Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 54 (2012)
Heft: 327

Heft

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

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

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

Download PDF: 06.08.2025

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

Kino in Augenhöhe

Filmbulletin

8.12

Diagnose und Parabel:
ELENA **von Andrej Zvyagintsev**
Gespräch mit Zvyagintsev

...

YOSSI Fox
Gespräch mit Fox

...

COURAGE Zglinski
BEASTS OF THE SOUTHERN WILD Zeitlin
LIFE OF PI Lee
GREAT EXPECTATIONS Newell
OH BOY Gerster

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 08

FROM **JOE WRIGHT** THE DIRECTOR OF
'ATONEMENT' AND **'PRIDE & PREJUDICE'**

KEIRA **KNIGHTLEY** JUDE **LAW** AARON **TAYLOR-JOHNSON** KELLY **MACDONALD**

ANNA KARENINA

A SCREENPLAY BY **TOM STOPPARD**

AN EPIC STORY OF LOVE

FOCUS FEATURES PRESENTS A WORKING TITLE PRODUCTION A JOE WRIGHT FILM KEIRA KNIGHTLEY JUDE LAW AARON TAYLOR-JOHNSON "ANNA KARENINA" KELLY MACDONALD MATTHEW MACFADYEN DOMHNALL GLEESON RUTH WILSON ALICIA VIKANDER WITH OLIVIA WILLIAMS AND EMILY WATSON CASTING BY JINA JAY MUSIC BY DARIO MARIANELLI COSTUME DESIGNER JACQUELINE DURRAN EDITOR MELANIE ANN OLIVER PRODUCTION DESIGNER SARAH GREENWOOD DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY SEAMUS MCGARVEY ASC, BSC CO-PRODUCER ALEXANDRA FERGUSON ASSOCIATE PRODUCER LIZA CHASIN BASED ON THE NOVEL BY LEO TOLSTOY SCREENPLAY BY TOM STOPPARD PRODUCED BY TIM BEVAN ERIC FELLNER PAUL WEBSTER DIRECTED BY JOE WRIGHT

WORKING TITLE FOCUS FEATURES

AnnaKareninaFilm.ch

Kodak

A UNIVERSAL PICTURE UNIVERSAL

©2012 UNIVERSAL STUDIOS

AB 6. DEZEMBER IM KINO

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
8.2012
54. Jahrgang
Heft Nummer 327
Dezember 2012

Titelblatt:
Quvenzhané Wallis
als Hushpuppy
in BEASTS OF THE SOUTHERN WILD
von Benh Zeitlin

KURZ BELICHTET

4 *Moskau 2012*
5 *Pordenone 2012*
7 *Viennale 2012*
8 *Licht und Schatten*
9 *Bücher*
12 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE

13 **Unter unbehüteten Brüdern**
COURAGE *von Greg Zglinski*
16 **Irrealer Kosmos**
BEASTS OF THE SOUTHERN WILD *von Benh Zeitlin*

DIAGNOSE UND PARABEL

18 **Ein trojanisches Pferd**
ELENA *von Andrej Zvyagintsev*
21 **«Es widerstrebt mir, in solchen Kategorien zu denken»**
Gespräch mit Andrej Zvyagintsev

FILMFORUM

26 **Erzählerische Vielfalt**
LIFE OF PI *von Ang Lee*
28 **Parabel auf trügerische soziale Mobilität**
GREAT EXPECTATIONS *von Mike Newell*

NEU IM KINO

31 **OH BOY** *von Jan Ole Gerster*
32 **SEVEN PSYCHOPATHS** *von Martin McDonagh*
32 **SEARCHING FOR SUGAR MAN** *von Malik Bendjelloul*
33 **CLOUD ATLAS** *von Tom Tykwer, Andy Wachowski, Lara Wachowski*

FILMFORUM

35 **Reifeprozess**
YOSSI *von Eytan Fox*
37 **«Visuelle Entscheidungen reflektieren immer auch die psychische Struktur der Hauptfiguren»**
Gespräch mit Eytan Fox

KOLUMNE

40 **Film** *Festival* **Form**
Von Mark Cousins

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
Martin Girod, Frank Arnold, Erwin Schaar, Jürgen Kasten, Johannes Binotto, Pierre Lachat, Michael Ranze, Andrej Plachow, Gerhard Midding, Stefan Volk, Michael Pekler, Sascha Lara Bleuler

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; Cinélibre, Bern; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Pathé Films, 20th Century Fox, Xenix Filmdistribution, Zürich; MFA+Filmdistribution, Regensburg; Stiftung Deutsche Kinemathek, X-Verleih, Berlin

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2013 achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.–
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

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

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

In eigener Sache

Liebe Leserinnen
Liebe Leser

Wenn Sie dieses Heft in Händen halten, ist der 54. Jahrgang dieser Zeitschrift abgeschlossen.

Gerne bedanken wir uns an dieser Stelle auch wieder einmal für all die Unterstützung, die wir bislang von allen Seiten – insbesondere von unseren Abonnentinnen und Abonnenten, aber auch von den Subventionsgebern – erhalten haben, erhalten und hoffentlich weiterhin erhalten werden. Ohne diese breite und grosszügige Unterstützung müsste das Abenteuer, diese Zeitschrift zu machen, scheitern.

Danken wollen wir an dieser Stelle aber insbesondere auch unserem langjährigen Korrektor, *Walter Dähler*, welcher «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» künftig nur noch zum reinen Vergnügen lesen wird.

Wir wünschen Ihnen frohe Festtage und ein gutes, cinephiles, neues Jahr – sowie Ihnen (und uns) einen prächtigen, zeitlos aktuellen 55. Jahrgang von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe».

Walt R. Vian

Adressänderungen

Leider leitet die Post den Verlagen die neuen Adressen von Abonnentinnen und Abonnenten nicht mehr weiter. Deshalb bitten wir Sie wieder einmal, uns alle Adressänderungen direkt mitzuteilen.

Besten Dank

Kurz belichtet

Buster Keaton
in THE GENERAL *(1926)*
Regie: Buster Keaton, Clyde Bruckman

Buster Keaton zum ersten

So kann es gehen: Man möchte, um seiner Angebeteten zu imponieren, unbedingt Soldat werden, wird jedoch wegen seines Jobs von der Musterungsbehörde abgewiesen und gewinnt schlussendlich Schlachten, wenn nicht den ganzen Krieg – und selbstverständlich auch das geliebte Wesen. *Buster Keaton* als Lokomotivführer in THE GENERAL spielt dieses Szenario brillant durch. Der Film von 1926 ist nicht nur ein Füllhorn an Gags, ein Muss für jeden Eisenbahn-Fan, sondern verblüffend in seiner Authentizität und Detailgenauigkeit und hervorragend in der Arbeit mit der Kamera – des öftern staffeln sich etwa im Bild drei Ebenen. In ihrer Reihe «Filmgeschichte» zeigen das Berner *Kino Kunstmuseum* (11. 12., 18.30 Uhr) und das *Lichtspiel* (19. 12., 20 Uhr) diese grossartige Komödie, beide Male eingeführt durch den Filmjournalisten *Pascal Blum*.

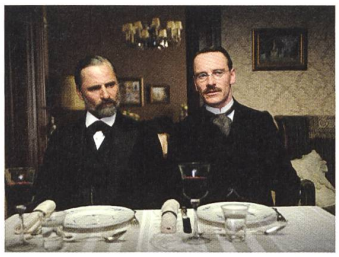
www.kinokunstmuseum.ch, www.lichtspiel.ch

Schnee – Zauber und Hölle

Das Dezemberprogramm des *Kinok – Cinema in der Lokremise* in St. Gallen steht ganz im Zeichen der aktuellen Jahreszeit. Unter dem Titel «Schnee – Zauber und Hölle» werden ausgeprägte Winterfilme gezeigt, in denen es glitzert und glänzt, friert und bitterkalt ist oder blendend weiss. In FARGO der Gebrüder *Coen* "schmückt" sich das Weiss des Schnees mit blutigem Rot, in HIVER NOMADE von *Manuel von Stürler* zieht ein Schäferpaar mit Herde durchs verschneite Mittelland, und in THE GOLD RUSH kämpft sich *Charlie Chaplin* als Tramp durch den Schneesturm. Wer erinnert sich nicht voll schauderndem Vergnügen an die finale Schlittenfahrt von Professor Abronsius und seinem Gehilfen in THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS von

UNTER SCHNEE
Regie: Ulrike Ottinger

Viggo Mortensen als Freud und Michael Fassbender als C. G. Jung in A DANGEROUS METHOD
Regie: David Cronenberg



GARDIENS DE PHARE (1929)
Regie: Jean Grémillon

Deborah Kerr und Jean Seberg in BONJOUR TRISTESSE
Regie: Otto Preminger

Roman Polanski? Auch in *David Leans* grossartigem Epos DOCTOR ZHIVAGO mit *Julie Christie*, *Omar Sharif* und *Geraldine Chaplin* dominieren winterliches Eis und Schnee. *Frank Capras* wunderbares Weihnachtsmärchen IT'S A WONDERFUL LIFE mit *James Stewart* spielt in einem herrlich verschneiten Bedford Falls. Und *Ulrike Ottingers* UNTER SCHNEE «legt in langen Bahnen seine verschiedenen Geschichten» aus dem japanischen Schneeland aus (Fritz Göttler in Filmbulletin 7.12).

www.kinok.ch

Verbrechen lohnt sich

Am 7. Dezember wird im *Museum für Gestaltung* in Zürich die Ausstellung «Verbrechen lohnt sich: der Kriminalfilm» eröffnet. Sie ist dort bis Ende Mai nächsten Jahres zu sehen und entfaltet anhand von Aushangfotos, Filmausschnitten und Filmplakaten unterschiedlichste Spielarten des populären Genres. Anhand etwa von Ton und Begleitmusik geht sie darauf ein, wie Schrecken und Spannung hergestellt werden. Das *Filmpodium* Zürich zeigt begleitend zur Ausstellung jeweils den «Kriminafilm des Monats». *Andres Janser*, Kurator der Ausstellung, wird zum Auftakt des Begleitprogramms am Montag, 10. Dezember, 18.15 Uhr, in BAD LIEUTENANT von *Abel Ferrara* einführen. Im Januar steht dann ANATOMY OF A MURDER von *Otto Preminger* auf dem Programm.

www.museum-gestaltung.ch
www.filmpodium.ch

Michael Fassbender

«Er ist bereit, immer weiter zu gehen, um dem näher zu kommen, das uns als Menschen definiert.» So der Regisseur *Steve McQueen*, der seinen Hauptdarsteller *Michael Fassbender* sowohl in HUNGER, einem Film über den Hungerstreik des IRA-Manns Bobby Sand, als auch in SHAME, der kompromisslosen Studie über einen Sexbesessenen, an Grenzen geführt hat. Wie breit das darstellerische Spektrum des 1977 in Irland geborenen Schauspielers ist, kann man vom 20. Dezember bis 2. Januar im *Kino Xenix* in Zürich verfolgen. Mit Filmen wie A DANGEROUS METHOD von *David Cronenberg*, der Aufarbeitung der Leidenschaft zwischen C. G. Jung und Sabine Spielrein, und ANGEL von *François Ozon*, Fassbender spielt darin den Maler Esmé, der schliesslich gebrochen aus dem Ersten Weltkrieg zurückkehrt. Und der schönen Brontë-Verfilmung JANE EYRE von *Cary Fukunaga*, in der Fassbender Edward Rochester verkörpert. Fassbender ist als Spartaner Stelios in *Zack Snyders* wüster Comic-Verfilmung 300, als Centurio Quintus Dias im martialischen CENTURION von *Neil Marshall* – ein erbarmungsloses Gemetzel, oder als Zombie-Nazi in *Joel Schumachers* Trash-Film BLOOD CREEK zu sehen. Er spielt aber auch in FISH TANK von *Andrea Arnold*, den Androiden David in *Ridley Scotts* PROMETHEUS und den angehenden Magneto in *Matthew Vaughns* X-MEN: FIRST CLASS, und ist als Lt. Archie Hicox, ehemals britischer Filmkritiker, in INGLORIOUS BASTERDS von *Quentin Tarantino* zu sehen.

www.xenix.ch

Stummfilmfestival

Für die zehnte Ausgabe seines *Stummfilmfestivals* (5. bis 31. Januar) hat das *Filmpodium* Zürich seinen Pianisten eine Carte blanche eingeräumt und sie aufgefordert, heimliche Filmwünsche zu nennen. Dabei ist ein sehr abwechslungsreiches Programm zustandegekommen: Die Holländerin *Maud Nelissen* etwa wird GARDIENS DE PHARE von *Jean Grémillon* begleiten – der Film lebt von der «Spannung zwischen dem Dekor des schützenden und doch fast klaustrophobisch anmutenden Inneren eines Leuchtturms und der freien, aber auch gefährlichen Weite des ihn umgebenden Meeres (Martin Girod in Filmbulletin 6.12) – und LE BRASIER ARDENT von *Ivan Mosjoukine*. *Martin Christ* ist zum wunderbar poetischen MENSCHEN AM SONNTAG von *Robert Siodmak* zu hören. *Gabriel Thibaudeau* und *Günter Buchwald* spielen zu CYRANO DE BERGERAC von *Augusto Genina*, *Alexander Schiwow* wird GREED von *Erich von Stroheim* begleiten und *Stephen Horne* ROTAIE von *Mario Camerini*. An drei Abenden sollen neue musikalische Zugänge zu Klassikern wie LES VAMPIRES von *Louis Feuillade* und SUNRISE von *Friedrich Wilhelm Murnau* vorgestellt werden.

www.filmpodium.ch

Freaks

Noch bis zum 6. Januar 2013 sind im *Musée de l'Elysée* in Lausanne unter dem Titel «Freaks, la monstrueuse parade» rund fünfzig Fotos zum lange umstrittenen, zensierten und zerstümmelten Film von *Tod Browning* von 1932 zu sehen: Szenenfotos, Fotos von den Dreharbeiten und Standfotos aus der Kollektion von Enrico Praloran. Im Rahmen der Ausstellung wird FREAKS – eine sowohl berührende wie harsche Liebesgeschichte im Milieu einer Abnormitätenschau eines Zirkus – permanent gezeigt. Zur Ausstellung ist auch ein Buch mit 50 Abbildungen und einem Text von Tom Cull erschienen.

www.elysee.ch

Otto Preminger

«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.» (Michael Ranze zu BONJOUR TRISTESSE in seinem Beitrag zu Otto Preminger in Filmbulletin 5.12) Dieser Film mit *Jean Seberg* und *David Niven* ist eines der Highlights der Otto-Preminger-Retrospektive, die nach Locarno und Lausanne in leicht reduziertem Umfang vom *Filmpodium* Zürich in seinem Januar/Februar-Programm gezeigt werden wird.

Vorgängig ist im Dezember als Reedition mit LAURA (1944) ein Juwel des Film noir zu sehen – in neuster Digitalkopie (noch nicht zu sehen in Locarno). «Die Männer machen sich ihr eigenes Bild von Laura, und Premingers gleitende, suchende Kamera ist das perfekte visuelle Mittel, um McPhersons Obsession zu spiegeln.»

www.filmpodium.ch

Buster Keaton zum letzten

Noch bis zum 6. Januar 2013 findet im *Österreichischen Filmmuseum* in Wien eine *Buster-Keaton*-Retrospektive statt. Sie umfasst sämtliche überlieferten Kurz- und Langfilme, die der Komiker zwischen 1917 und 1929 gedreht hat. Ergänzt wird die Reihe mit seinem ersten Tonfilm FREE AND EASY und einem Abend mit Beispielen seiner letzten Filmauftritte wie etwa FILM von *Samuel Beckett* (19. 12.).

Parallel zur Keaton-Retrospektive sind im Programm «Beyond Buster» Filme von amerikanischen Filmkomikern von 1923 bis 1936 zu sehen: Filme von und mit bekannten Leuten wie *Harry Langdon*, *Harold Lloyd* und natürlich *Charlie Chaplin*, aber auch von und mit Unbekannteren wie *Charley Bowers* und *Raymond Griffith*.

www.filmmuseum.at

z hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Master Film

an der Zürcher Hochschule der Künste

– Vertiefung und Spezialisierung auf hohem Niveau

– Einmalige Praxisnähe dank guter Vernetzung

– Neu: Profil Drehbuch

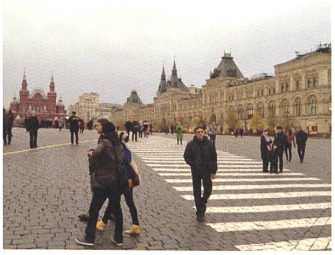
Nächster Anmeldeschluss: Frühling 2014

Nächster Studienbeginn: Herbstsemester 2014/15

Mehr unter www.zhdk.ch/master

Moskau

RED SQUARE SCREENINGS



Als ich am Filmfestival von Locarno zum ersten Mal von den geplanten «Red Square Screenings» hörte, spielte ich kurz mit der Vorstellung, wie gross eine Leinwand da wohl werden könnte und wie oft die Piazza Grande wohl auf dem Roten Platz in Moskau unterzubringen wäre. Ernstlich kam aber als Austragungsort eigentlich nur das am Roten Platz gelegene historische Warenhaus GUM in Frage – und ich war schon mal gespannt, wie das GUM inzwischen aussehen würde.

RSS ist ein neuer Filmmarkt für Käufer, Verleiher und Festivalprogrammierer, der vom «RAC! (Russians Are Coming! Creative Bureau)» mit der Unterstützung vom «Russian Cinema Fund» organisiert wurde. Eingeladen waren für die erste Ausgabe rund hundert Gäste aus vierunddreissig Ländern der ganzen Welt. Auch einige Filmkritiker zählten zu den geladenen Gästen, denn im russischen Branchenverband, der Filmmakers Union, wurden – im Gegensatz zu den Gepflogenheiten in vielen anderen Ländern – die Filmkritiker immer als Teil der Branche verstanden. Vor diesem Hintergrund erstaunt es dann auch weniger, dass Filmkritiker, die in den meisten Filmmärkten als eher unerwünscht angesehen sind, ebenfalls zugegen und willkommen waren.

Fünf Tage, vom 15. bis 19 Oktober, dauerten die ersten «Red Square Screenings», und selbstverständlich sind die RSS primär eine Plattform für die Promotion russischer Filme – die bisher, wie die Initianten dieser RSS meinen, zu kurz gekommen sei. «The time has come to correct this. And the new point on the map is Moscow, the giant creative city that is in dire need of communicating with you in the area of filmmaking. That's why we'll start this communication right here, in Moscow's symbolic and geographical centre – the Red Square», wie der selbstbewusste Creative Director of «CB Russians are coming!», *Anton Mazurov*, formuliert. Und der Executive Director of RSS, *Yevgeny Gindilis*, ergänzt: «I truly hope that RSS will become an important date in the calendar of international film markets for our colleagues all over the world, for many years to come.»

Rund fünfzig Filme, vor allem aus Russland, aber auch Filme aus der Ukraine und aus Kasachstan, wurden in drei Kinos projiziert – tatsächlich im Warenhaus GUM, wo sich, ausser dass die düsteren konsumfeindlichen, sowjetischen Verkaufsstellen durch westliche Konsumtempel bekannter internationaler Ketten ausgetauscht wurden, wenig geändert hat. Weitere hundert Filme standen in einer «Videolibrary» beziehungsweise in einem «online screening room» zur Verfügung. Dabei ging es allerdings, anders als bei einem Filmfestival, keineswegs darum, möglichst die besten Filme zu zeigen, sondern eben darum, möglichst die ganze Bandbreite der Produktion abzubilden – vom eigenwilligen Essayfilm, etwa: ANTON TUT RYDOM (ANTON'S RIGHT HERE) von *Lyubov Arkus*, über das typische Arthouse-Movie, etwa SLON (ELEPHANT) von *Vladimir Karabanov*, bis hin zur spektakulären Grossproduktion mit rein kommerziellem Hintergrund, etwa MYN BALA (WARRIORS ON THE STEPPE) von *Akan Satayev*.

In fünf Tagen kann man sich beim besten Willen kein abschliessendes Bild von der aktuelleren russischen Filmproduktion machen – vielfältig ist sie in jedem Fall.

Walt R. Vian

Schauspielerin oder Star?

Le giornate del cinema muto, Pordenone 2012

Anna Sten
in PROVOKATOR / W PAUTINE
Regie: Viktor Turin (1927)

Anna Sten in DAS MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL (DJEWUSCHKA S KOROBKOI)
Regie: Boris Barnet (1927)

Anna Sten in DAS MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL (DJEWUSCHKA S KOROBKOI)
Regie: Boris Barnet (1927)

Anna Sten
in STÜRME DER LEIDENSCHAFT
Regie: Robert Siodmak (1931)

Festivaldirektor *David Robinson* leistet eine bewundernswerte Parforce-Tour: Tagsüber moderiert er Gespräche, er stellt das Abendprogramm vor, dazwischen ist der über Achtzigjährige mit grosser Geduld und kaum je versiegendem Charme für die Festivalgäste ansprechbar. Einen beachtlichen Teil der Katalogtexte hat er selbst verfasst. Seine Texte zeugen von kürzlicher kritischer Sichtung und verraten dazu den über die Jahrzehnte erworbenen profunden Überblick. Dabei scheint seine Neugier auf noch wenig erforschte Bereiche der Stummfilmgeschichte ungebrochen. Da es bei den langen Spielfilmen nur noch ausnahmsweise Neuentdeckungen gibt, richtet er sein Augenmerk auf das eher Vernachlässigte, die Kurzspiel-, Dokumentar- und Animationsfilme. So mutierte Pordenone in diesem Jahr mit den ausschliesslich oder vorwiegend kurze Filme umfassenden Sektionen «Early Cinema», «German Animation 1910–1930», «Charles Dickens – Father of the Screenplay» und «Selig Poliscope» über weite Strecken zum Kurzfilmfestival.

Ein Gegengewicht bot die Reihe zur Schauspielerin *Anna Sten*. Die in der Ukraine Geborene machte jung im sowjetischen Film Karriere, wechselte nach Berlin und wurde Anfang der dreissiger Jahre von *Samuel Goldwyn* nach Hollywood geholt. Auch mit Sten bewegte sich das Festival keineswegs auf altbekannt-gesichertem Gelände. Die Probleme beginnen bei den Angaben zur Person: So behaupten Wikipedia und diverse Filmlexika, Anna Sten habe mit richtigem Namen Annel Stenskaya Sudakewitsch geheissen – doch konnte man in Pordenone ohne jeden Filmtrick Sten und Sudakewitsch nebeneinander auf der Leinwand bewundern: Die etwa Gleichaltrigen gehörten beide einige Jahre zum Ensemble des Studios Meshrabpom Rus.

Auch die meistverbreiteten biografischen Angaben zu Anna Sten (geboren 1906 oder 1908, gestorben 1993) sind mit Vorbehalt zu geniessen; dass sie, wie generell die emigrierten Künstler, in der sowjetischen Geschichtsschreibung ignoriert wurde, dürfte die Konfusion begünstigt haben. Vieles geht auf die Werbekampagnen der Berliner Produzenten und Goldwyns für ihren Star zurück. Dass Konstantin Stanislawski persönlich sie in einer Laientheateraufführung entdeckt habe, dürfte in den Bereich der Legende gehören. Schauspielunterricht soll sie vielmehr in Kiew bei Walerij Inkishinow erhalten haben, einem Stanislawski-Schüler. Ferner, schreibt *Peter Bagrow* im Katalog der Giornate (leider durchgehend ohne Quellen zu nennen), sei Sten als Schauspielerin im Moskauer Proletkult-Theater aufgetreten, allerdings erst kurz nach dem Weggang Eisensteins, mit dem die Legende sie gerne verknüpft.

Ihr Leinwanddebüt scheint Anna Sten 1927 in der Ukraine in PROVOKATOR von *Viktor Turin* gegeben zu haben. Sie spielt die profilierte und bedeutungsvolle Nebenrolle einer Studentin, die von der zaristischen Polizei als Spitzel angeworben werden soll. Sie weist diese Avancen empört zurück und bezahlt die Unbotmässigkeit mit dem Leben. Von der unbeschwert Studierenden über die aus heiterem Himmel Verhaftete bis zur entrüsteten Rebellin zeigt Sten ein breites Ausdrucksspektrum mit grosser Intensität und mit gelegentlich fast zu lebhafter Mimik. Unübersehbar ist sie bereits eine professionelle, in der naturalistischen Darstellungspraxis des Sich-Einfühlens geschulte Schauspielerin.

Den eigentlichen Durchbruch brachte ihr der nächste (und bis heute bekannteste) Film, DAS MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL (DJEWUSCHKA S KOROBKOI; 1927). Zwei Jahre zuvor hatte der junge Filmregisseur Sergej Jutkewitsch geschrieben: «Wir brauchen "Stars", aber wir müssen eine neue Art Stars schaffen.» Anna Sten verkörpert in *Boris Barnets* Film die junge selbstbewusste Sowjetbürgerin, eine Frau mit einem Aussehen, wie man ihm auch auf der Strasse hätte begegnen können, mit einem modernen Alltagsverhalten – und hat doch jene Leinwandpräsenz, die sich unvergesslich einprägt. Barnet zeigte sie abwechselnd lachend, amüsiert, staunend, erschreckt, verärgert, erfreut und verliebt und schreckte nicht davor zurück, sie auch unvorteilhaft ins Bild zu bringen: So sehen wir sie zuerst einmal in einem verzerrenden Spiegel, später in der Szene der notgedrungen gemeinsamen Übernachtung bei ihrem Untermieter, mit einer Art improvisierter Lockenwickler als komischer Brechung der latenten erotischen Spannung.

Der Star neuer Art war geboren, könnte man meinen. Doch das sowjetische Kino macht davon keinen Gebrauch. Die nächsten Filme boten Anna Sten eindrückliche Charakterrollen unterschiedlicher Art: in historischen Stoffen eine Frau vom vorrevolutionär-feudalen Lande, die es in die Stadt verschlägt und die in der Prostitution landet (SEMLIA W PLENU von *Fjodor Ozep*, 1928), oder die aufbegehrende Gouvernante im Haushalt eines Provinzgouverneurs (BELY ORIOL von *Jakow Protasanow*, 1928), und in einem zeitgenössischen Sittendrama die Ehefrau, die ein ausseheliches Kind zur Welt bringt (MOI SYN von *Jewgenij Tscherwiakow*, 1928). Diese Filme – soweit man sie sehen kann, denn mehrere sind nur fragmentarisch erhalten – offenbaren uns statt eines Stars eine beeindruckend vielseitige, stets glaubwürdige Schauspielerin von intensivem Ausdruck.

Mag sein, dass sich Anna Sten von einem Wechsel nach Berlin den ihr in der Sowjetunion nur beschränkt zuteilgewordenen Starstatus erhoffte. Zu welchen Verrenkungen sie dafür genötigt wurde, zeigt eindrücklich *Robert Siodmaks* STÜRME DER LEIDENSCHAFT (1931): Anna Sten spielt da eine moderne Frau, die sich anfänglich fragt, (zu) welchem Mann sie gehöre, um schliesslich festzustellen: «Ich gehöre nur mir.» Ein Jahr nach dem Grosserfolg von DER BLAUE ENGEL drängte man Sten in eine fast schon lächerliche Imitation. Sie beweist in diesem Film, dass sie auch die Rolle der Marlene-Lola spielen kann – aber man weiss nicht so recht, ob man sie für diese peinlich kalkulierte Darbietung bewundern oder bemitleiden soll.

Der Wechel vom Stumm- zum (fremdsprachigen) Tonfilm scheint Anna Sten wenig geschadet zu haben. In der Dostojewskij-Verfilmung DER MÖRDER DIMITRI KARAMASOW (1931) des gleichfalls emigrierten Fjodor Ozep beeindruckte Anna Sten als Partnerin *Fritz Kortners* derart, dass Samuel Goldwyn sie nach Hollywood engagierte.

Die Giornate fokussierten auf den frühen Teil von Stens Karriere, doch kam zwangsläufig immer wieder ihr späteres "Scheitern" in Hollywood zur Sprache. Vielleicht hätte Pordenone das Thema besser einem weniger eng spezialisierten Festival wie Bologna überlassen, das die späteren Filme einbezöge. Dann wäre sichtbar geworden, dass Stens Misserfolg in Hollywood vor allem Samuel Goldwyns Anspruch geschuldet war, eine neue Garbo oder Dietrich zu kreieren. Zum Star nach Hollywood-Begriffen eignete sich Anna Sten offenbar nicht, doch eindrücklich bleiben ihre schauspielerischen Leistungen allemal.

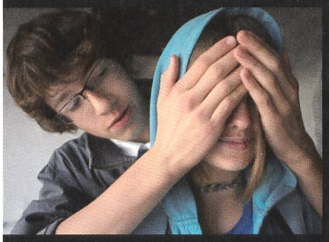
Martin Girod

KINO POLSKA

www.kino-polska.ch

COURAGE
(Greg Zglinski)

HERRN KUKAS EMPFEHLUNGEN
(Dariusz Gajewski)



DIE GIRLS VOM SHOPPING CENTER
(Katarzyna Rosłaniec)

33 SZENEN AUS DEM LEBEN
(Małgorzata Szumowska)

DER KRATZER
(Michał Rosa)

CINELIBRE
www.cinelibre.ch

Neue polnische Kinofilme in Schweizer Premiere in der Deutschschweiz.

AARAU: Freier Film Aarau
www.freierfilm.ch
3. - 19. Dezember 2012

BALZERS: Schlosskino
www.schlosskino.li
ab 16. Januar 2013

BASEL: neues kino
www.neueskinobasel.ch
3. Januar - 1. Februar 2013

BERN: Cinématte
www.cinematte.ch
14. Januar - Mitte Februar

BIEL: Filmpodium
www.filmpodiumbiel.ch
22. Februar - 25. März 2013

CHUR: Kino Apollo / Center
www.kinochur.ch
ab Mitte Februar 2013

FRAUENFELD: Cinema Luna
www.cinemaluna.ch
4. Februar - 6. März 2013

ILANZ: Cinema Sil Plaz
www.cinemasilplaz.ch
im März 2013

LUZERN: stattkino
www.stattkino.ch
16. Januar - 6. Februar 2013

ST. GALLEN: Cinema Kinok
www.kinok.ch
2. - 31. Januar 2013

SCHAAN: Takino
www.filmclub.li
ab 16. Januar 2013

THUSIS: Kino Rätia
www.kinothusis.ch
ab 28. November 2012

ZÜRICH: Filmpodium
www.filmpodium.ch
1. Januar - 15. Februar 2013

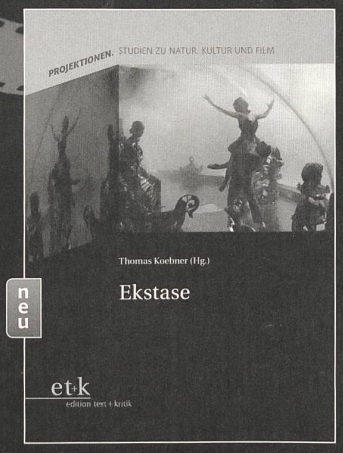
Sowie in der Suisse romande.

Alle Spieldaten unter
www.kino-polska.ch

Projektionen.
Studien zu Natur, Kultur und Film

Herausgegeben von Thomas Koebner

Die kultur- und medienwissenschaftliche Reihe »Projektionen« greift jeweils ein Phänomen der Natur und Kultur auf und untersucht vor allem dessen Adaption im Medium Film.



neu

Thomas Koebner (Hg.)
Band 6
EKSTASE
203 Seiten
€ 26,–
ISBN 978-3-86916-183-9

Schon die einfache Lesart des Wortes Ekstase verrät, dass es sich um den faszinierenden und oft ebenso erschreckenden Prozess handelt, aus sich hinauszutreten, die Alltagsbefindlichkeit zurückzulassen und Grenzen zu überschreiten. Die Ekstase: Das kann ein lustvoll-schmerzlicher Vorgang sein, der den einzelnen Menschen betrifft – in der exzessiven Gemütserregung der »blindlings« Liebenden und Hassenden, im »ozeanischen Gefühl«, wie Sigmund Freud diesen Zustand bezeichnete, in der halluzinatorischen Erweiterung des Bewusstseins oder dem Rausch, der das Bewusstsein trübt.
Der aktuelle Band versammelt Studien zu verschiedenen Spielarten der Ekstase und ihrer Darstellung sowie Inszenierung – in der antiken Mythologie, in der Literatur, vor allem aber im Film und im Tanztheater.

In der Reihe sind bisher erschienen:

Anton Escher/Thomas Koebner (Hg.)
Band 1
IST MAN, WAS MAN ISST?
Essrituale im Film
231 Seiten, zahlreiche
s/w-Abbildungen, € 26,–
ISBN 978-3-86916-004-7

Anton Escher/Thomas Koebner (Hg.)
Band 2
TODESZONEN
Wüsten aus Sand und Schnee
180 Seiten, zahlreiche
s/w-Abbildungen, € 19,–
ISBN 978-3-86916-005-4

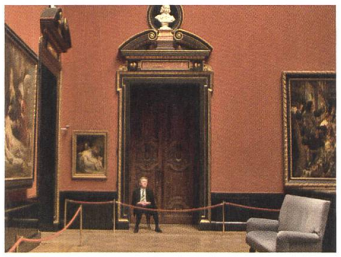
Roman Mauer (Hg.)
Band 3
DAS MEER IM FILM
Grenze, Spiegel, Übergang
293 Seiten, zahlreiche
s/w-Abbildungen, € 29,80
ISBN 978-3-86916-029-0

Thomas Koebner (Hg.)
Band 4
INDIANER VOR DER KAMERA
206 Seiten, zahlreiche
s/w-Abbildungen, € 27,–
ISBN 978-3-86916-120-4

Matthias Bauer (Hg.)
Band 5
MYTHOPOETIK IN FILM UND LITERATUR
264 Seiten, zahlreiche
s/w-Abbildungen, € 26,–
ISBN 978-3-86916-136-5

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

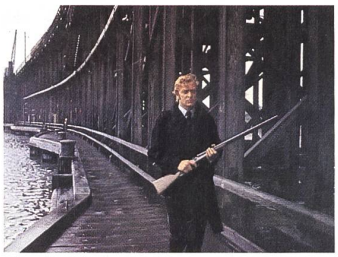
Viennale 2012



MUSEUM HOURS
Regie: Jem Cohen (2012)

... QUANDO TROVEJA
Regie: Manuel Mozos (1999)

A PROPOSITO DEGLI EFFETTI SPECIALI
Regie: Alberto Grifi (2001)



Michael Caine in GET CARTER
Regie: Mike Hodges
Kamera: Wolf Suschitzky (1971)

Als «Hurchiade» bezeichnete der ehemalige Viennale-Leiter Wolfgang Ainberger vor Beginn des Festivals die diesjährige Veranstaltung, anderswo hätte man ihn sogar als «Kim Il-Hurch» tituliert, erzählte Viennale-Direktor *Hans Hurch* im Gespräch. Aber damit wird jeder Festivalleiter leben müssen, der sein Programm alleinverantwortlich zusammenstellen kann und keinerlei Rücksicht auf den Proporz legen muss oder auf diplomatische Gepflogenheiten, wie die grossen Wettbewerbsfestivals. Dem Wettbewerb hat die Viennale immer widerstanden. Es macht ihre Attraktivität aus, dass es hier ein Stück weit geruhsamer zugeht als etwa in Berlin, wo nach jedem Wettbewerbsfilm nicht nur dessen Meriten debattiert werden, sondern auch seine Chancen bei der Preisvergabe sowie die Lage des Weltkinos als Ganzes.

Als Festival kurz vor Jahresende zeigt Wien Höhepunkte anderer Festivals, setzt aber auch dezidiert eigene Schwerpunkte. Wo etwa das kurz zuvor stattfindende London Film Festival unter seiner neuen Leiterin Clare Stewart in diesem Jahr zahlreiche neue Preise (die die Namen ihrer Sponsoren ebenso tragen wie die Gala-Events) auslobte, hält sich Wien mit dem Glamour-Faktor zurück. Als er noch ganz am Anfang seiner Festivaltätigkeit stand, so Hurch, habe er den Leiter des Chicago Film Festivals (in dessen Jury er damals sass) gefragt, was er vermeiden solle: «Stars und Preise!» habe der ihm geantwortet. Bei den Stars hat sich Hurch nicht daran gehalten, setzt aber auf Klasse statt auf Masse. In diesem Jahr war das zum einen *Michael Caine*, dem das Festival einen Tribute mit zehn Filmen widmete, zum anderen *Patti Smith*, die unter dem Titel «An Evening to Remember» einen kleinen, intimen Auftritt im Metro-Kino hatte. Der Titel versprach nicht zuviel, diejenigen, die eine Karte bekommen hatten, werden diese Mischung aus Konzert, Dichterlesung und erzählten autobiographischen Geschichten so schnell nicht vergessen, zumal dieses Datum, der 4. November, für die Künstlerin eine grosse persönliche Bedeutung hat.

Dass Patti Smith, in New York gerade dem Hurrikan «Sandy» entkommen, an diesem Datum überhaupt in Wien war, hing mit MUSEUM HOURS zusammen. Dessen Herstellung hatte sie mit einem finanziellen Beitrag unterstützt, denn Regisseur *Jem Cohen* ist ein Freund von ihr. Seine Hommage an die Kunst und die Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien im Besonderen war einer jener Filme, die den Zuschauer glücklich aus dem Kino kommen lassen (und neugierig auf die im Film en Detail vorgestellten Werke, zumal einige Gemälde von Breughel).

MUSEUM HOURS hatte seine Weltpremiere beim diesjährigen Festival von Locarno (wie auch eine Reihe weiterer Titel), das nahm der ausverkauften Vorführung im riesigen Gartenbau-Kino nichts von ihrem Glanz. Hurch betonte im Gespräch, dass er durchaus Verständnis habe für junge Filmregisseure, die die Premiere ihres Films lieber in einem Wettbewerb sehen wollen. Das gilt auch für den Portugiesen *Miguel Gomes*, dessen TABU bei der Berlinale mit dem Alfred-Bauer-Preis ausgezeichnet wurde. Immerhin kann sich die Viennale zugute halten, früher schon Kurzfilme dieses Regisseurs und 2008 ein Special präsentiert zu haben. In diesem Jahr wiederum war Gomes nicht nur zur Vorstellung seines eigenen Films anwesend, sondern auch um seinen Landsmann *Manuel Mozos* zu präsentieren, dem das Festival ein Special widmete, das zeigte, dass das junge portugiesische Kino nicht nur vom inzwischen hundertdreijährigen Manoel de Oliveira repräsentiert wird. Auf Mozos habe ihn Gomes bei einem Kneipenabend in Lissabon aufmerksam gemacht, erzählte Hurch, so entstand die Idee zu dieser Retrospektive.

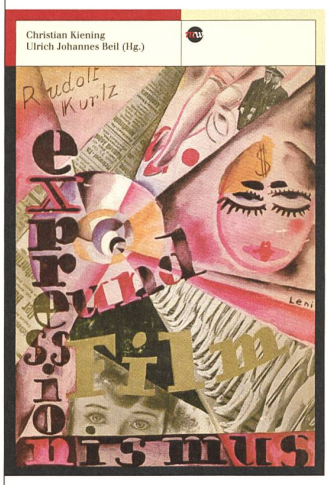
Vergangenheit und Zukunft des Kinos liegen in Wien wohl dichter beieinander als bei jedem anderen Festival, das eröffnet dem Kinogänger neue Perspektiven. So konnte man in diesem Jahr auch die Arbeiten des italienischen Videopioniers *Alberto Grifi*, der neben dem dreieinhalbstündigen dokumentarischen Porträt ANNA auch eine Reihe experimenteller Filme drehte, wieder entdecken sowie die von *Gerbert Rappaport*, der als einziger Emigrant aus dem faschistischen Grossdeutschland eine lange Regiekarriere in der Sowjetunion hatte.

Der Berliner Filmemacher *Jörg Buttgereit* präsentierte einen kleinen Abriss des Horrorfilms, der die seltene Gelegenheit bot, Filme wie THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE oder japanische Monsterfilme auf der grossen Leinwand zu sehen. Der wahre Horrorfilm allerdings war für mich MEINE KEINE FAMILIE, in dem sich *Paul-Julien Robert* mit seiner Kindheit in Otto Mühls AAO-Kommune auseinandersetzt. In seiner Anklage, etwa gegen die eigene Mutter, der er seine Kindheit in der Kommune zu verdanken hatte, eher verhalten, sprachen doch die Bilddokumente von damals eine deutliche Sprache, zumal wenn Kinder von Mühl als Zeremonienmeister in die Mitte beordert wurden und dort ein Lied singen mussten. Die um sie herumsitzenden Eltern und die Combo, die das Geschehen musikalisch unterlegte, erinnern zwar an Fernseh-Talent-Shows, aber der Gruppenzwang ist unübersehbar.

MEINE KEINE FAMILIE war einer der wenigen abendfüllenden österreichischen Filme im Programm. «Das Festival des österreichischen Films ist die (im März stattfindende) Diagonale», so Hurch, der immer wieder heftig dafür angegriffen wird, dass er österreichischen Filmen nicht genügend Aufmerksamkeit schenke. In diesem Jahr entzündete sich das besonders an den ersten beiden Filmen von Ulrich Seidls Trilogie «Liebe», die ihre Premieren in Cannes beziehungsweise Venedig hatten. Seidls Forderung, die angebotenen Spieltermine nachzubessern, habe er abgelehnt, erklärte Hurch, anderenfalls würde er sich erpressbar machen. Diese Filme wird man in Kürze sowieso im Kino sehen können, insofern war das für den Festivalbesucher verschmerzbar, der in der zweiten Hälfte des Festivals dafür einen anderen Gast erleben durfte, den hundertjährigen Kameramann *Wolf Suschitzky*, 1938 als Sohn eines linksengagierten Juden vor den Nazis aus Wien nach England entkommen, wo er nicht nur für die dokumentarisch dichten Bilder des Michael-Caine-Films (und Unterwelt-Klassikers) GET CARTER verantwortlich zeichnete, sondern auch für zahlreiche weitere kleine Klassiker, wie ein imposanter Zusammenschnitt von hundert Minuten, der am Abend vor der Gala im Literaturhaus gezeigt wurde, verriet. Dass Suschitzky nach der Vorführung von GET CARTER noch eine geschlagene Stunde lang dem Filmhistoriker *Michael Omasta* Rede und Antwort stand, war erlebte Filmgeschichte *at its best*.

Einen «Ort zum Flanieren» hat Hans Hurch 1989 an dieser Stelle die Viennale genannt. Das ist sie auch im Jahr ihres fünfzigsten Bestehens geblieben.

Frank Arnold



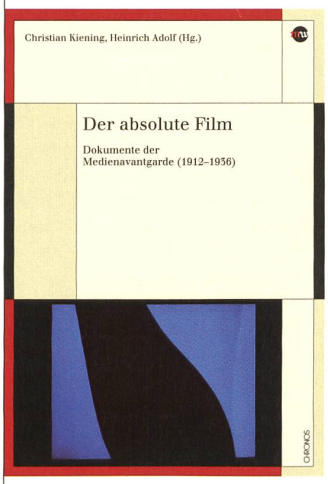
Rudolf Kurtz: Expressionismus und Film

Nachdruck der Ausgabe von 1926

Reihe ‹Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen›, Band 2.
Zürich: Chronos, 2007.
224 S. 110 Abb.
2. Auflage 2011, Br.
CHF 38.00/EUR 31.00
ISBN 978-3-0340-0874-7

«Von Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil herausgegeben sowie mit einem ausführlichen, ungemein kenntnisreichen Nachwort versehen, ist dieses Standardwerk endlich wieder greifbar.»
Adelbert Reif, Universitas

«Die Neuausgabe enthält das komplette Buch als Faksimile-Nachdruck, inklusive aller, auch farbigen, Abbildungen aus dem Original und dem von Paul Leni gezeichneten Original-Einband (verkleinert als Titelbild wiedergegeben). Wer [...] diesen Klassiker der Filmpublizistik ins eigene Regal stellen möchte, dem ist mit dieser Faksimile-Neuausgabe bestens gedient.»
Olaf Brill, filmhistoriker.de



Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hg.): Der absolute Film

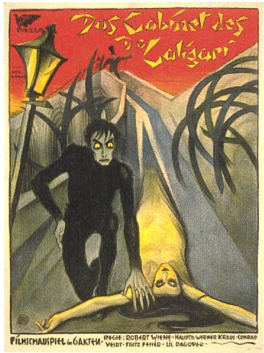
Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)

Reihe ‹Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen›, Band 25.
Zürich: Chronos, 2012.
512 S. 40 Abb. Br.
CHF 68.00/EUR 55.50
ISBN 978-3-0340-1025-2

«Der Anhang enthält eine umfangreiche Biobibliografie der Autoren und ein 90-seitiges Nachwort, das den ‹absoluten Film› historisch einordnet. Vorbildlich ediert.»
Hans Helmut Prinzler, hhprinzler.de

«Licht und Schatten»

Eine Ausstellung und ein Buch über Filme der Weimarer Republik



Geschichte zu rekapitulieren «wie es war» kann die widersprüchlichsten Ergebnisse zeitigen. Die amerikanische Historikerin Barbara Tuchman hat resümiert, dass die Auswahl der unzähligen Fakten ein «Problem ist, wie und was man aus all den Ereignissen auswählen soll, ohne bereits durch den Auswahlprozess eine Über- oder Unterbewertung zu bewirken, die die Wahrheit verletzt». Von daher gesehen macht sich jeder angreifbar, der Historisches in eine feste Form giesst. Der Berliner Filmhistoriker *Hans Helmut Prinzler*, der in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek diese Ausstellung kuratiert, hat sich mit dem Untertitel ganz geschickt aus der Bredouille gezogen: «Am Filmset der Weimarer Republik 1918 – 1933». Und in dem auch von ihm verantworteten opulent gedruckten Begleitbuch bleibt er noch unbestimmter und erläutert den Inhalt mit «Die grossen Stumm- und Tonfilme der Weimarer Republik. 335 Filmbilder von MUTTER KRAUSE bis DR. MABUSE». Das zeigt, dass die Ausstellung und auch das Buch mehr Impressionen denn einer stringenten Aufarbeitung einer Epoche zuneigen. Es dürfte auch kein leichtes Unterfangen sein, mit Plakaten und Standfotos eine profunde historische Einsicht zu erarbeiten beziehungsweise visuell in den Griff zu bekommen. Das wissen auch *Rainer Rother* und *Werner Sudendorf* von der Kinemathek, die in ihrem Vorwort betonen, dass Ausstellung und Buch «eine weitere bemerkenswerte Station in der Geschichte der Filmfotografie sind». Und «sie erinnern uns daran, wie wenig wir von dieser lange unterschätzten Kunst wissen». Das ist allerdings auch ein zwiespältiges Eingeständnis, weil im *Kunstfoyer* der *Bayerischen Versicherungskammer* zwar ein nicht unbedingt fachkundiges Publikum mit einem Metier konfrontiert wird, was möglicherweise weitere Interessen weckt. Andererseits ist eben zu konstatieren, dass auch 2012 immer noch gilt, was Siegfried Kracauer ja schon 1946 in seinem Klassiker «Von Caligari bis Hitler» vermerkt hat und nicht eingelöst scheint: «Ich behaupte, dass mittels einer Analyse der deutschen Filme tiefenpsychologische Dispositionen, wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 herrschten, aufzudecken sind: Dispositionen, die den Lauf der Ereignisse zu jener Zeit beeinflussten und mit denen in der Zeit nach Hitler zu rechnen sein wird».

Also lassen wir uns daher einfach von dem Dargebotenen anheimeln und motivieren, über die Phantasie der damaligen Filmkünstler nachzudenken, ihre ästhetischen Vorstellungen zu reflektieren, eventuellen sozialen Implikationen nachzuspüren – oder einfach nur den Kopf zu schütteln über die Vorstellungen, die heute nicht mehr lebende Menschen gehabt haben.

Einigermassen gebannt verfolgt man in den Bildern die Blicke der Darsteller, die, gleich ob misstrauisch, spöttisch, entsetzt, lauernd, etwas Stechendes oder Fixierendes haben. Als ob sie ihr Gegenüber durchdringen möchten oder distanzieren oder abwehren. Mag das nur der outrierten Darstellung des Expressionismus geschuldet sein? Der grossformatige Begleitband bietet die schöne Möglichkeit, die Bilder im Zusammenhang intensiv zu studieren und zu vergleichen, seien es nun zum Beispiel die von Robert Wienes DAS CABINET DES CALIGARI (1920) oder Ernst Lubitschs MADAME DUBARRY oder die einfacherer filmischer Phantasien wie Joe Mays DIE HERRIN DER WELT (1919/20) oder Richard Oswalds UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (1919).

Die «Entdeckungsreise in eine besonders kreative Phase der deutschen Filmgeschichte» stellt 66 Filme mit

ASPHALT (1929)
Regie: Joe May

Originalfotos und -plakaten, manchmal auch (leider) nur mit einem Foto vor. Ausführlich visuell gewürdigt werden die Glanzlichter von Pabst, Lang, Murnau oder Ophüls. Etwas deplaziert erscheint mir in der Zusammenstellung KARL VALENTIN, DER SONDERLING, weil Valentins Filme einer "anderen" Weltanschauung entsprangen.

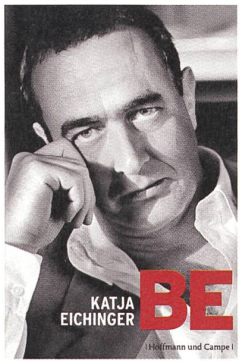
Die Filmstationen kann man mit einem Begleitheft abschreiten, das mit knappen Exzerpten aus einschlägiger Literatur Erklärungen liefern will. Diese sind auch im Katalogband wiedergegeben, der sich aber doch um eine etwas profundere Einführung bemüht, weil Prinzler im Beitrag «Die unruhige Republik. Deutsche Umbrüche 1918 – 1933» versucht, einschlägige Fakten zu Politik und Medien in Erinnerung zu bringen. Darin sind auch einige Plakate der Ausstellung, allerdings nur in Vignetten, abgebildet. Die Affichen sind zum visuellen Stiefkind der Publikation geraten. Auch in der Ausstellung hätte man sich mehr Beispiele aus der zeitgenössischen Werbung gewünscht, weil gerade der Zwiespalt in diesen Darstellungen zum Film aussagekräftig wäre: Prinzler schreibt, dass die Grafiker «in der Regel die Filme nicht kannten, für die sie Plakate entwerfen sollten». Die gedruckte Version der Exposition hätte mehr an Analyse bieten können. Bei der Publikation ist aber hervorzuheben, dass sie mehr Fotos und zusätzlich solche der Stars beinhaltet. Nicht vergessen darf man auch die ausführliche Bibliographie.

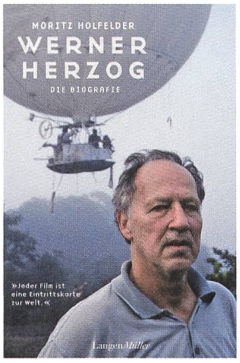
Erwin Schaar

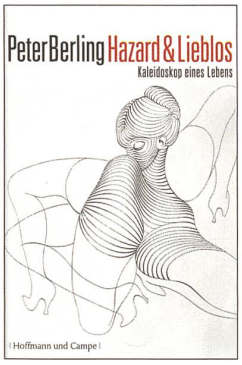
Licht und Schatten. Ausstellung im Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern, München. www.vkb.de. Bis 27. Januar 2013

Hans Helmut Prinzler: Licht und Schatten, München, Schirmer/Mosel, 2012, 308 S., 443 Abb., Fr. 99.–, € 68.–

Männer, überlebensgross
Bücher zum Lesen





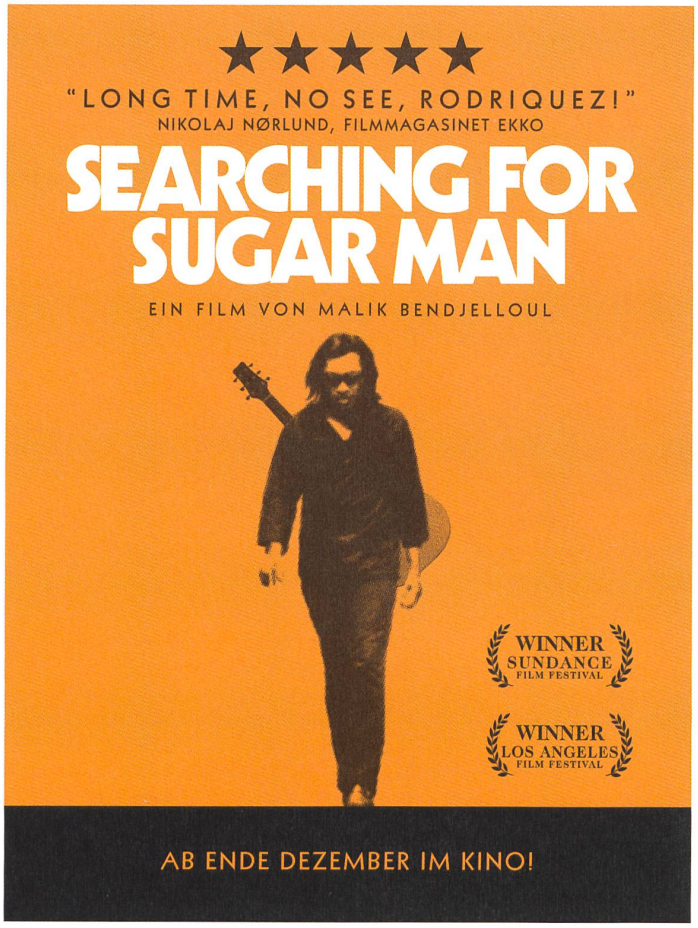


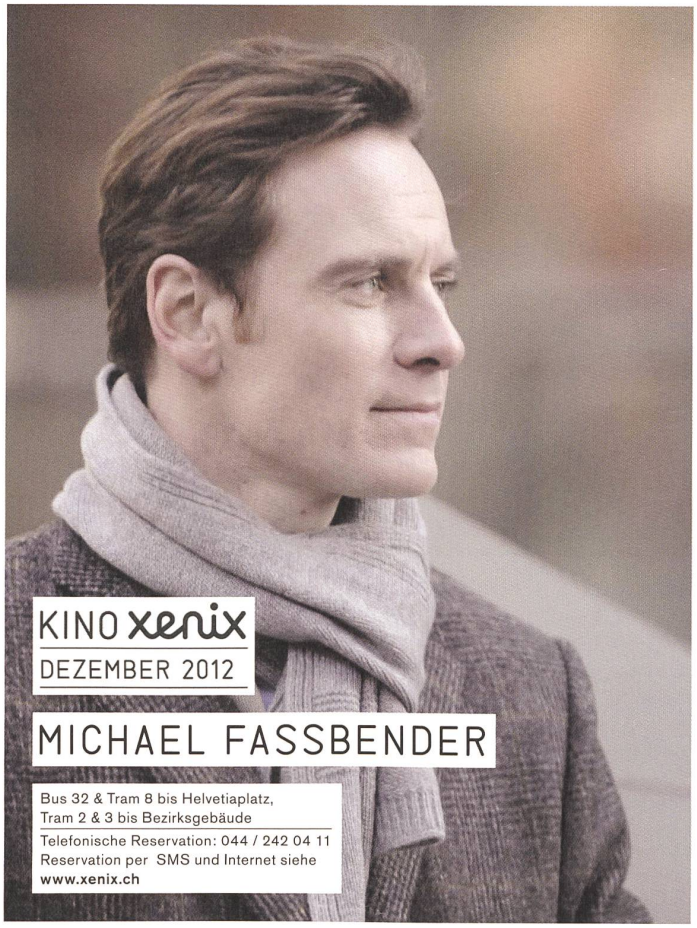
«Wenn ich tot bin, werden sie mich alle lieben», hat der Filmproduzent Bernd Eichinger einmal zu seiner Ehefrau Katja gesagt, nachdem er wieder einmal einen negativen Text über sich und seine Arbeit in einer Tageszeitung lesen musste. So kam es dann auch. Gut zweieinhalb Jahre nach dem überraschenden Tod Eichingers hat *Katja Eichinger* jetzt dessen Lebensgeschichte aufgeschrieben und bringt uns sowohl den Menschen Bernd Eichinger als auch seine Arbeit näher. Die in vielen Biografien oft ausufernden Kindheitskapitel sind hier eher knapp gehalten, zudem springt das ganze Buch fortwährend aus fernen in nähere Vergangenheiten, nicht nur wenn die Verfasserin mehrfach zu filmischen Momenten seiner Produktionen anmerkt, «diese Szene hat viel mit Bernd zu tun».

Katja Eichinger, eine ehemalige Journalistin, hat für das Buch zahlreiche Interviews mit Weggefährten geführt, zitiert aber auch aus Tagebuchaufzeichnungen seiner Mutter und aus zahlreichen Selbstzeugnissen Bernd Eichingers. So ist das Konzept, mit dem er 1979 den heruntergewirtschafteten Constantin Filmverleih übernahm, immer noch spannend zu lesen. Darüber hinaus steht es, da muss man Katja Eichinger zustimmen, für ein Umdenken, was die Herausbringung von Filmen anbelangt (wenige Filme mit vielen Kopien und aufwendiger, aussergewöhnlicher Vermarktung), das seinerzeit durchaus auf Unverständnis stiess. Die Produktionsgeschichten der einzelnen Filme, die Eichinger, beginnend mit CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO und DIE UNENDLICHE GESCHICHTE, zum erfolgreichsten Produzenten Deutschlands machten, werden in all ihren Schwierigkeiten nachgezeichnet – auch wenn Eichinger kein Spieler war, brauchte es manchmal schon die Anwendung höchst raffinierter Tricks, wenn wieder einmal während der Produktion das Geld ausging.

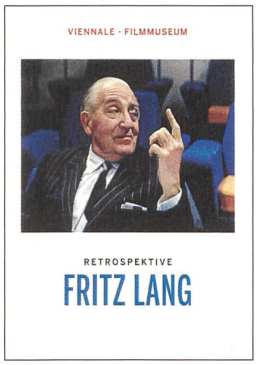
Katja Eichinger hat ihrem Buch ein Zitat Freuds vorangestellt, wonach «die biographische Wahrheit nicht zu haben ist», der Journalist *Moritz Holfelder* konstatiert in seiner Biografie Werner Herzogs, «Werner Herzog ist nicht nur ein grossartiger Bilder-Erfinder, er ist auch ein Meister der Legendenbildung und der Selbststilisierung». Anknüpfend an Herzogs Konzept der «ekstatischen Wahrheit», demzufolge sich, in Herzogs eigenen Worten, «eine bestimmte, tiefere Schicht von Wahrheit, auch in Dokumentarfilmen, nur erreichen lässt durch stellenweise Stilisierung und Inszenierung und Erfindung», gälte «der Begriff der ekstatischen Wahrheit offenbar auch für grosse Teile seiner Selbstauskünfte». Insofern ist es zu verschmerzen, vermutlich sogar eher von Vorteil, dass Herzog eine Mitarbeit an dieser ersten Biografie verweigert hat. Holfelder begibt sich also auf Spurensuche, am griechischen Drehort seines ersten Langfilms oder in dem bayerischen Ort Sachrang, in dem Herzog seine Kindheit verbrachte. Dort findet er noch dessen damalige Klassenlehrerin (samt hier abgebildeten Klassenfoto, das Herzog und seinen Bruder zeigt), er wertet das englische Interview-Buch «Herzog on Herzog» ebenso aus wie die zahlreichen Audiokommentare, die Herzog für DVD-Veröffentlichungen seiner Filme eingesprochen hat. Er führt Gespräche mit Weggefährten Herzogs und fügt an mehreren Stellen zudem kleine "Dramolette" ein, in denen er konträre Zitate einander gegenüberstellt. Dabei gelingt es ihm, sowohl «den Mythos zu hinterfragen, den Herzog um sich selbst gesponnen hat» (wie der Klappentext verheisst) als auch das «Sichtbarmachen einer Kontinuität des Erlebens vom Kind bis zum Erwachsenen». Einiges hätte man sich ausführlicher gewünscht, etwa die Kontroverse um die Dreharbeiten zu FITZCARRALDO, zu der Holfelder lediglich mitteilt, es hätte eine «tendenziöse Berichterstattung» gegeben, bei der sich schliesslich «alle Anschuldigungen als haltlos erwiesen». Dafür gelingt es dem Autor, die grossen Linien sichtbar zu machen, bis hin zu Herzogs selbstironischen Auftritten in Spiel-, Dokumentarfilmen und TV-Animationsserien (wie den «Simpsons»). In Kürze tritt er (in Christopher McQuarries JACK REACHER) sogar als geheimnisvoller Gegenspieler von Tom Cruise auf, wo er am Ende einen tollen, ganz Herzogmässigen Monolog hat, vorgetragen in der ihm eigenen Diktion. Holfelders Buch verfügt über Fussnoten, eine Vita Herzogs, eine knappe Bibliografie und erfreulicherweise auch über ein Personenregister.

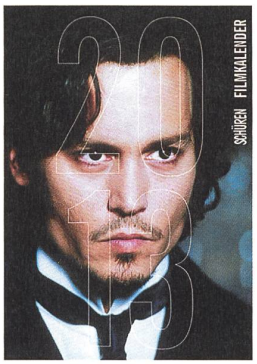
Peter Berling hat als Schauspieler sowohl in Herzogs AGUIRRE, DER ZORN GOTTES und FITZCARRALDO als auch in der Bernd-Eichinger-Produktion DER NAME DER ROSE mitgewirkt. Holfelder zitiert denn auch aus dessen Tagebuchaufzeichnungen zu seinen Südamerika-Abenteuern. Sie bilden das 28. Kapitel des von Berling 2011 vorgelegten voluminösen Erinnerungsbandes «Hazard & lieblos», datiert zwischen 1970 und 1990. In Kapitel 30 ist dann auch von DER NAME DER ROSE die Rede. Diese letzten drei Kapitel fallen aus dem Rahmen des Buches, das ansonsten in der dritten Person gehalten ist und von «Peter», «Berling» oder «PeBee» spricht und vom Autor in der nachgestellten Danksagung als Roman etikettiert wird. Wer sich nur für Berlings Tätigkeit beim Film interes-


★★★★★
"LONG TIME, NO SEE, RODRIQUEZ!"
NIKOLAJ NØRLUND, FILMMAGASINET EKKO
SEARCHING FOR SUGAR MAN
EIN FILM VON MALIK BENDJELLOUL
WINNER SUNDANCE FILM FESTIVAL
WINNER LOS ANGELES FILM FESTIVAL
AB ENDE DEZEMBER IM KINO!


KINO xenix
DEZEMBER 2012
MICHAEL FASSBENDER
Bus 32 & Tram 8 bis Helvetiaplatz,
Tram 2 & 3 bis Bezirksgebäude
Telefonische Reservation: 044 / 242 04 11
Reservation per SMS und Internet siehe
www.xenix.ch

Otto Preminger | Kino Polska
1. Januar – 15. Februar 2013
im Filmpodium Zürich
Stadt Zürich
Kultur
www.filmpodium.ch





siert, kann sich fast mit den siebzig Seiten dieser letzten drei Kapitel bescheiden, zuvor geht es um Erinnerungen an seine Tätigkeit als Pimpf im letzten Kriegsjahr, die Schulzeit, ein Bohemeleben in den Fünfzigern zwischen Paris und Schwabing und um ziemlich viele Frauengeschichten, aber auch um die Beschäftigung mit seinen jüdischen Vorfahren, die den Namen Berliner trugen. Kino kommt zum ersten Mal auf Seite 154 vor, wenn Berling für eine Münchner Filmfirma als Werbegraphiker arbeitet, für eine kleine Rolle in Wolfgang Liebeneiners IMMER WENN DER TAG BEGINNT (1957) verpflichtet wird und in Spanien als Produktionsassistent eines Kulturfilmers tätig ist. Später wird ihn Enno Patalas mit Alexander Kluge zusammenbringen, dessen ersten Kurzfilm RENNEN er produziert. Dabei erweist sich Berling ein ums andere Mal als grosses Organisationstalent, praktiziert fortwährend *guerilla filmmaking*, lange bevor dieser Begriff überhaupt geprägt wurde.

Werner Herzog war auch kurzzeitig (1990/91) Ko-Direktor der Viennale. Die widmete ihre Retrospektive in diesem Jahr *Fritz Lang*. Der dazu erschienene Band folgt in seinem Aufbau den Publikationen der vergangenen Jahre: die erste Hälfte besteht aus Aufsätzen und Interviews, gemischt aus Nachdrucken, Erstübersetzungen ins Deutsche und eigens für den Band geschriebenen Texten. Der zweite Teil ist eine kommentierte Filmografie, sowohl mit zeitgenössischen als auch (überwiegend) später erschienenen Filmbesprechungen, darunter hier Texte von François Truffaut, Eric Rohmer, Serge Daney und Jean-Luc Godard (ein erstmals übersetzter Text aus dem Jahr 1956). Häufig wird Frieda Grafe aus dem Band der «Reihe Film» des Hanser Verlages zitiert, noch häufiger aus dem Interview von Peter Bogdanovich mit Fritz Lang. In Anbetracht der umfangreichen Literatur über Lang konzentriert sich dieser Band auf Fundstücke. Die beiden interessantesten sind zum einen «Die Wiener Nacht», der Tonbandmitschnitt eines Restaurantbesuches in New York, bei dem Fritz Lang recht offenherzig über viele herzieht und seinen zweiteiligen Indien-Film von 1959 als «die zwei indischen Schnulzen» tituliert, zum anderen «Erinnerungen an Wien», Ende der sechziger Jahre für ein französisches Buch über Wien als Antwort auf einen Fragebogen niedergeschrieben und hier eingeleitet vom Verfasser des Fragebogens, dem verdienstvollen Filmhistoriker *Bernard Eisenschitz*.

Jim Jarmusch wird in der jüngsten Ausgabe des *Schüren Filmkalenders* ebenso mit einem Text gewürdigt wie Costa-Gavras, Jean-Paul Belmondo, Randy Newman, Hanna Schygulla, Nanni Moretti, Andreas Dresen und Quentin Tarantino sowie Cover-Boy Johnny Depp. Der Kalender erinnert daran, ebenso, dass vor siebzig Jahren auch US-Schauspieler in den Krieg zogen und dass vor zwanzig Jahren JURASSIC PARK eine digitale Revolution markierte.

Frank Arnold

Katja Eichinger: BE. Hamburg, Hoffmann und Campe, 2012, 576 S., Fr. 39.90, € 24.99

Moritz Holfelder: Werner Herzog. Die Biografie. München, LangenMüller, 2012, 288 S., Fr. 34.90, € 22.99

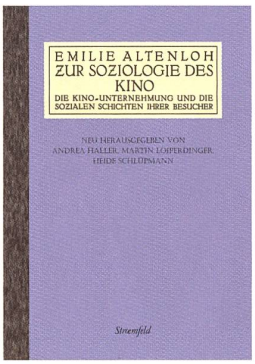
Peter Berling: Hazard & lieblos. Kaleidoskop eines Lebens. Hamburg, Hoffmann und Campe, 2011, 674 S., Fr. 44.–, € 28.–

Astrid Johanna Ofner (Hg.): Fritz Lang. Wien, Viennale, 2012 (Vertrieb: Schüren Verlag), 208 S., Fr. 28.40, € 19.90

Daniel Bickermann (Red.): Filmkalender 2013. Marburg, Schüren Verlag, 2012, Fr. 11.20, € 9.90

Das erste gelehrte Film-Buch

Endlich als Reprint verfügbar: Emilie Altenlohs Kino-Soziologie



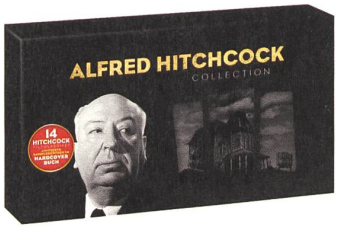
Emilie Altenlohs «Soziologie des Kino» gilt als Inkunabel der Filmbücher. Entstanden 1912/13 ist es wahrscheinlich die erste Dissertation zum Film (sieht man von juristischen Arbeiten ab). Die Untersuchung zum ökonomischen und sozialen Status von Filmherstellung und -rezeption entsteht zeitgleich zur heftig geführten Kino-Debatte zum Wesen und vermeintlichen Unwesen des Films. Altenloh ist davon erstaunlich unbeeindruckt und erhebt nüchtern ihre Befunde. Zunächst stellt sie die in Frankreich, Dänemark oder den USA gerade etablierte Filmindustrie dar. Offensichtlich ist darüber in damaligen akademischen Kreisen kaum etwas bekannt. Die von der Autorin zusammengetragenen Daten galten späteren Filmhistorikern lange als wichtige Quelle zur Struktur der frühen Filmwirtschaft. Altenloh schaut dazu aber mehr in die Tages- als in die Fachpresse. Die Validität ihrer wirtschaftlichen Daten wird deshalb bereits zeitgenössisch teilweise angezweifelt. Die Herausgeber des Reprints haben dankenswerterweise sehr ausführlich die Rezeption von Altenlohs Buch dokumentiert. Es bleibt übrigens ihre einzige Publikation zum Film. Die Autorin wird später Sozialpolitikerin.

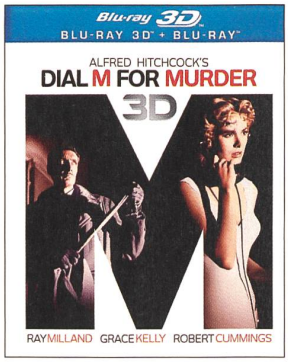
Ihr Hauptaugenmerk legt sie auf einen bis heute jenseits funktionaler Marktforschung wenig erkundeten Bereich: die sozialen Schichtungen und Filmpräferenzen des Publikums. Um die zu untersuchen, verteilt sie 1911/12 in Mannheim mehrere tausend Fragebogen unter Kinobesuchern. Zwar genügen die Art der Fragestellung wie auch die teilweise selektive Erhebung und Auswertung kaum heutigen Methoden der Sozialwissenschaften. Trotzdem sind die Ergebnisse interessant. Und dies nicht nur, weil andere Publikumsuntersuchungen aus den frühen zehner Jahren fehlen. Das Kino gilt allen Befragten als leichte Form der Unterhaltung (den kunstorientierten Film gibt es noch nicht). Es geht dem breiten Publikum, und daran hat sich bis heute wenig geändert, um Sensation und Ablenkung, wobei Altenloh schon damals die stetig notwendige Reizerhöhung kritisch anmerkt. Das Kino wird vor allem vom Jugendlichen besucht, dabei tendenziell mehr von Jungen als Mädchen. Bereits 1912/13 nimmt die Häufigkeit des Kinobesuchs ab, je älter die Klientel wird. Auch dieser Befund hat bis heute Gültigkeit. Die geringste Akzeptanz des Kinos erkennt Altenloh bei den gehobenen Kreisen. Etwas unklar, weil der Rücklauf der Fragebogen hier besonders schwach ist, bleiben die Ergebnisse zum weiblichen Publikum, über das in der neueren feministischen Filmwissenschaft viel spekuliert wurde. Unterrepräsentiert scheint ihr Anteil bei den Jugendlichen und Arbeitern. Dass Frauen höherer Stände mehr ins Kino gehen, wird angedeutet. Frauen geben zudem oft den Anstoss für den Kinobesuch von Familien. Wichtig erscheint Altenlohs früher Hinweis, dass die Inhalte der Filmproduktion und die Ansprüche des Publikums korrespondieren, das eine also nie besser als das andere ist.

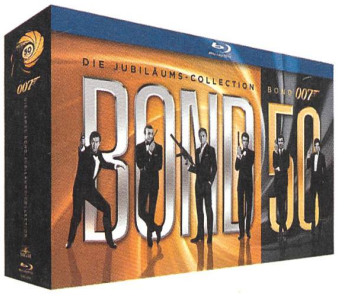
Jürgen Kasten

Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher (1914). Neu hrsg. von Andrea Haller, Martin Loiperdinger, Heide Schlüpmann. Reprint Frankfurt, Basel, Stroemfeld Verlag Kintop Schriften 9, 2012. 108 Seiten und 128 Seiten Anhang. Fr. 28.40, € 19.80

Die richtigen Blu-Rays zu Weihnachten







Hitchcock zum ersten

Alfred Hitchcocks Werk braucht man gewiss nicht mehr anzupreisen. Allein die Tatsache, dass nun vierzehn seiner Filme in einer Box als Blu-Ray-Disks veröffentlicht wurden, dürfte als Kaufempfehlung schon genügen. Wer trotzdem noch zögert, dem seien vierzehn subjektive Gründe genannt, sofort zuzugreifen. Denn wo sonst kriegt man all dies zu sehen, zu hören und zu erleben: die vielleicht irrste Parallelmontage der Filmgeschichte, die hin und her schneidet zwischen einem Auftragskiller, seinem potentiellen Opfer, einer Zeugin, ihrem Mann, der das Komplott zu verhindern sucht, und einem ganzen Symphonieorchester, das für bombastische musikalische Untermalung sorgt (THE MAN WHO KNOW TOO MUCH); himmelschreiende Rückprojektionen, die offenbar mit Bedacht so fadenscheinig sind, weil so umso klarer wird, wie falsch das Leben ist, welches die neurotische Hauptfigur zu führen versucht (MARNIE); die Faszination, jemandem zuzusehen, wie er ein Badezimmer reinigt (PSYCHO); ein Kleid, das sich unter einer Niedersinkenden ausbreitet, als wäre es ein Blutlache oder eine Blume (TOPAZ); eine Liebeserklärung zwischen entfremdeten Eheleuten, von der man kein einziges Wort vernimmt (TORN CURTAIN); die blauroten Socken an den Füssen eines Toten inmitten der Herbstfarben von Vermont (THE TROUBLE WITH HARRY); der Schrecken, den ein Klettergerüst mit ein paar Vögeln drauf auslösen kann (THE BIRDS); die Entführung eines Bischofs mitten aus dem Gottesdienst (FAMILY PLOT); der Blick eines Witwenmörders direkt in die Kamera auf die Frage, ob Witwen denn nicht auch Menschen seien (SHADOW OF A DOUBT); die Gespräche einer Abendgesellschaft über einen fehlenden Gast, während dieser als Leiche in der Truhe liegt, auf der man das Buffet aufgebaut hat (ROPE); die direkten Schnitte von der Panorama-Aufnahme eines Mannes, der mit seiner Jacke an der Freiheitsstatue hängt, zur Grossaufnahme des Jackenärmels, dessen Naht sich allmählich löst (SABOTEUR); die kuriose Mischung aus Befriedigung und Schrecken, wenn ein bereits lädierter Reporter aus seinem eigenen Fenster geworfen wird, und die hämische Freude, ihn hinterher mit zweien, anstatt nur einem gebrochenen Bein zu sehen (REAR WINDOW); und dann ist da noch jenes Grün, von dem man träumt und welches es nirgendwo sonst ausser bei Hitchcock gibt (VERTIGO).

Komplettiert mit massig Bonusmaterial auf einer zusätzlichen Disk kommen die Filme so strahlend daher, dass man sich nicht satt sehen kann. Indes scheint die digitale Restaurierung der späteren Filme etwas weniger gelungen als die der früheren, insbesondere bei FRENZY, der in der digitalen Überarbeitung etwas wächsern aussieht, oder bei FAMILY PLOT, dessen Korn zuweilen nicht wirklich natürlich anmuten will. In den Internetforen der radikalsten Blu-Ray-Spezialisten werden darüber bereits heftige Debatten geführt. Für alle anderen aber bleibt es dabei: Besser hat man diese Filme, seit sie im Kino waren, nie mehr gesehen.

Alfred Hitchcock-Collection (Blu-Ray). Diverse Extras. Vertrieb: Universal

Hitchcock zum zweiten

Auf einem andern Label sind noch zwei weitere Hitchcock-Filme als Blu-Ray-Disk veröffentlich worden: Zum einen die Patricia-Highsmith-Verfilmung STRANGERS ON A TRAIN, wo schon die ersten Minuten vorführen, wie virtuos Hitchcock ganz ohne Worte visuell zu erzählen weiss: Zwei Taxis fahren vor, man sieht zwei unterschiedliche Paare Herrenbeine aussteigen, und schon die Schuhe machen die Unterschiede zwischen den Personen klar. Der eine geht von links nach rechts durchs Bild, der andere von rechts nach links: die Optik macht klar, wie zwangsläufig ein Zusammentreffen der beiden ist – wie das zweier Kugeln auf einem Billardtisch. Das ist erst der Anfang einer grandiosen Partie von einem Film.

DIAL M FOR MURDER hat demgegenüber weniger offensichtliche Vorzüge. Als Adaption eines Bühnenstücks scheint der Film etwas gar wortlastig zu sein. Schaut man sich aber erst die brillante Mise-en-scène an, mit welcher Hitchcock seine Geschichte um einen verbrecherischen Ehemann, der seine Frau ermorden will, erzählt, kommt man aus dem Staunen bald nicht mehr heraus. Das Vergnügen wird noch dadurch gesteigert, dass hier der Film, der ursprünglich in 3-D gedreht wurde, auf der Disk nun neben der "gewöhnlichen" Version endlich auch dreidimensional zu finden ist. Man merkt überrascht: DIAL M FOR MURDER ist wohl auch heute noch und all der neuen Technik zum trotz der beste 3-D-Film aller Zeiten.

DIAL M FOR MURDER *(Blu-Ray 3D und Blu-Ray Combo). Vertrieb: Warner Home Video*

DER FREMDE IM ZUG *[Blu-Ray]. Diverse Extras. Vertrieb: Warner Home Video*

Bond total

Wiederauferstehung sei sein Hobby, sagt James Bond in seinem aktuellen Kinoabenteuer SKYFALL. Zuhause hat man nun Gelegenheit, dank einer zweibändigen Blu-Ray-Edition, die vielen Existenzen Bonds nachzubuchstabieren: vom rauen *Sean Connery*, über den sportlichen *George Lazenby*, den ironischen *Roger Moore*, den verbissenen *Timothy Dalton*, den glatten *Pierce Brosnan* bis zum brutalen *Daniel Craig*. Der Held wandelt sich mit der Zeit und mit ihm die Geschichten und die Mittel, mit welchen sie erzählt werden. So entpuppen sich die Bond-Filme auch als Lektion in Politgeschichte, Soziologie und Kinokultur. Vor allem aber kriegen die Filme in ihrer durchs Band grandiosen Aufbereitung fürs hochauflösende Digitalmedium wieder jene Überwältigungsästhetik zurückerstattet, die sie damals hatten, als sie im Kino liefen. Wenn Bond am Anfang von MOONRAKER ohne Fallschirm aus dem Flugzeug stürzt, dann wird einem tatsächlich schwindlig, und wenn am Ende von LICENCE TO KILL die Tanklaster des Drogenbarons explodieren, rückt man auf dem Sofa unweigerlich nach hinten. Der gefrässige Hai in THUNDERBALL wirkt nicht mehr putzig, sondern wirklich gefährlich, Roger Moore sieht dafür in A VIEW TO A KILL auch tatsächlich so alt aus, wie er damals schon war, nämlich 58.

Dazu gibt's in der Box eine weitere Blu-Ray voller Extras, darunter auch ein Bijoux, das gleichsam als Hommage an den 2011 verstorbenen Filmkritiker Michael Althen verstanden werden kann. Dieser hat vor zehn Jahren in der F.A.Z. einmal geschrieben: «Der schönste Bond-Film wäre womöglich ein Zusammenschnitt aller zwanzig Vorspänne, welche die Kunst vollbringen, die ganze Welt in Martini zu tauchen. Denn das ist doch der Traum, den 007 jedes Mal aufs Neue formuliert.» Und genau diesen Zusammenschnitt findet man neben unzähligen anderen Extras auch auf dieser Bonus-Scheibe. Na dann Prost, geschüttelt, nicht gerührt.

James Bond - Bond 50: Die Jubiläums-Collection (Blu-Ray). Vertrieb: MGM Home Entertainment

Johannes Binotto

Unter unbehüteten Brüdern

COURAGE / WYMYK von Greg Zglinski

Von nichts zuviel. Mitunter schlägt die Courage in Tollkühnheit um und die Vorsicht in Feigheit; es geschieht etwa oder namentlich dann, wenn unter Geschwistern Rivalität aufkommt. *Sibling rivalry*, so heisst das ambivalente Ritual mit einem festen englischen Begriff. Denn gewiss können gerade Brüder aus der Konkurrenz auch etwas Förderliches machen, indem sie einander antreiben oder nacheifern. Und die einfachste und wohl auch häufigste Art, Fehlentwicklungen zu vermeiden, besteht darin, dass der eine von beiden auf Distanz zur Familie geht, um so gefährliche Spannungen zu mindern. Der Film von Greg Zglinski aber stellt die klassische Ausgangslage auf den Kopf und spitzt sie zu, indem Alfred und Jurek allzu nahe aufeinander hocken. Wohl in der Absicht, niemanden zu bevorzugen, hat der greise Vater seinen Söhnen je zur Hälfte eine bescheidene Privatfirma mit einer Handvoll Angestellter überschrieben.

Doch akzentuiert sich gerade nach solchen Zuteilungen der geschwisterliche Zwang, sich aneinander zu messen und einander zu übertrumpfen, äusserstenfalls den jeweils andern aus dem ungewollt angestifteten Wettrennen zu werfen; und die Neigung kann nach beiden Seiten hin krass und verletzend um sich greifen. Auf jede erdenkliche Weise, beruflich wie familiär, versucht jeder, dem Bruder etwas unter die Nase zu reiben, und tut es bald einmal rücksichtslos. Dennoch nimmt nun der Konflikt in COURAGE keineswegs die traditionellen Kinoformen eines offen geführten Kampfes an, wie er etwa in EAST OF EDEN vorgebildet ist und wie ihn auch der italienische Reim *fratelli coltelli* beschwören will.

Vielmehr bleibt der Antagonismus zwischen Alfred und Jurek intensiv, aber latent. Die Messer fliegen sozusagen unsichtbar. Was von einem vorangetrieben wird, hintertreibt der andere. Legt der eine Mut an den Tag, will er die Feigheit des andern unterstreichen. Zeigt der andere Umsicht, richtet es sich gegen den Wagemut des einen. Zunächst erscheint Alfred als der Leicht- und Eigensinnige, der gern vormacht, was Risiko bedeutet und wie jeder flott vom Fleck kommen kann, der es versteht, alles auf allerhand spontanes Knabenspiel zu setzen. Rasante Autos sind pannenanfällig mit von der Partie; desgleichen klassische Pistolen, für die es viele Sammler gibt, aber kaum noch Munition.

Illusion der Überlegenheit

Jurek hingegen hält sich für verantwortlich; er hat Kinder und übt in allem, was Firma und Familie angeht, reifliche Überlegung und schrittweises Vorgehen; dem Vorwurf seines Bruders Alfred, ein nachgiebiger und kleingläubiger Hasenfuss zu sein, der jede Unsicherheit scheue, scheint er schon fast entsprechen zu wollen. Indessen bringt der alltägliche Zufall eine Situation mit sich, an die keinesfalls zu denken war, weil die nun herbeifliegenden Messer zwar den familiären und geschäftlichen Bereich wie Blitze treffen, aber von einer dritten Seite herrühren.

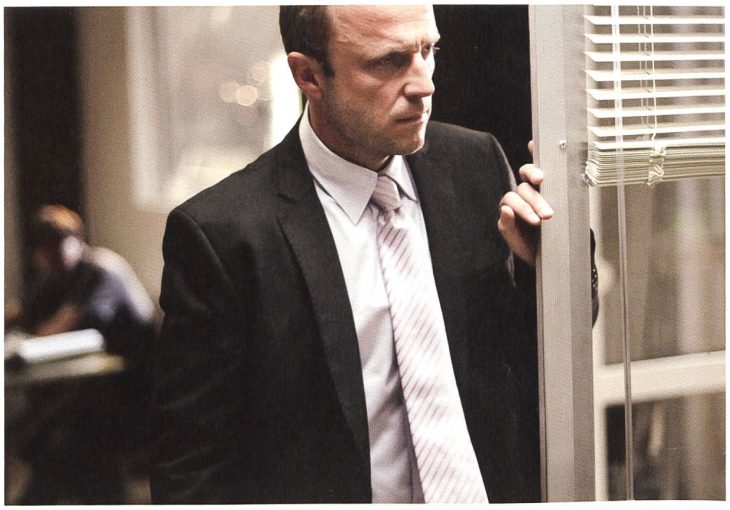
Geht uns alles nichts an, könnten die Brüder mit gutem Grund sagen und die Affäre wohlweislich vorüberziehen lassen. Doch mitten in der unechten Klemme drin sieht sich ausgerechnet Jurek dazu bewegt, beweisen zu wollen, dass auch er über die Fähigkeit verfügt, ohne unmittelbaren Anlass couragiert zu handeln. Plötzlich sind die Rollen vertauscht, heisst das, und damit sind sie wohl falsch verteilt. Die Angst überkommt den, der nie welche zu haben behauptet, während den andern eben der Mut heimsucht, den ihm niemand zugetraut hat, und wäre es er selbst. Fast wie abgesprochen erweist sich der eine als zu wenig vorsichtig, oder eben der andere als nur scheinbar unerschrocken.

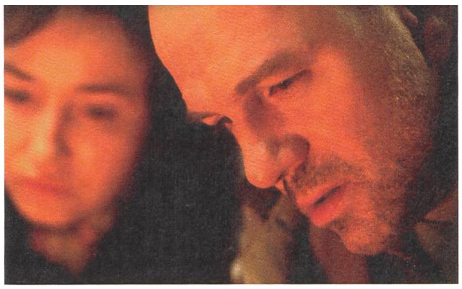
Nächstens einmal der Überlebende, glaubte Alfred, der Stärkere zu sein und erkennt am Patientenbett seines Bruders, wie sehr die Zweiteilung in Schwächere und Tüchtigere auf einer Konvention beruht. Welcher hätte da des andern Hüter sein sollen, um etwa ein mitgeführtes, aber ungeladenes Knallscheit zu zücken? Den daniederliegenden Jurek wähnt er unbeabsichtigt vorausgeschickt zu haben und damit ins Verderben. So mündet die Rivalität nachträglich in einen Gewissenskonflikt, mit der Folge, dass sich die Frage nach Schuld oder Mitschuld auf eine letztlich unbeantwortbare Weise erhebt. Wer sich für besonders widerstandsfähig hält, wird eine zutage getretene Schwäche leicht ins Unverzeihliche umdeuten. Wer hingegen die Illusion der eigenen Überlegenheit überwunden hat, der braucht sich niemals mehr schwach zu fühlen und etwas beweisen zu müssen.

Unterm Rad des Wachstums

Das postkommunistische Polen wird inzwischen als neues Wachstumswunderland gepriesen wie noch vor wenigen Jahren Irland oder Spanien, die leider von der alleinseligmachenden freiwirtschaftlichen Doktrin abgewichen sind und für so viel Mangel an Disziplin zu büssen haben. Ohne auf die weiteren Zusammenhänge einzugehen bringt Zglinski, übrigens ein Schweizer polnischer Abstammung, die Frage nach dem Woher und Wohin Osteuropas auf den Punkt, indem er aus dem provinziellen Alltag seines Landes zwei vielsagende Details sozusagen in einem Zug anführt. Letzteres ist gerade auch wortwörtlich zu verstehen.

Wo es zu einer Schlägerei kommt, wird sie von Passanten prompt auf Video festgehalten und die Szene im Internet veröffentlicht, womit den Behörden geholfen ist, aber vielleicht auch einigen weniger vertrauenswürdigen Nutzern. Anderseits lassen sich in den Passagierwagen eines Vorortszuges, der keineswegs etwa altersschwach wirkt, die Türen auch während der vollen Fahrt öffnen, so dass wie in einem Wildwestfilm Reisende den Damm hinunter fallen oder gestossen werden können. Die Modernisierung ist teils überstürzt, teils hinkt sie hinterher, heisst das, und alle Welt foutiert sich um beides. Hierin hat sich in zwei Jahrzehnten europäischer Geschichte wenig geändert.





TOUT UN HIVER SANS FEU *von Greg Zglinski (2005)*

Fest verschliessbare Türen für alle Eisenbahnwagen müssten Vorrang haben gegenüber den digitalen Techniken der Bespitzelung und des Zurschaustellens. Doch scheint zwischen den zwei Extremen nichts Drittes gegeben: ähnlich wie zwischen dem vorschnellen Alfred und dem bedächtigen Jurek, die keinen Ausgleich finden. Fragt sich bloss, ob die Firma der Beiden, eines von vielen Internet-Fernsehprogrammen, auf die düsteren Geschehnisse in der Besitzerfamilie warten musste, um ins Prekäre zu verrutschen und unters Rad des sogenannten Wachstums zu geraten. Ein Bruder weniger, endlich. Die Geier warten schon. Ob es nach Verwesung riecht oder nach Frischfleisch, der freie Markt leckt sich die Finger. Bieter, Makler klopfen an, wegen steigender oder sinkender Werte und Preise. Polen scheint in die mobile Zukunft integriert: ein Spielball mehr.

Überall und Nirgendwo

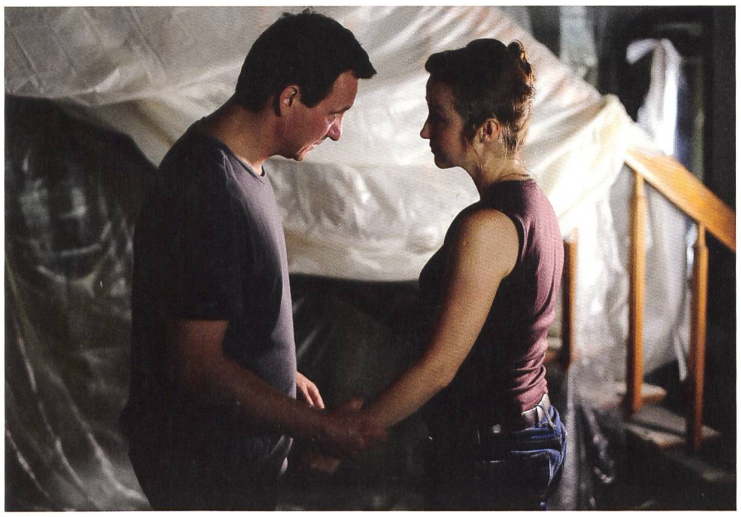
Aus Warschau gebürtig, in Aarau aufgewachsen, führt Greg Zglinski ein bewegliches, sogar unstetes Berufsleben. TOUT UN HIVER SANS FEU entstand 2005 in den verschneiten, windigen Höhen des Jura und war einer der auffälligsten Schweizer Kinofilme seit der Jahrtausendwende. COURAGE wiederum mutet gerade deswegen so polnisch an, weil er vom mehrdeutigen Thema wie vom lakonischen Stil her freimütig den Einfluss von Krzysztof Kieslowski zu erkennen gibt: einem Autor notabene, der zu seinen Lebzeiten noch militärisch die Fersen zusammenschlug, wenn er mit Journalisten wie dem unterzeichneten bekannt gemacht wurde. Zwischendurch hangelt sich Zglinski durch eine Episode von polnischen TV-Serien nach der andern hindurch; sechzehn sind es bisher an der Zahl geworden.

Da eine Herkunft, dort eine Tradition und dann immer mitten drin im Überall und Nirgendwo: es sind derlei mehrfach gekreuzte Biografien, die oftmals die originellsten Filmemacher zeitigen. COURAGE, seien wir offen, hat mit der Schweiz so gut wie nichts zu schaffen. TOUT UN HIVER SANS FEU anderseits wirkt in vielfacher Hinsicht so eigenartig helvetisch wie auch wieder merkwürdig fremd, doch ohne sich nun ausgesprochen polnisch geben zu wollen. Die Verbindung zwischen den beiden Filmen ist, kaum verborgen, im Seelischen zu finden.

Der jurassische Bauer, Jean, der im falschen Moment am falschen Ort war, als über Nacht sein Hof niederbrannte, erliegt ähnlichen Gefühlen, versagt zu haben, wie sie Alfred, den voraussichtlich gescheiterten polnischen Kleinunternehmer peinigen. Im weitestmöglichen Sinn mittel- bis osteuropäisch und der Spur nach christlich, so gerät wohl ein Filmschaffen von solcher Art. Kieslowski war von vergleichbarem Format und stets mit Fragen des Zufalls, der Ungewissheit, des Zwiespalts, der Schuld, der Reue zugange und immer auf der Suche nach dem Sinn des tatsächlich oder scheinbar Sinnlosen. Und dann erschien er doch wieder unfassbar anders, restlos in sich gekehrt und irgendwann, irgendwo gleichsam verschwunden aus Zeit und Raum.

Pierre Lachat

Regie: Greg Zglinski; Buch: Janusz Marganski, Greg Zglinski; Kamera: Witold Plociennik; Schnitt: Leszek Starzynski; Ausstattung: Elwira Pluta; Kostüme: Malgorzata Zacharska; Musik: Jacek Grudzien, Mariusz Ziemba. Darsteller (Rolle): Robert Wieckiewicz (Alfred Firlej), Lukasz Simlat (Jurek Firlej), Gabriela Muskala (Viola Firlej), Marian Dziedziel (Stefan Firlej, Vater), Anna Tomaszewska (Anna Firlej, Mutter). Produktion: Opus Film; Produzenten: Lukasz Dzieciol, Piotr Dzieciol. Polen 2011. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Cinélibre, Bern



Irrealer Kosmos

BEASTS OF THE SOUTHERN WILD von Benh Zeitlin

Man braucht ein wenig, bis man sich orientiert hat, auch wenn Hushpuppy, ein sechsjähriges, aufgewecktes schwarzes Mädchen, aus dem Off bereitwillig Auskunft gibt. Bathtub, Badewanne zu deutsch, heisst die kleine Gemeinde Armer und Ausgestossener, die vom Festland Süd-Louisianas abgeschnitten ist und nicht etwa hinter, sondern *vor* den Deichen und Wehren lebt, die New Orleans vor Sturmfluten schützen sollen. Für Hushpuppy ist es «der schönste Platz der Erde». Kräftige, grüne Pflanzen und zahlreiche wilde Tiere zeugen von regem Leben in den Sümpfen des Mississippi-Deltas. Doch das nahe Wasser und die Feuchtigkeit sind auch eine ständige Bedrohung und Beeinträchtigung. Bathtub – das ist ein irrealer Kosmos wie aus der Zivilisation gerissen und eigentlich auch kein Land mehr. Die Industrietürme von New Orleans leuchten in Sichtweite wie Mahnmale einer fremden, feindlichen Welt. Oder wie emblematische Schilder, die vor einer Übertretung der Grenze warnen.

Hushpuppys aufmerksame und sichere Off-Erzählung täuscht nicht darüber hinweg, dass man die Bedingungen, unter denen sie mit ihrem Vater Wink lebt, auch als deprimierend empfinden könnte. Gemeinsam wohnen sie in einer dreckigen, windschiefen Bretterbude, die – zum Schutz gegen das Wasser – auf wackligen Holzpfosten steht. Winks Boot, das einzig so etwas wie Mobilität garantiert, ist nichts anderes als die Ladefläche eines Pickup-Trucks, die von einem stotternden Aussenbordmotor angetrieben und nur von leeren Ölfässern an der Wasseroberfläche gehalten wird. Für die Bewohner von Bathtub ist jeder Tag ein Feiertag, sie tanzen und trinken, hier kennt jeder jeden, und jemals woanders zu wohnen, könnten sie sich – mit dem Stolz von Aussenseitern – gar nicht vorstellen. Warum auch? Sie leben in Einklang mit der Natur, Fische, Krabben, Vögel und sogar ein Alligator dienen als Nahrung. Doch die Biester des Filmtitels, übergrosse prähistorische Monster, die Auerochsen ähneln und dem ewigen Eis entsprungen sind, kündigen, einem Alptraum gleich, eine Katastrophe an: Ein verheerender Sturm ist vorhergesagt.

Auch zu Hause läuft längst nicht alles so harmonisch, wie Hushpuppy es uns glauben machen will. Die Mutter «schwamm weg», so erklärt es Wink, er selbst ist häufig betrunken, wütend und gewalttätig. Manchmal bleibt er auch tagelang fort, um zu jagen oder zu fischen. Doch Wink ist alles, was Hushpuppy hat, und seine strengen Lektionen helfen ihr zu überleben. Als sie versehentlich die Hütte in Brand setzt, versteckt sie sich in einem grossen Pappkarton – als drohe keine Gefahr, wenn die Flammen sie nicht entdeckten.

Quvenzhané Wallis, die kleine Darstellerin der Hushpuppy und aus über viertausend Mädchen ausgewählt, ist denn auch das Ereignis dieses Films. Die Kraft und Zähigkeit, die Tapferkeit und Bestimmtheit, mit der sie den Zuschauer an die Hand nimmt, wirken absolut glaubwürdig und natürlich. Wie alle anderen Schauspieler, auch *Dwight Henry* als Wink, hat Wallis zuvor noch nie vor einer Kamera gestanden. Sie ist so einzigartig und besonders, dass man sich den Film ohne sie gar nicht vorstellen kann. Dwight Henry ist übrigens zu seinem Leben als Bäckereibesitzer mit Frau und fünf Kindern zurückgekehrt. Eine Filmkarriere kommt für ihn nicht infrage. Dafür ist er viel zu geerdet, und diese Erdung fliesst unaufdringlich in seine Darstellung mit ein.

Mit Aufkommen des angekündigten Hurrikans, der nicht von ungefähr an Katrina von 2005 erinnert, steuert BEASTS OF THE SOUTHERN WILD auf seinen dramatischen Höhepunkt zu. Der anschliessenden verheerenden Überschwemmung weiss sich Wink nur dadurch zu helfen, indem er ein Wehr in die Luft sprengt und so das Wasser abfliessen lässt. Jetzt aber droht die Evakuierung von Bathtub durch die Behörden.

Nach dem gleichnamigen Stück von *Lucy Alibar*, die auch am Drehbuch mitschrieb, inszenierte Benh Zeitlin ein ungewöhnliches Spielfilmdebüt, das eine ganz eigene, markante Welt entwirft: die Bayous vor New Orleans, mit eigenständiger, jahrhundertealter Tradition und Kultur und beständiger Bedrohung durch die Naturgewalten. Die Protagonisten des Films sind darum furchtlose, zähe Kämpfer, die sich den Elementen entgegenstemmen. Sie sind von einem unerschrockenen Lebenswillen geprägt, mit einem «Gespür für das Unvermeidliche, das eines Tages alles von der Landkarte wegfegen wird», wie der Regisseur in den Produktionsnotizen anmerkt. «Meine eigentliche Frage ist, wo nehme ich die Kraft her, an dem Ort auszuharren, der mich das Leben kosten wird, ohne dabei die für den Ort so typische Hoffnung und Lebenslust zu verlieren», so Zeitlin weiter. Den Charakteren und ihrer Beziehung zueinander kommt darum eine besondere Bedeutung zu, das Band zwischen Vater und Tochter ist der eigentliche Kern des Films. Hushpuppy kann nur durch ihre Beharrlichkeit, ihre kognitive Klugheit und ihre emotionale Intelligenz überleben. Dazu gehört auch immer der Mut, sich von einem geliebten Menschen im rechten Augenblick trennen zu können.

BEASTS OF THE SOUTHERN WILD ist einer dieser viel zu seltenen Filme, die den Zuschauer förmlich gefangen nehmen und nicht mehr loslassen, sei es durch die fremde, faszinierende Welt, sei es durch den sensiblen, ausdrucksvollen Stil, mit dem Zeitlin sie kreiert. Wenn Hushpuppy am Schluss auf dem Festland Zuflucht sucht im «Floating Catfish Shack» mit seinen freundlichen Huren, wähnt man sich in einer magischen, hypnotischen Fantasie, in der es trotzdem – ganz real – um die Dinge des Lebens geht.

Michael Ranze

R: Benh Zeitlin; B: Benh Zeitlin, Lucy Alibar; nach dem Theaterstück von Lucy Alibar; K: Ben Richardson; S: Crockett Doob, Affonso Gonçalves; A: Alex DiGerlando; Ko: Stephani Lewis; M: Dan Romer, B. Zeitlin. D (R): Quvenzhané Wallis (Hushpuppy), Dwight Henry (Wink), Levy Easterly (Jean Battiste), Lowell Landes (Walrus), Gina Montana (Miss Bathsheeba). P: Cinereach, Court 13, Journeyman Pictures. USA 2012. 92 Min. CH-V: Elite Film, Zürich; D-V: MFA+ FilmDistribution, Regensburg

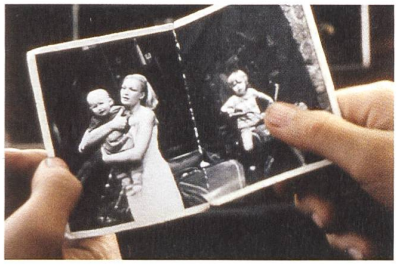
EIN TROJANISCHES PFERD

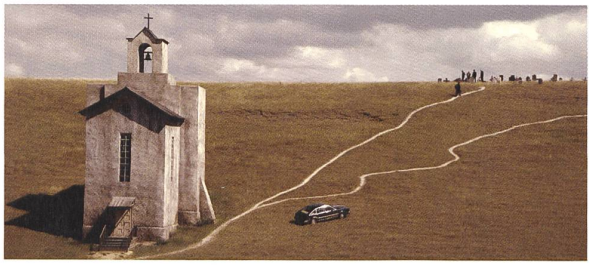
ELENA von Andrej Zvyagintsev

Um die klassische Einfachheit und die künstlerische Eleganz von ELENA würdigen zu können – einer Geschichte über die qualvolle Situation einer Frau aus der unteren Gesellschaftsschicht, die zwischen ihrem reichen, betagten Ehemann und ihrem erwachsenen Paria-Sohn aus erster Ehe steht –, muss man sich die Vorgeschichte dieses Films in Erinnerung rufen. Bereits Andrej Zvyagintsevs erster Film, DIE RÜCKKEHR (VOSVRASCHTCHENIE), der vor knapp zehn Jahren herauskam, war ein einzigartiger Erfolg. Das Debüt des damals völlig unbekannten Regisseurs gewann 2003 nicht nur den Goldenen Löwen in Venedig, sondern kam weltweit in die Kinos und spielte seine bescheidenen Kosten um ein Vielfaches wieder ein. Es entfachte aufs Neue das flau gewordene Interesse am russischen Kino, indem es die mystische, fast schon religiöse Wahrnehmung des Lebens und der Natur zum Ausdruck brachte, die mit Andrej Tarkowskij praktisch gestorben war. Der erste russische Film, der jemals in Venedig gewann, war Tarkowskijs IWANS KINDHEIT (IWANOWO DJETSTWO, 1962). DIE RÜCKKEHR handelt von einer Kindheit ohne Krieg, aber in einer Welt voller diffuser Ängste und dumpfer Ahnungen, in einer unzweifelhaft russischen Welt, auch wenn nationale Aspekte nicht im Vordergrund stehen.

Zvyagintsevs zweiter Film war mit Ungeduld erwartet worden. Er sollte Antwort geben auf die Frage, worin das Phänomen von DIE RÜCKKEHR bestand, was es mit diesem neu aufgetauchten Regisseur auf sich hatte. Handelte es sich bloss um den zufälligen Erfolg eines Möchtegerns, von einem, der angesichts einer normierten, sippenhaft organisierten Filmindustrie, in der jeder seinen festgelegten Platz zugewiesen erhält, wie aus dem Nichts auftauchte? War es Massenhypnose? Die geschickte Übertragung einer klischierten russischen Spiritualität à la Tarkowskij in ein zeitgemässes Kinoformat? Oder handelt es sich tatsächlich um ein eigenständiges künstlerisches Schaffen, die Entdeckung einer individuellen, mächtigen und magischen künstlerischen Welt?

Zvyagintsevs erster Film heisst DIE RÜCKKEHR, der zweite Film heisst DIE VERBANNUNG (IZGNANIE, 2007). Beide Worte haben alltägliche Bedeutungen, doch der Regisseur benutzt sie in einem anderen Sinn, einem sakralen, neu-biblischen. Der erste





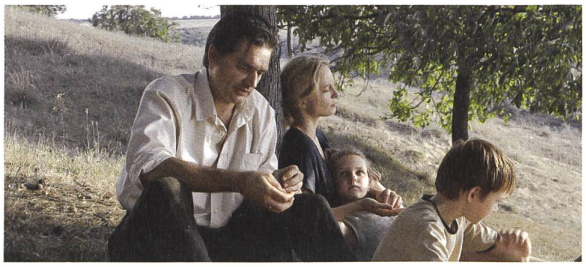
1 2 3

Film handelt von einem verlorenen Vater, im zweiten geht es um die Vertreibung aus dem Paradies. Der Erfolg von DIE RÜCKKEHR war allgemein. Die Rezeption von DIE VERBANNUNG hing in vielerlei Hinsicht davon ab, wie weit das Publikum fähig war, die unvermittelte Religiosität und die permanenten, fast schon zudringlichen Zitate aus den Evangelien zu verdauen. Von letzteren gab es in DIE VERBANNUNG zu viele (was die russischen Kritiker gern betonten), der Film war zehnmal teurer als DIE RÜCKKEHR und hatte es schwerer, sein Publikum zu finden.

Die Fragen, die sich mit DIE RÜCKKEHR stellten, beantwortet ELENA. Bei diesem Projekt löste ein Produzent, *Aleksandr Rodnyanskij*, den anderen, *Dmitj Lesnjewski*, ab, doch beide liessen sich gleichermassen auf Zvyagintsevs künstlerische Strategie ein. Es liegt eine Gesetzmässigkeit darin, dass Leute wie sie zusammenfinden: Talent zieht seinesgleichen an.

ELENA unterscheidet sich stark von den beiden früheren Filmen des Regisseurs, vor allem aufgrund seines stark zeitgemäss gezeichneten, russischen sozialen Hintergrunds. Die Hauptfigur Elena – eine ehemalige Krankenschwester, die einen reichen Patienten heiratet und wie ein Dienstmädchen für ihn sorgt – pendelt zwischen zwei Welten. Der Hightech-Luxus im Haus des Geschäftsmanns im Zentrum Moskaus kontrastiert mit der Ärmlichkeit eines Fünfetagenblocks im heruntergekommenen Randbezirk, wo der arbeitslose Sohn von Elena mit zwei Kindern und seiner ständig schwangeren Ehefrau haust. Den Bewohnern dieses Elendsbezirks ist alles egal, sie trinken den ganzen Tag über Bier und saugen ihre reichen Verwandten bis aufs Blut aus. Am Ende muss Elena eine schicksalhafte Wahl treffen, die sich als tragisch erweisen wird. Die verhängnisvolle Kraft und der Fluch familiärer Bindungen, die Unmöglichkeit, diese, selbst angesichts des Offensichtlichen, zu zerreissen – das ist die Hauptthematik dieses Films.

Viele hielten Zvyagintsev für einen Vertreter eines abstrakten metaphysischen Kinos, doch hier erweist sich der Regisseur zugleich als scharfsichtiger Soziologe. In keinem russischen Film, der in letzter Zeit entstanden ist, sehen wir eine derart prägnante Kontrastierung, einen so realen und explosiven Antagonismus zweier Welten. Gleichzeitig ist der Film in seiner ausgewogenen Haltung selten, und er hat eine tiefe Emotionalität, vor allem dank



3 1

der Schauspieler *Nadeshda Markina* (als Elena in ihrer besten Rolle), *Andrej Smirnov* und *Elena Lyadova*, aber auch dank des Kameramanns *Michail Krichman*. Es ist die Emotionalität familiärer Beziehungen. Die Familie mit ihren zentripetalen Kräften, die sie zusammenhalten, und ihren zentrifugalen Tendenzen, die sie zerstören, bildet den Kern der Filmthemen, die Zvyagintsev bisher umgetrieben haben. Ohne Kompromisse zu machen, erforscht er die Abgründe des Menschen angesichts seiner materiellen Bestrebungen und Abhängigkeiten.

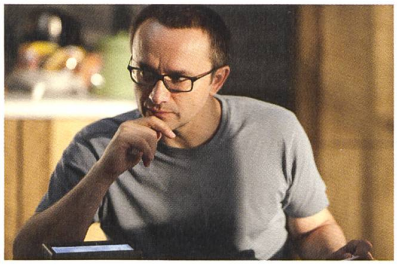
Es ist wahr, Zvyagintsev spart auch in ELENA nicht mit Symbolen, zum Beispiel wenn die Krähe am Anfang des Films das nahende Unheil vorwegnimmt. Der Film war zunächst als Teil eines englischsprachigen Projekts über die Apokalypse gedacht. Obwohl ursprünglich das die Idee war, ist alles einfacher und zugleich komplizierter. Es ist ja nicht unbedingt nötig, die Schrecken des kommenden Jüngsten Gerichts heraufzubeschwören, wenn sich dieses Gericht vor unseren Augen abspielt. Wer ist nun diese Elena – ein Racheengel, eine Verbrecherin oder ein Opfer? Wer ist ihr Mann – ein blutsaugender Oligarch oder ein ehrlicher Unternehmer? Der Film gibt keine abschliessenden Antworten, sowenig wie eine antike Tragödie. Dennoch zeichnet sich deutlich das Bild einer Gesellschaft ab, in der das Geistige und die Moral keinerlei Rolle mehr spielen, es keine funktionierenden Institutionen gibt, und nicht einmal die Religion ist imstande, von Sünden freizusprechen oder der Seele der Heldin Erleichterung zu bringen. Die Stärke des Films liegt darin, dass Zvyagintsev keine endgültige Diagnose stellt. Er widerspiegelt die dramatische Situation im heutigen Russland, in dem alles durcheinandergeraten ist und jeder sich als Geisel des anderen entpuppt.

In gewisser Weise ist Elena ein trojanisches Pferd in einem von zwei verfeindeten Lagern. ELENA ist ja ein Film über den Krieg zwischen sozialen Schichten – von der dramatischsten Front dieses Krieges: jener, die durch die Familie verläuft. Doch bemüht der Film keinerlei Parallelen, weder mit der griechischen Helena noch überhaupt mit der antiken Tragödie. Wie schon die früheren Filme des Regisseurs ist auch dieser ein Gleichnis, ein mythologisches Modell, das diesmal jedoch auf das raue und vertraute soziale und nationale Koordinatensystem aufgezogen ist. Zvyagintsev mit

seinem bekannten – und manchmal übermässigen – Hang zum Gleichnis ist Genauigkeit in der Darstellung alltäglicher und psychologischer Details sehr wichtig. Für ein Gleichnis ist aber nicht nur metaphysischer Tiefgang, sondern auch eine gewisse Modellhaftigkeit charakteristisch.

Das ist der Grund, warum ELENA für den Regisseur ein äusserst wichtiger Schritt ist. Er hat seinen Stil weiterentwickelt, was nur sehr talentierten Leuten gelingt. Als kalte, nüchterne und asketische Diagnose eines moralisch-gesellschaftlichen Zustands erinnert diese Art Kino kaum mehr an Tarkowskij, sondern schon eher an Krzysztof Kieslowskis DEKALOG oder, um ein neueres Beispiel zu nennen, an Michael Hanekes Werke. Was wird der nächste Schritt sein? Wenn man von den um die altrussische und sogar die altgriechische Geschichte kreisenden Projekten Zvyagintsevs weiss, kann man nur mit grosser Neugier in die Zukunft schauen.

Andrej Plachow



'Es widerstrebt mir, in solchen Kategorien zu denken'

Gespräch mit Andrej Zvyagintsev

FILMBULLETIN Was war der erste innere Anstoss für ELENA?

ANDREJ ZVYAGINTSEV Da die Geschichte von ELENA als Bestellung eines ausländischen Produzenten begann, war es wohl der Wunsch, eine von aussen an mich herangetragene Herausforderung anzunehmen – falls man dies als innerlich bezeichnen kann. Aber das ist natürlich eine ungenügende Antwort. Der innere Impuls wirkt im Verborgenen, über ziemlich lange Zeit. Es kann sein, dass er sich nie in eine Äusserung verwandelt, oder es reift etwas heran, und es wird ein Film daraus.

Ich kann mich gut an den Moment erinnern, als ich – bereits mit dem Drehbuch in der Hand – am Flughafen die Meldung von einem Verbrechen über einen Monitor laufen sah: «Eine Unternehmerin aus dem Grossraum Moskau liess für 40 000 Rubel ihren Ehemann ermorden.» In diesem Moment spürte ich plötzlich sehr deutlich, dass Elenas Geschichte die Geschichte einer ganzen Gesellschaft war, der Auflösung ihrer Bindungen, der Zerstörung ihrer grundlegenden Struktur.

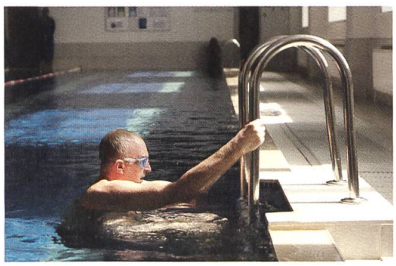
FILMBULLETIN Wie kam das Projekt praktisch zustande? Und wie veränderte es sich? Am Anfang war ja ein englischsprachiger Film geplant.

ANDREJ ZVYAGINTSEV Ja, alles begann mit dem grosszügigen Angebot eines englischen Produzenten. Er wollte ein grosses Projekt realisieren, das vier englischsprachige Langfilme von vier unterschiedlichen Regisseuren aus allen Ecken der Welt vereinen sollte. Er nannte das Projekt «Apokalypse» und plante in grossem Stil, nicht nur bezüglich der Finanzen, sondern auch auf der künstlerischen Ebene. Mein Freund und Co-Autor *Oleg Negin* und ich nahmen sein Angebot an und begriffen ziemlich bald, dass dies kein Katastrophenfilm werden sollte, nicht irgendeine Riesengeschichte, in der Tausende Menschen sterben, sondern eine lokale, intime Geschichte – mit einem Wort: eine Geschichte über die innere Apokalypse einer Seele, die sich unbemerkt von ihrer Umgebung vollzieht. Oleg schrieb das Drehbuch in Rekordzeit, buchstäblich innerhalb von zehn Tagen. Da das englische Projekt dann aus verschiedenen Gründen doch nicht zustande kam, begann ich, in Russland nach Finanzierungsmöglichkeiten zu suchen. Sehr bald trafen wir auf den Produzenten Aleksandr Rodnyanskij, mit dem wir ebensobald eine gemeinsame Sprache fanden. Man kann sagen, dass wir uns einen Tag, nachdem er das Drehbuch gelesen hatte, an die Arbeit machten. Bei der Übertragung des Drehbuchs auf die russischen Verhältnisse änderte sich am Text praktisch nichts. Nur die Namen wurden russisch, es kamen russische Realien dazu, einige Nuancierungen des sozialen Milieus, Slang ...

FILMBULLETIN Worin unterscheidet sich ELENA Ihrer Meinung nach von Ihren früheren Filmen? Einige Kritiker betonten den Bezug des Films auf die konkreten Verhältnisse unserer Zeit und unseres Landes und entdeckten darin viel Sozialkritik. Ist Ihr jüngster Film dennoch eine Parabel?

ANDREJ ZVYAGINTSEV Ich möchte glauben, dass unsere Geschichte trotz ihrer offenkundigen Verankerung in der russischen Realität alle Bedingungen einer universellen Geschichte erfüllt und das heisst: einer Geschichte, die zur Parabel neigt. Dafür gibt es nicht wenige Hinweise. Ich kann mich nicht erinnern, dass mich ausserhalb Russlands jemand aus dem Publikum je erstaunt

3 2 2 1



gefragt hätte: «Stehen die Dinge bei euch in Russland wirklich so?» Mir scheint, dass ELENA für *alle* verständlich, also nicht irgendwie spezifisch national ist. Das zum einen.

Der Unterschied zu meinen früheren Filmen besteht in meinen Augen einzig darin, dass die Handlung in der heutigen Zeit spielt: hier und jetzt, Moskau im Jahr 2011, wiedererkennbare Typen und so weiter. Wegen seiner Situierung in der zeitgenössischen Realität benötigte der Film auch keinerlei symbolische Sprache. Ich mag diese Terminologie nicht, muss sie aber in Anlehnung an meine Kritiker benutzen. Meiner Meinung nach ist der Film klar, durchsichtig und einfach.

FILMBULLETIN Welche Aufgaben stellen sich Ihnen und dem Kameramann Michail Krichman bei der visuellen Umsetzung?

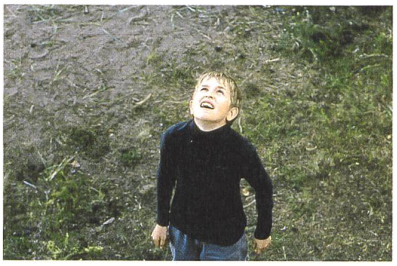
ANDREJ ZVYAGINTSEV Es sind immer dieselben Aufgaben: sich für die grundlegende visuelle Erscheinung und den dazu passenden Rhythmus zu entscheiden. Und es ist immer dieselbe Sorge: es so hinzubekommen, dass kein Teil aus dem Ganzen herausragt, sondern dass alles im Einklang ist, dass kein Element das andere dominiert; die Suche nach einem harmonischen Ganzen, die Konzentration in einem einheitlichen Ausdruck. Wir stellen uns keine Aufgaben, sie – die "Aufgaben" selbst – stellen an uns die Anforderung, sie bestmöglich zu erfüllen.

FILMBULLETIN Dieselbe Frage bezüglich der Schauspieler: Wie kam gerade diese Besetzung zustande?

ANDREJ ZVYAGINTSEV Auf die übliche Art und Weise: über Proben und Fehler. Wie früher trafen wir uns während ungefähr einem halben Jahr mit unzähligen Schauspielern, mit vielen von ihnen probten wir irgendeine wichtige Szene, suchten die genau richtige Übereinstimmung mit der Figur, und, mir scheint, wir fanden sie auch. Ich freue mich über ausnahmslos alle, sogar über die Nebendarsteller. Und klar, Nadeshda Markina, Andrej Smirnov und Elena Lyadova sind die Glanzpunkte des ganzen Ensembles.

Dass es sich bei der Familie von Elena, das heisst ihrem Sohn Serjoscha und ihrem Enkel Sascha – der Linie ihres Blutes –, ganz zufällig so ergab, als ob alle aus demselben Teig geschaffen wären, darauf bin ich tatsächlich stolz, obwohl es überhaupt nicht mein Verdienst ist. Es ist erstaunlich: Wir hatten uns nicht vorgenommen, äusserlich ähnliche Schauspieler zu finden. Doch eines Tages,

3 2 3 1



als das Casting schon bestätigt war, wurde ich auf diesen Aspekt aufmerksam. Sie erinnern sich an die Szene, in der Sascha mit seinem Vater am Computer spielt? Aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Gesichtszüge stellte ich die beiden dort ins Profil. Es ist verblüffend, wie sehr sowohl Serjoscha als auch Sascha mit dem schönen Gesicht von Elena harmonieren, dieser Zufall erscheint mir wie ein Wunder, wie ein Geschenk des Schicksals.

FILMBULLETIN Die Figuren des Films wurden von der Kritik unterschiedlich interpretiert, vor allem Elenas Ehemann. Ist er für Sie ein Opfer oder ein Schuldiger in diesem Drama?

ANDREJ ZVYAGINTSEV Wir sind alle Opfer ein und desselben Dramas. Wir selbst sind gleichzeitig der Grund und die Konsequenz unseres Unglücks. Niemand ist per se weich gebettet. Es ist sehr schwierig, auf eine so gestellte Frage zu antworten. Sagen Sie mir, würde er denn auch zum Opfer, wenn seine Elena eine andere wäre, wenn sie eine andere Wahl getroffen hätte? Nein. Deshalb ist es eine Vereinfachung der Situation, das eine vom anderen zu trennen. Nur vor Gericht kann der Mensch entweder Kläger oder Beklagter sein, aber nie beides gleichzeitig.

FILMBULLETIN Einige Leute interpretierten die Porträtierung der Lumpenproletarier-Familie als einen aus der Position der rechtsliberalen Bourgoisie gerichteten Angriff auf den Plebs. Wie kommentieren Sie das?

ANDREJ ZVYAGINTSEV Ich bedaure es sehr, dass sich tatsächlich viele Leute so sehr auf dieses Kräfteverhältnis konzentrieren: Reiche und Arme, Bourgoisie und einfaches Volk. In unserer Zeit ist dies offenbar so sehr zu einem Gemeinplatz geworden, dass wir es gar nicht mehr bemerken: «Nun, sie hat ihn getötet, das ist verständlich. Aber sagen Sie mir, was halten Sie vom Zustand des Klassenkampfes in der russischen Gesellschaft?»

Mich erstaunt es, mit welcher Leichtigkeit Kommentatoren des Films gerade dies zum Hauptthema machen, ohne der Hauptlinie des Films irgendwelche Beachtung zu schenken: der Geschichte des inneren Zustands der Heldin, ihres Falls. Das steht für mich im Zentrum.

FILMBULLETIN Was ist Elena Ihrer Meinung nach – eine tragische Heldin, eine Bestie oder das Opfer ihres Ehemannes, der sie zu seinem Dienstmädchen gemacht hat?

ANDREJ ZVYAGINTSEV Ach, es widerstrebt mir sehr, in solchen Kategorien zu denken. Ich berufe mich darauf, dass diejenigen, die unser Gespräch lesen, sich möglicherweise morgen den Film anschauen gehen, und werde kein wertendes Urteil abgeben. Soll der Zuschauer für sich selber entscheiden, wer unsere Elena ist.

FILMBULLETIN Welche Situationen und Figuren unserer Zeit, der Geschichte, der Mythologie oder der Literatur beschäftigen Sie als Künstler? Wen möchten Sie auf die Leinwand bringen?

ANDREJ ZVYAGINTSEV Mich fesselt die Idee, auf der Leinwand eine bestimmte Figur zu schaffen oder sie im Leben zu suchen, keineswegs. Man kann es so sagen: Mich interessiert weniger eine Figur an sich, sondern eine Figur in einer Situation, in der sie eine schwierige Wahl treffen muss.

FILMBULLETIN Heute, wo Sie sich als Künstler bewiesen haben, wer von den klassischen Regisseuren ist zu Ihrem «Stalker» geworden?

ANDREJ ZVYAGINTSEV Es sind die gleichen wie früher. Ich verneige mich vor vielen Klassikern des Kinos. Ebenso sehr bewegen mich die Werke vieler Zeitgenossen. Ich denke, es macht keinen Sinn, Namen aufzuzählen. Ich liebe das Kino und brenne darauf, neue Entdeckungen zu machen. Mich treibt die Neugierde an – sie ist meine Führerin.

Mit Andrej Zvyagintsev sprach Andrej Plachow

Sowohl Besprechung wie Gespräch wurden von Lisa Heller aus dem Russischen übersetzt

Regie: Andrej Zvyagintsev; Buch: Oleg Negin, Andrej Zvyagintsev; Kamera: Michail Krichman; Schnitt: Anna Mass; Production Design: Andrej Ponkratov; Kostüme: Anna Bartuli; Musik: Philip Glass; Ton: Andrej Dergatchev, Stas Krechkov. Darsteller (Rolle): Nadeshda Markina (Elena), Andrej Smirnov (Vladimir), Elena Lyadova (Katerina), Alexej Rozin (Sergej), Evgenja Konushkina (Tatiana), Igor Ogurtsov (Sascha), Vasili Michkiv (Advokat), Alexej Maslodudov (Vitek). Produktion: Non Stop Production; Aleksandr Rodnyanskij. Russland 2011. Format: 1:2.35; Dauer: 109 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich

1 ELENA, 2011 (*und obere Bildschiene*)
2 DIE RÜCKKEHR / THE RETURN (VOSVRASCHTCHENIE), 2003
3 DIE VERBANNUNG / THE BANISHMENT (IZGNANIE), 2007

Erzählerische Vielfalt

LIFE OF PI von Ang Lee

Als Yann Martels Roman 2001 erschien, war er einer dieser überraschenden Treffer ins Schwarze, mit einer ebenso verrückten wie fesselnden Geschichte, so elegant geschrieben und clever konstruiert, dass er den Man Booker Prize gewann und sieben Millionen Mal verkauft wurde. 2003 dann die deutsche Übersetzung mit dem pragmatischen Titel «Schiffbruch mit Tiger», und die Kritiker überschlugen sich. Von «kleine literarische Sensation» bis «Hohelied auf die Macht des Erzählens» reichten die Urteile, doch es gab auch den Vorwurf der «Trivialität» und der «postmodernen Remix-Religiösität». Lange Zeit galt der Roman als unverfilmbar, doch nun hat Ang Lee, «das grosse Chamäleon unter den zeitgenössischen Regisseuren» (Todd McCarthy), daraus einen ungewöhnlich schönen Film gemacht, dazu noch in 3D aufgenommen, das seit Scorseses HUGO nicht mehr so aufregend und überzeugend genutzt wurde. So ein wenig ahnt man, was Ang Lee an diesem Stoff gereizt haben muss. Lee, 1954 in Taiwan geboren, 1978 nach Amerika ausgewandert, ist ein Grenzgänger zwischen Ost und West. Die Begegnung zwischen asiatischer und amerikanischer Kultur, aber auch unterschiedliche Erzählweisen, haben sein Werk geprägt. Der Studie von Liebe, Familie und taiwanesischer Tradition in EAT DRINK MAN WOMAN (1994) steht die werkgetreue Jane-Austen-Verfilmung SENSE AND SENSIBILITY (1995), ein urenglisches Thema, gegenüber, dem virtuosen Kung Fu in CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON, 2001 immerhin mit vier Oscars ausgezeichnet, folgte das sensible Schwulendrama BROKEBACK MOUNTAIN, das 2005 in Venedig den Goldenen Löwen und später drei Oscars einheimste. Martial Arts und Western, Drama und Horror, Mainstream und Arthouse, nun, nach TAKING WOODSTOCK (2009), noch so einem amerikanischen Mythos, wieder eine Literaturverfilmung, diesmal in Vorderasien angesiedelt, und diese erzählerische Vielfalt, dieses Nebeneinander von Genres, prägt auch LIFE OF PI. Ein Abenteuer, ein Märchen, eine Parabel, ein Familienporträt, eine Robinsonade, eine Geschichte übers Erwachsenwerden und über den Kampf Mensch gegen Natur, eine Geschichte, die sich darüber hinaus mit dem Wesen des Geschichtenerzählens beschäftigt – das alles klug und makellos konstruiert und zu einem packenden Drama zusammengeführt.

Ang Lee entführt uns in die siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, ins südindische Pondicherry, das mit den satten fröhlichen Farben und dem quirligen Leben wie ein Paradies anmutet. Hier wächst der kleine Piscine Millitor Patel, der sich selbst (aus gutem Grund) den Spitznamen Pi gibt, als Sohn eines Zoobesitzers auf. Beim Versuch, sich mit einem bengalischen Tiger namens Richard Parker anzufreunden, erteilt ihm sein Vater eine grausame Lektion über die Beziehung zwischen Mensch und wildem Tier: «Der

Tiger ist nicht dein Freund!» sagt Vater Patel. «Tiere denken nicht wie wir. Wer das vergisst, wird getötet!» Eine Lektion, die sich Pi förmlich ins Gedächtnis einbrennt. Bezüglich des Lebens und des Glaubens hat der Junge so seine eigenen Theorien, und so ist Pi mit gerade mal zwölf Jahren nicht nur Hindu, sondern auch Christ und Moslem. Denn: Nicht auf die Religion kommt es an, sondern auf den Glauben. Lee etabliert hier, in den humorvollsten Minuten des Films, eine Idylle und zeichnet, mit Blick für genau umrissene Charaktere und authentisch eingefangenem kulturellen Hintergrund, ein warmherziges, unbeschwertes Familienleben mit liebevollen Eltern und hilfsbereitem Bruder. Fünf Jahre später erhält die Idylle einen Riss. Mr. Patel muss seinen Zoo schliessen und wandert mit seiner Familie und einigen wenigen Tieren auf einem japanischen Frachter nach Kanada aus. Doch bei einem nächtlichen Sturm geht das Schiff unter, nur Pi schafft es, in ein Rettungsboot zu klettern.

Eine erstaunliche Szene, die von Ang Lees grosser Meisterschaft zeugt. Anstatt den Zuschauer mit unsteter Kamera, schnellen Schnitten oder extremen Nahaufnahmen die Orientierung zu rauben, nutzt er längere Plansequenzen, weiche Montage und nahtlos eingefügte Spezialeffekte, um ihn durch das von der Natur angerichtete Chaos zu führen. Die Wellen scheinen in beeindruckendem 3D in den Zuschauerraum zu schwappen. Und während man unwillkürlich zurückschreckt, fesselt einen das fast schon surreale Bild eines Schiffes, das hellerleuchtet in der Tiefe verschwindet.

Als sich der Sturm gelegt hat, muss Pi feststellen, dass er sich das Boot mit einem schwerverletzten Zebra, einer wild gewordenen Hyäne, einem verschreckten Orang-Utan, einer flinken Ratte und – noch unter einer grossen Persenning verborgen – mit Richard Parker teilt. Das Gesetz des Dschungels sorgt rasch dafür, dass Pi allein ist mit dem bulligen Tiger. Und so bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich ein Floss zu bauen und, nur durch eine Leine verbunden, in sicherer Entfernung hinter dem Boot herzuschaukeln. Wochen und Monate gehen so dahin, die Beziehung zwischen Mensch und Tier wandelt sich von angsterfülltem Auf-der-Hut-sein zu so etwas wie respektvoller Annäherung, vielleicht sogar Freundschaft – am Schluss wird die Reise 227 Tage gedauert haben.

Eingebettet ist diese Story in eine Rahmenhandlung, angesiedelt in Montreal. Ein Schriftsteller interviewt den erwachsenen Pi, der somit seine Geschichte im Nachhinein auffächert. Doch ist er ein zuverlässiger Erzähler? Einiges entspringt seiner Phantasie, anderes deutet er um, und einmal geht es sehr traumverloren zu. Da berichtet Pi von einem märchenhaften Zwischenstopp auf einer wandernden Insel voller Rhesusäffchen. Eine Art Fata Morgana, in der man sich nicht verlieren darf, und gleichzeitig allegorische Warnung, das Ziel nicht aus den Augen zu verlieren.

Ang Lee hat an Originalschauplätzen in Indien und in Taiwan gedreht, wo ein riesiger Wassertank – 70 Meter lang, 30 Meter breit und vier Meter tief – die Illusion von Meeresweite ermöglicht. Die kreisende Kamera findet stets neue Standpunkte und scheint auf der Wasseroberfläche mitzuschaukeln, so dass sich die ständige Bewegung des Meeres dem Zuschauer unmittelbar mitteilt. Einige Szenen, der Schiffsuntergang etwa, sind komplett im Computer entstanden, ebenso Richard Parker. Erstaunlich, wie lebensecht und gefährlich er wirkt. Man möchte nicht mit ihm in einem Boot sitzen.

Ang Lee hat die dramaturgischen Fesseln, die ihm die Vorlage anlegte, immer wieder gelockert. Kleine Zufälle und Überraschungen, praktische Überlebensstrategien und märchenhafte Bilder, Prüfungen und Zwischenspiele – da ist genug, was das Interesse des Zuschauers wach hält. Wann hat man schon einmal einen seekranken Tiger im Kino gesehen? Die Szene, in der ein plötzlicher Schauer von fliegenden Fischen über Pi und Richard Parker hinwegbraust, ist schlichtweg spektakulär, nicht zu vergessen ein massiver Sturm, der über die Schiffbrüchigen hereinbricht. Sehr viel stiller, von einer poetischen Grandezza ist jenes Bild, in der unzählige Leuchtfische wie Glühwürmchen das dunkle Meer erhellen. Die Begegnung mit einem majestätischen Blauwal schlägt hingegen die Brücke zu Robert Zemeckis' CASTAWAY. Momente, die von der spirituellen Hingabe des Protagonisten zeugen. Gefühle wie Angst, Einsamkeit und Verlust, die durch die ständige Lebensgefahr, sei es durch das endlose Meer, sei es durch den unberechenbaren Tiger, wach gehalten werden, begegnet der Film mit emblematischen Bildern, die das Wunder und die Schönheit der Schöpfung feiern. Ang Lee durchbricht immer wieder die Grenzen des Realismus und etabliert eine Magie, die den Zuschauer bis zum Schluss gefangen hält.

Michael Ranze

R: Ang Lee; B: David Magee, nach dem Roman von Yann Martel; K: Claudio Miranda; S: Tim Squyres; A: David Gropman; Ko: Arjun Bhasin; M: Mychael Danna. D (R): Suraj Sharma (Pi Patel, 17 Jahre), Irrfan Khan (Pi Patel, erwachsen), Tabu (Pis Mutter), Rafe Spall (Schriftsteller), Gérard Depardieu (Koch). P: Fox 2000 Pictures, Haishang Films; Gil Netter, Ang Lee, David Womark. USA 2012. 127 Min. V: Twentieth Century Fox Film Corporation

Parabel auf trügerische soziale Mobilität

GREAT EXPECTATIONS von Mike Newell

Das Richtmass einer gut erzählten Geschichte ist die Menge weiterer Geschichten, die hinter ihr sichtbar werden. Vor einigen Wochen erschien in Grossbritannien ein Roman, der von einer jungen Frau erzählt, die hartnäckig an das Gute in sich und ihren Mitmenschen glaubt. Sie ist die verwöhnte, gleichwohl idealistische Tochter eines Brauereibesitzers aus Kent, deren Zukunft zu den schönsten Hoffnungen berechtigt – bis zu dem Tag, an dem ihr eine so tiefe, verletzende Kränkung beigebracht wird, dass sie den Rest ihres Lebens in Verbitterung zubringen wird. Das Buch des Schriftstellers Ronald Frame, das von verlorener Jugend und zerstörten Träumen handelt, trägt einen Titel, der aufmerksame Leser augenblicklich aufhorchen lässt: «Havisham».

Der Romancier erzählt die, nein: eine Vorgeschichte zu Charles Dickens' «Great Expectations». Zunächst geht er von dem aus, was Pip, der Ich-Erzähler, von der Frau zu berichten weiss, die seine eigene Existenz vergiften wird. Sodann füllt er die Lücken aus seiner eigenen Phantasie. Die anglo-amerikanische Literatur kennt einige Werke, die derart als Ableger oder Fortschreibung konzipiert sind und eine Nebenfigur zum Protagonisten erheben: etwa Jean Rhys' «Wide Sargasso Sea», in dessen Zentrum die erste Ehefrau von Rochester aus «Jane Eyre» steht. Es ist eine sinnfällige, ertragreiche Entscheidung Frames, den Blickwinkel von Miss Havisham zu wählen: In ihm spiegelt sich Dickens' Empörung darüber, wie bedroht eine junge Seele sein kann. Mit gleichem Recht kann man sich indes zahlreiche weitere Prequels oder Sequels zu Dickens' Roman vorstellen, in denen Orlick, Estella, Herbert Pocket oder gar der einfache Schmied Joe Gargery die Hauptrolle innehaben. Über Magwitch erfährt man vielleicht schon bei Dickens genug. Aber wie spannend müsste es sein, all die Geheimnisse zu enthüllen, die der Anwalt Jaggers noch für sich behält!

Für George Orwell bestand das grösste Problem von Dickens darin, dass er nicht wusste, wann er aufhören sollte. Seine Vorstellungskraft überwältige den Leser, wachse wie ein unausrottbares Kraut über seine ereignisreichen Erzählungen. Diese Fülle an Situationen und Charakteren erscheint dem normalen Leser natürlich als eine Tugend, als Garantie auf Zufriedenheit. Er hat einerseits das Gefühl, die Geschichten würden in all ihren Verästelungen auserzählt. Zugleich eröffnet der Schriftsteller seiner Phantasie grosszügige Freiräume. Es nimmt nicht wunder, dass sich unter den Lesern der letzten hundertzwanzig Jahre so viele Filmproduzenten und Regisseure befanden. Dickens ist der erste (bereits 1897 entstand eine Fassung von «Oliver Twist», die kaum eine Minute dauerte) und zugleich meistverfilmte Romanschriftsteller überhaupt. Auf seine Stoffe gehen angeblich rund 400 Kino- und TV-Adaptionen zurück. Das sind mehr Verfilmungen, als die Werke

von Alexandre Dumas, Sir Arthur Conan Doyle und Anton Cechov hervorgebracht haben.

Mit Mike Newells neuer Version von «Great Expectations» findet das ausgehende Dickens-Jahr einen leidlich würdigen Abschluss. Eingeleitet wurde die kinematographische Feier seines zweihundertsten Geburtstages mit einer mehrteiligen Adaption des Romans durch die BBC, die Fernsehzuschauer und Kritiker nach der Ausstrahlung allerdings enttäuscht zurückliess. Retrospektiven in London und Zürich würdigten Dickens als einzigartigen Stofflieferanten für das Kino. In einer Zeit, in der das britische Kino sich mit Inbrunst auf literarische Klassiker des 19. Jahrhunderts besinnt – man denke an die Neufassungen von «Jane Eyre», «Wuthering Heights» und «Anna Karenina» –, soll indes nur «Great Expectations» den Beweis von Dickens' Aktualität (und Attraktivität) für ein heutiges Publikum antreten. Der Bildungsroman um den Waisenjungen aus dem Marschland, der dank einer geheimnisvollen Erbschaft zum Gentleman in London wird, ist mit gut zwanzig Verfilmungen (darunter jüngst eine Bollywood-Version) ohnehin der Dauerbrenner unter den Dickens-Stoffen.

Aus der Sicht konservativ gestimmter Produzenten und Kinogänger ist Mike Newell als Regisseur zweifellos eine Idealbesetzung. Sein geschmeidiges Regietemperament ist bislang noch keiner Vorlage ernsthaft in die Quere gekommen. Seine Filme sind nie besser als ihre Drehbücher; Schande macht er ihnen hingegen nur selten. Newell verkörpert die heroische Gediegenheit. Tatsächlich kann er sich einer staunenswerten Bandbreite von Stoffen, Epochen und Genres anverwandeln. Seine Filmografie misst das Spektrum zwischen dem Grafen von Monte Cristo und Harry Potter aus, er hat sich an Gruselfilmen versucht und Erfolge gefeiert auf dem Terrain der *romantic comedy*. Er hat ein Händchen für Kostümfilme. Und wenn er sich amerikanischen Sujets zuwendet, tut er es mit einem nur minimalen britischen Vorbehalt. Das Mafia-Drama DONNIE BRASCO zeigt, in welche filmischen Höhen er sich emporwagen kann, wenn er sich mit einem grossartigen Szenaristen wie Paul Attanasio und Darstellern wie Al Pacino und Johnny Depp einlässt. Gäbe es das Studiosystem Hollywoods noch, wäre er wohl der am häufigsten beschäftigte Regisseur der Gegenwart. Das ist er ohnehin schon fast: ein Clarence Brown des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts.

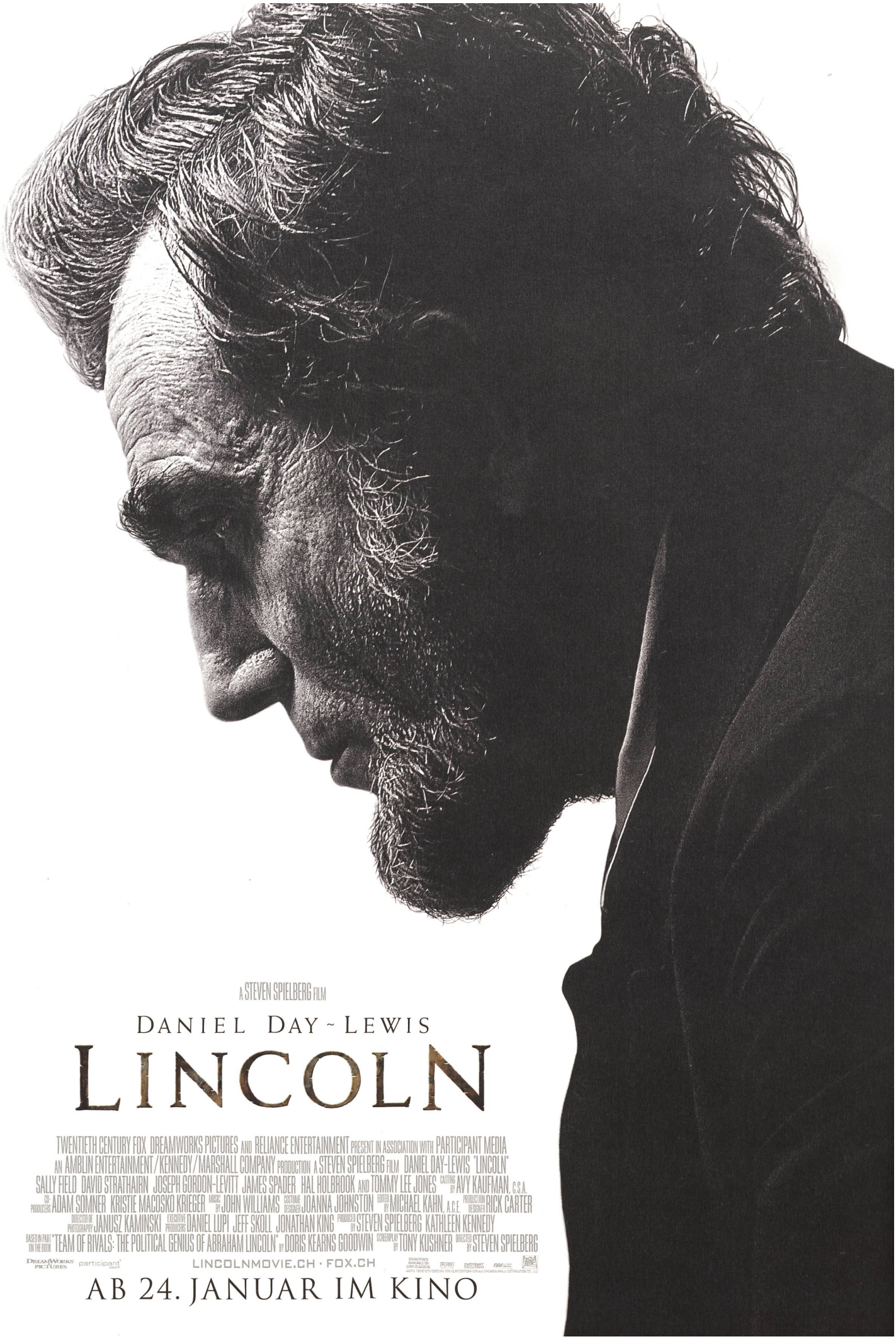
Mithin ist Newell der Gewährsmann für eine respektvolle Annäherung an Dickens. Eine entschlossene Revision seiner Weltsicht stellt er nicht in Aussicht; allzu sehr entzücken ihn die Steilvorlagen für das atmosphärische Erzählen und die Figurenzeichnung, die dessen Prosa gibt. Die Neuinterpretation eines Klassikers ist für diesen Regisseur eine Frage der Nuancen, der sachten Verschiebungen. Mit David Leans epochaler Verfilmung von «Great Expectations» aus dem Jahr 1946 will und muss er sich nicht messen. Die ist zwar die beste, aber keineswegs definitive Version: Dickens lässt noch viel Handlungsspielraum, den sie nicht abdeckt.

Der Drehbuchautor *David Nicholls* ist Newell ein gewissenhafter Komplize. Mit seinem auch verfilmten Roman «One Day» hat er bewiesen, dass er einfühlsam schildern kann, was die Zeit an einer unerfüllten Liebe anrichten kann. Auch mit der Epoche ist er vertraut; spätestens seit der Adaption von Thomas Hardys «Tess of the d'Urbervilles», die er vor einigen Jahren fürs britische Fernsehen gestaltete. Er versteht es hauszuhalten mit der Stofffülle von Dickens' Roman. Er weiss, dass man keine Scheu vor haarsträubenden Zufällen und Wendungen des Geschicks haben darf, wenn man diesen Schriftsteller adaptiert. Man spürt, wie schmerzlich es für ihn gewesen sein muss, Erzählstränge und Figuren zu opfern. Er hat weit mehr als nur das Gerüst der Handlung erhalten. Wann immer es möglich war, hat er Dickens' Dialoge übernommen.

So gewinnen dessen Figuren und die Chronik ihres Schicksals auf der Leinwand ein schönes, lebendiges Relief. Jaggers, dem *Robbie Coltrane* robuste Ambivalenz verleiht, bekommt mehr Raum als je zuvor im Kino; in seiner Person laufen alle Handlungsstränge zusammen. *Helena Bonham-Carters* Studie von Miss Havisham weicht radikal von früheren Interpretationen ab. Sie bricht deren Verbitterung auf, lässt sie zugänglicher, menschlicher erscheinen. Sie flirtet mit dem jungen Pip, verliert dabei aber nie den Hinterhalt von Hartherzigkeit aus dem Blick: Ins Leben kann auch sie nicht zurückkehren. Kompromittiert wird diese interpretatorische Verve freilich durch *Jeremy Irvine*, den etwas tumb wirkenden Darsteller des älteren Pip. An ihm droht die Parabel auf trügerische soziale Mobilität zu scheitern. Als vergnügt-haltloser Dandy und schmachtend Verliebter mag er mit seinem Dreitagebart noch einigermassen durchgehen. Auf Pips «schwarze Undankbarkeit», auf die Scham über seine einfache Herkunft, kann er sich nicht einlassen. So bleibt von Dickens' Pathologie der britischen Klassengesellschaft vor allem ihr paradox behaglicher Aspekt übrig. Aber der hat das Kino ja stets am meisten interessiert.

Gerhard Midding

R: Mike Newell; B: David Nicholls; nach dem gleichnamigen Roman von Charles Dickens; K: John Mathieson; S: Tariq Anwar; A: Jim Clay; Ko: Beatrix Aruna Pasztor; M: Richard Hartley. D (R): Jeremy Irvine (Pip), Holliday Grainger (Estella), Helena Bonham Carter (Miss Havisham), Ralph Fiennes (Magwitch), Robbie Coltrane (Mr. Jaggers), Jason Flemyng (Joe Gargery), Sally Hawkins (Mrs. Joe), Olly Alexander (Herbert Pocket). P: BBC Films, Number 9 Films, Unison Films; Elizabeth Karlsen, Stephen Woolley. USA 2012. 128 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich; D-V: Senator Film Verleih, Berlin


A STEVEN SPIELBERG FILM
DANIEL DAY-LEWIS
LINCOLN
TWENTIETH CENTURY FOX DREAMWORKS PICTURES AND RELIANCE ENTERTAINMENT PRESENT IN ASSOCIATION WITH PARTICIPANT MEDIA
AN AMBLIN ENTERTAINMENT/KENNEDY/MARSHALL COMPANY PRODUCTION A STEVEN SPIELBERG FILM DANIEL DAY-LEWIS "LINCOLN"
SALLY FIELD DAVID STRATHAIRN JOSEPH GORDON-LEVITT JAMES SPADER HAL HOLBROOK AND TOMMY LEE JONES CASTING BY AVY KAUFMAN, C.S.A.
CO-PRODUCERS ADAM SOMNER KRISTIE MACOSKO KRIEGER MUSIC BY JOHN WILLIAMS COSTUME DESIGNER JOANNA JOHNSTON EDITED BY MICHAEL KAHN, A.C.E. PRODUCTION DESIGNER RICK CARTER
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JANUSZ KAMINSKI EXECUTIVE PRODUCERS DANIEL LUPI JEFF SKOLL JONATHAN KING PRODUCED BY STEVEN SPIELBERG KATHLEEN KENNEDY
BASED IN PART ON THE BOOK "TEAM OF RIVALS: THE POLITICAL GENIUS OF ABRAHAM LINCOLN" BY DORIS KEARNS GOODWIN SCREENPLAY BY TONY KUSHNER DIRECTED BY STEVEN SPIELBERG
DREAMWORKS PICTURES
participant
LINCOLNMOVIE.CH · FOX.CH
AB 24. JANUAR IM KINO

OH BOY
Jan Ole Gerster

Alles geht schief. Irgendwie scheint Niko an diesem Tag und in dieser Nacht in Berlin das Pech an den Stiefeln zu kleben. Da bleibt die Karte im EC-Automaten stecken, beim «Idiotentest» gerät er an einen schlecht gelaunten Psychologen und kann seinen Führerschein erst einmal abschreiben. Und dann verkündet ihm sein Vater auf dem Golfplatz auch noch, dass er ihm in Zukunft kein Geld mehr überweisen wird. Ganz schuldlos ist Niko an dieser Misere freilich nicht. Sein Jurastudium, das ihm sein stinkreicher, snobistischer und von *Ulrich Noethen* herrlich unsympathisch gespielter Vater finanzierte, hat er schon vor zwei Jahren abgebrochen, ohne es seinem Vater zu sagen. Überhaupt lässt sich der Endzwanziger ziellos und planlos durchs Leben treiben, ohne Verantwortung zu übernehmen. Auch zur medizinisch-psychologischen Führerscheinprüfung kam er zu spät. Er selbst diagnostiziert das aus dem Off so: «Kennst du das Gefühl, dass dir die Leute um dich herum merkwürdig erscheinen? Und je länger du darüber nachdenkst, desto klarer wird dir, dass nicht die Leute, sondern du selbst das Problem bist?»

Auf dem Weg zu dieser Selbsterkenntnis bleibt Niko im Spielfilmdebüt von Jan Ole Gerster wenig erspart. Das fängt schon in der ersten Szene, bei der ersten Station der episodisch aufgebauten Berlin-Odyssee an, auf der Gerster seinen tagträumerischen Antihelden begleitet: am Morgen nach einer gemeinsamen Nacht. Die junge Frau, mit der Niko diese Nacht verbracht hat, lächelt verliebt und möchte sich gleich für den Abend wieder verabreden. Niko aber druckst herum, «Termine». Als das Mädchen überschwänglich nachfragt, sieht er sie nur vielsagend an, und das Lächeln erstirbt in ihrem Gesicht, und Niko atmet schwer und seufzt zum ersten Mal unter der Last des Lebens, wie er es an diesem Tag noch oft tun wird. Es ist zum Verzweifeln, wieso muss immer alles so kompliziert sein.

Ach Junge, möchte man dem netten Niko Fischer mit den traurigen Augen zurufen, reiss dich doch endlich mal zusammen, krieg dein Leben in den Griff. Andererseits ist es wunderbar komisch, ihm dabei zuzuschauen, wie er von einer peinlichen Situation in die nächste stolpert. Die Tasse Kaffee, die er nirgends kriegen kann, weil die Kanne leer, die Maschine defekt ist oder Niko das nötige Kleingeld fehlt, entwickelt sich rasch zum Running Gag. Gleichzeitig symbolisiert sie aber auch den nötigen Antrieb, den Schub, der Niko fehlt. Träge schlurft er von einer schrägen Begegnung zur nächsten. In einem betont urban-szenigen Lokal, in dem es mal wieder keinen Kaffee gibt, trifft er auf eine ehemalige Mitschülerin. Aus der einst dicken Julika, über die alle – auch Niko – lachten, ist eine schlanke, hübsche und betont selbstbewusste Frau geworden. Für den Abend lädt sie Niko zu einer Theateraufführung ein, bei der sie mitspielt. Spätere Romanze nicht ausgeschlossen. Aber auch keineswegs garantiert.

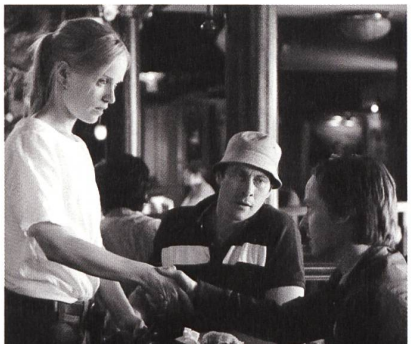
Theater, Film, die Berliner Kulturszene, die deutsche Geschichte – all das spiegelt sich in den seltsamen Bekanntschaften, die Niko in den folgenden Stunden noch macht, auf bizarre Weise wider. Das ist oft zum Brüllen komisch und nicht erst im nächsten, sondern im selben Moment zutiefst traurig. Diese eigentümliche heiter-melancholische Mischung, die ein wenig an Paul Thomas Andersons visuell und dramaturgisch ungleich üppigeren MAGNOLIA erinnert, prägt die Atmosphäre. Jan Ole Gerster trifft diesen Ton so gut wie es im deutschen Kino schon seit langem niemandem mehr gelungen ist. Vielleicht sogar noch nie. Es ist nämlich ein sehr eigener, unverwechselbarer Ton. Und man kann nur hoffen, dass das Gersters Ton ist beziehungsweise seine Handschrift, und dass man davon in den nächsten Jahren noch mehr zu hören und sehen bekommen wird.

Ganz ruhig, nie aufdringlich, schrill oder verkopft, ganz lässig und sehr nachdenklich, ein wenig albern und ironisch flaniert dieser aussergewöhnliche Streifen dahin und zieht einen dabei in seinen Bann. Sinnlich, emotional, lebendig, so gar nicht Berliner Schule und doch mit einem ähnlich scharfen Blick für zwischenmenschliche Abgründe. Nur, dass Gerster die Leere nicht ausstellt, sondern mit Trauer und Humor auffüllt. Wie kleine, in sich geschlossene Kurzfilme reihen sich die einzelnen Erlebnisse aneinander zu einer Collage eines Tages und einer Nacht in Berlin und im Leben von Niko Fischer. Nicht zufällig heisst der Beatles Song, aus dem der Filmtitel zitiert: «A Day in the Life». Es ist freilich kein gewöhnlicher Tag, keiner wie jeder andere. OH BOY, oft mit schwebender, aber nie mit ruckelnder Handkamera fotografiert, hat mit naturalistischem Realismus wenig am Hut. Der Film schwelgt vielmehr in poetischer Symbolik, parodistisch gebrochenen Klischees und schicksalhaften Augenblicken. Auch wenn nicht jede Episode gleich gut gelingt, nicht jede Rolle ideal besetzt ist: im Kern ist OH BOY nichts weniger als ein kleiner Geniestreich. Eine Glücksstunde des deutschen Kinos.

Ein Film, schwarz-weiss bis ins Mark, aber voll weicher Kontraste, in schwermütige Jazzmusik getaucht und getragen von einem schmächtigen, grossartigen, ständig rauchenden *Tom Schilling*, der so ungläubig und so verloren dreinschaut, dass man ihn am liebsten tröstend in den Arm nehmen möchte, um dann schallend loszulachen. Heisst es doch schon bei den Beatles: «And though the news was rather sad / Well, I just had to laugh.» Obwohl, wenn man es recht bedenkt, gar so traurig ist OH BOY am Schluss gar nicht. Ein klassisches Happy End à la Hollywood sollte man allerdings auch nicht erwarten.

Stefan Volk

R, B: Jan Ole Gerster; K: Philipp Kirsamer; S: Anja Siemens; A: Juliane Friedrich; Ko: Juliane Maier, Ildiko Okolicsanyi; T: Magnus Pflüger. D (R): Tom Schilling (Niko Fischer), Marc Hosemann (Matze), Friederike Kempter (Julika Hoffmann), Justus von Dohnányi (Karl Speckenbach), Michael Gwisdek (Friedrich), Katharina Schüttler (Elli), Arnd Klawitter (Phillip Rauch), Andreas Schröders (Psychologe), Ulrich Noethen (Walter Fischer), Frederick Lau (Ronny). P: Schiwago Film, Chromosom Filmprod., HR, ARTE; Marcos Kantis, Alexander Wadouh. Deutschland 2012. Schwarzweiss, 82 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: X-Verleih, Berlin



SEVEN PSYCHOPATHS
Martin McDonagh

Der Unterschied zwischen dem mittelalterlich-pittoresken Zentrum der belgischen Kleinstadt Brügge und dem scheinbar unendlichen Strassengeflecht der US-Metropole Los Angeles könnte auf den ersten Blick kaum grösser sein. Hier die Reste einer alten europäischen Handelstradition, dort die Spuren einer alles dominierenden amerikanischen Autoindustrie. Und doch gibt es eine Gemeinsamkeit zwischen diesen Schauplätzen, denn das Böse wohnt bekanntlich überall.

IN BRUGES hiess der Debütfilm des britischen Dramatikers Martin McDonagh, der vor wenigen Jahren zwei Auftragskiller – den grossartigen Brendan Gleeson und einen lümmelhaften Colin Farrell – durch das malerische Brügge begleitete, die nach einem verpatzten Auftrag wie Becketts Wladimir und Estragon auf den dritten Mann warteten. McDonagh inszenierte sein eigenes Drehbuch als einen Thriller, der seine existenzialistische Tristesse und vor allem die eigene Künstlichkeit unverblümt zur Schau stellte. Die selbstreferenziellen Höhepunkte des Films waren ein Film im Film mit einem Zwerg sowie Museumsbesuche bei Gemälden von Hieronymus Bosch. Nun hat McDonagh, wiederum nach seinem eigenen Drehbuch, seinen ersten Hollywoodfilm gedreht und dem Schauplatz Los Angeles entsprechend diese Tonlage gleich um mehrere Drehungen nach oben geschraubt.

SEVEN PSYCHOPATHS beginnt mit einem Dialog zwischen zwei Berufskillern, die unter der heissen kalifornischen Sonne darüber diskutieren, ob John Dillinger bei seiner Ermordung wohl genau durchs Auge geschossen worden sei. Doch die erste Überraschung, der in diesem Film noch unzählige weitere folgen werden, lässt nicht lange auf sich warten: Ein Maskierter nähert sich schnellen Schrittes von hinten und hinterlässt neben den beiden Leichen der Auftragsmörder eine Spielkarte mit einem Karo-Buben. Der erste von sieben Psychopathen, ein Killer killender Killer, hatte soeben seinen Auftritt. Mit dieser Ouvertüre steht fest, dass der gesamte weitere Film ein grosses Spiel werden wird.

Das ist natürlich eine gute Story für einen erfolglosen, aber trinkfreudigen Autor wie Marty (abgetakelt: *Colin Farrell*), der gross ins Kinogeschäft einsteigen will und an einem Drehbuch mit dem Titel «Seven Psychopaths» arbeitet, dessen grösstes Problem aber ist, dass ihm partout keine sieben verrückten Killer einfallen wollen. Vorerst, denn weil sein bester Freund Billy (aufgekratzt: *Sam Rockwell*) seinen Lebensunterhalt damit verdient, fremden Leuten ihre Hunde zu stehlen und mithilfe des alten Hans (hintersinnig: *Christopher Walken*) Prämien zu kassieren, gerät das ungleiche Trio bald an den brutalen Gangster Charlie (despotisch: *Woody Harrelson*), der den Verlust seines Shih Tzus persönlich nimmt.

Und das wiederum ist eine noch bessere Story von und für Martin McDonagh, der dieses Spiel der Referenzen und Reverenzen auf die Spitze treibt. Jeder Psychokiller, der sich in der Folge ins Geschehen einmischt, bekommt seine eigene Story, vom Serienmörder mit weissem Hasen bis zum stummen Quäker, der seine ermordete Tochter rächt. Doch wie wird man Geister, die man gerufen hat, wieder los? Wie bei Pirandellos «Sechs Personen suchen einen Autor» finden auch die sieben Psychopathen ihren Weg in Martys Drehbuch, das wiederum zu jenem von Martin McDonagh wird. Dass dieser vermeidet, die einzelnen Episoden – wie etwa Alejandro González Iñárritu – kunstfertig miteinander zu verweben, sondern das Zufallsprinzip selbst lustvoll ad absurdum führt, erweist sich für diesen gar nicht dunklen Film noir, der von der Notwendigkeit des Schreibens handelt, als Glücksfall. Denn die besten Geschichten schreibt nicht das Leben, sondern ein guter Autor.

Michael Pekler

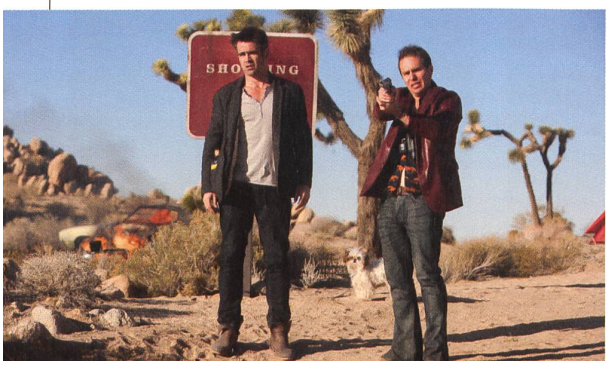
R, B: Martin McDonagh; K: Ben Davis; S: Lisa Gunning; M: Carter Burwell. D (R): Colin Farrell (Marty), Sam Rockwell (Billy), Christopher Walken (Hans), Woody Harrelson (Charlie). P: Film 4, Blueprint Pictures. USA 2012. 110 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich

SEARCHING FOR SUGAR MAN
Malik Bendjelloul

SEARCHING FOR SUGAR MAN ist Musikfilm, Zeitdokument, Recherche und verblüffendes, menschlich anrührendes, unglaubliches und doch wahres Pop-Märchen in einem. Der Dokumentarfilm von Malik Bendjelloul, der bis anhin vor allem Musikerporträts fürs schwedische Fernsehen erstellt hat, beginnt mit einer Autofahrt entlang der Küste Südafrikas in der Nähe von Cape Town und wechselt nach dem Vorspann in ein winterlich düsteres Detroit. Zwei Musikproduzenten erzählen plastisch, wie sie Ende der sechziger Jahre in einem nebelverhangenen Stadtteil der «Motor City» den Club «The Sewer» aufsuchten, um sich dort einen jungen, etwas mysteriösen mexikanisch-amerikanischen Musiker anzuhören. Überzeugt, in diesem Rodriguez einen Singer-Songwriter von der Qualität eines Bob Dylan entdeckt zu haben, produzieren sie mit ihm die Platte «Cold Fact». Trotz Kritikerlob floppt sie. Auch das zweite Album «Coming from Reality» von 1971 ist finanziell ein Desaster. Rodriguez verschwindet von der musikalischen Bildfläche.

Wohl durch Zufall gerät «Cold Fact» nach Südafrika, und die Songs von Rodriguez werden dort sozusagen zu Hymnen der gegen die Rigidität des Apartheid-Regimes aufmupfenden und rebellierenden weissen Jugend. Trotz Zensur – regulär ist das Album nur in einer Version zu erstehen, auf der die Rillen zum Song «Suger Man» zerkratzt sind – erhält die Platte unter der weissen Jugend der Mittelschicht einen ähnlichen Status wie etwa «Abbey Road» von den Beatles oder «Bridge over Troubled Water» von Simon and Garfunkel. Doch über den Autor der Songs ist im abgeschirmten und boykottierten Südafrika nichts bekannt. Es gibt nur Gerüchte, er habe sich am Ende eines erfolglosen Konzerts auf der Bühne erschossen oder gar verbrannt.

Doch 1996 wird in Südafrika die Recherche initiiert. Provoziert von einem Satz im Booklet des hier als CD neu aufgelegten «Cold Fact»-Albums – «Any musicologist detectives out there?» – macht sich der Platten-



ladenbesitzer und Rodriguez-Fan *Stephen Segerman* auf die Suche nach seinem Idol. Und macht – mit Versuchen, den Spuren des Geldes nachzugehen, aufgrund von Textanalysen, mithilfe des Internets – Sixto Rodriguez in Detroit ausfindig. Und findet – und hier beginnt das herzerwärmende, unglaubliche und doch wahre Märchen – in Rodriguez einen in einfachsten Verhältnissen lebenden, hart arbeitenden, äusserst zurückhaltenden und bescheidenen Menschen mit sozialem und politischem Engagement. Dessen philosophischer Gelassenheit auch der grossartige Empfang in Südafrika, wohin er 1998 in Begleitung seiner drei Töchter geht und vor ausverkauften Häusern begeisternde Konzerte gibt, nichts anhaben kann.

Dank SEARCHING FOR SUGAR MAN kann man vielerlei entdecken: Etwa die Rolle der (Pop-)Musik in der liberalen Anti-Apartheid-Bewegung in Südafrika. Man gewinnt einen (winzigen) Einblick in Zusammenhänge im Musik-Business, obwohl es schleierhaft bleibt, wohin wohl die Tantiemen an den Rodriguez-Plattenverkäufen in Südafrika versickert sind, trotz Interview mit Clarence Avant, dem Besitzer von Sussex Records, der Produktionsfirma der Alben. Man lernt mit Sixto Rodriguez einen hervorragenden Songschreiber kennen. Und mit Malik Bendjelloul einen beachtenswerten Dokumentaristen: Die langen ruhigen Travellings etwa durch die düsteren Quartiere von Detroit nehmen stimmig die Melancholie der Songs von Rodriguez auf; er organisiert sein Material in gelungener Dramaturgie; und es gelingt ihm, den Zuschauer bis zuletzt mit der Frage wohlig zu quälen: eine solche erstaunliche und emotional berührende Geschichte – darf sie denn überhaupt wahr sein?

Josef Stutzer

R, B: Malik Bendjelloul; K: Camilla Skagerström; M: Sixto Rodriguez. Mit Stephen Segerman, Craig Bartholomew-Strydrom, Journalist, Dennis Coffey, Mike Theodore, Produzenten von «Cold Fact», Steve Rowland, Clarence Avant, Sixto Rodriguez und seinen Töchtern. P: Simon Chinn, M. Bendjelloul. S, GB 2012. 86 Min. CH-V: Cineworx, Basel

CLOUD ATLAS
Tom Tykwer, Andy Wachowski, Lana Wachowski

Was für ein Aufwand! Was für ein Wagnis! Die Verfilmung von David Mitchells Bestseller «Cloud Atlas» schreit förmlich nach derlei Ausrufezeichen. Mit einem Budget von über 100 Millionen US-Dollar wird der in den Studios in Potsdam-Babelsberg gedrehte Streifen als teuerste deutsche Produktion aller Zeiten beworben. Die sechs mit Weltstars wie *Tom Hanks*, *Halle Berry*, *Hugh Grant*, *Susan Sarandon* und *Ben Whishaw* besetzten Episoden, die darin erzählt werden, umspannen einen Zeitraum von fast fünfhundert Jahren. Auf den ersten Blick sind es völlig unterschiedliche Geschichten, die das aus Tom Tykwer sowie Lana und Andrew Wachowski bestehende Regiegespann hier unter einen Hut zu bringen versucht.

Angefangen von der Entdeckungsreise des amerikanischen Anwalts Adam Ewing, der im neunzehnten Jahrhundert auf einem Schiff in die Hände eines intriganten Arztes gerät, der ihn vergiftet, um an sein Gold zu kommen. Über eine Journalistin, die in den siebziger Jahren herausfindet, dass Vertreter der Ölindustrie einen Zwischenfall in einem Atomkraftwerk provozieren wollen. Einen schwulen Komponisten, der sich von seinem Mentor seines grössten Werkes, des «Wolkenatlas-Sextettes», beraubt fühlt. Und einen windigen Verleger, der von seinem noch viel windigeren Bruder in ein Altenheim abgeschoben wird, das eher einem Gefängnis gleicht. Bis hin zur geklonten Serviererin Sonmi, die sich im Jahr 2144 einer Untergrundbewegung anschliesst, als sie herausfindet, was mit ihresgleichen nach Ende der zwölfjährigen Dienstzeit geschieht. Und zuletzt einem postapokalyptischen Ziegenhirten, der 2346 gemeinsam mit einer Abgesandten eines feindlich gesonnenen Volkes seinen Stamm zu retten versucht.

Abenteuerstreifen, Liebestragödie, Politthriller, Komödie, Science-Fiction und Endzeitdrama: all das wollen Tykwer und die Wachowski-Geschwister in einen Film packen. Und erstaunlicherweise gelingt ihnen das auch noch. Drohen einen die vielen parallel montierten Handlungsstränge anfangs noch zu überfordern, fügen sie sich dank der hervorragend getimten, dynamischen Montage *Alexander Berners* bald zu einer stimmigen Gesamteinheit. «All is connected» im narrativen Universum von CLOUD ATLAS; und so unterschiedlich die Handschriften Tykwers und der Wachowskis zunächst auch scheinen – sinnlich-opulentes Kino hier, rasante Spezialeffekt-Action dort –, lassen sich ihre jeweiligen Episoden thematisch doch jeweils unter eben dieses Motto stellen. Wem das nun zu esoterisch klingt, dem eröffnet die knappe Rahmenhandlung, in der ein Geschichtenerzähler den Erzählreigen eröffnet und schliesst, noch eine andere Deutungsweise.

Das, was die sechs Episoden neben netten Spielereien wie den vielen Mehrfachbesetzungen, einer frappierenden Maske oder dem schwelgerischen Score vor allem gemein haben, ist, dass es sich bei ihnen im Kern um ein und dieselbe Geschichte handelt. Jede Episode erzählt davon, wie Menschen in ihrem gemeinsamen Kampf für Freiheit und Gerechtigkeit soziale Grenzen überwinden: der weisse Akademiker und der Sklave, das schwule Liebespaar, der Klon und der Mensch, die Angehörigen zweier verfeindeter Stämme. Auch Romeo und Julia hätten da noch hineingepasst. Es sind eben immer wieder die gleichen Geschichten, die sich die (modernen) Menschen erzählen, die sie bewegen, die sie antreiben, ihnen Mut machen. Das zumindest behaupten Tykwer und die Wachowski in ihrer überbordenden, rauschhaften, überwältigenden und manchmal auch anstrengenden, melodramatischen, märchenhaften Kinozeitreise. Und (fast) drei schöne, unterhaltsame, berührende und actiongeladene Kinostunden lang mag man ihnen das gerne glauben.

Stefan Volk

R, B: Tom Tykwer, Andy & Lana Wachowski; K: John Toll, Frank Griebe; S: Alexander Berner; M: Johnny Klimek, Reinhold Heil. D: Tom Hanks, Halle Berry, Hugh Grant, Ben Wishaw, Susan Sarandon, Jim Broadbent, Jim Sturgess, Hugo Weaving. P: Cloud Atlas Prod., X-Filme Creative Pool. USA, D 2012. 172 Min. CH-V: Elite Film; D-V: X-Verleih

P'INC.

48. Solothurner Filmtage

24. – 31.01.2013

www.solothurnerfilmtage.ch

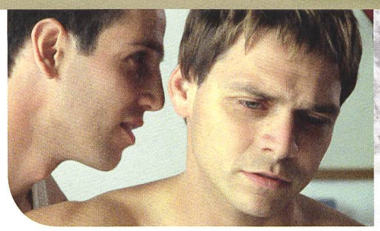
DIE POST

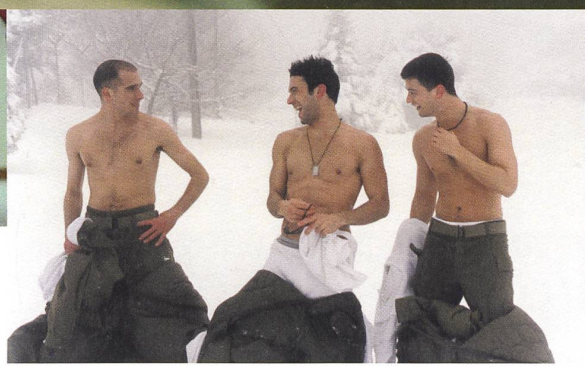
SwissLife

SRG SSR

1

3





2

Reife PROZESS

YOSSI von Eytan Fox

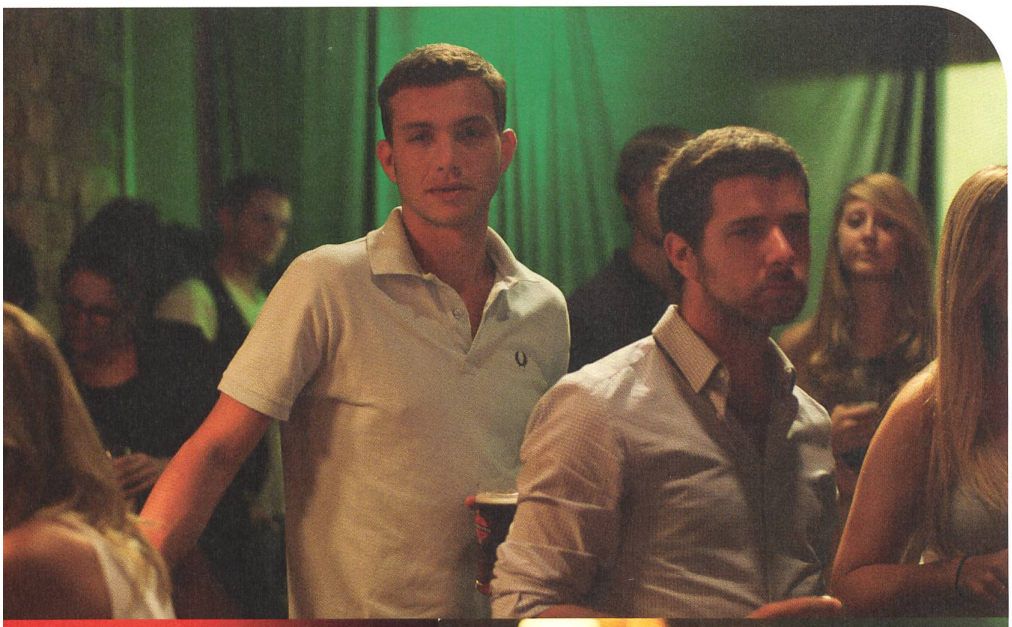
Eine Krankenschwester geht zielstrebig durch den Gang des Hospitals. Bevor sie ins Ruhezimmer der Ärzte tritt, löst sie in einer schnellen Bewegung die Spange aus ihren Haaren, sodass diese frei auf ihre Schultern fallen. Mit dieser kleinen Geste wird bereits viel erzählt: Nina will dem jungen Arzt Yossi gefallen, doch als sie diesen sanft an der Schulter berührt, um ihn für seine Schicht zu wecken, stösst Yossi ihre Hand aggressiv weg. Wer es nicht aus filmgeschichtlicher Referenz weiss, erfährt es einige Minuten später: Yossi steht auf Männer, und anscheinend hat er sein Coming-out noch nicht geschafft.

Wir erinnern uns. Eytan Foxs YOSSI & JAGGER rührte 2002 Arthouse- wie Mainstream-Publikum zu Tränen. Leidenschaftlich liebten sich die beiden IDF-Soldaten heimlich im Tiefschnee auf dem Hermon, einem israelischen Berg an der Grenze zum Libanon. Die Liebesgeschichte endete tragisch mit dem Tod von Jagger. Der Film hielt der homophoben israelischen Gesellschaft den Spiegel vor und ging um die Welt. (Der Youtube-Link zur Kussszene zwischen Yossi und Jagger hat heute über 700 000 Hits.)

Bereits mit AFTER von 1990 – seinem starken Abschlussfilm an der Filmschule, in dem ein Soldat seine sexuelle Neigung für Männer entdeckt – fand Eytan Fox sein bevorzugtes Genre. Der bekennende homosexuelle Regisseur sieht es als seine Mission, Geschichten zu diesem Thema zu erzählen, und seine Filmografie löst diese Prämisse ein. Auf den Erfolg von YOSSI & JAGGER folgten WALK ON WATER (2004), eine im Dunstkreis des Geheimdienstes angelegte Geschichte, in der ein Enkel von Nazis ebenfalls schwul ist, und THE BUBBLE (2006), eine "Romeo und Julio-Geschichte" zwischen einem Israeli (gespielt von Ohad Knoller) und einem Palästinenser. Zehn Jahre nachdem Eytan Fox mit YOSSI & JAGGER einen reifen und mutigen Spielfilmerstling geschaffen hat, liefert er nun mit YOSSI die bedeutend harmlosere Fortsetzung nach.

Yossi, erneut souverän gespielt von *Ohad Knoller*, ist mittlerweile vierunddreissig Jahre alt und arbeitet in Tel Aviv als Arzt. Er hat seine besten Jahre hinter sich, kämpft mit Gewichtsproblemen, schaut abends Tiersendungen (weshalb depressive Männer und Serienmörder dies eigentlich immer tun müssen, ist ein Rätsel) oder onaniert zu einem Schwulen-Porno vor seinem Laptop. Als Single, Eigenbrötler und Workaholic hält er seine Mitmenschen auf Distanz, nicht mal sein Berufskollege und bester Freund Moti weiss um Yossis sexuelle Identität und seine traumatische Erfahrung während des Armeedienstes. Eine zufällige Begegung mit Jaggers Mutter weckt die Geister der Vergangenheit, und Yossi beschliesst, sich ein paar Tage Ferien zu gönnen – in Eilat, der erträumten Urlaubsdestination von Jagger.

Auf der Autofahrt in die touristische Grenzstadt nimmt Yossi vier gestrandete junge Soldaten mit. Der unwiderstehlich gutaussehende Tom flirtet siegessicher mit Yossi über den Rückspiegel. Yossi ist beeindruckt von der selbstbewussten Art, wie Tom seine Homosexualität zeigt und lebt. Die derben Witze, die sarkastisch-spritzigen Dialoge der jungen Soldaten und Toms strahlende Augen bringen Yossi sogar zum Lachen. Dieser Moment jugendlicher Leichtigkeit erinnert unweigerlich an den Yossi, der damals mit Jagger im Schnee herumgetollt ist.



1

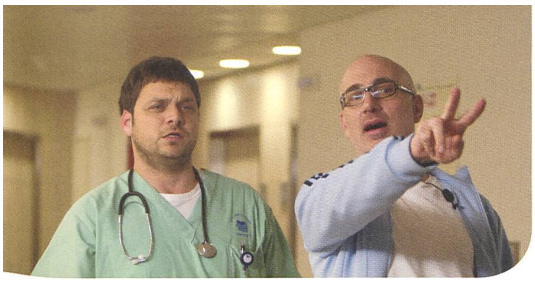
1

Fox erzählt in einem Interview mit «Haaretz», dass er oft gefragt wurde, wie die Geschichte mit Yossi weitergehen könnte. Obwohl sich der heute Achtundvierzigjährige dem Risiko eines Sequels bewusst war, rang er sich nach zehn Jahren dazu durch, diese Herausforderung anzunehmen. Es sei sein ausdrückliches Ziel gewesen, einen Film zu machen, der für sich allein stehen könne, der eine universelle Geschichte von einer Trauerarbeit und einem Reifeprozess erzähle. Einige Überzeugungsarbeit war nötig, bevor der Schauspieler *Ohad Knoller* dem Projekt zustimmte, und retrospektiv kann man dessen Zweifel gut verstehen. Die Dramaturgie, die Fox seiner Hauptfigur aufzwingt, lässt viel zu wünschen übrig. Obschon Knoller der Figur durch sein unaufgeregtes Spiel mehr Tiefe gibt, bleibt die psychologische Struktur von Yossi arg reduziert. Emotional lediglich von ihrem Verlustschmerz genährt, funktioniert die Figur ausschliesslich als Kontrast zum früheren, lebensfreudigen Yossi.

Erstaunlich auch, dass "Gay-Filme" oftmals Vorurteile und Stereotypen aufnehmen, unter denen die Gemeinschaft zu leiden behauptet. Yossis erstes Date grenzt an eine Karikatur: Ein neurotisch-sexbesessener Schönling, der breitbeinig und mit rasierter Fitnessbrust vor Yossi sitzt, interviewt ihn wie bei einer Casting-Show und wirft ihm vor, dass er lange nicht so gut aussehe wie auf dem ihm zugemailten Foto. Der sensible Yossi hingegen liest Thomas Manns «Tod in Venedig», hört nur klassische Musik und «Rita» (eine israelische Schnulzensängerin) und hat Angst vor Körperkontakt. Tom, der von einem äusserst attraktiven Schauspieler gespielt wird – wie damals bereits Jagger, verkörpert jugendliche Begierde und Sex-Appeal pur. So enttäuscht dann etwas, dass die ewig hinausgezögerte Sexszene zwischen Tom und Yossi zwar sinnlich beginnt, doch – wie schon die legendäre Liebesszene im Schnee mit Jagger – hart auf post-coitum umgeschnitten wird. Der Film vermeidet in manchen Momenten nur knapp, einer prüden amerikanischen Fernsehserie zu gleichen. Auch die beiden Hauptschauplätze Krankenhaus und Luxushotel erinnern unweigerlich an Handlungsorte abgehalfterter Soaps. Immerhin spielt die Schlussszene auf der ägyptischen Halbinsel Sinai, und im romantisch entrückten Dialog zwischen Tom und Yossi blitzt der poetische Humor aus YOSSI & JAGGER auf, der zuvor zu kurz kam.

Sascha Lara Bleuler

HA-SIPPUR SHEL YOSSI
R: Eytan Fox; B: Itay Segal; K: Guy Raz; S: Yosef Grunfeld. D (R): Ohad Knoller (Yossi), Oz Zehavi (Tom), Lior Ashkenazi (Moti), Ola Schur-Selektar (Nina), Orly Silberschatz Banai (Varda), Meir Golan (Nimrod). P: Eytan Fox, Moshe Edery. Israel 2012. 84 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich



"VISUELLE ENTSCHEIDUNGEN REFLEKTIEREN IMMER AUCH DIE PSYCHISCHE STRUKTUR DER HAUPTFIGUREN"

GESPRÄCH MIT EYTAN FOX

FILMBULLETIN Eine etwas gemeine Frage gleich am Anfang: YOSSI & JAGGER hatte meiner Meinung nach einen perfekten Schluss. Warum braucht es eine Fortsetzung?

EYTAN FOX Das Ende war sehr gut, aber ich verliess meine Hauptfigur Yossi, die ich von all meinen Figuren am meisten liebe, in einem sehr schwierigen Moment. Sein psychologischer Zustand war instabil, viele Themen blieben ungelöst. Ich fühlte mich schuldig! Ich wollte Yossi die Möglichkeit eines neuen Lebens, eines Heilungsprozesses anbieten. Ich hatte auch das Gefühl, dass ich heute – zehn Jahre später – durch die Geschichte und die Figur von Yossi, neue Aspekte der israelischen Gesellschaft aufzeigen kann.

FILMBULLETIN Welche?

EYTAN FOX Yossi, wie ich, wuchs in sehr beengenden Verhältnissen auf, und er ist ein Produkt dieser Bedingungen. Es ist für ihn enorm schwierig, aus diesem gesellschaftlichen Gefüge auszubrechen. Er wuchs in einem Israel auf, in dem Männlichkeitsbilder stark von der Position in der Armee geprägt werden. Ein starker, tougher Kommandant kann nicht homosexuell sein! Diese beiden Konzepte schlossen sich gegenseitig aus.

FILMBULLETIN Yossi selber definiert sich auch innerhalb dieses Widerspruchs.

EYTAN FOX Ja, ich wollte dieses Spannungsfeld zeigen: Zwischen der familiären Prägung, die unser Innenleben definiert, und den Einflüssen von aussen, von der Gemeinschaft, die stets gnadenlos urteilt. Yossi ist total gefangen in den Bildern des kulturellen Kodex, mit dem er aufgewachsen ist. Er akzeptiert sich selber nicht als "männlicher" Mann und versteckt seine Homosexualität, die in scheinbarem Widerspruch zu dieser Männlichkeits-Definition steht.

FILMBULLETIN Visuell äussert sich diese Haltung auch in Yossis Kleidung. Er versteckt sich hinter seiner Uniform. In YOSSI & JAGGER hinter der Armeeuniform, in YOSSI hinter der Ärztekleidung.

EYTAN FOX Yossi tauscht eine Uniform gegen die nächste ein, dies ist seine Schutzmauer. Ich glaube aber, dass wir alle uns immer "verkleiden" und gewisse Rollen spielen, um akzeptiert zu werden. Uniformen machen dies einfach noch offensichtlicher.

FILMBULLETIN Ein grosser Befreiungsschlag für Yossi ist der Moment, in dem er Jaggers Eltern von seiner heimlichen Beziehung mit ihrem verstorbenen Sohn erzählt. Er hat hier sozusagen ein doppeltes Coming-out. Die Reaktion von Jaggers Eltern, insbesondere der Mutter, ist enttäuschend. Sind israelische Eltern homophob?

EYTAN FOX Nicht mehr als andere Eltern auf dieser Welt. Aber die Beziehung zwischen israelischen Eltern und ihren Kindern ist sehr komplex; eng, verpflichtend und von Schuldgefühlen geprägt. Ich musste jahrelang jedes Wochenende meine Eltern besuchen, und so funktionieren die meisten Kinder hier. Man lebt in der stetigen Angst, ihre Erwartungen zu enttäuschen, kein guter Sohn zu sein.

FILMBULLETIN Der Soldat Tom steht für den neuen, modernen, *out of the closet* Mann, der offen seine Homosexualität lebt und zeigt. Aber selbst er schreckt davor zurück, dies seinen Eltern zu erzählen.

EYTAN FOX Natürlich sind die Eltern auch für viele trendige Tel-Aviv-Schwule die letzte Hürde, die sie nicht überwinden können. Ihr offener Lebensstil steht in extremem Kontrast zu diesem Versteckspiel und der familiären Tabuzone. Aber auch Toms Eltern gehören noch zum "alten" Israel, es muss erst eine neue Generation von Eltern geben, denen die Kinder offen von ihrer sexuellen Orientierung erzählen können, ohne verurteilt oder gar verstossen zu werden. Dennoch, Tom nimmt sich viele Freiheiten, von denen Yossi nur träumen kann, und wird von seinen "Macho"-Freunden akzeptiert. Yossi, der für die alte Generation steht, muss nur die Hand ausstrecken und das Befreiungspotential, das Tom ihm anbietet, annehmen.

FILMBULLETIN Yossi hat keinen familiären Hintergrund: keine Eltern, keine Geschwister, er ist total isoliert und allein. Warum haben Sie die Figur so entwickelt?

EYTAN FOX Ich habe mir das so noch nicht überlegt, aber werde mir gerade bewusst, dass Yossi, quasi als mein Alter ego, natürlich stark meine aktuellen Gemütszustände spiegelt. Meine Eltern starben vor zehn Jahren, und in letzter Zeit rückten vermehrt die Eltern meines Partners an ihre Stelle. Ich werde mit ihren Vorstellungen konfrontiert, streite mit ihnen über Fragen, wie öffentlich oder privat meine Beziehung zu ihrem Sohn Gal gelebt werden soll, über zionistische Ideale, die sie nicht loslassen können.

FILMBULLETIN Ich würde nicht sagen, dass Ihre Filme die Werte des alten Israels dekonstruieren, sie stellen sie in ein kritisches Licht, immer wieder gibt es aber auch humoristisch glorifizierende Momente. Beispielsweise feiert die Szene in YOSSI mit den Soldaten im Auto die Kameradschaft und nicht zuletzt auch das Klischee und die Erotik des starken israelischen Soldaten.

EYTAN FOX Obwohl mir hier oft anti-israelische Tendenzen vorgeworfen werden, kann ich dazu stehen, dass ich von einer grossen Liebe zu diesem Land geprägt wurde. Das Gefühl des Verbundenseins, auch mit meinen Ex-Kameraden während des Armeedienstes, fühle ich heute noch, und das zeigt sich sicherlich auch in meinen Filmen und in der Art, wie ich diese Szenen inszeniere.

Es gibt mehr als genug legitime Gründe, Israel zu kritisieren, und es gehört zu den Freiheiten unserer Generation, dass wir uns harte Kritik erlauben können, dennoch hänge ich wohl selber auch noch an gewissen Werten, mit denen ich aufwuchs. Dieses Gefühl des Zusammenhaltens – das hat nicht nur negative, sondern auch wunderschöne Aspekte, die ich mag oder gar romantisiere.

FILMBULLETIN Die Ausgelassenheit der Soldaten schwappt auf Yossi über, er lächelt zum ersten Mal.

EYTAN FOX Genau das ist eine Errungenschaft unserer Zeit: "junge" und "alte" Werte können auch koexistieren und müssen sich nicht gegenseitig ausschliessen. Die klassische Musik von Mahler und die Songs der Queer-Königin Rita können nebeneinander bestehen. Tom steht für diesen postmodernen, neuen Mann, der furchtlos diese beiden Welten vereint und geniessen kann. Gerade diese Offenheit macht ihn zu einem "richtigen", ganzen Mann.

FILMBULLETIN Yossis Charakter ist sehr über seinen Schmerz, seine Vergangenheit definiert. Müssen Zuschauer YOSSI & JAGGER kennen, um sich auf YOSSI einlassen zu können?

EYTAN FOX Ich hoffe nicht. Mir war sehr wichtig, dass der Film für sich allein stehen kann. Nach den Reaktionen zu urteilen, funktioniert YOSSI als eigenständige Geschichte. Es gibt auch Zuschauer, die sich erst jetzt, nach dem Sequel, den ersten Film anschauen, so wird YOSSI & JAGGER zum Prequel.

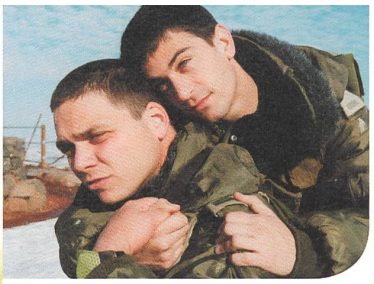
FILMBULLETIN Und es gibt solche, die sich nach zehn Jahren YOSSI & JAGGER erneut anschauen. Ich war überrascht, wie brav der Film heute auf mich wirkt, in meiner Erinnerung war er viel mutiger und tabubrechender.

EYTAN FOX Genau diese Veränderung in der Rezeption ist für mich spannend und steht ebenfalls für einen ganz persönlichen Blickwinkel, der sich in den letzten zehn Jahren geändert hat. Es gab damals nicht so viele filmische Repräsentationen von homosexueller Liebe, nicht im MainstreamKino.

Fassbinder und Almodóvar sprachen ein ganz anderes Publikum an. Deshalb war YOSSI & JAGGER so bahnbrechend, er erreichte nicht nur das alternative Publikum.

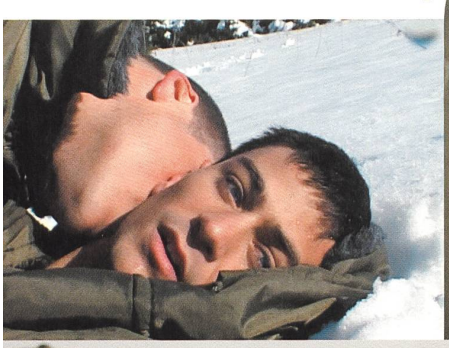
FILMBULLETIN YOSSI ist aber auch für den Mainstream, ein vielleicht homophobes Publikum gut verdaulich, Sex wird nicht explizit gezeigt.

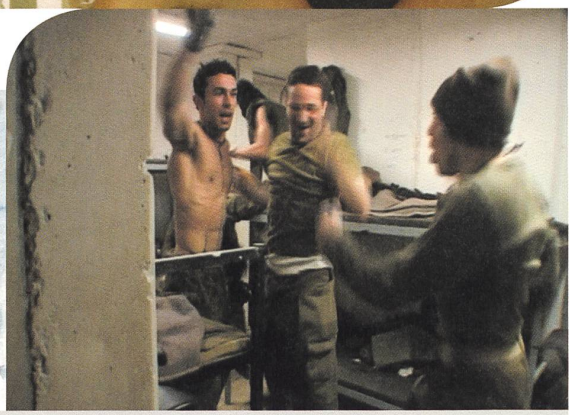
EYTAN FOX Wichtig an der "Sexszene" in YOSSI war für mich die Annäherung zwischen den beiden Männern, der Moment des Nackt-



1

2





3

2

1 YOSSI (2012)
2 YOSSI & JAGGER (2002)
3 THE BUBBLE (2006)

seins. Der unglaubliche Mut, den Yossi hier aufbringen muss, um sich vor diesem griechischen Halbgott Tom zu entblössen. Es ist der wichtigste Schritt in seiner Entwicklung. Hier gab es für mich keinen Grund, den Sex zwischen den beiden Männern zu zeigen. Es hätte das emotionale Drama, Yossis Verletzlichkeit, nur geschwächt.

FILMBULLETIN Sie zeigen auch Klischees und Stereotypen vom Gay-Leben. Die Dating-Szene zwischen einem Tel Aviver Schönling und Yossi ist total überspitzt.

EYTAN FOX Klischees basieren immer auch auf Wahrheit. Diese Szene verstört viele Zuschauer, und das ist gut. Frauen sind es sich kulturell vielleicht mehr gewohnt, so brutal objektiviert und auf ihr Äusseres reduziert zu werden, aber diese Tendenz ist auch in der Gay-Kultur sehr stark. Männer, die etwas dicker oder behaarter sind als die Models in den Schwulen-Zeitschriften, haben darunter zu leiden. Die "Striptease"-Szene war für Ohad auch persönlich schwierig zu spielen, auch er hat sich in den letzten Jahren verändert und ist nicht mehr das Sex-Symbol von früher.

FILMBULLETIN Kamerastil und Ästhetik der beiden Filme sind sehr unterschiedlich. YOSSI & JAGGER hatte einen Doku-, Home-Movie-Touch, war mit rastloser Handkamera gedreht. YOSSI hingegen nutzt fixe Einstellungen und minutiös durchkomponierte Bildkompositionen.

EYTAN FOX Für mich reflektieren diese visuellen Entscheidungen immer auch die psychische Struktur der Hauptfiguren. Yossi und Jagger waren jung, verspielt und dynamisch. Nun ist Yossi erwachsen geworden, ruhiger, aber auch gefangen in einem klaustrophobischen Vakuum, das ihn kaum atmen lässt. Sein Leben ist an einem Punkt, an dem es stagniert; er ist gelähmt, emotional, aber auch in seiner Körperlichkeit.

FILMBULLETIN Gab es auch finanzielle Gründe?

EYTAN FOX Natürlich, YOSSI & JAGGER war anfänglich als kleine Fernsehproduktion geplant, dann durften wir eine siebzigminütige Version schneiden, und der Film reiste um die Welt. Auch ich als Filmemacher habe mich in diesen zehn Jahren weiterentwickelt, habe einige Filme drehen und verschiedene Stile ausprobieren können. Es mag überraschen, aber auch das Budget für YOSSI war beschränkt: 450 000 Dollar und 15 Drehtage mit einem kleinen Team. Aber solche visuellen Entscheidungen spiegeln vorwiegend Yossis Charakter.

FILMBULLETIN In der allerletzten Szene sehen wir einen gelösten, befreiten Yossi.

EYTAN FOX Vielleicht hätte ich diese Veränderung auch bildlich betonen sollen.

"ICH MACHE FILME über Menschen, die in diesem Land leben, weil ich da die Details kenne und die Figuren aus einem Bauchgefühl heraus beschreiben und inszenieren kann."
Eytan Fox

Aber auch Ohad Knollers präziser Gesichtsausdruck und sein zögerliches Lächeln zeigen uns seine Transformation deutlich. Der Funke in seinen Augen, und auch der kitschige Glaube an die ewige Liebe, ist plötzlich wieder da. Vielleicht ist Yossi nach diesem Reifeprozess sogar fähiger, zu lieben und seine Gefühle zu zeigen. Vergessen wir nicht, die Tragik in YOSSI & JAGGER lag insbesondere in Yossis Unfähigkeit, seine Liebe zu Jagger zuzugeben und sie zu leben. Mit Tom ist er nun an einem ganz anderen Punkt.

FILMBULLETIN Sind diese letzten Dialogzeilen ernst gemeint? Yossi ist nun ein hoffnungsloser Romantiker?

EYTAN FOX Ja, genau wie ich das bin (lacht). Er ist in diesem Moment wirklich bereit, bis ans Ende seiner Tage mit Tom am Strand von Sinai zu bleiben. Auf einer mehr symbolischen Ebene geht es darum zu zeigen, dass dieser Mann seine Lebensfreude wiedergefunden hat – dass es ein "Weiter" gibt und dass nicht alles tragisch enden muss.

FILMBULLETIN YOSSI ist Ihr erster Film, der nicht tragisch endet.

EYTAN FOX Ich habe einige Kurzfilme gemacht, die gar nicht traurig sind. «Florentin» war eine sehr erfolgreiche israelische Fernsehserie, die öfters lustig ist. Auch mein neuster Film ist eine romantische Komödie und zugleich ein Musical.

FILMBULLETIN Planen Sie einen dritten Yossi-Film? Mich würde interessieren, wie Yossi und Tom nach zehn Jahren Beziehung leben.

EYTAN FOX Ich führe ja selber diese für Tel Aviv so untypische Langzeitbeziehung, sehr im Gegensatz zum Klischee des schwulen, sexbesessenen Party-Tiers. Ich habe mich immer dagegen gewehrt, für eine bestimmte Form von "Gay-Kultur" zu stehen. Und ich fühle mich einmal mehr als Aussenseiter. Um mich herum haben nun alle meine homosexuellen Freunde Kinder, adoptierte oder von Leihmüttern. Es gibt in der Szene deutlich einen Trend, ein sehr bürgerliches Leben zu führen.

FILMBULLETIN Auch Ihre Figuren sind Aussenseiter, aber sehnen sich nach Angepasstsein. Ein Widerspruch?

EYTAN FOX Auch dies ist wohl biografisch begründet. Meine Eltern und ich zogen 1967 von den USA nach Israel, zu Hause wurde nur Englisch gesprochen. Ich wuchs in einem sehr traditionellen Haus auf, meine Mutter war eine typische Upper-class-Frau. Ich schämte mich immer für sie, wenn sie mich in ihrer schicken Aufmachung von der Schule abholte. All die anderen Mütter trugen Pyjamas. (lacht) Schon als Kind und Jugendlicher wollte ich verstehen und herausfinden, wie ich mich als Aussenseiter anpassen und dazugehören kann.

FILMBULLETIN Wie hat sich die israelische Gesellschaft seit Ihrer Jugend verändert?

EYTAN FOX In den achtziger Jahren als homosexueller Junge in Jerusalem aufzuwachsen war ganz anders als heute. Ausdrücke wie "homosexuell" oder "schwul" existierten schlichtwegs nicht in unserem Wortschatz, nicht mal als Schimpfwörter! Erst als ich während der Filmschule begann, mich künstlerisch auszudrücken, wurde mir bewusst, dass dieses Gefühl der unterdrückten sexuellen Identität Thema meiner Filme sein musste.

FILMBULLETIN Sie bleiben seit Jahren dem Genre des "Gay-Films" treu, sehen Sie sich als Rebell?

EYTAN FOX Amos Guttmann war vor mir der "Homo-Regisseur" von Israel, er orientierte sich vielmehr an Fassbinder und Co., also an nonkonformen, provokativen, auch pornografischen Werken. Im Vergleich zu ihm bin ich total brav, angepasst. Ich war als Kind bei den Pfadfindern, habe Volkstänze gelernt! Aber ich sehe mich doch in gewissem Sinne als Rebell – mit dem wichtigen Unterschied, dass ich diese Themen in das Mainstream-Kino bringe und sage: Hier sind wir, seht euch das an!

FILMBULLETIN Ihre Filme erreichen also auch Zuschauer fernab vom urbanen Arthouse- und Festival-Publikum – die einfachen, homophoben Dörfler?

EYTAN FOX Ich möchte nicht eingebildet klingen, aber ich bin im Moment im Ausland der erfolgreichste israelische Regisseur. Meine letzten vier Filme werden auf der ganzen Welt gezeigt, WALK ON WATER wurde als erster israelischer Film für einen César nominiert. Ja, meine Geschichten erreichen ein sehr grosses und durchmischtes Publikum.

FILMBULLETIN Ihre Filme haben mehr Erfolg im Ausland als in Israel. Wie erklären Sie sich das?

EYTAN FOX Meine Filme laufen auch hier ganz gut, aber es stimmt, dass sie in Frankreich, Deutschland und den USA weit erfolgreicher sind.

FILMBULLETIN Funktioniert vielleicht "der israelische Mann" in diesen Ländern besser als Fetisch, als exotische, homoerotische Projektionsfläche?

EYTAN FOX Mag sein, insbesondere YOSSI & JAGGER stützt sich auf das erotische Potential von IDF-Männern in Uniform. Der Film zeigt und dekonstruiert gewisse Männlichkeitsbilder, die bisher heilig waren, und das kommt gut an.

FILMBULLETIN Sie haben mit dem Kriegsfilm das gemacht, was Ang Lee später in BROKEBACK MOUNTAIN mit dem Western anstellte. Es scheint einen Nerv zu treffen, auch eine voyeuristische Schaulust.

EYTAN FOX Das stimmt, aber dies ist nicht meine primäre Motivation. Ich mache Filme über den israelischen Mann, weil ich ihn in- und auswendig kenne. Ich will nicht Filme machen über Themen, die ich auf Wikipedia recherchiert habe. Ich mache Filme über Menschen, die in diesem Land leben, weil ich da die Details kenne und die Figuren aus einem Bauchgefühl heraus beschreiben und inszenieren kann.

FILMBULLETIN Ihnen wurde vorgeworfen, dass sich Ihre Filme zwangshaft im Themenkreis der Homosexualität bewegen. Wie denken Sie darüber?

EYTAN FOX Ist das nicht schrecklich? Natürlich sind dies die Themen, die mich beschäftigen. Keiner käme auf die Idee, einen Hetero-Regisseur zu kritisieren, dass er sich mit Liebe und Beziehungen befasst! Mein Objekt der Begierde ist ein Mann, deshalb wird er immer Teil meines künstlerischen Schaffens sein. Warum ist das so schwierig zu verstehen? Ich bin mir bewusst, dass die Coming-out-Thematik für eine jüngere, selbstbewusste Generation redundant sein mag, aber wenn ich genauer nachfrage, kämpfen auch die "neuen" Homosexuellen immer noch mit ähnlichen Vorurteilen und haben Angst, ihren Eltern von ihrer sexuellen Neigung zu erzählen.

FILMBULLETIN Glauben Sie, Ihre Filme können die Gesellschaft beeinflussen oder gar ändern?

EYTAN FOX Ja, das glaube ich. Und ich will mit meinen Filmen zu Diskussionen und zum Umdenken anregen. Vor kurzem ist mir etwas sehr Berührendes passiert. Eine iranische Frau hat mir auf Facebook geschrieben, dass für sie bisher alle Zionisten des Teufels waren. Irgendwie ist sie an eine DVD von THE BUBBLE geraten und dieser Film habe ihr Bild von Israel und seinen Bewohnern total umgestossen. Dies ist der Beweis, dass Filme Menschen aufwühlen und ihre vorgefasste Meinung ändern können.

FILMBULLETIN Wie haben Ihre Filme die Gay-Gemeinschaft und deren Visibilität verändert?

EYTAN FOX Sichtbarkeit und eine gewisse Normalisierung wurden erreicht. Mein grösstes Kompliment habe ich von einer Gruppe Kampf-Soldaten erhalten, die mir nach YOSSI & JAGGER gestanden, dass sie während des Films ganz vergessen hätten, dass sie homosexuellen Männern zuschauen. Meine Filme haben also diese universelle Qualität von Liebesgeschichten, und die sexuelle Identität der Protagonisten gerät in den Hintergrund.

Das Gespräch mit Eytan Fox führte Sascha Lara Bleuler

Film *Festival* Form

A Manifesto

The Oberhausen Manifesto helped launch the New German Cinema; the Danish Dogme 95 manifesto brought new ideas to, and detoxed, 90s cinema. The film festival world could do with a manifesto too ...

In Italy in the 1930s, Mussolini launched the world's first film festival, Venice, to celebrate fascist ideas and aesthetics. To counter this, two alternative festivals were launched, one in a former fishing town, Cannes, and one in the *«Athens of the North»*, a centre of the Enlightenment, Edinburgh.

Now there are thousands of film festivals. They are a cultural idea that is spreading like a Richard Dawkins meme.

As the elite of the festival circuit clink another glass of champagne at party after party to salute a venerable old festival or the launch of a new one, it would be no surprise if their smiles were a little strained. Masked by glamour and ubiquity, the world of film festivals is, in fact, in crisis.

There are too many of them chasing world premieres and film celebrities.

But they are also chasing a too narrow idea of what a film festival can be.

Marco Muller says that film festivals should *«reveal what the markets hide»*. Toronto International Film Festival's Piers Handling called this counter-market an *«alternative distribution network»*. In *«European Cinema: Face to Face with Hollywood»*, Thomas Elsaesser says that this network has created *«symbolic agoras of a new democracy»*.

Muller, Handling and Elsaesser each think that the purpose of a film festival is to act counter to the mainstream, cookie-cutter cinema that prevails in most parts. To show a broader geographic, stylistic and thematic range of films than is usually available to audiences.

GREAT!

Except that that's the content of a film festival, just as the content of Picasso's *«Guernica»* is the bombing of a town, like the content of The Smiths' *«There is a Light That Never Goes Out»* is the suicidal intensity of love, like the content of SINGIN' IN THE RAIN is the rapture of love.

What's exciting about *«Guernica»* is how its black and white, graphic, epic, mythic imagery shows us the tragedy in a new way. What's exciting about the Smiths song is the daring of the word and music cadences and ironies (*«to die by your side, what a heavenly way to die»*). What's exciting about SINGIN' IN THE RAIN is that camera rising up to look down, from where the rain is falling, from where we think of the spirit to be, at this man who is so in love that night-time rain feels great.

In other words, what's exciting is their form.

Film festivals are undergoing formal torpor. Too many of them use the same techniques – a main competition, sidebars, awards, late-night genre cinema, prizes, VIP areas, photo-calls, etc.

There's a simple way of shaking film festivals out of this torpor: we should think of them as authored, just as films are authored. We should think of them as narratives – stories lasting ten days or two weeks, just as films are narratives. We should think of them as shows being produced on stages, where each has a mise-en-scène just as a film has a mise-en-scène. A film festival is a shape, a response to the lay of the land and light of a city, or to a flood in Pakistan, or the threat to bomb Iran.

The people who run film festivals must think of themselves as storytellers and stylists. They must ask themselves what the narrative structure of their event is, and its aesthetic. Most of all they must, as the best filmmakers do, challenge themselves to do things differently.

It's about time that, in the spirit of Dyonisus or Guy Debord or Rilke or Patti Smith or Djibril Diop Mambety or Ritwik Ghatak or Samira Makhmalbaf, film festivals realise that they are poetry not prose.

Too many film festivals in the world are enthralled by their function as the alternative shop window for film industries. Film festivals should be more sceptical about business and industry. They should be the conscience of the film world.

There should, therefore, be no red carpets at film festivals. No limos. No VIP rooms.

These things will begin to strip out the excess and ponciness of film festivals – their mannerism – and return them to something purer and more beautiful, inclusive and alive.

Festival directors should use their most discrepant ideas: their funniest, most moving, sexiest thought about films. Start a film in one cinema and finish it in another – the audience runs between. Get Godard to recut Spielberg.

Festivals should be radically about joy, about countering alienation, about telling the world of money and commodity that – ha ha – it doesn't know the secrets of the human heart or the inexpressible, stupendous need to be with other human beings.

Film festivals should be naked in front of the innovative, divine, political, honest facts of life. They should lob a thought bomb to show that cynicism is a false lead, art is amazing, cinema is, as Roland Barthes sort of said, *«light from a distant star»*.

And there's the whole issue of festivity itself to restore to the centre of the world of film festivals. Like music festivals, film festivals should realise that, especially in the age of online, it's the offline communality of film festivals, the fact that we are all getting together to do the same thing, that is part of the source of their joy. **Mark Cousins**

Filmkritiker und Filmemacher, Autor etwa von *«The Story of Film»* und der darauf basierenden Serie THE STORY OF FILM: AN ODYSSEY; Mark Cousins auf Twitter: @markcousins; Erstpublikation des Textes durch die Film Festival Academy auf www.filmfestivalacademy.net, im September 2012

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

PYRAMIDE PRÄSENTIERT

SPEZIALPREIS DER JURY

FESTIVAL DE CANNES – UN CERTAIN REGARD

Ein kluges und grandios orchestriertes Drama.

VARIETY

NACH

THE RETURN

GOLDENER LÖWE

VENEDIG 2003

ELENA

DER NEUE FILM VON **ANDREJ ZVJAGINTSEV**

XENIX FILM