Objekttyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **53 (2011)**

Heft 313

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Nutzungsbedingungen

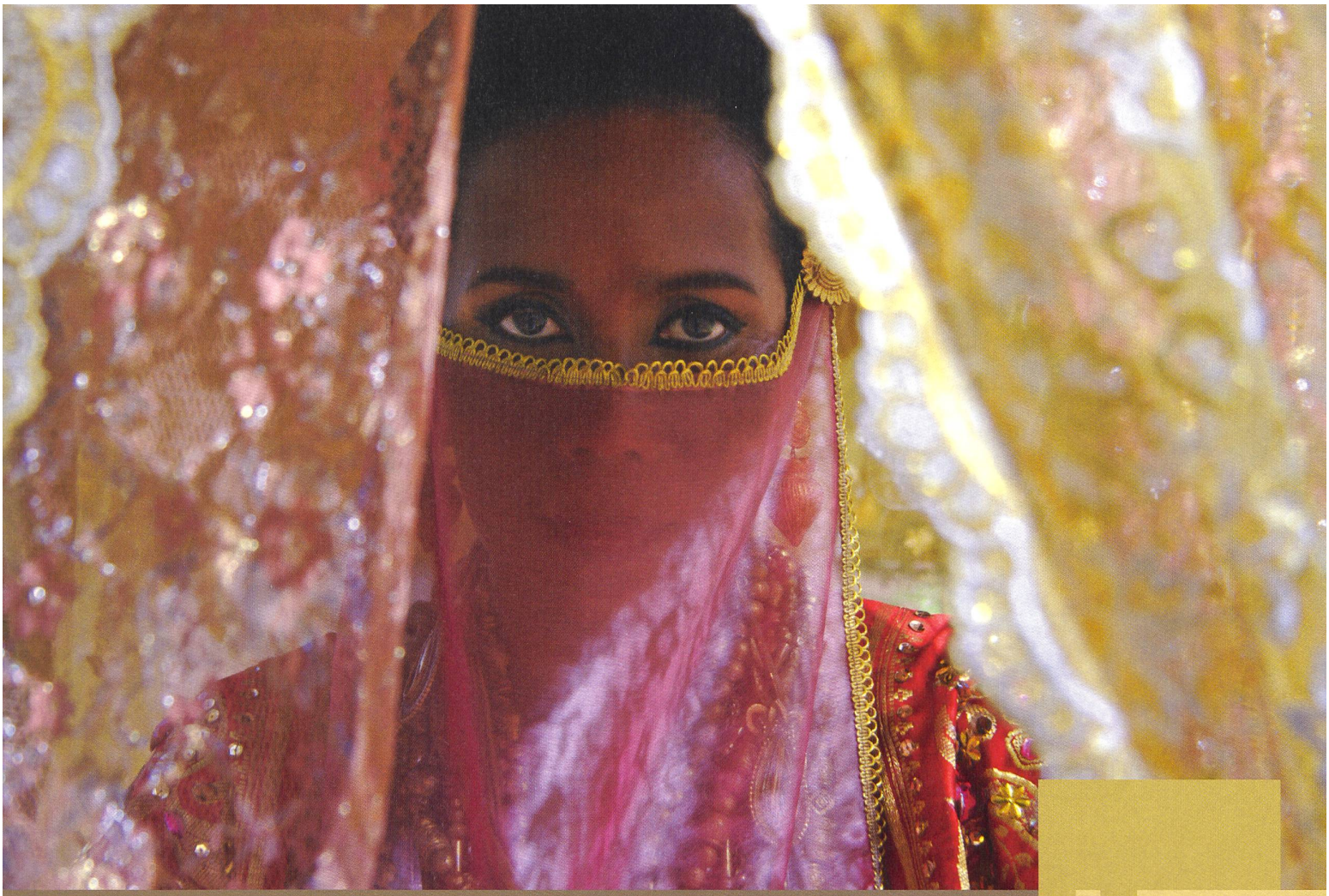
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



2.11

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

> Satyajit Ray
> Apichatpong Weerasethakul

Unser bengalischer Nachbar Satyajit Ray

Geist in der Maschine – Apichatpong Weerasethakul

LA PETITE CHAMBRE von Stéphanie Chuat, Véronique Reymond

BIUTIFUL von Alejandro Gonzáles Iñárritu

TRUE GRIT von Joel und Ethan Coen

THE TREE von Julie Bertucelli

Gespräch mit Julie Bertucelli

EN FAMILIE von Pernille Fischer Christensen

WINTER'S BONE von Debra Granik

www.filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 10

VISIONS DU RÉEL
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
DOC OUTLOOK-INTERNATIONAL MARKET
NYON, 7-13 APRIL 2011

VISIONS DU RÉEL

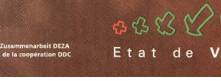
THE FINE FESTIVAL IN THE HEART OF EUROPE WITH ITS FAMOUS SECTIONS OPEN TO THE SUPERB DIVERSITY OF FILMS DU RÉEL... THE MARKET WITH A PREMIUM SELECTION, COPRODUCTION MEETINGS, PACE MAKER FOR TENDENCIES IN NEW MEDIA...

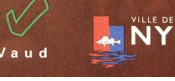
NYON: THE SPRING OF FESTIVALS!
WWW.VISIONSDUREEL.CH

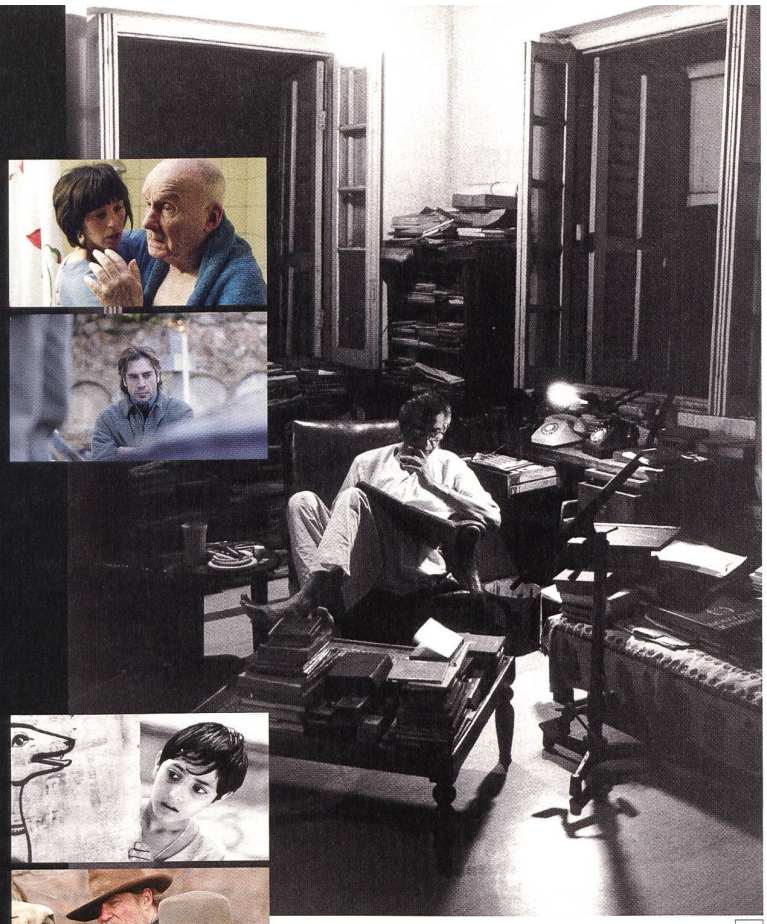
IMAGE: JOSÉ LUIS GUERIN - EN LA CIUDAD DE SYLVIA DESIGN: BONTHRON.CO

SPONSORS PRINCIPAUX:

PARTENAIRES:

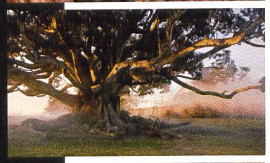


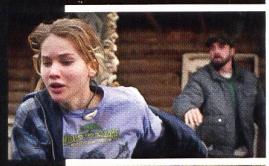




Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
2.2011
53. Jahrgang
Heft Nummer 313
März 2011

Titelblatt:
UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES
von Apichatpong Weerasethakul





KURZ 5 *Kritiker-Symposium*
BELICHTET 5 *Bücher*
10 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE 11 **Mort ou vif, oder: Der grosse Schlaf in der kleinen Kammer**
LA PETITE CHAMBRE *von Stéphanie Chuat und Véronique Reymond*
13 **Mit emotionaler Wucht**
BIUTIFUL *von Alejandro Gonzáles Iñárritu*

HOMMAGE 16 **Unser bengalischer Nachbar**
Satyajit Ray

FILMFORUM 23 **Die Legende vom Korkenzieher**
TRUE GRIT *von Joel und Ethan Coen*
25 **Zwischen Verharren und Aufbruch**
THE TREE *von Julie Bertucelli*
26 **«Die Trauer ist eine Art von Exil»**
Gespräch mit Julie Bertucelli

NEU IM KINO 29 **EN FAMILIE** *von Pernille Fischer Christensen*
30 **NOSTALGIA DE LA LUZ** *von Patricio Guzmán*
31 **WINTER'S BONE** *von Debra Granik*
32 **LA DERNIÈRE FUGUE** *von Léa Pool*

FILM FENSTER ZUR WELT 33 **Geist in der Maschine**
Apichatpong Weerasethakul und sein **UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES**

KOLUMNE 40 **Die Festivals und das Weltkino**
Von Simon Rothöhler

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Frank Arnold, Martin Girod, Pierre Lachat, Johannes Binotto, Michael Ranze, Gerhard Midding, Kathrin Halter, Oswald Iten, Natalie Böhler

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden; Photothèque Cinémathèque suisse, Penthaz; Ascot Elite Entertainment, Natalie Böhler, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Filmpodium, Martin Girod, Look Now!, Pathé Films, Universal Pictures International, Vega Film, Zürich; www.kickthemachine.com

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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

Kurz belichtet

PATHER PANCHALI
Regie: Satyajit Ray

DOWN TO THE BONE
Regie: Debra Granik

Satyajit Ray

Das Werk des indischen, besser westbengalischen Regisseurs Satyajit Ray lässt sich aktuell an verschiedenen Orten in unterschiedlichem Umfang (wieder) entdecken: etwa im *Filmpodium* Zürich noch bis Ende März; auch das *Stadtkino Basel* widmet sein Märzprogramm dem grossen Bengalen. Im *Filmmuseum München* ist ab 1. April bis Mitte Juni dann das Gesamtwerk von Ray zu sehen, inklusive einiger seiner kürzeren Filme wie THE INNER EYE oder sein Porträt von Rabindranath Tagore. Dazu kommen zwei Porträts: in SATYAJIT RAY – FILMMAKER beobachtet *Shyam Benegal* Ray bei den Dreharbeiten zu GHARE BAIRE (13. 4.), in RAY – THE LIFE AND WORK präsentiert *Goutam Ghose* den Filmemacher auch als Komponisten, Schriftsteller, Zeichner und Maler (16. 6.).

In Bern ist in der Reihe «Filmgeschichte in 50 Filmen» Rays Erstling PATHER PANCHALI zu sehen: im *Kino Kunstmuseum* am 29. März, im *Lichtspiel* am 6. April, beide Male eingeleitet vom Filmwissenschafter Guido Kirsten.

www.filmpodium.ch, www.stadtkino.ch
www.filmmuseum-muenchen.de
www.kinokunstmuseum.ch, www.lichtspiel.ch

US-Indies

Das März-Programm des *Xenix* in Zürich heisst «US-Indies – as real as life». Gezeigt wird ein vielfältiger Querschnitt durch das US-amerikanische Independent-Kino (was denn das auch immer im Detail sein mag). Zu sehen sind etwa "Klassiker" wie SHADOWS von *John Cassavetes*, STRANGER THAN PARADISE von *Jim Jarmusch*, ERASERHEAD von *David Lynch*, MALA NOCHE von *Gus van Sant*, SEX, LIES AND VIDEOTAPE von *Steven Soderbergh* und DO THE RIGHT THING *von Spike Lee*. Die neunziger Jahre sind mit so Unterschiedlichem wie BUFFALO '66 von *Vincent Gallo*, SAFE von *Todd Haynes*, RESERVOIR DOGS von *Quentin Tarantino*, CLERKS von *Kevin Smith* und THE BLAIR WITCH PROJECT von *Daniel Myrick* und *Eduardo Sánchez* präsent. Jüngeren Datums sind etwas der wunderbare Erstling ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW von *Miranda July*, LONESOME JIM von *Steve Buscemi*, PARANORMAL ACTIVITY von *Oren Peli* und LITTLE MISS SUNSHINE von *Jonathan Dayton* und *Valerie Faris*. Das Xenix wartet auch mit einer Reihe von Premieren auf: DOWN TO THE BONE, der erste Spielfilm von *Debra Granik* (ihr WINTER'S BONE kommt im März in die Schweizer Kinos), HALF NELSON von *Ryan Fleck*, LITTLEROCK von *Mike Ott* und YOU WON'T MISS ME von *Ry Russo-Young*.

Ein spezielles Augenmerk gilt dem Werk von *Kelly Reichardt*, das als «Kino der leisen Töne, der genauen Bilder, der flüchtigen Momente, der diffusen Gefühle und der ungewissen Ereignisse» charakterisiert wird. Aus dem schmalen Werk von sieben Filmen zeigt das Xenix fünf, darunter als Premiere MEEK'S CUTOFF von 2010, ein karger Western mit einer ungewöhnlichen weiblichen Hauptfigur.

www.xenix.ch

Visions du réel

Die diesjährigen *Vision du réel* finden vom 7. bis 13. April in Nyon statt, zum ersten Mal unter der Leitung von *Luciano Barisone*. Die Ateliers werden vom spanischen Cineasten *José Luis Guerin* (TREN DE SOMBRAS, EN CONSTRUCCION, EN LA CIUDAD DE SYLVIA, GUEST) und dem Amerikaner *Jay Rosenblatt*, einem Found-Footage-Poeten aus San Francisco, bestritten.

www.visionsdureel.ch

Maurice Ronet und Jeanne Moreau in ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD
Regie: Louis Malle

ON THE RUMBA RIVER
Regie: Jacques Sarasin

BERLIN: DIE SINFONIE DER GROSSSTADT
Regie: Walter Ruttmann

FROM RUSSIA WITH LOVE
Titelsequenz von Robert Brownjohn (Metro-Goldwyn-Mayer, 1963).

Louis Malle

«Kein Film von Louis Malle sieht aus wie ein anderer Film von Louis Malle. Es sind jedesmal andere Figuren, andere Geschichten, andere Dekors, andere Genres. Der Filmautor Malle will kein *auteur* sein.» (Peter W. Jansen) Unter dem Titel «Der Hauch des Skandalösen» übernimmt im April das *Kino Kunstmuseum* in Bern die im Februar in Basel gezeigte Malle-Reihe. Den Auftakt macht Malles Erstling ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD mit der damals unbekannten *Jeanne Moreau* und der live improvisierten Musik von *Miles Davis*. Zu sehen sind weiter LES AMANTS, LE SOUFFLE AU CŒUR, LE FEU FOLLET, ATLANTIC CITY, AU REVOIR LES ENFANTS, LACOMBE LUCIEN und MILOU EN MAI. Die Reihe schliesst mit VANYA ON 42ND STREET, seinem letzten Film.

www.kinokunstmuseum.ch

FIFF

Das *Festival international de film de Fribourg* feiert vom 19. bis 26. März seine fünfundzwanzigste Ausgabe, zugleich die letzte unter der Leitung von *Edouard Waintrop*, der mit LITTLE BIG SOLDIER von *Sheng Ding* aus China das Festival eröffnen und mit TROPA DE ELITE 2 von *José Padilha* schliessen wird.

Eine Hommage gilt der argentinischen Produzentin *Lita Stantic*, die persönlich Filme wie CAMILA von *Maria Luisa Bemberg*, LA CIENAGA von *Lucretia Martel* oder UN MURO DE SILENCIO, bei dem sie selbst Regie führte, vorstellen wird. Mit «Sakartvelo» (so heisst Georgien auf georgisch) ist die Reihe betitelt, die mit siebzehn Filmen (von DAS SALZ VON SWANETIEN von *Mikail Kalatosow*, 1930, bis 13 TZAMETI von *Gela Babluani*, 2005) achtzig Jahre georgischer Filmgeschichte abdeckt.

«Lima, Pristina» heisst die Reihe, die sechs Filme zeigt, die dank der Unterstützung der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit DEZA entstanden sind: Ein kleiner Dank des Festivals an den langjährigen Partner, der dieses Jahr sein fünfzigjähriges Bestehen feiern kann.

Das Panorama «Black Note» präsentiert mit fünfzehn Filmen "schwarze" Musik verschiedenster "Couleur": von THE BLUES ACCORDIN' TO LIGHTNIN' HOPKINS von *Les Blank* über THELONIOUS MONK: STRAIGHT NO CHASER von *Charlotte Zwerin*, JAZZ'34 von *Robert Altman*, MO' BETTER BLUES von *Spike Lee* und BIRD von *Clint Eastwood* bis zu ON THE RUMBA RIVER von *Jacques Sarasin* und ROCKSTEADY, THE ROOTS OF REGGAE von *Stascha Bader*.

Die Sektion «Dans la peau d'un terroriste» zeigt mit BUONGIORNO NOTTE von *Marco Bellocchio*, WE ARE FOUR LIONS von *Christopher Morris* und etwa NADA von *Claude Chabrol* eine Innensicht des Terrorismus. In Schweizer Erstaufführung ist auch CARLOS von *Olivier Assayas* in der langen Fassung zu sehen.

Die Sektion «La femme qui en savait trop» schliesslich ist mit Filmen wie LES YEUX DE LA VENGEANCE von *Sriram Raghavan*, GASLIGHT von *George Cukor*, GLORIA von *John Cassavates* und MOTHER von *Joon-ho Bong* Heldinnen des Film noir gewidmet.

www.fiff.ch

Norbert Möslang

Der innovative Soundtüftler *Norbert Möslang* beschäftigte sich in den letzten Jahren auch intensiv mit dem Bildnerischen. Bis 1. Mai zeigt er nun im *Kunstraum* der *Lokremise St. Gallen* eine multimediale Installation, in der sich «Bild und Sound zu einem Gesamtkunstwerk von verstörender Qualität verdichten» soll. Für das *Kinok* gleichenorts hat Möslang unter dem Titel «bits, bots, mpgs and ppms» ein aussergewöhnliches filmisches Programm zusammengestellt: Gezeigt werden die frühen Musikkurzfilme MATCH, ANTITHESE und HALLELUJA (8., 13. 3.) von *Mauricio Kagel*, dem witzigsten Vertreter des «Instrumentalen Theaters». Kagels LUDWIG VAN, eine sarkastische "Liebeserklärung" an Beethoven in abendfüllender Länge, folgt am 15. März. Tags darauf begleiten Norbert Möslang und Mitmusiker live den Stummfilmklassiker BERLIN: DIE SINFONIE DER GROSSSTADT von *Walter Ruttmann*, und am 25. März lädt er zu einem *Cinéma pour l'oreille* ein: im Dunkelraum des Kinos kommt es zu einer Begegnung mit «Musique concrète».

www.kinok.ch, www.lokremise.ch

CH-Dokfilm-Wettbewerb

An den Solothurner Filmtagen 2010 lancierte das *Migros-Kulturprozent* den *CH-Dokfilm-Wettbewerb*, an der diesjährigen Ausgabe wurde der erste Preisträger bekanntgegeben: Simon Baumann mit dem Projekt «Zum Beispiel Suberg». Der 32-Jährige nahm die Themenvorgabe «Lebenswelten – miteinander leben» zum Anlass für ein gefilmtes Selbst-Experiment oder – so Jury-Mitglied Peter Liechti – für eine «aktiv gelebte Fragestellung». Angetrieben von der Frage nach dem Glück und seinen (heutigen) Bedingungen kehrt Baumann für seinen Film von Berlin in das im Berner Mittelland gelegene Suberg zurück, in dem er als Sohn linker Eltern aufgewachsen ist, ohne je Teil der Dorfgemeinschaft gewesen zu sein, und tritt dem dortigen Männerchor bei, um sich filmend zu «integrieren». Suberg steht dabei beispielhaft für ein «globalisiertes Bauerndorf irgendwo in den Vororten des Schweizer Finanzplatzes», das seines Kerns verlustig ging, während seine in Wohlstand gross gewordenen und in Online-Communities vernetzten Kinder gemäss Glücksforschung nicht glücklicher sind als ihre Grossväter es waren.

«Zum Beispiel Suberg» ist eines von fünf Projekten, deren Drehbuch im Rahmen des Wettbewerbs nach einer ersten Runde entwickelt wurden, und soll voraussichtlich an Visions du Réel 2012 Premiere haben. Zu den Preisträgern der ersten Runde gehören *Fred Florey* und *David Epiney* mit «La clé de la chambre à lessive», *Cédric Fluckiger* und *Simon Soutter* mit «L'Usage du travail», *Andrea Müller* und *Adrian Zschokke* mit «Reverse Flow» sowie *Roman Vital* und *Claudia Wick* mit «Valzeina».

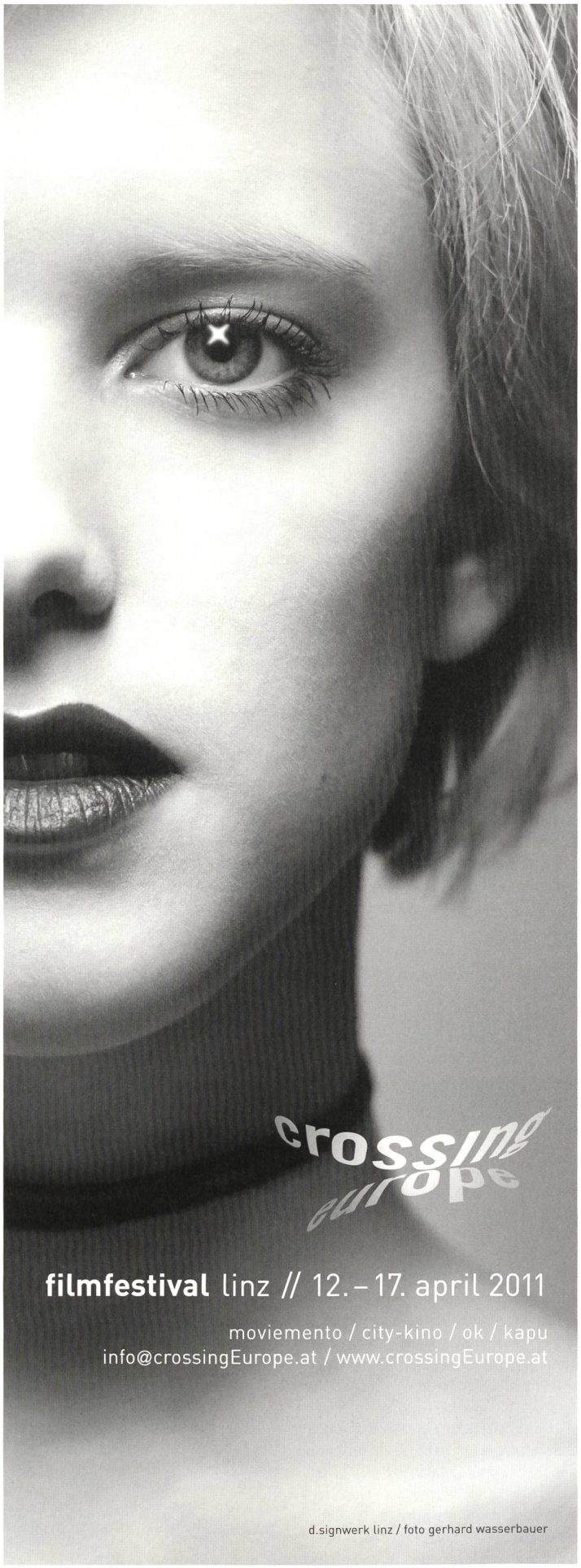
Das Thema der Ausschreibung 2011 heisst «Freiheit – eine Herausforderung». Eingabeschluss ist der 16. Mai.

www.migros-kulturprozent.ch

Bewegte Schrift

Die Digitalisierung ermöglicht, dass heute überall Worte, Sätze oder gar vollständige Texte sich in Bewegung setzen – die Schrift dynamisiert sich. Im *Museum für Gestaltung* in Zürich ist bis 22. Mai in der Galerie mit «Bewegte Schrift» eine ebenso faszinierende wie aufschlussreiche Beispielsammlung zu sehen: Die Ausstellung versammelt rund 120 Arbeiten von rund 80 Gestaltern, die in unterschiedlichsten Medien, für verschiedenste Aufgaben und Verwendungszwecke die Buchstaben tanzen lassen. Es finden sich – neben Videoclips, Werbe- und Kurzfilmen, Beispielen von Motion Graphics für Fernsehen und Radio, Logos und Medienfassaden – auch eine ganze Reihe von Spielfilmvorspanns, darunter Klassiker von Saul Bass oder – ein wahres Juwel – die Titelsequenz zu CATCH ME IF YOU CAN.

www.museum-gestaltung.ch



CHRISTOPHER STRONG
Regie: Dorothy Arzner

Marlon Brando
in THE WILD ONE
Regie: Laszlo Benedek

Dorothy Arzner

Das *Österreichische Filmmuseum* in Wien erinnert vom 11. März bis 7. April mit einer umfangreichen Retrospektive an *Dorothy Arzner* (1897–1979), die einzige Frau, die im klassischen Hollywoodkino als Regisseurin Karriere machte. Sie begann als Cutterin, inszenierte zwischen 1927 und 1943 sechzehn Spielfilme, meisterte also problemlos den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm, und arbeitete auch als Drehbuchautorin und «Koryphäe für schwierige Fälle». Unter ihren Filmen finden sich mit WORKING GIRLS, MERRILY WE GO TO HELL, CHRISTOPHER STRONG oder DANCE, GIRL, DANCE Meilensteine des feministischen Kinos. Begleitet wird die Reihe von einem Seminar von *Andrea Braidt*, die zum Auftakt auch ein Gespräch mit der Arzner-Biografin *Judith Mayne* führen wird.

www.filmmuseum.at

MaerzMusik

Die bereits zehnte Ausgabe von «MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik» in Berlin (18. bis 27. 3.) steht unter dem Motto «Klang Bild Bewegung». Neben einer Fülle von szenischen Aufführungen stehen auch vier Beispiele von Begegnungen von "alten" Filmen mit "neuen" Klängen auf dem Programm: Das Ensemble Modern begleitet die restaurierte Fassung von *Fritz Langs* METROPOLIS mit einer Musik von *Martin Matalon*; *Misato Mochizuki* hat eine vielschichtige Musik zu TAKI NO SHIRAITO (DIE WEISSEN FÄDEN DES WASSERFALLS) von *Kenji Mizoguchi* geschrieben; Musiker um den Gitarristen *Gary Lucas* und den Komponisten *Reza Namavar* begleiten J'ACCUSE von *Abel Gance*; schliesslich wird EIN SECHSTEL DER ERDE von *Dziga Vertov* mit der Musik von *Michael Nyman* aufgeführt.

Ausserdem gibt es im Kino Babylon eine mitternächtliche Reihe «Filme hören», unter anderen mit THE SOUND OF INSECTS von *Peter Liechti*, A ZED & TWO NOUGHTS von *Peter Greenaway* und ELEPHANT von *Gus van Sant*.

www.maerzmusik.de

Diagonale

Das "österreichische Solothurn", die *Diagonale* in Graz, wird am 22. März mit ABENDLAND, dem neusten Essayfilm von *Nikolaus Geyrhalter*, eröffnet und dauert bis zum 27. März. Der Avantgarde-Filmemacher *Peter Tscherkassky* wird mit einer Personale, einer umfangreichen Werkschau, einer Carte blanche und einer Kino-Lektüre, in der er einen seiner Filme analysiert, geehrt. Zu Gast ist auch die im steirischen Judenburg geborene und seit langem in Berlin ansässige Regisseurin und Kamerafrau *Elfi Mikesch*. Die Diagonale zeigt einen Querschnitt ihres Werkes, in dessen Rahmen ihr JUDENBURG FINDET STADT uraufgeführt wird. Ein historisches Spezialprogramm thematisiert das weibliche Filmschaffen in Österreich vor 1990.

www.diagonale.at

Marlon Brando

In der Reihe «Zur Kunst des Filmschauspiels» im *Filmpodium* Zürich geht *Martin Girod* am 17. März (18.15 Uhr) am Beispiel von Marlon Brando auf das «method acting» ein. Als jugendlicher Rebell machte Brando in den frühen fünfziger Jahren Furore und wurde zum Prototypen des am New Yorker Actor's Studio von Lee Strasberg gelehrten Darstellungsstils. Im Anschluss an den Vortrag ist *Laszlo Benedeks* THE WILD ONE (1953) zu sehen.

www.filmpodium.ch

Kritiker-Symposium zum Thema Interview

«Erkenntnis oder Publicity»: was können Interviews leisten (und unter welchen Bedingungen finden sie heute zumeist statt)? Diese Fragen behandelte das alljährliche Symposium des Verbandes der deutschen Filmkritik. Wiederum kurz vor Weihachten im Filmhaus am Potsdamer Platz in Berlin abgehalten, zog die öffentliche Veranstaltung diesmal sehr viel weniger Interessenten an als im vorangegangenen (als es um die ökonomische Situation der Filmkritiker ging) und vor zwei Jahren, als das Thema «Herausforderung Internet» auf grosses Interesse stiess.

Passend zum Thema gab es diesmal keine Referate, stattdessen vier Gesprächsrunden, wobei zunächst einmal die Tatsache ins Gedächtnis gerufen wurde, dass das wortwörtliche, ausführliche Interview eine technische Basis benötigte – ein handliches Tonbandgerät, wie es Anfang der fünfziger Jahre auf den Markt kam. 1954 wurde es von François Truffaut und Jacques Rivette bei einem Gespräch mit Jacques Becker für die «Cahiers du Cinéma» benutzt – zuvor erschienene Interviews stellten sich eher als Porträts mit eingestreuten Statements heraus.

Konzentrierten sich die Befrager der «Cahiers» eindeutig auf das Werk, liesse sich das auch hinterfragen als «Diskretion oder Desinteresse?». Will man dem Künstler auf die Spur oder aber dem Menschen nahe kommen? Oder will man gar, wie es «Spiegel»-Redakteur Lars-Olav Beier zu seinen Anfängen als Interviewer selbstkritisch einräumte, «bei seinem Gesprächspartner einen bleibenden Eindruck hinterlassen»? In einer zweiten Gesprächsrunde war zu erfahren, dass ein «Spiegel»-Gespräch «nicht zu cinephil» sein dürfe, und dass diese Gespräche später sehr stark redigiert werden – mit dem Resultat, «dass die Interviewten im Druck besser wegkämen als im Gespräch.» Selbst bei privilegierten Medien gibt es also Zwänge – sehr weit weg erschienen im Vergleich damit die «privilegierten Zeiten», von denen Wilfried Reichardt, ehemaliger Leiter der WDR-Filmredaktion, berichtete. Zu den paradiesischen Zuständen, die er schilderte, gehörten etwa lange Vorgespräche.

Aktuelle Zwänge standen im Mittelpunkt der dritten Gesprächsrunde, die sich dem immer weiter verbreiteten Gegenlesen von Interviews durch die Künstler, deren Agenten und PR-Agenturen beschäftigte. Eine Agenturchefin beklagte sich über sprachlich schlampige Transkriptionen und darüber, dass das Interesse der Frager nicht dem neuen Film gälte, vielmehr «wollen die nur Details aus dem Privatleben herausbekommen, die noch nicht bekannt sind». Dem wurde zu Recht entgegengehalten, dass hier seriöse Journalisten für ihre Kollegen vom Boulevard in Vorbeugehaft genommen werden, indem man sie einem «Generalverdacht» aussetze.

Was zu kurz kam, war die Tatsache, dass sich Redaktionen zunehmend weniger dafür zu interessieren scheinen, unter welchen Bedingungen Interviews geführt werden. Lehnt man es als freier Kritiker ab, sich in eine Gruppe zu setzen, in der auch wieder Leute sind, die wissen wollen, wie denn der Künstler die Stadt Berlin finde, so gibt es genügend Kollegen, die damit keine Probleme haben. Insofern müsste man den Filmemacher Andres Veiel, der im abschliessenden Dialog mit Gerhard Midding (der die Veranstaltung auch konzipiert hatte) betonte, «Ich halte auch nichts von Gruppeninterviews» dazu noch einmal befragen, wenn er WER WENN NICHT WIR im Wettbewerb der Berlinale vorgestellt hat. Dass er anlässlich dieser Weltpremiere um Gruppeninterviews herumkommt, darf bezweifelt werden.

Frank Arnold

Das ist Film (nach Kubelka)

Ein Buch zum Zyklischen Programm des Österreichischen Filmmuseums

Der österreichische Filmemacher, Musiker, Kulturtheoretiker und Dozent *Peter Kubelka* (*1934) war sowohl Mitbegründer des Österreichischen Filmmuseums in Wien als auch von Anthology Film Archives in New York. 1995 verwirklichte er am Österreichischen Filmmuseum die zyklische Reihe «Was ist Film» (ohne Fragezeichen!): eine sich wiederholende Abfolge von 63 Programmen, die den Film als eigenständige Kunstgattung präsentieren.

Es ist eine Zusammenstellung von rund 300 Filmen, die weder eine Schau der «besten Filme aller Zeiten» sein will noch ein Pantheon von Kubelkas Lieblingswerken, aber auch nicht einfach ein Anti-Mainstream-Kompendium. Auswahlkriterium ist nach Kubelka: «Jeder dieser Filme sagt etwas über die Welt, das von keinem anderen Medium mitgeteilt werden kann.» Allein schon die Auflistung der ausgewählten (einminütigen bis über vierstündigen) Werke konfrontiert mit der breiten und immer wieder überraschenden Sicht Kubelkas: Klassiker des Dokumentarfilms stehen hier neben Spielfilmen von Méliès, Dowshenko, Dreyer oder Fassbinder und neben Animationsfilmen von Émile Cohl oder Len Lye. Die meisten Beispiele sind jener Art, die man in Ermangelung eines besseren Begriffs meist «Experimentalfilme» nennt – ein Etikett, das Kubelka vehement ablehnt, mit der Begründung, experimentell sei «ein Ausdruck der Industrie für Dinge, die nicht fertig sind».

Das Österreichische Filmmuseum hat dem Zyklischen Programm nun eine eigene Publikation gewidmet, dank der man Kubelkas Auswahl überblicken und über sie nachdenken kann. In einem einleitenden Gespräch erhält Peter Kubelka ausführlich Gelegenheit, sich zur Konzeption der Reihe zu äussern. Er nutzt das Gespräch nicht zuletzt dazu, die Buchpublikation gleich selbst in Frage zu stellen: Er wehrt sich gegen die «Diktatur der Sprache»; durch die sprachliche Vermittlung würde verloren gehen, dass «das Wesentliche an den Filmen dieser Auswahl gerade das ist, was mit Sprache oder irgend einem anderen Medium nicht erreicht werden kann: der harte Kern des Films, das was ihm seine Berechtigung als autonome Kunstgattung verschafft».

Solche apodiktischen Statements sind typisch für Kubelka, der die (echt wienerische) Kunst der verbalen Übertreibung in jene schwindelerregenden Höhen treibt, wo sie jenseits aller ihr fast unvermeidlich innewohnenden Widersprüche schlagartig Erkenntnisse produziert. So ist das Gespräch mit Kubelka, das den Band allein schon lesenswert macht, garantiert frei von akademischer Langeweile, subtiler Ausgewogenheit und Korrektheit jeder Art, dafür in seiner Formulierfreude ein schon fast kulinarischer Hochgenuss, der unwiderstehlich zum Nachdenken über Film verführt.

Die allen Bedenken Kubelkas zum Trotz im Band vereinten Texte von *Harry Tomicek*, *Stefan Grissemann* und *Thomas Korschil* zu den 63 Programmen können natürlich, so brillant sie auch sind, das Sehen der Filme nicht ersetzen, höchstens einem helfen, sich die gesehenen zu vergegenwärtigen und eine vage Vorstellung von den anderen zu gewinnen. Sie sind in erster Linie ein Anreiz, sich Vorführungen dieser Werke nicht entgehen zu lassen, beim nächsten Wien-Besuch oder bei einer der sich ab und zu auch ausserhalb Wiens bietenden Gelegenheiten.

Martin Girod

Stefan Grissemann, Alexander Horwath, Regina Schlagnitweit (Hg.): Was ist Film – Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum, Wien, FilmmuseumSynemaPublikationen, Bd. 14, 2010

35. SCHWEIZER

JUGENDFILMTAGE

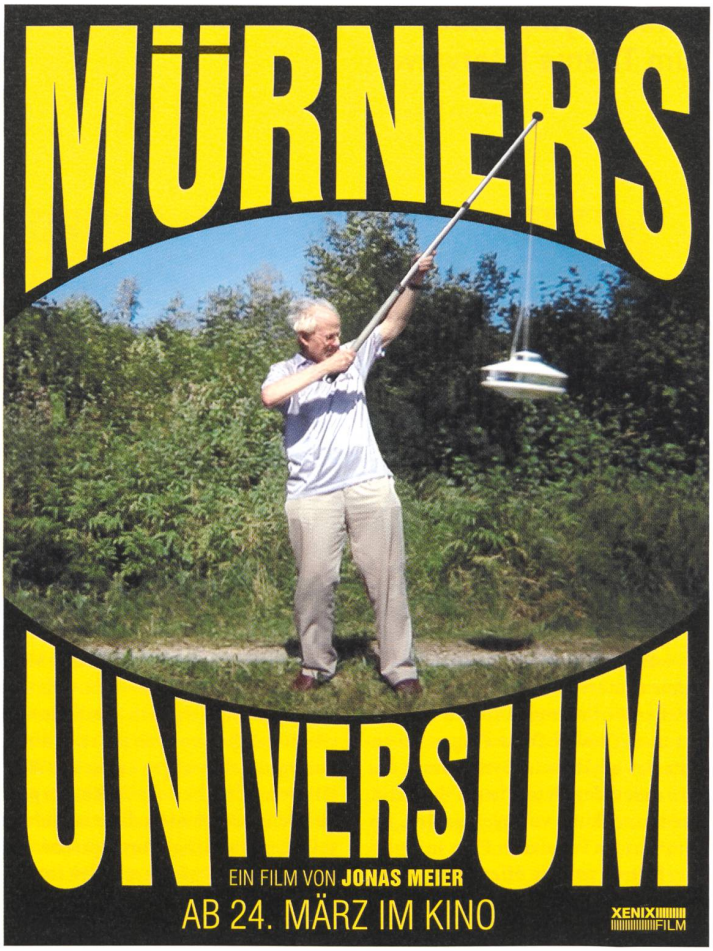
35ÈME FESTIVAL CINÉ JEUNESSE

WWW.JUGENDFILMTAGE.CH

9 – 13 MÄRZ 2011

THEATER DER KÜNSTE, ZÜRICH

Zürcher Kantonalbank



filmstelle

kino immer anders

DRUGGED UP REALITY

01.03.11	FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS TERRY GILLIAM, USA 1998
08.03.11	REQUIEM FOR A DREAM DARREN ARONOFSKY, USA 2000
15.03.11	HUMAN TRAFFIC JUSTIN KERRIGAN, GB/IRL 1999
22.03.11	F. EST UN SALAUD MARCEL GISLER, F/CH 1998
29.03.11	SPUN JONAS ÅKERLUND, USA 2002
05.04.11	A SCANNER DARKLY RICHARD LINKLATER, USA 2006
12.04.11	DRUGSTORE COWBOY GUS VAN SANT, USA 1989
19.04.11	HIPPIE MASALA: FÜR IMMER IN INDIEN U. GROSSENBACHER, D. LÜTHI, CH 2006
03.05.11	TRAINSPOTTING DANNY BOYLE, GB 1996
10.05.11	LAMMBOCK CRISTIAN ZÜBERT, D 2001

EINTRITT CHF 5.- / GRATIS FÜR VSETH MITGLIEDER WWW.FILMSTELLE.CH
FILMVORFÜHRUNGEN DIENSTAGS IM STUZ² UM 20:00, KASSE/BAR: 19:30 / UNIVERSITÄTSTRASSE 6
TRAM 6/9/10 BIS ETH/UNIVERSITÄTSSPITAL

Der Romancier

Womöglich schreibt schon der Buchautor selbst unter einem *nom de plume* oder Pseudonym. Jedenfalls weist die Suhrkamp-Ausgabe des original holländischen Wälzers einen gewissen *A. F. Th.* als Verfasser aus; und wie es dann das mager bebilderte Kleingedruckte auf der Innenseite des Umschlags präzisiert, ist die Rede von einem gewissen Adrianus Franciscus Theodorus. Der lateinische Dreiklang eiert sogar dann noch dissonant, wenn ein Familienname hinzukommt. Will da etwa einer aus dem Geschlecht der van der Heijdens zu verstehen geben: das kann nur ein anderer sein als er selbst? «Homo Duplex» lautet vielsagend der Titel über einer noch unvollendeten Reihe seiner Werke.

Da passt es gut, wenn der über tausendseitige Roman «Das Scherbengericht – Eine transatlantische Tragödie» den wahren Namen seines Helden als bekannt voraussetzt und ihn damit unterschlägt, um es streng zu nehmen, vielleicht zu streng. «He who must not be named» heisst eine Figur bei «Harry Potter»; an solchen, die ungenannt zu bleiben haben, fehlt es selten. Gleich die ersten Seiten legen dar, wie der Protagonist sich als «Remo Woodehouse» tarnt, was an sein «Holzhaus», sprich Chalet im Berner Oberland denken lässt. Doch schwingt auch ein *who?* in dem Kryptonym mit, während das verlorene *e* in «Woode ...» Authentizität vorzutäuschen versucht. Einen Bart lässt er sich ausserdem wachsen, der ihn unverwechselbar unkenntlich machen soll, und setzt eine überdimensionierte Brille auf.

So entfaltet sich eine parallele Chronik, wie es die Science-fiction-Schreiber nennen. Das beliebte Genre löchert das Gesamte eines Stoffs durchgehend mit der immergleichen Frage: was wäre geschehen, wenn sich alles anders zugetragen hätte, als landauf landab für klingende Münze genommen wird; und wie lässt es sich wiedergeben? Um enträtseln zu können, was da verschlüsselt ist, muss dann der Leser nur frisch von der Seite weg rückwärts rechnen und entsprechend nach vorn blättern, damit die Mär in ihrer codierten Fassung weiterläuft.

Doch nie taucht das Publikum voll in eine Gewissheit hinein oder aus ihr hervor. Wer verschweigt da wieviel wovon? Denn was immer A. F. Th. resümiert, es hat auf den ersten Blick als unhaltbar erfunden, willkürlich ausgeschmückt oder absichtsvoll abwegig zu gelten. Und doch bringt die Fiktion, als phantastische Spiel- oder Lesart von etwas nachweisbar Geschehenem, oft mehr Tatsächliches zum Vorschein, als es die mehr oder weniger heftig umstrittene Wahrheit tut. «Vivir para contarla», so titelt Gabriel Garcia Márquez und meint damit: vom Erlebten zu erzählen, das ist der ideale Daseinszweck; und eben eine solche Auffassung verbindet Verfasser und Protagonisten: Remo Woodehouse, dessen Beruf als Filmemacher angegeben wird, und A. F. Th., den Romancier.

Für Uneingeweihte inkognito, nämlich maskiert und unter einer passend gewählten Identität stellt sich der Held des Buchs in einem kalifornischen Gefängnis, um eine kurze Strafe zu verbüssen, und kein Mensch scheint ihm an die Gurgel springen zu wollen. Aus der Art, wie die Episode herumgedreht ist, wird sofort ersichtlich, dass sie sich anders hat abspielen müssen. Denn als verbürgt gilt, dass der Häftling unbebrillt war und sauber rasiert. Spalier stehende Insassen und Reporter empfingen ihn mit argen Beschimpfungen. Wie oft haben sie dabei seinen unseligen wahren Namen ausgerufen? Niemals hätten sie etwas gehört von einem Remo Woodehouse.

Fortan treffen ganze Abschnitte des Kompendiums nur noch in ihrer umgekrempelten Form zu; aber sie lassen sich auch unschwer wieder in die plausible Gegenperspektive zurückstülpen. Die neu präsentierten Versionen weichen von früheren Darstellungen auf eine Weise ab, die dazu ermuntert, nach einer ausgewogenen Mitte zwischen Fakten und Fiktionen zu fahnden. Aber selbst der unparteiische Skeptiker gräbt am Ende wieder nichts als die alten Zweifel aus.

Der Plan des A. F. Th. ist es also keineswegs, historische Berichte zu examinieren, um eine neue These zu begründen. Dem Verfasser geht es darum zu erzählen, was unerlebt geblieben ist, indem gewisse denkbare Begegnungen nie zustande kamen. Der Fabel ist dadurch ein Verlust an Farbe und tieferer Bedeutung erwachsen, der ihr jetzt erstattet sein will. Die Fiktion entwindet sich vollends den Tatsachen, wie sie die Chronisten doch wohl eher schlampig gesichert haben.

Die Loslösung setzt dort ein, wo Remo Woodehouse im Gefängnis auf die Kontrastfigur des Romans stösst. Denn da ist ein zweiter Sträfling, der sich mit Verbänden über Kopf und Gesicht camoufliert und seinerseits unter Pseudonym einsitzt. Nach dem Namen seiner Eltern ist er als «Scott Maddox» registriert, was aber schon er selbst, gefolgt von Remo Woodehouse in *mad dogs* umdeutet: tollwütige Hunde. Allmählich scheint durch, dass es sich bei dem auch «Chuck» gerufenen Lebenslänglichen ausgerechnet um den einen handelt, der den tiefstgreifenden Einfluss auf das Leben des jüngst Eingekerkerten ausgeübt hat.

Zuviel des Zufalls, denkt der Leser, aber auch: tolle Idee! Die beiden Gestalten, der Berühmte und der Berüchtigte, spiegeln sich zunächst ineinander, als wollte keiner sein Gegenüber erkennen. Daraus bezieht die «Transatlantische Tragödie» das Wesentliche ihrer narrativen Substanz. Und wohlgemerkt, «Das Scherbengericht» erschien in Amsterdam schon 2007, bevor Remo Woodehouse, oder wie «he who must not be named» auch heisst, in Helvetien eine Fessel um den Fuss geschlagen erhielt. Die Spekulationen, wonach eine so bewegte Biografie als Vorlage für etliche Drehbücher oder mehr als einen Roman dienen müsste, wurden damals statt verfrüht verspätet angestellt.

Noch im Vorfeld jenes blamabeln Fehlgriffs in Zürich Kloten liess sich der aufmerksame A. F. Th. die wahrscheinlich unüberbietbar sinnfällige Fassung des Trauerspiels einfallen. Sicher dachte er dabei an die altgriechischen Klassiker so sehr wie an FRANKENSTEIN MEETS THE WOLF MAN. Nachgerade kratzen sich «Remo» und «Chuck», das Gespann der fast gleichaltrigen Überlebenden, unabhängig voneinander am Kopf: wär' halt vielleicht doch was gewesen! Dieser verdammte Holländer, wie der uns auf die Schliche gekommen ist. «Homo Duplex», was meinst du, sollen wir uns das gefallen lassen?

Und der Filmemacher von ihnen dürfte grübeln: ist es so spät noch vorstellbar, von der alten Tragödie wieder etwas aufleben zu lassen, zum Beispiel auf der Leinwand? Pass auf, denk an Woody Allen: «comedy is tragedy plus time». Dem vor 1940 geborenen ungleichen Paar, jeder des andern Nemesis, bliebe für derlei Projekte noch ein paar Jahre Zeit. Ihre Nachwelt aber wird bestimmt darauf zurückkommen, spätestens.

Pierre Lachat

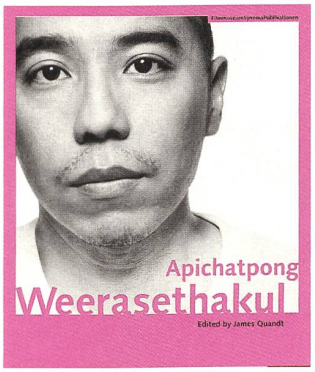
A. F. Th.: «Das Scherbengericht – Eine transatlantische Tragödie». Roman. Aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen. 1166 Seiten, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2010

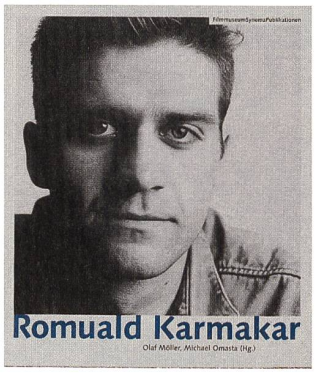
Diagonale 2011

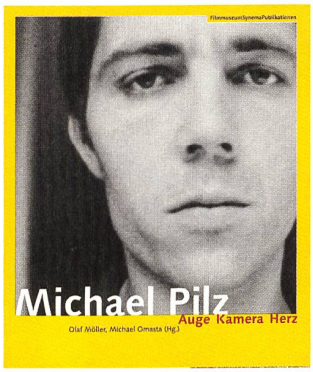
Festival des österreichischen Films
Graz, 22. – 27. März 2011

Von den Rändern, zugeneigt

FilmmuseumSynemaPublikationen







Die Goldene Palme des Festivals von Cannes im vergangenen Jahr dürfte entscheidend dazu beigetragen haben, den Namen des thailändischen Filmemachers Apichatpong Weerasethakul einem grösseren Publikum bekannt zu machen. Über den damals ausgezeichneten UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES erfährt man in der Monografie von *James Quandt* noch nichts, denn die ist bereits im Jahr zuvor erschienen. Obwohl vom Österreichischen Filmmuseum herausgegeben, ist der Band ganz in englischer Sprache gehalten – vermutlich eine realistische Einschätzung der Verbreitung von Interesse hierzulande am Kino «aus der Ferne». Es ist aber auch die erste englischsprachige Buchveröffentlichung über diesen Regisseur. Erfreulicherweise schreiben alle Autoren (überwiegend aus dem englischsprachigen Raum) in einem lesbaren Stil. Wenn *Alexander Horvath*, der Direktor des Österreichischen Filmmuseums, seine Einleitung damit beginnt, wie er beim Festival von Rotterdam im Jahr 2000 Weerasethakuls Spielfilmdebüt MYSTERIOUS OBJECT AT NOON sah und notiert: «I was aware that I had just lucked into one of the most cherished moments in the (dream)life of any cinephile: the sudden, unexpected discovery of a major new filmmaker», dann ist das eine Haltung, die sich durch den ganzen Band zieht. Die Texte sind den Filmen und dem Filmemacher zugeneigt und gehen durchgängig der Frage nach, was die Arbeiten dieses Regisseurs so faszinierend macht – seine Arbeiten generell, nicht nur seine Spielfilme (von denen UNCLE BOONMEE der sechste ist), auch seine Kurzfilme (der letzte war der Trailer für die Viennale 2010) und seine Installationen; die kommentierte Filmografie umfasst immerhin vierzig Seiten des Bandes. Was ihn innerhalb der Publikationsreihe hervorhebt, ist seine reichhaltige Ausstattung mit Farbfotos – 245 an der Zahl.

Was der Band dagegen gemeinsam hat mit anderen Bänden der Reihe (ein Gemeinschaftsunternehmen des Österreichischen Filmmuseums mit SYNEMA, Gesellschaft für Film und Medien) ist der Aufbau. Ein langer Essay würdigt die Filme, meist verknüpft mit der Biografie des Filmemachers, der in Interviews (sowohl bereits publizierten als auch einem aktuellen Werkstattgespräch) ebenso zu Wort kommt wie mit eigenen Texten. Kürzere Essays widmen sich Details. Eine kommentierte Filmografie enthält die wichtigsten Daten zum Film und knappe Texte, die entweder aus älteren Kritiken zitieren oder eigens für die Publikation verfasst wurden. Die Nähe zu den Porträtierten zeigt sich auch in der Überlassung von Notizen – oft zu unrealisierten Projekten –, die hier erstmals zugänglich gemacht werden. Seit 2005 sind mittlerweile fünfzehn Bände erschienen, eine schöne Kontinuität, auch in der Auswahl der Gewürdigten, denen durchweg zum ersten Mal (deutschsprachige) Publikationen gewidmet werden. Die Reihe ist gewissermassen eine Filmgeschichte von den Rändern her, von den Rändern der industriellen Produktionsweise, des filmischen Mainstreams.

Dem Rand zuzurechnen ist auch der Filmemacher Romuald Karmakar, der vor dreiundzwanzig Jahren auf der Berlinale mit seinem Kurzfilm COUP DE BOULE Aufsehen erregte (den vorher gedrehten langen Super-8-Film EINE FREUNDSCHAFT IN DEUTSCHLAND zu sehen, war sehr viel schwieriger). Neben seinen langen Spielfilmen (der bekannteste: DER TOTMACHER, 1995 beim Festival von Venedig ausgezeichnet) hat Karmakar auch eine Reihe von Dokumentarfilmen (darunter WARHEADS und DAS HIMMLER-PROJEKT) gedreht sowie zahlreiche kürzere Arbeiten realisiert wie auch mehrere Hörspiele. In seinem langen Essay gelingt es *Olaf Möller*, Karmakar in der deutschen Filmkultur zu verorten, aufschlussreich dabei sind vor allem die Ausführungen über das Münchner Umfeld seiner frühen Jahre. Dabei geht es auch um den Widerspruch, dass man Karmakar zum einen «als eine entscheidende Persönlichkeit schätzt», ihn aber gleichzeitig «als Aussenseiter behandelt». Die meisten seiner Filme hat er selber produziert und finanziert. Filmen ist für ihn eine «Alltagspraxis»; nicht wenige der Filme setzen sich erst in einem späten Stadium aus über lange Zeit gefilmtem Material zusammen. Als «zentrale Karmakar-Momente» benennt Möller «die Gegenwart der Dinge, ihr beobachtbares Dasein in der Zeit», dass «genau so wichtig ist, was sie einem an Informationen zu vermitteln haben» wie «dieses konzentrierte Schauen des Menschen in die Kamera ...» Im Abschnitt «Filmprojekte. Aus dem Archiv von Romuald Karmakar» finden sich Treatments und das Drehbuch zu einem Kurzspielfilm.

Beginnt Olaf Möller seinen Essay zu Karmakar mit dem Satz «Romuald Karmakar ist einer der bedeutendsten Filmemacher des bundesrepublikanischen Kinos der letzten drei Dekaden», so wird im Vorwort zur Michael-Pilz-Monografie verkündet, bei dessen HIMMEL UND ERDE handle es sich um «ein Zentralmassiv des Weltkinos». Glücklicherweise klingen beide Sätze *nach* Lektüre der Bände nicht mehr so apodiktisch, denn jedes Mal gelingt es, die «Einzigartigkeit» (so im Vorwort zum Pilz-Band) der Porträtierten herauszuarbeiten. Der Band zum österreichischen Filmemacher Michael Pilz ist bereits 2008 erschienen, dürfte aber jetzt auf verstärktes Interesse stossen, denn soeben ist HIMMEL UND ERDE sowohl auf DVD zugänglich gemacht worden (in der Edition Filmmuseum) als auch beim diesjährigen Berlinale-Forum nach achtzehn Jahren erneut auf der Leinwand zu sehen gewesen. Gegenüber der Vielfalt des Werks von Pilz nimmt sich das von Karmakar geradezu bescheiden aus: zwischen 1964 und 2008 verzeichnet die kommentierte Filmografie über neunzig Titel, einige davon «unvollendet», andere «verloren». Was die Unsichtbarkeit der Werke eines Filmemachers anbelangt, dürfte Pilz eine Spitzenstellung innehalten, das macht HIMMEL UND ERDE in einem weiteren Sinne zu einem «Zentralmassiv». Pilz beginnt mit 8mm-Familienfilmen. Aus dem reichhaltigen Material wird dabei oft erst in grossen zeitlichen Abständen ein Film montiert. Er arbeitet mit John Cook (dem eine frühere Publikation der Reihe gewidmet war) bei dessen LANGSAMER SOMMER (1974–76) zusammen, dreht Fernsehbeiträge und auch einen Industriefilm, bevor er mit dem 297minütigen HIMMEL UND ERDE über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt wird. Das «Zentralmassiv» ist nun zugänglicher gemacht worden, es wäre schön, wenn man auf eine DVD-Edition seiner "kleinen" Filmen hoffen dürfte.

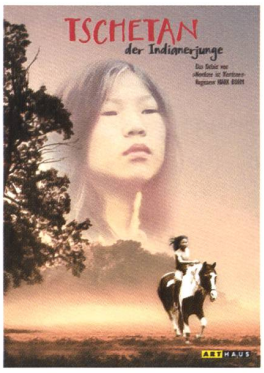
Frank Arnold

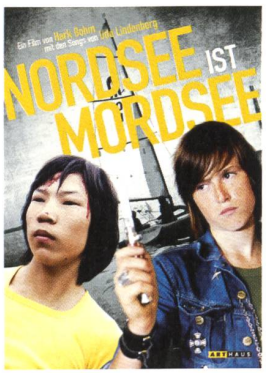
James Quandt (Hg.): Apichatpong Weerasethakul. Wien, Österreichisches Filmmuseum (Filmmuseum Synema Publikationen, Band 12), 2009. (in Englisch). 255 S., € 20.–

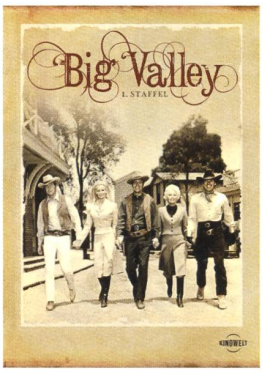
Olaf Möller, Michael Omasta (Hg.): Romuald Karmakar. Wien, Österreichisches Filmmuseum (Filmmuseum Synema Publikationen, Band 13), 2010. 252 S., € 20.–

Olaf Möller, Michael Omasta (Hg.): Michael Pilz. Auge Kamera Herz. Wien, Österreichisches Filmmuseum (Filmmuseum Synema Publikationen, Band 10), 2008. 285 S., € 18.–

DVD







Tschetan, der Indianerjunge

Ein Western für Kinder und noch dazu aus Deutschland? Wer bei solch einer Ankündigung nur an Karl May und die entsprechende Rialto-Filmreihe denken kann, sollte sich sogleich *Hark Bohms* TSCHETAN, DER INDIANERJUNGE zulegen. Bohm erzählt in seinem 1880 in den Bergen Montanas angesiedelten Erstling die zögerliche Annäherung zwischen einem als Viehdieb verdächtigten Indianerjungen und einem deutschen Schafhirten. Der nach der Auslöschung seines Stammes von Hass gegen alle Siedler erfüllte Indianer gewinnt erst allmählich Vertrauen zum weissen Schäfer – gemeinsam wollen die ungleichen Freunde schliesslich den Kampf gegen einen skrupellosen Rancher wagen. Mit einem verschwindend kleinen Budget hat Hark Bohm 1973 diesen ebenso ruhigen wie stimmigen Film sozusagen als Familienunternehmen gedreht: Der Schäfer wird von Bohms Bruder Marquard gespielt, der Indianerjunge ist Bohms Adoptivsohn Dschingis Bowakow. Hinter der Kamera steht Michael Ballhaus, den Bohm von seiner Zeit als Fassbinder-Darsteller her kannte, und Ballhaus' Frau Helga machte das Scriptgirl. Vielleicht ist dieses Plädoyer fürs Zusammenleben gerade darum so berührend, weil es in eben jenem Geiste gemacht wurde, von dem es handelt. Nun ist der Film endlich auf DVD zu haben. Schade indes, dass Bildschärfe und Farben zu wünschen übrig lassen. Nicht zuletzt die meisterlichen Bildkompositionen von Michael Ballhaus wären einer aufwendigen Restaurierung wert gewesen. Dieser vergessene Schatz des deutschen Films hätte eine Special Edition verdient.

TSCHETAN, DER INDIANERJUNGE. *D 1972. Format: 1.66:1 (Letterbox). Sprache: D 1973 (Mono DD). Vertrieb: Arthaus*

Nordsee ist Mordsee

Mit seinem dritten Film gelingt Hark Bohm sein wohl bekanntestes Werk. Wiederum dreht der Regisseur im Kreis seiner Familie, mit seinem Bruder und dem Adoptivsohn Dschingis. Uwe Enkelmann, den zweiten Hauptdarsteller, wird Bohm ebenfalls adoptieren. In der Hamburger Vorstadt zwischen Betonbunkern sucht der vierzehnjährige Uwe Fluchten aus der Tristesse. Als Anführer einer Jugendbande, die Spielautomaten knackt, versucht er, der Welt heimzuzahlen, was ihm zu Hause von seinem trunksüchtigen Vater an Gewalt widerfährt. Doch bei einer Schlägerei mit dem asiatischen Jungen Dschingis unterliegt Uwe – die beiden Buben raufen sich zusammen und fahren gemeinsam auf Dschingis' Boot die Elbe hinunter, der Nordsee entgegen. Den mythischen Wilden Westen seines Debütfilms hat Bohm nun gegen die triste Gegenwart der BRD der siebziger Jahre eingetauscht. Doch der Bubentraum von Amerika lebt versteckt auch hier weiter: Unschwer wird man im Motiv der beiden Jungs, die auf ihrem Floss der Erwachsenenwelt entfliehen, eine Hommage an Mark Twains Doppelroman «Tom Sawyer und Huckleberry Finn» erkennen. Zusätzlichen Schwung kriegt dieses Abenteuer durch die Songs von Udo Lindenberg. Die Stimmung des Films ist bei aller Schonungslosigkeit, mit welcher der genaue Beobachter Bohm die miesen Bedingungen zeigt, unter denen die Kinder der Arbeiter-Nachkriegsgeneration aufzuwachsen haben, gar nicht pessimistisch. Der Politik freilich war der Film zu nah an der Realität. Sie mochte Kindern und Jugendlichen das Porträt ihrer Altersgenossen nicht zumuten und verpassten dem Film eine Altersfreigabe ab 16. Erst nach Protesten von Seiten der Presse wurde der Film ab 12 freigegeben.

NORDSEE IST MORDSEE. *D 1976. Format: 1,66:1 (anamorph). Sprache: D (Mono DD). Vertrieb: Arthaus*

In der Hölle ist der Teufel los

«Das ist ein Film über einen Film über ein Broadwaystück», kriegen wir gleich zu Beginn erklärt. Wer sich schon hier verwirrt am Kopf kratzt, wird aus dem Staunen nicht mehr herauskommen. Denn durch den Revuefilm reiten plötzlich Indianer, das Bild wackelt, weil der Kinooperateur von seiner wuchtigen Freundin Ohrfeigen kriegt, Figuren reden von der Leinwand herunter das Publikum an, die Schauspieler schieben Kulissen beiseite und finden dazwischen den Rosebud-Schlitten aus Orson Welles' CITIZEN KANE, der Regisseur beschwert sich über seinen eigenen Film und erschiesst am Ende den Drehbuchautor. Jede nur erdenkliche Form der Verfremdung kriegt man hier vorgeführt, selbstreflexiver kann ein Film wohl nicht sein – doch HELLZAPOPPIN' stammt weder von Godard noch ist es ein postmodernes Pastiche aus der Feder Charlie Kaufmans. Dieser irrwitzige Bruch mit allen Kinoregeln hatte bereits 1941 Premiere. Kein Wunder waren die Surrealisten begeistert und erkannten im völlig verrückten, vor keinem Nonsense haltmachenden Humor des Films ihren eigenen. Weitaus wilder noch als die ohnehin schon radikalen Komödien der Marx Brothers droht dieser in jeder Hinsicht überraschende Film, vergessen zu gehen. In den Staaten jedenfalls ist HELLZAPOPPIN' auf DVD nicht zu kriegen. Umso erfreulicher, dass er hierzulande erhältlich ist und erst noch preiswert. Wer den Film nicht kauft, ist selber schuld.

HELLZAPOPPIN' *USA 1941. Format: 4:3. Sprache: D, E (Mono DD). Vertrieb: Universum Film*

Big Valley

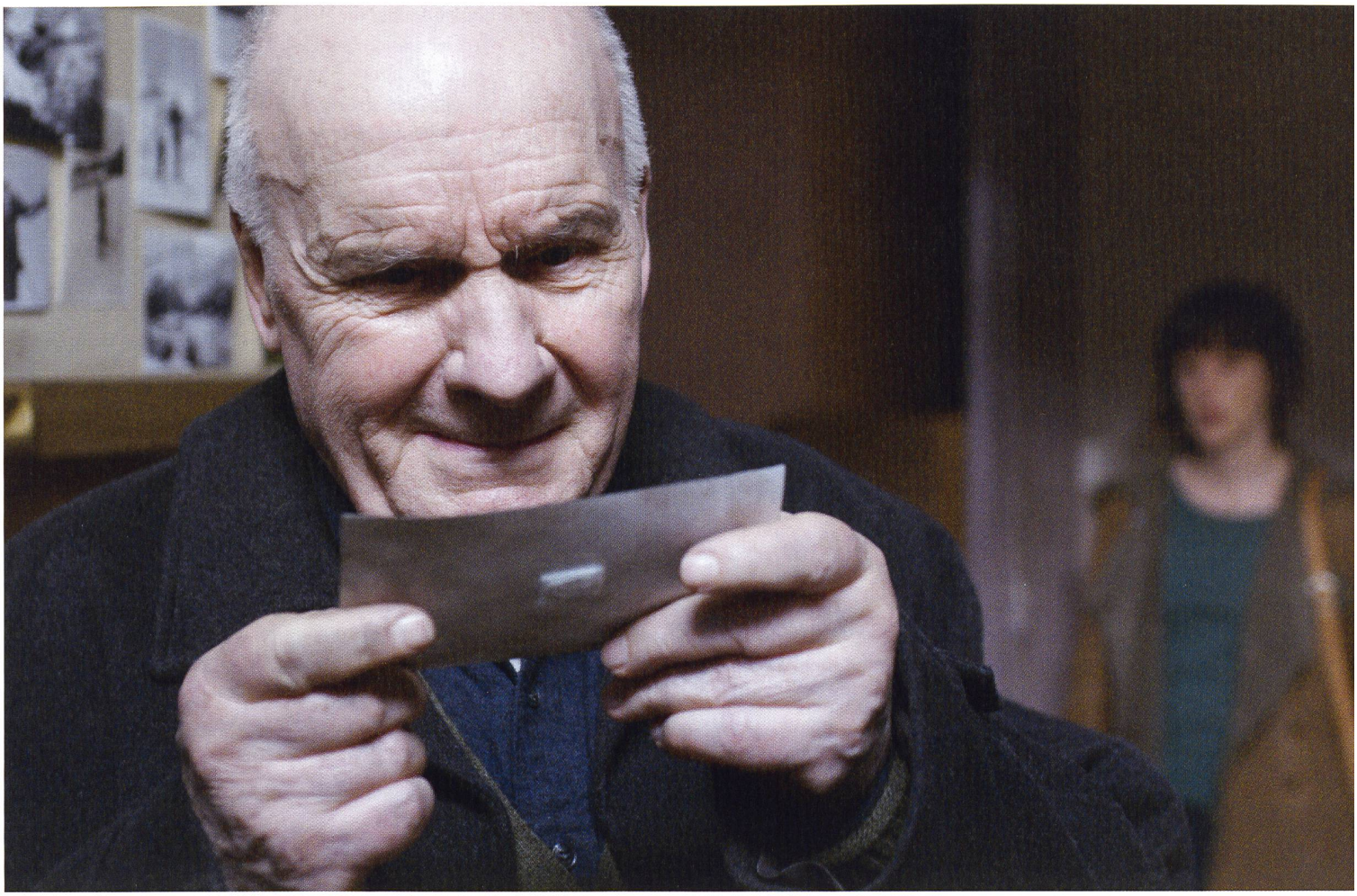
1965 ist die grosse Zeit der Kinowestern längst vorbei, am Fernsehen aber reiten die Westmänner noch immer mit Erfolg. Mit BIG VALLEY ist nun ein Prototyp des Genres auf DVD (wieder) zu entdecken. Was die Serie im Vergleich zur Konkurrenz, etwa BONANZA, auszeichnet, ist die Besetzung. Hauptdarstellerin ist keine Geringere als *Barbara Stanwyck*, die auch hier – wie in ihren Kinofilmen – alle Pferdestunts selber macht. Als verwitwete Grossgrundbesitzerin und resolutes Familienoberhaupt Victoria Barkley macht sie genau dort weiter, wo sie mit Filmen wie Anthony Manns THE FURIES und Samuel Fullers FORTY GUNS – auf den im Verlauf der Serie mehrfach angespielt wird – angekommen war. Dem Wilden Westen sterben die harten Väter weg, an deren Stelle übernimmt das Matriarchat die Führung. Diese ungewöhnliche Vorrangstellung der Mutter wird denn auch von ihren drei Söhnen nicht in Frage gestellt, sondern durch diese bestätigt: Jeder verkörpert auf seine Weise eine Spielart des neurotischen Mannes, vom verstädterten Jarrod über den ungehobelten Nick bis zum Bastard Heath, der wegen seiner illegitimen Herkunft nie recht akzeptiert wird. Auch wird es keinem der drei gelingen, die Dynastie fortzuführen: es gehört zu den makabren *running gags* der Serie, dass den Barkleys ihre potentiellen und tatsächlichen Ehepartner fortlaufend wegsterben. So verkündete denn der erfolgreiche TV-Western in Wahrheit nichts anderes als den Untergang des Genres. Gerade darin liegt sein Reiz.

BIG VALLEY. *1. & 2. Staffel. USA 1965–1969. Format 4:3. Sprache: D, E (Mono DD). Vertrieb: Kinowelt*

Johannes Binotto

Mort ou vif, oder: Der grosse Schlaf in der kleinen Kammer

LA PETITE CHAMBRE von Stéphanie Chuat und Véronique Reymond



Da kommt nur Vereinzeltes drin vor, was sich *um* Leben und Tod drehen könnte: oder auch *darum* oder *darauf* rennen oder sich reimen wie in einem beliebigen Krimi oder Reisser. Die heftigen, überzeichneten Gesten, den melodramatischen Aufruhr und den rührseligen Jammer erspart sich LA PETITE CHAMBRE fast ganz. Stattdessen handelt der Film von Leben und Tod, und zwar geschieht es aus dem einen heraus und im Schatten des andern; und damit sind auch Leiden und Geburt, Kindheit und Alter, Krise und Genesung, Abgang und Wiederkunft als Elemente angesprochen. Trotzdem wird nach keinem Tiefsinn gegründelt und auch nichts Weltumspannendes ausgelegt. Alles Philosophische bleibt vor der Tür.

Petit heisst es nachdrücklich, und das Wort «klein» im Titel verbindet sich fast von allein zum Beispiel mit der *petite musique* jenes Michel Soutter, der verhaltene Genfer Filme machte. Calvinistisch wurden sie auch schon genannt. Zudem war er ein Chansonnier, doch sang er nur selten zu einer kräftiger orchestrierten Begleitung als der selbstgeklampften Gitarre. Von einer «Kammer» ist sodann die Rede, was wiederum die *chambre verte* oder grüne Kammer anklingen lässt. Das Motiv stiftete François Truffaut 1978 einen denkwürdigen Stoff. Thema war der Totenkult eines professionellen Nachrufeschreibers. Zugleich gab LA CHAMBRE VERTE dem Autor eine Vorahnung vom unabwendbar nahenden Ende. Als sein eigener Darsteller spielte er sein baldiges Ableben auch schon selber.

Rose, auch Rosemonde

Stéphanie Chuat und Véronique Reymond sind Autorinnen der jüngsten Generation, doch steht ihnen die Überlieferung von der Region um den Lac Léman noch nahe genug: jene unkomplizierte und meist behutsame Art und Weise des Filmemachens, heisst das, die von 1960 an zwischen Genf und Lausanne Fuss gefasst hat, mit Schauplätzen, die bis in die Alpen und in den Jura reichen, und mit Exkursionen nach der halben Welt. Die erste grössere gemeinsame

Arbeit der beiden Filmemacherinnen war unlängst BUFFO BUTEN & HOWARD, ein Porträt des Psychologen, Buchautors und Mimen, der als klassischer amerikanischer *expat* oder Rückwanderer so häufig in Genf wie in Paris und New York auftritt. Um ein amüsanter Clown zu sein, studiert Howard Buten das Verhalten von Autisten und gibt umgekehrt auf der Bühne, in der Nachfolge Grocks, den Hanswurst namens Buffo, um den Autismus besser zu verstehen, auch den eigenen und den von uns allen.

Rose heisst die Heldin von LA PETITE CHAMBRE wohl nach der Rosemonde von LA SALAMANDRE; und wie aus CHARLES MORT OU VIF desselben Alain Tanner übernommen wirkt der Vater-Sohn-Konflikt, der zwischen den greisen Edmond und seinen verständnislosen Nachkommen gerät. Sodann blitzen etliche Klassiker von Claude Chabrol wieder auf, dank des minimalistischen Spiels seines inzwischen fünfundachtzig Jahre alt gewordenen Leib-Schauspielers. *Michel Bouquet* scheint die kargen Dialogzeilen, die er in der Rolle des Edmond zu sprechen hat, aus dem Stand herzusagen. Indessen war die unerschütterliche Ruhe schon immer seine vornehmste Stärke.

Aus vielen Bezügen von solcher Art spinnt sich ein Stück *régionalisme* zusammen, wie es die Franzosen nennen. Damit ist frankophones Kino abseits der Metropole gemeint, wenn auch mit ein paar scheuen Seitenblicken nach Paris hin und *la langue* innig verpflichtet. Verwurzelt ist es in einem Hinterland ganz eigenen Charakters, das gewiss helvetisch anmuten wird, doch kaum wirklich eidgenössisch. Da führt die Leinwand wieder einmal plastisch vor Augen, was für eine schmale, aber satt geschichtete Sonderschnitte sich die hellwachen Romands wahrhaftig aus dem kontinentalen Kuchen der Kulturen heraustranchiert haben. In dieser Beziehung sind sie den Deutschschweizern, die's mit dem analogen Prozess etwas leichter haben, kein bisschen unterlegen. In jedem Fall läuft am Genfersee alles lokale Filmemachen, selbst unbeabsichtigt, auf einen Akt der kollektiven Selbstbehauptung hinaus.

Keine Mutter geworden

Leben und Tod ist gleichbedeutend mit Kommen und Gehen, und im Zusammenzug, der zwei Seiten ein und derselben Sache daraus macht, gerinnt der Ausdruck zum brutalen: Totgeburt! Noch ehe der erste Seufzer ergeht, heisst das, ist der letzte auch schon getan. Abermals eine Spur drastischer und klinischer nennen es die Angelsachsen DOA: *dead on arrival*. Rose spielt den Hergang keinesfalls etwa in seiner Jetztzeit inszeniert durch, sondern erzählt die Schlüsselszene aus einer schon etwas gewachsenen, aber noch ein wenig zu kurzen Distanz nach, und zwar der Kamera fast dokumentarisch stracks ins Auge und nahezu gerade vor sich hin. Dabei kann es aussehen, als setzte bei ihr eine Selbst-Therapie ein: spontan, ohne dass die Heldin sie bewusst aufnähme. So war das damals, als ich ins Spital musste. Erst kommt die Regungslosigkeit in meinem Bauch, dann folgt die Stille. Plötzlich übereilt sich alles und stürzt binnen Tagen ab ins Kindergrab. Rasch geht zu Ende, was sich lange anbahnt.

Für den Kleinen hatte sie die *petite chambre* vorbereitet und will sie nun auf unbestimmte Zeit als Mahnmal beibehalten. Ganz in ihrem ursprünglichen Zustand soll die kleine Kammer an eine Kreatur erinnern, bei der sich die Reihenfolge von Ankunft und Weggang auf den Kopf gestellt hat, entgegen aller Konsequenz. Vergeblich beklagt ihr Mann die engen Verhältnisse in den ehelichen Räumen. Das unantastbare Zimmer möchte er wieder bewohnen wie einst, auch in der Hoffnung, ein solcher Schritt zurück ins alltägliche Mass werde seiner Frau aus ihrer traumatisierten Erstarrtheit heraushelfen.

Durch ein dummes Versehen stolpert Edmond ahnungslos in die Gedenkstätte hinein; ungeschickt reisst er dabei ein paar Dinge zu Boden. Da bewegt sich sichtlich ein Aussenseiter, der kaum noch lange zu leben hat oder wünscht, schon auf der Spur auch seines eigenen Erlöschens, ähnlich wie seinerzeit Truffaut es in LA CHAMBRE VERTE tat. Und erst jetzt, nach der Entheiligung, kann die Mutter, die keine hat werden dürfen, ihre Seelenarbeit gezielt aufnehmen. Um die Wunde vernarben zu lassen, wird es gelten, das Unabänderliche zu verkraften. Nichts anderes ist denkbar.

Entweder oder

Gleichsam mit Hilfe eines Exorzismus wollte Rose den grossen Schlaf aus der kleinen Kammer vertreiben. Da bricht er ein, und damit bricht er auch den Bann. Inzwischen läuft Edmonds verbleibende Zeit aus, noch ehe er den Bogen seines eigenen Daseins vollenden kann. Rasch geht zu Ende, was sich lange anbahnt. Mit andern Worten, es gibt nur *mort ou vif*, wie Alain Tanner schon wusste. Entweder ist einer tot, oder er ist lebendig; etwas Drittes ist nicht gegeben. Demnach kann keine einzige Kreatur jemals *mort-né* im strengen Sinn dieser genau betrachtet paradoxen Wortfügung sein. Denn das hiesse: schon tot und doch noch geboren; geboren und doch schon tot.

Pierre Lachat

Stab
Regie, Buch: Stéphanie Chuat, Véronique Reymond; Kamera: Pierre Milon; Licht: Greg Pedat; Schnitt: Thierry Faber, Marie-Hélène Dozo; Musik: Emre Sevindik

Darsteller (Rolle)
Michel Bouquet (Edmond), Florence Loiret-Caille (Rose), Eric Caravaca (Marc), Joël Delsaut (Jacques), Valérie Bodson (Bettina), Fabienne Barraud (Krankenschwester), Frédéric Landenberg (Kollege von Marc), Antonio Buil (Salsa-Tänzer)

Produktion, Verleih
Iris Productions, Vega Films; Ruth Waldburger, Nicolas Steil. Schweiz, Luxemburg 2010. Farbe; 87 Min. CH-Verleih: Vega Distribution, Zürich

Mit emotionaler Wucht

BIUTIFUL von Alejandro González Iñárritu

Alejandro González Iñárritu ist ein Meister der Verschränkung. Egal ob AMORES PERROS (2000), 21 GRAMS (2003) oder zuletzt BABEL (2006) – stets verwebt der mexikanische Regisseur unterschiedliche Erzählstränge und setzt dabei einzelne Elemente aus Struktur und Zeit zu einem einzigartigen Filmmosaik neu zusammen. Dabei fächert er mehrere Milieus auf, so wie in AMORES PERROS, mehrere durch ein Schicksal verbundene Gruppen, so wie in 21 GRAMS, sogar mehrere Kulturen und Kontinente, so wie in BABEL. Anlass der Erzählung kann ein Unfall sein, ein Gewehrschuss, in jedem Fall eine Erschütterung, deren Stosswellen sich in verschiedenen Richtungen ausbreiten. Der kontinuierliche Wechsel zwischen den Erzählvignetten unterstreicht die gegenseitige Abhängigkeit der Protagonisten. Nichts geschieht, ohne dass es nicht jemand anderen beträfe. Dieses vignettenhafte Erzählen ist sicher von den Filmen eines Robert Altman (NASHVILLE, SHORT CUTS) und eines Jim Jarmusch (MYSTERY TRAIN, NIGHT ON EARTH) beeinflusst. Das Aufsplittern der Geschichte verleiht Iñárritus Filmen, wie bei den Vorbildern, emotionale Wucht, aber auch kritische Authentizität. Der Regisseur wirft einen Blick auf soziale Missstände und Gegensätze. Er verbindet das Schicksal von Menschen, die sich nicht kennen und doch in einem Punkt, in einem Moment, tragisch berühren. Ohne eine sorgfältige Inszenierung, ohne einen makellosen Schnitt wäre das nicht möglich.

Durchs Labyrinth

BIUTIFUL ist nun sein linearster, zugänglichster Film. Das bedeutet: Der Regisseur konzentriert sich, im Gegensatz zu den Vorgängern, auf eine Hauptfigur und verfolgt chronologisch deren letzte Lebenswochen. Doch Alejandro González Iñárritu wäre nicht Iñárritu, wenn er nicht in Subplots verschiedene Webfäden auswürfe, die der Held aufgreifen und mühsam miteinander verknüpfen muss. Er schickt seinen Helden durch ein Labyrinth, das viele Wege, aber nur ein Ziel hat: Er muss das Leben mit dem Tod versöhnen. Da gibt es keine gesicherten Antworten.

Im Mittelpunkt von BIUTIFUL steht Uxbal. Alejandro González Iñárritu, der zusammen mit *Amando Bo* und *Nicolás Giacobone* auch das Drehbuch schrieb, charakterisiert ihn selbst als «liebenden Vater, aufgewühlten Liebhaber, verlorenen Sohn, Geschäftsmann im Untergrund, sensiblen Spirituellen, Produkt-Piraten, einen Mann mit schlechtem Gewissen, einen Überlebenden der Grossstadt». Ein Mann mit vielen Talenten also, die sich teilweise widersprechen und gegenseitig aufheben.

Uxbals Welt ist Santa Coloma, ein Vorort Barcelonas, in dem Senegalesen, Chinesen und Pakistani, Sinti und Roma, Rumänen und Indonesier friedlich und ohne Probleme auf engstem Raum zusammenleben. Eine Art Parallelwelt, wenn man so will, denn von Integration in die spanische Gesellschaft kann keine Rede sein. Und schon ist man bei BABEL, in dem es ebenfalls um Abschottung und Einwanderung, Rassismus und Vorurteile ging. Iñárritu zeigt uns ein unbekanntes Barcelona. Dies ist nicht mehr die heimliche Hauptstadt Europas mit bedeutender Kultur und aufregendem Nachtleben. Dies ist eine Stadt der Illegalen und Immigranten, der Verbrecher und Polizisten, des Elends und des Schmutzes. Keine Spur von Sommer und Touristen. Barcelona – eine düster-gefährliche Metropolis.

Alles zerrinnt

Uxbal beschäftigt, zusammen mit seinem älteren, unzuverlässigen Bruder Tito, illegal chinesische Einwanderer, die für wenig Geld in einem düsteren Keller Taschen und Sweatshirts nähen und gleich nebenan auf Pritschen schlafen. Er kopiert illegal Filme und verscherbelt sie. Er verdingt sich als Mittler zwischen schwarzen Dealern, die in der Innenstadt Barcelonas Drogen verkaufen. Durch Handauflegen stellt er sogar Verbindung mit Verstorbenen her – gegen Bares, versteht sich. Das ist die eine Seite.

Die andere zeigt ihn als verständnisvollen Vater, der sich mit liebevoller Strenge um seine beiden Kinder, Mateo und Ana, kümmert. Das muss er auch, denn seine Ex-Frau leidet an einer bipolaren Störung und ist dem Alltagsleben nicht mehr gewachsen. Uxbal ist trotz seiner illegalen Aktivitäten und falschen Entscheidungen ein guter Mann. Doch die Verhältnisse entziehen sich mehr und mehr seiner Kontrolle. Dann entdeckt er beim morgendlichen Gang zur Toilette Blut im Urin. Die Diagnose: Prostatakrebs, der schon auf die Leber übergegriffen hat. Uxbal hat nur noch zwei Monate zu leben. Erst jetzt beginnt der eigentliche Film – die Geschichte eines Mannes, dem die Zeit davonläuft. Verzweifelt versucht er, im komplizierten Labyrinth seines Lebens einen Ausweg zu finden, die Disparatheit seiner zahlreichen Geschäfte zu einem sinngebenden Ganzen zu fügen. Aber alles, was er mit den besten Absichten anfasst, zerrinnt ihm in den Händen.

Bewegende Darstellung

Es ist fast schon beängstigend mit anzusehen, wie *Javier Bardem* sich diese Rolle anverwandelt hat. Die Sorgen und Nöte drücken wie Blei auf seine Schultern, man sieht es seinem gebeugten, schleppenden Gang und dem schweisstropfenden Gesicht an. Bardem, der so abgrundtief böse sein konnte in NO COUNTRY FOR OLD MEN, so bestimmt verführerisch in VICKY CRISTINA BARCELONA und so feurig charmant in EAT PRAY LOVE, trägt das ganze Leid, den unausgesprochenen Schmerz, die beklemmende Trauer, die spürbare Todesangst seiner Filmfigur wie ein Kreuz mit sich herum.

Ein Blick in seine unsteten, niedergeschlagenen Augen offenbart sein ganzes Dilemma: Da liebt einer das Leben und hat es doch verloren – obwohl es noch soviel zu ordnen gibt.

Trotzdem hat Iñárritu zusammen mit Bardem eine Darstellung erarbeitet, die auch eine Geschichte der Hoffnung entfaltet. Uxbal akzeptiert seinen nahen Tod, er vergibt sich selbst und anderen und fühlt mit seinen Kindern, die bald Waisen sein werden – so wie er selbst ohne Vater aufwuchs. All das ist in Bardems bewegender, anrührender Darstellung enthalten. Es ist zweifellos die beste des vergangenen Kinojahres (BIUTIFUL wurde bereits bei den Filmfestspielen von Cannes 2010 uraufgeführt). Dafür wurde Javier Bardem zurecht für den Oscar nominiert.

Masslos

BIUTIFUL, benannt nach einem Schreibfehler eines der Kinder, beginnt ganz leise, mit einem Flüstern. Vater und Tochter sprechen über einen Ring, der seit Generationen weitergereicht werde. Doch wir sehen nur die Hände. Während der Vater dem Mädchen den Ring überstreift, wechselt das Bild zu einem grauen Wald. Die Bäume sind kahl, zwei Männer – einer von ihnen ist Uxbal – treffen sich in der Kälte, eine tote Eule liegt im Schnee. Wiederum etwas, was auf eine Legende zurückgeht. In wenigen Momenten entwerfen Iñárritu und sein ständiger Kameramann *Rodrigo Prieto* eine entrückte, unwirkliche Traumwelt, die dem Realismus der nun folgenden Geschichte zu widersprechen scheint und ihm so zusätzliche Kraft verleiht.

Nicht von ungefähr haben zwei Filmjournalistinnen aus unterschiedlichen Ländern, Betsy Sharkey aus Los Angeles und Katja Nicodemus aus Berlin, denselben Terminus zur Charakterisierung von BIUTIFUL gewählt: Der Regisseur habe einen «emotionalen Tsunami» geschaffen. In der Tat, Alejandro González Iñárritu überrollt den Zuschauer mit einer emotionalen Wucht und erzählerischen Themenvielfalt, die – wenn man überhaupt davon sprechen will – die einzige Schwäche des Films ist. Der Regisseur will möglichst viel sagen, über Krankheit und Tod, Hoffnung und Vergebung, Verbrechen und Ausbeutung. Ein wenig hat er das Mass verloren. Doch vielleicht ist es gerade diese Masslosigkeit, die aus seinem Film ein so beeindruckendes und magnetisierendes Meisterwerk gemacht hat.

Michael Ranze

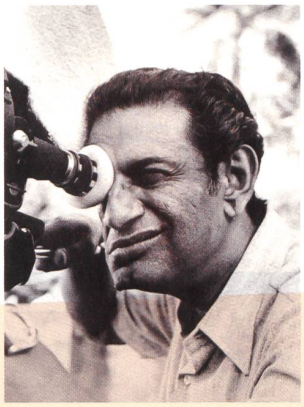
Stab
Regie: Alejandro González Iñárritu; Buch: Alejandro González Iñárritu, Armando Bo, Nicolás Giacobone; Kamera: Rodrigo Prieto; Schnitt: Stephen Mirrione; Ausstattung: Brigitte Broch; Kostüme: Bina Daigeler, Paco Delgado; Musik: Gustavo Santaolalla

Darsteller (Rolle)
Javier Bardem (Uxbal), Maricel Álvarez (Marambra, Uxbals Ex-Frau), Hanaa Bouchaib (Ana), Guillermo Estrella (Mateo), Eduard Fernández (Tito, Uxbals Bruder), Cheikh Ndiaye (Ekweme, Uxbals Arbeitspartner), Diaryatou Daff (Igé, Ekwemes Frau), Cheng Tai Shen (Hai), Luo Jin (Liwei), George Chibuikwem Chukwuma (Samuel), Lang Sofio Lin (Li), Yodian Yang (Chino Obeso), Tuo Lin (Barman), Xueheng Chen (Chino Bodega)

Produktion, Verleih
Menageatroz, Mod Producciones, in Co-Produktion mit Ikiru Films, in Zusammenarbeit mit Focus Features International unter Teilnahme von Television Española und Televisio de Catalunya; Produzenten: Alejandro González Iñárritu, Fernando Bovaira, Jon Kilik; Co-Produzenten: Sandra Hermida, Ann Ruark; assoziierte Produzenten: Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro. Spanien, Mexiko 2010. Farbe; Dauer: 138 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich

Unser bengalischer Nachbar

satyajit ray



Satyajit Ray (1921–1992) ist ohne Zweifel der in unseren Breiten bekannteste Regisseur des indischen Kinos. Doch verdankt er diesen Ruhm vorwiegend einigen wenigen Titeln wie PATHER PANCHALI und CHARULATA. Die eher punktuelle Kenntnis seiner Filme verleitet zu vorschnell generalisierenden Schlüssen auf sein Werk, das in Wirklichkeit weit breiter gefächert und bunter ist. Damit wiederholt sich allerdings für Ray nur im Kleinen, was für das indische Kino im grossen Ganzen gilt: diese merkwürdige Art von Scheinbekanntheit, bei der, von eher zufälligen Begegnungen ausgehend, oft vorschnell verallgemeinert wird.

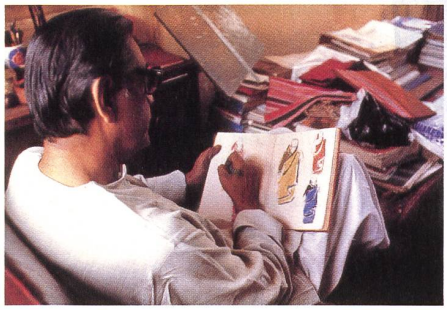
Dank frühen Festivalerfolgen in Cannes und Venedig, später in Berlin und schliesslich 1992 einem Ehren-Oscar für sein Lebenswerk wurde und wird Satyajit Ray gerne als Aushängeschild für das indische Filmschaffen benutzt. Einen weniger repräsentativen Repräsentanten kann man sich allerdings schwer denken. Schon seine obstinate Verankerung in Westbengalen – er drehte 28 seiner 29 Kinofilme in seiner Muttersprache Bengali – machte ihn in Indien geografisch ebenso wie nach marktorientierten Gesichtspunkten zur Randfigur. Und noch mehr war er es als Filmautor mit einem konsequent künstlerischen Selbstverständnis im stark kommerzialisierten indischen Kino. (Was nicht heissen soll, dass er nicht ein breites Publikum ansprechen wollte – und immer wieder erreichte.)

werdegang eines multitalents

Als Spross einer Familie mit kultureller Tradition – sowohl der Vater wie der Grossvater waren als Schriftsteller beziehungsweise Musiker bekannt, zudem war die Familie mit Rabindranath Tagore befreundet – wuchs Satyajit Ray nach dem frühen Tod seines Vaters bei einem Onkel in gutbürgerlicher Umgebung auf. Ein Kunststudium an Tagores Universität in Sandiniketan brach er vor dem Diplom ab, um eine erfolgreiche Karriere als Grafiker in der Kalkutta-Filiale einer britischen Werbeagentur zu beginnen. Daneben trat er als Buchgestalter und Illustrator hervor.

linke Seite: Karuna Banerjee und Chunibala Devi in PATHER PANCHALI *(1955)*
rechte Seite: Subir Banerjee in PATHER PANCHALI

Satyajit Rays private Interessen galten der klassischen westlichen Musik, der Lektüre vorwiegend englischsprachiger Literatur und mehr und mehr dem Film: anfänglich als eifriger Kinogänger, ab 1947 mit einigen Freunden zusammen auch als Gründer und Animator der Calcutta Film Society. Für das Informationsbulletin dieses Filmklubs schrieb er auch erste Texte über Film. Als Jean Renoir 1949 nach Kalkutta kam, um seinen Farbfilm THE RIVER vorzubereiten, lernte Ray ihn kennen und begleitete den Meister auf einer Reihe von Rekognoszierungsfahrten, doch die Berufsarbeit verunmöglichte es ihm, regelmässig bei Renoirs Dreharbeiten anwesend zu sein. Dennoch sollte die Begegnung mit dem grossen Franzosen, vor allem das Erleben von Renoirs intensiver Suche nach authentischen und zugleich aussagekräftigen Details, für Ray prägend wirken.



Durch einen Artikel über Renoirs Indienaufenthalt für die englische Filmzeitschrift «Sequence» kam Ray auch in Kontakt mit einem der damaligen Redakteure, dem späteren Free-Cinema-Pionier Lindsay Anderson. Als ihn wenig später seine Firma für ein halbes Jahr an den Hauptsitz nach London schickte, traf er Anderson wieder, und sie gingen oft zusammen ins Kino. In London sah Ray unter anderem die neorealistischen Filme aus Italien – über LADRI DI BICICLETTE schrieb er einen längeren Text für das Bulletin der Film Society; daneben besuchte er so oft wie möglich Konzerte, Ausstellungen und Theateraufführungen. Entgegen den Erwartungen seiner Bosse kam er nicht als hundertfünfzigprozentiger Werbemann aus London zurück, sondern mit dem langsam gereiften Projekt zu einem eigenen Spielfilm.

durchbruch mit dem erstling

Neben seiner Arbeit für die Werbeagentur begann Ray im Herbst 1952, PATHER PANCHALI zu realisieren, den Erstling, der ihm auf einen Schlag zu internationaler Aufmerksamkeit verhelfen sollte. Anfänglich finanzierte er die Dreharbeiten aus der eigenen Tasche; später, als er erste Muster vorzeigen konnte, erhielt er einen Beitrag der Regierung von Westbengalen, die glaubte, es mit einem Dokumentarfilm zu tun zu haben.

Sudesna Das und Pradip Mukherjee in JANA ARANYA / THE MIDDLE MAN *(1975)*

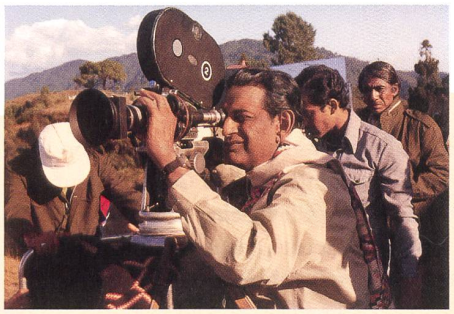
Den Irrtum begünstigt hat sicher, dass Ray sich neben dem bei Renoir Gelernten deutlich von den neorealistischen Vorbildern beeinflussen liess. Auf eine dritte Inspirationsquelle hat Ray selbst immer wieder dankbar hingewiesen: den sowjetischen Regisseur Mark Donskoi und seine Verfilmung von Maxim Gorkis autobiografischer Trilogie. Auch Ray konnte, was er wohl zu Beginn kaum zu hoffen wagte, nach dem Erfolg von PATHER PANCHALI (fertiggestellt 1955) das Werk mit zwei weiteren, in sich geschlossenen Spielfilmen zur Trilogie vervollständigen. Mit APARAJITO (THE UNVANQUISHED, 1956) und APUR SANSAR (THE WORLD OF APU, 1959) wird die Geschichte Apus von der Kindheit zum jungen Erwachsenen und vom Land in die Stadt weitergeführt. Wie die Gorki-Trilogie ist die Apu-Trilogie (nach Romanen von Bibhutibhusan Banerjee) die Geschichte von Kindheit und Jugend eines zu kritischem Bewusstsein und schriftstellerischer Berufung heranwachsenden jungen Mannes.

Die Auszeichnung von Satyajit Rays Erstling in Cannes war ein phantastischer Durchbruch. Zunächst für Ray selbst, der von da an praktisch ohne Unterbruch Filme drehen, wenn auch nicht unbedingt davon leben konnte (dafür verfolgte er parallel zur filmischen seine publizistische Tätigkeit). Ein mutmachender und wegweisender Durchbruch aber auch für andere künstlerisch ambitionierte bengalische Filmemacher derselben Generation wie Mrinal Sen (*1923) und Ritwik Ghatak (1925–1976).

allround-autor

Noch bevor der Schlachtruf der kommenden französischen Nouvelle Vague von der «politique des auteurs» sich verbreiten, durchsetzen und schliesslich zum Schlagwort verkommen konnte, verfolgte Satyajit Ray eine Schaffensweise, die ihm erlaubte, Filme ganz nach seinen Ideen zu gestalten. Ray schrieb nicht nur seine Drehbücher selbst, er zeichnete

Sanjeev Kumar und Saeed Jaffrey in SHATRANJ KE KHILARI / THE CHESS PLAYERS *(1977)*



viele seiner Einstellungen in einer Art Storyboard, er hatte, wenn er zu drehen begann, praktisch schon den fertigen Film in allen Details vor seinem «inneren Auge» präsent (THE INNER EYE heisst bezeichnenderweise ein kurzer Dokumentarfilm, den Ray 1972 über einen blinden Maler drehte).
Fotos von den Dreharbeiten zeigen immer wieder, wie Ray selbst an der Kamera steht, um seiner Vision entsprechend zu kadrieren, und Mitarbeiter erzählen, dass er kaum unnötiges Filmmaterial verbraucht habe, weil er schon beim Drehen präzise wusste, wie lange eine Einstellung werden sollte. Bühnenbild und -kostümskizzen in Rays Arbeitsdrehbüchern zeugen ebenfalls von seinen detaillierten Vorstellungen. Ähnlich finden sich in Rays Skizzen Musiknoten: Von 1961 an schrieb er die Musik zu allen seinen Filmen selbst. Die Darsteller erzählen, wie genau ihnen Ray (der selbst nie Schauspieler war) die Szenen vorgespielt und dass er, wo Songs eingeplant waren, diese bei den Dreharbeiten selbst gesungen habe.

Die Autoren-Konzeption des Filmemachers, der seine Sicht der Story und der Figuren, kurz: der Welt, realisiert, bedeutet im Falle Rays jedoch keineswegs, dass er nur eine Art von Filmen gedreht hätte, und schon gar nicht, dass es intellektuell-abgehobene Filme wären, unzugänglich für ein breiteres Publikum. Weitgehend konsequent war Ray jedoch in der Wahl von Stoffen, die sich mit einem überschaubaren Budget und in jener fast handwerklichen Produktionsweise umsetzen liessen, die den Produzenten nicht zu dominant werden liess und damit dem Autor die Chance bot zur möglichst unverfälschten Verwirklichung des von ihm Imaginierten.

vielfalt von themen und genres

Ganz in der Nachfolge der Neorealisten war Rays filmische Grundkonzeption eine weitgehend naturalistische, auf äussere Authentizität und innere Glaubwürdigkeit bedachte. Dies gilt am offensichtlichsten für die Darstellung des Dorflebens in PATHER PANCHALI, für die Grossstadtfilme wie MAHANAGAR (THE BIG CITY, 1963), PRATIDWANDI (THE ADVERSARY, 1970), SEEMABADDHA (COMPANY LIMITED, 1971) und JANA ARANYa (THE MIDDLEMAN, 1976) und sei-

Chhabi Biswas in JALSAGHAR / THE MUSIC ROOM *(1958)*

ne späte Adaptation von Henrik Ibsens Drama «Der Volksfeind» (GANASHATRU, 1989). Doch auch seine im historischen Kostüm daherkommenden «period pictures», etwa seine Rabindranath-Tagore-Adaptationen TEEN KAANYA (THREE DAUGHTERS, 1961), CHARULATA (1964) und GHARE-BAIRE (THE HOME AND THE WORLD, 1984), huldigen weder dem Pittoresken noch einer selbstzweckhaften Künstlichkeit. Ebenso sind JALSAGHAR (THE MUSIC ROOM, 1958) oder SHATRANJ KE KHILARI (THE CHESS PLAYERS, 1977) in Inhalt und Form genau recherchiert, erschöpfen sich keineswegs in schwärmerischen Bildern alter Zeiten. Viel eher kritisieren sie bei einigen der dargestellten Figuren einen fatalen Hang, einseitig rückwärtsgewandt im Hergebrachten zu verharren.

Seine inhaltliche und gestalterische Autorenposition vermochte Ray in Filme unterschiedlichster Genres einzubringen. Selbst Stoffe, die vordergründig eher einem unverbindlichen Unterhaltungskino zu entsprechen scheinen, wie in den Detektivfilmen SONAR KELLA (THE GOLDEN FORTERESS, 1974) und JOI BABA FELUNATH (THE ELEPHANT GOD, 1979), werden unter seiner Hand zu persönlichen Werken. Ray, der ab 1961 die einst von seinem Grossvater und Vater gegründete Monatszeitschrift für Kinder «Sandesh» wiederbelebt und als Autor, Zeichner, Redaktor und Verleger regelmässig herausgebracht hat, drehte mit GOOPY GYNE BAGHA BYNE (THE ADVENTURES OF GOOPY AND BAGHA, 1968) und HEERAK RAJAR DESHE (THE KINGDOM OF DIAMONDS, 1980) sogar zwei Kinderfilme.

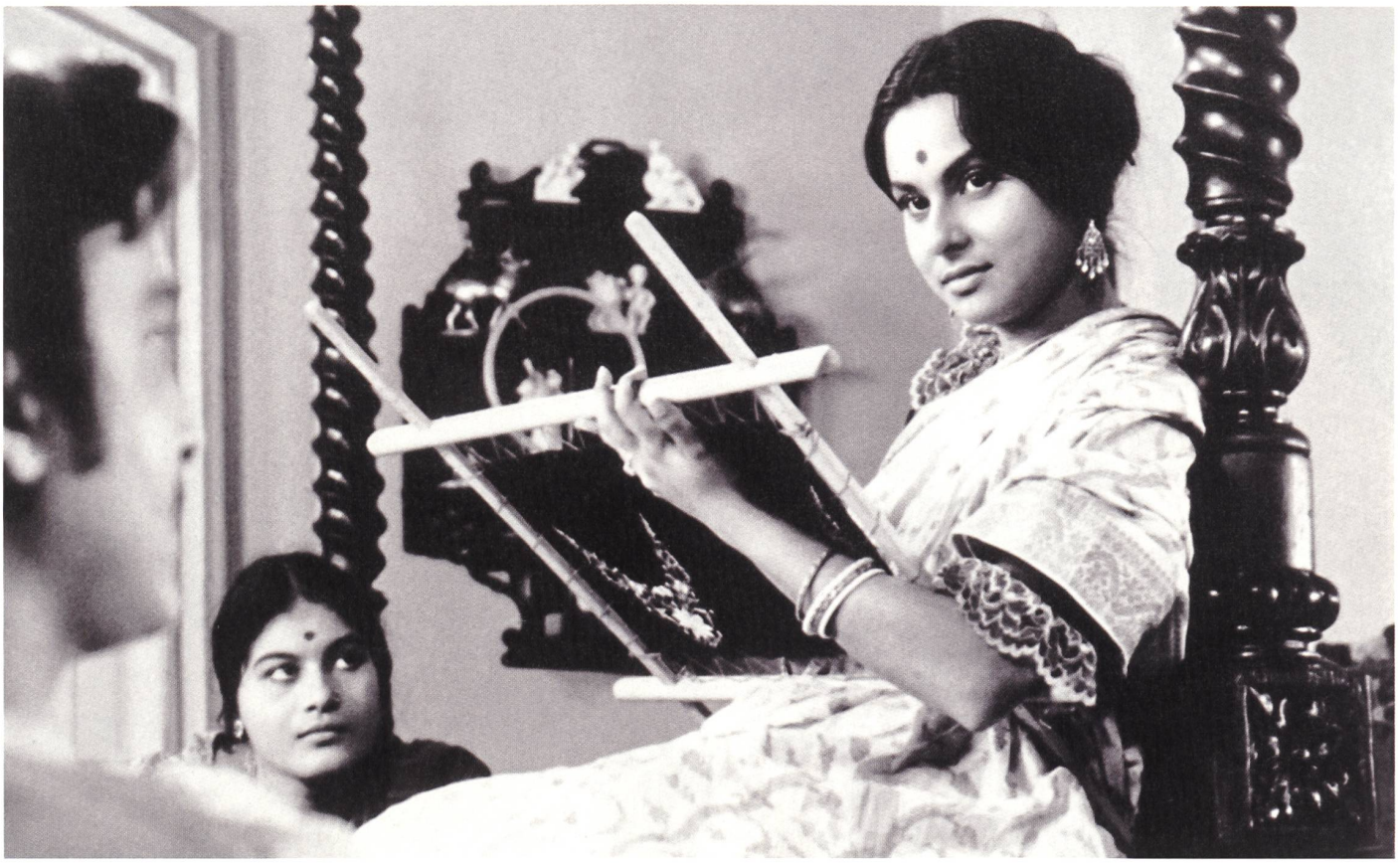
Selbst als Ray mit dem seinerzeitigen Bengali-Topstar Uttam Kumar ein Starvehikel zu realisieren schien, entsprang dies seiner naturalistischen Auffassung: Für die glaubhafte Verkörperung eines Stars in NAYAK (THE HERO, 1966) brauchte es nach seiner Meinung eben einen Star. Keinen Platz fanden in der naturalistischen Filmkonzeption Rays die traditionellen, bühnenhaften Tanz- und Gesangseinlagen des

Premangsu Bose und Uttam Kumar in NAYAK / THE HERO *(1966)*

kommerziellen indischen Kinos. Wenn bei Ray gesungen wird (oft sind es Lieder von Rabindranath Tagore), ist es ein Singen der handelnden Figur. Die Schauspielerin Waheeda Rehman, damals ein junger Star des Hindi-Kinos, hatte in Rays ABHIDJAN (THE EXPEDITION, 1962) eine solche Gesangsszene: Zu ihrer grössten Überraschung akzeptierte Ray keinen Playbackgesang einer professionellen Sängerin, sondern nötigte Rehman, selbst zu singen – so laienhaft, wie es der Filmfigur entsprach.

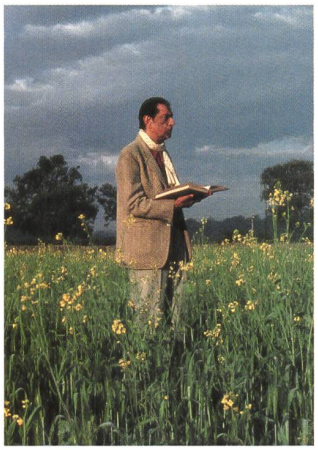
realitaetsbezug und kuenstlerische verdichtung

In all den unterschiedlichen Genres lassen sich einige Grundzüge Rays erkennen: Er bleibt traditionellen moralischen Werten verbunden, ohne in Nostalgie zu verfallen, versucht vielmehr, sie für die Bewältigung einer ungeschönt kritisch dargestellten, aber nie dämonisierten Neuzeit heranzuziehen. Ray zeigt Arbeitslosigkeit und Elend, er entlarvt bei den Erfolgreicheren den zynischen Karrierismus und die Korruption, sein Blick auf den «menschlichen Dschungel» (dies die wörtliche Übersetzung des Filmtitels JANA ARANYA) ist durchdringend. Und doch zeichnet er sich auch durch eine grosse Offenheit aus, die eingeht auf die innere Wahrheit seiner Figuren wie auf die Schauplätze, die er oft aufs einprägsamste lebendig werden lässt. Seine Personen sind im alltäglichen Umfeld, ihrem materiellen Dasein wie in ihrer subjektiven Stimmigkeit erfasst, deshalb bewahren die meisten selbst in der kritisch-entlarvenden Darstellung noch einen Rest menschlicher Würde. Dies gilt ganz besonders für seine Frauenfiguren, die sich als stärker erweisen als ihre in Konventionen gefangenen Männer. Realitätstreue bedeutet bei Satyajit Ray in keiner Weise den Verzicht auf künstlerische Gestaltung. Wie er diese Wirklichkeit zeigt, die unaufdringlich bedeutungsvolle Auswahl des Ausschnitts, die kenntnisreich-liebevolle Optik, die filmische Verdichtung, das macht den Rang von Rays filmischem Werk aus. Konventionell daran – im Sinne der Naturalisten wie des Hollwood-Kinos – ist, dass sich das Gestalterische nicht in den Vordergrund drängt. Für westliche Augen und ins-



Soumittra Chatterjee, Gitali Roy und Madhabi Mukherjee in CHARULATA / THE LONELY WIFE *(1964)*

besondere heutige Sehgewohnheiten fremd – nach kurzer Eingewöhnung aber auch sehr wohltuend – wirkt allenfalls der gemächlichere Rhythmus. Rays Kunstfertigkeit überrumpelt uns nicht, stellt sich auch nie eitel selbst als solche aus, sie tritt diskret in den Dienst des Darzustellenden und macht dieses so erst zum Erlebnis. Dennoch ist bei einigen Ray-Filmen, die die unerfreulicheren Seiten der bengalischen Realität zeigen, kritisiert worden, dass die Schönheit der filmischen Gestaltung im Widerspruch stehe zur inhaltlichen Brisanz und diese deshalb unterlaufe; so hat ASHANI SANKET (DISTANT THUNDER, 1973), eine Geschichte über die grosse Hungersnot von 1943 in Bengalen, Rays Kollegen Mrinal Sen sogar zu einem Gegenfilm (AKALER SANDHANE / IN SEARCH OF FAMINE, 1980) provoziert.



das universelle im bengalischen

Bei allem (von Dritten gene aufgebauschten) kritischen Dialog zwischen den beiden Filmemachern sind Ray und Sen sich in vielem nahe. So bezeichnet sich Mrinal Sen selbst gerne als «incorrigible Indian»; im Fall von Ray ist man eher versucht, von einem «incorrigible Bengali» zu sprechen. Er, dessen Geist immer offen und für Anregungen empfänglich blieb, blieb fest verankert im Alltag und in der Kultur von West-Bengalen. Diese Kultur aber ist, um auch dies mit Sens Worten zu sagen (die nicht wertend gemeint sind), eine «bastard culture»: Sie hat einheimische Traditionen ebenso verarbeitet wie fremde Einflüsse. Ray vermag mit seinen Filmen, uns das städtische und ländliche, das moderne wie das traditionelle Leben in seiner bengalischen Heimat näherzubringen, indem er uns deren – uns fremde – konkrete Erscheinungsformen genauso zu zeigen versteht wie ihre – uns vertrauten – menschlichen Beweggründe. Diese Fähigkeit macht ihn zu einem Filmkünstler mit internationaler Resonanz und Bedeutung. Am schönsten formuliert hat das wohl ein Kollege, der Ray in seiner menschlichen Haltung verwandt und im Range ebenbürtig war, der Japaner Akira Kurosawa: Rays Filme nicht gesehen zu haben, das sei, wie auf der Erde zu leben, ohne die Sonne und den Mond zu sehen.

Martin Girod

Die Legende vom Korkenzieher

TRUE GRIT von Joel und Ethan Coen

«Ich bin John Wayne, und den wollen die Leute sehen», schwadronierte er oft. Auch damit hat er in den Rängen der ungewollten Lachnummern und begnadeten Narren seinen Platz gefunden. Vergleichbares ist Arnold Schwarzenegger untergekommen; als Gouverneur wurde er beschmunzelt, sowie er's ernst zu meinen versuchte, und an gewollt komischen Rollen rieb er sich endgültig wund. Gegen die Russen sprang Sylvester Stallone mit RAMBO III keinen andern als den Taliban bei. Nachträglich stand die Welt kopf. Wie reimt doch der Volksmund auf die allergrössten Kälber?

Solide Kerle waren sie samt und sonders, halbstark bis ins Alter: Ritter, Retter, Rächer; Rowdies, Rabauken und Rammböcke; Rampensäue der Leinwand, überzeichnete Comics-Figuren, schrille Grossschnauzen und aufschneiderische Muskelprotze; Ausputzer und Aufräumer, die Berge von Unrat hinterliessen. Von der Faust lebte ihresgleichen und vom Schiesseisen und fand nichts dabei, auch einmal zum Scherz jemanden umzulegen. So schnell wie der Griff zum Ballermann ging die Berufung auf Notwehr von der Hand. «Asking for it» nennen es die Angelsachsen. Der hat's ja gewollt, dass ich ihn abknalle; drum hab' ich's getan und tu's wieder.

In THE GREEN BERETS versuchte John Wayne spät noch, einen Aggressionskrieg mit Millionen von Toten als patriotische Ruhmestat zu verzieren. Und damit versagte auch er als Politiker, ähnlich wie später der Ex-Ösi Schwarzenegger; denn bis zur Premiere von 1968 war die Sache der Amerikaner in Fernost schon unterm Boden. Ein mustergültiger *spin* oder Dreh versuchte, den Rückschlag in einen Triumph umzudeuten. Niemals *hätte*, sondern wie immer schon *hatte* Amerika gesiegt. Willig schluckten die üblichen Chauvinisten und Beipflichter den Schwindel: wohl wissend, was für eine Kröte es war. Niedergerungen waren indes nur die historischen Realitäten.

Mein ist das Geschäft mit der Rache

Zum *Duke* oder Herzog wurde er spöttisch geadelt, und doch waren John Wayne zwei Sternstunden vergönnt. In einem der besten Western überhaupt spielte er, unter der Regie von John Ford, einen respektabel tragischen Helden; wie irrtümlich gereift zeigte ihn THE SEARCHERS 1956 und belagert von befremdlichen aufgeklärten Zweifeln. Nur wenige Stufen darunter rangiert TRUE GRIT von Henry Hathaway; es ist der eine Film, der den geborenen Marion Michael Morrison 1969 als quasi bewusste Parodie seiner selbst hinstellt.

Rooster Cogburn heisst wörtlich Gockel Zahn-, genauer Radzahnbrand; doch klingt der Name des Helden wie *Rooster Cockburn* und wird gemeinhin als Gockel Schwanzbrand vernommen. Schon zu Beginn ist der Ritter von der traurigen Gestalt in den eigenen alkoholisierten Gewohnheiten versackt. «He loves to pull a cork», heisst es einmal, ideal übersetzt:

er ist ein Korkenzieher. Selten hat sich verlorene Würde so flink in ihr verzweifeltes Gegenteil verkehrt.

Prägt das Bibelwort «Mein ist die Rache» so viele Western, dann ist es in TRUE GRIT als einträgliches Geben und Nehmen illustriert: «Mein ist das Geschäft mit der Rache». Widerfährt jemandem blutige Ungemach, garantiert ein professioneller Knallscheiter, gegen Vertrag, Vorschuss und Spesen, prompte Heimzahlung in gleicher Münze, das heisst mittels abgefeuerter Kugeln. Trägt Gockel Schwanzbrand über dem rechten Auge eine Binde, dann ist seine halbe Blindheit auch sinnbildlich zu deuten. Welches auch die Sache sei, er sieht nur die Seite, die ihm behagt.

Auf menschliches Mass

Die Justiz verzeichnet gut zwei Dutzend Leichen, die seinen Weg pflastern, und doch überlässt sie ihn der freien Wildbahn des Marktes. Es herrscht eine Komplizität, die sich der Film zu eigen macht. Unterstellt wird, seliger als einen einzigen Schurken laufen zu lassen sei es, alle mit ins Grab zu kippen, die dummerweise in die Schussbahn trampeln. Denn wer sich im Recht wähnt, fühlt sich zu allem eingeladen. Klassische Rachegeschichten spedierten den Missetäter ins Jenseits und den Rächer hinterher. Hamlet war ausserstande, den Widersinn der Todesstrafe zu begreifen. Wahrhaftig gerichtet wurde er, der Henker, und zwar gleich zugrunde. Auch in TRUE GRIT haben die Rächer und ihre Ausführenden zu gewärtigen, dass Rache sich rächt.

Vom ersten Entwurf an behaftete ein Mangel, der sich schlecht beheben liess, das Remake von TRUE GRIT. John Wayne ist einzigartig geblieben: und damit konnten sich Joel und Ethan Coen nur abfinden. Woher sollte *Jeff Bridges* für den Part des Rooster Cogburn just jene Qualität nehmen, die der Rolle erst ihr ganzes Gewicht verleiht? Gemeint ist der sagenhafte Werdegang eines Hollywood-Cowboys und damit die schauspielerische Vorbelastung, die den ursprünglichen Träger begleitete.

Ginge es mit rechten Dingen zu, gehörte er aus dem Sattel geschossen. Statt dessen stürzt er damals wie heute unter dem Beifall des Publikums besoffen vom Pferd. Er ist John Wayne oder war es jedenfalls, und den wollen die Leute fallen sehen! Um so inniger werden sie ihn verehren, wenn er auf menschliches Mass gestutzt ist. Doch wäre es unfair, sei's Bridges, sei's den Coens nachzusagen, sie hätten das Unmögliche weniger gut versehen als bestmöglich oder sich ihre Mission in einem andern Geist aufgeladen als mit *true grit* oder «Wahrem Mumm».

Auf Umwegen in die Historie

Der Hauptdarsteller hat begriffen, dass die Gestalt des Gockels von ausreichender Lächerlichkeit ist und keine stärkere Ironisierung mehr erträgt. Ihrerseits wissen die Autoren und Regisseure beide, dass sich die Legende vom Korkenzieher schwerlich anders ausbreiten lässt, als es Henry Hathaway vorgemacht hat. Der Schluss freilich ist melancholischer gehalten und zeichnet rückwirkend den fatalistischen Grundzug der Fabel noch einmal nach. Vergeltung erscheint dann vollends als Ausdruck der Barbarei. Die Strafe komme auf die eine oder andere Art, verspricht das Plakat des Films. Genauer bedacht bedeutet der Satz auch: es trifft jeden, der da mit dabei war.

Die heutige Moral von der vorgestrigen Mär versetzt den Helden in jene Strafkolonie, die von den US-Pferdeopern der neueren Periode gern besucht wird. Ein Wildwest-Spektakel nimmt ihn als Pausenfüller mit auf Tingeltour. Jene Schauspieltruppen nahmen die frühen stummen Western vorweg. Gewiss, *der* Rooster Cogburn ist eine Erfindung, obwohl: seinesgleichen *muss* es gegeben haben. Und doch, am Ende seiner Epoche hat der Korkenzieher den Übergang zur Nachgeschichte gefunden. Und so ist er auf Umwegen in die Historie eingaloppiert: Hintern auf dem Sattel, Flasche in der Faust.

Pierre Lachat

Stab
Regie: Ethan Coen, Joel Coen; Buch: Ethan Coen, Joel Coen; von Charles Portis; Kamera: Roger Deakins; Schnitt: Ethan Coen, Joel Coen; Musik: Carter Burwell

Darsteller (Rolle)
Jeff Bridges (Rooster Cogburn), Hailee Steinfeld (Mattie Ross), Matt Damon (LaBoeuf), Josh Brolin (Tom Chaney), Barry Pepper (Lucky Ned Pepper), Domhnall Gleeson (Moon), Elizabeth Marvel (Mattie, vierzigjährig), Paul Rae (Emmett Quincy), Ed Corbin (Bear Man), Leon Russom (Sheriff), Dakin Matthews (Colonel Stonehill), Mary Anzalone (Reisende), Nicholas Sandler (reuiger Verurteilter), Joe Stevens (Rechtsanwalt Goudy), Bruce Green (Harold Parmalee)

Produktion, Verleih
Scott Rudin Productions, Mike Zoss Productions; Produzenten: Ethan Coen, Joel Coen, Scott Rudin. USA 2011. Farbe; Dauer: 109 Min. CH-Verleih: Universal Pictures International (Switzerland), Zürich

Zwischen Verharren und Aufbruch

THE TREE von Julie Bertucelli

Es ist ein schweres, sperriges Gut, das der Vater während des Vorspannes durch halb Australien transportiert. «Oversize» ist seine Ladung gekennzeichnet, als würde man das nicht sofort mit eigenen Augen erkennen. Auf der Ladefläche des Lastwagens ist ein Fertighaus festgezurrt, dessen Breite beinahe die ganze Cinemascope-Leinwand ausfüllt. Sicher rangiert der Vater seine Last durch kleine Ortschaften und die menschenleere Landschaft.

Die Französin Julie Bertucelli hat ihren zweiten Film in Australien gedreht und erinnert von den ersten Bildern an daran, dass der fünfte Kontinent ein Einwandererland wie die USA ist. Die Lebensräume und ihre Ausstattung, das hat sie schon mit ihrem ersten Spielfilm DEPUIS QU'OTAR EST PARTI bewiesen, besitzen eine enorme Bedeutung für die Regisseurin. Sie sind eine zentrale Quelle, aus der sich ihre erzählerische Sensibilität speist. In Australien unterwirft die Weite von Natur und Landschaft das menschliche Leben anderen Gesetzen. Sie erfordert eine gleichsam mobile Form von Sesshaftigkeit. Das Wohnen wird geschichts- und fundamentloser. Man muss keine Wurzeln schlagen, ein Provisorium genügt, von dem man sich leicht verabschieden kann. Das Fertighaus, das der Vater an sein Ziel bringt, wird den Boden, auf dem es steht, nur berühren, aber sich nicht darin versenken. Auch das Haus, in dem er mit seiner Familie wohnt, hat keinen Keller. Von Wurzeln wird noch zu reden sein. Verharren und Aufbruch sind zwei Pole, zwischen denen sich das Leben der Figuren in diesem bewegen wird. Auch er transportiert eine schwere, sperrige Fracht, mit der die Regisseurin ebenso umsichtig zu rangieren weiss wie der Vater in der Eröffnungsszene.

Bei der Heimkehr von seiner Fernfahrt erliegt dieser freilich einem Herzinfarkt und hinterlässt eine Witwe mit vier Kindern. Jeder von ihnen muss auf eigene Weise mit dem Verlust fertigwerden. Dawn desertiert anfangs aus ihrer Mutterrolle, zieht sich tagelang in ihr Schlafzimmer zurück. Den Kindern kann sie in dieser schweren Zeit zunächst keine Stütze sein, lässt sie allein mit der Herausforderung des Alltags. Sie liefert kein Vorbild dafür, wie man trauert, und keine Anleitung für die unfassliche Aufgabe, im Kindesalter und als Halbwüchsiger das eigene Leben rekonstruieren zu müssen. Die achtjährige Simone findet einen eigenwilligen Weg, mit ihrem Schmerz umzugehen, einen, der es ihr auch erlaubt, ihren Spieltrieb und ihre Wissbegierde auszuleben. Sie hält Zwiesprache mit dem grossen Feigenbaum, der neben ihrem Wohnhaus aufragt und dessen weit ausladenden Wurzeln es fest umfangen halten. Er wird zur Trutzburg ihrer Trauer. In ihm glaubt Simone die Seele des Vaters aufgehoben. Der Titel der Romanvorlage der Australierin Judy Pascoe besiegelt dieses Einverständnis: «Our Father who art in the Tree».

‹Die Trauer ist eine Art von Exil›

Gespräch mit Julie Bertucelli

Wie gross ist die Seele eines Menschen, fragt sie einmal. Der imposante Wuchs des Baums scheint das Mass dafür zu geben. Er strahlt Erhabenheit aus. Tagtäglich erklimmt sie dieses neue Zuhause des Verstorbenen und vertraut ihm im Versteck des Geästs ihre Gedanken und Gefühle an. Sie hat die Gewissheit, dort Antworten auf ihre Fragen zu erhalten. In Julie Bertucellis Filmen bedeutet der Tod nicht das Ende der Kommunikation, er hat nicht das letzte Wort. Bereits in DEPUIS QU'OTAR EST PARTI, wo die verstorbene Titelfigur in erfundenen Briefen gleichsam am Leben erhalten wird, setzen Verlust und Abwesenheit eine Phantasie frei, die die Grenzen überschreitet. Die Phantasie eröffnet auch in THE TREE die Möglichkeit einer therapeutischen Erfahrung, eines Heilungsprozesses. Auch Dawn gerät trotz anfänglichen Widerstands in den Bann des Baumes: Die überforderte Mutter nimmt die Lehre ihrer Tochter an, wie der Einsamkeit beizukommen ist.

Die Symbolik ist im Kino in Verruf geraten. Wir misstrauen ihrer Lesbarkeit, weil sie ihre Absichten allzu deutlich zu erkennen gibt; sein zentrales Sinnbild führt THE TREE ja bereits im Titel. Bertucelli hat keine Scheu, sich seiner metaphorischen Erzählkraft anzuvertrauen, die der Idee des Wachsens und Gedeihens eine solide Konsistenz verleiht. Stets bedenkt sie die Doppelwertigkeit der Metapher, der Baum schillert zwischen Animismus und Konkretion. Denn entkleidet man die Symbole ihrer übertragenen, uneigentlichen Bedeutung, bleibt ihre Anschaulichkeit. Bertucellis Film entfesselt einen sanften Furor der Konkretion, ist auf emphatische Weise einem Gestus der Präsentation verpflichtet. Es ist eine schöne, animistische Verknüpfung, wenn Simone in einer Szene Ameisen betrachtet, die über das Grab ihres Vaters krabbeln und sich dann nach einem Umschnitt diese Bewegung im Baum fortzusetzen scheint. Der Zuschauer weiss das Mädchen in Gesellschaft, im Geleit einer Präsenz, die verborgen ist und dennoch sichtbar werden kann.

Derlei Szenen sind ein Prüfstein für moderne Sehgewohnheiten. Aus den Western John Fords sind uns solche Beschwörungen von Transzendenz vertraut. Die Innigkeit, mit der John Wayne in SHE WORE A YELLOW RIBBON am Grab seiner Frau deren Rat sucht, besitzt eine Selbstverständlichkeit, die nicht unseren rationalen Widerspruch weckt. Im Gegenwartskino führt ein solcher Moment den Zuschauer unweigerlich an einen Scheideweg. Bertucelli lässt ihren Film zwischen dem Prinzip des Möglichen und des Märchenhaften pendeln. Der Baum scheint regelmässig in das Leben der Hinterbliebenen einzugreifen. Nachdem Dawn ein erstes, heimliches Rendezvous mit ihrem neuen Arbeitgeber hat, bricht ein Ast und stürzt in ihr Schlafzimmer. Bald bedrohen die Wurzeln das Weiterleben im Haus so massiv, dass er gefällt werden soll. Bertucellis Fabel kulminiert in einem Orkan, bei dem der Widerstreit zwischen Verharren und Aufbruch von den Kräften der Natur entschieden wird. Am Ende des Films steht wie an seinem Anfang eine Autofahrt. Sie markiert den zuversichtlichen Aufbruch in eine ungewisse Zukunft. Das Leben kann erst in einer geraden Linie weitergehen, nachdem sich ein Kreis geschlossen hat.

Gerhard Midding

R: Julie Bertucelli; B: Elisabeth J. Mars, Julie Bertucelli; nach «Our Father Who Art in The Tree» von Judy Pascoe; K: Nigel Bluck; S: François Gedigier; A: Steven Jones-Evans; Ko: Joanna Mae-Park; M: Grégoire Hetzel. D (R): Charlotte Gainsbourg (Dawn), Marton Csokas (George), Morgana Davies (Simone), Aden Young (Peter O'Neill), Gillian Jones (Vonnie), Penne Hackforth-Jones (Mrs Johnson), Christian Bayers (Tim), Tom Russell (Lou), Gabriel Gotting (Charlie), Zoe Boe (Megane). P: Les Films du Poisson, Taylor Media; Yaël Fogiel, Sue Taylor. Frankreich, Australien 2010. 92 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich

FILMBULLETIN Ein Titel im Vorspann lautet: «Beruht auf einem Drehbuch von Elisabeth J. Mars». Es ist eine Selbstverständlichkeit, dass ein Film auf einem Drehbuch basiert. Weshalb heben Sie es dennoch hervor?

JULIE BERTUCELLI Das war eine vertragliche Verpflichtung. Die Entstehungsgeschichte des Films war kompliziert und langwierig. Ursprünglich wollte ich ein anderes Buch verfilmen, «Il Barone rampante» («Der Baron auf den Bäumen») von Italo Calvino. Ich war also bereits auf der Suche nach einem Stoff, in dem Bäume eine wichtige Rolle spielen. Meine Produzentin gab mir dann Judy Pascoes Roman. Wir fanden allerdings bald heraus, dass bereits eine australische Produzentin eine Option darauf hatte. Ein Drehbuch hatte sie bereits in Auftrag gegeben, aber noch keinen Regisseur gefunden. Ich kontaktierte sie und sagte «Ich bin zwar weit weg, aber wir scheinen die gleiche Idee, den gleichen Wunsch zu haben.» Sie akzeptierte eine Co-Produktion mit Frankreich. Eine Bedingung war, dass ich abwarten sollte, bis das bestellte Drehbuch fertig war, bevor ich selbst mit einem Entwurf anfing. Dieses erste Drehbuch war insofern sehr nützlich, als ich sehen konnte, welche Fehler ich vermeiden musste. Im Verlauf des Schreibprozesses habe ich zwar einige Ideen daraus übernommen, aber eben auch sehr viele verworfen. Das erste Drehbuch war, wie der Roman, nur ein Sprungbrett für mich.

FILMBULLETIN Wie in Ihrem Spielfilmdebüt DEPUIS QU'OTAR EST PARTI geht es in THE TREE um unterschiedliche Arten zu trauern. Tod und Abwesenheit setzen jeweils eine grosse kreative Phantasie frei.

JULIE BERTUCELLI Der Ausgangspunkt beider Filme ist ein Todesfall. Die Verbindung, die Sie ansprechen, ist mir jedoch erst im Nachhinein bewusst geworden. Es stimmt, in beiden Filmen sind die Figuren, besonders die

Töchter, nicht nur Opfer des Schicksals, sondern gehen kreativ mit dem Verlust um. Ihre Imagination ist kein blosser Rückzugsort, sondern bietet eine Möglichkeit, sich zu orientieren, wie man das Leben weiterführen kann. Während der Vorbereitung des Films hat das Thema für mich immer stärker eine persönliche Dimension gewonnen. Als ich den Roman las, führte ich noch ein normales Leben. Mein Ehemann war zwar krank, aber das bestimmte noch nicht meinen Zugang zu dem Stoff. Nachdem ich ein Jahr am Drehbuch gearbeitet hatte, starb er. Ich war zunächst völlig unsicher, ob ich an dem Stoff weiterarbeiten könnte oder sollte. Es hat mir dann sehr geholfen, dass es eine fremde Vorlage war, die eine andere Geschichte als meine eigene erzählt und in einem fernen Land spielt. Es war aus vielerlei Gründen gut, in Australien zu drehen: Die Trauer ist eine Art von Exil. Im Roman ist die Mutter Australierin. Mir schien es interessanter, wenn eine der Hauptfiguren ihrer Wurzeln beraubt ist. Im ursprünglichen Drehbuch stammte noch George, der Klempner, aus Frankreich. Mir schien es logischer, dass die Mutter Ausländerin ist und dadurch bereits eine gewisse Einsamkeit verspürt. Der Film besass für mich jedoch nie die Last des Autobiographischen, auch wenn ich persönliche Erfahrungen einfliessen lassen konnte, etwa die Reaktionen meiner Kinder auf den Tod ihres Vaters.

FILMBULLETIN Der Titel Ihres Films hebt die Bedeutung des Baums hervor. Klang Ihnen der Titel der Romanvorlage, «Our Father who art in the Tree», zu biblisch oder gar zu prätentiös?

JULIE BERTUCELLI Wir überlegten lange, fanden aber keinen anderen, der uns besser gefiel. Der Filmtitel verdeutlicht, dass der Baum eine seiner oder vielleicht gar die Hauptfigur ist. Eine solche Setzung hat unweigerliche Konsequenzen. Ich wollte von Anfang an einen wirklichen Baum. Ich habe mich mit etlichen australischen Production Designern getroffen, die mir vorschlugen, mit einer Nachbildung und mit Spezialeffekten zu arbeiten. Seit LORD OF THE RINGS weiss man, wie hervorragend die Firmen für Spezialeffekte in Australien und Neuseeland sind. Das war aber selbstverständlich auch eine Kostenfrage; wir hatten nicht das Budget, über das Peter Jackson verfügen konnte. Gewiss, wenn man beispielsweise Äste entfernen kann, ermöglicht das ein Mehr an Kamerastandpunkten und Perspektiven. Ich bin dennoch meinem Instinkt gefolgt. Ich will nicht sagen, dass das die einzig richtige Entscheidung war – es gibt tausend Arten, einen Film zu machen –, aber sie schien mir dieser Geschichte angemessen. Es war ungeheuer mühsam und zeitraubend, den richtigen Baum zu finden. Meine Konzeption änderte sich während dieser Suche allerdings auch. Erst sollte er in einer Vorstadtsiedlung stehen, das Haus der Familie sollte von vielen Nachbarhäusern umgeben sein. Aber das erinnerte mich dann doch zu sehr an die sauberen, idyllischen Vorortsiedlungen in amerikanischen Filmen. Ich habe erst allmählich definieren können, wie der Baum auszusehen hatte. Es war klar, dass er drei Komponenten vereinigen musste: Er sollte gross sein, eine magische Aura besitzen und leicht zu erklettern sein. Fünf Schauplatzsucher haben zwei Jahre lang gesucht. Wir haben Tausende von Fotos studiert. Am Ende fand dann übrigens ein Franzose den idealen Hauptdarsteller. Er gehört zur Familie der Feigenbäume und ist über zweihundert Jahre alt.

FILMBULLETIN Sie verleihen dem Baum eine grosse Symbolkraft. Haben Sie das je als erzählerisches Risiko empfunden?

JULIE BERTUCELLI Nein, selbstverständlich ist er auch eine Metapher. Die Natur ist ein Spiegel unserer Gefühle und Vorstellungen. Sie ist aber ein variables Erzählelement, in das man viel hineinlesen kann, aber nicht muss. In jeder Kultur und jeder Religion spielen Bäume eine wichtige Rolle. Sie stehen meist für das Leben, für den Zyklus des Lebens. Deshalb wollte ich einen echten Baum, etwas Organisches, Natürliches, Greifbares. Der Baum interveniert an verschiedenen Stellen der Handlung. Aber diese Einmischungen lassen sich erklären. Während der Trockenperiode etwa kommen seine Wurzeln aus dem Erdreich hervor. Dennoch ist allem eine Ebene des Zweifels eingezogen: Vielleicht ist er ja wirklich eine Reinkarnation des Vaters. Folgt man dieser Interpretation, bekommt der Moment, in dem ein Ast abbricht und ins Schlafzimmer der Mutter fällt, ein ganz anderes Gewicht: Ist das ein Akt der Eifersucht, weil sie einen anderen Mann geküsst hat? Wenn am Ende der Orkan ausbricht und der Baum entwurzelt wird, könnte er der Familie damit mitteilen, dass er sie freigibt. Die Natur fällt eine Entscheidung. Ich denke jedoch, dass wir am Schluss wieder auf die Ebene der Realität zurückkehren. Die Kinder erforschen den entwurzelten Baum, entdecken Würmer im Erdreich. Sie gehen spielerisch mit dem Verlust um. Der Baum mag sie in der Trauerzeit begleitet haben, aber nun müssen sie nicht mehr daran festhalten. Das ist wie das Aufwachen aus einem Traum: Etwas ist überwunden, sie können ins Leben zurückkehren.

FILMBULLETIN Einen unstrittig märchenhaften Aspekt gewinnt der Baum allerdings, als er nach der Rückkehr der Familie aus den Weihnachtsferien mit Blüten übersät ist.

JULIE BERTUCELLI Das ist vielleicht das am wenigsten realistische Element. Aber ganz unmöglich ist eine solche Verwandlung innerhalb von zwei, drei Wochen wiederum auch nicht. In einem Film wie diesem muss Platz für Ambivalenz sein, auch wenn man die Realitätsebene ernst nimmt. Nicht von ungefähr wollte ich keinen Baum, der aus-

sieht, als stamme er aus einem Tim-Burton-Film. Kurioserweise geht Judy Pascoes Roman auf ein Drehbuch zurück, das sie an Disney verkaufen wollte. Sie verhandelten einige Jahre, bis dann doch nichts daraus wurde. Der Roman ist noch ganz der Perspektive der Tochter verhaftet und dementsprechend weit märchenhafter. In meiner Adaption wollte ich der Geschichte eine andere, weniger disneyhafte Richtung geben, indem ich den Blickwinkel erweitere. Die Mutter wird ebenso wichtig wie das Mädchen. Auch die anderen Figuren, der ältere Sohn etwa, haben mehr Gewicht. Wie Sie eben sagten: Jeder hat seine eigene Art zu trauern.

FILMBULLETIN Es unterscheidet Sie von vielen französischen Filmemachern, dass Ihnen das eigene Land nicht genügt. Woher rührt diese Neugierde auf andere Länder und Kulturen?

JULIE BERTUCELLI Jeder Film ist eine Reise, ein Abenteuer. Aber es stimmt: Ich gehe gern auf Distanz zur Filmwelt in Paris! Schon während meiner Arbeit als Regieassistentin und später als Dokumentarfilmerin war die Schauplatzsuche für mich eine der entscheidenden, faszinierendsten Phasen beim Filmemachen. Man ist in einer fremden Umgebung aufmerksamer, empfänglicher für bezeichnende, charakteristische Details. Was man bei Recherchen und Begegnungen entdeckt, bereichert einen Film ungemein. Bei der Arbeit an BRIGANDS, CHAPITRE VII mit Otar Iosseliani beispielsweise erzählte mir meine georgische Dolmetscherin etwas, das mich später zu DEPUIS QU'OTAR EST PARTI inspirierte: Sie berichtete von gefälschten, fiktiven Briefen von Verstorbenen, die die Hinterbliebenen trösten sollten. An einem fremden Ort wird jeder Film auch unweigerlich zu einem Neuanfang: Man muss sich mit einem neuen Team auseinandersetzen, sich in andere Gepflogenheiten und Abläufe einpassen. Im Gegenzug ist es für die Crew eine Herausforderung, mit einer ausländischen Regisseurin zu arbeiten, ihrer Sichtweise zu folgen.

FILMBULLETIN Wie unterschied sich in dieser Hinsicht die Arbeit in Australien von der in Georgien?

JULIE BERTUCELLI Dieser Film war schwieriger als mein erster. Seine Logistik war aufwendiger, es gab ein grosses Budget, viele Spezialeffekte und viele Szenen mit Kindern. Eine solche Co-Produktion ist nicht leicht zu organisieren, zumal es einen Zeitunterschied von zehn Stunden gibt, der Abstimmungen kompliziert. Gut, dass ich von diesen Problemen vorher nichts wusste! Zwar ist in Australien vieles leichter, weil es eine funktionierende Filmindustrie gibt. Als Regisseurin hat man jedoch einen schwereren Stand. Wenn ausländische Filmemacher dort drehen, kommen sie meist aus Hollywood. Die haben andere Standards und Hierarchien, als wir sie in Frankreich kennen. Die Teams sind an ein anderes Durchsetzungsvermögen gewohnt. Eine meiner grossen Schwächen ist, dass ich schwer «Nein» sagen kann. Tatsächlich kommen ja oft vom Team Ideen, die man nicht verwerfen sollte. Ich habe beim Drehen viele Zweifel, finde es ungesund, wenn man sich seiner Sache zu sicher ist. Allerdings ist man ständig gezwungen, Lösungen für Probleme zu finden. Als ehemalige Assistentin weiss ich, wie gefährlich es ist, wenn ein Regisseur nicht weiss, was er will. Ich brauche jedoch eine gewisse Zeit, bis ich meiner Intuition vertrauen kann. Krzysztof Kieslowski beispielsweise war ein grosser Zweifler. Als ich seine Assistentin bei TROIS COULEURS: BLEU war, seinem ersten Film in Paris, habe ich das hautnah miterlebt. Geschadet hat es seinen Filmen nicht. Bei der Suche nach dem richtigen Appartement für Juliette Binoche haben wir buchstäblich Hunderte von Wohnungen besichtigt. Das war ein Prozess, bei dem er Paris entdeckte und kennenlernte, viele Details aus dem Alltagsleben aufgriff.

FILMBULLETIN Bringen Sie bereits viele zentrale Ideen mit, wenn Sie in einem fremden Land drehen, oder setzen Sie sich vor allem den dortigen Gegebenheiten aus?

JULIE BERTUCELLI Es ist eine Mischung aus beidem. Der stärkste Eindruck, den Australien bei meinen ersten Besuchen hinterliess, war, wie enorm klein man sich gegenüber der Natur fühlt. Die Proportionen sind ganz anders. Man ist stärker den Elementen ausgesetzt. Deshalb schien mir Cinemascope auch das richtige Format für diesen Film. Bei der Schauplatzsuche habe ich das natürliche Licht sehr genau studiert. In Australien ist es tagsüber sehr hart und gleissend. Deshalb haben wir die Tagszenen vornehmlich morgens und spätnachmittags gedreht, um nicht vom Licht überwältigt zu werden. Wir haben also das vorhandene Licht angenommen. Aber für die Innenszenen – etwa die Lichtstreifen, die auf das Bett der trauernden Witwe fallen – habe ich viele visuelle Ideen bereits in Paris entwickelt.

FILMBULLETIN Gehen wir ein wenig auf Spurensuche. Sie erwähnten, dass Sie mit Kieslowski gearbeitet haben. Ich musste unwillkürlich an das Ende von LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE denken, wo Irène Jacob einen Baum berührt. War das eine Inspirationsquelle?

JULIE BERTUCELLI Allenfalls unbewusst. Mir gingen eine Menge Filme durch den Kopf, auch an Tarkowski habe ich oft gedacht. Es gibt zweifellos eine thematische Nähe zu TROIS COULEURS: BLEU – auch dort geht es um eine Frau, die ihren Ehemann verliert. Aber weiter führt der Vergleich nicht. Ich hatte das Glück, als Assistentin mit vielen grossen Regisseuren zu arbeiten, mit Iosseliani, Bertrand Tavernier, Emmanuel Finkiel. Sie haben mir viel über das filmische Erzählen beigebracht. Aber von derlei Einflüssen muss man sich irgendwann befreien. Nicht zuletzt, weil es einschüchternd und lähmend sein kann, wenn man daran denkt, was sie alles schon gemacht und vielleicht auch viel besser gemacht haben. Manche Regisseure zeigen ihrem Team Filme, um ihm zu zeigen, welche Art von Film sie machen wollen. Diese Arbeit mit Referenzen mag ich nicht. Ich muss meine eigenen Flügel wachsen lassen, meine eigene Musik in mir hören können. Man darf nie die eigenen Gründe aus den Augen verlieren, aus denen man einen Film macht. Deshalb muss man an einem bestimmten Punkt auch vergessen, was man von seinen Meistern gelernt hat.

FILMBULLETIN Im Abspann danken Sie Ihrem Vater Jean-Louis, dem Regisseur von PAULINA 1880 und DOCTEUR FRANÇOISE GAILLAND. Was haben Sie von ihm gelernt?

JULIE BERTUCELLI Ich mag seine Filme sehr, REMPARTS D'ARGILE finde ich beispielsweise einen erstaunlichen Erstlingsfilm. Er besucht mich manchmal auf dem Set oder im Schneideraum. Auch beim Drehbuchschreiben gibt er mir gern Ratschläge. Aber ich nehme sie nur an, solange sie mir helfen, das auszudrücken, was ich im Hinterkopf habe. Leider hat er in den letzten Jahren selbst ein wenig die Lust am Kino verloren. Also projiziert er nun sehr viel auf mich! Viele seiner Ideen sind gut. Aber ich glaube, dass Iosseliani viel eher eine väterliche Rolle für mich spielt. Er hat von allen Regisseuren, für die ich gearbeitet habe, vielleicht den grössten Einfluss hinterlassen. Sein Werk kenne ich wahrscheinlich am besten – ich habe einen Dokumentarfilm über ihn gedreht –, wenngleich sich unsere filmischen Visionen sehr voneinander unterscheiden. DEPUIS QU'OTAR EST PARTI hat ihm viel zu verdanken, allein schon, weil ich durch ihn Georgien und mein Team kennengelernt habe. Für THE TREE gab er mir nur einen Rat: «Fälle nie einen Baum!» Das haben wir natürlich nicht getan; der entwurzelte Baum am Ende ist ein Spezialeffekt. Später erzählte mir seine Frau, woher dieser Rat rührte: Für einen seiner ersten Filme musste er einen Baum fällen lassen und hat es seitdem immer bereut.

Das Gespräch mit Julie Bertucelli führte Gerhard Midding

EN FAMILIE
Pernille Fischer Christensen

«Es war, wie die Büchse der Pandora zu öffnen.» Als die dänische Filmemacherin Pernille Fischer Christensen nach drei Kurzfilmen und zwei Spielfilmen (EN SOAP, 2006; DANSEN, 2008) nach einem neuen Projekt Ausschau hielt, stiess sie auf alte, autobiografische Notizen. Sie hatte sie unmittelbar nach dem Krebstod ihres Vaters im Jahr 2001 verfasst und sie seitdem nie mehr angesehen. «Überraschend beim Wiederlesen war auch, dass die Texte weniger vom Tod meines Vaters handelten als von meiner Familie», sagt sie dazu in einem Gespräch. Das Filmskript, das aus den Notizen entstand, verfasste sie gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Schriftsteller und Drehbuchautor *Kim Fupz Aakeson*. Der fiktive Plot – muss man es überhaupt sagen? – weicht von Fischers Familiengeschichte mehrfach ab. Dennoch ist daraus ihr bislang persönlichster Film geworden. Ein Film mit vielen Familienthemen und einem Gravitationspunkt, um den sich alles dreht: das Sterben des Vaters.

Der Filmvater ist ein sanfter Patriarch alter Schule. Der Besitzer der dänischen Traditionsbäckerei Rheinwald, der Hoflieferantin, liebt seine Familie. Firma und Familie sind sein Reich – und so führt er die Familie wie eine Firma. Oder er versucht es wenigstens, bis hin zum Selbstbetrug. Lachhaft bis an die Schmerzgrenze zeigt sich dies an der Rede, die Rikard an seiner eigenen Hochzeit hält. Man feiert in kleinem Rahmen, in der Familienwohnung in Kopenhagen; anwesend sind seine deutlich jüngere Braut, mit der er zwei kleine Kinder hat, seine beiden erwachsenen Töchter aus erster Ehe sowie der Freund seiner Lieblingstochter Ditte. Der Vater hält also eine Rede – und spricht eigentlich nur über Bakterien, Traditionspflege und all das, was ein gutes Brot, diese Essenz von Geschmackssinn und handwerklicher Tugend, ausmacht. Das Gelächter, die Seitenblicke und das gelegentliche Augenverdrehen zeigen, wie peinlich die Zuhörer die subtil markierten Besitzansprüche in Vaters Rede finden. Zugleich spürt man eine aufrichtige Wärme und Liebe, die die Familienmitglieder füreinander empfinden; am besten beim ausgelassenen Tanzen im Wohnzimmer.

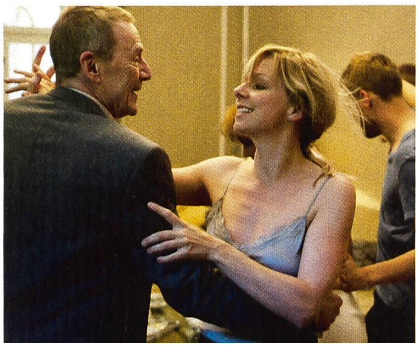
Mit EN FAMILIE reiht sich Pernille Fischer Christensen in die Tradition aufwühlender dänischer Familiendramen ein wie Tomas Vinterbergs FESTEN oder Susanne Biers BROTHERS und AFTER THE WEDDING. Biers traumhafte Sicherheit im Schreiben und Inszenieren unsentimental realistischer Melodramen erreicht Fischer Christensen allerdings (noch) nicht ganz. Wie bei ihrer Kollegin bilden – quicklebendig gefilmte – Traditionsanlässe wie Hochzeit oder Beerdigung dramatische Kulminationspunkte; anders als bei Bier werden dabei keine Familiengeheimnisse ans Tageslicht befördert, um der Melodramatik zusätzlichen Schub zu verschaffen. Die Dramaturgie von EN FAMILIE verläuft geradliniger: Kurz nachdem Ditte ein Angebot als Trendscout für eine New Yorker Galerie erhalten und deswegen sogar einen Schwangerschaftsabbruch auf sich genommen hat, um diesen Traumjob an der Seite ihres Geliebten antreten zu können, erfährt sie von der schweren Krebserkrankung ihres Vaters. Ditte entscheidet sich schweren Herzens fürs Bleiben, um ihren Vater unterstützen zu können, doch der Entschluss wird ihr durch die grosse Enttäuschung ihres Freundes sowie durch den Altersstarrsinn ihres Vaters schwergemacht, der seine Lieblingstochter mit Besitzansprüchen und Bevormundung konfrontiert.

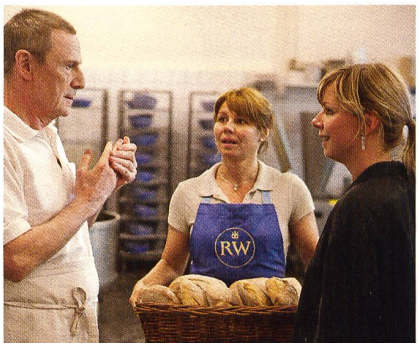
Dabei vergönnt uns Fischer Christensen kaum eine Verschnaufpause: Konsequent und erbarmungslos schreitet das Vater-Tochter-Drama voran; in der zweiten Filmhälfte, beim Niedergang des Patriarchen von einer markigen Persönlichkeit zum abgemagerten Greis, gibt es kaum mehr leichte Momente. Das macht aber nichts: Das Beste an Fischers Film sind gerade die konzentriert intimen Szenen wie am Totenbett, wo wenig gesprochen und vielsagend geschwiegen wird und keine Filmmusik vom Wesentlichen ablenkt. Dann, wenn durch eine sinnliche Intimität zwischen Kamera und Darstellern jene grosse Nähe entsteht und die Schauspieler so authentisch wirken, als sei alles spontan aus dem (besten) Moment heraus entstanden. Die Schwäche von EN FAMILIE liegt wenn schon darin, dass Fischer noch zu wenig auf genau diese Stärke vertraut; das Skript ist stellenweise etwas überladen mit Themen (wie der Abtreibung oder der Schwesternbeziehung), die diese Konzentration aufs Wesentliche gerade wieder relativieren.

Umwerfend in ihrer tragischen Komik ist gewiss jene Szene, in der der Vater in Unterwäsche per Taxi aus dem Spital flieht, um seine eigene Familie als polternder Tyrann heimzusuchen. *Jesper Christensen* spielt den jähzornigen Narren in Todesangst mit raumgreifender Wucht: ein gefallener, nackter König. Auch Ditte ist mit *Lene Maria Christensen* gut besetzt; neben Jesper Christensen vermag die Schauspielerin, die in Dänemark vor allem als Komödiantin bekannt (und mit der Regisseurin nicht verwandt) ist, jedenfalls gut zu bestehen. Fischer Christensen betont denn auch, wie sehr sie die Arbeit mit den Schauspielern genoss, und dass alle für sie wichtigen Vorbilder – von John Cassavetes bis zu den Protagonisten der Nouvelle Vague – Autoren sind, die «in ihre Schauspieler verliebt waren». Dazu passt der visuelle Stil ihres Films, den Fischer als «Poesie des Unperfekten» charakterisiert. Mit Dogma-Ästhetik hat das allerdings wenig zu tun: Die Bildgestaltung wirkt bei aller Lebendigkeit kontrolliert und ausgewogen. Auch das ist inzwischen State of the art in Dänemark: Mit Dogma haben die meisten Filmemacher direkt nichts mehr zu schaffen, auch wenn sie von den Inspirationen der Bewegung immer noch zehren.

Kathrin Halter

R: Pernille Fischer Christensen; B: P. Fischer Christensen, Kim Fupz Aakeson; K: Jakob Ihre; S: Janus Billeskov Jansen, Anne Osterud; M: Sebastian Øberg. D (R): Jesper Christensen (Vater), Lene Maria Christensen (Ditte), Johan Philip Asbaek (Peter), Anne Louise Hassing (Sanne). P: Zentropa Entertainments; Sisse Graum Jørgensen, Vinca Wiedemann. Dänemark 2010. 100 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich





NOSTALGIA DE LA LUZ
Patricio Guzmán

Es ist ein wahrhaft magischer Moment, wenn die Zahnräder des gigantischen Teleskops ineinandergreifen und sich die schweren Teile wie von Geisterhand bewegen – als gäbe es keine Menschen mehr auf der Erde, sondern nur noch Maschinen, die sich selber regulieren. Kleine Partikel wirbeln durch die Luft und lassen die Szenerie oszillieren zwischen Poesie und Science Fiction (man erinnert sich an die Sporen aus dem All, die in INVASION OF THE BODY SNATCHERS das Unheil über die Menschheit bringen).

Science und Fiction: der Anfang scheint einen Film über Astronomie zu verheissen, die Erzählerstimme spricht von der Faszination, die die Astronomie auf den Regisseur schon als Kind ausübte. Als Zuschauer, der beim Stichwort Chile zuerst an den blutigen Militärputsch gegen die gewählte linke Regierung von Salvador Allende im Jahr 1973 denkt, ist man irritiert. Man fragt sich, ob das eine mit dem anderen zusammenhänge, zumal der Regisseur dieses Films ja kein Unbekannter ist. Patricio Guzmán darf als der wichtigste Chronist von Demokratie und Diktatur in Chile gelten: vor allem mit seinem dreiteiligen Dokumentarfilmepos LA BATALLA DE CHILE (1975–1979), das im Stil des Direct Cinema gehalten war, aber auch dem dokumentarischen Porträt SALVADOR ALLENDE (2004). NOSTALGIA DE LA LUZ, der Ende letzten Jahres mit dem Europäischen Filmpreis als bester Dokumentarfilm ausgezeichnet wurde, schlägt einen anderen Tonfall an, ist ein poetischer Essayfilm, der gleichwohl die politische Vergangenheit des Landes nicht ausblendet, sie vielmehr in einen grösseren Zusammenhang stellt und dadurch einen neuen Blickwinkel ermöglicht. Es geht um das Erinnern, die Spurensuche in der Vergangenheit, wobei der Film den Eindruck vermittelt, dass es die Astronomen dabei paradoxerweise leichter haben als diejenigen, die die jüngste Vergangenheit der eigenen Geschichte ans Licht bringen wollen.

Astronomen und Archäologen: der Blick der einen richtet sich nach oben gen Himmel, der der anderen nach unten auf und unter den Boden – das Tor zur Vergangenheit suchen sie beide. Wir erfahren, dass Guzmán seine Leidenschaft für die Astronomie mit vielen anderen Chilenen teilt. Das ist kein Zufall, denn der Himmel über der Atakama-Wüste ist derartig klar, dass dort immer wieder neue, riesige Teleskope errichtet werden, um den Sternenhimmel zu erforschen.

Die Atakama-Wüste könnte auch die *location* für einen Science-Fiction-Film sein, der auf einem fernen Planeten spielt. Aber NOSTALGIA DE LA LUZ holt den Zuschauer immer wieder zurück in die Gegenwart und auf den Boden der neueren chilenischen Geschichte. Denn in der Atakama-Wüste finden sich für den, der danach sucht, zahlreiche Spuren der Militärdiktatur, die Überreste von hier eingerichteten Konzentrationslagern ebenso wie die Knochenreste von Menschen, die hier ermordet wurden. So steht das Meditative der Landschaftsaufnahmen neben der Anklage der Frauen, die hier unbeirrt immer noch nach den Knochen ihrer Angehörigen suchen, um von ihnen in Würde Abschied nehmen zu können. Einer der erschütterndsten Momente des Films ist jener, in dem eine von ihnen sich und die anderen Frauen als die «Leprakranken» von Chile bezeichnet. Sie sind lebendige Mahnmale dafür, dass die Vergangenheit nicht vergessen werden darf. Genau das streben Teile der chilenischen Gesellschaft heute an.

Nicht nur da darf sich der deutsche Zuschauer an die eigene Geschichte erinnert fühlen – es ist schon überraschend, wie viele Berührungspunkte es gibt, vom Teleskop, das der Regisseur als kleiner Junge geschenkt bekam und das von Zeiss aus Deutschland stammte, über Victor, einen der Protagonisten des Films, der als Kind von Emigranten in Deutschland (der DDR) geboren wurde. Dafür durfte Erich Honecker dann in Chile sterben. Und natürlich darf der Zuschauer ebenfalls an die Sekte «Colonia Dignidad» denken, deren unrühmliche Rolle in der Militärdiktatur erst später bekannt wurde. NOSTALGIA DE LA LUZ ist bei allen poetischen Momenten, die mit dem Blick ins All zusammenhängen, in erster Linie ein Film über die Kraft der Erinnerung. Dass Diktaturen diese Kraft nicht unterschätzen sollten, beweist hier eindringlich jener KZ-Häftling, der später aus seinem Gedächtnis die Räume im KZ rekonstruierte und sie zeichnerisch für die Nachwelt festhielt.

Im Vertrauen auf die Kraft der Erinnerung wurzelt der Optimismus des Filmemachers Patricio Guzmán, wie er im Gespräch ausdrückte: «Ich glaube, unter der jetzigen rechten Regierung wird die Erinnerungsarbeit wieder erstarken. Ich weiss natürlich nicht, ob der Staat weiterhin die kulturelle Arbeit unterstützen wird, aber den Leuten, die sich mit dem Erinnern befassen, wird ein Impuls vermittelt. Und es gibt viele junge Geschichtslehrer und Geschichtsforscher, die sich mit dem beschäftigen, was in den offiziellen Geschichtsbüchern nicht vorkommt. Denn die Schulbücher erklären weder umfassend die Militärdiktatur noch den Staatsstreich. Während der Astronom Millionen von Jahren zurückblicken kann, hat ein Schulkind überhaupt nicht die Möglichkeit, etwas über die letzten dreissig Jahre zu erfahren.»

Frank Arnold

Regie: Patricio Guzmán; Kamera: Katell Djian; Schnitt: Patricio Guzmán, Emmanuelle Joly; Musik: Miguel Miranda, José Miguel Tobar; Ton: Freddy González. Protagonisten: Victoria, Violeta (Frauen auf der Suche), Lautaro (Archäologe), Gaspar (junger Astronom), Miguel (Gedächtnisarchitekt), Luis (Hobbyastronom), Valentina (Tochter der Sterne). Produktion: Atacama Productions, Blinker Filmproduktion, Cronomedia, WDR (Westdeutscher Rundfunk Köln); Produzenten: Renate Sachse, Meike Martens, Cristóbal Vicente. Chile, Frankreich, Deutschland 2010. Format: 1:1.85; Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

WINTER'S BONE
Debra Granik

Wir befinden uns im Hinterland der Ozark Mountains im Süden des US-Staates Missouri. Eine düstere Einöde, in der die Zeit irgendwann, vielleicht im neunzehnten Jahrhundert, stehengeblieben zu sein scheint. Heruntergekommene Höfe, auf denen sich der Unrat stapelt, verhärmte Menschen, die Fremden mit Misstrauen und Hass begegnen. Trotz des Eindrucks der Trostlosigkeit, der durch den kalten, grauen Wintertag, an dem die Handlung beginnt, noch verstärkt wird, gibt es hier Anzeichen der Zivilisation: Die Menschen fahren Pickups und halten moderne Gewehre in den Händen, Fernseher und Kühlschränke verweisen darauf, dass auch in diesen Winkel der Welt Elektrizität verlegt wurde. Hier, in dieser hermetischen, fast schon klaustrophobischen Abgeschiedenheit, muss sich die siebzehnjährige Ree um ihren zwölfjährigen Bruder Sonny und die kleine Ashlee kümmern. Denn die Mutter ist psychisch krank und dämmert im Sessel sitzend vor sich hin, und der Vater Jessup, wegen Drogenvergehen verurteilt und gegen Kaution auf freiem Fuss, treibt sich irgendwo herum. Schlimmer noch: Er hat einen Gerichtstermin platzen lassen, und Sheriff Baskin informiert Ree darüber, dass Jessup das Haus der Familie samt Grundstück als Sicherheit für die Kaution verpfändet hat. Im Klartext: Sollte Jessup nicht innerhalb einer Woche wieder auftauchen, müsste die Familie das Haus räumen. «Ich werde ihn finden», sagt Ree mit finsterer Entschlossenheit.

Eine Entschlossenheit, der *Jennifer Lawrence* – zur Drehzeit neunzehn Jahre alt – überzeugend Ausdruck verleiht. Debra Granik und ihre Co-Autorin *Anne Rosellini* haben Lawrence knallharte und lebensweise Dialoge auf den Leib geschrieben, die in ihrer Lakonie gelegentlich die Grenze zum Humor streifen (basierend auf dem Roman von Daniel Woodrell). Lawrence ist das Zentrum des Films: wütend, aber ruhig, anklagend, aber nicht drohend, gezwungen, anderen zu vertrauen, und doch stolz genug, um nicht zu bitten oder zu weinen. «Bitte nie um etwas, das dir zusteht», rät sie ihrem Bruder, und zuweilen fragt man sich, woher diese Bitterkeit kommt. Ree ist eine starke, junge Frau, die sich nichts gefallen lässt und ihr Vorhaben nicht aus den Augen verliert. WINTER'S BONE ist konsequent aus jener weiblichen Perspektive erzählt, die schon Graniks Vorgängerfilm DOWN TO THE BONE (2004) prägte. «Ich sehe sie als Löwin, die ihren Stolz bewahren möchte», so die Regisseurin über ihre Hauptfigur. Lawrence überrascht trotz ihrer Jugend durch eine ebenso wilde wie abgeklärte Darstellung. Sie macht aus WINTER'S BONE ein unvergessliches, aufrüttelndes Kinoerlebnis. US-Kritiker hat sie darum an die junge Jodie Foster erinnert. Nicht von ungefähr ist sie inzwischen als handlungstragender Star des neuen, bereits abgedrehten Jodie-Foster-Films THE BEAVER angekündigt.

WINTER'S BONE ist die Geschichte einer Suche oder – ganz klassisch nach Homer – einer Odyssee. Ree wird unangenehme Wahrheiten erfahren, aufgehalten oder vom Weg abkommen, sie wird bedroht, gequält und geschlagen. Jedermann wusste, dass Jessup in einem provisorischen Labor Methamphetamine aufkochte. Eine moderne Form des Schwarzbrennens, doch ohne dessen verklärende Romantik. Denn Drogen herzustellen und zu verkaufen, ist ein gefährliches Metier, das Jessup über den Kopf gewachsen ist. Ree stösst bei ihrer Suche auf eine fast schon sizilianische Omertá. Niemand will mit ihr sprechen, zumal das gesprochene Wort – das verdeutlichen die knappen Dialoge – kein Vertrauen verdient hat. Ihr Onkel Teardrop ist selbst drogensüchtig. *John Hawkes* interpretiert ihn brillant als menschliches Wrack, bei dem noch verschüttete Zärtlichkeit durchscheint. Doch kann er sich nicht gegen die ungeschriebenen Gesetze der Ozarks wehren.

Die Verhärmtheit der Menschen in den Ozark Mountains, ihre Gefühlskälte und ihr Misstrauen, das gleichzeitig Ursache für ihre Isolation ist, erinnert an John Boormans DELIVERANCE (1971) und Walter Hills SOUTHERN COMFORT (1981). In beiden Filmen ging es vor allem um den Zusammenprall von grossstädtischer Überheblichkeit beziehungsweise Borniertheit des Militärs mit Bewohnern ländlicher Gegenden, die oftmals als "Hinterwäldler" diffamiert werden. Die Natur fungiert dabei, egal ob urwaldähnliches Flussgebiet oder unwegsame Sümpfe, als Metapher für Enge und Unübersichtlichkeit. Das ist in WINTER'S BONE nicht anders. *Michael McDonough* hat mit einer hochauflösenden «Red One»-Digitalkamera die Landschaft mit einem halbdokumentarischen Realismus eingefangen (gedreht wurde an Originalschauplätzen in den Ozarks). Hier scheint überall Gefahr zu lauern.

Passend zu Graniks Erzählperspektive wird eine Frau zu Rees Nemesis. Merab, Haushälterin und rechte Hand von Thump Milton, der in diesem Distrikt die Fäden in der Hand hält, zieht alle Register, von unhöflich und abweisend über drohend und gemein bis zu hinterlistig und brutal, um Thump vor dem neugierigen Mädchen abzuschotten. In der beklemmendsten Szene des Films richten Merab und ihre Schwestern Ree übel zu und verschonen ihr Leben nur knapp. Gewalt, Unbarmherzigkeit und Gewissenlosigkeit bedeuten in diesem Umfeld Schutz und Überleben. Ein Gesetz, das sich vor allem die Frauen zu eigen machen. Sie sind den Männern überlegen und übernehmen, einem Matriarchat gleich, deren Funktionen. Darum wird es am Ende des Films auch Merab sein, die für Rees Problem eine Lösung findet. Dem Mädchen steht eine letzte Prüfung bevor.

Michael Ranze

Regie: Debra Granik; Buch: Debra Granik, Anne Rosellini, nach dem gleichnamigen Roman von Daniel Woodrell; Kamera: Michael McDonough; Schnitt: Affonso Gonçalves; Ausstattung: Mark White; Kostüme: Rebecca Hofherr; Musik: Dickon Hinchliffe. Darsteller (Rolle): Jennifer Lawrence (Ree), John Hawkes (Teardrop), Kevin Breznahan (Little Arthur), Dale Dickey (Merab), Garret Dillahunt (Sheriff Baskin), Sheryl Lee (April), Lauren Sweetser (Gail), Tate Taylor (Satterfield). Produktion: Anonymous Content, Winter's Bone Production; Anne Rosellini, Alix Madigan Yorkin. USA 2010. Farbe; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich

LA DERNIÈRE FUGUE
Léa Pool

Die nach Kanada ausgewanderte Genferin Léa Pool hat ein untrügliches Gespür für die Empfindungen und Innenwelten Jugendlicher an der Schwelle zum Erwachsenwerden. Behutsam erzählt sie beispielsweise in EMPORTE-MOI oder MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR, wie vertraute Familienwelten temporär aus dem Lot geraten. Wenn sie sich jetzt in LA DERNIÈRE FUGUE mit dem an der Parkinsonschen Krankheit leidenden Anatole und dessen Ringen um einen menschenwürdigen Lebensabend auseinandersetzt, gelingt ihr dies erwartungsgemäss dort am besten, wo sie aus der Sicht von Anatoles adoleszentem Enkel Sam erzählt, der einen unverstellten Zugang zum Grossvater hat.

Während die letzten Verwandten zum bevorstehenden Weihnachtsessen eintreffen, schaut Sam mit den jüngeren Kindern vierzig Jahre alte Super8-Filme an, die einen lebensfrohen Anatole beim Klavierspielen zeigen. Als Gefangener seines eigenen Körpers kann Anatole mittlerweile kaum noch die Kindergartenaufgaben bewältigen, die ihm die Ergotherapeutin vorlegt, geschweige denn sich richtig artikulieren.

Ganz bei sich scheint er aber auch heute noch, wenn er im Nebenzimmer aufmerksam einer Bachfuge lauscht, die seinen Fingern rudimentäre Bewegungen entlockt. Doch bevor das Stück zu Ende ist, nimmt sein Sohn die Nadel von der Platte und holt ihn an den Tisch. Dort muss Anatole mitansehen, wie seine zahlreichen Kinder und Enkel sich über den Festschmaus hermachen, er aber weder Sauce noch Bordeaux bekommen soll. Derweil sprechen die Anwesenden in der dritten Person über ihn, als wäre er gar nicht da.

Im Verlauf des Essens zeigt sich, dass der von *Jacques Godin* kantig gespielte Anatole weit entfernt ist vom charmanten Typus des sterbenden Grossvaters, wie ihn Bruno Ganz zurzeit so erfolgreich verkörpert. Trotz umgekehrter Abhängigkeit schiesst er noch immer scharf gegen seine Kinder, was seine Tochter, die er wie alle seine Kinder nur mit der Berufsbezeichnung anspricht, zur Bemerkung veranlasst, neu sei nur die Krankheit, der Charakter habe sich nicht verändert.

Zwar diskutiert die ganze Verwandtschaft offen über die lebensverlängernden Ratschläge und Massnahmen der Ärzte, doch für die Wünsche des Vaters scheint sich niemand ernsthaft zu interessieren. Zu sehr haben sie früher unter ihm gelitten. Allmählich regt sich in André, dem kinderlosen ältesten Sohn, Widerstand gegen die Bevormundung des Vaters. Sein Versuch, diesem eine Freude zu machen, wird jedoch als verantwortungslos abgetan.

Dem von *Aliocha Schneider* einfühlsam verkörperten Sam gelingt es schliesslich mit einer vermeintlich taktlosen Bemerkung, seinen Onkel zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Grossvater zu bewegen. Auf einem nächtlichen Spaziergang der beiden stellt sich heraus, dass Sam, den wir bisher hauptsächlich als nachdenklichen Beobachter wahrgenommen haben, gewillt ist, seinen Worten Taten folgen zu lassen. Er hat es sich in den Kopf gesetzt, dem Grossvater zu helfen, das Leben noch einmal in vollen Zügen zu geniessen.

Dazu brauchen die beiden jedoch die Hilfe der Grossmutter, die sich lange im Hintergrund hält, dann aber die Dinge beim Namen nennt und sich gegen die Stigmatisierung als Opfer ihres Ehemannes wehrt. Zwar sei sie mittlerweile zur Mutter des eigenen Mannes geworden, doch sei er doch der Mensch, den sie auf der ganzen Welt am besten kenne. *Andrée Lachapelles* zurückhaltendes Spiel verleiht dieser starken, aber gleichzeitig verletzlichen Frau eine enorme Präsenz. Bezeichnenderweise ist es an ihr, die Angst vor dem Tod anzusprechen, mit der auch sie als gläubige Katholikin zu kämpfen hat.

Für André bedeutet die neue Aufgabe, dass er sich seinem Hass auf den Vater stellen muss. Im Gegensatz zum unvoreingenommenen Neffen ist sein Verhältnis zu Anatole durch ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis nachhaltig belastet. Gemeinsam ist den Männern jedoch die Liebe zum Klavierspiel. Es sind denn auch die Noten zu einer Bach-Toccata, die in André eine bedrückende Kindheitserinnerung auslösen, welche der im Bett liegende Anatole scheinbar unbedacht mit «das war lustig» kommentiert, worauf André sinniert, dass man sich an die gleichen Dinge auf sehr unterschiedliche Weise erinnern könne.

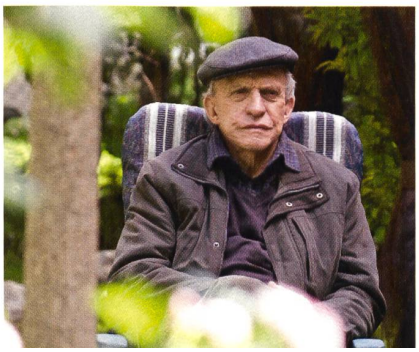
Diese versprochene Mehrdeutigkeit löst der Film dann allerdings nicht ein, wenn das eigentliche traumatische Erlebnis schliesslich in Rückblenden ans Licht kommt und Andrés Erinnerung dadurch jenen objektiven Status der zuvor eingeführten Super8-Aufnahmen erhält. So grausam dieses Ereignis auch gewesen sein mag, als vollständige psychologische Erklärung für eine anfänglich komplex gezeichnete Vater-Sohn-Beziehung wirkt es dann doch zu banal.

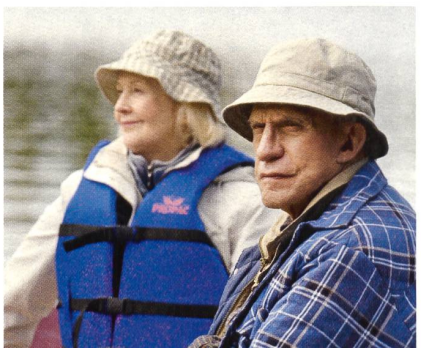
Vielleicht packt Pool als Drehbuchmitautorin auch ganz einfach zu viele Themen und Figuren in die rund neunzig Minuten Laufzeit, so dass ihr die emotional befriedigende Auflösung nur dank inhaltlicher Vereinfachung gelingt. Waren es in früheren Filmen hauptsächlich die feinen Zwischentöne, die uns einen atmosphärischen Blick in die Welt ihrer Protagonisten ermöglichten, spielt Léa Pool hier auf allen Registern der emotionalen Klaviatur, ohne freilich die notwendige Portion Humor zu vergessen.

So verzeiht man ihr auch die eine oder andere effektvolle Überzeichnung und den musikalischen Teppich, der verhindert, dass uns ob der sich auftuenden Abgründe jemals wirklich kalt würde. Obwohl man sich gewünscht hätte, dass am Schluss nicht alles so rund aufgeht, wirken die aufgeworfenen Fragen noch nach, wenn das Papiertaschentuch schon lange entsorgt ist.

Oswald Iten

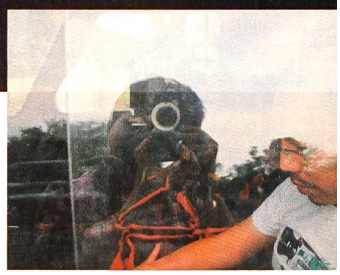
R: Léa Pool; B: Léa Pool, Gil Courtemanche nach seinem Roman «Une belle mort»; K: Pierre Mignot; S: Michel Arcand; M: Lingo, André Dziezuk, Marc Mergen. D (R): Yves Jacques (André), Jacques Godin (Anatole), Andrée Lachapelle (Mutter), Aliocha Schneider (Sam). P: Equinoxe, Iris. Kanada 2010. 91 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich





Geist in der Maschine

Apichatpong Weerasethakul und sein UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES



«Was ist mit meinen Augen los? Sie sind offen, aber ich sehe nichts. Oder sind sie geschlossen?» sagt Boonmee. *«Vielleicht brauchen deine Augen Zeit, sich ans Dunkel zu gewöhnen»*, antwortet Jen. Die Dunkelheit ist über die Leinwand hereingebrochen, bloss ein einzelner Lichtkegel tastet die Finsternis ab und wandert über die Wände der Tropfsteinhöhle. Die Kamera folgt dem Lichtstrahl, lotst die Figuren und uns immer weiter, vorbei an Stalagmiten und Tümpeln, in denen schneeweisse Fischlein schwimmen. Man sieht nur wenig, doch was man sieht, wirkt gerade deshalb so intensiv wie selten. Mit nuancierter Kamerarbeit wird die Nacht in all ihren Schattierungen eingefangen. Die Sequenz erinnert an die Grundsituation des Kinos – Lichtstrahlen im Dunkel und Schattenspiele – und evoziert zugleich Platons Höhlengleichnis. Die Nachtsequenz, in der das Sehen wie neu erscheint, stammt aus UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES von Apichatpong Weerasethakul.

Von Geistern und Menschen

Boonmee ist ein älterer Mann, dessen Nieren versagen und der bald sterben wird. Seine Schwägerin Jen besucht ihn in seinem Heimatdorf, wo er eine Farm und eine Imkerei betreibt; in den Tagen, die ihm bleiben, nimmt er Abschied von ihm nahestehenden Menschen und von seinen Erinnerungen. Seine längst verstorbene Frau erscheint, um ihn während seiner letzten Tage zu begleiten, ebenso sein Sohn, der als Affengeist aus dem Dschungel zurückkehrt. «Wie werde ich dich im Jenseits wiederfinden?» fragt Boonmee seine Frau. «Geister sind nicht an Orte gebunden, sondern an lebende Menschen», antwortet sie. Die Grenze zwischen Erinnerungen, Erlebtem und Phantasiertem zerfliesst immer mehr, genauso wie die Grenze zwischen Boonmee und den andern Figuren und diejenige zwischen dem Dorf und der es umgebenden Natur: Leben als Summe aller Existenzen, als Fluss, getragen von der Verbundenheit zwischen allen Lebewesen. Zum Sterben legt sich Boonmee in derselben Höhle nieder, in der er in einem früheren Leben geboren wurde – ob als Tier oder als Mensch, weiss er nicht mehr –, und ein Kreislauf schliesst sich. Ein Grüppchen Affengeister wacht darüber. Was bis dahin geschieht, ist beschaulich: Boonmee und Jen unterhalten sich, essen gemeinsam und besichtigen die Farm. Die Stunden verstreichen, Insekten surren umher, der Wind streicht durchs Blätterdach, die Hitze flirrt, bis die Dämmerung hereinbricht. Der Film kostet die Atmosphäre der ländlichen Ruhe ebenso aus wie die Nähe des Dschungels, in den er immer wieder eintaucht, um das Gewirr von Luftwurzeln, Lianen und Blättern einzufangen. So üppig ist die Vegetation, dass das Auge des Zuschauers sich im Dickicht erst zurechtfinden muss und nach einem Fokus sucht. Boonmee sucht nach Gründen für seine Krankheit: Hat es sein Karma beeinflusst, dass er im Militär Feinde getötet hat? Oder waren es die vielen Insekten, die er auf seiner Farm mit Pestiziden zur Strecke gebracht hat?

So oder so bleibt das Sterben ein Rätsel. Er müsse bald gehen, sagt Boonmee. Wohin und was ihn dort erwartet, weiss er bis zum Schluss nicht.

Grenzen und Ränder

UNCLE BOONMEE spielt im Nordosten Thailands, im Grenzgebiet zu Laos, in der Nähe des Grenzflusses Mekong. Diese Gegend ist auch die Heimat des Filmemachers; sie spielt auch in seinen andern Filmen eine wichtige Rolle. Wie der Schauplatz von UNCLE BOONMEE ist auch der Film selbst in Zwischenzonen angesiedelt: Er handelt von den Rändern menschlichen Lebens, aber auch vom äussersten Rand eines Staatsgebiets, fernab von der zentralistischen Hauptstadt mit ihren Institutionen, dem Staatsapparat und den Tagesaktualitäten. Die Figuren sprechen Thai mit einem starken nordöstlichen Einschlag, ihre Sprache steht teilweise dem Laotischen näher als dem klassischen Thai, das in Bangkok und in den zentralen Gegenden des Landes gesprochen wird. Der Originaltitel des Films lautet LOONG BOONMEE RALUEK CHAT. Das Wort *Chat* bedeutet einerseits Geburt, Leben, Existenz, aber auch Nation, Staat. Boonmee erinnert sich – gemäss der Doppelsinnigkeit des Thai-Wortes – über sein individuelles Dasein hinaus auch an die Zeitgeschichte einer Gegend, eines Kollektivs und seines Heimatlandes.

Endzeit, Übergänge

Dass Thailand sich schon seit einiger Zeit in einem grossen Umbruch befindet, ist nicht erst seit den Unruhen und Strassenschlachten vom April 2010 deutlich. Regierungskrisen, Militärputschs, die erhöhte Kampfbereitschaft von Regierungsgegnern und verschärfte Sicherheitsvorkehrungen von Seiten des Staats sind Symptome einer Gesellschaft und einer Staatsform im Umbruch. Thailand befindet sich im Spannungsfeld zwischen überlieferten Formen der Vormoderne und dem modernen Gedankengut der Demokratie und des Kapitalismus. Traditionen werden gewahrt und gleichzeitig neuinterpretiert, die Beziehungen zum Westen werden neu austariert und das nationale Bewusstsein einer Generalrevision unterzogen. Die Ära von König Rama IX., der seit 1946 regiert, geht derzeit ihrem Ende entgegen, gleichzeitig ist die politische Situation instabil: 2006 wurde der Premierminister Thaksin Shinawatra, der einen zwielichtigen, korrupten und zunehmend autoritären Führungsstil pflegte, in einem friedlichen Putsch entmachtet. Seit 2008 ist die politische Lage krisenhaft; mehrere Übergangsregierungen folgen einander, und das Land wird immer wieder von Unruhen erschüttert. Ein konservativer Nationalismus, staatliche Repressionen und aufeinanderprallende Ideologien machen sich breit. Eine Endzeitstimmung ist spürbar, und die Suche nach Neuorientierung und Identität ist besonders dringlich. Während das Mainstream-Kino einen Haken um diese Thematik schlägt, tritt sie im thailändischen Independent-Film deutlich zutage. Kritik am Königshaus, am Staat und der Regierung wird in Thailand strikte zensiert. Anstatt die momentane politische Befindlichkeit aber direkt zu thematisieren, skizzieren unabhängige Filmemacher sie symbolisch und parabelhaft: Sterne verglühen in Supernovas und widerspiegeln die Trauer über die Vergänglichkeit von historischen Zuständen (CHAO NOK KRAJOK / MUNDANE HISTORY von Anocha Suwichakornpongse, 2009); ein Mann namens Chat verschwindet unauffindbar im Dschungel (PHOM CHUE CHAT / LOST NATION von Zart Tancharoen, 2009); die Betrachtung von bröckelnden Tempelruinen löst Nostalgie aus für die Gegenwart, die bald zerfallen wird (OLD HEARTS von Anocha Suwichakornpongse, 2009). Dass UNCLE BOONMEE sich in diesen Diskurs einreiht, ist augenscheinlich: Der alte Mann erodiert gleichsam langsam, ist bereits Teil der zu Ende gehenden Vergangenheit, er ist im Übergang zwischen Natur und Zivilisation, zwischen Tier- und Menschenwelt, zwischen Leben und Tod begriffen.

Das «Primitive»-Projekt

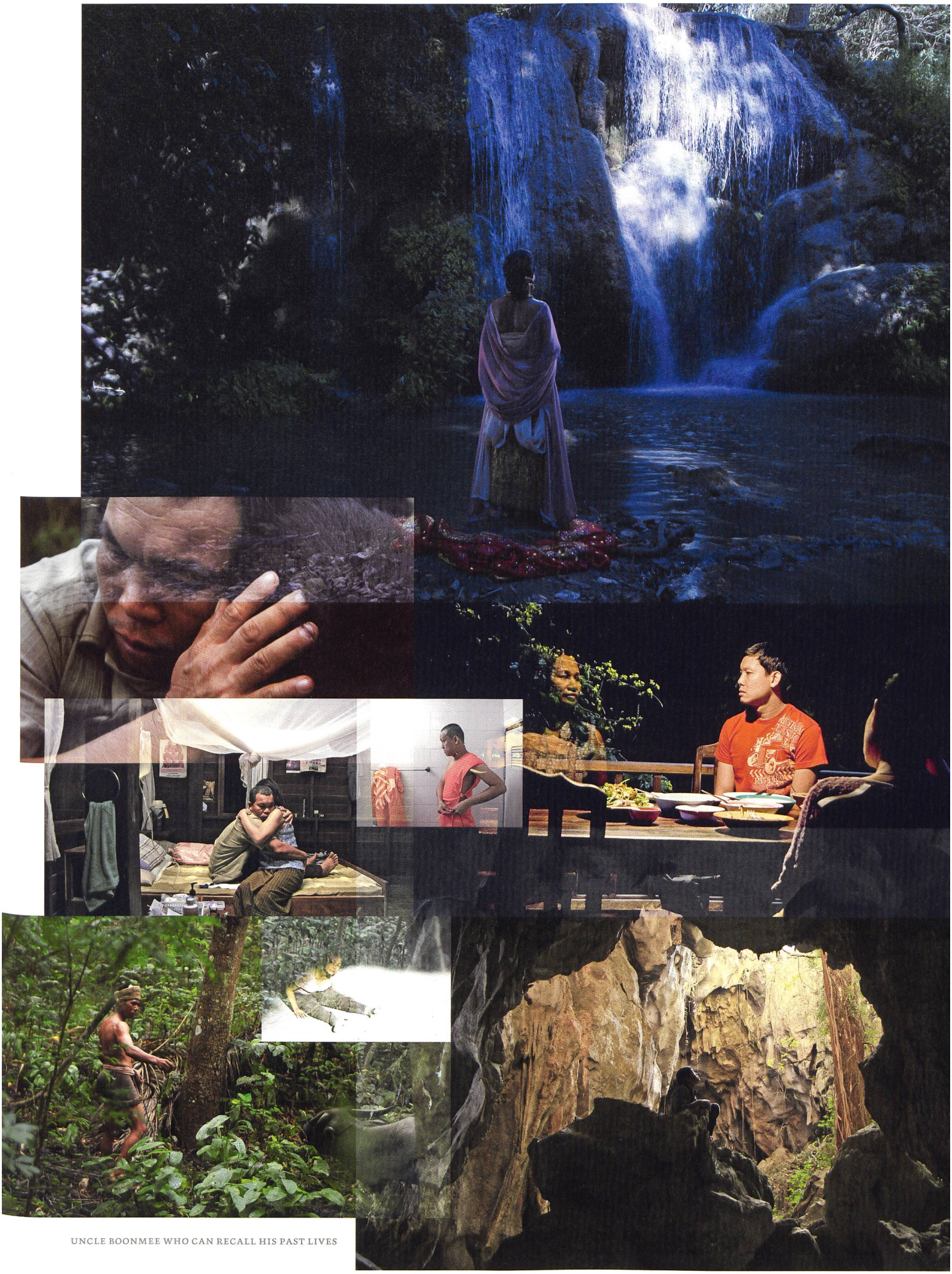
UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES ist der Abschluss eines grösseren Projekts von Apichatpong namens «Primitive», zu dem nebst dem Kinofilm eine Videoinstallation, ein Foto- und Bilderband, ein Videoclip und Kurzfilme gehören. Einer davon, A LETTER TO UNCLE BOONMEE, ist eine filmische Skizze, die im Vorfeld des Spielfilms entstand und die Vorbereitungen zu den Dreharbeiten thematisiert. Den Ausgangspunkt des Projekts bildet der kleine Ort Nabua an der Grenze von Thailand zu Laos. Von den sechziger bis in die achtziger Jahre wurden seine Einwohner im Zuge der Kommunistenverfolgung von der Militärregierung gefoltert und ermordet, da von Laos aus kommunistisches Gedankengut über die Grenze vordrang. Gleichzeitig war der Nordosten ein Zufluchtsort für radikale kommunistische Splittergruppen aus Bangkok, denen die unwegsame, waldüberwachsene Gegend als Versteck vor den Behörden diente. Auf einer Reise durch den Nordosten Thailands gelangte Apichatpong zufällig nach Nabua. Es beschäftigte ihn, wie die Einwohner ihre tragische Geschichte verdrängten und die traumatischen Erinnerungen ausgelöscht wurden. Als Gesamtprojekt handelt «Primitive» unter anderem vom Auslöschen von Ideen und von Minderheiten; der Filmemacher vergleicht die Situation mit der seiner eigenen Filme, die er als kollektive Erinnerungen versteht, die durch die staatliche Zensur ausgelöscht werden. Bei der Sequenz mit den Stills gegen Ende von UNCLE BOONMEE handelt es sich um Aufnahmen, die bei den Arbeiten für die Installation entstanden sind. Sie zeigen gestellte Situationen, die Apichatpong mit Jugendlichen aus Nabua inszenierte: Die jungen Männer stellen Militärs dar, die an diejenigen erinnern, die das Dorf in der Vergangenheit, lange vor der Geburt der jungen Männer, unterdrückten. Dazu erzählt die Stimme von Boonmee aus dem Off von einem Traum, der in der Zukunft spielt: Er ist auf der Flucht vor einem totalitären Staat, der Leute zum Verschwinden bringt, nachdem er ihre Vergangenheit mit einem Lichtstrahl auf einer Leinwand sichtbar gemacht hat.

Erzählen, um zu erinnern

Die Erinnerungen des Filmemachers an sein Projekt überlagern sich in dieser Sequenz mit denen von Boonmee und setzen einen Kontrapunkt zu den fehlenden Erinnerungen von Nabua. Wenn in «Primitive» die Vergangenheit der Kommunistenverfolgung zum Thema wird, ist die Sequenz mit den Stills in UNCLE BOONMEE aus der Sicht des Filmemachers also gewissermassen die Erinnerung an ein früheres Projekt, das eine künstliche Erinnerung herstellt – die, die in «Primitive» inszeniert wird. Diese "gemachte" Erinnerung soll ihrerseits die Auseinandersetzung mit der real stattgefundenen, aber verdrängten Vergangenheit, der Kommunistenverfolgung und der Gewalt des Militärregimes, ermöglichen, indem es sie enttabuisiert und wieder ins Bewusstsein rückt. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit schliesslich soll die Gegenwart reflektieren: Wie spielen geschichtliche Ereignisse ins Jetzt hinein? Wiederholen sie sich? Dem Geschichtenerzählen und Bildermachen kommt hier eine gesellschaftspolitische Rolle zu; sie sind Chancen zur Erinnerung oder, je nachdem, auch zur Fabrikation und Simulation von Erinnerungen, die die Orientierung in der Gegenwart und den Blick nach vorne ermöglichen sollen. Anders als der Rest des Projekts handelt UNCLE BOONMEE nicht vom Verdrängen, sondern vom Erinnern. Die Idee zum Film kam Apichatpong, als ein Mönch ihm ein Buch gab, das von einem Mann namens Boonmee handelt, der zum Meditieren in den Tempel kam und, vielleicht dank seiner Meditation, sich an seine Leben als Kuh, als Elefantenjäger und als Geist erinnern konnte. Er wurde jeweils immer im Nordosten von Thailand wiedergeboren. Während seinen Recherchen stellte Apichatpong fest, dass über diesen Boonmee kaum Informationen zu finden waren: Er war zu dem Zeitpunkt bereits verstorben, nicht einmal seine Familie wusste viel über ihn. Da diese Wissenslücken eine klassische Buchadaption erschwerten, beschloss der Filmemacher, sich selber einzubringen. Wie er in einem Interview erläuterte, ging es auch «um Uncle Apichatpong, der sich an seinen Vater erinnert, der an Nierenversagen gestorben ist – also erneut um eine Art Wiedergeburt meiner Erinnerungen.» Ihn interessierte weniger der Hintergrund seiner Figur als vielmehr die Reise eines Mannes, der bald stirbt und Abschied nimmt von dieser Welt und seiner Vergangenheit. «Nichts ist ewig», kommentiert Apichatpong in einem Interview, «selbst in diesem Moment, in dem wir sprechen, sterben Zellen. Man ist also nicht man selbst, man hat nur eine Vorstellung von sich. Vor einem Jahr war man nicht so wie jetzt, im Alter von fünf war man wieder anders. Alles ändert sich, wächst, verschwindet und manifestiert sich wieder in einer anderen Form. Das ist etwas, was ich im Film herausarbeiten will: die Wandlung der Dinge. Wenn man so denkt, wenn man diese Haltung gegenüber dem Leben einnimmt, fühlt man sich sehr leicht, weil man nicht so an bestimmten Dingen hängt.»

Die früheren Leben des Kinos

Wie Boonmee befindet sich auch das Kino in einem Übergangsprozess. Alte Formen weichen neuen: Die plüschigen alten Kinosäle machen chromblitzenden Cineplexes Platz, das Zelluloid wird nach und nach durch digitale Träger und Projektionsformen ersetzt. Das klassische thailändische Kino, das in den fünfziger und sechziger Jahren seine Blütezeit hatte, wandelt sich



UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES

durch das Schielen auf erfolgreiche Produktionen aus Hongkong, Südkorea, Europa und Hollywood und auf den internationalen Filmmarkt. Seit den neunziger Jahren ist der Export plötzlich eine neue Möglichkeit; dass die einheimischen Filme nun auch einem ausländischen Publikum gefallen sollen, verändert ihr Aussehen auf vielen Ebenen. Genremerkmale aus dem Hongkongkino werden ebenso aufgegriffen wie die Ästhetik des japanischen Kinos oder des europäischen Autorenfilms, der Produktionsstandard erhöht sich, der formelhafte Stil des klassischen Kinos wird aufgebrochen und flexibler. Im Zuge der Transnationalisierung der Filmindustrie entstehen vermehrt Koproduktionen mit andern Ländern, was eine Vielfalt von Einflüssen zur Folge hat. Die klassischen filmischen Erzählformen, Schauspiel- und Inszenierungsstile leben zwar im Gegenwartskino fort, oft als nostalgisch verklärte oder ironische Hommagen. Dass sie dabei aber stark als Referenzen an die Vergangenheit markiert sind, macht umso deutlicher, dass grosse Veränderungen stattgefunden haben. In UNCLE BOONMEE entsprechen die einzelnen Abschnitte verschiedenen Filmstilen, wie der Filmemacher selbst erklärt: Die Szenen am Esstisch auf der Veranda sind Echos auf den klassischen thailändischen Film mit seinem bühnenhaften Inszenierungsstil, seiner Lichtsetzung und seiner Schauspielerführung. Die Episode mit der Prinzessin im Wald orientiert sich an alten lokalen Kostümdramen und deren Melodramatik, während die Szenen auf der Tamarindenplantage auf das europäische Kunstkino verweisen. Der Schluss des Films, der das Begräbnis Boonmees schildert und anschliessend Jen und den Mönch im Hotelzimmer zeigt, mutet dokumentarisch an, fast wie *cinéma vérité*.

«Es war einmal...»

Auch in Apichatpongs früheren Filmen ist die Form des Erzählens stets ein Thema. Er untersucht die Art und Weise, wie verschiedene Medien das Erzählen und Abbilden prägen, indem er ihre Stile in seine Filme einbringt, seien dies nun verschiedene Formen aus der Filmgeschichte, lokale Soaps, Comics, traditionelles Theater oder von oralen Traditionen geprägte Erzählweisen. Oft ist es nicht eine Einzelperson, die erzählt, sondern eine Gemeinschaft. MYSTERIOUS OBJECT AT NOON (DOKFA NAI MEU MARN, 2000) beginnt mit einem weissen Schriftzug auf schwarzem Hintergrund. «Es war einmal ...» – ein klassischer Erzähleinstieg. Der Film ist eine Reise durch Thailand, von Norden nach Süden, auf der das Filmteam die Menschen, denen es begegnet, bittet, eine Geschichte immer weiter fortzuspinnen. Eine Fischsaucenhändlerin, ein Boxer, stumme Mädchen, Kinder auf dem Pausenplatz, ein Elefantenwärter, eine beschwipste alte Bäuerin: Alle tragen ihre Episoden bei, und die Geschichte wächst und wird immer vielstimmiger und ausgeschmückter. Elemente der Science Fiction, der Soap, der Fernsehnews und der lokalen Volkssagen werden eingewoben. Der Film bewegt sich zwischen Fiktion und Dokumentation: Nebst der Geschichte, die da entsteht, ist MYSTERIOUS OBJECT AT NOON auch eine Studie der vielfältigen Hintergründe der Menschen, die an diesem Gemeinschaftsprojekt mitwirken, und ihrer Erzählstile. Skizzenartig erhalten wir Einblick in ihre Lebensformen, ihre Sorgen und Freuden.

Spiel mit dem Geschichtenerzählen

HAUNTED HOUSES (BAN PHI SING, 2001) ist ein weiteres Experiment mit der Demokratisierung des Erzählens. Der Filmemacher lässt zwei Episoden aus einer bekannten Fernsehseifenoper von Dorfbewohnern Nordthailands nachspielen. Sie schlüpfen abwechslungsweise in die Filmrollen. Die Geschichte wird so, verteilt auf verschiedene Laiendarsteller, Häuser und Dörfer, zerstückelt erzählt und erst im Schnitt zu einem Ganzen zusammengefügt. Das Pathos und die Üppigkeit der Soap, die von Liebe, Verrat, Geld und Macht handelt, steht dabei im Kontrast mit den bescheidenen Behausungen und Kleidern der Bauern. Bemerkenswert ist, wie gekonnt die Bauern mit der Darstellung der melodramatischen Worte und Gesten umgehen. Ihr grosses Wissen darüber haben sie sich als Zuschauer von Seifenopern in vielen Stunden angeeignet. Das Spiel mit dem Geschichtenerzählen ist zugleich eine Reflexion des narrativen Prinzips. Die Filme changieren zwischen Fiktion und Dokumentation, wenn das Erzählen vom Filmemacher an die Darsteller delegiert wird und er sie beim Phantasieren beobachtet: Wie funktioniert Erzählen überhaupt, wie gestaltet man es, wie entsteht eine Geschichte? Indem auch traditionelle und volksnahe Erzählstile zum Thema werden, macht Apichatpong seine Filme zum Mittel gegen das Vergessen: Kino vermittelt auf diese Weise alte Erzählformen, die sonst kaum bewahrt würden, und wirkt als Erinnerungsträger.

Das Kleinstadtkino, Chicago und Europa

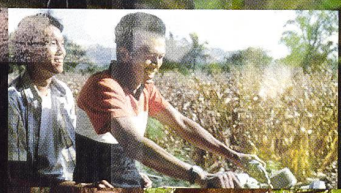
Apichatpong wurde 1970 in Bangkok geboren, wuchs aber in Khon Kaen auf, einer Stadt im Nordosten Thailands – damals eine abgelegene, ländliche Region, fernab der Metropole Bangkok und den pittoresken Stränden des Landes. Hier sind wenig Touristen anzutreffen, und der Landstrich wurde von den Thais bis vor kurzem als hinterwäldlerisch belächelt. Als Kind verbrachte Apichatpong viel Zeit in einer speziellen Welt: der des Spitals, in dem seine Eltern als Ärzte arbeiteten. Schon früh entdeckte er im Kleinstadtkino seine Faszination für den Film. In dieser Gegend wird man jedoch nicht einfach so zum Filmemacher. Deshalb schloss Apichatpong erst ein Architekturstudium ab und wurde von einer Lehrerin für seine Träume vom Filmemachen verspottet. Trotz oder vielleicht wegen dieser Erfahrung reiste er zu Beginn der neunziger Jahre nach Chicago, wo er am Art Institute Film studierte, erste kurze Werke realisierte und mit einem Master abschloss. 2000 entsteht mit MYSTERIOUS OBJECT AT NOON sein erster langer Film. Das Werk findet internationalen Anklang und reist unter anderem nach Rotterdam und Nyon. Produziert wurde MYSTERIOUS OBJECT AT NOON, unabhängig vom rigiden Studiosystem Thailands, von der kleinen Firma «Kick the Machine», die Apichatpong mitbegründete und die bis heute unabhängige, experimentell ausgerichtete Projekte fördert. Es folgen weitere Langspielfilme, darunter BLISSFULLY YOURS (SUD SANEHA, 2001) und TROPICAL MALADY (SUD PRALAT!, 2004), und daneben so unterschiedliche Werke wie THE ADVENTURES OF IRON PUSSY (2002), ein Fernsehfilm, der das in Thailand beliebte Genre des Transvestitenfilms parodiert, zahlreiche Videoinstallationen für weltweite Ausstellungen und experimentelle Kurzfilme. Das breite Spektrum des Gesamtwerks spielt mit verschiedensten Formen und Stilen und scheut deren Vermischung nicht. Die Präsenz der thailändischen Landschaft ist ebenso ein roter Faden wie das Auskosten der feinen Linie zwischen Beobachtungen des Realen, Alltäglichen und der Auseinandersetzung mit den Mythen und Legenden, die Teil dieser Realität sind. Erinnern und Erzählen sind untrennbar miteinander verbunden: Beides reflektiert Apichatpong in seinen Filmen.

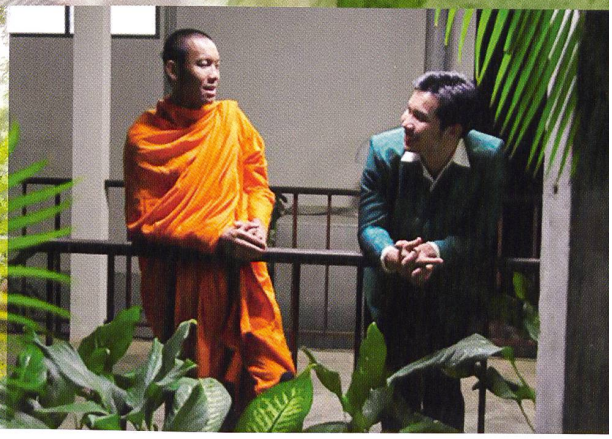
Thailändische Filmszene versus internationales Kunstkino

UNCLE BOONMEE kam als Zusammenarbeit zwischen verschiedenen europäischen Institutionen und Fonds und Apichatpongs eigener Produktionsfirma zustande. Diese grenzüberschreitende Arbeitsweise ist bezeichnend für die transnationale Karriere des Filmemachers. Schon seit BLISSFULLY YOURS wird Apichatpong internationale Anerkennung zuteil. Seine Filme gewannen zahlreiche Preise, gekrönt von der Palme d'or, die er 2010 in Cannes für UNCLE BOONMEE erhielt. Beim europäischen Arthouse-Publikum ist Apichatpong zur festen Grösse geworden. Renommierte Kunst- und Filminstitute wie das Londonder ICA oder das Münchner Haus der Kunst zeigen seine Werke, DVDs seiner Filme erscheinen untertitelt, seitenlange Artikel und ein Band des Österreichischen Filmmuseums widmen sich seinem Werk. In seiner Heimat ist Apichatpong vor allem einem eher kleinen Kreis von Enthusiasten aus der Independent- und Experimentalszene bekannt, und seine Filme sind wegen ihrer unterschwelligen politischen und gesellschaftlichen Kritik kontrovers. Nicht umsonst heisst seine Produktionsfirma, die unabhängig vom monopolistischen Studiosystem des Landes arbeitet, «Kick the Machine». Während ihn gerade wegen dieser kritischen Haltung viele Leute als Schlüsselfigur betrachten, ist es für Andere eher sein Erfolg im Ausland, der ihn zum Aushängeschild macht. Dass er in Cannes gefeiert wird, während UNCLE BOONMEE in Bangkok nur in vereinzelten Vorstellungen lief (die allesamt rappelvoll waren), entbehrt nicht der Ironie, und liegt daran, dass sich die Zensurbehörde schwertut mit seiner Kritik.

Zensur

Im Zuge der Fertigstellung von SYNDROMES AND A CENTURY (SAENG SATTAWAT, 2006) kam es zu einem folgenreichen Zensurfall: Wie gesetzlich vorgesehen, wurde der Film der Zensurbehörde vorgelegt, die nach der Sichtung die Streichung einiger Szenen verlangte. Der Filmemacher verweigerte diesen Eingriff, woraufhin die Behörden die Filmrollen beschlagnahmten und erst nach einem längeren Hin und Her zurückgaben. Monate später lief SYNDROMES AND A CENTURY für wenige Aufführungen in Bangkok. Aus Protest gegen die Zensur ersetzte Apichatpong die zensierten Szenen durch zerkratzten, stummen Schwarzfilm von derselben Länge. Die Phantasie der Zuschauer, so seine Idee, sollte die Lücken fül-





TROPICAL MALADY
SYNDROMS AND A CENTURY
THE ADVENTURES OF IRON PUSSY

SYNDROMS AND A CENTURY; MYSTERIOUS OBJECT AT NOON
am Set von UNCLE BOONMEE WHO CAN RECALL HIS PAST LIVES

len und das, was nicht gezeigt und gesehen werden darf, selber imaginieren. Die unabhängige Filmszene solidarisierte sich mit Apichatpong, es folgten Protestdemonstrationen und eine Petition zur Lockerung der Zensurgesetze, die leider erfolglos blieb. Was den Film für die öffentliche Hand Thailands so prekär machte, sind weniger die beanstandeten Szenen, die eigentlich ziemlich harmlos wirken. Sie zeigen Mönche in der Freizeit und beim Musizieren, eine Gruppe Ärzte beim Whiskytrinken sowie einen Arzt, der seine Freundin küsst. Die Begründung der Zensurbehörde, diese Sequenzen stellten Mönche und Ärzte nicht standesgemäss dar, wirkt etwas an den Haaren herbeigezogen. Betrachtet man aber den Film als Ganzes und mit genügend Kontextwissen, leuchtet einem das Missfallen der staatlichen Behörden schon eher ein. Der Film spielt in einem provinziellen Spital und reiht Episoden aneinander; nach und nach entsteht ein lückenhaftes Porträt des Universums Krankenhaus. Nach der Hälfte des Films wechselt die filmische Zeit plötzlich in eine futuristisch und kalt wirkende Gegenwart. Die Ordnung der Beziehungen, die bis dahin intakt schien, zerfällt zusehends. Das warme Sonnenlicht weicht kaltem Neon, das Grün des Spitalgartens wird abgelöst von sterilen weissen Innenräumen und das Holzmobiliar von Glas und Stahl. Das Krankenhaus wird zur Institution mit doppeltem Gesicht: Während es in den oberen Stockwerken modern, geschäftig und korrekt zugeht, passieren im Keller seltsame Dinge. Versehrte Körper irren da herum, Ärzte betrinken sich, mystische Heilmethoden werden ausprobiert. Immer stärker kommt eine Stimmung der Bedrohlichkeit auf, die gegen Ende kulminiert und in der Montage mit langen Kamerafahrten um Staatsinsignien – Königsdenkmäler, Buddhastatuen, Landesfahnen – verknüpft wird. Dazu rauscht und rumpelt die Tonspur unheilvoll. Die Gesamtatmosphäre, die mit Symbolen und Anspielungen verbunden wird, übt unterschwellige Kritik. Das Ende einer Ära wird suggeriert, eine Zeitenwende steht bevor, es rumpelt und gärt in den Gedärmen der Institutionen Spital beziehungsweise Staat.

Kulturelle Differenzen

Transnational unterschiedlich ist nicht nur die Rezeption des Filmemachers als öffentliche Figur, sondern auch die seiner Filme. Je nach kulturellem Umfeld ergeben sich verschiedenartige Zugänge und Interpretationen. So liegt es beispielsweise auf der Hand, dass der Humor gewisser Momente nur bei einem thailändischen Publikum greift, woanders sich hingegen mangels Kontextwissen oder Sprachkenntnissen nicht erschliesst. Stellen, bei denen im Kino in Bangkok lautes Gelächter erschallt, werden anderswo meist schweigend geschaut. Viele Elemente aus der lokalen Filmgeschichte und Erzähltradition, der Folklore oder der Religion sind einem einheimischen Publikum natürlich ebenfalls näher als einem ausländischen – in UNCLE BOONMEE etwa die Koexistenz der Geister mit den Menschen, die Beseelung der Natur und die Vorstellung der Reinkarnation. Manchmal ist die Nähe aber nur vermeintlich grösser, denn gerade Themen aus der Religion und der Mythologie behandelt Apichatpong oft auf ungewöhnliche Art und mit eigenen Zugängen. Reinkarnation beispielsweise ist auch in Thailand längst nicht bei allen ein Alltagsthema. Mönche stellt der Filmemacher sehr freimütig dar, als normale Menschen, die nicht nur beten und segnen, sondern auch duschen, sich langweilen oder manchmal mit ferngesteuerten Helikoptern spielen; dies entspricht so gar nicht ihrer üblichen, landläufigen Darstellung als ehrwürdige Vertreter einer Institution. Die Mythen, die Apichatpong erzählt, beruhen nicht alle auf überlieferten lokalen Erzählungen, sondern sind oft pasticheartig neugeschöpft, imaginiert nach der Atmosphäre alter Mythen, so etwa die Geschichte aus TROPICAL MALADY über den jungen Liebhaber, der verschwindet und zum Tiger wird, oder die Begegnung der Prinzessin mit dem Wels aus UNCLE BOONMEE.

Exotismus und Missverständnisse

Bisweilen kommt es zu kulturellen Missverständnissen. SYNDROMES AND A CENTURY ist ein Beispiel dafür: Während der Film in Thailand zensiert wurde, erwähnten europäische Kritiken die politische Dimension und Aussage des Films kaum, sondern sprachen lieber von seiner exotischen Ausstrahlung, seiner Rätselhaftigkeit und seiner Einfachheit. Vielleicht meinten sie damit die langen, ruhigen Einstellungen oder die naturalistische Beobachtungsweise der Kamera, vielleicht auch die Lebenswelt der Figuren, die anders aussieht als in einem reichen Industrieland. So manche Elemente der Filme, die nonlinear und nicht rational erklärbar sind, wurden Gemeinplätzen des sogenannten World Cinema zugeschrieben: Im europäischen Diskurs über Filme aus Entwicklungs- und Schwellenländern wird das Fremde, schwer Zugängliche schnell einmal als exotisch benannt, und sie geraten zu Projektionsflächen für Fernweh, Zivilisationsüberdruss und der Sehnsucht nach dem vermeintlich noch unkorrumpierten Leben der vorindustriellen Zeit. Unschuld, Reinheit, Authentizität: Bilder des Entwicklungslands als Vergleichsfolie für den Westen und als Widerstandsträger gegen den Mainstream, die Konsumlust, die kulturelle Hegemonie.

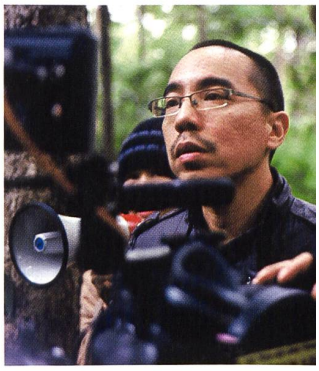
Die Dritte Welt als Pose

THIRDWORLD (GOH GAYASIT, 1998) hat Apichatpong einen frühen Kurzfilm betitelt. Der Name ist ein ironischer Kommentar zum Filmstil und -inhalt: In körnigem Schwarzweiss, überlangen Einstellungen und naturalistischem Stil sehen wir Aufnahmen aus dem unspektakulären Lebensalltag eines Quartiers in einer Kleinstadt. Der Film entspricht ziemlich genau einem möglichen Klischee davon, wie ein Film aus einem Entwicklungsland aussieht: ärmlich, bescheiden, mit einfachsten technischen Mitteln gemacht. Über die Vorstellungen und Erwartungen aus Europa ist sich der Filmemacher genauso klar bewusst wie darüber, dass es zum Teil seine Fremdartigkeit ist, die ihn im Westen interessant macht, dass er ein Exponent des Nichtwestens ist – ein Status, mit dem man auch kreativ umgehen kann, weil er einem erlaubt, aus mehreren Quellen zu schöpfen und sich mehreren Blickpunkten zu präsentieren. Die neugemachten, imaginierten Mythen sind, so gesehen, ein Spiel mit der ethnischen und folkloristischen Authentizität und mit der naiven Vorstellung von Ursprünglichkeit, die Mythen innewohnt. Apichatpong scheint mit der doppelten Rezeption seines Werks und seiner Person gut leben zu können. In einem Interview wurde er gefragt, was er davon halte, welchem Lager er sich eher zugehörig fühle: dem thailändischen Kino oder der internationalen oder europäischen Kunstfilmszene. Wie er daraufhin antwortete, lässt sich sein Filmemachen nicht in Ost und West aufdröseln; schliesslich habe es in Chicago seinen Anfang genommen, und es gäbe viele Einflüsse, thailändische wie auch andere.

Dank an die Geister

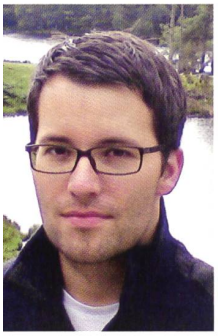
Welches sind oder waren denn nun, so fragt sich der Zuschauer möglicherweise, die Leben Boonmees? Der Wasserbüffel, die Prinzessin? Vielleicht aber auch die Insekten, der Wels, der Soldat? Gar Boonmees Frau oder sein Sohn, der Affengeist? Und falls es sich doch nicht um Figuren aus früheren Leben handelt, wie sind dann diese Episoden zu verstehen? Wie reihen sie sich in die Handlung ein, wo ist der rote Faden? Der Film überlässt dies der Phantasie des Zuschauers und beschwört dadurch das Vermögen des Kinos, vor dem inneren Auge seines Publikums imaginäre Leben entstehen zu lassen: Das Kino als Medium der Wiedergeburt aus dem Geist des Zuschauers. Und weil das Kino als Medium und als geschichtlicher Fundus sich in UNCLE BOONMEE selbst reflektiert, ist es alt und neu zugleich, wie das Gesicht der Prinzessin als Spiegelung auf der Oberfläche des Teiches. Es vergisst seine Vergangenheit nicht, aber blickt in die Zukunft, indem es alte, sterbende Kinostile wiederaufgreift und vor dem Vergessen rettet. Indem es diese Stile auf ungewohnte Weise miteinander kombiniert, erschafft es etwas Neues, das unser Sehen erfrischt. In den Worten Apichatpongs: «Wir verschwinden nicht, wir werden zu etwas Anderem. Unsere Körper zerfallen und werden zu Staub, und wir werden Teil der Erde, Teil dieses Baums, dieser Blume. Also sind wir da, wir lösen uns nicht auf. Es geht mir um das Verändern und Wiederverwerten von Elementen und Dingen. Ich hatte das Bedürfnis, darüber einen Film zu machen, über diese Veränderungen des Lebens und auch des Kinos selber. Denn in gewisser Weise wird sich das Kino immer wieder selbst reinkarnieren.» Da ist es nur logisch und konsequent, dass Apichatpong in seiner Rede, nachdem er in Cannes die Goldene Palme gewonnen hatte, seinen Dank unter anderem an «die Geister Thailands, ohne die der Film nicht möglich gewesen wäre,» richtete.

Natalie Böhler



Die Festivals und das Weltkino

Vor einigen Jahren begann im filmkritischen Diskurs ein neues Meta-Genre die Runde zu machen: der «Festivalfilm». Gefunden war damit ein begrifflicher Antipode des «Hollywoodfilms»; ein Begriff, der praktischerweise gleich den globalen Rest an filmkultureller Sichtbarkeit abdeckte und alles absorbierte, was vorher unter primär nationalkinematographischen Vorzeichen oder dem politisch aufgeladenen Stichwort «Drittes Kino» subsumiert wurde. Im Grunde gibt es heute demzufolge zwei Spielarten von «Weltkino»: zum einen das faktisch auf der ganzen Welt marktbeherrschende, das aus romantischen Gründen «Hollywood» zugeordnet wird, auch wenn es finanzwirtschaftlich längst global vernetzten Medienunternehmen wie Vivendi und Sony entspringt; zum anderen ein Weltkino vergleichsweise niedrig budgetierter Arthouse-Filme, die fast allesamt von europäischen Subventionstöpfen ausgehen und ein Distributionssystem bespielen, das gleichfalls weltweit verästelt ist: das Festivalnetzwerk.



Über die ökonomische und symbolische Macht der amerikanischen Filmindustrie wurde immer schon viel nachgedacht, geforscht, geschrieben, während sich der Funktionswandel der Festivals vergleichsweise unkommentiert vollzogen hat. Immer noch dominiert in Filmkritik wie Filmwissenschaft eine wohlmeinende Begrifflichkeit, die Festivals als cineastische Leuchttürme verstehen will und insinuiert, es handle sich bei dieser kulturellen Veranstaltung um die selbstlose Pflege einer zarten Pflanze, die auf den Namen «der anspruchsvolle Film» hört. Dass man es hier in Wahrheit mit einer durchaus machtbewussten Kulturpolitik des «Westens» zu tun haben könnte, wird selten ausgelotet. Versuchen wir es einmal.

Schon vor über zehn Jahren haben die grösseren europäischen Festivals aufgehört, reine Vorführbetriebe zu sein, und sind über Einrichtungen wie den Hubert Bals Fund (Rotterdam) oder den World Cinema Fund (Berlin) selbst zu (Co-)Produzenten avanciert. Von vertikaler Integration kann man deshalb sprechen, weil Festivals dazu übergegangen sind, Filme zu zeigen, die sie nicht "entdeckt", sondern quasi selbst produziert haben. Der Weg eines philippinischen oder peruanischen Nachwuchsfilmemachers findet unter diesen Umständen komplett im Festivalinnenraum statt: vom «Talent Campus» bis zur Event-Premiere.

Heutzutage nutzen Festivals ihre entscheidende Funktion als unhintergehbare «Access Points» in die Arthouse-Ökonomie, um «neue Wellen» nicht nur abzubilden, sondern zu initiieren und zu formen. Die mitlaufende Marktpolitik gehorcht dabei nicht zuletzt den allgemeinen Gesetzen der Eventkultur. Selektion und Branding greifen reibungslos ineinander, das Emblem der «Goldenen Palme» fungiert heute als Qualitätssiegel, vergleichbar mit den historischen Studiologos Hollywoods oder dem Schriftzug der Londoner Tate Galerie. Nationen-Labels sind aus dieser Perspektive vor allem optionale «Selling Points», die das Meta-Genre «Festivalfilm» intern ausdifferenzieren helfen.

Ein nicht unwesentliches Problem dabei ist, dass dies mit öffentlichen Geldern und begleitet von einer paternalistischen Rhetorik des Förderns und Ermöglichens geschieht, aber offenbar weitestgehend ohne kritisches Bewusstsein der postkolonialen Architektur der Gegenwart. Es scheint mir kein Zufall zu sein, dass es parallel zu dieser hier nur grob skizzierten Entwicklung seit den frühen neunziger Jahren auffällig ruhig geworden ist um die mit einem Namen wie Teshome H. Gabriel verbundene Agenda einer Kritik der politischen Ökonomie des in Abhängigkeit gehaltenen Kinos des «Südens».

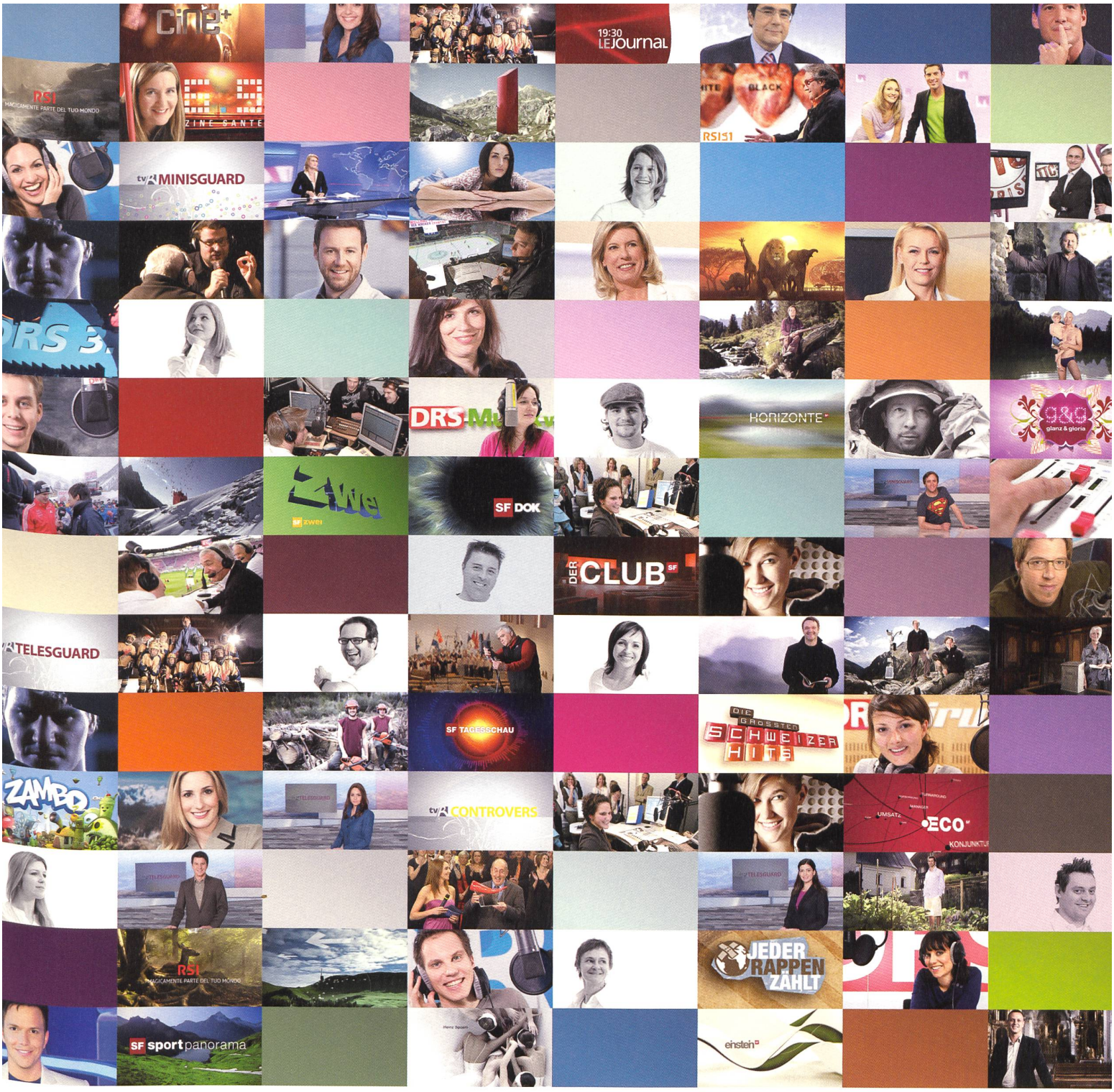
Die von Festivalkuratoren, -auswahlkomitees, -jurys moderierte Ausdifferenzierung eines ästhetisch distinktionsbewussten Arthouse-Kinos, das weltweit nach frischer Ware, neuen Schauplätzen und originären Lebensräumen Ausschau hält, hat den immer auch produktionsmittelbezogenen Diskurs der Dritte-Kino-Bewegung endgültig eurozentrisch ausgeblendet. Die Förderpolitik der Festivalakteure betreibt in erster Linie eigennützige «Entwicklungshilfe», die sich nicht als Investition in den Aufbau prinzipiell autonomer lokaler Filmwirtschaften versteht, sondern als zentralistische Subvention für Filme mit «Autorenhandschrift», deren eigentliche Adressaten westliche Festivalbesucher sind.

Der fröhlich entpolitisierte Multikulturalismus des Festivalbetriebs und seiner anhängigen Förderprogramme hat diesen Status Quo endgültig festgeschrieben: «Third Cinema» heisst heute «World Cinema», von Selbstverwaltung und Selbstermächtigung kann keine Rede mehr sein. Die Logik der dazugehörigen Repräsentationszwänge spiegelt sich dabei auch im institutionellen Design der Geberländer. Um Förderung beispielsweise beim World Cinema Fund der Berlinale zu erhalten, müssen sich Projekte nicht nur «mit der kulturellen Identität ihrer Region beschäftigen», wie es in den Richtlinien heisst, sondern auch gleich einen deutschen Produzenten beziehungsweise Verleiher mit an Bord nehmen. Auch beim Rotterdamer Hubert Bals Fund kann die Förderlogik eigentlich nur als Scouting-System und Zulieferbetrieb der hiesigen Filmwirtschaft verstanden werden. «Neoimperialismus» ist in Zeiten des «Empire» ein altmodischer, aber vielleicht doch diskutierenswerter Begriff für diese Form der Standortpolitik.

Mag sein, dass sich die so entstehenden Filme durchaus der impliziten Aufforderung zur Selbstexotisierung lokaler Geschichten entziehen können. Die Ökonomie filmischer Zeichen ist nicht durch Kapitalflüsse determinierbar. Dennoch ist es nicht nur Polemik, darauf hinzuweisen, dass die filmkulturelle Geopolitik des Festivalnetzwerks wesentlich dazu beigetragen hat, das historische Dritte Kino einigermassen lückenlos durch ein global anschlussfähiges Export-Kunstkino zu ersetzen.

Simon Rothöhler

Filmwissenschaftler (FU Berlin), CARGO-Herausgeber



SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

«Guzmán fängt betörende Bilder von Wüste und Weltall ein. Ein Essay-Film, der seinen Namen verdient.»

Kultiversum

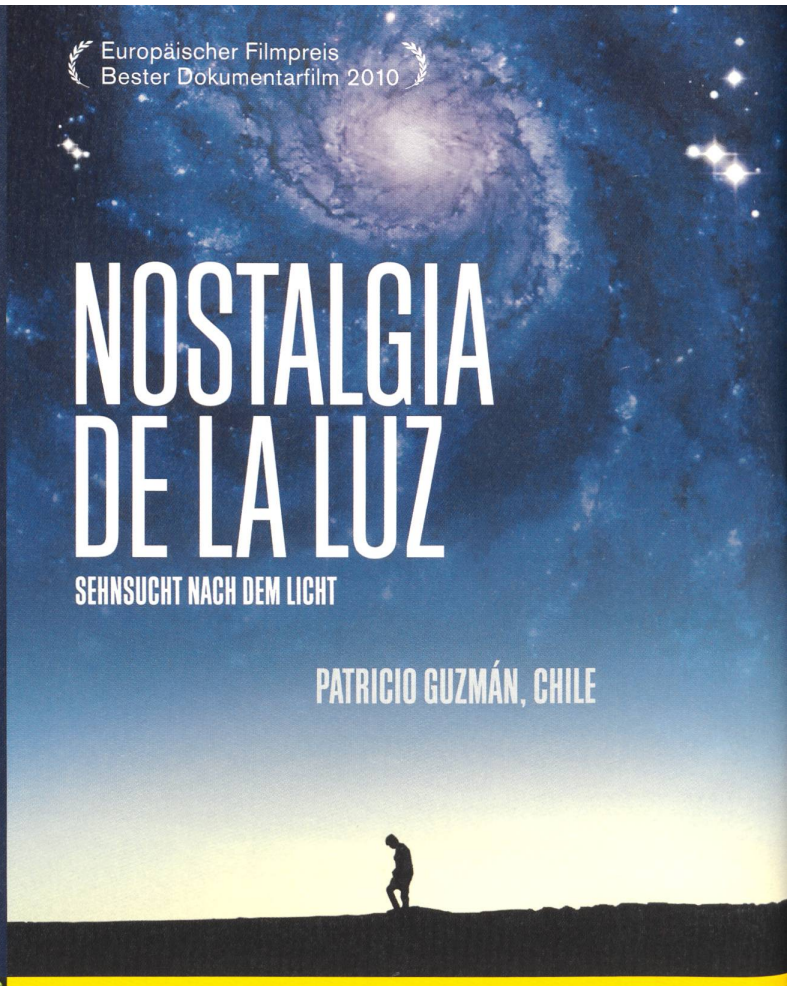
Der faszinierende Dokumentarfilm *Nostalgia de la luz* ist die Summe des Lebenswerks von Patricio Guzmán. Ein Bild-Essay über Chile, zwischen Sternenkunde, historischen und existenziellen Fragen.»

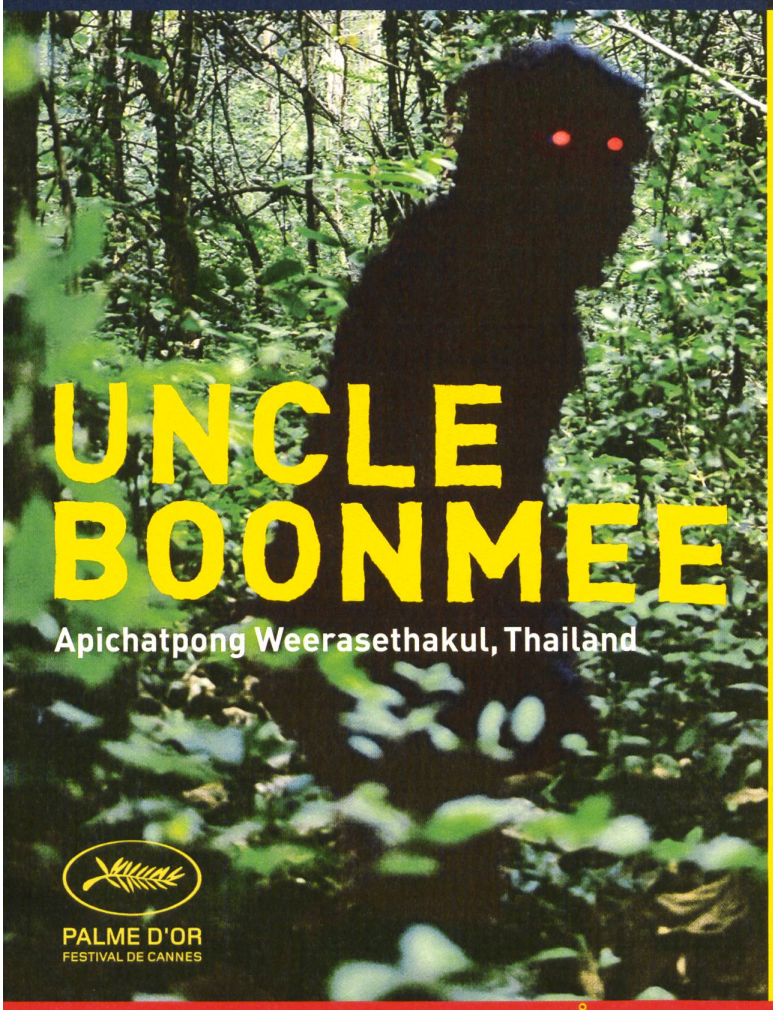
Die Zeit

«*Nostalgia de la luz* ist ebenso poetisch wie politisch, lebt von seinen beeindruckenden Landschaftsaufnahmen, den faszinierenden Bildern des Weltalls und der Kraft seiner Protagonisten.»

Deutschlandradio

AB 17. MÄRZ IM KINO





«Einer der friedlichsten, hoffnungs- und liebevollsten Filme über das Sterben, den ich je gesehen habe.»

Radio DRS, Michael Sennhauser

«Sein Kino spielt in einer anderen Dimension, auch ohne dass man sich dafür eine 3-D-Brille aufsetzen müsste. »

Tages-Anzeiger, Florian Keller

«Dieser Film des thailändischen Regisseurs taucht in die Mysterien der Natur und des Dschungels ein – ein ganz aussergewöhnlicher, aber hochgradig poetischer Film, der weit entfernt ist von allen Konventionen und Normen des westlichen narrativen Kinos.»

Ulrich Gregor

AB 31. MÄRZ IM KINO

www.trigon-film.org

trigon-film