicht möchte man darum auch die bewegte Reflektion im Blick auf die Welt prospektiv umarmen und neues Publikum gewinnen. Die riesige Schaumannsarbeit auf der Front

der Pinakothek lässt jedenfalls nachdenklich werden.

Es geht bei dieser Ausstellung nicht um die Historie oder um die Stile des Weltkinos und ihrer Regisseure. Man hat den Kreis dem Anlass gemäss eng gezogen und 88 Filme ehemaliger und jetziger Studenten ausgewählt, die Thematik in folgendem Rahmen zu diskutieren: «Realität spiegelt sich heute in immer mehr und neuen medialen Bildern. Realität zeigt sich im Fernsehen, auf Überwachungsmonitoren oder Handydisplays. Eine Basis für ihre Wiedergabe ist der Dokumentarfilm. Welche Rolle spielt diese Filmgattung im 21. Jahrhundert?»

Aber wie die bewegten Bilder ausstellen, wie den Museumsbesuchern Aufmerksamkeit und Interesse abfordern? So viele Möglichkeiten sind nicht existent! So haben sich die Designer einen (abgedunkelten) Raum mit 700 Quadratmeter reserviert, den sie mit Stelen in einem regelmässigen Raster bestückten, auf denen kleine Flachbildschirme ständig die Filme zeigen, deren Ton mit einem individuellen Hörer abrufbar ist. Die Reihungen werden mit kennzeichnenden Schlagworten geordnet wie «Suche», «Distanz», «Ritual», «Konflikt», «Tagebuch» et cetera. Dem wegweisenden Faltblatt kann man aber auch die Regisseure mit ihrem Standort entnehmen.

Konzept und Ausstellung werden Cineasten kaum in neue Gefilde führen. Aber wenn man Kunstwissenschaftler Fragen stellen hört, dann möchte man einer solchen Ausstellungsidee zubilligen, dass ein bis dahin eher unbelektetes Publikum mit neuen Fragestellungen konfrontiert wird.

Erwin Schaar

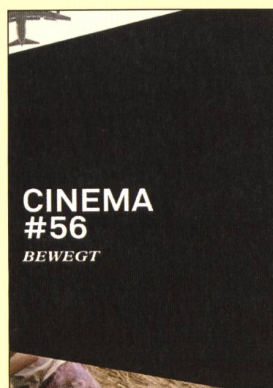
«Subjektiv. Dokumentarfilm im 21. Jahrhundert». Pinakothek der Moderne München. Bis 20.2.2011, Katalog 24.80 €



Keazor/Liptay/Marschall (Hg.)
FilmKunst: Studien an den Grenzen der Künste und Medien
400 S., Klappbr. in Farbe
€ 49,00/SFr 80,00
ISBN 978-3-89472-666-9

Der Bildband widmet sich den Bezügen der Filmkunst zu den älteren Künsten (Architektur, Musik, Malerei, Bildhauerei, Poesie und Tanz)

Film und Malerei – Film und Fotografie – Film und Fernsehen – Film und Videokunst – Film und Tanz – Film und Bild



CINEMA 56: Bewegt
Schweizer Filmjahrbuch
208 S., Pb., viele Abb.
€ 22,00/SFr 37,50 UVP
ISBN 978-3-89472-607-2

Von jeher assoziieren wir Filme mit Bewegung. Die Filmkamera bewegt sich, schwenkt, fährt und zoomt heran. Ob rasant von Schnitt zu Schnitt in einer Autoverfolgungsjagd oder atemlos mit der Handkamera hinter dem Rücken eines Verbrechers herjagend, ob mit einem langsamen Schwenk oder einer raumgreifenden Plansequenz – der Film erzählt durch Bewegung

www.schueren-verlag.de

SCHÜREN

Welt-Kaleidoskop

IDFA 2011



WASTE LAND
Regie: Lucy Walker



THERE ONCE WAS AN ISLAND
Regie: Briar March



TABLOID
Regie: Errol Morris



FEATHERED COCAINE
Regie: Örn Marino Arnarson,
Thorkell S. Hardarson

Die IDFA in Amsterdam, das grösste Dokumentarfilmfestival der Welt, bot einen neuen Rekord in Sachen Zuschauer (rund 180 000!) und Programm – rund 300 Titel aus 75 Ländern, verteilt auf 6 Wettbewerbe und 9 weitere Programmreihen. Ein paar Highlights aus dem ausufernden Film-kaleidoskop:

Als einer der berührendsten Filme entpuppte sich *WASTE LAND* der britischen Lucy Walker über den aus Rio de Janeiro stammenden und in New York lebenden Fotokünstler Vik Muniz. Dieser – bekannt dafür, Bilder mit Materialien wie Zucker, Erde oder Diamanten nachzubilden – fotografierte brasilianische Abfallarbeiter/innen, die auf den dampfenden Müllhalden Rios nach verwertbarem Material suchen. Muniz vergrösserte die Porträts auf die Dimensionen einer Fabrikhalle und liess sie durch den gesammelten Abfall nachbilden, um sie dann erneut zu fotografieren.

Besonders an dem Kunstprojekt ist, dass Muniz seine Darsteller/innen, die bislang kaum über ihre Bretterhütten hinausgekommen waren, umsichtig am Erfolg der Bilderserie teilhaben liess: Einer aus der Runde reiste an die Londoner Auktion – alle nahmen sie teil an der grossen Ausstellung in Rio de Janeiro, und ein beträchtlicher Teil des Ertrags aus der Kunstaktion floss in soziale Einrichtungen für die Müllwerter. Alle Protagonist/innen schafften es dank dem Projekt, ihrem Leben einen neuen Dreh zu geben – kleine Erfolgsgeschichten, die der Film eindrücklich dokumentiert. *WASTE LAND*, der bereits in Sundance, an der Berlinale und nun auch an der IDFA den Publikumspreis erhielt, zeugt vom dramaturgischen Geschick der Regisseurin, das sie schon in ihren früheren Projekten unter Beweis stellte – so etwa in *BLINDSIGHT* (über sechs blinde tibe-

tische Teenager, die den Mount Everest erklimmen) oder im vielbeachteten *DEVIL'S PLAYGROUND* (über Amish-Jugendliche auf der Schwelle zum Erwachsensein).

Einer der aufrüttelndsten Filme der diesjährigen IDFA war zweifellos *THERE ONCE WAS AN ISLAND: TE HENUA E NNOHO*, der die Auswirkungen der globalen Klimaveränderung zeigt. Darin dokumentiert die Neuseeländerin Briar March über vier Jahre hinweg, wie eine Insel im Pazifischen Ozean im ansteigenden Meer zu versinken beginnt. Rund 200 Menschen lebten bisher in Selbstversorgung auf diesem paradiesischen Eiland. March zeigt die Überforderung der Behörden auf Papua Neuguinea, aber auch, wie die traditionelle und sehr soziale Community, deren Mitglieder angesichts der unsicheren Zukunft unterschiedliche Überlebensstrategien wählen, daran zu zerbrechen droht.

TABLOID war wohl mit der skurrilste Film der Festivalauswahl. Mit viel Witz und Drive erzählt der Altmeister Errol Morris (*THE THIN BLUE LINE*) vom All-American-Girl Joyce McKinney, die in den Siebzigern die Regenbogenpresse in Atem hielt. Joyce, die – 1972 zur Miss Wyoming gekürt – über den beachtlichen IQ von 168 verfügte, verliebte sich mit Haut und Haar in den Mormonen Kirk Anderson, der wenig später untertauchte, um in England als Missionar zu fungieren. Joyce liess sich mit einem Privatjet rüberfliegen und inszenierte eine drehbuchreife Entführung, um Kirk in einem abgelegenen Ferienhaus mit allen Mitteln (sie kettete ihn mit Handschellen ans Bett!) wieder für sich zu gewinnen. Die Geschichte flog auf – Joyce wurde als sexgierige Vergewaltigerin angeklagt und beherrschte die Boulevardmedien, schaffte es aber, unbehelligt in die USA zurückzuflüchten, wo sie – unverheiratet – fortan ein unauffälliges Leben führte.

ratet – fortan ein unauffälliges Leben führte.

Morris rekonstruiert mit einer Reihe von Augenzeugen – darunter auch die humorvoll-extrovertierte Joyce McKinney – und Archivmaterial die kuriose Lebensgeschichte, die 2008 unverhofft eine Fortsetzung fand: Joyce liess nämlich ihren über alles geliebten verstorbenen Pitbull durch einen südkoreanischen Forscher klonen und landete mit den fünf Klonbabys erneut auf den Titelseiten der Weltpresse – die natürlich auch ihre skandalöse Vergangenheit genüsslich wieder hervorbrachte.

Nicht minder amüsant, aber mit klassenkämpferischem Touch gibt sich *EMPLEADAS Y PATRONES* (Israel/Panama) von Abner Benaim. Er porträtierte Arbeitgeber/innen und Bedienstete in drei panamensischen Häusern und konfrontierte die Arroganz der «Brötchengeber» mit der Würde der Angestellten, die präpotenten «Patronnes» mit der Rache der Kleinen: etwa wenn die Zahnbürste zur ausgiebigen WC-Reinigung benutzt wird und nachher wieder im Zahnputzglas der «Herrschaft» landet. Oder wenn das Hausmädchen nach vergeblicher Anmahnung des Lohns die Stelle quittiert – vorher aber noch das Haus in Schutt und Asche legt.

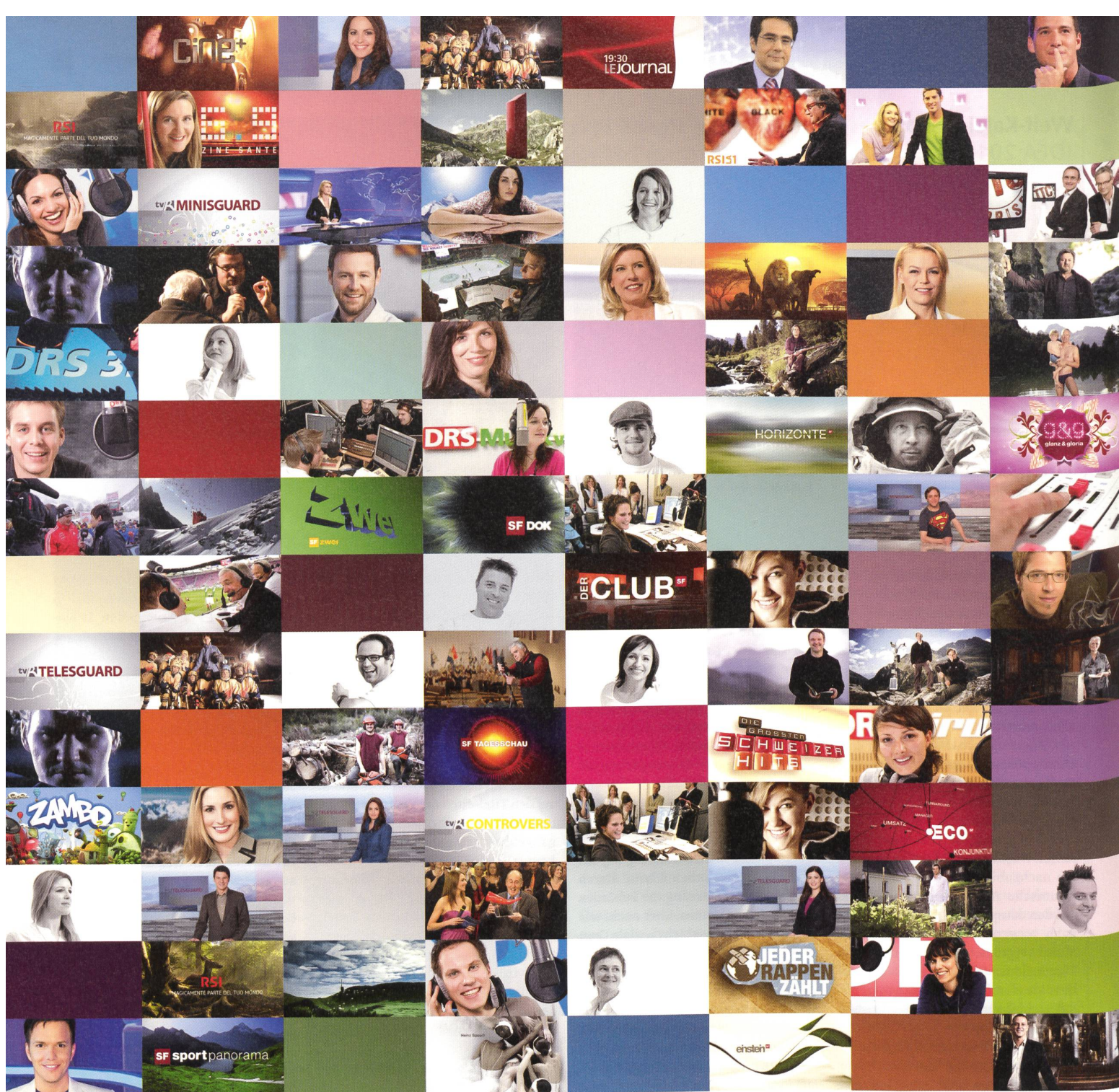
Zu den brisantesten Filmen der diesjährigen IDFA gehörte *FEATHERED COCAINE* der isländischen Filmemacher Örn Marino Arnarson und Thorkell S. Hardarson: Was wie das naturschützerische Engagement eines US-Falkenspezialisten beginnt, enthüllt sich als heisse Spur zum meistgesuchten Terroristen dieser Welt – Osama Bin Laden. Im Zentrum steht Alan Parrot, ein zum Sikhismus bekehrter US-Amerikaner, der seine Karriere in den Siebzigern als Falkner in den Diensten des Schahs von Persien begann. Parrot führte als Ers-

ter auf der Arabischen Halbinsel einen weissen Falken ein, für den die Ölscheichs bald Millionen boten. Inzwischen bedroht der lukrative Schmuggel das Überleben ebendieser aus der Mongolei stammenden Spezies (die im heissen Klima nur wenige Wochen zu überleben vermag).

Bei seinem Kampf gegen den Schmuggel stolperte Parrot über Hinweise auf Osama Bin Laden, der als passionierter Falkenjäger gilt und seine Vögel mit Sonden in die Luft schickt, die für Geheimdienste leicht zu orten wären – wenn diese sich denn dafür interessieren würden. Parrot, der auf höchster Regierungsebene intervenierte und verbürgte Informationen lieferte, die beweisen, dass Bin Laden seit Jahren ein entspanntes Leben im Iran führt, wartet jedoch bislang vergeblich auf eine Stellungnahme seitens der US-Gremien.

Die Schweiz blieb im diesjährigen IDFA-Jahrgang zum ersten Mal seit 1993 gänzlich aussen vor. Ein kleiner Tiefpunkt für das ansonsten starke Dokumentarfilm-land. Wobei ein Vergleich mit dem «kleinen Bruder» Dänemark (5,5 Millionen Einwohner) Ernüchterndes zeigt: Das nördliche Land zeigte 2010 einen prominenten Auftritt mit 10 Titeln – was eher wenig ist im Vergleich zur Ausbeute vergangener Jahre, in denen Dänemark zwischen 7 und 17 (!) Filmen an der IDFA zeigen konnte. Die Schweiz setzte im gleichen Zeitraum ihren Rekord bei 7 Titeln. Talent? Auswahlglück? Oder doch ein Resultat des finanziellen Nährbodens? Auf jeden Fall hat Dänemark seine Filmförderung gerade wieder erhöht – auf beachtliche 135 Millionen Franken –, während die Schweiz bislang gerade mal ein Drittel dieser Summe in seine Filmproduktion investiert ...

Doris Senn



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

www.srgssr.ch

Die ganz und gar nicht unschuldige Beobachtung des Alltags

Pierre Etaix auf DVD



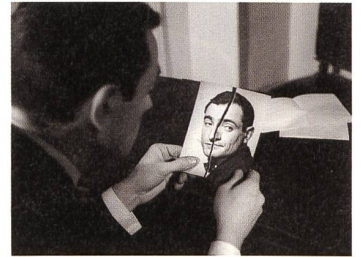
YOYO



LE SOUPIRANT



LE GRAND AMOUR



LA RUPTURE

Vor gut zwei Jahren trafen sich Pierre Etaix und Jean-Claude Carrière in der Cinémathèque française, um im Rahmenprogramm der Jacques-Tati-Ausstellung über die Frage zu diskutieren, wie ein Gag entsteht. Es war eine überaus vergnügliche Fachsimpelerei. Niemanden im Publikum musste es überraschen, dass der Regisseur und der Drehbuchautor sich als Kenner der Materie erwiesen. Vom Beginn der sechziger Jahre an war es ihnen in fünf langen und drei Kurzfilmen gelungen, dem Erbe der grossen Stummfilmkomiker im europäischen Kino wieder ein Heimrecht zu erstreiten.

Bei Molière habe es noch keine Gags gegeben, behauptete Etaix, sie seien im Zirkus und der Music Hall entstanden. Und im Kino, fügte Carrière hinzu. Sie stritten darüber, ob die Regel, dass der Gag im Slapstick stets in drei Akte eingeteilt sein sollte, unbedingt verbindlich sei. Er glaube nicht an ehernen Regeln, warf der Regisseur ein. Helfen würden sie aber schon, erwiderte sein Co-Autor. In dieser Struktur lässt sich am besten mit Erwartung und Verblüffung spielen. Das Verhängnis vollzieht sich mit unbarmherziger Logik, mitunter bietet sie aber auch die Chance, das Schicksal zu korrigieren. Buster Keaton war ein Meister darin, widrige Umstände zu seinen Gunsten zu wenden.

Einem solchen Dreischritt des Gelingens folgt auch eine Sequenz aus YOYO, die demonstriert, wie viel die beiden Franzosen von dem Amerikaner gelernt haben. Ihr Held, ein nach der Wirtschaftskrise von 1929 verarmter Milliardär, der im Zirkus ein unbekanntes Glück gefunden hat, sitzt am Steuer seines Hispano Suiza. Als ihn die Lust befällt, seiner Frau einen Kuss zu geben, überlässt er seinem Sohn kurzzeitig das Steuer, klettert auf das Dach des Wohnwagens und küsst sei-

ne hinten auf der Veranda wartende Gattin. Als er zurückkehren will, verfängt er sich jedoch in einem Ast. Es trifft sich allerdings prächtig, dass gerade ein Bauer vorbeikommt, auf dessen Heuwagen er seine Familie überholen kann, um sogleich wieder mit Schwung ans Steuer zu springen. Bewundernd richtet sein Sohn den Daumen auf angesichts solch eleganter Akrobatik. Mit einem zauberhaft unbescheidenen Achselzucken hebt Etaix die Handflächen, um zu sagen: «Nicht der Rede wert. Gekonnt ist gekonnt!»

Die Sequenz kommt ganz ohne Dialoge aus. Der gelernte Zirkusclown Etaix, der meist sein eigener Hauptdarsteller war, vertraute auf die Evidenz der Pantomime und die Zeichenhaftigkeit des modernen Alltags. Der amerikanische Verleiher seines ersten Langfilms LE SOUPIRANT durfte verblüfft feststellen, dass er für ihn nur 150 Untertitel brauchte, während sonst 1200 die Regel waren. Selbst Etaix' dialogreichster Film, LE GRAND AMOUR, handelt im Kern von der Wortlosigkeit. Sie ist für ihn kein Mangel, sondern eine Entscheidung. In YOYO greift er in den Passagen, die in den zwanziger Jahren spielen, auf Zwischentitel zurück, erst nach Durchbruch des Tonfilms sind Dialoge zu hören. Seine Filme sind charmante Etüden des visuellen Erzählens. Wenige andere Regisseure haben den filmischen Raum so listig genutzt wie er: als *trompe l'œil*, als Gefängnis, als Terrain der Verwunderung. Die Verschönerung der Objekte ist in den Kurzfilmen noch meist selbstverschuldet; in LA RUPTURE etwa durch die Pedanterie der Hauptfigur. Die Erzählmöglichkeiten, die beispielsweise ein Schreibtisch der Komik eröffnet, deklinierte er gemeinsam mit Carrière fortan in etlichen Filmen durch.

Etaix ist einer der berühmtesten Unbekannten des französischen Kinos.

Seine Filme wurden in Cannes, Mannheim, Oberhausen und San Sebastian ausgezeichnet. HEUREUX ANNIVERSAIRE erhielt 1963 den Oscar für den besten Kurzfilm; François Truffaut gehörte zu den glühendsten Fürsprechern von YOYO. Etaix absolvierte Gastauftritte bei Bewunderern wie Robert Bresson, Louis Malle, Federico Fellini und Otavio Iosselliani. Zuletzt war er in Jean-Pierre Jeunets MICMACS À TIRE-LARIGOT zu sehen; vor kurzem drehte er mit Aki Kaurismäki. Sein Ruhm reichte gar bis nach Indien: Der Regisseur Mani Kaul überraschte Carrière einmal mit dem Bekenntnis, er halte den Anfang von LE GRAND AMOUR für den besten Gag der Filmgeschichte. Der Film, ein unablässiges Spiel mit dem Konjunktiv, der erträumten Revision des Lebens, beginnt damit, dass der Erzähler unschlüssig ist, ob er seine Frau nun auf der Terrasse oder im Inneren eines Cafés kennengelernt hat. Das szenische Hin und Her kostet den Kellner den letzten Nerv, bis er verlangt, der Erzähler solle sich doch endlich entscheiden.

Aufgrund eines juristischen Wirrwars waren Etaix' Filme fast zwanzig Jahre lang nicht in den Kinos gezeigt worden. Bei dem Rechtsstreit wuchs Etaix und Carrière im Heimatland der Autorenrechte eine beispiellose Unterstützung zu. Eine Petition mit annähernd 60 000 Unterzeichnern wurde 2009 in Cannes der damaligen Kulturministerin Christine Albanel überreicht. Im Sommer letzten Jahres kamen Etaix' Regiearbeiten endlich in aufwendig restaurierten Kopien wieder in die französischen Kinos. Nun kann man sie in einer schmucken DVD-Box wiederentdecken. Für Etaix bietet dieses Comeback endlich auch die Chance, aus dem Schatten seines Lehrmeisters Tati herauszutreten, an dessen MON ONCLE er vier Jahre lang als Gagschreiber, Zeichner und Dekorateur

mitwirkte. Tatsächlich hat ihre Komik viel gemeinsam. Sie entsteht aus der aufmerksamen, ganz und gar nicht unschuldigen Beobachtung des Alltags. Die Pantomime ist für sie ein Instrument, die Welt lesbar zu machen und ihrer Komplexität Eindeutigkeit zu verleihen, wobei sie an die sittlichen Über-einkünfte ihrer Entstehungszeit gebunden ist. Eine präzise orchestrierte Tonspur schafft bei Beiden eine eigene Wirklichkeitsebene, der Etaix freilich grössere surreale Verve verleiht. Entschiedener als Tati nimmt er den Gag in den Dienst einer Geschichte.

Der grössere Erfolg seines Lehrmeisters verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass er eine universellere Figur geschaffen hat: Monsieur Hulot ist ein eigenschaftsloser Zaun-gast des Lebens, der seine Abenteuer unangetastet übersteht. Etaix' Charaktere hingegen sind unzweifelhaft französisch: Sie haben ein Geschlechts-leben. LE SOUPIRANT ist ein Parcours der erotischen Anbahnungen, auf dem die Beherrschung der Requisiten Erfolg verspricht. Die Szene aus YOYO, in der eine Gespielin anfangs die Gamaschen von den Schuhen des deprimierten Milliardärs streift, gehört zu den anzüglichsten des Kinos. In Etaix' Filmen ist die Liebe stets eine Fügung, aber nicht notwendig eine glückliche. Für seine zaudernden Helden ist sie schwer zu gewinnen und leicht zu verlieren. Diese Verletzbarkeit verleiht ihnen eine nachdrücklichere Melancholie als Hulot. Etaix bleibt auch vor der Kamera ein Clown, dessen Pantomimen das Eingeständnis einer existenziellen Wehmut sind: Wenn er eine Szene abblendet, wirkt das immer ein wenig wie ein Abschied.

Gerhard Midding

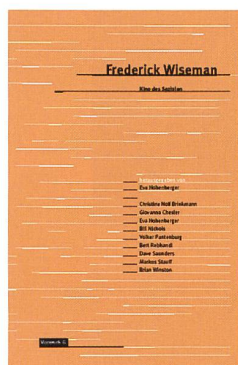
«L'intégrale Pierre Etaix» ist bei Carlotta als Box mit 5 DVDs erschienen.

**25^e
FESTIVAL
INTER-
NATIONAL
DE FILMS
DE
FRIBOURG**

WWW.FIFF.CH

19-26.03.2011

Vertiefungen



Für einige wird er sicherlich immer der Regisseur des grandiosen *ROTE SONNE* bleiben, ein Film, der seine Zeit, den Aufbruch der späten sechziger Jahre, einfing wie kaum ein zweiter, ein Film, den ich immer wieder gern sehen kann, allein wegen der Dialoge und der Gestik von Marquard Bohm. In den letzten Jahren ist Rudolf Thome aus dem Blickwinkel einer breiteren Öffentlichkeit verschwunden, obwohl er kontinuierlich Filme dreht – nicht zuletzt dank eines Übereinkommens mit der ansonsten viel geschmähten ARD-Produktionsgesellschaft Degeto, verantwortlich für allerlei Schmonzetten im ARD-Programm. Dabei ist Thome so produktiv, dass ein Buch zu seinem Œuvre schon bei Erscheinen veraltet ist – zumindest was die Einbeziehung des jüngsten Film anbelangt. Im Januar läuft Rudolf Thomes *DAS ROTE ZIMMER* in deutschen Kinos an, der zuvor nur auf der Viennale zu sehen war, wo er im Oktober seine Weltpremiere hatte. Im August vergangenen Jahres erschien ein umfangreiches Buch über Thome, das eigentlich bereits zu seinem siebzigsten Geburtstag im November 2009 hätte vorliegen sollen. Trotzdem wird «Formen der Liebe» Bestand haben, bietet es doch eine ähnlich vielschichtige und zugeneigte Annäherung an das Werk des Filmregisseurs wie vor Jahren «Inside Lemke» an Klaus Lemke. Den listet das Autorenverzeichnis hier ebenso auf wie den Drehbuchautor Max Zihlmann, der Thomes frühe Filme schrieb. Beide kommen in Gesprächen über Thome zu Wort, wie auch Jochen Brunow, der *SYSTEM OHNE SCHATTEN* für ihn schrieb. Knappe persönliche Hommagen steuern Thomas Arslan und Hanns Zischler bei, Rudolf Thome selber ist mit zwei Texten vertreten, darunter dem lakonisch autobiografischen «Überleben in den Niederlagen» (1980), den man immer wieder gerne liest. Es

gibt zwei ausführliche Gespräche (1998 und 2009) mit Thome sowie eine Reihe «älterer Schlüsseltexte, unter anderem von Frieda Grafe, Enno Patalas und Hans-Christoph Blumenberg. Der letztere, eine Erforschung von Thomes Gesamtwerk anlässlich des Kinostarts von *BERLIN CHAMISSOPLATZ* (1980), wird in seiner Bedeutung noch einmal im Gespräch mit Jochen Brunow hervorgehoben: wie er den Film «rettete» (Brunow), der anlässlich seiner Premiere bei den Hofer Filmtagen fast nur Hohn und Verisse geerntet hatte. Das schlägt den Bogen zur Gegenwart, in der Thome seit Jahren seinen eigenen Blog betreibt, der traditionellen Filmkritik misstraut und *DAS ROTE ZIMMER* vorab nicht in Pressevorführungen zeigt.

Der traditionellen (und gleichförmigen) Darstellungsweise eines Regisseurs, wie sie etwa die blaue «Reihe Film» des Hanser Verlags pflegte, mit übergreifendem Essay, Werkstattgespräch und einer kommentierten Filmografie, setzt dieses Buch eine Vielfalt entgegen, die auch den Filmkritiker Thome würdigt, einzelnen Motiven (Tanz) ebenso nachspürt wie Querverbindungen zwischen den verschiedenen Phasen seines Schaffens oder prägende Darsteller (Marquard Bohm, Hannelore Elsner) in den Fokus rückt. Die Filmografie ist ausführlich, das Register nützlich, nur eine Bibliografie (auch der Texte von Thome) habe ich vermisst.

Er gilt als einer der Grossen des zeitgenössischen Dokumentarfilms, der Amerikaner Frederick Wiseman (der am 1. Januar seinen einundachtzigsten Geburtstag feierte), der aus dem *Cinéma vérité* kommend (und damit die Möglichkeit leichter Kameras und des Originaltons für eine nicht-eingreifende, unsichtbar bleibende Beobachtung nutzend) seinen ganz eigenen Stil

entwickelt hat. Seine Aufmerksamkeit gilt Institutionen (in den ersten Jahren überwiegend dem Staatsapparat zuzurechnen), deren Funktionsweise er darstellt, ohne dabei selber in Erscheinung zu treten, auch nicht mittels eines Kommentars. Im regulären Kino-Programm sind seine Filme (vielleicht auch, weil sie es seit geraumer Zeit oft auf Laufzeiten von knapp drei Stunden bringen) allerdings nicht präsent, nur auf Festivals, im deutschen Fernsehen schon seltener. Dass sein 2008 gedrehter *LA DANSE – DAS BALLETT DER PARISER OPER* nun in den Kinos angelaufen ist, dürfte insofern wohl ausschliesslich seinem Sujet zu verdanken sein. Die erste deutsche Buchveröffentlichung über Wiseman ist vor knapp zwei Jahren erschienen, ebenfalls ein Sammelband, aber deutlich akademisch orientiert. So empfiehlt sich als Einstiegslektüre weniger die Einleitung der Herausgeberin Eva Hohenberger als der Text von Brian Winston über «Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren», der die privilegierten Rahmenbedingungen umreiss, unter denen Wiseman lange Zeit arbeitete, war er doch mit zwei aufeinander folgenden Fünfjahresverträgen ausgestattet. Wie genau es dazu kam, bleibt ein Rätsel, vermutlich war er «der richtige Mann zur richtigen Zeit am richtigen Ort», nachdem er mit seinem kontroversen Debüt *TITICUT FOLLIES* (1967) bekannt geworden war. Die acht Aufsätze des vorliegenden Bandes, mit einer Ausnahme eigens dafür verfasst, sind nach thematischen Gesichtspunkten organisiert und wollen sich damit von den sieben US-amerikanischen Büchern absetzen, die nicht nur «auf dem gleichen kulturellen Kontext» basieren, sondern auch eine «erstaunliche Homogenität» aufweisen. So widmet man sich hier etwa der Komik in Wisemans

Filmen oder dem Einsatz des Tons. In der umfangreichen Bibliografie kann der Leser Texte finden, die eher einführenden Charakter haben.

Mit *CARLOS* war das Thema Terrorismus auch im Jahr 2010 in den Kinos präsent, im Jahr zuvor hatte der Dokumentarfilm *DIE ANWÄLTE* drei Lebensläufen nachgespürt, die dadurch ebenfalls zentral geprägt wurden. Es ging um Horst Mahler, Otto Schily und Hans-Christian Ströbele, Ende der sechziger Jahre in Berlin vereint in einem Sozialistischen Anwaltskollektiv. Schily wurde später Innenminister und galt da als Hardliner, Ströbele ist heute Bundestagsabgeordneter der Grünen, während Mahler zuerst mit der RAF in den Untergrund ging und später zur NPD kam, derzeit verbüsst er als Holocaust-Leugner eine mehrjährige Gefängnisstrafe. «Tragisch und kaum nachvollziehbar bleibt die Biografie Horst Mahlers» heisst es im Nachwort des Buches «Die Anwälte. Eine deutsche Geschichte» (so auch der Filmtitel), das die Filmemacherin Birgit Schulz gemeinsam mit dem Journalisten Martin Block verfasst hat. Es weitet die Perspektive des Films: konzentrierte sich dieser auf die Drei als Gesprächspartner, kann das Buch aus anderen Quellen zitieren und Fakten mit einbeziehen, die im Film aus Zeitgründen oder weil das Material defekt war unerwähnt blieben. Ein spannendes Stück deutscher Zeitgeschichte.

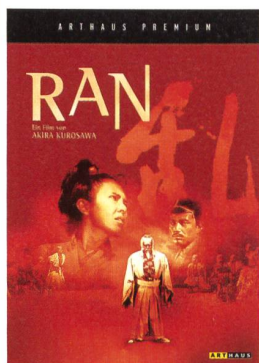
Frank Arnold

Ulrich Kriest (Hg.): *Formen der Liebe. Die Filme von Rudolf Thome*. Marburg, Schüren Verlag, 2010. 352 S., Fr. 47.90, € 29.90

Eva Hohenberger (Hg.): *Frederick Wiseman – Kino des Sozialen*. Berlin, Vorwerk 8, 2009. 222 S., Fr. 25.30, € 19.–

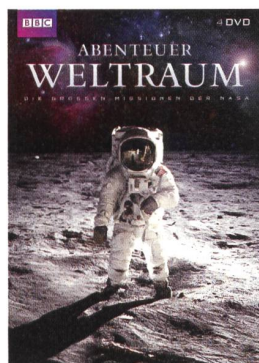
Martin Block, Birgit Schulz: *Die Anwälte*. Hannover, Fackelträger Verlag, 2010. 315 S., Fr. 30.50, € 19.95

DVD

**Ran**

Ausgerechnet Akira Kurosawa, der Regisseur, welcher für manchen Europäer als Inbegriff des japanischen Kinos gilt, wurde in Japan selbst verschiedentlich als verkappter Europäer angesehen. Nicht unwesentlich dazu beigetragen hat wohl sein aufwendigster Film, das Epos RAN. Die Geschichte um den alternden Fürsten Hidetora, der sein Reich unter seinen drei Söhnen aufteilen will und es so in ein blutiges Kriegs-Chaos stürzt, kommt zwar in japanischem Gewand daher, ist aber eine Adaption von William Shakespeares Tragödie «King Lear». Interessant ist indes, wie Kurosawa von der Vorlage abweicht und sie noch verschärft: Während bei Shakespeare der alte König ein blosser Narr ist, der nicht erkennt, welchem seiner drei Söhne er vertrauen kann, zeichnet Kurosawa den Fürsten als skrupellosen Machtmenschen, der von seiner blutrünstigen Vergangenheit eingeholt wird. Shakespeares ohnehin schon grelles Theaterstück wird bei Kurosawa nur noch exaltierter inszeniert, mit grau eingäscherten Landschaften, in denen die farbigen Banner der Kriegsparteien umso leuchtender hervortreten, mit grotesk geschminkten Darstellern. Nicht nur auf den Schlachtfeldern wird Blut vergossen, es spritzt auch in den intimen Gemächern die Wände voll: veritables (Alp)traumkino – bildgewaltig und verstörend.

Ein nicht weniger grossartiges Bijoux ist auf der Bonus-DVD zu finden. Unter den fünf mehr oder minder erhellenden Dokumentationen findet man A.K., den brillanten Filmessay, den der Bildmetaphysiker Chris Marker über Kurosawa gemacht hat: kein Making-of, sondern gleichsam eine Meditation über den japanischen Filmemacher und dessen Kultur, eine Art Fortsetzung von Markers SANS SOLEIL.



RAN Japan 1985. Format: 1,85:1 (anamorph); Sprache: Jap (DD 5.1 & 2.0), Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus

Abenteuer Weltraum

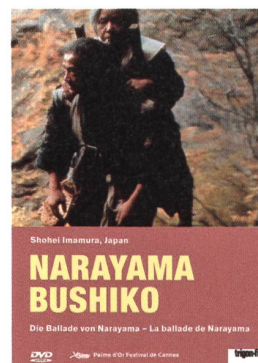
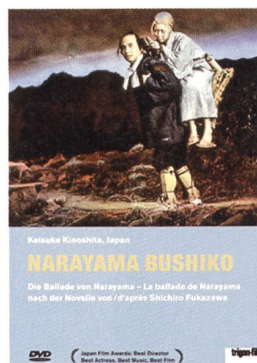
Bereits über vierzig Jahre ist es her, dass Astronauten auf dem Mond gelandet sind. Für den Februar dieses Jahres ist der letzte Flug des Space Shuttle angesetzt. Es scheint, als sei die NASA, die amerikanische Raumfahrtsbehörde, ein Auslaufmodell. Tatsächlich ist die amerikanische Raumfahrt ein Opfer des eigenen Erfolgs geworden: Ihr ist zu früh zu viel gelungen, sodass uns ihre Errungenschaften unterdessen bereits banal erscheinen. Wer sich indes genauer über die Weltraummissionen der NASA und ihre widrigen Bedingungen informiert, kann nur staunen. Ein halbes Jahrhundert später ist dieser Triumph von Technik und menschlichem Grössenwahn noch erstaunlicher als damals. Die Dokumentation ABENTEUER WELTRAUM – DIE GROSSEN MISSIONEN DER NASA – vom Sender BBC gewohnt aufwendig produziert – macht die Dimensionen dieses Unterfangens nachvollziehbar. Mit exklusivem Bildmaterial und Interviews mit Beteiligten wird die Eroberung des Weltraums nachgezeichnet, von den ersten bemannten Raumflügen der Mercury- und Gemini-Missionen bis zu den Langzeitaufenthalten in der internationalen Raumstation ISS. Gegen diese 200-minütige Dokumentation tauscht man gerne zwei Spielfilme ein. Denn was hier an wahren Geschichten erzählt wird, ist unglaublicher als jeder Science-Fiction-Streifen.

ABENTEUER WELTRAUM – DIE GROSSEN MISSIONEN DER NASA Format: 1,85:1 (anamorph); Sprache: D (DD 5.1), E (DD 2.0). Vertrieb: WVG / Impuls

Johannes Binotto

Zwei DVD-Versionen eines Klassikers

Kinoshitas und Imamuras DIE BALLADE VON NARAYAMA



Als wertvolle Ergänzung zur österreichischen DVD-Edition der Filme von Keisuke Kinoshita kann man die beiden Versionen der BALLADE VON NARAYAMA (NARAYAMA BUSHIKO) sehen: jene von Kinoshita (1958) und die – dank der Auszeichnung mit der Palme d'Or in Cannes – bei uns bekanntere von Shohei Imamura (1983).

Die den Filmen zugrunde liegende Erzählung von Shichiro Fukazawa von 1957 spielt in legendärer Vorzeit in einer abgelegenen Gebirgsregion, die so karg ist, dass sie kaum alle Einwohner zu ernähren vermag. Von den Alten wurde, gemäss der Fukazawa inspirierenden Legende, deshalb erwartet, dass sie sich mit siebzig Jahren beim Wintereinbruch auf den heiligen Berg Narayama begeben, um dort zu erfrieren oder zu verhungern.

Das Thema der Selbstaufopferung im Interesse des gesellschaftlichen Ganzen war in Japan ebenso traditionsreich, wie es, nur zwölf Jahre nach dem Kriegsende, auch in hohem Masse problematisch erscheinen musste: Mit ähnlicher Argumentation hatte die japanische Militärführung unzählige Soldaten in den Tod getrieben. Kritiker führten den Erfolg von Fukazawas Werk auch darauf zurück, dass es als mythisierende Überhöhung des Opfergangs gelesen werden konnte.

Kinoshita trachtet in seinem Film danach, den Zuschauer in Distanz zur Geschichte zu versetzen. Er beginnt mit einem Theater-Ausruf, einem Kabuki-Bühnenvorhang und bettet seinen Film in einen Erzählgesang, der von der Joruri-Musik des Bunraku-Puppenspiels inspiriert ist. Die Landschaftsbilder geben sich immer wieder als Studiodekorationen zu erkennen, die bezaubernd schönen Licht- und Farbeffekte wirken oft unreal.

Gezielt lenkt Kinoshita die Aufmerksamkeit darauf, wie sehr die Op-

ferbereitschaft der Grossmutter eine Verinnerlichung der gesellschaftlichen Erwartungshaltung ist: Orin will dem allgemein akzeptierten Bild der "guten" Alten entsprechen. Dem ist ein alter Mann gegenübergestellt, der sich dem Druck der Gesellschaft nicht beugen und weiterleben will und der dafür geächtet wird. Fast als Schock setzt Kinoshita die Szene ein, wie nach Orins Aussetzung am Narayama der Sohn bei seiner Rückkehr ihre Enkel in sorgloser Ausgelassenheit vorfindet.

Die wohlthuende Distanz, die Kinoshita immer wieder schafft, ermöglicht das Nachdenken. Was unterscheidet die Unbekümmertheit, mit der Alte heute ins Seniorenheim abgeschoben werden, von jener von Orins Enkeln? Und wer vermöchte zu sagen, bei wie vielen "freiwilligen" Exit-Abgängen Wertvorstellungen im Spiele sind, die den "unproduktiven" Alten suggerieren, für die Gesellschaft wertlos zu sein.

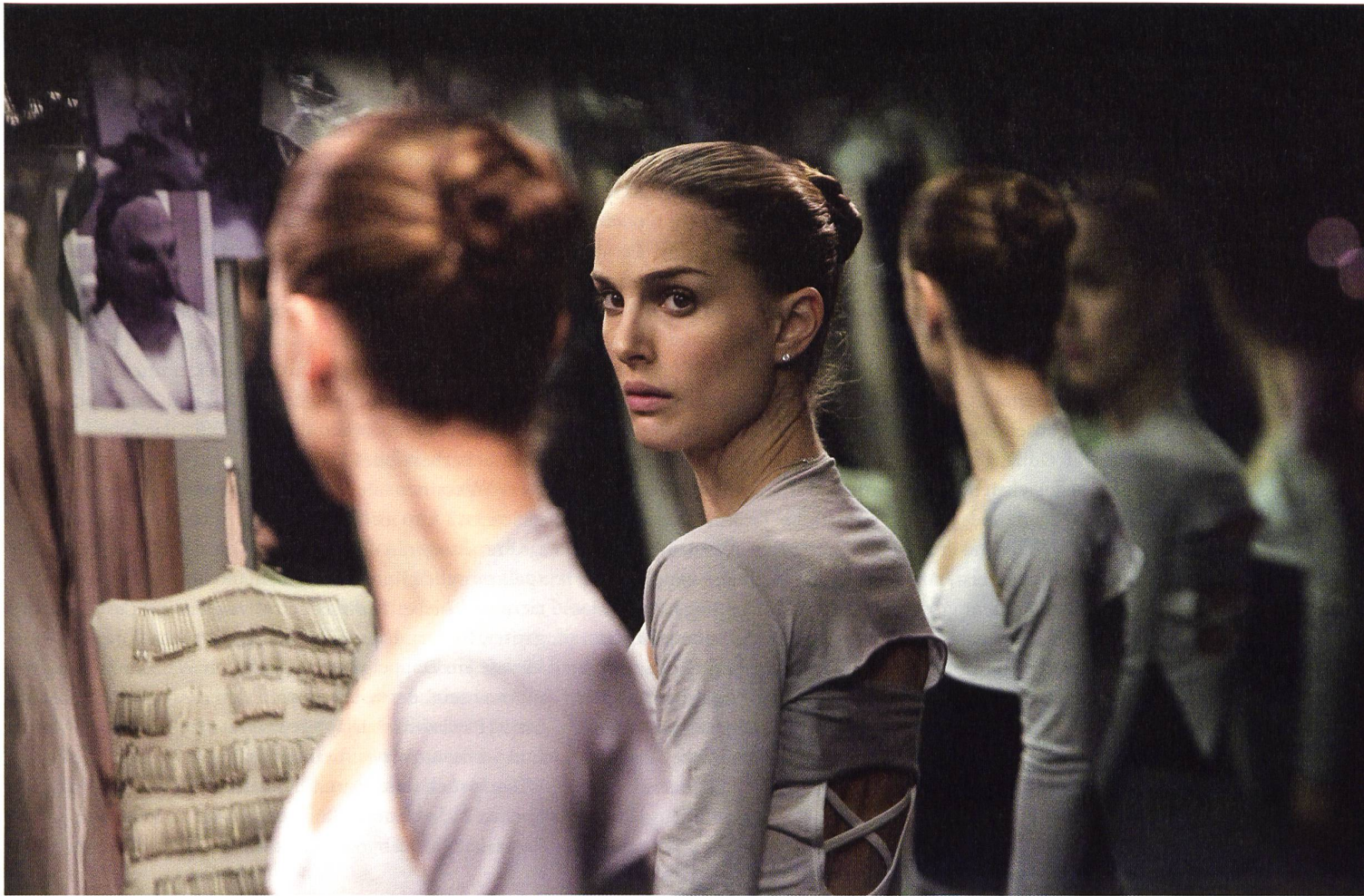
Mit ganz andern Stilmitteln hat Shohei Imamura diese Legende angepackt. Er beginnt gleich mit wunderschönen Landschaftsbildern und setzt zwischen die Handlung immer wieder Tieraufnahmen, auch solche vom Fressen und Gefressenwerden, von Kopulation und Aufzucht der Jungen. Dieser Naturalismus scheint im Widerspruch zum Legendencharakter zu stehen, und schafft doch eine metaphorische Ebene des Werdens und Vergehens. Auch sie bleibt wie Fukazawas Erzählung ambivalent: Wir können darin eine Rechtfertigung für den "naturgemässen" Zwang zum Gang auf den Narayama sehen – oder aber eine gezielte Herausforderung, im Namen der Menschenwürde gegen die Parallelisierung aufzubegehren.

Martin Girod

Beide DVDs sind in der Edition trigon-film erschienen.

Verwandlung

BLACK SWAN von Darren Aronofsky



Es beginnt mit der Erzählung eines Traums: Zu den Bildern einer tanzenden Ballerina berichtet eine Frauenstimme im Off, sie sei einem Mädchen begegnet, das sich in einen Schwan verwandelte. Während sie darauf wartete, dass der Fluch brechen würde, habe sich ihr Prinz in die Falsche verliebt. Das Mädchen habe sich das Leben genommen. Traum und Wirklichkeit, das wird in diesem kurzen Prolog deutlich, werden sich von nun in Darren Aronofskys Drama über die Krise einer Primaballerina mischen. Der Zuschauer ist gewarnt.

Die Kunst des Balletts: Erst kürzlich spürte Frederick Wisemans Dokumentarfilm *LA DANSE – LE BALLET DE L'OPERA DE PARIS* nicht nur dem Funktionieren einer altehrwürdigen Institution nach, sondern auch der Faszination des Tanzes, der unermüdlichen Arbeit, die dahinter steht, der körperlichen Präzision, dem emotionalen Einfühlungsvermögen der Tänzer. Warum er den Film gemacht habe? «Um zu verstehen, was Tanz ist: ein besonderes Verhältnis zwischen dem Körper und dem Gehirn. Alle Gesten der Tänzer

sind harte Arbeit, Training ab sechs oder sieben Jahren, um dem Körper beizubringen, so schöne Dinge zu schaffen. Später, wenn sie älter werden, haben sie oft mit Leiden zu kämpfen, die auf ihre Karriere zurückgehen. In einem gewissen Sinn ist es ein Kampf gegen den Tod, weil es etwas so Künstliches ist.» Ein Kampf gegen den Tod – denkbar, dass Darren Aronofsky den Worten Wisemans bedingungslos zustimmen würde.

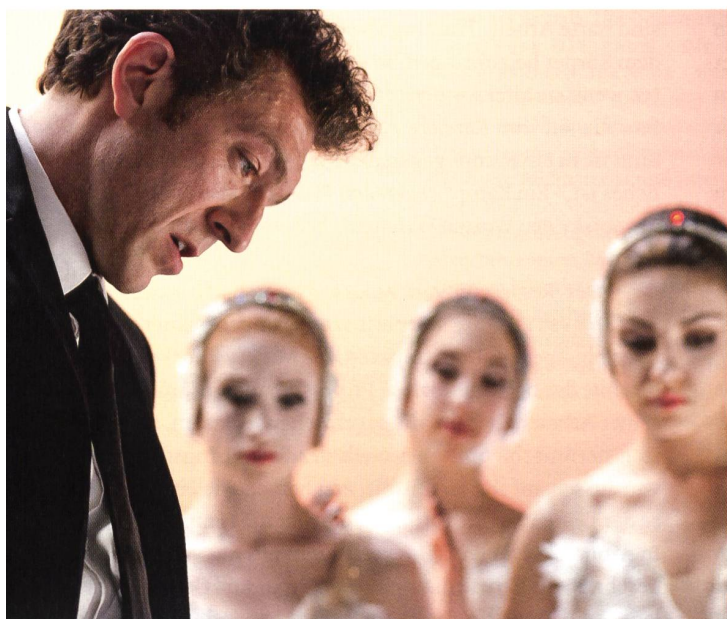
Der Regisseur von *BLACK SWAN* hatte zuletzt mit *THE WRESTLER* die Körperinszenierungen seiner Hauptfigur blossgelegt. Die Strapazen, die Mickey Rourke auf sich nimmt, der bedingungslose Professionalismus, mit dem er seiner Arbeit nachgeht, die psychischen Altlasten, die er mit sich herumschleppt, aber auch der Erwartungsdruck, der von aussen auf ihn einstrahlt, erscheinen wie eine Blaupause der Leiden *Natalie Portmans*, die hier die Hauptrolle spielt. In Aronofskys neuem Film gerät nicht nur das von Wiseman beschriebene Verhältnis zwischen Körper und Geist in Schiefelage – die Tänzerin droht am Konflikt zwischen Anspruch

und Wirklichkeit auch zu zerbrechen. Festgemacht wird diese Krise an Peter Tschaikowskys Ballett «Schwanensee», in dem ganz konkret der Kampf Gut gegen Böse ausgetragen wird. Die Kunst spiegelt das Leben.

Natalie Portman spielt Nina, eine junge Frau, die ihr ganzes Leben dem Ballett gewidmet hat, die alles daran setzt, einmal als Primaballerina im Rampenlicht zu stehen. Ein Traum, der nun wahr werden könnte. Am Lincoln Center in New York will Chef-Choreograph Thomas Leroy Tschaikowskys Klassiker in einer bahnbrechenden Interpretation aufführen, ihn quasi neu erfinden – Nina erregt seine Aufmerksamkeit. Für den Weissen Schwan Odette ist sie von der Grazie und Eleganz, von der Virtuosität und Technik her zweifellos die Richtige. Doch ist sie auch in der Lage, den bösen Zwilling dieser Doppelrolle, den Schwarzen Schwan Odile, adäquat zu interpretieren? Mit aller Bosheit, Skrupellosigkeit und Verführungskraft, die diese Rolle erfordert? «I want to see passion, seduction!» fordert Leroy. Er hat seine Zweifel. Und er hat eine Alternative. Aus San Francisco ist Lily angereist, eine neue Tänzerin, die – analog zur erforderten Bühnenfigur – das komplementäre Gegenstück zu Nina bildet: selbstbewusst, unverklemmt, erfahren. Die Unbeschwertheit, mit der sie mit ihrem Körper umgeht, steht im starken Kontrast zu dem Schmerz, den Nina sich zufügt. Nina verstümmelt ihren Körper, um sich selbst zu bestrafen. Das erinnert an die Rasierklingen, mit denen Mickey Rourke in *THE WRESTLER* das Blut spritzen lässt.

Doch Nina ist nicht nur einem Konkurrenzkampf ausgesetzt, in dem auch sexuelle Spannung mitschwingt. Der grösste Leistungsdruck kommt von ihrer Mutter Erica. Sie war früher selbst Tänzerin, hat es aber nie bis nach ganz oben geschafft. Nun lebt sie nur noch für ihre Tochter, für ihr Wohlbefinden, für ihre Karriere. Nacht für Nacht wartet Erica in der gemeinsamen kleinen Wohnung, die an einen schützenden Kokon erinnert, darauf, dass Nina nach Hause kommt. Kaum öffnet sich die Tür, bombardiert sie sie mit Fragen und Sorgen. Erica ist eine liebende und aufmerksame Mutter. Doch ihre Überfürsorglichkeit hat auch etwas Beängstigendes und Verstörendes. Einmal sieht sie wie ein Schutzengel Nina beim Schlafen zu – ein beklemmender Moment. Irgendetwas stimmt hier nicht, und man wird fortan den Eindruck nicht mehr los, als würde Erica das Scheitern ihrer Tochter herbeisehnen.

Wenn man über *BLACK SWAN* schreibt, kommt einem gleich *THE RED SHOES* (1948) von Michael Powell und Emeric Pressburger in den Sinn. Auch dort ging es um den Zwierspalt zwischen Kunst und Leben, um die Wahl zwischen Karriere und Liebe. Thomas Leroy, von *Vincent Cassel* als arroganter, fordernder und kühler Machtmensch interpretiert, könnte ein Doppelgänger von Anton Walbrooks Boris Lermontov sein, der wiederum auf den russischen Impresario Sergej Pawlowitsch Diaghilew (1872–1929) zurückgeht. Leroy und Lermontov: zwei besitzergreifende Männer, die keinen Widerspruch dulden und bei der Verfolgung ihrer künstlerischen Ziele keinerlei Rücksichten auf andere nehmen. Die Figur der Nina hingegen zeigt deutliche Parallelen zu Moira



Shearers Victoria Page, neurotischer zwar als die Vorgängerin und grausamer gegen sich selbst, doch was beide Frauen eint, ist ihr unermüdlicher Eifer, anderen zu gefallen. Ein Eifer, der in die Katastrophe führt.

BLACK SWAN fügt sich fast nahtlos in das Werk des 1969 geborenen Regisseurs. Bereits in seinem Regiedebüt *PI* hatte Aronofsky 1998 einen jungen Mann in den Mittelpunkt der Erzählung gestellt, der über der Suche nach einem mathematischen Schlüssel zur Erkenntnis der Welt verrückt wird. In *THE FOUNTAIN* (2007) geht es darum, dass ein Mann nichts weniger als Raum und Zeit überwindet. Aronofskys getriebene Figuren stecken sich stets Ziele, die zu gross für sie sind. Das Scheitern ist vorprogrammiert.

BLACK SWAN stellt die zentrale Frage, ob sich Nina von ihrer Mutter lösen kann und sie einen Zugang zur Rolle der Odile findet. Der Zuschauer sieht die Angst und den Druck auf ihrem Gesicht. Immer mehr verschwinden die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum, Nina hat Visionen, lesbische Phantasien. Sie fühlt sich verfolgt und droht, verrückt zu werden. Aronofsky gibt gar nicht erst vor, eine psychologisch korrekte Studie dieser Krise zu beschreiben. Er widmet sich den physischen Details – gesplissene Zehennägel, zusammengewachsene Zehen, gebrochene Rippen, aufgekratzte Schulterblätter, Schmerzen, Blut. Immer näher rückt *THE WRESTLER*, immer mehr befinden wir uns im Fahrwasser eines Horrorfilms. Aronofsky findet drastische, verstörende, nicht immer subtile Bilder für die Unsicherheit seiner Heldin. Sie sind in ihrer Exzessivität manchmal auch eine Zumutung. *Matthew Libatique* rückt mit seiner Kamera ganz

nah an Natalie Portman heran. Die Kamera schlingert, taumelt, torkelt, sie dreht sich mit ihr, eilt ihr voraus oder hinkt hinterher – als sei sie durch ein unsichtbares Band mit der Schauspielerin verbunden. Besser kann man das neurotische Gefangensein Ninas in ihrem Körper nicht verdeutlichen.

Und Natalie Portman? Bislang war sie in ihren Filmen, ihrer Jugend und Schönheit wegen, zumeist das unschuldige, zerbrechliche Mädchen. Nun spielt sie, in ihrer wohl grössten körperlichen Herausforderung, virtuos einen getriebenen Charakter, der seine Grenzen bedingungslos auslotet, sowohl physisch als auch psychisch. Darren Aronofsky hat Portmans dunkle Seite hervorgeholt. Er hat sie in den Schwarzen Schwan verwandelt.

Michael Ranze

Stab

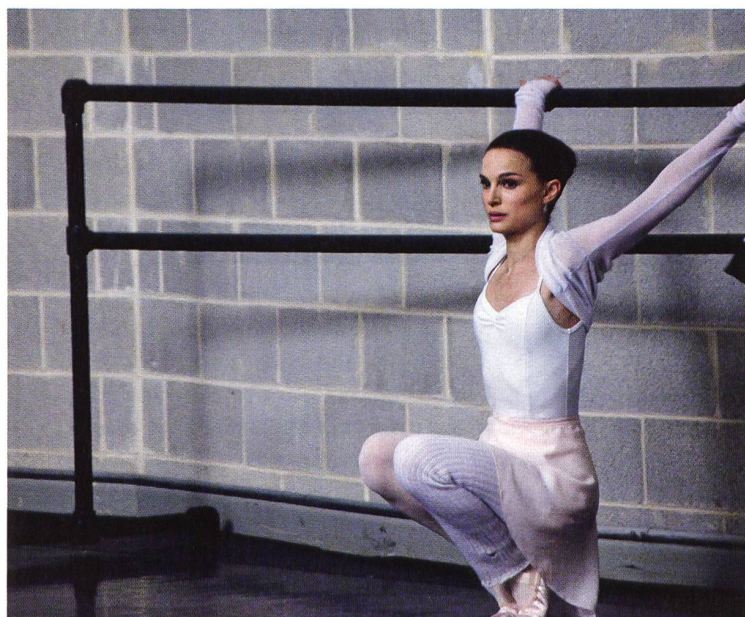
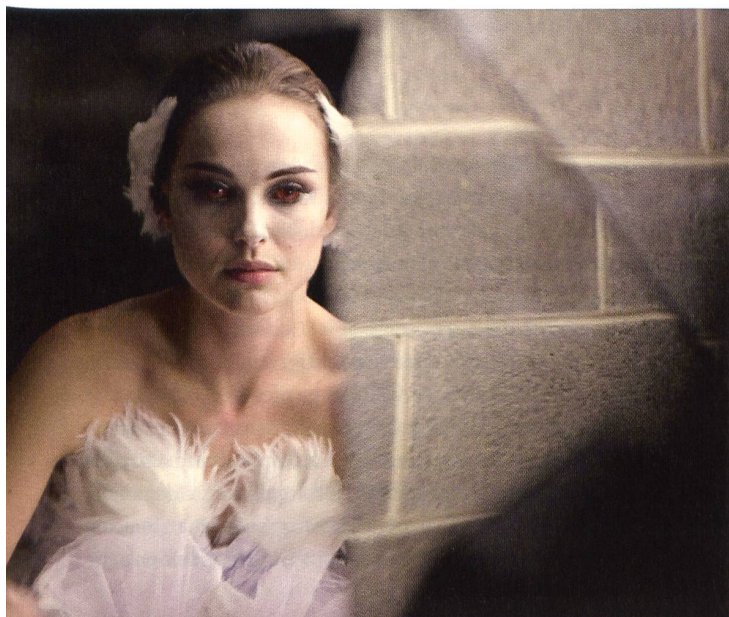
Regie: Darren Aronofsky; Buch: Mark Heyman, Andrés Heinz, John McLaughlin; Kamera: Matthew Libatique; Schnitt: Andrew Weisblum; Ausstattung: Thérèse DePrez; Kostüme: Amy Westcott; Musik: Clint Mansell

Darsteller (Rolle)

Natalie Portman (Nina), Vincent Cassel (Thomas Leroy), Mila Kunis (Lily), Barbara Hershey (Erica), Winona Ryder (Beth), Benjamin Millepied (David/Prinz), Ksenia Solo (Veronica/kleiner Schwan), Janet Montgomery (Madeline/kleiner Schwan), Kristina Anapau (Galina/kleiner Schwan), Sebastian Stan (Andrew), Toby Hemingway (Tom), Sergio Torrado (Sergio), Mark Margolis (Mr. Fithian), Tina Sloan (Mrs. Fithian)

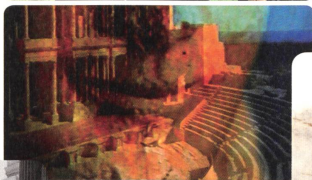
Produktion, Verleih

Fox Searchlight Pictures, Protozoa Pictures, Phoenix Pictures, Cross Creek Pictures; Produzenten: Mike Medavoy, Arnold W. Messer, Brian Oliver, Scott Franklin; USA 2010. Farbe; Dauer: 110 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genf

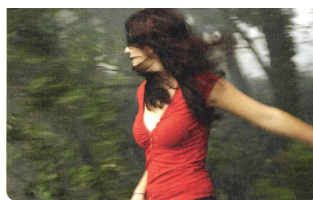




1



2



3



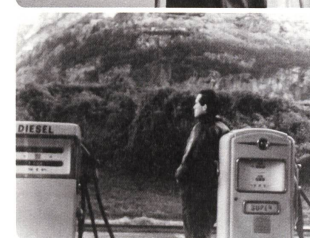
4



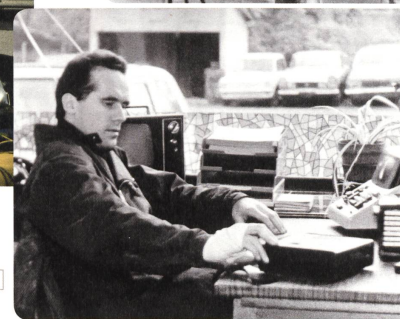
5



6



7



1 LOU N'A PAS DIT NON, Regie: Anne-Marie Miéville; 2 FILM SOCIALISME, Regie: Jean-Luc Godard; 3 ÇA BRÛLE, Regie: Claire Simon; 4 SATANTANGO, Regie: Béla Tarr; 5 LAST SUPPER, Regie: Robert Frank; 6 KATZENDIEBE, Regie: Markus Imboden; 7 HORIZONVILLE, Regie: Alain Klarer

«Ich möchte mit Regisseuren arbeiten, die wissen, wo sie die Kamera aufstellen und was für Bilder sie machen wollen»

Ruth Waldburger, Produzentin



FILMBULLETIN Sie haben immer wieder mit Jean-Luc Godard gearbeitet, seit *SOIGNE TA DROITE* von 1987, und nun ist neu *FILM SOCIALISME* in die Kinos gekommen. Wie erleben Sie die Reaktionen auf Godard in der Schweizer Filmlandschaft, was für Veränderungen gibt es diesbezüglich über die Jahrzehnte?

RUTH WALDBURGER Auf der ganzen Welt ist Godard natürlich weiterhin sehr bekannt, er gilt als einer der wichtigsten Filmemacher. Aber in der Deutschschweiz wissen viele Junge nicht mehr, wer er ist, und kennen seine Filme nicht. Vielleicht hat das damit zu tun, dass die jungen Deutschschweizer viel weniger frankophon sind als früher, sie sind vor allem im Filmbereich auf die USA fokussiert. Oder auch, weil heute immer weniger Leute in der Deutschschweiz Französisch sprechen. Frankreich hatte kulturell in Europa insgesamt einen sehr

wichtigen Stellenwert. Der französische Film ist heute aber leider viel weniger präsent als noch in den neunziger Jahren, und so auch die französische Kultur.

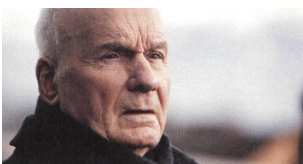
FILMBULLETIN Was bedeutet diese Veränderung im Hinblick auf die Vermarktung von Godard-Filmen?

RUTH WALDBURGER Godard-Filme waren nie Kassenknüller, mit Ausnahme einiger Filme, die entstanden, bevor ich erstmals mit ihm produzierte. Aber seine Filme lassen sich in viele Länder verkaufen, was auch mit *FILM SOCIALISME* möglich war. Es sind immer wieder dieselben Länder, in die seine Filme verkauft werden: Japan, Südkorea, Amerika, England ... Im deutschsprachigen Raum hingegen ist es eher schwierig. Der Film konnte aber trotzdem nach Deutschland und Österreich verkauft werden. Deutschland ist ein schwieriges

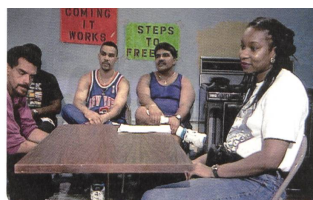
Kinoland. Ich konnte zum Beispiel *JOHNNY SUEDE* von Tom DiCillo mit dem jungen Brad Pitt in zahlreiche Länder verkaufen, ausser nach Deutschland. Deutschland ist sehr Hollywood-fixiert.

FILMBULLETIN Ihre Nähe zu Frankreich – im Gegensatz zu Deutschland – spiegelt sich auch in Ihrer Film-Produktionsliste, die über achtzig Kinofilme umfasst. Sie haben sehr häufig mit Frankreich koproduziert, aber äusserst selten mit Deutschland: lediglich vier Mal.

RUTH WALDBURGER Frankreich ist für mich eindeutig das viel interessantere Filmland. Es besitzt im europäischen Vergleich den grössten Marktanteil an eigenen Filmproduktionen. In Deutschland hingegen ist die Filmproduktion im Verhältnis zur Grösse des Landes eher klein. Ich muss sagen, dass ich selten künstlerisch interessante Projekte aus Deutschland erhalte, ich meine solche, die mich interessieren. Das hat auch damit zu tun, dass zwingend eine Fernsehstation bei der Produktion einsteigen muss, damit der Produzent gewisse



1



4



6



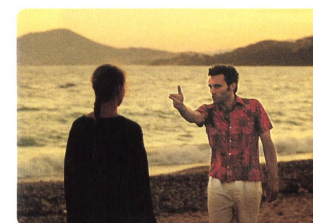
9



3



7



10



2



5



8



1 Michel Bouquet in *LA PETITE CHAMBRE*, Regie: Stéphanie Chuat, Véronique Reymond;
2 Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville in *APRÈS LA RÉCONCILIATION*, Regie: Anne-Marie Miéville;
3 *BABA'S SONG*, Regie: Wolfgang Panzer; 4 *AROUND THE BLOCK*, Regie: Alain Klarer;
5 *CANDY MOUNTAIN*, Regie: Robert Frank, Rudy Wurlitzer; 6 *VOYAGE DE NOÉMIE*, Regie: Michel Rodde;
7 *TSEDEK – THE RIGHTEOUS*, Regie: Marek Halter; 8 *1 JOURNÉE*, Regie: Jacob Berger;
9 *AUSGERECHNET ZOÉ*, Regie: Markus Imboden; 10 ROBERTO SUCCO, Regie: Cédric Kahn

Fördergelder beantragen kann. In Frankreich wäre es undenkbar, dass ein Film nicht produziert werden kann, weil kein Sender dabei ist. Man kann zum Beispiel mit dem CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), dem nicht-öffentlichen Canal+ (eines der ältesten Pay-TV's), einem Verleiher und einem Fonds régional einen Film produzieren.

FILMBULLETIN Was gibt den Ausschlag, dass Sie sich für ein Filmprojekt interessieren? Und was muss stimmen, damit Sie mit jemandem wieder zusammenarbeiten?

RUTH WALDBURGER Meine Entscheidungen treffe ich aus dem Bauch heraus. Es gibt verschiedene Arten, zu Stoffen zu kommen: Entweder habe ich selber eine Idee und suche dann einen Drehbuchautor, der sie weiterentwickelt, oder es werden Stoffe von Regisseuren an mich herangetragen. Und manchmal kommt jemand mit einem fertigen Drehbuch zu mir. Es war immer mein Ziel, auch in der Deutsch-

schweiz Filme zu produzieren, also Filme, die hier "verwurzelt" sind, im Gegensatz zu meinen sonst eher europäischen Filmen. Ich produzierte einige Komödien, die erste war *KATZENDIEBE* (1996), nach einer Idee von Patrick Frey und Beat Schlatter, Regie Markus Imboden, bis hin zu *ERNSTFALL IN HAVANNA* (2002), nach einer Idee von Viktor Jacobo, Regie Sabine Boss. Heute versuchen alle, Komödien zu machen. Grundsätzlich gilt für mich, dass der Regisseur eine filmische Vorstellung von seinem Projekt besitzen muss und diese auch umsetzen kann.

FILMBULLETIN Wie kam Ihre Zusammenarbeit mit jungen Regisseurinnen und Regisseuren zustande, zum Beispiel mit den beiden noch relativ unbekannten Regisseurinnen Stéphanie Chuat und Véronique Reymond für *LA PETITE CHAMBRE*?

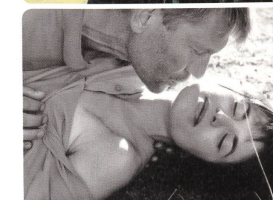
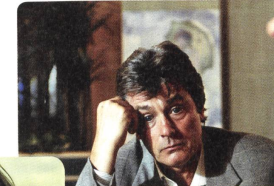
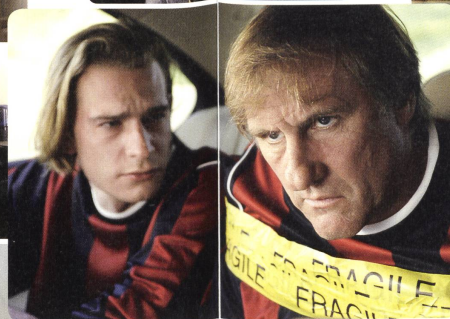
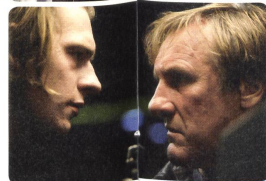
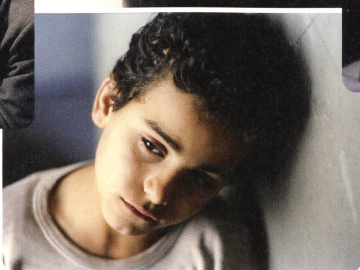
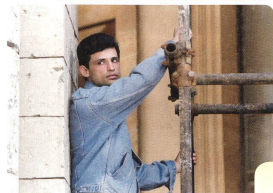
RUTH WALDBURGER Sie waren vor mir schon bei mehreren Produzenten. Philippe Berthet, zu jener Zeit der Verantwortliche des Bereichs Spielfilm bei RTS, machte mich auf das Projekt aufmerksam. Chuat und Reymond kamen zu mir mit einem Exposé, das mich bereits in dieser Form überzeugte und berührte. Ich wusste zwar, dass die Geschichte für ein grosses Publikum schwierig sein würde. Die Themen sind nicht leicht: das Altwerden eines Mannes, seine Einsamkeit sowie der Verlust eines ungeborenen Kindes, aber mich überzeugte die Geschichte, die sich aus der Kombination dieser Themen ergab. Ich sah von Chuat und Reymond nur Kurz- und Dokumentarfilme, und das waren keine hervorragenden Arbeiten, die ihr Talent ganz klar aufgezeigt hätten. Das Echo auf den Film anlässlich der Uraufführung in Locarno diesen Sommer sowie an zahlreichen weiteren Festivals war sehr positiv. Im Januar startet der Film in der Westschweiz, im März in der Deutschschweiz.

FILMBULLETIN Die Palette Ihrer Filmproduktionen ist denkbar breit, von einfach konsumierbaren Komödien bis hin zu künstlerisch äusserst anspruchsvollen und eigenwilligen Filmen, dazu kommen auch einige Dokumentarfilme von unter anderen Alain Klarer, Marek Halter oder Robert Frank. Welche ästhetischen oder aber ökonomischen Überlegungen beziehungsweise Zwänge tragen zu dieser Spannweite bei?

RUTH WALDBURGER Ich möchte vor allem Filme produzieren, die man sich noch möglichst lange ansieht und die einen gewissen filmhistorischen Wert haben oder entwickeln. Das ist mein wichtigstes Kriterium.

FILMBULLETIN Aber kann man das immer im Voraus wissen?

RUTH WALDBURGER Nein, das weiss man nie mit Sicherheit. Das ist auch das Spannende daran, aber trotzdem, wir versuchen das ... Ein klassisches Beispiel dafür war für mich Béla Tarr mit seinem Spielfilm



1 NAISSANCE DE L'AMOUR, Regie: Philippe Garrel; 2 L'AIR DU CRIME, Regie: Alain Klärer; 3 ON CONNAÎT LA CHANSON, Regie: Alain Resnais; 4 IL LADRO DI BAMBINI, Regie: Gianni Amelio; 5 AIME TON PÈRE, Regie: Jacob Berger; 6 NOUVELLE VAGUE, Regie: Jean-Luc Godard; 7 À CORPS PERDU, Regie: Léa Pool; 8 CANDY MOUNTAIN, Regie: Robert Frank, Rudy Wurlitzer

SATANTANGO, der kam 1994 in die Kinos und sollte ursprünglich zwei Stunden lang sein. Am Ende dauerte der Film siebeneinhalb Stunden. Ich sagte Béla Tarr immer, dieser Film sei viel zu lang, man könne ihn in keinem Kino zeigen. Doch als ich den Film zum ersten Mal sah, war mir klar, dass er tatsächlich so lang sein musste. Vielleicht ist er ja gerade wegen seiner Länge in die Filmgeschichte eingegangen. Ich finde es interessant, mit Leuten zu arbeiten, die nicht kommerzielle Filme machen, Filme, die man nur mit Mühe ins Kino bringt. Jetzt koproduziere ich auch Béla Tarrs neuen Spielfilm THE TURIN HORSE. Er hält an seiner eigenwilligen Filmsprache fest: Schwarz-weiss, ganz lange Einstellungen, sein Stil ist unverkennbar grossartig.

Entscheidend sind meines Erachtens letztlich nicht das Drehbuch oder der Produzent, sondern, dass der Regisseur die Fähigkeit besitzt, eine Geschichte mit aussergewöhnlichen Bildern umzusetzen. Von einem Produzentenkino, wie es heute in der Schweiz versucht

wird, erwarte ich wenig, das ist allenfalls in einer Filmlandschaft wie den USA möglich. Aber mich interessiert das auch nicht, denn ich möchte mit talentierten Regisseuren zusammenarbeiten, die wissen, wo sie die Kamera aufstellen und was für Bilder sie machen wollen.

FILMBULLETIN Wie fallen Sie die Entscheidung, für einen Film eine Koproduktion anzustreben beziehungsweise mit minoritärer Beteiligung einzustiegen?

RUTH WALDBURGER Das Projekt muss mir gefallen. Und bei minoritärer Beteiligung unsererseits muss es realistisch sein, dass man dafür in der Schweiz Geld findet und der Film ein Publikum im Kino finden kann. Seit es Eurimages gibt, hat sich einiges verändert. Der Filmförderungsfonds des Eurimages existiert seit 1988. Unterstützt werden Spiel- und Dokumentarfilme sowie Zeichentrickfilme, die als Koproduktionen zwischen mindestens zwei europäischen Ländern für eine Kinoauswertung bestimmt sind. Die Schweiz, als Mitglied des Euro-

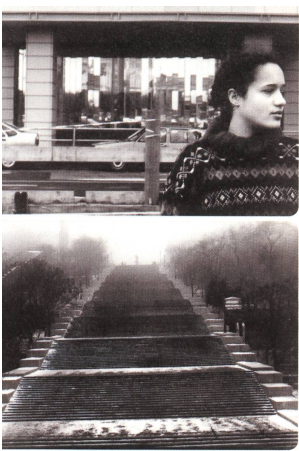
parates, gilt hier ebenfalls als europäisches Land. Dank Eurimages sind mehr europäische Filme möglich, die dann auch leichter in mehreren europäischen Ländern verlieht werden. Bei ON CONNAÎT LA CHANSON (1997) von Alain Resnais, einer französisch-schweizerisch-englischen Koproduktion, haben wir beispielsweise sehr von dieser Förderung profitiert. Oder bei Gianni Amelio, IL LADRO DI BAMBINI (1992) und L'AMERICA (1994), an denen Italien, Frankreich und die Schweiz beteiligt waren.

FILMBULLETIN Sie produzieren mehrheitlich französischsprachige Filme, der Firmenstandort von Vega Film war aber von Anfang an Zürich, in der Deutschschweiz also, und zwar noch bevor die Zürcher Filmstiftung gegründet wurde.

RUTH WALDBURGER Ich verstehe mich als Schweizerin, nicht als Deutschschweizerin, auch wenn ich aus der deutschsprachigen Ostschweiz stamme. Ich bin immer schon sehr frankophon gewesen.

Aber ich wollte nicht in die Westschweiz ziehen, um da zu arbeiten, weder Lausanne noch Genf ziehen mich als Städte an. Und das ist auch gar nicht nötig. Die Alternative wäre gewesen, nach Frankreich zu gehen, ich habe ja noch eine Firma in Paris. Es ist aber nicht so wichtig, von wo aus man produziert. Der Standort Zürich ist optimal, um auf der ganzen Welt zu produzieren. Als dann meine Tochter auf die Welt kam, Mitte der neunziger Jahre, bin ich etwas weniger herumgereist. Davor habe ich auch in den USA kommerziell produziert (das heisst ohne Fördermittel) oder mit Kanada koproduziert, zum Beispiel Projekte von Robert Frank, Léa Pool, Alain Klärer und eben Tom DiCillo.

FILMBULLETIN Wie sieht für Sie eine ideale Zusammenarbeit von Produzentin, Produzent und Filmemacherin, Filmemacher aus?



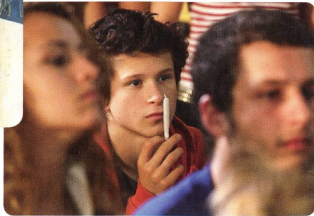
1



3



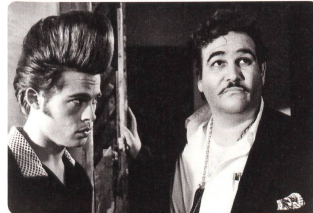
2



4



5



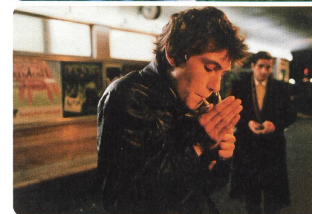
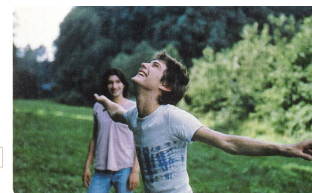
6



7



8



1 WALK THE WALK, Regie: Robert Kramer; 2 LAMERICA, Regie: Gianni Amelio; 3 FLIEGENDE FISCHE, Regie: Güzin Kar; 4 Joel Basman in CANNABIS, Regie: Niklaus Hilber; 5 PAS SUR LA BOUCHE, Regie: Alain Resnais; 6 JOHNNY SUEDE, Regie: Tom DiCillo; 7 LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE, Regie: Theo Angelopoulos; 8 LES CHORISTES, Regie: Christophe Barratier; 9 F. EST UN SALAUD, Regie: Marcel Gisler

21 FB 1:11 HALBTOTALE

RUTH WALDBURGER Ideal ist, wenn sich Regisseur und Produzentin ergänzen. Wenn ich ihn entlasten kann, was Organisation, Technik und mehr anbelangt, so dass er sich ganz auf seine Regiearbeit konzentrieren kann, und ich ihm ermögliche, den Film so zu realisieren, wie er sich das vorgestellt hat. Natürlich bringe ich mich bei unerfahrenen, jungen Regisseuren mehr ein – angefangen beim Casting, der Wahl der Equipe bis hin zu beispielsweise den Drehorten – als bei einem Godard. Dieser Prozess sieht bei jedem Regisseur anders aus, hat mit dem spezifischen Projekt und der jeweiligen Arbeitsweise zu tun. Manchmal rede ich mehr mit, wie etwa bei der Wahl von Joel Basman für seine Rolle in CANNABIS. Niklaus Hilber, der Regisseur, hatte einen Schauspieler ausgewählt, ich hingegen wollte noch weitersuchen. Am Ende waren wir dann beide glücklich über die Wahl von Basman. Joel Basman war damals noch unbekannt, aber er war Michael Steiner beim Casting für MEIN NAME IST EUGEN aufgefallen, und der

machte mich auf ihn aufmerksam. Oder bei LA PETITE CHAMBRE half es natürlich, dass Michel Bouquet meine Arbeit als Produzentin kannte und ich ihn davon überzeugen konnte, nach vielen Jahren wieder eine Hauptrolle in einem Film zu spielen.

FILMBULLETIN Sie wollten nie Filmregisseurin werden?

RUTH WALDBURGER Nein, nach der Arbeit als Aufnahmeleiterin bei Alain Tanner bei MESSIDOR fand ich die Diskussionen und Auseinandersetzungen am Set mühsam und dachte, die einzige Arbeit, die mich interessiert, ist die des Produzenten. Der kann Einfluss nehmen, hat etwas zu sagen, und er muss nicht den ganzen Tag am Set sein. Denn es gibt nichts Langweiligeres als ein Filmset. Als Produzentin komme ich, schaue, wo ist das Problem und wie kann man es lösen. Wichtig ist aber, dass man sich täglich die Rushes anschaut und dann

allenfalls reagieren kann, wenn etwas fehlt oder eine Einstellung nicht gelungen ist. Ich finde bis heute, dass Produzieren der weitaus interessanteste Job in dieser Branche ist! Regie führen wollte ich nie. **FILMBULLETIN** Wie sehr sind Sie involviert in Entscheidungen am Set?

RUTH WALDBURGER Sicher bei der Wahl von Schauspielern, Dekor und Kostümen. Und ich schaue mir die Maskentests und die Probeaufnahmen an. Mit dabei bin ich auch bei der Kostüm- und Dekorabnahme. Ebenso spreche ich mit beim Schnitt, der Tonbearbeitung, der Musik und natürlich bei der Vermarktung.

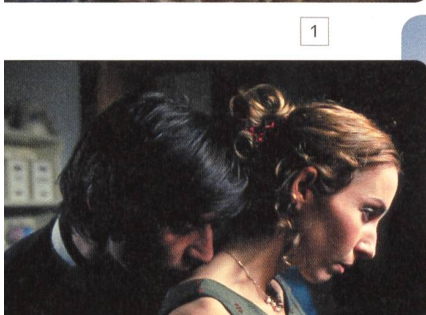
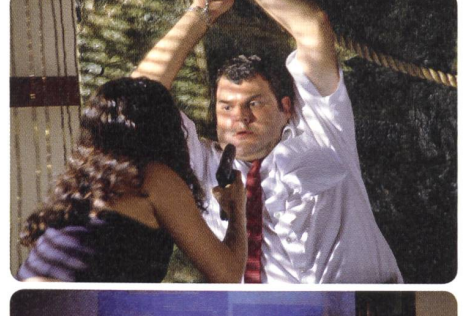
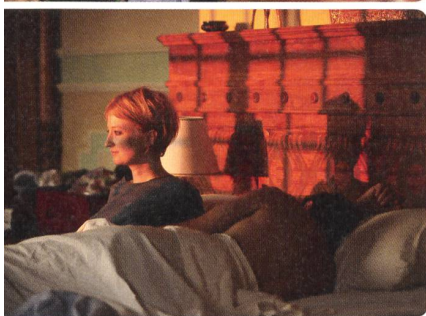
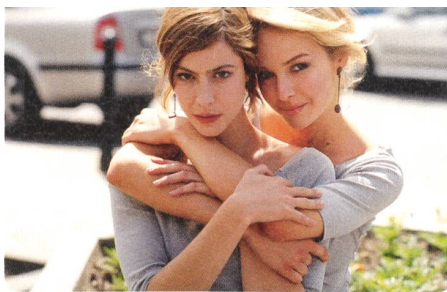
FILMBULLETIN Wie beurteilen Sie die Position des heutigen Schweizer Filmschaffens im europäischen Umfeld?

RUTH WALDBURGER Wir sind natürlich ein kleines Land, und es gibt insgesamt nur wenige herausragende Filme, die ausserhalb der Landesgrenzen zum Erfolg werden. Der Westschweizer Film hat Mühe, in

Frankreich ein grosses Publikum zu finden, und ebenso geht es dem Deutschschweizer Film im deutschsprachigen Ausland. Zum Glück gibt es immer wieder Ausnahmen. Im Dokumentarfilmbereich ist es anders, aber in dem Bereich habe ich mich nie sehr verankert.

FILMBULLETIN Gibt es etwas, das die Schweizer von der französischen Filmkultur lernen könnten?

RUTH WALDBURGER Bei Koproduktionen mit Frankreich beschäftigen wir auf dem Set immer Techniker aus der Schweiz. Sie können davon profitieren, mit grossen Regisseuren zu arbeiten. Alain Resnais zum Beispiel arbeitet nur im Studio, mit seinem besonderen Dekor und der Künstlichkeit, die er erzeugt. Das war sicher spannend für die Schweizer Techniker, weil das bei uns relativ selten gemacht wird. Oder mit Philippe Garrel zu arbeiten ist interessant, da er in der Kontinuität des Films dreht, also chronologisch. Und mit Godard sowieso.



1

2

4

3

5

FILMBULLETIN Fehlen den Schweizer Filmemachern die brennenden Stoffe?

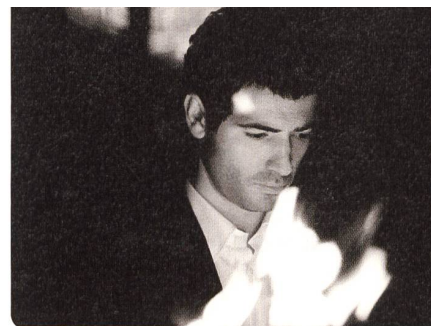
RUTH WALDBURGER Nein, das denke ich nicht. Da könnten ihnen ja auch die Produzenten spannende Themen vorschlagen. Aber ich glaube, die Schweizer denken oft nicht fiktiv. Bei uns, vor allem in der Deutschschweiz, herrscht die Mentalität vor, etwas zu beobachten, etwas aufzuzeigen, weniger, etwas zu erzählen. Darum sind wir so stark im Dokumentarfilmbereich.

FILMBULLETIN In den letzten Monaten sind sehr viele Schweizer Filme ins Kino gekommen, die sich gegenseitig konkurrenzieren. Werden in der Schweiz zu viele Filme produziert?

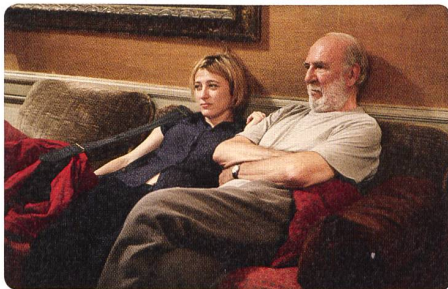
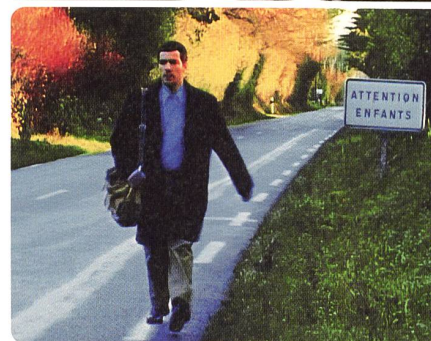
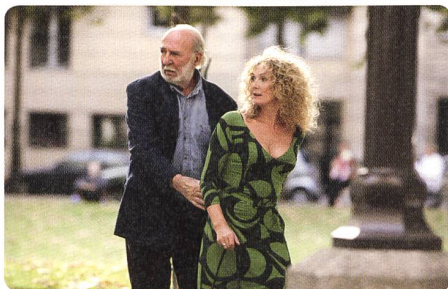
RUTH WALDBURGER Das kann man so nicht sagen. Natürlich gibt es mehr Filmschulen, und die Absolventen wollen alle Filme machen. Aber die hohe Dichte, wie sie beispielsweise in diesem Winter ent-

standen ist, hat auch viel mit der Verleiherlandschaft zu tun und was für einen Starttermin die Filme erhalten. Ich glaube eigentlich nicht, dass sich Schweizer Filme als solche im Kinoangebot konkurrenzieren, es kommt doch vielmehr auf das Thema der Filme an, ob sie das gleiche Genre bedienen oder in einem ähnlichen Segment angesiedelt sind. Trotzdem haben wir *FLIEGENDE FISCHE* von Güzin Kar genau aus diesem Grunde noch nicht gestartet, der Film kommt erst im nächsten Februar in die Kinos. Je mehr Schweizer Filme gleichzeitig im Kino sind, desto schwieriger ist es, genug mediale Aufmerksamkeit für den Film zu erhalten.

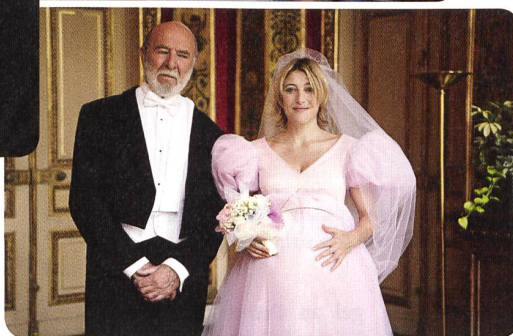
FILMBULLETIN Sie sprechen damit auch das Thema Filmkritik an. Da ist es bei den Kürzungen und Blatt-Fusionen, die im Medienbereich in den letzten Jahren stattgefunden haben, für Sie doch gerade mit anspruchsvollen, schwierigeren Filmen wie beispielsweise *FILM SOCIALISME* härter geworden.



8



6



7

1 COSAVOGLIODIPIU, Regie: Silvio Soldini;
2 BRUCIO NEL VENTO, Regie: Silvio Soldini;
3 LE PRIX DU DÉSIR, Regie: Roberto Andò;
4 UNDERCOVER, Regie: Sabine Boss;
5 ERNSTFALL IN HAVANNA, Regie: Sabine Boss;
6 L'ADVERSAIRE, Regie: Nicole Garcia;
7 FAUT QUE ÇA DANSE!, Regie: Noémie Lvovsky;
8 ELOGE DE L'AMOUR, Regie: Jean-Luc Godard

23 FB 1.11 HALBTOTALE

RUTH WALDBURGER Ja, und dazu kommt das Kinosterben, also vor allem auch das Verschwinden von Kinos, die anspruchsvolle Filme überhaupt programmieren. Es ist sehr viel schwieriger geworden, das entsprechende Publikum für solche Filme zu finden. Aber die kommerziellen Filme, die ich produziere, helfen mir, wieder in schwierigere oder kleinere Filme zu investieren. Natürlich weiss man nie, was wirklich erfolgreich wird ... Wer hätte voraussagen können, dass *DIE HERBSTZEITLOSEN* von Bettina Oberli derart viel Publikum bringen würde? Niemand. Oder *MEIN NAME IST EUGEN* von Michael Steiner, das war nicht von vornherein klar, da viele Junge das Buch von Klaus Schädelin gar nicht mehr kennen. Bei *HUGO KOBLET – PÉDALEUR DE CHARME* von Daniel von Aarburg wiederum dachten viele, es würde funktionieren wegen der Bekanntheit von Koblet und Kübler. Und in Frankreich, das sehr mit einem Starsystem

arbeitet, sind zurzeit Filme mit eher unbekannten Schauspielern erfolgreich: *DES HOMMES ET DES DIEUX* von Xavier Beauvois oder *UN PROPHÈTE* von Jacques Audiard. Ich selbst frage mich immer wieder: Warum gehst du jetzt genau den Film schauen und nicht einen anderen? Natürlich habe ich einen berufsspezifischen Blick auf das Kinoprogramm, aber trotzdem wirkt auch bei mir manchmal die intensive Werbung für einen Film. Da bin auch ich nicht anders als die meisten Zuschauer.

Mit Ruth Waldburger sprach Bettina Spoerri

Allein zusammen

LES AMOURS IMAGINAIRES von Xavier Dolan



Jene spätere Lehr- und Wanderzeit, die mehr zu erbringen hat als die Loslösung vom Elternhaus und das Fussfassen im Beruf, beansprucht bei den meisten Nachwachsenden, einerlei welchen Geschlechts, sechs bis sieben Jahre. Es geht zwischen einundzwanzig und vielleicht siebenundzwanzig darum, die eigene Identität zu umschreiben und namentlich die sexuellen und amourösen Antriebe zu justieren. Liebe und Liebelei, Zuneigung und Freundschaft wollen unterschieden, eine Haltung im Geflecht der persönlichen Beziehungen angeeignet werden. Die ersten wirklich lebensbestimmenden Entscheidungen sind fällig.

Mit Jahrgang 1989 ist Xavier Dolan noch zu wenig abgekämpft, als dass er in all den vielberedeten Fragen rechten oder richten möchte oder könnte. Immerhin reicht die aufgelaufene Erfahrung für eine solide erste Idee davon, worauf LES AMOURS IMAGINAIRES sich einlassen will. Leit motive sind der Man-

gel an Gemeinschaftsgefühl, Selbstsicherheit und Zielstrebigkeit, das blanke Unwissen während der bewussten Phase des Übergangs und wohl auch die ganz gewöhnliche Wurstigkeit. Dabei scheinen Francis, Marie und Nicolas, die Helden, schon passabel vorangeschritten und wähen, soweit es sie kümmert, mit allem Praktischen ganz flott zuzukommen.

Munter oder jedenfalls demonstrativ und sogar etwas selbstgefällig leben sie zu Dritt in den Tag hinein und gewähren einander halbwegs kameradschaftlich sämtliche Freiheiten, zuvorderst auch die von jeder Verantwortung. Es bleibt zufällig, wer in der Mitte des geteilten Lagers schläft, links und rechts von den beiden andern, und wer einen wärmenden Halt an wem sucht; wer zu wieviel Prozenten gerechnet gleich oder ungleich geschaltet ist oder doppelsturig verkehrt; wer das eine oder andere vorspielt oder keine Blase davon hat. Ebenso wenig fragt sich, was die

selbstaufgelegte Ehrlichkeit und unterdrückte Eifersucht auch wieder zu verheimlichen vermag; oder was dadurch ans Licht kommt, dabei bliebe es besser unterm Deckel.

Einsamkeit in Triolenbesetzung

Nach welcher Richtung bewegt sich dann ein jeder von den Dreien, ohne auch nur selber seine Absichten wirklich zu durchschauen? Einer von ihnen wird im dritten Rang enden müssen und einer im zweiten, doch was mit dem Erstplazierten geschehen soll, berührt niemanden. Denn jemand fällt immer aus der engeren Allianz zwischen den beiden andern heraus und kommt abhanden, sicher mal für eine Weile ausser Landes. Einsamkeit in Triolenbesetzung, so könnte der erste Schluss lauten und auch gleich der letzte: am Ende und am Anfang. Irgendwann schleicht sich die Auflösung der Idylle unweigerlich durch die Hintertür herein.

Mit andern Worten, die Lieb- und Freundschaften erweisen sich als imaginär; sie sind so flugs herbeigewünscht und bekräftigt wie ausserterminlich aufgekündigt und handkehrum abgeschmettert. Es gilt auf die Einsicht zu warten, dass wenigstens nachträglich noch ein Verständnis zu finden wäre, nur eben: später, also vielleicht nie. Und jeder ist wieder auf sich zurückgeworfen, aber einweilen geht's weiter wie bis anhin, allerdings jetzt eingebildet. Was immer subito einzu treffen sich weigert, wird einer ganz und gar unbekannten Zukunft gutgeschrieben. Und alle nennen es Jugend.

Statt einer linearen Logik und schlüssigen Abläufen zu folgen, wie sie in jedem Drehbuchseminar angeordnet werden, summiert der Autor Momente und Situationen zu einem Ganzen. Kaleidoskopisch gliedern sie das Geschehen und Geschehenlassen auf: eine Entwicklung oder einen Stillstand, Zentrales und Beiläufiges, Geratenes und Missglücktes. Gibt es überhaupt so etwas wie Improvisation; und was wäre dann das Gegenteil davon; wann darf zudem von Spontaneität die Rede sein, und wie lange kann die heisserwünschte Frische bestenfalls hinhalten, ehe sie verdirbt? Anhand von *LES AMOURS IMAGINAIRES* liesse sich die alte Diskussion wieder ganz unbeschwert von Anfang an führen.

Falsche Fehler

Routine, wie sie Xavier Dolan abgeht, ist eine zweiseitige Qualität, im Leben und im Film; sie erschliesst gerade so viel, wie sie wiederum verschliesst. Was jemand in ungefestigtem Alter einzig an die Stelle zu setzen hat, sind Dringlichkeit, Unmittelbarkeit

und Regelbruch: das todesverachtende Machenmüssen an allen Schwierigkeiten vorbei, angefangen damit, dass der Wunderknabe sich auch gleich eine der Hauptrollen zuteilt. Sollte schon alles irgendwie scheitern. Gescheiter werden wir morgen.

Provokativ das Verpönte tun gehört ganz vorne dazu. Die mutwilligen Verstösse gegen die Konvention aufzuzählen wäre etwas gar eintönig. Der auffälligste wiederkehrende falsche Fehler ist der ausgelassene Schnitt. Bei der Aufnahme bezeichnet die Kamera mit zartem Bildwink eine denkbare Stelle, doch schlägt dann die Montage das Angebot aus, um die Einstellung unbehelligt weiterlaufen zu lassen: Hüpfen hin, Hüpfen her. Hier, an diesem Punkt hätte die Regie trennen können, an so vielen andern allerdings auch. Unwillkürlich hält der Betrachter inne, augenblicklich irritiert, und schaut dann doch weiter, wenn's gut geht mit verschärfter Aufmerksamkeit. Eine Gelegenheit hat der Film verpasst, eine dazugewonnen.

Die Methode ist keineswegs geläufig, gefällig und orthodox, aber sie verstärkt nachhaltig den Eindruck, es sei von Planung wenig gehalten worden und viel mehr vom Ungeplanten. Ein Übriges richtet das mündartliche «Québécois» an, das der Film parliert: ein Französisch wie aus dem achtzehnten Jahrhundert, aber gespickt mit amerikanischen Vokabeln. «C'est fun», sagen sie alle paar Minuten und meinen damit, die Sprachgrenzen kühn überspringend, es mache Spass. Sämtliche Mono- und Dialoge zu verstehen, entspricht indessen keiner Notwendigkeit für das europäische Publikum. Alles Mitteilenswerte besagen die Gesten und Gesichter der Darsteller.

«Allez, on y va!»

Wie sein Erstling *J'AI TUÉ MA MÈRE* unlängst verdeutlicht hat, ist Dolan gewiss ein Nachfahre der «Nouvelle Vague»: der jüngste seiner Art und wohl darum von besonderer Konsequenz. Die Leitfilme von François Truffaut scheinen auch in *LES AMOURS IMAGINAIRES* wieder durch. Indessen hat der Zaubrerlehrling die Nachfolge wohl so sehr umständehalber wie aus eigenem Entschluss angetreten. Denn es könnte sein, dass jedes Anfangen am Nullpunkt kaum etwas anderes zulässt als einen Rückgriff auf jenes in Jahrzehnten erprobte: «allez, on y va!» Bloss kein langes Fackeln mehr oder störende Zweifel. Auf geht's, die Geister sind gerufen. Die ersten falschen Fehler werden die letzten sein.

Pierre Lachat

Stab

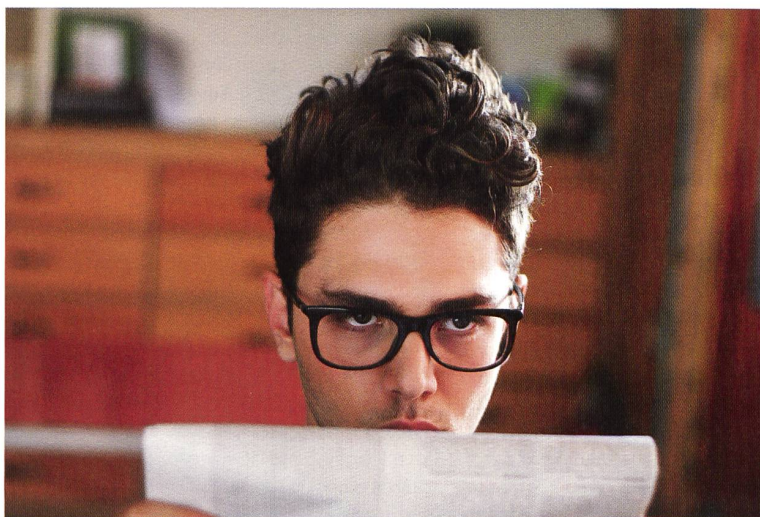
Regie: Xavier Dolan; Buch: Xavier Dolan; Kamera: Stéphanie Weber-Biron; Schnitt: Xavier Dolan; Kostüme: Xavier Dolan; Ton: Sylvain Brassard

Darsteller (Rolle)

Xavier Dolan (Francis Riverkém), Niels Schneider (Nicolas M.), Monia Chokri (Marie Camille), Anne Dorval (Désirée), Anne-Elisabeth Bossé, Magalie Lépine-Blondeau, Olivier Morin, Eric Bruneau, Gabriel Lessard, Bénédicte Décary, Patricia Tulasne

Produktion, Verleih

Alliance Atlantis Vivafilm, Mifilifilms; Produzenten: Xavier Dolan, Carole Mondello, Daniel Morin. Kanada 2010. Farbe; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



Drama des Heranwachsens

SONGS OF LOVE AND HATE von Katalin Gödrös



Sie sind das Schreckgespenst der Erwachsenen: rücksichtslose Jugendliche; masselos, hemmungslos, kopflos, vernünftigen Argumenten verschlossen. Fast hat man vergessen, dass man auch selbst einmal durch diese Lebensphase musste und durfte, durch diese Pubertät, die alles vergrössert: die Träume, die Ängste, die Sehnsüchte, die Lust, die Liebe und den Hass auf die anderen und auf sich selbst, weil man nicht mehr weiss, wer man eben noch war oder schon geworden ist. Weil man wie zwanghaft getrieben wird, weg von denen, die man liebt, und von dort, wo man sich geborgen fühlt, hinein ins Ungewisse.

Liest man das Presseheft und erinnert sich an ihren sensibel inszenierten Erstling, das Coming-of-Age-Roadmovie *MUTANTEN*, scheint die Sache klar: Katalin Gödrös erzählt in *SONGS OF LOVE AND HATE* erneut vom Abenteuer und Drama des Erwachsenwerdens. Der einem Leonard-Cohen-Album entlehene Filmtitel liefert die passende Über-

schrift über jene Zeit unkontrollierter Gefühlsschwankungen und der Extreme, in der sich Lilli befindet. Mit ihren Eltern und ihrer jüngeren Schwester Roberta lebt sie in einem idyllischen Winzerhof am Fuss der Schweizer Alpen. Die Landschaft, die Kameramann *Henner Besuch* immer wieder in geduldigen Panoramaeinstellungen einfängt, wirkt schön und gewaltig zugleich. Bedrohliche Klänge aus dem Off betonen ihre düstere, melancholische Seite. Dunkle Wolken, wie von Caspar David Friedrich gemalt, ziehen über den Weinbergen auf. Häufig regnet es, und ein kleines Flüsschen verwandelt sich in einen reissenden Strom.

Vor diesem symbolträchtigen Setting durchlebt Lilli die Tücken der Adoleszenz, eine erste Liebelei mit dem schüchternen Fabio, einem netten Jungen, der seine Finger aber nicht von dem schönen Mädchen lassen kann und ihr damit auf die Nerven geht. Männer zwinkern Lilli zu und üben einen selt-

samen widersprüchlichen Reiz auf sie aus. Und auch zuhause ist nichts mehr wie es war. Mit Roberta spielt und scherzt Lillis Vater Rico wie eh und je, aber gegenüber Lilli geht er auf Distanz. Die Frau, zu der seine Tochter heranwächst, macht ihm Angst, weil sie ihn gleichzeitig anzieht. Ausgesprochen wird das freilich nicht. In dem herbstdunklen Hof dominiert das Schweigen. Ricos unwirsche, abweisende Art spricht jedoch Bände. Einmal steht Lilli nackt im Badezimmer, und Prinz, Ricos geliebter Hofhund, kläfft sie wütend an. «Papa!», ruft das Mädchen, «ich weiss auch nicht, was mit ihm los ist.» Als Rico in der Tür steht, starrt er wortlos auf seine nackte Tochter. Fast vorwurfsvoll wirkt das. Dann packt er den Hund, zerrt ihn nach draussen, bindet ihn an die Hundehütte. Der Hund jault, aber Rico schweigt noch immer. Es bietet sich an, den Hund hier als Ricos Alter ego zu interpretieren. Dazu passt auch, dass Rico kurz darauf heimlich beobachtet, wie Lilli den Hund

draussen krault und streichelt. Bei dem Anblick lächelt er glücklich, doch dann sieht er, dass Lilli einen Stock in der Hand hält. Sein Lächeln verschwindet, als sie das Stöckchen in den reissenden Fluss wirft und der Hund hinterherspringt und von den Wassermassen verschluckt wird. Erst jetzt entdeckt Lilli ihren Vater. Zuhause berichtet Rico von dem Unfall, verschweigt aber Lillis Schuld. Das Geheimnis, das Vater und Tochter nun miteinander teilen, entfremdet sie noch mehr voneinander. Man kann es auch als Chiffre für ein inzestuöses Begehren lesen.

Deutet man *SONGS OF LOVE AND HATE* also irgendwo zwischen psychologisch und psychoanalytisch als einfühlsame Studie des Heranwachsens, fügt sich auch die Erzählform darein, die in langen, lauernden Totalen das Geschehen wie ein distanzierter Beobachter zu observieren scheint. Diese zurückhaltende, fast karge Erzählweise, die mit spärlichen Dialogen und praktisch ohne musikalische Untermalung auskommt, erinnert an die nüchternen Perspektiven der «Berliner Schule». Doch anders als dort entlarven die unerbittlichen, reglosen Einstellungen hinter der gestörten Kommunikation keine Gefühlskälte, keine bildungsbürgerliche Starre oder individualistische Bindungsschwäche. Bei Gödrös herrscht vielmehr eher ein Zuviel an Leben, Emotionen und Sinnlichkeit. Es gärt und brodelt unter dem Schweigen der Bilder und Menschen. Chaos und Exzess lassen sich nur mit Mühe und letztlich nur scheinbar in regelte Bahnen lenken. Die Ausbrüche, in denen Lilli ihre Aggressionen gegen andere richtet, steigern sich im Laufe des Films immer mehr. Es beginnt mit einer Nacktschnecke, über die sie Salz streut. Einem Nachbarn bricht sie die Nase. Dann schickt sie Prinz ins

Wasser und damit in den Tod. Auch danach dreht sich die Gewaltspirale noch weiter. Und genau da setzten viele Rezensenten mit ihrer Kritik an. Zurecht, wenn man *SONGS OF LOVE AND HATE* ausschliesslich als poetisch-realistisches Adoleszenzdrama versteht, als symbolisch unterfütterte, letztlich aber authentische, glaubhafte Geschichte. Dann wirken die plötzlichen Gewaltausbrüche Lillis tatsächlich etwas dick aufgetragen, und sie führen zu weit, weil sie sich der Identifikation mit der Protagonistin in den Weg stellen. Das Exemplarische schwappt ins Spekulative, Sensationstrachtige, ins Genrekino über.

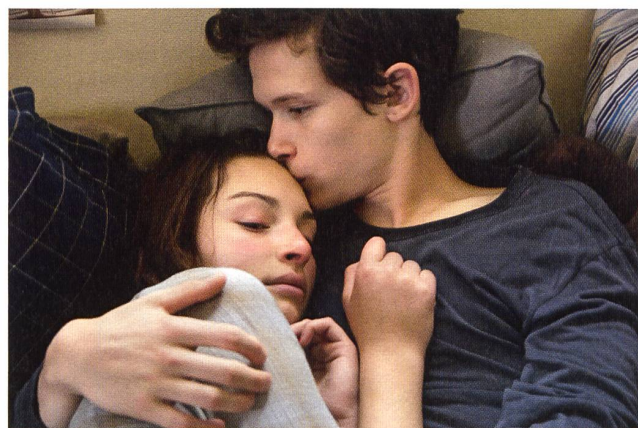
Bei einer erweiterten Lesart macht aber gerade das den besonderen, faszinierenden Reiz von Gödrös' Film aus. Schon in *MUTANTEN* spielte die in Zürich geborene Regisseurin auf leichte, ungezwungene Weise mit dem Genrekino. *SONGS OF LOVE AND HATE* lässt sich nun parallel zum Coming-of-Age-Drama durchaus auch als Horrorkino deuten. In Lilli steckt auch die mythische Lilith, die Legenden zufolge Adams erste Frau gewesen sein soll, ehe er sie aufgrund ihrer sexuellen Dominanz verstoss und sie sich in einen Dämon oder sogar in die Schlange im Paradies verwandelte. Symbolisch gewendet wiederholt sich dieser Mythos, wenn Rico seine heranwachsende Tochter verstösst, weil sie ihm zu weiblich wird, und sie daraufhin anderen Gewalt antut. In der Genrelogik aber ist Lilith eine vom Teufel Besessene, ein weiblicher Dämon, und hinter dem schönen Gesicht, dem scheinbar aufrichtig anteilnehmenden Weinen, verbirgt sich ein gefühlloser, skrupelloser Teufel, der sich stets nur dann zeigt, wenn keiner hinschaut. Auch das Horrorkino verhandelt sexuelle Ängste, verknötet Lust mit Gewalt, aber nicht auf symbolische, son-

dern allenfalls (unbewusst) metaphorische Weise. Die Jugendlichen verhalten sich nicht nur wie Monster, sondern verwandeln sich in solche. Auch so kann man *SONGS OF LOVE AND HATE* also sehen: als einen mit den formalen Mitteln der «Berliner Schule» erzählten Satansstreifen. Ein wenig irritieren mag da das offene, unspektakuläre, fast lakonische Ende.

Wahrscheinlich aber wird man dem ebenso eindringlich wie undurchsichtig, also grossartig gespielten Film auch nicht gerecht, wenn man ihn auf Arthouse-Horror reduziert. Ebenso wenig aber sollte man ihn vorschnell in ein psychologisches Raster pressen. *SONGS OF LOVE AND HATE* changiert auf ganz eigentümliche Weise zwischen den Stilen und Themen und erzeugt so an den vielen Bruchstellen, die sich bilden, egal von welcher Seite man sich ihm nähert, einen vielschichtigen, breiten Assoziationsraum, der die Grenze zwischen naturalistischer und cineastischer Wirklichkeit leichtthin überschreitet. In einer Art filmischer Unschärferelation entzieht sich *SONGS OF LOVE AND HATE* dem Zugriff des Betrachters immer dann, wenn dieser ihn festzulegen versucht. Findet man sich aber damit ab, dass der Film vom Genre und von der Wirklichkeit zugleich erzählt, Lilli also vom Teufel besessen und ein ganz normales Mädchen ist, was theoretisch ja gar nicht geht, dann lässt sich dieses kleine, seltene Kinowunder erst so richtig geniessen.

Stefan Volk

R: Katalin Gödrös; B: Dagmar Gabler, Katalin Gödrös; K: Henner Besuch; S: Silke Botsch; M: Paul Kominek. D (R): Sarah Horvath (Lilli), Luisa Sappelt (Roberta), Jeroen Willems (Rico), Ursina Lardi (Anna), Joel Basman (Fabio). P: Cobra Film; Susann Rüdinger. Schweiz 2010. 89 Min. CH-V: Filmcoopi



FANTASTIC MR. FOX

Wes Anderson

Seit der Geburt seines Sohnes Ash hat Mr. Fox sein aufregendes Leben als Hühnerdieb gegen eine geregelte Existenz als Zeitungskolumnist eingetauscht. Eines morgens nun beschliesst er, sich vom traditionellen Fuchs-Dasein ganz zu emanzipieren und vom Bau unter der Erde in einen ausgebauten Baum zu ziehen. Sein Freund und Anwalt, der Dachs, rät ihm davon ab, da sich der ins Auge gefasste Baum in der Einflussphäre dreier reicher Bauern befindet, deren Höfe mehr als nur eine Versuchung für den ehemaligen Hühnerdieb bereithalten.

Es bleibt offen, ob Mr. Fox den Baum schliesslich trotz oder eben wegen dieser Nähe zur Verlockung kauft. Auf jeden Fall zieht bald darauf Mrs. Fox' grossgewachsener Nefte Kristofferson bei der Familie ein. Der mürrische Ash sieht sich von Anfang an in der Defensive, verkörpert der gleichaltrige Cousin doch alles, was Ash selbst gerne wäre.

Doch Mr. Fox, der seine Bewunderung für Kristofferson ziemlich offen zeigt, ist viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um die Nöte seines Sohnes zu bemerken. Lieber widmet er sich der Frage, ob ein Fuchs jemals glücklich sein kann ohne ein Huhn zwischen den Zähnen. Anders als im 1970 erschienenen Kinderbuch «Fantastic Mr. Fox» von Roald Dahl bestiehlt Mr. Fox die Bauern in Wes Andersons Verfilmung nämlich nicht um zu überleben, sondern der persönlichen Befriedigung wegen.

George Clooney, der schon manch kultivierten Egoisten sympathisch erscheinen liess, spricht seine Sätze als Mr. Fox so, als wären sie nichts als Randbemerkungen. Unter der unkonventionellen Dialogregie Andersons – aufgenommen wurde ausserhalb des Studios – fügt sich Clooney jedoch nahtlos ins lakonisch agierende Ensemble von Stammschauspielern wie Jason Schwartzman als Ash und Bill Murray als Dachs ein. Das Team um Animation Director Mark Gustafson findet für das schauspielerische Understatement einen unzeitgemäss steifen Animationsstil, der bisweilen abrupt von stilisierten animalischen Bewegungen beim

Fressen oder Graben aufgebrochen wird und so den inneren Konflikt zwischen animalischer Wildheit und Domestikation auf amüsante Weise zum Ausdruck bringt.

Neben der literarischen Gliederung in Kapitel und der Vorliebe des Regisseurs für Frontalansichten, die immer wieder dazu führen, dass Figuren vermeintlich direkt in die Kamera sprechen, wird die selbstreflexive Künstlichkeit dadurch verstärkt, dass Kraftausdrücke jeder Art konsequent durch das Wort «cuss», also «Schimpfwort, fluchen», ersetzt werden.

Trotz solcher Distanzierungseffekte und ironischen Brechungen nimmt der Regisseur seine Figuren und ihre zutiefst menschlichen Probleme aber zu jeder Zeit ernst. Ashs aufgestaute Abneigung gegen seinen allseits beliebten Cousin beispielsweise entlädt sich zum ersten Mal, als Kristofferson seinen Schlafplatz in Ashs Kinderzimmer beziehen will und auf einen Platz unter dem Spieltisch verwiesen wird. Ein Schlagabtausch fragil-ironischer Bemerkungen gipfelt darin, dass Ash das Licht löscht und sich Kristofferson leise weinend unter den Tisch mit der Modelleisenbahn legt. Endlich steht Ash auf und setzt wortlos die Modelleisenbahn in Betrieb, so dass Kristofferson hervorkriecht und die beiden für einen Moment schweigend das leuchtende Spielzeug bestaunen.

Wes Anderson inszeniert dies alles ohne emotionalisierende Nahaufnahmen in einer einzigen starren Einstellung. Unbehelligt vom Schnitt gleitet unser Blick scheinbar frei im farblich durchstrukturierten Tableau umher und wird doch subtil vom Spiel mit der Beleuchtung geführt. Inspiriert von Donald Chaffins flächigen Buchillustrationen konzentriert sich Anderson noch stärker als in seinen Realfilmen auf zentralperspektivische Bildkompositionen in warmen Herbstfarben. Am deutlichsten wird die daraus resultierende Setzkastenästhetik in Szenen, wo die Sets ähnlich einem aufgeklappten Puppenhaus im Querschnitt zu sehen sind. Wenn sich die Tiere auf der Flucht vor

den Bauern immer tiefer in die Erde graben, entsteht gar der Eindruck von zweidimensionalen Gemälden. Dieser graphischen Künstlichkeit steht ein akribischer Realismus in Form der für Puppen und Sets verwendeten Materialien gegenüber – vom kontrovers diskutierten echten Fuchsfell bis zu Mr. Fox' dandyhaften Anzügen, die denjenigen des Regisseurs in Stoff und Schnitt nachempfunden sind.

Dieselbe Detailversessenheit zeigt sich auch auf der musikalischen Ebene, wobei es keine Rolle spielt, ob man als Zuschauer mitbekommt, dass ein halbblinder Maulwurf eine Art-Tatum-Aufnahme zum Besten gibt oder das Liebesthema aus Disneys Fuchsfilm ROBIN HOOD zitiert wird. Alexandre Desplats transparent instrumentierter Score verbindet die verspielte Leichtigkeit von Beach-Boys-Stücken wie «Heroes and Villains» mit den charakteristischen Banjoklängen der damaligen Folkbewegung zu einem humorvollen Bild der Zeit um 1970.

Auch wenn Anderson die einzelnen Szenen besser gelingen als der übergeordnete Spannungsbogen, strahlt FANTASTIC MR. FOX auf den Zuschauer eine ähnlich undurchschaubare Faszination aus wie Mr. Fox auf die durch sein Verschulden obdachlos gewordenen Tiere, die er mit seiner Mischung aus Kultiviertheit und Wildheit immer wieder hinter sich zu scharen vermag. Die schwer fassbare Anziehungskraft von Andersons Filmen liegt ohnehin in jenen enigmatischen Momenten, in denen die Erzählung stillzustehen scheint, sei das beim wortlosen Betrachten einer Modelleisenbahn oder wenn ein unnahbarer Wolf und mit ihm der Winter ins Land des ewigen Herbstes herüberschauen.

Oswald Iten

R: Wes Anderson; B: Wes Anderson, nach dem Buch von Roald Dahl; K: Tristan Oliver; S: Ralph Foster, Stephen Perkins, Andrew Weisblum; M: Alexandre Desplat. Stimmen (Rolle): George Clooney (Mr. Fox), Meryl Streep (Mrs. Fox), Jason Schwartzman (Ash), Eric Chase Anderson (Kristofferson), Bill Murray (Dachs). P: Twentieth Century Fox, Indian Paintbrush, Regency Enterprises, American Empirical Pictures, Fox Animation Studios. USA, UK 2009. 102 Min.



RUBBER

Quentin Dupieux

Kennen Sie Robert? Robert ist, französisch ausgesprochen, ein telekinetisch begabter schwarzer Killer, der Hauptdarsteller von *RUBBER*. Als «Robert» taucht er im Abspann auf, tatsächlich aber hat das Filmteam ein gutes Dutzend alter Autoreifen gebraucht, um all die Stop-Motion- und Trick-Szenen in die digitale Spiegelreflexkamera zu packen, mit der dieser Film komplett gedreht wurde.

Stellen Sie sich folgende Szene vor: Mittlerer Westen, USA, Wüstensteppe, Strassenrand. Ein aufrecht stehender, abgefahrener alter Autoreifen, durch dessen Öffnung eine am Boden stehende, Gefieder putzende Krähe zu sehen ist. Der Reifen beginnt zu vibrieren, die Krähe schaut kurz auf, der Reifen vibriert stärker – die Krähe explodiert.

Das war der *RUBBER*-Teaser, der über YouTube seine Verbreitung gefunden hatte, lange bevor der Film letzten Mai in Cannes im Rahmen der Kritikerwoche seine Premiere feierte. Vor allem darum, weil Regisseur Quentin Dupieux unter seinem Künstlernamen Mr. Oizo (Monsieur Oiseau) als Elektro-House-Musiker schon eine einschlägige Fangemeinde hat.

RUBBER, dieser kleine Instant-Klassiker, ist vielleicht tatsächlich der beste Spielfilm des Jahres 2010, auf jeden Fall aber der beste Meta-Witz des eben zu Ende gegangenen Kinojahrzentes. Quentin Dupieux' irrwitzige Dada-Montage wird Generationen von Filmstudierenden beschäftigen. Keine kleine Leistung für einen Film über einen psychopathischen Killerpneu.

Die Ausgangslage erinnert an Camp-Schlock wie John De Bellos *ATTACK OF THE KILLER TOMATOES!* Da erwacht ein alter Autopneu in der Wüste zum Leben, überfährt erst eine Plastikflasche, dann einen kleinen Skorpion und entwickelt schliesslich telekinetische Kräfte, als eine Bierflasche dem einfachen Überrollen standhält. Mit diesen Kräften bringt er dann menschlichen Opfern den Kopf zum Explodieren, wie 1981 die *SCANNERS* im Klassiker von David Cronenberg. Aber mit dem Splatterszenario und

dessen stilechter Inszenierung mit amerikanischen Schauspielern lässt es Quentin Dupieux nicht bewenden. Er baut auch noch das Publikum in den Film ein, notabene nicht auf einer zweiten Erzählebene, sondern in der gleichen.

Da stehen die Leute mit Ferngläsern in der Wüste, beobachten fasziniert den Reifen, quengeln, kommentieren und werden schliesslich von einem kravattierten Reiseleiter vergiftet – damit der Film nicht zu einer Auflösung kommen muss. Einzig ein abgebrühter Veteran im Rollstuhl verweigert die Nahrungsaufnahme und erzwingt damit die Weiterführung der Handlung. Dabei hat der Sheriff (der gleiche, der im Prolog erklärt hat, es gebe für all das, wie auch für die braune Farbe des Aliens in E.T. *no reason*) seinen Leuten schon etwas verfrüht erklärt, dass alles *Fake* sei, eine Inszenierung, und zu diesem Zweck auf sich schiessen lassen – mit aufplatzenden Eintrittswunden, aber ohne Austrittswunden und Wirkung.

Das in die absurde Handlung eingebaute Publikum liefert jene Kommentare, die das Kinopublikum ohnehin loswerden müsste. Das fängt an mit dem Jungen, der das Ganze schon gleich am Anfang furchtbar langweilig findet, bis der Reifen einen Feldhasen in blutige Fetzen zerfallen lässt, geht weiter mit zwei Teenie-Gören, die sich über die Kommentare der anderen beklagen, bis zu jenem vom unverwundlichen *Wings Hauser* gespielten Veteranen im Rollstuhl, der sich zuerst dem Plot verweigert, indem er sich nicht vergiften lässt, dann die Handlung als zahlender Kunde seinen Wünschen anpassen möchte und sich schliesslich als unbeteiligter Zuschauer aus der Affäre zu ziehen versucht, als der Killer auf ihn aufmerksam wird.

RUBBER ist die perfekte Kombination von Genre- und Metafilm, ein Lehrstück fürs Kino wie Pirandellos Theaterstück «Sechs Personen suchen einen Autor» von 1921 für die Bühne. Da ist Stoff für ein halbes Dutzend Semiotik-Seminare drin, aber auch genügend Blut, Schweiß und Tränen für Abonnenten von «Fangoria».

Einen Autor suchen allerdings weder die Figuren im Film noch das eingebaute Publikum. Zwar empfängt der für das Publikum zuständige Assistent einmal telefonisch Instruktionen von jemandem, den er als «Master» anredet, wie der fliegenfressende Renfield den Grafen Dracula, und *Roxane Mesquida* (*SENNENTUNTSCHI*), die Beauty zur Begierde des Biestes aus Gummi, fragt in einer besonders irren Szene, wer denn ihren schrecklichen Text geschrieben habe. Aber grundsätzlich gilt das im Prolog postulierte «Style»-Gebot des zentralen Motivs von *no reason*, das jedem grossen Film zugrunde liege – und das erträgt konsequenterweise keinen verantwortlichen Autor.

Und sollte es doch einen geben, der zur Verantwortung gezogen werden wird, dann ist es das Unterhaltungskino schlechthin, vertreten durch Hollywood, vor dessen symbolträchtigem Hügelschriftzug sich in einer letzten Einstellung ein Konvoi animierter lebloser Objekte vibrierend in Stellung bringt. Guten Morgen, Pixar!

RUBBER von Quentin Dupieux ist das raffinierteste Stück post-postmodernes Kino, das ich bis zu diesem Tag gesehen habe, ein Film, der so unverschämt clever ist und gleichzeitig so unverschämt unterhaltsam und billig, dass einem die Tränen kommen – vor Lachen, aber auch vor Bewunderung. Und doch: Zum Kult-Klassiker im Stil einer *ROCKY HORROR PICTURE SHOW* wird *RUBBER* nicht werden. Dazu ist der Film zu clever, zu auf- und abgeklärt und vor allem zu selbstgenügsam. Schliesslich könnte er in einem leeren Kino laufen und hätte noch immer sein stets aufs Neue zu vergiftendes Publikum.

Michael Sennhauser

R, B, K, S: Quentin Dupieux; M: Gaspar Augé, Mr. Oizo; T: Zsolt Magyar. D (R): Robert (Autopneu), Stephen Spinella (Lieutenant Chad), Roxane Mesquida (Sheila), Jack Plotnick (Buchhalter), Wings Hauser (Mann im Rollstuhl), Ethan Cohn (Cinephil Ethan), Charley Koontz (Cinephil Charley), Daniel Quinn (Vater), Devin Brochu (Sohn). P: Realitism Films; Gregory Bernard. Frankreich 2010. 85 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich



127 HOURS

Danny Boyle

Wäre er bloss ans Telefon gegangen! Als Aron Ralston an diesem Freitag aufsteht und sich auf sein Hiking-Wochenende im Canyonlands National Park im US-Staat Utah vorbereitet, spricht ihm seine besorgte, vielleicht aber auch einsame Mutter auf den Anrufbeantworter. Wie es ihm ginge, was er denn mache. Aron Ralston hört ungeduldig zu und verlässt eilig das Haus. Wäre er ans Telefon gegangen, hätte er seine Mutter in seine Pläne eingeweiht – und das Folgende wäre nicht passiert.

Gar nicht so einfach, über einen Film zu schreiben, über den im Vorfeld so viel berichtet wurde, der zudem auf einem wahren Fall beruht. Aron Ralston fiel im April 2003 bei besagter Kletterpartie in eine schmale Felsschlucht und wurde von einem riesigen Felsbrocken und der Canyon-Wand eingeklemmt. Erst fünf Tage später konnte er sich befreien, indem er sich den rechten Unterarm abtrennte. Man fragt sich als Zuschauer unwillkürlich, was man an seiner Stelle getan hätte. Hätte man selbst den Mumm und die Entscheidungskraft gehabt? Wäre die Verzweiflung gross genug gewesen? Und mit einem Mal steckt man mittendrin im neuen Film von Danny Boyle, der zuletzt mit *SLUMDOG MILLIONAIRE* so überaus erfolgreich war. Dem Regisseur gelingt es nicht nur, geschickt mit den dramaturgischen Beschränkungen der Handlungsprämisse umzugehen und den Zuschauer zur Identifikation zu zwingen, er hält auch mit inszenatorischen Einfällen, die man je nach Standpunkt virtuos oder angeberisch finden kann, das Interesse wach.

Ähnlich wie zuletzt *BURIED* von Rodrigo Cortés wird der Film – nach einem halbstündigen Prolog – seinen Schauplatz nicht verlassen und sich auf einen Schauspieler, James Franco, konzentrieren. Zu Beginn des Films schildert Boyle, der zusammen mit Simon Beaufoy auch das Drehbuch schrieb, Aron als charmanten, extrovertierten Draufgänger, ein versierter Mountainbike-Fahrer und Kletterkünstler zudem, ebenso risikofreudig wie abenteuerlustig. Als er zwei jun-

ge Frauen kennenlernt, überredet er sie zum Schwimmen in einer Unterwasserhöhle. Boyle etabliert fast so etwas wie eine unschuldige Idylle. Übermütig toben die drei halb nackt herum, flirten, haben Spass. Die Katastrophe kommt darum umso überraschender.

«Between a Rock and a Hard Place» heisst das Buch, das Aron Ralston über den Absturz in einen Felsspalt geschrieben hat und dessen Titel seine Misere lakonisch, aber treffend umschreibt: Hier gibt es keinen Ausweg. Aron hat niemanden über seinen Ausflug informiert, die Mädchen sind längst weg, andere Hiker sind in diesem unwegsamem Gelände nicht unterwegs. Mit einem Mal ist der Zuschauer genauso erschrocken wie der arme Kerl, und als wenn die Erkenntnis der Verlorenheit nicht schon schlimm genug wäre, fahren Anthony Dod Mantle und Enrique Chediak mit der Kamera immer höher und höher und verschaffen so einen atemberaubenden Überblick über die steinige und karge, gleichwohl wunderschöne Wildnis. Ein Überblick, der dem Protagonisten verwehrt ist: weit und breit keine Menschenseele, die Hilfe verhiesse.

Arons Welt ist auf einen ganz kleinen Raum zusammengeschrunpft. Die schmale Schlucht gewährt einen eingeschränkten Blick auf den Himmel, morgens spendet die Sonne ein wenig Wärme. Aron spricht in eine Digitalkamera, er hat etwas Lebensmittel, unzureichende Werkzeuge, eine dreiviertel volle Flasche Wasser. Er wird sterben, wenn ihm nicht etwas einfällt.

Eine Situation, die filmisch unmöglich aufzubereiten ist, so scheint es. Boyle lässt von nun an Erinnerungen einfließen (etwa an den unbeantworteten Anruf der Mutter), Rettungsszenarien, die sich im Nachhinein als Wunschphantasie entpuppen, eine Nachricht, die die Mädchen in einem unbeobachteten Moment auf die Kamera gesprochen haben. Dabei erfindet Boyle, darin durchaus mit einem Regisseur wie Tony Scott vergleichbar, Bilder, die mit ihrem Ideenreichtum, ihrer Originalität, aber auch mit ihrer

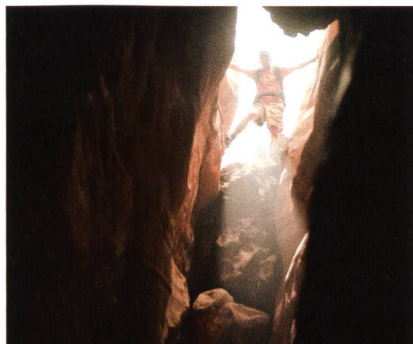
Überambitioniertheit und Manieriertheit von der eigentlichen Geschichte ablenken. Wenn der Zuschauer aus schrägem Winkel einen Schluck Wasser von der Flasche bis in die Kehle des Protagonisten verfolgt, ist dies zuallererst ein Beweis für Boyles visuelle Meisterschaft. Dem Film fügt diese Szene nichts hinzu.

Boyle hat eine Vorliebe für diese Spielereien, und manchmal wünschte man sich, dass die psychologischen oder philosophischen Implikationen über Schicksal und Ichbezogenheit, die der Film nur vage andeutet, mit Boyles visueller Phantasie mithalten könnten. 127 HOURS ist die Geschichte eines sorglosen Hallodri, dem etwas Unwahrscheinliches zustösst – mehr nicht. Boyle erliegt aber nicht der Versuchung, ihn als Helden zu idealisieren. Aron ist mutig und knallhart, aber er ist auch ein Egoist, der nur seine hedonistischen Bedürfnisse auslebt und dafür bitter betrauert wird.

Viel diskutiert worden ist auch die entscheidende Szene des Films. Zuschauer sollen im Kino schon in Ohnmacht gefallen sein, der Presseagent warnt vor der Vorführung eindrucklich. Welch interessanter Widerspruch: Während sich Kinogänger gern durch Torture Porn wie *SAW* oder *HOSTEL* unterhalten lassen, bekommen sie bei der realistischen Nachbildung von Schmerz und verletzten Körpern weiche Knie. Dabei deutet der Film mehr an als er zeigt, die Tonspur ist viel grausamer als das Bild. Immer dann, wenn Aron grossen Schmerz erleidet, schockiert Boyle den Zuschauer mit einem lauten, surrenden Elektro-Sound, der in seiner Härte und Unmittelbarkeit zum Synonym von Schmerz wird. Man glaubt, die Qualen von Aron förmlich mitzuempfinden.

Michael Ranze

R: Danny Boyle; B: D. Boyle, Simon Beaufoy; nach «Between a Rock and a Hard Place» von Aron Ralston; K: Anthony Dod Mantle, Enrique Chediak; S: Jon Harris; M: A. R. Rahman. D (R): James Franco (Aron Ralston), Amber Tamblyn (Megan), Kate Mara (Kristi), Kate Burton (Arons Mutter). P: Cloud Eight, Decibel Films, Darlow Smithson Prod. USA, GB 2010. 94 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich



DER RÄUBER Benjamin Heisenberg

Es hat nicht nur ehrenwerte Tradition im französischen Gangsterfilm, die Geschichte mit der Entlassung des Helden aus dem Gefängnis beginnen zu lassen. Für die Meister des Genres, Jean-Pierre Melville, José Giovanni und Henri Verneuil, war ein solcher Auftakt eine geradezu obligatorische Konvention. Die Seelenruhe, mit der ihre Helden vom Wachpersonal Abschied nehmen, ist ein zuverlässiges Indiz dafür, dass sie der Welt nie offenbaren werden, was in ihnen vor sich geht. Die Haft hat sie nicht gebrochen, sie blicken unangetastet in die Zukunft.

Ein möglicher Wiedereintritt in die gesellschaftliche Ordnung ist dabei kaum je eine echte Option. Die Attraktion dieser Helden besteht darin, dass sie sich dieser nicht zuordnen lassen. Ihre Lakonie signalisierte, dass wir die nächsten Kinostunden gemeinsam mit Männern verbringen werden, die sich für ein Leben entschieden haben, das wir Normalbürger nicht zu führen wagen; und auch nicht wagen müssen. Sie tragen leicht am Gewicht ihrer Vorgeschichte. Sie dürfen, aber müssen keine Metaphern sein. Auch der Held von Benjamin Heisenbergs zweiter Regiearbeit, die an den Tatsachenroman von Michael Prinz angelehnt ist, macht nicht viele Worte. Umso mehr Gravität gewinnt jedes einzelne von ihnen. Was er nun mit seinem Leben anfangen wolle, fragt ihn der Bewährungshelfer. In Zukunft nicht mehr im Kreis laufen, antwortet er.

Johann Rettenberger ist Langstreckenläufer und Bankräuber in Personalunion. Bisher konnte er nur auf dem Laufband in seiner Zelle und in dem kleinen Gefängnishof trainieren. In der Freiheit erfüllt er sich jedoch rasend schnell die Ziele, die er sich in der Haft gesteckt hat. Er stellt beim Wien-Marathon einen Rekord auf und raubt Banken in Serie aus; bisweilen gar, dem Vorbild von Jacques Mesrine folgend, am gleichen Tag mehrere hintereinander. Den Konventionen des Genres entsprechend, hat auch Rettenberger eine Frau zurückgelassen, deren Erinnerung im Gefängnis nicht ganz verblasst

ist. Erika ist eine Frau, von der man träumen kann (weil *Franziska Weisz* sie mit bezaubernder Strenge spielt), ohne sie der Realität entrücken zu müssen (sie ist beim Arbeitsamt beschäftigt). Heisenberg ist so klug, sie als eine integre Gefährtin zu zeichnen, die weder Gangsterliebchen noch Verkörperung der bürgerlichen Moral ist. Der Film billigt ihr eine eigene Geschichte und auch ein wenig Psychologie zu. Der einsame Wolf muss nicht durch ihre Liebe erlöst werden.

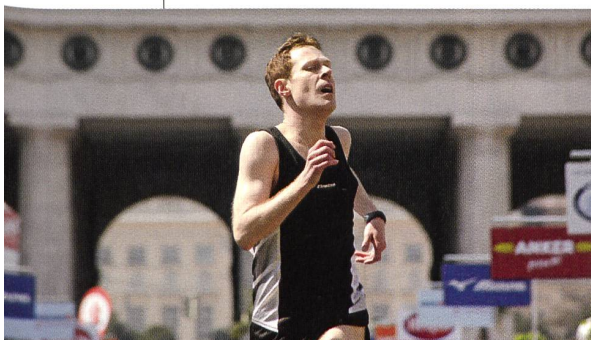
Es ist ein begrüßenswerter Registerwechsel, wenn ein Regisseur der «Berliner Schule» (den es wie all seine Kollegen geniert, ihr zugerechnet zu werden) sich aus dem Einfluss Robert Bressons löst und einmal mit dem Melvilles liebäugelt. Thomas Arslan hat auf der letzten Berlinale mit *IM SCHATTEN* ja auch die Hinwendung zum Genrekinos gewagt, die Christian Petzold seinen Kameraden schon seit einiger Zeit vorexerziert. Sie vollziehen damit einen in Deutschland mehrfach mutigen Schritt, widerspricht er doch den Regeln des Marktes (auf dem sich nur Action-Filme aus Hollywood behaupten können) und der mangelnden Flexibilität der Fördergremien. Diese Öffnung für dynamischere Erzählmodelle vollzieht Heisenberg zwar noch etwas spitzfingrig, aber zugleich mit unbestreitbarer Lust, sich ein zupackenderes Handwerk zu erstreiten. In Deutschland lag es lange brach; der Autorenfilm ist seit den siebziger Jahre höchst selten in die Verlegenheit gekommen, sich das *savoir faire* der Inszenierung eines Bankraubs oder einer Verfolgungsjagd aneignen zu müssen. Die Filme der «Berliner Schule» bedeuten freilich eher für ihre Regisseure als für das Genre eine wirkliche Erneuerung. Es scheint ihnen leichter zu fallen, die Verschnürungen des Genrekinos zu lockern, als sich aus dem engen Korsett des eigenen ästhetischen Vorhabens zu befreien. Sie begegnen der Herausforderung gleichsam in einer ästhetischen Mittellage, wählen einen dritten Weg zwischen Hingabe an das Genre und dessen Dekonstruktion. Ihre Filme erzählen auch vom Alltag und dessen schalen Verrichtungen.

Anders als Arslan kommt Heisenberg ohne das Milieu aus, in dem sich der Gangsterfilm klassischerweise konstituiert. Er bleibt ganz auf seinen Protagonisten fixiert. Die ihn verfolgenden Polizisten rückt er nur selten ins Bild. Während das Verbrechen in *IM SCHATTEN* eine Verlockung ist, der der entlassene Gangster geradezu routiniert nachgibt, ist Heisenbergs Räuber ein Zwangscharakter. Rettenberger kennt keine Sehnsucht, sondern nur Fluchtpunkte. Er ist eine unbedingte Figur – in seiner Vergangenheit lauert kein Trauma, das seine Eskapaden erklären müsste –, die allein ihrer Natur folgt. Er ist heroisch im Sinne der Generegeln. In Situationen, die jedem von uns als aussichtslos erscheinen würden, weist er noch einen Ausweg, rettet sich mit einem tollkühnen Fenstersprung aus dem Polizeigewahrsam und findet auf einer Bergspitze sogar noch ein Schlupfloch, obwohl er von einer Hundertschaft umstellt ist.

Seine Flucht ist ein Weg zum Tode hin: Auch bei Heisenberg ist der Protagonist des Gangsterfilms ein tragischer Held. Zugleich ist er aber auch eine typische Figur der «Berliner Schule». Er ist ein Einzelgänger, seine Geschichte erzählt von Entfremdung. Der Schauplatz Österreich ist klug gewählt: Es ist ein kleines, enges Land, in dem man keine weiten Wege zurücklegen muss, um in die Abgeschiedenheit der Landschaft zu gelangen. Reinhold Vorschneider hat seiner Kamera zwar eine souveräne Agilität entlockt, um mit dem Tempo des Titelhelden mitzuhalten. Mit dem Regisseur findet er grossartig emblematische Bilder (etwa das Meer der Lichter, das nachts zu einem Bergmarathon aufbricht). Bei aller kinetischen Energie will die Verwandlung Rettenbergers in einen Actionhelden nicht gelingen. Sie muss es auch nicht.

Gerhard Midding

R: Benjamin Heisenberg; B: B. Heisenberg, Martin Prinz; K: Reinhold Vorschneider; S: Andrea Wagner, B. Heisenberg; M: Lorenz Dangel. D (R): Andreas Lust (Johann Rettenberger), Franziska Weisz (Erika). P: Nikolaus Geyrhalter Filmprod., Peter Heilrath Filmprod. D, A 2009. 98 Min. CH-V: Stamm



THE GREEN HORNET

Michel Gondry

Vorbei die Zeiten, in denen die Studios ihre Tentpole-Filme in die Hände altgedienter Handwerker wie Richard Donner oder Joel Schumacher legten. Jetzt heissen die Regisseure Christopher Nolan oder Bryan Singer – oder gar Michel Gondry. Der Franzose, der zuerst mit seinen Musikvideos Aufmerksamkeit erregte, bevor er mit *HUMAN NATURE* und *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* ins Spielfilmfach wechselte, bewies mit *THE SCIENCE OF SLEEP* und *BE KIND, REWIND* seine Vorliebe für versponnene Basteleien. Könnte er die auch bei einem hochbudgetierten Studiofilm verwirklichen? Und ginge sie zusammen mit einem Drehbuch, das sich Hauptdarsteller Seth Rogen auf den Leib geschrieben hat?

Superheldenfilme sind in erster Linie ein Synonym für aufwendige Spezialeffekte, mag der Protagonist auch noch so selbstquälerisch sein. Insofern fällt *THE GREEN HORNET* gleich doppelt aus dem Rahmen. Britt Reid ist ein *spoiled brat*, ein Grosskotz, dessen Leben nur aus Party besteht und der auch im Lauf der Geschichte kaum erwachsener wird, der das Medienimperium seines plötzlich verstorbenen Vaters eher als Chance begreift, sein Nichtstun auszudehnen. Wenn er in die Maske des vermeintlichen Verbrechers Green Hornet schlüpft, dann eigentlich weniger, um mit den wirklichen Verbrechern aufzuräumen, als vielmehr um seinen puerilen Spass zu haben. Das verändert zwangsläufig den Status seines Sidekick: Kato, der Chauffeur seines Vaters und gewiefter Erfinder, muss gewissermassen die Aufpasserrolle für Britt übernehmen, da dieser ohne ihn vollkommen aufgeschmissen wäre. Britt ist allerdings der letzte, der das zugeben würde. So entfaltet sich im Umgang der beiden eine durchaus gleichberechtigte Rivalität um Britts neue Sekretärin Lenore Case, wichtiger sind aber die Schlagabtausche zwischen den beiden Männern, die körperlichen, mehr noch aber die verbalen.

Der nominale Superheld dieses Films ist also keine Lichtgestalt, weder moralisch noch intellektuell noch kräftemässig, da ist

es nur konsequent, dass er auch das Mädchen nicht bekommt. Cameron Diaz fügt sich da, wie schon in früheren Filmen, ins Ensemble ein, setzt einige Kontrapunkte zu Britts Chauvinismus, unterstreicht aber auch den männerbündischen Charakter des Films. Das gilt auch für den Antagonisten: Benjamin Chudnofsky, Herrscher der Unterwelt von L. A., schwankt bei Auftritten zwischen Grössenwahn und öffentlich vorgetragenen Selbstzweifeln. Christoph Waltz verleiht dieser Figur Individualität.

Die Figuren des Films haben also Profil – das gleichwohl keines ist, das an die selbstzweiflerischen Protagonisten von *SPIDERMAN 3* oder *THE DARK KNIGHT* erinnert. Eher fühlt sich der Zuschauer in die frühen sechziger Jahre mit ihrer Aufbruchstimmung zurückversetzt. Das wird auch vom Design unterstrichen, der Vorliebe für schnelle und mit zahlreichen Gadgets ausgestattete Autos, die auch James Bond gefallen hätten. Nicht zuletzt entspricht das Visuelle in seiner Klarheit und Gradlinigkeit jener Epoche. Gondry setzt kleine Verzierungen mit bestimmten visuellen Effekten, etwa wenn sich Bildelemente in der Tiefe des Raumes vervielfältigen, ansonsten ist sein kreativer Umgang mit der 3D-Technik noch mit einem Fragezeichen zu versehen, denn an der nachträglichen 3D-Konvertierung wurde zum Zeitpunkt der ersten Vorführungen sechs Wochen vor dem weltweiten Kinostart noch gearbeitet. *THE GREEN HORNET* ist ein Film mit mehreren Vätern, durchaus originell und keineswegs nur eine Hommage an die Sechziger – dafür ist das Ende des Schurken in seiner Drastik doch zu gegenwärtig.

Frank Arnold

R: Michel Gondry; B: Seth Rogen, Evan Goldberg; K: John Schwartzman; S: Michael Tronick; A: Owen Paterson; Ko: Kym Barrett; M: James Newton Howard. D (R): Seth Rogen (Britt Reid), Cameron Diaz (Lenore Case), Christoph Waltz (Benjamin Chudnofsky), Jay Chou (Kato). P: Original Film Feature Films, Sony Pictures Entertainment. USA 2010. 119 Min. CH-V: Walt Disney Studios Motion Pictures, Zürich

SATTE FARBEN VOR SCHWARZ

Sophie Heldman

Man kann über diesen Film nichts sagen, ohne von seinem Ende zu reden. Denn erst darin liegt seine Brisanz: im gemeinsamen Freitod jenes alten Paares, dessen letzte Lebensmonate Sophie Heldmans Erstling schildert. Erst das Sterben umgibt das Paar mit jenem Geheimnis, das seine (Liebes-)Geschichte aussergewöhnlich macht.

Die 1973 in Hamburg geborene und in der Schweiz aufgewachsene Sophie Heldman hat sich bei ihrem Abschlussfilm an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin von einer wahren Begebenheit aus ihrer Jugendzeit inspirieren lassen: Ein altes Ehepaar aus der Nachbarschaft in Zug nahm sich nach dem Prostatakrebsbefund beim Mann gemeinsam das Leben. Zitiert wird im Presseheft auch die berühmt gewordene Liebeserklärung des französischen Philosophen André Gorz an seine krebserkrankte Frau; auch dieses Paar nahm sich (im Jahr 2007) gemeinsam das Leben, weil Gorz seine Frau nicht überleben wollte. Dabei weckt der Hinweis auf das prominente Paar eher falsche Erwartungen: Denn der Fred und die Anita aus Heldmans Kammerspiel sind zunächst ganz normalsterbliche Pensionäre. Wenn auch privilegierte: Haus und Garten sind weitläufig, die Einrichtung stilvoll elegant. Die Rollenteilung ist klassisch: Wenn der Gatte am Morgen auf eine Stippvisite in sein altes Büro geht, kümmert sich die Gattin um Haus und Garten oder macht Einkäufe. Als Anita Fred einmal per Zufall in der Stadt antrifft (einer Stadt in Deutschland, die nicht weiter definiert wird), folgt sie ihm heimlich in eine ihr unbekannte Wohnung. «Ich brauche einen Ort, um nachzudenken, um alleine zu sein», wird ihr später beschieden, als sie Fred zur Rede stellt. Anita ist empört ob diesem unerwarteten Freiheitsdrang ihres Mannes – zumal das alte Gleichgewicht des Paares sowieso empfindlich gestört ist, seit Fred unter einem Prostatakrebs leidet, den er nicht operieren lassen will. Anita wiederum pariert den sanften Egoismus ihres Mannes mit einer theatralisch inszenierten Flucht. So reiben sich die beiden aneinander – und



finden durch die heftig ausgetragenen Konflikte erneut zu jener Nähe, ohne die beide trotz Kindern und Enkelin nicht mehr (weiter-)leben wollen.

Bruno Ganz hat in der Rolle des Fred eine weitere Altersrolle gefunden, die Eigensinnigkeit mit seinem unverwechselbar sanften Charme wattiert. Senta Berger gibt ihrer Figur hingegen die härtere Kontur: Ihre Anita besitzt genügend Störrigkeit und Stolz, dass man ihr ihre radikale – und gegenüber ihren Kindern auch egoistische – Entscheidung am Ende ihres Lebens tatsächlich auch abnimmt. Dabei lässt uns der Film auch Zeit, wortlose, längst eingespielte Rituale zwischen eng Vertrauten zu beobachten: Das genervte Aufhorchen Anitas zum Beispiel, wenn Fred am Frühstückstisch geräuschvoll sein Knäckebrot streicht – und seine zärtliche Schadenfreude über ihre absehbare Reaktion.

Was SATTE FARBEN VOR SCHWARZ neben der prominenten Besetzung auszeichnet, ist eine auffällige Zurückhaltung im Psychologisieren und Interpretieren. Leerstellen in der Erzählung betont Heldman noch durch Abblenden am Ende von Szenen: Durch diese Diskretion hält sie ein Gefühl dafür wach, dass nicht alles erklärbar ist oder gedeutet werden muss. Die Reaktion des familiären Umfelds auf den Tod lässt Heldman bewusst aus; eher geht es ihr darum, in filmischer Form über die Motive des Paares nachzudenken. Allerdings wird der Suizid auch nicht in eine Rahmenhandlung gefasst, um die letzten Lebenswochen als reine Vorgeschichte erscheinen zu lassen. Dafür wirkt er dann wie ein Schock. Doch gerade in der Freiheit seiner unausgesprochenen Entscheidung behält das Paar seine Würde.

Kathrin Halter

R: Sophie Heldman; B: S. Heldman, Felix zu Knyphausen; K: Christine A. Maier; S: Isabel Meier; Ko: Manfred Schneider; M: Balz Bachmann. D (R): Senta Berger (Anita), Bruno Ganz (Fred), Barnaby Metschurat (Patrick), Carina Wiese (Karine), Leonie Benesch (Yvonne), Sylvana Krappatsch (Frau Kramer). P: unafilm, Dschoint Ventsch; Titus Kreyenberg, Karin Koch. D, CH 2010. 86 Min. CH-V: Look Now!, Zürich

ARME SEELEN Edwin Beeler

Alle haben wir unsere Begegnungen der anderen Art und wissen von ihnen zu berichten. Wenn einem zum Beispiel, mit fünf, nachts allein im Kinderzimmer – die Eltern sind ausser Haus – jemand die Hand drückt. Heisst, wenn man derlei nie mehr vergessen hat, dass es wirklich so war? Oder war es bloss die Stuhllehne neben dem Bett, die man im Traum ergriff? Der Stadtmensch hat natürlich gleich seine Erklärungen parat. Und doch ist in der unauslöschlichen Erinnerung ein Rest von Geheimnis geblieben. Ein leichtes Vibrieren. Was ist denn schon wirklich?

Der Luzerner Filmer Edwin Beeler, 52, erinnert sich auch an die schlaflosen Nächte seiner Kindheit. Und für die alten Älpler und Bäuerinnen aus der Innerschweiz zwischen Bürglen und dem Entlebuch, die in seinem neuen Film zu Wort kommen, gibt es keinen Zweifel: Die Seelen von Verstorbenen sind unter uns. Sie begegnen uns, vorzugsweise am selben Ort, sind da und dann gleich nicht mehr da, sind Schemen oder Lichter. Arme Seelen seien sie, die noch unterwegs sind, vielleicht, weil sie im Leben nicht gut getan haben, glauben die Menschen, die davon wissen. Von einem, der die Sennen seiner Alp ausgebeutet habe, ist die Rede, oder von einem, der in der Futterkrippe im Stall ein Mädchen von Sinnen zurückgelassen habe, als habe er sich an ihm vergriffen. Die es erzählen, wissen es noch aus erster Hand, um es zu beglaubigen. Denn so viel ist auch ihnen klar: Bloss «vom Naasäge leersch lüge».

Dieser und jener habe es mit eigenen Augen gesehen und könne einen Eid drauf schwören, wird in diesem Film immer wieder bekräftigt. Als ob wirklicher wäre, was man mit eigenen Augen gesehen hat. Wenn ARME SEELEN etwas zeigt, dann dies: Wirklichkeit ist allein eine Sache der Wahrnehmung. Ob psychologisch, physiologisch oder theologisch erklärbar, ist letztlich nicht von Belang. Man kann etwas sehen, und es «stimmt» nicht, oder man sieht nichts, und weiss, dass es dennoch wirklich ist. Der

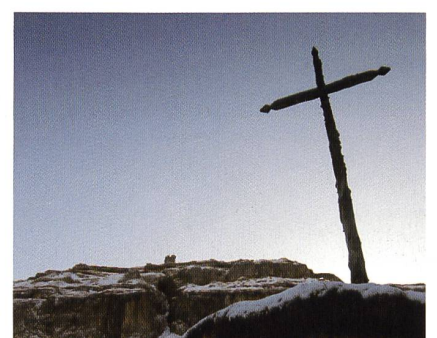
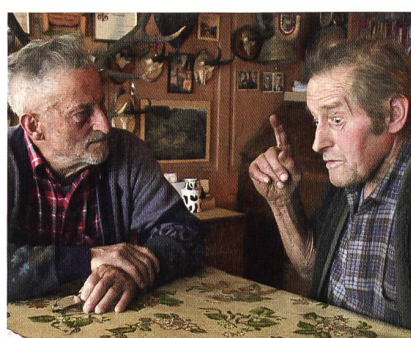
Wahrheitsfrage stellt sich Edwin Beeler in seinem Film nicht, und schon gar nicht versucht er, sozusagen mit der Infrarotkamera irgendwelcher Gespenster habhaft zu werden.

Hingegen sind die Erzählungen im Film als kulturgeschichtliche Zeugnisse weitläufig eingebettet einerseits in die schönschaurige Bergnatur mit ihren dunklen Zacken und drohenden Gipfelkreuzen, ihren einsamen Wäldern und Schneefeldern, andererseits in die güldene Ikonenwelt und in die Fürbitten der katholischen Rituale, die alle nur das Eine vor Augen haben: unsere Erlösung, verbunden mit der alten Drohung der Verdammnis, zumindest jener auf Zeit. Und man beginnt zu ahnen, wie in den Resten einer ländlichen Lebensweise die Rituale des Natur-Alltags und des kirchlichen Glaubens unserer Seele Gewissheiten der spirituellen Art förmlich zuspüren müssen, um sie dann unseren privaten und kollektiven «Inszenierungen» zu überlassen.

Von deren Präsenz will dieser Film erzählen. Er tut es, indem er seine Zeugnisse aus Küche und Stall ausbreitet und auf die Reihe bringt. Eine schöne Ruhe ist ihm eigen. Immer wieder leitmotivisch schwarze Gipfel vor eilenden Wolken, archaische Panoramen, hienieden dann Prozessionen und bunte Statuen. Ein diskreter, aber insistenter Soundtrack grundiert die Welt übersinnlich und hintersinnig. Diese Montageart hat etwas Verführerisches und könnte einen schon in einen Sog hineinziehen, der in der Kumulierung die jenseitige Wirklichkeit findet, ohne sie kommentieren oder beurteilen zu müssen. Aber verschweigen wir es nicht: Dazu hat dieser Film vielleicht dann doch nicht genügend innere Imagination und gestalterische Kraft. Ganz leise beginnen die Leitmotive schütterer und die Erzählungen ein wenig geheimnislos zu klingen, und zu bald hat uns die hartgesottene Städterseele wieder.

Martin Walder

R, B, K, S: Edwin Beeler; T: Olivier JeanRichard. P: Calypso Film, Edwin Beeler. 92 Min. CH 2010. CH-V: Calypso Film, Luzern



THE HUMAN RESOURCES MANAGER

Eran Riklis

Aufnahmen von Fließbandarbeit sind schön, rhythmisch wirken sie irgendwie unaufhaltsam. Solche Bilder stehen aber im Widerspruch zur harten, monotonen Arbeit, die wenig Freude macht. In Filmen wird dieses ästhetische Setting oft dazu genutzt, um in altbackener Propagandamanier die gewinnbringende Produktivität eines Unternehmens zu feiern.

Eran Riklis' neuester Film eröffnet mit einer solchen verführerisch geschnittenen Fließbandsequenz: In der grössten Bäckerei von Jerusalem wird fleissig gebacken, Teig zu Zöpfen geformt, goldgelbe Brotlaibe werden durch die Öfen geschleust und routinemässig verpackt. Der Betrieb scheint bestens zu funktionieren. Der Personalchef wird zur Inhaberin der Bäckerei, der «Witwe» (*Gila Almagor* gekonnt divenhaft), zitiert, als er gerade Feierabend machen will. Yulia Petracke, eine Mitarbeiterin rumänischer Herkunft, sei soeben bei einem Selbstmordattentat ums Leben gekommen. In Yulias Tasche fand man einen Lohnausweis der Bäckerei, obwohl ihr dort schon vor einem Monat gekündigt wurde. Das wirft kein gutes Licht auf den Erfolgsbetrieb, und der Human Resources Manager fasst den undankbaren Auftrag, das kritische Medienbild zu korrigieren.

Im Leichenschauhaus muss der Personalchef Yulia, die für ihn bisher nur die Angestelltennummer 535 bedeutete, identifizieren. Der kauzige Leichenbestatter scheint mit seinem schiefen Grinsen der amerikanischen Erfolgsfernsehserie «Six Feet Under» entsprungen zu sein. In dieser Szene ist eine sanfte Prise von Riklis' schwarzhumoriger Inszenierungskunst zu spüren, die in dem eher düsteren Streifen sonst nicht mehr so richtig zur Geltung kommt. Da Yulia in Israel keine Angehörigen hat, soll der Personalchef den Sarg persönlich überführen. Als ob er nicht schon genug eigene Probleme hätte – er lebt in Scheidung, vernachlässigt seine Tochter und wohnt zurzeit im Hotel –, muss er sich nun auf eine anstrengende Reise ins postkommunistische Rumänien begeben.

Mit CUP FINAL, THE SYRIAN BRIDE und LEMON TREE sind Eran Riklis kritisch-poetische Parabeln auf Israels innenpolitische Probleme gelungen. Dysfunktionale Mechanismen des Räderwerks der israelischen Gesellschaft hat er durch sorgfältige Beschreibung des Ineinandergreifens kleinerer Zahnräder entlarvt. Nun wagt er sich mit THE HUMAN RESOURCES MANAGER in die fremde Welt des osteuropäischen Herkunftslands der Immigrantin Yulia. Eine Welt, die, wie die israelische Konsulin erklärt, weder den Regeln des Ostens noch denjenigen des Westens gehorcht! Das bürokratische Prozedere verläuft trotz der Bestechungsversuche des Personalchefs nicht rund, der Ex-Mann und der vierzehnjährige Sohn der Verstorbenen sind nicht befugt, die für eine rechtskräftige Beisetzung benötigten Formulare zu unterschreiben. Dazu ist allein Yulias Mutter berechtigt, die tausend Kilometer weiter weg in der rumänischen Pampa wohnt.

Mit einem klapprigen Reisebus, einem nervigen Journalisten, der seiner israelischen Boulevard-Zeitung eine Folgestory liefern muss, und Yulias Sohn im rebellischen Teenager-Alter tritt der Personalchef diese unbequeme Odyssee an, die ihn letztendlich – in klassischer Roadmovie-Manier – zu sich selber führen wird. Die unfreiwilligen Reise-genossen kämpfen sich durch das Schneegestöber in der ergrauten Landschaft. Sie finden Unterschlupf in einem apokalyptischen Untergrundbunker, wo Konflikte zwischen den unterschiedlichen Kulturen und Generationen ausbrechen. Das ist zwar unterhaltsam, treibt aber die Geschichte nicht wirklich voran. Riklis' Figurenensemble krankt auch an arg stereotypisierten Nebenfiguren, die oft ungenau eingeführt und schnell wieder fallengelassen werden. Die namenlosen Akteure bedienen Vorurteile über ruppige Osteuropäer. Die rumänischen Dialoge sind teils so minimal gehalten, als hätte die Produktion an Übersetzern gespart.

Die einzig wirklich berührende Annäherung findet zwischen dem Personalchef und Yulias Sohn statt, und so ist es auch fol-

gerichtig, dass dank eines weiteren erzählerischen Kniffs und eines originellen Gefährtwechsels die beiden letztendlich alleine unterwegs sind. Hier wird deutlich, dass es Riklis einmal mehr um die zarte menschliche Wärme geht, die entstehen kann, wenn Reibung in positive Energie umgesetzt wird. Wenn der missmutige Sohn endlich seine rebellische Maske fallen lässt und schluchzend in den Armen des Personalchefs liegt, wird klar, dass auch dieser nun zu seiner eigenen Menschlichkeit finden wird und geläutert zu Frau und Tochter zurückkehren kann. Die Wandlung des Personalchefs (warum hat eigentlich auch er keinen Namen?) hat etwas moralisch «Richtiges», und der Schauspieler *Mark Ivanir* gibt sein Möglichstes, dieser in ihrer Psychostruktur konservativ gebauten Figur Leben einzuflössen.

Technisch bleibt dem Film nichts vorzuwerfen: *Rainer Klausmanns* Aufnahmen von der grauverschneiten Einöde sind gelungene Sinnbilder für die emotionale Unfähigkeit der Protagonisten. Der balkan-rockige Soundtrack sorgt für beschwingte Stimmung, wenn die Schwere zu bedrohlich wird. Der Film funktioniert und gefällt – Locarnos Piazza-Abonnent Riklis durfte 2010 einmal mehr den Publikumspreis entgegennehmen. Doch bleibt das leicht unbefriedigende Gefühl zurück, dass «starke» Themen wie Fremdarbeiter, Heimatlosigkeit und kulturelle Widersprüche hier nur an der Oberfläche angekratzt wurden, ohne dass versucht wurde, in ihre wirklichen Abgründe vorzudringen.

Sascha Lara Bleuler

R: Eran Riklis; B: Noah Stollman, nach dem gleichnamigen Roman von A. B. Yehosua; K: Rainer Klausmann; S: Tova Ascher; A: Dan Toader, Yoel Herzberg; Ko: Li Alembik, Adina Bucur; M: Cyril Morin. D (R): Mark Ivanir (der Human Resources Manager), Guri Alfi (die aufdringliche Person), Noah Silver (der Knabe), Rozina Cambos (Konsul), Julian Negulesco (Vize-Konsul), Bogdan Stanoevitch (Ex-Mann). P: 2-Team Productions; Haim Mecklberg, Estee Yacov-Mecklberg, Elie Meirovitz, Thanassis Karathanos, Karl Baumgartner, Tudor Giurgiu, Talia Kleinhendle. Deutschland, Frankreich, Israel 2010. 103 Min. CH-V: Filmcoop



SVET-AKE (THE LIGHT THIEF)

Aktan Arym Kubat

Gegen Ende des Films klettert Svet-Ake ausnahmsweise nicht auf einen Strommast, sondern auf einen Baum. Ein kleiner Junge hat sich zu hoch hinaufgewagt, nun sitzt er jämmerlich in der Baumkrone fest. Unten laufen ein paar Männer mit einem Teppich hin und her, um den Buben im Fall des Falles aufzufangen. Svet-Ake hingegen ist ein Mann der Tat, und rasch klettert der Elektriker zu dem Jungen hinauf. Doch anstatt ihm sofort zu helfen, beginnt er mit ihm ein Gespräch. Warum er denn so hoch geklettert sei, will Svet-Ake wissen. Er sei neugierig gewesen, was hinter den Bergen zu sehen sei, antwortet der Bub. Das habe er früher auch wissen wollen, meint Svet-Ake und zeigt auf den Mond, den man am Nachmittags Himmel bereits entdecken kann. «Hast du noch immer Angst?», fragt er. «Nein? Das ist gut, dann können wir ja wieder hinunterklettern.»

Diese Szene, die nur knapp zwei Minuten dauert, bildet in gewisser Weise ein Herzstück von SVET-AKE: Sie zeigt einen Mann, der sich von den anderen durch seine Entschlusskraft abhebt, der aber zugleich das Träumen – oder seine Wünsche an die Wirklichkeit – noch nicht aufgegeben hat. Darüber hinaus erkennt man auch deutlich die den Bildern innewohnende Metaphorik (der Baum, das Klettern, der Mond), die der Szene ihre äusserliche Spannung nimmt, das Ereignis sozusagen entdramatisiert. Die eigentliche Rettung des Jungen ist nicht seine Rückkehr auf den Boden (die man auch gar nicht mehr zu sehen bekommt), sondern das Gespräch mit ihm.

SVET-AKE erzählt entlang solcher verdichteter Miniaturen die Geschichte des gleichnamigen Elektrikers, der mit seiner Frau und seinen vier Töchtern in einem kleinen kirgisischen Dorf wohnt. Von Beginn an wird er als gutherziger Mann gezeichnet, der den verarmten Dorfleuten für billigeren Strom den Zählerkasten manipuliert und der für jeden ein freundliches Wort parat hat. Bei politischen Fragen hält er sich lieber im Hintergrund – nur zufällig hört er etwa im Radio die Übertragung von Demonstrationen ge-

gen den kirgisischen Präsidenten Akayew, der 2005 im Zuge der «Tulpenrevolution» gestürzt wurde. Für ihn ist Politik die Art des täglichen Zusammenlebens, des gegenseitigen Respekts und Hilfe. Und doch wird er von der Politik – oder besser ihren Schattenseiten – eingeholt werden.

Aktan Arym Kubat, der auch die titelgebende Hauptrolle spielt, entrollt das Bild dieses einfachen Mannes mittels lose aufeinanderfolgender Szenen. Auf Schwarzblenden folgt jeweils ein neues, scheinbar unspektakuläres Ereignis, das die Erzählung vorantreibt. Doch in jeder dieser Miniaturen offenbart sich ein weiterer Teil des Gefühlslebens von Svet-Ake, etwa wenn er in seinem Hinterhof ein Windrad baut, in das er seine Hoffnungen für billigen Strom für alle Dorfbewohner setzt; oder wenn er sich um den Freund kümmert, der von seiner Frau verlassen wurde; oder wenn er betrunken in die Stromleitung greift, weil er meint, durch den Elektroschlag als nächstes Kind einen Sohn zeugen zu können. Und doch spürt man bei aller vordergründigen Unbeschwertheit eine zunehmende Dunkelheit, die sich über diesen Film legt und die sich im mondänen Neuankommeling Bekzat manifestiert, der nach dem Tod des Bürgermeisters als neue Kraft im Dorf die Fäden zieht.

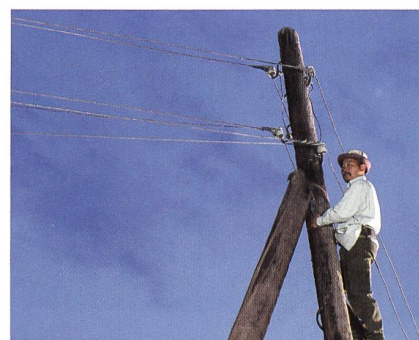
Vor zwölf Jahren inszenierte Kubat unter seinem damaligen Namen Aktan Abdykalykow sein internationales erfolgreiches Spielfilmdebüt BESCHKEMPIR, einen Film über einen Jungen, der erfährt, dass er nicht das leibliche Kind seiner Eltern sein soll. Das waren jene Jahre, in denen der Westen nach dem Zerfall der Sowjetunion das Kino Zentralasiens und Filme wie LUNA PAPA oder die Arbeiten von Dareschan Omirbajew für sich «entdeckte» (und die Filme mit entsprechenden Produktionsgeldern mitfinanzierte). Doch gerade weil das Interesse am filmischen Schaffen aus Kirgisistan oder Taschkistan wieder abgeflaut zu sein scheint, muss einem Film wie SVET-AKE Aufmerksamkeit zuteil werden. Denn nach wie vor ist die zentrale Frage bei Kubat jene nach

einer Identität, nur dass aus dem Jungen aus BESCHKEMPIR ein erwachsener Mann geworden ist, der den politischen und wirtschaftlichen Machtverhältnissen nichts entgegenzusetzen hat: Die chinesischen Investoren, die Bekzat ins Dorf bringt, sind natürlich nicht das Übel, sondern die Amoral und Korruption der selbsternannten Elite, welche die neuen Geldgeber hofiert und alte Freundschaften zwischen den Dorfbewohnern untergräbt. Diese Gegend sei nicht dem Untergang geweiht, meint der Bürgermeister zu Bekzat, als dieser von ihm die Abtretung von Baurechten verlangt. Die Jugend würde nach Kasachstan und Russland auswandern, um überleben zu können, weil sie keinen Strom hätten und kein Brot. Aber das Land gehöre ihnen und nicht Bekzat, der es nur geplündert habe. Bei der Nachricht vom Tod des Bürgermeisters bricht Svet-Ake in Tränen aus, über die Todesumstände erfährt man nichts, denn man weiss Bescheid.

Nur wenige Wochen bevor SVET-AKE beim letztjährigen Filmfestival von Cannes seine Premiere feierte, wurde Kirgisistan von politischen Unruhen erschüttert. Nach dem Sturz des autoritären Präsidenten Bakijew, der durch die «Tulpenrevolution» an die Macht gelangt war, kam es im Juni in der südkirgisischen Stadt Osh zu Pogromen gegenüber der usbekischen Minderheit. Vielleicht hätte Aktan Arym Kubat angesichts dessen SVET-AKE nicht mit diesem Bild enden lassen: Eine Kette des selbst gebastelten Windrads löst sich, und eine daran angeschlossene Glühbirne beginnt als einsames Licht in der Nacht zu leuchten. Vielleicht hätte er seinen Film aber den Ereignissen zum Trotz mit diesem Bild beendet.

Michael Pekler

R: Aktan Arym Kubat; B: Aktan Arym Kubat, Talip Ibraimov; K: Khassan Kydyraliyev; S: Petar Markovic; A: Talgat Asyrankulov; M: Andre Matthias. D (R): Aktan Arym Kubat (Svet-Ake), Taalaikan Abazova (Bermet), Askat Sulaimanov (Bekzat), Asan Amanov (Bürgermeister Esen), Stanbek Toichubaev (Mansur). P: Oy Art, A.S.A.P. Films, Pallas Film, Volya Films; ZDF/Arte. Kirgisistan, Deutschland, Frankreich, Niederlande. 80 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



GOODNIGHT NOBODY

Jacqueline Zünd

Was für ein Filmerlebnis! GOODNIGHT NOBODY, das Langfilmdebüt der Zürcher Regisseurin Jacqueline Zünd, ist dem Phänomen Schlaflosigkeit gewidmet – und porträtiert dabei vier Menschen, vier Geschichten und vier Kontinente. Und wie sie das tut! Ebenso konsequent wie bestechend setzt sie auf wohlkomponierte Bilder und Töne, auf Stille und Musik, auf Erzählung und Fragment und kreiert daraus ein äusserst anregendes Filmexperiment.

Im Zentrum von GOODNIGHT NOBODY stehen vier Figuren, die eines gemeinsam haben: Sie alle können nicht schlafen. Das sind Jérémie in Ouagadougou, der in einem Kabäuschen – seinem «Ghetto» – haust, Tag und Nacht einen verstimmten Musikrecorder laufen lässt, während er ein kleines Freilufttheater bewacht und nachts sein eigenes «Stück» mit den herumstreunenden Katzen «inszeniert». Oder Fedir, der 63-jährige Rentner in der Ukraine, der in einer Kolchose arbeitete, nach eigenen Angaben seit zwanzig Jahren kein Auge mehr zugetan hat und als «Mister Schlaflos» immer wieder ins Rampenlicht der Medien im In- und Ausland geriet. Oder Mila, die – in schwarz-punkigem Tenü – mit ihrem Auto im Dunkeln durch die verwaisten Vorstädte und die Kaktuslandschaft Arizonas kurvt, «das Einzige, das gegen die Rastlosigkeit hilft». Und schliesslich Lin Yao in Shanghai, die als Krankenschwester arbeitet und deren Schlaflosigkeit aus einer traumatisierten Kindheit und der konfliktreichen Beziehung ihrer Eltern herrührt. Sie alle und ihre Umgebung porträtiert der Film in atmosphärischen Bildern, eingebettet in einen stimmigen Sound, der einzig durchbrochen wird von den Erzählungen der Protagonisten und Protagonistinnen aus dem Off.

Ganz und gar schlaflos ... Wie ist das möglich – wenn überhaupt? Das lässt der Film offen – wie auch medizinische Informationen igendwelcher Art zum Phänomen Insomnie oder zu den hier beschriebenen «Fallstudien». Dafür lässt GOODNIGHT NOBODY uns eintauchen in eine Welt aus Nacht und

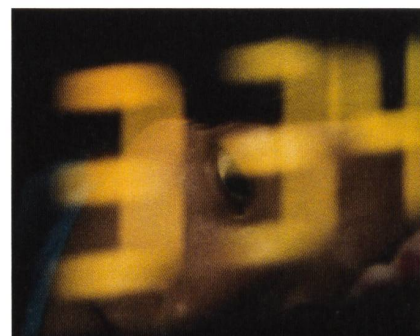
Traum, aus Nord und Süd, Ost und West, aus Natur und Urbanität – in Bilder, durchtränkt von Dunkel und Nebel, von Einsamkeit und erdrückender Stille. Er lässt uns teilhaben an den Ritualen dieser Ruhelosen, die jede und jeder für sich einen Umgang finden (müssen) mit dem Überschuss an Zeit, der ihnen zur Verfügung steht, mit dem Alleinsein oder den Geräuschen in der Stille, die mitunter bedrohlich gross werden. GOODNIGHT NOBODY lässt uns aber nicht nur Anteil nehmen an diesen ganz speziellen Biografien, sondern auch ins Sinnieren geraten darüber, was Zeit ausmacht, was Begrenztheit und Unbegrenztheit von Leben oder über den für uns Normalsterbliche so selbstverständlichen Wechsel von Schlafen und Wachen – darüber, was wäre, wenn wir damit konfrontiert wären, Zeit totschiessen zu müssen, wenn wir uns nicht regelmässig für Stunden aus der Realität ausklinken könnten ...

Seine Figuren verknüpft GOODNIGHT NOBODY in einer virtuellen Montage – oder wie anders soll man diesen immer wieder überraschenden und spannungsreichen Wechsel der Erzählstränge beschreiben, der manchmal in synkopenhaften Abfolgen statischer Bilder, manchmal epischen Aufnahmen aus dem fahrenden Auto mal die eine, mal die andere der vier Persönlichkeiten ins Zentrum stellt? Die Cutter Natali Barry und Marcel Ramsay finden einen perfekt getimten Rhythmus für die symbolhaften Locations von Nikolai von Graevenitz und Lorenz Merz und ihre sorgfältig komponierten Bilder, welche die Schattierungen der Nacht, aber auch des Lichts zeigen. So die teils schummrigen, teils gleissenden Lichtpunkte und -streifen, die den Kontrast zur Nacht drumherum noch zu verstärken scheinen: das gelbe Licht der Strassenlampen in der sandgefüllten Luft in Ouagadougou etwa, die Wolkenkratzer in Shanghai, in denen Lichter an- und ausgehen wie in einem riesigen Advenskalender. Oder der warme Lichtkegel, den Milas Auto in der verlassenen Landschaft vor sich her schiebt, bevor das Gefährt gänzlich vom Dunkel verschluckt wird.

GOODNIGHT NOBODY ist ein perfekt kalibriertes kleines Meisterwerk, das die Filmmacherin als «inszenierten Dokumentarfilm» («theatrical documentary») bezeichnet und damit auf die gestaltenden Elemente des Films verweist, mit der die authentischen Geschichten erzählt werden, um sie in ihrer Faszination noch zu verstärken. Jacqueline Zünd versteht es, ein ungewöhnliches Thema – das die Regisseurin aus ihrer eigenen Kindheit kennt, als sich die Familie immer wieder mit der Schlaflosigkeit der Mutter konfrontiert sah – wunderbar visuell-auditiv umzusetzen. Das unterstreicht auch der eindrückliche Palmarès, den der Erstlingsfilm der Filmmacherin bislang verzeichnet – sei es mit dem Preis als beste Newcomerin der Visions du Réel in Nyon, dem Zürcher Filmpreis oder einer «Honorary Mention» am Dokfilmfestival in Leipzig. Fortsetzung folgt.

Doris Senn

Regie und Buch: Jacqueline Zünd; Kamera: Nikolai von Graevenitz; Kamera Ukraine: Lorenz Merz; Kamera-Assistenz: Jonas Jäggy; Regieassistent: Kaleo La Belle; Schnitt: Natali Barry, Marcel Ramsay; Musik: Marcel Vaid; Ton: Andreas Prescher; Sound Editing und Sound Design: Roman Bergamin. Mitwirkende: Mila Dean, Jérémie Kafando, Lin Yao, Fedir Nesterchuk. Produktion: Docmine, Mixtvision; Patrick M. Mueller, Sebastian Zembol; Co-Produktion: SF / SRG SSR idée suisse. Schweiz 2010. 35mm, Dolby Digital, Farbe; Dauer: 77 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich



Üble Nachrede, diskrete Fürsprache

Entlang der feinen roten Linie zwischen Filmemachern und Kritikern

Es ist ein unfrommer Wunsch der Rezensierten geblieben, ein bissiger Hund sei füglich totzuschlagen und demzufolge auch ein missliebiger Rezensent. Manchem ist es nun freilich benommen, auf den Mund zu fallen, und er muss entsprechend damit rechnen, mundtot gemacht zu werden, was bekanntlich leichter ist, als einem Hund das Bellen zu verbieten. Mensch und Tier ist es gegeben, den meisten Nachstellungen zu entgehen. Eine Garantie für das Überleben der Rezensierten abzugeben ist unmöglich. Dem Rezensenten seinerseits bleibt vorerst nur Umsicht. Wie dem Titelhelden von *THE WEATHER MAN* blüht ihm schlimmstenfalls, wegen falscher Prognosen unter einen Hagel von faulen Tomaten und leeren Plastikflaschen zu geraten.

Wer es erst anstrebt und dann doch verfehlt, einer von uns zu werden, der wird nichts Rechtes, also ohne weiteres auch einmal Kritiker, und bitte, ein solcher soll er möglichst bleiben; so rühmen sich manche Filmemacher hinter vorgehaltener Hand. In der Schweiz hat Georg Radanowicz wenigstens einmal, danke, die Kritiker unverblümt und dann gleich pauschal zu verhinderten Filmemachern erklärt und ihnen anteilnehmende Schonung angeboten. Es kommt vor, dass die Angesprochenen, keineswegs mundfaul, den Spieß umkehren, mit der Entgegnung: wer ausserstande sei zu kritisieren, ohne zu verletzen, der solle sich doch gefälligst die Fähigkeit aneignen, nebst Beifall loszutreten auch Widerspruch wegzustecken. So halten's die beiden Lager unfreiwillig miteinander aus. Es gilt ein Waffenstillstand ohne entmilitarisierte Zone, aber mit periodischen Scharmützeln. Von einem simplen Spannungsfeld zu reden wäre Schönfärberei.

Es ist nichts Ungewöhnliches, dass sich jemand mehr oder weniger überzeugend zum *Schriftsteller* und Kritiker in ein- und eigener Person ausruft. Etwas nahezu Undenkbares geht hingegen einer an, der Kritiker und *Filmemacher* dazu werden will, und entsprechend selten wird es versucht. Die feine rote Linie zwischen den beiden Lagern kann in der Regel nur ein einziges Mal von jeweils demselben Übertrittswilligen gekreuzt werden. Ob heil oder versehrt, wer drüben ankommt, der macht kaum je wieder kehrt.

Ätzende Schriften der Jungspunde

Sein weitgestecktes Ziel glaubt ein Schreiberling fast ausnahmslos auf dem Umweg über dieses oder jenes Skript zu erreichen. Dringt er mit mindestens einem Entwurf auch nur über die halbe Strecke durch den Dschungel der Versionen eines nämlichen Textes, die immer neu ins Kraut schießen und zuletzt doch beiseite gelegt werden, dann darf er frü-

her oder später, vielleicht, ein erstes Mal ganz von selber Regie führen. Für alles Weitere ist er auf sich selber angewiesen.

Mit dem täuschend sanften, dabei dreist offensiven François Truffaut an der Spitze wechselten etliche nachmalige Autoren der «Nouvelle Vague» von 1960 an die Seiten. Aus ihrem Dunstkreis stammte bezeichnenderweise das schwammige Neuwort *Cineast*. Laut Jean-Luc Godard jedenfalls hätte es den Unterschied zwischen Kritikern und Filmemachern verwischen, auf die Dauer sogar aufheben sollen; denn um einen zu drehen, dachten er und manche andere, braucht einer höchstens fünfzehn Filme *gesehen* zu haben.

Die ätzenden Schriften der Nachwuchslinge hatten bis dahin etliche Szenaristen oder Realisatoren der älteren Generation eingeschüchtert; mittels übler Nachrede hätten sie ihn hauruck geschasst, verlautete auch schon. Die heftigste Invektive, die einen Attackierten erwartete, lautete jedenfalls *tâcheron*, wörtlich Akkordarbeiter, auch zu verstehen als: Schmierant, Kleckser. Die persönliche Verletzung war also durchaus beabsichtigt. «Zeigt doch, dass ihr's selber besser könnt!» Den Jungspunden soll der klassische Aufschrei wiederholt entgegengeklungen sein. Sie haben es stets demontiert und gingen dann doch daran, den verlangten Beweis anzutreten, mit ungleichen Resultaten. Ihrerseits hatten sie die umgekehrte Taktik verfolgt, indem sie den Arrivierten in Frankreich eine oft nur behauptete Überlegenheit von Filmemachern aus Italien, Deutschland, Schweden, Japan oder den USA ankredeten. «Zeigt *ihr* doch, dass *ihr's* gleich gut könnt wie die da draussen!» So fiel der Vorwurf, Dritte und Vierte seien fähiger, prompt auf seine Urheber zurück.

Auf oder unter der Matschbeige

Ausser Einzelne runterputzen kann demnach der serienmässig agierende Kritiker etwas Weitergehendes tun, was ihn erst recht unbeliebt macht: er preist die Falschen. Der Versuchung lässt es sich schwer widerstehen, die Filmemacher gegeneinander auszuspielen, um an ihnen die auch nur vermeintliche Macht des Wortes zu erproben. Keiner vermag dann wirklich nur aus eigenem zu bestehen. Jeder hat für dubiose Beweisführungen herzuhalten. Denn da bleibt immer einer übrig, der soll noch ein wenig besser sein als gerade gefragt oder eben schlechter; umgehend sieht er sich eins nach oben auf der Stufenleiter gerückt oder eins nach unten.

Denn was ist schon Hawks neben Hitchcock, Chabrol verglichen mit Truffaut, Eastwood gegenüber Scorsese? Es triumphiert der Hundertmeter-Läufer, der drei Tausendstel schneller sprintet. Auf der nächsthöheren

Sprosse akrobatischer Administration folgt die Hitparade. Mit ihren Rängen, Sternen, Punkten, Quoten, Statistiken, Umfragen, Prozentsätzen, Mittelwerten, Bestsellern, Kampagnen, Lobreden und Fünfzehn-Minütern, Blumensträusse nicht vergessen, kann sie kaum anders sein als zweckmässig zurechtgedrückt. Preisgerichte befinden ähnlich. Ihren Wahrsprüchen wird viel Verbindlichkeit zugestanden; bloss mag keiner der Juroren, der Kritiker vom Dienst inbegriffen, die Beschlüsse vorbehaltlos vertreten. Es gilt die Kollegialität, die jeden für alles haftbar macht und ihn zugleich von allem entlastet.

Damit zufrieden, um die Ecke zu schleichen wie Mackie Messer und von nichts gewusst zu haben, ist üblicherweise, wer sich ein für allemal vergegenwärtigt, was für Stösse von Vorhaben bei den Produzenten schon auf dem Papier in die Jahre hinein gilben oder sonstigen Textruinen den Speicherraum streitig machen. Für die Endstapelung hat der Jargon Hollywoods einen vielsagenden separaten Ausdruck zur Hand, nämlich die *slush pile*. Die ominöse Matschbeige spielt eben jetzt in *DAS LEBEN IST ZU LANG* wieder eine prominente und dankbare Rolle.

Spezialisten/Generalisten

Daher flattert ein frisch kopiertes Drehbuch: «Moha-ha-hammed», so ist es getitelt. Von geübter Hand lässt es sich ganz oben auf den schon recht stattlichen Stapel pressen und glatt streichen. Bald wird es ganz unten landen. Den Passionsweg des Projekts, das um die Mohammed-Karikaturen kreist, schreitet Autor und Regisseur Dani Levy mit satirischem Masochismus ab, von der bejubelten ersten Idee, bis es final in alle oder fast alle Ewigkeit verdammt wird. Wer sich beruflich mit Filmstoffen herumzuärgern hat, der kann das endlose Umschreiben oder Umschreibenlassen des bereits vielfach Vorrevidierten bis ins Absurde steigern. Alles lässt sich nämlich behaupten, nichts beweisen; pausenlos redet jeder jedem drein. Wieder riskieren alle für alles, und riskiert keiner für etwas Kopf und Kragen.

Selbst in den Matsch geschmissene Manuskripte aufzubewahren scheint aber noch lohnend zu sein. Denn ganz unverhofft könnte auch eine längst diskreditierte Idee doch noch in den augenblicklich dominierenden Trend zu liegen kommen. Sind die Mohammed-Karikaturen passend oder passé? Morgen ist wieder alles anders, wartet's bloss ab. Immerhin blickt so mancher Prosafuchser nachweislich weiter über den Tag hinaus als die Produzenten allesamt. Er rennt dann aber auch gern der eigenen Voraussicht davon, und zwar schneller und über längere Strecken, als unmittelbar gut für ihn sein kann.

Wenn etwas imstande ist, Filmemacher und Kritiker bis zur Unverträglichkeit zu entzweiten, dann lässt es sich, mit einem gewissen Mass an Vorsicht, auf das Begriffspaar Spezialisten und Generalisten zurückführen. Leider sei ihm das Schreiben versagt, gesteht zum Beispiel einer der klügsten und fähigsten europäischen Dokumentaristen einsichtig. Darum tue seinesgleichen gut daran, versichert Richard Dindo, von allem, was immer auch noch ach so wichtig scheine, etliches beiseite zu lassen, um sich dafür besser auf das Ausgesuchte zu konzentrieren: einzelne Themen und Entwicklungen; bestimmte Arten und Weisen der Darstellung; auch auf den technischen Wandel.

«L'incontournable»

Um den nötigen Überblick zu bewahren, haben seiner Meinung nach Kritiker umgekehrt vorzugehen; sie schielen und tummeln sich eifrig nach vielen verschiedenen Seiten zugleich. Agil und aufgekratzt, wie sie sich gern haben, lassen sie höchst Gegensätzliches und Widersprüchliches, sogar Unvereinbares nebeneinander bestehen. Da bringt es einer fertig, sich mit demselben Freimut auf selbstgefällige Autoren der Güteklasse «Ausser mir nur ich» einzulassen und zugleich auf überschlaue Global-Populisten von der Sorte «Und morgen die ganze Welt». Damit hat er sich in einen ersten Stand gehoben, seinen Beruf auszuüben. Weitere Anforderungen werden folgen.

Unverdrossen, ja trotzig hält er eins gegen das Nächste, wie immer wenig ein Vergleich verspricht und ergibt; und dem sogenannten Unvergleichlichen, auch das Unumgängliche genannt, *l'incontournable*, wird der Nimbus genommen, noch niemals zuvor habe es etwas von präzise solcher Art gegeben und es werde auch nachmals nie wieder anzutreffen sein: kurzum, es sei erst- und einmalig, in der umfassenden Bedeutung des Wortes. Derlei Befunde werden alle paar Tage in die Welt hinausgetrommelt, was allein schon verrät, dass sie fast durchweg null und nichtig sind.

Auf einer Auswahl, die einer fingierten Bestenliste allerdings verzweifelt nahekäme, fänden vielleicht ein zwei Dutzend fragliche Filme oder Gesamtwerke Platz, angefangen bei Griffith, Lang oder Hitchcock bis hin zu Buñuel, Welles, Kubrick, Tarkowski, Kieslowski oder Reitz. Zwei drei Italiener gälte es noch zuzulassen. *INTOLERANCE* käme in die Tüte, dann *METROPOLIS*, *EL ANGEL EXTERMINADOR*, *DER DEKALOG*, *HEIMAT*; obendrein *LA DOLCE VITA* und *ROCCO E I SUOI FRATELLI*, mit einem Abstecher zur «Nouvelle Vague». Aber wie müsste man mit *LES QUATRE CENTS*

COUPS verfahren und mit *A BOUT DE SOUFFLE*; und überhaupt, wie weit soll die Aufzählung noch führen? Geben wir's auf. Es wäre einzigartig, sollte wahrhaftig jemand kapieren, was unter erst- und einmalig zu verstehen sei.

«Épatez-moi»

In einem Atemzug nennt der Kritiker dreist und locker, was andere auch über hundert tiefe Seufzer hin peinlichst gesondert sehen möchten: Hollywood und den Rest der Welt, versteht sich, vor allen Dingen. Doch sind dann da auch noch: das Inspirierende und das Bemühende; das Harmonische und das Zerrissene; das Karamellisierte und das Versalzene; das Geklaute und das Verschenkte; das Kalkulierte und das Unbefangene; das massenhaft und das auf Mass Gefertigte zusammen mit der Massenvernichtungswaffe, besser bekannt als *blockbuster*, und zuguterletzt, mit besonders zärtlicher Rührung zu erwähnen, das nachweisbar auf öffentliche Zuschüsse angewiesene garantierte Verlustgeschäft.

Kein Film kann wegen seiner Zugehörigkeit zu einer Kategorie unbesehen als gut oder schlecht gelten. Den Ausschlag gibt allein sein eigenes Vermögen oder Unvermögen. Zu den Aufgaben des Meckerers gehört es, die dekretierte Ordnung und Stufung der Werte, Gattungen, Kriterien, Qualitäten, Provenienzen und Jahrgänge zu untergraben, um die Leitgrößen durcheinander zu wirbeln, wie sie's verdienen, statt sich zu fügen und ihnen damit eine Geltung für alle Zeiten zuzuerkennen. Von den Zuständen, für die er sich zuständig erklärt oder erklären lässt, hat er kein unverrückbares Bild vor Augen; in einem fort wird es angepasst, fast immer nach persönlichem Gutdünken.

Der Schreibtäter übt sich in distanzierter Observation und mehr noch in einer Erwartung, die höher geschraubt ist, als sie sinnvollerweise sein dürfte, so dass sie eine Prise Voreingenommenheit verrät. «Épatez-moi» sagen die französischen Kollegen milde arrogant: versetzt mich in Erstaunen; aber so leicht kommt ihr an mir nicht vorbei! Kritikern will auch überfordern heissen, so prompt die Überforderung auf den Beckmesser zurückfallen kann. Geduldig und besonnen tragt er neben der dahinschreitenden Historie einher und folgt ihrem blind tastenden Gang; er tut es mit soviel Voraussicht, wie ihre niederträchtige Unberechenbarkeit es nun einmal zulässt.

«More of the Same»

Der Filmemacher hingegen wird sich entweder mit der Geschichte bewegt oder ihr entgegen gerudert haben. Nichts Drittes ist

gegeben. Für eine Korrektur ist es schon sehr bald und für immer zu spät. Um der Verwirrung und Verzweiflung zu entgehen, ist er wohlberaten, seine sämtlichen Kenntnisse vom Dagewesenen und Wiederholbaren und von der Rückkehr des Immergleichen, von *sequels*, *prequels* und *equals*, von Serien, Versionen, Stoffgeschichten, Ur-Mythen und Apokryphen recht eng zu begrenzen.

Vor jedem weiterführenden Schritt hat er sich so einzustellen, als stünde er, einmal mehr der strahlende Pionier, zuvorderst am exakten Nullpunkt, und sei eben im Begriff, abermals Brachland aufzubrechen. Plagt ihn ein allzu klares Bewusstsein davon, dass seinesgleichen wenig mehr hervorzubringen habe als «more of the same», mehr vom Gleichen, dann wird er sich womöglich gelähmt finden. Gelehrsamkeit als Zweck an sich kann ihm auf jeden Fall nur schaden. Vollgepfropfte Hirne nützen sogar seinen arglistigen Gegenspielern von jenseits der feinen roten Linie weniger, als die da drüben gern denken.

Wenn sich bei ihnen alles zum Besten fügt, dann schreiben die Kritiker adäquat und konsequent, anders gesagt: sie operieren querbeet und nach sämtlichen Richtungen statt linientreu und unter allen errechneten Zinserträgen schuldenfrei; sie tun es weder militant einseitig, heisst das auch, noch nichtssagend ausgewogen, mafiös verfilzt, sektiererisch ausschliessend bis klerikal in alle Ewigkeit verdammend, aufgeblasen zu allerlei Autoritäten oder mit jenem raspelnden, säuselnden Applaus, der um einen baldigen Gegenbeifall ersucht. Was für einen Gefallen darf ich erwarten, wenn du einen zugehalten bekommst? Das kecke Anrempeln staatlicher oder privater Funktionäre geht meistens am Ziel vorbei; die laufende kritische Sichtung der entstandenen Filme hat auszureichen, um jede direkte Einmischung in die Kulturpolitik überflüssig zu machen.

Erlaubte Irrtümer

Es ist wurst, ob ein starrsinniger Dienstverweigerer vor dem Markt wie Jean-Luc Godard oder ein ergebener Publikumsgünstling und Millionensassa wie James Cameron einander gewogen oder spinnefeind sind; es genügt, wenn jeder am andern vorbeischaute. Dann sind die Zwei voreinander verwahrt, und auch den Kritiker dazwischen kann nichts Ungutes mehr ereilen. Selber vermeidet er es, die Godards und die Camerons einander zuzuführen, und mit den Straubs und den Herbiges hält er es gerade so: und dann sowieso mit den Selbstmitleidigen und den Wetterfesten, den Leichenbittern und den Hanswürsten; mit den Verächtern des Publikums wie mit seinen Be-

diensteten, die es für unfehlbar halten und im selben Zug auch sich selber.

Doch ist gut daran getan, sie alle im Auge zu behalten; denn ein Splitter von dem, was die einen kennzeichnet, wird auch bei den andern aufblitzen. Es wäre an Eigensinn zu denken, aber ebenso an Gespür fürs Geschäft. Bei Hitchcock und wenigen Weiteren fügen sich die zwei gemeinhin auseinanderlaufenden Kompetenzen sogar zusammen. Dabei handelt es sich freilich um einen Verdacht, den der Alte weit von sich gewiesen hätte. Vielleicht hat er nie verstanden, wieso nach besonderen Anlässen für das Filmemachen gefragt werde, wo es doch so leicht sei, die Besucher zur Aushändigung des Eintrittspreises zu nötigen!

Anschmiegsame Filmemacher suchen sich mindestens einen Kritiker aus, der sie für genial hält; er hat zu bestätigen, wovon sie schon immer überzeugt waren. Von derlei Kuhhändeln sind die Finger zu lassen, und zwar auf beiden Seiten. Alle sonstigen Irrtümer sind erlaubt, auch jenes Verkennen eines sechsendreissigjährigen Talents wie Woody Allen nach der Premiere seines Regie-Erstlings von 1971, *TAKE THE MONEY AND RUN*, seitens des acht Jahre jüngeren Verfassers dieser Zeilen. Später gelangen mir immerhin Früherkennungen bei *MEAN STREETS* von Martin Scorsese, *AMATOR* von Krzysztof Kieslowski und *LABERINTO DE PASIÓN* von Pedro Almodovar.

«The whole Picture»

Sofern ein Kritiker überhaupt den Filmemachern einen Sprung voraus sein kann, dann ist es in solchen Fragen hie und da der Fall. Ich überblicke das ganze Bild, behauptet er dann; und im Einzelfall steckt keine Vermessenheit darin, selbst wenn er noch einen draufsetzt, wie der Protagonist am Schluss von Woody Allens kürzlich missratenem *WHATEVER WORKS*, um beizufügen: und zwar meine ich als einziger, merkt es euch gleich. «See», heisst es dort wörtlich, «I'm the only one who gets the whole picture.» Selbstverständlich macht sich der Filmemacher sachte lustig über seinen gebildeten, aber auch eingebildeten, harm-, aber auch hilflosen Helden. Ist Selbstüberschätzung eine unverzichtbare Notwendigkeit, dann auf der Seite der Filmemacher, was aber die Kritiker keineswegs zur forcierten Bescheidenheit oder gar zu einer Selbsthintansetzung verurteilt.

Kein Mensch kann verhindern, dass die hochgebeigten oder tiefgespeicherten Projekte wie «Moha-ha-hammed» aus dem Lustspiel von Dani Levy sich unabsehbar vermehren, dabei vergilben sie seit Jahren schon und schlummern weiter digitalisiert vor sich hin. Mit seinen notorischen Taschenspielerereien jedoch

kann ein Kritiker dazu beitragen, dass immer etwa wieder eines der überzähligen Vorhaben, neuer, älter oder erst angedroht, ganz im allgemeinen Interesse Skizze bleibt, ob nun die öffentliche Hand einen Zuschuss bereits verweigert hat oder es erst noch erwägt.

Der Punkt, wo Jahr für Jahr mehr als hunderttausend Filme entstehen, ist mindestens in Europa seit 1980 erreicht. Es ist ganz einfach unmöglich, dass sie alle schlecht sein sollen. Wer sich von daher gesehen fernhält von der Sisyphusarbeit, ja dem eigentlichen Fluch und dem verschwitzten Wettlauf des Drehbuchschreibens, und wer es mit stiller Verzweiflung tut, doch frei von jedem Zittern, der versteht es wahrscheinlich, auch andern rechte Gunst zu erweisen. Ob die Gesamtmenge publizierter Rezensionen aus volkswirtschaftlichen Gründen einzuschränken wäre, steht offenbar nie zur Debatte.

Ja, aber/ aber ja

Die Forderung, es sollte seltener von Missratenem ab- und stattdessen öfter zu Wohlgeratenem geraten werden, ist gut gemeint; desgleichen jenes andere Postulat, seine vornehmste Aufgabe finde der Federfuchser in einer Vermittlung zwischen den Filmemachern und der Allgemeinheit, um pastoral alle Schäflein auf den rechten Pfad zu treiben. Wer es im Übrigen anstrebt und dann doch verfehlt, ein Schandmaul zu werden, der erklärt sich klugerweise zum honorierten Berater und soll bitte auch gleich einer bleiben, so wenig in jenen dichtgefühten Reihen ein Unterbestand beklagt wird.

Der Filmemacher darf nie beunruhigend lange nach den Ursprüngen und nach der tiefen Bedeutung seines Tuns grübeln und gründen. Ein argwöhnischer Blick in die eigenen offenkundigen wie verschleierte Antriebe und Vorlieben könnte seine Spontaneität, Eingebung und Intuition blockieren: jene fundamentale Befähigung, heisst das, sich souverän um alles zu foutieren, was links und rechts sonst noch anzutreffen war oder wäre oder über den Weg gekrochen kommt. Der Querulant operiert seinerseits kaum je intuitiv; er ist selten spontan und umso häufiger eine Spur bekümmert; periodisch kann er sogar paranoiden Schüben unterliegen, die in aufdringliche Zu- oder strafende Abneigung münden. So widerfuhr es seinerzeit schön regelmässig den Vorpreschern rund um die «Cahiers du cinéma».

Dabei wäre vor allen Dingen eine diskrete Fürsprache von ihm zu verlangen: ein «ja, aber», das zum «aber ja» werden kann. Am besten schreibt er über die Filme, die ihm liegen, auch wenn sie ungleich gut gelingen, und

sie tun es viel zu oft. Über derlei Verlegenheiten hilft eine ständige Verfeinerung des Geschriebenen oft therapeutisch hinweg. Der Zusatz, er habe das Kino gefälligst zu *lieben*, ist unnötig. Die Hingabe sollte ihn besetzt haben, ehe seine erste Zeile gedruckt ist. Der Gefahr eines Auflaufens in der Vorhersehbarkeit wird er erst viel später zu entgehen haben.

solid/flüssig/gasförmig

Der üble Nachredner hat sich ganz platt der Frage zu stellen, ob das, was ein Film oder Werk vorbringt oder umfasst, auch wahrhaftig etwas Besagenswertes zu besagen habe, vor- ausgesetzt, der Stoff oder die Stoffe seien in eine denkbare Form und Färbung gepasst: ob ernst bis tragisch oder amüsant bis komödiantisch oder prosaisch bis musikalisch; ob erhellend bis verdunkelnd oder sachlich bis aufrüttelnd oder elegisch bis subversiv, ein paar Dutzend abenteuerliche Mischformen mitgenommen. Wenn das Lästermaul abmahnt, dann darum, weil der Rahmen und das Eingerahmte, das Augenfällige und das Innewohnende, alles Solide, Flüssige und Gasförmige sich gegenseitig aufheben, dabei sollten sie einander *aufleben* lassen.

Die lose Lippe ist mit dem Fluch belegt, das bewusste behäbige oder plumpe, sehnige oder klapprige Gebilde deuten zu *müssen*. Indessen kann die Aufgabe auch leichter ausfallen als vermutet, etwa dann, wenn er sich vornimmt, die Sache besser zu begreifen, sicher anders, als der Hersteller es selbst zu tun vermag, sogar nach vollendeter Übung. Mindestens vor ihrem Abschluss kommt dem Filmemacher ein gewisser Mangel an Verständnis von den eigenen Belangen zustatten. Gerade auch *sich selber* muss er gewähren lassen, frei von Dreinrede, und wär's die eigene.

Konzentration bis zur Scheuklappe charakterisiert die Filmemacher, Dekonzentration bis zur Verzettlung den Schreibseligen. Beim folgenden Mal, zwischen Woody Allen und Martin Scorsese, hat er es leichter, alles besser zu machen. Die falschen Prognosen sind gnädig vergessen, und das Wetter wird anders, oder es bleibt, wie es ist. Nachtragend ist nur, auf wen er vor Zeiten frontal eingedroschen hat. Mit einem Achselzucken darf er sich verantwortungslos fühlen. Gewiss, selber *hätte* er's ganz anders angepackt als *tutti quanti* weit und breit. Oder dann *hätte* er es lieber gleich bleiben lassen.

Pierre Lachat

An African home cinema

So she asked me to write an article. About 5000 signs. Something on the cinema. Something on the Pathé prize for the best newspaper critique, she said. Like, what you do it for?

So I wrote. Well, for the critique's clarity I suppose, its pertinence, its depth, its grasp of the subject. Things like that. And for the intellect behind it of course. Intellect that one can understand. I don't like pretentiousness. Or to be condescended to. I don't like

film critiques that read like something from James Joyce, where I to have to work at them. I like to understand first go. And there is the thing about being entertaining too, of course. Humour. Something that shows a larger spirit.

But those are only the criteria, aren't they? she said. Those are not what you do it for. Why do you do it? Why does Pathé offer a prize?

Well, I wrote, it's for the publicity I suppose, if I'm honest with you. Or should we call it public relations? Yes, that sounds better? Of course we like to encourage interest in the cinema. Of course we want

people to write about it, to write well, to keep their readers informed. But it's not a modest prize once a year that's going to achieve that, is it? It would need a lot more. Our interest is to get the name in front of people. And the more influential the people the better. Why do Red Bull sponsor motorsport? Why does Roger have Nike all over him and a Rolex on his wrist when he collects the trophies. All public relations isn't it? What it's about at the end of the day!

She was dubious. Are you sure you want to write that? she said.

Do you prefer me to lie? I asked her.

No. No, of course not, she answered. But we need more. You'll have to write something about the cinema then, if that's all you can say about the prize.

What would your readers like to know, I said? From a cinema manager! Something about seat spacing? What the margin is on a box of popcorn? How to plan your staff well? Calculations on the price elasticity of demand for a ticket on the first weekend of Potter? That kind of thing? Is that what they want to know?

Why not, she said, and then, thinking about it, no, perhaps not. Could you not write something less dry?

My eyebrow lifted. I'm a cinema manager, I said. Not a journalist.

Just try, she pleaded. Just try. And so I thought for a while.

Well I'm getting on bit, I wrote. I've been to cinemas, and enjoyed them, in many different places. We travelled a lot you see, when I was younger. One place I remember particularly with regards to films is a town called Ndola, on the copperbelt in Zambia. We lived there for a few years in the eighties. The house was lovely. It had a beautiful, decorative garden enclosed by a red brick wall, with a swimming pool in the middle of the lawn whose wa-

ter circulated through the open mouth of a small, bronze statue of a dolphin. The garden was rich in all manner of flowering plants – hibiscus, frangipani, jacaranda etc, and the wall was overhung for much of its length by a magnificent, vibrant bougainvillea. The place was home to scores of birds, and little, green tree frogs, and slow-moving chameleons with their big, revolving eyes, and occasionally we would find a snake in the thicker grass at the edges.

It was in this garden that once a month I would show a film. For some reason the company owned a 16mm projector and a small screen and I would use one of my trips to Lusaka to bring a copy back with me. It would lie in its battered box on the back seat of my Land Rover as I bounced up the Cape to Cairo highway. The chap I got them off was an Indian and the only distributor in the country. Heaven knows where he got them from.

I would install the projector in the lounge and project through the window onto the screen I had set up on the grass about ten yards away. That way, with the door closed, there was no noise from the reel and I learned you could project through mosquito mesh without affecting the image. It has to do with focal lengths I suppose.

We would make it an open house to our friends and the people would come along, bringing their children and their folding chairs and their Mosi beer and Stellenbosch wine and their boerewors and pork steaks. The insects hummed away to themselves as they always did there and, at that altitude, the air was crisp and clear and the African sky bright with stars. While we ate and drank we watched the film. There were many of them but I can recall *THE DUCHESS AND THE DIRTWATER FOX* and *PETE'S DRAGON* and a wonderful film called *GALLIPOLI* which, when I think of that music and Mel Gibson in the last scene going over the top and into a hail of Turkish bullets, can move me even now.

That was our African home cinema. The Southern Cross above. Me, full bellied, a little drunk and content. The kids asleep on blankets at our feet. The women, ankles nipped by mosquitoes, with a constant eye out for a child going too close to the pool. The men watching the wall for a gang, armed with machetes, coming over it to steal and perhaps do something silly in their fear. It never happened, to us at least. We were lucky. They were great times.

But you said you were a cinema manager, she exclaimed.

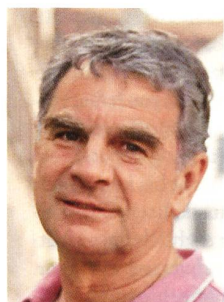
That is what I am now, I answered. I didn't say it is what I always was.

Could you write more? she asked.

More? A lot more, I answered. But I think I'm over my 5000 signs.

Brian Jones

Managing Director Pathé Suisse SA

Réalisation fiction et documentaire • Regie Spiel- und Dokumentarfilm

Masterclass Direction d'acteurs avec Lena Lessing & Giles Foreman
Masterclass Schauspielführung mit Lena Lessing & Giles Foreman

Marketing strategies for creative documentaries

EKRAN

Working Together – Werkzeuge für eine inspirierende Zusammenarbeit

Forum «Tournage dans d'autres cultures»
Forum «Drehen in Fremden Kulturen»

Le commentaire dans le documentaire
Der Kommentar im Dokumentarfilm

Cycle «Réalisateur derrière la caméra»
Seminarzyklus «RegisseurInnen hinter der Kamera»

Quel développement de projet pour le documentaire suisse d'auteur?
Welche Projektentwicklung braucht der kreative Schweizer Dokumentarfilm?

Personal Assistant

Animation • Trickfilm

Animation_Campus: séminaire pour débutants
Animation_Campus: Seminar für DebutantInnen

Conversation animée
Animiertes Gespräch

Fantoches Workshop: 3D Stéréoscopie

Stop Motion IV

Producing Animated Music Videos – Masterclass mit Jonas Odell und Max Hattler

Production, management, droits • Produktion, Management, Rechte

Travailler dans le bon cadre: Analyse du scénario / Scheduling
Im richtigen Rahmen arbeiten: Drehbuchanalyse / Scheduling

Coproducing with Switzerland III

Essential Legal Framework

VoD, Streaming, DVD & co-gestion des droits
VoD, Streaming, DVD & Verwaltung der Rechte

Digital Production Challenge

Production Value

Conseil Promotion
Promotionsberatung

Producer's Pooling Pilot / PPP

Exploitation de salles et distribution • Kinobetrieb und Verleih

Cours pour projectionnistes
Kurs für Vorführtechnik

Cinéma numérique & 3D en pratique
Digitales Kino & 3D in der Praxis

Ce que les distributeurs devraient savoir sur les salles de cinéma
Was Verleiher über Kinobetriebe wissen sollten

Remettre l'outil de travail – Questions de succession dans les PME de la branche
Das Werk weitergeben – Nachfolgeregelungen in KMUs der Filmbranche

Marketing pour distributeurs et producteurs
Filmmarketing für Verleih und Produktion

Trailer Masterclass

L'avenir des niches II
Zukunft der Nischen II

Jeunesse et cinéma
Jugend und Filmkultur

Divers • Diverses

Showcase FOCAL 2011 – Kids dans le cinéma suisse
Showcase FOCAL 2011 – Kids-Casting im CH-Film

Junge Talente 2011

Colloque 3D
3D-Tagung

Scénario • Drehbuch

Kinostoffentwicklungsprogramm 2011

L'écriture de séries en Suisse romande

Du cinéma à internet... au téléphone cellulaire
Vom Kino ins Internet... und dann aufs Handy

Atelier Grand Nord

Drehbuch-Strukturaufstellung

Pilots Screening

Film Talk: drei Drehbuchautoren aus verschiedenen Welten

Impro for Writers

SCRIPT COACHING ON DEMAND

Interprétation • Schauspiel

„...und es läuft“

«La bonne réplique»

Sind Sie schon filmreif?

«Wo bitte geht's zum Casting»

Casting & Coaching Lena Lessing

Casting Workshop Romandie

Masterclass with Christopher Fettes

«Aufstellung und Staging»

Drehvorbereitung mit Teresa Harder

Camera Acting Workshop Fulvio Bernasconi

Der goldene Schlüssel. Mit Michaela Rosen

Coach the Coaches

Acting Coaching on Demand

Technique • Technik

Getting Bigger: pour assistants-réalisation et directeurs de production
Getting Bigger: für RegieassistentInnen und ProduktionsleiterInnen

Maquillage
Maske

Produits, images et marques à l'écran
Produkte, Logos und Marken in Bild

Du concept visuel à sa réalisation
Von der Vision zum Look

Décor et costumes – recherches pour la préparation d'un film d'époque
Dekor und Kostüme – Rekis und Vorbereitung für einen Kostümfilm

Atelier perche
Perche-Workshop

Pas de panique face aux axes
Keine Angst vor Achsen

Formats HD au montage
HD-Formate und Schnitt

STAGE POOL

James Gandolfini
WELCOME TO THE RILEYS



Senta Berger
SATTE FARBEN
VOR SCHWARZ



SATTE FARBEN VOR SCHWARZ

von Sophie Heldman
13. Januar im Kino

WELCOME TO THE RILEYS von Jake Scott
27. Januar im Kino

WINTER'S BONE
von Debra Granik
24. März im Kino

Grosses Schauspielkino

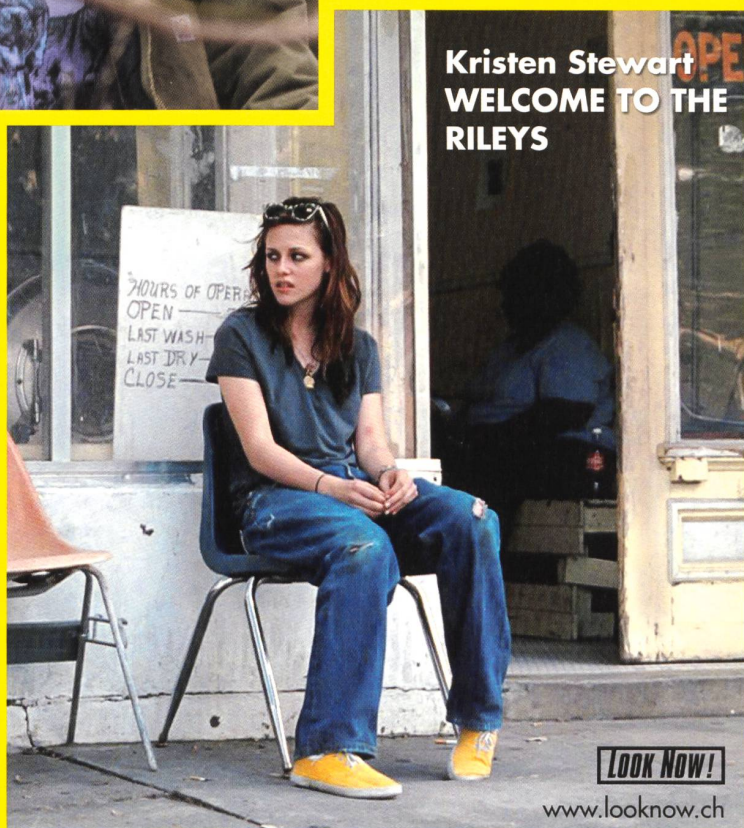


Jennifer Lawrence
WINTER'S BONE

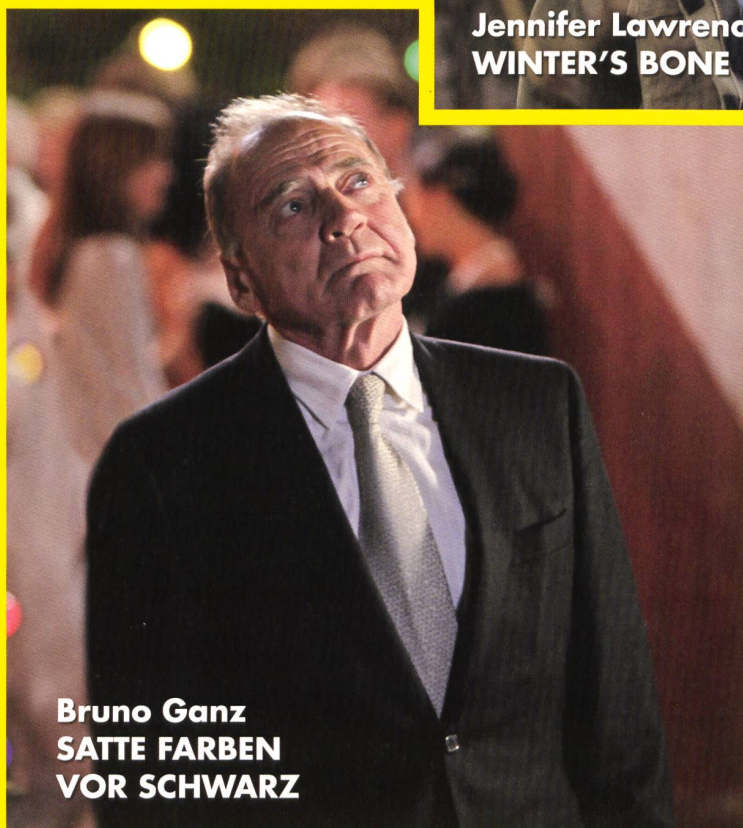
Jennifer Lawrence in
«WINTER'S BONE»
Beste Schauspielerin

- Golden Globe Nomination
- Independent Spirit Nomination
- Gotham Independent Film Awards New York
- Stockholm International Filmfestival
- Seattle International Filmfestival
- Torino International Filmfestival
- National Board of Reviews: Best breakthrough performance

Kristen Stewart
WELCOME TO THE RILEYS



Bruno Ganz
SATTE FARBEN
VOR SCHWARZ



LOOK NOW!

www.looknow.ch