Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 316

Heft

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

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

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

Download PDF: 06.08.2025

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

> Vincente Minnelli
> Catherine Deneuve

5.11

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Vincente Minnelli – Entführer in andere Welten

Madame d'Or – Catherine Deneuve

LA PRINCESSE DE MONTPENSIER von Bertrand Tavernier

SIRA von Sandra Gysi, Ahmed Abdel Mohsen

A SEPARATION von Asghar Farhadi

MIDNIGHT IN PARIS von Woody Allen

DE VRAIS MENSONGES von Pierre Salvadori

ANGÈLE & TONY von Alix Delaporte

DER SANDMANN von Peter Luisi

TOMBOY von Céline Sciamma

www.filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 11

Bis *Können und Leidenschaft* zum Erfolg führen.
Und für Ihre Begeisterung sorgen.

Bis mit inspirierenden Ideen
und Professionalität
grossartige Werke entstehen.

Bis sich Anerkennung
in Begeisterung verwandelt.

Erleben Sie kulturelle Höhepunkte
wie das Festival del film Locarno,
das wir seit 30 Jahren
als Partner unterstützen.

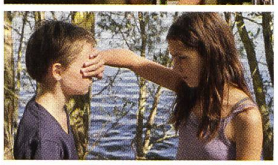
Bis Sie von der Nachhaltigkeit
unseres Engagements überzeugt sind,
dürfen Sie sich auf eines verlassen:

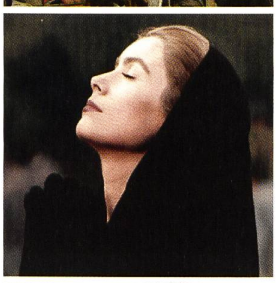
64°
Festival del film Locarno
3–13 | 8 | 2011

Wir werden nicht ruhen UBS

www.ubs.com/sponsoring

Foto: www.fotofestival.ch. © UBS 2011. Alle Rechte vorbehalten.





Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
5.2011
53. Jahrgang
Heft Nummer 316
August 2011

Titelblatt:
Gene Kelly in AN AMERICAN IN PARIS *von Vincente Minnelli*

KURZ BELICHTET
4 *Dreharbeiten zu* CARLOS
5 *Rückschau: Il cinema ritrovato 2011*
6 *Fellini: La grande parade*
7 *Vorschau: Festival del film Locarno 2011*
9 *50 Jahre DEZA*
10 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
11 **Die Passion der Marie**
LA PRINCESSE DE MONTPENSIER
von Bertrand Tavernier

KINOMAGIE
14 **Entführer in andere Welten**
Vincente Minnelli

FILMFORUM
25 **Von Poesie und handfestem Alltag**
SIRA – WENN DER HALBMOND SPRICHT
von Sandra Gysi und Ahmed Abdel Mohsen

NEU IM KINO
27 **A SEPARATION – NADER AND SIMIN**
von Asghar Farhadi
29 **MIDNIGHT IN PARIS** *von Woody Allen*
31 **DE VRAIS MENSONGES** *von Pierre Salvadori*
32 **ANGÈLE & TONY** *von Alix Delaporte*
32 **DER SANDMANN** *von Peter Luisi*
33 **TOMBOY** *von Céline Sciamma*

SEMAINE DE LA CRITIQUE
34 **MESSIES, EIN SCHÖNES CHAOS**
von Ulrich Grossenbacher

HOMMAGE
35 **Madame d'Or**
Catherine Deneuve

KOLUMNE
40 **Ein geschützter Raum**
Von Anka Schmid

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
Telefon +41 (0) 44 273 15 32
Mobile +41 (0) 79 598 85 60
lisa.heller@filmbulletin.ch

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
Gerhard Midding, Martin Girod, Simon Baur, Simon Spiegel, Irene Genhart, Natalie Böhler, Johannes Binotto, Michael Ranze, Sandra Schweizer Csillany, Sascha Lara Bleuler, Erwin Schaar, Sonja Enz, Doris Senn, Thomas Schärer, Daniela Sannwald

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Stadtkino, Basel; Ulrich Grossenbacher, Bern; Agora Films, Carouge; trigon-film, Ennetbaden; Festival del film Locarno; Photothèque Cinémathèque suisse, Penthaz; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Frenetic Films, Martin Girod, Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Deutsche Kinemathek Fotoarchiv, Berlin

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

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

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

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

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

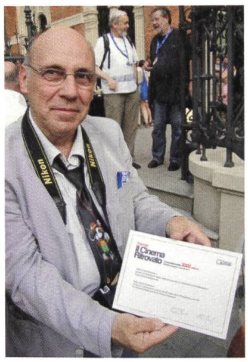
Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000.- oder mehr unterstützt.

© 2011 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

Kurz belichtet

Catherine Deneuve in LES TEMPS QUI CHANGENT *Regie: André Téchiné*



André Chevailler in Bologna

Catherine Deneuve

Unter dem Titel «Belle de jour – Deneuve und die Männer» richtet das Zürcher *Xenix* Catherine Deneuve, dem «Inbegriff der französischen Eleganz, eine der letzten grossen Diven, vielleicht sogar die letzte auf dem Gebiet des Films» (Daniela Sannwald), seit Mitte Juli bis Ende August eine Hommage aus. In Schweizer Premiere sind LES TEMPS QUI CHANGENT von *André Téchiné* – «ein kleines Meisterwerk mit einer in ihrer Schlichtheit ergreifenden und vor Lebenslust sprühenden Deneuve» (Xenix-Programmheft) – und AU PLUS PRÈS DU PARADIS von *Tony Marshall*, eine romantische Komödie und eigentliche Verbeugung vor Leo McCareys AN AFFAIR TO REMEMBER von 1957, zu sehen. Selbstverständlich wird POTICHE von François Ozon gezeigt, aber auch unter vielem anderem LE SAUVAGE von *Jean-Paul Rappeneau* (open air, 30.7.) mit einer überraschend ausgelassenen Deneuve, LIZA von *Marco Ferreri*, LE LIEU DU CRIME von *André Téchiné*, JE VOUS AIME von *Claude Berri*, LE CHOIX DES ARMES von *Alain Corneau*, HUSTLE von *Robert Aldrich* und L'AFRICAIN von *Philippe de Broca*.

Das *Stadtkino Basel* übernimmt diese schöne Hommage an die grosse Schauspielerin und eröffnet damit ab 18. August seine neue Saison.

www.xenix.ch, www.stadtkino.ch

Premio Cinema ritrovato

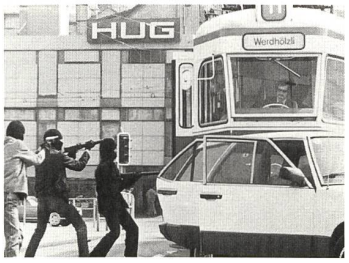
Am diesjährigen Filmfestival «Il cinema ritrovato» in Bologna hat Gian Luca Farinelli, Direktor der Cineteca di Bologna, *André Chevailler* von der Cinémathèque suisse mit dem erstmals verliehenen Anerkennungspreis «Premio Cinema Ritrovato» für seinen lebenslangen Einsatz für das kinematographische Erbe ganz allgemein und für das Festival im besonderen ausgezeichnet («l'unico, il mitico amico del cinema» nennt ihn Farinelli). André Chevailler hat als Mitarbeiter und Sammlungsverantwortlicher seit vierzig Jahren dank seines Spürsinns und seiner persönlichen Kontakte wesentlich dazu beigetragen, den grossen Bestand an Filmfotos und Filmplakaten, Kinoapparaten und Filmkopien des Schweizer Filmarchivs in Lausanne zu vermehren und zu bereichern. Man kennt ihn in allen europäischen Filmarchiven für seine unermüdlichen Recherchen, seine Sammeltätigkeit, sein enormes Wissen und seine liebenswürdige Art und Offenheit bei der Mitarbeit an filmhistorischen Projekten. Dank seines phänomenalen fotografischen Gedächtnisses sind zahllose Publikationen und filmhistorische Studien überhaupt erst ermöglicht und mit seltenen Dokumenten ausgestattet worden.

Mit dem Premio Cinema Ritrovato wurden als weitere Preisträger auch *Gabrielle Claes*, Leiterin der Cinémathèque Royale de Belgique, und *Vittorio Boarini*, Gründer der Cineteca di Bologna und des Filmfestivals, ausgezeichnet.

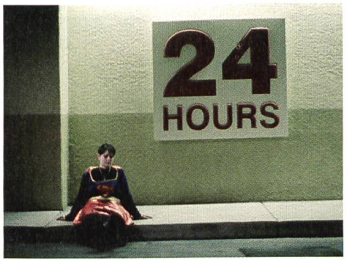
Daniel Schmid

Am 5. August jährt sich der Todestag von *Daniel Schmid* bereits zum fünften Mal. Anlass für das *Schweizer Radio und Fernsehen*, den Filmemacher mit der kleinen Hommage «Ein Leben für den Film» zu würdigen. In einem Radiobeitrag von «Reflexe spezial» (5.8., 15 Uhr, DRS 2) spricht Brigitte Häring mit *Benny Jaberg* und *Pascal Hofmann*, den Autoren von LE CHAT QUI PENSE, und *Marcel Hoehn*, dem Produzenten von Schmid. Das Schweizer Fernsehen strahlt das Schmid-Porträt LE CHAT QUI PENSE in der «Sternstunde Kunst» (7.8., 11.30 Uhr, SF1) aus. Vorgängig unterhält sich Bernard Senn mit *Martin Suter*, Drehbuchautor und Freund von

Elena Panova in
BERESINA ODER DIE LETZTEN TAGE DER SCHWEIZ
Regie: Daniel Schmid



ESPION, LÈVE-TOI
Regie: Yves Boisset



GOODBYE NOBODY
Regie: Jacqueline Zünd

Ana Torent in
EL ESPIRITU DE LA COLMENA
Regie: Victor Erice

Schmid. (11 Uhr, SF1) Die «CH-Filmszene» zeigt ZWISCHENSAISON (3. 8. 23.55 Uhr, SF1), BERESINA ODER DIE LETZTEN TAGE DER SCHWEIZ (4. 8., 00.10 Uhr, SF1) und JENATSCH (10. 8., 23.55 Uhr), und im Sendegefäss «Stars» wird die wunderbar-poetische Dokumentation IL BACIO DI TOSCA (14. 8., 23.15 Uhr, SF1) zu sehen sein.

www.srf.ch

Storyboard

Die in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Emden und der Deutschen Kinemathek entstandene Ausstellung «Zwischen Film und Kunst. Storyboards von Hitchcock bis Spielberg» ist ab 11. August nun auch in Berlin im *Museum für Film und Fernsehen* zu sehen (bis 27. 11.). Hier werden in einem Werkstattbereich darüberhinaus Beispiele von Storyboards zu deutschen Filmproduktionen gezeigt, vom frühesten «Papierfilm» der dreissiger Jahre bis zu Storyboards zu aktuellen Filmen von Wim Wenders, Chris Kraus oder Tom Tykwer.

www.deutsche-kinemathek.de

Drehort Zürich

«Die Stadt stellt sich dem Film als Hintergrund zur Verfügung, und der Film hilft mit, das Bild von Zürich zu prägen» heisst es in einem Essay zu Zürich als Filmstadt in Filmbulletin 2.02. Wie das konkret aussehen mag, kann man noch bis 25. August in der schönen und facettenreichen Reihe «Drehort Zürich» der Open-air-Veranstaltung «Film am See» in der *Roten Fabrik* in Zürich-Wollishofen verfolgen (Filmbeginn jeweils 21.30 Uhr, bei schlechter Witterung im Trockenen). Zu sehen ist noch so Gegensätzliches wie ESPION, LÈVE-TOI von *Yves Boisset* – Zürich als Kulisse für einen Agentenfilm – (28. 7.) und *Kurt Frühs* ES DACH ÜBEREM CHOPF mit Zarlie Carigiet und Bruno Ganz in einer seiner ersten Filmrollen (4. 8.). Ein Coktail aus Kurzfilmen – von Dokumenten aus der Punk- und New-Wave-Szene der späten siebziger Jahre bis zur Fiktion um einen Skateboarder – ist am 11. August zu geniessen. HEIMAT ODER HÖLLE von *Marianne Pletscher* und *Hans Haldimann* dokumentiert den Wandel des Kreis 5 ab Mitte der achtziger bis Mitte der neunziger Jahre anhand von Interviews mit Quartierbewohnern (18. 8.). Mit NACHBEBEN von *Stina Werenfels*, einem Film, der zwar ausserhalb der Stadt spielt, aber durchaus von "Zürcher Geist" geprägt ist, wird der Schlusspunkt der Reihe gesetzt.

www.rotefabrik.ch

Fantoche

Vom 6. bis 11. September findet in Baden zum neunten Mal das internationale Festival für Animationsfilm *Fantoche* statt. Themenschwerpunkt der diesjährigen Ausgabe ist der animierte Dokumentarfilm. Mit einem mehrteiligen Kurzfilmprogramm, Langfilmen wie WALTZ WITH BASHIR und PERSEPOLIS, einer Vortragsreihe und Ausstellungen (etwa von *Susana Perrottet* im Kunstraum) und Performances lädt Fantoche zu Entdeckungen ein.

www.fantoche.ch

Nacht

Übergreifendes Thema des diesjährigen «Lucerne Festival im Sommer» (10. 8. bis 18. 9.) ist die Nacht. In Zusammenarbeit mit dem Musikfestival zeigt das *Stattkino Luzern* unter dem Motto «Nachts sieht man anders» eine kleine Filmreihe. Mit GOODNIGHT NOBODY von *Jacqueline Zünd*, «ein perfekt kalibriertes kleines Meisterwerk» (Doris Senn in Filmbulletin 1.11) über vier schlaflose Menschen aus vier Erdteilen wird die Reihe eröffnet. (14. 8., 21. 8., 4. 9., 11. 9., jeweils 11 Uhr) Am 4. September sprechen Charlotte Hug und Jacqueline Zünd in einem Nachtgespräch über den Film (in der neusten Ausgabe des Kulturmagazins Du, das ebenfalls die Nacht thematisiert, ist von ihr ein Text zu den Drehabeiten zu lesen). Es folgen NIGHT ON EARTH von *Jim Jarmusch* (21. 8., 16 Uhr) und zwei Filme, in denen Komponisten im Zentrum stehen: In OMBRES gelingt es *Edna Politi*, Entstehung und Gehalt des Violinkonzerts «Hommage à Louis Soutter» von Heinz Holliger filmisch eindrücklich zu vergegenwärtigen (22. 8., 19 Uhr, 23. 8., 18.30 Uhr). Dem Komponisten Holliger wird am 23. 8. im Anschluss des Films in einem Nachtgespräch zu begegnen sein. Den Abschluss der Reihe bildet GUSTAV MAHLER: «PREDIGT AN DIE FISCHE» von *Pavel Kacirek*, eine Musikdokumentation des Direktors der Prager Filmakademie zum hundertsten Todestags von Gustav Mahler (28. 8., 16.30, 29. 8., 18.30 Uhr)

www.stattkino.ch,

Schnitt-Preis auch für Schweizer

Seit zehn Jahren lobt *Film+*, das «Forum für Filmschnitt und Montagekunst» in Köln, den Förderpreis Schnitt aus. Mit dem Preis (und einem Nachwuchspreis für die beste Montage eines Kurzfilms) honoriert das Forum die Arbeit der Editoren und schafft mit seiner dreitägigen Veranstaltung im November Aufmerksamkeit für diese im allgemeinen wenig beachteten und doch so zentralen Mitarbeiter. Ab sofort können sich nun auch Editoren aus der deutschsprachigen Schweiz und Österreich für diesen Preis bewerben. (Eingabeschluss ist 10. August, Preisverleihung 28. November.)

www.filmplus.de

Gässli Film Festival

Gast und Jury-Präsident des dritten *Gässli Film Festival* vom 1. bis 4. September im stimmigen Gerbergässli in Basel ist der Schweizer Produzent und Regisseur *Samir*. Jungfilmer (in den Alterskategorien 18 bis 30 Jahren beziehungsweise unter 18 Jahren) bestreiten den Kurzfilmwettbewerb (Filme mit Basler Bezug), ausserdem ist ein Musikvideowettbewerb ausgeschrieben. Samirs SNOW WHITE von 2005 eröffnet den Anlass, am Freitag ist sein Spielfilmerstling FILOU zu sehen, Samstagnacht steht dann ganz im Zeichen der Jungfilmer.

www.gässlifilm.ch

Victor Erice

Nur drei Langfilme hat der 1940 in Nordspanien geborene *Victor Erice* bis anhin geschaffen, aber mit EL ESPIRITU DE LA COLMENA (1973), EL SUR (1983) und EL SOL DEL MEMBRILLO (1992) sich nachhaltig in die Filmgeschichte eingeschrieben. Schon sein Erstling bleibt mit *Ana Torrent* unvergesslich: ein kleines Mädchen flüchtet sich, angeregt durch eine Aufführung von James Whales FRANKENSTEIN, aus dem grauen Alltag nach Ende des Spanischen Bürgerkriegs in eine Phantasiewelt; der Film denkt – wie dann auch EL SUR, in dem eine Vater-Tochter-Beziehung im Zentrum steht – in einer wunderbar poetischen Bildsprache über Verlorenheit und Hoffnung in der Kindheit nach.

Dank trigon-film ist nun endlich auch in der Schweiz das Malerporträt

Cyd Charisse und Robert Talyor in PARTY GIRL *Regie: Nicholas Ray*

EL SOL DEL MEMBRILLO zu entdecken. Das Zürcher Filmpodium zeigt im August/September die drei Filme als Re-editionen des Monats.

www.filmpodium.ch

Nicholas Ray

«Die Figuren in den stärkeren Ray-Filmen sind nicht von dieser Welt, sie leben in der Hölle ihrer Leidenschaften. An ihre grossen Gefühle, ihre Träume, ihre Obsessionen bleiben sie gekettet bis zum Scheitern, oft sogar bis zum Tod.» (Norbert Grob in Filmbulletin 3. 1982)

Nicholas Ray wäre am 7. August hundert Jahre alt geworden. Seine Regiekarriere in Hollywood währte nur elf Jahre, und am bekanntesten ist wohl nur sein REBEL WITHOUR A CAUSE von 1955 mit James Dean geblieben. Das *Filmpodium Zürich* ermöglicht mit seinem August/September-Programm eine (Wieder-)Begegnung mit dem Werk des unbekannten Grossen, der auch schon als Rebell in Hollywood bezeichnet worden ist, und zeigt seine Filme neu: vom verkannten Erstling THEY LIVE BY NIGHT über JOHNNY GUITAR und PARTY GIRL bis hin zu LIGHTNING OVER WATER, der eindrücklichen Hommage von *Wim Wenders* an Nicholas Ray.

www.filmpodium.ch

The Big Sleep

David Rayfiel

9. 9. 1923 – 22. 6. 2011

«Es ist mir einfach unbegreiflich, wie man als Autor Dialoge schreibt, die einfach nur der Situation angemessen sind. Das ist einfach nicht gut genug, man muss es verschlüsseln, man muss etwas einfangen, das in der Luft liegt. Dialoge sollten, besonders in Krisensituationen, so gut sein, dass man sie singen könnte wie in der Oper.»

David Rayfiel in Filmbulletin 2.96

Peter Falk

16. 9. 1927 – 23. 6. 2011

«Mit Cassavetes, dem Gottvater des amerikanischen Independent-Kinos, verband Falk eine tiefe Freundschaft, und so hat er, in den Siebzigern, als «Columbo» zu einer der erfolgreichsten Fernsehserien überhaupt geworden war, in zwei von Cassavetes Filmen gespielt, HUSBANDS (1970) und A WOMAN UNDER THE INFLUENCE (1974). Das Geld für den Film hatte sich Cassavetes zusammengeliehen, unter anderem von Falk. Aber er brachte noch viel mehr mit, es wurde ein unvergleichlicher Auftritt, der einem das Herz brechen kann.»

Susan Vahabzadeh in «Süddeutsche Zeitung» vom 27. 6. 2011

Hans Heinrich Egger

1922 – 8. 7. 2011

«Hans Heinrich Egger hat für den Schweizer Film Grosses geleistet – aber immer im Hintergrund, sei es als Cutter, Kursleiter, Gewerkschafter oder Vermittler.»

Thomas Binotto in Neue Zürcher Zeitung vom 3. 12. 2002

Leo Kirch

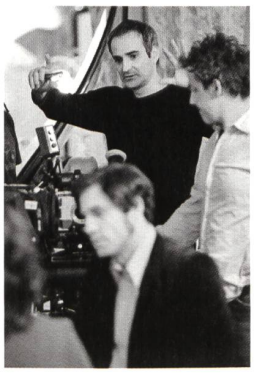
21. 10. 1926 – 14. 7. 2011

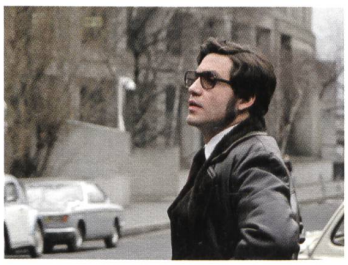
«Den ersten Film, Federico Fellinis Meisterwerk LA STRADA, kaufte der mutige Kaufmann im Jahr 1956 mit geborgtem Geld und holte ihn selbst in Italien ab.»

Steffen Kuchenreuther in einer Pressemitteilung der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft SPIO

Fingierte Topographie

Olivier Assayas bei den Dreharbeiten zu CARLOS





Requisiteure sind Archäologen des Alltäglichen. Sie suchen nach den Artefakten des Vergangenen. Sie sind unsichtbare Garanten der Authentizität; ihre Arbeit fällt erst auf, wenn sich ein Anachronismus in sie eingeschlichen hat. Auf dem Kofferband in der Abfertigungshalle von Tempelhof, wo bis vor einigen Jahren Reisende ihr Gepäck aufsammelten, hat der Requisiteur von CARLOS einige seiner Schätze ausgebreitet: eine Ausgabe des «Kölner Stadtanzeigers» und des «Pariscope» aus den achtziger Jahren, einige Päckchen einer Zigarettenmarke, die damals in Mode war, ein zeitgenössisches Streichholzheftchen. Wo er sie aufgetrieben hat, bleibt ein Geheimnis, über das er lächelnd schweigt.

Es ist eine kleine Zeitreise, die ich an diesem kristallklaren Winternachmittag unternehme. *Olivier Assayas* macht für einen Tag in Berlin Station, um sein Epos über «Carlos» zu drehen. Das Kofferband ist ein idealer Aussichtspunkt, um ihm bei der Arbeit zuzuschauen. Wenige Meter entfernt gebietet er mit fiebriger Gelassenheit über sein Team. Kaum je muss er seine Stimme erheben, um dessen Aufmerksamkeit zu gewinnen. Er lässt es sich jedoch nicht nehmen, zu Beginn jedes Takes selbst «Action!» zu rufen. Sein Regieassistent muss einen leichten Job haben.

Der schlaksige, trotz angegrauter Haare noch immer jungenhaft wirkende Regisseur hat ein erkleckliches Pensum zu bewältigen. Der Drehplan ist eine anstrengende Gelenkigkeitsübung. Mit der routinierten Präzision eines Choreographen legt er Wege und Blickachsen fest, stimmt die Bewegungen der Kamera achtsam auf die der Darsteller ab. Es geht nicht um Psychologie, sondern um rasche Abläufe. Assayas dreht ab der ersten Probe und braucht jeweils nur wenige Takes. *Jens Meurer*, sein deutscher Co-Produzent, rühmt sein Arbeitstempo als das eines «Fassbinder ohne Koks».

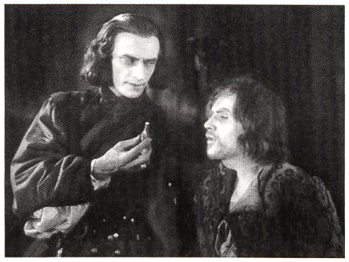
Die Abfertigungshalle von Tempelhof dient als Dekor für vier andere Flughäfen: Budapest, Fiumicino, Heathrow und Orly. Abends wird der Eingang als Fassade eines Nachtclubs fungieren, vor dem zwei Geheimdienstagenten auf zwei Prostituierte warten, die Carlos bespitzeln sollen. Es sind keine zentralen, wohl aber bezeichnende Szenen dieses ruhelosen Films. Sie erzählen von der prekären Mobilität des Terrorismus, den Carlos internationalisiert hat. In Heathrow und Fiumicino werden Kontaktleute bei der Passkontrolle aufgegriffen, in Budapest werden er, seine Frau Magdalena Kopp und ihr Komplize Johannes Weinrich auf Schritt und Tritt vom Geheimdienst überwacht. Zwar legt Assayas Wert darauf, soweit möglich an Originalschauplätzen zu drehen. Aber das heutige, topographische Gaukelspiel ist legitim; die Szenen spielen an transitorischen Orten, an Etappen, deren Antlitz austauchbar ist. Assayas begreift sie als Schleusen durch ein Phänomen, das ihn seit Jahren fasziniert: die Globalisierung.

Später, im fertigen Film werde ich sehen, wie konsequent er das Cinemascope als Format der Konzentration nutzt. Sein Kameramann *Yorick Le Saux* erklärt, wie er kurze Brennweiten einsetzt, um den Raum um die Figuren in der Unschärfe verschwinden zu lassen. In langen Panoramaschwenks verwandelt sich der ausgediente Flughafen in Tempelhof widerstandslos in seine Doubles. Nicht einmal Ortskundige werden später auf der Leinwand den Unterschied bemerken: alltägliche Magie des Kinos.

Gerhard Midding

Conrad Veidt, von CALIGARI bis CASABLANCA

«Il cinema ritrovato», Bologna 2011



Conrad Veidt und Alexander Granach in LUCREZIA BORGIA
Regie: Richard Oswald

THE THIEF OF BADGAD
Regie: Ludwig Berger, Michael Powell

Conrad Veidt in seiner Doppelrolle in NAZI AGENT
Regie: Jules Dassin

Für seine fünfundzwanzigste Ausgabe hat sich das Festival «Il cinema ritrovato», gewissermassen als Geburtstagsgeschenk, mit einem schönen, zentral gelegenen Kinosaal einen vierten Vorführort zugelegt. Es war ein teilweise vergiftetes Geschenk, vor allem, weil man die erhöhte Kapazität nicht für die längst erwünschten zusätzlichen Wiederholungsvorstellungen nutzte, sondern sich zu einer regelrechten Filmschwemme verleiten liess, die sich auf gut zwanzig verschiedene Filmreihen verteilte. Die Festivalteilnehmerinnen und -teilnehmer begegneten sich weit weniger, und wenn, dann kam es kaum zu Gesprächen über die Filme, weil jeder und jede etwa anderes gesehen hatte. Vor allem aber erwiesen sich die zusätzlichen Filme als Tropfen, die das Fass zum Überlaufen brachten: von der Redaktion des Katalogs, in dem man manchen Titel vergeblich sucht (weil er nicht im Register figuriert oder überhaupt nicht vorkommt) und in dem die Fehler das wohl unvermeidliche und noch tolerierbare Mass weit überschritten, bis zu den spürbar strapazierten Filmvorführern. So gross die Anstrengungen für das Jubiläum waren und so attraktiv die Angebote aussahen – die Quantität ging letztlich auf Kosten der Qualität.

Festivaldirektor *Peter von Bagh* schritt in der von ihm allein kuratierten Hauptreihe wenigstens mit gutem Beispiel voran. Nachdem in den letzten Jahren jeweils die Stummfilme von Josef von Sternberg, Frank Capra und John Ford ihren frühen Tonfilmen gegenübergestellt wurden, war in diesem Jahr *Howard Hawks* an der Reihe, der gleich mit vier stummen und zwölf Tonfilmen einen klaren Schwerpunkt im Festivalprogramm setzen durfte.

Als weiteres Highlight war im Vorfeld die Schauspieler-Reihe «Conrad Veidt – da CALIGARI a CASABLANCA» angekündigt worden. Tatsächlich: welch eine Karriere, die nicht nur vom Stumm- zum Tonfilm, von Deutschland schon früh vorübergehend in die USA, ab 1933 nach England und erneut nach Hollywood führte! Mit nur elf Filmen – unter Verzicht auf die beiden als Eckpunkte zitierten Klassikertitel – konnte die Reihe die Vielseitigkeit dieses Darstellers jedoch höchstens andeuten.

Die Rolle des somnambulen Cesare in Robert Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI hat *Conrad Veidt* (1893–1943) mit siebenundzwanzig Jahren an die Spitze expressionistischer Darstellungskunst katapultiert – sofern es eine solche gab. Fritz Kortner, selbst als Theaterdarsteller zeitweilig stark mit dem Expressionismus identifiziert, meint in seinen Memoiren «Aller Tage Abend», dass der expressionistischen Stilisierung nur von realistisch geschulten Darstellern «reales Leben» eingehaucht werden konnte. Andernfalls «gebärdet sich das senile Hoftheater, völlig deplaciert, jugendlich modern». Diese Differenzierung bleibt auch aus grösserer Distanz bedenkenswert: Die stilisierte oder expressiv übersteigerte, völlig unnaturalistische Geste kann von den Darstellenden durchaus mit real gefühltem Leben gefüllt werden; wird sie es nicht, nähern sich ihre expressionistischen Darstellungen der konventionellen Spielweise des Hoftheaters, «sie beteuern, statt darzustellen» (Kortner).

Die Bologna-Auswahl machte mit DIDA IBSENS GESCHICHTE von *Richard Oswald*, entstanden 1918, also ein Jahr vor CALIGARI, deutlich, dass der aus Max Reinhardts Theaterensemble kommende Veidt zuerst einmal ein zurückhaltend-intensiver realistischer Darsteller war. In F. W. Murnaus DER GANG IN DIE NACHT (1921) beeindruckt die Konsequenz, mit der er seine Figur des blinden Malers stilisiert. Nicht wirklich gegenwärtig war – in Abwesenheit von Wienes CALIGARI und ORLACS HÄNDE – der expressionistische Veidt. Am ehesten erahnbar wurde er in einer kurzen, äusserst dichten Szene mit Alexander Granach in LUCREZIA BORGIA (1922), einem Film, in dem Richard Oswald jeden der vielen Stars seines Ensembles nach eigenem Gusto agieren und chargieren lässt.

Spannend gewesen wäre die Konfrontation dieser deutschen Filme mit der Spielweise Veidts in Filmen seiner ersten Hollywood-Periode 1927–29, doch diese fehlten in Bologna. Hier ging man sofort zu den deutschen Tonfilmen der Jahre 1930 bis 1933 über. In *Kurt Bernhardts* Preussenfilm DIE LETZTE KOMPAGNIE präsentiert sich ein nüchtern-realistischer, nur ganz selten pathetischer Veidt, und in *Eric Charells* DER KONGRESS TANZT darf er für einmal entspannt und bezaubernd charmant wirken. Der Schauspieler lässt uns hier souverän den Genuss spüren, mit dem Fürst Metternich die Mächtigen der Welt als Marionetten an seinen Fäden tanzen lässt – eine ganz kleine Kostprobe des Komödianten Veidt, der er nach Aussage der zeitgenössischen Kritiker auch war.

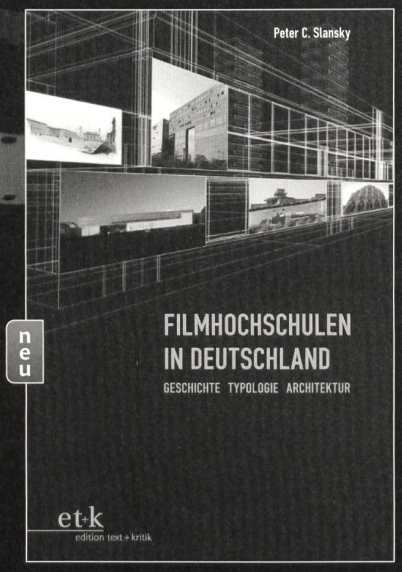
Zwei Beispiele stammten aus Veidts Zeit in London 1933–1939. *Maurice Elveys* Episodenfilm THE WANDERING JEW mit seinem steifen Pathos, das erst in der letzten, der Inquisition gewidmeten Episode etwas Dichte gewinnt, dürfte dafür kaum repräsentativ sein. Und in *Ludwig Bergers/Michael Powells* eskapistischem Farbmärchen THE THIEF OF BAGDAD hat Veidt einmal mehr den schauerlichen Bösewicht zu spielen, dessen Blick allein schon von magischer Kraft ist.

In schauspielerischer Hinsicht Höhepunkt der Reihe war die Ausgrabung von *Jules Dassins* Erstlingsfilm NAZI AGENT, den Veidt in Hollywood 1941, unmittelbar vor CASABLANCA, drehte. Der Antinazi-Thriller bietet ihm anfänglich eine Doppelrolle: jene des antifaschistischen, aus Deutschland geflohenen Antiquars und seines völlig konträren Zwillingsbruders, der in den USA als Konsul nun Nazi-Deutschland vertritt. Der geniale Drehbuchkniff: Nachdem der Konsul den Antiquar erschiessen wollte, im Handgemenge aber selbst umkam, muss der "gute" Bruder, um seine Haut zu retten, in das Kostüm und die Rolle des Konsuls schlüpfen und das Nazi-Geschnarre imitieren. Wie Veidt in der Maskerade des "falschen" Bruders den echten durchscheinen lässt, wie er das Bemühen um glaubwürdige Strammheit vorführt und doch "Rückfälle" in sein wahres, besseres Ich hat, das ist Schauspielkunst von höchstem Niveau.

Die Reihe führte – bei allen Vorbehalten, zu denen ihr rudimentärer Charakter zwingt – eindrücklich vor Augen, dass Veidt unglaublich viele Register beherrschte, im Realismus wie in der Stilisierung zuhause war, mit unverminderter Intensität mal zurückhaltend, dann wieder überzeichnend spielen konnte und sowohl in dämonischen wie auch in entspannten Rollen überzeugte. Doch all diese Mittel verkümmern zur Masche (wie schon die zeitgenössische Kritik mehrfach feststellte), wenn Veidt nicht von starker Regiehand geführt ist. Sein hypnotischer Blick, die anschwellenden Zornesadern an seiner Stirn, seine steife Korrektheit oder sein entspannter Charme: manchmal bleiben sie sterile Routine, in anderen Filmen führen sie Veidt zu begeisternden Höhen packender Menschenbilder.

Martin Girod

Film in der edition text + kritik



Peter C. Slansky

Filmhochschulen in Deutschland
Geschichte, Typologie, Architektur

858 Seiten, zahlreiche
s/w-Abbildungen, € 48,–
ISBN 978-3-86916-116-7

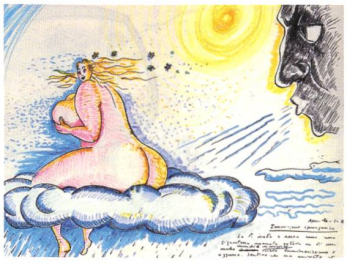
Mit der ersten Gesamtdarstellung deutscher Filmhochschulen schildert Peter C. Slansky ein Stück bisher ungeschriebener deutscher Kulturgeschichte. »Filmhochschulen in Deutschland« beschreibt die Entwicklung akademischer Ausbildungsstätten für den Filmnachwuchs, die in den 1920er Jahren, vom Bauhaus beeinflusst, begann.

Der Autor greift dabei auch auf seine eigenen vielfältigen Erfahrungen im Studium und in der Lehre an verschiedenen Filmhochschulen zurück.

Interviews mit Zeitzeugen und zahlreiche erstmals veröffentlichte Dokumente machen dieses Buch nicht nur für Filmschaffende wertvoll.

et+k
edition text+kritik
Levelingstraße 6a
81673 München
info@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de

Ein grosser Auftritt
Fellini im Museum



Fellini im Sommer, das ist fast wie Ferien auf der Insel, ein genialer Schachzug des *Musée de l'Elysée*, die Ausstellung in dieser Jahreszeit stattfinden zu lassen. Zahlreich sind denn auch die Besucherscharen, die in der Villa mit grossem Garten und Blick auf den Genfersee und die Alpenkette vor den Exponaten stehen. Es ist durchaus erstaunlich, was der Kurator *Sam Stourdzé* für seine für den Pariser «Jeu de Paume» organisierte Ausstellung, die von Lausanne übernommen wurde, alles zusammengesucht hat.

Nicht ganz einfach ist der Einstieg in die Materie, das angekündigte «Tutto Fellini» will im ersten Anlauf nicht recht gelingen. Das liegt an unterschiedlichen Aspekten: Zu jedem Exponat gesellt sich ein langer Text, den man lesen sollte, viele Filmausschnitte werden nicht erklärt und richten sich damit bloss an den Kenner und Spezialisten, die unterschiedlichen Themen innerhalb Fellinis Schaffen, wie der Umgang mit der Populärkultur oder seine Obsession für Frauen erschliessen sich erst nach einigen Durchgängen durch die Ausstellung.

«Fellini bei der Arbeit», dieses Kapitel der Ausstellung ist das aufschlussreichste, da der Besucher am meisten von Fellinis Idee, seiner Vorgehensweise, seinem Umgang mit Journalisten und dem Staatsapparat, aber auch mit Freunden erfährt. Es ist das Kapitel, wo der Eindruck einer grossen Familie entsteht, Schauspieler, Kameraleute, Komponisten, Lichttechniker, die jahrzehntelang mit Fellini arbeiteten, und es ist der Ausstellungsbereich, wo es dem Besucher langsam dämmert, wie die unterschiedlichen Teile zusammenhängen.

Spannend sind auch die Zeichnungen, die Fellini auf Anraten seines Psychoanalytikers zwischen 1960 und 1990 von seinen Träumen machte. Grossbusige Frauen dominieren ähnlich wie bei den Zeichnungen Picassos, während der Maestro oft als kleinwüchsiger Zwerg vor diesen Fleischbergen kapituliert. Tittas Erfahrungen mit Volpina und der Tabakshändlerin in AMARCORD basieren vermutlich auf diesen Zeichnungen.

Die Entwicklungslinien Fellinis können in der Ausstellung anschaulich verfolgt werden. In seinen Anfängen galt er als Neorealist und unterstützte Rossellini bei den Dreharbeiten zu ROMA, CITTÀ APERTA, in Rossellinis IL MIRACOLO spielte er den heiligen Joseph an der Seite Anna Magnanis, wechselt anschliessend hinter die Kamera und handelt sich mit LA STRADA den Ruf eines katholischen Filmemachers ein. Jene, die ihn kritisieren, ernennen ihn nach LA DOLCE VITA zum Genie, während die römische Kurie ihn scharf kritisiert. Den nächsten Schritt vollzieht er mit OTTO E MEZZO, wo er die Grenzen der Realität überschreitet, um die geheimnisvolle Welt des Imaginären zu erkunden. Immer wieder dringen Kindheitserinnerungen – am typischsten vermutlich in AMARCORD, Träume und das Unbewusste in Fellinis Filme und weben so den Mythos, der ihn unsterblich machen sollte.

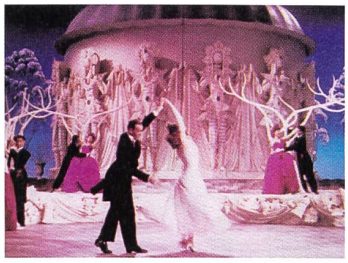
Das Füllhorn, das ausgeschüttet wird, ist lukullisch, dionysisch und fast zuviel des Guten. Abhilfe schafft hier die Begleitpublikation, die zu einem Nachschlagewerk geworden ist. Sie ist lesenswert, eignet sich aber auch zum blossen Durchblättern. Vieles wird einem bekannt vorkommen, manches ist neu und vieles unbekannt. Sie zeigt Fellinis Umgang mit Ideen und Bildern und ist beinahe aufschlussreicher als die Ausstellung.

Simon Baur

Fellini. La Grande Parade, Musée de l'Elysée, Lausanne. Bis 28. 8.2011, Katalog Fr. 30.–. www. elysee.ch

Festival del film Locarno 2011
Vorschau

LE HAVRE
Regie: Aki Kaurismäki



ZIEGFELD FOLLIES
Regie: Vincente Minnelli

Das 64. Festival del film Locarno wird am 3. August auf der Piazza mit SUPER 8 von *J. J. Abrams* eröffnet und dauert bis zum 13. August. Unter den Piazza-Filmen finden sich Welt- und Europapremieren wie 4 TAGE IM MAI von *Achim von Borries*, COWBOYS & ALIENS von *Jon Favreau*, BACHIR LAZHAR von *Philippe Falardeau*, ET SI ON VIVAIT TOUS ENSEMBLE von *Stéphane Robelin* oder SPORT DE FILLES von *Patricia Mazuy*. Ganz besonders freuen darf man sich auf LE HAVRE von *Aki Kaurismäki* und ROMANCE, den neusten Animationskurzfilm von *Georges Schwizgebel*.

Im «Concorso internazionale» ist die Schweiz mit VOL SPÉCIAL von *Fernand Melgar*, einem Dokumentarfilm über die Ausschaffungspraxis der Schweiz, und mit MANGROVE von *Frédéric Choffat* und *Julie Gilbert* – eine Frau kehrt mit ihrem Sohn an die Pazifikküste zurück, um Vergangenes aufzuarbeiten – präsent. Ausserdem mit ABRIR PUERTAS Y VENTANAS von *Milagros Mumenthaler*, einer Co-Produktion zwischen Argentinien, der Niederlande und der Schweiz. Im Wettbewerb «Cineasti del presente» ist sie mit THE SUBSTANCE – ALBERT HOFMANN'S LSD von *Martin Witz* vertreten.

Die Retrospektive ist *Vincente Minnelli*, dem Meister des Musicals und des Melodrams aus Hollywood, gewidmet. Gezeigt wird das Gesamtwerk. Auf der Piazza wird *Leslie Caron* AN AMERICAN IN PARIS vorstellen (12. 8.). Die Filme werden jeweils von Filmkritikern, Filmhistorikern oder Regisseuren wie etwa Lionel Baier, Freddy Buache, Jean Douchet, Jacques Rancière und Pierre Rissient eingeführt. Von Emmanuel Burdeau, dem ehemaligen Chefredaktor der «Cahiers du Cinéma», erscheint eine Monographie zu Minnelli. Er wird auch an der Podiumsdiskussion zu Minnelli (11. 8., 10.30 Uhr, Spazio Cinema) mit Jean Douchet, Joe McElhaney, Jacques Rancière und Carlo Chatrian teilnehmen. Die Retro wurde in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse organisiert, die sie ab 29. August bis 30. September auch in Lausanne zeigen wird.

Den «Pardo d'onore» erhält *Abel Ferrara*, der anlässlich der Preisverleihung am 11. August auf der Piazza erste Ausschnitte aus seinem neusten Projekt 4:44 LAST DAY ON EARTH zeigen wird. Zu seinen Ehren werden BAD LIEUTENANT, KING OF NEW YORK, MARY und THE FUNERAL zu sehen sein. Er wird auch an einem Publikumsgespräch (6. 8., 13.30 Uhr, Spazio Cinema) teilnehmen. Der «Premio Raimondo Rezzonico» für den besten unabhängigen Produzenten geht an *Mike Medavoy*. Mit APOCALYPSE NOW REDUX von Francis Ford Coppola, DANCE WITH WOLFES von Kevin Costner, ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST von Milos Forman und SHUTTER ISLAND von Martin Scorsese sind Höhepunkte seiner Karriere zu sehen.

Weitere Hommages gelten *Claudia Cardinale*, *Bruno Ganz*, *Claude Goretta*, *Hitoshi Matsumoto* und *Jean-Marie Straub*. Preisträger des «Premio Cinema Ticino» ist der Drehbuchautor, Filmemacher und Produzent *Villi Hermann*, zu dessen Ehren INNOCENZA von 1986 gezeigt wird.

Auf dem Panel des *Schweizerischen Verbands der Filmjournalistinnen und -journalisten* diskutieren unter dem Titel «Schweizer Film: Kommt jetzt der Durchbruch» unter der Leitung von *Christian Jungen* der neue Chef der Sektion Film im Bundesamt für Kultur *Ivo Kummer*, der Filmautor *Kaspar Kasics*, *Josefa Haas*, Stiftungspräsidentin von Swissfilms und der Filmwissenschafter *Vinzenz Hediger* über Einflussmöglichkeiten der Filmpolitik auf Erfolg des Filmschaffens (9. 8., 14 Uhr, Spazio RSI).

www.pardo.ch

Filmkritikerwoche
Locarno 2011

MESSIES, EIN SCHÖNES CHAOS
Regie: Ulrich Grossenbacher

CARTE BLANCHE
Regie: Alexandre Goetschmann

Die Wirklichkeit ist oft toller, verrückter, verschrobener, spannender als jede Fiktion. Das wird einem immer dann bewusst, wenn man sich in der Vorbereitung zur Filmkritikerwoche mit einer Flut von Geschichten und Themen konfrontiert sieht, von denen jede einzelne erzählenswert ist. Oder wäre. Tatsächlich hat, wie uns bei den diesjährigen Vorbereitungen noch stärker ins Auge stach als früher, das Dokumentarfilmschaffen im Zeitalter der digitalen Medien zwar an Quantität gewonnen, aber an Qualität eher verloren. Zu oft scheint man heute seitens der Produktion sich mit einem Film zufrieden zu geben, bei dem man als Betrachter die tiefere Auseinandersetzung mit dem Inhalt wie auch den künstlerisch-handwerklichen Feinschliff schmerzlich vermisst. Trotzdem sind uns bei den Vorbereitungen zur Kritikerwoche auch dieses Jahr eine ganze Reihe herausragender Werke untergekommen, aus denen wir mit einer aus Mitgliedern des *Schweizerischen Verbands der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten* (SVFJ) gestellten Auswahlgruppe das Programm für die 22. Filmkritikerwoche von Locarno zusammengestellt haben.

Das Programm ist inhaltlich wie formal und geografisch bunt und breitgefächert. Als Motto könnte man ihm den Satz «La vie et rien d'autre» voranstellen. Ob uns der Schweizer *Ulrich Grossenbacher* in MESSIES, EIN SCHÖNES CHAOS einen Blick in die Wohnungen und Seelen von Menschen eröffnet, die am Messie-Syndrom leiden, oder *Alexandre Goetschmann* in CARTE BLANCHE am hektischen Alltag eines Trauma-Arztes in Tel Aviv teilhaben lässt: In beiden Filmen werden Eindrücke von fremden Schicksalen und anderen Lebensweisen vermittelt, und das Chaos, das im Wohnzimmer respektive im OP herrscht, ist jeweils Ausdruck menschlichen Da-Seins. Im Zentrum der beiden Filme stehen, wie in den Werken von *Dominic Allan* und *Christian Stahl*, Menschen.

Während Allan in CALVET dem von wilden Exzessen durchzogenen Werdegang des heute arrivierten französischen Künstlers Jean Marc Calvet nachgeht, verfolgt Stahl in GANGSTERLÄUFER den Weg eines in Berlin-Neukölln aufwachsenden palästinensischen Flüchtlingsknaben vom schlitzohrigen Jungen zum verurteilten Jungkriminellen und schildert nebenbei gesellschaftliche Mechanismen, die in der Migrationsdebatte allzu oft unter den Teppich gekehrt werden.

Fast noch brisanter präsentiert sich *Matthias Bittners* NOT IN MY BACKYARD, der am Beispiel verurteilter Sexualstraftäter die absurden und unmenschlichen Folgen der stetigen Verschärfungen im amerikanischen Strafvollzug dokumentiert.

Bleiben noch *Fritz Ofners* DIE EVOLUTION DER GEWALT und *Koichi Onishis* SKETCHES OF MYAHK zu erwähnen. Ofners Film beschäftigt sich mit der heute allgegenwärtigen Gewalt in Guatemala und deren Hintergründe. Onishi dagegen dringt auf der Spur der Melodien alter Volkslieder in die Vergangenheit der japanischen Miyako-Inseln vor. Erschütternd der eine, von zauberhafter Poesie der andere markieren die beiden Filme gewissermassen die Eckpunkte der Kritikerwoche 2011, die vielleicht noch dezidierter als in früheren Jahren Einblicke in die Bedingungen des menschlichen Seins in einer alles andere als gewaltfreien, bunten Welt vermittelt.

Simon Spiegel, Irene Genhart

Delegierte der Semaine de la Critique Locarno organisiert vom Schweizerischen Verband der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten SVFJ/ASJC/ASGC
www.semainedelacritique.ch

Filme auf der Couch

2011. 485 S., Tab., Kt
€ 39.95 / CHF 53.90
ISBN 978-3-456-84884-6

Spannend und praxisnah werden in diesem Buch psychische Störungen anhand von Filmen veranschaulicht. Geschrieben von erfahrenen Klinikern und Dozenten, ist das Buch für die Lehre ebenso geeignet wie für Filmliebhaber, die sich für den realen Hintergrund filmischer Fantasien interessieren.

www.verlag-hanshuber.com

HUBER

50 Jahre DEZA
Filmförderung als humanitäres Anliegen

DUNIA
Regie: Jocelye Saab

NIGHT TRAIN
Regie: Ye Che, Diao Yinan

OPERA JAWA
Regie: Garin Nugroho

LA TETA ASUSTADA
Regie: Claudia Llosa

Als Agentur für internationale Zusammenarbeit im Eidgenössischen Departement für auswärtige Angelegenheiten ist die *Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit* (DEZA) für die Gesamtkoordination der Entwicklungszusammenarbeit und die humanitäre Hilfe der Schweiz zuständig. Dieses Jahr feiert sie ihr fünfzigjähriges Bestehen mit einer Reihe von Veranstaltungen, die zur Selbstreflexion und öffentlichen Diskussion über ihre Tätigkeit anregen sollen, unter anderem mit einem Filmzyklus in Zusammenarbeit mit trigon-film, der ab Oktober in Zürich und Basel läuft.

Zu den Anliegen der DEZA gehört auch die Förderung von Kunst und Kultur: In ihren Partnerländern und Schwerpunktregionen, darunter Südafrika, Zentralasien und der Westbalkan, unterstützt sie Kulturprojekte in allen Sparten. Die Projekte entstehen vor allem für die einheimische Bevölkerung und finden meist vor Ort statt; lokale Anliegen stehen dabei im Zentrum. Aber auch in der Schweiz engagiert sich die DEZA, aufgrund ihrer Marktrelevanz und ihres Verbreitungspotenzials vor allem in den Bereichen Musik und Film.

Die Filmarbeit der DEZA findet auf verschiedenen Ebenen statt: So werden Filmfestivals unterstützt, die im Bereich "Weltfilme" tätig sind, insbesondere Fribourg und Nyon, aber auch das Genfer Black Movie und die Kurzfilmtage Winterthur. Am Filmfestival in Locarno beteiligt sich die DEZA an der Programmsektion «Open Doors», einem Fenster für Produktionen aus Regionen, in denen sich ein unabhängiges Filmschaffen erst entwickelt. Das Gastland wechselt jährlich.Nebst der Vorführung von Filmen umfasst «Open Doors» jeweils einen Workshop, der Filmschaffende aus dem Gastland mit europäischen Produzenten zusammenbringt. Hilfe wird also auch über die Vermittlung von Know-how und Kontakten geleistet; gleichzeitig erreichen die Filme ein breites Festivalpublikum. Daneben unterstützt die DEZA die Stiftung Trigon Film, die Filme aus Afrika, Asien, Südamerika und Osteuropa verleiht, und den Fonds Visions Sud Est, der Produktionen aus diesen Regionen mitfinanziert. Visions Sud Est unterstützte zum Beispiel NIGHT TRAIN (*Ye Che, Diao Yinan*, China 2007), DUNIA (*Jocelyne Saab*, Libanon 2006), OPERA JAWA (*Garin Nugroho*, Indonesien 2006) oder LA TETA ASUSTADA (*Claudia Llosa*, Peru, Spanien 2009).

Wie *Alice Thomann*, Verantwortliche im Bereich Kultur und Entwicklung, erklärt, versteht die DEZA diese Förderung als komplementär zu ihren Haupttätigkeiten. Der starke Symbolwert kultureller Handlungen macht Künstler zu Agenten des gesellschaftlichen Wandels: Gerade in ärmeren Regionen, in denen sich künstlerische Freiheit unter schwierigsten materiellen Bedingungen entfalten muss und politisch oft nicht gewährleistet ist, macht Kulturförderung künstlerisches Schaffen überhaupt erst möglich. Gemäss diesem humanistischen Kulturbild, in dessen Zentrum die Wechselwirkung zwischen Kulturproduktion und gesellschaftlichem Bewusstsein sowie die Aufklärung über Missstände stehen, sieht Thomann in der Unterstützung von Kulturschaffenden in Entwicklungs- und Transitionsländern das Hauptanliegen der DEZA-Kulturförderung. Die DEZA übt dabei kein Mitspracherecht aus, wie die Kulturprodukte auszusehen haben, sondern delegiert deren Beurteilung an ihre Partnerorganisationen in der Schweiz.

Für wen sind die von der DEZA geförderten Filme gedacht? In erster Linie, so Thomann, würden sie bei Verbreitung via Schweizer Institutionen wohl von einem westlichen Publikum gesehen. Erwünscht sei jedoch, dass auch ein lokales Publikum vermehrt Zugang dazu erhält. Die Auslandprojekte, die direkt gefördert werden, seien vor allem für das lokale Publikum gedacht, dementsprechend sei es wichtig, dass dabei nicht nur elitäre, sondern auch populäre Formen entstünden, um Breitenwirkung zu erzielen. 2010 richtete die DEZA ihr Programm für die Schweiz in Übereinstimmung mit einer 2005 verabschiedeten Unesco-Konvention zur Förderung der kulturellen Vielfalt neu aus. Während zuvor die Sensibilisierung der Schweizer Bevölkerung im Zentrum stand, wird der Fokus neu auf die Unterstützung von Kulturschaffenden in Entwicklungsländern gelegt.

Demenstprechend soll auch die Förderung in der Schweiz verstärkt zugunsten von Kulturschaffenden aus Entwicklungsländern geschehen. Laut Leitbild soll ihnen damit «Zugang zum Schweizer Publikum, zum internationalen Kulturmarkt und zu professionellen Netzwerken» verschafft werden. Dass die geförderten Filmproduktionen mitunter zur Ware für den Schweizer Kulturmarkt werden, führt zum oft formulierten Vorbehalt des drohenden kulturellen Neokolonialismus: Mit europäischen Geldern, so die Kritik, würden Filme für ein westliches Publikum hergestellt und das Entwicklungsland dabei lediglich als Setting und Darsteller benützt. Ein anderer gängiger Kritikpunkt besteht darin, dass die Entwicklungshilfe durch Finanzierungen und Expertise Abhängigkeiten schafft.

Um diese Gefahren abzuwenden, achtet die DEZA laut Alice Thomann vermehrt auf die Nachhaltigkeit ihrer Förderung: Längerfristig soll die materielle Eigenständigkeit der Kulturschaffenden angestrebt und der Aufbau einer selbständig funktionierenden, unabhängigen Kulturproduktion in den Partnerländern unterstützt werden. Dementsprechend fliessen jährlich über sechs Millionen Franken als DEZA-Kulturfördermittel ins Ausland; etwa drei Millionen werden für die Unterstützung in der Schweiz verwendet, hiervon wiederum 60 Prozent für den Film. Als weitere denkbare Zukunftsperspektive sieht Alice Thomann das Ausfindigmachen und Verstärken von Synergien mit Institutionen vor Ort, die sich lokal um den Verleih und die Verbreitung von Filmen bemühen, entsprechend der zunehmend transnationalen Ausrichtung der Kulturindustrie.

Natalie Böhler

- *«Open Doors» Festival del film Locarno 2011 Gastland Indien (3.–13. 8. 2011):*

  Klassiker des unabhängigen indischen Kinos von 1946 bis 2010 wie etwa AAG *von Raj Kapoor,* MANTHAN *von Shyam Benegal,* MEGHE DHAKA TARA *von Ritwik Ghatak,* NIZHALKKUTHU *von Adoor Goplakrishnan,* PYAASA *von Guru Dutt*

  Hommage an Satyajit Ray mit CHARULATA, JOY BABA FELUNATH, KAPURUSH, MAHANAGAR, MAHAPURUSH *und* NAYAK

  Podiumsdiskussion «Lessons from Bollywood» über die Filmproduktion in Indien, insbesondere den Austausch zwischen dem kommerziellen und dem unabhängigen Kino (6. 8., 10.30 Uhr, Spazio Cinema)

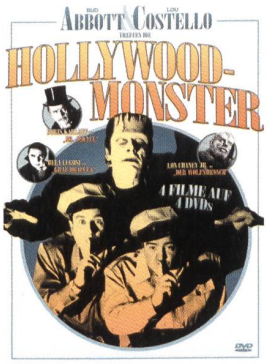
  Podiumsdiskussion «European Cinema Funds: from Project to Film» (9. 8., 10.30 Uhr)
  www.pardo.ch/Open-Doors

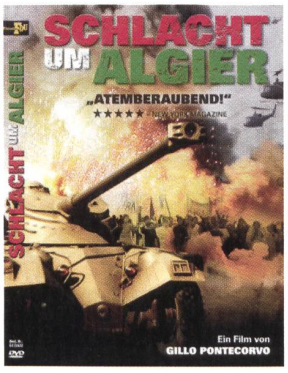
- *Forum «Kulturelle Vielfalt: Für nachhaltige Entwicklungen» (26. 8. 2011, 9–17.15 Uhr, Theaterhaus Gessnerallee, Zürich*
  www.kulturellevielfalt.ch

- *«Die andere Seite der Welt», interaktive Jubiläumsausstellung zum humanitären Engagement der Schweiz, gastiert 2011 bis 2013 in Schweizer Städten und im Ausland*
  www.humem.ch

- *Jubiläums-Filmzyklus in Zusammenarbeit mit trigon-film in mehreren Schweizer Städten*
  www.deza.admin.ch/50years

DVD





Melville in der Résistance

Jean-Pierre Melville, der grosse Meister, wenn es darum ging, existentielle philosophische Fragen im Rahmen des Kriminalfilms zu verhandeln, gelingt mit L'ARMÉE DES OMBRES die Quadratur des Kreises: ein Film über den Kampf der Résistance gegen die deutschen Besatzer, der zugleich ernsthafte Auseinandersetzung und genrekonformer Thriller ist. Und dabei scheint seine Kamera kaum mehr zu tun, als bloss Fassaden zu filmen: allen voran das steinerne Gesicht *Lino Venturas* in der Rolle des an die Nazis verratenen Résistance-Anführers, der sich nach erfolgreicher Flucht auf die Suche nach dem Verräter macht. Die Hinrichtung des Denunzianten hält die Kamera mit derselben Kühle fest, wie sie die menschenverachtenden Gesten der Nazis registriert. Diese Zurückhaltung, nimmt den Zuschauer freilich umso mehr in die Verantwortung: Die ambivalenten Gefühle über das Gesehene lassen sich nicht an den Kinoapparat deligieren, der Zuschauer muss sie selbst durchleben und aushalten.

ARMEE IM SCHATTEN *F 1969. Bildformat: 16:9 (anamorph); Sprache: D, F (DD Mono) Vertrieb: Arthaus*

Sirk monumental

Douglas Sirk ist bis heute bekannt für seine abgründigen Melodramen der fünziger Jahre. Dabei geht gerne vergessen, dass sich der deutsche Emigrant neben dem Melo an nahezu allen Hollywood-Genres der Zeit versucht hat, darunter auch jenem des Monumentalfilms. Sein SIGN OF THE PAGAN erzählt vom Sturm des Hunnenkönigs Attila gegen Rom, der nur durch göttliche Intervention vereitelt werden kann. Offensichtlich interessiert Sirk an dem Stoff weder das Action-Moment noch das religiöse, sondern vielmehr die Psychologie des getriebenen Attila. Kein Wunder, dass denn auch dessen Darsteller *Jack Palance* alle anderen an die Wand spielt, inklusive Hauptdarsteller *Jeff Chandler*.

Bemerkenswert ist, dass die vorliegende DVD den Film nicht nur in der Cinemascope-Fassung, sondern auch im alten 4:3-Format enthält. Tatsächlich hatte Sirk die Vorgabe erhalten, den Film so zu drehen, dass er sowohl im Superbreitbild wie auch im engen Academy-Format funktionieren würde – ein interessantes Experiment, das unweigerlich die Frage aufwirft, welchen Einfluss etwas scheinbar so Äusserliches wie die Wahl des Bildformats auf die Wirkung eines Films haben kann.

ATTILA, DER HUNNENKÖNIG *USA 1954 Bildformat: 2,35:1 & 4:3; Sprache: D, E (DD 2.0) Vertrieb: Koch Media*

Lustiger Grusel

Vor Dean Martin und Jerry Lewis gab es *Bud Abbott* und *Lou Costello*. In den vierziger Jahren waren die beiden das wohl erfolgreichste Komikerduo in Amerika. Von der Varieté-Bühne übers Radio sind die beiden schliesslich zum Film gekommen und drehten in 16 Jahren über 30 Filme. Unter Vertrag waren sie bei Universal, jenem Hollywoodstudio also, das mit seinen Horrorfilmen berühmt geworden war. So lag es nahe, das Lustige mit dem Gruseligen zu verbinden und die beiden Komiker zuweilen auf ihre unheimlichen Studiokollegen treffen zu lassen, mit phänomenalem Resultat. In ABBOTT & COSTELLO MEET FRANKENSTEIN – zweifellos der beste der Filme des Duos – werden die beiden nicht nur vom untoten Frankenstein-Monster behelligt, sondern auch noch von *Bela Lugosi* in seiner Paraderolle als Dracula und von *Lon Chaney jr.* als Wolfsmann. Dem Film gelingt der Spagat, zugleich als Parodie und als echter Gruselfilm zu funktionieren. Auch im Nachfolgefilm ABBOTT & COSTELLO MEET THE INVISIBLE MAN sind die Special-Effects noch unheimlicher als in James Whales Original von 1933. Nicht ganz auf dem selben Niveau, aber immer noch hochvergnüglich sind ABBOTT & COSTELLO MEET DR. JEKYLL & MR. HYDE sowie ABBOTT & COSTELLO MEET THE MUMMY, die beiden andern Filme der Box – sie ist für Fans der alten Hollywood-Monster ein Muss.

«Abbott & Costello treffen die Hollywood-Monster» USA 1948–1955. Bildformat: 4:3; Sprache: D, E (DD 2.0); Diverse Extras. Vertrieb: Koch Media

Drei Western bis zum Ende

Budd Boetticher, John Sturges, Don Siegel – so heissen die drei Regisseure, welche sich in der dritten aus einer ganzen Reihe von Western-Sammelboxen finden, in welchen der Koch Media Verlag bereits früher veröffentlichte DVDs neu auflegt. Es ist wahrscheinlich, dass der Verlag diese Zusammenstellung zufällig vorgenommen hat und sich gar nicht bewusst war, wie sinnig sie ist. Denn die drei Regisseure zeigen gleichsam den Übergang vom klassischen Hollywood zu New Hollywood und den damit verbundenen Aufstieg und Niedergang des Westerns auf. Während Budd Boetticher in seinen kargen B-Movies die abtrakte Blaupause für den klassischen Western vorlegte (von denen der hier vorgelegte SEMINOLA wohl nicht der beste, aber doch ein würdiger Vertreter ist), beginnen Sturges und Siegel mit den etablierten Regeln zu spielen und sie zu erweitern. Sturges kombiniert in GEHEIMNIS DER 5 GRÄBER den Western mit der Psychologie des Thrillers, und bei Siegels FRANK PATCH beginnt der alte Western mit seinen Stereotypen endgültig zusammenzubrechen: sein Protagonist, der ehrenwerte Sheriff Frank Patch, wirkt darin wie ein Fossil aus längst vergangenen Tagen. Die Cowboy-Mythen haben ihr Haltbarkeitsdatum überschritten, in der neuen Zeit – die sich mit Automobilen und Elektrizität bereits ankündigt – ist für sie kein Platz.

«Classic Western Collection Box No. 3» USA 1953–1969. Bildformat: 4:3 & 16:9; Sprache: D, E (DD 2.0). Vertrieb: Koch Media

Guerilla-Krieg

In LA BATTAGLIA DI ALGERI rekonstruiert *Gillo Pontecorvo* den algerischen Aufstand gegen die französische Besatzung in den Jahren 1954 bis 1960. Dabei eröffnet Pontecorvos Film einen Blick in die schauderhaften Abgründe des Krieges, der weit über den konkreten Fall hinaus Gültigkeit hat. Die Greuel, welche die Guerilla-Rebellen an Vertretern der Okkupationsherrschaft verüben, werden ebenso wenig ausgespart wie die grausame Lynchjustiz, mit der die Kolonialisten gegen Einheimische vorgehen. Die Radikalität, mit welcher der Film das tut, hat in allen Lagern heftige Reaktionen provoziert: obwohl dreimal für den Oscar nominiert und in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet, war er in Frankreich fünf Jahre lang verboten. Extremistische Kreise haben gar versucht, den Film für ihre Zwecke zu instrumentalisieren – Andreas Baader nannte ihn angeblich als Lieblingsfilm. Doch widersteht der Film jeder Vereinnahmung und beeindruckt stattdessen bis heute durch seine Ausgewogenheit und seinen Willen, schonungslos zu zeigen, wie sich im Krieg alle Beteiligten schuldig machen.

SCHLACHT UM ALGIER *Algerien, I 1966 Bildformat: 16:9; Sprache: F/Arabisch, D (DD 2.0) Vertrieb: Alive, Pierrot le Fou*

Johannes Binotto

Die Passion der Marie

LA PRINCESSE DE MONTPENSIER von Bertrand Tavernier

Bis zum Aufkommen des Impressionismus nahm die Historienmalerei in der Hierarchie der Gattungen den obersten Rang ein. Man muss nicht unbedingt bedauern, dass sich dies seither geändert hat. Heute stehen historische Stoffe auch im Kino längst nicht mehr so hoch im Kurs wie in früheren Epochen. Von Filmemachern erwarten wir ganz selbstverständlich, dass sie sich den drängenden Fragen der Gegenwart stellen (oder zumindest unterhaltsam verschleiern, wie sie dieser Herausforderung ausweichen). Man darf durchaus bedauern, dass dies mitunter ungerecht ist.

Als Bertrand Taverniers neuer Film vor einem Jahr in Cannes lief, durfte er sich keine grossen Chancen auf einen Preis ausrechnen. In einem Wettbewerb spitzt sich ja die Frage der Relevanz ins Unermessliche zu: Wo es so viele Neuigkeiten vom Stand der Dinge in der ganzen Welt gibt, warum soll man sich da für einen Film interessieren, der in einer entlegenen Epoche spielt, in der für die Liebe noch Opfer gebracht wurden, deren Gravität uns heute gänzlich unverständlich ist? Auf den Märkten des Autorenkinos, auf denen sich eine gewisse Fiktionsmüdigkeit breit gemacht hat – man denke an den verdienten Erfolg, den Verfilmungen von Tatsachenromanen wie «Gomorrha» oder «Entre les murs» in jüngerer Vergangenheit feierten –, gilt ein historisch kostümiertes Werk, das sich so ungeniert der Freude am Erfinden von Intrigen hingibt, als altbacken und unzeitgemäss; einmal ganz abgesehen von der kommerziellen Legitimation eines solch kostspieligen Unterfangens.

LA PRINCESSE DE MONTPENSIER zeigt keine historische Kausalität auf, wie es DAS WEISSE BAND bedachtsam tat. Taverniers Film sucht keine eindeutigen Antworten auf die Frage, woher das Heute kommt. Es gibt zwei reiche Väter, die kleinlich um Liegenschaften und das Eheglück ihrer Kinder schachern – aber einen Kommentar auf die Finanzkrise wird man darin kaum entdecken. Mit beträchtlichem Wohlwollen liesse sich zwar an einigen Stellen ein Bogen zur Gegenwart schlagen. Es geht um Kriege, die im Namen der Religion geführt werden. Eine Familie wird beargwöhnt, weil sie aus dem Ausland stammt. In einer beklemmenden Szene findet eine Hochzeitsnacht in aller Öffentlichkeit statt: Wie in gewissen Kulturen heutzutage noch, muss überprüft werden, ob die Braut als Jungfrau und nicht als beschädigte Ware in die Ehe geht. Aber derlei Bezüge sind nicht das vorrangige Anliegen eines Regisseurs, der einmal sagte, keine Diktatur sei schlimmer als die der Gegenwart.

Barbarei und Kultur

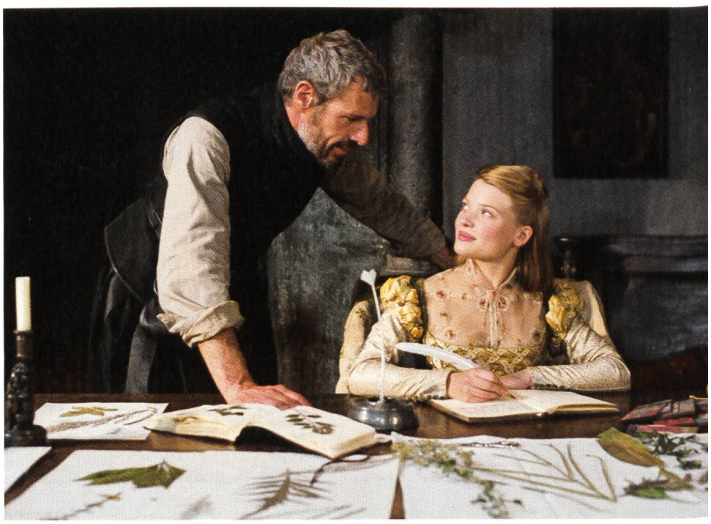
Tavernier setzt sich historischen Epochen mit der gleichen Neugierde aus wie andere Regisseure der Gegenwart. Er tut es ohne Nostalgie und Verklärung. Auch zu Beginn von LA PRINCESSE DE MONTPENSIER springt er unmittelbar in das Geschehen hinein. Die wuchtig ausgreifende Handkamera wirft den Zuschauer mitten in die unbarmherzigen Nachgefechte einer Schlacht hinein. Er setzt eine Welt, in der sich der Zuschauer erst allmählich, im Wechselspiel von Nahsicht und Tableau, zurechtfinden wird.

Mit ihren Widersprüchen wird er augenblicklich konfrontiert. «Schiesst, im Namen Gottes» befiehlt der Comte de Chabannes seiner Rotte, fest davon überzeugt, in einem Bauernhaus einen Unterschlupf feindlicher Soldaten aufgespürt zu haben. Die Religionskriege im Frankreich des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts zeigt Tavernier als Epoche grösster Barbarei. Auch wenn er den noblen und heroischen Aspekten des Mantel-und-Degen-Films seine Reverenz erweist (das Genre handelt ja stets auch vom Kulturerwerb), verschweigt er die rohe, schmutzige Kehrseite des Kriegshandwerks nicht. Das ist vielleicht sein grösstes Verdienst als Filmemacher: den Zuschauer zum Zeitgenossen der Vergangenheit zu machen.

Gemeinsam mit *Jean Cosmos* und *François-Olivier Rousseau* hat er «Histoire de la Princesse de Montpensier», das literarische Debüt von Madame de Lafayette, adaptiert. Dank ihrer sechzehn Jahre später veröffentlichten «La Princesse de Clèves» (die Nicolas Sarkozy bekanntlich wenig schätzt und als Schullektüre längst nicht mehr zeitgemäss findet) gilt sie als die Begründerin des psychologischen Romans in Frankreich. Ihr Hauptwerk wurde in den letzten zwei Jahrzehnten mehrfach verfilmt – von Manoel de Oliveira, Andrei Zulawsky, unlängst von Christoph Honoré – und ihre Geschichte dabei mehr oder weniger geschickt auf die Gegenwart hin aktualisiert. Die unbekanntere Novelle entfaltet auf knappem Raum eine mindestens ebenso komplizierte Gefühlsökonomie wie der Roman, den sie in vielen Motiven vorausahnt: den widersprüchlichen Gefühlen, die die jeweilige Titelheldin in Konflikt bringt mit den Sitten ihrer Zeit und ihres Standes; der Gleichgültigkeit der Geliebten als tiefster Verletzung des Liebenden; schliesslich der Vermengung historisch verbürgter und fiktiver Charaktere. Die junge Marie de Mézières wird von vier Männern umworben. Sie liebt den Heisssporn de Guise. Auf Geheiss ihres Vaters wird sie jedoch mit dem Prinzen von Montpensier verheiratet. Dessen treuer Freund, der Comte de Chabannes, wird ihr Lehrmeister und verliebt sich in sie; ebenso wie Anjou, der erste Sohn des Landes und spätere König Henri III.

Die Adaption bedenkt, was die Prosa der Madame de Lafayette für ihr zeitgenössisches Publikum filterte und aussparte. Sie füllt nicht nur die Leerstellen und gibt dem Unausgesprochenen erzählerischen Raum, sondern nimmt auch einschneidende Veränderungen vor. Dem moralisierenden Ton der Vorlage setzt sie das Argument der Sinnlichkeit entgegen. Die Dialoge schillern zwischen den Epochen: Ihnen ist aller falscher historischer Firnis ausgetrieben, ohne dass sie in einen modernen Jargon verfallen müssten. *Philippe Sarde* hat seine Partitur sehr modern orchestriert und Perkussionsinstrumenten besonderes Gewicht verliehen, setzt aber auch historische Instrumente wie die Gambe ein. Für die Kampfszenen hat Tavernier den Choreographen *Alain Figlarz* verpflichtet, der mit THE BOURNE IDENTITY bekannt wurde und dessen Stil massgeblich vom Hongkong-Kino beeinflusst ist: In den Fechtszenen spielen Eleganz und Formvollendung eine geringere Rolle, als es traditionell im Mantel-und-Degen-Film üblich ist.

Wie stets in den historischen Fresken, für die sich Tavernier der Mitarbeit von Jean Cosmos versichert hat (beispielsweise in LA VIE EST RIEN D'AUTRE und LAISSEZ-PASSER), versucht er, eine Epoche ganz aus dem Alltagsleben zu rekonstruieren. Man erfährt viel über die Küche des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts. Den Bildern hat Kameramann *Bruno de Keyzer* oft eine zweite oder sogar dritte Ebene nachgeordnet, in denen man das Gesinde bei ihren Verrichtungen sieht oder einen Bauern, der unbeeindruckt vom Drama des Vordergrunds das Auskommen seiner Familie mit Angeln aufbessern will. Sie machen den adligen Protagonisten das Terrain nicht streitig, stellen sie vielmehr in einen



R: Bertrand Tavernier; B: Bertrand Tavernier, Jean Cosmos, François-Olivier Rousseau; nach der Novelle von Madame de Lafayette; K: Bruno de Keyzer; S: Sophie Brunet; M: Philippe Sarde. D (R): Lambert Wilson (Comte de Chabannes), Mélanie Thierry (Marie de Montpensier), Grégoire Leprince-Ringuet (Prince de Montpensier), Gaspard Ulliel (Henri de Guise), Raphaël Personnaz (Duc d'Anjou), Michel Vuillermoz (Duc de Montpensier), Judith Chemla (Catherine de Guise), Philippe Magnan (Marquis de Mézières), Jean Pol Dubois (Cardinal de Lorraine), Florence Thomassin (Marquise de Mézières), Evelina Meghnagi (Catherine de Médicis). P: Paradis Films; Eric Heumann, Frédéric Bourboulon. Frankreich, Deutschland 2010. 139 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

gesellschaftlichen Rahmen. Die grosse Ballszene beim Hofe in der zweiten Hälfte des Films erzählt Tavernier ganz aus den Kulissen heraus; nicht nur, weil sie das Budget überschritten hätte.

Eine Wette

Tavernier filmt impulsiv und reflektiert. Die rastlose Kamera vermählt Eleganz und Spontaneität. Oft werden ihre Bewegungen in entgegengesetzter Richtung weitergeführt. Sie schwelgen nicht, sondern analysieren. Der Regisseur will sich beim Drehen stets selbst überraschen und zugleich Rechenschaft ablegen über das Ethos des Erzählens und die eigenen Wurzeln im Kino. Seine Genrefilme überprüfen die Tragfähigkeit der Konventionen. Jeder seiner Filme ist eine Wette gegen die Unvereinbarkeit seiner Elemente.

Der Kostüm- und der Kriegsfilm sind zwei Passionen, die sich durch die gesamte Filmographie ziehen. Insgeheim greift LA PRINCESSE DE MONTPENSIER, wie praktisch jeder seiner Filme, Motive des Westerns auf. Der Vorspann erinnert an den genügsamen Auftakt der Filme von Budd Boetticher und Anthony Mann, in denen man einfach nur zuschaut, wie eine Figur eine Landschaft durchquert. Die Schuld, die sich die Helden bei Mann oder Raoul Walsh meist schon vor Beginn der Geschichte auf sich geladen haben, zeigt Tavernier freilich eingangs direkt. Chabannes begeht eines der drei grossen Kriegsverbrechen jener Zeit (die beiden anderen waren das Zerstören eines Backofens und eines Pflugs), über die sich Tavernier von dem Historiker *Didier Lefur* aufklären liess: Er ersticht eine schwangere Frau. Diese Schande wird er fortan zu tilgen suchen. Er desertiert aus der Armee.

Die Prüfung der Zukunft

Madame de Lafayettes Novelle ist eine Mahnung zur Tugendhaftigkeit. Taverniers Marie hingegen begehrt heftiger gegen die Sitten ihrer Epoche auf. Es fehlt ihr in *Mélanie Thierrys* Interpretation wohlgemerkt nicht an Koketterie. Sie ist eine widerspenstige, selbstbewusst fordernde Schülerin. Die Last, eine prä-feministische Heldin zu sein, bürdet ihr der Film nicht auf. Vielleicht ist sie nicht einmal sein Kern. Die Männer um sie erwachen in ebenso schönem Relief zu filmischem Leben. LA PRINCESSE DE MONTPENSIER ist das Werk eines in die Jahre gekommenen Regisseurs, der ohne Altersmilde von blutjungen Charakteren erzählt.

Ihre Mutter rät Marie zur Ehe mit Montpensier, da er weder einen guten noch einen schlechten Ruf hat: Sie möge das *examen de l'avenir* abwarten. *Grégoire Leprince-Ringuet* zeichnet ihn als befangenen, weil viel zu jung verheirateten Gatten. Im Krieg kann er sich bewähren, in der Liebe stehen ihm die Worte und Gesten noch nicht zu Gebot, um seine Gefühle auszudrücken. Als ihn der König wieder in seinen Dienst ruft, hat der Jungvermählte für seine Frau nur einen kurzen Abschiedsgruss übrig, Chabannes hingegen umarmt er herzlich. Sein Rivale Guise, der sich gern für die Ehre und zu seinem Vergnügen schlägt, ist ein selbstgewissser Verführer, in dessen Ranküne Momente der Aufrichtigkeit aufblitzen. Anjou (*Raphael Personnaz* ist die grösste Entdeckung des Films: Er besitzt die Schönheit des jungen Alain Delon und bereits schon die Entschiedenheit, zu der dieser erst später fähig war) ist ein Zyniker von gefährlicher Autorität, der gleichwohl Integrität beweist und Achtung für Mut und Empfindsamkeit hegt.

Man könnte diesen vielstimmigen Film an sieben Tagen hintereinander sehen, jeweils aus dem Blickwinkel eines der Protagonisten, und stets Neues entdecken. Das Wochenende müsste man für Chabannes reservieren. Er ist der Knotenpunkt der Handlung, in ihm führt der Film alle Schicksale zusammen. Er ist ein Botengänger der Liebe, meist wider seine eigenen Interessen. *Lambert Wilson* spielt ihn als innig religiösen und gelehrten Renaissancemenschen, der in Naturheilkunde, Astrologie, Poesie und Musik bewandert ist. Er ist ein freier Geist, der über den Welthorizont seiner Epoche hinauszublicken vermag, ohne zu einem Humanisten nach heutigen Massstäben werden zu müssen. Tavernier setzt ihn als Figur ihrer Zeit ins Recht.

Gerhard Midding

1 AN AMERICAN IN PARIS (1951); 2 *Kirk Douglas in* THE BAD AND THE BEAUTIFUL (1952); 3 ZIEGFELD FOLLIES (1944); 4 TEA AND SYMPATHY (1956); 5 THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (1963); 6 *Vincente Minnelli bei der Arbeit um 1958*

01

02

03

03

04

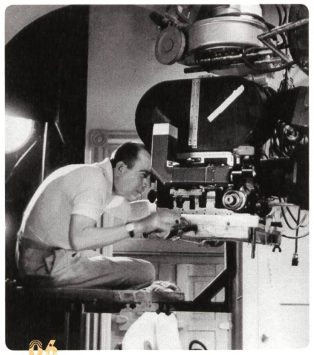
04

05

1415
FILMBULLETIN 5.11 KINOMAGIE

ENTFÜHRER IN ANDERE WELTEN

VINCENTE MINNELLI


06

Denkt man an Vincente Minnelli und seine Filme, fallen einem zahlreiche vergnügliche, glücklich verbrachte Kinostunden ein. Der fröhliche «Trolley»-Song in MEET ME IN ST. LOUIS (1944) zum Beispiel oder die Virtuosität der Farbgebung im «Limehouse Blues» aus ZIEGFELD FOLLIES (1944), das surrealistische Ballett aus YOLANDA AND THE THIEF (1945) oder die elegante Kamerafahrt der Wildschweinjagd in HOME FROM THE HILL (1960), die explodierende Jahrmarktsszene in SOME CAME RUNNING (1958) oder das sechzehnminütige, extravagante Ende von AN AMERICAN IN PARIS (1951). Momente, die den Zuschauer lauthals lachen lassen oder staunen machen, die ihn bedrücken oder umwerfen, die ihn unterhalten oder anrühren. Manchmal braucht es auch gar nicht viel, etwa, wenn der «Dancing in the Dark»-Spaziergang *Fred Astaires* mit *Cyd Charisse* (in THE BAND WAGON, 1953) unmerklich in Tanz übergeht und dieser Tanz mit einem klitzekleinen, nur angedeuteten Schwung auf eine Kutsche endet. Viele Filme Minnellis sind pure Freude und ästhetischer Genuss. Allein diese Tatsache macht ihn zu einem der ganz grossen Regisseure Hollywoods, der Filmgeschichte überhaupt.

Eine Reputation, die nicht immer und nicht von jedem geteilt wurde. «Minnelli glaubt mehr an Schönheit als an Kunst», beendet Andrew Sarris seinen Minnelli-Eintrag in «The American Cinema». Das ist natürlich eine Frechheit, zumal Sarris der Lust am Schauen, der Begeisterung über sorgfältig komponierte Bilder jegliche Berechtigung abspricht. Sarris hat so ein Missverständnis in die Welt gesetzt, dem auch ein sonst so kluger Mann wie David Thomson erliegt. THE PIRATE (1948) sei «die Arbeit eines Mannes, der begieriger ist zu dekorieren als zu entwerfen». Doch vielleicht sind Sarris und Thomson die falschen Gegner, die man gar nicht mehr beachten muss. Denn das negative Bild Minnellis wurde längst von Autoren wie Gilles Deleuze (in seinem ABÉCÉDAIRE), Stephen Harvey (in der vorzüglichen Studie «Directed by Vincente Minnelli», 1989) und erst kürzlich, 2009, von Emmanuel Levy (in seiner Biographie «Vincente Minnelli – Hollywood's Dark Dreamer») zurechtgerückt.

Vielleicht war Minnelli ein wenig mitschuldig an seinem schlechten Image. Er war ein schüchterner und zurückhaltender Mann, oft unsicher, manchmal mysteriös. Kein Geschichtenerzähler, der gerne über sich gesprochen hätte, kein Intellektueller, der sein Werk analytisch hätte erklären können. Der amerikanische Filmjournalist Richard Schickel hat Minnelli für seine Fernsehreihe «The Men Who Made The Movies» gesprochen und berichtet anschliessend ein wenig desillusioniert: «Neben Sir John Gielgud ist Vincente Minnelli die schwierigste Person, die ich jemals interviewt habe.»

Doch Minnelli seiner mangelnder Eloquenz wegen als oberflächlichen Hersteller eleganter Unterhaltung ohne kritische Weltsicht oder profunde Botschaft abzutun, ist fahrlässig. Besonders in seinen unterbewerteten Melodramen SOME CAME RUNNING, HOME FROM THE HILL und THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1962) erweist sich der Regisseur als sensibler Chronist widersprüchlicher menschlicher Gefühle, die unweigerlich in die Katastrophe führen. Auch die Musicals zeugen nicht immer von schierer Lebensfreude: In MEET ME IN ST. LOUIS geht es, bedingt durch den bevorstehenden Umzug nach New York, um das Auseinanderdriften einer Familie, in THE BAND WAGON hinterfragt Fred Astaire sogar seine Identität: «Be Myself». Und auch Komödien wie THE LONG, LONG TRAILER (1954), der den aufkommenden Konsumterror in den USA der fünfziger Jahre auf die Schippe nimmt, oder THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (1963), in dem der Tod eines Goldfisches zum Alptraum gerät, sind voll düsterer Momente. Minnellis Charaktere sind häufig verwirrt oder missverstanden, einsam oder nicht bereit, sich anzupassen. Nicht, dass sie Rebellen wären. Doch der soziale Druck, ob in HOME FROM THE HILL oder TEA AND SYMPATHY (1956), sorgt stets für dramatisches Unbehagen. Dabei ist Minnelli sicher kein Sozialkritiker. Die Konflikte seiner Filme sind zumeist persönliche, keine gesellschaftlichen. Es geht um die Arbeit, oft im Showbusiness (THE BAD AND THE BEAUTIFUL, 1952, TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN, 1962, oder THE BAND WAGON), gelegentlich um unkonventionelle Lebensstile (SOME CAME RUNNING) oder komplizierte Romanzen (HOME FROM THE HILL, SOME CAME RUNNING). Auffällig: Minnellis Filme präsentieren wenig glückliche Paare, manchmal passen sie nicht zusammen oder finden erst gar nicht zueinander.

01

02

03

04

05

06

1 Jennifer Jones in MADAME BOVARY *(1949); 2 Georges Guetary in* AN AMERICAN IN PARIS *(1951); 3 Judy Garland und Gene Kelly in* THE PIRATE *(1948); 4 Kirk Douglas in* TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN *(1962); 5* THE PIRATE*; 6* YOLANDA AND THE THIEF *(1945)*

Einige biographische Notizen: Vincente Minnelli wird am 28. Februar 1903 in Chicago geboren. Sein italienischstämmiger Vater und sein Onkel betreiben die Minnelli Brothers' Tent Show, die den Mittleren Westen der USA mit Theaterstücken und Konzerten bereist. Hier gibt Minnelli mit drei Jahren sein Debüt als Schauspieler. Mit sechzehn verlässt er die Schule, beginnt eine Lehre als Schaufensterdekorateur und kümmert sich bei der «Balaban and Katz»-Kinokette in Chicago für das Vorprogramm, um die Kostüme und das Bühnenbild. 1931 Umzug nach New York, Arbeit für das Paramount Theatre. Minnelli entwirft die Dekors für die Operette «Du Barry». Zwei Jahre später heuert er bei der Radio City Music Hall an, erst als Kostüm-Designer, später als Art Director. 1935 gibt Minnelli sein Debüt als Broadway-Regisseur – mit der Revue «At Home Abroad», die «Ziegfeld Follies» und «The Show Is On» folgen im Jahr darauf. Er macht in diesen Musicals mit ungewöhnlichen Tanzsequenzen auf sich aufmerksam, seine Arbeit als Designer zeugt von seinem Interesse für moderne Kunst, speziell den Surrealismus.

Mit einem Mal gilt Minnelli als einer der vielversprechendsten jungen Regisseure und Designer am Broadway – ein Ruf, der auch Hollywood erreichte. Ein sechsmonatiges, erstes Zwischenspiel im Jahr 1937 für Paramount verläuft frustrierend. Doch dann, nach seiner Rückkehr an den Broadway, holt *Arthur Freed*, MGMs umsichtiger Produzent, Vincente Minnelli 1940 nach Hollywood. Minnellis Produktionen, ihre künstlerische Einheit, vom Bühnenbild über den Einfallsreichtum der Choreographie bis zur Stimmigkeit der Inszenierung, hatten ihn beeindruckt. Sechsundzwanzig Jahre, soviel darf vorweggenommen werden, wird Minnelli bei MGM als sogenannter *contract director* bleiben, von seinen 34 Filmen zwischen 1943 und 1976 hat er 31 dort gedreht. Diese Treue zu einem Studio ist zunächst ungewöhnlich, vielleicht sogar verdächtig. Hatte Minnelli keine eigenen künstlerischen Visionen, die er gegen die Widerstände allmächtiger Produzenten durchboxen wollte?

Das Gegenteil ist der Fall. Minnelli hat MGM, diesen Inbegriff des Glamours und des perfekt verpackten Hollywood-Produkts, als Kokon empfunden. Hier hatte er alles, was er für seine Arbeit brauchte: hochspezialisierte Fachkräfte wie die Produzenten *John Houseman* und später *Sol C. Siegel*, die Art Directors *Cedric Gibbons* und *Preston Ames* oder die Kameramänner *John Alton* und später *Milton Krasner*. Menschen, die Minnelli halfen und verstanden.

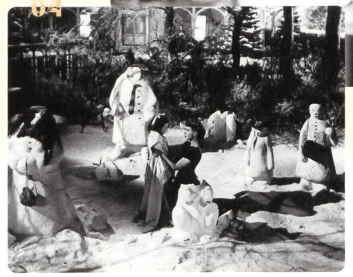
Arthur Freed (1894–1973), seit 1929 bei MGM, seit 1939 als Produzent, dessen Name in den nächsten zwei Jahrzehnten zum Synonym für den Glanz und Glitter, kurzum: für die überragende Qualität und Opulenz des MGM-Musicals wurde, wusste, was er an seinem Regisseur hatte. Weil Minnelli seine Arbeit, von der Komödie über die Literaturverfilmung bis zum Melodram, so professionell und uneitel anging, unterstützte ihn das Studio mit Kontinuität, Stabilität und gutgeölter Infrastruktur: Kaum war der eine Film fertig, stand das nächste Projekt schon in den Startlöchern, und Minnelli griff auf die schier unerschöpflichen Ressourcen und Möglichkeiten dieser schillernden Filmfabrik zurück. Minnelli und MGM – das war von Beginn an eine glückliche Verbindung.

Seine Lehrzeit dauert zwei Jahre. Behutsam wird er in das Handwerk eingeführt und ganz bewusst als Filmregisseur aufgebaut, der von Beginn an Erfolg haben soll. Er choreographiert einzelne Musiknummern für Busby-Berkeley-Filme wie STRIKE UP THE BAND (1940) und BABES ON BROADWAY (1942) und inszenierte vier Nummern für Norman Z. McLeods PANAMA HATTIE (1942). Dann endlich, 1943, mit CABIN IN THE SKY, sein erster eigener Film.

CABIN IN THE SKY beruht auf dem Musical, das bereits 1940 mit Ethel Waters und Rex Ingram am Broadway Premiere hatte und eines der wenigen mit komplett schwarzer Besetzung ist. Der Film erzählt die Geschichte des Spielers Little Joe Jackson, der bei einer Schlägerei so schwer verletzt wird, dass er zwischen Leben und Tod schwebt. In einer ausgedehnten Traumsequenz kämpfen Gottes General und Lucius Luzifer um die Seele des Spielers, ein Kampf, der sich im Streit zwischen seiner gottesfürchtigen, tugendhaften Frau und einer betörenden Sängerin, dargestellt von *Lena Horne*, spiegelt. Obwohl der Film in Schwarzweiss gedreht wurde und ihm Kritiker den Gebrauch afroamerikanischer Stereotypen vorwarfen, beweist Minnelli gleich in seinem Debüt seinen visuellen Erfindungsreichtum. Die Nachtclubszene mit besagter Schlägerei ist ein lebendiges Beispiel für stilisierte Action, bei der die Schatten der Darsteller und des Publikums auf einem weissen Hintergrund zu tänzeln scheinen, die bewegliche Kamera weist schon einmal, vorsichtig noch, auf Max Ophüls, Minnellis grosses Vorbild, hin. Einige Musiknummern, besonders das mitreissende «Honey in the Honeycomb», weisen Minnelli als versierten Musical-Regisseur aus.

Die Beschäftigung mit dem Traum hat Minnelli fortan nicht mehr losgelassen. «Sein Werk – das Musical, aber auch andere Genres – verfolgte das immer wiederkehrende Thema von Protagonisten, die buchstäblich vom Traum absorbiert sind, besonders vom Traum des anderen und der Vergangenheit des anderen (YOLANDA AND THE THIEF, THE PIRATE, GIGI) oder vom Machttraum über einen anderen (THE BAD AND THE BEAUTIFUL)», schreibt Gilles Deleuze. Minnelli hat in seinen Musicals, aber auch in einer Komödie wie FATHER OF THE BRIDE (1950), in der sich *Spencer Tracy* eine alptraumhafte, fast schon surreale Hochzeitszeremonie (und damit die Trennung von seiner Tochter) ausmalt, mehrere Szenen inszeniert, die ausdrücklich als Träume oder als metaphorische Angstvisionen fungieren. Das «Girl Hunt»-Ballett in THE BAND WAGON mit gefährlichen Gangstern und bedrohlicher Femme fatale und vor allem der Schluss von AN AMERICAN IN PARIS sind hier auch zu nennen. In YOLANDA AND THE THIEF versuchen mit Klauen bewehrte Wäscherinnen, den Mann mit Bettlaken einzufangen, in THE PIRATE wird *Gene Kelly* in den rotglühenden, feuersprühenden Traum *Judy Garlands* hineingezogen. Diese «Pirate Ballett Fantasy» beweist,

1 AN AMERICAN IN PARIS (1951); 2 *Leslie Caron und Gene Kelly in* AN AMERICAN IN PARIS; 3 TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (1962); 4 MEET ME IN ST. LOUIS (1944); 5 *Liza Minnelli und Ingrid Bergman in* A MATTER OF TIME (1976); 6 *Liza Minnelli in* A MATTER OF TIME



Lindsay Anderson zufolge, wie aufregend Tanz und Kino sein können, «wenn ein Regisseur, ein Tänzer und ein Designer sensibel genug sind, beide Medien zusammenzuführen.» Schickel spricht gar von «einem der authentischsten Triumphe unseres Kinos.» Deleuze antwortet auf die Frage, was es bedeute, im Traum von jemandem gefangen zu sein: «Das kann ja schreckliche Folge haben, bis hin zum Horror.» Manchmal geht auch ein Wunschtraum in Erfüllung, etwa wenn *Jennifer Jones* in MADAME BOVARY (1949) erstmals auf einen Ball geladen ist. Sie kann ihr Glück kaum fassen und bemerkt in einem ovalen Spiegel, in dem sich die Situation wie in einem Brennglas verdichtet, die Bewunderung der Männer um sie herum. Und dann beginnt, mit *Louis Jourdans* Aufforderung zum Tanz, jene berühmte Walzerszene, bei der die Kamera gleitet und rotiert, den Tanzenden vorauseilt oder sie verfolgt. Die Bovary geht förmlich auf in ihrem Traum, und ihr Wunsch ist allen Befehl. «Ich kriege keine Luft mehr!» ruft sie vor Glück und Anstrengung, und schon zerschlagen Diener mit Stühlen die Fensterscheiben, um für Durchzug zu sorgen. Doch jeder Walzer geht einmal zu Ende. Emma Bovary tanzt immer verzweifelter – bis plötzlich ihr Mann vor ihr steht und sie entsetzt wegläuft. Minnelli selbst gibt im Gespräch mit Richard Schickel kaum Auskunft: «Ich kann mich nicht erinnern, was mich zu den Traumsequenzen bewogen hat. Man kann sie einem Film nicht aufdrängen, doch wenn sie passen, tut man es einfach.» Immerhin ist er bereit, seine Faszination an der Ambivalenz zwischen Realität und Phantasie einzugestehen. Träume streben danach, in Erfüllung zu gehen, sie erlauben ein freies Spiel mit Ideen, Symbolen und Stilen. Manchmal formulieren sie auch ein Ideal, das im spannungsvollen Gegensatz zur Realität steht und so für zusätzliches dramatisches Gefälle sorgt. Der Traum als Flucht vor der Banalität des Alltagslebens, das Minnelli häufig als frustrierend und einengend beschreibt.

Nach I DOOD IT (1943), einer Farce über einen Schneidergehilfen, der sich in einen Tanzstar, dargestellt von *Eleanor Powell*, verliebt und Hals über Kopf sogar heiraten soll, dreht Minnelli 1944 das Musical, das als eines seiner schönsten und populärsten gilt: MEET ME IN ST. LOUIS, eine bezaubernde Americana aus einer Zeit, die es so nicht mehr gibt und darum Minnellis ausgeprägten Sinn für Nostalgie beweist. Fast schon bewundernswert fängt er die Ära und ihre Werte in kräftigen, minutiös aufeinander abgestimmten Farben und sanften Bildern ein.

Angesiedelt zur Zeit der Weltausstellung in St. Louis zwischen 1903 und 1904, erzählt der Film die Geschichte der Familie Smith, die einträchtig in ihrem schönen, bürgerlichen Haus lebt. Judy Garland ist als Esther, eine von vier Schwestern, zu sehen, die sich in den neuen Nachbarsjungen verliebt: «The Boy Next Door». Doch die Idylle findet ein abruptes Ende, als der Vater mit Bestimmtheit verkündet, dass die Familie bald nach New York umziehen soll, wo er eine neue, lukrative Stelle erhalten hat.

Ausgehend von dieser Familienkrise haben Minnelli und seine Mitarbeiter ein Musical voller Lichtblicke und Höhepunkte geschaffen. Das beginnt schon mit der Einteilung in die vier, durch liebevoll erstellte Lithographien angekündigte Jahreszeiten, deren Wechsel durch Minnellis sensiblen Gebrauch des Technicolors – dies ist sein erster Farbfilm – betont werden. Der bereits erwähnte «Trolley Song», in dem Judy Garland inmitten von Fahrgästen auf einer Strassenbahn Ausschau nach dem Nachbarsjungen hält, gehört zu den magischsten fünf Minuten der Musical-Geschichte, nicht zu vergessen die Party-Sequenz und der Weihnachtsball, in denen Minnelli Menschengruppen immer wieder neu arrangiert und kadriert. Grosses Lob erntete auch die kleine *Margaret O'Brien*, besonders ihr Weg zur Halloween-Party: sie verlässt den Schutz des Hauses und wird im Dunkel der Strasse immer ängstlicher und aufgeregter, je näher sie ihrem Ziel kommt. Im beklemmendsten Moment des Films zerstört sie alle Schneemänner, weil sie sie nicht mit nach New York nehmen kann. Dies ist, welch ungewöhnlicher Gedanke für einen Hollywood-Film der vierziger Jahre, keine ungetrübte Kindheit mehr, und Margaret O'Briens Obsession für den Tod hat schon etwas Irritierendes. Minnelli erweist sich in MEET ME IN ST. LOUIS als dramatischer Regisseur, der die düsteren Momente des Films geschickt in musikalische Episoden bettet, die die Geschichte unterstützen und vorantreiben.

Ein Jahr nach MEET ME IN ST. LOUIS heiratete Vincente Minnelli Judy Garland. Zwei höchst unterschiedliche Menschen, wenn man das als Aussenstehender überhaupt beurteilen darf. Er: schüchtern und zurückhaltend. Sie: extrovertiert, ungezügelt. Er: ein verlässlicher Profi. Sie stets bereit, Fünfe gerade sein zu lassen. Er liebte ihr Talent und war immer gewillt, sich mit Umsicht und Sensibilität in den Dienst ihres Talents zu stellen. Nie war Judy Garland schöner als in MEET ME IN ST. LOUIS, nie fürsorglicher, wenn sie für ihre kleine Schwester «Have Yourself a Merry Little Christmas» singt. Die Ehe dauerte von 1945 bis 1951, schon bei den Dreharbeiten zu THE PIRATE hatten sie sich voneinander entfremdet – was man dem Film nicht anmerkt. Das Wichtigste aber: Sie sind die Eltern von *Liza Minnelli*, die später eine eigene bemerkenswerte Karriere auf der Bühne und im Film hinlegte. Mit ihrem Vater drehte sie nur einen Film: A MATTER OF TIME (1976), 1987 gab sie in der Fernsehdokumentation «Minnelli on Minnelli: Liza Remembers Vincente», gedreht von Richard Schickel, Auskunft über ihn.

Minnellis wohl bekanntester Film ist AN AMERICAN IN PARIS, mit den Songs von *George* und *Ira Gershwin*. Er gewann fünf Oscars, darunter die für den Besten Film und für das Beste Drehbuch von *Alan Jay Lerner*. «I Got Rhythm» singt Gene Kelly programmatisch, um später mit *Leslie Caron*, bei «Love Is Here to Stay», an den Ufern der Seine einen bezaubernden, intimen pas-de-deux zu tanzen. Selten wurde die Anziehung von Mann und Frau mit Zuneigung, leichten Zweifeln und kleinen

1 Cyd Charisse und Fred Astaire in THE BAND WAGON *(1953); 2 Nanette Fabray, Fred Astaire und Oscar Levant in* THE BAND WAGON*; 3 Cyd Charisse und Gene Kelly in* BRIGADOON *(1954); 4 Gene Kelly und Leslie Caron in* AN AMERICAN IN PARIS *(1951); 5* SOME CAME RUNNING *(1958); 6* GIGI *(1958)*

Fluchtbewegungen tänzerisch so perfekt dargeboten. Das abschliessende Ballett ist eine einzige Tour de Force, die wohl berühmteste Tanzsequenz der Kinogeschichte. Vom Steptanz bis zum Ballett ist hier alles möglich, während französische Kunststile, vom Impressionismus bis zum Surrealismus, die Atmosphäre in Paris bestimmen. Als Angsttraum, in dem es um Verlust und wachsenden Schmerz geht, ist dieses Ballett in der Kino- und Musical-Geschichte einzigartig und Minnellis grösste Leistung. Darüber wird ein anderer Traum des Films fast vergessen: *Oscar Levant*, Gene Kellys schlagfertiger Kumpel, liegt auf dem Bett und träumt davon, in einem Orchester alle Instrumente zu spielen und sogar einer der Zuhörer zu sein, der viel zu laut seine Begeisterung äussert. Allmachtsphantasie oder Versagensangst? Wunsch- oder Alptraum? Welch beredte Ambivalenz ist in dieser Szene verborgen.

Und dann, 1953, THE BAND WAGON, vielleicht Minnellis bestes Musical und – nach einem Drehbuch von *Betty Comden* und *Adolph Green*, mit Songs von *Arthur Schwartz* und *Howard Dietz* – die Apotheose des Backstage-Musicals. Fred Astaire spielt darin den abgehalfterten Tänzer Tony Hunter, der ein Comeback am Broadway versucht. Doch schon bei der Ankunft in New York die erste Irritation: Die vielen Reporter warten nicht auf ihn, sondern auf einen neuen Star – Ava Gardner. Zwanzig Jahre, nachdem Astaire in DANCING LADY sein Filmdebüt gegeben hatte, gibt ihm Minnelli die Gelegenheit, seine Karriere zu resümieren und ihn trotzdem in einer seiner schönsten Rollen zu zeigen. *Jack Buchanan* spielt einen manischen Regisseur, der eigentlich die Faust-Legende inszenieren will, sich aber nun in seichtere Gewässer begeben muss: «I Guess I'll Have To Change My Plan» singt er zusammen mit Astaire, und vielleicht ist diese Kluft zwischen Hochkultur und Showbusiness auch der Zwiespalt, in dem Minnelli sich stets befand. «That's Entertainment» beschliesst denn auch, quasi als Zusammenfassung und Essenz, den Film. Minnelli unterstreicht dabei noch einmal den Unterhaltungsanspruch, dem er sich schon mit «Be a Clown» aus THE PIRATE verpflichtet fühlte, und liefert gleichzeitig ein Gegenstück zu THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS von Walter Lang aus dem folgenden Jahr. Und in der Tat: THE BAND WAGON ist Unterhaltung im besten Sinne, von Astaires energiegeladenem «A Shine On Your Shoes» über das frenetische «Triplets» (bei dem Astaire, Buchanan und *Nanette Fabray* sich in Babys verwandeln) bis zum bereits erwähnten «Girl Hunt Ballett», eine Mickey-Spillane-Persiflage mit phantasievollem Set Design und einer aufregenden Cyd Charisse (in ihrer ersten Hauptrolle), die mit ihrer erotischen Ausstrahlung Gefahr und Dominanz in ihren Tanz einbrachte.

Kritik erntete Minnelli für das Musical BRIGADOON (1954), das im schottischen Hochland spielt, allerdings mit viel Aufwand und beeindruckendem Set Design komplett im Studio entstand – für viele Filmjournalisten Anlass, Künstlichkeit und Leblosigkeit des Films zu beklagen. Schon wieder eines dieser Missverständnisse, die einem so häufig bei der Beschäftigung mit Minnelli begegnen. Der Grund für den Studio-Aufbau ist denkbar banal: Minnelli hatte wegen des regnerischen Wetters in Schottland aus praktischen Gründen das Studio bevorzugt. Trotzdem hat er BRIGADOON seinem eigenen Universum anverwandelt und sein Lieblingsthema des Traums fast schon prototypisch herausgearbeitet. BRIGADOON – das ist kein Film mehr mit einer Traumszene, sondern ein einziger Traum, in dem die Protagonisten gefangen sind. Mehr noch: «BRIGADOON – 1954 – das ist der Film, das ist das Kino schlechthin. Ein schottisches Dorf, Jahrhunderte alt, die rätselhafte Cyd Charisse, ein im MGM-Studio aufgebautes Totenreich: Traumfabrik. Nur kurz, von Zeit zu Zeit, darf diese vergangene Welt auftauchen, dürfen ihre Menschen wieder leben. Gene Kelly gerät in diesen aseptischen Ort. Er verwandelt sich ihm an. Der realistische Yankee wird Teil eines Mausoleums», schrieb Ulrich Kurowski 1986 zum Tode Minnellis. Eigentlich können Mann und Frau, getrennt durch Märchenwelt und Realität, gar nicht zusammenkommen. Und vielleicht existieren die ideale Frau und die perfekte Romanze nur in einer Traumwelt. Aber: «If you really love someone deeply enough, anything is possible» – das ist der zutiefst romantische Gedanke, der BRIGADOON zum Happyend führt. Zwei verschiedene Welten, Wirklichkeit und Imagination, sind eins geworden. «Die Vielheit der Welten ist Minnellis erste Entdeckung, sie bestimmt seine astronomische Position im Kino» schreibt Gilles Deleuze und bestimmt den Tanz als einzigen Zugang zu der jeweils anderen Welt. Dabei muss er wohl an den Höhepunkt «The Heather on the Hill» gedacht haben: Gene Kelly hebt, ja erhöht Cyd Charisse mit Grazie und Eleganz, während die Breitleinwandkamera das Paar mit fliessenden Bewegungen verfolgt.

Seinen einzigen Oscar, nach einer Nominierung für AN AMERICAN IN PARIS, erhielt Minnelli für GIGI (1958), der noch acht weitere, darunter den für den Besten Film, gewann. Leslie Caron spielt darin, basierend auf einer Geschichte von Colette, ein Mädchen, das im Paris des Fin de siècle zur Kurtisane ausgebildet werden soll. Phantasievolles Setting, detailfreudige Kostüme, perfekte Darsteller und der schwungvolle, lebhafte Score von *Lerner & Loewe* machen auch dieses Minnelli-Musical zum Genuss. Und wenn *Maurice Chevalier* «Thank Heaven for Little Girls» singt, blitzt noch einmal sein schalkhafter Hedonismus aus den frühen Lubitsch-Musicals auf.

Mit dem Namen Minnellis verbinden sich vor allem Musicals, die allerdings nur ein Drittel seines Gesamtwerks ausmachen. Unvermeidliche Folge: Seine Komödien, vor allem aber seine Melodramen gerieten aus dem Fokus der Öffentlichkeit und blieben ohne Erfolg. Das ist bedauerlich, denn SOME CAME RUNNING etwa, entstanden nach dem autobiographischen Roman von James Jones, ist eines der verstörendsten, vielschichtigsten Werke des Genres überhaupt. *Frank Sinatra* spielt darin den mutlosen Schriftsteller Dave Hirsh, der wie ein verlorener Sohn aus dem Krieg in seine Heimatstadt Parkman, Illinois, zu-

1 *Glenn Ford* in THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (1962); 2 *Kirk Douglas* in LUST FOR LIFE (1956); 3 SOME CAME RUNNING (1958); 4 HOME FROM THE HILL (1960)

rückkehrt. Zu Beginn des Films sehen wir ihn schlafend im Überlandbus. Aber die laute, dissonante und unbequeme Musik von *Elmer Bernstein* legt sich beunruhigend über die Bilder und gibt so eine Stimmung vor, die den Film nicht mehr verlassen wird und schon einen Ausblick gibt auf das tragische Ende. Hirsh hat eine Hure mit Herz, umwerfend dargestellt von *Shirley MacLaine*, im Schlepptau, die sich schwärmerisch an ihn hängt. Von seinem neureichen Bruder, gespielt von *Arthur Kennedy*, wird er allerdings verachtet. Immerhin lernt er durch ihn die verklemmte, prinzipientreue Schullehrerin Gwen French (*Martha Hyer*) kennen, die ihn in seinen Schreibbemühungen unterstützt. Der Minnellische Konflikt erscheint hier in seiner reinsten Form. Frank Sinatra steht nicht nur zwischen zwei Frauen, die sich äusserlich durch Kleidung, Haarschnitt, Make-up und Benehmen unterscheiden und gegensätzliche Formen der Liebe verkörpern, er steht auch zwischen zwei Männern, die unterschiedliche Lebensstile repräsentieren: sein selbstgefälliger, erfolgsverwöhnter und heuchlerischer Bruder und *Dean Martin* als sorgloser Spieler, der ein aufregendes Leben mit schnellem Sex und leicht verdientem Geld verspricht. Es geht aber auch um den Kampf eines Mannes um seine Kunst und mit dieser Kunst auch um die Rettung seines Lebens.

Minnelli überrascht durch aufregende visuelle Ideen, die immer auch Auskunft geben über die Personen, bevor auch nur ein Dialogsatz fällt. So verweist das Neonlicht über Arthur Kennedys Juwelierladen darauf, dass er selbst ein Blender ist, der nicht einmal seinen eigenen moralischen Massstäben genügt. Bei der Tanzszene in einem Lokal beherrscht Minnelli den Innenraum mit langen Einstellungen und in die Tiefe gestaffelten Bildern, die es erlauben, dass sich die Figuren immer wieder neu formieren. Bunte Lichter über Hotels und Schnapsläden und blinkende Jukeboxen und Flipper locken in ein verführerisches Nachtleben, das sich im Höhepunkt des Film mit feuerrotem, höllengleichem Hintergrund, trunkenen, pechschwarzen Schatten, zuckenden Lichtblitzen und drehenden Karusselllampen in einer eleganten Kamerafahrt entlädt. Mörder, Opfer und Helfer werden virtuos fliessend gegeneinander geschnitten, bis schliesslich Pistolenschüsse Elmer Bernsteins verstörende Musik, die wir noch vom Anfang kennen, unterbrechen. Minnelli schnappt hier förmlich über, spektakulär, grell und exzessiv deckt er Betrug, Eifersucht, Liebe und Leidenschaft der kleinstädtischen Mittelklasse auf. Umso schöner, beiläufiger und anrührender wirkt darum die kleine Geste, die den Film beschliesst: Dean Martin nimmt endlich seinen Hut ab, den er die ganze Zeit getragen hatte, und die Kamera schwenkt auf den ruhigen Fluss, der sich von den tragischen Ereignissen unbeeindruckt zeigt und so fliessen wird wie immer.

In HOME FROM THE HILL, basierend auf dem Roman von William Humphrey, spielt *Robert Mitchum* den texanischen Patriarchen Wade Hunnicutt, der sich seiner zahlreichen Affären wegen von seiner Ehefrau entfremdet hat. Sein Sohn Theron ist ihm viel zu sensibel und verträumt, seinen unehelichen, tüchtigen Sohn Rafe hat er nie anerkannt und darum in eine Hütte auf seiner grossen Ranch abgeschoben. Das Drama kommt in Gang, als Hunnicutt Theron der Obhut seiner Frau entreisst und ihn zwingt, einen tollwütigen Eber zu erlegen. Wenn der Junge erschöpft, aber glücklich neben dem toten Tier liegt, ist er zum Mann geworden. Als Theron erfährt, dass Rafe sein Bruder ist, und dann auch noch des zweifelhaften Rufes seines Vaters gewahr wird, beschliesst er, ein eigenes Leben zu führen. Minnelli legt hier grossen Wert auf das Dekor, das die Hauptfigur förmlich blossstellt: It's a man's world! Schon Hunnicutts Arbeitszimmer weist ihn als Macho ohnegleichen aus: Gewehre und Geweihe an den Wänden, lauernde Hunde, eine Bierbar und schwere, rote Ledersessel, die eher Macht denn Gemütlichkeit signalisieren. Die Wildschweinjagd, in parallelen, atemberaubenden und dynamischen Schienenfahrten aufgenommen, ist pure Bewegung – die Essenz des Kinos. Minnelli beherrscht auch hier virtuos den Raum und nutzt bewundernswert die Weite des Cinemascope-Formats.

Eine weitere extreme Kinoerfahrung ist THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE, ein Remake des Valentino-Films von 1921, verlegt in die Zeit des Zweiten Weltkriegs. Nun hat Minnelli aber weder Western, Gangsterdramen oder gar Kriegsfilme inszeniert. Darum gibt Gilles Deleuze in seinem ABÉCÉDAIRE zu bedenken: «In THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE stellt Minnelli den Krieg nicht als Krieg dar (sonst wäre es kein Minnelli), sondern als Alptraum.» Als Alptraum in Rot, das sogar die schwarzweissen Newsreels vom wahren Kriegsgeschehen durchdringt. Der Film erzählt die Geschichte einer Familie, deren Mitglieder sich plötzlich auf verschiedenen Seiten, Nazis und Widerstandskämpfer, wiederfinden. Dabei im Mittelpunkt: *Glenn Ford* als Sohn eines französischen Vaters, der in Paris seinem hedonistischen Lebensstil frönen will, aber durch seine Schwester und vor allem durch *Ingrid Thulin* als Frau eines inhaftierten Widerstandskämpfers zur Mitarbeit in der Résistance bewegt wird. Minnelli nutzt auch hier wieder, unterstützt von Milton Krasners eleganten, schwerelosen Kamerafahrten, jede Möglichkeit für atmosphärische Cinemascope-Bilder, von der überschäumenden Lebensfreude bei einer Feier auf einer argentinischen Ranch über nebelverhangene Seine-Ufer im besetzten Paris bis zum Showdown in der Normandie. Cinemascope ist darüber hinaus die ideale Rahmung für die vier Reiter (Eroberung, Krieg, Pest, Tod), die wie Geister über die Leinwand schweben und sie symbolisch erschüttern und alles zu verschlingen drohen.

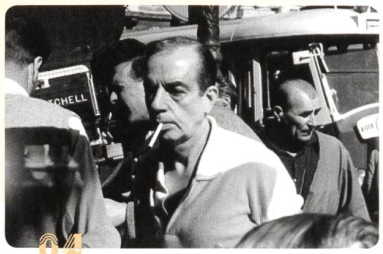
Zwei Dramen Minnellis, nämlich THE BAD AND THE BEAUTIFUL und LUST FOR LIFE (1956) loten das Verhältnis Kunst – Leben/Erfolg/Liebe aus. Vincent van Gogh ist in LUST FOR LIFE, basierend auf Irving Stones Biografie, ein selbstzerstörerischer, manischer Künstler, der durch seine übergrosse Sensibilität und die Wucht seiner künstlerischen Visionen am Leben und an der Liebe scheitert. Mit zuneh-

01

1 Gene Kelly und Leslie Caron in AN AMERICAN IN PARIS *(1951); 2 Kirk Douglas und Lana Turner in* THE BAD AND THE BEAUTIFUL *(1952) 3 Lana Turner in* THE BAD AND THE BEAUTIFUL; *4 Vincente Minnelli bei Dreharbeiten; 5 Fred Astaire und Cyd Charisse in* THE BAND WAGON *(1953)*

02

03



04

mender Isolation werden die Farben immer kräftiger, leuchtet das Gelb immer heller. Im Gegensatz dazu steht der rücksichtslose, aber geniale Produzent Jonathan Shields (ebenfalls dargestellt von *Kirk Douglas*) in THE BAD AND THE BEAUTIFUL, vielen Cineasten zufolge einer der besten Filme über das Filmgeschäft. Shields ist ein Produzent, der alles und jeden (auch sich selbst) seiner Kunst (also dem Film) unterordnet und darum die Talente anderer zwar zielsicher zusammenführt, aber auch gnadenlos ausbeutet. Der Zuschauer sieht Shields, für den Val Lewton, aber auch David O'Selznick Pate gestanden haben sollen, aus der Sicht dreier seiner Opfer: eines Regisseurs, einer Schauspielerin und eines Autors. «So geht van Gogh an der Endlichkeit seiner eigenen Belastbarkeit zugrunde, der Held von THE BAD AND THE BEAUTIFUL an der notwendigen Zerstörung, am Verschleiss der Menschen um ihn herum. Diese Menschen leben davon, ihren Wahnsinn zu Erfolg zu machen; das bedeutet: der Erfolg ist der einzige mögliche Weg zur Abwehr des Wahnsinns», schreibt Georg Seesslen.

Ein wenig unspektakulär klingt Minnellis Karriere aus, THE SANDPIPER (1965), in dem *Richard Burton* als Priester und *Elizabeth Taylor* als Malerin sich mit ihren üblichen Manierismen beharken, kann ohne weiteres als sein misslungenster Film bezeichnet werden. Die Stimmung in Hollywood hatte sich geändert, das Studiosystem gab es nicht mehr, in Europa wurden längst andere Filme gemacht. Das ändert aber nichts an Minnellis einzigartigen Stellung im Hollywood-Kino. Seine Filme, egal ob Musicals, Komödien oder Dramen, sind pures Vergnügen: makellos hergestellt, mit stilisierten, luxuriösen, manchmal auch nur gemalten Sets, langen, subtil aufgelösten Einstellungen, die eine flüssige, bewegliche Kamera verlangen, mit einer phantastischen Kontrolle von Licht, Farben, Formen und Bewegung, mit anspruchsvollen, persönlichen, manchmal beunruhigenden Geschichten, die von der tiefen Sensibilität des Regisseurs zeugen. Was Minnelli mehr als jedem anderen Hollywood-Regisseur gelingt: Er nimmt den Zuschauer mit auf eine Suche, sei es nach Erkenntnis oder Unterhaltung, sei es nach neuen Seherfahrungen oder Magie. Denn das ist es, wonach Minnelli stets gesucht hat, wie er Richard Schickel gestand: «A little magic in our lives.»

Michael Ranze

05

Von Poesie und handfestem Alltag

SIRA – WENN DER HALBMOND SPRICHT von Sandra Gysi und Ahmed Abdel Mohsen

«Sinnlose Worte singe ich nicht», sagt *Sayyed el-Dawwy*. Denn der Worte, die Sinn machen, gibt es für den Meister der «Sira el-Hilaliyya» weit mehr als genug. Der achtzigjährige Mann aus Qus in Südägypten ist als einziger lebender Interpret noch in der Lage, dieses Werk mit seinen geschätzten fünf Millionen Versen vollständig vorzutragen. Das gewaltige arabische Epos ist sein ganzes Leben. Nur er hält die Geschichten rund um das Volk des Halbmondes, der Bani Hilal, am Leben. Sein Enkel *Ramadan el-Dawwy* soll nun in seine Fussstapfen treten, um das kulturelle Erbe in der Familie und in der arabischen Welt zu halten. Ramadan ist aber noch meilenweit davon entfernt, das gesamte Werk zu kennen. Und weit entfernt ist er auch vom Selbstbewusstsein seines Grossvaters. Während dieser nach einem Auftritt auf die Frage eines Journalisten, ob er denn auch etwas anderes als die Sira singen könne, «ich kann alles singen» in dessen Mikrofon zischt, bleibt Ramadan demütig. Er werde einen Teil der Sira bei der nächsten Hochzeit vortragen. So Gott wolle.

In SIRA – WENN DER HALBMOND SPRICHT begleiten Sandra Gysi und Ahmed Abdel Mohsen Grossvater und Enkel el-Dawwy im täglichen Leben und zu ihren Auftritten, mit denen sie ihren Lebensunterhalt verdienen: Grossvater Sayyed interpretiert die Verse, Ramadan ist einer seiner Begleitmusiker. Der alte el-Dawwy macht sich nun daran, Ramadan alle Verse der Sira zu diktieren. Um sich die Verse besser einprägen zu können, notiert sie Ramadan in ein Heft. Doch eigentlich sollte er sich nicht zu sehr auf seine Notizen verlassen, ist der Grossvater überzeugt. Nur was im Kopf und im Herzen vorhanden ist, sei wirklich da. Sayyed selber kann weder lesen noch schreiben. Seit Jahrhunderten wurden die Verse von Mund zu Mund weitergegeben, er hat sie sich auf die von Generationen erprobte Weise verinnerlicht.

In der Sira geht es um die Abenteuer des Volkes der Bani Hilal und dessen Helden Abu Said. Im elften Jahrhundert soll das Volk von der Arabischen Halbinsel in Richtung Nordafrika gezogen sein. «Die Bevölkerung Südägyptens stammt von diesem Volk ab», glaubt *Abdel Rahman el-Abnoudy*, ein bekannter arabischer Dichter, der sich seit Jahrzehnten mit der Sira beschäftigt und im Film das Gezeigte erläutert. «Deswegen ist das Interesse für diese Geschichten hier auch so gross.» Das Epos konnte unter anderem auch deswegen seine Bedeutung über die Zeiten behalten, weil es immer wieder neu erfunden und interpretiert wurde. Sayyed el-Dawwy sagt: «Ich beginne immer mit religiösen Versen, dann spreche ich über Alltagsprobleme, bis die Leute vor Ehrfurcht schweigen, und erst dann beginne ich mit der Sira.» Sira-Darbietungen sind also nicht nur Historie, Poesie und Musik, sondern auch Botschaft.

In seiner Familie und in seinem Dorf ist der Sira-Meister Patriarch und Respektsperson. Den Enkel schickt er Waschpulver einkaufen, beim Friseur gibt er Anekdoten zum Besten («Mein Vater hatte Augen wie von Gott geschminkt»), und auf die Aufforderung seines Enkels, seinem Urenkel etwas Geld zu geben, damit sie zum Spielplatz gehen könnten, reagiert er gar nicht erst, sondern scheucht die beiden mit einem «ich gehe beten, entschuldigt mich» weg.

Aber der junge Ramadan macht sich seine eigenen Gedanken. Er lebt in einem Ägypten, das nicht mehr nur der Tradition folgt, sondern in dem sich in Kairo Touristinnen mit blossen Armen tummeln, in dem Barack Obama im Fernsehen zu sehen ist und wo im Internet ein Mohammed Mounir mit seiner Version von Versen aus der Sira zu hören ist. Ramadan ist davon begeistert: Mounir singe von Yunis und Aziz und «ihrer Geschichte voller Liebe». Sein Grossvater hingegen singe am liebsten von Kriegen, Schlachten und dem grossen Helden Abu Said. Während Ramadan von mehr Liebe und Pop in den Sira-Interpretationen träumt, sucht sein Grossvater nach den grossen Helden in der ägyptischen Geschichte. Nasser sei der letzte von ihnen gewesen. Er fragt sich und andere, ob es noch einmal einen wie ihn geben könnte. Obama vielleicht, glaubt er. Der habe die richtige Hautfarbe und sei ausserdem bestimmt Moslem. Der Film dokumentiert also nicht nur ein Stück Kulturgeschichte, sondern zeichnet auch eine Welt zwischen Tradition und Fortschritt.

Am diesjährigen Filmfestival in Innsbruck wurde SIRA – WENN DER HALBMOND SPRICHT als bester Dokumentarfilm ausgezeichnet. Die Jury befand, es sei ihr nicht schwer gefallen, diese Entscheidung zu treffen, die Qualität des Films spreche für sich. Die Kameraführung sei diskret und präzis und halte immer einen respektvollen Abstand zu den Protagonisten. Die Zuschauer würden mit spielerischer Leichtigkeit durch den Film geführt. Das ist richtig. Die Kamera, geführt von *Peter Liechti* und den Regisseuren, hält darüber hinaus aber auch die Balance zwischen Bewegung und Innehalten. Trotz vieler Aufnahmen mit der Handkamera bleibt der Film ruhig, die Montage unauffällig. Immer wieder findet er seine Bilder am Rand der Schauplätze. So führt er uns etwa vom auf der Bühne stehenden Sayyed weg und blickt auf ekstatisch zu den Sira-Versen tanzende Männer. Der Film lässt der Musik und den Versen ihren Raum, schlägt aber auch unauffällig und elegant eine Brücke zu übergreifenderen Themen. Poesie und handfester Alltag finden zusammen. Ein Dokumentarfilm im besten Sinn.

Nicht ganz einsichtig mag sein, wieso ein *Abdel Rahman el-Abnoudy*, ein *Yousry el-Guindy* oder ein *Mohammad Hozayn* in eingestreuten Statements zu Wort kommen – sie werden weder eingeführt noch vorgestellt –, doch mit Sayyed und Ramadan hat SIRA – WENN DER HALBMOND SPRICHT eigentliche Protagonisten-Asse im Ärmel. Und mit Ramadan sogar einen kleinen Helden. Vielleicht nicht einer wie Abu Said. Aber einer mit Mut. Denn er versucht etwas Neues, indem er sich darauf einlässt, den Musikern seines Grossvaters die Sira-Versionen von Mounir vorzuspielen, auch wenn die fast augenblicklich sehr aufgebracht reagieren. Ramadan ist ausserdem in der Lage zu analysieren. Er spürt die Suche seines Umfeldes nach neuen Helden: «Das ägyptische Volk braucht immer einen Anführer. Es ist daran gewöhnt, einen Führer zu haben. (...) Es kann nie von sich aus etwas gemeinsam tun. Sie haben Angst um ihre Kinder, verstehst du mich?» Und er wagt es, dem Patriarchen die Stirn zu bieten. Während des Ramadans raucht der junge el-Dawwy tagsüber während einer Busfahrt über Land. Die Stunde des Fastenbrechens ist noch weit, aber Ramadan hat eine Zigarette zwischen den Lippen. Im Westen hätte diese Geste nichts Revolutionäres an sich, in der Wüste Ägyptens mit einem Grossvater im Auto, der religiöse Vorschriften ernst nimmt und dem es beim Vortragen der Sira auch darum geht, moralische Überlieferungen festzuhalten, umso mehr. Für Ramadan gibt es neben der Sira noch anderes: «Ich will, dass mein Sohn einen Hochschulabschluss macht. Ich habe nur die Grundschule besucht. (...) Zuerst soll er lernen, dann kommt die Sira. Zuerst Ausbildung, Kultivierung, eine eigene Meinung (...), dann kann er selber entscheiden.»

Am Ende brilliert Ramadan vor einem begeisterten Publikum mit seiner Interpretation der Geschichte von Yunis und Aziz. Sollte er es auch nicht schaffen, sich die fünf Millionen Sira-Verse einzuprägen: Vielleicht vermag er es ja trotzdem, der Sira eine neue Zukunft zu geben. Seine eigenen Fussstapfen hinterlässt er jedenfalls bereits.

Sandra Schweizer Csillany

Regie, Buch: Sandra Gysi, Ahmed Abdel Mohsen; Kamera: Sandra Gysi, Ahmed Abdel Mohsen, Peter Liechti; Schnitt: Sandra Gysi, Ahmed Abdel Mohsen, Anja Bombelli; Ton: Ramón Orza. Mitwirkende: Sayyed El-Dawwy, Ramadan el-Dawwy, Abdel Rahman el-Abnoudy, Yousry el-Guindy, Mohammad Hozayn. Produktion: Reck Filmproduktion; Franziska Reck. Schweiz 2011. Dauer: 77 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich

A SEPARATION – NADER AND SIMIN
Asghar Farhadi

Ein Ehepaar aus Teheran vor dem Scheidungsrichter. Simin will den Iran verlassen, um ihrer heranwachsenden Tochter Termeh im Ausland bessere Möglichkeiten zu eröffnen. Nader hingegen, Bankangestellter von Beruf und somit der iranischen Mittelschicht zuzurechnen, will keinesfalls emigrieren, zumal er sich um seinen altersdementen Vater kümmern muss. Darum hat Simin die Scheidung eingereicht. Nun streiten sie sich – in einer langen, halbnahen Einstellung, die gleichzeitig ihre Gesichter zeigt – vor dem Richter, die Argumente gehen hin und her. Ein wenig unglaubwürdig wirkt diese Szene, von der Logik des Anlasses her, aber auch emotional. Denn dass sich Nader und Simin nicht mehr lieben, will man bei der Leidenschaft, mit der sie die Klingen kreuzen, gar nicht glauben. Und doch funktioniert die Szene als Katalysator für die nun folgenden Konflikte, die Asghar Farhadi ebenso komplex wie anspruchsvoll miteinander verknüpft.

Der Richter verwehrt die Scheidung – mit schwerwiegenden Folgen: Simin zieht zurück zu ihren Eltern, Termeh bleibt bei Nader. Doch wer soll sich nun um den kranken Vater kümmern? Nader engagiert für die Pflege Razieh, eine junge Mutter, deren schwarzer Tschador auf ihre Frömmigkeit verweist. Sie wohnt in der Vorstadt und muss jeden Morgen in aller Herrgottsfrühe aufstehen, um pünktlich um acht, kurz bevor Nader das Haus verlässt, ihren Dienst anzutreten. Dummerweise hat sie ihrem arbeitslosen, hoch verschuldeten Mann Hodjat nichts von ihrem neuen Job erzählt. Das Haus eines fremden Mannes zu betreten, hätte er ihr schlicht und einfach verboten. Doch es kommt noch schlimmer: Mit der Pflege des verwirrten Vaters ist Razieh schon bald überfordert. Als er sich einmal in die Hose macht, bittet sie erst telefonisch einen Geistlichen um die Erlaubnis, den alten Mann waschen zu dürfen. Eines Tages bindet sie ihn einfach ans Bett und verlässt die Wohnung, um Besorgungen zu machen. Nader ist entsetzt, als er überraschend zurückkehrt. Er verliert völlig die Fassung, bezichtigt Razieh auch noch des Diebstahls und stösst sie gewaltsam, ohne Lohn, aus der Wohnung.

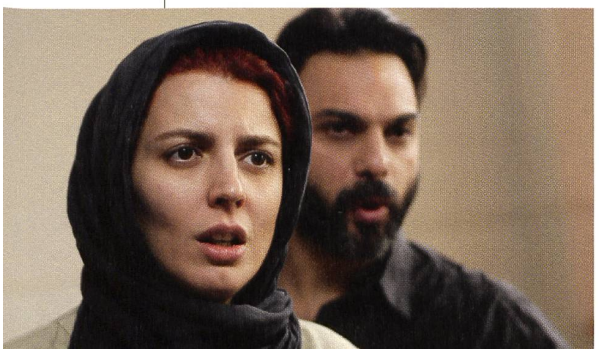
Und nun führt Farhadi eine weitere Wendung ein, die die Komplexität der Handlung noch einmal verschärft und dabei fast schon als Traktat über Realität und ihre unterschiedliche Wahrnehmung fungiert. Razieh war nämlich schwanger und hat bei dem handfesten Streit mit anschliessendem Sturz ihr ungeborenes Kind verloren. Hat Nader von der Schwangerschaft gewusst? Hätte er sie, trotz des Tschadors, nicht bemerken müssen? Sagt Razieh die Wahrheit? Wenn ja, würde Nader des Totschlags angeklagt. Nicht einmal als Zuschauer ist man mehr sicher über die Fakten, über das Gesehene und Gehörte. Mit einem Mal sind alle Beteiligten in einem Knoten aus Lügen, Scham, Unnachgiebigkeit, Verletzungen, Drohungen, Forderungen und Beschuldigungen gefangen, der durch die Fallstricke des iranischen Rechtssystems noch enger wird. Jede Figur könnte im Recht sein. Oder auch nicht.

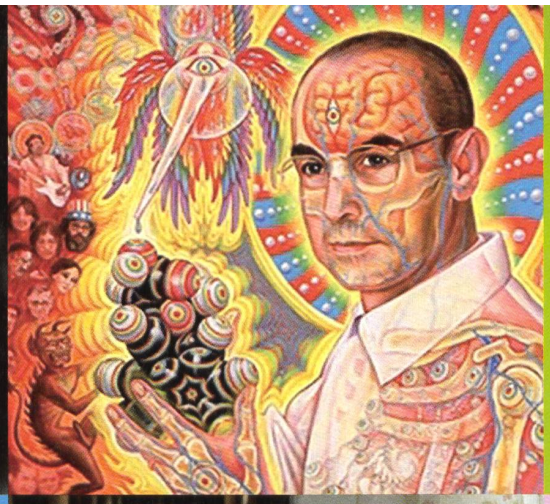
A SEPARATION – NADER AND SIMIN wurde bei den diesjährigen Filmfestspielen von Berlin mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet, alle Darsteller wurden für ihre Leistung mit dem Silbernen Bären bedacht – ein bewusstes Bekenntnis zum iranischen Kino, eine bewusste Anerkennung seiner Bedeutung, besonders vor dem Hintergrund, dass Jury-Mitglied Jafar Panahi nicht nach Berlin ausreisen durfte. Einige Filmjournalisten hätten sich darum einen Film gewünscht, der kritischer mit dem iranischen Regime und seinen Repräsentanten, von Richtern über Polizisten bis zu Lehrern, umgegangen wäre. Repräsentanten, die – so der Tenor – zu verständnisvoll, zu hilfsbereit, zu aufrecht geschildert werden. Doch abgesehen davon, dass ein regimekritischer Film schon in der Drehbuchphase nicht die Zensur hätte passieren können, geht es hier um etwas anderes. A SEPARATION ist ein zutiefst menschliches Drama, in dem sich die Spannungen zwischen den Figuren, bedingt durch ein sorgfältig konzipiertes Drehbuch, auf beklemmende Weise auf den Zuschauer übertragen. Besonders der Konflikt zwischen Nader und Razieh berührt zahlreiche Probleme der heutigen iranischen Gesellschaft, vom Zusammenleben der Geschlechter, das hier vor allem als ein Gegeneinander erscheint, bis zum Gefälle der sozialen Klassen, das die Kontrahenten durch Wohnort, Bildung, Arbeit und Einkommen noch weiter voneinander entfernt. Eine wichtige Rolle spielt auch der Einfluss des Islam auf den Alltag, besonders bei Razieh, die durch strikte Befolgung religiöser Grundsätze zusätzlich gehemmt wird. Farhadi folgt dabei seinen Figuren und beobachtet sie, fast beiläufig: Amtsstuben, Wohnungen, Schulen, Strassenverkehr, Geschäfte. Wie bei einem Mosaik setzt sich so das Bild unterschiedlicher, grossstädtischer Lebensentwürfe zusammen, die gleichwohl eines gemeinsam haben: Hier geht es um Menschen, Frauen vor allem, die sich in einer unfreien Gesellschaft ein wenig Freiraum erkämpfen. Geschlossene oder sich schliessende Türen, die den Zugang verwehren und Lebenschancen verweigern, sind darum ein stetes Motiv des Films.

In der zweiten Hälfte nimmt der Film fast schon die Züge einer griechischen Tragödie an. Nader zwingt seine Tochter, für ihn zu lügen, und stürzt sie so in einen Loyalitätskonflikt, der nicht nur ihre Integrität infrage stellt, sondern auch ihr moralisches Wertesystem. Ein Vertrauensverlust – so bestürzend, dass man sich der dramatischen Wucht dieses Films nicht mehr entziehen kann.

Michael Ranze

JODAEIYE NADER AZ SIMIN
Regie, Buch: Asghar Farhadi; Kamera: Mahmood Kalari; Schnitt: Hayedeh Safiyari; Ausstattung, Kostüme: Keyvan Moghadam; Ton: Mahmood Sammakbashi. Darsteller (Rolle): Peyman Moaadi (Nader), Leila Hatami (Simin), Sareh Bayat (Razieh), Shahab Hosseini (Hodjat), Sarina Farhadi (Termeh), Babak Karimi (Richter), Ali-Asghar Shahbazi (Naders Vater), Shirin Yazdanbakhsh (Simins Mutter), Kimia Hosseini (Somayeh), Merila Zarei (Frl. Ghahraei). Produktion: Asghar Farhadi, Negar Eskandarfar. Iran 2011. Dauer: 123 Min. CH-Verleih: trigon-film; Ennetbaden

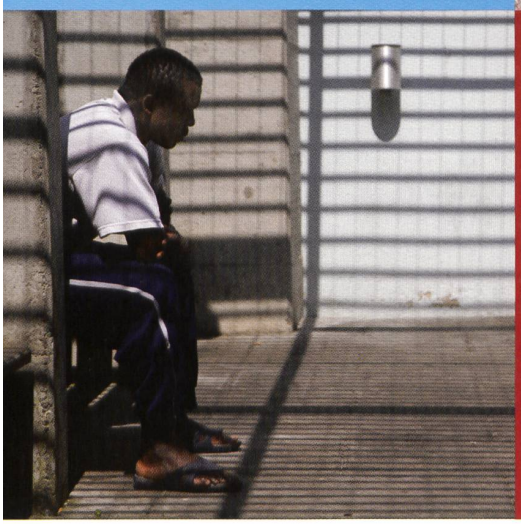




←
Concorso Cineasti del presente
The Substance
di Martin Witz

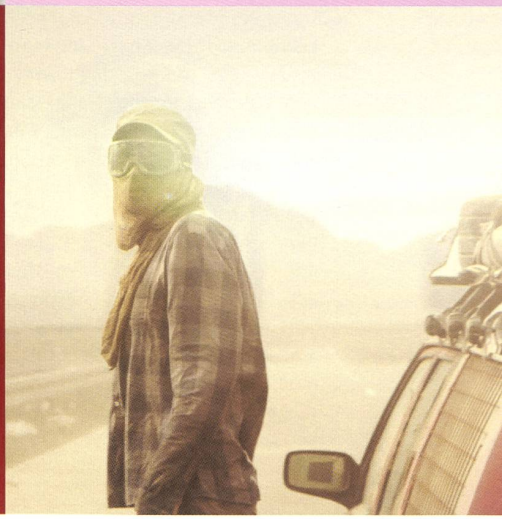
↑
Concorso internazionale
Mangrove
di Frédéric Choffat e Julie Gilbert

←
Concorso internazionale
Abrir puertas y ventanas
di Milagros Mumenthaler



←
Concorso internazionale
Vol spécial
di Fernand Melgar

→
Piazza Grande
Hell
di Tim Fehlbaum



SRG SSR

Per una cinematografia svizzera di successo
Per ina cinematografia da success en Svizra
Pour le succès de la création cinématographique suisse
Für ein erfolgreiches Filmschaffen in der Schweiz

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

MIDNIGHT IN PARIS
Woody Allen

Woody Allen ist dafür bekannt, dass er immer mal wieder Schauspieler aus der Versenkung der anspruchslosen Komödie in den Olymp des Allenschen Reiches hebt. Dies tat er etwa mit AMERICAN PIE-Star Jason Biggs, der in ANYTHING ELSE an der Seite von Christiana Ricci brillieren durfte, und er tut es nun mit *Owen Wilson*, dem Blondschopf mit doppelt gebrochener Nase. Der Frauenschwarm spielte bisher in zugegeben mehr oder weniger coolen Komödien wie THE ROYAL TENENBAUMS oder ZOOLANDER, doch selten mit soviel lustvoller Präsenz und melancholischem Charme wie jetzt in MIDNIGHT IN PARIS. Die Hauptfigur Gil erinnert mit zu grosser Manchesterhose und *nerdig*-neurotischer Geschwätzigkeit unweigerlich an ihren Schöpfer, und obwohl Allen seine Alter Egos immer noch am besten selber spielt, mausert sich Owen Wilson nach einigen Minuten der Gewöhnung überraschend zu einem würdigen Nachfolger des Grossstadtneurotikers.

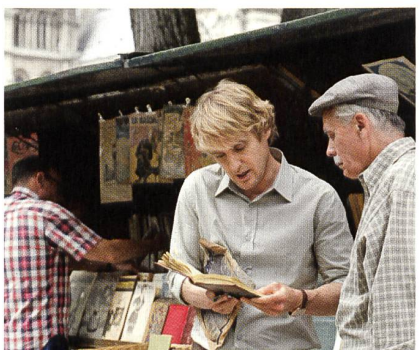
Gil fürchtet nichts so sehr wie seinen eigenen Tod, als Fluchtstrategie drängt sich ihm die Psychose der Nostalgie geradezu auf. Er sieht sich auch als verhinderten Romancier, der seine Seele an Hollywood verkauft hat und sich nichts sehnlicher wünscht, als diesem Haifischbecken durch einen wahren Belletristik-Geniestreich zu entkommen. Das pittoreske Paris mit seinen blühenden Parks, den Museen und elitären Schmusecafés, wohin Gil seine Verlobte Inez und deren frankophobe Eltern begleitet, eignet sich für den Schreiberling vortrefflich als Muse; hier – im Geiste mit den Künstlern früherer Zeiten verbunden – kann er endlich wieder an seine verkannte Begabung glauben. Es wird schnell klar, dass Gil und Inez ausser sexueller Anziehung rein gar nichts verbindet: hysterische Krisensitzungen im Hotelzimmer gehören zur Tagesordnung. Der Geschlechterkampf wird von Woody Allen gewohnt vergnüglich inszeniert: so manches Paar wird sich, wenn Gil und Inez stur aufeinander ein- und aneinander vorbeireden, wiedererkennen. Gil beobachtet mit Entsetzen, wie seine Zukünftige dem grossmäuligen Charme ihres Ex-Dozenten verfällt, die Führungen durch die kulturellen Highlights werden für ihn alsbald zur Geduldsprobe. Nicht ganz ohne (Selbst-?)Ironie darf dann auch *Carla Bruni*, welche die Touristen durch das Rodin-Museum führt, den besserwisserischen Professor mit einem pikanten Detail aus Rodins Liebesleben provozieren. Der Auftritt der französischen First Lady wirkt jedoch unfreiwillig komisch, da man keine Sekunde vergisst, wer hier hochstapelnde Männer als peinliche Pedanten entlarvt.

Mythologie und Märchenwelt bedienen sich oft der Prämisse, dass um Mitternacht absonderliche Verwandlungen geschehen. Zur Geisterstunde gelten andere Regeln, wussten schon die Gebrüder Grimm. Auch Allen bedient sich hier verspielt-unprätentiös dieser Struktur, um seinen Helden Gil vor dem ihn erdrückenden Ferientrott zu retten. Bei einem nächtlichen Spaziergang wird er beim zwölften Glockenschlag, gut angetrunken und sich seiner Sinneswahrnehmung nicht ganz sicher, von einem Oldtimer in die Epoche seiner nostalgischen Träume entführt und in das frivole, künstlerisch sprühende Paris der zwanziger Jahre hineinkatapultiert. Dort wandelt Gil verzückt durch das kulturelle Schlaraffenland, wo ihm auch jeder erdenkliche Leckerbissen aufgetischt wird. Alle sind sie da: das leidenschaftlich-kluge Ehepaar Scott und Zelda Fitzgerald, der bärtige Hemingway, der mit druckreifen Sätzen über Tapferkeit und männliche Potenzprobleme referiert. Gil taumelt von einem Künstler zum nächsten, freundet sich gleich mit allen Genies an und wird von ihnen grosszügig in die illustren Kreise seines ersehnten Zeitalters eingeführt. Gertrude Stein interessiert sich für Gils Manuskript, und als sie unbeirrt den ersten Satz seines Werks gleich vorliest, klatschen alle begeistert Beifall – so auch Picassos erotische Muse Adriana, die – eh oui – auch das Herz des Zeitreisenden stehlen wird. Dieses elitäre Wunderland hat Suchtpotential, und so steht Gil nun jede Nacht kurz vor Mitternacht an der besagten Stelle und wartet auf das Nostalgie-Taxi, um erneut ins glamouröse Nachtleben des Goldenen Zeitalters abzutauchen. Das Referenzsystem schmeichelt jedem Cinephilen und Kunstkenner, auch wenn der Humor sich beim dritten Besuch in der Parallelwelt allmählich totläuft und die Charakterzeichnung der Künstler immer klischierter wird. Die Surrealisten mokieren sich über Gils Unfähigkeit, abstrakt zu denken, Salvador Dali (seltsam überdreht gespielt von *Adrien Brody*) nutzt den Verwirrten gleich als Vorlage für sein Rhinozeros-Gemälde, und dem zaudernden Luis Buñuel gibt Gil ganz nebenbei die Idee für seinen Würgeengel ein.

Dass diese Zeitreise für Gil zur emotionalen Zerreissprobe werden wird, ist voraussehbar und doch herrlich vergnüglich mitanzusehen. Sein Hadern mit der Begierde, sein kindlicher Eifer angesichts der Begegnungen mit seinen künstlerischen Vorbildern und seine ungestüme Grüblerei erinnern an einen jüngeren, naiveren Woody Allen. Das erwärmt das Kritikerherz, das diesen Geist in seinen letzten drei Filmen schmerzlich vermisst hat, und verführt es, milde über einige allzu lächerlich geratenen Szenen hinwegzusehen. Dies gelingt besonders gut, eingelullt von Cole Porters Nostalgie-Hit «Let's do it» mit dem wunderbar originellen Text, der besagt, dass sich schliesslich sogar gebildete Flöhe und sentimentale Tausendfüssler verlieben – und nirgends macht dies soviel Spass wie um Mitternacht in Paris, wenn's regnet!

Sascha Lara Bleuler

R, B: Woody Allen; K: Darius Khondji; S: Alisa Lepselter; A: Anne Seibel; Ko: Sonia Grande. D (R): Owen Wilson (Gil), Rachel McAdams (Inez), Kurt Fuller (John), Mimi Kennedy (Helen), Michael Sheen (Paul), Carla Bruni (Museumsführerin), Alison Pill (Zelda Fitzgerald), Tom Hiddleston (F. Scott Fitzgerald), Kathy Bates (Gertrude Stein), Marion Cotillard (Adriana), Adrien Brody (Salvador Dali), Adrien de Van (Luis Buñuel). P: Gravier Production, Mediapro, Televisio de Catalunya, Versatil Cinema; Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Jaume Roures. USA 2011. 94 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



PUBLIKUMSPREIS
SAARBRÜCKEN
ÜBER 20 INTERNATIONALE PREISE
SCHWEIZER FILMPREIS
3 NOMINATIONEN
FABIAN
KRÜGER
FRÖLEIN
DA CAPO
BEAT
SCHLATTER
DER
SANDMANN
EIN FILM VON PETER LUISI
WWW.DERSANDMANN.CH
Ab 25. August im Kino
SRF
cineworx
STAR TV
3+
MIGROS
kulturprozent
Canon
CINEMAN
RIFFRAFF
BOURBAKI

DE VRAIS MENSONGES
Pierre Salvadori

Ziemlich genau zehn Jahre ist es her, dass Jean-Pierre Jeunet mit Amélie Poulain die nebst Betty Boop bisher entzückendste Frauenfigur der Filmgeschichte vorstellte. Amélie hat eine schwierige Kindheit, aseptische Eltern, einen depressiven Goldfisch, aber auch eine blühende Phantasie, eine märchenhaft versch(r)obene Weltsicht, Charme und ein riesiges Herz. Und weil Jeunet alles richtig machte, was man bei einem Film richtig machen kann, stiegen LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN und seine Hauptdarstellerin, die damals fünfundzwanzigjährige *Audrey Tautou*, kometenhaft auf. Bis sie vier Jahre später in UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES, wiederum unter Jeunet, die unendlich treue Mathilde spielte, stand Tautou unmittelbar im Bann Amélies. In der Folge versucht sie, sich von dieser Rolle zu lösen: als Agentin in THE DA VINCI CODE (Ron Howard, 2006), als Betrügerin in HORS DE PRIX (Pierre Salvadori, 2006), als Putzfrau in ENSEMBLE, C'EST TOUT (Claude Berri, 2007), als Modedesignerin in COCO AVANT CHANEL (Anne Fontaine, 2009). Sie spielt gut und solide, unter Fontaines Regie gar erstaunlich "authentisch".

Gut und solide spielt sie nun auch in DE VRAIS MENSONGES. In der Tat ist Pierre Salvadoris Komödie der Film, den man seit Tautous fabelhaftem Aufstieg zu sehen erwartet und befürchtet: In DE VRAIS MENSONGES spielt Tautou nämlich eine "Anti-Amélie". Emilie betreibt in Sète einen Schönheitssalon. Sie ist eine gute Geschäftsfrau, Chefin, Friseuse, und eigentlich will sie immer nur das Beste. Aber Emilie ist unter einem anderen Stern als Amélie geboren. Derweil Amélie, was immer sie tut, traumtänzerisch sicher auf den Füssen landet, Glück und Entzücken verbreitet, stösst Emilie, von Natur aus ungeduldig und unsicher, ihre Mitmenschen das eine ums andere Mal vor den Kopf. Da nützen die besten Absichten und tollsten Ideen nichts: Emilie bleibt mit einem schlechten Gewissen und/oder einem Frust zurück. Die Umgebung lässt Emilie ihre Unzulänglichkeit durchaus spüren: Die Kundin, der Emilie wider deren Willen, doch vermeintlich zu deren Besseren die Fransen kürzt, verlässt empört den Salon. Und ihre Mutter Maddy (souverän: *Nathalie Baye*), von Emilie mit einer Kreuzfahrt beschenkt, gibt ihr unmissverständlich zu verstehen, dass sie, von ihrem Gatten verlassen, lieber allein zu Hause Trübsal blase als sich auf Geheiss anderer vergnüge.

Nun aber ist Emilie nicht nur ein Trampel. Sie ist auch hübsch und charmant, und zumindest ihr Angestellter Jean (charmant: *Ami Bouajila*) glüht vor Liebe zu seiner Chefin. Jean aber ist genauso schüchtern und unsicher wie Emilie. Oder aber, wie Emilie es formuliert: verlogen. Statt Emilie offen seine Liebe zu gestehen, schreibt er ihr anonym einen Liebesbrief. Womit die Lüge in DE VRAIS MENSONGES Einzug hält und sich schneeballeffektartig ausbreitet. Denn Emilie wirft besagten Brief vorerst zwar in den Papierkorb. Doch später fischt sie ihn wieder heraus, tippt ihn ab und schickt ihn ebenfalls anonym an ihre Mutter. Der Effekt, den sie damit erzielt, ist phänomenal: Endlich lacht Maddy wieder. Doch einmal in Liebe erblüht, verlangt Maddy nach weiteren Liebesbeweisen. Und Emilie, die ihre Mutter gern glücklich weiss, sieht sich gezwungen, diese zu liefern und verlässt sich dabei auf die Hilfe ihres Angestellten Jean.

Und dann gibt es in DE VRAIS MENSONGES noch die Geschichte von Jean, der in Wahrheit kein einfacher Bursche ist, sondern ein hochsensibler, handwerklich geschickter, zudem studierter Mann, der früher für die UNESCO arbeitete: Am liebsten vor die Tür stellen würde sie ihn, als Emilie davon erfährt.

Wirklich spannend ist die Story von DE VRAIS MENSONGES nicht. Aber Salvadori erzählt virtuos, sein Film ist kurzweilig, die Inszenierung präzis. *Gilles Henrys* Kamera ist geschmeidig, der Humor perlend, die Musik voller Ohrwürmer. Das Trio Tautou, Baye und Bouajila schauspielert gut. Vor allem Nathalie Baye, die auch schon mal verzückt im Nachthemd durch Sète läuft und als anfänglich verbiesterte Mittfünfzigerin zuletzt doch lächelnd ins Leben zurückfindet, vermag in ihrer schnurrigen Fragilität zu gefallen. Doch der grosse Wurf ist Salvadori mit DE VRAIS MENSONGES, wie schon mit seinem letzten Film HORS DE PRIX, nicht gelungen. Zu stark bleibt sein Film dem Genrehaften verpflichtet. Zu sehr stellt der Regisseur seine Figuren, statt ihnen zu vertrauen und in die Tiefen ihrer Seelen zu schauen, in den Dienst der Story. Der oberflächlichen Flüchtigkeit, aber auch dem Zitat scheint DE VRAIS MENSONGES somit verschrieben; tatsächlich wirkt vieles darin wie schon gesehen und weckt unmittelbar Erinnerungen an VENUS BEAUTÉ (INSTITUT) von Tonie Marshall (1999), CARAMEL von Nadine Labakis (2007) oder aber auch, gerade weil er von der bewundernden Liebe eines Mannes zu einer Friseuse berichtet, Patrice Lecontes LE MARI DE LA COIFFEUSE (1990). Sète als Schauplatz ist an sich ein Traum, der Frisiersalon mit den Buntglasfenstern ein wunderbar weiblicher Raum; leider aber ist auch Salvadoris Umgang mit Lokalitäten von einer irritierenden Nonchalance. So erreicht Salvadori mit diesem seiner Protagonistin charakterlich nicht unähnlichen Film, indem er das Richtige beabsichtigt, aber das Falsche tut, tatsächlich sein Ziel: Mit dieser Emilie, die man als Zuschauer wegen ihrer Dusseligkeit öfters nur zu gern zausen würde, wird Audrey Tautou die Amélie endgültig ausgetrieben.

Irene Genhart

Regie: Pierre Salvadori; Buch: Pierre Salvadori, Benoît Graffin; Kamera: Gilles Henry; Schnitt: Isabelle Devinck; Ausstattung: Yves Fournier; Kostüme: Virginie Montel; Musik: Philippe Eidel; Ton: Michel Casang, Christophe Winding, Josefna Rodriguez, Joël Rangon. Darsteller (Rolle): Audrey Tautou (Emilie), Nathalie Baye (Maddy), Ami Bouajila (Jean), Stéphanie Lagarde (Sylvia), Judith Chemla (Paulette), Daniel Duval (Emilies Vater), Cécile Boland (Kundin mit Fransen). Produktion: Les films Pelléas, TF 1 Films Production, Tovo Films, Canal+, Cinécinéma. Frankreich 2010. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

ANGÈLE & TONY
Alix Delaporte

Es ist das Spielfilmdebüt der jungen französischen TV-Journalistin Alix Delaporte, nach einer TV-Dokumentation über Zinédine Zidane und Kurzfilmen, von denen COMMENT ON FREINE DANS UNE DESCENTE? 2006 den Löwen bei den Filmfestspielen in Venedig gewann. Die Intention nach ihrer Aussage war es, eine Liebesgeschichte von Menschen zu erzählen, die ihr vertraut sind, von Menschen aus einem kleinen Fischerhafen in der Normandie.

Nun haben es gerade die unprätentiösen, kleinen Geschichten so an sich, dass sie besonders sorgfältig und gekonnt erzählt werden müssen, weil gerade die Gefühle der kleinen Leute nicht mit so viel gesellschaftlicher Schminke übertüncht sind wie die der feinen Gesellschaft, deren Theatralik einem outrierten Spiel entgegenkommt. Und die Liebe, ja sie ist für Frankreich prädestiniert.

Aber eigentlich ist es der Film der siebenundzwanzigjährigen Angèle, die von der spröden Schönheit *Clotilde Hesme* verkörpert wird. Delaporte mag den Zuschauer ein wenig düpieren, wenn sie ihn in der Eröffnungsszene gleich mit einem unpersönlich ablaufenden Geschlechtsakt konfrontiert, den Angèle mit einem Unbekannten vollführt und als Lohn eine Spielzeugfigur erhält. Aber es handelt sich nicht um ein debiles Verlangen nach Schnickschnack, sondern um ein Geschenk für ihren Sohn, der bei den Eltern des Erzeugers lebt, der tot sein soll. Angèle war im Gefängnis, und sie kann ihr Kind erst dann wieder bekommen, wenn sie eine feste, also legale Verbindung eingeht. Ein Inserat macht sie mit dem Fischer Tony bekannt, der ihr auch Arbeit anbietet und ihr ermöglicht, aus dem Heim auszuziehen und bei ihm und seiner Mutter zu wohnen, deren Misstrauen aber gewaltig ist. Schliesslich weiss niemand, was die junge Frau alles auf dem Kerbholz hat. Aber da es auf der Welt auch Menschen mit Herz gibt, die an die Läuterung glauben und denen innere Werte mehr bedeuten als alles auf der Welt, wird es dem rauen, gar nicht attraktiven, aber mit Spürsinn für den guten Kern eines Menschen ausgestatteten Fischer Tony gelingen, die scheinbar so hoffnungslos in der Welt stehende Frau für sich zu gewinnen und ihrem Sohn erste Anzeichen abzutrotzen, dass diese Beziehung in einem glücklichen Familienleben enden könnte.

Delaporte *präsentiert* die Schauspieler eher, denn dass sie sie inszeniert, und versucht, mit vielfältiger musikalischer Untermalung und nicht sehr aussagekräftigen Nebenhandlungen der Geschichte die notwendige Spielfilmlänge und -dramaturgie zu geben.

Da die Bilder und die Menschen keinen Glamour ausstrahlen, kann man als Zuschauer aber auch von dieser Wandlung zum Guten so hingerissen sein, dass einem die Gefühle vermitteln, wie überzeugend doch eine Liebesbeziehung wachsen kann, wenn zwei bei Gott wenig bevorzugte Seelen sich innig bemühen, das Glück zu erzwingen. Das kann dann dem Können und der Präsenz der beiden Hauptdarsteller geschuldet sein, die mehr geben, als ihnen die Story zukommen lässt. Da mag Delaporte doch einen überzeugenden Blick für Qualität bewiesen haben, auch wenn sie auffällig oft und intensiv Angèle durch die Landschaft radeln lässt, um gleichnishaft die Anstrengungen um Mann und Kind mit der körperlichen Schinderei deutlich werden zu lassen.

Erwin Schaar

Stab
Regie, Buch: Alix Delaporte; Kamera: Claire Mathon; Schnitt: Louise Decelle; Ausstattung: Hélène Ustaze; Kostüme: Dorothée Guiraud; Musik: Mathieu Maestracci; Ton: Pierre Tucat, Arnaud Rolland, Eric Tisserand

Darsteller (Rolle)
Clotilde Hesme (Angèle), Grégory Gadebois (Tony), Evelyne Didi (Myriam), Jérôme Huguet (Ryan), Antoine Couleau (Yohan), Patrick Descamps (Grossvater), Patrick Ligardes (Sozialarbeiter), Lola Dueñas (Anabel), Elsa Bouchin (Richterin), Marc Bodnar (Anabels Mann), Corine Marienneau (Yohans Grossmutter), Antoine Laurent (Wachmann)

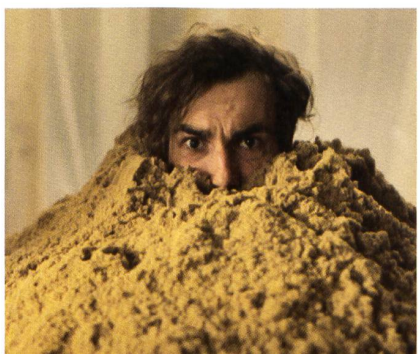
Produktion, Verleih
Lionceau Films; Produzentin: Hélène Cases. Frankreich 2010. Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich

DER SANDMANN
Peter Luisi

Sorgfältig ordnet ein adrett gekleideter Mann mit klassischem, rotem Halstuch in einer Zürcher Philatelie seltene Briefmarken. Eine märchenhafte Melodie erklingt, dazu singt eine liebliche Frauenstimme. Die Kamera schwenkt auf das Album voller Raritäten und fokussiert ein Häufchen kleiner brauner Körner: Sand. Der Mann verliert Sand. Dieses skurrile Szenario ist das wiederkehrende Motiv in Peter Luisis neuem Film DER SANDMANN. Nach LOVE MADE EASY (2006) und VERFLIXT VERLIEBT (2004) hat Luisi mit seinem dritten Kinospielfilm ein modernes Märchen geschaffen. Der nach Glück strebende Held der Geschichte heisst Benno. Seine Aufgabe: er muss herausfinden, weshalb ihm plötzlich Sand aus den säuberlich gefalteten Hemdärmeln und den gebügelten Hosenbeinen rieselt.

Schnell wird klar, dass des Rätsels Lösung irgendwie mit Bennos verhasster Nachbarin Sandra zusammenhängt. Sandra führt das hübsche Café unterhalb von Bennos Wohnung. Dort übt sie nachts – Bennos Schlafbedürfnis zum Trotz – lautstark für ihren Durchbruch als «Einfrau-Orchester». *Irene Brügger* alias *Frölein Da Capo* verkörpert Sandras nüchterne, reservierte Art authentisch charmant. Während sie ihren bescheidenen Tango probt, schwelgt Benno in Beethovens pompöser Neunter Sinfonie. Dieser Gegensatz ist Brennstoff für Sticheleien und gleichzeitig unsichtbares Band zwischen den beiden. Denn auch Benno, ein gescheiterter Dirigent, träumt heimlich davon, für die Musik auf der Bühne zu stehen. Dass Sandra und Benno früher oder später zueinander finden, ist also vorprogrammiert. Wie dies aber geschieht – diese Frage beantwortet Regisseur Peter Luisi erfrischend unkonventionell.

Die unausgesprochene Hassliebe zwischen Benno und Sandra wird anfänglich eindimensional erzählt. Als die beiden zunehmend von gemeinsamen Träumen heimgesucht werden, öffnet sich eine zweite Ebene im Film. Weil Benno auf diese Träume selbst Einfluss nehmen kann, verschwimmt



die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion zunehmend. In der Realität verliert Benno mittlerweile Sand in rauhen Mengen. *Fabian Krüger* spielt diesen Zerfall überzeugend verzweifelt. Benno wird immer schlaksiger, sein Haar schütterer und zerzauster, sogar die schnöde, aufgeblasene Attitüde weicht ein wenig auf. Andere Figuren wirken ernüchternd stereotyp. Bennos Mitarbeiter in der Philatelie zum Beispiel ist ein brilletragender *Nerd*, der gierig jede Briefmarke beäugt und sich ziemlich dümmlich gibt. Hin und wieder entlarvt Luisi aber auch ein Klischee: Der TV-Wahrsager Dimitri beispielsweise, eine Mike-Shiva-Parodie mit plumpem russischem Akzent, heisst in Wirklichkeit Hanspeter und spricht «Züridütsch».

Das absehbare Happy-End des Films wird bis zum letzten Moment hinausgezögert. Lange will Benno die Lösung für sein Problem nicht wahrhaben, und auch Fachpersonen wissen keinen brauchbaren Rat. Bennos Psychiater tut die Geschichte um den "Sandmann" als «schöne Metapher» ab – der Film begibt sich in diesem Moment selbstironisch auf eine Metaebene. Der Sand als Metapher – aber wofür? Will uns Peter Luisi mit seinem Film sagen, dass man weder sich selbst noch die eigenen Träume verleugnen soll? Will er uns zeigen, dass schlussendlich alles einen Sinn ergibt und unser Leben einem höheren Plan folgt? Oder geht es um die Kraft der Liebe und der Musik? Man spürt, dass hinter der Geschichte – wie es sich für ein Märchen gehört – eine Moral steckt. Aber glücklicherweise gibt Luisis Film auf die aufgeworfenen Fragen keine abschliessenden Antworten.

Sonja Enz

R, B: Peter Luisi; K: Lorenz Merz; S: Claudio Cea; A: Frederik Kunkel, Anna Bucher; M: Michael Duss, Christian Schlumpf, Martin Skalsky; T: Oliver Schwarz. D (R): Fabian Krüger (Benno), Irene Brügger alias Frölein Da Capo (Sandra), Beat Schlatter (Max), Florine Elena Deplazes (Patrizia), Sigi Terporten (Stefan), Kaspar Weiss (Walter), Michel Gammenthaler (Dimitri), Urs Jucker (Psychiater). P: Spotlight Media Productions, Schweizer Fernsehen; Peter Luisi, David Luisi. Schweiz 2011. 88 Min. CH-V: Cineworx, Basel

TOMBOY
Céline Sciamma

Ein flaumiger Nacken, kurzes, wuscheliges Haar, gleissendes Sonnenlicht, das zwischen den am Himmel vorübergleitenden Baumkronen als Lichtpunkte durchblitzt – die Hand, das Gesicht im Fahrtwind: Die zehnjährige Laure hat Kopf und Oberkörper durchs Dach des fahrenden Autos gestreckt, das sie zu ihrem neuen Domizil bringt. Im Ohr ein fernes Umgebungsrauschen. So atmosphärisch wie Céline Sciamma ihren Film beginnt, so präsentiert sich der Film tout court: mit einer ruhigen Kamera, herausragenden Hauptdarstellerinnen, ganz ohne Hintergrundsmusik – dafür mit einer grossartigen Visualität. Es ist die Geschichte eines *tomboy* – oder *garçon manqué*, wie die Franzosen sagen: eines Mädchens, das auch als Junge durchgehen könnte und sich hier, in der Geschichte des Films, auch tatsächlich als Junge ausgibt.

Kurz zusammengefasst geht das so: Laure zieht mit ihrer kleinen Schwester Jeanne und ihren Eltern an einen neuen Ort. Schon in den ersten Tagen nach dem Umzug lernt sie Lisa und deren Clique kennen. Laure sieht nicht nur wie ein Junge aus, sie misst sich auch problemlos mit ihnen, sei es beim Rangeln, beim Schwimmen oder beim Fussball. Und weiss der Kuckuck, was sie antreibt – aber als Lisa sie nach ihrem Namen fragt, sagt sie: «Michael». Eine Zeit lang geht das gut – und als die sechsjährige Jeanne, die eng mit Laure verbunden ist, ihr eines Tages auf die Schliche kommt, hält sie dicht. Bis zu jenem Tag, wo die Eltern ins Spiel kommen, und die Sache auffliegt …

TOMBOY ist der zweite Film der erst dreissigjährigen französischen Filmemacherin Céline Sciamma. Bereits ihr Debüt, NAISSANCE DES PIEUVRES (2007), war eine sehr stimmige, einnehmende Coming-of-Age-Geschichte: Darin beschrieb sie drei Mädchen eines Wasserballetts, ihre Auseinandersetzung mit dem sich verändernden Körper und die ersten Liebesgefühle der Teenager, wobei das eine Mädchen lesbisch ist und sich in seine beste Freundin verliebt. Schon dieser Film wusste die Balance zwischen einfühlsamem Drama und unbeschwerter Story zu halten – ebenso wie nun TOMBOY, der etwas früher in der Kindheit ansetzt und die familiär-kindliche Idylle mit einer subtilen Spannung anreichert.

TOMBOY wurde, sagt Sciamma, mit rund 500 000 Euro und in ganz kurzer Zeit geschrieben und umgesetzt. Die Regisseurin drehte den Film in nur zwei Hauptlocations und in rund 50 Sequenzen. Die Bühne überlässt sie insbesondere den hervorragenden Hauptdarstellerinnen *Malonn Lévana* als Jeanne und *Zoé Héran* als Laure. Erstere gibt dem Film seinen kindlich-überraschenden Witz – letztere repräsentiert mit ihrem bravourösen verhaltenen Spiel und ihrem schlaksigen Körper genau die Ambiguität, die es für diese Rolle zwischen den Geschlechtern braucht.

Die Geschichte – die sich an der Autobiografie der Regisseurin inspiriert, die erzählt, in ihrer Jugend selbst ein *garçon manqué* gewesen zu sein – lebt denn auch von diesen stimmigen Vignetten: sei es nun, dass die beiden Schwestern in der Badewanne planschen, Laure ihren dünnen Körper im Spiegel betrachtet und checkt oder die Kids zusammen spielen: Ohne gestelzten Dialog schwingt immer untergründig die Geschlechterpolarität mit – und der Suspense, Laures Geheimnis könnte aufgedeckt werden. So ist ein wunderbar schönes Kleinod entstanden, das aus einer ganz eigenwilligen Perspektive Verständnis schafft für die Dilemmas des Heranwachsens. Und hoffentlich letztendlich auch mitzuhelfen vermag, die gesellschaftlich starre Dichotomie von Jungs und Mädchen zu relativieren und für eine Offenheit zu plädieren, in der auch Tomboys wie Laure/Michael denkbar sind – sei es nun vorübergehend oder länger –, ohne dies zu verherrlichen oder zu dramatisieren.

Doris Senn

R, B: Céline Sciamma; K: Crystel Fournier; S: Julien Lacheray; A: Thomas Grézaud. D (R): Zoé Héran (Laure/Michael), Malonn Lévana (Jeanne), Jeanne Disson (Lisa). P: Hold Up Films. Frankreich 2011, 82 Min. Agora Films, Genève

CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

Ganz zentral:
Nur wenige Minuten
vom Hauptbahnhof Zürich entfernt
bietet die Zweigstelle
der Cinémathèque suisse in Zürich
zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

--- **HERVORRAGENDER FOTOBESTAND**
--- **HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG**
--- **SCHWERPUNKT CH-FILM**

Öffnungszeiten
Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und
14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten
Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–
Kopien Fr. –.50 / Studenten Fr. –.30
Bearbeitungsgebühr
für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich
Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design_konzept: www.rolfroellig.ch

MESSIES, EIN SCHÖNES CHAOS

Ulrich Grossenbacher

Etwa zwei Prozent der Schweizer Bevölkerung gelten als krankhafte «Messies». Sie sammeln so extensiv und kompromisslos, dass ihr Verhalten sie isoliert. Sie werden ihren Mitmenschen zur Last oder verkriechen sich in den eigenen vier Wände – sofern da noch Platz ist. Nicht nur in Boulevardmedien werden jeweils besonders abstruse Fälle vorgeführt: als Beleidigung jeglichen Empfindens für Ordnung und Mass in der aufgeräumten Schweiz.

Der Berner Filmschaffende Ulrich Grossenbacher wählte einen anderen Weg. Neugierig begegnet er vier Menschen, die mit ihrem «Puff» auf unterschiedliche Weise umgehen.

Arthur, ein lediger Bauer, bewohnt sein Heimetli anders als seine Nachbarn. Keine Geranien schmücken seinen Grund, sondern ungezähltes schweres Gerät: Traktoren, Bagger, Autos und Lastwagen. Er bauert, zumindest mäht er, hält Hühner in einem alten Camper, doch seine Passion gilt seinen verrostenden Gefährten, die er wieder zum Leben erweckt oder umbaut. Die Gemeinde versucht seit Jahren, ihn zum "Aufräumen" zu bewegen. Doch Arthur besitzt sein Land: Der Kampf zwischen Eigentum und Zonenkonformität führt bis vor Bundesgericht.

Elmira muss in ihrer Mietwohnung äusserste Gelenkigkeit an den Tag legen. Meterhoch türmen sich die zu überquerenden Zeitungs- und Kassettenstapel, keine Kultursendung des Südwestfunks darf unaufgezeichnet bleiben. Zimmer und Küche platzen aus allen Nähten. Ist das Treppenhaus "rein", schleppt sie zentnerweise Material in den Estrich. Seit zehn Jahren tauscht sie sich in einer Therapiegruppe aus, ihr Zustand habe sich bereits wesentlich gebessert, auch wenn das noch nicht sichtbar sei.

Karl und Trudi bewohnen ein grosses Bauernhaus. Einer der letzten passierbaren Räume ist die Küche. Trudi beklagt das verlorene Sozialleben, nicht mal mehr die eigenen Kinder besuchen sie. Trudi stellt ihrem Mann ein Ultimatum. Entweder schafft er Platz für sie oder sie zieht aus. Sie holt sich psychologische Hilfe. Als sie erfährt, dass Karl hinter ihrem Rücken zwei grosse Scheunen gemietet und randvoll gefüllt hat, fällt sie einen Entscheid.

Der Tüftler Thomas baut aus Schrott sinnige Apparate, etwa einen Pflanzenwuchs-Visualisierungs-Projektor. Seine Werkstatt ist so übervoll wie seine Pläne.

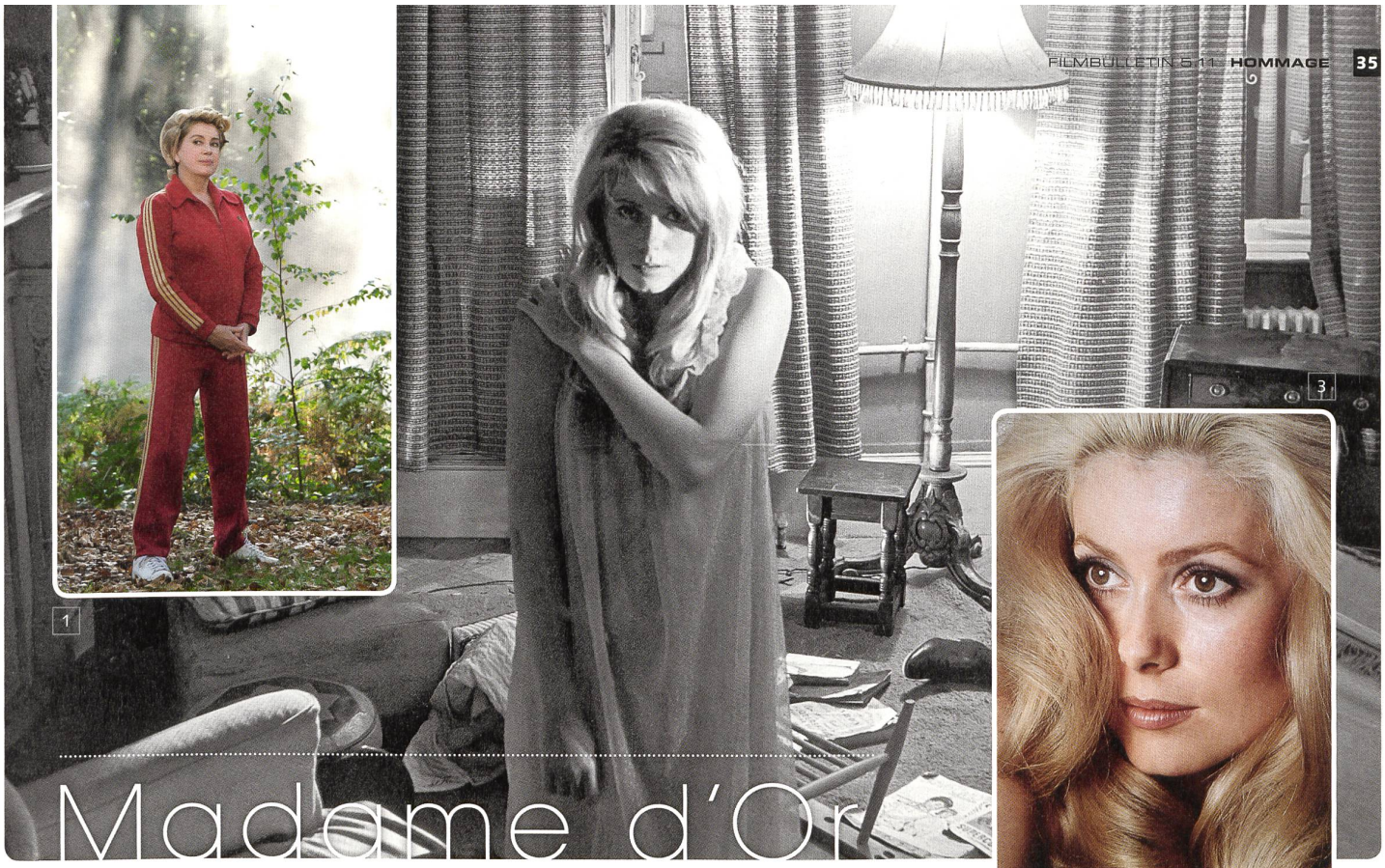
Grossenbacher scheut zwar keine Drastik der Anschauung, etwa wenn er in einem langsamen Schwenk genüsslich die Dimension eines Chaos enthüllt oder wenn er seine Protagonisten für ihre Gänge durch ihre archäologischen Ablagerungsschichten mit einer Minikamera behängt. Die präzis gesetzte Musik unterstützt mitunter den ironisierenden Blick.

Es ist aber das Interesse an seinen Protagonisten, an ihrem Erleben, ihrer Kreativität, ihren Verdrängungsstrategien und ihrer Erklärung des eigenen Tuns, das ihn leitet. Hinter Verschrobenheiten zeigen sich komplexe Charaktere. Sie präsentieren sich nicht vornehmlich als Kranke, sondern als Menschen mit einem überschäumenden Interesse an allem. Sie konfrontieren uns mit Fragen: Was ist normal, was ist krankhaft? Schmal ist der Grat zwischen Hingabe und Wahnsinn. Grossenbachers Respekt vor seinen «Messies», sein Sinn für Dramaturgie und für visuelle Poesie führen zu Szenen voller Situationskomik und Skurrilität, ohne dass unser Lachen auf Kosten der Protagonisten geht.

Thomas Schärer

Regie, Buch, Kamera: Ulrich Grossenbacher; Schnitt: Maya Schmid; Musik: Resli Burri; Ton: Niklaus Wenger, Balthasar Jucker, Wendelin Schmidt-Ott, Peter von Siebenthal, Olivier Jean Richard. Produktion: Ulrich Grossenbacher, Fair&Ugly filmproduktion. Schweiz 2011. Dauer: 117 Min.

Weltpremiere Semaine de la Critique, Locarno, Teatro Kursaal, 6. August, 11 Uhr



1

2

3

Madame d'Or

CATHERINE DENEUVE

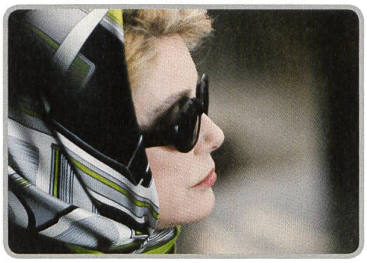
Wer François Ozons POTICHE (2011) gesehen hat, hat Catherine Deneuve gesehen, soviel steht fest. Ozon und Deneuve haben bereits 8 FEMMES zusammen gedreht, aber vollständig begriffen, und das gleich besser als die meisten ihrer Regisseure, hat der 1967 geborene Ozon, der Deneuves Sohn sein könnte, sie jedoch erst jetzt, bei der Arbeit an POTICHE.

François Ozon sind bei seiner Adaption des 1980 uraufgeführten Bühnenstücks gleich mehrere Coups gelungen: Er hat POTICHE mit seinen damals brandaktuellen Themen Arbeitsrecht und Frauenemanzipation im Stil der Retro-Ästhetik inszeniert und aus dem Stück eine süffisante Hommage an die Siebzigerjahre gemacht. Und er hat es nicht nur geschafft, mit La Deneuve eine kongeniale Besetzung für die Titelrolle zu finden, sondern auch, ihre Figur quasi als Zusammenfassung aller Deneuve-Rollen zu gestalten. Und plötzlich zeigt die Grande Dame auch eine selbstironische Seite.

PORZELLAN

Eine *potiche* ist eine Porzellanvase oder, im übertragenen Sinn, eine Repräsentationsfigur ohne eigenen Willen – und beide Bedeutungen erinnern an Deneuve: Kühl und glatt und fein ist sie bis ins ehrwürdige Alter von mittlerweile siebenundsechzig Jahren geblieben; fragil wirkt sie selbst noch mit ein paar wohlproportionierten Kilos Gewicht mehr, scheint doch jede minimale äussere oder innere Irritation die Perfektion ihres Habitus zu beeinträchtigen. Und Ehefrauen, die zu nichts anderem gut sind, als ihre – häufig sehr viel älteren – Männer zu repräsentieren, hat Deneuve natürlich auch gespielt, nicht zu wenige, denn als Gastgeberin und Dame des Hauses, als Schmuck eines bürgerlichen Gatten, war sie von Anfang an hervorragend geeignet: Bereits in LES PARAPLUIES DE CHERBOURG (Jacques Demy, 1964) ist es ein gesetzter Diamantenhändler, den sie dem fröhlichen Automechaniker vorzieht. Einen weiteren Diamantenhändler hat man ihr in PLACE VENDÔME (Nicole Garcia, 1998), in dem sie selbst zunächst depressiv in einer Modeklinik dahinvegetiert, an die Seite gestellt. Wohlhabend mussten ihre Filmgatten schon sein, um es sich leisten zu können, ihre natürliche Eleganz durch entsprechend zeitlos-geschmackvolle Couture und Coiffure zu unterstreichen und erst recht zur Geltung kommen zu lassen. Und wenn einer nicht wohlhabend war, so wie der verarmte Adelige Don Lope in TRISTANA (Luis Buñuel, 1970), musste er das Familiensilber versetzen, um sein junges Mündel, das er später heiraten würde, einkleiden zu können. «You would think me mostly idle, I suppose», sagt die Vampirin Mrs. Blaylock in THE HUNGER (Tony Scott, 1983) zu ihrem nächsten Opfer, während sie auf dem Flügel gekonnt Ravel herunterspielt.

SEIDE



Zum Porzellan-Teint der Deneuve passt der Seidenfoulard, ein immer wieder verwendetes Accessoire, den sie – auch in einer Szene in POTICHE –, wie eigentlich ausser ihr nur noch die Queen, als unter dem Kinn geknotetes Kopftuch trägt. Es erinnert an die Eleganz von Grace Kelly und Audrey Hepburn, beide eine Generation älter als Deneuve, die es in den Fünfziger- und Sechzigerjahren trugen, als jene die Haare noch zum Pferdeschwanz zusammengebunden hatte. Von den Siebzigerjahren an jedoch trägt Deneuve Kopftuch und all seine denkbaren Varianten: den weissen Tüllschleier der Braut und den schwarzen der Witwe, die spanische Spitzenmantilla, das im Nacken zusammengeknotete grobe Baumwolltuch der Fabrikarbeiterin, schliesslich das Haarband als reduzierteste Form der quadratischen Kopfbedeckung.

Zum ebenmässigen Gesicht Deneuves passen auch Hüte aus allen Zeiten, und deshalb haben ihre Regisseure ihr immer wieder welche aufgesetzt: So trägt sie, um nur einige zu nennen, Baskenmütze in LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT (Jacques Demy, 1967), Pillbox in BELLE DE JOUR (Luis Buñuel, 1967), Cloche in TRISTANA, breitkrempige Gärtnerinnenhüte aus Stroh in LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI

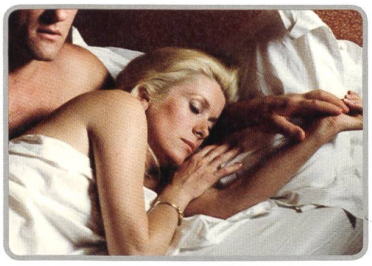
(François Truffaut, 1969), Kappen in LE DERNIER MÉTRO (François Truffaut, 1980), Schiffchen und wiederum Pillbox-Varianten mit und ohne Gesichtsschleier in THE HUNGER.

HAAR

Die Funktion des Kopftuchs ist keine rein dekorative; Deneuve führt vor, worum es dabei geht: Es schützt ihre Frisuren, vor allem wenn sie nicht frisiert wirken soll – ihre anscheinend natürlich aus der Stirn fallende, dichte, goldblonde, kinn- bis schulterlange Haarpracht, die sie seit Beginn ihrer Karriere mehr oder weniger unverändert trägt. Allerdings war ihr Haar in Wirklichkeit mittelbraun. In Abgrenzung zu ihrer ein Jahr älteren, ebenfalls brünetten Schwester *Françoise Dorléac* jedoch, die im gleichen Jahr wie sie eine Schauspielkarriere antrat, beschloss Catherine, kaum zwanzigjährig, nicht nur unter dem Mädchennamen ihrer Mutter aufzutreten, sondern auch eine Blondine sein zu wollen. Man sieht die beiden zusammen in LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT, der 1967 Premiere hatte, kurz bevor Dorléac bei einem Autounfall ums Leben kam.

Das Kopftuch der Catherine Deneuve soll Wind und Wetter davon abhalten, ihr perfekt sitzendes Haar zu zerzausen. Aber eigentlich liegt es erstaunlich fest an ihrem Kopf, auch wenn es nicht zu Dutts oder Bananen, Knoten, Bienenkörben, Vogelnestern, Türmen oder anderen Hochsteckfrisuren in noch festere Form gebracht ist. Auch letzteres ist ein Phänomen des Deneuveschen Stils: Zu all ihren Rollen scheinen solche mit vielen Haarnadeln gezähmte Frisuren zu passen; sie betonen ihre makellose Fassade. Eine ins Gesicht fallende Strähne dagegen, wie nach dem – im Off stattgefundenen – Liebesakt mit dem jüngeren Lover ihrer Hélène in LE VENT DE LA NUIT (Philippe Garrel, 1999), signalisiert bereits Schlendrian, emotionalen Aufruhr, Verwirrung. Sie kann sich jedoch selbst jederzeit mit einer fliessenden, beiläufig-eleganten Bewegung die Haare zusammenstecken – ohne dafür einen Spiegel zu benötigen; und dann sieht sie trotzdem perfekt frisiert aus. Und sie kann, gelegentlich und ähnlich beiläufig, ihre Frisuren lösen; das wirkt bei ihr fast schon obszön und unangemessen offensiv, so wie in THE HUNGER, wenn sie als Mrs. Blaylock von Begierde überfallen wird. Dieser Film und Polanskis REPULSION (1965) – bezeichnenderweise beides britische Produktionen – sind auch die Filme, in denen ihre Haare gelegentlich ganz durcheinandergeraten, im progressiven Wahn in REPULSION und im wilden Blutrausch in THE HUNGER. Aber während ersterer getrost noch ihrer Anfangsphase zugerechnet werden kann, in der ihre Regisseure mit ihr experimentierten und sie das zuliess, ist Tony Scotts Regiedebüt ein genuines Deneuve-Vehikel, in der ihre überstilisierte Schönheit keine Einbussen erleiden muss. Die Bilder des Blutrauschs sind in sehr kurzem Takt geschnitten und wie mit Schlaglicht beleuchtet, kaum erkennt man dieses blutverschmierte Wesen mit zerzaustem Haar als Deneuve. Und vielleicht ist sie es ja tatsächlich nicht.

HAUT



Selten hat man Deneuve derangiert gesehen, und dazu gehört auch, dass man sie praktisch nicht nackt zu sehen bekommt. Man sieht dagegen Fragmente ihres Körpers: entblösste Schultern und Oberarme, eine Wade, ein Stück Oberschenkel, das über einem am Mieder befestigten Strumpf hervorblitzt. Polanski hat sie in REPULSION in ein weisses Batistnachthemd gesteckt – sie trägt wenig anderes in diesem Film – und immer wieder im Gegenlicht inszeniert, so dass die Umrisse ihres grazilen, mädchenhaften Körpers sich deutlich abzeichnen. Damit wirkte REPULSION stilbildend auf alle weiteren Filme, in denen Deneuve immer wieder in dünnen, weissen Négligés, unter denen sich ihre Körperkonturen erahnen lassen, auftrat. Wenn die Titelheldin in TRISTANA auf dem Balkon ihren Seidenkimono aufklappt, um dem taubstummen Sohn der Haushälterin, der sich im Garten postiert hat, eine Freude zu machen, dann wird in der Bewegung geschnitten, und wenn der Junge ihr auf der engen Wendeltreppe des Kirchturms von unten unter den Rock schaut, dann können die Kinobesucher nur ahnen, was er sieht. Auch in BELLE DE JOUR, in dem Deneuves Figur Séverine, Ehefrau eines Arztes, immerhin heimlich in einem Edelbordell arbeitet, sieht man sie ebenfalls nicht nackt, ausser unter einem schwarzen Tüllschleier und in einer Rückenansicht.

Deneuve spielte häufig Frauen, die von Männern so sehr begehrt werden, dass sie bereit sind, für sie Verbrechen zu begehen, Haus und Hof aufs Spiel zu setzen und sich buchstäblich und im übertragenen Sinn vor ihr in den Schmutz zu werfen. Das Ziel dieser Begierden müsste, so denkt man, der Besitz ihres Körpers sein. Der aber wird kokett verhüllt: Die vielen Organdykleider – noch in POTICHE trägt Madame Pujol ein rosa-weisses, das ihr angeblich schon vor dreissig Jahren passte –, weiche, leichte, flatternde Kreationen in Pastellfarben mit aufwendigen Rüschenarrangements, die etwa Yves Saint-Laurent für sie entwarf, sind Stoff gewordene Ambivalenz zwischen Verbergen und Enthüllung. Und zumindest im katholisch geprägten Frankreich ist genau diese Inszenierung am besten geeignet, das Begehren der Männer richtig zu entfachen, umso mehr, wenn es durch fortwährendes Sich-Entziehen weiter angeheizt wird. Eine Ausnahme ist LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI, in dem sie tatsächlich zweimal ihren Oberkörper entblösst, wenn sie Nachthemd oder Pullover über den Kopf zieht. Dass Truffaut darauf bestanden hat, mag der Mode der Zeit geschuldet sein: Die sogenannte sexuelle Revolution im Kontext der Studentenrevolte von 1968 forderte ihren Tribut, nackte weibliche Brüste waren auf der Leinwand beinahe obligatorisch; in der Dramaturgie des Films verweist diese Lockerung der Sitten visuell bereits auf die immer grössere Entfernung des Paars von Recht und Gesetz. Interessant auch, dass der zweite Teil von LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI bis in die Besetzung der Hauptrollen hinein – *Jean-Paul Belmondo* als Deneuves Partner – stark an das zwei Jahre zuvor uraufgeführte Outlaw-Drama BONNIE AND CLYDE mit Faye Dunaway und Warren Beatty erinnert, ein Film, der den von der Achtundsechziger-Generation geforderten Konventionsbruch exemplarisch repräsentierte.

SCHMUTZ

Deneuves Frauenfiguren repräsentieren dagegen in der Regel weder Moden noch Zeitgeist. Vielmehr scheinen sie für Frauenschicksale aller Zeiten zu stehen; Prototyp dafür ist Mrs. Blaylock in THE HUNGER, die aus der ägyptischen Antike stammt und sich dank der Zufuhr frischen Blutes immer wieder selbst erneuert hat. Ein charakteristisches Merkmal jener Frauenfiguren ist, dass sie selbst sexuelles Begehren kaum kennen. Im Gegenteil, sie strahlen mitunter eine Sterilität aus, die sie beinahe geschlechtslos wirken lässt, und vollkommen undenkbar ist in ihrem Zusammenhang der Austausch von Körperflüssigkeiten. Geküsst wird keusch, nie leidenschaftlich, und in der Regel wird abgeblendet, nachdem die Lippen der Deneuve jene ihrer Partner berührt haben. Gelegentlich gibt es eine Post-coitum-Situation, in der Bettdecken ordentlich hochgezogen, Haare dekorativ auf Kopfkissen drapiert sind. Roman Polanski und Luis Buñuel haben dieses adrette Image der Deneuve früh erkannt und damit gespielt. In REPULSION wäscht und kratzt sich Carole, die Belgierin in London, unablässig imaginären Schmutz von der Haut; in BELLE DE JOUR lässt sich Séverine in einem ihrer Tagträume, in ein weisses Gewand gekleidet und an einen Baum gefesselt, mit Schlamm bewerfen. In einem anderen wird sie an den Haaren über feuchten Waldboden gezerrt. Die Phantasien der jung verheirateten Séverine, die nicht mit ihrem Ehemann schläft, sondern sein unendliches Verständnis für ihre angenommene Keuschheit immer weiter ausreizt, richten sich nicht auf den lebendigen, handfesten Liebesakt, sondern auf polymor-

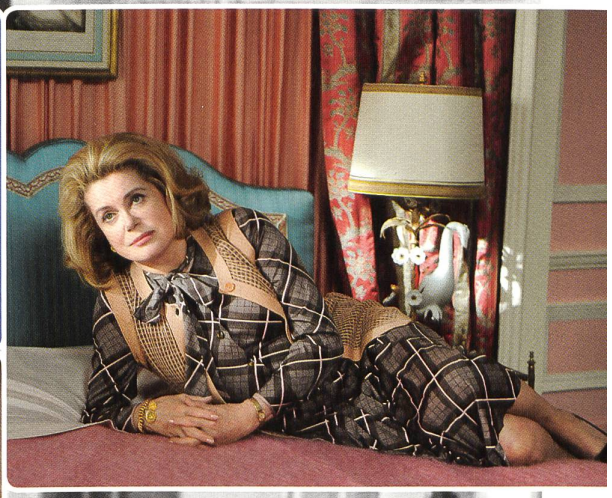
4

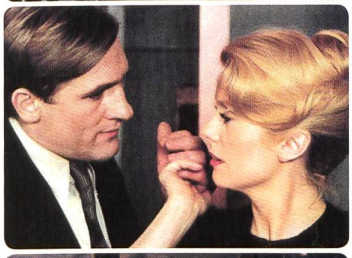
3

1

5

7





4

6

1

6

2

Vignetten im Text (von links nach rechts): Seite 35: LES PARAPLUIES DE CHERBOURG *Regie: Jacques Demy,* LE HÉROS DE LA FAMILLE *Regie: Thierry Klifa; Seite 36:* THE HUNGER *Regie: Tony Scott,* JE VOUS AIME *Regie: Claude Berri,* DANCER IN THE DARK *Regie: Lars von Trier; Seite 39:* TRISTANA *Regie: Luis Buñuel,* HUSTLE *Regie: Robert Aldrich*

8

3

9

7

7

6

8

2

11

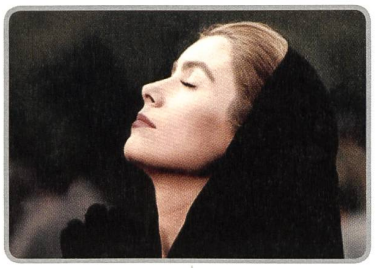
10

8

1 POTICHE *Regie: François Ozon*; 2 REPULSION *Regie: Roman Polanski*; 3 BELLE DE JOUR *Regie: Luis Buñuel*; 4 LE DERNIER MÉTRO *Regie: François Truffaut*; 5 LE CHOIX DES ARMES *Regie: Alain Corneau*; 6 TRISTANA *Regie: Luis Buñuel*; 7 THE HUNGER *Regie: Tony Scott*; 8 LES PARAPLUIES DE CHERBOURG *Regie: Jacques Demy*; 9 LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI *Regie: François Truffaut*; 10 INDOCHINE *Regie: Régis Wargnier*; 11 DEMOISELLES DE ROCHFORT *Regie: Jacques Demy*

phe Perversion. Luis Buñuel, dessen Arbeitsweise Deneuve, wie sie in ihren Drehtagebüchern («In meinem Schatten», 2005) beschrieb, nicht immer verstand, hatte seinerseits jedoch schon früh verstanden, über welches Potential sie verfügte, und sie dementsprechend inszeniert.

MARMOR



Unkörperlich wie die Rollen der Deneuve ist auch ihr Spiel. Deneuve ist eine statuarische Darstellerin, ideal geeignet für die unzähligen Grossaufnahmen ihres schönen Gesichts im Profil und en face, auch für Sitzen und Stehen in eleganter Haltung, für gemächliches Gehen, vornehmes Schreiten, fürs Fahren in Cabriolets und Limousinen, denen sie graziös entsteigt. Muskelkraft muss sie kaum einmal anwenden, sportlich kann man sie wirklich nicht nennen. Da zeigt sich, dass Catherine Deneuve einer Generation angehört, für die Workout und Personal Trainer noch Fremdwörter waren. Auch mit diesem Umstand ihrer relativen Unbeweglichkeit geht François Ozon ironisch um, wenn er sie am Anfang und am Ende von POTICHE in Trainingsanzüge steckt und gemessen joggen lässt. Allein die Sportkleidung wirkt fast unanständig an Deneuve, ähnlich wie in DANCER IN THE DARK (Lars von Trier, 2000) die Fabrikarbeiterinnenschürze.

Und wie in diesem zeigt sie auch in POTICHE wieder einmal, dass sie zwar singen, aber nicht tanzen kann: Das Quirlig-Mobile liegt ihr nicht, obwohl sie dem zum Trotz in einer ganzen Reihe von Musicals spielte, ein Genre, das bei seinen Interpreten auch Tanzkünste voraussetzt. So wagte sie in den beiden von Jacques Demy inszenierten Musicals LES PARAPLUIES DE CHERBOURG und LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT hier mal einen Hüpfer, da mal eine Drehung oder einen Wechselschritt; viel mehr an Tänzerischem aber ist nie dazugekommen, viel weniger konnte es daher auch nicht werden. Selbst bei Gesellschaftstänzen verharrt die Kamera oft in der Nahaufnahme, weil es stets um die Blicke der Partner auf Deneuve geht. Oder um die Nähe und Distanz der Körper, nicht aber um Choreografien. In einer grossen Ensembleszene in DANCER IN THE DARK, wenn die Fabrikarbeiter und -arbeiterinnen zum Lärm der Maschinen tanzen, hat die Deneuve zwar eine exponierte Rolle, aber die besteht darin, dass sie eben nicht tanzt, sondern sich würdevoll zwischen den Tänzern bewegt, gerade noch im Rhythmus, den Rest der Illusion besorgt der Schnitt.

ZEIT

In POTICHE verkauft Suzanne Pujol nicht mehr wie die kleine Geneviève in LES PARAPLUIES DE CHERBOURG Regenschirme in der Provinz, sondern lässt sie selbst produzieren – als plötzlich zur Chefin gewordene Gattin eines Regenschirmfabrikanten. Auch weil Ozon mit Deneuves Inszenierung so deutlich an die Anfänge der Schauspielerin anknüpft, kommt man noch einmal ins Grübeln darüber, was das Geheimnis ihres seit über fünfzig Jahren wenig veränderten und ununterbrochen gefragten Stils eigentlich ist.

Und tatsächlich ist es die Moderne der Sechzigerjahre, durch die Deneuve nachhaltig geprägt scheint. Die zurückgenommene Eleganz in Mode und Interior Design, die vorsichtigen Experimente auf den Gebieten der Technik und Architektur, der Existenzialismus in Kunst und Kultur, während der Untergang der Nachkriegsordnung in den westeuropäischen Gesellschaften schon spürbar wurde, liessen die Zeitgenossen in einer Art freiwilliger Starre verharren. Man schien abzuwarten und zu beobachten, abzuwägen und für jeden Schritt nach vorn zwei zurück zu gehen. Man posierte eher als zu probieren, stagnierte statt zu agieren, man war indigniert statt agitiert, man bewahrte Haltung und Fassung. In Deneuves Spiel scheinen die Sixties bis heute durch. Wie ein Monument jener Dekade ragt sie in die Gegenwart hinein, lebendes und äusserst aktives Beispiel für eine mittlerweile klassisch zu nennende Darstellungsweise.

GOLD

«Es gibt solche Blondinen und solche, das ist heutzutage fast schon ein geflügelter Witz. Alle Blondinen haben ihre Mucken, mit Ausnahme vielleicht nur der wasserstoffblonden, die jenseits der Chemie so blond sind wie ein Zulu und von Gemüt so glatt wie ein Bürgersteig. Da gibt es das kleine süsse Blondchen, das piepst und zwitschert, und die grosse statuenhafte Blondine, die nur einen einzigen ihrer eisblauen Blicke braucht, um einen auf Distanz zu halten. Da gibt es die Blondine, die hinreissend zu einem aufschaut und ebenso hinreissend duftet und schimmert und einem am Arm hängt und die dann immer so sehr, sehr müde ist, wenn man sie heimbringt. ... Da gibt es die sanfte und willige Blondine mit dem Hang zum Alkohol, der ganz egal ist, was sie anhat, solange es nur Nerz ist, oder wohin man mit ihr geht, solange es nur das Starlight Roof ist und der trockene Champagner in Strömen fliesst. Da gibt es die kleine kesse Blondine, die ein bisschen bleich ist und für sich selber zahlen will und voll Sonnenschein und Mutterwitz steckt und Judo gelernt hat und einen Lastwagenfahrer mit einem Schulterschwung aufs Kreuz legt. ... Da gibt es die blasse, sehr blasse Blondine, die an einer zwar nicht tödlichen, aber unheilbaren Form von Anämie leidet. ... Und schliesslich gibt es da die Superblondine, das Prachtstück zum Vorzeigen, das drei Klassegangster hinter sich bringt und dann ein paar Millionäre heiratet, für eine Million pro Kopf ...» Man sollte meinen, dass Raymond Chandlers Blondinenkategorien, 1954 in «The Long Goodbye» veröffentlicht, ausreichen, um das Rollenspektrum der Deneuve zu beschreiben, tatsächlich aber scheint sie nur einen einzigen Typus *hors catégorie* zu verkörpern, in der ein Moment ihrer eigenen Persönlichkeit steckt, und die muss von jeher erstaunlich gefestigt gewesen sein.

Catherine Deneuve, die im Laufe ihrer Karriere mehrere Figuren namens Marianne gespielt und auch als Modell für die Darstellung der französischen Nationalfigur fungiert hat, gilt als Inbegriff französischer Eleganz oder als die schönste Frau der Welt, schliesslich als eine der letzten grossen Diven, vielleicht sogar als die letzte auf dem Gebiet des Films.

In POTICHE ist Deneuves Madame Pujol ein Happy End vergönnt, dessen viele ihrer früheren Figuren nicht teilhaftig wurden: als von Männerphantasien, Männerzugriffen und -zuschreibungen endlich emanzipierte ältere Frau, Vorbild für ihre eigene und nachfolgende Generationen, die singend und lächelnd in die achtziger Jahre aufbricht.

Mehr als hundert Filme hat sie gedreht, fast ausschliesslich in Frankreich; und so ist die Deneuve auch eine nationale Ikone, eine der berühmtesten Repräsentantinnen des französischen Kinos. Über ihr Privatleben dringt wenig in die Öffentlichkeit, und während ihrer öffentlichen Auftritte benimmt sie sich stets so, wie man es von einem Star ihres Formats erwartet: Ihre Leinwand-Persona kommt ungefähr zur Deckung mit ihrer Selbstdarstellung. Deneuve ist Grande Dame, kontrolliert, elegant, höflich und dabei sehr distanziert.

So konnte sie vierzig, fünfzig und sechzig Jahre alt werden, ohne dass ihre Karriere darunter gelitten hätte und ohne dass sie – dies im Gegensatz etwa zu ihren viel jüngeren Kolleginnen Isabelle Adjani und Emmanuelle Béart – auffällige plastisch-chirurgische Eingriffe hätte vornehmen lassen. Allerdings gibt es doch ein schlecht gehütetes Geheimnis – nicht hinter, sondern, buchstäblich, unter dem immer noch beinahe makellosen Porzellan-Teint von Catherine Deneuve: Angeblich lässt sie sich Goldfäden implantieren, um die Haut aufzupolstern. Man könnte denken, dass diese Anti-Aging-Methode überhaupt nur für sie erfunden worden sei. Abend für Abend sagt Gérard Depardieu als Bühnenschauspieler in LE DERNIER MÉTRO zu seiner Partnerin, die er auch ausserhalb der Bühne verehrt: «Es schmerzt mich, dich anzusehen, so schön bist du.» POTICHE knüpft auch an diese Szene an, wenn es zwischen Madame Pujol und dem Bürgermeister Monsieur Babin noch einmal ein wenig funkt, dreissig Jahre nachdem sie ein Techtelmechtel hatten. Während Depardieu faltenlos geblieben, jedoch vor lauter Fett die Gesichtskonturen verloren hat, ist Catherine Deneuve – auch dreissig Jahre nach LE DERNIER MÉTRO – in Form: kein Golden Girl, aber eine genuine Madame d'Or.

Daniela Sannwald

EingeschützterRaum

Caochangdi Workstation Peking

Unmittelbar vor der Premiere meines neuen Filmes an den diesjährigen Solothurner Filmtagen erreichte mich die Nachricht, dass ich von *Wu Wenguang* als «Filmmaker in Focus» zum May-Festival in Peking eingeladen war. Verbunden war diese Einladung mit der Möglichkeit, an der *Caochangdi-Workstation* einen von Swiss Films finanzierten Workshop zu leiten. Ich war neugierig auf die Arbeit in China und freute mich auf die Begegnung mit dem Filmer und Performance-Künstler Wu Wenguang und seiner Lebenspartnerin, der Tänzerin und Choreografin *Hui Wu*. Gemeinsam haben sie die Caochangdi-Workstation gegründet, um eine unabhängige Film- und Tanzschule zu schaffen, die gleichzeitig auch ein Lebensort für junge Chinesinnen und Chinesen ist.

Mich überwältigten der "Hunger" und die Hingabe der Teilnehmenden, die bis zum Umfallen arbeiteten.

Zwei Wochen vor meiner Abreise wurde der Künstler und Politaktivist Ai Weiwei auf dem Pekinger Flughafen verhaftet und verschleppt. Kunstschaffende und Politiker der ganzen Welt reagierten mit Protesten und Solidaritätskundgebungen. Hierzulande rief die Gruppe «Kunst und Politik» dazu auf, Kulturprojekte mit China zu boykottieren. Ich wurde in heftige Diskussionen über mein «Kulturaustausch-Projekt» verwickelt. Meine Arbeit in China bekam eine politische Dimension. Ich entschied mich, dem Boykott nicht zu folgen und das Angebot dieser regierungsunabhängigen Künstler anzunehmen. Zumal Ai Weiwei ihr langjähriger Bekannter ist und für sie die Caochangdi-Workstation architektonisch entworfen hat.

In China angekommen, wurde ich gleich vom Workshop vereinnahmt. Tagsüber schauten wir uns die Filme der Studierenden an und diskutierten sie ausführlich. Am Abend präsentierte ich meine eigenen Dokumentar- und Kurzfilme, und in der Nacht führten einzelne Studenten und Studentinnen ihre Solo-Improvisationen vor, die ebenfalls lange besprochen wurden.

Mich überwältigten der "Hunger" und die Hingabe der Teilnehmenden, die bis zum Umfallen arbeiteten. Interessiert hörten sie meinen Reflexionen zu. Aufgefallen ist mir der Respekt, den die Studierenden mir und Wu entgegenbrachten. Der charismatische Wu ist weniger Professor als asiatischer Lehrmeister (*Laoshi*). Wenn er spricht, philosophiert er über Sinn und Zweck eines Filmes und stellt zuerst ethische Fragen, bevor er sich der Erzählform annimmt. Schonungslos ist seine Kritik, die Radikalität einfordert.

Für das Gründerpaar ist die Schulung «zum Menschen» ebenso wichtig wie die Ausbildung zum Künstler. Die Studierenden bekommen hier Unterkunft, Essen, eine Kamera und eine Bühne – einen geschützten Raum, in dem sie sich frei entfalten dürfen, ohne die staatlichen Ideologien beachten zu müssen. Die Repressionen im Land, der Kommerz und der Run nach Geld bleiben draussen. In der Caochangdi-Workstation lebt und arbeitet eine eingeschworene Gemeinschaft, geprägt von der künstlerischen Handschrift ihres Leiters Wu Wenguang.

Die Studentinnen und Studenten schätzten meine "andere" Sichtweise und meine Inputs. Neben der Filmanalyse unterrichtete ich sie auch in Kamera und Schnitt. Das war neu für sie, denn normalerweise müssen sie sich die Technik durch Learning-by-Doing aneignen. Für mich wiederum war es neu und spannend, die Bühnenimprovisationen miterleben zu dürfen. Hier setzen die Jungfilmer und -filmerinnen ihre persönlichen Erfahrungen, die sie beim Dreh erleben, in eigene Performances um. Sie übernehmen die Rolle ihrer Interviewten und spielen deren Geschichten nach. Diese Verbindung von Filmarbeit mit Tanz ist nicht nur in China, sondern weltweit einmalig. Wu Wenguang und seine Frau arbeiten an den Improvisationen weiter und choreografieren sie zu einer gemeinsamen thematischen Aufführung. Mit diesen Stücken gehen sie weltweit auf Tournee.

Der Workshop vereinte uns auf engstem Raum: Ich war im Gästezimmer einquartiert, die weit hergereisten Teilnehmer und Teilnehmerinnen übernachteten in Schlafsäcken im Bühnensaal und in den Schneideräumen. Kaum aufgestanden, gingen Einzelbesprechungen los. Auch gegessen wurde gemeinsam in der Workstation; die Diskussionen dauerten weit über Mitternacht.

Beim Gespräch über MIT DEM BAUCH DURCH DIE WAND haben wir ausführlich über die unterschiedlichen Familienkonzepte debattiert. Im heutigen China werden viele Kinder von den Grosseltern erzogen, weil die Eltern sehr viel und oft weit entfernt arbeiten. Und mein Essayfilm MAGIC MATTERHORN führte zu einer spannenden Diskussion über die chinesische Vorstellung von Heimat. Für die Menschen in China ist Heimat stark an den Ort gebunden, an dem sie als Kind gelebt haben. Oft gibt es diesen Ort nicht mehr, weil viele alte Quartiere abgerissen werden. Heimat ist für sie dann nur noch Erinnerung.

Das Sprechen über Filme ermöglichte einen intensiven Austausch über die unterschiedlichen Realitäten und die verschiedenen Lebenskonzepte, die Frage nach der Finanzierung von Filmen rückte in den Hintergrund. Neugierde statt Larmoyanz prägte die Stimmung. Wenn geklagt wurde, dann über die zunehmenden Repressionen. Neben der Ungewissheit über das Verbleiben von Ai Weiwei bedrückten die Leute neue Nachrichten über Repressionen gegenüber anderen engagierten Chinesen. Auf Staatsdruck musste ein Dokumentarfilmfestival abgesagt werden, und sogar ich erhielt Besuch von der Polizei: Die sanitären Einrichtungen mussten exakt während meiner Filmvorführung überprüft werden.

Inzwischen ist Ai Weiwei wieder in Freiheit, die Studenten haben ihre Performance in Singapur aufgeführt, und ich bin wieder in der Schweiz. Im Gepäck habe ich einige der Studentenfilme mitgenommen, und die Teilnehmer des Workshops halten mich per Internet über ihre Arbeiten auf dem Laufenden. Der Austausch geht weiter.

Anka Schmid

★★★★
TimeOut New York
„FUNNY AND TOUCHING“
Total Film

★★★★
„DELIGHTFUL AND MOVING“
Sunday Mirror

★★★★
„CHARMING AND UNEXPECTED“
The Times

EWAN McGREGOR
CHRISTOPHER PLUMMER
MÉLANIE LAURENT

Beginners

THIS IS WHAT LOVE FEELS LIKE.

ALLES BEGINNT - JETZT IM KINO

UNIVERSAL
OLYMPUS PICTURES
Beginners.ch
FOCUS FEATURES INTERNATIONAL

GOLDENER BÄR
Bester Film
Berlinale 2011

SILBERNER BÄR
Beste Schauspieler
Berlinale 2011

SILBERNER BÄR
Beste Schauspielerinnen
Berlinale 2011

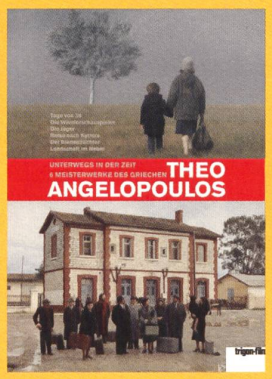
A SEPARATION

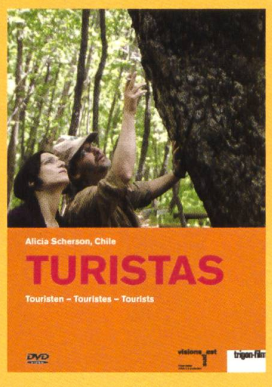
Asghar Farhadi, Iran

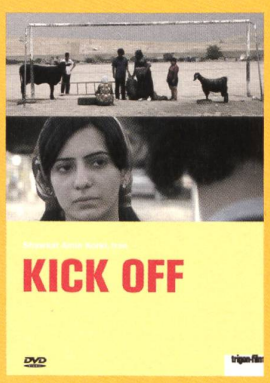
«Mitreissend und meisterhaft erzählt.»
Hanns-Georg Rodek, Der Spiegel

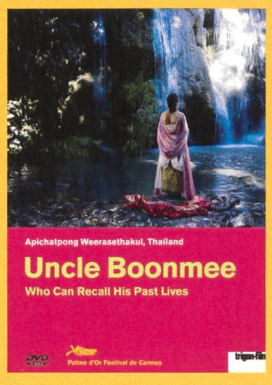
«Ein Paukenschlag… ein grossartiges Werk.»
Susanne Ostwald, NZZ

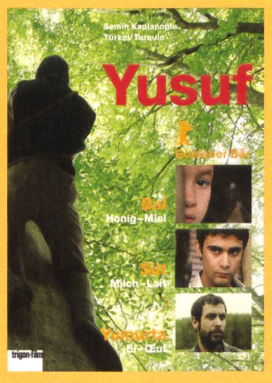
AB 8. SEPTEMBER IM KINO











Die Edition für FilmliebhaberInnen
www.trigon-film.org – 056 430 12 30

trigon-film