Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 54 (2012)
Heft: 324

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

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

5.12

Kino par excellence: Otto Preminger

...

Panorama: Mexiko
Gespräch mit Nicolás Pereda

...

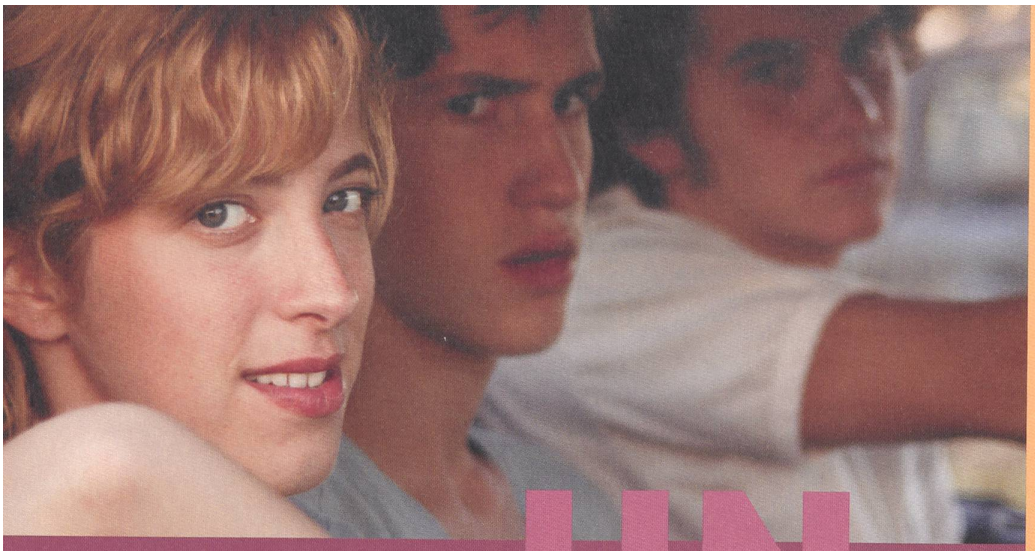
WUTHERING HEIGHTS Arnold
HANEZU Kawase
UN AMOUR DE JEUNESSE Hansen-Løve
PARADA Dragojevic
L'EXERCICE DE L'ÉTAT Schoeller

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 05



PAULA HERNÁNDEZ, ARGENTINA

UN AMOR

Die grosse Jugendliebe: Wiedersehen nach 30 Jahren

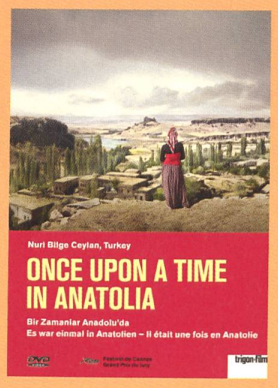
«Eine richtig schöne Sommergeschichte, die bei uns allen Liebes-Erinnerungen zu wecken vermag.»
Movie News, Zürich

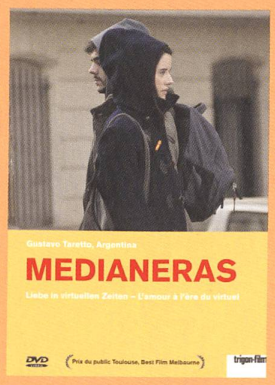
«Einfühlsam und überzeugend: Hernández bestätigt sich als talentierte und wichtige Filmemacherin.»
La Nación, Buenos Aires

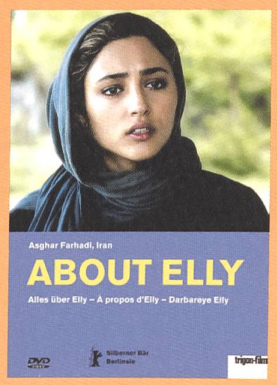
«Subtil und berührend: Die trügerisch unauffällige Geschichte über das Wiedersehen dreier Freunde hebt sich durch feine Schauspielleistung und subtile Emotionen ab. Sie wird allen, die ein mittleres Alter erreicht haben, unbequem bekannt vorkommen.»
Variety, Los Angeles

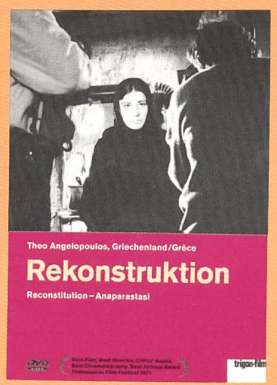
«Manchmal möchten wir zurück an den Anfang und als Erwachsene den Ort suchen, an dem alles begann. Oder alles sich verloren hat.»
Guiasenior, Argentinien

AB 30. AUGUST IM KINO



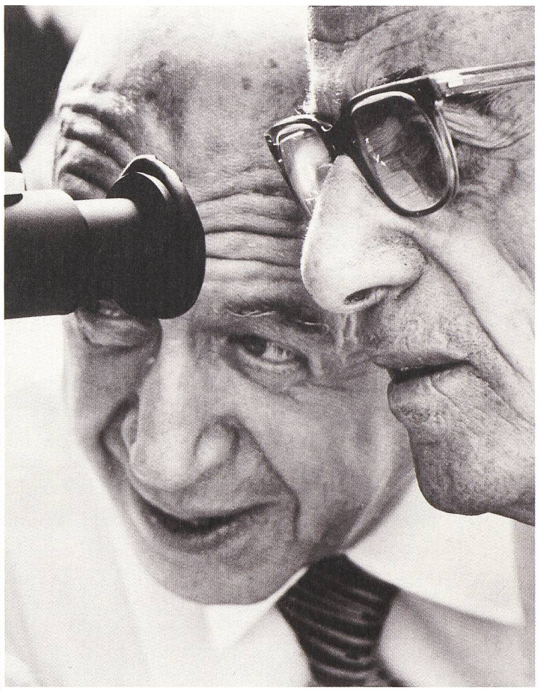


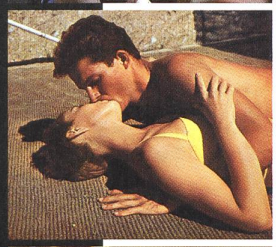




Die Edition für FilmliebhaberInnen
www.trigon-film.org – 056 430 12 30

trigon-film





Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
5.2012
54. Jahrgang
Heft Nummer 324
August 2012

Titelblatt:
Sebastian Urzendowsky als Sullivan und Lola Créton als Camille in UN AMOUR DE JEUNESSE *von Mia Hansen-Løve*

KURZ BELICHTET
5 *Vorschau Festival del film Locarno 2012*
6 *Klang und Stille*
7 *Christian Marclay und* THE CLOCK
11 *DVD*

KINO, HAPTISCH
12 **Schroffe Wucht**
WUTHERING HEIGHTS *von Andrea Arnold*
14 **Die Natur in der Hauptrolle**
HANEZU *von Naomi Kawase*

KINO PAR EXCELLENCE
16 **Die Dinge als Ganzes sehen**
Otto Preminger

FILMFORUM
28 **Verrückt verzückt**
UN AMOUR DE JEUNESSE *von Mia Hansen-Løve*
30 **Mit dem pink Mini quer durch den Balkan**
PARADA *von Srdjan Dragojevic*
31 **«Man sollte über alles lachen können»**
Gespräch mit Srdjan Dragojevic

NEU IM KINO
33 **BRAVE** *von Brenda Chapman und Mark Andrews*
34 **NO MAN'S ZONE** *von Toshi Fujiwara*
34 **LE MINISTRE – L'EXERCICE DE L'ÉTAT** *von Pierre Schoeller*
36 **360** *von Fernando Meirelles*
37 **TO ROME WITH LOVE** *von Woody Allen*

PANORAMA
39 **Mexikanisches Kino**
Blick zurück und auf die Gegenwart
45 **«Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Fiktion»**
Gespräch mit Nicolás Pereda

KOLUMNE
48 **Der Schweizer Film kann gar nicht besser sein**
Von Andreas Kilb

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

Inserateverwaltung
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
Erwin Schaar, Daniel Kothenschulte, Johannes Binotto, Julia Marx, Natalie Böhler, Michael Ranze, Pierre Lachat, Doris Senn, Oswald Iten, Gerhard Midding, Michael Pfister

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Michael Sennhauser, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; Festival del film, Locarno; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film, Frenetic Films, Look Now!, Pathé Films, Praesens Film, Walt Disney Studios Motion Pictures (Switzerland), Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, Fotoarchiv, Berlin; Haus der Kunst, München; Amateur Films, Bandidos Films, Día de Gracias Producciones, IMCINE, Las producciones del Patrón, Tiburon Filmes, Tosco Films, Mexiko; ASC Distribution, Paris

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2012 achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.–
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto
Euro-Länder: Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

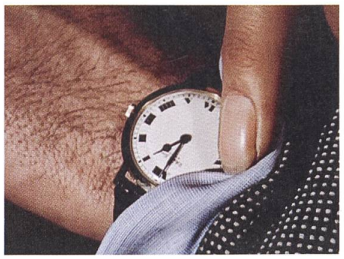
Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

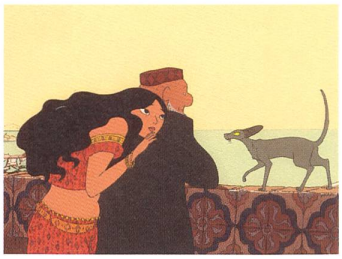
Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

© 2012 Filmbulletin
ISSN 0257–7852
Filmbulletin *54. Jahrgang*

Kurz belichtet



THE CLOCK
von Christian Marclay (2010)
Foto: Ben Westoby
Courtesy White Cube



LE CHAT DU RABBIN
Regie: Joann Sfar

Präzisierung

Die im Gespräch mit Brigitte Broch in Filmbulletin 4.12 abgebildeten Conception Drawings zu THE READER stammen von *Axel Eichhorst*, diejenigen zu BIUTIFUL von *Joseph Diaz*. Wir bedanken uns bei beiden ganz herzlich für ihre Mithilfe.

Christian Marclays THE CLOCK

Vom 24. August bis zum 2. September ist im *Kunsthaus Zürich* erstmals und exklusiv in der Schweiz Christian Marclays 24-Stunden-Videoarbeit THE CLOCK zu sehen. Die Kompilation kann während der regulären Öffnungszeiten im grossen Sammlungssaal angeschaut werden (beschränkte Platzzahl), am 24. und 31. August lädt das Kunsthaus auch zur Nachtschicht ein: der Film läuft dann nonstop 24 Stunden – synchron mit der Lokalzeit.

Die Arbeit wurde vom Kunsthaus in Zusammenarbeit mit der Luma-Stiftung für die eigene Videosammlung erworben, die bereits einige Werke von Christian Marclay aufweist.

www.kunsthaus.ch

Tierisch

Das traditionelle Open-air «Film am See» in der *Roten Fabrik* in Zürich ist dieses Jahr dem Tier im Film gewidmet. Noch zu sehen sind ein vielfältiger Kurzfilmblock (2. 8.) – überhaupt werden die einzelnen Abende jeweils von einem einschlägigen Kurzfilm eingeleitet –, der eindrückliche Dokumentarfilm MICROCOSMOS: LE PEUPLE DE L'HERBE von *Claude Nuridsany* und *Marie Pérennou* (9. 8.) und THE BIRDS von *Alfred Hitchcock* (16. 8.). Mit dem Animationsfilm LE CHAT DU RABBIN von *Joann Sfar* (23. 8.) und KING KONG, der Originalversion von *Merian C. Cooper* und *Ernest B. Schoedsack* von 1933 (30. 8.), schliesst das Programm an den lauschigen Gestaden des Zürichsees.

www.rotefabrik.ch

CINEMAsuisse

Das *Schweizer Fernsehen* würdigt während des Sommers mit der Fernsehreihe *CINEMAsuisse* zehn ausgewählte Schweizer Filmschaffende in rund halbstündigen Porträts (in Analogie zu den früheren Porträtreihen zu Literatur, Architektur, Fotografie, Design und Forschung). Die Reihe wurde von den regionalen Fernsehanstalten gemeinsam realisiert und wird von ihnen zu unterschiedlichen Zeiten gesendet. Auf SF1 folgt jeweils auf die samstägliche Ausstrahlung des Porträts am darauffolgenden Mittwoch im Sendegefäss «CH:Filmszene» ein Werk des jeweiligen Regisseurs. Noch zu sehen sind hier die Porträts von *Daniel Schmid* (28. 7.), gefolgt von BERESINA; *Alain Tanner* (4. 8.), gefolgt von JONAS ET LILA, À DEMAIN; *Claude Goretta* (18. 8.), gefolgt von Lionel Baiers Dokumentarfilm über Goretta; *Silvio Soldini* (29. 8.), gefolgt von PANE E TULIPANI, und *Jean-Luc Godard* (5. 9.), gefolgt von À BOUT DE SOUFFLE.

www.cinemasuisse.srf.ch

Zimmer frei!

In der anregenden Hotelfilm-Reihe «Zimmer frei» im *Kinok, Cinema in der Lokremise* in St. Gallen sind etwa noch *Daniel Schmids* unumgänglicher HORS SAISON, PSYCHO von *Alfred Hitchcock* und der urkomische L'EMMERDEUR von *Edouard Molinaro* – *Jacques Brel* als lebensmüder Hemdenvertreter trifft auf *Lino Ventura* als eiskalter Auftragskiller – zu sehen. In DER KNOCHENMANN von *Wolfgang Murnberger* haust *Josef Hader* als Brenner im Landgasthof «Löschenkohl», während

LOST IN TRANSLATION
Regie: Sofia Coppola

Stanley Kubrick

TGV
Regie: Moussa Touré

LOST AND DELIRIOUS
Regie: Léa Pool

in *Leander Haussmanns* HOTEL LUX die Protagonisten im «Hauptquartier der Weltrevolution» aufeinandertreffen. HOTEL von *Jessica Hausner* soll ein «stiller Horrorthriller» in der Nachfolge von THE SHINING von Kubrick sein; FOUR ROOMS, der Episodenfilm von *Allison Anders, Alexander Rockwell, Roberto Rodriguez* und *Quentin Tarantino*, hingegen ist eine eher trashige Angelegenheit. Den Abschluss der Reihe (am 11. 8.) bildet dann *Sofia Coppolas* LOST IN TRANSLATION mit *Scarlett Johansson* und dem wunderbaren *Bill Murray*.

www.kinok.ch

Stanley Kubrick

Nach der Sommerpause beginnt das *Stadtkino Basel* (ab 23. August) die neue Saison mit der (beinah) vollständigen Retrospektive der Filme von *Stanley Kubrick*. Zu sehen sein werden auch A.I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE von *Steven Spielberg* (eines der Projekte Kubricks, die er nicht mehr verwirklichen konnte) und Jan Harlans Porträt STANLEY KUBRICK – A LIFE IN PICTURES. *Jan Harlan* wird am 27. August in Basel anzutreffen sein.

www.stadtkino.ch

Lucerne Festival

Wie jedes Jahr hat das *Stattkino Luzern* auch 2012 zum «Lucerne Festival im Sommer» (8. 8.–15. 9.) – sein Motto heisst «Glaube» – ein filmisches Begleitprogramm zusammengestellt. Zum Auftakt ist der Dokumentarfilm LUX AETERNA von *Norbert Beilharz* über Claudio Abbado bei den Proben zu Verdis «Missa da Requiem» (12. 8.) zu sehen. In SOPHIA – BIOGRAFIE EINES VIOLINKONZERTS von *Jan Schmidt-Garre* kann man Sofia Gubaidulina, der diesjährigen «Composer-in-residence», und ihrer Arbeit mit der Violinistin Anne-Sophie Mutter zusehen. Zu Ehren des Komponisten Wolfgang Rihm wird DIONYSOS – SZENEN UND DITHYRAMBEN. EINE OPERNPHANTASIE, die Verfilmung der Salzburger Uraufführung von 2012 durch Bettina Ehrhard, gezeigt. Ganz besonders spannend dürfte die Gegenüberstellung von MOSES UND ARON von *Jean-Marie Straub* und *Danièle Huillet* von 1975 und der Dokumentation der Inszenierung von *Willy Decker* von Arnold Schönbergs Opernfragment werden. Eine Expertenrunde wird die beiden Interpretationen am 11. September diskutieren.

www.stattkino.ch

Helvetas Cinema Sud

In Trogen nimmt am 2. August «Helvetas Cinema Sud» seinen Auftakt und tourt als solarbetriebenes Open-air-Kino mit Velo und Anhänger bis zum 2. September über Romanshorn, Horgen, Baden, Lenzburg, Rapperswil, Olten, Sursee und Thun bis in die Westschweiz. Der Anhänger führt neben den Solarpanels, mit denen tagsüber die Energie für die Projektion gesammelt wird, zwei Filme mit, die Einblicke geben sollen in Länder, in denen Helvetas mit Entwicklungshilfeprojekten engagiert ist.

TAMBIEN LA LLUVIA von *Icíar Bollaín* ist sowohl bildgewaltiger Film-im-Film über die Dreharbeiten an einem Kolumbus-Film in einer bolivianischen Kleinstadt wie auch eindrückliche Studie eines Zusammenpralls unterschiedlicher Kulturen und thematisiert Konflikte um gerechte Wassernutzung. *Moussa Tourés* TGV aus dem Senegal ist ein witziges, überraschungsreiches Roadmovie mit viel Groove über eine Reise im Überlandbus von Dakar nach Conakry.

www.cinemasud.ch

Junge Menschen

Das *Fotomuseum Winterthur* zeigt ab 8. September (bis 10. 2. 2013) unter dem Titel «Junge Menschen» Set 9 aus seiner Sammlung. Gezeigt werden Beispiele aus der künstlerischen Fotografie, die die prekäre Zeit des Erwachsenwerdens fassen. Das *Filmfoyer* hat zum Auftakt der Ausstellung im September ein filmisches Begleitprogramm zusammengestellt. Zu sehen sein werden DEEP END von *Jerzy Skolimowski* (4. 9.), der von der obsessiven Leidenschaft des 15-jährigen Mike für die sieben Jahre ältere Susan im London der späten sechziger Jahre erzählt. THE VIRGIN SUICIDES von *Sofia Coppola* (11. 9.) zeichnet die siebziger Jahre trotz seiner frohen Farben als engen Hort der Kleinbürgerlichkeit. Im Zentrum von SWEET SIXTEEN von *Ken Loach* (18. 9.) steht ein schottischer *working-class*-Junge, der nach einem «Durchschlupf zwischen Familie und Milieu, Solidarität und Isolierung, krummer und kommuner Praxis» sucht (Pierre Lachat in Filmbulletin 1.03). *Léa Pools* LOST AND DELIRIOUS schliesslich (25. 9.) erzählt von der Beziehung zweier Mädchen in einem Nobel-Internat, die tragisch endet.

www.filmfoyer.ch

Fantoche

Vom 4. bis 9. September geht in Baden *Fantoche*, das internationale Festival für Animationsfilm, über die Leinwände. Es ist die zehnte Ausgabe, deshalb widmet das Festival unter dem Titel «The future ain't what it used to be» der Vergangenheit und Zukunft einen Schwerpunkt: Ehemalige Programmverantwortliche stellen einschlägige Kurzfilmprogramme zusammen. So fragt etwa Frank Braun nach Zukunftsutopien aus der Vergangenheit, Susan Buchan zeigt, wie im Animationsfilm unterschiedliche Formen der Vergangenheit verhandelt werden, und Duscha Kistler präsentiert Zukunftsvorstellungen im aktuellen Animationsfilmschaffen. Für den gleichen Block hat «Fest Anca» aus der Slowakei, das Partnerfestival von Fantoche, ein Programm mit Dystopien zusammengestellt. Selbstverständlich gehört zu diesem Schwerpunkt auch der Blick in die eigene Vergangenheit: So werden etwa sämtliche Publikumspreisträger zu sehen sein.

Der Länderschwerpunkt gilt dem *tschechischen* Animationsfilmschaffen, das insbesondere in den fünfziger und sechziger Jahren eine Hochblüte erlebte, nicht zuletzt mit *Jiri Trnka*, dem einflussreichen Pionier des Puppentrickfilms.

www.fantoche.ch

The Big Sleep

Walo Lüönd

13. 4. 1927–17. 6. 2012

«Lüönd versteht es, seiner Interpretation des Dällebach Kari das Karikaturale zu nehmen, vor allem aber alles Folkloro-Populistische. Das geschieht, indem er die Figur mehr aus der Seele als aus dem berechnenden Gefallenwollen heraus spielt, auch mehr von der Sprache überhaupt her und weniger von der denkmalgeschützten halbmittelalterlichen Mundart.»

Pierre Lachat in seinem Essay «Der widerstrebende Komödiant» in Filmbulletin 1.08

Andrew Sarris

31. 10. 1928–20. 6. 2012

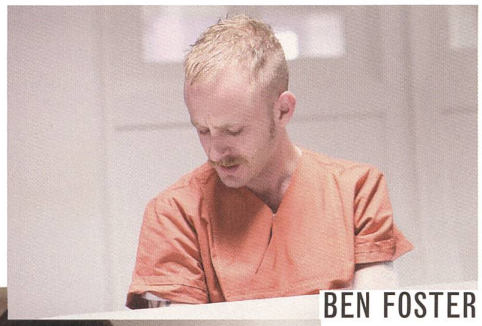
«Today, thanks to Sarris, it is common to consider the director as the prime mover of the film. As such, the history of American film criticism can be divided into before and after Sarris.»

Ronald Bergan in «The Guardian», 22. 6. 2012

AB AUGUST IM KINO

360

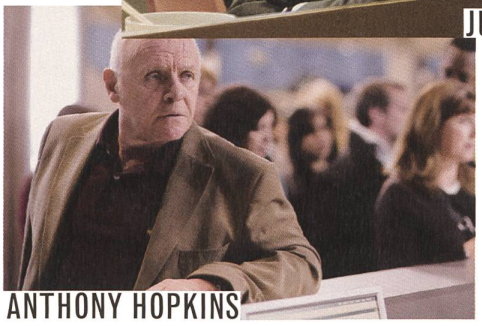
Liebe, Leidenschaft, Zufall, Verlockung und Freundschaft. Gedreht in einer lebendigen und atemberaubenden Kulisse, von Paris bis Rio de Janeiro. SCREEN DAILY



BEN FOSTER

RACHEL WEISZ

JUDE LAW



ANTHONY HOPKINS

und MORITZ BLEIBTREU,
JAMEL DEBBOUZE

Ein Meisterwerk der Struktur – inszeniert vom Oscar®-nominierten Ausnahmeregisseur Fernando Meirelles (Der ewige Gärtner, City of God).

DIMITRI RASSAM ET JÉRÔME SEYDOUX PRÄSENTIEREN

PATRICK BRUEL · VALÉRIE BENGUIGUI · CHARLES BERLING

UNTER MITWIRKUNG VON FRANÇOISE FABIAN

EIN FILM VON MATTHIEU DELAPORTE & ALEXANDRE DE LA PATELLIÈRE

Eine vor Witz funkelnde Ensemble-Komödie.

Die erfolgreiche Adaption eines phänomenalen Theaterstücks. Muss man sehen! Excessif

Le Prénom

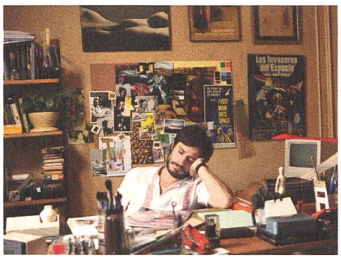
Der Vorname

JEDER HAT EINE MEINUNG...
DOCH DIE SOLLTE MAN
FÜR SICH BEHALTEN.

Weitere Informationen finden Sie unter www.pathefilms.ch

Festival del film Locarno 2012
Vorschau

David Niven, Mylène Demongeot und Jean Seberg in BONJOUR TRISTESSE
Regie: Otto Preminger



Gael García Bernal in NO
Regie: Pablo Larraín

Eröffnet wird die 65. Festivalausgabe mit der Weltpremiere des britischen Actionkrimis THE SWEENEY von *Nick Love* im Piazza-Programm, das mit einer bunten Mischung von Filmen und illustren Namen aufwartet. Vor der grandiosen Open-air-Kulisse zu sehen sind etwa *Steven Soderberghs* MAGIC MIKE (mit *Matthew McConaughey*), *Leslye Headlands* BACHELORETTE (mit *Kirsten Durst*), *Jonathan Daytons* und *Valerie Faris'* RUBY SPARKS (mit *Antonio Banderas* und *Annette Bening*) sowie WRONG, der neue Film von *Quentin Dupieux*, der in Locarno 2010 mit RUBBER überraschte.

Mit dem Drama BONJOUR TRISTESSE – *Otto Premingers* Romanverfilmung aus dem Jahr 1958 – umfasst das Piazza-Programm auch einen Hollywood-Klassiker. Der Film gehört zur Retrospektive Otto Preminger, die in Zusammenarbeit mit dem schweizerischen Filmarchiv und der Cinémathèque française das filmische Gesamtwerk des österreichisch-amerikanischen Regisseurs (1905–1986) präsentiert. Begleitet wird sie von Gesprächsveranstaltungen und Diskussionen, etwa mit den Filmkritikern *Jean Douchet* und *Chris Fujiwara* sowie der französischen Schauspielerin *Mylène Demongeot*, und dem Dokumentarfilm OTTO PREMINGER von *André S. Labarthe* (2012) in der neuen filmgeschichtlichen Sektion *Histoire(s) du cinéma*. Letztere präsentiert Werke von Filmemachern und Künstlern, die am Festival geehrt werden, unter ihnen die französische Schauspiellegende *Alain Delon*, der US-amerikanische Sänger *Harry Belafonte*, der Hongkonger Regisseur *Johnny To* und der Schweizer Produzent *Peter-Christian Fueter*.

Mit drei Produktionen, dem Roadmovie NACHTLÄRM von *Christoph Schaub*, der Horrorkomödie DAS MISSEN MASSAKER von *Michael Steiner* und dem Dokumentarfilm MORE THAN HONEY von *Markus Imhoof*, auf der Piazza und zwei weiteren, THE END OF TIME von *Peter Mettler* und IMAGE PROBLEM von *Simon Baumann* und *Andreas Pfiffner*, im Concorso internazionale ist der Schweizer Film in Locarno dieses Jahr stark vertreten.

Um den Goldenen Leoparden konkurrieren insgesamt 19 Langfilme aus aller Welt, darunter LOS MEJORES TEMAS des jungen mexikanischen Regisseurs *Nicolás Pereda*. Mexiko, dessen bekanntester Schauspiel-Star *Gael García Bernal* (neben der Britin *Charlotte Rampling*) mit einem Excellence Award Moët & Chandon ausgezeichnet wird, und das auch in den beiden Nachwuchswettbewerben Cineasti del presente und Pardi di domani je einen Regisseur im Rennen hat, ist Gastland der *Carte blanche*, eines Branchenanlasses, der in Zusammenarbeit mit der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (DEZA) dieses Jahr zum zweiten Mal stattfindet. Einen weiteren regionalen Fokus – ebenfalls mit Unterstützung der DEZA – richtet Locarno auf das frankophone *Afrika* südlich der Sahara und präsentiert im Rahmen von Open-Doors (neben Podiumsdiskussionen und einem Koproduktions-Workshop) eine repräsentative Auswahl von Filmen, darunter BAMAKO von *Abderrahmane Sissako* und GUIMBA von *Cheick Oumar Sissoko*. Die zwei Grossen des afrikanischen Kinos gehören ebenso zur Schar renommierter Gäste wie der französische Regisseur *Leos Carax*, der den Ehrenleoparden erhält, sowie *Arnon Milchan*, der als unabhängiger Produzent von Klassikern wie Sergio Leones ONCE UPON A TIME IN AMERICA oder Terry Gilliams BRAZIL mit dem Premio Raimondo Rezzonico ausgezeichnet wird.

www.pardo.ch

Semaine de la critique 2012
Vorschau

DANCE OF OUTLAWS
Regie: Mohamed El Aboudi

SAGRADA –
EL MISTERI DE LA CREACIÓ
Regie: Stefan Haupt

Ein Junge wächst in einem nordkoreanischen Gefangenenlager auf. In Marokko wird ein Mädchen vergewaltigt. Ein dänischer Tanker fällt vor Somalia in die Hände von Piraten. In Barcelona setzen Menschen aus aller Welt die Vision eines Verstorbenen um, und ein Mann aus China sucht die fremde Frau, die ihn geboren hat: Es sind aufwühlende, erschreckende, verrückte und grossartige Geschichten, denen man im Kino begegnet – und mit denen wir vom *Schweizerischen Verband der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten* (SVFJ) uns täglich auseinandersetzen. Anlässlich des Filmfestivals von Locarno wechseln wir in liebgewordener Tradition die Seite und präsentieren: die *Semaine de la critique*. Ein Programm von sieben Dokumentarfilmen, die inhaltlich und/oder formal herausragend sind und zusammen ein Ensemble ergeben, das abwechslungsreich, bunt, spannend und auch ein bisschen herausfordernd sein soll. Wie von selbst hat sich dabei ein thematischer Schwerpunkt ergeben: die Auseinandersetzung mit der Familie, oder vielmehr mit dem, was von dieser übrig ist in einer Zeit, in der sich Blutsund Beziehungsbande zunehmend locker über die Kontinente erstrecken.

Gleich zwei Regisseure der Kritikerwoche setzen dieses Jahr ihre Mutter ins Zentrum ihrer Filme. *David Sieveking* (DAVID WANTS TO FLY, 2010) nimmt in VERGISS MEIN NICHT zärtlich Abschied von seiner an Alzheimer erkrankten Mutter; *Bin Chuen Choi* macht sich in MOTHER'S DAY auf die Suche nach seiner Mutter, die ihn verliess, um Karriere zu machen. Extremer gestaltet sich die Familiengeschichte in *Mohamed El Aboudis* DANCE OF OUTLAWS, dem Porträt einer Marokkanerin, die als Jugendliche missbraucht, als Folge davon Mutter und deshalb von ihrer Familie verstossen wurde – und noch zehn Jahre später um ihre Papiere kämpft, ohne die auch ihre Kinder rechtlos bleiben. Schlichtweg unvorstellbar ist, was *Marc Wiese* in CAMP 14 – TOTAL CONTROL ZONE erzählt: Sein Protagonist wurde in einem nordkoreanischen Gefangenenlager geboren. Wieses Film gewährt in diesem Porträt erschütternde Einblicke in eine Zone, in der Menschlichkeit nicht mehr zu existieren scheint.

Eine ganz andere Perspektive als diese subjektiv gehaltenen Filme nehmen *Fritz Ofners* LIBYA HURRA und STOLEN SEAS von *Thymaya Payne* ein, die sich beide der aktuellen Weltlage widmen: dem Umsturz in Libyen und der Piraterie vor der Küste Somalias. Ofner, der vergangenes Jahr bereits mit DIE EVOLUTION DER GEWALT in der Semaine zu Gast war, setzt in seinem Film bewusst einen Kontrapunkt zu den bekannten Fernsehbildern aus Libyen und zeigt in langen ungeschnittenen Einstellungen ohne Kommentar eine Gesellschaft im Umbruch. Payne dagegen setzt in STOLEN SEAS auf mitreissende Musik und schnelle Schnitte. Fast schon thrillermässig wird hier die Welt der modernen Piraterie porträtiert – eine Welt, in der, anders als in Spielfilmen, Helden und Bösewichte keineswegs eindeutig auszumachen sind.

Bleibt noch der diesjährige Beitrag aus der Schweiz zu erwähnen: *Stefan Haupts* SAGRADA – EL MISTERI DE LA CREACIÓ über die berühmteste (noch) unvollendete Kathedrale der Welt: ein Film, in dem sich architektonische Visionen, baugeschichtliche Anekdoten und die Biographie Antoni Gaudís elegant verschränken.

Irene Genhart und Simon Spiegel

www.semainedelacritique.ch

HELVETAS
Handeln für eine bessere Welt

HELVETAS CINEMA SUD

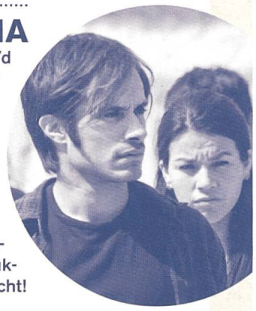
DIE SOLARKINO-TOURNEE
PER VELO UND ANHÄNGER MIT
SPIELFILMEN VOM GLOBALEN SÜDEN

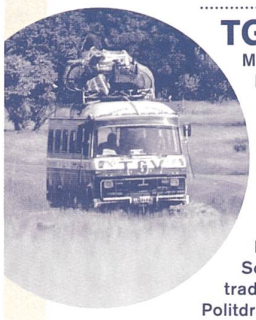
2.8.	TROGEN/AR	21.30 TGV
3.8.	ROMANSHORN/TG	21.15 TAMBIÉN LA LLUVIA
3.8.	ROMANSHORN/TG	23.15 TGV
4.8.	ROMANSHORN/TG	23.15 TAMBIÉN LA LLUVIA
5.8.	HORGEN/ZH	21.30 TAMBIÉN LA LLUVIA
6.8.	HORGEN/ZH	21.30 TGV
8.8.	BADEN/AG	21.30 TGV
9.8.	BADEN/AG	21.30 TAMBIÉN LA LLUVIA
10.8.	LENZBURG/AG	21.30 TAMBIÉN LA LLUVIA
11.8.	LENZBURG/AG	21.30 TGV
12.8.	RAPPERSWIL/SG	21.15 TGV
13.8.	RAPPERSWIL/SG	21.15 TAMBIÉN LA LLUVIA
16.8.	OLTEN/SO	21.15 TGV
17.8.	SURSEE/LU	21.15 TAMBIÉN LA LLUVIA
18.8.	THUN/BE	21.15 TAMBIÉN LA LLUVIA
19.8.	THUN/BE	21.15 TGV
26.8.	BURGDORF/BE	21.00 TAMBIÉN LA LLUVIA
27.8.	BURGDORF/BE	21.00 TGV
	TOUR DE ROMANDIE	21.08.–02.09.2012

EINTRITT FREI – KOLLEKTE

TAMBIÉN LA LLUVIA
Icíar Bollaín, ES/MX/FR 2011, 104min, ES/d
Mit Gael García Bernal, Luis Tosar
Panorama-Publikumspreis, Berlinale 2011

Ein internationales Filmteam will die Unterdrückung der Indios bei der Ankunft von Columbus aufzeigen, gerät aber selbst in ähnliche Muster. Parallelen zwischen damals und jetzt und die Kluft zwischen Nord und Süd drängen sich auf. Gelungen ist ein systemkritischer Film, der mit spannender Konstruktionsweise und atemberaubenden Bildern besticht!





TGV
Moussa Touré, SN 1997, 90min, F/d
Mit Makéna Diop, Bernard Giraudeau
Publikumspreis Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg 1998

Im selbstbemalten Linienbus TGV begeben sich Bauern, Politiker, Hexer, fliehende Ehefrauen und europäische Forscher auf eine abenteuerliche Sommerreise durch den Busch. Packendes Roadmovie mit groovigem Soundtrack, das mit viel Humor moderne und traditionelle Sichtweisen in Westafrika aufzeigt. Politdrama und Komödie in einem. Steige dazu!

www.cinemasud.ch

Klang und Stille

Synästhetische Aspekte von Film und Video

SOUND MIRRORS
von Tacita Dean (1999)
Courtesy Sammlung Goetz

SABBATH 2008
von Nira Pereg (2008)
Courtesy Sammlung Goetz

Wem noch nicht klar war, welche Rolle das fest installierte Telefon in der Dramaturgie von Filmen spielte, bevor das mobile Gerät die zwischenmenschliche Kommunikation auch ausserhalb eines Hauses okkupierte, dem sei *Christian Marclays* Video TELEPHONES (1995) empfohlen. Es läuft innerhalb der Reihe «Klang und Stille», der aktuellen Zusammenstellung von Videos aus der *Sammlung Goetz* im Münchner *Haus der Kunst*. Das Kompilat kürzester Ausschnitte bekannter und unbekannter Filme mit ebensolchen Schauspielern beim Wählen, Abheben, Sichmelden, Antworten oder Auflegen entwickelt Witz und Erkenntnis, die zudem eine absurde Handlung entstehen lassen. Die Kompaktheit des Apparats verursachte ein Verhalten und eine Gestik der statischen Konzentriertheit, entgegengesetzt der mobilen Quirligkeit des modernen Winzlings, dessen Tonkulisse in der Beliebigkeit versandet.

Für die Präsentation im Luftschutzkeller im Haus der Kunst eignet sich die 16mm-Schwarz-Weiss-Filminstallation SOUND MIRRORS (1999) von *Tacita Dean*. Riesige Betonohren wurden in den zwanziger Jahren an der Küste Englands errichtet, die das Herannahen feindlicher Flugzeuge registrieren sollten. Durch die Erfindung des Radars (1935) bald überflüssig, stehen sie noch heute in einer Landschaft, die eher durch die Laute der Natur geprägt ist. Im grössten der Klangspiegel wurde für den Film Flugzeuglärm aufgezeichnet, der bedrohlich über die sonst ruhige Landschaft hereinbricht. Die Installation soll zudem durch das Geräusch des 16mm-Projektors in ihrer Drohkulisse unterstützt werden. Da bleibt es leider nicht aus, dass die Vorführungen in den türlosen Abteilen des Kellers von diesem prägnanten Lärm beeinflusst werden, was dem Video von *David Claerbout* fast die Stille des Bildes raubt: RUURLO, BOCURLO-SCHEWEG, 1910 (1997) ist eine kontemplative Arbeit. Claerbout hat eine alte Postkarte von 1910 als Vorlage benutzt. Sie zeigt ein Dorf mit Windmühle und Personenstaffage. Im Vordergrund ein grosser Laubbau, dessen Blätter sich durch digitale Manipulation wie im Wind bewegen. Diese tonlose Imagination zieht den Betrachter in eine rückwärts gewandte Zeit.

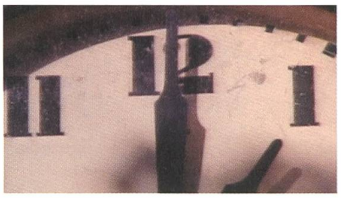
Der Kurator der Zusammenstellung von vierzehn Arbeiten, *León Krempel*, hat Arbeiten gewählt, die Bild und Ton voneinander getrennt auffassen, und er stellt zum Beispiel in SABBATH 2008, dem Video von *Nira Pereg*, eine politisch-metaphorische Funktion des Tons fest. Wir sehen orthodoxe Juden aus der Ferne gefilmt bei ihren Vorbereitungen für den Feiertag: Strassen werden mit Absperrgittern zu Ruhezonen gestaltet. Bei den gezoomten Bildern sind die dazugehörigen Töne wie die der Autos zurückgenommen, nur das krächzende Ziehen der Gitter, die Schritte der in ihrer orthodoxen Kleidung Tätigen werden wie überdreht hörbar. Diese Tonkulisse hat zwar auch eine spassige Wirkung, doch es gelingt Pereg, die Eigenart dieser religiösen Welt sinnfällig zu gestalten. Die Konzentration auf die Feier, aber auch ihre Abgeschlossenheit. Dagegen die Weltlichkeit der "Christenheit" in UOMO-DUOMO (2000), *Anri Salas* kurzem tonlosem Video, in dem Touristenströme an einem auf einer Kirchenbank eingenickten Obdachlosen "gesichtslos" vorbeiziehen.

Erwin Schaar

München, Haus der Kunst, bis 9. September 2012, Katalog 19 €, www.hausderkunst.de

Die Zeitmaschine

Christian Marclay und sein 24-Stunden-Film THE CLOCK



THE CLOCK
von Christian Marclay (2010)
Foto: Ben Westoby
Courtesy White Cube

Als Andy Warhol von der Firma Movado den Auftrag erhielt, eine Uhr nach seinen Wünschen zu gestalten, war ihm *ein* Zifferblatt nicht genug. Er fügte fünf komplette Uhren in einem Armband untereinander. So wie sich seine Siebdruckgemälde dem Anspruch an Einmaligkeit, den man einem Kunstwerk traditionell entgegenbringt, widersetzen, verliert auch die Zeit am Handgelenk ihren Anspruch auf Einmaligkeit. Jeder der Zeiger wird von einem eigenen Schweizer Uhrwerk getrieben – und gerade deshalb nie genau so gehen wie der nächste. Gleichzeitigkeit aber besteht immer; selbst Uhren, die nach dem Mond gehen, bewegen sich doch in derselben Zeit wie wir. Relativ ist allein die erlebte Zeit. Wer sich also gleich nach fünf Andy-Warhol-Uhren richtet, wird sein Leben kaum mit grösserer Präzision verstreichen sehen. Vielleicht verpasst man dabei sogar noch jene Viertelstunde, die man nach Auffassung des Künstlers im Leben Berühmtheit erwarten darf.

Wie Warhols Uhr ist auch Christian Marclays THE CLOCK nicht nur ein Kunstwerk, sondern zugleich ein Zeitmesser, der aus vielen einzelnen Uhren besteht. Aber sie gehen synchron – der digitalen Videotechnik sei dank. Marclay hat sein Werk aus mehreren Tausend Filmsequenzen zusammengesetzt, in denen Uhren vorkommen und das Verstreichen von Zeit eine Rolle spielt. Von Stummfilmen reicht der Bogen bis zum jüngeren Blockbuster. Wenn wir den endlos projizierten Film um ein Uhr mittags beginnen – auch dieses Jahrtausend begann mit dem Jahr 2001 –, geben Zeitmesser unterschiedlicher Epochen eine erste Ahnung vom historischen Zeitrahmen der monumentalen Montage. Ein Digitalwecker, wie er in den siebziger Jahren Mode war, ein Aufziehwecker, die schlichte Wanduhr eines öffentlichen Gebäudes. Armbanduhren werden verglichen. Ein Exemplar ist zersprungen und stehengeblieben, im Kino meist das Indiz eines gewaltsamen Todes. Harold Lloyd hat seinen erwartbaren Auftritt um siebzehn vor drei: So stehen die Zeiger der Turmuhr, wenn sie ihn in SAFETY LAST vor dem drohenden Fall bewahren.

Ein anderer Komiker ist um eine Minute vor drei Uhr an der Reihe. Obwohl Woody Allen gar nicht nach der Uhrzeit schielt, als er in MIGHTY APHRODITE mal wieder «alles über Sex» wissen will. Seine Aufmerksamkeit gilt dem frivolen Dekor des schäbigen Zeitmessers aus Plastik: zwei Schweine beim Paarungsakt. Ein Blick auf die Uhr kann aber auch das unvermeidliche Ende eines Schäferstündchens einläuten, wie von Steve McQueen um drei Uhr sechsunddreissig demonstriert.

«Do not squander time. That is the stuff life is made of», behauptet dagegen eine Sonnenuhr um drei Uhr vierzig, unter der ein regloses Kätzchen liegt. Aus welchem Film wohl die Szene stammt? Wer glaubt, das Kino zu kennen, stösst im schnellen Fluss der Zitate schnell an seine Grenzen.

Über Credits verfügt weder Marclays Film noch der inzwischen vergriffene Ausstellungskatalog der Londoner White Cube Gallery von 2010, der sich auf 1440 Videostills beschränkt, in denen tatsächlich Uhren im Bild sind. Doch die Uhren sind nur die Wegmarken dieses Films, das eigentliche Ereignis ist die unterschiedliche Bedeutung, welche die Akteure, aber auch Kamera, Schnitt oder Musik dem Verstreichen der Zeit beimessen. Marclay hat sein Werk in Interviews als «Memento Mori» bezeichnet, ein Eindruck, der nicht zuletzt durch seine Endlosigkeit erreicht wird: Eingerichtet für eine Endlosprojektion überlebt dieser Film uns alle – und ist doch nur ein totes Artefakt. Wie die beiden Single-Schallplatten des Diana-Ross-und-Lionel-Richie-Hits «Endless Love», die der Objektkünstler Marclay 1988 zu einer Acht verklebte – eine Erinnerung an den gründlich vergessenen Liebesfilm von Franco Zeffirelli.

Die Repräsentation von Zeit in einer zeitbasierten Kunst – THE CLOCK macht diese Tautologie in verblüffender Weise bewusst. Wie auch den oft inflationären Umgang mit Uhrenbildern. So preist etwa der Filmlehrer Dov Simens in seiner «Two Day Film School», die schon Tarantino besuchte, den beliebigen Einschnitt von Uhren als Mittel an, statische Szenen interessanter zu machen.

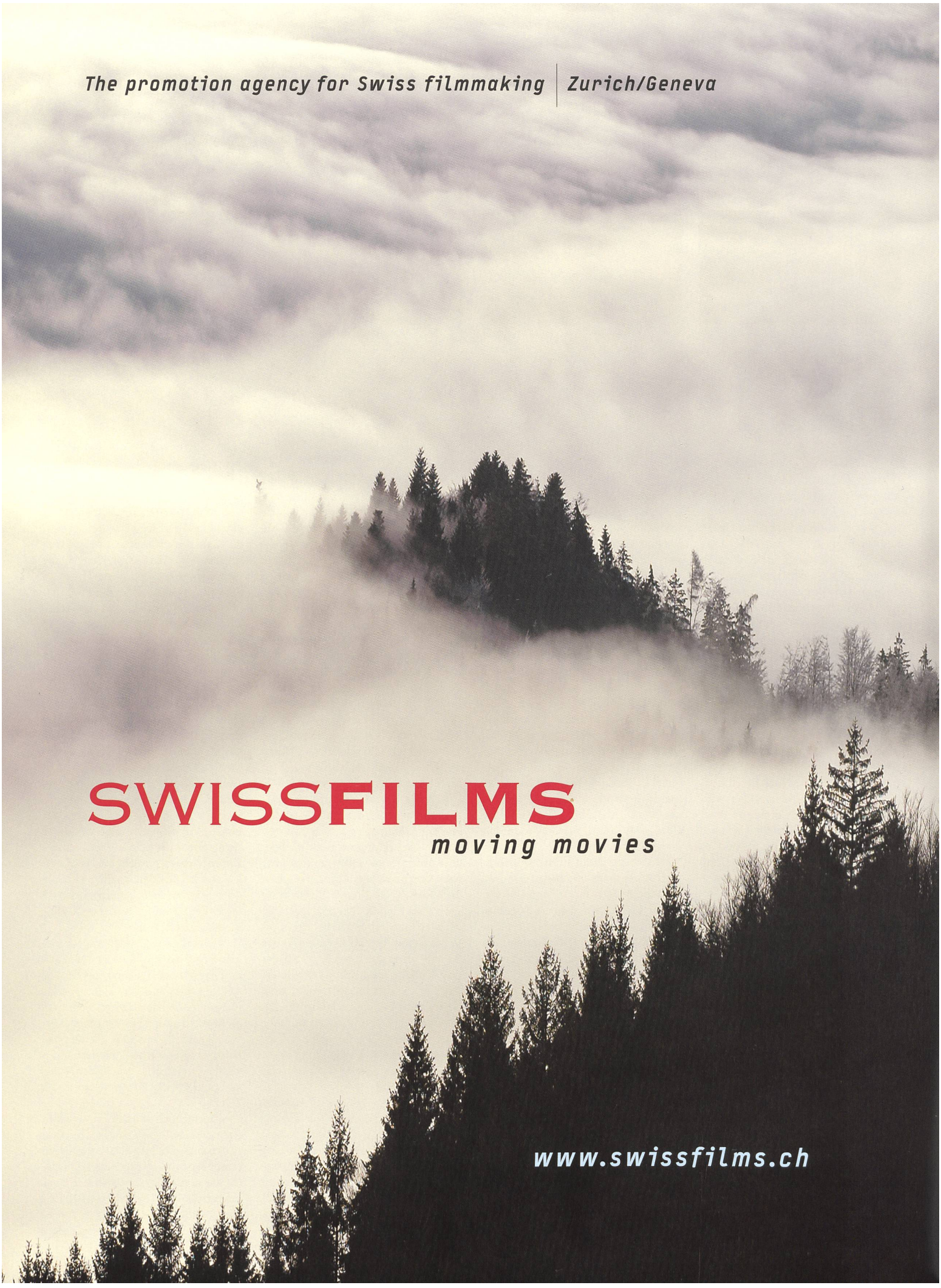
Wong Kar-wai erklärte mir 2007 auf die Frage nach dem auffälligen Einsatz von Uhren in IN THE MOOD FOR LOVE: «Sie werden es nicht glauben, aber diesen Film wollte ich mal ganz ohne Uhren machen. Aber für mich ist die Epoche der frühen sechziger Jahre, die ich als Kind in Shanghai erlebt habe, eben mit riesigen Uhren verknüpft. Die schien es damals überall gegeben zu haben. Ansonsten mache ich das mit den Uhren natürlich nur für die Kritiker, die sich immer freuen, wenn sie so etwas in meinen Filmen finden. In HAPPY TOGETHER gab es nur eine einzige, winzige Uhr. Ich wollte einfach wissen, ob man die findet.»

«Zeit im Film», wird Marclay im Katalog zitiert, «ist ein artifizielles Konstrukt.» Jeder wird es bestätigen, der während einer Vorführung von HIGH NOON auf die Uhr geschaut hat. Für die filmische Zeitvermittlung sind Uhren oftmals ja sogar hinderlich. Jede Szene setzt nun einmal ihr eigenes Tempo. Dauert das Massaker in PANZERKREUZER POTEMKIN wirklich nicht länger als ein Kinderwagen braucht, um die Treppe von Odessa hinabzurollen? THE CLOCK setzt objektive und subjektive Zeit konsequent gegeneinander: Hier die geeichten Inserts, die exakt der am Aufführungsort herrschenden Uhrzeit entsprechen; da der unvorhersehbar verzahnte Fluss der Szenen, denen sie entstammen.

Die Repräsentation filmischer Uhrendarstellungen in einer objektivierten Zeitebene ist nur die einfachste Ebene von THE CLOCK. Marclays Interesse gilt vor allem der Getriebenheit von Zeit, er zeigt Wartende und gehetzte Menschen, er zeigt die Implikationen angenehmer oder unangenehmer Empfindungen, wie sie nun einmal auch mit der menschlichen Zeitwahrnehmung einhergehen – jenem imaginativen Zeitwahrnehmen, das uns etwa fünf Minuten als Augenblick oder als Ewigkeit erscheinen lassen kann. Tatsächlich hat sich keine andere Kunst so sehr wie das Kino darauf spezialisiert, diesen Aspekt subjektiver Wirklichkeitsauffassung darzustellen – und damit wiederum wenigstens nach den Gesetzen des technischen Mediums objektivierbar zu machen.

Für Film- und Videowerke hat sich inzwischen der Begriff «time based art» durchgesetzt: Ausgehend von der Vorstellung, dass filmische Montage stets in einer Zeitachse operiert, sieht man nicht mehr im physischen Bildträger das eigentliche Medium – analog zur Leinwand des Malers –, sondern in der vierten Dimension. Wie in der Musik "komponiert" der Filmemacher in der Zeit.

Tatsächlich wurde Christian Marclay ursprünglich als Musiker bekannt. In den späten siebziger Jahren, der Blütezeit des Punk, baute er Plattenspieler um und hängte sie sich wie Gitarren um den Hals. Noch bevor Hip Hop und DJ Culture in den achtziger Jahren die Performance am Vinyl zur gängigen


The promotion agency for Swiss filmmaking | Zurich/Geneva
SWISSFILMS
moving movies
www.swissfilms.ch

TELEPHONES
von Christian Marclay (1995)
Courtesy Sammlung Goetz

THE CLOCK
von Christian Marclay (2010)
Foto: Ben Westoby
Courtesy White Cube

musikalischen Praxis erheben sollten, lieferte Marclay ein Gegenmodell zum posierenden, um Selbstausdruck ringenden E-Gitarristen. Zwar spielte in seinem Duo «The Bachelors», benannt nach einem bekannten Werk Marcel Duchamps, sein Mitstudent Kurt Henry noch das archetypische Instrument des Rock, doch Marclays Turntable parierte die Soli mit Live-Sampling.

Präparierte Schallplatten – Marclay klebte Bruchstücke verschiedener Langspielplatten zusammen – und der Klang verkratzter Leerrillen lieferten das Ausgangsmaterial und lenkten den Blick auf die verborgenen oder unerwünschten Nebeneffekte der Schallkonservierung. Als Marclay dieses Prinzip später auf den Found-Footage-Film übertrug, waren es nun die narrativen Leerstellen, die ihn interessierten.

Seine Arbeit TELEPHONES (1995) kompiliert in siebeneinhalb Minuten weit über hundert Filmszenen klassischer Spielfilme, in denen telefoniert wird. Die so entstandene neue Narration tastet sich vorsichtig vor, vom Klingeln über das Wählen, Tuten bis zum Hallo-Sagen – bis mit der Namensnennung die Rahmenbedingungen für Kommunikation gegeben sind. Im selben Moment aber beginnt auch schon das Abschweifen oder abgelenkte Schweigen – denn Telefonate sind in Kinofilmen meist den sichtbaren Handlungen untergeordnet. In Marclays Montage scheinen Filmfiguren aus unterschiedlichen Kinoepochen miteinander in Kontakt zu treten, oder eben nicht. «Listen very carefully», belehrt etwa Ray Milland scheinheilig seine Ehefrau in DIAL M FOR MURDER. Bei Marclay ist er falsch verbunden, erreicht stattdessen James Stewart in VERTIGO, der bereits bestens über das Mordkomplott informiert zu sein scheint: «But she does not know what happened ...» Als Stewart abgelenkt guckt, unterlegt Marclay unheimliche Strassengeräusche, die auch Katharine Hepburn in der nächsten Einstellung vom Telefonieren ablenken. Das eigentlich verbindende und sinnstiftende Element in Marclays Montagekunstwerk ist also gar nicht das Bild, es ist der kontrapunktische Toneinsatz. In THE CLOCK kehrt diese Methode wieder.

Wenn Marclay immer neue Sequenzen zu Parallelmontagen fügt, Gleichzeitigkeiten im Zufälligen suggeriert, wendet er ungeschriebene, aber universell verstandene Gesetze der narrativen Montage an: Man sieht, wie eine Person eine Szene durch eine Tür verlässt, und es kann gut sein, dass in der nächsten, einem ganz anderen Film entstammenden Szene, eine andere Person aus gleicher Richtung ein Zimmer betritt. Vor allem aber nutzt Marclay Geräusche und Musikfragmente, um zwischen den disparaten Elementen intuitiv anmutende Verbindungen aufzubauen. «Der Ton ist der Klebstoff, der es zusammenhält», sagt Marclay von seinem Werk.

Auch das ist natürlich für die Filmwelt keine neue Erkenntnis, doch das sich Lösen von der konventionellen Narration macht bewusst, was sonst im Verborgenen bleibt. Kandinsky forderte: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sie macht sichtbar.» Obwohl Marclays Found-Footage-Kino einen immensen Bilderberg anhäuft, eröffnet es doch den Blick auf sonst verborgene Wirkungsweisen des Kinos. Es geht eben nicht, wie so oft im Found-Footage-Film aus dem Kunstkontext, um das Herbeizitieren klassischer Filmszenen, denen ein neuer Kontext zugefügt wird – Marclay kümmert sich wenig um deren Bekanntheitsgrad –, sondern um abstrakte Phänomene. Hier ist es die filmische Repräsentation von Zeit.

Vielleicht findet Marclay gerade deshalb, weil er von der akustischen Kunst, von der Performance und der Bildhauerei herkommt, zu einer synästhetischen Spielart der Montagekunst. Auch der Editor Walter Murch war mit Neuer Musik und Bildender Kunst vertraut, bevor er seinen ersten Film schnitt. «Ich neige dazu, nicht zu visualisieren, sondern zu "auralisieren", also Geräusch und Raum zu verbinden», erklärte Murch im Gespräch mit Michael Ondaatje in «Die Kunst des Filmschnitts». «Statt nur auf das Geräusch zu hören, höre ich auf den Raum, in dem es auftritt.» Das gilt ebenso für Christian Marclay.

In seiner Vier-Kanal-Videoarbeit VIDEO QUARTETT (2002) kreiert Marclay ein polyphones Musikstück, indem er unterschiedliche Filmszenen, in denen Musik dargeboten wird, neben- und gegeneinanderstellt: Gefilmte Jazz-Veteranen treffen dabei auf Schauspieler, die Musiker spielen: etwa Kirk Douglas in YOUNG MAN WITH A HORN oder auch ein Kavallerie-Hornist aus einem Western. Das Ergebnis ist ein faszinierendes Klangkunstwerk, bei dem die Bilder den Klängen wie nachgeordnet wirken, aber gerade deshalb eine irritierende Umdeutung erfahren. Dabei werden auch die Hierarchien zwischen Musik und Klang aufgehoben, die in der Filmmontage ohnehin von Szene zur Szene festgelegt werden müssen: Wer könnte schon sagen, was wichtiger ist – die Filmmusik, ein spezifisches Geräusch oder die unbestimmte Atmo?

Dennoch will Marclay nicht als Klangkünstler gelten: «Ich bin in die Kunstschule gegangen, nicht aufs Konservatorium. Ich denke nicht wie ein Musiker.»[1] «Mit Musik möchte ich Hörgewohnheiten stören. Wenn eine Platte springt, knackt oder man Oberflächengeräusche hört, versuchen wir sofort davon zu abstrahieren, um den Musikfluss nicht zu stören. Ich mache die Leute auf diese Unvollkommenheiten aufmerksam, damit sie sie als Musik akzeptieren. Die Aufnahme ist eine Art von Illusion, während der Kratzer auf der Schallplatte real ist.»[2]

Der Found-Footage-Film ist heute aus der Bildenden Kunst ebensowenig wegzudenken wie aus «Youtube». Es ist eine einerseits sehr dankbare Gattung, weil sie es leicht macht, die Aura des alten Materials durch Kontextverschiebung zum Strahlen zu bringen und sich in ihrem Glanz zu sonnen, anderseits aber auch eine sehr schwierige Filmform, wenn man über den Gestus der Aneignung und der Analogie hinauskommen will. Joseph Cornell legte die Latte sehr hoch, als er 1936 Szenen mit der Schauspielerin Rose Hobart zum gleichnamigen Experimentalfilmklassiker komponierte. Der fetischisierende Blick des Künstlers blickte gleichsam hinter die Schauwerte ihrer exotischen B-Movies. Andere Künstler projizierten Filmklassiker auf die eigene Biographie oder ordneten sie konzeptuellen Dogmen unter. Der Schotte Douglas Gordon ist zwar Christian Marclay mit einem 24-Stunden-Film zuvorgekommen, doch sein 24 HOUR PSYCHO gewinnt als verlangsamter Hitchcock-Film wenig sinnlichen Eigenwert. Um den Gestus der persönlichen Aneignung geht es Marclay erfreulicherweise überhaupt nicht. Wir wissen nicht, ob er eine persönliche Beziehung zu den Filmen hat, die er zeigt, oder ob er überhaupt ein Liebhaber des Kinos ist. Dass er das Kino jedoch versteht und Cinephilen etwas zu geben hat, daran besteht kein Zweifel.

Daniel Kothenschulte

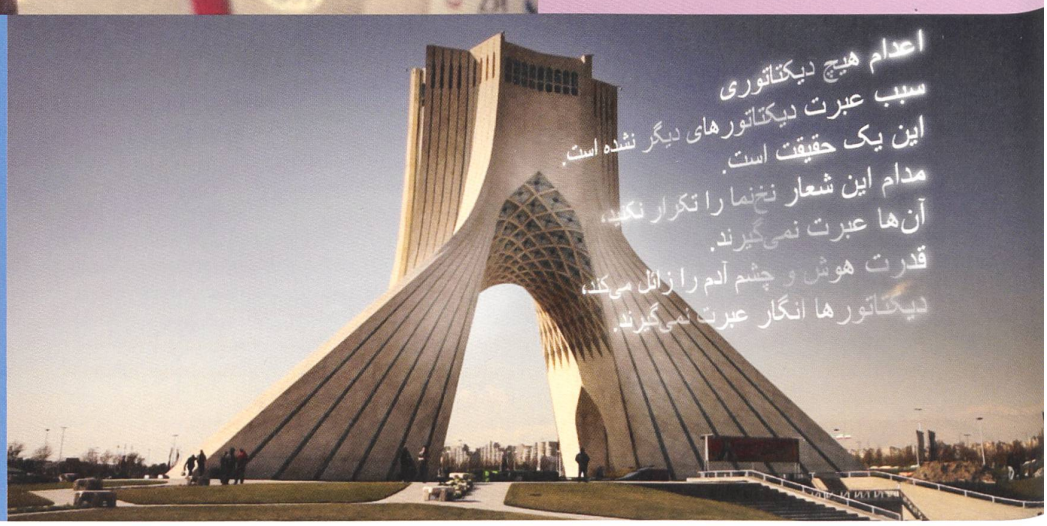
[1] *In: Jennifer Gonzales, Kim Gordon, Matthew Higgs: Christian Marclay. London, Phaidon, 2005*

[2] *Words and Music: Interview with Christian Marclay. In: New Art Examiner, Sept./Okt. 2011*

→
CROM
de Bruno Deville

←
Opération Libertad
de Nicolas Wadimoff

→
Forbidden Voices
von Barbara Miller



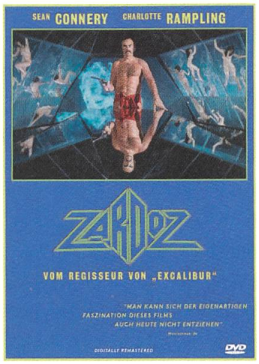
SRG SSR

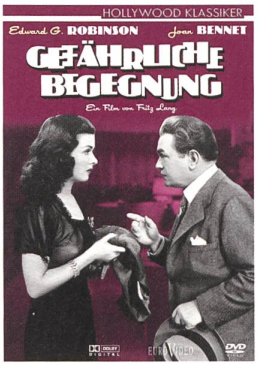
Per una cinematografia svizzera di successo
Per ina cinematografia da success en Svizra
Pour le succès de la création cinématographique suisse
Für ein erfolgreiches Filmschaffen in der Schweiz

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

DVD
C





Zardoz

So souverän dem Briten *John Boorman* in POINT BLANK oder DELIVERANCE die Verschweissung von experimentellem Kunst- und populärem Genrekino gelungen ist – so schwerverdaulich ist diese Mischung in anderen Filmen: letzteres gilt auch für ZARDOZ. Der dystopische Science-Fiction-Film spielt in einer post-apokalyptischen Welt, über die ein rätselhafter Gott in Form eines riesigen, durch den Himmel schwebenden Steinkopfes herrscht. Ein kurioser Zwitter von einem Film ist das: er wirft komplexe philosophische Fragen auf und bietet zugleich schwüle Exploitation, mit viel nackter Haut. Grössenwahnsinnig genialisch und kitschig zugleich setzt sich ZARDOZ im Hirn der Zuschauer fest, wie das ausgewogenere Filme nicht schaffen. Den marxistischen Philosophen Frederic Jameson hat der Film immerhin zu einem seiner ersten glänzenden Essays inspiriert. Und auch heute lohnt sich das Wiederschauen wahlweise auf DVD oder BluRay. Wer sich allzu überfordert fühlt, der kann immer noch auf den Audiokommentar des Regisseurs zurückgreifen, mit dem die DVD ausgestattet ist.

ZARDOZ *GB 1974. Bild: 2,35:1; Sprache: D (DD 2.0), E (DD 3.0), Untertitel: D, E. Extras: Diverse inkl. Audiokommentar des Regisseurs. Vertrieb: Koch Media*

Boom!

Underground-Regisseur John Waters nennt ihn als Lieblingsfilm, was freilich bloss bedingt als Kompliment aufzufassen ist. Wer indes nur halbwegs Waters Faible für Abseitiges teilt, für den wird BOOM! zu einer echten Entdeckung. Die Vorlage stammt von keinem Geringeren als *Tennessee Williams*, der sein Stück «The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore» zu einem Drehbuch umarbeitete. Regie führte immerhin *Joseph Losey*, der mit diesem Film endgültig beweisen wollte, dass sich mit hoher dramatischer Kunst Kasse machen lässt. Es sollte anders kommen. Die verrätselt-allegorische Geschichte um eine sterbende Exzentrikerin, die auf ihrer einsamen Insel von einem Todesengel in Gestalt eines verführerischen Mannes besucht wird, ist an sich schon schräg genug. In der Star-Besetzung mit einer konstant verwirrten *Elizabeth Taylor* als Protagonistin, ihrem Noch-Gatten *Richard Burton* als Samurai-Schwert schwingendem Todesboten und *Noel Coward* als «Hexe von Capri» wird daraus endgültig Trash – aber ganz, ganz grossartiger!

BRANDUNG *GB 1968. Bild: 16:9; Sprache: D, E (DD 2.0). Vertrieb: KNM*

Zweimal Fritz Lang

Der DVD-Bestand an Filmen *Fritz Langs* verzeichnet zwei Neuzugänge: Der Zweiter-Weltkriegs-Thriller CLOAK AND DAGGER gehört wohl nicht zu Langs Meisterwerken. Immerhin ist die holzschnittartige Story um einen von *Gary Cooper* gespielten amerikanischen Physiker, der die Atom-Forschungen der Nazis ausspionieren soll, hervorragend inszeniert. Ein Meisterwerk ohne Vorbehalte hingegen ist THE WOMAN IN THE WINDOW. Ein Psychologie-Professor verliebt sich in das Porträt einer Frau, welches er im Schaufenster einer Galerie hängen sieht, und steht unversehens dem Original gegenüber – mit fatalen Folgen. Eben noch unterrichtete der Professor seinen Studenten die Freudsche Triebtheorie, nun wird er selbst von seinem abgründigen Begehren überfallen, das ihn selbst vor Erpressung und Mord nicht mehr zurückschrecken lässt.

IM GEHEIMDIENST *USA 1946. Bild: 4:3; Sprache: D, E (Mono DD); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

GEFÄHRLICHE BEGEGNUNG *USA 1944. Bild: 4:3; Sprache: D, E (Mono DD). Vertrieb: Eurovideo*

The Killers

Minimale Bedingungen, maximale Wucht – das war schon immer die Losung von *Don Siegel*, jenem Regisseur, von welchem einst Clint Eastwood das Filmemachen gelernt hat. Siegels B-Movie-Perle THE KILLERS ist da keine Ausnahme. Der ursprünglich fürs Fernsehen gedrehte Film erzählt die Geschichte von zwei Auftragskillern, die sich wundern, warum sich ihr letztes Opfer so bereitwillig abknallen liess. Dabei rollen sie eine alte Betrugsgeschichte neu auf, und das wird am Ende jedermanns Kopf kosten. Ein Thriller, hart, schnell und cool, mit einem grandiosen *Lee Marvin* als stoischem Killer, *John Cassavetes* als todessehnsüchtigem Opfer, *Angie Dickinson* als femme fatale und *Ronald Reagan* – zum ersten und einzigen Male – als üblem Erzschurken.

DER TOD EINES KILLERS *USA 1964. Bild: 4:3; Sprache: D, E (DD 2.0). Vertrieb: KNM*

L'amore in città

Sechs Filme zum Preis von einem: 1953 realisierte der italienische Produzent und Drehbuchautor *Cesare Zavattini* ein bis dahin einmaliges Filmprojekt. Unter dem Motto «Liebe in der Stadt» fasste er sechs eigens produzierte Kurzfilme namhafter italienischer Regisseure, darunter *Federico Fellini*, *Dino Risi* und *Michelangelo Antonioni*, zu einem Gesamtwerk zusammen. Besonders faszinierend ist etwa Antonionis Segment TENTATO SUICIDIO, wo sich in einem Filmstudio lauter Menschen versammeln, die bereits einen Selbstmordversuch hinter sich haben. Sie berichten vor der Kamera über ihre Beweggründe, doch der Film zeigt auch als gespielte Szenen, wovon sie erzählen. So wird die Authentizität dieser Geständnisse zugleich wieder gebrochen: Ist das, was wir sehen, inszeniert oder dokumentarisch? Sind die Menschen Schauspieler oder sie selbst? Diese Ambivalenz, so machen alle Filme klar, ist die Ambivalenz des italienischen Neorealismo, der bis heute so gerne missverstanden wird: Der Neorealismus ist nicht einfach realistisch, sondern vielmehr eine Überhöhung der Realität durch die Fiktion und eine Brechung der Fiktion durch die Realität.

LIEBE IN DER STADT *It 1953. Bild: 4:3; Sprache: D, I (DD Mono). Vertrieb: Arthaus*

Despair

Rainer Werner Fassbinders Antihelden sind solche, die neben den Schuhen stehen, die nicht dazugehören, auch nicht zu sich selbst. So auch der Schokoladenfabrikant Hermann in dem am Vorabend des Zweiten Weltkriegs spielenden DESPAIR: Die Frau ist weg, das Geschäft vor dem Aus und die Bedrohung des Nationalsozialismus allgegenwärtig, da tauscht Hermann seine Identität mit einem Landstreicher – die einzige Form, um zu überleben, ist, indem man sich selber tötet und ein anderer wird. Dazu passt denn auch die einmal mehr brillante Kameraarbeit von *Michael Ballhaus*, welche immer wieder Spiegelungen und reflektierende Oberflächen in den Blick rückt. Passend aber auch, dass *Dirk Bogarde* die Hauptrolle spielt, dieser flüchtige, sich entziehende Schauspieler, der auch in seiner Biographie immer wieder die Widersprüche zwischen Privatleben und öffentlicher Erscheinung ausgetragen hat.

DESPAIR *D 1977. Bild: 16:9; Sprache: D, E (DD 2.0). Extras. Dokumentation «Das Kino und sein Double». Vertrieb: Eurovideo*

Johannes Binotto

Schroffe Wucht

WUTHERING HEIGHTS von Andrea Arnold

Über Heathcliff, den imposanten Antihelden des englischen Romanklassikers «Wuthering Heights», bemerkte Arno Schmidt einst, er hinterlasse den «Eindruck eines riesenschwarzen Steingesichtes, gleich den Klippenköpfen der Osterinsel». Die neueste filmische Inkarnation der Figur, deren Aussehen seine Erfinderin Emily Brontë als dunkel und zigeunerhaft beschrieb, ist nun tatsächlich: schwarz. Regisseurin Andrea Arnold hat zwei afrokaribische Laiendarsteller besetzt, *Solomon Glave* für die Rolle des jungen und *James Howson* für die des erwachsenen Heathcliff. Das ist der erste auffällige Unterschied zu den zahlreichen anderen Adaptionen, aber nicht der einzige. Um zu der schroffen Wucht dieser neuen Version zu gelangen, vielleicht nicht einmal der bedeutendste.

Ein dunkelhäutiger Heathcliff, zumal mit Narben auf dem Rücken, legt natürlich die Vermutung nahe, es könnte sich um einen entlaufenen Sklavenjungen handeln. Die Vorgeschichte des vielleicht dreizehnjährigen Strassenkindes, das der Gutsbesitzer Earnshaw eines Abends aus Liverpool mitbringt und den Seinen im Sinne gelebter christlicher Wohltätigkeit als neues Familienmitglied vorstellt, bleibt aber auch hier im Ungewissen. Die heftige Ablehnung, die das Kuckucksei besonders von seinem Adoptivbruder zu spüren bekommt, oft genug in Form körperlicher Misshandlung, gewinnt aber nun eine offen rassistische Dimension: «Er ist nicht mein Bruder. Er ist ein Nigger!» Ganz anders gestaltet sich sein Verhältnis zu Catherine, der etwa gleichaltrigen Tochter des Hauses. Bald unzertrennlich, strolchen sie gemeinsam durchs Moor, raufen sich im Matsch oder reiten über die Heide.

Wohl nie ist das Yorkshire von WUTHERING HEIGHTS in solcher Rauheit dargestellt worden; rau die Landschaft, rau das Wetter, rau die Menschen. Da wird schon mal auf offenem Feld kopuliert oder geboren. Das titelgebende Anwesen auf dem windumtosten Hügel ist kein stattliches Herren-, vielmehr ein ärmliches Bauernhaus, aus nacktem Bruchstein errichtet. Man glaubt beim Zuschauen fast, die klamme Feuchtigkeit in diesem Gemäuer in seine Glieder kriechen zu spü-

ren. Die ungewöhnlich haptische Qualität des Films verdankt sich zu einem guten Teil der Kameraarbeit von *Robbie Ryan*, für die er denn auch am Festival von Venedig ausgezeichnet wurde.

Wie in FISH TANK, Ryans letzter Zusammenarbeit mit Arnold, sind seine Handkameraaufnahmen im Academy Ratio gedreht, dem fast ausgestorbenen Format, das etwa dem alten Röhrenfernsehschirm entspricht. Dem teils in einer Mietskaserne spielenden sozialrealistischen Drama verlieh er damit eine passend klaustrophobe Anmutung. Die Idee, dasselbe enge Format für einen Film zu verwenden, der zu grossen Teilen in einer weiten Hügellandschaft spielt, wirkt hingegen geradezu abwegig. Doch sie geht auf; statt sich in gemäldehaften Landschaftspanoramen zu ergehen, engt Ryan das Gesichtfeld gerne durch Unschärfen, angeschnittene Figuren und Türrahmen noch weiter ein und geht immer wieder ganz nah ran. Etwa in dem zauberischen Moment, als Heathcliff hinter Cathy auf dem Pferd sitzt und ihr im Galopp wehendes, rotbraunes Haar im Gesicht spürt. Ein Bild, das die latente Erotik ihrer Kinderliebe sinnlicher einfängt als die viel stärker sexuell konnotierte Szene, in der Cathy dem geprügelten Heathcliff das Blut von den Wunden leckt.

Cathys und Heathcliffs Vertreibung aus ihrem Kindheitsparadies beginnt mit dem Tod von Cathys Vater und Heathcliffs anschliessender Degradierung und Verbannung in den Stall. Bald darauf erhält Cathy Aufnahme bei den Lintons, den neuen Nachbarn in ihrem herrschaftlichen Haus mit farbigen Tapeten und schön geschnitzten Möbeln, die Heathcliff (und damit der Zuschauer, der immer auf dessen Perspektive beschränkt bleibt) nur durchs Fenster bestaunen kann. Als Cathy sich schliesslich mit dem Linton-Erben verlobt, flieht ihr Kindheitsgefährte von Wuthering Heights.

Bis hierhin ist Andrea Arnold das Kunststück gelungen, ihre Literaturverfilmung kaum über Worte und völlig ohne Musik zu erzählen, sondern mit Bildern und Tönen (Sounddesigner *Nicolas Beckers* Symphonie aus Vogelstimmen, Hundegebell, Regengeprassel, Zweigen, die an Fenster schlagen, und einer Vielzahl unterschiedlichster Windgeräusche vom sanften Rauschen bis zum düsenjetartigen Dröhnen). Es ist darum schade, dass ihr dies in der zweiten Hälfte nicht mehr so gut glückt, wenn der inzwischen erwachsene Heathcliff zurückkehrt, in feines Tuch gehüllt, mit wohlgefüllter Börse und ungestillter Sehnsucht. Wie sich diese dann zu Rachsucht und Wuthering Heights zu einem Ort der Trauer und Verzweiflung wandelt, das vermögen James Howson (dessen Stimme jedoch von jemand anderem nachsynchronisiert wurde) und *Kaja Scodelario*, welche jetzt die Hauptrollen übernehmen, weit weniger intensiv zu vermitteln als Glave und die eindrückliche *Shannon Beer* zuvor die Jugendepisode.

Es mag daran liegen, dass Arnold und ihre Co-Autorin *Olivia Hetreed* ihren Figuren immer noch wenig Dialog an die Hand geben, obwohl die emotionalen und dramatischen Verwicklungen sich im zweiten Teil nicht mehr über noch so gelungene Naturbeobachtungen und finstere Blicke erschliessen lassen. Vielleicht mangelt es den Hauptdarstellern schlicht an Ausdruckskraft. Dennoch trägt ihre undurchsichtige «Klippenköpfigkeit» mit dazu bei, dass dieser elementar anmutende Film in seiner Wirkung durchaus dem erratischen Block ähneln mag, als der Brontës Roman einst unter die Viktorianer fiel.

Julia Marx

R: Andrea Arnold; B: A. Arnold, Olivia Hetreed nach dem gleichnamigen Roman von Emily Brontë; K: Robbie Ryan; S: Nicolas Chaudeurge; A: Helen Scott; Ko: Steven Noble; T: Rashad Omar; SD: Nicolas Becker. D (R): Shannon Beer (Cathy, jung), Kaya Scodelario (Cathy, älter), Solomon Glave (Heathcliff, jung), James Howson (Heathcliff, älter), Steve Evets (Joseph), Oliver Milburn (Mr. Linton), Paul Hilton (Mr. Earnshaw), Simone Jackson (Nelly), Lee Shaw (Hindley Earnshaw), Amy Wren (Frances Earnshaw), Nichola Burley (Isabella Linton), James Northcote (Edgar Linton). P: Ecosse Films, Film4, Hanway Films, Goldcrest Films International; Robert Bernstein, Douglas Rae, Kevin Loader. Grossbritannien 2011. 128 Min. CH-V: Frenetic Films

Die Natur in der Hauptrolle

HANEZU von Naomi Kawase

Eine Frau lebt mit einem Mann und liebt einen anderen: eine der ältesten Geschichten der Welt. Die japanische Regisseurin Naomi Kawase erzählt das Dreieck zwischen der Textilfärberin Kayoko, dem Werber Tetsuya und dem Aussteiger Takumi jedoch so, dass weniger die Menschen, sondern die Natur die eigentliche Hauptrolle spielt. Während sich der Plot nur in Zeitlupentempo und ganz leise entwickelt, ruht die Kamera auf der Landschaft und auf Details; der Regen fällt, die Bäume wiegen sich im Wind, der Salat im Garten wächst, der Bach rauscht. Off-Stimmen erzählen flüsternd eine Legende von zwei Bergen, die beide einen dritten lieben und einander bekämpfen. Der Mond geht auf und unter.

«Hanezu» ist ein altes Wort für einen Rot-Ton; es stammt aus dem Manyoshu, einer japanischen Gedichtsammlung aus dem achten Jahrhundert, und ist heute nicht mehr üblich. Rot hat viele Gesichter, es kommt im Film kräftig leuchtend vor, aber auch als feines Rosa, und bedeutet je nachdem Liebe, Feuer, Blut, Gewalt. Wie die Farbe Rot nimmt auch die Natur viele Formen und Erscheinungsweisen an, von lieblich bis zerstörerisch. Alles ist im Fluss und wandelt sich, im Kreislauf der Natur wird Ewigkeit erahnbar: Das ruhige, besinnliche Verweilen der Kamera auf Naturdetails und der langsame Rhythmus des Films schaffen eine Atmosphäre von meditativem Gleichmut – auffällig oft wird HANEZU mit Terrence Malicks TREE OF LIFE verglichen. Die Vernetzung alles Lebenden ist allem übergeordnet. Die Leidenschaften der Figuren, ja die Dreiecksgeschichte als Ganzes und ihre Dramatik werden dadurch letztlich beinahe zweitrangig oder, wie Kawase es selbst nennt, Nebendarsteller – ein Effekt, der gleichzeitig innovativ ist, aber erzähltechnisch auch etwas problematisch, weil als Folge die Empathie mit den Figuren etwas gar kurz kommt und der Plot immer stärker Gefahr läuft, das Interesse des Publikums zu verlieren.

Auch die Familie spielt eine Rolle im Kreislauf der Natur und der Geschichte. Auf der Suche nach wegweisenden Antworten auf ihre Lebensfragen besuchen sowohl Kayoko als auch Tetsuya ihre Eltern, die von eigenen, lang zurückliegenden Liebeswirren berichten: Auch vertrackte Lebenslagen

gehen vorüber, scheint es; alles ist bloss eine Frage der Zeit. Die Familie als Thema ist im Werk Kawases von Beginn an zentral. Ihre frühen experimentellen Dokumentarkurzfilme kreisen um ihre Kindheit, die sie bei ihrer Grossmutter verbracht hat, um die Suche nach dem unbekannten Vater und um die Natur als spiritueller Ort, der einem Verwurzelung im Alltag ermöglicht und den Kontakt mit den Ahnen. Auch Kawases letzter Spielfilm MOGARI NO MORI, für den sie den Grand Prix von Cannes gewann, dreht sich um das Knüpfen von zwischenmenschlichen Beziehungen und die Natur, die über Verluste hinwegtröstet.

So kommt es nicht von ungefähr, dass die Bilder in HANEZU atmosphärisch sehr dicht sind. Kawase führt die Kamera selbst und betont Farben, Oberflächen und die Materialität der Dinge: die Griffigkeit von Leinenstoff, die vom Regen aufgeweichte Erde, das frisch geschliffene Holz. So entsteht ein schlichtes und sinnliches, haptisches Kino, das durch den Gebrauch einer leichten, digitalen Handkamera aus einer persönlichen, intimen Perspektive gefilmt scheint.

HANEZU entstand und spielt in Nara, der Heimatstadt Kawases. Hier spielen die meisten ihrer Filme; hier entstand das «Manyoshu», aus dem das titelgebende Wort stammt. Nara war damals Sitz des Kaiserhofs und das kulturelle Zentrum Japans, heute ist die Gegend geprägt durch Traditionen und Geschichte. Die Kultur der Nara-Periode zeichnet sich durch einen starken Naturbezug aus, an den HANEZU anknüpft.

Dem Manyoshu-Gedichtzyklus (wortwörtlich: «die Sammlung der zehntausend Blätter») kommt eine spezielle Bedeutung zu: Als erste grosse japanische Gedichtanthologie der vorklassischen Zeit wird er heute als Träger nationaler Werte verstanden, als «besonders japanische» Literatur. Durch das Naturthema, das Setting Nara als Geburtsstätte des heutigen Japan und den Filmtitel, der auf ein Werk der Nationalliteratur verweist, entsteht ein kultureller Symbolismus: Kawase scheint an einen urtümlichen, spezifisch japanischen – was auch immer das heissen mag – Bezug zur Natur erinnern zu wollen. Ob man dies als traditionsbewusst oder als nationalistisch verstehen soll, ist nicht ganz klar.

HANEZU beginnt und endet mit Aufnahmen von Ausgrabungen in der Nara-Region. Auf langen Förderbändern fahren Erdbrocken auf das Publikum zu. Der Film, so ein Zwischentitel, sei den vielen unbekannten Seelen gewidmet, die in früheren Zeiten hier gelebt haben. Die Erinnerung an die Ahnen, die Nähe der Toten, die Vergänglichkeit der Zeit: Das Filmende erscheint wie ein Echo auf die Erschütterungen und Traumata, die Japan 2011 durch die Natur- und Atomkatastrophen erfuhr und die bis heute fortwirken. Vielleicht möchte Kawase eine Rückkehr zum Vertrauen in die Natur evozieren, die zerstörerisch sein kann, aber auch tröstet und Geborgenheit schenkt; vielleicht möchte sie an einen ganzheitlichen, respektvollen Umgang damit nach traditionellem Vorbild gemahnen. Der Film liefert keine eindeutigen Hinweise darüber, sondern vertraut auf die Wirkung seiner Details.

Natalie Böhler

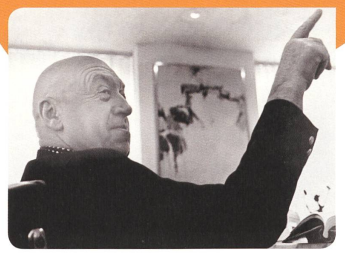
HANEZU NO ZUKI (HANEZU)

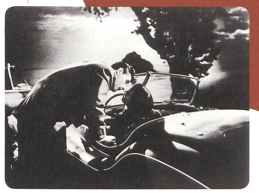
Stab
Regie, Buch, Kamera: Naomi Kawase; Licht: Koji Yamamoto; Schnitt: Naomi Kawase, Kaneko Yusuke, Tina Baz; Musik: Hasiken; Ton: Hiroki Ito

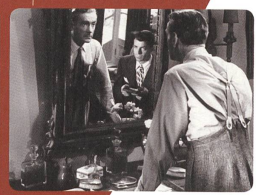
Darsteller (Rolle)
Tohta Komizu (Takumi), Hako Oshima (Kayoko), Tetsuya Akikawa (Tetsuya), Akaji Maro (Yo-chan, der Archäologe), Taiga Komizu (Takumis Grossvater), Kirin Kiki (Takumis Mutter), Norio Nishikawa (Takumis Vater), Miyako Yamaguchi (Kayokos Mutter), Sen-nosuke Tanaka (Yo-chan, das Kind)

Produktion, Verleih
Kumie Inc.; Produzentin: Naomi Kawase. Japan 2011. Farbe; Dauer: 91 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

DIE DINGE ALS GANZES SEHEN
Otto Preminger





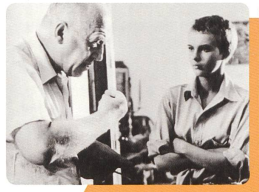


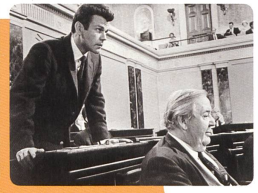
1 Herbert Marshall, Barbara O'Neill und Jean Simmons in ANGEL FACE *(1952); 2 Dana Andrews und Gene Tierney in* LAURA *(1944); 3 Robert Mitchum und Jean Simmons in* ANGEL FACE; *4 Clifton Webb und Dana Andrews in* LAURA; *5 Gene Tierney, Clifton Webb und Vincent Price in* LAURA; *6 Dana Andrews in* LAURA

«I shall never forget the weekend Laura died», sagt eine unbekannte Männerstimme, während die Leinwand noch immer schwarz ist. Was für ein lakonischer Beginn, mit einem durchaus programmatischen Satz, geht es doch hier um die Bedeutung der Erinnerung und die Macht der Vergangenheit. Assoziationen, die sich durchaus auch auf den Regisseur übertragen lassen. LAURA, 1944 in die Kinos gekommen, ist das erste grosse Meisterwerk von Otto Preminger, vielleicht nicht sein bekanntester Film (da ist ihm THE MAN WITH THE GOLDEN ARM von 1955 voraus, der Mitwirkung *Frank Sinatras* wegen), aber der von Cineasten am meisten geschätzte, für Preminger selbst der Beginn seiner eigentlichen Hollywood-Karriere, obwohl er zuvor schon fünf Filme gedreht hatte, der, an den er sich am liebsten erinnert. «LAURA is Preminger's CITIZEN KANE», schreibt Andrew Sarris, der Gralshüter des amerikanischen Filmerbes, und man ist vorbehaltlos geneigt, ihm Recht zu geben. LAURA ist nicht nur einer der bedeutendsten Eckpfeiler des Film noir, er enthält auch prototypisch jene Themen, die Premingers sogenanntes «Fox-Quintett» (neben LAURA sind dies FALLEN ANGEL, 1945, DAISY KENYON, 1947 WHIRLPOOL, 1949, und WHERE THE SIDEWALK ENDS, 1950, nicht zu vergessen der 1952 für RKO entstandene ANGEL FACE) bestimmen. Fast scheinen sie unverbrüchlich zu einem Verbund zu gehören, obwohl jeder seine Individualität, seine stilistischen und thematischen Eigenheiten behält, in jedem Fall sind sie «eine einzigartige Konstellation von Meisterwerken» (Jean-Pierre Coursodon), die sich neurotischen Leidenschaften in einer eng umrissenen, mit Spannung aufgeladenen, unsicheren Welt widmen. Obsessionen, die immer etwas Exzessives, Verletzendes oder gar Zerstörerisches haben. Die Handlungen drehen sich zumeist um Dreieckskonstellationen – eine Frau zwischen zwei Männern (LAURA, DAISY KENYON, WHIRLPOOL) oder ein Mann zwischen zwei Frauen (FALLEN ANGEL), die Protagonisten der Filme sind zumeist Opfer ihrer Leidenschaft. Waldo Lydeckers Abhängigkeit von Laura wird gespiegelt durch das zunehmende Interesse des von *Dana Andrews* gespielten Detektivs namens Mark McPherson für eine Frau, die, so muss er annehmen, tot ist. In einer geschnittenen, aber auf DVD enthaltenen, zweiminütigen Szene, die dem Filmhistoriker Rudy Behlmer zufolge während des Krieges «too off-putting in its decadence» gewesen sei, beschreibt Waldo Lydecker Laura so: «Her youth and beauty, her poise and charme of manners captivated them all. She had warmth, vitality. She had authentic magnetism. Wherever we went she stood out. Men admired her, women envied her.» Das kommt der Beschreibung einer Göttin gleich, unerreichbar und anbetungswürdig, so dass man sich ihr nicht nähern muss, von körperlicher Liebe ganz zu schweigen. Die Männer machen sich ihr eigenes Bild von Laura, und Premingers gleitende, suchende Kamera ist das perfekte visuelle Mittel, um McPhersons Obsession zu spiegeln. Nur durch wenige Schnitte unterbrochen, verfolgt sie ihn, wie er in Schreibtischschubladen und Kommoden kramt, Gegenstände in die Hand nimmt und wieder beiseite legt, an Parfümflaschen riecht und einen Kleiderschrank öffnet – bis er sich einen Drink nimmt, vor Lauras Porträt, das ein Traumgeschöpf festzuhalten scheint, in einem Sessel Platz nimmt, mehrmals hinschaut und dann einschläft, stets begleitet von *David Raksins* wundervollem Score. Preminger macht den Zuschauer so zum Komplizen von McPhersons unersättlicher Neugier. Als von der Liebe enttäuschter Mann ist er nur fähig, den Geist einer Frau zu lieben.

In FALLEN ANGEL verzehren sich gleich mehrere Männer, Polizist, Barbesitzer und der wieder von Dana Andrews, Premingers bevorzugtem Darsteller, gespielte Drifter, nach derselben Frau, Stella, verkörpert von *Linda Darnell*, und Andrews heiratet deswegen sogar eine andere, um Geld für eine gemeinsame Zukunft zu haben. Dana Andrews wird als Cop in WHERE THE SIDEWALK ENDS von einem manischen Zwang, Gangster zu verhaften, getrieben und wählt darum die falschen Mittel, *Gene Tierney* muss in WHIRLPOOL, obwohl reich verheiratet, willenlos Dinge stehlen und gerät dann unter den Einfluss eines manischen Hypnotiseurs, *Jean Simmons* hasst in ANGEL FACE ihre Stiefmutter mit einer alles vernichtenden Kraft. Obsessionen führen immer zu neurotischem und kriminellem Verhalten, zum Versuch, den anderen zu kontrollieren, ihn zu erobern, zu besitzen oder zu benutzen. Einige Handlungsmotive wiederholen sich. So begehen sowohl in FALLEN ANGEL als auch in WHERE THE SIDEWALK ENDS zwei Detectives Morde, um sie einem Unschuldigen in die Schuhe zu schieben, die Filme ähneln sich in Stimmung und Stil, weil sie zumeist nachts und an wenigen Schauplätzen spielen.

Hätte Preminger nur diese sechs Filme gemacht, er gehörte trotzdem ins Pantheon der grossen Regisseure Hollywoods, und fast schämt man sich ein wenig dieses Satzes, weil auch andere Autoren ihn formulieren, so als suchte man angestrengt nach Rechtfertigungen, um die Bedeutung des Regisseurs herauszustreichen. Otto Preminger – kein einfacher Fall. Spricht man mit Kollegen über den Regisseur, sei es in

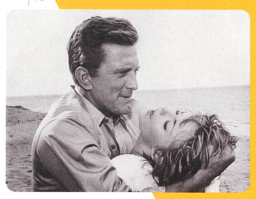




1 Charles Bickford und Linda Darnell in FALLEN ANGEL *(1945); 2 Gene Tierney, Charles Bickford und Richard Conte in* WHIRLPOOL *(1949); 3 Dana Andrews und Gene Tierney in* WHERE THE SIDEWALK ENDS *(1950); 4 Dana Andrews und Craig Stevens in* WHERE THE SIDEWALK ENDS*; 5 Joan Crawford in* DAISY KENYON *(1947); 6 Gene Tierney in* WHIRLPOOL*; 7 José Ferrer und Gene Tierney in* WHIRLPOOL*; 8 Otto Preminger mit Jean Seberg; 9 Don Murray und Charles Laughton in* ADVISE AND CONSENT *(1962)*

Nachbereitung der Retrospektive in Berlin 1999, sei es in Vorfreude auf jene in Locarno, schlägt einem häufig ein «Ja, aber ...» entgegen. Der Begeisterung über LAURA folgt der Schock von ANGEL FACE, wenn Jean Simmons sich und den Mann, den sie nicht haben darf, mit dem Auto eine Klippe hinunterstürzt, ein derart desillusionierendes, grausames Ende, dass der Zuschauer mit hinabzustürzen meint. Dem meisterlichen «Fox-Quintett» stehen kommerzielle Misserfolge gegenüber, seine vier grossen Epen der sechziger Jahre, überlange Literaturverfilmungen allesamt – EXODUS (nach Leon Uris, 1960), ADVISE AND CONSENT (nach Allen Drury, 1962), THE CARDINAL (nach Henry Morton Robinson, 1963) und IN HARM'S WAY (nach James Bassett, 1964), – geraten Preminger zu überambitioniert und angestrengt, weil der Regisseur stets gewichtige Aussagen über nationale Identität, politische Intrigen, Religion oder Krieg treffen will. «Otto – let my people go!» soll der jüdische Komiker Mort Sahl ausgerufen haben, nachdem er – vom Regisseur zur Preview eingeladen – bereits drei Stunden von EXODUS abgesessen hatte und sich noch keine Ende abzeichnete. Preminger sprengte die Grenzen, was die herkömmliche Spielfilmdauer von neunzig, höchstens hundertzwanzig Minuten anbelangte, er legte sich dickköpfig, wie er war, mit der Zensur an und setzte anlässlich von THE MOON IS BLUE (1953) indizierte Wörter wie «Jungfrau» oder «Schwangerschaft» durch. Aber welcher Teufel hatte ihn wohl geritten, einen als Genre-Parodie angelegten Trash wie SKIDOO (1968) zu inszenieren, jene «schräge Phantasie um Hippies, Mafiosi und Kredithaie, um Sex, Drogen und Macht» (Norbert Grob), der sogar versucht, einen LSD-Trip zu visualisieren? Vor allem die amerikanischen Filmkritiker und -historiker zeigen sich mit Blick auf Premingers Gesamtwerk gespalten. Der Anerkennung durch Andrew Sarris steht die Ablehnung durch Pauline Kael gegenüber, die zum Beispiel WHIRLPOOL als «real stinker» und sein Gesamtwerk als «consistently superficial and facile» abkanzelte. Peter Bogdanovich spricht in der Einleitung zu seinem vierzigseitigen Interview, das er mit Preminger in den sechziger Jahren geführt hat, liebevoll von «Otto», der auch mit Misserfolgen gelassen umgegangen sei, während David Thomson das Alterswerk des Regisseurs unbarmherzig verurteilt: «Of all Hollywood veterans, none lost his way as completely as Preminger.» Erst die Franzosen entdeckten die Qualitäten von BONJOUR TRISTESSE (1957), und nicht von ungefähr spielt Hauptdarstellerin *Jean Seberg* auch in Godards À BOUT DE SOUFFLE (1960), der sich als Fortsetzung lesen lässt. «Ich hätte die letzte Einstellung von Premingers Film nehmen können und nach einer Überblendung mit dem Titel beginnen können: Drei Jahre später», so Godard. Preminger macht es einem nicht leicht, ihn und sein Gesamtwerk so bedingungslos zu verehren, wie man Hitchcock, Ford, Hawks, Minnelli oder Borzage verehrt, und vielleicht ist gerade darum die Beschäftigung mit ihm im Spannungsfeld von Erfolg und Flop, von Meisterwerk und Trash, von Studiobindung und Unabhängigkeit so aufregend und aufschlussreich. «Der grösstmögliche Aufstieg, und der denkbar heftigste Absturz: Ich finde es immer wieder verblüffend, diese Vorstellung, dass Preminger im Grunde der einzige ist, der vom cineastischen Olymp gestossen wurde», so Fritz Göttler 1999 an dieser Stelle.

Rückblende: Otto Ludwig Preminger wird am 5. Dezember 1905 als Sohn jüdischer Eltern geboren, nicht in Wien, wie oftmals angenommen, sondern – vielleicht oder wahrscheinlich – in dem polnischen Ort Wišnicz Nowy.* Sein Vater, Markus Preminger, arbeitet als Kronanwalt für die österreichisch-ungarische Monarchie, seine Mutter Josepha Fränkel ist, Preminger zufolge, eine «süsse, warmherzige und besorgte» Frau. Markus Preminger – er betreibt nach dem Ersten Weltkrieg eine lukrative Privatpraxis in Wien – drängt seinen ältesten Sohn, auch Jura zu studieren. Widerwillig gibt Preminger nach – doch das kulturelle Leben im Wien der zwanziger Jahre mit seinen zahlreichen Bühnen, Theatern, Ausstellungen, Lesungen, Konzert- und Opernhäusern ist einfach zu verführerisch. Noch während des Studiums bewirbt er sich bei Max Reinhardt, dem grossen, berühmten Theaterregisseur, der 1924 das renovierte Theater in der Josefstadt eröffnet. In der Eröffnungs-Inszenierung von Goldonis «Der Diener zweier Herren» ist Preminger, so erzählt er es Gerald Pratley, damit beschäftigt, in den Pausen mit anderen kostümierten Schauspielschülern die Kulissen zu verschieben. Andere kleine Parts folgen, zum Beispiel der des Lysander in Shakespeares «A Midsummer Night's Dream». Auch wenn er kurz darauf die Schauspielerei zugunsten der Regie aufgibt, wird er gelegentlich als Darsteller fungieren, mal in eigenen Filmen (MARGIN FOR ERROR, 1943), mal in denen anderer Regisseure. Unvergessen sein Oberst von Scherbach in Billy Wilders STALAG 17 (1953): «Nobody vanishes from Stalag 17, not alive anyway», sagt er im deutschesten Englisch, das man sich vorstellen kann. Preminger spielt die Nazis in diesem und anderen Filmen lustvoll und überzeichnet, mit hünenhafter Statur und kahlrasiertem Kopf inszeniert er sich selbst als Ikone, die nur von Alfred Hitchcock mit seiner Körperfülle und sprachlichen Lakonie und natürlich von Erich von Stroheim, ein anderer Wiener Jude, der sich mit Glatze und Uniform auf die Darstellung von preussischen Aristokraten und



1 EXODUS (1960); 2 John Wayne in IN HARM'S WAY (1964); 3 Eva Marie Saint und Paul Newman in EXODUS; 4 Otto Preminger in MARGIN FOR ERROR (1943); 5 Otto Preminger in STALAG 17, Regie: Billy Wilder (1953); 6 Otto Preminger als Mr. Freeze in BATMAN: DEEP FREEZE (1966); 7 Otto Preminger bei Dreharbeiten zu TELL ME THAT YOU LOVE ME, JUNIE MOON; 8 Tom Tryon und Romy Schneider in THE CARDINAL (1963); 9 SKIDOO (1968); 10 Kirk Douglas und Jill Haworth in IN HARM'S WAY

Nazis spezialisiert hatte, übertroffen wird. Premingers Leinwandpersona als herrischer Nazi, aber auch als Mr. Freeze in der «Batman»-Fernsehserie, förderte auch seine Legende als rücksichtsloser, tyrannischer Regisseur, der seine Schauspieler terrorisiert haben soll. «Sei locker! Sei locker! Sei locker!» soll er Jean Seberg, seine Entdeckung, angeschrieen haben, sie dabei mit eisernen Fäusten durchschüttelnd.

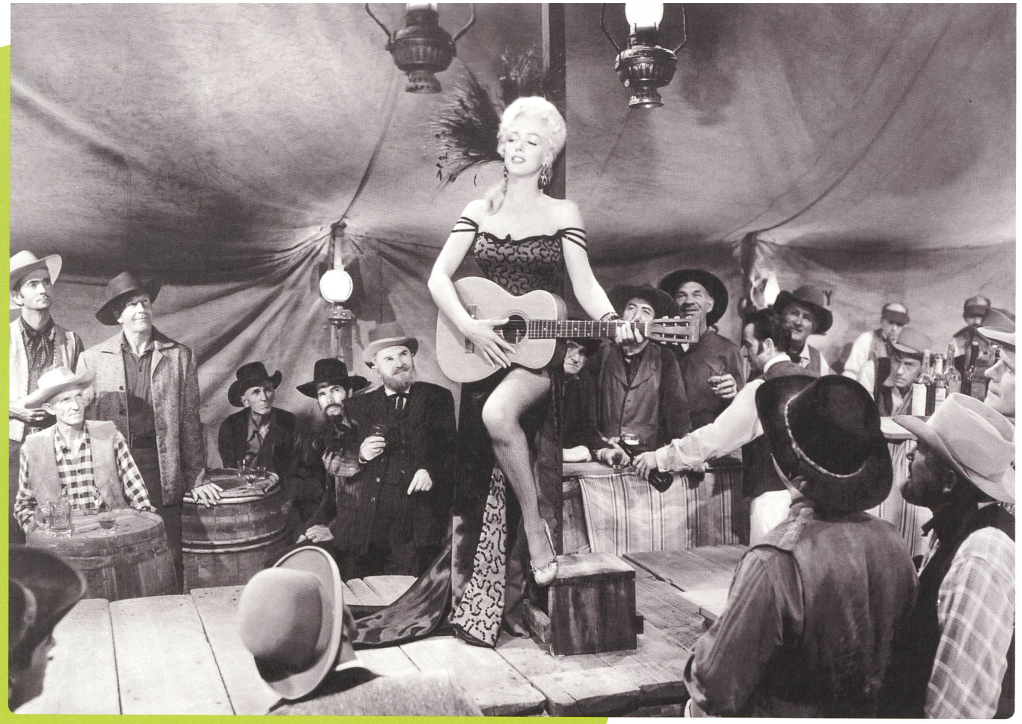
Als Preminger 1926 endlich seinen Abschluss in Jura macht (einmal war er durch die Prüfung gefallen), hat er schon zwei Jahre als Schauspieler und Assistent für Max Reinhardt und Wanderjahre in Prag und Zürich hinter sich. Nach zwei Saisons an der Wiener Komödie und am Neuen Wiener Schauspielhaus – als Regisseur und teilweise Direktor – geht Preminger wieder ans Theater in der Josefstadt. Sein erster grosser Erfolg dort als Regisseur ist »Voruntersuchung» (1931), «Reporter» (nach Charles MacArthurs und Ben Hechts berühmtem «The Front Page») folgt kurz darauf. Premingers Herkunft aus einer kunstinteressierten, bildungsbürgerlichen Juristenfamilie, sein Jurastudium, aber auch seine Theaterleidenschaft haben sein Filmschaffen in starkem Masse beeinflusst. So zitiert Thomas Brandlmeier in einem Essay die Erinnerungen von Marion Mill, Premingers erster Frau: «Ich war fasziniert von seiner Bildung, die alles in den Schatten stellte, was ich bisher gesehen hatte. Er konnte den gesamten Goethe, den gesamten Shakespeare und das ganze Römische Recht auswendig, und konnte daraus artikelweise zitieren.» In seinen Filmen wird es gelegentlich um Prozesse gehen, um Beweisaufnahmen und Zeugenaussagen, um Rede und Gegenrede, um Argumente und Finten. Es wird viel geredet in Premingers Filmen, und es wird viel gezeigt. Als Theaterregisseur ist Preminger daran gewöhnt, dass Szenen in ihrer gesamten Länge ablaufen. Am liebsten möchte er gar nicht schneiden und dreht in fliessend dahingleitenden Plansequenzen, die den Darstellern folgen, sie stets ihrer Umgebung anpassen, neue Ausschnitte wählen und Gruppen neu formieren. Preminger sieht die Dinge immer als Ganzes, selten einmal, dass er sich für Details interessiert und sie in Close-ups oder als Gegenschüsse auflöst. Das macht ihn auch zu einem idealen Regisseur für CinemaScope. Immer lässt er dem Zuschauer genügend Zeit, sich in einem Breitwandbild zurechtzufinden und selbst Schwerpunkte des Interesses zu setzen.

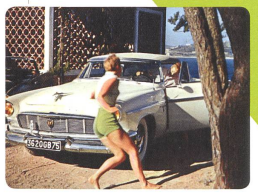
1931. Mittlerweile hat Preminger seinen ersten Kinofilm inszeniert, DIE GROSSE LIEBE, basierend auf einem wahren Fall. Ein junger Soldat kehrt nach zehnjähriger Kriegsgefangenschaft in Russland 1927 nach Wien zurück, eine ältere Frau glaubt daraufhin, in dem Heimkehrer ihren verschollenen Sohn zu erkennen und nimmt ihn unter ihre Fittiche. Doch er bringt es nicht übers Herz, das Missverständnis aufzuklären. Ein Film, der lange Zeit als verschollen galt, von Preminger selbst als unwichtig abgetan (wie alle seine Filme vor LAURA), allerdings vom deutschen Bundesarchiv/Filmarchiv restauriert und im Februar 1999, anlässlich der Preminger-Retrospektive während der Berlinale, von Arte im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde. «Preminger gelingt dank einer präzisen Schauspielerführung ein zwar unverkennbar theatralisches, doch auch charmant-nonchalantes Melodram, das sein Interesse an den grossen Illusionen und kleinen Lebenslügen der Menschen positiv zum Vorschein bringt», so Josef Nagel anlässlich der Premiere.

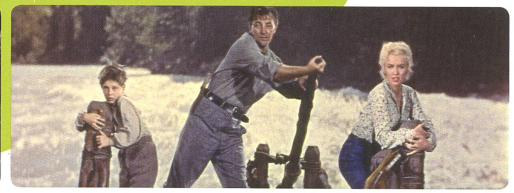
Preminger inszeniert weiter in der Josefstadt, später wird er sogar gebeten, die Intendanz des Burgtheaters zu übernehmen, «eine unbeschreibliche Ehre für einen jungen Mann», wie er Gerald Pratley gesteht. Aber: Er hätte Katholik werden müssen. Eigentlich nur eine Formalität, zumal Preminger kein praktizierender Jude ist. Aber er lehnt ab. Ein Mann bleibt sich treu.

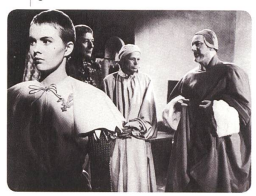
Und dann erreicht ihn einer dieser Anrufe, die neue Türen öffnen und ein Leben verändern können. Joseph M. Schenck, Präsident der 20th Century und nach dem Zusammenschluss mit Fox einer ihrer bedeutendsten Mogule, lockt Preminger nach Hollywood. Im Oktober 1935 fährt er mit dem Schiff nach New York, inszeniert dort noch schnell ein Stück (die englische Version seines Josefstadt-Erfolgs «Libel!») und beginnt dann im Januar 1936 auf den Sound Stages der 20th Century-Fox ein Studium des Filmemachens. «Etwa acht Monate verbrachte ich in Schneideräumen und arbeitete für eine Reihe von verschiedenen Regisseuren», so Preminger im Gespräch mit Peter Bogdanovich. Noch im selben Jahr entsteht mit UNDER YOUR SPELL, einer routinierten Musikkomödie mit dem amerikanischen Bariton Lawrence Tibbett, bekannt als «The Voice of America», Premingers Hollywood-Debüt. Tibbett spielt einen erfolgreichen Sänger, der von seinem Manager genötigt wird, immer öfter in Werbespots aufzutreten. Verärgert zieht er sich in sein Ferienhaus zurück, veranstaltet unter freiem Himmel Sängerwettbewerbe mit Papageien und Fröschen und lässt sich von einer reichen Fliegerin, die ihre eigene Agenda verfolgt, den Hof machen. «Preminger bleibt sichtlich distanziert gegenüber dieser Geschichte, er inszeniert mit deutlicher Ironie», so Norbert Grob.

Bei DANGER, LOVE AT WORK krachte Preminger 1937 zum ersten Mal mit *Darryl F. Zanuck*, dem herrischen Autokraten der Fox, zusammen. Ihre Streitereien, manchmal lautstark ausgetragen, manchmal mit stummer Verachtung geführt, sollten legendär werden. Zwei Macht-









1 Jean Seberg in BONJOUR TRISTESSE *(1957); 2 Marilyn Monroe in* RIVER OF NO RETURN *(1954); 3 Jean Seberg, Deborah Kerr und David Niven in* BONJOUR TRISTESSE; *4 Mylène Demongeot und Jean Seberg in* BONJOUR TRISTESSE; *5 Marilyn Monroe, Tommy Rettig und Robert Mitchum in* RIVER OF NO RETURN; *6 Jean Seberg in* SAINT JOAN *(1957)*

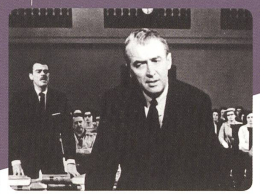
menschen, die sich rücksichtslos beharken. Mal geht es um die Besetzung eines Films, mal um die Ablehnung eines Projektes. Preminger gibt nicht nach, er gefährdet wissentlich seine Karriere, und auch wenn Zanuck ihn nicht rauswirft, so gibt er ihm aber auch keine Arbeit und sorgt dafür, dass auch andere Studios ihn nicht ausleihen. Erst einige Jahre später – Preminger hat inzwischen in New York sieben Stücke inszeniert und in Irving Pichels THE PIED PIPER (1942) wieder einen Nazi gespielt – bietet sich ihm die Chance, wieder Regie zu führen. Zanuck nahm als Lieutenant Colonel, der eine Dokumentarfilmeinheit befehligte, am Zweiten Weltkrieg teil, die Luft war also rein, und so handelt Preminger mit *William Goetz*, Zanucks Vertretung, folgenden Deal aus: Preminger spielt in MARGIN FOR ERROR nicht nur – wie bereits bei seiner eigenen Inszenierung am Broadway – die Hauptrolle eines selbstherrlichen, schurkischen Nazi-Konsuls, sondern er führt auch Regie – ohne Honorar. Falls Goetz nach einer Woche mit seiner Arbeit nicht zufrieden sei, könne er jemand anderen engagieren. Ein Angebot, dass Goetz unmöglich ablehnen konnte.

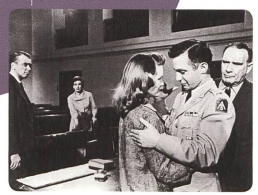
MARGIN FOR ERROR erzählt, nach einer Überarbeitung des Drehbuchs durch *Samuel Fuller*, die Geschichte des jüdischen Polizisten Moe Finkelstein, der ausgerechnet das deutsche Konsulat in New York bewachen muss. Doch irgendwann ist Konsul Baumer tot, ermordet, und mehrere Personen, von Baumers Gattin bis zum Sekretär, haben ihre Motive. Preminger spielt die komödiantischen Aspekte seines Films voll aus. Nicht nur, dass er in einer outrierten, alles an sich reissenden Darstellung den Ton vorgibt und die naive US-Sicht auf den Nationalsozialismus ins Absurde wendet – er reisst jede Szene schamlos an sich. Das Ergebnis ist eine unterhaltsame, amüsante Tragikomödie – Preminger war zurück im Geschäft, nicht nur als Regisseur, sondern auch als Produzent.

Preminger ist nun, weitgehend in Ruhe gelassen von Zanuck, sein eigener Herr, und so ist die Geschlossenheit des «Fox-Quintetts» zu erklären. Zwischendurch hatte er noch andere Projekte realisiert, A ROYAL SCANDAL (1945) zum Beispiel, eine Lubitsch-Produktion ohne Lubitsch-Touch, THE FAN (1949) nach Oscar Wilde (übrigens ein Remake des Lubitsch-Stummfilms) oder 1951 THE THIRTEENTH LETTER, ein Remake von Henri-Georges Clouzots LE CORBEAU. Doch nach ANGEL FACE macht Preminger sich selbständig, ein unabhängiger Regisseur und Produzent zu einer Zeit, als das Wort «Independent Cinema» noch nicht als Gütesiegel galt. Preminger muss sich mit niemandem mehr streiten und folgt seinen eigenen Visionen und Ideen. Das führte zwangsläufig dazu, dass sich seine Projekte nicht mehr vorhersagen lassen und ein neuer Film mit dem vorangegangenen nicht mehr in Beziehung stehen muss. Der stilistischen und thematischen Geschlossenheit seiner Fox-Filme stellt er eine Offenheit gegenüber, die eine Vielzahl von Meinungen und Botschaften ermöglicht. Preminger einen Stempel aufzudrücken, ihn auf ein Genre festzulegen, ist von nun an nicht mehr möglich – was zu einer beeindruckenden Vielfalt führt, vom Kriegsfilm bis zum Western, von der Oper bis zum Psychothriller. Gleichzeitig ist er jemand, der sich stets an den Rahmen eines vorbestimmten Budgets hält: «Preminger, der Produzent, war sehr streng mit Preminger, dem Regisseur», so Bogdanovich.

RIVER OF NO RETURN (1954) ist Premingers einziger Western. *Robert Mitchum* spielt darin einen verwitweten Vater, *Marilyn Monroe* eine Barsängerin, und sie sind einfach wunderbar zusammen. Das Schicksal hält sie auf einem Floss fest, bis sie – bedrängt von Indianern, Outlaws und den reissenden Fluten des Flusses – in die Stadt kommen, wo Mitchum noch eine Rechnung mit Monroes Ehemann offen hat. Es ist auch Premingers erster Film in CinemaScope, das erst im Jahr zuvor erfunden worden war. Die Breite des Bildes lässt dem Zuschauer viel Freiheit, sich zwischen den rasanten Actionszenen, einer wunderschönen, mit engen Blue Jeans hoch erotischen und dabei doch natürlichen Monroe und aufregenden Landschaftsaufnahmen zu entscheiden. «Let's go home» sagt Mitchum am Schluss zu der Monroe, so wie Dana Andrews zu *Alice Faye* in FALLEN ANGEL. Premingers Filme beschreiben häufig auch die Suche nach Heimat, nach einem Heim, nach einem Platz im Leben, nach einem Ruhepunkt für die neurotisch Getriebenen. RIVER OF NO RETURN ist ein Film, der von Cineasten nicht nur verehrt, sondern geradezu geliebt wird. So schreibt Herbert Achternbusch anlässlich einer Western-Retrospektive in Wien, wo er den Film gleich mehrmals sah: «Ich wechselte bei den nächsten Vorstellungen den Sitz, damit man den Blutfleck unterm Stuhl nicht auf mich bezog. So hatte mein Herz geblutet.»

Ein wundervolles Diktum, und man möchte es auch einem anderen Preminger-Film überstülpen: BONJOUR TRISTESSE (1957) nach dem Roman von Françoise Sagan, von den amerikanischen Kritikern lange verkannt, von den französischen sofort geschätzt, erst kürzlich beim Cinema Ritrovato in Bologna in restaurierter Fassung gezeigt. Jean Seberg, die Preminger im Jahr zuvor für SAINT JOAN entdeckt hatte, spielt darin Cécile, die verwöhnte Tochter von Raymond, einem reichen Witwer, den sie über alles verehrt, mit dem sie das Leben an der Rivie-





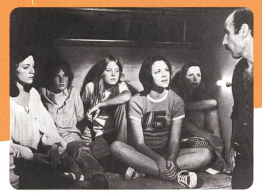
1 Frank Sinatra in THE MAN WITH THE GOLDEN ARM *(1955); 2 James Stewart, Ben Gazzara und Arthur O'Connell in* ANATOMY OF A MURDER *(1959); 3 Frank Sinatra und Kim Novak in* THE MAN WITH THE GOLDEN ARM; *4* PORGY AND BESS *(1958); 5 Dorothy Dandridge und Harry Belafonte in* CARMEN JONES *(1954); 6 Dorothy Dandridge in* CARMEN JONES; *7 Lee Remick und James Stewart in* ANATOMY OF A MURDER; *8* ANATOMY OF A MURDER

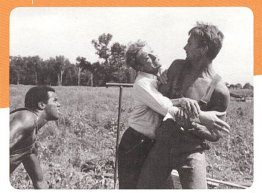
ra geniesst. Anne (*Deborah Kerr*), Raymonds neue, elegante und ein wenig hochnäsige Lebensgefährtin, stört da nur, und darum lässt Cécile nichts unversucht, die Verbindung zu hintertreiben. So lädt sie einfach eine ehemalige Geliebte ihres Vaters ein – ein Treffen, das Anne aus der Ferne beobachtet. Durch die verletzende Intrige abgelenkt, kommt sie bei einem Autounfall ums Leben. Raymond und seine Tochter nehmen ihr hedonistisches Leben wieder auf – doch irgendetwas ist verloren gegangen, nichts ist mehr so, wie es vorher war. In einer schwarzweiss gefilmten Rahmenhandlung erinnert sich Cécile an den tragisch verlaufenen Sommer, nun in Farbe gedreht. «Ich bin kein grosser Freund von Rückblenden, darum wollte ich es wahrscheinlich ansprechender und interessanter gestalten, indem ich Farbe nahm», so der Regisseur im Gespräch mit Bogdanovich. So einfach ist es natürlich nicht: «Das indikativische Schwarzweiss schafft doch auch die pure Künstlichkeit, die Fiktion, die Abstraktion. Und die potentiale Farbe, die zwar unserer Alltagswahrnehmung entspricht, aber durch das Leuchten der Sonne und das Glitzern des Meeres an der "Blauen Küste" eine paradiesische Irrealität entfaltet, feiert den Glanz der Unwahrscheinlichkeit», so Norbert Grob. Farbe ist in BONJOUR TRISTESSE auch adäquates Mittel, um Figuren zu charakterisieren, voneinander zu unterscheiden oder Gemeinsamkeit herzustellen, um Gemütszustände nach Aussen zu tragen oder Stimmungswechsel zu signalisieren. Nicht zu vergessen die übervollen CinemaScope-Bilder, die bei Preminger noch breiter scheinen als bei anderen Regisseuren. Er zeigt uns nicht nur eine Idylle im gleissenden Licht, sondern auch gleichzeitig den Schatten, den sie wirft.

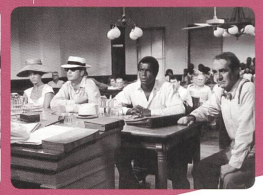
Jetzt ist es endlich an der Zeit, über die Frauen in Premingers Filmen zu sprechen. Schöne Göttinnen wie Gene Tierney, erotische Kumpel wie Marilyn Monroe, lüsterne Verführerinnen wie *Lee Remick* (ANATOMY OF A MURDER), spröde Beobachterinnen wie *Eva Marie Saint* (EXODUS), unzufriedene Zicken wie Linda Darnell (FALLEN ANGEL), böse Femme fatales wie Jean Simmons (ANGEL FACE), ängstliche Mütter wie *Carol Lynley* (BUNNY LAKE IS MISSING), altersweise Gefährtinnen wie Deborah Kerr oder Kindfrauen wie Jean Seberg, die trotz ihrer verwirrend androgynen Ausstrahlung eine tiefe Traurigkeit ausstrahlt und sich vor dem Alter fürchtet. Preminger war sicherlich kein «Frauenregisseur» wie George Cukor, der sich in ihre Gefühlswelt einschlich, ihre Probleme verstand und sie filmisch umsetzte. Man sieht Premingers Frauen einfach gern zu. Das klingt nicht sehr argumentativ, eher schwärmerisch und ein bisschen verliebt, und vielleicht kommt man so dem Regisseur am nächsten: Er ist ein Bewunderer des weiblichen Geschlechts und macht den Zuschauer zum Verbündeten. So wie François Truffaut, der einmal gefragt wurde, was das Filmemachen für ihn bedeute. «Schöne Frauen schöne Dinge tun lassen», war die Antwort. Dabei hatte er an Jean Seberg und BONJOUR TRISTESSE gedacht: «Den ganzen Film über hat man nur Blicke für sie, so graziös ist sie noch in der beiläufigsten Bewegung, so genau in jedem Blick.»

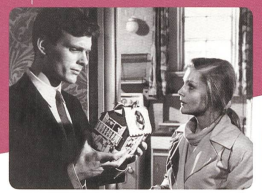
Nicht alle der siebenunddreissig Filme Premingers sind so geläufig wie LAURA, THE MAN WITH THE GOLDEN ARM oder BONJOUR TRISTESSE. Es gibt immer noch einige, die Neugier wecken. PORGY AND BESS (1958) zum Beispiel, wie CARMEN JONES (1954) ein Musical mit einem All-Black-Cast, ein 70mm-Film, dessen Aufführung von den Gershwin-Erben nur äusserst selten genehmigt wird, zuletzt nach der Preisverleihung als Abschlussfilm der Berlinale 1999. «Dank des Sechs-Kanal-Tons konnte Preminger auf Montagen oder Fahrten oder die Aufmerksamkeit lenkende Bildschärfen-Effekte verzichten: Der Zuschauer kann Stimmen derart genau lokalisieren, dass er sich in der Tiefe des hochauflösenden Bildes nach ihrer Herkunft umsieht», schreibt Daniel Kothenschulte anlässlich besagter Aufführung, die von Premingers perfekter Beherrschung des Tons und des Breitwandbildes zeugt.

Premingers Ausbildung als Jurist und sein Familienhintergrund haben, wie bereits angedeutet, sicher seine Vorliebe für Gerichtdramen geweckt, aber auch seinen illusionslosen, analytischen Blick auf das Leben beeinflusst. Das gilt ganz besonders für ANATOMY OF A MURDER (1959), basierend auf dem Roman von Robert Traver, unterlegt mit dem Jazz-Score von *Duke Ellington* (der kurz in einer Szene mit *James Stewart* gemeinsam am Klavier zu sehen ist), wieder eingeführt mit dem Vorspann von *Saul Bass*, der seit CARMEN JONES wiederholt für Preminger arbeitete. Stewart, berühmt geworden durch seine naiven Helden, die ihre Umwelt mit charmanter Ungelenkheit und sympathisch-schleppender Sprache für sich einnehmen, spielt hier in Abkehrung seines Images einen grummeligen, spitzfindigen, aber auch lakonisch-humorvollen Rechtsanwalt, der über Verhütung, pinkfarbene Schlüpfer und Vergewaltigung spricht (was den Production Code mehr und mehr zum Anachronismus machte). Sein Mandant ist *Ben Gazzara* in der Rolle eines Lieutenant, der den mutmasslichen Vergewaltiger seiner Frau getötet hat. Eigentlich sollte *Lana Turner* die Frau spielen, doch nach einem









1 *Liza Minnelli und Kay Thompson in* TELL ME THAT YOU LOVE ME, JUNIE MOON *(1970);* 2 *Carol Linley in* BUNNY LAKE IS MISSING *(1965);* 3 ROSEBUD *(1975);* 4 HURRY SUNDOWN *(1966);* 5 *Peter O'Toole in* ROSEBUD; 6 *Keir Dullea und Carol Linley in* BUNNY LAKE IS MISSING; 7 *Otto Preminger mit Laurence Olivier bei den Dreharbeiten zu* BUNNY LAKE IS MISSING; 8 *Carol Linley, Keir Dullea und Laurence Olivier in* BUNNY LAKE IS MISSING

Streit mit Preminger über ein ihrer Meinung nach unpassendes Kleidungsstück verliess sie den Set – und wurde durch Lee Remick ersetzt. Eine dieser Anekdoten, die noch einmal Premingers Unbeugsamkeit verdeutlichen. Er mochte es einfach nicht, wenn ihm andere auf dem Kopf herumtanzten.

Preminger hält die Zweifel an der Unschuld des Angeklagten bis zum Schluss aufrecht. Der Lieutenant war schon zuvor durch Gewaltausbrüche aufgefallen, seine Frau macht überhaupt keine Anstalten, ihre provozierende Sinnlichkeit zu verbergen. «In other words, we are put in the position of the jury: the workings of the film become the due process of law», schreibt David Thomson. ANATOMY OF A MURDER ist ein packendes, auch bei einer Länge von zweieinhalb Stunden nie langweiliges *court room drama*, das geschickt mit den Versatzstücken des Genres spielt (unbekannte, im letzten Moment aufgerufene Zeugen, erbittert geführte Wortgefechte, überraschende Erkenntnisse), aber auch mit einem liebenswert-weisen Richter und Stewarts witzigen Repliken unterhält, nicht zu vergessen die Schlusspointe: Der «irresistible impulse», der Ben Gazzaras Freispruch rechtfertigt, dient ihm auch als Vorwand, schnell die Stadt zu verlassen – ohne das fällige Honorar von 3000 Dollar bezahlt zu haben. ANATOMY OF A MURDER erhielt sechs Oscar-Nominierungen, darunter sogar für den Besten Film, doch gegen William Wylers BEN HUR war in jenem Jahr kein Kraut gewachsen. Anlässlich der Fernsehausstrahlung zog Preminger in eine weitere Schlacht. Er wollte die Kürzungen und die Werbeunterbrechung durch CBS verbieten lassen – und verlor.

Nach seinen vier "grossen" Filmen der sechziger Jahre erregt Preminger nur noch einmal, mit BUNNY LAKE IS MISSING (1965), die Aufmerksamkeit der Kritiker, und fast hat man den Eindruck, als wolle er noch einmal die Brücken zu seinen Anfängen bei Fox, zu seinen Film noirs, schlagen. Der Filmtitel gibt den Inhalt vor: Als Ann Lake (Carol Lynley), soeben nach London gezogen, ihre kleine Tochter Bunny an diesem Tag von der Schule abholen will, ist das Mädchen spurlos verschwunden. Niemand scheint sie gesehen zu haben, die Schulleiterin nicht, die Lehrerinnen nicht, die Köchin nicht, nicht einmal einen Anmeldebogen gibt es. Der eingeschaltete Superintendent Newhouse (*Laurence Olivier*) beginnt daran zu zweifeln, ob das Mädchen wirklich existiert, zumal Anns Bruder Stephen (*Keir Dullea*) eine ganz eigene Sicht des Vorfalls präsentiert. Preminger nutzt hier das mit einer überaus mobilen Kamera eingefangene, schwarzweisse Breitwandbild, um den klaustrophobischen Beziehungen zwischen den Figuren und einer Mehrzahl von Sichtweisen nachzuspüren. Kuriose Nebenfiguren wie Anns dekadenter Vermieter, dargestellt von *Noel Coward*, die exzentrische Ex-Direktorin der Schule (*Martita Hunt*) oder die deutsche Köchin (*Lucy Mannheim*), die Käsepudding anrührt, tragen wesentlich zur Verunsicherung Anns bei, nicht zu vergessen jene Puppenklinik, in der die Protagonisten des nachts mit der Taschenlampe nach Spuren suchen. Die Tatsache, dass hier die Titelheldin lange Zeit nicht zu sehen ist, verweist auf LAURA, und wie dort geht es auch hier um neurotische Obsessionen, die in die Zerstörung führen.

Premingers letzte Schaffensperiode, von HURRY SUNDOWN (1967) über TELL ME THAT YOU LOVE ME, JUNIE MOON (1971) bis ROSEBUD (1975) ist, so sieht es Jean-Pierre Coursodon, «ein trauriges Beispiel für das Scheitern eines wichtigen Regisseurs, der sich an wechselnde Zeiten und Geschmäcker anzupassen versucht.» Den kommerziellen Erfolg, der ihn so lange begleitet hatte, konnte er nicht mehr herbeizwingen, spektakuläre Themen und sprachliche Tabus reichten schon lange nicht mehr, um Zuschauer zu provozieren oder zu schockieren. «Man sollte die Filme als exzentrische Opern sehen. Grausamkeit und Kitsch als letzte Quintessenz des Melodramatischen», rät Thomas Brandlmeier. Man darf auch nicht vergessen, dass sie – darauf hat Jonathan Rosenbaum verwiesen – «bei aller hysterischen Unverdaulichkeit aufrichtig (und manchmal schmerzhaft) persönliche Werke» sind. Vielleicht könnte man aber auch das Bedauern über Premingers spätes Scheitern, den Verrat an der eigenen Erzählkunst, einer Neubewertung unterziehen und als Wahrheitssuche in anderer Form bezeichnen. Preminger – er starb 1986 – musste einfach weiter Geschichten erzählen. Und Filme inszenieren.

Michael Ranze

* *Mehr zu den Spekulationen über Premingers Geburtsort und -jahr – manche Autoren nennen auch 1906 – finden sich in Rolf Aurichs detaillierter Biographie in Norbert Grob, Rolf Aurich und Wolfgang Jacobson (Hg.): Otto Preminger, Berlin 1999, dem materialreichen Band zur Retrospektive an der Berlinale 1999*

Verrückt verzückt

UN AMOUR DE JEUNESSE von Mia Hansen-Løve

Über acht Jahre hin geht UN AMOUR DE JEUNESSE seiner Heldin nach und gehorcht dabei dem Paradox, das bereits Gelebte werde zwar erst aus dem Nachhinein verständlich: doch wolle alles, was es noch zu leben gebe, gleichwohl im Vorwärtsschreiten angegangen sein. Während der fraglichen Periode beschreibt die junge Frau, anfangs noch ein Mädchen, eine Art biografischer Zirkelbewegung zwischen Vergangenheit und Zukunft; der Kreis führt sie von dem mehr oder weniger gleichaltrigen Sullivan über den merklich älteren Lorenz wieder zurück zur Jugendliebe. Camille hat versucht, sich das Leben zu nehmen, als Sullivan sie verliess; das leidlich stabile Verhältnis zu Lorenz hat sie dann aber ihrerseits aufs Spiel gesetzt, indem sie nach Jahren wieder eine heimliche Beziehung zu ihrer ehemals untreuen, inzwischen aber gescheiter gewordenen alten Flamme einging.

So gesehen erscheint die Liebe als ebenso kreativ wie destruktiv und nur in einem folgerichtig: auf gut Glück diktiert sie völlig unberechenbares Handeln. Woraus eine ausgewachsene Dreiecksgeschichte hervorgehen soll, erwartet von dem mitwirkenden Trio, sich gleichermassen quer zu aller Vernunft zu gebärden. Ideal dazu passend ist der Film von Mia Hansen-Løve weniger auf stilistische Gradlinigkeit bedacht, sondern lässt es häufig auf das Zufällige, ja Zusammengeschusterte ankommen. An die Stelle der Stromlinienform eines instanzengerecht standardisierten Drehbuchs tritt der gelegentlich verwirrende und gerade darum überzeugende Widersinn der amourösen Verläufe; sie mögen weniger von der Leinwand her vertraut sein, aber dafür mehr aus eigenem Erleben. Von den *salades de l'amour* sprach seinerzeit François Truffaut, aus Erfahrung und mit bleibender Wirkung.

Die waghalsigen Produktionsmethoden der *nouvelle vague* werden wieder erkennbar, die immerhin so etwas wie die Jugendbewegung der Filmgeschichte war und es wahrscheinlich bleiben wird. Weder konsequent noch belehrend, weder psychologisierend noch philosophierend, geniesst UN AMOUR DE JEUNESSE den Vorzug der Frische und Dringlichkeit. Ob die Figur der Camille im engern Sinn autobiografisch sei, darf dahingestellt bleiben. Doch ist anzunehmen, dass die Autorin eine Leidenschaft aufleben lässt, der sie selber einmal erlegen wäre.

Kontinuierliche Perspektive

Jugendlieben sind spätestens seit Romeo und Julia fast exklusiv den Gattungen des klassischen und romantischen Melodrams zugesprochen. Hier wie dort leisten der Über-

schwang und der bedingungslose Sturm und Drang eines *amour de jeunesse* vorzügliche narrative Dienste. Die ungeduldige Spontaneität, die den noch ganz wilden ersten Aufwallungen des Eros zufällt, ist dazu angetan, die Leser oder Zuschauer gleich mit zu überwältigen. Indem die ungewohnten Empfindungen vorangehen und alle spätkindliche Tändelei und jedes frühpubertäre Techtelmechtel hinter sich lassen, setzen sie auf alles oder nichts. Bewusst oder unbewusst steuern sie den obligaten kläglichen, im Extremfall auch einmal tödlichen Ausgang herbei.

Das Ungestüm, mit dem der *amour fou* einen erfassen kann, so heisst dann die eigentliche Raserei der Liebe, zieht das Jähe des Absturzes unmittelbar nach sich. Das Erglühen und das Erlöschen reichen einander die Hand. Wenn ein Doppelselbstmord eine uneingestandene Angst beim un- oder überglücklichen Paar verrät, dann ist es die, angesichts der harschen Realitäten könnte das schwebende Hochgefühl sich so schnell verflüchtigen wie in einem Traum. Doch umgeht der Film von Mia Hansen-Løve nüchtern das allzu geläufige Motiv des vereinbarten romantischen Suizids. Eine kritische Phase, während der es aussieht, als wäre die Heldin ihres Lebens wahrhaft überdrüssig geworden, wird nur kurz gestreift.

Woran es den Romanzen der frühen Jahre zuvorderst mangelt, ist das Verständnis für die Zeit und ihre Gezeiten, begriffen als eine der Dimensionen jeden Daseins. Überhaupt sieht sich dann das Gesamte des Themas aus der Befangenheit im Augenblicklichen herausgelöst und in eine kontinuierliche Perspektive gerückt. Die Jugend wird weniger als ein Zustand beschrieben, heisst das, der sozusagen einer bestimmten Massgabe folgend seinem sanften oder unsanften Ende entgegengeht; eher erscheint sie als bald stolpernder, bald gleitender Übergang zwischen der Kindheit und dem definitiven Erwachsenwerden.

Gezähmt und am rechten Platz

Einmal gefasst und gefestigt, hat sich die Zuneigung zu verändern, soll sie ausreichend an Dauer zulegen können; oder sie hat zu gedeihen und zu reifen, wie die bürgerliche Schönrede es umschreibt. Denn bei Stillstand müsste ein rasches Ende mit Schrecken drohen. Zudem erprobt und beweist sich die Fähigkeit, Minne untereinander auszutauschen, ganz zweckmässig an mehr als einem Gegenüber. Camilles Schwanken zwischen ihren beiden recht unterschiedlichen Geliebten ist keinesfalls nur einer Entscheidungsschwäche oder Unerfahrenheit zuzuschreiben.

Indessen, die vornehmste Stärke von UN AMOUR DE JEUNESSE besteht darin, dass das Jungsein und mit ihm das Gewähren und das Erwidern der Gunst in keine schwärmerische überirdische Verklärung erhoben werden. Ebenso wenig ergeht eine erzieherische Warnung vor den evidenten Risiken und bedenklichen Illusionen des tollen Treibens. Statt gegeneinander ausgespielt werden die Geschlechter schon fast abgeklärt gegeneinander gehalten, wobei sich alle Vergleiche und Hypothesen als letztlich hilflos erweisen. Männer sind Männer, Frauen sind Frauen. Punkt. Davon ist auszugehen, und auf Feld eins kehrt es sich wieder zurück.

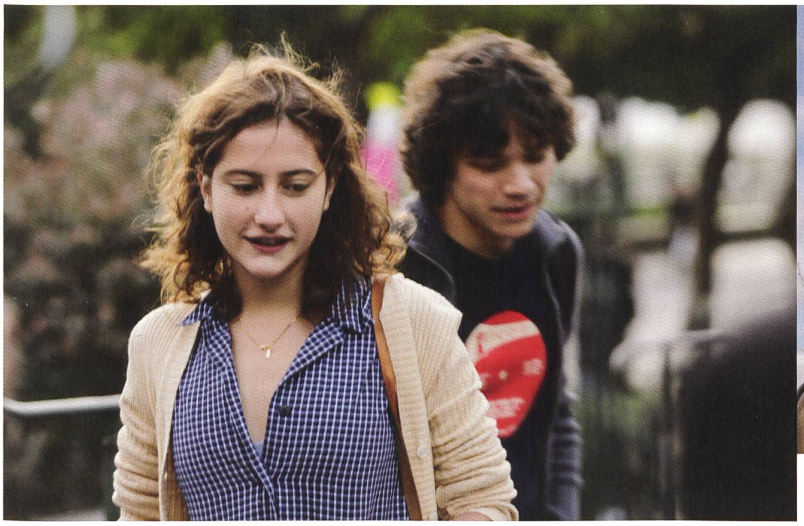
Der Stoff, aus dem die klassische *folie à deux*, der vollendete Wahnsinn im Zweierbund sich nährt, erscheint schlicht und simpel als eine der Gegebenheiten des Lebens; ob er Lust und Leid halbiert oder verdoppelt, wäre noch eine Frage wert. Gewiss, Wonne wird die herzhaft bis schmerzlich ineinander Verzahnten und Verkeilten mehr als hinlänglich überströmen; dennoch gilt es früher oder später, über die weitere Strecke hin, ein Auskommen mit der beidseitigen verrückten Verzückung zu finden, mehr noch: einen expliziten Pakt abzuschliessen. Alle Verträge haben eine innere, unerklärte Laufzeit und erneuern sich selten von allein. Gegen das Ende einer im Zickzack, aber doch recht glimpflich verlaufenen Dreiecksgeschichte hin will die Liebe gezähmt und an ihrem rechten Platz gehalten sein: dort, wo sie mindestens keine weiteren Wunden mehr schlagen kann.

Pierre Lachat

Stab
Regie und Buch: Mia Hansen-Løve; Kamera: Stéphane Fontaine; Schnitt: Marion Monnier; Dekor: Mathieu Menut, Charlotte de Cadeville; Kostüme: Bethsabée Dreyfus; Ton: Vincent Vatoux, Olivier Goinard

Darsteller (Rolle)
Lola Créton (Camille), Sebastian Urzendowsky (Sullivan), Magne-Håvard Brekke (Lorenz), Valérie Bonneton (Camilles Mutter), Serge Renko (Camilles Vater), Özay Fecht (Sullivans Mutter)

Produktion, Verleih
Les films Pelléas, Razor Film Produktion; Co-Produktion: Arte-France Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma, WDR/Arte, Jouror Productions; Produzenten: Philippe Martin, David Thion, Roman Paul, Gerhard Meixner. Frankreich, Deutschland 2011. Farbe; Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



Mit dem pink Mini quer durch den Balkan

PARADA von Srdjan Dragojevic

In Serbien ist Regisseur Srdjan Dragojevic ein Star: In den Achtzigern spielte er in einer Punk-Rock-Band und publizierte erfolgreich Gedichtbände, um dann Anfang Neunziger die Filmschule zu absolvieren. Seine Filme wurden in seinem Land (mit einer mit der Schweiz vergleichbaren Einwohnerzahl) nicht nur zu Blockbustern mit bis zu 700 000 Eintritten – sie geniessen auch Kultstatus. Dazu gehört etwa sein Debüt MI NISMO ANDELI (WE ARE NO ANGELS, 1992), von dem er später auch ein Sequel realisierte, oder auch die kontroverse Dark Comedy LEPA SELA LEPO GORE (PRETTY VILLAGE, PRETTY FLAME, 1996). Nun schreibt auch sein neustes Werk, PARADA, das in Serbien und den anderen exjugoslawischen Ländern von rund einer halben Million Menschen gesehen wurde, Erfolgsgeschichte.

Das ist alles andere als selbstverständlich für einen Film wie PARADA, der sich um eine so brisante Thematik wie Homophobie dreht. Und das ausgerechnet im Balkan, der – zusammen mit anderen Ländern des Ostens – in den letzten Jahren immer wieder in die Schlagzeilen geriet wegen seines repressiven Umgangs mit Homosexualität und die jedes Jahr mit den gewalttätigen Ausschreitungen gegenüber dem schwullesbischen *Pride* – oder eben «Parada» – von sich reden machen. Dabei brilliert Dragojevic in einer überaus gelungenen filmischen Gratwanderung zu einem heiklen Gegenstand, dem er ein nicht minder heikles Thema zur Seite stellt: nämlich die Feindseligkeiten unter den verschiedenen Ethnien und Religionen, die einst unter dem Dach «Jugoslawien» vereint waren und die er hier – nie respektlos und nie abgedroschen – gehörig auf die Schippe nimmt.

PARADA beginnt denn auch mit einem kleinen Glossar an Wörtern, mit dem sich die unterschiedlichen Ethnien zu betiteln pfleg(t)en: «Tschetnik» als Schimpfname für die Serben, «Ustascha» als herabwürdigende Bezeichnung für die Kroaten, «Balija» für die Bosniaken und «Shiptar» für die Kosovoalbaner. Einzig *ein* Schimpfwort wird von allen (für alle) verwendet: «Peder», was so viel heisst wie «Homo» oder «Schwuchtel». Im Zentrum der Komödie, die mit Klischees operiert, ohne an Subtilität zu verlieren, und die ebenso intelligent wie amüsant Vorurteile unterläuft, steht der serbische, mit Goldkettchen behangene Kriegsveteran und Macho-Rowdy Limun, der eine private Bewachungsfirma betreibt. Als sein Hund – eine hechelnde, sabbernde kleine Bulldogge – Opfer eines Mordanschlags wird, macht er Bekanntschaft mit dem Tierarzt Mirko. Dieser – stellt sich heraus – ist schwul. Sein Partner Radmilo wiederum ist politisch engagiert – insbesondere für den Gay Pride. Und ist der Star von Limuns Freundin Pearl, die ihre Hochzeit gerne von Radmilo gestaltet haben möchte.

Und so kommen die Dinge ins Rollen: Denn nach einigen Turbulenzen will Radmilo

‹Man sollte über alles lachen können›

Gespräch mit Srdjan Dragojevic

nur dann für Pearl arbeiten, wenn ihr Liebster auf folgenden Deal einsteigt: Limun beschützt den Pride, und Radmilo designt Heim und Hochzeit für Pearl. Da Limun in seinem Freundeskreis aber niemanden findet, der sich dafür hergibt, macht er sich mit Mirkos Auto – einem pink Mini – auf die Reise durch die Länder Ex-Jugoslawiens auf die Suche nach seinen ehemaligen Kameraden und Freund-Feinden. Nach einem abenteuerlichen Roadmovie findet er sie – einen Kroaten, einen Bosniaken und einen Kosovoalbaner – und karrt sie mit sich nach Belgrad, wo sie im Dienst der «Homos» kämpfen sollen.

Mit PARADA, einer geglückten Mischung aus Burleske und Drama, erfindet Dragojevic nicht nur das Genre Balkankomödie neu: zum einen, weil es laut Regisseur die erste pan-ex-jugoslawische Koproduktion ist – zum andern, weil er es schafft, ein konfliktträchtiges Thema, die grassierende Homophobie, für ein populäres Genre und ein breites Publikum aus dem sprichwörtlichen Schrank zu holen. Er hat damit auch international Erfolg, was wohl nicht zuletzt damit zu tun hat, dass er wie nebenbei verbreitete Vorurteile und Klischees über und zwischen den ehemaligen jugoslawischen Staaten auf die Leinwand bringt – und sie gleichzeitig mit feinem Humor entkräftet.

Doris Senn

R, B: Srdjan Dragojevic; K: Dusan Joksimovic; S: Petar Markovic; A: Kiril Spaseski; M: Igor Perovic. D (R): Nikola Kojo (Limun), Milos Samolov (Radmilo), Hristina Popovic (Pearl), Goran Jevtic (Mirko), Goran Navojec (Roko), Dejan Acimovic (Halil), Toni Mihajlovski (Azem). P: Mainframe, Sektor Film, Forum Film Ljubljana; Biljana Prvanovic, S. Dragojevic. Serbien, Kroatien, Mazedonien, Slowenien, Montenegro 2012. 115 Min. CH-V: Praesens Film, Zürich

FILMBULLETIN Wenn Sie Ihren Film in wenigen Sätzen beschreiben müssten: Was erwartet die Zuschauer?

SRDJAN DRAGOJEVIC Am liebsten ist mir, wenn die Zuschauer kommen und selbst sehen: Alle meine Filme bisher, PARADA eingeschlossen, sind eine Mischung aus Komödie und Tragödie. Ich bin wie viele in einer ebenso schwierigen wie spannenden Zeit auf dem Balkan gross geworden – und das macht, dass du weisst, dass im Leben nichts wirklich sicher und nichts ernst genug ist. Deshalb sollte man über alles lachen können. Das ist auch mein Motto, was das Leben angeht.

FILMBULLETIN Woher stammt die Idee für den Film?

SRDJAN DRAGOJEVIC Die Idee geht auf das Jahr 2001 und den ersten Versuch zurück, in Belgrad einen Pride durchzuführen. Etwa dreissig Aktivisten wurden von Nationalisten, Fussball-Hooligans und Neonazis zusammengeschlagen. Diese Bilder der Gewalt verfolgten mich, und ich war wütend, dass so etwas in meiner Heimatstadt nach Milosevics Sturz möglich war. Dann kämpfte ich lange mit einem Drehbuch: Es gab Entwürfe, aber die Treatments waren zu pathetisch – weil ich ein Drama schrieb über das harte und frustrierende Leben in Belgrad, wenn du anders bist ... In der Zwischenzeit drehte ich andere Filme, aber das Thema wollte mir nicht aus dem Kopf. Im Sommer 2008 ging ich nach Mljet – meine Lieblingsinsel in Kroatien. Ich verbrachte dort einen Monat und schrieb das Drehbuch in einem Zug.

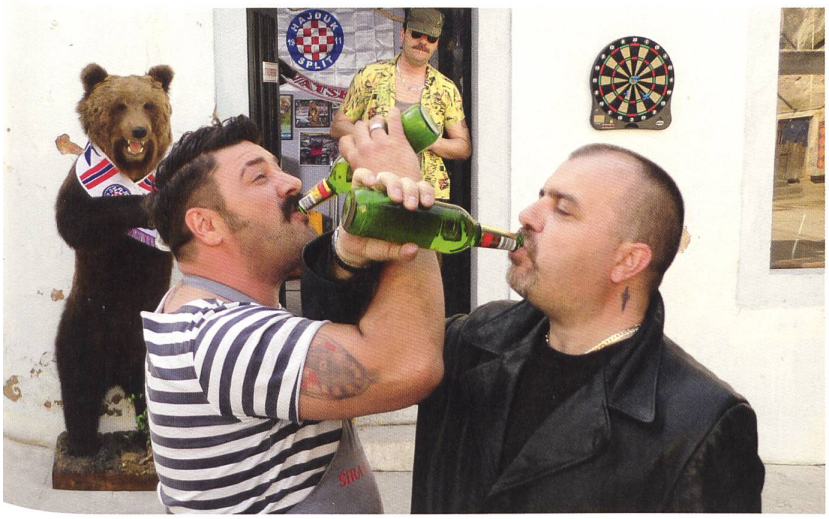
Wobei sich herausstellte, dass es teilweise eine Komödie war. Was natürlich auch heikel ist – insbesondere wenn du es mit heiklen Themen zu tun hast. Aber plötzlich realisierte ich, dass der Film so meiner Sicht auf die Welt sehr viel näher kam als ein toughes Drama über Menschenrechte.

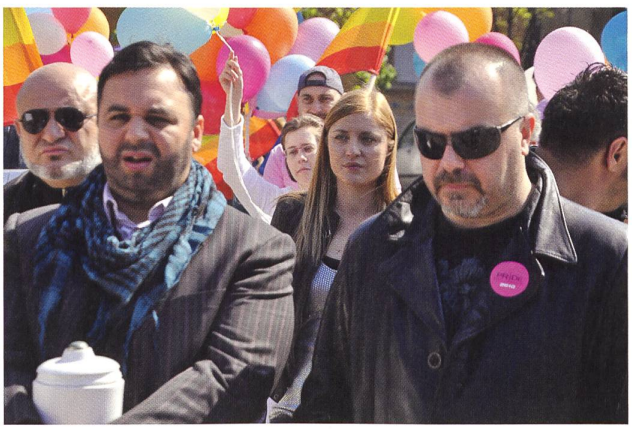
FILMBULLETIN Wie definieren Sie «Komödie»?

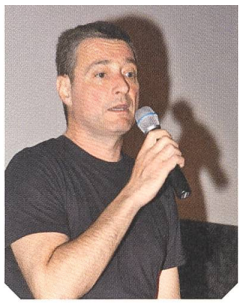
SRDJAN DRAGOJEVIC Ich arbeite oft mit Stereotypen – wie das schon Aristophanes, Shakespeare oder Molière taten: Komödien von der Klassik bis heute nutzen oft Klischees und Stereotypen auf kreative Art und Weise. Andererseits bin ich nicht so glücklich über diese Begriffe, weil ich mich immer an realen Charakteren orientiere – seien das nun Freunde von mir oder Bekannte. Die Figuren sind eine Kombination aus Menschen, denen ich in meinem Leben begegnet bin.

FILMBULLETIN Wie haben Sie den Film produziert?

SRDJAN DRAGOJEVIC Das war sehr schwierig. Ich selbst war bei PARADA Drehbuchautor, Regisseur und Koproduzent – zusammen mit fünf anderen Produzenten aus fünf Ländern Ex-Jugoslawiens. Und obwohl wir so viele waren, war es ein sehr mühsamer Prozess: Es brauchte mehr als zwei Jahre, um das Geld zusammenzubringen. Dabei ist PARADA alles andere als ein High-Budget-Film: Unsere Mittel beliefen sich auf 1,3 Millionen Euro. Wir gingen alle öffentlichen Institutionen in den Ländern an – das war sehr langwierig. In Serbien zum Beispiel wurde der Film erst nicht vom Filmfonds akzeptiert. Doch dann stimmte Kroatien zu, Mazedonien, Slowenien – und schliesslich gab auch Serbien einen kleinen Beitrag. Doch was die privaten Sponsoren betrifft, war es wirklich schwierig: Mehr als hundert Firmen weigerten sich, den Film zu unterstützen, mit der Begründung, dass ihre Kunden homophob seien! Viele grosse europäische Banken lehnten ab – ebenso wie Telecom-Unternehmen und Sportartikelher-







steller, die sagten: Es ist ein Gay-Thema – wir können das nicht unterstützen. Schliesslich mussten wir uns Geld auf dem Schwarzmarkt leihen, um den Film fertigzustellen: 100 000 Euro – mit etwa zehn Prozent Zinsen pro Monat, wie das Drogendealer wohl tun. Doch wir hatten Glück: Der Film war erfolgreich, und wir konnten das Geld zurückzahlen.

FILMBULLETIN Wo wurde der Film gedreht?

SRDJAN DRAGOJEVIC In Mazedonien, in Bosnien und Kosovo – auf den kroatischen Inseln Pag und Rab sowie in einer grösstenteils verlassenen Stadt namens Dobrovic. Während des Kriegs verlief die Frontlinie mittendurch. Mir gefiel der etwas heruntergekommene, deprimierende Look der Stadt, den man in den für die Touristen modern hergerichteten Städten Kroatiens nicht mehr findet. Siebzig Prozent des Films entstanden in Belgrad.

FILMBULLETIN Sie verwendeten auch dokumentarisches Material im Film …

SRDJAN DRAGOJEVIC Ja, es gibt Material von 2001, und es gibt Material von echten Prides – etwa von 2010, der mehr oder weniger durchgeführt werden konnte. Aber es war eher angsteinflössend, das zu drehen, weil es um etwa 700 LGBT-Aktivisten ging, die von 6000 Polizisten vor den rund 5000 Hooligans beschützt wurden. Es gab viel Aufruhr: Der Materialschaden belief sich auf 3 Millionen Euro, es gab 300 Verletzte; die Polizei verhaftete mehr als 200 Hooligans. Es ist wirklich sehr beschämend. Ich hoffe, dass mein Film dazu beiträgt, im Oktober 2012 einen friedlichen, fröhlichen Pride durchzuführen.

FILMBULLETIN Ihr Film war ein grosser Erfolg in den Balkanländern. Haben Sie eine Erklärung dafür?

SRDJAN DRAGOJEVIC Meine Filme funktionieren in der Regel sehr gut mit dem grossen Publikum. Und ich finde das auch gut. Meiner Meinung nach verdient es das breite Publikum, klügere Filme zu sehen als die amerikanischen Blockbuster. Doch um ehrlich zu sein, ich habe nie einen so grossen Erfolg erwartet. Daran sieht man, dass in den Balkanländern zwar eine grosse Homophobie grassiert, obwohl viele der Menschen nicht wirklich homophob sind. Ich habe dafür eine politische Erklärung: Jedes Mal wenn ein Pride in Belgrad angekündigt wird, brechen die Medien in Hysterie aus und zeichnen ein sehr negatives Bild davon, wozu ein Pride gut sein soll. Die Menschen in Serbien sind sehr traditionsverbunden – und die Medien zeigen dann Bilder von Prides in New York oder Toronto und versuchen, mit skandalträchtigen Bildern den Pride negativ zu konnotieren. Dabei geht es darum, dass am Pride ganz normale Menschen demonstrieren, weil Menschenrechte, die sie betreffen, nicht respektiert werden. Die Medienhysterie dient dabei dazu, die unterschwellig negative Energie, die den prekären Lebensbedingungen geschuldet ist, umzulenken. Die Menschen ärgern sich über die Gay-Aktivisten anstatt über die Tycoons und die Reichen, die in Serbien alles privatisiert und 100 000 Menschen arbeitslos gemacht haben. Deshalb glaube ich, dass Medien und Kapitalisten ein sehr direktes Interesse daran haben, die Leute aufzuwiegeln, und nach einem Vorwand suchen, damit diese ihren Frust über die unbefriedigenden Lebensumstände loswerden können.

Dass nun rund 600 000 Menschen in den Balkanländern PARADA im Kino gesehen haben, zeigt, dass besonders junge Menschen über Minderheiten und ihre Rechte aufgeklärt werden müssen. Dabei geht es um einen Lernprozess, denn von ihren Eltern lernen sie zu hassen: seien es Schwule, Kroaten, Muslime oder Albaner – obwohl sie in ihrem Leben vielleicht noch nie einen Schwulen oder einen Kroaten getroffen haben. Deshalb glaube ich, dass mein Film einen gewissen didaktischen Wert hat – und ich bin natürlich glücklich, wenn er mithilft, die Leute ein bisschen zu ändern. Obwohl ich weiss, dass Kunst nicht wirklich viel verändern kann, sie kann aber doch Fragen stellen und Diskussionen initiieren.

FILMBULLETIN Wie schwierig war es, Schauspieler zu finden – insbesondere für die schwulen Charaktere?

SRDJAN DRAGOJEVIC Einer der beiden Hauptdarsteller ist tatsächlich schwul – und er war sich der Bedeutung des Films und seiner Rolle bewusst. Für den anderen Schauspieler war es Ehrensache, die Rolle zu spielen. Für Giorge – den älteren Schwulen – erhielt ich von drei oder vier Darstellern einen Korb. Einer von ihnen ist ein guter Freund von mir, und er sagte zu mir: «Ich habe Kinder im Lyzeum. Und du weisst, wie es ist: Sie würden meine Kinder quälen, weil ihr Vater einen Schwulen spielt.» Und ich sagte, ok. Schliesslich kannte ich Ähnliches aus eigener Erfahrung: Als ich das Drehbuch schrieb, kam mein Sohn, der damals im Lyzeum war, zu mir und sagte: «Papa, mach das nicht! Das ist kein Thema für dich!» Jetzt, drei Jahre später, ist er stolz auf mich. Aber er studiert jetzt, bewegt sich in einem anderen Umfeld … Als die Presse ankündigte, dass ich einen Film über den Pride drehen würde, schlugen mir Hooligans ein paar Mal die Windschutzscheibe ein. Nicht zuletzt deshalb mussten wir den Film teilweise im Geheimen drehen.

FILMBULLETIN Sie haben versucht, den Film auch an Schulen zu zeigen. Hat das geklappt?

SRDJAN DRAGOJEVIC Wir haben gemerkt, dass Jugendliche im Alter von sechzehn oder siebzehn Jahren irgendwie aus dem Kinopublikum "rausfielen". So organisierte ich Vorstellungen für Schuldirektoren von Oberstufenschulen in Belgrad und Novi Sad, damit sie den Film ihren Schülern empfehlen würden. Es kamen sehr viele – allein in Novi Sad waren es rund 150! Den meisten gefiel der Film sehr. Doch am nächsten Tag starteten die Medien eine üble Kampagne unter dem Motto, dass ich Homosexualität an der Schule promoten wolle und dass das eine Schande sei. So rief schliesslich keiner der Schuldirektoren zurück.

FILMBULLETIN Sie sind ein aktives Mitglied der Sozialistischen Partei. Wie geht Filmemachen und politische Arbeit zusammen?

SRDJAN DRAGOJEVIC Die meisten meiner Filme sind politisch. Der eine davon, PRETTY VILLAGE, PRETTY FLAME von 1996 war der erste Film über den Krieg in Bosnien: Die Menschen in Serbien hatten keine Ahnung von den schrecklichen Dingen, die dort passiert waren. Sie kannten nur, was die staatlichen Medien an Information verbreitet hatten. 800 000 Menschen sahen den Film – und sie sahen ganz und gar neue Bilder über den Krieg. Ein anderer, THE WOUNDS von 1998, erzählt vom Aufwachsen zweier Jugendlicher unter Milosevic. Die Jugendlichen werden kriminell, weil Kriminalität der einzige profitträchtige Job für sie ist. Das Milosevic-Regime verbot, Werbung für den Film zu machen. So mussten wir den Film selbst promoten. Wir reisten von Stadt zu Stadt und zeigten ihn. Letztendlich sahen ihn so 400 000 Menschen … Im vergangenen Jahr dann ärgerte ich mich wieder einmal sehr über die Politiker, von denen die meisten nichts von Kunst verstehen und kein Geld dafür ausgeben wollen. Und ich sagte mir: Künstler müssen in die Politik gehen! So wurde ich politisch aktiv.

FILMBULLETIN Ihr nächstes Projekt?

SRDJAN DRAGOJEVIC Es ist eine Adaption eines Stücks des englischen Schriftstellers Julian Barnes mit dem Titel «Das Stachelschwein». Es ist ein Polit-Thriller, der Ende der Achtzigerjahre in einem osteuropäischen Land spielt und Geschichten vom Sozialismus und vom liberalen Kapitalismus erzählt – ich nenne es einen marxistischen Thriller.

Das Gespräch mit Srdjan Dragojevic führte Doris Senn

BRAVE
Brenda Chapman, Mark Andrews

Nicht genug damit, dass die einstigen Innovatoren von Pixar keinerlei Ambitionen zeigen, über den Familienfilm hinauszuwachsen. Mit BRAVE scheint sich das Studio nun gar in jenes Märchenghetto manövriert zu haben, dem zu entfliehen es ursprünglich angetreten ist. Aus dieser Perspektive ist jedoch leicht zu übersehen, wieviel reifer Pixars kraftvolles Märchen im Vergleich zu einem Prinzessinnenfilm wie TANGLED daherkommt. Im Gegensatz zum Disneyfilm verzichtet BRAVE radikal auf Bösewicht und Liebesgeschichte.

Im Zentrum der im schottischen Hochland des zehnten Jahrhunderts angesiedelten Legende steht Prinzessin Meridas Beziehung zu ihren Eltern Elinor und Fergus. Während sie mit dem bärenstarken Vater die Freude am Bogenschiessen und Reiten teilt, fühlt sich Merida von Elinors Unterweisungen in höfischem Protokoll zunehmend eingeengt. Als die freiheitsliebende Prinzessin nun auch noch einem Wettstreit beiwohnen soll, bei dem die Erstgeborenen der befreundeten Clans um ihre Hand kämpfen, erhebt sie sich mit jugendlichem Ungestüm gegen die Pläne ihrer Mutter und brüskiert die anwesenden Clanchefs.

Die erstaunlich vielschichtig dargestellte Mutter-Tochter-Beziehung geht auf Brenda Chapmans persönliche Überforderung mit ihrer aufmüpfigen fünfjährigen Tochter zurück, vor deren Pubertät ihr schon damals graute. Als die erfahrene Storyboarderin und Regisseurin von Pixar die Möglichkeit erhielt, ein persönliches Projekt zu verwirklichen, wollte sie mit einem ernsthaften Kunstmärchen überkommene Rollenbilder umkrempeln, ohne in die Parodie zu verfallen.

Erzählerisch orientiert sich BRAVE nicht am klassischen Märchen, dessen Geschichte von einem Bösewicht motiviert wird, sondern wie die meisten Pixarfilme seit TOY STORY an jener Spielart des *buddy movie*, bei der sich zwei positive Figuren mit unterschiedlichen Zielen gegenüberstehen: Durch egoistisches Verhalten bringt die eine Figur die andere aus Versehen in Gefahr und muss diese dann retten. Im Kampf gegen eine äussere Bedrohung werden die beiden schliesslich zu echten Freunden.

Nach dem Tod des legendären *story supervisors* Joe Ranft gelang es Pixar jedoch selbst mit Originalstoffen wie WALL-E und UP nicht mehr, inhaltliches Neuland zu betreten. Obwohl Brenda Chapman im Oktober 2010 nach sechsjähriger Entwicklungszeit durch den Storyboarder und Schottlandkenner Mark Andrews ersetzt wurde, krankt BRAVE noch an diversen inhaltlichen Problemen. Die emotionale Balance zwischen ungewohnt erwachsenem Drama und kindlich brachialem Humor gelingt Andrews aber überraschend gut.

Betritt Merida erst einmal den Wald, führt das Zusammenspiel von impressionistischer Beleuchtung und animatorischen Glanzleistungen bisweilen zu wahrhaft magischen Momenten. Selbst wer dem Fotorealismus im Animationsfilm skeptisch gegenübersteht, kann sich der visuellen Faszination von BRAVE kaum entziehen. Zum ersten Mal strahlt ein digitaler Animationsfilm jene taktile Qualität aus, die bisher dem Puppentrick vorbehalten war. Die für Meridas wild gelocktes Haar entwickelte Technik ermöglichte auch die Kreation einer von Moos und Flechten überwucherten Felslandschaft mit Ruinen, die den Eindruck jahrhundertealter Geschichten vermitteln.

In der sorgfältigen Inszenierung der mystischen Aspekte manifestiert sich endlich in einem Pixarfilm die jahrelange Verehrung für Hayao Miyazaki, der es versteht, mit Andeutungen die Phantasie des Zuschauers anzuregen. Nur zu gern teilen wir Meridas kindlich animistischen Blick, wenn sich die aufgewühlte Prinzessin von blau schimmernden *will-o'-the-wisps*, jenen an MONONOKE HIME gemahnenden Moorgeistern, zu einer uralten Holzschnitzerin führen lässt, die eindeutig in der Tradition von Miyazakis ambivalenten Zauberinnen steht.

Vom Kuchen, den Merida der Alten abkauft, erhofft sie sich eine Veränderung im konfliktgeladenen Machtverhältnis zu ihrer Mutter, welches sich immer wieder im Zusammenhang mit Essen offenbart. Nachdem Merida – wie manche Miyazaki-Figur – ihr ursprüngliches Ziel unerwartet lange vor Filmende erreicht hat, sorgt der Rückgriff auf einen Countdown für anhaltende Spannung. Schliesslich muss Merida nun die Folgen ihres Verhaltens wiedergutmachen.

Während Chapmans Grundkonstellation den steinigen Produktionsprozess unbeschadet überstanden hat, verlieren die dunkleren Aspekte der Handlung zunehmend an Bedeutung. Selbst mit der spannenden Wendung, dass der warmherzige Vater unbewusst vom Verbündeten zur Bedrohung wird, wissen die Filmemacher wenig innovativ umzugehen. Dies hängt auch damit zusammen, dass der von *Billy Connolly* hinreissend gesprochene Fergus nach einem vielversprechenden Anfang schnell wie die anderen Männer des Films zur Karikatur verkommt. Meridas stumme Brüder, die den Vater umwerfend imitieren und sich wie einst Tick, Trick und Track unbeschadet durch das von ihrer Naschsucht verursachte Chaos schlängeln, lassen solche Mängel jedoch gerne übersehen.

Um Chapmans archaisch-moderne Geschichte stimmig zu Ende zu erzählen, wären wohl weniger Hektik und eine längere Laufzeit unabdingbar gewesen. Technisch setzt das mitreissend inszenierte Märchen aber auch so Massstäbe. Was emotionale und atmosphärische Dichte im Familienfilm angeht, macht den Filmemachern von Pixar so bald niemand etwas vor. Doch fehlt ihnen scheinbar der Mut, die eigenen Vorgaben ernstzunehmen und bis zum Schluss durchzuziehen.

Oswald Iten

R: Mark Andrews, Brenda Chapman; B: Brenda Chapman, Mark Andrews, Steve Purcell, Irene Mecchi; S: Nicholas C. Smith; M: Patrick Doyle. St (R): Kelly MacDonald (Merida), Billy Connolly (Fergus), Emma Thompson (Elinor), Julie Walters (Hexe). P: Pixar Animation Studios; Katherine Sarafian. USA 2012. 101 Min. CH-V: Walt Disney Studios Motion Pictures (Switzerland), Zürich

NO MAN'S ZONE / MUJIN CHITAI
Toshi Fujiwara

«The film is a requiem, an elegy, to a landscape that is lost, lives that are lost, it is not just politically critical of the government today, but of the entire policy of the Japanese government in becoming a modern nation.» *Toshi Fujiwara*

Ein Rundschwenk von 360 Grad zeigt die Bilder einer Ansiedlung. Beinahe jedes Haus ist vollkommen zerstört, eine Trümmerlandschaft, in der Ferne die Schornsteine des Atomkraftwerks von Fukushima, auf die uns die Stimme der armenisch-libanesisch-kanadischen Schauspielerin *Arsinée Khanjian* aufmerksam macht. Sie spricht den Text, der vom Regisseur zusammengestellt wurde, in elegischem Tonfall. Und begleitet werden die Bilder einer exorbitanten Katastrophe, bei der ein Erdbeben, ein Tsunami und die Zerstörung einer Atomanlage zusammenwirkten, von der emphatischen Musik *Barre Phillips'*.

Fujiwara – 1970 geboren, Kritiker und Filmemacher (unter anderen WE CAN'T GO HOME AGAIN, 2006) – ist im April 2011 nach der Katastrophe am 11. März mit seinem Team durch die gesperrte Zwanzig-Kilometer-Zone gestreift, um das Unfassbare mit einer digitalen Handkamera festzuhalten, auch wenn ihm bewusst ist: «For the last hour we've been watching images, just images.»

Wir wissen, dass Zerstörungen und Unglücke etwas Spektakuläres an sich haben, das unsere Neugierde weckt. Unser aufdringliches Hinschauen ist zwar tabuisiert, aber der Reiz des Verbotenen stimuliert. Da muss schon die Wut auf Verantwortliche hinzukommen, damit die moralische Position gewahrt bleibt, und Fujiwara erkennnt: «Anger becomes a way to hide our fascination.»

Zerstörte Kleinstädte wie Ukedo und Iitate, Schiffe wie von Riesenhand aufs Land geworfen, Strassen unterspült. Meereswellen schlagen gegen die Trümmer einer einst belebten Küste, an der sich die Alltäglichkeit des Lebens mit Arbeit und Hoffnung und Vergnügen und Freude, aber auch Trauer abspielte. Jetzt gibt es noch ein paar Menschen, die von ihrer Heimat, ihrem Besitz nicht lassen wollen, eine irreale Hoffnung im Herzen, ungetrübt vom Verstand, dass sie das Kaputtgegangene wieder in den Zustand, der ihr Leben ausmachte, zurückverwandeln könnten.

Da hantieren vom Staat Beauftragte in ihrer weissen Schutzkleidung wie Geister in der Gegend, nur von weitem gefilmt, nicht vom Filmemacher befragt, wahrscheinlich bewusst in diese unnahbare Existenz gestellt.

Aber es gibt auch Landschaften und Strassen und Häuser, die keine Zerstörung aufweisen, denen aber eine beängstigende Ruhe innewohnt. Die nicht sichtbare Zerstörung der atomaren Verstrahlung: Sie ist die wahre Apokalypse. Die Stille der blühenden Natur, die in uns ein Bild des Friedens und der Entspannung erzeugt, verweist auf die Zwiespältigkeit unserer Wahrnehmung, über deren Täuschung die Verantwortlichen wissen, um sie trotzdem auszublenden.

Fujiwaras Film lässt, auch wenn wir sein Anliegen anerkennen, trotzdem fragen, ob seine Konzeption dem Ereignis adäquat ist. Gewiss, er bleibt in Erinnerung, der Mann, der bei der Grabstätte seiner Ahnen im Gespräch mit dem filmischen «Stalker» – wie er in Anlehnung an Tarkowskijs Film immer wieder bezeichnet wird – apathisch die Fragen nach seiner Zukunft beantwortet. Ein eindrücklicher Dialog, der die Zerstörung von Menschen zeigt. Aber gar manches Mal hätte ich eine kreischende Zerstörung der Bilder gewünscht, um nicht in einem elegischen Sumpf zu verkommen. Wir können doch eigentlich nicht so reagieren wie die Kühe, die verlassen in der Landschaft um Fukushima herumstehen. Ein Requiem ist für die Toten, doch die Probleme bedrängen weiter ohne Unterlass die Lebenden.

Erwin Schaar

R, B: Toshi Fujiwara; Texte: Toshi Fujiwara, Jean Gruault, Marie-José Sanselme, Jon Jost, Chris Fujiwara, Dominique Lavigne, Vincent Dieutre, Isabelle Ingold, Atom Egoyan; Stimme: Arsinée Khanjian; K: Takanobu Kato; S: Isabelle Ingold; M: Barre Phillips. P: Aliocha Films, Denis Friedman Productions. Japan 2012. 103 Min. CH-V: trigon-film

LE MINISTRE – L'EXERCICE DE L'ÉTAT
Pierre Schoeller

Angesichts des Unvorhergesehenen empfiehlt es sich in der Politik, planvoll vorzugehen. In den Ardennen ist ein Bus mit Schulkindern verunglückt. Es steht ausser Frage, dass sich der französische Verkehrsminister Bertrand Saint-Jean trotz nachtschlafender Zeit unverzüglich zum Unfallort begeben wird. Die Zahl der Toten und Verletzten ist hoch; ihr galt seine erste Frage, als ihn der nächtliche Anruf erreichte. Er muss in dieser Situation Geistesgegenwart beweisen und Anteilnahme mit den Opfern demonstrieren. Die Medien sind unterrichtet und veranstalten ein Wettrennen, wer als Erster zur Stelle ist. Im Dienstwagen spricht seine PR-Beraterin Pauline mit dem Minister die geeigneten Worte durch, die er vor den Fernsehkameras und Radiomikrofonen finden muss. Der Präfekt des Departements erwartet ihn bereits.

Saint-Jean nimmt sich einen Moment Zeit, um in einem Zelt allein Andacht zu halten vor den Leichen der Schulkinder. Bevor er vor die Kameras treten kann, nimmt Pauline ihn und den Präfekten zur Seite, damit sie rasch ihre Krawatten tauschen können. Nun harmonieren die Farbtöne besser im Scheinwerferlicht der Kameras. «Die Ardennen tragen Trauer», beginnt Saint-Jean sein Statement und versichert der Öffentlichkeit, dass er alles Menschenmögliche unternehmen werde, um die Umstände des Unglücks zu klären und zu verhindern, dass dergleichen noch einmal passiert. Er ist sich nicht sicher, ob er am Schluss die richtige Formulierung gewählt hat, aber Pauline beruhigt ihn. Später, auf dem Rückweg nach Paris, fordert sie den Fahrer auf, anzuhalten, denn der Minister muss sich übergeben. In Paris wird er kurz darauf einem Radiomoderator Rede und Antwort stehen müssen, der nach einigen Fragen zum Busunglück jedoch bald zum Tagesgeschäft übergeht, namentlich zum aktuellen Streit im Kabinett, ob die Bahnhöfe Frankreichs privatisiert werden sollen oder nicht.

In Krisensituationen, wird es später im Film heissen, spielt die Wirklichkeit kei-

ne Rolle. Was zählt, sind die Unmittelbarkeit der Reaktion und die Art, wie sie kommuniziert wird. Von Berufs wegen weiss Pauline genau, dass das Image in der Politik mehr zählt als die Substanz. Ob dies für Saint-Jean einen Widerspruch oder gar Zwiespalt darstellt, zu welchem der beiden Pole er eher tendiert, ist eine Frage, die den Zuschauer nach dem dramatischen Auftakt von Pierre Schoellers Film fortan heimsuchen soll. Er erzählt von der Politik ohne jenen genügsamen Zynismus, der in ihr üblicherweise nur ein verlogenes Geschäft, ein Schachern um Wählerstimmen und Machterhalt entdecken mag. Er gewährt Innenansichten vom Alltag eines Kabinetts, die realitätsnah anmuten und zugleich eine grosse Entschlossenheit zur Fiktion verraten. Das fängt schon damit an, dass er die Rolle des französischen Ministers einem Belgier anvertraut hat – *Olivier Gourmet*, jener heroisch verlässlichen Präsenz in den Filmen der Brüder Dardenne, die als Co-Produzenten des Films fungieren. Seinen Darstellern hat Schoeller nie verraten, ob es sich um eine Links- oder eine Rechtsregierung handelt. Er nimmt die Kontinuität des Politischen in den Blick und ist dabei überaus empfindsam für die Aura der Dekors, in denen sie sich zuträgt und die viele Generationen von Politikern haben kommen und gehen sehen. Der Originaltitel, L'EXERCICE DE L'ÉTAT, kündigt an, dass es gewissermassen universell um die Ausübung von Staatsmacht geht.

Diese findet sich freilich, zumal in Krisenzeiten, fest im Griff der Ökonomie. Wie jeder anständige Film über Politik handelt auch Schoellers zweite Regiearbeit für das Kino von der Ohnmacht. Seine Protagonisten müssen zwar Informationen in Entscheidungen umsetzen, die enormen Einfluss auf das Leben der Bürger haben, aber ihre Handhabe ist begrenzt. Mithin gebricht es ihr an Legitimität. Aus dem Blickwinkel der Ökonomie erscheint die Privatisierung der Bahnhöfe als Abschied von einem kostspieligen Anachronismus. Saint-Jean hat sich stets dagegen ausgesprochen. Aus der Frage, wie belastbar seine Worte sind, wie wehrhaft er sich gegenüber der Kabinettsräson erweisen wird, bezieht Schoellers Film denn auch einen beträchtlichen Suspense. So ist er auch lesbar als ein Bildungsroman. Saint-Jean agiert im Einflussbereich von vor allem zwei Impulsgebern, deren Pragmatismus je unterschiedliche Grade der Geschmeidigkeit kennt: seinem persönlichen Referenten Gilles und Pauline. Seine PR-Beraterin ist zwar mitunter von schonungsloser Offenheit («Du bist verschwommen, du hast als Minister kein klares Projekt.»), Gilles verkörpert hingegen Verlässlichkeit und eine umsichtige, sturmerprobte Integrität. Sie legen ihm seine Worte in den Mund.

Dass Saint-Jean dennoch nicht als deren Marionette erscheint, sondern als Subjekt, verdankt sich wesentlich der Darstellung Olivier Gourmets. Er spielt den Minister als einen Menschen, der von der Politik besessen ist wie von einem Dämon. Er existiert in einem Zustand der beinahe unausgesetzten Anspannung, des zuverlässigen Adrenalinausstosses. (*Julien Hirschs* Lichtsetzung lässt oft im Unklaren, zu welcher Tages- oder Nachtzeit die Szenen im Kabinett spielen.) Saint-Jean stammt nicht aus dem «Serail», dem inneren Kreis, aus dem sich die französische Politik gemeinhin speist, er gehört weder einer privilegierten Familie an noch ist er Absolvent der Eliteschule ENA. Er hat sich etwas Ungeschliffenes erhalten, sein Handeln ist abhängig von Stimmungen und Launen, er ist zu Gesten persönlicher Grosszügigkeit ebenso fähig wie zu cholerischen Anfällen. Seine Schutzmechanismen sind (noch) nicht so ausgebildet wie die seiner Kabinettskollegen: Die Maske der Souveränität steht ihm noch nicht endgültig. Schoeller und Gourmet entwickeln die Figur entschieden aus ihrer Körperlichkeit. Eingangs erwacht Saint-Jean aus einem erotischen Albtraum mit einer Erektion, im Verlauf des Films übergibt und verschluckt er sich, betrinkt sich heillos mit seinem neuen Fahrer und dessen Frau, die Schuhe sind dem in ständiger Bewegung begriffenen Minister oft zu eng; der Sex, zu dem ihn seine Frau am Morgen ihres Geburtstags schlaftrunken verführt, ist kurz, aber nicht ohne Leidenschaft; einen für seine weitere Karriere wichtigen Anruf schliesslich nimmt er auf der Toilette entgegen.

Wie sehr ihn die Macht verlockt und wie gross seine Angst ist, von ihr verschlungen zu werden, führt der Traum vor, mit dem Schoeller seinen Film eröffnet: Vermummte Gestalten, die aussehen wie die Marionettenspieler im japanischen Bunraku-Theater, richten in Windeseile ein Kabinettszimmer ein, in das eine unbekleidete Frau eintritt, die sogleich einem Krokodil ihre Blösse darbietet und schliesslich in dessen Maul kriecht. Die maskierten Akteure bereiten eine Bühne, auf der ein Schauspiel stattfinden wird. Die Verbindung, die der Film zur Realität herstellt, wird fortan immer wieder brüchig werden. Die ausserordentliche Tondramaturgie des Films (für die es im Februar einen von drei wohlverdienten Césars gab; die anderen gingen an das exzellente Originaldrehbuch und den vorzüglichen Nebendarsteller *Michel Blanc*) spielt mit dem Motiv der Entrückung. Regelmässig legen sich verschiedene akustische Schichten übereinander (darunter die erstaunlich instrumentierte, ebenso elektronische wie "organische" Musik von Schoellers Bruder *Philippe*). In einer der bemerkenswertesten Szenen tritt die Trauerpredigt eines Pfarrers hinter der inneren Stimme des Ministers zurück. Zuerst in Gedanken und dann flüsternd sagt er die Worte, die er selbst für diesen Anlass vorbereitet hatte. Sie stammen weder von seiner PR-Beraterin noch von seinem Referenten. Sie werden sein Geheimnis bleiben, und das des Zuschauers.

Gerhard Midding

R, B: Pierre Schoeller; K: Julien Hirsch; S: Laurence Briaud; A: Jean-Marc Tran Tan Ba; Ko: Pascaline Chavanne; M: Philippe Schoeller; T: Olivier Hespel. D (R): Olivier Gourmet (Bertrand Saint-Jean), Zabou Breitman (Pauline), Michel Blanc (Gilles). P: Archipel 35, Les Films du Fleuve; Denis Freyd, Jean-Pierre und Luc Dardenne. Frankreich 2011. 112 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich

CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

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

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

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

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

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

design_konzept: www.rolfroellig.ch

360
Fernando Meirelles

«Love makes the world go round» und «Money makes the world go round» sind zwei beliebte Songs, die unser Dasein auf den kleinsten oder grössten gemeinsamen Nenner bringen – je nach Beantwortung der Sinnfrage. 360 möchte klar machen, dass wir uns im Kreise drehen und so wie wir gekommen sind auch wieder verschwinden werden. Und all die kleinen und grossen Ereignisse und Gestalten und Schöpfungen, die diesen Lebenskreis aktiv oder passiv bestimmen, werden mit der Vollendung dieses Kreises wieder bedeutungslos.

Fernando Meirelles hat das Drehbuch von *Peter Morgan* adaptiert, das dieser einer Inspiration durch Arthur Schnitzlers «Reigen» verdankt: «Dass letztlich die Struktur der Geschichte ein eigener Protagonist ist, erschien mir sehr spannend. Genauso wie die Tatsache, dass nicht so sehr eine einzelne Hauptfigur im Zentrum steht, sondern eher das Zusammenspiel von vielen Charakteren wichtig ist. So ein sorgfältig austariertes Gleichgewicht ist in den meisten Drehbüchern nicht üblich.»

Von den zahlreichen Verfilmungen Schnitzlers dürfte Max Ophüls' LA RONDE die berühmteste sein. Meirelles' Inszenierung ist kein Remake dieses Klassikers, er rast mit einer solch vehementen Schnittgeschwindigkeit durch die Story und die Bilderwelt, dass wir unsere Augen offen halten müssen, um die Orte der Handlung und auch die Personen nicht zu verwechseln. Sich in eine Figur zu verlieben, um deren Geschichte zu verfolgen, ist fast zwecklos, weil die Handelnden oft nur für kurze Augenblicke agieren. Von Wien aus geht es über Paris, London, Bratislava, Rio de Janeiro, Denver und Phoenix, getreu dem absurden Motto, das schon zu Beginn des Films zitiert wird und die Handlung zu bestimmen scheint: «Wenn du an eine Weggabelung kommst, benutze sie.» Beginnend mit der Tschechin Mirka, die sich in Wien unter den Augen ihrer stets lesenden und moralisch argumentierenden Schwester Anna von einem Zuhälter für die gehobene Prostitution im Netzangebot fotografieren lässt, über deren ersten Kunden Michael, der aber von einem deutschen Geschäftsmann erpresst wird und sein Ziel nicht erreicht und der seine Frau Rose ihm treu ergeben glaubt. Diese aber beendet gerade ihre Affäre mit einem brasilianischen Fotografen, dessen Freundin Laura ihn verlässt, die wiederum einem älteren Mann begegnet, der sich väterlich um sie kümmert und der in der Welt der Leichenhäuser nach seiner verschwundenen Tochter forscht. Wir begegnen einem entlassenen Sexualstraftäter, einem muslimischen Zahnarzt, der skrupulös seiner verheirateten Angestellten zugeneigt ist, deren Mann einem kriminellen russischen Millionär er- und untergeben ist. Und am Ende haben wir zwei Tote und die zwei Schwestern Mirka und Anna, die beide auf verschiedenen Wegen ihr Glück gemacht haben. Das des Geldes und das der Liebe.

Figuren, die in Erinnerung bleiben und sogenanntes menschliches Interesse wecken, also mehr als momentane Reize des Chargierens darstellen, sind vor allem der von *Anthony Hopkins* verkörperte ältere Mann und Laura (gespielt von *Maria Flor*), deren kurze Begegnung ein Essential beinhaltet, das ein Leben lang in Erinnerung bleiben kann.

Die Inszenierung mit einer derartigen Personenstaffage weckt sonst kaum Interesse an einzelnen Charakteren. Das Tempo der Schnitte, die Split Screens, die Ortswechsel, die Vielfalt der Sprachen mögen eben mehr der Idee des Kreislaufs dienen als dem Eintauchen in Seelentiefe. Und dabei hat Meirelles' kunstvoller Einsatz von populärer Musik auch ihren prägenden Stellenwert, für die stellvertretend die früh verstorbene Montreal-Sängerin *Lhasa de Sela* und das *Tin Hat Trio featuring Mike Patton* genannt seien.

Erwin Schaar

R: Fernando Meirelles; B: Peter Morgan; K: Adriano Goldman; S: Daniel Rezende; A: John Paul Kelly; Ko: Monika Buttinger. D (R): Lucia Siposová (Mirka), Gabriela Marcinkova (Anna), Jude Law (Michael), Rachel Weisz (Rose), Juliano Cazarré (Rui), Maria Flor (Laura), Anthony Hopkins (älterer Mann). P: Revolution Films, Dor Film, Fidélité Films, O2 Filmes. GB 2011. 111 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich

TO ROME WITH LOVE
Woody Allen

Italien, Rom, Trastevere – das sind besonders für den Mitteleuropäer Sehnsuchtsorte, die von anderer Kultur und Lebensart zeugen, verbunden mit Temperament, Kochkunst und der Freude am Genuss, vielleicht sogar von einem besseren Leben. Dass nun ein eingefleischter New Yorker, nämlich Woody Allen, der Faszination Roms erliegt, ist zunächst gar nicht so überraschend. Nach London, Barcelona und Paris liegt Rom auf Allens filmischer Entdeckungsroute durch das alte Europa, und wer weiss, wohin sie ihn noch führen wird. Bislang hatte Allen immer die Mythen und Klischees, die man mit den Metropolen verbindet, gegen den Strich gebürstet oder liebevoll karikiert. TO ROME WITH LOVE allerdings – das ist schon im Filmtitel eine bedingungslose Liebeserklärung, für die Allen keine Widerhaken mehr findet, sondern sonnendurchtränkte Postkartenbilder, «Volare» spielt dazu. Spanische Treppe und Kolosseum, Trevi-Brunnen und Petersdom – Allen gerät förmlich ins Schwärmen und blickt nicht mehr, wie bei den vorangegangenen Filmen, hinter die Fassade, um dort etwas ganz Anderes, Aufregenderes zu entdecken. Allen bestätigt die Klischees, die man von Rom im Kopf hat, anstatt sie zu hinterfragen, und das ist, als vorweggenommenes Fazit, eine Enttäuschung. Italienische Intellektuelle waren denn auch bei der Premiere im April entgeistert. Dario Fo zum Beispiel fand es kurios, dass Allen derart blauäugig auf eine Stadt schaut, die unter chaotischem Autoverkehr, Luftverschmutzung, zunehmender Kriminalität und sozialen Spannungen leidet.

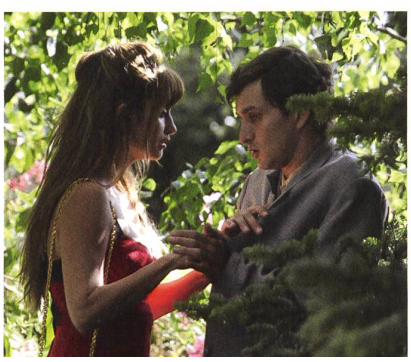
Doch was interessiert Allen der Autoverkehr? Gleich zu Beginn lässt er einen Verkehrspolizisten seine Arbeit unterbrechen (mit krachenden Folgen übrigens), um in die einzelnen Episoden und ihre Protagonisten einzuführen. Da ist zum Beispiel die amerikanische Touristin Hayley, die sich in einen Römer mit dem sprechenden Namen Michelangelo verliebt. Zur bevorstehenden Hochzeit reisen ihre Eltern an, der ehemalige Operregisseur Jerry (dargestellt von Allen selbst) und seine Frau Phyllis, Psychiaterin von Beruf. Michelangelos Vater ist ausgerechnet Bestattungsunternehmer. «Habt ihr gut hergefunden?» fragt er. «Ja, wir sind einfach dem Leichenwagen gefolgt», antwortet Jerry. Tod und Psychoanalyse – Allen bewegt sich hier auf seinem ureigensten Terrain und hat sich selbst die besten *one-liner* auf den Leib geschrieben, die noch einmal Erinnerungen an ANNIE HALL und MANHATTAN wecken. Doch dann kommt er auf die alberne Idee, besagten Bestattungsunternehmer Opernarien wie einst Caruso singen zu lassen. Allerdings nur unter der Dusche, und so gibt es bei den Operninszenierungen, die Jerry rasch – in einer bizarr-unglaublichen Volte – auf die Beine stellt, um seiner eigenen Karriere noch einmal Auftrieb zu verleihen, stets eine rauschende Dusche zu sehen.

Zwischendurch ist der Film immer mal wieder zu Jack gewechselt, Architekturstudent aus den USA und glücklich liiert mit der schönen Sally. Die allerdings erwartet eine kapriziöse Freundin, Monica, zu Besuch, und da ist kein Mann, der ihrem Charme und ihrer Ausstrahlung nicht schon erlegen wäre. Jack gelobt Widerstand, doch dann lernt er zufällig John kennen, einen mehr als doppelt so alten Star-Architekten, der vor dreissig Jahren als Student in Rom dasselbe erlebt hat und nun Jack eindringlich warnt. Wie ein Geist weicht er dem jungen Mann nicht mehr von der Seite, und in diesem Vergleich ist auch schon das Geheimnis ihrer Beziehung verborgen. *Roberto Benigni* spielt den Büroangestellten Leopoldo, der – ohne dass man wüsste warum – urplötzlich berühmt ist. Ein surrealistischer Moment ist in diesem unbegründeten, willkürlichen Ruhm verborgen, doch dann beschleicht den Zuschauer der Verdacht, dass für Allen Berühmtheit immer unbegründet ist. Paparazzi, Fans und Groupies – Leopoldo hat keine ruhige Minute mehr. Doch als der Ruhm auf einen Busfahrer übergeht, ist es ihm auch nicht recht. Und dann ist da noch das Paar aus Udine, das in Rom seine Flitterwochen verbringt. Doch plötzlich muss sie sich den Avancen eines berühmten Filmstars erwehren, während er an ein stadtbekanntes Callgirl, gespielt von *Penélope Cruz*, geraten ist. Nur schnell zurück nach Udine.

Gerade in diesem Rückzug liegt das Problem von Allens Film. Seine Figuren machen keine Entwicklung durch, sie stehen am Ende dort, wo sie gestartet sind. Das Drehbuch hat sie in unvorhergesehene Situationen geworfen, sie Gefahren ausgesetzt, sie in Versuchung geführt oder mit Ruhm und Reichtum gelockt. Doch am Ende schlagen sie sich auf die sichere Seite – vielleicht mit einem kleinen Ausdruck des Bedauerns über das, was hätte sein können. So ganz ist nicht klar, was Allen dem Zuschauer sagen will und wie die vier Episoden zusammenhängen. Ist Ruhm per se etwas Schlechtes? Ist das Bedürfnis der italienischen Gesellschaft nach Tratsch und Klatsch so evident? Und ist die Liebe der einzige Fluchtpunkt? Falls ja, hat Allen bei seinem neuen Film die falschen Mittel gewählt. Der Humor kommt diesmal gröber und oberflächlicher daher, ihm fehlt die Lebensweisheit, die sonst Allens beste Komödien ausgezeichnet haben. Darüber hinaus ist er zahlreichen Klischees veräusserlichter Italianità erlegen: messerschwingende Hausfrauen, aufreizende Sekretärinnen, sexbesessene Männer. Ein Hauch von Vergnügungssucht liegt in der Luft, doch Allen lässt die Anspielungen auf das Italien Berlusconis (das noch nicht so lange zurück liegt) aus. Er hat sich sein eigenes Rom geschaffen, einen Tick zu schön, einen Tick zu oberflächlich, einen Tick zu unwirklich. Dieses Rom gibt es gar nicht.

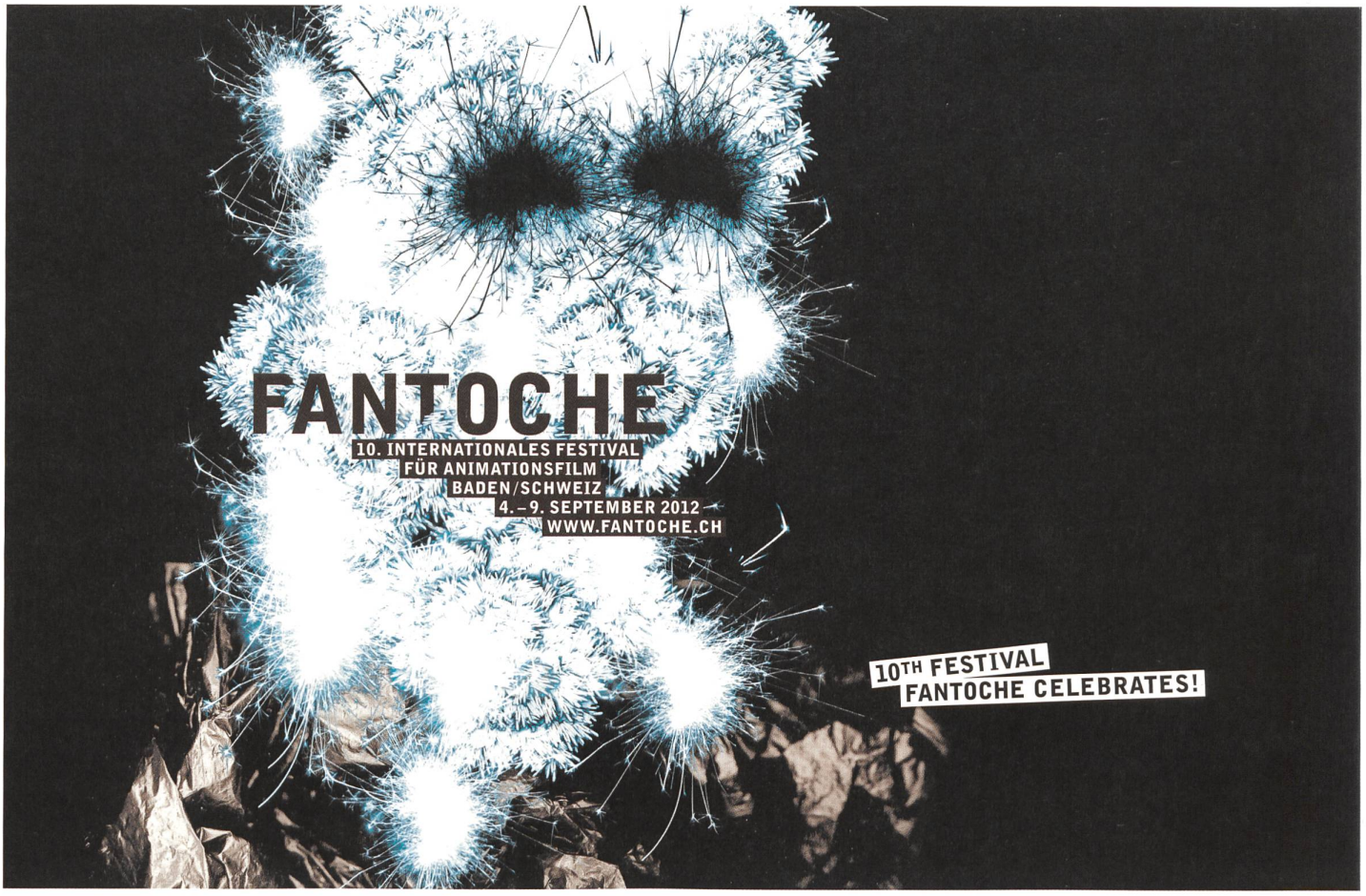
Michael Ranze

R, B: Woody Allen; K: Darius Khondji; S: Alisa Lepselter; A: Anne Seibel; Ko: Sonia Grande. D (R): Alison Pill (Hayley), Flavio Parenti (Michelangelo), Woody Allen (Jerry), Judy Davis (Phyllis), Jesse Eisenberg (Jack), Greta Gerwig (Sally), Ellen Page (Monica), Alec Baldwin (John), Roberto Benigni (Leopoldo), Penélope Cruz (Anna), Pierluigi Marchionne (Verkehrspolizist). P: Medusa Film, Gravier Productions, Perdido Productions; Letty Aronson, Stephen Tenenbaum. USA, Italien, Spanien 2012. 110 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich; D-V: Tobis Film, Berlin



Nennen Sie bei Anfragen das Kennwort "Filmbulletin" und sichern Sie sich 5% Rabatt.
Willkommen im Land der Maya und Azteken.
Buchen Sie Ihre Mexiko-Individualreise ohne jedes Risiko. Erst urlauben, dann bezahlen.
mextrotter.com
Ihr Reisespezialist direkt in Mexiko.

www.stattkino.ch
Musikfilm-Reihe anlässlich
LUCERNE FESTIVAL 2012
stattkino
12. AUGUST BIS 11. SEPTEMBER
Filme u.a. mit Claudio Abbado
Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm
Arnold Schönberg: 2 x MOSES UND ARON
© Paul Leclaire
bourbaki panorama | löwenplatz 11 luzern | 041 410 30 60


FANTOCHE
10. INTERNATIONALES FESTIVAL
FÜR ANIMATIONSFILM
BADEN/SCHWEIZ
4.–9. SEPTEMBER 2012
WWW.FANTOCHE.CH
10TH FESTIVAL
FANTOCHE CELEBRATES!

MEXIKANISCHES KINO

Blick zurück und auf die Gegenwart

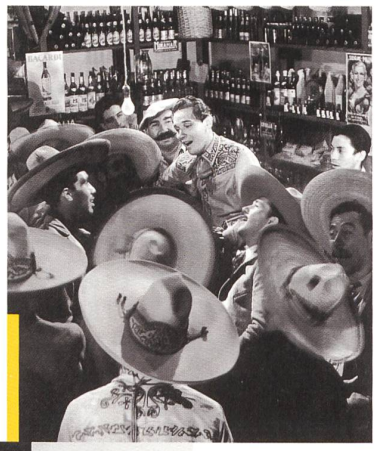
1

Mit der Einladung Mexikos an den Branchenanlass «Carte Blanche», der Verleihung eines von zwei «Excellence Awards Moët & Chandon» an *Gael García Bernal* und der Teilnahme von drei mexikanischen Regisseuren in drei Wettbewerben – *Pedro Gonzales Rubio* nimmt mit seinem zweiten Film INORI im kleinen Wettbewerb «Cineasti del presente» teil, *Sebastien Hofmann* mit ISMAEL im internationalen Kurzfilmwettbewerb «Pardi di domani» und schliesslich der junge Regisseur *Nicolás Pereda* mit seinem neuen Film LOS MEJORES TEMAS im Hauptwettbewerb «Concorso internazionale» – hat Mexiko am diesjährigen Filmfestival Locarno eine starke sektionenübergreifende Präsenz. Der Zeitpunkt ist gut gewählt: Gleichsam als Kontrapunkt zur politisch-gesellschaftlichen Krise zwischen Drogenkrieg und Korruption, in der sich das grösste spanischsprachige Land der Welt befindet, hat das mexikanische Filmschaffen in den letzten Jahren einen Aufschwung erlebt. Vor allem ist das Spektrum viel grösser geworden: Während sich einige Star-Regisseure und -Schauspieler international etabliert haben, entsteht eine jährlich wachsende, stilistisch aussergewöhnlich vielfältige Zahl von Produktionen mit mittleren und kleinen Budgets.

Goldenes Zeitalter und Niedergang

Dabei ist es ja nicht selbstverständlich, dass alles immer grösser und immer besser wird. Der unbestrittene Zenit der mexikanischen Filmgeschichte liegt ein gutes halbes Jahrhundert zurück: Im Jahr 1958 wurden in Mexiko, bei einer Bevölkerung von damals gut 30 Millionen, 135 Filme produziert. 2011 waren es, bei einer Bevölkerung von über 110 Millionen, etwa halb so viele, nämlich 72. Dazwischen liegt ein brutaler Absturz: Im Jahr 1997 brachte es das mexikanische Kino gerade noch auf 9 Produktionen.

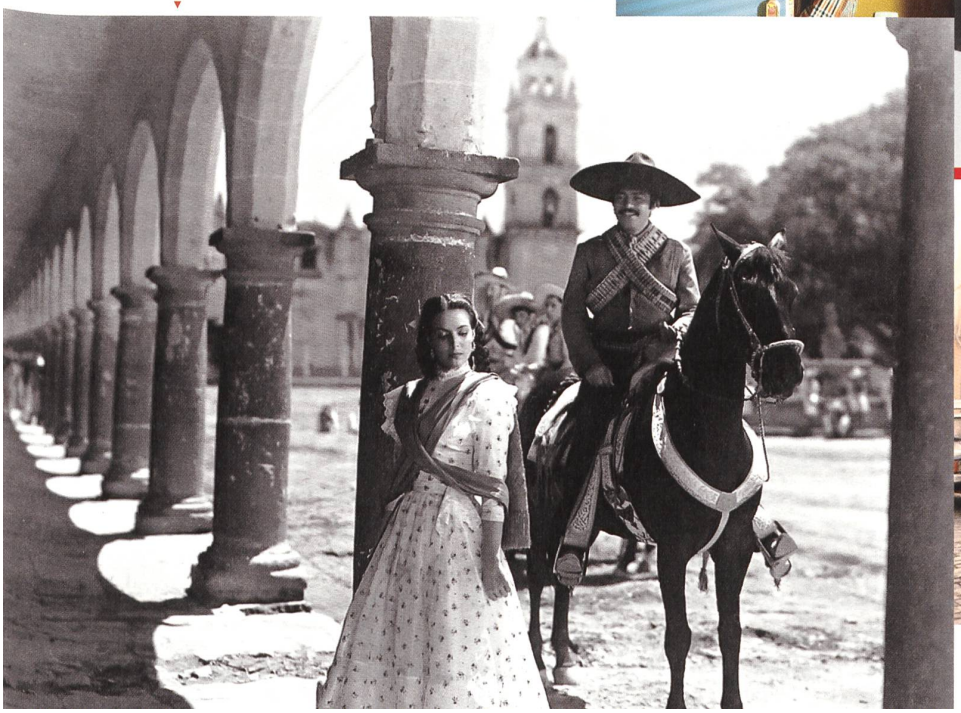
Die Mexikanische Revolution begann 1910 und dauerte bis tief in die zwanziger Jahre hinein. Sozial gesehen war die Revolution eine Koproduktion von ungebildeten, zum Teil analphabetischen Generälen wie Pancho Villa oder Álvaro Obregón und Intellektuellen wie dem Kultur- und Erziehungsminister José Vasconcelos. Die kulturelle Blüte, die das postrevolutionäre Mexiko in den zwanziger und dreissiger Jahren erlebte, wurde zusätzlich verstärkt durch die intensive Einwanderung von Künstlern, die vor den faschistischen und totalitären Regimes in Deutschland, Spanien, Italien und der Sowjetunion flüchteten. Schon in den dreissiger Jahren übernahm Mexiko die Führungsrolle im spanischsprachigen Kino – mit Filmen wie ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE (1936) von *Fernando de Fuentes* oder ASÍ ES MI TIERRA (1937) von dem Russen *Arcadi Boytler*, der mit Sergei Eisenstein im Kontext von dessen Projekt QUÉ VIVA MÉXICO (1930–32) nach Mexiko gekommen war. Hollywood, das zu Beginn der Tonfilm-Ära auch einige spanischsprachige



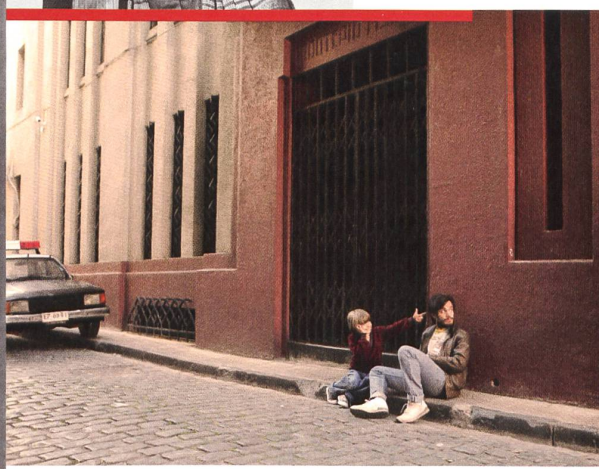
4

5

3



2



6

1 PASTORELA von Emilio Portes (2011); 2 María Félix und Pedro Armendáriz in ENAMORADA von Emilio Fernández (1946); 3 Gael García Bernal in LA MALA EDUCACION von Pedro Almodóvar (2004); 4 María Félix und Pedro Armendáriz in ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE von Fernando de Fuentes (1936); 5 Dolores del Río in LAS ABANDONADAS von Emilio Fernández (1944); 6 NO von Pablo Larraín (2012)

Filme produzierte, zog sich aus dem Markt zurück, die Konkurrenz aus Spanien wurde durch den Bürgerkrieg und die Machtergreifung Francos gebremst, diejenige Argentiniens durch dessen Neutralität im Zweiten Weltkrieg. Im Gegensatz zu diesen Ländern profitierte Mexiko, das den Alliierten sogar seine Luftwaffe zur Verfügung stellte, von den Investitionen der USA. Im Jahr 1943 liefen in venezolanischen Kinos 39, in kolumbischen 26 mexikanische Filme. Zwar wurden bewusst auch lateinamerikanische Grossthemen gewählt, etwa mit dem Riesenprojekt SIMON BOLÍVAR (1942, Regie: *Miguel Contreras Torres*) über den in Kolumbien, Venezuela, Bolivien, Peru und Ecuador verehrten Freiheitskämpfer. Das Verblüffendste ist aber, dass sich Mexiko den spanischsprachigen Markt vor allem mit urmexikanischen Melodramen und Komödien eroberte.

Die Filme von Regisseuren wie *Emilio «Indio» Fernández*, *Ismael Rodríguez*, *Alejandro Galindo* oder *Roberto Gavaldón* entsprachen zu einem grossen Teil dem ästhetischen Ideal der *mexicanidad*, das von den Kulturideologen der Revolution zur Bekräftigung einer mestizischen, wenn nicht sogar indianischen und vorzugsweise ländlichen Identität gewählt wurde und das sich auch in der Malerei von Frida Kahlo und Diego Rivera spiegelt. Der Zauber des Mythisch-Folkloristischen spielte ähnlich reibungslos wie in Europa die karge Western-Ästhetik von John Ford oder in jüngerer Zeit (und in geringerem Ausmass) die Bollywood-Exotik. Familienkonflikte auf Haciendas, romantische Liebesabenteuer von singenden mexikanischen Charros (Cowboys) und vor allem die *comedia ranchera* wurden als Vehikel für junge und ältere Stars beiderlei Geschlechts inszeniert. Wenn der Schauspieler und Sänger *Jorge Negrete* in Chile auftrat, fielen die Damen reihenweise in Ohnmacht. Der zweite männliche Star war *Pedro Infante*, weniger der harte Macho als der charmante Schelm – in Mexiko wohl bis heute der populärste Schauspieler aller Zeiten, vielleicht auch aufgrund seines frühen Todes 1957 bei einem Flugzeugabsturz. Einen etwas brutaleren, naturwüchsigeren Typ verkörperte schliesslich *Pedro Armendáriz*.

Bei den Divas des mexikanischen Kinos dominieren zwei Namen: *Dolores del Río*, die in den zwanziger und dreissiger Jahren in Hollywood an der Seite von Rudolph Valentino Furore und in den vierziger und fünfziger Jahren in ihrer Heimat eine zweite Karriere machte; und *María Félix*, genannt «La Doña», die distanzierte Femme fatale des mexikanischen Kinos. Kommerziell und international mindestens so erfolgreich wie die leidenschaftlichen Melodramen waren die Komödien von *Cantinflas* (Mario Moreno), *Tin Tan* (Germán Valdés) und *Joaquín Pardavé*, die oft auch viel Milieuschilderung und sozialkritischen Sprengstoff enthielten. Denn mexikanisches Kino war schon in der «Época de Oro», dem Goldenen Zeitalter (circa von 1936 bis 1957) nicht nur Kitsch und Glamour. Sozialkritische Werke wie MARIA CANDELARIA von Emilio Fernández, das 1943 in Cannes mit dem Grand Prix ausgezeichnet wurde, oder LOS OLVIDADOS, mit dem der eingebürgerte Spanier *Luis Buñuel* den Grundstein seiner zweiten Karriere legte und 1950 die Goldene Palme gewann, profitierten vom europäischen Interesse, um auch in Mexiko die verdiente Anerkennung zu erlangen.

In den sechziger und siebziger Jahren wurde die internationale Ausstrahlung des mexikanischen Kinos schwächer. Nun dominierten urbanere Familiendramen, Horrorfilme (zum Beispiel von *Carlos Enrique Taboada*), Komödien um die «India María» und vor allem die Action-Filme mit dem Lucha-Libre-Kämpfer «El Santo», die heute auch in Europa wiederentdeckt werden. Die Partei der Institutionellen Revolution (PRI), die in einer Art Einparteiendiktatur zwischen 1929 und 2000 ununterbrochen regierte und, nach einer zwölfjährigen Pause, soeben wieder an die Macht zurückgekehrt ist, betrieb durchaus Kulturförderung, aber in Form von Nepotismus und Günstlingswirtschaft. In der Regierungszeit des Präsidenten José López Portillo (1976–1982) wurde die Filmförderung gekürzt und von der Schwester des Präsidenten verwaltet.

Wohl als Reaktion darauf wurde 1982, unter dem Präsidenten Miguel de la Madrid, das Mexikanische Filminstitut IMCINE ins Leben gerufen. Zunächst verfügte es jedoch über wenig Mittel und konnte den steten Niedergang der nationalen Filmproduktion nicht aufhalten. Nach den in Europa erfolgreichen Beziehungsdramen *Arturo Ripsteins* und international beachteten Werken wie FRIDA, NATURALEZA VIVA (*Paul Leduc*, 1986, über das Leben Frida Kahlos), politisch engagierten Filmen des «Cine Nuevo» wie LOS MOTIVOS DE LUZ (*Felipe Cazals*, 1985) oder ROJO AMANECER (*Jorge Fons*, 1989, über das Massaker von Tlatelolco, mit dem die Regierung 1968 demonstrierende Studenten eliminierte) und dem kitschigen COMO AGUA PARA CHOCOLATE, mit dem Autorin *Laura Esquivel* und Regisseur *Alfonso Arau* 1992 die *mexicanidad* als Liebe-geht-durch-den-Magen-Story wieder aufleben liessen, sank die Produktion zwischen 1994 und 2002 auf das tiefste Niveau seit Anfang der dreissiger Jahre. Ein wichtiger Grund dafür war wohl die radikal neoliberale Politik des Präsidenten Carlos Salinas de Gortari, der auch Mexikos Eintritt in die nordamerikanische Freihandelszone NAFTA realisierte und zum Ende seiner Amtszeit eine happige Wirtschaftskrise und einen tiefen Absturz des Peso hinterliess.

Gael García Bernal: das neue Gesicht Mexikos

Doch obwohl der im Jahr 2000 gewählte Vicente Fox, der erste Nicht-PRI-Präsident, aus schierem Desinteresse an Kultur die staatliche Filmschule CCC (*Centro de Capacitación Cinematográfica*) schliessen und die legendären *Estudios Churubusco* verkaufen wollte, gebar sich das mexikanische Kino zur Jahrtausendwende neu. In zwei dabei entscheidenden Filmen spielte *Gael García Bernal* eine Hauptrolle, der heuer in Locarno mit erst dreiunddreissig Jahren für sein (bisheriges) Lebenswerk ausgezeichnet wird. Als Träger des Excellence Awards tritt García Bernal in die Fussstapfen von unter anderem John Malkovich, Michel Piccoli, Chiara Mastroianni oder Isabelle Huppert. Der mexikanisch-amerikanische Schriftsteller und Drehbuchautor Fernando Zamora schrieb einmal: «In Europa hat Mexiko heute zwei Gesichter: Frida Kahlo und Gael García Bernal.»

1 Dolores del Río und Pedro Armendáriz in MARIA CANDELARIA von Emilio Fernández (1943); 2 María Félix und Pedro Armendáriz in EL CASTILLO DE LA PUREZA von Arturo Ripstein (1973); 3 María Félix und Pedro Armendáriz in MACLOVIA von Emilio Fernández (1943); 4 MACARIO von Roberto Gavaldón (1959); 5 Gloria Marín und Jorge Negrete in HISTORIA DE UN GRAN AMOR von Julio Bracho (1942); 6 Cantinflas in AHÍ ESTÁ EL DETALLE von Juan Bustillo Oro (1940); 7 FRIDA, NATURALEZA VIVA von Paul Leduc (1986); 8 Tin Tan in CALABACITAS TIERNAS von Gilberto Martínez Solares (1948); 9 EL CRIMEN DEL PADRE AMARO von Carlos Carrera (2002); 10 DÉFICIT von Gael García Bernal (2007); 11 TAMBIEN LA LLUVIA von Iciar Bollaín (2010); 12 AMORES PERROS von Alejandro González Iñárritu (2000); 13 BABEL von Alejandro González Iñárritu (2006); 14 DIARIOS DE MOTOCICLETA von Walter Salles (2004)

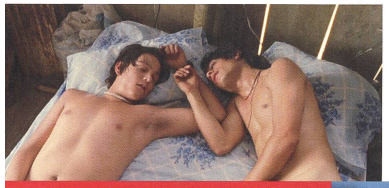
1 Gael García Bernal und Diego Luna in Y TU MAMA TAMBIÉN von Alfonso Cuarón (2001); 2 PARQUE Vía von Enrique Rivero (2008); 3 LA ZONA von Rodrigo Plá (2007); 4 POST TENEBRAS LUX von Carlos Reygadas (2012); 5 SALVANDO AL SOLDADO PEREZ von Beto Gómez (2011); 6 BALA MORDIDA von Diego Muñoz (2009); 7 EL INFIERNO von Luis Estrada (2010); 8 SIN NOMBRE von Cary Fukunaga (2009); 9 AÑO BISIESTO von Michael Rowe (2010); 10 DÍAS DE GRACIA von Everardo Gout (2011); 11 COCHOCHI von Israel Cárdenas und Laura Amelia Guzmán (2007); 12 NORTEADO von Rigoberto Perezcano (2009)

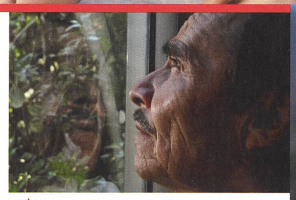
Als Sohn eines Schauspielerpaares stand Gael schon mit neun Jahren auf einer Theaterbühne, und zwar zusammen mit *Diego Luna*, der schon damals sein bester Freund war. Die beiden haben in drei Filmen zusammengespielt und besitzen heute gemeinsam die in Mexiko-Stadt ansässige Produktionsfirma Canana Productions. Aufgrund seiner Hauptrolle in der Telenovela EL ABUELO Y YO erlangte Gael schon als Teenager nationale Berühmtheit, vor der er nach London floh, um an der Central School of Speech and Drama Schauspiel zu studieren. Doch bevor er sein Diplom machte, holte ihn der Ruhm ein. Alejandro González Iñárritu engagierte ihn für AMORES PERROS (2000). Auch wenn man die technische Brillanz dieses Films als kühl und seinen Inhalt als gar illusionslosen Darwinismus empfinden mag, ist diese raffiniert in die Lebensläufe dreier Männer aus verschiedenen Generationen verwobene Geschichte über Fressen und Gefressenwerden ein Meilenstein in der Renaissance des mexikanischen Kinos. Für seine Leistung erhielt der erst einundzwanzigjährige Gael García Bernal gleich den Ariel, den nationalen Filmpreis Mexikos, für die beste männliche Hauptrolle.

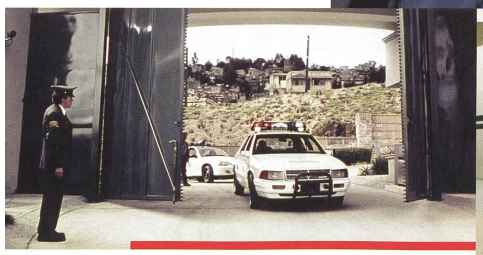
Dann ging es Schlag auf Schlag. Das *cine buena onda*, das Kino der guten Laune, triumphierte mit *Alfonso Cuaróns* Roadmovie Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001), in dem García Bernal und Diego Luna um eine deutlich ältere Spanierin balzen und sich unter deren kundiger Führung schliesslich gegenseitig küssen. Dieser Film war in Mexiko sogar noch erfolgreicher als AMORES PERROS. Beide eroberten auch den internationalen Markt – im Gegensatz zum allererfolgreichsten mexikanischen Film der jüngeren Geschichte, der im katholischen Mexiko aufgrund des Skandals und der Rufe nach Zensur 5,2 Millionen Zuschauer ins Kino lockte: IN EL CRIMEN DEL PADRE AMARO (Regie: *Carlos Carrera*, 2002), einer konventionellen und auch etwas holprigen Adaptation eines portugiesischen Romans aus dem Jahr 1875 für das Mexiko der Jahrtausendwende, spielt Gael García Bernal einen jungen Priester, der mit einem seiner Schäfchen sein Zölibatsgelübde bricht und seine Geliebte schwängert. Für García Bernal eine Paraderolle: ein engelsgleicher junger Mann, Traum jeder Schwiegermutter, der umso tiefer fällt.

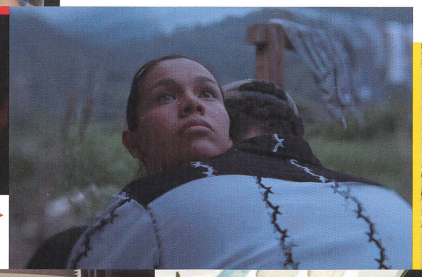
In den folgenden Jahren eroberte sich der Jungstar aber auch die internationalen Sets und wirkte in argentinischen, französischen, US-amerikanischen und spanischen Produktionen mit. *Pedro Almodóvar* entdeckte die weibliche Seite Gaels und liess ihn in LA MALA EDUCACIÓN (2004) als Transvestiten auftreten. Den politischen Neigungen des jungen Schauspielers, der mit vierzehn Jahren Huichol-Indianern das Lesen beigebracht und mit fünfzehn für die zapatistische Autonomiebewegung um den Subcomandante Marcos auf die Strasse gegangen war, entsprach es, dass er zweimal Che Guevara verkörperte: im Fernsehfilm FIDEL (2002) und in den DIARIOS DE MOTOCICLETA (2004) von *Walter Salles* über die Südamerikareise des jungen Che. García Bernal engagierte sich unter anderem für Amnesty International, Fairtrade, die Aid for Aids Foundation und begleitete die UNO-Hochkommissarin für Menschenrechte Mary Robinson durch Mexiko.

Auch García Bernals Regie-Debüt DÉFICIT (2007) ist eine politisch engagierte Kritik der in Mexiko gängigen Korruption. In TAMBIÉN LA LLUVIA (2010) von *Icíar Bollaín* spielt García Bernal einen Regisseur, der in Bolivien einen Film über den kirchlichen Widerstand gegen die unmenschliche Behandlung der Indigenen durch die Konquistadoren dreht und dabei merkt, dass sich auch seine indianischen Darstellerinnen und Darsteller noch immer gegen die spätkolonialistischen Repressionen durch hellhäutige Oberschichten wehren müssen. Anlässlich der Verleihung des Excellence Awards zeigt das Filmfestival Locarno NO, den neuen Film des chilenischen Regisseurs *Pablo Larraín*, in dem García Bernal einen ins Ausland geflohenen chilenischen Journalisten spielt, der 1988 in sein Heimatland zurückkehrt, um das Plebiszit gegen den Diktator Pinochet vorzubereiten. Welche Rolle wäre angesichts von so viel Engagement gegen autoritäre Macht eine bessere Kulmination als der mexikanische Superheld Zorro? Und siehe da: Für 2014 hat Twentieth Century Fox ZORRO REBORN unter der Regie von Ricardo de Montreuil mit Gael García Bernal in der Titelrolle angekündigt …


1

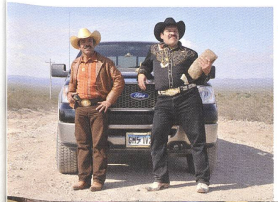

2

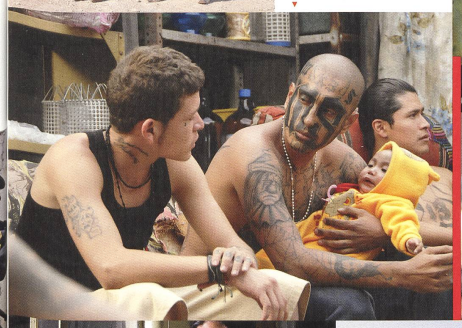

3

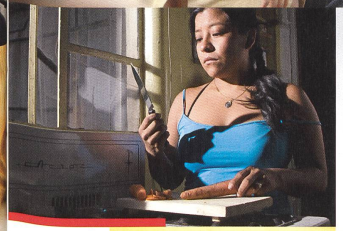

4

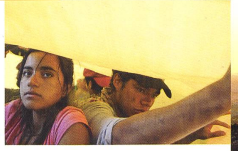
5

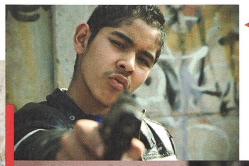
6

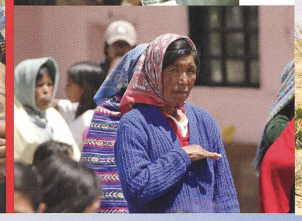

7


8

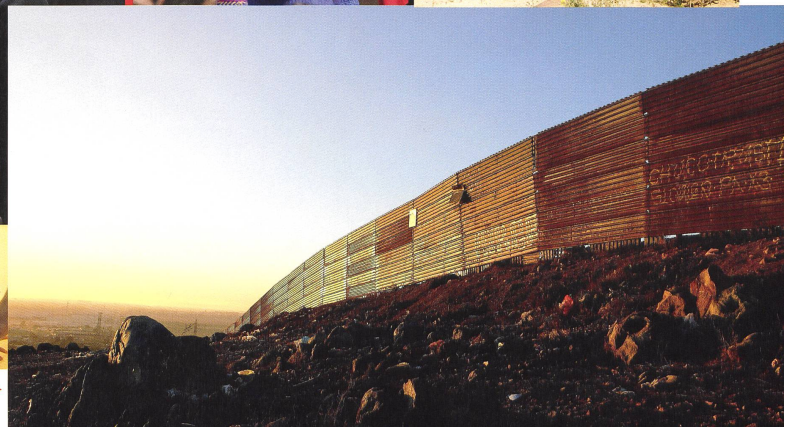

9


8


10


11

12


12

Zeitgemässe «mexicanidad»:
Migration, Korruption und Vielfalt

Dabei hat García Bernal, im Unterschied etwa zu seiner Kollegin und Landsfrau Salma Hayek, bisher relativ wenig für Hollywood gearbeitet. Sein erklärter Lebens- und Arbeitsmittelpunkt ist mehr denn je Mexiko-Stadt. In einem Interview mit «The Independent» erklärt er das damit, dass sich in Mexiko leichter unabhängige Filme mit kleineren Budgets machen liessen: «Wir Mexikaner machen normalerweise Filme, weil wir an das Projekt glauben, und nicht für den Scheck.»

Etliche mexikanische Regisseure haben es in den letzten Jahren zu internationaler Berühmtheit gebracht: *Alejandro González Inárritu*, in dessen BABEL García Bernal 2006 abermals mitwirkte, aber auch Alfonso Cuarón, der einen Harry-Potter-Film drehte, oder der Horror- und Fantasyfreak *Guillermo del Toro*, der mit HELLBOY (2004) und EL LABERINTO DEL FAUNO (2007) internationale Erfolge feierte. Ein Superstar auf europäischen Filmfestivals ist *Carlos Reygadas*, der 2012 mit seinem neusten Film POST TENEBRAS LUX in Cannes den Preis für die Beste Regie gewann, dessen Filme aber stets in den kargen Land- und Stadtschaften Mexikos spielen.

Neben diesen bekannten Namen gibt es im mexikanischen Kino unterdessen aber eine Fülle von Debütanten und kreativen Unabhängigen. Nicolás Pereda, der in Locarno am Wettbewerb teilnimmt, ist einer von ihnen. *Michael Rowes* AÑO BISIESTO (2010) über eine sadomasochistische Beziehung wurde in Cannes mit der Goldenen Kamera für das beste Erstlingswerk ausgezeichnet. *Israel Cárdenas* aus Monterrey und die aus der Dominikanischen Republik stammende *Laura Amelia Guzmán* haben mit COCHOCHI (2007) einen Film in der indigenen Sprache Rarámuri gedreht – produziert übrigens von Canana Productions.

Die Vielfalt von Formen und Inhalten widerstrebt jeder Typologisierung. Während in den künstlerischen Autorenfilmen oft zwischenmenschliche Konflikte und die Darstellung sozialer Verhältnisse im Vordergrund stehen, sind die in Mexiko selber kommerziell erfolgreichen Filme oft schräge Komödien – wie etwa SALVANDO AL SOLDADO PEREZ (2011, Regie: *Beto Gómez*) über einen mexikanischen Drogenkriminellen, der seinen Bruder aus dem Irak-Krieg heraushaut; der für Nicht-Mexikaner schwer zugängliche, mit dem Ariel 2012 ausgezeichnete PASTORELA (2011, Regie: *Emilio Portes*) über einen Polizisten, der im Weihnachtstheater nicht länger den Teufel spielen darf – oder die bissig-fulminante Narco-Satire EL INFIERNO (2010) von *Luis Estrada*. In den beiden letzten Filmen spielt *Joaquín Cosío* mit, eine Saftwurzel mexikanischer Schauspielkunst und in seiner wuchtigen Komik eine Art Gegenpart zum feinen, gern nachdenklichen García Bernal.

«Wenn es noch so etwas wie eine *mexicanidad* im Kino gibt», sagt Maru Garzón, Direktorin für Internationalen Vertrieb und Promotion im nationalen Filminstitut IMCINE, «dann besteht sie nicht mehr in Haciendas und Sombreros, sondern in Themen wie Migration, Drogenkriminalität und Korruption.» *Cary Fukunagas* harter SIN NOMBRE (2009) über die dramatische Liebesgeschichte zwischen einer honduranischen Migrantin und dem Angehörigen einer Mara schaffte es auch auf Schweizer Leinwände. Für andere, nicht weniger sehenswerte Filme gilt das leider nicht: NORTEADO (2009) von *Rigoberto Perezcano* erzählt von einem Mexikaner, der nach mehreren gescheiterten Versuchen, die US-Grenze zu überqueren, in Tijuana strandet. BALA MORDIDA (2009) von *Diego Múñoz* und *Everardo Gouts* Erstling DÍAS DE GRACIA (2011), der mit seinem rasanten

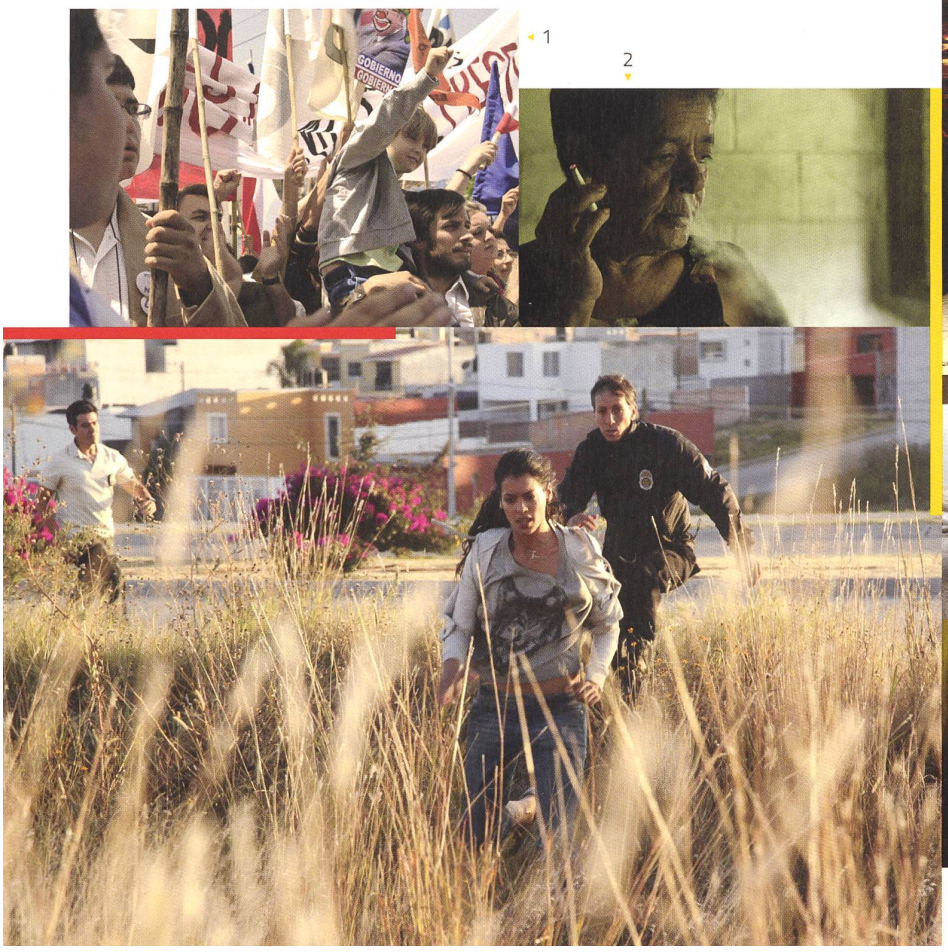
Rhythmus in der Tradition von AMORES PERROS steht, demaskieren die Korruption der Polizei. Und der vielleicht eindrücklichste mexikanische Film der letzten Jahre, MISS BALA (2011) von *Gerardo Naranjo*, der in der Schweiz nur am Festival International de Film de Fribourg zu sehen war, erzählt die auf Tatsachen beruhende Geschichte einer regionalen Schönheitskönigin, die von einem Anführer einer Drogenbande zunächst protegiert, dann praktisch entführt und vollständig instrumentalisiert wird – das Porträt einer Welt, die sich durchaus auch ausserhalb der gewaltträchtigen Regionen Mexikos ausbreitet und in der die Menschen jegliche Entscheidungskraft abgegeben haben und zwischen Autos, Geldscheinen und Waffen nurmehr eine Nebenrolle spielen. Naranjos Gesellschaftsanalyse ist ähnlich bestechend und beklemmend wie diejenige, die sein in Uruguay geborener, aber in Mexiko lebender und arbeitender Kollege *Rodrigo Plá* in LA ZONA (2007) in Bezug auf die galoppierende Privatisierung aller Lebensbereiche in den wuchernden Gated Communities heutiger Grossstädte vorgenommen hat.

Deutlich zugelegt hat in den letzten Jahren die Sparte Dokumentarfilm: Kurz vor den Präsidentschaftswahlen im Juli 2012 kam GIMME THE POWER des bekannten Radiomoderators *Olallo Rubio* in die Kinos, der die auch in Europa bekannte Band «Molotov» porträtiert und deren «Soundtrack unseres Unbehagens» (wie es der Schriftsteller Juan Villoro auf den Punkt bringt) ironisch-kritisch in den Kontext der mexikanischen Geschichte stellt. EL LUGAR MÁS PEQUEÑO von *Tatiana Huezo* über das Leben in einem Dorf in El Salvador nach dem Krieg erhielt 2011 eine Vielzahl von Preisen, unter anderem den Hauptpreis von «Visions du Réel» in Nyon. Der bisher erfolgreichste Dokumentarfilm Mexikos verzeichnete 2011 1,7 Millionen Eintritte, auch weil er zeitweise verboten wurde. PRESUNTO CULPABLE von *Roberto Hernández*, *Layda Negrete* und *Geoffrey Smith* dokumentiert den erfolgreichen Kampf eines Anwaltspaars für einen jungen Markthändler, der völlig willkürlich des Mordes schuldig gesprochen und zu zwanzig Jahren Haft verurteilt wurde.

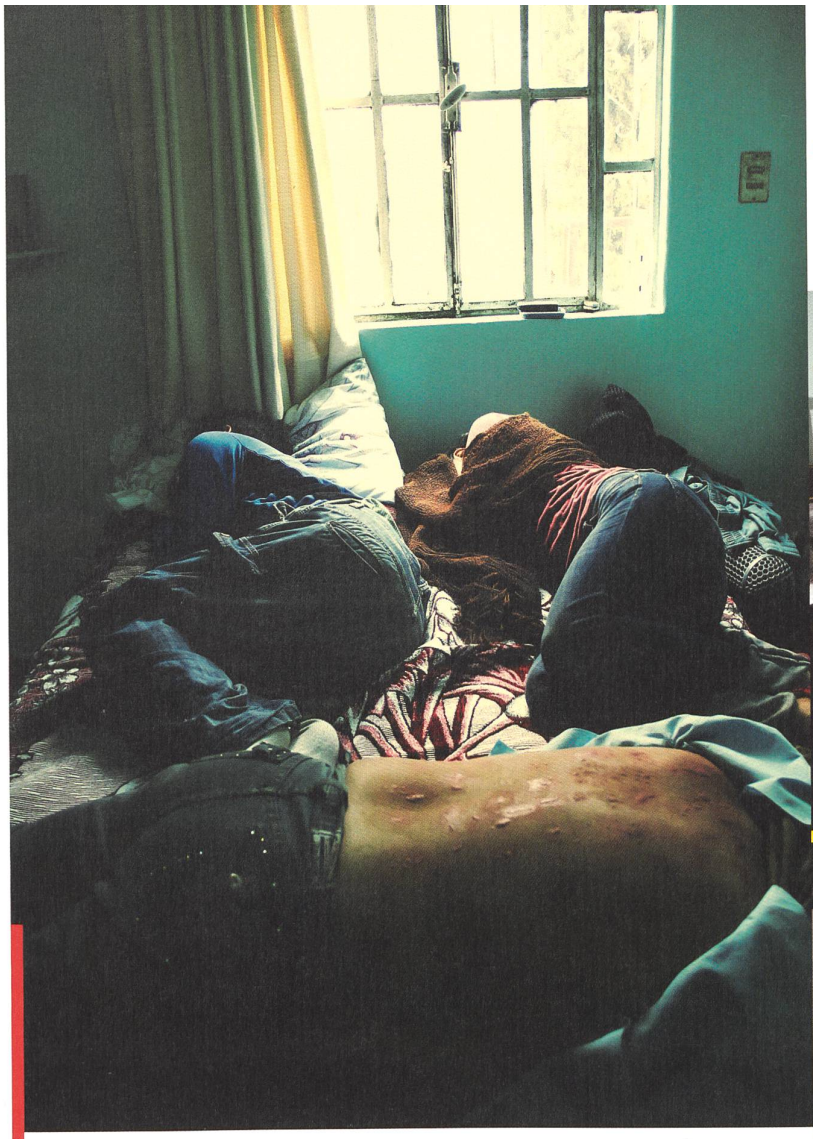
Unterdessen unterstützt IMCINE rund achtzig Prozent der jährlichen Filmproduktion mit einer Gesamtsumme von über 40 Millionen Franken – seit einigen Jahren gewährt der Staat Firmen Steuererleichterungen, wenn sie in die nationale Filmproduktion investieren. Doch wie Hugo Villa, Direktor für die Förderung der nationalen Filmproduktion, erklärt, besteht das Hauptproblem für junge mexikanische Regisseure darin, dauerhaft Fuss zu fassen: «Rund die Hälfte der jährlich entstehenden Filme sind Erstlingswerke. Ein beträchtlicher Teil besteht aus zweiten oder dritten Filmen.» Das spiegelt sich auch in der Auswahl von mexikanischen Filmen, die das Filmfestival Locarno für das Branchenprogramm Carte Blanche eingeladen hat, das heuer zum zweiten Mal durchgeführt wird: Von sieben Filmen, die sich im Stadium der Postproduktion befinden und Investoren suchen, um die Fertigstellung zu sichern, sind drei Debütfilme und vier Zweitlinge. Bei einem Teilnehmer handelt es sich freilich um einen alten Bekannten: *Enrique Rivero*, der mit PARQUE VÍA 2008 den Goldenen Leoparden gewonnen hat, stellt im Rahmen der Carte Blanche seinen neuen Film MAI MORIRE vor.

Der Bedarf an ausländischen Investitionen ist in Mexiko immer noch hoch: 2010 waren nur 10 von 69 Filmen internationale Koproduktionen, 2011 14 von 73. Es ist zu hoffen, dass das Fenster der Carte Blanche nicht nur dazu beiträgt, dass mehr Nachwuchsregisseurinnen und -regisseure der Sprung in eine kontinuierliche Karriere gelingt, sondern auch dazu, dass mehr mexikanische Filme im regulären Kinoprogramm europäischer Länder gesehen werden können. In Frankreich oder Spanien sind es etwa ein halbes Dutzend pro Jahr, in der Schweiz manchmal einer oder zwei, manchmal gar keiner.

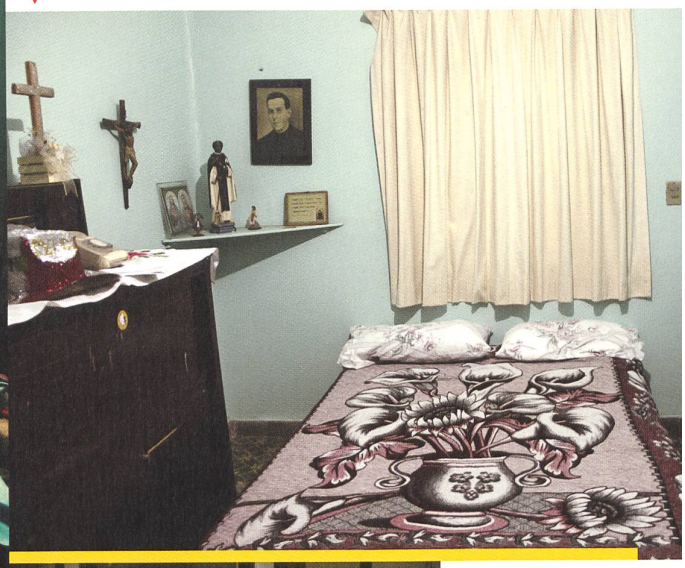
Michael Pfister



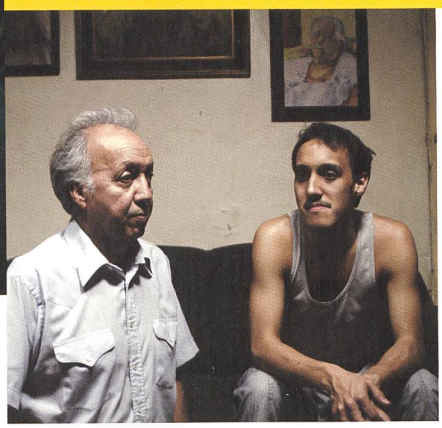
1 NO von Pablo Larraín (2012); 2 EL LUGAR MÁS PEQUEÑO von Tatiana Huezo (2011); 3 EL LABERINTO DEL FAUNO von Guillermo del Toro (2007); 4 PASTORELA von Emilio Portes (2011); 5 MISS BALA von Gerardo Naranjo (2011); 6 PRESUNTO CULPABLE von Roberto Hernández, Layda Negrete und Geoffrey Smith (2008)



1



1



1

‹Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Fiktion›

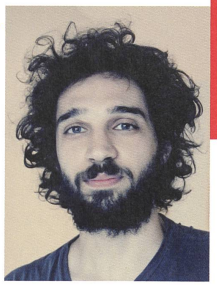
Gespräch mit Nicolás Pereda

Goliat ist sechzehn Jahre alt. Eigentlich heisst er Oscar. Goliat nennt man ihn, seit er seine Freundin umgebracht hat. Zumindest erzählt man sich das in seinem Dorf, auch wenn er es selber einem Interviewer gegenüber abstreitet. Seine Geschwister und Cousins könnten sich aber schon vorstellen, dass er zu diesem Verbrechen fähig war. Im selben Film, VERANO DE GOLIAT (2010), der in Venedig mit dem Premio Orizzonti ausgezeichnet wurde, erzählt eine Frau von der Ermordung ihres Mannes. Er hatte einen Hund geschlagen, der ihn beissen wollte. Die Mörder sieht sie jeden Tag im Dorf, aber aus Angst davor, dass sie ihren Kindern etwas antun, geht sie nicht zur Polizei.

Was die Frau erzählt, hat sie wirklich erlebt. Die ermordete Freundin des Teenagers ist eine Erfindung des mexikanischen Filmemachers Nicolás Pereda. Aber es könnte genauso gut umgekehrt sein. In Peredas Filmen werden viele Geschichten und Bruchstücke von Geschichten erzählt, und das Wesentliche daran ist weniger, ob sie wahr sind, als wie sie erzählt werden und was der Erzähler damit bewirken will.

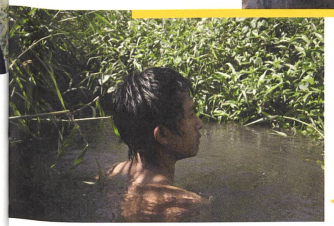
Bereits vier Spielfilme hat der dreissig Jahre junge Pereda zwischen 2007 und 2010 mit demselben harten Kern von fünf, sechs Schauspielern gedreht. Dass immer wieder dieselben Akteure in ähnlichen Rollen auftreten, erinnert an das Star-Kino von Hollywood oder an eine Telenovela, obwohl Peredas Kino ansonsten einen radikalen Gegenentwurf zu solchen kommerziellen Formen darstellt. Im Zentrum stehen meistens *Gabino Rodríguez* in der Rolle des etwas tumben und haltlosen, aber gutmütigen Sohnes und *Teresa Sánchez* als Mutter mit bald traumseligem, bald verzweifelt ratlosem Blick. Auch in den Filmen heissen sie Gabino und Teresa und reiben sich in immer ähnlichen und doch tausendfältig unterschiedlichen Situationen aneinander. Meistens ärgert sich Teresa darüber, dass ihr Sohn keine richtige Arbeit hat, er weicht ihren Vorwürfen aus, lümmelt herum, stellt gestohlene Möbel in der ohnehin schon zu engen Wohnung unter, steht ihr aber auch in Lebenskrisen zur Seite.

1



2

3



4

1 LOS MEJORES TEMAS (2012); 2 Nicolás Pereda: 3 PERPETUUM MOBILE (2009); 4 VERANO DE GOLIAT (2010)

Nicolás Pereda entwickelt mit einfachsten Mitteln eine komplexe und hochverdichtete Mythologie des Alltags der unteren und mittleren Klassen der Megacity Mexiko. Die Elemente und Konstellationen einer «condition humaine», die er immer wieder neu auslotet, sind nicht grosse, tragische Schicksalsschläge, sondern die kleinen Reibungen und Verwicklungen zwischen Menschen: die manchmal fast inzestuöse Nähe zwischen Mutter und erwachsenem Sohn; der abwesende oder unvermutet zurückkehrende Vater; das sprachlose Nichts, das sich in der erlahmenden Liebe eines jungen Paars eingenistet hat.

Mit langen, statischen Einstellungen lockt der Regisseur den Zuschauer in die langsame, zähe Welt seiner Protagonisten, die aber auch immer wieder lange Wege zu Fuss zurücklegen – gefilmt meistens mit einer Handkamera von hinten. Immer wieder erhält der Blick auf das Kammerspiel einen Rahmen – durch eine Tür, ein Fenster, zwischen Baumstämmen. Gegenlicht, Überbelichtung, Spiegelungen irritieren das Auge des Voyeurs ebenso wie gänzlich unscharfe Szenen. Auf Filmmusik hat Pereda, Sohn eines Philosophieprofessors und einer Komponistin, bisher konsequent verzichtet. Dafür dringen die Hintergrundgeräusche – Hundegebell, Vogelgezwitscher, eine Säge, das typisch mexikanische Glöcklein der Abfallmänner – fast schmerzhaft klar in die engen Räume.

Peredas neuster Film, mit dem er am Wettbewerb des Filmfestivals Locarno teilnimmt, heisst LOS MEJORES TEMAS und erzählt wiederum von Gabino, der in der U-Bahn von Mexiko-Stadt Raub-CDs verkauft und dafür über hundert Titel von romantischen Balladen (eben: «die besten Lieder») auswendig lernen muss, wobei ihm seine Mutter, die unter einem rätselhaften Hautausschlag leidet, hilft. Als der in den früheren Filmen abwesende Vater nach vielen Jahren zurückkehrt, weil er ein Dach über dem Kopf braucht, stellen sich viele Fragen: Soll sich Gabino auf die dubiosen Geschäfte einlassen, in die ihn sein Vater verwickeln will? Wie stellt sich der Zurückgekehrte zu seiner Schuld gegenüber Frau und Kind, die er im Stich gelassen hat? Wie bringt man ihn wieder aus der Wohnung?

Michael Pfister

FILMBULLETIN Wie ist Ihre Leidenschaft für den Film entstanden?

NICOLÁS PEREDA Ich habe als Kind und Jugendlicher nicht viele Filme gesehen. Was mich am Anfang vor allem packte, war die Technik. Als ich siebzehn, achtzehn Jahre alt war, konnte ich bereits auf dem Computer mein Material schneiden und mit Spezialeffekten experimentieren. Seit dieser Zeit bin ich mit Kameras und Tonaufnahmegeräten sehr vertraut. Den Filmen, die mich beeindruckten und prägten, bin ich eigentlich erst begegnet, nachdem ich bereits beschlossen hatte, Film zu studieren. Heute fällt es mir schwer zu sagen, was mich damals an Filmen wie zum Beispiel DER AMERIKANISCHE FREUND von Wim Wenders faszinierte. Es waren wohl gewisse visuelle Bruchstücke. Eigentlich bin ich durch Zufall zum Film gekommen und habe erst viel später herausgefunden, was mich daran wirklich interessierte.

FILMBULLETIN Von Ihrer Begeisterung für technische Experimente ist in Ihren Filmen heute aber nicht viel zu spüren. Statt auf Spezialeffekte setzen Sie auf ganz einfache Methoden.

NICOLÁS PEREDA Ja, die Kamera bewegt sich praktisch nicht, und wenn sie sich einmal bewegt, so nicht besonders virtuos. Die Technik war mir lange Zeit so wichtig, dass ich mir schliesslich bewusst wurde, dass es gar nicht so sehr auf sie ankommt, jedenfalls nicht, wenn man – wie ich – Filme über familiäre Konflikte und Beziehungsprobleme macht.

FILMBULLETIN Sie stellen den Alltag von Menschen in Mexiko-Stadt, zum Teil auch auf dem Land dar, die in Armut leben oder der unteren Mittelschicht angehören. Geht es Ihnen dabei um spezifisch mexikanische Wirklichkeiten oder um das allgemein Menschliche? Kann es zum Beispiel in einer mexikanischen Familie wirklich vorkommen, dass den Familienangehörigen der Tod der Grossmutter gleichgültig ist – wie Sie es in PERPETUUM MOBILE (2009) zeigen?

NICOLÁS PEREDA Im Normalfall wird in Mexiko der Tod einer Grossmutter geradezu zelebriert. Aber es gibt in jeder Kultur Fälle, in denen das Gegenteil des Normalen passiert. Ich kenne persönlich Familien, in denen es ähnlich gelaufen ist wie in meinem Film. Im Vordergrund steht für mich weniger das spezifisch Mexikanische als die menschliche Situation, die sich aber natürlich immer in einem bestimmten Kontext entwickelt. Statt eine künstliche Welt um den Alltag meiner Figuren herum zu konstruieren, scheint es mir einfacher, von der Welt auszugehen, die ohnehin existiert. JUNTOS (2009) spielt in der sozialen Klasse meiner Freunde, also habe ich es den Schauspielern überlassen, die Sachen zu tragen, die ihnen gefallen. Wenn ich sie selber einkleiden wollte, würde ich die Kleidung zu meinem Thema machen.

FILMBULLETIN Sind Ihre Filme sozialkritisch, oder wollen Sie einfach beschreiben, was Sie sehen?

NICOLÁS PEREDA Das geht Hand in Hand. Eine Beschreibung ist bereits kritisch. Sie kann gar nicht unparteiisch sein. Meine Filme enthalten vielleicht eine subtile Kritik, die beim Drehen erst allmählich entsteht. Die Konflikte, die meine Personen durchleben, haben natürlich immer mit der Gesellschaft zu tun, in der sie leben.

FILMBULLETIN Ihre Filme kommen mir vor wie eine entzauberte Mythologie des Alltags, weil sie menschliche Grundsituationen immerzu wiederholen.

NICOLÁS PEREDA Mich interessieren die Alltagsrituale im Leben der Menschen, die sich zwar wiederholen, aber auch immer wieder anders aussehen. Es ist wie die Variation eines Themas in der Musik. In meinen früheren Filmen habe ich überhaupt keine Musik eingesetzt, weil das, was sich zwischen den Personen ereignete, gleichsam schon die Musik war. In LOS MEJORES TEMAS arbeite ich mit Bachs Goldberg-Variationen, weil mich diese Musik bei der Konstruktion des Films leitete. Formal gesehen ist LOS MEJORES TEMAS wie eine Zusammenfassung, eine Kulmination aller früheren Filme über Gabino und seine wichtigsten Beziehungen – zum besten Freund, zur Freundin, zur Mutter. Ich mochte es aber nicht bei einer Mischung der bekannten Elemente belassen, sondern wollte etwas Neues ausprobieren. In diesem Film ist die erste Hälfte sehr genau geplant, die zweite aber weitgehend improvisiert. Die Möglichkeiten von Wiederholung und Variation sind unendlich.

FILMBULLETIN Warum arbeiten Sie immer mit denselben Schauspielern?

NICOLÁS PEREDA Das war eigentlich gar keine bewusste Entscheidung. Zunächst habe ich mit ihnen gefilmt, weil sie meine Freunde sind. Wenn ich einen neuen Film schrieb, habe ich sie täglich gesehen oder an sie gedacht. Ein neuer Film ist für mich wie die Korrektur des vorherigen.

FILMBULLETIN Warum Ihre Vorliebe für langsame Rhythmen?

NICOLÁS PEREDA Jedem Film entspricht ein gewisser Rhythmus. Es gibt auch Filme, die aufgrund ihrer Thematik schnell sein müssen, aber es sind nicht so viele. Wenn wir unsere Beziehungen leben, brauchen wir doch meistens eine gewisse Zeit dafür. Meine Filme handeln von den Augenblicken *zwischen* den grossen Ereignissen im Leben. Die Leinwandzeit entspricht nie ganz der realen Zeit, aber es gilt, die Balance zu finden. In LOS MEJORES TEMAS fährt der Vater mit der Familie in einem geliehenen Wagen an die Lagunas de Zempoala, ein beliebtes Ausflugsziel. Kaum sind sie angekommen, müssen sie wieder zurück, weil der Besitzer des Autos sein Handy im Wagen vergessen hat. So bleiben ihnen nur fünf Minuten an dem kleinen See – für einen Ausflug absurd wenig, aber für den Zuschauer, der mit dem Vater beim Auto wartet, eine fast endlose Zeit.

FILMBULLETIN Manchmal entsteht aber doch auch der Eindruck von Künstlichkeit, weil sich gar nichts mehr bewegt. Eine Person tritt auf und bleibt einige Sekunden lang stehen – ein Gemälde. Die in eine Decke gewickelte Leiche der Grossmutter in PERPETUUM MOBILE – eine Skulptur.

NICOLÁS PEREDA Ein Film ist auch ein Konstrukt, eine Reflexion über das Leben. Er kann also keine Eins-zu-eins-Kopie der Wirklichkeit sein. Ein Film ist so konkret, dass man ihn auch mit ganz subjektiven Ideen, mit formalen Spielereien füllen muss. Aus diesem Grund erstarren die Schauspieler manchmal und verhalten sich nicht mehr realistisch.

FILMBULLETIN Es gibt viele nicht-realistische Momente in Ihren Filmen. In PERPETUUM MOBILE ereignet sich ein Gespräch zwischen Gabino und seiner Freundin Luisa im Auto zweimal hintereinander mit demselben Dialog. In LOS MEJORES TEMAS kehren nacheinander zwei verschiedene Väter zurück. Plötzlich schaltet sich ein unsichtbarer Interviewer in ein Gespräch zwischen den Figuren ein. Oder man sieht Beleuchtungs- und Tonassistenten durchs Bild spazieren. Sind das Verfremdungseffekte à la Bertolt Brecht, die dem Zuschauer in Erinnerung rufen wollen, dass er nicht die Wirklichkeit, sondern einen Film sieht?

NICOLÁS PEREDA Ich gehe vielleicht einen Schritt weiter als Brecht mit seinen Verfremdungseffekten. Ich erzeuge den Effekt zwar, zeige aber auch, wie leicht man sich daran gewöhnt. Damit verkehrt sich das Ganze ins Gegenteil. Man wird aus dem unmittelbaren Gefühl hinausgerissen, distanziert sich und denkt nach, kehrt aber danach wieder zum Gefühl zurück.

FILMBULLETIN In VERANO DE GOLIAT muss Gabino den Brief der Mutter an den treulosen Vater auswendig lernen wie im neuen Film die Liedtitel. Sie haben auch einen Film über die Proben zu einer Lesung von Gedichten der mexikanischen Nationallyrikerin Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695) gemacht. Was interessiert Sie am Proben?

NICOLÁS PEREDA Es ist urmenschlich, dass man sich auf zukünftige Situationen vorbereiten will, um sie möglichst gut zu meistern. Zum Beispiel wenn man sich um einen Job bewirbt oder wenn man jemanden ansprechen will, der einem gefällt. Meistens hat dieses Üben wenig mit der realen Situation zu tun, aber beim Proben erschafft man sich sein eigenes Universum, das gefällt mir. Wenn die Mutter von Gabino verlangt, ihren Brief auswendig zu lernen, geht es ihr im Grunde darum, ihrem Sohn ihre Welt und ihr Leiden zu zeigen und ihn dazu zu bewegen, dieses Leiden mit ihr zu teilen. Im Proben vermischen sich auch die Ebenen zwischen den Beziehungen und zwischen den Wirklichkeiten.

FILMBULLETIN Sie arbeiten gern mit Laiendarstellern, und vieles in Ihren Filmen ist "authentisch" oder dokumentarisch. Ist es zum Beispiel unabdingbar, dass die Kinder in VERANO DE GOLIAT von echten Geschwistern und Cousins gespielt werden?

NICOLÁS PEREDA Nicht unabdingbar, aber einfacher. Sie kennen sich schon, sie wissen, wie sie miteinander spielen. Zurzeit drehe ich in Toronto, wo ich mit meiner Familie lebe, einen neuen Film mit dem Arbeitstitel «The Heart of the Sky». Dabei arbeite ich mit ungarischen Flüchtlingen, die nur Ungarisch sprechen, so dass wir stets einen Dolmetscher benötigen. Keiner von ihnen ist professioneller Schauspieler, aber sie kennen sich, und in ihren Beziehungen zueinander wirken sie unheimlich gut. Auch Gabino ist kein wirklich guter Schauspieler im klassischen Sinn. Aber er wirkt unheimlich stark, wenn er einfach vor der Kamera steht, ohne zu spielen. Das funktioniert immer am besten.

FILMBULLETIN Sie haben einmal gesagt: «Was mich an der Fiktion reizt, ist die Wirklichkeit, und was mich am Dokumentarfilm reizt, ist die Fiktion – und wie beide sich vereinen.»

NICOLÁS PEREDA Es gibt keinen wesentlichen Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Fiktion. Zwischen Wirklichkeit und Fiktion schon, denn die Wirklichkeit ist zu weitläufig, um vollständig in der Fiktion aufzugehen. Es ist merkwürdig, dass man vom Dokumentarfilm erwartet, dass er die Wirklichkeit darstellt. Denn weil nicht ein für allemal klar ist, wie die Wirklichkeit ist, ist jeder Dokumentarfilm zwangsläufig auch Fiktion. Der einzige Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Fiktion sind die Werkzeuge, die wir verwenden. Aus diesen Gründen verwende ich Elemente des Dokumentarfilms – wie etwa den Interviewer – in der Fiktion.

FILMBULLETIN Ihre Filme werden vor allem an Festivals gezeigt, weniger in regulären Kinoprogrammen. Ist das ein Problem für Sie?

NICOLÁS PEREDA Für mich und meine Filme ist das kein Problem – eher für die Art und Weise, wie die Vermittlung von Filmen oder Kultur im Allgemeinen funktioniert. So wenig Publikum habe ich gar nicht. VERANO DE GOLIAT wurde in Mexiko von etwa viertausend Zuschauern gesehen. Die Bücher, die mein Vater als Philosophieprofessor schreibt, haben wahrscheinlich weniger Leser als meine Filme Zuschauer.

FILMBULLETIN Was halten Sie davon, dass Sie oft mit international gefeierten Regisseuren wie Pedro Costa oder Lisandro Alonso verglichen werden?

NICOLÁS PEREDA Das ist für mich ein grosses Lob, zugleich aber auch merkwürdig. Die beiden gehören für mich zu den wichtigsten Filmemachern unserer Zeit, aber ich glaube, sie bewegen sich auf einem anderen Niveau, und ich sehe nicht, dass meine Filme denselben Weg gehen wie die ihren. Aber wahrscheinlich haben wir gemeinsame Einflüsse.

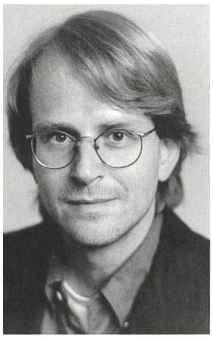
FILMBULLETIN Was halten Sie von der aktuellen Situation Mexikos, vor allem von der Gewalt, den zigtausend Opfern des sogenannten Drogenkriegs und der damit verbundenen Korruption? Unterstützen Sie die Studentenbewegung «#YoSoy132»?

NICOLÁS PEREDA Selbstverständlich unterstütze ich diese Bewegung. Da machen viele meiner Freunde mit – im Fussballstadion Azteca haben sie ein riesiges Protesthemd flattern lassen. Die Situation in Mexiko ist ein Desaster, das kann man nicht anders sagen – von der ewigen Korruption bis zu den vielen Toten der jüngsten Zeit. Ich diskutiere oft mit Freunden darüber, wie man die Gesellschaft erneuern könnte. Aber ich habe keine Ahnung, was die Lösung wäre. Man müsste wohl in den konkreten Lebenswelten der Individuen ansetzen. Und die Regierung müsste auf jeden Fall die Erziehung und insbesondere die kulturelle Erziehung fördern. Abgesehen von den grossen Städten gibt es im Land sehr wenig Einrichtungen, in denen junge Leute kreativ arbeiten können.

Das Gespräch mit Nicolás Pereda führte Michael Pfister.

Der Schweizer Film kann gar nicht besser sein

Beobachtungen eines Sympathisanten aus Deutschland



Seit 2009 fahre ich jedes Jahr im Januar nach Solothurn, um Schweizer Filme zu sehen und mit Kollegen über das Kino in der Schweiz zu reden. Und bis vor ein paar Jahren gehörte ich zu den regelmässigen Gästen des Filmfestivals von Locarno, wo ich freilich vor allem den Wettbewerb und das Piazza-Programm verfolgt habe. Ansonsten bin ich, was Filme aus der Schweiz angeht, auf das Angebot der deutschen Verleiher angewiesen, die selten mehr als drei oder vier eidgenössische Produktionen pro Jahr ins Kino bringen. Meine Qualifikation als Kolumnist zur Lage der Filmkultur in der Schweiz ist also, gelinde gesagt, zweifelhaft, meine Expertise bewegt sich auf dünnem Eis. Dennoch traue ich mich, in der Sache das Wort zu ergreifen, denn ich habe das Gefühl, dass das, was ich hier sagen will, von Kritikern aus der Schweiz eher selten geschrieben wird. Man kann es in einem Satz zusammenfassen: Der Schweizer Film ist besser als sein Ruf.

Mein Eindruck aus vier Jahren Solothurn und etlichen Jahren Locarno ist, dass die Schweizer nie so richtig zufrieden mit ihrem Filmschaffen sind. Sie hätten es gern weltläufiger, internationaler, intellektueller, genrehafter, marktbewusster, avantgardistischer, autorenmässiger und so fort. Es ist natürlich klar, dass sich einige dieser Kategorien gegenseitig ausschliessen. Und es ist ebenso klar, dass in vielen kleineren Filmnationen Europas – in Dänemark, Schweden, Österreich, Italien, aber auch in Deutschland – genau so über das einheimische Kino geredet wird. Aber in der Schweiz kommt noch etwas Besonderes hinzu. Denn die Schweizer sehnen sich nach Zusammenhalt, nach kultureller Einheit. Sie wollen, dass mehr französisch- und italienischsprachige Schweizer die Filme der Deutschschweiz sehen und mehr Deutschschweizer die Filme aus der italienischen und französischen Schweiz. Sie wollen Christoph Schaub nach Genf bringen und Ursula Meier nach Zürich. Für ein Land, das vier offizielle Amtssprachen und fast ein Viertel ausländische Einwohner hat und sich sein Selbstbestimmungsrecht in Jahrhunderten gegen die grossen europäischen Mächte ertrotzen musste, ist das verständlich. Denn hinter den kulturellen Unterschieden droht immer das Gespenst der politischen Spaltung. Die Referenden gegen Moscheebau und Ausländerwahlrecht könnten sich auch einmal gegen die staatliche Einheit der Schweiz richten. Und gehört nicht ein Film wie Sophie Heldmans SATTE FARBEN VOR SCHWARZ schon aufgrund seiner Schauspieler und seiner Finanzierung eigentlich mehr zum deutschen und Jean-Luc Godards Gesamtwerk aus alter Gewohnheit zum französischen Kino?

Auf solche unausgesprochenen oder auch offen gestellte Fragen trifft man immer wieder, wenn man mit Schweizer Filmleuten redet. Und natürlich ist «der Schweizer Film» als Ganzes – als Projektionsfläche von gemeinsamen kulturellen, filmgeschichtlichen und lebensweltlichen Traditionen – eher eine Wunschvorstellung als eine Realität. Trotzdem sollte man es mit der Einswerdung und inneren Verschmelzung des helvetischen Filmschaffens nicht übertreiben. Denn eigentlich ist es doch ganz gut, dass es zwei Schweizer Filmkulturen gibt. Dass sich neben dem krachledernen Alpengrusel von Michael Steiners SENNENTUNTSCHI die leiseren, aber ebenso dramatischen Töne von Séverine Cornamusaz' CŒUR ANIMAL behaupten. Dass Lionel Baier ebenso seinen Platz findet wie Peter Liechti. Dass Christoph Schertenleib und Ursula Meier zwei völlig verschiedene Blicke auf die Wirklichkeit ihres Heimatlandes werfen. Und dass Schweizer Regisseure Filme mit einem Mehrheitsanteil von deutschen, französischen oder italienischen Produktionsmitteln drehen. Die Mehrsprachigkeit verbindet die Schweizer viel stärker mit der Welt, als sie die einzelnen Sprachgruppen voneinander trennt. Sie ist das Fenster, durch das immer wieder frische Luft ins abgeschottete Schweizer Bewusstsein dringt. Ohne sie wäre die Schweiz nur ein grösseres Liechtenstein, ein reicherer Zwilling von Österreich.

Und vielleicht ist selbst das oft beklagte bescheidene Budget, mit dem Schweizer Produktionen in aller Regel zurechtkommen müssen, nicht nur ein Nachteil, sei es im künstlerischen oder im kommerziellen Sinn. Im April war ich in Berlin bei der Verleihung des Deutschen Filmpreises, der mit insgesamt drei Millionen Euro höchstdotierten Kino-Trophäe der Welt. Seit sieben Jahren werden die Auszeichnungen in freier und geheimer Wahl von der 2003 gegründeten Deutschen Filmakademie vergeben. In diesem Jahr gewann Roland Emmerichs Kostümspektakel ANONYMOUS, das im Herbst 2009 mit gewaltigem Aufwand in den Babelsberger Filmstudios gedreht worden war, die Auszeichnungen in sämtlichen technischen Kategorien: Kamera, Ton, Schnitt, Kostüme, Masken- und Szenenbild. Erst nach der Verleihung erfuhr ich, dass beinahe ein Sechstel der gut tausend Akademiemitglieder in irgendeiner Form bei Emmerichs Film mitgewirkt hat. Grosse Produktionen in mittelgrossen Filmländern sind also nicht immer von Vorteil. Sie ziehen Fördergelder von anderen Projekten ab, und sie spiegeln ein falsches Bild von der wirklichen Lage in der Kinobranche. Dass Roland Emmerich ein deutscher Regisseur ist, steht ausser Frage. Dass seine Filme keine deutschen Filme sind, ebenso.

Die Schweizer haben vorerst keinen Grund, sich um die finanzielle Situation und die künstlerische Bedeutung ihres Kinoschaffens zu sorgen. Gerade im Vergleich mit der scheinbar so mächtigen Filmnation Deutschland stehen sie ziemlich glänzend da. Auf der Berlinale lief in diesem Jahr zwar nur ein Schweizer Film neben drei deutschen Produktionen im Wettbewerb. Aber dieser eine, Ursula Meiers L'ENFANT D'EN HAUT, war der Favorit der internationalen Filmkritik und gewann verdientermassen einen Silbernen Bären, während von den drei deutschen Beiträgen nur Christian Petzolds BARBARA (mit dem Regiepreis) ausgezeichnet wurde. Im Ländervergleich steht es also Eins zu Eins. Für die Schweiz ist das ein schönes Ergebnis.

Andreas Kilb

Filmkritiker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung

Bis das Festival del film Locarno der wichtigste Anlass für die Entdeckung und Förderung des jungen Autorenfilms ist, will der künstlerische Direktor Olivier Père nicht ruhen.

Expertise. Das haben wir mit dem künstlerischen Direktor des Festival del film Locarno gemeinsam.

Das Festival del film Locarno ist einzigartig, weil es den Film als Form der Kunst in ein zauberhaftes Ambiente einbettet.

Olivier Père gibt der glanzvollen Geschichte des Festivals eine Zukunft – mit Leidenschaft für grosses Kino, Erfahrung und sicherer Hand bei der Programmgestaltung.

Expertise, Engagement und die Konzentration auf entscheidende Werte kennzeichnen auch unsere Arbeit.

Deshalb unterstützt UBS das Festival del film Locarno seit über 30 Jahren als Partner.

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

65°
Festival del film Locarno
1–11 | 8 | 2012

Wir werden nicht ruhen

UBS

www.ubs.com/sponsoring

Die Verwendung von Namen oder sonstiger Bezeichnungen Dritter in dieser Werbung erfolgt mit der entsprechenden Genehmigung. © UBS 2012. Alle Rechte vorbehalten.

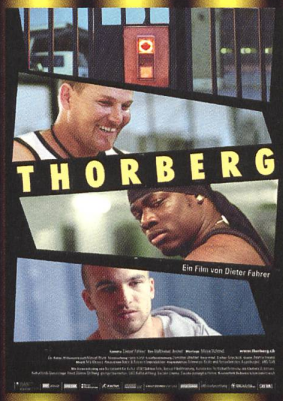
Ab Mitte Oktober im Kino

Festival del film Locarno
Official Selection
In Competition

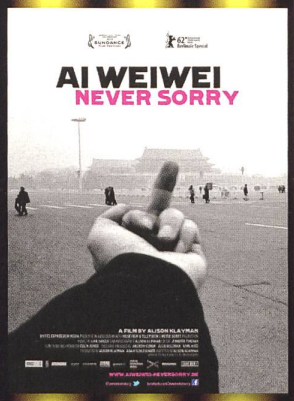
Festival del film Locarno
Official Selection
Piazza Grande

Ab anfangs 2013 im Kino

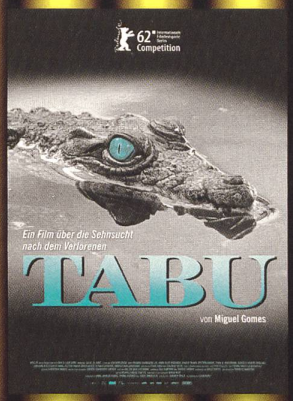
DEMNÄCHST IM KINO



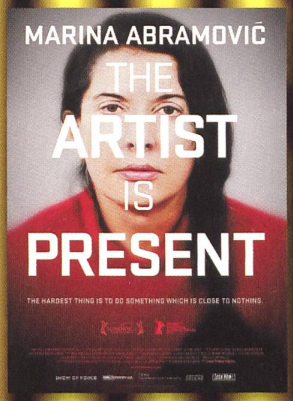
Ab 6. September im Kino



Ab 13. September im Kino



Ab November im Kino



Ab November im Kino

LOOK NOW!

FINE FILMS SINCE 1988 – FINE FILMS FOREVER

Nach erfolgreicher Kinoauswertung sind diese und viele weitere intelligente, feine, durchdachte, starke und spannende Filme auf DVD lieferbar. Erhältlich im guten Buch- oder DVD-Fachhandel oder direkt bei **www.looknow.ch**