

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 54 (2012)
Heft: 321

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: 23.02.2026

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



2.12

Film par excellence:

THE TURIN HORSE von Béla Tarr

Gespräch mit Béla Tarr

...

«... wir sind halt ein eigenartiges Land»

Podiumsgespräch

...

SHAME McQueen

THE DEEP BLUE SEA Davies

POUPOUPIDOU Hustache-Mathieu

TYRANNOSAUR Considine

...

Fr. 9.- € 6.-



filmbulletin.ch



→
 Nominiert Bester Kurzfilm
 «Quartz 2012»
Emile de 1 à 5
 von Lionel Baier

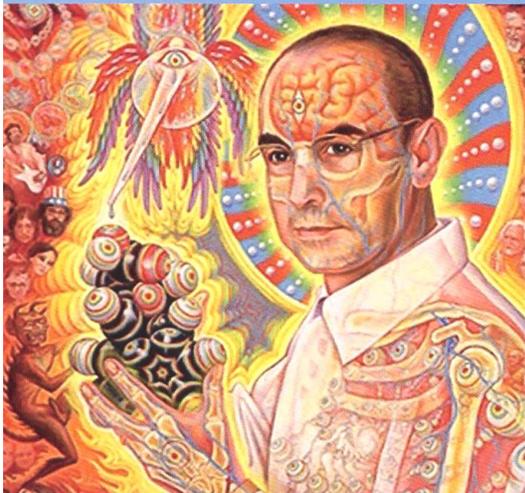


↑
 Nominiert Bester Spielfilm
 «Quartz 2012»
Der Verdingbub
 von Markus Imboden

Nominiert Bester Dokumentarfilm
 «Quartz 2012»
The Substance
 von Martin Witz
 ↓



←
 Nominiert Bester Dokumentarfilm
 «Quartz 2012»
Balkan Melodie
 von Stefan Schwieter



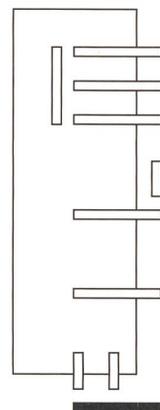
←
 Nominiert Bester Spielfilm
 «Quartz 2012»
Eine wen iig, dr Dällebach Kari
 von Xavier Koller



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





Filmbulletin
 Kino in Augenhöhe
 2.2012
 54. Jahrgang
 Heft Nummer 321
 März 2012

Titelblatt:
 Tom Hiddleston als Freddie Page
 und Rachel Weisz als Hester
 Collyer in *THE DEEP BLUE SEA*
 von Terence Davies

KURZ BELICHTET

- 2 Roman Signer
- 7 Bigger than Life
- 8 Bücher
- 10 DVD

KINO
 DER OBSESSION

- 11 **Kompromisslose Studie**
SHAME von Steve McQueen
- 13 **Authentisch erinnerte Leidenschaft**
THE DEEP BLUE SEA von Terence Davies

FILM
 PAR EXCELLENCE

- 16 **Der Reinheit am nächsten**
THE TURIN HORSE von Béla Tarr
- 19 **«Meine Schauspieler sollen nicht spielen, sie sollen sein»**
 Gespräch mit Béla Tarr

FILMFORUM

- 24 **Marilyn im Niemandsland**
POUPOUPIDOU von Gérald Hustache-Mathieu

NEU IM KINO

- 26 *LE MOINE* von Dominik Moll
- 27 *TYRANNOSAUR* von Paddy Considine
- 28 *WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN*
 von Lynne Ramsay
- 29 *TAKE SHELTER* von Jeff Nichols
- 31 *THE IRON LADY* von Phyllida Lloyd
- 32 *MY GENERATION* von Veronika Minder
- 32 *YOUNG ADULT* von Jason Reitman
- 33 *HAYWIRE* von Steven Soderbergh
- 34 *MARTHA MARCY MAY MARLENE* von Sean Durkin
- 35 *BALKAN MELODIE* von Stefan Schwietert

PODIUMSGESPRÄCH

- 36 **«... wir sind halt ein eigenartiges Land»**
 Gespräch mit Xavier Koller, Rolf Lyssy,
 Paul Riniker und Monika Schärer

KOLUMNE

- 40 **Die Pflicht des Schauspielers, sich einzumischen**
 Von Nils Althaus

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
Redaktionelle Mitarbeit
Lisa Heller

**Inseratverwaltung
Marketing, Fundraising**
Lisa Heller
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**
Simon Baur, Frank Arnold,
Michael Pekler, Johannes
Binotto, Michael Ranze,
Oswald Iten, Martin Walder,
Pierre Lachat, Veronika Rall,
Michael Pfister, Doris Senn,
Erwin Schaar, Irene Genhart,
Urs Heinz Aerni

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Stadtkino, Basel;
Martin Schneeberger, La Punt
(Fotos Podiumsgespräch);
Cinémathèque suisse
Dokumentationsstelle
Zürich, Elite Film, Filmcoopi,
Frenetic Films, Look Now!,
Pathé Films, Praesens Film,
Rialto Film, Universal
Pictures International, Vega
Film, Kino Xenix, Zürich;
20th Century Fox of Germany,
Frankfurt a. M.

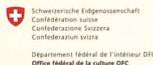
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 630 84
Telefax +49 (0) 6421 6811 90
ahnemann@
schuere-verlag.de
www.schuere-verlag.de

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2012
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**



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



Stadt Winterthur



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

© 2012 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin 54. Jahrgang

In eigener Sache

«Der fundamentale Unterschied zwischen dem Kino und den andern Medien, die sich in Bild und Ton ausdrücken, ist die *Einstellung*. Die Einstellung existiert nur im Kino. Und die Einstellung hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende in einem zeitlichen Verlauf. Genau wie ein Satz in der Literatur – vielleicht eine etwas simple Parallele, aber dennoch zutreffend. Fernsehen dagegen ist wirklich die Negation der Einstellung. Bei einer Übertragung von einem Fussballmatch etwa gibt es zehn oder vierzehn Bildschirme im Aufnahmestudio, und du wählst das Beste. Per Definition wählst du keine Einstellung, sondern den Augenblick, der dich am meisten interessiert. Die ausgedachte, die geplante Einstellung gibt es da nicht. Die Einstellung existiert nicht. Beim Kino hat man grosso modo doch die Vorstellung, dass es sich um etwas Durchdachtes, Gestaltetes handeln soll. Fernsehen ist also die Negation der Einstellung, es wird auch kein Licht gesetzt – es ist einfach Fernsehen. Wenn man Fernsehen macht, macht man Fernsehen, wenn man Kino machen will, soll man Kino machen. Natürlich verläuft die Grenze zwischen den beiden Bereichen nicht ganz so eindeutig wie in der Theorie.» So argumentiert der Kameramann Renato Berta.

Und François Truffaut schrieb 1979: «Mit jedem weiteren technischen Fortschritt, mit jeder neuen Erfindung verliert das Kino an Poesie (...) 3-D-Versuche mögen der Industrie helfen zu leben und zu überleben, aber nichts davon wird dem Film helfen, eine *Kunstform* zu bleiben.»

Béla Tarr: «Etwas ganz wichtiges bei langen Einstellungen ist die anhaltende Spannung aller Beteiligten. Diese Spannung ist elementar für einen Film. Ohne solche Spannung kein Film. Wer das nicht hinkriegt, ist kein Filmemacher.»

Roman Signer Super-8-Filme und Strassenbilder



Roman Signer
Filmrolle, 1985
Super-8-Filmstill

Für einmal hat das *Aargauer Kunsthaus* fast alle der flexiblen Ausstellungswände aus dem Erdgeschoss des Erweiterungsbaus entfernt, um einen grossflächigen Ausstellungssaal von über 600 Quadratmetern zu erhalten. In diesem sind 36 Super-8-Filme von Roman Signer nebeneinander gereiht und erinnern damit an eine museale Bildhängung. In diesem Fall sind es nicht 36 unbewegte Bilder, es sind 36 Filme, alle tonlos, die Roman Signer aus rund zweihundert Filmen ausgewählt hat. Sie sind ohne Ton, weil sie als Dokumentationen seiner Installationen und Aktionen zu verstehen sind und weil dadurch, wie Signer an der Medienkonferenz erklärte, die Konzentration auf das eigentliche Geschehen nicht absorbiert wird.

Zahlreiche von Roman Signers Arbeiten, er selbst bezeichnet sie als «Ereignisse», leben vom Augenblick – eine Rakete wird gezündet, schießt gen Himmel und reisst auf ihrem Flug dem Künstler die gestrickte Wintermütze, die durch eine Schnur mit der Rakete verbunden ist, vom Kopf. Die Aktion ist bekannt, der Film zeigt, dass bloss zwei Menschen auf dem verschneiten Feld standen, der Künstler und ein Bekannter, der die Rakete zündete. Die Kamera hat das Geschehen festgehalten, ohne sie wüsste ausser den Beteiligten niemand was von diesem «Ereignis».

Sucht man auf Google, Wikipedia oder im etymologischen Wörterbuch, so findet man zu «Ereignis» einige erhellende Informationen. Sprachgeschichtlich leitet sich der Begriff vom Neuhochdeutschen «eräugen» ab, was so viel bedeutet wie «vor Augen stellen», und wird definiert als das Auftreten eines beobachtbaren Geschehens. Beobachtbar insofern, weil es im Sinn des Wortes vor Augen tritt. Was vor Augen tritt, kann, sofern es das Umgebungslicht zulässt, auch gefilmt



Roman Signer
Katze, 1979
Super-8-Filmstill



Roman Signer
Bogen, 1978
Super-8-Filmstill



Roman Signer
Kreis, 1981
Super-8-Filmstill



Roman Signer
Strassenbilder, Karpaten, Ukraine,
Rumänien, 2005
1 von 47 Farbphotografien, 31 x 49 cm

werden. Roman Signer liess sich schon früh vom Super-8-Film faszinieren und ist ihm lange treu geblieben: Er beschreibt diese Zeit als die schönste seines Lebens. Er habe seine Filmkamera und das Stativ sowie andere Dinge in den Rucksack gepackt, habe sich auf das Notwendigste beschränkt, habe ab und an einen Freund mitgenommen und sei mit dem Fahrrad oder dem Postauto in die Natur gefahren. Dort machte er seine Aktion oder sein Ereignis und filmte es selbst. Zuhause hat er den Film eingepackt, auf die Post gebracht und dann eine Woche gewartet, bis der entwickelte Film in einem gelben Umschlag zuhause im Briefkasten lag. Es sei ein Warten und Bangen gewesen, ob etwas auf dem Film zu sehen sei, und diese Filme habe er dann ab und an seinen Freunden beim Nachtesen gezeigt, worauf diese ihn motiviert hätten weiterzumachen. Dann hörte Kodak auf, und er war gezwungen, sich einer neuen Technologie zuzuwenden, und weil seine Frau Aleksandra schon seit einiger Zeit mit dem Medium Video experimentierte, entschied er sich dafür. Doch es sei nicht das Gleiche, und auch bei der Fotografie arbeite er immer noch analog, für digital könne er sich nicht entscheiden, vielleicht müsse er dann eines Tages was anderes machen oder sich zur Ruhe setzen, ein Ausspruch, den er mit einem Augenzwinkern tut.

Was das Aargauer Kunsthaus in der aktuellen Ausstellung zeigt, ist eine Sammlungspräsentation. Das Museum besitzt eine exquisite Sammlung an Werken von Roman Signer. Die Filme von Signer erschienen 2002/03 in einer digitalisierten Version, in einer zehner-Auflage, wovon das Aargauer Kunsthaus, aber auch das MOMA in New York ein Exemplar angekauft hat. Darauf sind rund 200 Filme zu finden, aus welchen für diese Ausstel-

lung eine Auswahl von 36 Filmen getroffen wurde. Sie werden aus Kostengründen nicht über Abspielgeräte für Super-8-Filme projiziert, sondern entsprechend konvertiert von sd-card-Playern abgespielt. Zusätzlich wurden diese Filme bearbeitet, indem die Titel der Arbeiten jeweils neu hinzugesetzt wurden. Der Kompromiss im Abspielverfahren wird kompensiert durch die Präsentation. Die 36 Filme sind in geringem Abstand nebeneinander platziert und werden über einen Loop abgespielt. So sind im grossen Ausstellungsraum jeweils simultan mehrere Filme zu sehen, kein Knattern der Abspielgeräte stört den Sehgenuss. Denn die Filme Signers leben nicht allein von den Aktionen. Natürlich ist der Künstler für seine Sprengungen, Explosionen und anderen überraschenden Effekte bekannt, er ist aber kein Spreng-Künstler, die Absichten seiner Arbeiten sind vielfältiger. In seinen Arbeiten äussern sich durchaus auch existentielle Aspekte, und er selbst präzisiert, es sei wohl nicht zufällig, dass ihn Themen wie Leben und Tod interessierten. Es sei vermutlich psychisch bedingt, dass er immer an Grenzen gehe, doch wolle er auch unbedingt überleben, damit er weitermachen könne. Auch die Neugierde sei ein Motivations-Faktor: zu schauen, wie weit er gehen könne. Und trotz der Gewalt und Unberechenbarkeit der Natur sei er bis heute Optimist geblieben. Auf die Frage angesprochen, ob er seine Ereignisse im Voraus berechne, erwidert Signer, er sei kein Theoretiker, alles geschehe empirisch, es seien Versuche, bei denen er ausloten würde, was für seine Arbeiten möglich sei. Signer versteht sich zwar als Aktions-Künstler, doch wie sein Wunsch nach tonlosen Filmen zeigt, stehen nicht Lärm und Effekthascherei im Vordergrund.

Das zeigt sich in den ausgewählten Filmen besonders deutlich. Nicht nur das eigentliche Ereignis wird festgehalten, wichtig ist das Zeigen eines Gesamtbildes. Man fühlt sich bisweilen wie der Zuschauer, der auf eine Theaterbühne blickt, nicht nur der Hauptdarsteller, auch die Requisiten und das Bühnenbild wollen eine Wirkung ausstrahlen. Etwa *ESKIMOROLLE*: Auf einem Feldweg steht ein aufgebocktes Kanu, um welches ein langes Seil gewickelt ist. Dieses Seil ist mit einem Fahrrad verbunden, auf dem Signer langsam einen Weg entlang fährt. Dadurch wickelt sich das Seil ab, das Kanu dreht sich solange um die eigene Achse, bis das Seil abgerollt ist und das Kanu der Schwerkraft gehorchend seine Bewegungen beendet. Die Aktion fand im Sankt-Galler-Rheintal statt. Im Hintergrund sind eine Baumgruppe, Wiesen und Felder sichtbar, es ist Sommer, das Wetter schön, das Licht flirrend: Man glaubt, sich in einem impressionistischen Bild zu befinden. Von den 36 Filmen ist auf 13 Filmen Schnee zu sehen, auf 10 Filmen Wasser. Roman Signer mag darin kein spezielles Konzept sehen, die Arbeit mit Wasser interessiere ihn, zudem würde in der Ostschweiz das halbe Jahr über Schnee liegen. Immerhin sind im Schnee die Kontraste stärker, die Ruhe ist grösser, Signer wird bei der Arbeit weniger von Wanderern unterbrochen. Zudem haben Schneesituationen auch eine ästhetische Komponente (Schneedarstellungen sind in der Kunst eher selten anzutreffen, wie die Ausstellung «Winterwelten» illustriert, die gleichenorts, ein Stockwerk unter der Signer-Ausstellung zu sehen ist).

Ähnlich verhält es sich mit der Fotografie, die auch in der Ausstellung präsent ist. Das Aargauer Kunsthaus hat im letzten Jahr die 47-teilige Fotoserie «Strassenbilder» erworben. Sig-

ner machte die Fotos auf einer Autoreise durch ländliche Regionen der Karpaten, der Ukraine und Rumänien, sie zeigen improvisierte Verkaufsstände für Obst, Gemüse und eingemachte Pilze sowie Gedenkstätten zur Erinnerung an Verkehrstopfer. Er hatte diese unterschiedlichen Situationen aus dem gleichen Blickwinkel aufgenommen, Menschen sind (fast) nie zu sehen, das Ereignis wird zu einer Art Denkmal, ähnlich wie es Thomas Hirschhorn vor Jahren mit seinen Strassenaltären für Piet Mondrian, Otto Freundlich, Raymond Carver und Ingeborg Bachmann getan hat. Auch in den Fotografien stehen Tod und Leben nebeneinander. Sie setzen in ihrer Unbewegtheit einen starken Akzent zu den Filmen.

Die Filme sind nicht spektakulär: ein Hochkamin unter blauem Himmel, eine Hand, die eine Schnur hält, an der sich ein rauchender Körper befindet, die Hand dreht sich im Kreis, ein rundes Rauchzeichen entsteht. Ein roter Ballon wird unter dem Eis im Wasser solange aufgeblasen, bis er das Eis durchbricht und an die Oberfläche hüpfte. Eine rotweisse Katze, die eine Zündschnur beobachtet, die durch das Feuer verzehrt wird. Signer selbst, wie er auf einer zugefrorenen Fläche geht, ins Eis einbricht und erst nach unzähligen Versuchen wieder aus dem eisigen Wasser herausfindet. Die bewegten Bilder sind nicht nur poetisch, sie sind oft auch dramatisch und existentiell. In allem, was Signer tut, ist er ein Grenzgänger, in seinen Ereignissen und auch in seiner Poesie. Dies ist es vermutlich, was seine Aktionen so authentisch und damit auch so liebenswert macht. Wenn wir lachen, so lachen wir nicht über ihn, wir lachen letztlich über uns selbst.

Simon Baur

Aargauer Kunsthaus, Aarau. Bis 22. April.
www.aargauerkunsthaus.ch

JUDI DENCH
BILL NIGHY

MIT TOM WILKINSON
UND MAGGIE SMITH

CELIA IMRIE
DEV PATEL

**BEST EXOTIC
MARIGOLD
HOTEL**

DIE NEUE KOMÖDIE VOM REGISSEUR VON
SHAKESPEARE IN LOVE

FOX SEARCHLIGHT PICTURES PRESENTS IN ASSOCIATION WITH PARTICIPANT MEDIA AND IMAGINATION ABU DHABI
A BLUEPRINT PICTURES PRODUCTION A FILM BY JOHN MADDEN "THE BEST EXOTIC MARIGOLD HOTEL"
JUDI DENCH BILL NIGHY DEV PATEL WITH TOM WILKINSON AND MAGGIE SMITH
MUSIC BY THOMAS NEWMAN
EXECUTIVE PRODUCERS CAROLINE HEWITT SARAH HARVEY PRODUCED BY CHRIS GILL
EDITED BY ALAN MACDONALD DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY BEN DAVIS BSC
EXECUTIVE PRODUCERS JEFF SKOLL RICKY STRAUSS JONATHAN KING PRODUCED BY GRAHAM BROADBENT PETE CZERNIN
BASED ON THE NOVEL "THE TRAVELER'S TREE" BY DEBORAH MOGACH SCREENPLAY BY OIL PARKER DIRECTED BY JOHN MADDEN

IMAGINATION participant

AB 15. MÄRZ IM KINO
MARIGOLDHOTEL.CH · FOX.CH

Kurz belichtet



DIE WANDERSCHAUSPIELER
Regie: Theo Angelopoulos



SÁTÁNTANGÓ
Regie: Béla Tarr

Theo Angelopoulos

Als Hommage an einen Meisterregisseur und nicht als Epitaph waren sie gedacht, die Einzelvorführungen und Reihen von Filmen von *Theo Angelopoulos*, die für dieses Frühjahr von diversen Spielstellen in der Schweiz vorbereitet wurden. An den grossen Autor erinnert wird etwa mit *DIE EWIGKEIT UND EIN TAG* im Wetzinger Kino Orient (10., 14. 3.) und von *Cinépassion* im Kino Movie in Zürich (14. 4., Kommentar Yvonne Frenzel), mit kleineren Homagen im Kinok St. Gallen (März) und im Filmfoyer Winterthur (April) und mit umfangreichen Retrospektiven im *Filmpodium Zürich* und im *Stadtkino Basel*.

Béla Tarr

«Béla Tarr filme la manière dont les choses s'accrochent aux individus. (...) Ce ne sont pas les individus qui habitent des lieux et se servent des choses. Ce sont d'abord les choses qui viennent à eux, qui les entourent, les pénètrent ou les rejettent. C'est pourquoi la caméra adopte ses extraordinaires mouvements tournants qui donnent l'impression que ce sont les lieux qui bougent, accueillent les personnages, les rejettent hors champs ou se referment sur eux comme un bandeau noir occupant tout l'écran.» Schreibt der Philosoph Jacques Rancière in seinem Essay «Béla Tarr, le temps d'après» (erschienen bei Capricci / L'âge d'or anlässlich der Tarr-Retrospektive der Cinémathèques in Paris und Lausanne).

Wie Orte und Dinge mit Menschen in den Filmen des Ungarn "umgehen", kann man nun erfreulicherweise auch in Zürich und Basel beobachten. *Xenix* und *Stadtkino* zeigen das radikale Werk im März: von *FAMILIENEST*, seinem Erstling von 1977, über *HERBSTALMANACH* (1985), Tarrs er-

ster Zusammenarbeit mit dem ungarischen Schriftsteller László Krasznahorkai, *VERDAMMNIS* (1988), *WERCKMEISTER HARMONIAK* (2000), *THE MAN FROM LONDON* (2007) mit Tilda Swinton bis *THE TURIN HORSE*. Mit *SÁTÁNTANGÓ* (1994), dem rund sieben-einhalbstündigen «Antiepos vom Zerfall einer landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft in spät- bis postkommunistischen Zeiten» (Olaf Möller) steht «ein Brocken filmgewordenen Lebens» auf dem Programm.

Béla Tarr ist am 8. März in Zürich und in Basel am 9. März anzutreffen und wird nach der Vorführung von *THE TURIN HORSE* im Gespräch Auskunft über sein Werk geben.

www.xenix.ch, www.stadtkinobasel.ch

Am Set

Einen Blick hinter die Kulissen versprechen die Fotos der Ausstellung «Am Set. Paris – Babelsberg – Hollywood, 1910 bis 1939» im *Museum für Film und Fernsehen* in Berlin. Dem wird sie gerecht, wenn sie Filmschauplätze als aufwendige Studiobauten enthüllt. Schwieriger wird es schon, wenn es darum geht, den Arbeitsprozess des Filmemachens darzustellen. Das berühmte Foto von Allan Dwan hinter einem gigantischen Megaphon (notwendig für die Regie von Massenszenen) ist längst Ikone geworden, doch die Bilder vom vertraulichen Zwiegespräch zwischen Regisseur und Darstellern, sind sie wirklich Dokument oder auch ein Stück weit inszeniert, im Sinne einer Studio-PR, die das kameradschaftliche Miteinander am Set propagiert? Am Ende dominiert das Spiel mit der Illusion: in den zahlreichen Aufnahmen, die Schauspieler im scheinbar interessierten Umgang mit den technischen Apparaturen zeigen, oder in jenen, bei denen die Stand-



Aufnahmen im Studio Babelsberg

AVENGE
Regie: Avi MograbiDIAL M FOR MURDER
Regie: Alfred HitchcockTerence Davies mit Rachel Weisz
und Simon Russell Beale
bei den Dreharbeiten von THE
DEEP BLUE SEA

photografieren sich und ihre Kameras selber mit ins Bild bringen. Der «Blick auf den kreativen Prozess in Aktion», den Martin Scorsese in seinem Katalogvortrag diesen Bilder attestiert, ist immer ein gebrochener, ein technisch vermittelter, er sollte das wissen, schliesslich handelt sein jüngster Film, HUGO CABRET, auch davon.

Nach diesen kunstvoll arrangierten und ausgeleuchteten Fotos hat «Berlin – Babelsberg, heute», der zweite Teil der Ausstellung, mit der man sie am jetzigen Ausstellungsort (auch wegen des Jubiläums 100 Jahre Babelsberg) ergänzt hat, etwas Ernüchterndes. Schmucklos-dokumentarisch kommen diese Aufnahmen daher, das Arrangement (wie bei einer Aufnahme von Brad Pitt am Set zu INGLORIOUS BASTERDS) bleibt die Ausnahme. So erzählen sie in erster Linie etwas über die Kunst der Szenenbildner, die etwa das New Yorker Guggenheim-Museum (für Tom Tykwers THE INTERNATIONAL) in Babelsberg nachbauten.

Frank Arnold

Museum für Film und Fernsehen, Berlin; noch bis 29. April; www.deutsche-kinemathek.de

Prix Pathé

Im Rahmen der diesjährigen Soluturner Filmstage wurde der mit je 10 000 Fr. dotierte Prix Pathé 2012 verliehen. Mit dem Preis der Filmpublizistik werden seit 2006 herausragende Beiträge von Filmkritiker und Filmkritikerinnen zum aktuellen schweizerischen Filmschaffen ausgezeichnet. In der Kategorie «Printmedien» ging der Preis an Flurin Fischer für seine Rezension von Jean-Luc Godards FILM SOCIALISME, erschienen im Bündner Tagblatt vom 3. 12. 2010.

In der Kategorie «elektronische Medien» ging die Auszeichnung an Brigitte Häring für ihren Radio-Beitrag

«Filmischer Einblick ins Teenie-Dasein» über ROMANS D'ADOS und MIT DEM BAUCH DURCH DIE WAND in der Sendung «Reflexe», DRS2 vom 1. 2. 2011.

Diagonale

Vom 20. bis 25. März findet in Graz die Diagonale statt. Eröffnet wird das Festival des österreichischen Films mit SPANIEN, dem ersten Langspiel-film von Anja Salomonowitz. Die Personale gilt Ferry Radax, dem 1932 in Wien geborenen Experimentalfilmer (SONNE HALT!, DER KOPF DES VITUS BERING) und unkonventionellen Dokumentaristen (LUDWIG WITGENSTEIN, WER SIND SIE, MR. JOYCE?). Die Sektion «Zu Gast» gilt Avi Mograbi aus Israel. Im Fokus seines Schaffens stehen die politischen und gesellschaftlichen Widersprüche seines Heimatlandes. In Graz ist er nicht nur mit einem umfassenden Filmprogramm vertreten, sondern profiliert sich auch mit der Videoinstallation «Details» als engagierter Zeitzeuge der Nahost-Konflikte.

www.diagonale.at

3D-Klassiker

Die erste grosse 3D-Welle im Kino fand in den frühen fünfziger Jahren statt. Das Filmpodium Zürich zeigt in seinem April/Mai-Programm Beispiele aus dieser Epoche. Es finden sich Kuriositäten wie eine Robinson-Crusoe-Verfilmung von Alexander Andrijewski aus Russland, trashiges Gruselkino wie THE MAD MAGICIAN von John Brahm mit Vincent Price, aber auch Klassiker wie Alfred Hitchcocks DIAL M FOR MURDER: der plastische Effekt wird eigentlich nur in einer Mordszene eingesetzt, dafür exemplarisch. Garniert wird die Reihe auch mit Beispielen aus der neusten 3D-Welle wie AVATAR SPECIAL EDITION von James

Cameron und PINA von Wim Wenders. Nicht verpassen sollte man den stereoskopisch illustrierten Vortrag von Stefan Drössler, Leiter des Filmmuseums München, zur Geschichte von 3D am Sonntag, 15. April, um 18.15 Uhr.

www.filmpodium.ch

Terence Davies

Zur Vorpremiere von THE DEEP BLUE SEA wird Terence Davies nach Zürich reisen (21. 3., Kino Alba), tags darauf stellt er im Filmpodium OF TIME AND THE CITY, seinen Dokumentarfilm über seine Heimatstadt Liverpool, vor und gibt Auskunft über seine Arbeitsweise. Im Filmpodium sind ausser seinem Erstling THE TERENCE DAVIES TRILOGY noch bis Ende März alle seine bisherigen Filme zu sehen, von DISTANT VOICES, STILL LIVES (nur noch 11. 3.) bis zu THE HOUSE OF MIRTH.

Auch das Kinok in St. Gallen richtet dem Briten eine Hommage aus und wird im April DISTANT VOICES, STILL LIVES, THE LONG DAY CLOSES, THE NEON BIBLE, THE HOUSE OF MIRTH und THE DEEP BLUE SEA zeigen.

www.filmpodium.ch, www.kinok.ch

Fribourg

Das diesjährige Festival International de Films de Fribourg findet vom 24. bis 31. März statt, zum ersten Mal unter der künstlerischen Leitung von Thierry Jobin. Internationaler Wettbewerb und Kurzfilmprogramm bilden weiterhin den Kern des Festivals. Parallel dazu wurden neu acht Sektionen geschaffen – für jeden Tag eine –, deren konkrete Ausrichtung jedes Jahr neu bestimmt wird. In der Sektion Cinéma et genre wird 2012 untersucht, wie sich formale und inhaltliche Konventionen des Western in sowjetischen, süd-afrikanischen, brasilianischen, mexi-

kanischen oder indischen Beispielen fortgeschrieben und entwickelt haben. In der Sektion Nouveau territoire kann man 2012 das Filmschaffen von Bangla Desh entdecken. Für die Sektion Diaspora wird jeweils eine Schweizer Persönlichkeit ihr wichtige Filme aus ihrem Herkunftsland auswählen; dieses Jahr stellt der Karikaturist Patrick Chapatte Filme aus dem Libanon vor, woher seine Mutter stammt. Einem international vernetzten Filmschaffenden wird in der Sektion Sur la carte de ... die Möglichkeit geboten, seine persönliche Weltkarte zu zeichnen; den Anfang macht der Animationsfilmkünstler Georges Schwizgebel mit einer «tour du monde de l'animation». Im Zentrum der Sektion Décryptage steht jeweils die Frage, wie das Kino mit brisanten gesellschaftlichen Themen umgeht. 2012 geht es um das Bild des Islams im europäischen Kino. Alljährlich reisen viele Schweizer Filmschaffende rund um die Welt und bringen – meist – einen Dokumentarfilm heim. Die Sektion Passport Suisse zeigt einen Tag lang Schweizer Blicke auf die Welt. In der Sektion Hommage wird jeweils das Werk einer Person, die sich als Brückenbauer zwischen der Schweiz und anderen Kulturen hervorgetan hat, gewürdigt. Dieses Jahr gilt die Einladung dem Produzenten Pierre-Alain Meier und dem afrikanischen Kino. Die Carte blanche geht 2012 an das Festival von Locarno.

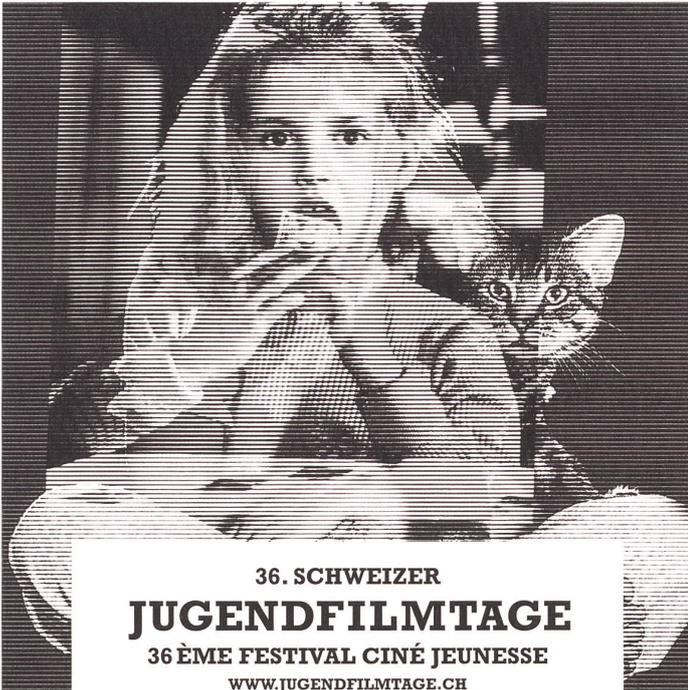
www.fiff.ch

Rolf Lyssy

Das Cinema Luna in Frauenfeld zeigt Ende März, anfangs April URSULA – LEBEN IN ANDERSWO, den jüngsten Dokumentarfilm von Rolf Lyssy. Das ist Anlass für eine kleine Reihe mit Filmen des Regisseurs von DIE SCHWEIZERMACHER (30. 3.–7. 4.). Zu sehen sind die filmpolitische Satire



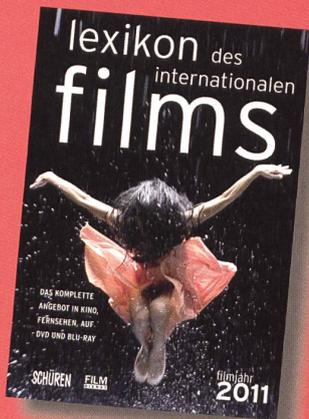
11 – 15 APRIL 2012
THEATER DER KÜNSTE, ZÜRICH



**36. SCHWEIZER
JUGENDFILMTAGE**
36 ÈME FESTIVAL CINÉ JEUNESSE
WWW.JUGENDFILMTAGE.CH



Zürcher
Kantonalbank



Mit allen schweizerischen
Filmpremieren
– für jeden Filminteres-
sierten unverzichtbar

Fundierte Kritik und Bewertung für **jeden Film**, der in Deutschland und der Schweiz im Kino, im Fernsehen oder auf DVD/Blu-ray gezeigt wurde | Eigener Besprechungsteil für **Blu-ray**-Editionen | Detaillierter **Jahresrückblick** | Zugang zur filmdienst-Datenbank | Neu ab dieser Ausgabe: dem **Kinder- und Jugendfilm** wird ein eigener Schwerpunkt mit einem Übersichtsbericht und Empfehlungen gewidmet u.v.m

Lexikon des internationalen Films – Filmjahr 2011 | 544 S.
Pb. | € 22,90 | ISBN 978-3-89472-750-5
auch als epub

SCHÜREN

www.schueren-verlag.de



IRAQI ODYSSEY
Regie: Samir



Kurt Gerron und Marlene Dietrich
in DER BLAUE ENGEL
Regie: Josef von Sternberg

TEDDY BÄR und die leichtfüßige Komödie LEO SONNYBOY mit dem schwergewichtigen Mathias Gnädinger. Mit KONFRONTATION, dem halbdokumentarischen Spielfilm um David Frankfurter, der 1936 in Davos den Landesleiter der NSDAP in der Schweiz erschossen hat, und den Dokumentarfilmen SCHREIBEN GEGEN DEN TOD und HARD(Y)S LIFE sind weitere Facetten von Lyssys Werk zu sehen. Zum Auftakt der kleinen Reihe wird Rolf Lyssy am 30. 3. für ein Filmgespräch im Cinema Luna anwesend sein.

www.cinematuluna.ch

Agnès Godard

Der diesjährige Marburger Kamerapreis wurde anfangs März an die 1951 in Frankreich geborene Agnès Godard für «ihre Bilder von poetischer Präsenz und Einfühlsamkeit» verliehen. Godard ist die reguläre Kamerafrau von Claire Denis und hat unter anderen mit Agnès Varda, Alain Resnais, André Téchiné und Emanuele Crialesi zusammengearbeitet. Mit Freude liest man ihren Namen auch in den Credits von HOME und SISTER von Ursula Meier.

Visions du réel

Das Dokumentarfilmfestival Visions du réel findet vom 20. bis 27. April in Nyon statt. Neben den Wettbewerben sind es nicht zuletzt die Ateliers, in denen Dokumentarfilmschaffende ihr Werk dem Publikum präsentieren, die das Festival so attraktiv machen. Die Werkstätten werden dieses Jahr von Arnaud des Pallières (IS DEAD, PORTRAIT INCOMPLET DE GERTRUDE STEIN; DISNEYLAND, MON VIEUX PAYS NATAL) und Kevin Jerome Everson bestritten, dessen Werk sich an den Grenzen zwischen Dokumentar-, Spiel- und Experimentalfilm bewegt. In einem drit-

ten Atelier wird der Zürcher Autor und Produzent Samir unter anderem Auszüge aus IRAQI ODYSSEY zeigen, sein jüngstes Projekt, in dem er den Spuren seiner weitverstreuten, aus dem Irak stammenden Familie nachgeht.

www.visionsdureel.ch

Kurt Gerron

Durch den Roman «Gerron» von Charles Lewinsky, der «dem Ermordeten eine Lebensgeschichte erfindet, die als inszenierte Biografie vielleicht wahrer ist als eine im dokumentarischen Sinn genaue Erzählung» (Roman Bucheli in der NZZ vom 23. 8.2011) ist man auf den jüdischen Schauspieler, Sänger und Regisseur Kurt Gerron, der 1944 in Auschwitz ermordet wurde, aufmerksam geworden. Das Kinok in St. Gallen widmet ihm im April eine Reihe mit Filmen wie DER BLAUE ENGEL, DIE DREI VON DER TANKSTELLE (Gerron als Schauspieler), ES WIRD SCHON WIEDER BESSER und DER WEISSE DÄMON (Gerron als Regisseur) und KURT GERRONS KARUSSELL, einer Dokumentarinszenierung von Ilona Ziok.

www.kinok.ch

The Big Sleep

Theo Angelopoulos

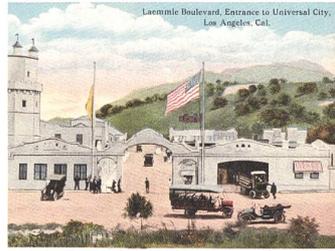
17. 4. 1935–24. 1. 2012

«Wohin man auch sieht bei Theo Angelopoulos: die schönsten seiner schönen Bilder, Tableaus, die sich mit Leben füllen, sind mit Wasser verbunden, sind Wasserfarbenbilder, durchsichtig, diffus, und Land und Wasser sind weit, und der Horizont ist tief, der Horizont der Geschichten, die diese Bilder erzählen, tief wie der Horizont der Geschichte, von der sie zeugen.»

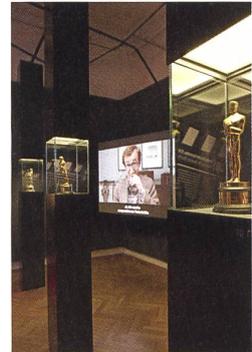
Peter W. Jansen in Filmbulletin 3.04

Bigger than Life

100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung



Wilshire Boulevard Temple,
Postkarte



«Ich kriege keine Magengeschwüre, ich verteile sie.» Wer die Ausstellung im neu eröffneten *Jüdischen Museum Wien* betritt, bekommt als erstes ein schlagkräftiges Zitat von *Harry Cohn* verpasst. Ob der Gründer von *Columbia Pictures* bereits als armes Einwandererkind in New York mit seinen markigen Sprüchen für Aufregung sorgte, ist nicht bekannt. Während sein Vater, ein deutsch-jüdischer Schneider, wie viele andere seiner Generation in der neuen Heimat nie richtig Fuss fassen konnte, wurde der autoritäre Sohn zu einem der meistgefürchteten Studiobosse Hollywoods.

Bevor Cohn nach Hollywood zog, arbeitete er jedoch in New York für einen anderen jüdischen Immigranten, für den im schwäbischen Städtchen Laupheim geborenen *Carl Laemmle*, der Deutschland bereits 1884 verlassen hatte und sich im florierenden Kinogeschäft einen Namen machte. Und so passt es gut, dass den Ausstellungsbesucher gleich neben Cohns Vulgarität auf einem kleinen Monitor eine Grussbotschaft von *Carl Laemmle*, der Nichte des Gründers von *Universal Pictures*, empfängt. Die ehemalige Tänzerin und Sängerin sprach 1931 immerhin auch die Einleitung zu dem von ihrem Onkel produzierten *DRACULA*. Heute ist sie über hundert Jahre alt – und damit älter als Hollywood.

Ein ganzes Jahrhundert Hollywood möchte auch «Bigger than Life» umspannen und dabei den Fokus auf die «jüdische Erfahrung» legen. Der Ausgangspunkt gilt deshalb notwendigerweise jener Behauptung, die seit der Gründung des ersten Studios im Oktober 1911 mit der sogenannten Traumfabrik in Verbindung gebracht wird: «Das antisemitische Klischee – Juden kontrollierten Hollywood, hält sich seit Jahrzehnten hartnäckig. Den Anhängern dieser (Verschwörungs-)

Theorie lässt sich augenzwinkernd sagen: Es ist noch schlimmer. Juden haben Hollywood erfunden!» Was die Direktorin des Jüdischen Museums, *Danielle Spera*, in ihrer Eröffnungsrede mit einem nonchalanten Bonmot beschreibt, ist tatsächlich wesentliches Anliegen der Ausstellung: Wie jüdisch ist Hollywood?

Was unterschied also *Carl Laemmle* (*Universal*), *Adolph Zukor* (*Paramount*), *William Fox* (*Fox Film*), *Samuel Goldwyn* und *Louis B. Mayer* (*MGM*) sowie *Harry, Albert* und *Sam Warner* (*Warner Bros.*) von nichtjüdischen Einwanderern? Wer waren die überwiegend aus Osteuropa stammenden Juden, die nach ihrer Ankunft in New York erste Erfahrungen mit den Nickelodeons machten oder wie die Brüder Warner mit *THE GREAT TRAIN ROBBERY* durch die Provinz tingelten? Wie kam es, dass ein gewisser *Adolph Zukor* aus dem ungarischen Rics mit nur 40 Dollar in der Tasche in New York ankam, eine Kürschnerlehre absolvierte und nur wenige Jahre später auf einem Foto als gemachter Mann posieren konnte? Und vor allem: Was bewog Zukor, dennoch nach Los Angeles weiterzuziehen und als Erfinder des Studiosystems in die Kinogeschichte einzugehen?

Zunächst einmal der Wunsch, die alte Heimat und die Armut – sowie oft auch das Judentum – hinter sich zu lassen und in den Vereinigten Staaten die Gunst der Stunde zu nutzen, um mithilfe des boomenden Kinogeschäfts ganz nach oben zu kommen. Die chronologisch konzipierte Ausstellung verdeutlicht diesen Wunsch anhand von Gegenüberstellungen: Neben dem Bild von Zukor als Kürschner blickt dieser als *Paramount*-Chef an der Seite seines Stars *Mae West* in die Kamera, während Trophäen (wie etwa jene für ein Rennpferd von *Harry Warner*) und «Kultgegenstände» (wie Zukors Zigarrenbox)

den schnellen Erfolg der Studiogründer veranschaulichen. Doch die Gründe, warum besonders die jüdischen Einwanderer in allen Bereichen der Filmindustrie überproportional stark vertreten waren, sind vielfältig. Von einem «Bündel besonderer historischer, politischer und sozialer Umstände», schreibt *Leon Botstein*, Dirigent und Autor von «*Judentum und Modernität*», und dass die Ausgrenzung der Juden in Europa eine Sehnsucht der Emigranten ausgelöst habe, sich ein Zentrum herbeizuphantasieren – «einen *Mainstream*, selbst wenn dieser nicht existiert.» In diesem Sinn ist «*Bigger than Life*» auch der Versuch, das jüdische «Zentrum Hollywood» als Sehnsuchts- und Fluchtort zu erfassen.

Während im oberen des auf zwei Stockwerke verteilten Parcours die frühen Tage rekapituliert werden und riesige Filmplakate den Raum dominieren, betritt man mit der unteren Etage die Ära des Tonfilms: Einer der zahlreichen Filmausschnitte zeigt die ersten gesprochenen Filmworte der Kinogeschichte in *THE JAZZ SINGER*, bezeichnenderweise zwischen einer jüdischen Mutter und ihrem Sohn, der nicht Kantor in der Synagoge, sondern Sänger am Broadway werden will. Dass ausgerechnet die *Warner Brothers* die Filmrechte für das Theaterstück kauften, das von der «Versöhnung» mit dem *American Way of Life* erzählt, war kein Zufall: Die polnischen Warners blieben unter den frühen Studiogründern dem Judentum am stärksten verbunden.

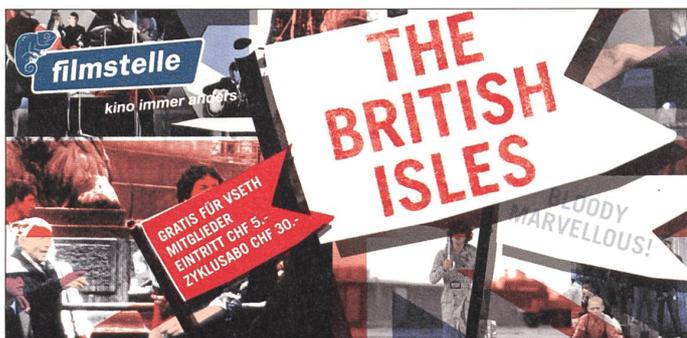
Wie schwierig die Frage nach einer jüdischen Identität Hollywoods zu beantworten ist, welchen unterschiedlichen Zuschreibungen und Selbstdefinitionen sie im Laufe der Jahrzehnte unterworfen war, zeigt sich anhand der folgenden Schwerpunkte: Der Suche nach einem religiösen Zentrum durch den Bau des *Wilshire Bou-*

levard Temple stehen die antisemitischen Anfeindungen und der *Hays Code* gegenüber, der, wie eine Schaufel erklärt, «auch die volle Zustimmung der wert- und zumeist auch politisch konservativen Studiobosse traf.»

Es ist spannend zu beobachten, wie sich diese Dichotomie bis in die einzelnen Bereiche der Ausstellung fortpflanzt, etwa wenn die frei im Raum schwebenden Leinwände beidseitig bespielt werden: Auf der Vorderseite etwa mit Ausschnitten aus Arbeiten des Komikers *Eddie Cantor*, der wiederum den *Marx Brothers* gegenübergestellt wird, auf der Rückseite mit *Tod Brownings DRACULA* als Beispiel für das – wie die Studiobosse selbst – oft aus Osteuropa stammende Böse des Horrorkinos. Dass die Ausstellung in der Folge der weiteren Jahrzehnte notgedrungen an Kompaktheit und Übersichtlichkeit einbüsst, liegt weniger an der Auswahl der einzelnen Themenfelder wie Holocaust, Anti-Nazifilme oder *Woody Allens* Manhattan, sondern daran, dass eine «geschlossene» jüdische Geschichte Hollywoods als solche eben nicht existiert. So muss auch «*Bigger than Life*» in erster Linie als eine Spurensuche verstanden werden, der zwar manches entgeht (etwa der Kinopionier und Geschäftsmann *Marcus Loew* oder das Subgenre der *Kosher Nostra*), die aber gerade durch die Vielfältigkeit der Objekte und Präsentationsformen einer möglichen jüdischen Identität Hollywoods ein Stück näher kommt. Wenngleich *Bill Marx*, der Sohn *Harpos*, in seinem Abschiedsvideo an eben dieser Identität zweifelt: «Das jüdische Hollywood ist ein Mythos, der aufrecht erhalten wird.»

Michael Pekler

Die Ausstellung im Jüdischen Museum Wien dauert bis 15. April 2012. Der Katalog ist in Buchform bei Bertz+Fischer erschienen. www.jmw.at



28.02.12	THIS IS ENGLAND	SHANE MEADOWS, GB 2006
06.03.12	A HARD DAY'S NIGHT	RICHARD LESTER, GB 1964
13.03.12	BREAKFAST ON PLUTO	NEIL JORDAN, GB/IE 2005
14.03.12	SUBMARINE	RICHARD AYOADE, GB/US 2010 DIE FILMSTELLE AM MITTWOCHSFILM – EINTRITT GRATIS
20.03.12	THE WICKER MAN	ROBIN HARDY, GB 1973
27.03.12	AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON	JOHN LANDIS, GB 1981
03.04.12	AND NOW FOR SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT	IAN MACNAUGHTON, GB 1971
17.04.12	NAKED	MIKE LEIGH, GB 1993
24.04.12	SHALLOW GRAVE	DANNY BOYLE, GB 1994
08.05.12	ONCE	JOHN CARNEY, IE 2006
15.05.12	SNATCH	GUY RITCHIE, GB/US 2000
29.05.12	VIDEOEX: VERY BRITISH	20:15, IM CINEMA Z3 DIE FILMSTELLE AM EXPERIMENTALFILMFESTIVAL

WWW.FILMSTELLE.CH / FILMVORFÜHRUNGEN DIENSTAGS IM STUZ UM 20:00, KASSE/BAR: 19:30 UNIVERSITÄTSTRASSE 6, TRAM 6/9/10 BIS ETH/UNIVERSITÄTSSPITAL

Schweizer Filmschaffende in Porträts



Gewichtig ist er – sicher zwei Kilogramm schwer – der Band «Schweizer Filmregisseure in Nahaufnahme» von Andrea Sailer. Und angenehm klar und grosszügig gestaltet wurde er von Cornelia Studer. Versammelt werden darin Porträts von vierzig Schweizer Filmregisseurinnen und -regisseuren, in einheitlichem Ablauf. Auf ein fünfseitiges Porträt folgt eine Seite, die Bonusmaterial genannt wird: ein Katalog mit durchgehend den gleichen, etwas gar schematischen Fragen nach ersten Filmerlebnissen, lustigsten Dreherlebnissen, härtesten Kritikern, nach Filmen, die man gerne selbst gemacht hätte, nach Widerständen und mit welchen Schauspielern man gerne drehen würde, und ergänzt von einer Kurzbiografie. Die folgende Seite ist dann der Filmografie inklusive Vermerk der Auszeichnungen gewidmet. (Gerne hätte man hier die wenn möglich vollständigen Credits zu den Filmen gelesen, es kann ja durchaus aufschlussreich sein, mit welchen Mitarbeitern zusammen gearbeitet wird, aber das hätte wohl den Rahmen gesprengt.) Abgeschlossen werden die Porträts mit zwei Seiten mit ausgewählten Filmstills, die hier Setbilder genannt werden.

Den attraktiven Auftakt der einzelnen Porträts machen die grossformatigen Fotos von Peter Würmli, er präsentiert die Protagonisten in ungewohnten, überraschenden Situationen, in mal erhellender, mal nur verblüffender Umgebung, offensichtlich aber an Orten, wo es den Porträtierten wohl war. Man sieht Richard Dindo vor dem Fussballtor, voll konzentriert auf einen Ball; Séverine Cornamusaz sitzt auf einem Bronzehirsch in einem Park; Sabine Boss balanciert im Wintermantel auf einem Stein wohl in der Sihl; Rolf Lyssy steht im Velodrom in Oerlikon mit einem Rad auf der Rampe, Samir auf der Zürcher Langstrasse auf der Hö-

he des Kino Roland; Andrea Štaka wird beim Topfpflanzeneinkauf beobachtet und Stina Werenfels hüpfend im Flug in einem leeren Schwimmbad erfasst.

Die Journalistin Andrea Sailer nähert sich den Porträtierten auf angenehm sympathische Weise, offensichtlich mit Liebe und Engagement. Sie orientiert sich meist an deren Lebenslauf, präsentiert deren Werk und versucht Grundthemen auszuarbeiten. Die Porträtierten sind mit einzelnen Zitaten im Text präsent (und in schönen Fotos aus den Gesprächssituationen). Von Wertungen oder Einordnungen des einzelnen Werks in die schweizerische Filmgeschichte hält sie Abstand. Man mag auch kritische Fragen vermischen. Und selbstverständlich ist die Auswahl subjektiv und wohl auch von Zufälligkeiten der Erreichbarkeit et cetera abhängig. Doch es spannt sich ein schöner Bogen über rund dreissig Jahre Schweizer Filmproduktion, von Alain Tanner und Fredi M. Murer bis Alain Gspöner als jüngstem. Im Zentrum der Auswahl stehen Spielfilmregisseure, porträtiert werden aber durchaus ein paar Leute wie Richard Dindo, Hans-Ulrich Schlumpf und Christian Frei, die sich vor allem im Dokumentarfilm bewegen, und mit Reto Caffi gar jemand, der bis anhin nur Kurzfilme produziert hat. Und immerhin acht von vierzig Porträts gelten weiblichen Regisseuren.

So gibt der Band auf attraktive Art Einblick in eine doch erstaunlich vielfältige Filmkultur, erlaubt Begegnungen mit den Überlegungen von Filmschaffenden und fördert die Neugier auf die heimische Filmproduktion.

Josef Stutzer

Andrea Sailer: Schweizer Regisseure in Nahaufnahme. Von «Höhenfeuer» bis «Herbstzeitlosen». Zürich, rüffer & rub, 2011. 422 Seiten, Fr. 68.–



TILDA SWINTON JOHN C. REILLY EZRA MILLER

“... hier zeigt sich eine Regisseurin, die alles draufhat, was Kino ausmacht.”
Florian Keller, Tages-Anzeiger

NOMINATED AT CANNES FILM FESTIVAL 2011
NOMINATED AT GOLDEN GLOBES 2011
EUROPEAN FILM AWARD 2011
BRITISH INDEPENDENT FILM AWARD 2011

Ein Film von Lynne Ramsay (BAFTA Award Winner)
Basierend auf dem Bestseller von Lionel Shriver

WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN

Mummy's little monster...

AB 1. MÄRZ IM KINO

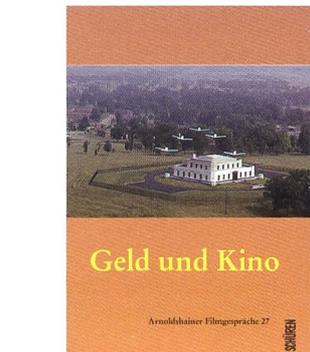
FESTIVAL DE CANNES OFFICIAL SELECTION COMPETITION

Horizontenerweiterungen



Den Film in der ehemaligen Sowjetunion stellt man sich eher als ein geschlossenes Gebilde, entstanden in einer staatlich organisierten und reglementierten Filmindustrie vor. Insofern erweiterte die diesjährige Retrospektive der Berlinale unseren Horizont, als sie unter dem Titel «Die rote Traumfabrik» die privatwirtschaftlich organisierte Firma «Meschrabpom» und deren Filmproduktion vorstellte. Hinter dem Wort «Meschrabpom» verbarg sich die russische Übersetzung von «Internationale Arbeiterhilfe» (IAH). Zwischen 1922 und 1936 entstanden hier fast 600 kurze und lange Filme, darunter solche von bekannten Regisseuren wie Pudowkin (DIE MUTTER; DAS ENDE VON ST. PETERSBURG, STURM ÜBER ASIEN), Dziga Wertov (DREI LIEDER ÜBER LENIN), Boris Barnet (DAS HAUS IN DER TRUBNAJASTRASSE, OKRAINA) und Nikolai Ekk, der für Meschrabpom sowohl den ersten sowjetischen Tonfilm (DER WEG INS LEBEN) als auch den ersten Farbspielfilm (GRUNJA KORNAKOWA) inszenierte. Dass sich über den 1976 verstorbenen Ekk «nur wenige gesicherte Kenntnisse erhalten haben», zeigt auch, wie viel hier noch im Dunkeln liegt. «Ist es Zufall, dass kein geschlossen erhaltenes Archiv der Kinofabrik mehr existiert?» wird einmal gefragt.

In dreizehn Aufsätzen (von zwölf Autoren) wird die Geschichte des Studios dargestellt, dabei kommt es mehrfach zu Überschneidungen in der faktischen Darstellung dieses «ersten Joint Ventures in der Geschichte des sowjetischen Kinos», das nicht unbedingt für «Avantgardefilme im experimentellen Sinne» stand, sondern mit seinen Filmen auch in Konkurrenz zu den beliebten Filmen aus dem westlichen Ausland trat. Meschrabpom war «ein Familienunternehmen im Wortsinn», dessen Chef Alejnikiw wiederholt der



Vetternwirtschaft bezichtigt wurde. Es geht in den Aufsätzen vor allem um den Zusammenhang von Ökonomie und Politik, ästhetisch-stilistische Fragestellungen werden an den Rand gedrängt. Die ganzseitig in Farbe abgebildeten Plakate, zahlreiche Screenshots und ein Anhang mit Dokumenten sowie die Verständlichkeit der Texte sind positive Merkmale.

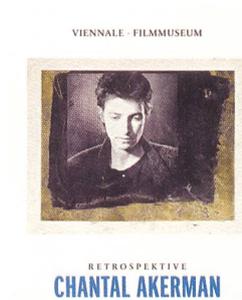
Erfreulich lesbar ist auch die erste deutsche Monografie zum Werk der belgischen Filmemacher Jean-Pierre und Luc Dardenne ausgefallen. Keine Selbstverständlichkeit, handelt es sich bei der Publikation «Explorationskino. Die Filme der Gebrüder Dardenne» von Mariella Schütz doch um eine philosophische Dissertation an der Universität Mannheim. Als «die zentrale und wertvolle Wirkung und Bedeutung der Dardenne'schen Filme» begreift die Autorin «die teilnehmende Beobachtung als produktive Spannung von Nähe und Distanz». Sie verortet die Filme zwischen Dokumentarischem und Fiktion (was sie als «Explorationsfilm» bezeichnet) und lobt ihre «Verweigerung der (Melo-)Dramatisierung, des Manierismus, der sinnlichen Überwältigung des Zuschauers».

Die Untersuchung von Schütz reicht bis zu LE SILENCE DE LORNA (2008), dem vorletzten Film der Brüder. Dieser steht, zusammen mit L'ENFANT (2005), auch im Zentrum eines 16-seitigen Aufsatzes mit dem Titel «Tauschgeschäfte» von Margrit Fröhlich, enthalten im Band «Geld und Kino». Der Sammelband dokumentiert die 27. Arnoldshainer Filmgespräche und enthält neben drei allgemeineren Texten, unter anderem zur Rolle des Agenten in Hollywood, vierzehn Filmanalysen, deren zeitliches Spektrum von Stummfilmen Lubitschs (DIE AUSTERN-



PRINZESSIN), Murnaus (DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS) und Abel Gances (L'ARGENT) bis hin zu Christoph Hochhäuslers UNTER DIR DIE STADT und MARGIN CALL von J. C. Chandor reicht. Neben praktisch «obligatorischen» Titeln wie Oliver Stones beiden WALL STREET-Filmen und Bressons L'ARGENT findet sich auch Entlegeneres wie die eigenwilligen Filme von Robert Bramkamp oder der australische Finanzthriller THE BANK von Robert Connolly, der es leider nie in deutschsprachige Kinos schaffte.

«Frankreich interessiert mich nicht» sagt Chantal Akerman im Gespräch mit der Kritikerin Nicole Brenez, darauf angesprochen, ob sie einen Film über die Résistance machen wolle. Gemeinhin schlägt man die Filmemacherin eher dem französischen als dem belgischen Filmschaffen zu. Akerman wurde 1950 in Brüssel als Tochter polnischer Juden geboren, die Eltern ihrer Mutter wurden nach Auschwitz deportiert und dort ermordet. Mit zehn Jahren ging sie nach Paris (das sie ihre «Traumstadt» nennt) und drehte im gleichen Jahr ihren ersten eigenen Kurzfilm, finanziert durch Büroarbeit. Bekannt wurde sie 1975 mit dem dreistündigen JEANNE DIELMAN. Das Buch über sie erschien als Begleitpublikation der letztjährigen Viennale, die ihr eine umfassende Retrospektive widmete. Es folgt dem aus den früheren Publikationen (zuletzt: Eric Rohmer) bekannten Aufbau: einer Reihe von Aufsätzen und Interviews folgt eine (mit überwiegend zeitgenössischen Kritiken) kommentierte Filmografie. Den Auftakt bildet diesmal ein fast dreisitziges Gespräch, geführt im Sommer 2011 von Nicole Brenez und hier «in Form eines kleinen persönlichen Lexikons» angeordnet. Das ermöglicht dem Leser einen relativ offenen Zu-



gang zu ihrem Werk und ihrer Person, denn Akerman spricht ebenso freimütig über ihre Familie («ich bin nie gross geworden, bin immer ein altes Kind geblieben») wie über sich selber (etwa ihre «manisch-depressiven Krisen»), über andere (etwa Marguerite Duras) oder über Schwierigkeiten bei einzelnen Produktionen, so die «fehlenden Mittel» bei GOLDEN EIGHTIES, während Brenez «hanebüchene Produktionsbedingungen» bei ihrem jüngsten Film, LA FOLIE ALMAYER, erwähnt. «Eine Sehnsucht nach dem ganz Normalen und Alltäglichen» konstatiert Jonathan Rosenbaum in seinem nachfolgenden Essay bei Akerman, deren Werk er als «Missbehagen von Körpern in Räumen» charakterisiert. Texte von Mitarbeiterinnen wie der Kamerafrau Babette Mangolte und der Schauspielerinnen Aurore Clément folgen, ausserdem ein Gespräch zwischen Todd Haynes und Gus Van Sant über JEANNE DIELMAN. Van Sants LAST DAYS gehörte zu den vierzehn Filmen, die die Viennale als «Carte Blanche für Chantal Akerman» zusätzlich zeigte, sie werden hier ebenfalls mit Kritiken dokumentiert, während Akerman selber im Gespräch mit Brenez kurz umreisst, warum ihr diese Filme wichtig waren.

Frank Arnold

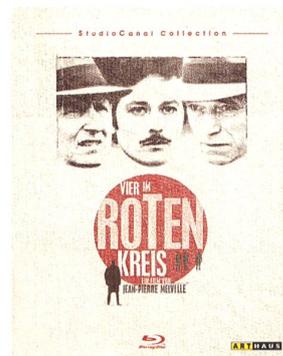
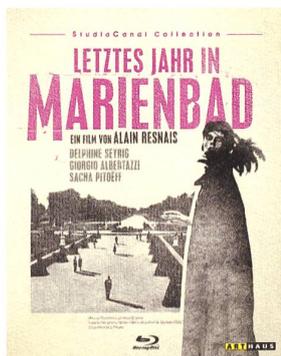
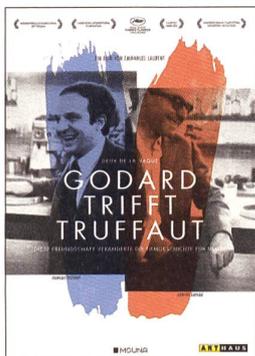
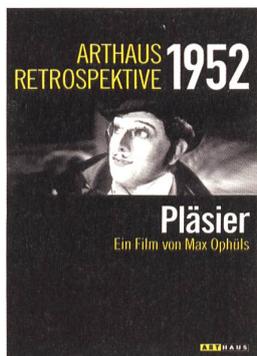
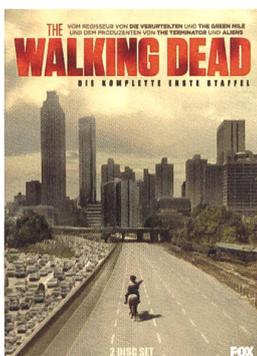
Günter Agde und Alexander Schwarz (Hg.): Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus 1921-1936. Berlin, Bertz + Fischer, 2012. 264 S., Fr. 40,90, € 29,90

Mariella Schütz: Explorationskino. Die Filme der Gebrüder Dardenne. Marburg, Schüren Verlag, 2011. 260 S., Fr. 35,90, € 24,90

Margrit Fröhlich, Rembert Hüser (Hg.): Geld und Kino. Arnoldshainer Filmgespräche, Band 27. Marburg, Schüren Verlag, 2011. 280 S., Fr. 35,50, € 24,90

Astrid Ofner, Claudia Siefen, Stefan Flach (Hg.): Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums. Vertrieb: Marburg, Schüren Verlag, 2011. 200 S., Fr. 28,50, € 19,90

DVD

**Zweimal Fernsehen, episch**

Das ganz grosse Kino findet mal wieder auf der Mattscheibe statt: Da ist zum einen die im Amerika der Wilden Zwanziger angesiedelte Gangstersaga **BOARDWALK EMPIRE**, für die kein Geringerer als *Martin Scorsese* die erste Folge inszeniert hat und auch für den Rest der Serie als *executive producer* fungiert – quasi zur Qualitätssicherung. Das ausufernde Epos um den korrupten Lokalpolitiker "Nucky" Thompson und dessen Verstrickungen mit der Unterwelt wird schon jetzt als moderner Klassiker gehandelt. Nun ist die erste Staffel auf DVD und BluRay zu haben, sie wird auch hierzulande so manchen süchtig machen.

Während in **BOARDWALK EMPIRE** fleissig getötet und gestorben wird, erzählt die Serie **THE WALKING DEAD** von denen, die im Grab nicht ruhen wollen. In einer post-apokalyptischen Welt gehen die Zombies um und verschlingen alles, was ihnen in die Quere kommt. Nur eine kleine Gruppe Überlebender unter der Führung eines Hilfsheriffs setzt sich gegen die Untoten zur Wehr. Schon in den Zombie-Filmen von George Romero oder in Danny Boyles **28 DAYS LATER** waren die lebenden Toten eigentlich eine Metapher für die *condition humaine*. Auch hier sind die monströsen Zombies Anlass, die Monstrosität unter den Lebenden zu analysieren und unbequeme Fragen aufzuwerfen: Wie unmenschlich darf man sich bei der Verteidigung der Menschlichkeit verhalten? Welchen Wert hat ein Leben, wenn man es nur bewahren kann, wenn man es einschliesst? Achtung Suchtgefahr!

BOARDWALK EMPIRE USA 2009. Sprache: D, E (DD 5.1); Untertitel: D, E. Diverse Extras. Vertrieb: Warner

THE WALKING DEAD USA 2010. Sprache: D (5.1), E (2.0); Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: WVG/Impuls

Zweimal Ophüls, tanzend

Max Oppenheimer, der sich von Saarbrücken aus aufmachte, als Max Ophüls sowohl das französische als auch das Hollywood-Kino zu erobern, ist auf dem DVD-Markt seines Heimatlandes schockierend untervertreten. Lange war ausser **LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN** und der eher unbedarften Heinz-Rühmann-Komödie **LACHENDE ERBEN** nichts zu haben. Nun werden zwei seiner französischen Meisterwerke nachgereicht. **MADAME DE ...** zeigt den Spezialisten für Melodramen auf dem Höhepunkt seines Könnens. Erzählt wird eine Dreiecksgeschichte in der Aristokratie der Jahrhundertwende. Eine frivole Comtesse verkauft ein Paar Ohrringe, die sie einst von ihrem Mann als Hochzeitsgeschenk erhalten hatte, und kriegt dieselben Ohrringe schliesslich von einem Baron geschenkt, mit dem sie eine Affäre einget. Alles ist auf fatale Verstrickung hin angelegt, inhaltlich wie formal: So wie das Schmuckstück von Person zu Person wandert, tanzt auch die sagenhaft geschmeidige Kamera von *Christian Matras* von Sujet zu Sujet.

Auch in **PLÄSIER**, Ophüls' Episodenfilm nach Novellen von Guy de Maupassant, kann man sich nicht satt sehen an der virtuellen Bildtechnik. Der Regisseur und sein Bildmeister lassen gar die Kamera, zusammen mit einer der Figuren, aus dem Fenster stürzen. So etwas hat man in der Tat vorher noch nie gesehen. Kein Wunder spricht auch ein zeitgenössischer Bildzauberer wie Michael Ballhaus immer wieder von Ophüls und Christian Matras als seiner grossen Inspirationsquelle.

Wunderschön sind auch die Extras: auf der einen Scheibe spricht der Melodramen-Regisseur *Todd Haynes* über **PLÄSIER**, auf der anderen wartet der Filmhistoriker *Tag Gallagher* mit einem Videoessay auf.

MADAME DE ... F 1953. Sprache: D, F (Mono); Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus

PLÄSIER F 1952. Sprache: D, F (Mono); Untertitel: F. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus

Einmal Freundschaft, kaputt

Jean-Luc Godard und François Truffaut, die beiden stehen gleichermaßen emblematisch für die Nouvelle vague und scheinen sich doch gegenseitig auszuschliessen. Bis heute sieht sich der Cinephile gezwungen, entweder Partei für den einen oder für den anderen zu ergreifen. Die einen preisen die Experimentierfreude Godards und schöneden über Truffauts Erzählkino, die andern halten dagegen, Godard sei bloss präntiöser Aufschneider und Truffaut der eigentlich innovative – man wird sich wohl nie einigen können. Dabei waren die beiden scheinbar so diametralen Persönlichkeiten einst Freunde gewesen, ehe es 1968, in jenem Jahr, das so viel verändert hat, auch zwischen den beiden zum Bruch kam. Der Dokumentarfilm **DEUX DE LA VAGUE** von *Emmanuel Laurent* zeichnet diese Freundschaft und ihren Niedergang nach: eine anregende Lektion in Filmgeschichte, die Lust zum Wiedersehen macht – sowohl des Werks von Godard wie auch desjenigen von Truffaut.

GODARD TRIFFT TRUFFAUT F 2010. Sprache: F, Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Dreimal Französisches, hochauflösend

Melville, Resnais und Buñuel haben jeder auf seine Weise die Kino-Konventionen zersetzt: *Jean-Pierre Melville* verwandelt mit **LE CERCLE ROUGE** das angeblich so naive Kriminalkino in eine philosophische Meditation. Die Dialoge sind bis zur Abstraktion verknüpft, die Einstellungen sind Ta-

bleaus von solch eiskalter Präzision, dass es klirrt. Kühler und konsequenter hat niemand die Regeln eines Genres zu Ende gedacht und sie dabei aufgelöst. Noch offensichtlicher hat *Alain Resnais* mit **L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD** gegen alle Gepflogenheiten verstossen. Von eigentlicher Handlung ist kaum mehr etwas übrig, die Figuren tragen Initialen anstelle von Namen (Drehbuch *Alain Robbe-Grillet*). Doch was bei solcher Verknappung umso vehementer sichtbar bleibt sind die hypnotischen Bilder. Die Kamerafahrten durch die unmöglichen Räume, aus denen der Film besteht, brennen sich ein: Als hätte da einer direkt die Bilder, die man sonst nur im Traum sieht, auf die Leinwand geworfen. Erfahrungen mit der Visualisierung des Traumartigen hatte *Luis Buñuel* schon lange vor **BELLE DE JOUR**. Doch mit seinem widersprüchlichen Porträt einer bourgeoisen Dame mit Doppelleben hat der Regisseur nochmals neue Massstäbe gesetzt und den Auftakt gemacht für ein Alterswerk, das nie milde war, sondern so riskant, wie heute kein Jungregisseur mehr sich zu sein traut.

Die drei Filme gibt es nun optisch in maximaler Auflösung auf BluRay zu haben. So brillant und gleichwohl nicht künstlich wirkend (wie es bei BluRay-Überarbeitungen zuweilen geschehen kann) hat man diese Klassiker noch nie gesehen. Wer noch eine Ausrede braucht, um sich endlich einen BluRay-Spieler zuzulegen: hier ist sie.

LETZTES JAHR IN MARIENBAD F 1961. Sprache: D, F (Mono DTS-HD), Untertitel: D, E. Diverse Extras

BELLE DE JOUR F 1967. Sprache: D, F, E (Mono DTS-HD), Untertitel: D, E. Diverse Extras

VIER IM ROTEN KREIS F 1970. Sprache: D, F, (Mono DTS-HD), Untertitel: D, E, F. Diverse Extras. Vertrieb: alle drei bei StudioCanal/Arthaus

Johannes Binotto

Kompromisslose Studie

SHAME von Steve McQueen



Schon die ersten acht Minuten, getragen von streng komponierten, wortlosen und langen Cinemascope-Einstellungen sowie einem sehr kontrollierten Schnitt, geben eine Stimmung vor, die sich wie ein bleierner Schleier über den Film legt und bis zum Ende anhalten soll: irritierend, kühl, beklemmend. Der Zuschauer lernt in diesen Minuten Brandon kennen, einen attraktiven und gepflegten New Yorker Mitte dreissig, der sich morgens – Patrick Bateman aus *AMERICAN PSYCHO* gleich – für die Arbeit zurecht macht und mit der U-Bahn ins Büro fährt. Dem hübschen Mädchen auf der Sitzbank gegenüber wirft er lange, unverwandte, harte Blicke zu. Blicke, die weder Freundlichkeit noch Natürlichkeit signalisieren, sondern Verlangen und Begehren. Irritiert steigt die junge Frau aus, flüchtet geradezu und verliert sich eilig in der Menschenmenge. Brandon ist, soviel wird aus dem Prolog deutlich, ein Getriebener, dessen unterschwelliger Zorn nur durch stete sexuelle Befriedigung im Zaum gehalten werden kann. Er onaniert unter der Dusche oder geht mal schnell im Büro aufs Klo. Er bestellt Prostituierte

zu sich nach Hause oder reist Frauen auf – nur um sie nach dem Sex lieblos wieder fortzuschicken. Er schafft es sogar, bei einem geselligen Umtrunk mit Arbeitskollegen jene aufregende Schönheit zu verführen, mit der sein jovialer, extrovertierter Chef David den ganzen Abend über vergeblich zu flirten versucht hatte. Wobei «verführen» das falsche Wort ist. Der schnelle Sex in einer Seitengasse hat nichts Freudvolles und Befriedigendes mehr, sondern etwas animalisch Gequältes und Verzweifelteres. *SHAME* ist die raue, unverstellte, kompromisslose Studie eines Sexsüchtigen. Es geht um Gebrauch und Missbrauch von Körpern, um Nacktheit und sexuelle Abweichung, um den Konsum von Gefühlen und um Sex als Surrogat für Versagungserlebnisse. Lust ist hier zur Last geworden, und das macht den Film so unbehaglich. Ein Unbehagen, das sich auch in den sorgfältig kadrierten Bildern widerspiegelt. Das nächtliche New York ist hier nicht nur der verführerische, städtische Hintergrund, der allein erst amouröse Abenteuer ermöglicht. New York verstärkt

mit seiner sterilen und gläsernen Architektur, die bis in die Innenräume mit ihren strengen Set Designs vordringt, Brandons Sucht erst noch.

SHAME führt Regisseur Steve McQueen und Hauptdarsteller Michael Fassbender zum zweiten Mal zusammen. Bereits in HUNGER, McQueens Kinodebüt über den inhaftierten, im Hungerstreik befindlichen IRA-Mann Bobby Sands, hatten sie 2008 gemeinsam eine Darstellung erarbeitet, die Fassbender alles abverlangte, körperlich vor allem. «Wenn ich ihn auf der Leinwand sehe, dann spielt er nicht. Ich glaube ihm», wird McQueen in den Produktionsnotizen zitiert. Und: «Er ist bereit, immer weiter zu gehen, um dem näher zu kommen, das uns als Menschen definiert.» Auch hier lotet der Schauspieler wieder die Extreme seiner Figur aus. Fassbender, der innerhalb kurzer Zeit mit Matthew Vaughns X-MEN: FIRST CLASS, David Cronenbergs A DANGEROUS METHOD, Cary Fukunagas JANE EYRE und Steven Soderberghs HAYWIRE wider Willen zum Star geworden ist, agiert sehr konzentriert, sehr zurückgenommen, fast teilnahmslos. Kaum einmal, dass er spricht. Trotz der sparsamen Mimik und Gestik gelingt es ihm, den inneren Zwiespalt seiner Figur nach außen zu tragen. Seine Attraktivität, seine Körperlichkeit, seine Männlichkeit, seine chamäleonartige Wandlungsfähigkeit, wenn es zu seltenen, dafür aber um so erschreckenderen Zornesausbrüchen kommt – Fassbender hat sich die Figur bewundernswert zueigen gemacht.

Brandons freudlose und einsame Routine wird empfindlich gestört, als er eines Abends in sein spartanisch eingerichtetes, unpersönliches Apartment zurückkehrt. Eine junge Frau sitzt in der Badewanne, und schon ihr Verhalten deutet darauf hin, wie neurotisch, labil und hilfsbedürftig sie ist. Offensichtlich kann sie nirgends woanders hin, und Brandon gelingt es nur schlecht, seinen Groll und seinen Widerwillen zu verbergen. Wie sich herausstellt ist Sissy, so der

Name der jungen Sängerin, seine Schwester. Das einzige, was sie gemeinsam haben, ist ihre Familiengeschichte, und daran wird Brandon nicht gern erinnert, geschweige denn, dass er nun in Sissys Lebenskrise mit hineingezogen werden will. Die Ereignisse eskalieren, als Brandon mitanhören muss, wie seine Schwester und der verheiratete David miteinander schlafen. Dass seine sorgfältig aufrechterhaltene Fassade so schnell zusammenbrechen würde, hätte er nicht gedacht. Und auch der Versuch, mit einer interessanten Arbeitskollegin eine ganz normale Verabredung zu treffen, ist zum Scheitern verurteilt.

Man könnte dem Drehbuch von Steve McQueen und Abi Morgan vorwerfen, dass mit Auftauchen Sissys und der anklingenden problematischen Vergangenheit sich zu viele psychoanalytische Erklärungsversuche in den Film schleichen. Doch durch den Antagonismus der Geschwister kommt zusätzliche dramatische Reibungsfläche in den Film, Sissys Hilfsbedürftigkeit gibt ihm erst die notwendige Seele. Zur anrührendsten Szene von SHAME gerät darum ihr Auftritt in einem kleinen Musik-Club. Sie singt «New York, New York», sehr eigenwillig, sehr zerbrechlich, sehr traurig und doch wundervoll. Der Klassiker, den Liza Minnelli und Frank Sinatra so berühmt gemacht haben, erscheint plötzlich nicht mehr in einem so strahlenden Licht, die Bedeutung der Worte verschiebt sich. Mit einem Mal lässt Brandon seine Maske fallen. Er ist überwältigt von dem schönen Gesang und beginnt zu weinen. Für einen kurzen Moment zeigt er menschliche Gefühle.

Michael Ranze

R: Steve McQueen; Buch: S. McQueen, Abi Morgan; K: Sean Bobbitt; S: Joe Walker; A: Judy Becker; Ko: David C. Robinson; M: Harry Escott. D (R): Michael Fassbender (Brandon), Carey Mulligan (Sissy, Brandons Schwester), James Badge Dale (David, Brandons Boss), Nicole Beharie (Marianne, Brandons Kollegin). P: Film4, UK Film Council, Alliance Films, See-Saw Films; Iain Canning, Emile Sherman. Grossbritannien 2011. 101 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: Prokino, München



Authentisch erinnerte Leidenschaft

THE DEEP BLUE SEA von Terence Davies



Obwohl die filmische Zeit mit ihren Möglichkeiten zu Dehnung, Raffung und Aufbruch der Chronologie viel eher der erinnerten Zeit als unserem Realitätsbegriff entspricht, gaukeln uns Historienfilme gerne eine kontinuierliche Erzählung vor. Der britische Regisseur Terence Davies hingegen lässt in seinen autobiographischen Werken das Liverpool der Nachkriegszeit bewusst in assoziativen Zyklen erinnelter Szenen auferstehen, die häufig nach musikalischen Gesichtspunkten strukturiert und angeordnet sind.

Nach zwei amerikanischen Literaturverfilmungen schöpft der 1945 geborene Davies für die Inszenierung von Terence Rattigans Bühnenklassiker «The Deep Blue Sea» nun wieder aus seinen Kindheitserinnerungen und jenen Geschichten, die ihm seine ältesten Geschwister über die vierziger und fünfziger Jahre erzählt haben, als die Flucht aus der noch immer vom Krieg geprägten Realität hauptsächlich aus Tanzveranstaltungen und amerikanischen Filmmusicals bestand.

Ausgehend von nostalgisch warmen, in ihrer abgenutzten Ärmlichkeit jedoch authentisch wirkenden Erinnerungsräumen erzählt Davies in *DISTANT VOICES, STILL LIVES* (1988) von Arbeiterfamilien, deren Alltag durch Radiosendungen, Pub-Besuche, Hochzeiten und Beerdigungen ritualisiert ist. Prägende Ereignisse wie der Tod des gewalttätigen Vaters werden zu Fixpunkten im Gewebe der Erinnerungen, teilen die Zeit in ein Vorher und ein Nachher.

In *THE DEEP BLUE SEA* ist der Selbstmordversuch der Protagonistin Hester Collyer so ein Moment. Die von Rachel Weisz innig gespielte Frau hat es zwar geschafft, aus dem engen Korsett der repressiven Londoner Nachkriegsgesellschaft auszubrechen, kann im selbstgewählten Leben aber keine Erfüllung finden, weil sie ihren einflussreichen Ehemann für einen jungen Piloten verlassen hat, der sie gar nicht liebt.

Für seine erste, vom Rattigan Estate unterstützte Theateradaption hat Davies das Stück von 1952 komplett zerlegt und aus der Perspektive der Hauptfigur neu zusammen-

gesetzt. So beginnt der Film mit dem in der Vorlage bereits vollzogenen Selbstmordversuch Hesters, den der Regisseur zu einer elegischen Ouvertüre ausbaut.

Offenbaren sich bei Davies die Gefühle der Arbeiterschaft im Singen von amerikanischen Liedern, so kommt die innere Aufgewühltheit der bürgerlichen Hester im schwelgerischen zweiten Satz aus *Samuel Barbers* Violinkonzert zum Ausdruck. Dieses während des Zweiten Weltkriegs entstandene neoromantische Stück bestimmt den Fluss des ganzen Films und insbesondere der Anfangsszene, die mit einer für Terence Davies typischen Bewegung beginnt. Gemächlich gleitet die Kamera entlang einer Londoner Backsteinhäuserreihe, bis sie schliesslich auf einem Fenster im oberen Stock verharret.

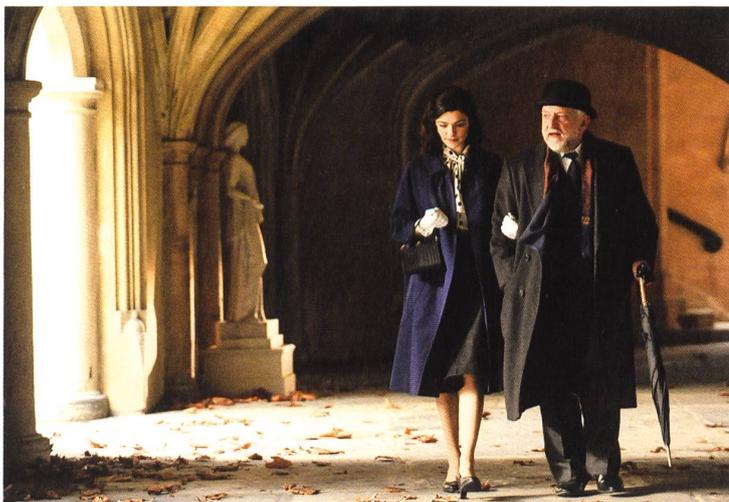
Ist der Blick aus dem Fenster für den jungen Aussen-seiter in Davies' *THE LONG DAY CLOSES* (1992) noch mit der passiven Teilnahme am Geschehen draussen verbunden, zieht Hester hier die Vorhänge zu, um sich im Selbstmitleid den ineinander fliessenden Erinnerungen an Ehemann und Liebhaber hinzugeben, während sie zu Barbers melancholischem Geigen solo langsam das Bewusstsein verliert.

Davies betont gerne, dass er dem Zuschauer in den ersten zwei Minuten mitteilen möchte, was dieser vom Film stilistisch und inhaltlich zu erwarten hat. Diese opernhafte, nur von einzelnen Dialogfetzen begleitete Eröffnungssequenz macht denn auch klar, dass der Regisseur weit mehr an der audiovisuellen Umsetzung der Geschichte interessiert ist als an Rattigans Dialog. Man kann sich daran stören, dass dabei zwangsläufig inhaltliche Nuancen des Stücks verloren gehen. Man kann diese Ouvertüre aber auch als elegante Einladung verstehen, sich im Strudel von Hesters Gefühlen zu verlieren, wie das im heutigen Kino nur noch selten mit solcher Intensität möglich ist.

Hesters vergebliche Bemühungen, den vom Selbstmordversuch abgeschreckten RAF-Piloten Freddie noch einen Moment länger an sich zu binden, werden immer wieder von assoziativ aufleuchtenden Erinnerungsmomenten aus den zehn Monaten ihrer Affäre überblendet. Eine verhältnismässig grell ausgeleuchtete U-Bahnstation löst gar eine Rückblende in die Zeit der Bombardierung Londons aus, während der Hester mit ihrem Mann William im Halbdunkel ebendieses Zufluchtsorts ausharrt. In einer einzigen Kamerafahrt erfasst Terence Davies das vom irischen Traditional «Molly Malone» erzeugte Zusammengehörigkeitsgefühl dieses Moments besser als dies jeder Dialog vermocht hätte.

Die U-Bahnszene, während der sich Hester an den Krieg erinnert, markiert den Wendepunkt des Films. Gleichzeitig verneigt sich Davies damit vor David Leans *BRIEF ENCOUNTER*. Jenes nach einem Drehbuch von Rattigans Zeitgenosse Noel Coward entstandene *woman's picture* von 1945 erzählt die Geschichte von Laura Jesson, die dem Zuschauer in Rückblenden ihre Affäre mit dem verheirateten Arzt Alec beichtet, um schliesslich zu ihrem unwissenden Ehemann zurückzukehren. Lauras innere Verfassung wird dabei von Rachmaninoffs zweitem Klavierkonzert untermalt.

Aus historischer Sicht ist bemerkenswert, dass die damals gefeierten Autoren Coward und Rattigan im bürgerlichen West End Theater kontinuierlich die Institution der Ehe hinterfragten, auch als das Klima im bankrotten Nachkriegsengland wieder repressiver wurde. Im direkten Vergleich mit Leans Klassiker zeigt sich, dass Davies' Film von Teilen der Kritik zu vorschnell als inhaltlich veraltet abgetan wurde. Zwar spielt *THE DEEP BLUE SEA* tatsächlich in einer aus heutiger Sicht überkommenen Gesellschaft, in der es für eine Frau undenkbar war, ihren Ehemann zu verlassen. Als



stark galten damals Frauen, die ungeachtet häuslicher Gewalt stoisch ihre familiären Pflichten erfüllten, wie Davies in *DISTANT VOICES, STILL LIVES* eindrücklich gezeigt hat.

Doch während Coward seinem Einakter von 1936 für die Verfilmung eine eindeutige Rückkehr zur Familie anfügte, hat Hester in Rattigans Stück den Ehebruch zur Zeit der Handlung bereits hinter sich und muss sich aus einer neuen selbstgewählten Abhängigkeit befreien. So gehört es zu den Stärken von Davies' Bearbeitung, dass er die Figuren nicht modernisiert hat, sondern ganz aus dem Gesellschaftsverständnis der damaligen Zeit handeln lässt.

Auch wenn sich ein heutiges Publikum nicht so schnell mit einer Frau identifizieren wird, die sich aus Gram über einen vergessenen Geburtstag das Leben nehmen will, gelingt es Davies doch, das unterschiedliche Verständnis von Liebe als zeitlos aktuellen Aspekt der Dreiecks Geschichte herauszuarbeiten. Das Dilemma besteht darin, dass jede von der andern Person etwas will, was diese nicht geben kann. Die tatsächliche Konstellation von Rattigans Stück gibt denn auch einiges mehr her als die beliebte Lesart, es handle sich bei Hesters Leidenschaft für Freddie um die verklausulierte Darstellung einer damals verbotenen homosexuellen Beziehung.

Während die durchwegs positiv dargestellten Figuren in *BRIEF ENCOUNTER* alle der gleichen Schicht angehören, verlässt Hester den Rolls Royce des Richters Collyer für die schäbige Mietwohnung eines jungen Kriegsveteranen. Der gut aussehende Freddie ist ihr jedoch eher Projektionsfläche für ihre neu entdeckte Leidenschaft denn gleichwertiger Partner. Als wahrer Fremdkörper in ihrem Leben zeigt sich der vom Krieg Verbitterte schliesslich in einer von Davies hinzugefügten Szene im Kunstmuseum, die zuerst durch *Tom Hiddlestons* bühnenhaftes Schauspiel irritiert.

Freddie weiss, dass er nicht zum leidenschaftlichen Liebhaber taugt, will aber genauso wenig der Bösewicht sein wie der von *Simon Russell Beale* zurückhaltend verkörperte Ehemann, dessen anhaltende Liebe zu Hester bemitleidenswerte Züge annimmt. Die bei Rattigan ausführlich gezeichnete Beziehung zwischen den beiden Männern bleibt im Film vage, da Davies' Erzählperspektive nur Szenen zulässt, bei denen Hester zugegen ist.

Ungeachtet der radikalen Reduktion von Rattigans Text hat Terence Davies aus der 1955 erstmals verfilmten Vorlage ein emotional authentisches Stück Kino geschaffen. *THE DEEP BLUE SEA* mag trotz aufgebrochener Chronologie konventioneller gebaut sein als *DISTANT VOICES, STILL LIVES*, doch ist es Davies gelungen, mit den bewährten Stilmitteln seiner autobiographischen Filme eine kohärente Geschichte zu erzählen, deren weich fokussierte, grobkörnige Bilder den Eindruck subjektiver Erinnerungen vermitteln.

Oswald Iten

Stab

Regie: Terence Davies; Buch: Terence Davies; nach dem gleichnamigen Theaterstück von Terence Rattigan; Kamera: Florian Hoffmeister; Schnitt: David Charap; Ausstattung: James Merfield; Kostüme: Ruth Myers; Sound Design: Tim Barker; Musik: Concerto für Violine und Orchester, Opus 14 von Samuel Barber, interpretiert von Hilary Hahn und The Saint Paul Chamber Orchestra unter der Leitung von Hugh Wolff; «A Sailor went to sea, sea, sea», 1972; «Anytime» von Herbert Happy Lawson, 1921, interpretiert von Eddie Fisher; «How You Gonna Keep 'Em Down on The Farm» von Walter Donaldson, Samuel Lewis und Joseph Young; «You Belong to Me» von Pee Wee King, Chilton Price und Redd Stewart, interpretiert von Jo Stafford; «Molly Malone», Traditional

Darsteller (Rolle)

Rachel Weisz (Hester Collyer), Tom Hiddleston (Freddie Page), Simon Russell Beale (William Collyer), Karl Johnson (Miller), Ann Mitchell (Mrs. Elton), Barbara Jefford (Mrs. Collyer), Harry Hadden-Paton (Jackie Jackson), Sarah Kants (Liz Jackson), Jolyon Coy (Philip Welch)

Produktion, Verleih

Camberwell Productions, Fly Film Company, Film4, UK Film Council, Lipsynch Productions, Protagonist Pictures, Fulcrum Media Services, Artificial Eye; Sean O'Connor, Kate Ogborn. Grossbritannien, USA 2011. 98 Min. CH-Verleih: Rialto-Film, Zürich





1 |

16



2 |



4 |



3 |

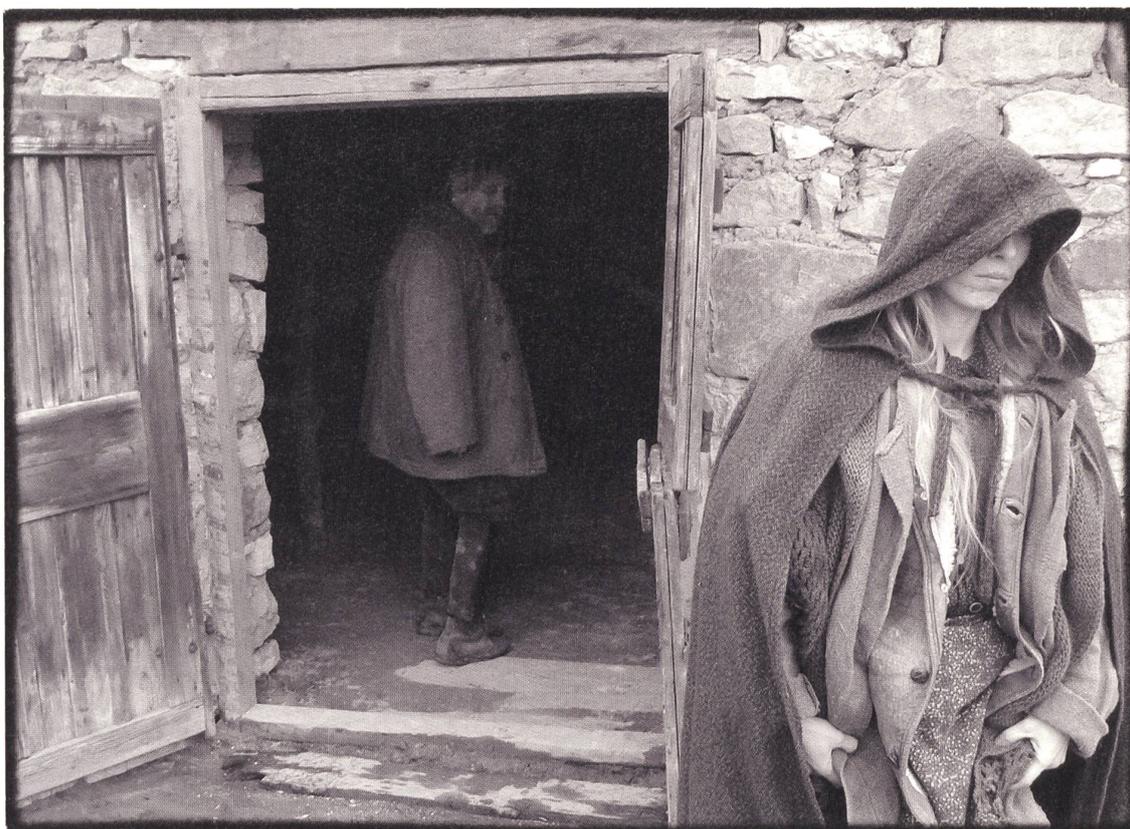
Der *Reinheit* am nächsten

'*The Turin Horse*' von Béla Tarr



«Am 3. Januar 1889 tritt Friedrich Nietzsche in Turin durch die Tür des Hauses Via Carlo Alberto 6.» So fangen konkrete Geschichten an. Eröffnen sie einen Film von Béla Tarr, dürfen wir misstrauisch sein. Dieser erratische Autor will keine Geschichten im Sinne von Plots erzählen. *A TORINÓI LÓ* / *THE TURIN HOUSE*, sein erklärtermassen letzter Film, beginnt bei noch schwarzer Leinwand mit einer Anekdote, doch einzig, um bald seinen eigenen Weg einzuschlagen und uns auf sein Terrain zu lotsen.

Béla Tarrs filmisches Terrain ist, um es etwas hochgestochen zu sagen, das Sein selber. Seine Filme erzählen nicht vom Sein, sie erzählen das Sein, bis die Dinge und die Menschen in reiner Anschauung zum Greifen sind – in der Literatur vielleicht der Poetik Peter Handkes vergleichbar. Tarr hat dafür über die Jahre eine Filmsprache entwickelt, die zu seinem Markenzeichen geworden ist. Sie etabliert weniger in klassischer dynamischer Montage von Schnitt und Gegenschchnitt die Welt, als dass sie diese in langen und langsamen, oft unmerklichen, teils komplizierten Kamerabewegungen physisch ertastet und entfaltet. Es ist überdies eine filmische Welt, die an ihren visuellen Grenzen nicht haltmacht, sondern in Klang und Rede auch das nicht Sichtbare mitregistriert. Überhaupt bewegen sich diese Filme ständig zwischen Innen und Aussen – Fenster und Mauern sind quasi nur Membranen eines Raums. Auf diese Weise erschliesst Béla Tarr seinen Kosmos einer fast



1



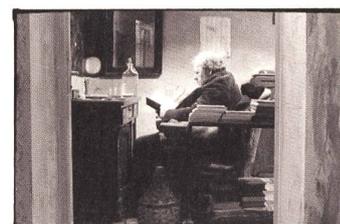
1



3



5



6

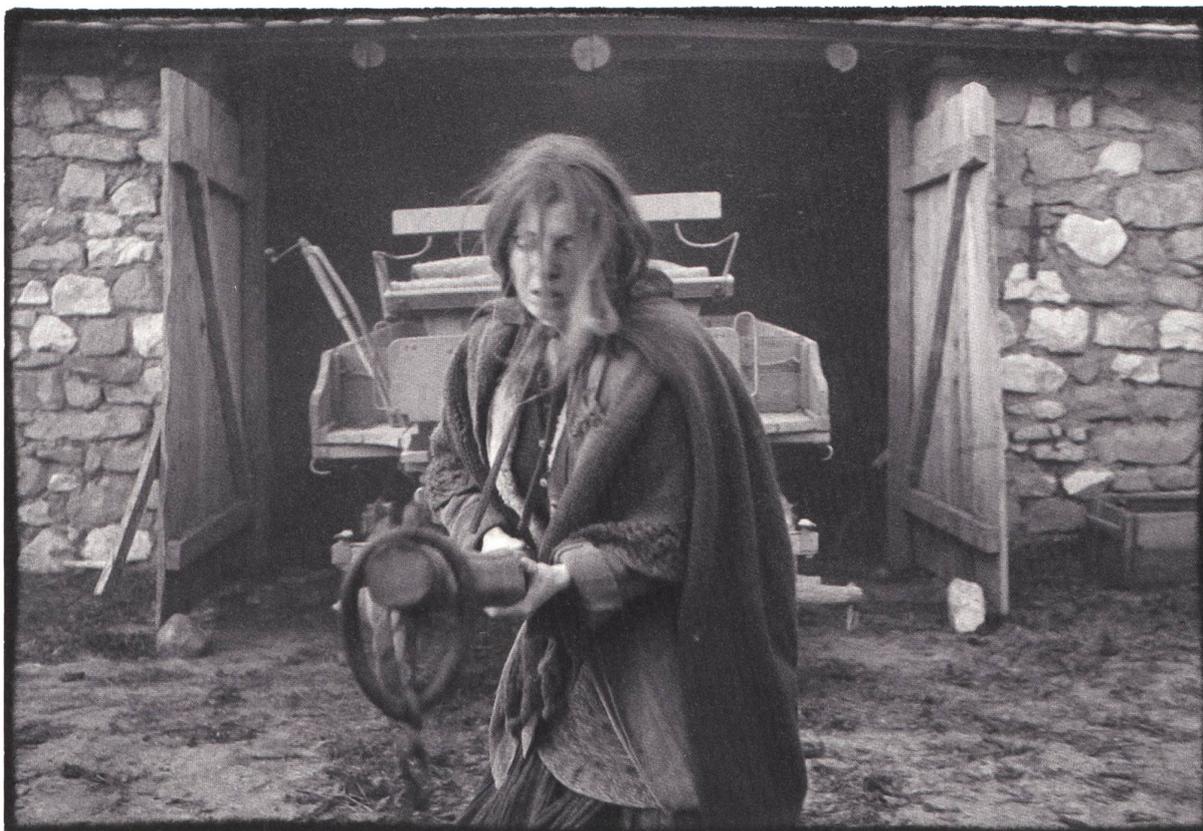
dokumentarischen Wahrnehmung von Raum und Zeit als Kontinuum. Abgezirkelt. Suggestiv. Sinnlich. 502 Minuten brauchte er dazu in seinem berühmtesten Film *SÁTÁNTANGÓ* von 1994, in *THE TURIN HORSE* sind es immerhin 146 Minuten bei ganzen 30 Einstellungen. (Ein durchschnittlicher Spielfilm hat deren Hunderte.)

Béla Tarr, das ist vielleicht nicht im ursprünglichen Vorsatz, so doch im Effekt, auch Widerstand gegen eine (filmische) Anschauung, welche die Präsenz und Wahrnehmung von Zeit nicht mit zur Voraussetzung hat und enthält. Nicht zufällig stösst man im Zusammenhang mit Tarrs Namen immer wieder auch auf jene der Belgierin Chantal Akerman (*JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES*) oder des Iraners Sohrab Shahid Saless. Im Gespräch wird aber auch deutlich, wie bewusst sich Tarr des manieristischen Potentials seines Stils ist: zwischen demonstrativer Choreografie (man denkt an den späten Theo Angelopoulos ...) und reportierendem Abfilmen in TV-Manier. Im Fall jüngerer Autoren drängen sich Namen wie Nuri Bilge Ceylan (*ONCE UPON A TIME IN ANATOLIA*) oder Sergei Dwortsevoi in seinen Dokumentarfilmen auf.

Doch zurück zu Nietzsche in der aus dem Off erzählten Anekdote vom Anfang des Films. Der Philosoph tritt aus dem Haus, sieht auf der Strasse einen Kutscher sein widerspenstiges Pferd malträtieren und wirft sich schluchzend um den Hals der gepeinigten Kreatur. Er

wird nach Hause gebracht, verstummt und fällt für seine letzten Jahre in geistige Umnachtung. «Über das Schicksal des Pferds wissen wir nichts», lesen wir im Vorspann. Diesem Pferd und nicht Nietzsche gilt der Film. Tarr hat die mögliche «Geschichte» hinter der Anekdote mit seinem langjährigen Drehbuchpartner *László Krasznahorkai* ersonnen. Es ist eine «Geschichte» vom Ende der Tage. Der Mensch ist da nur eine unter allen betroffenen Kreaturen. Das bockende Pferd ist eine andere, und der Holzwurm in der Hütte, der am ersten Tag der Geschichte verstummt, eine weitere.

Unerbittlich ist der Anfang: Ein Kutscher namens Ohlsdorfer mit Pferd und Wagen ist auf dem Heimweg auf der Landstrasse, entlang kahlen Büschen und Bäumen, gegen den unbarmherzigen Wind. Vermutlich der Kutscher und das Pferd der Anekdote, sicher ist es nicht. Sechs Minuten dauert die Sequenz. Die Kamera gleitet lange, oft in Aufsicht gegen den trüben Himmel, parallel auf gleicher Höhe mit dem stoisch seine Arbeit verrichtenden Tier, oder sie überholt Kutsche und Pferdeleib und schwenkt dabei frontal vor die schnaubenden Nüstern. Der Himmel steht grau in grau und schwarz in schwarz, undurchdringlich voll staubiger Luft. Schwere minimalistische Musikakkorde. Erst beim eingblendeten Titel ist der orgelnde Wind zu hören, der danach



1



6



7



1

18

kaum mehr verstummen wird – ebenfalls in immergleich minimalistischer Variation. Wieder sorgt Béla Tarrs Komponist *Mihály Vig* für den stupenden Soundtrack.

Sechs (in Zwischentiteln) abgezählte Tage lang bleiben wir mit dem Kutscher, seiner Tochter und dem Pferd. In einer Talsenke steht ihr Haus mit Schuppen und Stall. Das Leben ist ein Ritual. Kartoffeln kochen, die dann heiss mit blossen Fingern geschält mit einem Körnchen Salz gegessen werden. Teller waschen. Wäsche waschen, auswringen, Seil spannen, und Wäsche aufhängen. Ankleiden und Auskleiden. Dafür ist die Tochter da, eingespielte Hierarchie bedarf nur noch kurzer Befehle. Der Vater lahmt am rechten Arm, das Brennholz spaltet er mit der Linken. Anspannen, Ausspannen des Pferdes, das streikt und auch durch Ohlsdorfers Schläge nicht zu bewegen ist, Karren versorgen, den Mist führen. Wasser holen am Ziehbrunnen, gegen den tosenden Sturmwind gestemmt. Repetierte Mühsal. Wer will, kann Nietzsches Immergleiches darin suchen, ansonsten haben wir die Eingangsanekdote längst verlassen.

Zweimal bricht die Aussenwelt in das Einerlei. Ein Nachbar braucht Schnaps-Nachschub und lässt eine paranoide Rede vom Stapel, von Mächten, die die Kontrolle über die Welt an sich reißen. Vage Bedrohung von aussen, nie namhaft gemacht, aber Angst einflössend. Man hört das Echo auf Tarrs düsteren früheren Film *WERCKMEISTER*

HARMÓNIAK. Am dritten Tag dann fährt eine Kutsche mit grölenden Zigeunern vor. Sie klauen das letzte Wasser aus dem Ziehbrunnen, lassen dem Mädchen dafür ein antireligiöses Regellbuch zurück, in dem es abends stockend liest.

Am vierten Tag ist der Brunnen leer – ein Zeichen mehr. Vater und Tochter brechen auf. Der Handkarren wird beladen, das Pferd trittet am Seil mit. Als sie oben bei einem kahlen Baum hinter dem Horizont verschwunden sind und wenige Augenblicke danach die Ohren des Pferdes wieder auftauchen, wissen wir, dass wir im Lande von Samuel Beckett sind. «Komm wir gehen», sagt Estragon zu Wladimir. «Wir können nicht.» «Warum nicht?» «Wir warten auf Godot.» «Ach ja.» Sie gehen nicht von der Stelle – so heisst's im Stück. Herr Godot kommt nicht, und bei Béla Tarr ist Gott mit Sicherheit tot. Nur dass in *THE TURIN HORSE* das Leben nicht unerträglich leicht ist wie bei Beckett, aber dessen Zwischenwelten und -zeiten im leisen Verglimmen des Lichts vergleichbar. Am sechsten Tag erlischt die Funzel ganz, obwohl noch mit Öl gefüllt. Das lässt dann auch die sonst ständig bewegte Kamera mit Blick auf die beiden sich am Tisch gegenüberstehenden Menschen erstarren.

Man darf vermuten, es sei jenes Beckettsche Verständnis des Kosmos, das Béla Tarr im Gespräch sich so vehement gegen den Vorwurf wehren lässt, sein Film sei düster. Er ist schwer, und schwarz-weiss ist



1



6



4



5



7

natürlich, wie seit langem bei Tarr, die adäquate Farbe. Auch dieser Kosmos ist in seiner formal strengen Wahrnehmung jenseits des Sentiments, aber nicht jenseits der Würde des Lebendigen, wie es sich bei Beckett noch in einer Mülltonne oder einem Sandhügel steckend behauptet. In der Strenge der visuellen und akustischen Komposition, in der Repetition des Immergleichen in kleinen Variationen, in der Distanznahme der Abstraktion tritt die Würde hervor.

In Momenten greift sie ans Herz, wenn auch nicht dort, wo wir sie erwarten würden, bei Vater und Tochter, sondern draussen im einsamen Stall. Am vierten Tag lässt der Film ihn uns nicht mit den Menschen verlassen und ins Haus gehen, sondern allein mit dem Tier im Dunkeln zurückbleiben, das nicht mehr trinken und nicht mehr fressen will. Aber das Pferd erzählt auch uns nicht weshalb. Da steht es, am fünften Tag dann auch noch abgehalftert, man kann es nur so sagen: nackt, von Angesicht zu Angesicht mit uns, die wir uns in der stummen Kreatur wiedererkennen. In diesem Augenblick ist Béla Tarr der Reinheit, von der er spricht, am nächsten.

Martin Walder

“Meine Schauspieler sollen nicht spielen, sie sollen sein”

Gespräch mit Béla Tarr

FILMBULLETIN Béla Tarr, Sie haben erklärt, *THE TURIN HORSE* sei Ihr letzter Film: Warum?

BÉLA TARR Mann! Diese Frage nervt und langweilt mich inzwischen.

FILMBULLETIN Darum wollte ich sie gleich hinter mich bringen. Aber sie interessiert!

BÉLA TARR Das Werk ist getan: Das ist alles. Ich will mich nicht wiederholen und bloss noch kopieren. Will weder mein Werk noch Sie als Zuschauer demütigen und alles kaputt machen.

FILMBULLETIN Inwiefern ist das Werk getan? Einmal sagten Sie, eigentlich immer den gleichen Film zu machen ...

BÉLA TARR Nein nein. Ok: Ich habe fast immer vom Gleichen gesprochen. Und von Film zu Film drang ich tiefer ein. Ich verstehe die Menschen und ihre Lage, die Logik der Welt, das Leben immer mehr. So bin ich – in meiner Wahrnehmung, der Sie nicht zustimmen brauchen – dem reinen und essentiellen Film immer nähergekommen. Und das ist der Punkt, wo man aufhören muss! Mehr vermag ich nicht zu sagen.



1



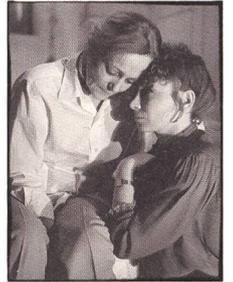
3



2



7



2

20

FILMBULLETTIN Was haben Sie gefunden: die *condition humaine*?

BÉLA TARR Ich fand einen Stil, eine Sprache, in der ich Ihnen etwas über die *condition humaine* näherbringen kann. Etwas von dem, was in uns ist und sich glücklicherweise in Worten nicht sagen lässt. Ich fand Bilder. Etwas, das realer Film ist. Denn Film ist Bild, man kann ihn in Worten nicht erklären. Bild, Rhythmus, Geräusch, das menschliche Auge, die Zeit – alles zusammen kann Film ausmachen.

FILMBULLETTIN Mit zweiundzwanzig drehten Sie als junger Rebell *FAMILY NEST*, Ihren ersten Film, in der fast dokumentarisch bewegten Art des *Cinéma direct*. Der soziale Fokus habe sich allmählich zu einem mehr ontologischen Blick auf die Welt verlagert – sagten Sie einmal.

BÉLA TARR Das ist ein Weg – ein Weg, verstehen Sie! Wie gestalten Sie Ihr Leben? Jeder Tag bringt den nächsten hervor, und am Ende von jedem Tag stellen sich neue Fragen, auf die Sie anderntags zurückkommen wollen. So ist die Kontinuität des Lebens. Man kann nichts erkennen, ohne zu wissen, dass diese Kontinuität existiert. Sie gehört zu uns und zur Art, wie wir unser Leben gestalten. In meinem Fall nun brachte jeder Film den nächsten hervor, mit neuen Fragen, auf die ich neue Antworten zu finden hatte, weil die alten nichts mehr taugten. Neue Antworten in Bezug auf den Film bedeutet: neue Elemente, etwas, das den Stil bereichert und vertieft. So nähert man sich einer Filmsprache oder einem Stil, in dem

Sie mehr und mehr sich selber sind, um Dinge zu erklären, um dann von sich zu geben, was Sie fühlen. Das ist ein Prozess, ein Weg: manchmal schmerzhaft, manchmal freudvoll – wie das Leben auch.

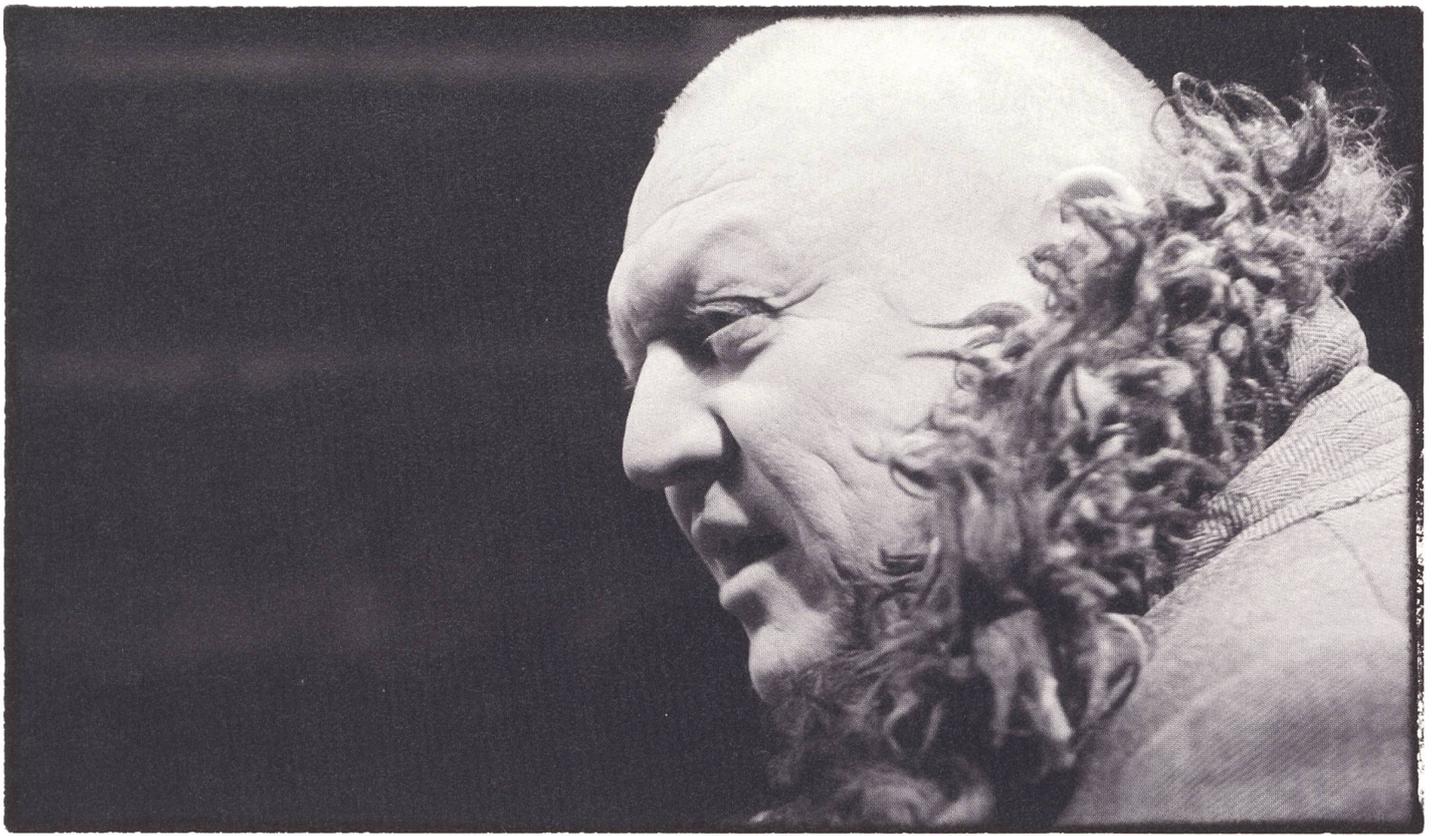
FILMBULLETTIN Um von *THE TURIN HORSE* zu sprechen: ein düsterer Film.

BÉLA TARR Rein ist er, nicht düster! Kürzlich wurde ich in Paris genau dies auch gefragt. Und ich stellte eine Gegenfrage: Wie ist es Ihnen nach der Filmvorführung ergangen, als das Licht im Saal wieder anging? Fühlten Sie sich schwächer oder stärker als zuvor? Und die Frau sagte: Stärker. Ja, vielleicht zeige ich etwas, das schwierig oder hart ist. Aber meine Ambition ist ganz einfach: Ich will Sie als menschliches Wesen stärken, will Ihnen sagen, dass Sie und jedermann Würde haben. Das ist nicht düster, und der letzte Film ist es ganz gewiss nicht. Denn ich will Ihnen zeigen, wie das Leben abläuft, wie schwierig das Überleben ist, ein täglicher Kampf.

FILMBULLETTIN Offensichtlich ein Kampf ohne Ausweg, ohne Ausgang?

BÉLA TARR Haben Sie einen Ausweg, habe ich einen? Fuck, nein! Der einzige wirkliche Ausweg ist der Friedhof. Wie soll man aus diesem Leben, aus dieser verdammten Gesellschaft rauskommen?! Was heisst denn da Ausweg!?

FILMBULLETTIN Vielleicht die Hoffnung, dass die Dinge sich ändern könnten ...



1



2



5



6



3

BÉLA TARR Mann! Wenn sie etwas ändern wollen, müssen Sie es tun. Denn wenn Sie darauf hoffen, dass sich irgendwie, irgendwo und irgendwann etwas ändern würde, vertrauen Sie nicht sich selber, sondern glauben, jemand würde Ihr Problem für Sie lösen. Da liegen Sie falsch. Sie müssen Ihrem Leben mit allen verdammten Konflikten und verschissenen Situationen ins Auge schauen – das ist allein *Ihr* Job. Und erzählen Sie bitte den Leuten keine Illusionen! Darum hasse ich, wenn jemand sagt, er glaube an Gott, der ihm oder ihr helfe. Schauen Sie sich doch in der Welt um und Sie sehen sofort, Hoffnung ist eine nette bourgeoise Idee und Einbildung. Ich verstehe dieses Wort nicht: Hoffnung! Es bedeutet nichts. Ich glaube in Ihre Stärke, Phantasie und Fähigkeit, etwas zu ändern. Ihr Leben – denn ich glaube nicht, dass ich das meine ändern will (lacht).

FILMBULLETIN In *THE TURIN HORSE* bricht die Aussenwelt zwei Mal in den elementaren Alltagskampf ein: mit dem Besuch des Nachbarn, der einen paranoiden Monolog von Weltverschwörung vom Stapel lässt, sowie eine aufgekratzte Kutschengesellschaft – Zigeuner, heisst es?

BÉLA TARR Ja, Zigeuner, aber das spielt keine Rolle. Freie Menschen eben, mit zwei wunderschönen Pferden, ziemlich verrückt, ausserhalb jeden Gesetzes und aller Regeln, irgendwohin unterwegs. Und der andere ist schlicht ein Nachbar, der nach Schnaps fragt und drauflos schnorrt, bis die Flasche gefüllt ist. Eine ganz primitive Situation. So, wie wir eben sind.

FILMBULLETIN Egal, wovon gesprochen wird?

BÉLA TARR Aber ja doch – gehen Sie nur in die nächste Kneipe und hören Sie den Leuten zu!

FILMBULLETIN Wie entstand die Idee dieses Films mit seinem Thema?

BÉLA TARR Nein, da war kein Thema oder eine Idee. Das ist ein Film!

FILMBULLETIN Sie mögen einfach meine Fragen nicht ...

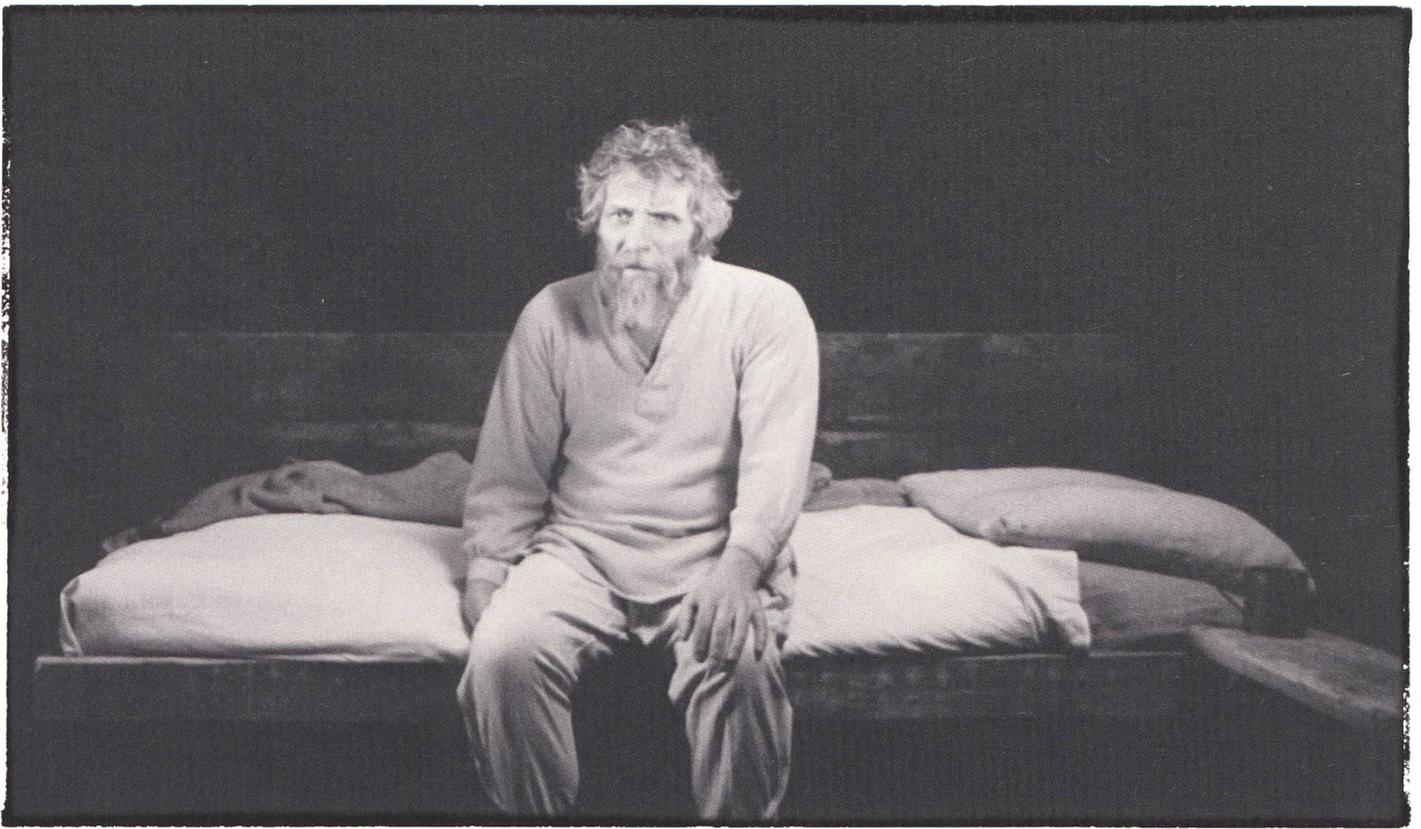
BÉLA TARR Nein, tue ich nicht – offengesagt. Amerikaner haben vor zehn Jahren so gefragt ...

FILMBULLETIN Dann vielleicht unverfänglich so: Wie kam es zu diesem Film?

BÉLA TARR 1985 las László Krasznahorkai in Budapest aus seinem neuen Roman, und zum Ende die kurze Anekdote zu Nietzsche und dem Pferd. Und er schloss mit diesem vertrackten Satz: Wir wissen nicht, was mit dem Pferd geschah. Seither begleitete uns diese Frage durch die Jahre. Als ich den *THE MAN FROM LONDON* endlich abgeschlossen hatte, wollte ich diesen Film machen. László und ich sassen immer wieder zusammen, dachten an einen Vater und seine Tochter, sahen auch die Schauspieler vor uns. Er schrieb schliesslich einen schönen literarischen Text – und nun gibt es auch den Film. Nach bald dreissig Jahren. Auch das war ein Prozess.

FILMBULLETIN Und Sie schrieben ein Szenario?

BÉLA TARR Nein, kein Szenario! Ich weiss nicht, was ein Drehbuch ist. Wir hatten die Struktur, wussten, es sollte sechs Tage dauern – alles ganz einfach und klar.



1 |



5 |



6 |



4 |



2 |

FILMBULLETIN Doch auf dem Set haben Sie ja wohl jede Kamerabewegung ganz genau geplant?

BÉLA TARR Aber Mann, natürlich! Wir hatten die Location – ein Tal, mit einem einsamen Baum. Wir bauten das Haus, echte Steine, echtes Holz, gebraucht. Aber wenn sie ein Quasi-Set bauen, müssen Sie jede Kamerabewegung kennen, jeden Bildausschnitt, jedes Bild. Ich wusste genau, da muss ein Fenster sein, damit man den einsamen Baum sieht, wusste, wo Tisch und Betten zu stehen haben. Wir bauten das Haus für das Bild, wir wollten keine Bilder von einem Haus zeigen.

FILMBULLETIN Ändern sie manchmal noch beim Drehen?

BÉLA TARR Nur wenn ich einen Fehler mache. Nicht oft, aber klar kommt es vor. Vielleicht sehe ich, dass eine geplante Kamerabewegung zu aufdringlich wirkt oder eine Situation den Schauspielern nicht entgegenkommt respektive behagt. Da gilt es, sensibel und rasch zu reagieren, um eine reale humane Situation zu kreieren. Die Schauspieler sollen ja keinesfalls spielen, sie sollen einfach sein. Mag eine Kamerabewegung noch so verrückt oder raffiniert sein, ich muss vorsichtig sein, dass die Kamera die Situation nicht ruiniert mit dem Eindruck von Choreografie oder Ballett. Aber auch das andere ist verboten: eine Situation zu kreieren und erst danach zu überlegen, wie diese zu filmen sei. Denn dann wirkt es wie Fern-

sehspiel oder wie ein Fussballmatch, bei dem die Kamera die Spieler und den Ball verfolgt. Weder dies noch jenes also: Unsere Kamera ist *innerhalb* der Situation, und dass alles zusammenspielt, ist die Hauptsache.

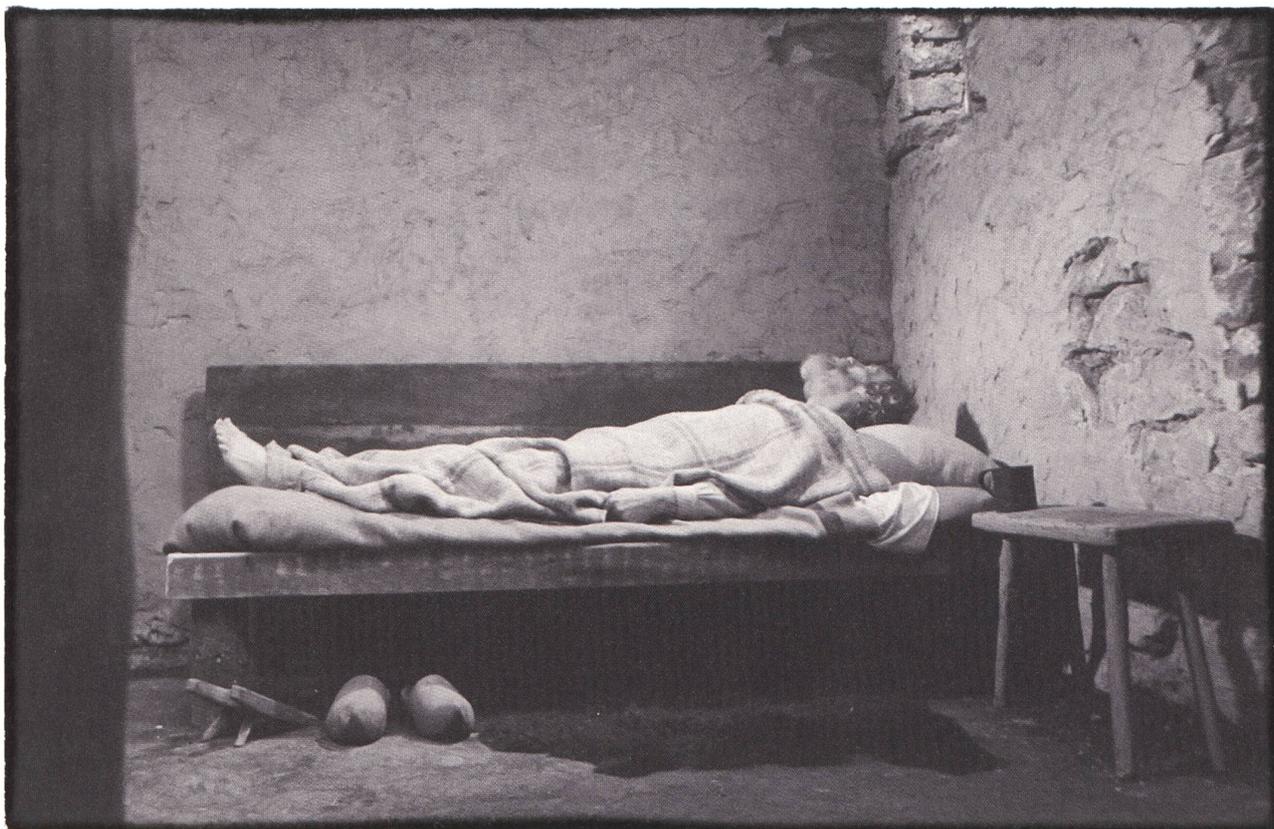
FILMBULLETIN Wie weisen Sie die Schauspieler an?

BÉLA TARR Ich erkläre allen die Bewegungen im Raum, auch jene der Kamera. Wir proben, und dann wird gedreht. Anweisungen gebe ich den Schauspielern keine. Ich hasse, wenn sie spielen. Ich sage einfach: Tu dies, tu jenes, spalte Holz, heize den Ofen ein – das ist die physische Situation. Mehr braucht es für sie nicht – keine intellektuellen Erörterungen. Ich bin nur wie ein Dirigent. Wenn die Tochter mit zwei schweren Wassereimern vom Brunnen kommt – glauben Sie, da könne sie zwischen den zwei Windmaschinen noch etwas spielen? Nichts! Ich will sie nicht quälen, aber zeigen, wie schwer das Leben ist – das ist alles.

FILMBULLETIN Wiederholen Sie Takes?

BÉLA TARR Natürlich, manchmal. Und das kommt auch auf die Situation an: Der grosse Tanz in *SÁTÁNTANGÓ* wurde nur zwei Mal gedreht, der lange Monolog von Irímias im 7. Kapitel jedoch über zwölf Mal – aus ganz verschiedenen Gründen.

FILMBULLETIN Und in *MACBETH* mit seinen sechzig Minuten und nur zwei, aber im Labyrinth einer alten Burg höchst komplizierten Einstellungen?



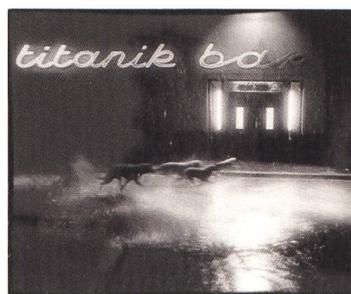
1 |



2 |



6 |



7 |

23

BÉLA TARR Die ganze Produktion dauerte fünfzehn Tage: zehn Tage Probe und fünf für die Aufnahme. Bei zwei Takes täglich konnten wir also zehn Durchgänge machen. Zwei Kameramänner mit Handkamera, die Bild für Bild das gleiche machten, waren abwechselnd im Einsatz – denn jeder war nach einem Durchgang von fast sechzig Minuten fix und fertig. Am vorletzten Tag wussten wir alle, Techniker, Schauspieler, Kameramann, ich: Die beste Aufnahme war im Kasten, dennoch wollte ich auf die beiden allerletzten Möglichkeiten nicht verzichten ... Wissen Sie, was bei langen Takes passiert? Die Kamera läuft, und alle Beteiligten beginnen im gleichen Rhythmus zu atmen. Alle, zusammen! Wie ein Orchester. Das liebe ich!

FILMBULLETTIN Ist das ein Grund für ihre Liebe zu *long shots*?

BÉLA TARR Unbestreitbar, ja. Doch dieser Stil kam nicht von einem Tag auf den andern. In meinem ersten Film gab es auch schon meine Manie für lange Monologe, und dies entwickelte sich dann laufend weiter. Als ich begriff, wie wichtig Raum und Zeit sind, wurden die Takes länger und länger, und auch reicher in der Art, wie sich der Raum mit der Kamera etablieren lässt. Parallel dazu ging die Entwicklung zu mehr Einfachheit einher.

FILMBULLETTIN Die Etablierung des Raums erfolgt also nicht über die klassische Montage auf dem Schneidetisch, sondern bereits mit und in der Kamera. Wobei ja auch dies Montage ist.

BÉLA TARR Ja, und ganz etwas Wichtiges bei langen Takes ist die anhaltende Spannung aller Beteiligten, eine ganz andere als bei kurzen Takes, und ohne zu wissen, wann ich «Cut!» rufe. Manchmal ist eine Szene vorbei, und ich lasse die Kamera weiterlaufen, um die Spannung zu halten. Diese ist elementar für einen Film. Ohne solche Spannung kein Film. Wer das nicht hinkriegt, ist kein Filmemacher.

Das Gespräch mit Béla Tarr führte Martin Walder

Stab

Regie: Béla Tarr; Buch: László Krasznahorkai, Béla Tarr; Kamera: Fred Kelemen; Schnitt: Ágnes Hranitzky; Ausstattung: Sándor Kállay; Kostüme: János Breckl; Musik: Mihály Víg; Ton: Gábor Erdélyi jr.

Darsteller (Rolle)

Erika Bók (Ohlsdorfers Tochter), János Derzsi (Ohlsdorfer), Mihály Kormos (Bernhard), Volker Spengler, Ricsi (das Pferd)

Produktion, Verleih

T. T. Filmműhely, MPM Film, zero fiction film, Vega Film, Werc Werk Works; Produzenten: Gábor Téni, Marie-Pierre Marcia, Juliette Lepoutre, Ruth Waldburger, Martin Hagemann. Ungarn, Frankreich, Deutschland, Schweiz, USA 2011. Schwarzweiss; 146 Min. CH-Verleih: Vega Distribution, Zürich

1 THE TURIN HORSE / A TORINÓI LÓ 2011; 2 HERBSTALMANACH / ŐSZI ALMANACH 1985; 3 FAMILY NEST / FAMILIENNEST / CSALÁDI TŰZFÉSZEK 1977; 4 THE MAN FROM LONDON 2007; 5 WERCKMEISTER HARMÓNIAK 2000; 6 SÁTÁNTANGÓ 1994; 7 VERDAMMNIS / KÁRHÓZAT 1988

Marilyn im Niemandsland

POUPOUIDOU von Gérald Hustache-Mathieu



Von der östlichen Seite der Grenze her kommend hat da schon früher ein Filmemacher etliche Spuren hinterlassen, im tiefen Schnee oder auf dem steinigen Boden. Alain Tanner drehte in der Gegend der sogenannten *zone interfrontalière*, beim Flecken Mouthe am Oberlauf des Doubs, 1985 den leider arg verkanteten *NO MAN'S LAND*. Fünfzig Kilometer nördlich von Genf, wo die *France profonde* und die *Suisse profonde* einander Gutenacht sagen, hat sich eine Art Niemandsland zwischen die Grenzen geklemmt. Der schmale Splitter untersteht keiner von zwei Gerichtsbarkeiten und ist ein Überbleibsel aus den europäischen Bürgerkriegen; damals wurde sensibles Gelände entmilitarisiert.

Als unscharfer Begriff geistert «die Zone» quer durch die Filmgeschichte und meint bald etwa Ostberlin, den Panamakanal oder den argentinischen Süden, bald einen lichtscheuen Winkel des Juras. Von Sicherheit ist dann gern die Rede, und was entsteht, ist meistens das Gegenteil davon. Bei Alain Tan-

ner leisten die undurchsichtigen Umstände viel schattenhaftem Handel und Wandel nach allen Richtungen Vorschub. In *POUPOUIDOU* fungiert der herrenlose Streifen Land als Fundort für eine verschneite Leiche. Klar, dass die Umstände, unter denen eine junge Frau zu Tode kommt, gerade auch darum suspekt sind, weil sich die Stelle eben dort befindet, wo kein Schnüffler aus einem der benachbarten Staaten die Nase hinstecken dürfte.

Anstelle eines beamteten oder privaten Gummischuhs schickt der Autor und Regisseur Gérald Hustache-Mathieu, von der westlichen Seite der Zone her, einen Schreiberling nach dem Niemandsland, wo er im schlecht geheizten Gasthaus «Les Flocons», spricht: «Die Flocken» friert. Der Verfasser von Krimis der marktsicheren Sorte nennt sich oder heisst verbrieft: David Rousseau, nach dem gleichnamigen Philosophen der Aufklärung, der lange unweit von hier gelebt hat. Der Held ist indessen unerleuchtet geblieben; Verbrechen, Verdacht und Verfolgung kennt er

nur aus Büchern und Manuskripten. Branchenüblich hochstapelnd lässt er sich für den James Ellroy der frankophonen Weltzone halten; doch gedenkt er auch, sich nächstens als Skandinavier zu tarnen, unter einem Pseudonym mit dem gestrichenen «o», lies: «ø» drin. Sieht echt aus. Andere tun's schliesslich auch.

Charme bolzende Schnuckiputzi

Statt mitten in den kleinsibirischen Winter hineinzustolpern wären Klügere auf Distanz zu den Widrigkeiten der Gegend, der Jahreszeit und des anstehenden Dramas gegangen; dem Hergereisten jedoch wird just die berufsbedingte Einfalt zustatten kommen. Er begegnet nämlich dem Ärgsten, was einem phantasiereichen, aber in praktischen Belangen einer Ermittlung ahnungslosen Zeilenschinder unterkommen kann: mehr und mehr nimmt die Affäre Züge an, als hätte sie sich der Simpel selber ausgedacht oder als halluziniere er das Geschehen fiebrig vor

sich hin. Sowie so muss er den Fall wider Willen persönlich untersuchen statt ihn seinem Serien-Kommissar zuschieben zu können, der sinnigerweise, nach dem Zeitgenossen Rousseaus, Voltaire genannt wird.

Und doch, wenn der Film etwas Aufklärerisches gewinnt, dann dadurch, dass Hustache-Mathieu so gewitzten Gehirnes ist wie sein Held bedürftigen Geistes. Der französische Cineast weiss nur zu gut und setzt es unerbtlich um: Kriminalgeschichten aller Art sollten nur noch als Grottesken überhaupt gestattet sein. Sein ΠΟΥΠΟΥΡΙΔΟΥ treibt denn auch mit gespielter Entsetzen Scherz und schielt dankbar nach entsprechenden Exempeln seitens diverser spinnerter Dänen oder Norweger.

Das vereiste Opfer einer Verfolgung durch sich selbst oder andere ist eine knapp Volljährige von der lokalen Tankstelle, die sich für die wiedergeborene Marilyn Monroe, bürgerlich Norma Jean Mortensen halten lässt; doch wie unter Hypnose scheint sie auch selber an die Reinkarnation zu glauben. Als Candice Lecœur schmeisst sich die geborene Martine Langevin an: eine Charme bolzende Schnuckiputzi von unstemem Ich, die noch lange werweist, ob sie in die Entfremdung genötigt worden ist oder es fahrlässig selber hat dahin kommen lassen. Das Sonnenscheinchen von ganz Mouthe peroxydiert den Rotschopf auf strohblond und entblösst werbend die alabasterne Pelle für den nicht minder blassen hochjurassischen Weichkäse; damit ist willkommen Anlass zu einer göttlich strafenden Veräppelung jener kläglichen Spots und Plakate gegeben, die schon von allein genug ungewollt Parodistisches mit sich führen.

Imitation und Leidensweg

Auf den Spuren ihres Idols verpasst Candice Termine, führt Tagebuch, macht sich unbefangen an bebrillte Intellektuelle heran und nach Schlampe an Präsidenten, geht in psychiatrische Behandlung und verzweifelt an der Frage: Wer bin ich? Bereits verrutscht ihr Dasein gegen das Nirgendwo hin, und sie wähnt sich in Amerika; im Hinterkopf spielen verirrte Melodien: «I'd be safe and warm/if I was in L. A. /California Dreamin' /on such a winter's day.» Aus schmollender Lippe lockt das Stimmchen jener Marilyn, die wohl auch selber nur eine künstliche Monroe war: «I wanna be loved by you, just you, and nobody else but you /I wanna be loved by you alone: poopoopidoo!» Alle müsst ihr mich lieben; und schmeichelt doch jedem Einzelnen: gemeint bist nur du allein, *pupupidu!*»

Existiert jemand namens Candice Lecœur, oder ist die Figur vollends eine Fiktion der hinterwälderischen Medienöffentlichkeit geworden; liest die Kleine zu viele Krimis und dann erst noch, logischerweise, die des hoffnungslos auf den Markt gekommenen David Rousseau? Möglicherweise nur simuliert, vervollständigt der versuchte Selbstmord die Imitation der Hollywood-Ikone auf ihrem Leidensweg. Der Tastenknacht wiederum hat gewiss Übung im Erfinden von beliebigen Verwirrspielen, aber so viel hanebüchene Realität übertrifft selbst seine eigenen abstrusen Plots.

Irgendwann kapiert er das Was und Wie des Geheimnisses von der Zone, bloss steht er sich selbst im Weg, sobald nach dem Warum gefragt wird. Ihm wird kaum je aufgehen, dass er in der Marilyn vom Niemandland eine seelisch Verwandte hatte, wenn auch keine im Geiste, während er selber den Auflagenschubser nur immer mimit. Immerhin hat er

jetzt, auf der Rückfahrt ins Irgendwo am andern Ende der Republik, schon einen Titel für den nächstbesten Reisser parat, den ihm seine Verlegerin mittels täglicher Drohungen entreissen will. Nichts und niemand soll ihn daran hindern: alles frisch Erlebte wird unter einem neuen falschen Namen zurückverdrehen in den alten Unfug, den es sich wie gewohnt aus den Fingern zu saugen gilt.

Pierre Lachat

Stab

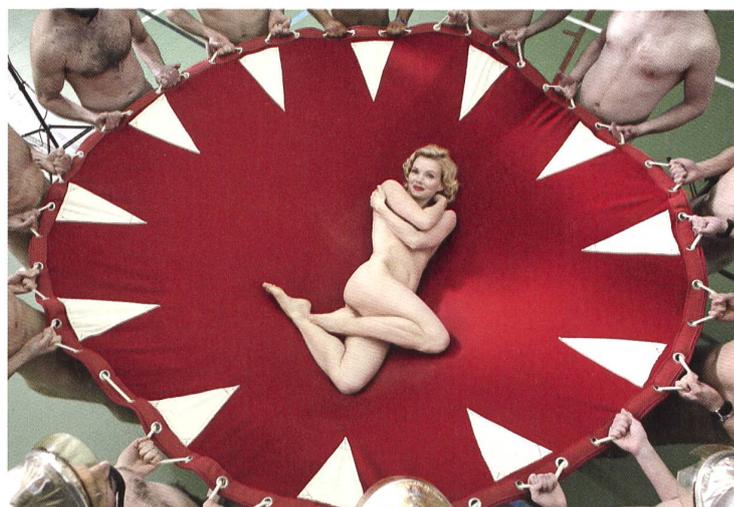
Regie: Gérald Hustache-Mathieu; Buch: Gérald Hustache-Mathieu, Juliette Sales; Kamera: Pierre Cottereau; Schnitt: Valérie Deseine; Ausstattung: Marie-Hélène Sulmoni; Kostüme: Pierre Canitrot; Ton: Pierre André, Franck Duval; Musik: Stéphane Lopez

Darsteller (Rolle)

Jean-Paul Rouve (David Rousseau), Sophie Quinton (Martine Langevin genannt Candice Lecœur), Guillaume Guix (Brigadier Bruno Leloup), Olivier Rabourdin (Commandant Colbert), Clara Ponsot (Rezeptionistin), Arsinée Khanjian (Juliette Geminy), Eric Ruf (Simon Denner), Lyes Salem (Gus), Joséphine de Meaux (Cathy), Ken Samuels (Jean-François Burdeau), Antoine Chappey (Bernard-Olivier Burdeau), Frédéric Quiring (Clément Leprince), Nicolas Robin (Julien Charlemagne), Milo Hustache-Mathieu (Julien Charlemagne, 17jährig), Anne Le Ny (Stimme von Victoria Principal)

Produktion, Verleih

Dharamsala, France 2 Cinéma; Produzentin: Isabelle Madelaine. Frankreich 2011. Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich



LE MOINE

Dominik Moll

Etwas staunt man schon, wenn man liest, dass Dominik Moll als Regisseur und Co-Autor von *LE MOINE* angekündigt ist. Moll, Autor von Filmen wie *HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN* (2000) und *LEMING* (2005), zwei ganz im Alltäglichen der Gegenwart verortete Psycho-Thriller à la manière de Patricia Highsmith, verfilmt einen der Klassiker der Gothic Novels, der englischen Schauerliteratur des achtzehnten Jahrhunderts: «The Monk» von Matthew Gregory Lewis von 1796?

«The Monk» – von Lewis als Neunzehnjähriger in einem Zug runtergeschrieben – ist nicht der erste Schauerroman der Gothic Romance, doch wohl der reichste an Motiven und der folgenreichste. (Der Bruder Medardus in «Die Elixire des Teufels» von E. T. A. Hoffmann etwa ist ein Wiedergänger des bösen Mönchs Ambrosio, der Roman war eines der Lieblingsbücher der Surrealisten, Antonin Artaud versuchte sich an einem Drehbuch für eine Stummfilmfassung ...) Das genialisch-pubertäre Werk versammelt in seiner Lust zu schockieren viele Themen der Schwarzen Romantik: finstere Mönche und bigotte Nonnen, schwärzester Katholizismus, Sadismus, dekadente Verführer und verfolgte Unschuld, Wunderglauben, Spiritismus und übernatürliche Erscheinungen, Dekadenz, Hexenwahn, Inquisition und orgiastische Messen, Verführung und Inzest, finstere Gruften und tiefe Verliesse, Marienschwärmerei und Adoration des Bösen. Doch: «Mehr als die anderen Autoren der literarischen Gotik zeigt er die Abgründe des Bösen und erkennt sie als soziale Wunde.» (Klaus Völker)

Dominik Moll hat den überbordenden und streckenweise gar eintönig zu lesenden Roman auf seinen Hauptstrang reduziert. Der Mönch Ambrosio, als Findelkind auf der Schwelle des Klosters niedergelegt, ist ein machtvoller Prediger. Er gilt als keuscher Heiliger. In seiner Zelle schwärmt er im frommem Überschwang ein Marienbild an. Ein Traum verfolgt ihn: Vor dem Kloster will er sich einer in einen roten Umhang ge-

hüllten Frau nähern, doch nie kann er in ihr Antlitz schauen. Ambrosio macht sich stark dafür, dass ein neuer Zögling als Novize ins Kloster aufgenommen wird: Valerio ist angeblich Opfer eines Brandes und trägt deshalb beständig eine Maske. Der Novize zeigt sich anhänglich, Ambrosio wendet sich ihm väterlich zu, doch in einer Nacht im Klostergarten nimmt Valerio auf Drängen Ambrosios die Maske ab, entpuppt sich als junge Frau und enthüllt ihm, dass sie ihm das nach ihr gemalte Madonnenbild hat zukommen lassen. Ambrosio will sie aus dem Kloster verbannen, sie bittet um einen Rosenzweig aus seiner Hand, er gewährt ihr dies und wird von einem Insekt gebissen und totkrank in die Zelle gebracht. Valerio opfert sich für ihn, beisst die Wunde aus, erkrankt und verschwindet eines Nachts in einem offenen Grab. Gesundet, steht Ambrosio vor dem Kloster und sieht die Frau aus seinem Traum, er nähert sich ihr, sie kehrt sich um; es ist Antonia, die vor kurzem mit ihrer Mutter nach Madrid gekommen ist und ihn bittet, in ihr Haus zu kommen, um der Mutter geistigen Trost zu spenden. Die Geschichte eskaliert und mündet in erzwungenen Beischlaf und Mord, die sich als Inzest und Muttermord erweisen. Ambrosio wird in flagranti ertappt, und vor die Inquisition gestellt.

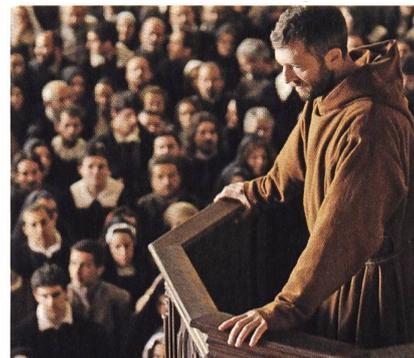
Was hier so dürr zusammengefasst ist, ist für Dominik Moll und seinen Kameramann Patrick Blossier Anreiz für ein faszinierendes visuelles Spiel. Schroff werden einander das Dunkle des Inneren von Kloster und Kirche, von Zelle und Verlies, von Nacht und geistiger Finsternis und das Überhelle eines Aussen, der dünnen spanischen Landschaft oder der sonnverbrannten Stadt gegenübergesetzt. Es beginnt gleich mit dem Vorspann. In der Schwärze eines Beichtstuhls sieht man nur das dunkle Gesicht von Ambrosio in Grossaufnahme aufleuchten und hinter einem vergitterten Fenster die Umriss eines Beichtenden. Schnitt, und in überbelichteter Helle Aufnahmen von furchterregenden Wasserspeiern und grotesken in Stein gehauenen Monstern. Das

Dunkle in vielen Schattierungen, vom dunklen Grau über intensivstes blauviolett bis zur absoluten Schwärze, dominiert den Film, immer wieder fast schockartig akzentuiert durch eine gleissende Helle, ein intensives Gelb, das der dünnen, menschenleeren Landschaft, in der sich allenfalls eine Gruppe Nonnen in Schwarz bewegen, oder dem einsam über einer Ebene thronenden Kloster eine unheimliche Intensität verleiht. Bildfindungen, Kadrierungen, Durchsichten und Farbakzente sind sichtlich inspiriert von den Klassikern des spanischen Siglo de oro oder stammen direkt aus einem Mönchs-bild von Zurbarán. Zum visuellen Spiel gehört auch der Einsatz von fast altmodisch wirkenden Stilmitteln wie Lochblenden, wie – besonders fulminant in der zentralen Verführungsszene durch Valerio – Überblendungen, Doppelbelichtungen und Radiographien. Die Gerichtsszenen am Ende sind gar wie in Stummfilmen eingefärbt in sattes Rot und Blau. In Antwort zur Schwärze des Filmbeginns ist sein Ende in die blendende Helle einer dünnen Wüstenlandschaft getaucht – in kongenialer Umsetzung des fulminanten Ende des Romans.

Was Moll hier mit «The Monk» gemacht hat, ist in der visuellen Ausgestaltung höchst faszinierend anzusehen, doch bleibt es ein wenig «exercice de style». Es fehlt dem Film der Ruch nach Schwefel, nach dem Bösen. Wundern tät's mich schon, wie Ado Kyrrou – bekannt als Autor etwa von «Le surréalisme au cinéma» – mit dem Stoff umgegangen ist, den er ebenfalls unter dem Titel *LE MOINE* nach einem Drehbuch von Luis Buñuel und Jean-Claude Carrière mit Franco Nero und Nathalie Delon 1972 verfilmt hat.

Josef Stutzer

R: Dominik Moll; B: D. Moll, Anne-Louise Trividic; K: Patrick Blossier; S: François Gedigier, Sylvie Lager; A: Antxon Gomez; Ko: Bina Daigeler; M: Alberto Iglesias. D (R): Vincent Cassell (Ambrosio), Déborah François (Valerio), Joséphine Japy (Antonia), Sergi Lopez (Wüstling), Catherine Mouchet (Elvira), Geraldine Chaplin (Mutter Oberin). P: Diaphana Films, Morena Films; Michel Saint-Jean. Frankreich, Spanien 2011. 101 Min. CH-V: Praesens Film, Zürich



TYRANNOSAUR Paddy Considine

Manche Kritiken neigen dazu, den filmischen Gestus nachzuvollziehen – sie schwärmen von schwärmerischen Produktionen, sie beschreiben deskriptive und diskutieren argumentative Filme. Diese Haltung zeugt meist von einer zu grossen Nähe des Kritikers, der Kritikerin zu ihrem Sujet; trotzdem möchte ich sie mir angesichts Paddy Considines *TYRANNOSAUR* zu eigen machen.

Denn der Film fällt mit der Tür in den Kinosaal. Er ist brutal, direkt, hart, dicht, schrecklich. In nur 89 Minuten werden die Zuschauer sehen, wie zwei Hunde erschlagen werden, wie einem Kind das halbe Gesicht weggebissen wird, wie eine Frau vergewaltigt und blau geprügel wird, wie ein Kind gequält wird, gar nicht zu sprechen von den zahlreichen Schlägereien zwischen Männern. Zu den meistbenutzten Objekten im Film gehören ein Baseballschläger und ein Vorschlaghammer, Biergläser und Schnapsflaschen. Die Kamera klebt haptisch an diesen Objekten, genauso wie an den handelnden Personen: Jede tief eingegrabene Falte zeugt von alten, jede Wunde von frischen Verletzungen. Der Film ist so drastisch, dass allein das Zuschauen schmerzt.

Das alles gesagt, kann man vielleicht eine Inhaltsangabe der Geschichte wagen, die *TYRANNOSAUR* allen Nahaufnahmen zum Trotz auf die Leinwand bringt. Sie ist im Norden Englands situiert, Paddy Considine erzählt von zwei Menschen: Joseph, einem alternden Mann, der seine Frau verloren hat und einsam in einer desolaten Siedlung lebt; und Hannah, einer Frau aus einer besseren Schicht, die scheinbar selbstlos in einem christlichen Brockenhaus arbeitet. Es ist die zarte Annäherung zwischen den beiden, die ebenfalls über einige Verwundungen führt und andere wieder aufreisst, die den Film erträglich macht. Joseph wird hilflos in Hannahs Laden auftauchen, ihr offenes Interesse wird ihn nachhaltig irritieren, genauso wie seine brachiale Direktheit schliesslich ihre Lebenslügen enttarnen wird. Der Laden ist für Hannah genauso

eine Zuflucht wie für Joseph, die christliche Barmherzigkeit nur ein dürftiges Gewand für die Gewalt, die sie zuhause von ihrem Ehemann erfährt.

Gewalt, so zeigt *TYRANNOSAUR* – auch wenn er sich meist in den Häusern, den Pubs und den menschenleeren Vierteln der unteren Mittelschicht aufhält – ist kein Klassenproblem, keines der sozialen oder ethnischen Herkunft. Sie speist sich eher aus der Wut, die keinen anderen Ausdruck, keine Sprache findet, und doch so häufig die menschliche Beziehung zur Welt prägt.

Considine zieht mehrere soziologische Erklärungen für diese Wut heran, ohne sie sich abschliessend zu eigen zu machen: Wut ist eine Reaktion auf Frustrationen, die an der Umwelt abreagiert werden, das Objekt ist ihr egal. So versetzt Joseph seinem geliebten Hund einen tödlichen Tritt, weil er im Pub mit irgendwelchen Leuten aneinandergelassen ist. So wird Hannah von ihrem Mann gefoltert – nur weil sie zugegen ist und zur Verfügung steht. So wird Joseph angegriffen, nur weil er allein und verletzlich scheint. Aber: Wut ist auch ein erlerntes Verhalten, das schon im Kindesalter geprägt wird; diese These erläutert *TYRANNOSAUR* am Nachbarjungen Samuel, ein zutiefst empathisches Kind, das vom Liebhaber der Mutter misshandelt wird. Sam wird es kaum gelingen, dieser Spirale aus Wut und Gewalt zu entgehen. Aber: Wut ist vielleicht auch die masslose Lust, Wut setzt den ganzen Körper ein und nimmt ihn schliesslich gefangen. Und: Wut ist auch die letzte Geste einer Selbstachtung, die sich den Verhältnissen zum Trotz artikulieren will. Wut ist grenzenlos, Wut ist hilflos, Wut ist sprachlos.

Dass genau das alles filmisch und filmisch zeigbar ist, das hat Considine begriffen und setzt es gemeinsam mit seinen hervorragenden Schauspielern um: *Peter Mullan* in der Rolle des Joseph scheint ständig vor Gefühlen fast zu zerspringen; er muss keinen Baseballschläger in der Hand haben, um die Wut fühlbar werden zu lassen, manchmal reicht es zu zeigen, wie er geht, wie er über

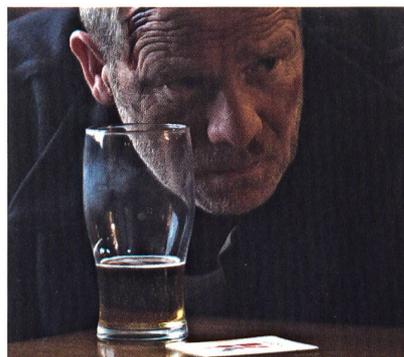
ein Bierglas in die Runde starrt, wie er zu den Nachbarn hinüberblickt. Eine andere Facette zeigt *Olivia Coleman* in der Rolle der Hannah, die vergeblich versucht, die Wut zu unterdrücken und unter freundlichen Gesten zu verstecken. Letztlich wird sie es nur schaffen, sie eher defensiv und autoaggressiv zu kanalisieren. Aber nicht nur die Menschen, auch die Dinge erscheinen in *TYRANNOSAUR* beschädigt – in Josephs Wohnung wimmelt es von angeschlagenem Nippes und zerstörten Bilderrahmen. Hannahs Heim dagegen erscheint zu aufgeräumt, zu *clean*, als hätte jemand alle Gefühle beiseite geräumt.

Es ist dieses archaische Zeigen, das den Film von Considine vom typisch britischen Sozialrealismus eines Ken Loach oder eines Mike Leigh unterscheidet – es geht ihm weniger um Politisches als um Psychisches, das die Körper zerbersten lässt und an der reinen Oberfläche des Kinos sichtbar wird. Wie die Saurier in *JURASSIC PARK* sind die Protagonisten in *TYRANNOSAUR* Urgewalten, die die Erde erzittern lassen und sich gnadenlos auf alles stürzen, was ihnen im Weg steht.

Mit seinem Panoramablick auf ein Gefühl kann der Film die Wut nicht abschliessend verurteilen, eher noch lässt er seine Menschen eine sentimentale Entwicklung vollziehen, die durchaus ethische Qualitäten hat. Dabei hält sich Considine an die Worte des griechischen Philosophen Aristoteles: «Jeder kann wütend werden», schrieb er in der *Nikomachischen Ethik*, «das ist einfach. Aber wütend auf den Richtigen zu sein, im richtigen Mass, zur richtigen Zeit, zum richtigen Zweck und auf die richtige Art, das ist schwer.»

Veronika Rall

R, B: Paddy Considine; K: Erik Wilson; S: Pia di Ciaula; A: Simon Rogers; Ko: Lance Milligan; M: Dan Baker, Chris Baldwin; Ton: Chris Sheedy. D (R): Peter Mullan (Joseph), Olivia Colman (Hannah), Eddie Marsan (James), Paul Popplewell (Bod), Ned Dennehy (Tommy), Samuel Bottomley (Samuel), Sally Carman (Marie), Sian Breckin (Kelly), Samuels Mutter, Paul Conway (Terry), Lee Rufford (Lee), Robin Butler (Jack). P: Warp X, Inflammable Films; Diarmid Scrimshaw. Grossbritannien 2011. 89 Min. CH-V: Cineworx, Basel



WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN

Lynne Ramsay

Es ist die Apokalypse des Mutterglücks. Das Neugeborene schreit und schreit, vor allem dann, wenn Mama es hält. Die ausgepumpte Eva stellt sich mit dem Kinderwagen mitten auf die Strasse, neben einen Presslufthammer, um das Geplärre zu übertönen. Es gibt nichts Schmerzhafteres als Tilda Swintons verkrampftes Lächeln, wenn sie das weinende Baby mit beiden Armen in die Luft stemmt – wie gerne würde sie es schüteln und weiss doch, dass sie das nicht darf. Dann die Verweigerungen: Kevin spricht kaum, spielt nicht, will und will nicht trocken werden. Und wenn er doch einmal den roten Ball zurückrollt, ist die fistelstimmige Freude der Mutter nur mehr geheuchelt. Als der Siebenjährige aus purem Trotz in die frischen Windeln macht, wirft sie ihn zu Boden und bricht ihm so den Arm. Der Zuschauer stellt sich die alte Anlage-Umwelt-Frage: Ist das Kind böse geboren und lässt der Mutter keine Chance? Oder ist die Mutter unfähig, ihren Sohn zu lieben, und damit verantwortlich für dessen kalte Widerspenstigkeit?

Dass eine Antwort auf diese Frage in weiter Ferne bleibt, liegt vor allem daran, dass sich der dritte Spielfilm der schottischen Regisseurin Lynne Ramsay, der auf dem gleich betitelten Bestseller der US-amerikanischen Autorin Lionel Shriver basiert, zu wenig Zeit nimmt für die Anfänge dieser Mutter-Kind-Beziehung. Dabei würden wir die Gefühlspalette, die uns Tilda Swinton – wenig überraschend Herzstück und Glanzlicht dieses finsternen Werks – vorführt, gerne geruhsamer geniessen: unterdrückter Hass, ungläubiges Staunen, bemühtes Werben, ratlose Angst ... Stattdessen erleben wir ein hektisches Wechselbad von Bruchstücken und Bildfetzen. Erinnerungen der Reiseschriftstellerin Eva Khatchadourian an die Zeit vor der Ehe – wie sie sich ekstatisch durch den roten Saft des Tomatina-Festivals im spanischen Buñol treiben lässt; Familienszenen mit roter Konfitüre auf dem Glas-tisch und Pfeilschussübungen im Garten; Momentaufnahmen aus einer späteren Phase, als sie allein in einem mit roter Farbe ver-

unstalteten Häuschen lebt und anderen Kundinnen ausweicht, indem sie sich vor ein Gestell mit roten Tomatensuppendosen stellt; und immer wieder vor Entsetzen schreiende Menschen, Polizei, Krankenwagen – es wird bald klar, dass der böse Bub zu einem sogenannten Amokläufer geworden ist, sprich: ein (rotes!) Blutbad angerichtet hat.

Als Chronik eines angekündigten Schulmassakers ist der Film zu plakativ und zu eindimensional. Wer sich für die Hintergründe solcher Katastrophen interessiert, wird sich besser an Michael Moores *BOWLING FOR COLUMBINE* halten. Doch auch als Thriller ist *WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN* zu durchschaubar und zu reisserisch: Dass das Meerschweinchen in der Müllhäckselmaschine endet, ist wohl unausweichlich. Aber muss der Bösewicht, nachdem er der kleinen Schwester «aus Versehen» ein Auge ausgeschossen hat, genüsslich eine Litschi zerbeissen? Das Erbe von Horrorfilmen wie *THE EXORCIST*, *THE OMEN* oder *ORPHAN* ist unübersehbar: Dass die christliche Kultur, die ihren Gott als nacktes, unschuldiges Kind in einer Krippe anbetet, auch die Antithese dazu entwickelt hat, überrascht nicht. Schon im 12. Jahrhundert wurde in einem Mosaik der Basilika auf der Insel Torcello bei Venedig der Antichrist auf dem Schoß Satans als Kind dargestellt: Hüte dich vor falscher Unschuld! Sie könnte eine Maske des Bösen sein. In der Tat erinnert Kevin als Baby, vor allem aber als Siebenjähriger an den dämonischen Damien aus *THE OMEN*. Und wie Swinton in einem Interview sagte: «Welche Mutter hat nicht einmal die Phantasie, sie habe den Teufel geboren?»

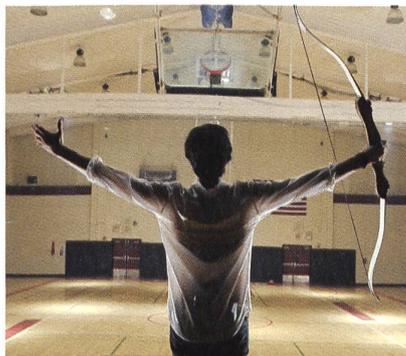
Andererseits hat der Samen Satans, und das weiss der Film sehr wohl, als Erklärung für das Böse heute an Überzeugungskraft verloren. Was macht denn dieses Teufelkind unserer Zeit so niederträchtig? Dass es alles immer schon weiss, aber nichts davon herausrückt. Sein abgeklärter, abgebrühter, unendlich cooler Nihilismus, aus dem heraus es die Eltern manipuliert: «There is no point. That's the point», spottet der Teen-

ager Kevin, der aussieht wie die dunkle Ausgabe von Tazio aus Viscontis *MORTE A VENEZIA*. Verzweifelt bittet die Mutter um ein wenig spontane Kindlichkeit, um «echte» Gefühle, doch je länger, desto deutlicher gibt ihr Kevin zu verstehen, dass diese Gefühle ohnehin immer nur «gemacht» seien. Ja, als seine Mutter bei einer Partie Minigolf über Fettleibige herzieht, bemerkt er knapp: «Du kannst ganz schön harsch sein. Von wem ich das wohl habe?» Die Ähnlichkeit zwischen Mutter und Sohn ist eine der Stärken des Films und sehr bewusst inszeniert.

Ein unsympathischer Film, denn er ist genauso kalt, schön, dämonisch, künstlich und abgeklärt wie das böse Kind, das er uns präsentiert. Indem er seine durchästhetisierte Geschichte aufsplittert und den Zuschauer die Bruchstücke wie ein Puzzle zusammensetzen lässt, verfügt er über sein Publikum genauso von oben herab wie Kevin über seine Eltern. Die eindrücklich inszenierten gellen Bilder und die überraschend und betörend aus alchinesischer Lautenmusik und schottischem oder amerikanischem Folk geschöpften Stücke des Soundtracks sind wie die Teigkugeln, die Kevin während eines Abendessens mit der Mutter aus Weissbrot formt. Gnadenlose, kleine Bomben. «Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch», schrieb Hölderlin. Und Ramsay ist klug genug, um gegen das heutige Böse nicht mit veralteten Moralkleuren, sondern mit dessen eigenen Waffen zu kämpfen. Ihr Film ist eine eisige Parabel auf die blasierte Gesellschaft des Spektakels, die schon alles kennt und vergeblich nach Überschreitungen giert. Nach seinem Massaker verbeugt sich der junge Dämon lächelnd wie ein Showstar, und er weiss genau: Dieser Kevin ist nicht allein zuhause, er ist in uns allen zuhause.

Michael Pfister

R: Lynne Ramsay; B: L. Ramsay, Rory Stewart Kinnear; nach Lionel Shriver; K: Seamus McGarvey; S: Joe Bini. D (R): Tilda Swinton (Eva), John C. Reilly (Franklin), Ezra Miller (Kevin, Jugendllicher), Jasper Newell (Kevin, 7-jährig), Rocky Duer (Kevin, Baby). P: Luc Roeg, Jennifer Fox, Robert Salerno. GB 2011. 110 Min. CH-V: Praesens Film; Zürich



TAKE SHELTER

Jeff Nichols

Der Blick gen Himmel verheisst nichts Gutes: es ist ein gewaltiger Sturm, den ein Mann heraufziehen sieht, gleich in der ersten Szene. Das mag sich gleich darauf als Albtraum erweisen, aus dem der Mann schweissgebadet aufwacht, aber das Bild bleibt beim Zuschauer hängen – zu Recht, es ist das zentrale Bild von TAKE SHELTER.

Curtis, der mit seiner Frau Samantha und der sechsjährigen Tochter Hannah, die taub ist, in einer Kleinstadt in Ohio lebt, verdient sein Geld als Vorarbeiter im Baugewerbe. Nicht nur in Zeiten der ökonomischen Krise ist das Überleben nicht einfach, die Rechnungen für die Medikamente für die Tochter häufen sich, Samantha muss etwas dazu verdienen. Dewart ist Curtis' Arbeitskollege und zugleich Freund, die beiden Ehepaare sitzen nach Feierabend schon mal zusammen oder unternehmen etwas gemeinsam. Er sei ein glücklicher Mann, attestiert ihm Dewart. Das wirkt im Nachhinein wie Hohn, denn Curtis wird zunehmend von Albträumen heimgesucht, die mehr und mehr ihre Spuren in der Wirklichkeit hinterlassen. Als Curtis im Traum einmal von seinem Hund attackiert wird, baut er am nächsten Tag für diesen sogleich einen Zwinger im Garten. Schemenhafte Gestalten vor der Tür und auf der Landstrasse, ein Vogelschwarm am Himmel, einmal beginnen sogar die Möbel im Wohnzimmer in der Luft zu schweben und immer wieder der Traum von einem gewaltigen Sturm – in einer Gegend, die schon mal von Tornados heimgesucht wird, hat das für Curtis etwas höchst Reales. Also handelt er: den in dieser Gegend nicht unüblichen Unterschlupf im Garten baut er aus, mit einem Kredit von der Bank und mit dem Bagger von der Arbeit, den er sich (samt seinem Kollegen Dewart) an einem freien Samstag ausleiht. Das bleibt nicht ohne Folgen: sein Chef feuert ihn. Auch Curtis' Freundschaft mit Dewart zerbricht, bei einer Veranstaltung geraten die beiden handgreiflich aneinander, und Curtis stösst lauthals seine Warnungen aus. Ist er also doch der Prophet der Apokalypse?

Curtis wird von Michael Shannon verkörpert. Der hat sich in den letzten Jahren geradezu als Spezialist für Leinwandfiguren erwiesen, die einen Knacks haben, angefangen von seiner Oscar-nominierten Nebenrolle in Sam Mendes' REVOLUTIONARY ROAD bis hin zur Kulmination in Werner Herzogs MY SON, MY SON, WHAT HAVE YE DONE. Das lässt die Erwartungshaltung des Zuschauers in eine bestimmte Richtung tendieren. Das mag durchaus Teil des Konzepts von Jeff Nichols sein. Aber die Kunst von TAKE SHELTER besteht gerade darin, dies in der Schwebe zu lassen. Curtis nimmt seine Albträume ernst – er handelt und baut den Schutzraum im Garten aus –, aber zugleich zweifelt er auch an seinem Verstand. Er sucht seine Mutter, bei der schon im Alter von dreissig Jahren Schizophrenie diagnostiziert wurde, im Pflegeheim auf: ob sie auch solche Albträume hatte? Er besorgt sich medizinische Fachbücher aus der Bibliothek, er sucht schliesslich professionellen Rat bei einem Arzt und Familienberater. Das heisst, er stellt sich selber die Frage, ob er vielleicht krank ist. Und der Zuschauer fragt sich, ob diese Krankheit im schlimmsten Fall nicht dazu führen könnte, dass für Curtis die einzige Rettung vor der Apokalypse die Tötung der eigenen Familie ist. Darauf hat Michael Haneke ja keinen Alleinvertretungsanspruch.

TAKE SHELTER erzählt aber nicht nur von Curtis, sondern auch von einer Familie: Wenn sich Curtis in Zeichensprache mit seiner Tochter verständigt, wenn Samantha alltägliche Verrichtungen erledigt, dann muss man tatsächlich der Äusserung von Dewart zustimmen, Curtis sei ein glücklicher Mann. Was auch unterstrichen wird durch das Spiel von Jessica Chastain als Samantha. Die rot haarige Schauspielerin, die im vergangenen Jahr in so unterschiedlichen Filmen wie Terrence Malicks TREE OF LIFE, Tate Taylors THE HELP und John Maddens THE DEBT brillierte, lässt ihre unbestreitbare Schönheit nie im Glamour aufgehen, sondern verkörpert glaubhaft eine Frau aus der arbeitenden Bevölkerung.

Das ist überhaupt eine erfreuliche Tendenz im amerikanischen Indie-Film: dass es nicht mehr immer nur um junge Erwachsene geht, die ihren Platz im Leben suchen, jenseits der bürgerlichen Standards, die ihnen ihre Eltern vorleben. Schon Jeff Nichols' Regiedebüt SHOTGUN STORIES (2007, in dem Michael Shannon auch mitspielte) war in der amerikanischen Provinz angesiedelt und erzählte von einer Familienfehde, die zur Eskalation führte. Es ging um Männer aus der Arbeiterklasse, die sich und anderen ihre Männlichkeit beweisen wollten und dabei zwangsläufig auf die Muster zurückgriffen, die ihnen die Tradition (und das Hollywood-Kino) vermittelt hatte. Dass der Konflikt dann anders ausging, als man es aus dem traditionellen Hollywood-Kino gewöhnt ist, war die grosse Leistung des Films. Die Erzählmuster Hollywoods wusste Nichols sich gleichwohl zu eigen zu machen – und er tut dies auch in TAKE SHELTER, wenn er die Erwartungshaltung des Zuschauers in seine Erzählung mit einbaut.

Am Ende kommt dann tatsächlich der grosse Sturm, die Sirenen heulen. Ist dies das Ende der Welt, so wie es sich Curtis vielleicht schon die ganze Zeit ausgemalt hat? Jedenfalls ist es nicht das Ende der Geschichte. Das tatsächliche Ende des Films ist eines jener Filmenden, denen in früheren Zeiten vielleicht das Wort «Ende» gefolgt wäre, um dann mit einem Fragezeichen relativiert zu werden. Hier sorgt die letzte Szene einfach dafür, dass das Leinwandgeschehen weiterwirkt, noch lange, nachdem der Film vorüber ist.

Frank Arnold

R, B: Jeff Nichols; K: Adam Stone; S: Parke Gregg; A: Chad Keith; Ko: Karen Malecki; M: David Wingo. D (R): Michael Shannon (Curtis), Jessica Chastain (Samantha), Shea Whigham (Dewart), Tova Stewart (Hannah), Katy Mixon (Nat), Kathy Baker (Sarah), Ray McKinnon (Kyle), Lisa Gay Hamilton (Kendra), Robert Longstreet (Jim). P: Strange Matter Films, Grove Hill Productions, Hydraulix; Tyler Davidson, Sophia Lin. USA 2011. 120 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich



*crossing
europe*

filmfestival linz // 24. – 29. april 2012

info@crossingEurope.at / www.crossingEurope.at

Diagonale 2012

Festival des österreichischen Films
Graz, 20. – 25. März 2012

Programminfo & Tickets

ab 14. März im
Festivalzentrum Kunsthaus Graz,
im Café Promenade,
unter www.diagonale.at
und der Infoline 0316-822 81 822,
ab 21. März in den Festivalkinos

www.diagonale.at



THE IRON LADY

Phyllida Lloyd

Obwohl die alte Dame mit Kopftuch in dem kleinen Laden etwas verloren wirkt, weiss sie über die Preise sehr gut Bescheid. «Milk's gone up. 49 pence a pint», erklärt sie zuhause ihrem Mann am Frühstückstisch, nicht ohne ihn dabei zu massregeln, weil er sich wieder einmal die Butter zu dick auf seinen Toast gestrichen hat. «Good grief!», entgegnet dieser, «We'll have to economise.»

Das ist natürlich ironisch gemeint, denn natürlich brauchen Margaret Thatcher und ihr Mann Denis nicht zu sparen, und ausserdem könnte sich Denis so viel Butter aufs Brot schmieren wie er wollte, denn er ist seit vielen Jahren tot. Das wiederum wird klar, wenn im nächsten Moment die Haushaltshilfe in die Küche tritt und man die ehemalige Premierministerin Grossbritanniens allein am Tisch sitzen sieht.

Somit sind in diesem Film bereits nach wenigen Minuten die psychologischen Koordinaten festgelegt: Auf der einen Seite eine willensstarke Frau, die sogar am Frühstückstisch das Kommando vorgibt, auf der anderen Seite eine altersdemente Aussenseiterin, die sich mit ihrem verstorbenen Mann unterhält und zunehmend von Erinnerungen überwältigt wird.

Dass in der Folge dieses Eintauchen in die Vergangenheit mittels zahlreicher Rückblenden geschieht, ist für ein Biopic im Allgemeinen üblich. In *THE IRON LADY* ist diese Vorgehensweise jedoch insofern prekär, als sie dem Ziel anhängt, das Private (als das Unschuldige) und das Politische (als das Hinterfragbare) zu trennen. Dies wird gleich zu Beginn deutlich, wenn Thatcher zum ersten Mal ihre Zeitreise ausgerechnet beim Signieren ihrer Autobiografie antritt: Als sie von der «äusseren Wirklichkeit» kurz abgelenkt mit ihrem Mädchennamen unterschreibt, reisst sie die Seite – ein kleiner Akt der Selbstvernichtung – ohne zu zögern wieder heraus. So wie die junge Margaret damals war, so möchte die heutige nicht mehr sein. Doch es ist zu spät, man befindet sich bereits im Jahr 1943 im Lebensmittelgeschäft des Vaters und wird Zeuge, wie die nicht besonders

attraktive Margaret die Zulassung für ihr Oxford-Studium erhält. Während der Vater sich freut, verweigert die sorgenvoll dreinblickende Mutter ihrer Tochter Umarmung und Anerkennung.

Derart erlebt man in chronologischer Abfolge den Aufstieg Thatchers an die Spitze der britischen Macht, ihren Kampf gegen das männliche Establishment und diverse innen- und aussenpolitische Krisen. Doch wollte man *THE IRON LADY* daran messen, was man über Margaret Thatcher als Frau erfährt beziehungsweise über ihre konservative Politik, die Grossbritannien mehr als ein Jahrzehnt prägte und veränderte, fällt das Urteil ernüchternd aus: Weder von der Person, noch von den Auswirkungen ihrer bis heute umstrittenen Amtsführung erzählt *THE IRON LADY* Wesentliches.

Somit bleiben nur zwei Möglichkeiten: Entweder es entspricht dem Kalkül der Regisseurin Phyllida Lloyd und ihrer Drehbuchautorin *Abi Morgan*, gerade so viele dunkle Flecken auf Thatchers Kostüm zuzulassen, um sich gerade nicht den Vorwurf der Hagiografie einzuhandeln. Dafür würde sprechen, dass *THE IRON LADY* für die Rückblenden die subjektive Sichtweise Thatchers wählt und der Film sich somit in gewisser Weise selbst aus der Verantwortung nimmt. Oder, was schlimmer wäre, hier wird ein von Unbedarftigkeit geprägtes historisches Verständnis deutlich, das Geschichte mit einem Bilderbuch verwechselt. Dafür würde sprechen, dass *Abi Morgan* in einem Interview meinte, es sei ihr wichtig gewesen, «eine möglichst runde, harmonische Interpretation dieses Menschen zu schreiben.» Was an diesem Film jedenfalls erstaunlich ist: Während *Meryl Streep* an die Leistung *Helen Mirren* in *THE QUEEN* erinnert, indem sie sich in ihre Rolle förmlich eingräbt, und die Maskenbildner diese Mimikry eindrucksvoll perfektionieren, bleibt die Erzählung selbst stets an der Oberfläche.

Wobei es gar nicht darum ginge, einen – ohnehin stets fragwürdigen – Blick hinter die Kulissen der Macht zu präsentieren, son-

dern um den schmalen Grat zwischen Empathie und Distanz, wie ihn ein vergleichbares Biopic unlängst eindrucksvoll beschritt. Auch in *Clint Eastwoods J. EDGAR* driftet die Erzählung gemeinsam mit dem FBI-Chef wiederholt in dessen Erinnerungen ab, während dieser seine Memoiren diktiert. Doch nicht nur ist die «materialreiche Chronologie über mehrere Zeitsprünge hin brillant gebrochen und verschachtelt», sondern «mündet der Film in eine Klimax, die das von J. Edgar Erzählte in Frage stellt und widerlegt.» (Martin Walder in *Filmbulletin* 1.12). Eastwood gelingt es, Politik und Privates in der Schwebe zu halten – ein Zugang, der sich für ein Biopic über eine zwiespältige und umstrittene Persönlichkeit wie Hoover – und als eine solche muss auch Thatcher betrachtet werden – als überaus treffend erweist. Denn dadurch verweigert Eastwood jene einfachen Zuschreibungen, die Hoover im Laufe seiner langjährigen Amtszeit auf sich zog. *THE IRON LADY* jedoch lässt keine Fragen offen, weil Regie und Buch überhaupt keine stellen. Dem Terroranschlag der IRA auf das Brighton Hotel im Oktober 1984 und dem in zehn Minuten abgehandelten Falkland-Krieg kommt dieselbe Bedeutung zu wie dem Meer aus Rosenblüten, durch das Thatcher bei ihrem Auszug aus der Downing Street schreit.

«I cannot die washing up a tea cup», meint die junge Thatcher zu ihrem Mann, als dieser um ihre Hand anhält. Und wie zum Beweis sieht man die Eiserne Lady am Ende tatsächlich beim Abwasch – und ihr Versprechen halten.

Michael Pekler

R: Phyllida Lloyd; B: Abi Morgan; K: Elliot Davis; S: Justine Wright; A: Simon Elliot; Ko: Consolata Boyle; Maske: Maresa Langan, Mark Coulter, J. Roy Helland; M: Thomas Newman. D (R): Meryl Streep (Margaret Thatcher), Jim Broadbent (Denis Thatcher), Alexandra Roach (junge Margaret Thatcher), Harry Lloyd (junger Denis Thatcher), Olivia Coleman (Carol Thatcher). P: Film4, UK Film Council, Pathé; Damian Jones. Grossbritannien, Frankreich 2011. 104 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich; D-V: Concorde, Grünwald



MY GENERATION

Veronika Minder

Im Alter von sechzig Jahren – einem dieser ominösen “Schwellenjubiläen” im Laufe eines Lebens – begann Veronika Minder die Recherche für ihren neuen Dokumentarfilm *MY GENERATION*. Nun, vier Jahre später, präsentiert sie ihr Werk: Menschen mit ganz unterschiedlichen Lebensläufen, die mit ihr das Geburtsjahr 1948 teilen, stehen dabei im Zentrum. Stichworte wie Generation “Babyboomer”, 1968, die Jugend, die Liebe, Indien, Drogen sind Thema. Aber auch das Heute, das Alter, die Sexualität, die Spiritualität, der Sinn des Lebens.

Dazu interviewte die Regisseurin drei Männer und drei Frauen: eine Tänzerin und einen Journalisten, einen Schlagzeuger und eine Schneiderin, einen Physiker oder besser Sternenforscher sowie eine Sachbearbeiterin. Von ihnen erfahren wir etwas aus Kindheit, Jugend und dem Erwachsenenleben, über Irrungen und Wirrungen, Beruf und Leidenschaften. Etwa von Willi Wottreng, der bereits als Student politisch aktiv war und nach dem Studium eine maoistische Gruppierung aufbaute, später Redaktor bei der «Weltwoche» wurde sowie Buchautor und heute bei der «NZZ am Sonntag» Nachrufe verfasst. Oder Patrizia Habegger-Egli, die nach einer eher schwierigen Kindheit in einem autoritären Elternhaus den Ausbruch wagte, kaum erwachsen mit Kind und Ehemann nach Paris ging. Wieder zurückkehrte. Ohne Mann. Sich mit Gelegenheitsjobs über die Runden brachte, immer mal wieder nach Indien reiste, dem Hippieleben frönte, um heute – nach einem schweren Deltafliegerunfall – von der IV und einem Teilzeit-Verkäuferinnenjob zu leben. Dies aber wohlgerne, zufrieden und in der Überzeugung, dass das Leben alle ihre Wünsche erfüllt habe.

Wie schon in ihrem vielfach preisgekrönten *KATZENBALL* (2005) skizziert die Filmregisseurin auch hier anhand von individuellen Lebensläufen ein Zeitporträt, das sich über rund ein halbes Jahrhundert hinzieht. Fokussierte sie dort lesbisches Leben, illustrieren in *MY GENERATION* eine Reihe Frauen und Männer exemplarisch, aus ihrer

persönlichen Warte und mit der ureigenen Lebenserfahrung eine Zeit des grossen gesellschaftlichen Umbruchs. So gewähren die befragten Personen Einblick in ihr persönliches Erleben, haben auch einige Anekdoten und überraschende Erinnerungen auf Lager, die mitunter zeigen, dass die wilden Achtundsechziger-Jahre nicht ganz so wild waren und die mitunter freie Liebe in trivialen “Beziehungsknatsch” mündete. Doch ist die Auswahl der Interviewten etwas zu klein? Driften die Biografien zu sehr auseinander? Hätte man ein bisschen mehr nachhaken sollen? Jedenfalls wird Vergangenes von den Erzählenden oft zu summarisch abgehandelt, und längst nicht jeder der Protagonisten (wobei insbesondere die Männer gemeint sind) gibt den Blick frei auf Privates (obwohl doch gerade für die Achtundsechziger das Private politisch war!). Darunter leidet mitunter die Emotionalität des Films – und leider auch seine Spannungskurve.

Andererseits stellt Veronika Minder auch hier wieder ihr unbestrittenes Talent im Umgang mit Archivbildern unter Beweis: Das bewies sie schon mit grossem Wissensschatz, keck und augenöffnend in *KATZENBALL*, und das bringt sie auch in *MY GENERATION* wieder mit viel Augenzwinkern zum Einsatz. Das abwechslungsreiche Bildmaterial ermöglicht nebst den Einblicken in die Lebensläufe der Porträtierten auch ein vergnügliches Stöbern in der jüngeren Zeitgeschichte anhand von Aufnahmen, von denen kaum zu glauben ist, dass sie erst wenige Jahrzehnte zurückliegen.

Doris Senn

Regie, Buch: Veronika Minder; Kamera: Helena Vagnières; Licht: Roland Koch, Christian Eser; Schnitt: Tania Stöcklin; Musik: Wädi Gysi, Jackie Brutsche; Ton: Ingrid Städli. Mitwirkende: Patrizia Habegger, Uschi Janowsky, Jean-Pierre Ruder, Fredy Studer, Mary-Christine Thommen, Willi Wottreng. Produktion: Cobra Film; Produzentin: Valerie Fischer. Schweiz 2012. Teilweise Schwarzweiss; Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

YOUNG ADULT

Jason Reitman

Irgendwann ist der 1978 geborenen Drehbuchautorin *Diablo Cody* bewusst geworden, dass sich ihre bisherigen Stoffe hauptsächlich um *high school girls* drehten. Gleichzeitig störte sie sich daran, dass im amerikanischen Kino kaum weibliche Varianten unsympathischer Anti-Helden vorkommen. In *YOUNG ADULT* interessiert sie sich deshalb am Beispiel der niemals erwachsen gewordenen Ghostwriterin Mavis Gary dafür, wie die typischen Figuren der High-School-Komödie ihr Leben als Enddreissiger meistern.

Die in Codys Oscar-gekröntem Debüt *JUNO* zu fulminantem Dialogwitz stilisierte Jugendsprache kommt in dieser erneuten Zusammenarbeit mit Jason Reitman vorerst nur marginal vor. Doch tauchen immer wieder Ausdrücke, die Mavis von Teenagern aufgeschnappt hat, in ihrem Manuskript auf, dessen Entstehung wir im Off quasi als Kommentar zu Mavis’ realem Leben mitverfolgen.

Als die Arbeit an diesem finalen Band einer einst erfolgreichen *young adult fiction series* ins Stocken gerät, beschliesst sie, ihren Ex-Freund Buddy Slade aus seinem Leben als Ehemann und Vater zu “befreien”. Das Wort *liberty* fällt dabei so häufig, dass es schnell als jene Worthülse erkennbar wird, mit der Mavis ihr unerfülltes Privatleben rechtfertigt.

Nach einem *one-night stand* verlässt sie Minneapolis noch im Pyjama. Bezeichnenderweise hört sie auf dem Weg in ihr Heimatstädtchen Mercury eine alte Kassette, die sie immer wieder zu jenem Lied zurückspült, das sie an das vergangene Glück mit Buddy erinnert. Später muss sie feststellen, dass dieser das Stück viel stärker mit seiner jetzigen Frau verbindet. Selbst da erkennt sie jedoch nicht, dass sie mit dem Ausleben ihrer Teenagerphantasien jeden Versuch torpediert, an die alte Zeit anzuknüpfen.

Es fällt erst allmählich auf, wie stark das von Reitman gewohnt unspektakulär in Szene gesetzte Drehbuch die Genrekonventionen gegen den Strich büstet. Lange gibt man sich der Illusion hin, *YOUNG ADULT*



HAYWIRE

Steven Soderbergh

könnte für Mavis wie eine typische Kleinstadtkomödie mit Erlösung und neuer Liebe enden. Doch Diablo Cody hat sie als Figur geschaffen, die immun bleibt gegen Selbsterkenntnis und Bescheidenheit.

Charlize Theron, die für ihre Paraderolle in *MONSTER* einst von der Maske verunstaltet werden musste, lässt die innere Hässlichkeit der äusserlich kaum gealterten *prom queen* hinter immer neuen Make-up-Schichten in all ihrer Selbstverliebtheit und trotzigem Arroganz durchscheinen. Geschickt spielt Theron mit dem tragikomischen Potential der Rolle, etwa wenn Mavis im verzweifelten Werben um den glücklich verheirateten Buddy plötzlich ins jugendliche Vokabular ihrer Romanfiguren verfällt und als bemitleidenswerter Trampel erscheint.

Im Umgang mit ihrem ehemaligen Schulkollegen Matt, der einst grundlos zum Krüppel geschlagen wurde und sich seither im Selbstmitleid suhlt, reagiert sie gar verletzend, ja abstossend. Der vom Komiker Patton Oswalt mit der nötigen emotionalen Bodenhaftung gespielte Matt bietet ihr jedoch beharrlich die Stirn und wird bald zur Anlaufstelle für selbstgebrannten Alkohol und ehrliche Antworten.

Auch wenn *YOUNG ADULT* trotz konsequentem Schluss eher leichtgewichtig wirkt, zeugt der Film doch von Codys Gespür für abgründige Figuren, die man unter Reitmans liebevoll entlarvender Regie gerne dabei beobachtet, wie sie sich gegenseitig ihre Lebenslügen vorwerfen. Schliesslich mag das von Fastfood-Ketten geprägte Kleinstadtspeziesspezifisch amerikanisch sein, die Probleme der ewig jungen *thirty-somethings* hingegen sind ein universelleres Phänomen westlicher Gesellschaften, das sich auch daran zeigt, dass Jugendbuchserien heute zunehmend von Erwachsenen konsumiert werden.

Oswald Iten

R: Jason Reitman; B: Diablo Cody; K: Eric Steelberg; S: Dana E. Glauberman; A: Kevin Thompson; Ko: David C. Robinson; M: Rolfe Kent. D (R): Charlize Theron (Mavis Gary), Patrick Wilson (Buddy Slade), Patton Oswalt (Matt Freehauf). P: Paramount. USA 2011. 93 Min. V: UPI

Gerade hat *TINKER TAILOR SOLDIER SPY* im Genre des Spionagefilms den Blick verschoben, vom Agenten im Feldeinsatz (à la James Bond) auf die Mechanismen hinter den Kulissen, die Intrigen und den Verrat an allerhöchster Stelle, da schickt sich *HAYWIRE* an, beides miteinander zu verbinden.

Mallory Kane ist Agentin im Aussen-einsatz, für eine selbständige Sicherheitsfirma tätig, die freelance die eher schmutzigen Aufträge ausführt; solche, bei denen sich, sollten sie einmal schiefgehen, keine Spuren zurück zum Auftraggeber verfolgen lassen.

«Trau' keinem!» lautet die *tag line* auf dem deutschen Plakat, und in der Tat etabliert der Film von der ersten Sequenz an ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber allen Personen, mit denen es Mallory zu tun hat. Wenn also zu Beginn zu einem vereinbarten Treffen ein anderer Mann erscheint als der, der sich angekündigt hatte, dann bedeutet das für Mallory höchste Wachsamkeit. Zu Recht, denn dieser schüttet ihr nach kurzem Geplänkel seinen Kaffee ins Gesicht und attackiert sie. Dabei ist Aaron doch ein Kollege, arbeitet für dieselbe Firma. Ist es also die Firma selber, die Mallory ausschalten will? Und hat das etwas mit dem Auftrag in Barcelona zu tun, von dem sie gerade erst in die USA zurückgekehrt ist? Ein Auftrag, bei dem Aaron ihr Kollege war und ihr Liebhaber wurde. «Trau' keinem!», das gilt auch für andere Kollegen: als in Dublin der ihr zugeteilte einheimische Kontakt Paul im Badezimmer ist, lädt sie den Inhalt seines Handys auf ihren Computer. Zu Recht, denn kurz darauf macht ein überraschender Fund ihr klar, dass die Vergangenheit sie einholt und dass jemand ein doppeltes Spiel mit ihr spielt. Als *rogue agent*, gefährlich und vogelfrei, ist sie fortan zum Abschuss freigegeben und versucht gleichzeitig, die Hintermänner zur Rechenschaft zu ziehen.

Ein tödliches Element, das das System zum Erliegen zu bringen droht, weltweit gibt es Schäden, niemand aus der (Star-)Besetzung ist vor ihm sicher: was sich wie eine Beschreibung von Soderberghs letztjährigem

Viren-Thriller *CONTAGION* anhört, trifft genauso gut auf *HAYWIRE* zu (der schon vor *CONTAGION* gedreht wurde). Er wollte «so etwas machen wie die frühen Bond-Filme», hat der Regisseur erklärt.

Mallory Kane ist eine Kampfmaschine. Soderbergh hat sie mit *Gina Carano*, einer Mixed-Martial-Arts-Meisterin, besetzt; sie gibt hier ihr Debüt vor der Kamera. Das passt zu Soderberghs Realismuskonzept, das sich etwa bei *CHE* in den strapaziösen Drehbedingungen niederschlug, und knüpft an *THE GIRLFRIEND EXPERIENCE* an, wo er Sasha Grey, einer einstigen Pornodarstellerin, die Hauptrolle eines *High Class Escort Girls* anvertraute. Alle Figuren ausser Mallory sind Männer, fast alle davon ihre Gegner, auch das erinnert an die *Blaxploitation*-Filme der siebziger Jahre, in denen sich Darstellerinnen wie Pam Grier oder Tamara Dobson als Action-Heroinnen etablieren durften.

Zwischen eher unscheinbaren Schauplätzen in den USA und Barcelona, Dublin und Mallorca entfaltet der Film seine Geschichte, die eine der permanenten Verfolgungsjagden (durch die Strassen von Barcelona, über die Dächer von Dublin, im Auto im Rückwärtsgang durch einen schneebedeckten Wald) ist, und eine von Kampfszenen auf beengtem Raum (in Hotel- und Badezimmer). Realismus und Kinoillusion gehen dabei eine nachhaltige Verbindung ein: zwischen der aussetzenden Musik bei den Actionsszenen und den «Waschbecken aus Schaumgummi» (Szenenbildner *Howard Cummings*), die den Realismus der Zweikämpfe erst möglich machten.

HAYWIRE steht, zusammen mit *DRIVE*, für eine Rückkehr des schnörkellosen Genrekinos, die man sich gern gefallen lässt.

Frank Arnold

R, K, S: Steven Soderbergh; B: Lem Dobbs; A: Howard Cummings; Ko: Shoshana Rubin; M: David Holmes. D (R): Gina Carano (Mallory Kane), Ewan McGregor (Kenneth), Michael Fassbender (Paul), Antonio Banderas (Rodrigo), Michael Douglas (Coblentz), Channing Tatum (Aaron). P: Relativity Media, Irish Film Board. USA 2011. 93 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich; D-V: Concorde Filmverleih, Grünwald



MARTHA MARCY MAY MARLENE

Sean Durkin

Der Guru als Weltgeist und die Vielen, die seine Zuwendung suchen: was in der grossen Politik und in der Religion funktioniert, das können wir auch in kleinen Gruppen beobachten, dort noch auffälliger, weil die Abhängigkeiten meist sichtbar individueller ausfallen. Diktatorische Staaten wie Nordkorea bieten anschauliche Beispiele der Manipulation von Menschen zugunsten eines einzigen Führers. Scientology ist zu einem Dauerthema geworden. Ein zeitnahe Beispiel einer überschaubaren geschlossenen Gruppe in unseren Breitengraden war die Aktionsanalytische Organisation (AAO) des Undergroundfilmers und Malers Otto Muehl in den siebziger Jahren, der sich nicht nur Frauen gefügig machte, auch keinen Halt vor Kindern kannte. Es wäre ein weites Feld von Beispielen aufzuzeigen, in denen das Führerprinzip Unterwerfung propagiert, der selbst Menschen zuneigen, deren Intelligenz mehr Eigenständigkeit vermuten lässt.

Sean Durkin ist ein Newcomer in der Spielfilmregie. Nach seinem 2010 in Cannes ausgezeichneten Kurzfilm *MARY LAST SEEN* und Erfahrungen in der Produktion erhielt er mit diesem seinem ersten Langfilm beim Sundance Festival 2011 den Regiepreis. Mit dem Kameramann *Jody Lee Lipes* hat er versucht, in langen statischen Nahaufnahmen, in Totalen und langsamen Zooms das Schicksal einer jungen Frau deutlich werden zu lassen, die in die Fänge eines dieser heuchlerischen Menschenbeglucker gerät.

Wir sehen diese Frau in Eile ein Farmhaus verlassen, um im nahen Wald zu verschwinden und sich vor den Häschern, die ihr nacheilen, zu verstecken. Martha – mit ihr haben wir es zu tun – kann ein Telefon ausfindig machen, um ihre ältere Schwester zu benachrichtigen, und die wird sie nach langem Hin und Her aus dieser ländlichen Gegend im Bundesstaat New York abholen. Lucy lebt drei Autostunden entfernt in einem geräumigen Haus am See, ist mit Ted, einem britischen Architekten, verheiratet. Ihr Verhältnis zu Martha ist zärtlich, aber auch distanziert. Jedenfalls kümmern sich

beide um Martha, deren Zustand besorgniserregend ist. Die Gründe dafür können Lucy und Ted nicht in Erfahrung bringen, aber wir Zuseher werden mit abrupt einsetzenden Rückblenden, die uns fast aus dem Verständnis der Geschichte werfen, informiert, was mit Martha geschehen ist.

Ihre Vorgeschichte bleibt im Dunkeln. Ausser von ihrem gespaltenen Verhältnis zu ihrer Schwester erfahren wir nichts. Was hat sie in die sektiererische Gruppe getrieben, die von dem sich charismatisch gebenden Patrick bestimmt wird? Kaum Männer, aber einige Frauen haben dort ihre (falsche) Heimat gefunden. Den Frauen wird schon beim gemeinsamen Essen ihre dienende Rolle deutlich gemacht. Klar, dass der Anführer das *ius primae noctis* in der Gruppe für sich beansprucht, das er dann mit unerbittlicher Geilheit zu seiner Befriedigung exekutiert. Ihm scheint das die Existenz dieser Sekte zu rechtfertigen. Und dann wendet er sich mit zärtlichen Liedern, zur Gitarre gesungen, an seine Lieblingsfrauen, ermahnt sie mit Moral und Gesichtskosmetik zur gesunden Lebensführung. Ansonsten sind die Frauen noch dazu da, mit dem Verkauf ihrer handwerklichen Erzeugnisse zum Unterhalt der geirnlahmen Gemeinschaft beizutragen. Martha erlebt diesen Patrick auch als beschützendes Element. Vielleicht ist dieser Verführer und egoistische Machtmensch auch auf der Suche nach dem Sinn seines Lebens, was ein geheimes Einverständnis mit den Abhängigen erzeugen könnte? In dieser Suche scheint auch in Marthas früherem Leben das Manko der Unselbständigkeit aufzufinden sein.

Ist kein Geld mehr vorhanden, müssen die Gruppenmitglieder umliegende Häuser abwesender Bewohner nach Wertsachen durchsuchen. Dabei kommt es zu einem Überfall auf einen plötzlich auftauchenden Besitzer. Dieser Vorfall, die Aggression gegen einen Menschen, der sein Recht vertritt, beschäftigt Martha auf eine Weise, dass sie ihre Flucht beschliesst.

Martha – Marcy May war ihr Name in der Sekte, mit Marlene meldeten sich alle Frauen der Gruppe am Telefon – sucht nun bei Lucy Zuneigung. Dass auch deren konforme Welt ihre einschränkenden Normen besitzt, muss sie erfahren, als sie im anliegenden See nackt badet und Lucy sie scharf zurechtweist, die Nachbarn würden das nicht goutieren.

Martha erlebt bei ihrer Schwester trotz aller Geborgenheit eine Realität, die sie kaum einschätzen kann. Sean Durkin versucht, das dramaturgisch überzeugend zu vermitteln, wenn er von Marthas Gegenwart immer wieder in ihre Erinnerung an die Verhältnisse in der Sekte schneidet. Das ist die filmische Möglichkeit, ja der Trick, *Elizabeth Olsen* die Geschichte spannungsvoll spielen zu lassen, weil Marthas Konfusion und Unsicherheit ständig virulent bleiben, ihren gegenwärtigen Zustand zum Mittelpunkt der Geschichte machen.

Durkin hat zudem einen beeindruckenden Schauspielerfilm mit Olsen, aber auch mit *Sarah Paulson* und *John Hawkes* gestaltet, wobei er die emotionalen Höhepunkte mit dissonanten minimalistischen Sound- und Musikelementen besonders auffällig, oft zu übersteigert untermalt. Durkin meint, er habe die Tonfassung schon beim Drehbuchschreiben im Ohr gehabt.

Der heute dreissigjährige Regisseur, dessen Film ein offenes Ende hat, beurteilt sein Anliegen so: «I was attracted to the world of cults and how it dealt with family and people's different personae. This was an extreme example of that. I knew I wanted to do something that was modern and I knew it was something I hadn't seen: a contemporary cult movie that was naturalistic.»

Erwin Schaar

R, B: Sean Durkin; K: Jody Lee Lipes; S: Zachary Stuart-Pontier; A: Chad Keith; Ko: David Tabbert; M: Daniel Bensi, Saunder Jurriaans. D (R): Elizabeth Olson (Martha), Sarah Paulson (Lucy), Hugh Dancy (Ted), John Hawkes (Patrick). P: Fox Searchlight Pictures, Filmhaven, Borderline; Antonio Campos, Patrick Cunningham, Chris Maybach, Josh Mond. USA 2011. 102 Min. D-V: 20th Century Fox of Germany



BALKAN MELODIE

Stefan Schwietert

Nostalgisch. Im eigentlichsten und bezauberndsten Sinn nostalgisch ist der neue, je nach Zählung neunte oder zehnte Musikfilm von Stefan Schwietert. Derart "nostalgisch", dass "Ostalgie", diese bisweilen bizarr anmutende Sehnsucht nach dem, was in der Hochblüte des europäischen Kommunismus seine eigene Qualität besass, immer auch mitschwingt. Denn hinter dem Eisernen Vorhang lag eine Welt von eigener Wertigkeit, die pflegte, was der Westen gern gering achtete: Tradition, Brauchtum, ein nationales Bewusstsein auch. Nachgerade der Volksmusik, zeigt sich in **BALKAN MELODIE**, ging es damals wesentlich besser. Sie wirkte, vom Staat funktionalisiert, zwar nicht sonderlich authentisch. Doch die Musiker – im Falle Rumäniens vor allem die Zigeuner-Musiker, aber auch die Sängerinnen der legendären Frauenchöre Bulgariens – führten vor der Wende als vom Staat als Musiker angestellt ein "normales" Leben. Davon können sie heute nur noch träumen.

Das Reisen in Europas Osten hingegen, erinnert sich der «Organist, Ethnomusikologe und Musikproduzent» (Wikipedia) Marcel Cellier in Stefan Schwieterts Film, war damals ungemein umständlich. Man brauchte Visa und Pass. Die Grenzen waren gesichert, die Zollposten besetzt. Man musste für alles und jedes eine Deklaration ausfüllen. Gleichwohl ist der 1925 in Zürich geborene Cellier, der bis zu seiner Pensionierung in einer Schweizer Erz- und Metallfabrik arbeitete und seiner Musikleidenschaft bloss in der Freizeit frönte, mit seiner Frau Catherine zwischen 1950 und 1990 unzählige Male in den Osten gereist. Über 65 Mal, heisst es in Schwieterts Film, allein nach Rumänien. Doch diese Mühsal, meinen Cellier und seine Frau Catherine heute gemütlich auf einem Sofa in ihrer schmucken Waadtländer Villa sitzend – einen derart wunderschön blühenden Garten wie denjenigen der Celliers hat man in einem Schweizer Dokumentarfilm bisher kaum gesehen! – habe sich gelohnt. Sei es wert gewesen. Weil sich zur Zeit des Kalten Krieges im Osten Europas eine

Musik entdecken liess, die sich in Tonalität, Melodie und Klangfarbe wesentlich von derjenigen des Westens unterschied. Und weil da auf exotisch anmutenden Instrumenten gespielt wurde, deren Namen damals im Westen kaum jemand kannte: Cymbalom, Taragot, Panflöte.

So war die Faszination grösser als die Angst, grösser als die Ungemach. Unzählige Fotos hat Catherine Cellier auf den mit ihrem Mann unternommenen Reisen geschossen, ihre Abenteuer erst mit einer Super-8-, später mit einer Video-Kamera festgehalten: Holprige Fahrten durch endlose Landschaften. Ein einsamer Mercedes mit Schweizer Kennzeichen auf morastigen Strassen. Alleen. Fussgänger. Menschen mit Handkarren. Pferdefuhrwerke. Kaum je ein anderes Auto. Höfe, Weiler, Dörfer; heruntergekommen, verlottert, ärmlich: Der real gelebte Sozialismus ergab – und ergibt noch heute – kein Bild bunter Heiterkeit. Vielen von Celliers Bildern wohnt die Flüchtigkeit inne: Die Menschen des Ostens mieden die Westler; schüchtern linsen auf einer ländlichen Hochzeit Tänzerinnen und Musiker in die fremde Kamera.

Ein Roadmovie und zugleich ein Zeitreise-film ist Schwieterts **BALKAN MELODIE**. Ausgehend von der Begegnung mit dem fünfundachtzigjährigen Cellier und seiner Frau sowie schöpfend aus der bunten Fülle des reich bestückten Bild- und Tonarchivs der Celliers blendet der Film zurück in eine Zeit, die zwanzig Jahre nach dem Fall des Kommunismus längst vergangen zu sein scheint. Gleichzeitig bricht er aber auch auf. Schwietert (be-)sucht die Protagonisten von damals, fragt nach Schicksalen. Holt im grossen Bogen zwanzig Jahre Geschichte ein, skizziert in flüchtigen Strichen eine postkommunistische Gegenwart, in welcher Bands wie die rumänische «Mahala Rai Banda» unter Aurelio Ionita mit ihrer Funk-Fusion aus traditioneller Tanz- und Blechkappellenmusik auf den urbanen Bühnen des Westens zwar durchaus Erfolge verzeichnen; die meisten (Zigeuner-)Musiker

zu Hause aber arbeitslos sind. Auf der Leinwand verweben sich die verschiedenen Ebenen. Fügen sich die Erinnerungen, Erzählungen, Interviews, die Musikaufnahmen von damals und heute einander ergänzend zum dichten Puzzle. Da schwelgt – derweil der heute siebzigjährige Gheorghe Zamfir in Bukarest einige Jugendliche in der Kunst des Panflötenspiels unterweist – Cellier in Erinnerungen an eine Zeit, in der er dem rumänischen Panflötenvirtuosen im Westen den Weg ebnete: «Sein Spiel war so grossartig, dass man nicht unberührt bleiben konnte», schwärmt Cellier noch heute. Gleichwohl haben sich ihre Wege getrennt. So wie auch diejenigen von Cellier und den Sängerinnen der bulgarischen Frauenchöre, die in den achtziger Jahren als «Le Mystère des Voix Bulgares» die Bühnen des Westens stürmten; der Erfolg damals überrollte Cellier, und er gab seine Rechte an den Aufnahmen ab, nach der Wende verloren die Sängerinnen ihre Anstellung. Es war Fügung, Begabung, Leidenschaft, nicht zuletzt die klug genutzte Gunst der Stunde, welche Cellier und die Musiker des Balkans zueinander führte und gemeinsam gross werden liess. Es ist Schwieterts Verdienst, dass deren Geschichte in **BALKAN MELODIE** festgehalten wird, bevor die verschiedenen Protagonisten von der Weltbühne abtreten.

Und dann ist **BALKAN MELODIE** – doch das muss man, wo Stefan Schwietert für die Regie zeichnet, eigentlich gar nicht explizit erwähnen – auch ein grossartiger, nämlich mit ausgeprägtem Gespür für die kongeniale Kombination von Bild und Ton gefertigter, in Herz und Beine fahrender Musikfilm.

Irene Genhart

R, B: Stefan Schwietert; K: Pierre Mennel, Pio Corradi; S: Isabel Meier; T: Dieter Meyer; Sounddesign: Oswald Schwander. Mitwirkende: Marcel und Catherine Cellier, Gheorghe Zamfir, Le Mystère des Voix Bulgares, Ioan Pop und die Grupul Iza, Aurelio Ionita und die Mahala Rai Banda. P: Maximage, Zero One Film, Agitprop; Cornelia Seidler, Brigitte Hofer, Thomas Kufus, Martichka Bozhilova. Schweiz, Deutschland, Bulgarien 2011. 92 Min. CH-V: Look Now!, Zürich





Gespräch mit den Filmemachern
Xavier Koller, Rolf Lyssy und Paul Riniker
und der Filmkritikerin Monika Schärer

«... wir sind halt ein eigenartiges Land»

URS HEINZ AERNI Filmfestivals haben eine grosse Bedeutung für den Filmmarkt. Man trifft sich dort, um das Netzwerk zu pflegen und Geschäfte zu betreiben, aber die festliche Stimmung darf auch nicht zu kurz kommen. Wenn Sie jetzt von den Festivals in Locarno, Venedig, Cannes oder Berlin eines auswählen könnten, wohin würden Sie reisen wollen?

XAVIER KOLLER Nach Locarno.

URS HEINZ AERNI Warum?

XAVIER KOLLER Es ist dann Sommer, die wunderschöne Piazza, und es ist sympathisch klein, denn ich mag keine grossen Festivals.

ROLF LYSSY Nach Locarno reise ich sicher schon vierzig Jahre, da mich die grosse Leinwand auf der Piazza immer faszinierte, was natürlich nicht heisst, dass die Filme automatisch besser werden, je grösser die Leinwand ist. Allerdings ist meine Liebe zu Locarno erkaltet, da sich das Festival nicht zum Vorteil entwickelte. Es hat das kleine intime Ambiente verloren. Ich würde jetzt Venedig wählen, obwohl es da kein Open-air-Kino gibt.

MONIKA SCHÄRER (zu Lyssy): Was Sie damit sicher auch ansprechen möchten, ist die Tendenz, immer mehr Events rund um diese Festivals schaffen zu müssen.

PAUL RINIKER In Locarno und Solothurn war ich regelmässig, vierzig Jahre lang. Gerade Solothurn ist für mich eine Art Heimat, schon wegen der Vorführungen meiner Dokumentarfilme. Von Locarno träumte ich, bis dann SOMMERVÖGEL auf der Piazza gezeigt wurde, obwohl es dabei aus Kübeln goss. In Cannes und Venedig war ich noch nie, in Berlin einmal, und eigentlich wusste ich nicht so recht, was das ist, und fühlte mich da auch etwas verloren. In Locarno ist vieles kaputt gegangen, man denke zum Beispiel an den Untergang des Grand Hotels ...

MONIKA SCHÄRER ... immer traf man dort Paul an, der dort Audienz hielt ...

PAUL RINIKER (lacht) Es war einfach eine Institution, man konnte dort sitzen und traf alle Leute. Es ist mir ein Rätsel, was die Tessiner mit solch schönen Häusern machen.

URS HEINZ AERNI Xavier Koller, wie nimmt man eigentlich in den Staaten die hiesigen Festivals wahr? Sind sie und ihre Preise dort überhaupt ein Thema?

XAVIER KOLLER In der Filmindustrie nimmt man sie schon zur Kenntnis, wenn auch die Berichterstattung eher bescheiden ausfällt. Aber in Bezug auf neue und junge Talente sind die europäischen Festivals wichtig.

URS HEINZ AERNI Aber der Publikumspreis für Rinikers SOMMERVÖGEL in Locarno war in Los Angeles kein Thema ...

XAVIER KOLLER (lacht) Nein, ich habe gar nichts darüber gelesen.

URS HEINZ AERNI Auffallend an Locarno 2011 war doch die gesteigerte mediale Aufmerksamkeit für die Hollywood-Präsenz, Daniel Craig, Harrison Ford und andere.

MONIKA SCHÄRER Im Gegensatz zu Rolf Lyssy finde ich schon, dass sich in Locarno was tut und auch Kinogeschichte geschrieben wird. Unter der neuen Leitung von Olivier Père aus Cannes weht ein frischer Wind. Man kennt keine Berührungängste, nach keiner Seite. Und sicherlich gehören grosse Namen auch zur Promotion von Locarno, aber man spürt die enorme Vernetzung, die die Filmfamilie auf eine lustvolle Art zu versammeln mag.

URS HEINZ AERNI Aber besteht nicht die Gefahr, dass Locarno sich zu einem Cannes hochmausert und schliesslich alle Festivals sich gleichen?

XAVIER KOLLER Das glaube ich nicht, denn Cannes oder Berlin sind sehr grosse Filmmärkte, die trotz Goldener Palme oder Goldenem Bär eher Werbeveranstaltungen sind und ein anderes Business betreiben. Da wird verkauft und gekauft ...

URS HEINZ AERNI Eine Art Filmbörse?

XAVIER KOLLER Genau, aber trotz allem ist das Filmgeschäft auch ein persönliches Geschäft, man muss sich kennen und auch persönlich treffen.

MONIKA SCHÄRER Cannes ist in dieser Hinsicht faszinierend: wie da Hunderte von Marktständen ihre Filme zum Verkauf anpreisen und Handel betreiben.

URS HEINZ AERNI So quasi eine Filmmesse ...

MONIKA SCHÄRER Absolut. Was man als Journalist und Besucher gar nicht wahrnimmt, sind all die Yachten im Hafen, auf denen die eigentlichen Geschäfte abgeschlossen werden. Ich glaube, es sind selten Schweizer auf den Decks zu sehen.

URS HEINZ AERNI Wie erlebt Ihr als Filmemacher die Präsentation Eures Films, wenn Ihr so mitten im Publikum sitzt? Was geschieht mit Euch, wenn die ersten Reaktionen, etwa Lacher, zu vernehmen sind, oder aber auch wenn nichts kommt, dort, wo man eigentlich Lacher erwartet hätte?

PAUL RINIKER Als in Locarno mein erster Spielfilm gezeigt wurde, suchte ich mir einen Platz am Rand, so dass ich jeweils verschwinden konnte. Meine Nervosität war riesig. Ich musste raus, rauchte eine Zigarette, und immer wenn ich wieder zurückkam, lachte das Publikum. Aber ich hab doch keine Komödie gemacht! Auch die Presse sprach oft von einer Komödie, dabei meinte ich, eine Art Drama verfilmt zu haben, allerdings eines mit komischen Elementen. Es war für mich verblüffend. Natürlich hat es mich ebenso gefreut. Es gibt Szenen, die intern infrage gestellt wurden, auf die das Publikum besonders reagierte. Wir machten, ähnlich wie Hollywood, sogenannte Test-Screenings und veränderten anschliessend gewisse Szenen ...

ROLF LYSSY Weil niemand lachte ...

PAUL RINIKER (schmunzelt mit Blick zu Lyssy) ... oder weil sie am falschen Ort lachten. Ich weiss nicht, Rolf, wie das bei dir war, als du Komödien machtest.

ROLF LYSSY Wenn ich eine Komödie machte, dann wusste ich, dass ich eben eine Komödie machte ...

PAUL RINIKER Aber ich machte keine Komödie.

ROLF LYSSY Eben, das müssten wir etwas näher betrachten. Du machtest keine Komödie und die Leute lachten.

PAUL RINIKER Klar, aber das Publikum ist nicht absolut berechenbar.

URS HEINZ AERNI In einem Film, der nicht als Komödie deklariert wird, gibt es bekanntlich ironische Momente und Situationen, an denen doch gelacht werden darf. Meine Frage lautet, wie man damit umgeht, wenn das Publikum völlig anders als erwartet reagiert.

ROLF LYSSY Jeder Mensch hat seine unverwechselbaren Empfindungen, aber eine Komödie, bei der niemand lacht, ist keine Komödie. Das Lachen ist ein Reflex, es entsteht nicht aus einer Überlegung, und wenn nicht spontan herausgelacht werden kann, dann stimmt etwas nicht, in unserem Falle am Film, an der Komödie. Ich bin mein erster eigener Zuschauer, somit meine eigene Messlatte, mein Seismograph. Zudem muss ich ein Gefühl für andere Menschen entwickeln, um abschätzen zu können, ob diese Szene funktioniert. Wie dann das Lachen ausfallen wird, weiss ich trotz allem nicht, ich weiss nur, dass ich eine Geschichte zu erzählen habe und dass ich da und dort lachen kann. Es muss für *mich* lustig sein, sonst funktioniert es nicht.

URS HEINZ AERNI Wenn das Publikum bei **DIE SCHWEIZERMÄCHER** nach über dreissig Jahren noch immer an denselben Stellen lacht, liegt das dann am zeitlosen Thema, am noch immer aktuellen politischen Stoff oder daran, dass das Publikum sich nicht verändert hat?

ROLF LYSSY Alles zusammen. Nehmen wir andere erfolgreiche Filme, von Billy Wilder oder Woody Allen; es gibt schlicht zeitunabhängige Filme. Der Humor, richtig dosiert und gebaut, kennt kein Verfallsdatum.

URS HEINZ AERNI Es gibt somit klare handwerkliche Regeln und Gesetze?

PAUL RINIKER Ich möchte dem total widersprechen. Ich finde das nicht richtig, aus eigener Erfahrung. Ich nehme Filme sehr unterschiedlich wahr, je nach Umständen und Stimmungslage. Ich kann den gleichen Film dreimal sehen, und ich kann ihn dreimal anders erleben. Ob ich mit drei Pressevertretern in einem grossen Kino sitze oder zusammen mit einem Publikum, das sind doch himmelweite Unterschiede.

URS HEINZ AERNI Kurzer Szenenwechsel, Xavier Koller, Sie waren als Kind ein Komödiant und in der Schule ein Spassvogel ...

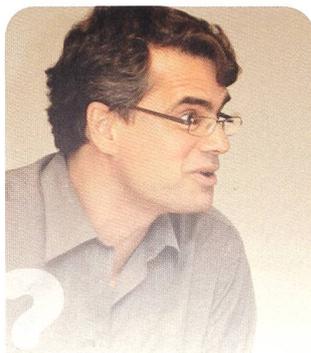
XAVIER KOLLER So so?

URS HEINZ AERNI ... doch Ihre Filme sind eher schwerer Natur und behandeln eher ernste Stoffe. Eine bewusste Wahl – als Kontrast zum eigenen Gemüt – oder kommen die Themen auf Sie zu?

XAVIER KOLLER Die Geschichten finden mich, nicht umgekehrt. Dann gehe ich der Sache nach, recherchiere und suche einen Weg, den Inhalt darzustellen, diesen zu kommunizieren.

URS HEINZ AERNI Dann folgt die Herausforderung der Umsetzungsform.

XAVIER KOLLER Unsere Hauptaufgabe besteht darin, die Stoffe zu transformieren, damit sie lesbar und nachvollziehbar werden, so dass das Publikum der Geschichte folgen kann. Egal ob dies über das Lachen, Weinen, über Betroffenheit oder Unterhaltung geht. Die Art und Weise der Kommunikation ist wichtig, die durch Erfahrung umgesetzt werden kann, mit dem Wissen, was trägt und wo die Essenzen liegen. Ich glaube, dass auch die Slapsticks wie diejenigen von Keaton oder Chaplin nach wie vor gut sind. So wie der Aufbau einer Pointe in einer Komödie. Es gibt eine Mechanik des Humors, ein Grundhandwerk.



URS HEINZ AERNI Was eine Aussage von Loriot bestätigt, der mal gesagt hat, dass es lustiger sei, wenn einem Adligen in seinem Schloss ein Hammer aus den Händen fällt, als dass das einem Handwerker in der Werkstatt passiere. Monika Schärer, wie beeinflusst denn die Reaktionen des Publikums und die eigene Gemütsverfassung die Arbeit einer Filmkritikerin?

MONIKA SCHÄRER Es ist wohl das schlimmste, wenn man nur mit Journalisten vor einem Film sitzt – wie sie gelangweilt dasitzen und immer gleich entscheiden wollen oder müssen, ob der Film nun gelungen ist oder nicht. Kaum ist der Film aus, wird geurteilt und verurteilt. Und durch Lachen will man sich auch nicht exponieren. Wenn einer lacht, fragen sich die anderen, warum jetzt der da hinten lacht. Aber ich glaube, wenn ein Film funktioniert, dann spielt es keine Rolle, mit wem und mit wievielen Leuten man im Kino sitzt. Und doch kann auch wieder mehr passieren, wenn mehr Menschen reagieren ...

XAVIER KOLLER Es ist schon ein sehr grosser Unterschied, ob fünfhundert Leute in Cannes oder zehn Journalisten in Zürich einen Film sehen. Man darf ja gar nicht geniessen. Eine latente Fragehaltung, was schlecht und was vielleicht gut ist, erzeugt doch eine ganz andere Stimmung. Die Lust des Sehens und Wahrnehmens wird so doch gemindert.

MONIKA SCHÄRER Das ist richtig, deshalb müssten Journalisten immer auch in öffentliche Vorführungen gehen, erst recht bei Komödien.

ROLF LYSSY Eigentlich sollte es keine Pressevorführungen geben. Die Kritiker sollten im Kino mitten im Publikum sitzen, und die ganze Stimmung drum herum müsste berücksichtigt werden.

Aber ich möchte noch auf das zurückkommen, was Paul Riniker in Bezug der immer neuen Wahrnehmung des gleichen Films sagte. Für mich ist der Film immer gleich, und so wie

ich die Filme gemacht habe, so sind sie. Das Publikum kann jedoch von Ort zu Ort anders sein, und dann spielt es auch noch eine Rolle, ob eine Komödie oder eine tragische Geschichte gezeigt wird, bei der die Menschen still im Saal sitzen, wie in einer Andacht. Komödien erzeugen direkte und vernehmbare Reaktionen. Ich machte mal die Erfahrung, dass St. Galler tatsächlich schneller gelacht haben als Berner und erst noch an anderen Stellen. Die Rezeptionsskala des Publikums ist eigentlich unendlich, denn es gibt so viele Empfindungen wie es Zuschauer gibt.

URS HEINZ AERNI Kommen wir von den regionalen Unterschieden zum internationalen Vergleich. Wie sieht Ihr den Schweizer Film im Kontext des internationalen Filmschaffens? Sind erfreuliche Entwicklungen vielleicht durch Kooperationen auszumachen oder steht der Schweizer Film eher mit dem Rücken an der Wand, harrend einem grösser werdenden Druck aus dem Ausland?

XAVIER KOLLER Ich beobachte vermehrt Kooperationen mit ausländischen Partnern und dadurch auch mehr finanzielle Möglichkeiten, die früher nicht vorhanden waren. Auch der Mix mit und in den Sprachen wird grösser. Landessprachen sind in der Filmbeurteilung nicht mehr so massgebend. Das stelle ich auch als Mitglied der Academy of Motion Picture Arts and Sciences fest, denn früher war die Landessprache noch sehr ausschlaggebend, quasi als Identität der Herkunft, was heute nicht mehr der Fall ist. Solche Veränderungen registriere ich aus meiner Sicht in den USA.

ROLF LYSSY Skeptisch bin ich, wenn ein Schauspieler aus Frankreich und ein Schauspieler aus Polen im Film mitmachen sollen, damit oder weil Geld auch aus diesen Ländern fliesst. Das kann dazu führen, dass der Ursprung der künstlerischen Gestaltung oder der Geschichte verwässert wird und so der Film an Identität verlieren kann. Ich plädiere nach wie vor für die Identität eines Filmes, was vielleicht etwas konservativ erscheinen mag. Ich wuchs mit dem Kinofilm auf, nicht mit dem Fernsehfilm, und erlebte Filme aus den verschiedensten Ländern. Mit Leidenschaft sah ich in den fünfziger und sechziger Jahren russische Filme, in denen russisch gesprochen wurde, oder dann schwedische Filme et cetera, mit anderen Worten, es gab ein Bouquet von Nationen mit ihren Mentalitäten ...

URS HEINZ AERNI Quasi eine Artenvielfalt im Film?

ROLF LYSSY Ja, eine Artenvielfalt wie auf einer schönen bunten Wiese mit allen Arten von Blumen. Zwar kochten alle auch mit Wasser, aber es war spannend, die verschiedenen Sprachen mit anderen Bildern und Schauspielern zu erleben, das faszinierte mich. Denken wir an die Filme aus Dänemark, die nicht erst in den letzten Jahren gut sind, sondern immer schon aussergewöhnlich waren. Der alte Schweizer Film hatte seinen typischen Charakter, zum Teil auch in der Neuzeit, aber durch die Grenzöffnungen im Bereich Kooperation begann es, eben zu verwässern und seine Eigenarten zu verlieren.

PAUL RINIKER (zu Lyssy): Du meinst, dass jeder Film seine Wurzeln haben sollte?

ROLF LYSSY Ja, aber ich meine damit nicht, dass deswegen jeder Schweizer Film im Dialekt gesprochen werden muss.

PAUL RINIKER Aha, also so dass die Filme nicht in einer globalisierten Sauce verschwinden und kein Zuhause mehr haben.

MONIKA SCHÄRER Nehmen wir den französischen Film BIENVENUE CHEZ LES CH'TIS.

ROLF LYSSY Der ist eben verwurzelt ...

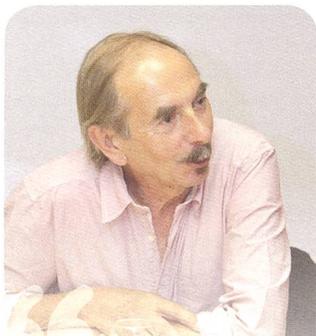
MONIKA SCHÄRER Ja, aber dann kam die italienische Adaption mit *BENVENUTI AL SUD*, der den genau gleichen Slash ...

URS HEINZ AERNI Mit dem entsprechenden Lokalkolorit ...

MONIKA SCHÄRER Ja, beide Filme erzählen eine Geschichte, die aus dem Kuchen vor Ort geschnitten wurde oder aus dem Lokalen gewachsen ist. REISE DER HOFFNUNG ist ja auch eine Geschichte, die sich hier in der Schweiz abspielen musste und doch überall hätte stattfinden können.

URS HEINZ AERNI Xavier Koller nennt seine Filme auch «Welttheater», da das Erzählte alle angeht.

MONIKA SCHÄRER Ich fragte mal den Produzenten Mike Medavoy, den man unter anderem durch *MISS POTTER* oder *BLACK SWAN* kennt, was er denn den Schweizer Filmern rate, und er empfahl, Geschichten zu finden, die auf dem eigenen Mist gewachsen sind, aber eine universelle Aussagekraft haben.



XAVIER KOLLER Erfolgreiche Filme aus den USA sind Filme mit Identität und Wurzeln, das geht mit regionalem Hintergrund, in kleinen Ortschaften. Im Gegensatz zu den Filmen, die mal als «Eurosaucen» in Mode waren, mit Szenen in Mailand, Paris, Berlin oder Wien. Die fielen durch, weil sie schlicht falsch gebaut wurden.

URS HEINZ AERNI Generieren Filme nicht auch Stimmungen und Gefühle, etwa wenn man vom japanischen oder schwedischen Film spricht? Was löst es aus, wenn man vom Schweizer Film spricht? Gibt es ein Grundcharakteristikum auch für den Schweizer Film?

MONIKA SCHÄRER Das gibt es doch nicht.

XAVIER KOLLER Doch, das gibt es schon.

MONIKA SCHÄRER Aha, wie denn?

XAVIER KOLLER Sicher beginnt es bei der Sprache ...

MONIKA SCHÄRER Aber er meint was anderes, nicht nur dass die Schauspieler nicht Japanisch reden.

URS HEINZ AERNI Ich rede von der Stimmung, von einem atmosphärischen Unterton oder einer Aura ...

ROLF LYSSY Die gibt es natürlich auch beim Schweizer Film. Der Film aus der französischen Schweiz ist doch schon ganz anders als der deutschschweizerische. Und nicht nur wegen der Sprache, sondern eben wegen der Mentalität! Aber wir sind ja halt ein eigenartiges Land. (lacht)



MONIKA SCHÄRER Was mich verstimmt, wenn ich in einem Schweizer Film höre, da redet einer Basler Dialekt, eine Zürichdeutsch und wieder ein anderer Bündnerdeutsch, und man tut so, als ob es egal wäre. Sagen wir, er spielt in Zürich, und obwohl da ja Berner, Bündner und Basler leben, tut man im Film so, als wären alle Zürcher. Aber ein Bündner, der in Zürich lebt, ist ein Bündner, der in Zürich lebt und deshalb eine eigene Geschichte mitbringt, und das will ich irgendwie auch im Film sehen, ansonsten funktioniert das nicht.

XAVIER KOLLER Spielt der Kantönligeist also heute noch eine Rolle?

MONIKA SCHÄRER Im Film ja, denn dahinter steckt irgendwie eine Geschichte.

URS HEINZ AERNI Anders formuliert, wenn in einem Film aus Graubünden mit einem Bündner Problem eine Person baseldeutsch spricht, wäre das fehl am Platz?

MONIKA SCHÄRER Es sei denn, die Geschichte dahinter gehöre zum Stoff.

URS HEINZ AERNI Ansonsten könnte der Zuschauer mental sich im Film nicht geografisch verorten?

MONIKA SCHÄRER In dem Falle würde ich wissen wollen, warum der Basler in Graubünden ist oder wenigstens etwas dazu spüren.

PAUL RINIKER Hast du denn das Gefühl, Monika, dass sich der Regisseur das nicht überlegt? In *SOMMERVÖGEL* hatten wir circa sechs Dialekte, und bei allen haben wir uns über mögliche Geschichten dahinter Gedanken gemacht, haben uns gefragt, warum spricht dieser und jener diesen Dialekt, befindet sich aber hier. Diese Geschichten muss man aber nicht erzählen.

MONIKA SCHÄRER Okay, es ist ja schön, wenn das gemacht wird, aber ich spüre oft nichts dahinter. Diese Situation wurde diesbezüglich nicht hinterlegt, es fließt dann nicht.

URS HEINZ AERNI Das ist ja alles sehr interessant: wir wollten über Globalisierung diskutieren und reden jetzt über Basler und Berner Dialekte im Schweizer Film.

ROLF LYSSY Ich arbeite momentan zusammen mit einem Drehbuchautor an einem grösseren Projekt. Für mich ist klar, dass eine der Figuren, ein Banker, von Peter Jecklin gespielt werden muss. Jecklin ist Bündner, und daran kommt man

nun nicht vorbei. Das heisst, dass er nun auch eine passende Geschichte bekommt. Das muss man ernst nehmen und miteinbauen, so dass er mit seinem Dialekt eine intakte Authentizität im Film innehat, egal wo es sich dann abspielt. Die Macher müssen den Figuren einen Background, eine Biografie geben, die sich dann in der Sprache der Schauspieler erklärt. Und wir in der Schweiz sind nun mal ein Spezialfall. Ich verteidige immer durch alle Böden hindurch den Dialektfilm. In den neunziger Jahren gab es im Schweizer Fernsehen keine Mundartfilme. Obwohl die Geschichten sich in der Schweiz abspielten, sprachen die Schauspieler Hochdeutsch, doch jetzt entwickelt sich dies wieder zum Besseren. Die Sprache gehört nun mal auch zur Identität, und sonst hätte ich es machen sollen wie Xavier Koller: nach Amerika auswandern, wo 300 Millionen Menschen dieselbe Sprache reden, abgesehen von den regionalen Slangs. Ein riesiges Reservoir an Schauspielern ...

PAUL RINIKER ... und Zuschauern! (Gelächter)

URS HEINZ AERNI Stimmt das Gerücht, dass Dialekte auch bewusst für bestimmte Charakterrollen eingesetzt werden?

ROLF LYSSY Also wenn das ein Gerücht ist, dann hoffe ich, dass es so bleibt. Die Geschichte muss stimmen, die Figuren müssen passen, damit soviel Menschen wie möglich sich den Film ansehen und ihn verstehen. Das ist der Wunsch eines Filmemachers.

XAVIER KOLLER Das Marketing muss auch stimmen.

MONIKA SCHÄRER Und vor allem, es gibt kein Rezept. Dann wäre es ja einfach.

URS HEINZ AERNI Aber hat nicht Rolf Lyssy von Grundsätzen und Rezepten, die funktionieren, gesprochen?

ROLF LYSSY Regeln, ich sprach von Regeln. Die Regeln der Dramatik der Griechen gelten heute noch, und wenn man was Neues versuchen will, endet es oft in der Sackgasse.

URS HEINZ AERNI Paul Riniker, Sie wurden vom Dokumentarfilmer nun auch durch den Spielfilm zum freien Erzähler. Früher besuchten Sie Welten, jetzt kreieren Sie Welten, mit Menschen, die nicht schon in Lebensrollen stecken, sondern sich in erfundene Rollen versetzen. Worin lag für Sie der Reiz für diesen Wechsel?

PAUL RINIKER Ich weiss es eigentlich nicht. Seit Jahrzehnten wollte ich schon immer einen Spielfilm realisieren. Ich hatte eine sichere Anstellung beim Schweizer Fernsehen, ein Spielfilm hätte ein Risiko bedeutet. Aber mit der jetzigen Erfahrung stelle ich fest, dass die Arbeit gar nicht so anders war, ausser dass ich ein Happy End machen konnte, was in all meinen siebzig Doks nie der Fall war. Wie das Leben, das eigentlich kein Happy End kennt. Statt drei Leute auf dem Set waren es beim Spielfilm über dreissig, aber ansonsten bleibt alles gleich: gute Stimmung halten, Ziel verfolgen ...

XAVIER KOLLER Aber beim Spielfilm musst du doch eine Geschichte schreiben, was beim Dokumentarfilm nicht der Fall ist.

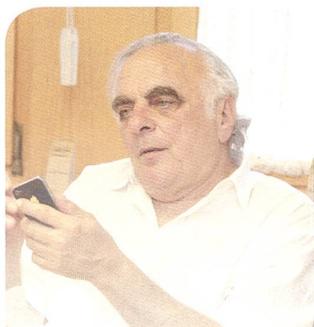
PAUL RINIKER Das stimmt, das war auch extrem mühsam. Vier Jahre hat es gedauert, und

vier Leute haben daran gearbeitet und sicher ist, ich habe sehr viel dabei gelernt.

XAVIER KOLLER Die Geschichte ist die Basis des Spielfilms, genauso die Entwicklung der Charaktere. Beim Dok musst du mit vorhandenen Charakteren arbeiten, mit seiner Neugier macht man sie fürs Publikum transparent ...

PAUL RINIKER Aber das ist beim Spielfilm doch ganz ähnlich. Klar müssen Figuren erfunden werden, aber bei der Ausarbeitung muss man sie irgendwie neu entdecken ...

XAVIER KOLLER Beim Dokumentarfilm muss man sie aber darstellen, beim Spielfilm muss man sie kreieren.



PAUL RINIKER In der ersten Version des Drehbuches hatten die Figuren viel zuwenig Gestalt, sie waren lediglich skizziert, durch Recherchen bekommen sie Farbe und Charakterzüge.

XAVIER KOLLER Ich muss mir zuerst die Charakter erstellen, konstruieren, sonst weiss ich gar nicht, mit wem ich es zu tun habe; ich kann sie nicht spielen lassen, wenn ich sie nicht kenne. Beim Verfassen der Story reden die dann, da muss ich gar nicht mehr lange darüber nachdenken.

PAUL RINIKER Das stimmt, von dem Moment an, als mir die Figuren bewusst waren, wurde es auch einfacher, den Plot zu schreiben.

URS HEINZ AERNI Was passiert, wenn ein Schauspieler plötzlich dies und jenes anders sieht und vieles ändern will? Wenn er daherkommt und sagt, ich will das ganz anders spielen. Oft ein enormes Konfliktpotential, oder?

XAVIER KOLLER Das kann man vorher klären, sonst muss ich ihn ja auch nicht engagieren. Wichtig ist, dass er nachvollziehen kann, was ich will. Dazu kommt noch, dass Schauspieler eben spielen wollen, und wenn die Gage stimmt, dann sowieso. Die Auseinandersetzung mit der Figur muss vorher stattfinden. In der Regel ist es ja so, dass die Schauspieler den Text schon vorher kennen. Aber ich schätze auch Schauspieler, die wissen, was sie wollen. Ich weiss schon, was ich geschrieben habe, aber wenn der Schauspieler sich hineinversetzt, mit seiner Empathie mitgestaltet, dann kann der Film nur besser werden. Jedem – vom Lichttechniker bis zum Kameramann – muss man die Chance geben, es besser machen zu können.

PAUL RINIKER Bei mir kam es vor, dass Hauptdarsteller fragten, ob sie das wirklich sagen sollen. Die haben es genau gespürt, wenn ein Satz zuviel war. Dann bin ich auch um Inputs dankbar.

MONIKA SCHÄRER Ein Regisseur muss doch auch entscheiden können. Es wollen doch alle

mitreden, von der Garderobe bis zum Cutter. Da muss man wissen, was man will.

PAUL RINIKER Sicher, man muss dankbar sein, wenn zusätzliche Ideen und Vorschläge verwendbar sind, das ist doch ein Geschenk.

URS HEINZ AERNI Und doch kann ich mir vorstellen, dass unterschiedliche Vorstellungen nicht wenige Mal zu einem Machtkampf führen können ...

XAVIER KOLLER Vieles spielt bei der Arbeit mit, das Arbeitsklima, der Stoff, die Dramatik der Szenen, das Wetter und so weiter. Entscheidungen fussen auch auf Gesprächen und dem Zuhören. Dieses Bewusstsein sowie die Bereitschaft, sich auch von dem, was hier und jetzt geschieht, überraschen zu lassen. Es macht auch Spass, wenn Ideen eingebracht werden, die ursprünglich nicht vorgesehen waren.

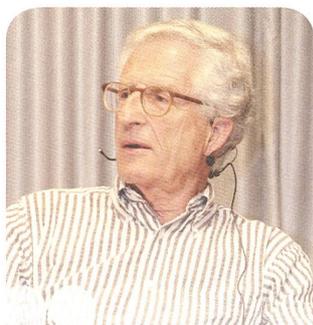
MONIKA SCHÄRER Ausser wenn der Produzent mit der roten Karte hinter dem Rücken dasteht.

XAVIER KOLLER Das habe ich selten erlebt.

URS HEINZ AERNI Kann man bei den Dreharbeiten von einem organischen Prozess reden?

XAVIER KOLLER Das muss so gehen, nur so passiert.

URS HEINZ AERNI Zum Schluss noch ein letzter Themenwechsel. Lorient karikierte früher Werbespots und erklärte in hohem Alter, dass heute die Fernsehwerbung in einem solchen Tempo und mit Spezialeffects gemacht sei, dass jegliche inhaltliche Verulking verunmöglicht werde. Wie erlebt Ihr die Entwicklung des Films durch Tempo und harte Schnitte für Eure Arbeit? Hat das Tempo Euer Schaffen eingeholt?



ROLF LYSSY Was Sie hier ansprechen, finde ich ein ganz wichtiges Thema. Die Beschleunigung, die wir in letzter Zeit durch die technischen Möglichkeiten erleben, finde ich problematisch. Gesellschaftliche Untersuchungen sehen in diesem Zusammenhang auch eine Zunahme an Depressionen. Natürlich nicht ausschliesslich, aber man entdeckte Beziehungen zwischen Beschleunigung und der Qualität der psychischen Befindlichkeit. Es ist eine sich immer schneller drehende Spirale, mit der viele Menschen nicht mehr klarkommen. Diese Frage ist auch im Bereich von Kunst und Medien permanent präsent. Alles wurde schneller und kürzer seit MTV und den Videoclips. Der Effekt oder die Form wurde wichtiger als der Inhalt. Die technischen Raffinessen und Spielmöglichkeiten verführen. Ich komme aus einer anderen Zeit und versuche heute, diesem Trend etwas Gegensteuer zu geben. Filme, die in sich so rhythmisch stimmen, damit ich meinen Rhythmus anpassen kann,

schätze ich sehr. Filme, die es mir erlauben, die Geschichte aufzunehmen, und ich auch reflektieren kann. Manchmal habe ich das Gefühl, dass die Geschwindigkeit ins Nichts führt.

XAVIER KOLLER Wenn ich meine Tochter beobachte, dann stelle ich fest, dass sie ihre Arbeit gut macht und dabei das Tempo keine Rolle spielt. Sie chattet, twittert, hört Musik und erledigt dazu noch die Hausaufgaben. Die Jugend funktioniert eben anders, es wurde ihnen antrainiert. Offenbar läuft hier ein anderes Programm. Sicher verändern sich Sehgewohnheiten und damit auch die Geschichten.

URS HEINZ AERNI Und doch könnte darunter die Kultur der Differenzierung leiden?

PAUL RINIKER Es verkürzt in der Erzählstruktur. Früher musstest du im Film, wenn jemand durch eine Türe eine Wohnung betritt, alle Schritte zeigen. Heute reichen Ansätze und man weiss Bescheid.

MONIKA SCHÄRER Heute kombiniert man schneller die Kausalität ...

URS HEINZ AERNI Zum Schluss möchte ich Sie fragen, ob es für Sie einen Lieblingsort oder eine Lieblingsatmosphäre gibt, wenn Sie sich bewusst einen Film ansehen.

XAVIER KOLLER Da kommen mir zwei Kinos in Los Angeles in den Sinn, mit grossen Leinwänden, ohne ellenlange Vorfilme und ohne Popcorn. Oder meine eigene grosse Leinwand ...

URS HEINZ AERNI Muss man sich ein Wohnzimmer mit schöner grosser Leinwand vorstellen?

XAVIER KOLLER Nein, ein Büro. Im Wohnzimmer haben wir keinen Fernseher. Aber im Büro visioniere ich pro Jahr rund sechzig Filme für die Academy. Ganz alleine und, weil ich ein Frühaufsteher bin, auch frühmorgens.

MONIKA SCHÄRER Es ist für mich ein schönes Privileg, an den Festivals am Vormittag sich ins Polster setzen zu dürfen und Uraufführungen von Filmen zu sehen, über die man noch nichts gelesen hat.

ROLF LYSSY Möglichst grosse Leinwand, möglichst kein Popcorn, mit der Hoffnung, dass mich die nächsten zwei Stunden bereichern. Der Moment, in dem es im Kino dunkel wird, ist immer wieder ein magischer Augenblick. Heute guckt man sich Filme schon auf Handys an, ich plädiere für das grosse Kino.

PAUL RINIKER Mein Traumkino gibt es schon lange nicht mehr, das Apollo in Zürich. Ich wohnte damals ganz in der Nähe, und ich genoss Kopf in Nacken die riesige Leinwand. Und wenn ich heute einfach Lust auf Kino habe, so finden Sie mich im Filmpodium Zürich, da weiss ich, dass jeder Film gut ist ...

Das Podiumsgespräch mit Xavier Koller, Rolf Lyssy, Paul Riniker und Monika Schärer führte Urs Heinz Aerni im August 2011 in La Punt

Die Pflicht des Schauspielers, sich einzumischen

Vor kurzem hat mich eine Journalistin zum Kinostart von *EINE WEN IIG*, DR DÄLLEBACH KARI interviewt und eine Frage eingeleitet mit: «Die Schauspielerei ist bekanntlich ein eitler Beruf, wie vereinst du denn ...» An den Rest kann ich mich nicht erinnern, weil mich der Anfang stutzig gemacht hat. Ist die Schauspielerei ein eitler Beruf? Ist es die Wahrung eines Scheins? Geht es nicht vielmehr um Wahrhaftigkeit?

Als Schauspieler stellt man sich in den Dienst einer Geschichte, einer Figur, einer Stimmung, und nicht in den Dienst seiner selbst. Natürlich dreht es sich im Grunde genommen um eine Äusserlichkeit, nämlich darum, was die Hülle des Schauspielers vor der Kamera macht. Nur ist eine äusserliche Glaubwürdigkeit ohne irgendeine innere Entsprechung kaum möglich. Ob *method acting* oder nicht, Authentizität entspringt nicht aus der richtigen Geste, sondern aus der richtigen Haltung zur Geste. Oder kurz gesagt, ein eitler Schauspieler ist ein schlechter Schauspieler.

Wo es nicht nur um die äusserliche Form geht, fällt dem Schauspieler also auch eine inhaltliche Rolle zu. Wie weit darf er sich überhaupt in die inhaltliche Diskussion einmischen? Dass ein Darsteller nur die formale Ausgestaltung dessen übernimmt, was sich der Drehbuchautor ausgedacht hat, ist unwahrscheinlich. Mit jedem Wimpernzucken verändert er den inhaltlichen Kontext, in den er seine Sätze stellt. Die Aussage «schöne Jeans!» kann bedeuten: Du hast schöne Jeans. Mit einem ironischen Tonfall bedeutet sie das genaue Gegenteil. Durch seine Interpretation macht sich der Schauspieler also unweigerlich zum Mitautor der Geschichte.

Trotzdem wird Schauspielern oft nur spärlich Gelegenheit zu einer inhaltlichen Mitsprache geboten. Sie werden als – böse formuliert – ausführende Dienstleister ins Boot geholt, oft wenige Wochen vor Drehbeginn. Dieses Vorgehen ist wohl auch mitverantwortlich für das Aufkommen von Schauspiel-Coaches, die für die mangelnde Vorbereitung in die Bresche springen. Ich bin der Meinung, dass viele gute Filme besser sein könnten, wenn vor dem Dreh eine vertiefte inhaltliche Auseinandersetzung stattfinden würde. Wie könnte diese praktisch aussehen?

Exemplarisch steht für mich die Erfahrung, die ich mit *IM SOG DER NACHT* gemacht habe. Der Hauptcast (Lena Dörrer, Stipe Erceg und ich) hat sich zusammen mit dem Regisseur Markus Welter als Vorbereitung für den Dreh drei Tage lang in einer Oerlikoner Wohnung eingeschlossen und das ganze Drehbuch von A bis Z durchbesprochen. Aus der Erinnerung würde ich behaupten, dass dabei ungefähr dreissig Prozent der Dialoge von uns Schauspielern (in Rücksprache mit dem Regisseur) abgeändert wurden – oft nur in Details, die für uns aber entscheidend waren. Unsere Mitsprache hat sich weitergezogen bis in die Masken- und Kostümdpartments. Ich glaube, der Mut und die Offenheit von Markus Welter und der Produktion wurden belohnt. Durch diesen Prozess schärften sich die Konturen unserer Figuren.

Wir fühlten uns wohl mit ihnen, wuchsen tiefer in ihre Haut hinein, und auf dem Set waren die meisten Meinungsunterschiede schon ausdiskutiert – wir konnten uns auf das Spiel konzentrieren.

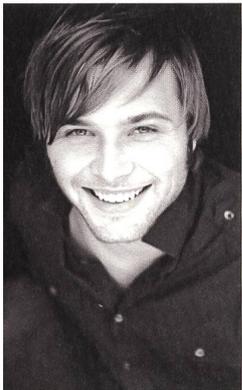
Natürlich ist es nicht die Aufgabe des Darstellers, das Drehbuch umzuschreiben. Aber als Schauspieler bin ich verantwortlich für die Kontinuität einer Rolle und für Handlungsstränge, auf die die Rolle ausstrahlt. Ist die Figur aus einem Guss? Wenn sie Brüche aufweist, sind diese Brüche verständlich? Ist ihre Handlungsweise nachvollziehbar? Kann man sich mit der Figur identifizieren? All das sind Fragen, die letztlich eine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Stoff bedeuten und ein inhaltliches Verständnis voraussetzen. Dasselbe Verständnis erleichtert ausserdem auch die praktische Arbeit – nur was man versteht, kann man auch spielen.

Zusätzliche Vorbereitung bedeutet natürlich zusätzliche Kosten und zusätzlichen Zeitaufwand. Und wenn man bedenkt, wie knapp diese beiden Rohstoffe meistens bemessen sind, dann ist das ein echtes Hindernis. Aus meiner Erfahrung ist die Situation aber oft die folgende: Eine Hauptrolle in einem Schweizer Film ist für jeden Schauspieler ein Geschenk, eine Gelegenheit, die sich angesichts der Marktgrösse äusserst selten bietet. Die meisten Darsteller würden eine zusätzliche Vorbereitungsphase mit offenen Armen begrüssen – im Hinblick auf die Qualität des Ergebnisses und ohne dafür eine höhere Gage zu verlangen. Was die Zeit betrifft, verhält es sich wohl wie immer: man muss sie sich nehmen wollen.

Gerade darin liegt in meinen Augen auch die Chance eines kleinen Landes wie der Schweiz, auf dem internationalen Parkett etwas bewirken zu können. In vielen Gebieten sind wir der ausländischen Konkurrenz unterlegen, ganz besonders in finanzieller Hinsicht. Es gilt also, sich auf die Aspekte zu konzentrieren, deren Qualität nicht unbedingt von einem grossen Budget abhängt. Und das ist, neben starken Geschichten und gut gearbeiteten Drehbüchern, auch die Schauspielarbeit. Ein teurer Schauspieler ist nicht unbedingt ein besserer Schauspieler. Und Regisseure wie Andreas Dresen in Deutschland oder Thomas Imbach in der Schweiz haben mit ungewöhnlichen Ansätzen bewiesen, was dabei alles möglich ist.

Ich glaube aber nicht nur an das Recht, sich als Schauspieler inhaltlich einzubringen, sondern auch an die Verantwortung, die daraus erwächst. Jeder Schauspieler sollte sich bewusst sein, dass er mit seiner Interpretation unweigerlich eine inhaltliche Stellungnahme abgibt, die das Gesamtgefüge der Geschichte verändern kann. Diese gestaltende Kraft verpflichtet. Wird sie in das kreative Ensemble von Autor und Regisseur eingebunden, kann sie eine echte Bereicherung sein.

Nils Althaus, Schauspieler



Der Hauptcast hat sich zusammen mit dem Regisseur als Vorbereitung für den Dreh drei Tage lang in einer Oerlikoner Wohnung eingeschlossen und das ganze Drehbuch von A bis Z durchbesprochen.

THE ONLY DOCUMENTARY FESTIVAL IN SWITZERLAND AND ONE OF THE MOST IMPORTANT WORLDWIDE WITH ITS EXCLUSIVE DOC OUTLOOK INTERNATIONAL MARKET.
NYON: A MUST FOR PROFESSIONALS AND FILM LOVERS

VISIONS DU RÉEL

INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
DOC OUTLOOK
INTERNATIONAL
MARKET-NYON
20-27 APRIL 2012
WWW.VISIONSDUREEL.CH

IMAGE: DES PALLIERES - IS DEAD DESIGN: BONTRONICO

MAIN SPONSORS



PARTNER
OF THE FESTIVAL
SRG SSR

