Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 328

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: 16.08.2025

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

Kino in Augenhöhe

Filmbulletin

1.13

Kriminalfilm: Wandlungen eines Genres

...

Production Design – ein Werkstattgespräch

...

POST TENEBRAS LUX Reygadas
LIKE SOMEONE IN LOVE Kiarostami
RENOIR Bourdos
VERLIEBTE FEINDE Schweizer
Gespräch mit Schweizer
JAGTEN Vinterberg
LINCOLN Spielberg

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 01

SCHWEIZER FILME IM VERLEIH DER FILMCOOPI ZÜRICH 2013

AB 31. JANUAR

Das bessere Leben ist anderswo

von Rolando Colla

AB 28. FEBRUAR

Clara und das Geheimnis der Bären

von Tobias Ineichen

AB 30 JANUAR (SUISSE ROMANDE)

Avanti

von Emmanuelle Antille

AB 14. MÄRZ

Il comandante e la cicogna

von Silvio Soldini

In Vorbereitung für Herbst 2013:

Am Hang *von Markus Imboden* **Die schwarzen Brüder** *von Xavier Koller*

A Passage Through India *(Arbeitstitel) von Christof Schaub*

Shana – The Wolf's Music *(Arbeitstitel) von Nino Jacusso*

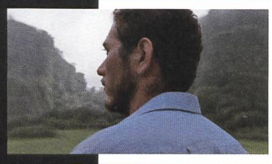
Symptoms of Life *(Arbeitstitel) von Sabine Gisiger*

FILMCOOPI ZÜRICH

www.filmcoopi.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
1.2013
55. Jahrgang
Heft Nummer 328
Januar 2013

Titelblatt:
Fabian Krüger als Peter von Roten
und Mona Petri als Iris von Roten
in VERLIEBTE FEINDE
von Werner Swiss Schweizer



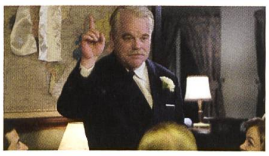
KURZ 5 *Vorschau Solothurner Filmtage*
BELICHTET 7 *Soundtrack*
7 *Ausstellung «Verbrechen lohnt sich»*
8 *Bücher*
10 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE 11 **Vielsprachige Radikalität**
POST TENEBRAS LUX *von Carlos Reygadas*
14 **Que sera sera ...**
LIKE SOMEONE IN LOVE *von Abbas Kiarostami*

STREIFLICHT 16 **Classe sans risque?**
Kriminalfilm: Wandlungen eines Genres

FILMFORUM 26 **«La chair!» Den Ausschlag gibt das Fleisch**
RENOIR *von Gilles Bourdos*
29 **Re-inszenierte Doppelbiographie**
VERLIEBTE FEINDE *von Werner Swiss Schweizer*
30 **«Als Persönlichkeiten gehören Iris und Peter von Roten in jedes Geschichtsbuch für künftige Generationen»**
Gespräch mit Werner Swiss Schweizer

NEU IM KINO 32 **THE WOMAN IN THE SEPTIC TANK** *von Marlon Rivera*
33 **LINCOLN** *von Steven Spielberg*
35 **JAGTEN** *von Thomas Vinterberg*
36 **SHANGHAI, SHIMEN ROAD** *von Haolun Shu*
36 **VERGISS MEIN NICHT** *von David Sieveking*
37 **FRANKENWEENIE** *von Tim Burton*
38 **THE MASTER** *von Paul Thomas Anderson*



WERKSTATTGESPRÄCH 39 **«Unsere Kunst ist nicht zuletzt das Mogeln»**
Ein Gespräch über Production Design mit Urs Beuter, Georg Bringolf, Su Erdt und Monika Goerner-Vogt

KOLUMNE 44 **Über die Unmöglichkeit eines Manifests für den Schweizer Film**
Von Seraina Rohrer

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

Korrektorat
Elsa Bösch, Winterthur

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
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
Oswald Iten, Michael Pfister, Frank Arnold, Johannes Binotto, Martin Walder, Gerhard Midding, Pierre Lachat, Doris Senn, Natalie Böhler, Irene Genhart, Erwin Schaar, Michael Ranze

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Frenetic Films, Look Now! Filmverleih, Pathé Films, Praesens Film, 20th Century Fox, Walt Disney Company, Xenix Filmdistribution, Zürich; ARD-Foto, WDR, Köln
Ein ganz besonderes Dankeschön gilt Urs Beuter, Georg Bringolf, Su Erdt, Stefanie Schaad und Monika Goerner-Vogt

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.

© 2013 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin *55. Jahrgang*

Kurz belichtet

LES DAMES
DU BOIS DE BOULOGNE
Regie: Robert Bresson

MIDNIGHT IN PARIS
Regie: Woody Allen

Stummfilm-Soirée zum Ersten

2013 ist – neben vielem anderem – auch ein Wagner-Jahr. Einen schönen filmisch-musikalischen Auftakt zum Jubeljahr beschert einem das *Theater Rigiblick* in Zürich, wo RICHARD WAGNER von *William Wauer* und *Carl Froelich* zur Aufführung kommt (2., 3. Februar; 25. Juni). Der Stummfilm von 1913 gilt als eines der ersten Bio-Pics der Filmgeschichte, wurde von Messter Film aus Anlass des hundertsten Geburtstags von Richard Wagner produziert und zeichnet mit Detailfreude und viel Ausstattungslust das Leben des Komponisten nach. 1983 hat *Armin Brunner* den Film in einem deutschen Archiv aufgestöbert und mit einer Begleitmusik versehen. Für das aktuelle Wagner-Jahr hat Brunner eine Neuvertonung gemacht, die nun vom «Sinfonia Ensemble» unter der Leitung von *Christof Escher* in Begleitung zum Film getreu der Kinopraxis der zehner und zwanziger Jahre aufgeführt wird.

www.theater-rigiblick.ch

Robert Bresson

«Bressons Filme sind Rhythmus, wirken wie einzige durchkomponierte (Musik)stücke.» (Martin Walder in Filmbulletin 3.88) Das *Stadtkino Basel* zeigt im Februar unter dem Titel «Kino des Wahren, Kino der Askese» zwölf Filme des 1999 verstorbenen Franzosen, dessen Schaffen sich durch radikale Strenge und intellektuelle Klarheit auszeichnet. Aus dem nur dreizehn Langfilme zählenden, aber einflussreichen Œuvre – darunter Meisterwerke wie UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ, AU HASARD BALTHAZAR oder L'ARGENT – kann nur LE DIABLE PROBABLEMENT von 1977 nicht gezeigt werden.

Unter dem Titel «Scharf beobachtete Passionen» wird *Fred van der Kooij* am Montag, 4. Februar, ab 19.45 Uhr in das Werk Bressons einführen und nicht zuletzt auf dessen einzigartigen Einsatz des Tons verweisen. Gleichentags sind LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE von 1945 und PICKPOCKET von 1959 zu sehen.

www.stadtkinobasel.ch

... zum Zweiten

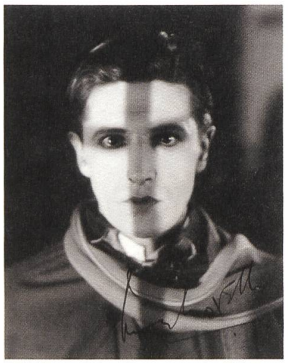
Die Filmmusik, die *Max Deutsch* 1923 zu DER SCHATZ, dem Regiedebüt von *Georg Wilhelm Pabst*, schrieb, gilt als erste Filmsinfonie der Musikgeschichte. Der Schönberg-Schüler komponierte eine Musik, die zwar dem Film dient, aber auch nach autonomen musikalischen Gesetzmässigkeiten funktioniert. Er nutzte die damals im Kino übliche Salonorchesterbesetzung wie ein Kammerensemble. Das *Collegium Novum Zürich* unter der Leitung von *Johannes Kalitzke* spielt am 6. Februar (19 Uhr Einführung, 20 Uhr Konzertbeginn) im *Museum für Gestaltung* Zürich (Vortragssaal) diese Musik live zur Vorführung des Stummfilms, zu dem die Zeitschrift «Filmkurier» anno 1923 bemerkte: «Der Gesamteindruck des Filmwerkes war ein ganz vorzüglicher.»

www.cnz.ch

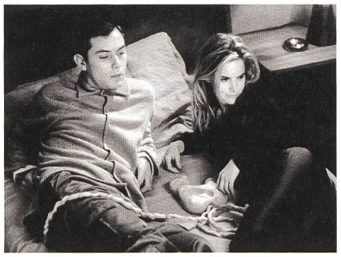
Lost in Paris

Zum Ausklang der vorwiegend literarisch ausgerichteten Veranstaltungsreihe «Wintergäste» im Kanton Baselland zeigt das *Landkino* in *Liestal* unter dem Titel «Lost in Paris» eine kleine Reihe von Filmen, in denen sich Geist und Charakter der französischen Hauptstadt widerspiegeln. Mit MIDNIGHT IN PARIS von *Woody Allen* (31. 1.), UN AMOUR DE SWANN von *Volker Schlöndorff* (7. 2.), L'APOLLONIDE: SOUVENIRS DE LA MAISON CLOSE von *Bertrand Bonello* als Schweizer Pre-

THE LODGER
Regie: Alfred Hitchcock

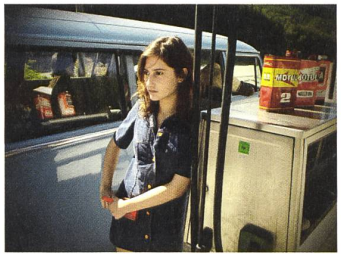


EXISTENZ
Regie: David Cronenberg



SALOMÉ
Regie: Charles Bryant

APRÈS MAI
Regie: Olivier Assayas



miere (14. 2.), dem wunderbaren Klassiker JULES ET JIM von *François Truffaut* (21. 2.) und *Jan Kounens* COCO CHANEL & IGOR STRAVINSKY (28. 2.) kann man eine kleine Zeitreise in das Paris der Belle Epoque und der Zwischenkriegszeit der «Lost Generation» machen.

www.stadtkinobasel.ch

Preis der Schweizer Filmkritik

Die Mitglieder des *Schweizerischen Verbandes der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten* (SVFJ) haben zum zweiten Mal den «Preis der Schweizer Filmkritik» vergeben. Zum besten Schweizer Film 2012 wurde SISTER von *Ursula Meier*, zum besten internationalen Film 2012 *Michael Hanekes* AMOUR erkoren.

ewz.stattkino

Das Zürcher Festival «*ewz.stattkino*» – es findet vom 12. bis 24. Februar im *ewz-Unterwerk Selnau* und im *Arthouse Le Paris* statt – nennt sich «Das andere Festival» und profiliert sich bereits zum vierzehnten Mal mit zum Teil schrägen, zum Teil kongenialen "Neuinszenierungen" von Filmen, Begegnungen zwischen Live-Musik und Film und (oftmals kulinarischen) Zusatzprogrammen. Zur Tragikomödie BELLA MARTHA von *Sandra Nettelbeck* (12. 2.) etwa stellt *Patrick Zbinden* von «Sweet Basel» und das Restaurant Mesa ein kulinarisches Zusatzprogramm zusammen. Zu *Alfred Hitchcocks* Stummfilm THE LODGER (13. 2.) wird vom «Sinfonia Ensemble» eine 1999 von *Joby Talbot* eigens für den Film geschriebene Musik live gespielt. *Tom Tykwers* LOLA RENNT wird von *Eric Wildbolz* und Band begleitet, die die Originalmusik zu einem wilden Mix aus Soundfragmenten und rasantem Funk & Punk umgebaut haben. Der Wanderzirkus «Broadway-Varieté» lädt zu einem circensischen Abend ein (15. 2.), an dem WATER FOR ELEPHANTS von *Francis Lawrence* mit den Varieté-Darbietungen des Zirkus verschmelzen sollen. *Hal Needhams* THE CANNONBALL RUN, ein episodenhafter Action-Film über ein illegales Autorennen quer durch Amerika, wird von *Fabienne Hadorn*, *Elena Mpintsis*, *Boni Koller* und *Samuel Kübler* laufend ins *Schwiitzerdütsch* übersetzt (18. 2.). Und für kleine (und grosse) Kinder gibt es eine Extraschiene mit so schönen Filmen wie DER MAULWURF UND SEINE ABENTEUER MIT DEM IGEL, FANTASTIC MR. FOX und DRACHENZÄHMEN LEICHT GEMACHT.

www.ewz.stattkino.com

Margarethe von Trotta

«Die Gedanken sind frei» nennt *Daniel Cohn Bendit* den Gesprächsabend im *Theater am Neumarkt* in Zürich, zu dem er mehrere Male in der Saison einlädt. Gast am Donnertag, 7. Februar, ist *Margarethe von Trotta*, deren HANNAH ARENDT soeben in der Schweiz angelaufen ist.

www.theaterneumarkt.ch

David Cronenberg

Das Winterthurer *Filmfoyer* zeigt im Februar eine kleine Reihe mit Filmen von *David Cronenberg*. «Cronenbergs Arbeit erscheint nicht zuletzt im Versuch zu bestehen, das traditionelle Abhängigkeitsverhältnis von Geist und Körper, von Innerlichem und Äusserlichem umzudrehen.» (Johannes Binotto in Filmbulletin 5.02) Anhand von EXISTENZ von 1999, einem ganz atypischen Cyberspace-Film (5. 2.), Cronenbergs Erstling SHIVERS von 1975 (12. 2.), A HISTORY OF VIOLENCE von 2005 (19. 2.) und DEAD RINGERS von 1988 (26. 2.) – *Jeremy Irons* verkörpert hier ein Zwillingspaar in symbiotischer Abhängigkeit – lässt sich verfolgen, wie Cronenbergs hervorstechendste Fähigkeit, «scheinbar innere Vorgänge kommentarlos in äussere Erscheinungen zu verdrehen, um sie so in ihrer Vielschichtigkeit und letztlich Undeutbarkeit bestehen zu lassen», sich entwickelt hat.

www.filmfoyer.ch

... zum Dritten

Für alle, die den Anlass Ende Dezember 2012 im Filmpodium verpasst haben: Die vom «Institut für incohärente Cinematographie» (IOIC) organisierte musikalische Live-Begleitung des Stummfilms SALOMÉ von *Charles Bryant* (USA 1923) wird am Donnerstag, 21. Februar, um 20 Uhr in der *Villa Sträuli* in Winterthur nochmals zu hören beziehungsweise zu sehen sein. Die von der Hauptdarstellerin *Alla Nazimova* produzierte Adaption des gleichnamigen Theaterstücks von Oscar Wilde wird von der Sängerin *IOKO* und dem Live-Elektroniker *Bit-Tuner* begleitet.

In Zusammenarbeit mit dem IOIC wird es in der Villa Sträuli im ersten Halbjahr 2013 erfreulicherweise weitere Anlässe mit live vertonten Stummfilmen geben.

www.villastraeuli.ch, www.ioic.ch

Assayas – Cinéaste

Vom 31. Januar bis 27. Februar widmet das Zürcher Kino *Xenix* dem französischen Autorenfilmer *Olivier Assayas* eine komplette Retrospektive, die neben seinen Spielfilmen auch dokumentarische Arbeiten und Kurzfilme umfasst. Die ersten Filme des 1955 Geborenen – etwa DÉSORDRE, L'ENFANT DE L'HIVER, PARIS S'ÉVEILLE – sind kühl und genau inszenierte vielschichtige Studien über Jugendliche ohne Hoffnungen, FIN AOÛT, DÉBUT SEPTEMBRE von 1998 beschäftigt sich ebenso genau und illusionslos mit der Generation der Vierzigjährigen. Mit IRMA VEP und CLEAN machte er *Maggie Cheung* zum Star auch des europäischen Kinos. Zuletzt ist Assayas mit CARLOS, der herausragenden Filmbiografie des Linksterroristen Ramirez Sanchez, aufgefallen. Gespannt sein darf man auf APRÈS MAI, seinen jüngsten Film, in dem er anhand einiger politisch engagierter Jugendlicher aus der Mittelschicht ein Stimmungsbild der Zeit nach 68 entwirft. Olivier Assayas wird zur Premiere des Films am 1. Februar im Xenix sein und im Gespräch mit *Frédéric Maire*, dem Direktor der Cinémathèque suisse, Auskunft über sein Werk geben.

www.xenix.ch

The Big Sleep

Viktor Sidler

1. 5. 1934 – 8. 1. 2013

«Viktor Sidler war und ist ein Verführer bar jeder Scham. Fünfzehn Jahre lang hat er an der ETH angehende Naturwissenschafter vom Formelnbüffeln abgehalten, indem er sie im verdunkelten Audi F7 mit magischen Bildern und Reden von Mythen, Ritualen und ähnlich irrationalem Tand betörte. Ähnlich skrupellos war er zuvor schon an der Uni vorgegangen, wo er Publizistikstudenten von ihrer statistischen Berufung weg auf das Irrgleis der siebten Kunst lockte. Ein volles Vierteljahrhundert gar hat er am mathematisch-naturwissenschaftlichen Gymnasium Rämibühl für ein Gewerbe geworben, das hierzulande hauptsächlich für seine Brotlosigkeit bekannt ist: aktives Filmemachen.»

Andreas Furler im «Tages-Anzeiger» vom 2. 4. 1998

z hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Master Film

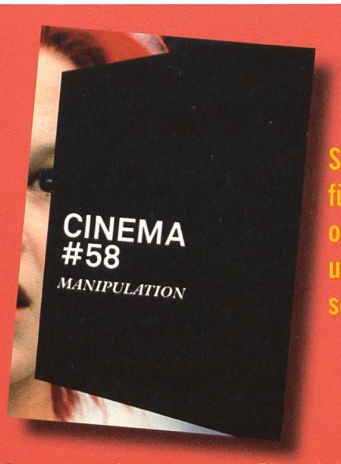
an der Zürcher Hochschule der Künste

- 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



Seit Jahren eine Plattform für ausführliche Reflexionen über das nationale und internationale Filmschaffen

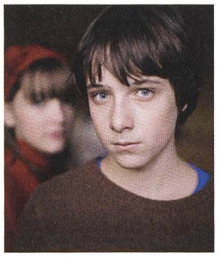
Cinema 58 fragt, was am Film nicht Manipulation und Verzerrung ist, wenn das Medium per se doch die Wahrnehmung der Wirklichkeit stark beeinflusst oder verändert. Im Zentrum stehen Manipulationen, die sich auf zahlreichen Ebenen im Film und um ihn herum präsentieren. In der Rubrik Sélection CINEMA kommentieren Filmkritikerinnen und -kritiker rund 40 Schweizer Spiel- und Dokumentarfilme des laufenden Produktionsjahres

Cinema 58: Manipulation Schweizer Filmjahrbuch
€ 25,00/SFr 38,00 UVP 248 S | Pb., viele Abb.
ISBN 978-3-89472-609-6

SCHÜREN
www.schueren-verlag.de

Solothurner Filmtage 2013
Vorschau

ROSIE
Regie: Marcel Gisler



CYANURE
Regie: Séverine Cornamusaz

IL COMANDANTE E LA CICOGNA
Regie: Silvio Soldini

JEAN-LUC GODARD
(QUOD ERAT DEMONSTRANDUM)
Regie: Fabrice Aragno

Die diesjährigen Solothurner Filmtage (24. bis 31. Januar) werden mit dem Spielfilm ROSIE von *Marcel Gisler* eröffnet. Dessen Geschichte dreht sich um einen vierzigjährigen schwulen Schriftsteller in einer Schaffenskrise, der sich gezwungen sieht, von Berlin nach Altstätten in die Ostschweiz zurückzukehren, um sich dort um seine pflegebedürftige Mutter zu kümmern. Die lebenshungrige Rosie lehnt jedoch sowohl fremde Hilfe wie auch den Eintritt ins Altersheim ab und wehrt sich gegen jegliche Bevormundung.

Panorama Schweiz

Das Herzstück der Solothurner Filmtage zeigt eine Auwahl aus der filmischen Jahresproduktion der Schweiz. Es sind eine Reihe von Premieren zu erwarten, auf die man gespannt sein kann. Wie wird etwa *Francis Reusser* in LA NOUVELLE HÉLOÏSE den gleichnamigen Briefroman von Jean-Jacques Rousseau von 1760 in die Gegenwart übersetzen? Wie sieht denn in DRAUSSEN IST SOMMER von *Friederike Jehn* der Neuanfang einer deutschen Familie in der Schweiz aus der Sicht der vierzehnjährigen Wanda aus? Wie werden sich die Kreativitätsblockaden, Alltagsängste und Burn-outs von Vierzigjährigen in *Katrin Barbens* HIER UND JETZT dramaturgisch verschlingen? Was kann sich Achille in CYANURE von *Séverine Cornamusaz* von seinen Eltern erwarten, nachdem sein Vater aus dem Gefängnis entlassen worden ist? Und was erlebt der arbeitslose David in *Pascal Bergamins* NICE GUYS, wenn er sich aus Koller über seinen Alltag als Hausmann abends durch die Bars treiben lässt?

Im Dokumentarfilmbereich sind Premieren noch etwas zahlreicher. FARID – IN ZÜRICH ODER IRGENDWO von *Pino Esposito* etwa ist das filmische Tagebuch eines Sans-Papiers. *Eileen Hofer* begleitet in HE WAS A GIANT WITH BROWN EYES Sabine, die fünf Jahre nach der Scheidung ihrer Eltern auf der Suche nach ihrem Vater aus der Schweiz nach Baku reist. In L'OISEAU SANS PATTES von *Valérianne Poidevin* sinniert ein Lastwagenfahrer über Freiheit und singt Chansons auf seinen langen Fahren. Während *Claudia Willke* in LES REINES PROCHAINES – ALLEINE DENKEN IST KRIMINELL "Königinnen" des kreativen Chaos porträtiert, versucht *Laurent Graenicher* in SUPER! die perfekte Ordnung eines Supermarkts aufzuschlüsseln. *Jacqueline Veuve* hat für VIBRATO Proben und Auftritte eines Chors im Kanton Freiburg dokumentiert, und für VIVALDI IN VENEDIG folgte *Richard Dindo* Auftritten des venezianischen Barockorchesters von Andrea Marcon an diversen Orten der Lagunenstadt.

Silvio Soldini

Die «Rencontre» gilt *Silvio Soldini*, dem 1958 geborenen Mailänder mit Tessiner Wurzeln. Zu sehen sind sämtliche seiner bisher neun Langspielfilme, von L'ARIA SERENA DELL'OVEST von 1990 bis zu seinem jüngsten IL COMANDANTE E LA CICOGNA von 2012, der in der Deutschschweiz ab Mitte März in die Kinos kommen soll.

Pierre Lachat schrieb anlässlich von BRUCIO NEL VENTO von 2002: «Silvio Soldini lässt diese sperrige, in sich gewendete Erzählung vom unabänderlichen Verlauf mit ihrer perfekten Kreisform auf die artige, schnurrige Komödie PANE E TULIPANI folgen, und es ist offensichtlich, wie radikal die beiden Filme auseinanderklaffen. Und doch vermag die verlässlich stetige Handschrift des Autors auch zwei so gründlich divergierende Stoffe überraschend zusammenführen. Denn da herrscht, an beiden Orten, ein und dieselbe Unaufgeregtheit und sensible Intuition vor: im wachen Humor des Lustspiels nicht anders als in der eisigen, schwermütigen, ja hyperventilierenden Beklemmung des Melodrams.» (Filmbulletin 2.2002)

Mit DRIMAGE, GIULIA IN OTTOBRE und D'ESTATE werden auch drei Kurzfilme von Soldini zu sehen sein. Und mit ROM TOUR und den Porträtfilmen GRYTZKO MASCIONI und QUATTRO GIORNI CON VIVIAN (über zwei Schriftsteller) erhält man einen Einblick in sein hierzulande unbekanntes dokumentarisches Schaffen.

Im *Künstlerhaus S11* sind aus Anlass dieser Rencontre Fotos des in Rom lebenden Genfer Setfotografen *Philippe Antonello* zu sehen. Er hat, mit zwei Ausnahmen, alle Spielfilme von Silvio Soldini als Setfotograf dokumentiert.

Am Samstag (17 Uhr) wird *Carlo Chatrian*, der neue künstlerische Direktor des Filmfestivals von Locarno, sich mit Silvio Soldini und *Alba Rohrwacher* – sie spielt die Diana in IL COMANDANTE E LA CICOGNA – über ihre Arbeit unterhalten. Am Sonntag (17 Uhr) folgt ein Gespräch von *Vincent Adatte* mit Soldini und *Jean-Luc Bideau* über Alain Tanners LA SALAMANDRE, der Film, den Soldini als seinen Wunschfilm für die Rencontre ausgewählt hat.

CINEMAsuisse

Letzten Sommer sind im Schweizer Fernsehen aller Sprachregionen knapp halbstündige Porträts von zehn ausgewählten Schweizer Filmemacher ausgestrahlt worden. Diese verdienstvolle Fernsehreihe der SRG SSR ist nun auch an den Filmtagen zu sehen. Porträtiert wurden Alain Tanner, Claude Goretta, Daniel Schmid, Fredi M. Murer, Jean-Luc Godard, Marc Forster, Michel Soutter, Richard Dindo, Xavier Koller und Silvio Soldini. Für Juni 2013 ist erfreulicherweise eine weitere Serie von zehn Porträts von Schweizer Regisseuren angekündigt.

Radikales Kino heute

In der Programmsektion «Fokus» werden unterschiedliche radikale Herangehensweisen des zeitgenössischen Films anhand von Beispielen aus dem In- und Ausland vorgestellt und diskutiert. Zu sehen sind ATTENBERG und THE CAPSULE der Griechin *Athina Rachel Tsangari*, ebenfalls aus Griechenland stammt BOY EATING THE BIRD'S FOOD von *Ektoras Lygizos*. Vom Mexikaner *Carlos Reygadas* wird JAPÓN, sein Erstling, und POST TENEBRAS LUX, sein neuster Film als Premiere vorgestellt. EL CANT DES OCELLS des Spaniers *Albert Serra* und LEONES des Argentiniers *Jazmin Lopez* sind weitere Ausformungen eines radikalen Kinos. Aus der Schweiz ist *Thomas Imbach* mit HAPPINESS IS A WARM GUN und LENZ präsent. Am Montag (10.30–17 Uhr) folgt auf ein Gespräch mit Carlos Reygadas eines mit Thomas Imbach, das von einer Podiumsdiskussion zum Thema Radikalität in Produktion und Verleih abgeschlossen wird.

Podien

Das Panel des *Schweizerischen Verbands der Filmjournalisten* heisst «Digitaler Filmkonsum – ein Übel?» und beschäftigt sich vor allem auch mit der Verleihsituation. (30.1., 10.30–13 Uhr) Das *Netzwerk Cinema CH* organisiert die Podien «Reden über Film»: im einen geht es um «Nackte Haut im Schweizer Film» (26.1., 21–23 Uhr) – mit Filmbeispielen, im andern um «Die (Über) Präsenz des Alters im Schweizer Film» (27.1., 15–16 Uhr).

Josef Stutzer

WANDA VISIÓN *Presenta*

Una Producción de ARCADIA MOTION PICTURES

Maribel VERDÚ *como La Madrastra*

SPANISH OSCAR ENTRY

SECCIÓN OFICIAL A COMPETICIÓN 2012

DONOSTIA ZINEMALDIA FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

PRIMO SPECIAL DEL JURADO CONCHA DE PLATA MEJOR ACTRIZ MACARENA GARCIA

tiff. toronto international film festival 2012

BLANCANIEVES

Escrita y dirigida por PABLO BERGER

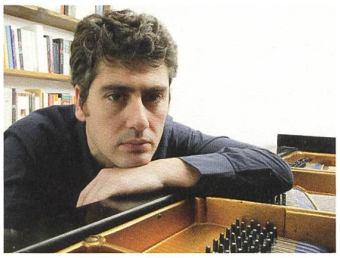
DANIEL GIMÉNEZ CACHO • PERE PONCE • JOSÉ MARÍA POU • INMA CUESTA
ÁNGELA MOLINA • SOFÍA ORIA Y MACARENA GARCÍA

PACO DELGADO SYLVIE IMBERT FERMÍN GALÁN JOSEP AMORÓS ROSA ESTÉVEZ CARLOS GRAS IÑIGO ROTAETXE FERNANDO FRANCO FERRAN PIQUER ALAIN BAINÉE
KIKO DE LA RICA, A.E.C. ALFONSO DE VILALLONGA IGNASI ESTAPÉ ÁNGEL DURÁNDEZ JULIÁN GARCIA RUBÍ JON BÁRCENA FERNANDO BALDELLOU JULIO PIEDRA ADRIAN POLITOWSKI GILLES WATERKEYN
IBON CORMENZANA JÉRÔME VIDAL PABLO BERGER PABLO BERGER

ARCADIA MOTION PICTURES nix SISIFO KRAKEN NOODLES arte uFilm uFund LA BANQUE POSTALE COFICA PALATINE ETOILE EURIMAGES e3 tve CANAL+ DOLBY DIGITAL DREAMCATCHERS camera wandavisión

www.blancanieves.es XENIX FILM AB 24. JANUAR IM KINO RIFFRAFF BOURBAKI

Anna Karenina
Soundtrack



Dario Marianelli

Auch wenn sich leitmotivisch komplex organisierte Filmmusiken wie beispielsweise die zu THE HOBBIT von Howard Shore erst durch wiederholtes Hören überhaupt erfassen lassen, dienen Filmmusiktonträger doch primär dazu, anhand der Musik die Emotionen eines Kinoerlebnisses erneut zu durchleben.

Dies gelingt besonders gut bei einem Film wie *Joe Wrights* ANNA KARENINA, der trotz *Tom Stoppards* brillantem Drehbuch hauptsächlich als sinnliches Erlebnis überzeugt. Anders als die Mehrzahl seiner Vorgänger unterlegte der britische Regisseur seine visuell virtuose ANNA KARENINA nicht mit bekannten Melodien von Tschaikowsky oder Glinka, sondern inszenierte ganze Sequenzen zu vorgängig komponierten Stücken seines langjährigen Weggefährten *Dario Marianelli*.

Das Spiel mit der Ästhetik opulenter Technicolor-Melodramen kündigt sich schon im Vorspann an: Nach einem ungewohnt dunklen «Focus Features»-Logo erklingen aus dem Orchestergraben letzte Stimmgeräusche. Als sich der auf Holz gemalte Vorhang knarrend nach oben öffnet, setzt eine tänzerische Ouvertüre ein, deren einleitendes Trompetenmotiv aus Schostakowitschs Jazz-Suiten stammen könnte. Diese durchsichtig instrumentierte Eingangssequenz vermittelt nicht nur die melancholische Grundstimmung der grösstenteils in Moll gehaltenen Partitur, sondern exponiert auch das Theatersetting als Sinnbild einer in Konventionen erstarrten russischen Gesellschaft.

Wie einst Erich Wolfgang Korngold flicht Marianelli bisweilen musizierende Statisten und singende Mägde in extradiegetische Musikstücke ein. In derart durchchoreographierten Szenen steht ANNA KARENINA dem klassischen Musical ebenso nahe wie der Tradition der *tableaux vivants*, zu welchen sich die Figuren immer wieder gruppieren. So unterstützt die Musik die Vermischung von Bühnensituation und innerfilmischer Realität auf eine Weise, die der emotionalen Distanzierung wohltuend entgegenwirkt.

Wo Marianelli in ATONEMENT (2007) Brionys Schreibmaschinengeräusch konsequent als Teil ihres musikalischen Themas verwendete, setzt er das mit Annas Schicksal verbundene rhythmische Rattern der Eisenbahn hier nur ein einziges Mal als Effekt ein. Dafür flackern immer wieder Anklänge an russische Volksweisen und stilsicher orchestrierte Klezmerelemente auf, die vom erweiterten Kammerorchester unter *Benjamin Wallfischs* Leitung ebenso nuanciert interpretiert werden wie die dramatischeren Passagen. Die Wahrhaftigkeit des einfachen Landlebens schliesslich findet musikalischen Ausdruck in Marianellis eigenem Klavierspiel, das hier folgerichtig viel seltener zum Tragen kommt als etwa bei PRIDE AND PREJUDICE (1997).

Das Herzstück der Partitur bildet ein überaus eingängiger Walzer, der zum ersten Mal in jener atemberaubenden Schlüsselszene zu hören ist, in der Anna mit Vronsky tanzt. Fortan scheint diese dem Abgrund zusteuernde Melodie mit Annas Schicksal verbunden zu sein, egal ob in Form eines ekstatischen Violinsolos während des Ehebruchs oder als Spieldosenmusik, welche die Puppenhausästhetik von Annas Zuhause unterstreicht. Unüberhörbar von Tschaikowskys Ballettmusiken beeinflusst dreht sich dieser Walzer dank einer Reprise im Abspann über den Film hinaus im Kopf des Zuhörers unaufhaltsam weiter.

Oswald Iten

«Verbrechen lohnt sich»
Ausstellung zum Kriminalfilm

Empfangen wird man beim Eingang zum grossen Ausstellungssaal des *Museums für Gestaltung* in Zürich von einem der schönen Leuchtkästen mit den auswechselbaren Buchstaben, die nur noch selten auf dem Vordach oder an der Hauswand der Kinos prangen und den gerade laufenden Film ankündigen, hier: «Verbrechen lohnt sich: Der Kriminalfilm». Als erstes spaziert man durch eine Galerie mit Filmplakaten, vier Trennwände, vorne und hinten bestückt. Ein visuell höchst anregendes Sammelsurium von Filmplakaten zu Kriminalfilmen – hundert sind es in der gesamten Ausstellung – aus vieler Herren Länder und von den Anfängen bis heute – das älteste Plakat stammt von 1908 und macht Werbung für LES VOLEURS NOCTAMBULES, einer Pathé Frères-Produktion. Und von unterschiedlichster Gestaltung: nur Schrift oder eine dominierende Foto, fein säuberlich ausgemalte Gesamttableaux oder Reduktion aufs Abstrakte, komplexe Kombinationen von Schrift, Farbe, Fotografie und Zeichnung oder nur assoziationsreiche Arbeit mit Typographie. Bereits hier kann man sich verweilen, vergleichen, seinen Erinnerungen an Gesehenes und Nichtgesehenes, aber doch im Gedächtnis Hängengebliebenem nachhängen, gestalterische Prinzipien aufschlüsseln ...

Dann öffnet sich der Raum zu einem Mittelgang, von dem etwas labyrinthmässig einzelne Kojen sich verzweigen, abgetrennt von schwarzen Zwischenwänden mit jalousieartigen Durchblicken – stimmig Bildausschnitte aus Film noirs evozierend. An den Zwischenwänden hängen Aushangfotos ausgewählter Filme (des öftern die klassischen schönen Kartons mit den Titeln und Stabsangaben und einer grossen Foto) oder einschlägige Filmplakate (eine ganze Wand ist mit den Plakaten zu den deutschen Edgar-Wallace-Verfilmungen bestückt – ein eigenes Genre). Zentral ist jeweils ein grosser Bildschirm, auf dem ausgewählte exemplarische Filmausschnitte laufen. Über diese Kojen entfaltet sich das weite Feld dessen, was den Kriminalfilm in seinen vielfältigen Subgenres ausmacht: True Crime, Gangsterfilm, Mafiafilm, Detektiv- und Gerichtsfilm, Gefängnis-, Polizei- und Heist-Film ...

Und Film noir, dem über mehrere Kojen hinweg gebührend Platz eingeräumt wird. An ihm insbesondere werden auch (dank einer Übernahme von der kürzlich zu Ende gegangenen Ausstellung zum Film noir im Deutschen Filmmuseum Frankfurt) gestalterische Prinzipien erläutert: Hier ist von Bildaufbau und von Kameraeinstellungen die Rede, von Erzählformen wie Rückblenden und Voice-over. Es werden typische Figuren und Schauplätze charakterisiert, in Bildsequenzen vorgestellt und an Tafeln erläutert. Oder es werden, wenn auch nur mittels kleiner Ausschnitte, die verschiedenen Versionen der Verfilmungen von «The Postman always Rings Twice» von James M. Cain einander gegenübergestellt.

Man mag der Ausstellung «Verhackstückung» und Fehlen von «Deutung und Analyse» vorwerfen, mir scheint, dass es, wenn man sich Zeit nimmt – man darf ja durchaus mehrmals eine Ausstellung besuchen (sie ist bis 2. Juni offen) – und sich von den einzelnen Filmausschnitten, Fotos und Plakaten anregen lässt, mal hier verweilt, mal dort nur flüchtig etwas aufschnappt, durchaus möglich ist, dass sich Erkenntnisgewinne durch selber Denken einstellen können – nicht zuletzt auch über die sinnliche Faszination des Genres.

Josef Stutzer

www.museum-gestaltung.ch

«DAS WAR FÜR MANCHE WIE EIN WESPENSTICH»

Sie sehen 1 Prozent Talentkultur, präsentiert vom Migros-Kulturprozent.

Dies ist nur ein kleiner Teil aus einem Drehbuch des CH-Dokfilm-Wettbewerbs. Und die Filmförderung wiederum ist nur ein Engagement von ganz vielen in den Bereichen Kultur, Gesellschaft, Bildung, Freizeit und Wirtschaft. Die ganze Welt des Migros-Kulturprozent entdecken Sie auf www.migros-kulturprozent.ch

MIGROS kulturprozent

CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

HERVORRAGENDER FOTOBESTAND

HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG

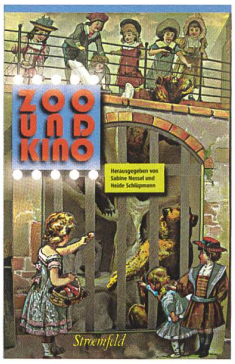
SCHWERPUNKT CH-FILM

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

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

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

Zoo und Kino



Die Idee besticht: für einmal nicht einfach das Tier als Filmstar bewundern und porträtieren, sondern den Fokus enger stellen und fragen, wie ganze Zoologische Gärten auf die Leinwand gelangen. Mit Zoo und Kino begegnen sich zwei frühe Institutionen des modernen Showbusiness. Beide fassen Quicklebendiges in ein Gehege. Während die Zoologischen Gärten das Kunststück vollbringen wollen, durch raffinierte Architektur die ungezähmte Natur zu präsentieren und gleichzeitig die Sicherheit der Besucher zu garantieren, bannt die Kamera die Kraft der Kreatur in den engen Rahmen von Perspektive, Bildausschnitt und Montage.

Im Jahr 2006 wurden im Frankfurter Zoo, dessen Direktor zwischen 1945 und 1974 der legendäre Bernhard Grzimek war, einige in Vergessenheit geratene Filmrollen aus Grzimeks Privatbestand entdeckt: 16mm-Aufnahmen tierischen und menschlichen Lebens in Frankfurt und Afrika – gedreht von Grzimeks Sohn Michael, der 1959 im Alter von erst vierundzwanzig Jahren in seinem Buschflugzeug über der Serengeti mit einem Geier kollidierte und tödlich verunglückte. Die Trouvaille wurde zum Anlass eines Forschungsprojektes und diverser Film- und Vortragsveranstaltungen. Der vorliegende Band versammelt Texte, die in diesem Kontext entstanden sind.

Doch wie es so oft geht im universitären Milieu: Es wird allerhand zusammengewürfelt, was nur so einigermassen zum Thema passt. Man vermisst ein klares redaktionelles Konzept und liest sich etwas ratlos durch allgemein gehaltene Ausführungen über die Geschichte der Zoologischen Gärten. Der aktuelle Frankfurter Zoodirektor *Manfred Niekisch* steuert Gemeinplätze bei: «Jeder Zoobesucher soll den Besuch geniessen, sich entspannen, aber auch ein angemessenes Informationsangebot vorfinden.» Andere spezialisieren sich hochseriös und gut belegt, aber belanglos und stilistisch trocken. Ein Beitrag von *Hadas A. Steiner* thematisiert die in den dreissiger Jahren entstandene Architektur des Londoner Zoos, paradoxerweise aber ohne wirklich auf Moholy Nagys im Auftrag des New Yorker Museum of Modern Art gedrehten Kurzfilm THE NEW ARCHITECTURE OF THE LONDON ZOO (1936) einzugehen.

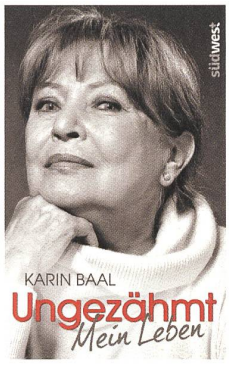
Material wäre bereitgestellt – etwa in den Beiträgen von *David Landolf* über die einschlägigen Kostbarkeiten in der Berner Kinemathek Lichtspiel oder im Anhang, der eine Filmografie «zum Vorkommen von Zoos in Filmen» enthält. Aber solche Listen sind Appetizer, auf die kein herzhafter Hauptgang folgt. Schüchterne erste Schritte finden sich in einem Beitrag von *Winfried Pauleit*, der Zoo und Kino als Heterotopien im Sinne Michel Foucaults andenkt, oder in *Heide Schlüpmanns* Gedanken zur «Schaulust» an Tier und Frau – anhand der Geschichte der Löwenbändigerin Tilly Bébé (1879 – 1932).

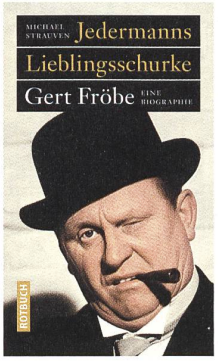
Letztlich tröstet man sich mit den wiederentdeckten und auf einer DVD beigeschlossenen Grzimek-Filmen über Zoo und Wildlife, die ganz die Seele der fünfziger Jahre atmen: belehrende Biederkeit im Wechselspiel mit aufgekratzter Aufbruchstimmung. Eingebettet werden diese visuellen Perlen von *Sabine Nessel* im informativsten und für das Thema relevantesten Beitrag des Buches über Bernhard Grzimeks Karriere als Impresario der Tiere im zoologischen Varieté-Theater.

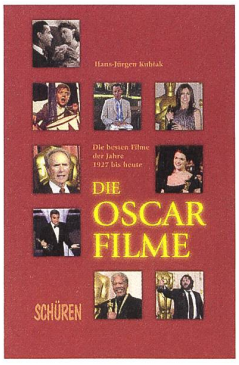
Michael Pfister

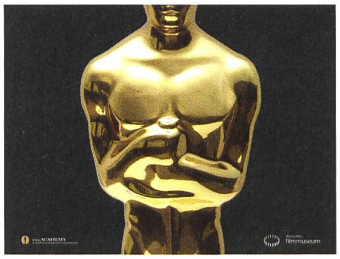
Sabine Nessel, Heide Schlüpmann (Hg.): Zoo und Kino. Mit Beiträgen zu Bernhard und Michael Grzimeks Film- und Fernseharbeit. Frankfurt a. M. / Basel, Stroemfeld / Nexus, 2012, 257 Seiten. Mit der DVD «Bernhard und Michael Grzimek. Zoo- und Expeditionsfilme». Fr. 39.90, € 28.–

Ausgezeichnete Karrieren









«Im Jahr 1959 bin ich mit acht Filmen die meistbeschäftigte deutsche Schauspielerin. Bei den Männern hält Gert Fröbe mit stolzen zwölf Filmen den Spitzenplatz», schreibt die Schauspielerin *Karin Baal* in ihren Erinnerungen. Der Fröbe-Biograf Michael Strauven spricht zwar nur von zehn Filmen für 1959, aber auch das ist noch beachtlich. Baal und Fröbe haben in drei Filmen zusammen gespielt, aus den Erinnerungen der Schauspielerin erfährt man allerdings nichts über ihren Kollegen. Aber das geht in Ordnung, denn dies ist keine Anekdotensammlung, sondern ein spannend zu lesender Lebensbericht. Er beginnt mit dem Vorsprechen der jungen Karin Blauermel aus dem Berliner Arbeiterbezirk Wedding für die weibliche Hauptrolle in DIE HALBSTARKEN 1956. Wir erfahren, dass sie als einzige Schauspielerin kein Drehbuch bekam. Da haben Regisseur Tressler und Drehbuchautor Tremper wohl richtig gesehen, dass sie aus dem Bauch heraus spielte – ihre Natürlichkeit bildet noch heute einen beredten Kontrast zum Spiel von Horst Buchholz in diesem Film. Dass ihr der Schauspielunterricht noch Jahre später «verhasst» war, notiert sie an anderer Stelle, viel lieber hätte sie von ihren Regisseuren gelernt. Was man dem Buch auch entnehmen kann, ist, dass es die grosse Gemeinschaft der Schauspieler nicht unbedingt gibt, sondern schon Klassenunterschiede zwischen den Stars und dem Rest. Offen berichtet Baal von den unbedeutenden Rollen, die auf DIE HALBSTARKEN folgten, und ihre späte Wiederentdeckung mit Ula Stöckls ERIKAS LEIDENSCHAFTEN (1976), Fassbinders BERLIN ALEXANDERPLATZ, Vadim Glownas DESPERADO CITY und Thomas Braschs ENGEL AUS EISEN. Auch über die Zeit dazwischen, als sie, verheiratet mit ihrem Kollegen Helmut Lohner, ihre «Paraderolle: die der alleingelassenen Ehefrau mit zwei Kindern» spielte und zum ersten Mal zur Alkoholikerin wurde, legt sie ungeschminkt Rechenschaft ab. Wenn sie schreibt, «eine Wohnung gab es nur mit Trauschein», oder von illegalen Abtreibungen berichtet, dann wird das Buch auch zu einem Zeitporträt.

Eine Filmografie enthält Karin Baals Buch ebenso wenig wie ein Register. Beides findet sich in *Michael Strauvens* Gert-Fröbe-Biografie. Man stutzt, wenn man sich in der ausführlichen Filmografie die Kurzbewertung am Ende jedes Films anschaut, denn insgesamt dreissig Mal hat Strauven dort «uninteressant» vermerkt, weitere zwölf Male «verzichtbar» / «ärgerlich» / «ungeniessbar». Demnach hat also nur wenig von Fröbes Kinofilmen Bestand. Eigentlich keine gute Voraussetzung, um ein Buch über ihn zu schreiben. Aber es geht hier auch in erster Linie um die Person, nicht um die Filme. Und von der vermittelt Strauven ein durchaus plastisches Bild, von Fröbes «Bedürfnis zu spielen, Geld zu verdienen und sich wichtig zu fühlen». Bisher gab es nur eine fehlerhafte Monografie (1987 in der «Heyne Filmbibliothek») und von Fröbe selber «ein etwas selbstverliebtes Erinnerungsbuch». Strauven konnte auf die dafür erstellten Tonbandprotokolle zurückgreifen, die in Fröbes Buch stark verkürzt wurden, ausserdem auf den Nachlass des Schauspielers, der in der Deutschen Kinemathek Berlin liegt. So weist er wiederholt auf Diskrepanzen zu Fröbes eigenen Erinnerungen hin, die zudem «laufend aufgeputzt, umformatiert, ja sogar revidiert wurden – immer im Sinne der bestmöglichen Wirksamkeit beim geschätzten Publikum». Fröbes bekannteste Rolle des Schurken «Goldfinger» im gleichnamigen James-Bond-Film verdankt sich übrigens der Schweizer Produktion ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG: In dieser Dürrenmatt-Verfilmung sah ihn der Produzent Albert Broccoli und bot ihm daraufhin die Rolle an.

Wer zur Vorbereitung auf die Zeremonie der Oscar-Verleihung noch einmal Vergangenes Revue passieren lassen will, kann zur Neuauflage von *Hans-Jürgen Kubiaks* Band «Die Oscar-Filme» greifen, dort werden «Die besten Filme der Jahre 1927 bis heute» vorgestellt, ebenso die Preisträger in den Kategorien «Bester nicht-englischsprachiger Film» und «Bester Animationsfilm». Dazu kommt eine Reihe von Aufzählungen und Listen. Nicht uninteressant sind etwa die Einspielergebnisse der Oscar-Filme seit 1990, sowohl in den USA als auch weltweit.

Dem Oscar in der "Königsdisziplin" «Bester Film» widmet sich derzeit auch eine Ausstellung des *Deutschen Filmmuseums* in Frankfurt / Main (noch bis 28. April). Entstanden in Zusammenarbeit mit der *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* präsentiert sie eine Fülle von Requisiten, von denen viele auch in die Begleitpublikation Eingang gefunden haben. Die vergoldete Statue ziert den Umschlag des Katalogbandes. Die Textbeiträge beleuchten das Phänomen des weltweit wichtigsten Filmpreises sowohl aus der Nähe als auch aus der Distanz. *Robert Osborne*, Verfasser der offiziellen Oscar-Geschichte, liefert einen Abriss seiner Entwicklung und seiner Regularien, *Linda Harris Mehr*, die Direktorin der Margaret Harris Library der Academy, stellt deren Bestände vor, aus denen wesentlich die Ausstellungsexponate stammen, während die Kuratoren der Ausstellung, *Michael Kinzer* und *Jessica Niebel*, die Preisträger im Wandel der Zeiten beleuchten und *Tobias Kniebe* dies im Hinblick auf die letzten Jahre präzisiert. Am aufregendsten fand ich den Beitrag von *Ben Grossman*, der zu dem Trio gehörte, das 2012 für die Visual Effects bei Scorseses HUGO ausgezeichnet wurde: «Mein Oscar-Erlebnis» schildert hautnah nicht nur den Abend der Zeremonie selber, sondern auch die notwendige PR-Arbeit im Vorfeld einer Nominierung. Die Oscar-prämierten Filme werden jeweils auf einer Seite vorgestellt, mit einem Standfoto in Schwarzweiss sowie einer Auflistung der Mitbewerber. Die danebenstehende Seite bietet eine farbige Abbildung, die häufig auch einem der Mitbewerber gilt: Neben Plakaten gibt es da Storyboards, Drehbuchauszüge mit Anmerkungen der Regisseure sowie zahlreiche Kostüm- und Set-Entwürfe zu sehen. Man sieht etwa, dass das originale Plakat zu CASABLANCA eine eher langweilige Fotomontage war. Hitchcock kommt mit einem Kommentar zu den Schauspielerinnen zu Wort, die für die Hauptrolle in SUSPICION getestet wurden, und Billy Wilder mit der scharfzüngigen Antwort in einem Brief an einen Studioangestellten, der die Namensgebung in DOUBLE INDEMNITY bemängelte. Wer aber hat wohl zu Wilders «Viva il Duce!» mit rotem Stift angemerkt, «Have FBI investigate this individual»?

Frank Arnold

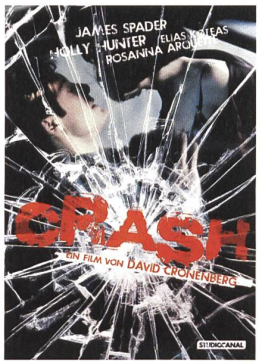
Karin Baal (unter Mitarbeit von Cornelia Tomerius): Ungezähmt. Mein Leben. München, Südwest Verlag, 2012. 240 S., Fr. 27.40, € 18.99

Michael Strauven: Jedermanns Lieblingsschurke. Gert Fröbe. Eine Biographie. Berlin, Rotbuch Verlag, 2012. 256 S., Fr 28.40, € 19.95

Hans-Jürgen Kubiak: Die Oscar-Filme. Die besten Filme der Jahre 1927 bis heute. 3., ergänzte Auflage. Marburg, Schüren Verlag, 2012. 462 S., Fr. 35.40, € 24.90

And the Oscar goes to ... 85 Jahre Bester Film. Frankfurt / Main, Deutsches Filmmuseum, 2012. 256 S., € 34.80

DVD



«Crash»

Wer sich die frühesten Filme *David Cronenbergs* neben seinen neuesten anschaut, wird sich wohl darüber wundern, wie unterschiedlich in der Thematik sie – zumindest auf den ersten Blick – sind. Dort die überbordenden Horror-Science-Fiction-Geschichten mit explodierenden Köpfen und geöffneten Bäuchen, lauter grausig sich verwandelnde Körper. Hier die wortreichen Charakterstudien, fast schon steriles Denkkino mit Psychoanalytikern oder melancholischen Yuppies als Protagonisten. Dazwischen aber steht CRASH von 1996 – möglicherweise das *opus magnum* von David Cronenberg. Die Geschichte um einen Filmproduzenten, der nach einem Autounfall der Lust am gewaltsamen Aufeinandertreffen von Vehikeln und Körpern verfällt, ist phantastischer Körperhorror und realistisches Psychogramm zugleich, sowohl undenkbare Science-Fiction als auch dokumentarische Aufzeichnung dessen, was tatsächlich auf unseren Strassen und in unseren Köpfen passiert. Absurd und abstossend ist es zunächst mitanzusehen, wie die Figuren sich Unfallvideos anschauen und dazu masturbieren, ihre Narben und Prothesen streicheln. Doch kommt der Zuschauer überraschend schnell auf den Geschmack. In einer immer besser abgefederten und versicherten Welt kann man sich wohl tatsächlich erst dann wirklich lebendig fühlen, wenn man möglichst nah am Tod vorbeischrammt. Als der Film in die Kinos kam, waren Behörden und gewichtige Medienvertreter empört. Die surrealen Horrorszenarien des frühen Cronenberg hatten die Kritiker noch einfach als Genre-Schockkino abtun können. CRASH hingegen schien ihnen zu nahe gekommen zu sein. Lange war der Film hierzulande nur in einer miserablen Fassung auf DVD zu haben, nun hat das Label Arthaus den Film so rausgebracht, wie er es verdient.

Bild: 1,78:1 (anamorph), Sprachen: E, D (Dolby Surround), Untertitel: D. Extras: Interviews. Vertrieb: Arthaus

«Ich folgte einem Zombie»

Jacques Tourneur, der grosse Okkultist des klassischen Hollywoodkinos, legte nach CAT PEOPLE, dem virtuosen B-Movie von 1942, mit I WALKED WITH A ZOMBIE gleich noch einen Film nach, der das Horrorgenre revolutionieren sollte. Wer dabei freilich voller Ekel an die blutdürstigen Untoten von George A. Romero oder Lucio Fulci denkt, kann sich beruhigen: Tourneurs Horror ist leise und niemals explizit, indes nicht minder effektiv. Um eigentliche Zombies geht es denn auch nur bedingt. Die Geschichte um den Plantagenbesitzer Paul, der mit seiner an einer rätselhaften Krankheit leidenden Gattin sowie seiner Mutter in der Karibik lebt, dreht sich in Wahrheit um den Horror der menschlichen Psyche. Nicht die Eingeborenen und ihr Voodoo-Kult sind das Bedrohliche, sondern die eifersüchtige Mutter, die ihre Rivalin umzubringen versucht. Oder der melancholische Protagonist, der überall nur Tod und Auflösung sieht. «Alles scheint wunderschön, nur weil man es nicht versteht», sagt Paul zur Krankenschwester seiner Frau, wenn diese das Meer und dessen Leben bewundert. «Das schillernde Wasser hat seinen Glanz von Millionen winziger toter Lebewesen. Das ist der Glitter der Fäulnis.» Die Europäer selbst sind die Zombies, lebende Tote, die sich nicht in der Gewalt haben und den Abgründen ihrer Psyche rettungslos ausgeliefert sind. Tourneur hat dazu einmal gesagt: «Wenn Zuschauer im dunklen Kinosaal sitzen und ihre eigene Verunsicherung auf der Leinwand wiedererkennen, werden sie auch die unwahrscheinlichsten Situationen im Film akzeptieren und dem Regisseur folgen, wo immer er sie auch hinführen will.» So bezieht sich denn der Filmtitel nicht zuletzt auch auf uns Zuschauer: Wir sind Verzauberte, die mit dem grossen Zombie-Priester Jacques Tourneur durchs dunkle Labyrinth unserer eigenen Gedanken mitgehen.

ICH FOLGTE EINEM ZOMBIE *USA 1943. Bild: 4:3, Sprachen: E, D (Mono), Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

«Pakt mit dem Teufel»

Charmanter als in LA BEAUTÉ DU DIABLE von *René Clair* wurde die Faust-Legende wohl nie inszeniert. Wer wollte sich nicht vom Teufel verführen lassen, wenn dieser in der eleganten Gestalt von *Gérard Philipe* daherkommt? Und wer hätte nicht sogleich tiefe Sympathien für den lebensmüden Alchimisten Dr. Faust, wenn dieser von *Michel Simon* verkörpert wird? Und weil sich die beiden Legenden des französischen Kinos tatsächlich gegenseitig das Wasser reichen können, dreht René Clair mitten im Film gewitzt den Spiess um: Michel Simon gibt nun Mephistopheles und Gérard Philipe den jungen Faust.

PAKT MIT DEM TEUFEL *F/I 1950. Bild: 4:3, Sprachen: E, D (Mono), Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

«Der Tiger»

Tempo ist alles in THE ENFORCER, aber mit einem Dreh: Das Rennen gegen die Zeit – klassisches Motiv des Kriminalfilms – läuft für einmal nicht darauf hinaus, einen Unschuldigen rauszuhauen, sondern vielmehr dahin, einen Schuldigen endgültig festzusetzen. Der ehrgeizige Staatsanwalt Ferguson steht kurz vor dem Prozess gegen den inhaftierten Mafiaboss Albert Mendoza, als der entscheidende Zeuge bei einem Fluchtversuch ums Leben kommt. Ferguson muss nun bis zum nächsten Tag eindeutige Beweise für die Schuld des Schwerverbrechers finden, sonst wird dieser freigelassen. Der Film ist ein Paradebeispiel für jene kreative Arbeitsteilung, wie sie typisch war fürs alte Hollywood. Ursprünglich hatte der Broadway-Regisseur *Bretaigne Windust* den Film begonnen, musste aber wegen einer Erkrankung die Leitung an den gestandenen Hollywood-Profi *Raoul Walsh* übergeben. Am Ende stand trotzdem Windusts Name im Vorspann, auch wenn Walsh den Film im Wesentlichen inszeniert hatte. Ebenso wichtige "Zutaten" für das Endprodukt aber waren etwa der Kameramann *Robert Burks* (den man heute vor allem als favorisierten Bildmeister von Alfred Hitchcock kennt) oder die Leinwand-Persona von *Humphrey Bogart*. Dieser spielt hier zwar den Anwalt, der Zuschauer erinnert sich bei seinem Anblick indes unweigerlich auch an die Gangster, die er in früheren Films noir gespielt hat. Erst dadurch erhält die Figur jene Ambivalenz, die sie wirklich interessant macht. Und schliesslich profitiert der Film von jenen Erzähltechniken, die bereits in früheren Films noir erprobt wurden und die er sich hier virtuos anverwandelt: die Technik der Rückschau etwa – hier sogar ineinandergeschachtelt: *flashbacks* in *flashbacks*. THE ENFORCER ist das Produkt einer Filmfabrik. Doch ist das kein Nach-, sondern ein Vorteil: Erst durch die Arbeitsteilung, Ökonomisierung und Serialisierung, welche die Industrie vorschreibt, wird das Endprodukt so interessant.

DER TIGER *USA 1951. Bild: 4:3, Sprachen: E, D (Mono), Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

Johannes Binotto

Vielsprachige Radikalität

POST TENEBRAS LUX von Carlos Reygadas

Die Rührung kommt überraschend, erst gegen Schluss. Nach der erwarteten Gewalt, nach beklemmenden Gehässigkeiten, bilderwirrigen Irrfahrten, verstörenden Brüchen. Von Anfang an war er uns suspekt, dieser Juan mit seinem Dreitagebart, ein weisser Oberschichtenmexikaner, der seiner jungen Familie einen Luxusbungalow in den grünen Hügeln von Morelos gebaut hat. Er schlägt seine Lieblingshündin halbtot, streitet sich mit seiner angespannten Frau Natalia über Vorhänge und begleitet – ganz aufgeschlossener *patrón* – den Mestizen El Siete, der für ihn arbeitet, zu einem Treffen der Anonymen Alkoholiker, um dann seine Internet-Pornosucht angesichts der schlimmen Schicksale der einfachen Leute gönnerhaft herunterzuspielen. Ein Mann in der Krise, sicher. Aber letztlich ist er doch selber schuld daran, denken wir, geschieht ihm recht.

Doch dann liegt Juan, der El Siete bei einem Einbruch in sein Haus ertappt hat, mit durchschossener Lunge im Bett, und Natalia, seine Frau, setzt sich ans verstimmte Klavier und singt für ihn Neil Youngs «It's a Dream». So falsch wie es nur geht, und dennoch herzzerreissend, tränenträchtig. Die beiden kleinen Kinder (Reygadas' eigene Kinder Eleazar und Rut) trappeln und plappern derweil munter durchs Haus. Und in diesem Moment klärt sich der ganze düstere Film samt seinem calvinistischen Titel. Aus Teilen wird ein Ganzes, wir verstehen plötzlich alles – und es quält uns überhaupt nicht, dass man es auch ganz anders verstehen könnte. Das falsche Leben wird nur richtig, wenn es doppelt und dreifach falsch wird.

JAPÓN (2002) hiess der Paukenschlag, der den in England und Belgien zum Völkerrechtler ausgebildeten Carlos Reygadas vor einem Jahrzehnt berühmt machte: Die Geschichte eines Mannes, der in eine Schlucht in Hidalgo steigt, um sich das Leben zu nehmen, war noch von einem Hang zum Heroismus, von einer mythischen Metaphysik der Einsamkeit geprägt. Zum Skandal wurde der Film wegen der expliziten Liebesszene mit einer sechsundsiebzigjährigen Indianerin. BATALLA EN EL CIELO (2005) war das urbane Pendant dazu: kafkaeske *tableaux vivants* aus dem Leben eines

beleibten und kriminell gewordenen Chauffeurs. Das Markenzeichen «bizarrer Sex» garantierte dort die rätselhafte Beziehung der Hauptfigur mit der gelangweilten Tochter seines Chefs. Immer noch himmelweit fremd war STELLET LICHT (2008) und doch der bisher wohl konventionellste Film Reygadas': das manchmal wie ein Dokumentarfilm anmutende, fast vollständig in Plautdietsch gedrehte Drama eines mennonitischen Familienvaters im Norden Mexikos, der seine Frau mit einer anderen betrügt.

In all seinen Werken frönt Reygadas zwei Stilprinzipien, die nur auf den ersten Blick gegensätzlich erscheinen: einem radikalen Realismus des Alltags, der die Elemente des Lebens gleichberechtigt behandelt – bald mit einer geduldigen Liebe zum Detail, bald bruchstückhaft, rastlos suchend. Und einer gleichsam transzendenten Ebene der existenziellen und ästhetischen Grenzerfahrung, auf der es um Fremdheit, Monstrosität, Eros, Mystik, Traum und Einsamkeit geht, um die surrealen Abgründe, in die fühlende und denkende Menschen abzustürzen pflegen und aus denen sie manchmal wieder mit neuer Kraft zurückkehren.

In diesem Sinne ist POST TENEBRAS LUX («Nach der Finsternis das Licht») eine Zusammenfassung der früheren Arbeiten, die aber fast ohne plakative Überschreitungen auskommt. Zwar gibt es auch hier ein Stelldichein mit der Perversion, wenn wir Juan und Natalia auf ihrem Touristenausflug in eine dampfschwadige Pariser Swingersauna begleiten. Doch die Episode ist erratisch, wohl ein Rückblick auf die kinderlose Zeit des Paares. Erlebnisse, Erinnerungen, Phantasien oder mögliche Parallelwelten – in Reygadas' Realismus, der alles andere als magisch ist, spricht die Wirklichkeit viele Sprachen. In Cannes verlangten Journalisten nach einem Abstract, einem Schlüssel zum angeblich so kryptischen Werk. Dabei ist es höchstens vordergründig unverständlich und wohl der bisher offenste Film des Regisseurs, der dem Betrachter freilich viel Freiheit zumutet.

Schon die erste Szene dieses Meisterwerks zeigt ein faszinierendes Zwischenreich: Die vielleicht zweijährige Rut (und mit ihr, auf Kniehöhe, die Kamera) tappt auf einer vom Regen getränkten Wiese herum und jubiliert über die Kühe, denen sie dort begegnet. Im Hintergrund galoppieren Pferde, von Hunden umkläfft. Der Himmel verdunkelt sich, Angst mischt sich in die Stimme des kleinen Mädchens, das seine Eltern und die schützende *casa* sucht. Erst im Nachhinein wird diese Eingangssequenz als Traum des Kindes erkennbar, zu der sich eine andere Traumsequenz gesellt, die aus Reygadas' eigener Kindheit stammt: Ein digital animierter roter Teufel mit einer Werkzeugkiste schleicht durchs Haus und beobachtet die schlafenden Familienmitglieder.

Das zentrale Thema des Filmes sind die Beziehungen in der jungen Familie mit all ihren Glücksmomenten, Hoffnungen, Verletzungen, Verzweiflungen. Indem sich Juans Familie an derjenigen seines Angestellten El Siete spiegelt, der von seiner Frau mit den beiden Kindern verlassen wurde, öffnet sich die politisch-soziale Schere zwischen den Privilegierten und den schlecht bezahlten Arbeitskräften in Mexiko. Mit leichter Hand setzt der Regisseur eine Fiesta mit ag-

JAPÓN

BATALLA EN EL CIELO

gressiven Trunkenbolden in einer Dorfspelunke neben die Weihnachtsparty einer städtischen Familie, bei der die Kinder vor der Urgrossmutter zur Audienz antraben und über ihre Zukunftspläne Auskunft geben müssen. Damit knüpft Reygadas an seinen Kurzfilm ESTE ES MI REINO («Das ist mein Reich») an, den er 2010, aus Anlass des Jubiläums Hundert Jahre mexikanische Revolution, für das Episodenfilmprojekt REVOLUCIÓN 10.10 der Produktionsfirma Canana (Gael García Bernal und Diego Luna) drehte und der nichts weiter als ein Fest für dreihundert Leute aus unterschiedlichen Schichten zeigt, bei dem am Schluss ein altes Autowrack in Flammen aufgeht – eine umwerfende Parabel sowohl auf die Revolution von Zapata und Pancho Villa, bei der ein paar Banditen und Bauern das Land in Brand steckten, ohne dass dies an den Machtverhältnissen auf Dauer viel geändert hätte, als auch auf die heutige mexikanische Gesellschaft, die sich von den zigtausenden junger Opfer des sogenannten Drogenkriegs nicht wirklich aus dem Konzept bringen lässt.

Ja, die Gewalt bildet den roten Faden auch dieses vierten Spielfilms von Carlos Reygadas. Die vielleicht schockierendste Sequenz ist ein Kommentar zu der seit ein paar Jahren grassierenden Manie der Verbrecherbanden, ihre Opfer zu enthaupten und die Köpfe als Trophäen zu inszenieren. Eigentlich ist der Mexikaner ... ist der Mensch ein Wesen, das zwischen Selbstbehauptung und Selbstenthauptung schwankt. So sieht es Reygadas, dessen Radikalität letztlich aber nicht in den erschütternden Inhalten besteht, sondern viel ausgeprägter noch in seiner Filmsprache. Ein typisches Element seiner früheren Werke waren die 360-Grad-Schwenks, die nun komplexeren, lebensnäheren Kamerabewegungen weichen. Vom Panorama wechselt Reygadas zum Hologramm: Jede Einstellung webt ein Netz von Beziehungen zu anderen Szenen und spiegelt so das Ganze im Detail. Während JAPÓN noch in episch-romantischem Cinemascope schwelgte, haben Reygadas und sein Kameramann *Alexis Zabé* für POST TENEBRAS LUX ein höheres Format gewählt und zudem – vor allem für die Aussenaufnahmen – mit einem Tilt-Shift-Effekt gearbeitet, der eine etwas unheimliche Plastizität der Bildmitte bewirkt, gleichzeitig aber die Ränder verschwimmen lässt und die Konturen der Personen auratisch verdoppelt.

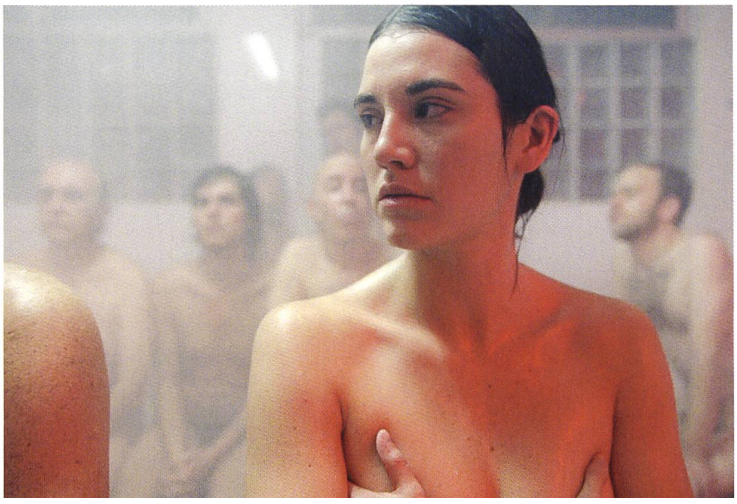
Ob Juan seine Verletzung überlebt, bleibt am Ende ungewiss. «Papa ist gerade gestorben», plaudert sein kleiner Sohn daher, als der reumütige El Siete zu Juan will, um ihn vielleicht um Verzeihung zu bitten. *Post lucem tenebrae*. Und doch sehen wir den Vater in zwei Szenen, in denen die Kinder schon viel grösser sind. Reale Zukunft oder verpasste Möglichkeit? *It's a dream, only a dream, and it's fading now.*

Michael Pfister

Regie, Buch: Carlos Reygadas; Kamera: Alexis Zabé; Schnitt: Natalia López; Production Design: Nohemi González; Ton: Gilles Laurent. Darsteller (Rolle): Adolfo Jiménez Castro (Juan), Nathalia Acevedo (Natalia), Willebaldo Torres (El Siete), Eleazar Reygadas, Rut Reygadas (Kinder). Produktion: No Dream & Mantarraya Producciones, Le Pacte, Topkapi Films, The Match Factory; Produzenten: Jaime Romandia, Carlos Reygadas, Jean Labadie, Fiorella Moretti. Mexiko, Frankreich, Deutschland, Niederlande 2012. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich

STELLET LICHT

ESTE ES MI REINO



Que sera sera ...

LIKE SOMEONE IN LOVE von Abbas Kiarostami

In einem Wohnzimmer voller Bücher irgendwo in Tokio hängt ein grosses Bild. Es zeigt eine anmutig ins Profil gesetzte junge Frau mit Haarknoten und einen Papagei. Sujet: Das Mädchen lehre den Papagei sprechen, sagt der freundliche Professor, dessen schlohweisser Altherrenschnauz das Verwegenste an ihm ist. Gerade umgekehrt, meint des Professors sehr junge nächtliche Besucherin, sie hätte gedacht, der Papagei lehre die Frau sprechen. Wer lehrt hier nun also wen sprechen – und was?

Die Frage berührt als Small Talk das Zentrum von Abbas Kiarostamis neuem Film. Was ist das Sujet – oder handfester nach der Wirklichkeit gefragt: Was ist Sache? Wer verkörpert was für wen, und was ist (An-)Schein, was Sein? Typische Fragen für den aus der namhaften iranischen Schule der neunziger Jahre stammenden Regisseur. In LE GOÛT DE LA CERISE etwa hatte die gezeigte Filmarbeit selber die "dokumentarisch" behauptete Wirklichkeit der Fiktion aufgerissen: Die Realität und ihr filmisches Abbild irrlichtern ineinander und entblössen Fragilität und Persönlichkeit des künstlerischen Prozesses. In seinem jüngeren Werk des Exils spielt Kiarostami inzwischen auf einer mehr psychologischen Ebene mit Wahrnehmung und Ambivalenz des Bildes. So in der rätselhaften toskanischen Paargeschichte zwischen Juliette Binoche und William Shimell in COPIE CONFORME, und nun, in Japan, in LIKE SOMEONE IN LOVE. Bereits die Filmtitel sprechen für sich.

Die Eingangssequenz von LIKE SOMEONE IN LOVE: eine nächtliche Barszene in Tokio mit einer nicht zu ortenden Stimme ausserhalb des Bildraums. Gerade dadurch aber schärft sie unsere Aufmerksamkeit. Eine junge Frau spricht offensichtlich am Telefon mit ihrem misstrauischen Freund. Akiko hat ein Treffen mit ihrer Grossmutter aus der Provinz vereinbart, anderntags eine Prüfung vor sich und wird von einem älteren Herrn (einem früheren Kunden?) freundlich, aber unerbittlich zu einem Escort genötigt, der sie vor ihrem Freund zum Lügen zwingt. Noch herrscht jene Unübersichtlichkeit vor, die sich danach als Vieldeutigkeit etabliert.

Visuell entsprechen ihr die Kameraarbeit von *Katsumi Yanagijima* und der Schnitt von *Kiarostamis* Sohn *Bahman* auch in ihrer Musikalität hypnotisch schön. Im nächtlichen Tokio kriechen die langsamen Lichtspuren und -spiegelungen der Boulevards und Fassaden ständig über die Gesichter hinter reflektierenden Autoscheiben. Und in den kulissenhaften Interieurs (Bar, Wohnung, Werkstätte) gehen die Figuren fast verloren und sind gleichzeitig in äusserster Konzentration exponiert und gebannt: Menschen, auf nichts als sich selber reduziert.

Der alte Professor Takashi hat die Studentin eine Nacht lang herbestellt. Mag er auch zwei Tischkerzen entzündet und ihr eine Suppe aus ihrer Heimat zubereitet haben, bevor es unter die Decke an die Wärme geht: Sache ist ein Geschäft, zwischen einem Alten, der viel Geld, und einer Jungen, die keines hat, deshalb ihren Körper verkauft und, bildhübsch wie sie ist, offenbar für die ganze Welt ausser ihren Freund eine Projektionsfläche für Sehnsucht darstellt. So weit, so normal – heisst eben: geschäftlich. Wunderbar zeigt Kiarostami, wie durch kleine Irritationen dieser Geschäftsbeziehung durch das private Umfeld von Akiko und Takashi bei einigen dummen Zufällen ausgerechnet jene Intimität sich wirklich einschleicht, welche die Escort-Situation cool umgeht und als Erotik zugleich so trügerisch simuliert. «Bump into things like someone in love» singt die betörende Ella Fitzgerald im titelgebenden Song.

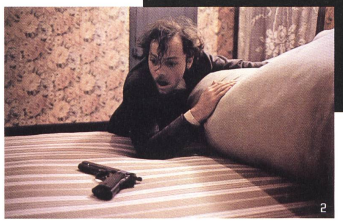
So lernen wir, dass Takashi ein lebenskluger und lebenserfahrener alter Mann von diskretem Herzen ist, Akiko ein etwas verlorenes Grossstadtgeschöpf aus der Provinz und Noriaki ein etwas armer reiner Tor, der sich und seine Verlobte in die vermeintlich sicheren sozialen Verbindlichkeiten der Ehe zu retten versucht, um der Auflösung aller Verbindlichkeiten zu entgehen. Das ist mit Ernsthaftigkeit und Einfühlung erzählt, nie auf Kosten des jungen Mannes, und teilt einiges mit über die Risse im sozialen Gefüge starrer Moralvorstellungen und die beherzten, aber untauglichen Versuche, sie mit verengtem Blick zurück zu kitten. Die Geschichte kommt japanisch daher und ist doch universell.

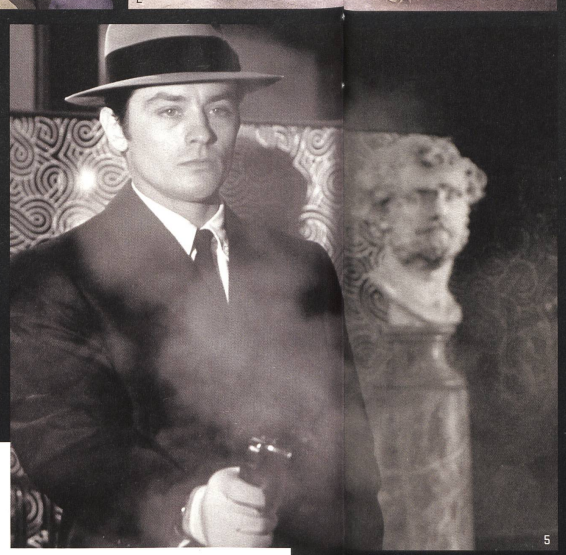
Abbas Kiarostami ist in diesem meisterlich feinen Film so wenig auf Moral aus, wie ihn das sexuelle Lüsternheitspotential Alter-Mann-und-junge-Studentin nicht interessiert. Darin ist er Isabel Coixets und ihrer zarten Philip-Roth-Verfilmung ELEGY vergleichbar. Als sich der Professor gewissermassen enttarnt sieht, rettet er sich und Akiko in kleine Notlügen und spielt verklausuliert einen Grossvater, der er in einem philosophischeren Sinne für die beiden Jungen auch ist. Die schöne Alltagsweisheit des Alters lässt ihn der zweiundsiebzigjährige Regisseur freilich schon markieren – schmunzelnd nachsichtig gegenüber der Studentin (seines Fachs), die Darwin mit Durkheim verwechselt, leise insistierend gegenüber den auf Sand gegründeten Absichten des jungen Mannes, Akiko zu heiraten, nur um sie so an sich zu binden. Letztlich aber geht auch seine Weisheit nicht ganz über jene von Doris Day hinaus: «Que sera sera, what ever will be, will be ...» versucht er die Kleine im Auto einmal zu trösten, und die schaut ihn an wie von einem andern Stern.

Und Noriaki? Er rastet aus, das Mädchen findet beim Alten vergeblich Unterschlupf. Als hätte sich Abbas Kiarostami von der Sympathie für seine Figuren gewaltsam losreissen müssen, lässt er seinen stillen Film schockierend jäh enden. Am Festival von Cannes hat das einen Teil der Kritik verstört: Jetzt würde die Geschichte zwischen den drei Menschen doch erst anfangen, wurde moniert. Für auf den Plot fixierte Menschen ist das richtig. Aber gesagt ist in diesem Film, zwischen den Zeilen, längst alles.

Martin Walder

R, B: Abbas Kiarostami; K: Katsumi Yanagijima; S: Bahman Kiarostami; A: Tashiro Isomi; Ko: Masae Miyamoto. D (R): Rin Takanashi (Akiko), Tadashi Okuno (Takashi), Ryo Kase (Noriaki). P: MK2, Eurospace; Marin Karmitz, Kenzo Horikoshi. Frankreich, Japan 2012. 109 Min. CH-V: Praesens Film, Zürich





Classe sans risque?

Kriminalfilm: Wandlungen eines Genres

1 KILLING THEM SOFTLY *von Andrew Dominik (2012)*; 2 SÉRIE NOIRE *von Alain Corneau (1979)*; 3 POLICE PYTHON 357 *von Alain Corneau (1976)*; 4 THE CRIMINAL *von Joseph Losey (1960)*

5 LE SAMOURAÏ *von Jean-Pierre Melville (1967)*; 6 LES LYONNAIS *von Olivier Marchal (2011)*; 7 CLASSE TOUS RISQUES *von Claude Sautet (1960)*

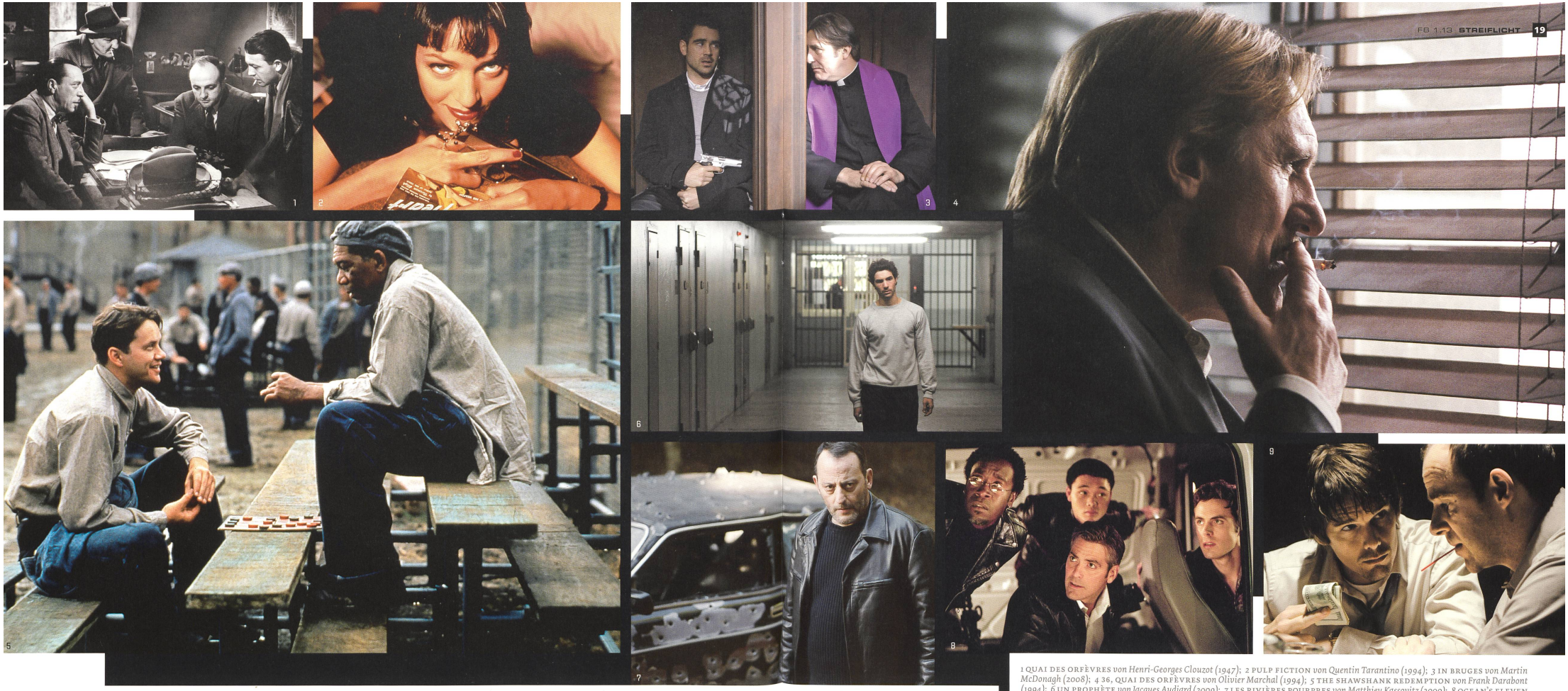
Am Ende von «Projection privée», den Lebenserinnerungen des Regisseurs *Alain Corneau*, findet der Leser einen bemerkenswerten Anhang. Diese Memoiren sind ohnehin höchst lesenswert – dank der bewegten Vita, der grosszügigen Begeisterungsfähigkeit und Bescheidenheit ihres Autors. In einer kommentierten Filmographie legt sich der Regisseur Rechenschaft ab über seine Karriere. Er führt Stab und Besetzung seiner Filme auf, gibt ihren Inhalt wieder und gibt Auskunft über seine Vorbilder und Ambitionen. Selbstkritisch schätzt er Scheitern und Gelingen ein. Nicht alle seiner Filme kamen gut bei der Kritik an; auf einige ist er dennoch stolz. Der eine oder andere hat gar Nachahmer gefunden.

Ferner listet er akribisch die Anzahl ihrer Kinovorführungen sowie ihrer Zuschauer auf und nennt, in Euro umgerechnet, ihre Budgets und Einspielergebnisse. Natürlich ist es eine gemischte Bilanz. Sein Regiedebüt FRANCE SOCIETÉ ANONYME kostete 1974 umgerechnet 370 000 Euro, spielte aber nicht einmal ein Drittel davon ein. Sein erster Polizeifilm hingegen, POLICE PYTHON 357, hatte zwei Jahre später fast 1,5 Millionen Zuschauer und stellte mit einem Budget von 1,2 Millionen und einem Einspiel von 2,68 Millionen Euro ein gutes Geschäft für die Produzenten dar. Bei seinem nächsten *polar*, LA MENACE, war es ein Jahr später ähnlich, wobei das Budget allerdings höher war. SÉRIE NOIRE hingegen kostete nur 620 000 Euro und spielte 1979 immerhin 2,15 Millionen Euro ein. Corneaus besucherstärkster Kriminalfilm wurde 1981 LE CHOIX DES ARMES, der 2,68 Millionen Euro kostete und doppelt so viel einbrachte. Der Erfolg verdankte sich nicht zuletzt dem engen Bündnis, welches das Genre traditionell mit dem französischen Starsystem einging: An der Seite von Corneaus Lieblingsdarsteller *Yves Montand* treten *Catherine Deneuve* und *Gérard Depardieu* auf.

Danach bricht die Erfolgsserie schlagartig ab. LE MÔME hatte 1986 nur knapp über 600 000 Zuschauer, LE COUSIN kostete 9,9 Millionen Euro, spielte 1997 aber nur knapp die Hälfte ein. Corneaus Wiederverfilmung von *José Giovannis* Roman «Le deuxième souffle» schliesslich wurde 2007 mit einem Budget von angeblich 46 Millionen Euro zum teuersten Flop der französischen Filmgeschichte. Um sich zu rentieren, hätte der Film nicht nur in Frankreich ein Blockbuster sein müssen. Die Besetzung war dementsprechend prominent (*Daniel Auteuil*, *Monica Bellucci*, *Michel Blanc* und *Jacques Dutronc* spielen die Hauptrollen), und ästhetisch vermählte Corneau die präzise Lakonie des französischen Stils mit der entfesselten Farbdramaturgie des populären asiatischen Genrekinos.

Zur Zeit der Drucklegung seines Buches konnte der Regisseur die kommerziellen Aussichten des Projektes allenfalls erahnen. Als einzigen Kommentar fügte er an, es sei von all seinen Filmen derjenige, den er am längsten in sich trug. Einerseits ist es erstaunlich, dass Corneau Produzenten fand, die mit ihm dieses Risiko eingehen wollten. Andererseits hatten einige Jahre zuvor Polizeifilme wie LES RIVIÈRES POURPRES von *Mathieu Kassovitz* und 36, QUAI DES ORFÈVRES von *Olivier Marchal* noch beachtliche Erfolge gefeiert. Und ein Jahr nach Corneaus Film wurde *Jean-François Richets* Gangsterfilm-Diptychon ENNEMI PUBLIQUE NO. 1 über den Meisterausbrecher Jacques Mesrine zu einem mit mehreren César ausgezeichneten Triumph an der Kinokasse.

Spätestens seit den dreissiger Jahren, der Epoche des Poetischen Realismus, gehört der *polar* zu den verlässlichen Gefühlswerten an der französischen Kinokasse. Er besass von jeher eine atmosphärische Triftigkeit, die das gesellschaftliche Klima der jeweiligen Entstehungszeit der Filme abbildet. Fast jeder grosse Regisseur der ersten Tonfilmjahrzehnte versuchte sich mindestens einmal in dieser Disziplin: *Jean Renoir*, *Julien Duvivier*, *Henri-Georges Clouzot*, *Jacques Becker*, *Claude Sautet* und natürlich *Jean-Pierre Melville*. In Frankreich entstand die erste Agatha-Christie-Verfilmung, der Pariser Kommissar Maigret wurde zu einer der weltweit einflussreichsten Figuren des Kriminalfilms, weil er sich nicht nur für den Täter und seine Ergreifung interessierte, sondern auch das Wie und Warum der Tat begreifen wollte. Überdies kündet der Begriff *polar*, zusammengesetzt aus *police* und *argot*, von einer Flexibilität (oder zumindest Zweigleisigkeit) der französischen Tradition, die gleichermassen die Perspektive der Ordnungshüter wie der Gesetzesbrecher einzunehmen vermag. Das garantierte auch eine Kontinuität des erzählerischen Handwerks. Etliche Meister und Gesel-



1 QUAI DES ORFÈVRES *von Henri-Georges Clouzot (1947)*; 2 PULP FICTION *von Quentin Tarantino (1994)*; 3 IN BRUGES *von Martin McDonagh (2008)*; 4 36, QUAI DES ORFÈVRES *von Olivier Marchal (1994)*; 5 THE SHAWSHANK REDEMPTION *von Frank Darabont (1994)*; 6 UN PROPHÈTE *von Jacques Audiard (2009)*; 7 LES RIVIÈRES POURPRES *von Matthieu Kassovitz (2000)*; 8 OCEAN'S ELEVEN *von Steven Soderbergh (2001)*; 9 BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD *von Sidney Lumet (2007)*

len des Kriminalfilms brachten in ihre Arbeiten überdies eine biographische Beglaubigung ein: José Giovanni hatte selbst im Gefängnis gesessen, bevor er zunächst Gangsterromane schrieb und diese dann verfilmte; Olivier Marchal griff in dem Zyklus von Polizeifilmen, die er nach dem Erfolg von 36, QUAI DES ORFÈVRES drehte, eigene Erfahrungen als *flic* auf. Aber zeichnete sich im letzten Kinojahrzehnt nicht dennoch ab, dass diese Tradition allmählich ausgedient hatte? Selbst wenn Corneaus Film halb so teuer gewesen wäre, hätte er wohl für die Produzenten ein Verlustgeschäft bedeutet.

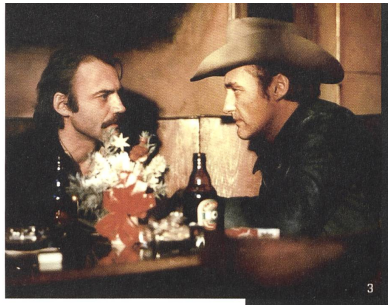
Verwerfungen

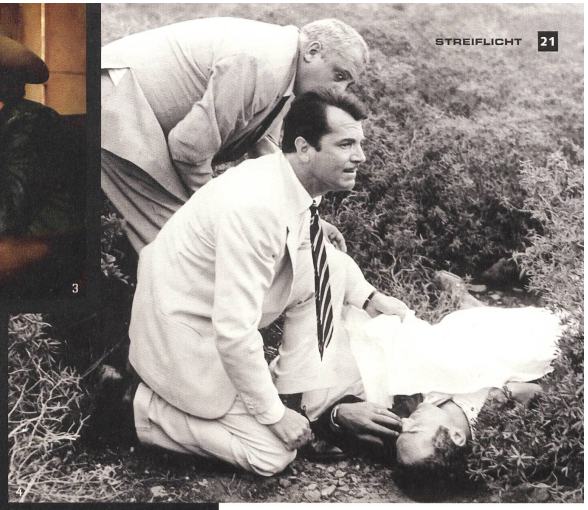
Die Hierarchien der Genres haben sich in der Filmgeschichte regelmässig gewandelt. Die Gunst des Publikums ist launisch, sie gehorcht Moden und kennt auch den Überdruss. Warum jedoch verblasst die Attraktivität eines Genres, warum fallen andere ganz in Agonie? Das kann an äusseren Faktoren liegen: Ein Genre hat ausgedient, weil rivalisierende Gattungen einen Anreiz liefern, der dem Publikum zeitgemässer und vor allem spektakulärer erscheint. Die Gründe können ebenso sehr immanent sein. Ein klassisches Erzählmodell mag sich schlicht erschöpft haben. Oder ein Genre hat zu viele Grenzüberschreitungen, Revisionen und Entzauberungen erfahren, um sich noch von ihnen erholen zu können.

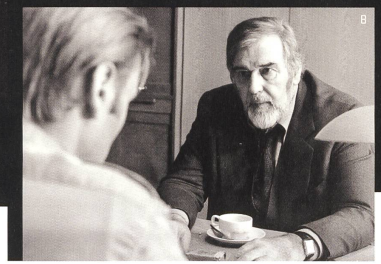
Die Ausstellung «Verbrechen lohnt sich» im Museum für Gestaltung in Zürich führt dem Besucher freilich vor Augen, dass das Genre Kriminalfilm kein monolithischer Block ist, sondern sich vielmehr in zahlreichen Spielarten entfaltet. Einige von ihnen haben den Wandel der Zeiten schlechter überdauert als andere. Das Hollywoodkino hat beispielsweise seit *Frank Darabonts* THE SHAWSHANK REDEMPTION von 1994 keinen aufsehenerregenden Gefängnisfilm mehr hervorgebracht, ein Subgenre, das jahrzehntelang Brot und Butter für ein Studio wie Warner Bros. bedeutete. Seither wurde es mit einigem Raffinement im Fernsehen heimisch gemacht (in den Serien OZ und PRISON BREAK). Diese Entwicklung mag dem Umstand geschuldet sein, dass der Figur des Gangsters im Zuchthaus in der Regel nur noch ein Abglanz bleibt, da er dort empfindlich an heroischer Aura verloren hat – die er freilich durch die Flucht ein Stück weit wiedergewinnen könnte. Einer der wenigen Überlebenden dieses Subgenres im Kino ist *Jacques Audiards* rabiater Bildungsroman UN PROPHÈTE von 2009; womöglich der einzige Gefängnisfilm übrigens, in dem nie von Flucht die Rede ist. *Steve McQueens* IRA-Drama HUNGER spielt zwar auch in einem Zuchthaus, verfolgt aber eine andere Agenda als der klassische Kriminalfilm.

Die ehrenwerte Spielart des *heist*- oder *big caper*-Films hat letzthin ebenfalls bedenkliche Metamorphosen durchlebt. In der OCEAN'S ELEVEN-Serie von *Steven Soderbergh* scheint nur noch die nervöse Leichtfertigkeit des Subgenres bewahrt, gewinnt der in ihm insgeheim stets gegenwärtige Narzissmus die Oberhand: Die unerschütterliche Lässigkeit der Helden ist im Hinblick auf eine etwaige Spannungsdramaturgie eigentlich kontraproduktiv. Wohin anderseits sollte sich diese Spielart noch entwickeln können, nachdem *Sidney Lumet* sie mit BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD in verstörend ödipale Tiefen geführt hat? (Sie erinnern sich: *Ethan Hawke* und *Philip Seymour Hoffman* planen dort, das Juwelengeschäft ihrer Eltern auszurauben.) Die raffiniert verschachtelten Erzählsplitter des Drehbuchs von *Kelly Masterson* lassen Biographien nur noch als bruchstückhaft erfahrbar werden, sie haben ihre Integrität eingebüsst. Der unbeirrte Moralist Lumet öffnet den Genrerahmen für eine Familientragödie im Stil Eugene O'Neills oder Arthur Millers, in der die Träume der Eltern zu einer untilgbaren Hypothek für das Leben ihrer Kinder werden. Lumet war auch einer der wenigen Filmemacher, die sich noch ernsthaft der Gattung des Gerichtsfilms annahmen. Nach seinem Tod droht das Erzählinteresse auch an ihm zu erlöschen.

Und wie sollte sich die Spielart des Auftragskillerfilms je von seiner Tarantinoisierung erholen? Nach PULP FICTION schien dieser Beruf plötzlich der spassigste der Welt zu sein. Von der launigen Geschwätzigkeit der Figuren, die sich wie amoralische Kinder benehmen (als liesse sich durch ihre Jungenhaftigkeit eine Art Unschuld zurückgewinnen), führt schwerlich ein Weg zurück zum grimmigen Ernst, der traditionell in dieser







1 ROMANZO CRIMINALE *von Michele Placido (2005)*; 2 IO HO PAURA *von Damiano Damiani (1977)*; 3 DER AMERIKANISCHE FREUND *von Wim Wenders (1977)*; 4 A CIASCUNO IL SUO *von Elio Petri (1967)*

5 WACHTMEISTER STUDER *von Leopold Lindtberg (1939)*; 6 ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAGE *von Ladislao Vajda (1958)*; 7 INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO *von Elio Petri (1970)*; 8 DIE GLÄSERNE ZELLE *von Hans W. Geissendörfer (1978)*; 9 SEXY BEAST *von Jonathan Glazer (2000)*

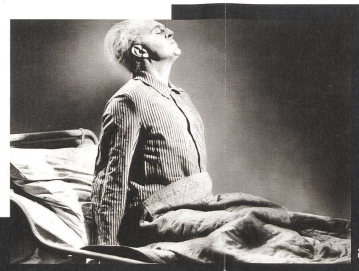
Gattung herrscht. *Martin McDonaghs* IN BRUGES immerhin fügt dieser nicht erlahmenden Mode einen redlich melancholischen Tonfall hinzu.

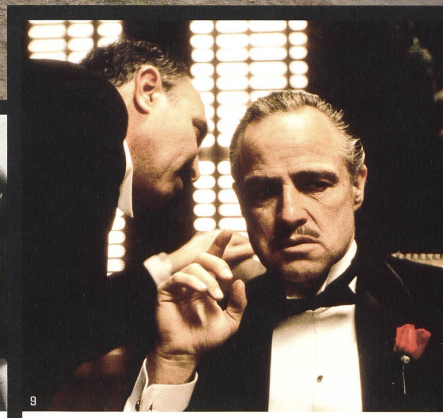
Grenzverkehr

Monolithisch kann der Kriminalfilm auch deshalb nicht sein, weil er in diversen Kinematographien ganz unterschiedlich gepflegt wird. In der Schweiz etwa scheint ein erstaunlicher Einklang zu herrschen zwischen der literarischen (Dürrenmatt, Glauser) und filmischen Tradition: Gern stehen hier väterlich-besonnene, wenn auch fehlbare Polizeibeamte im Mittelpunkt. Die englische Literatur hingegen kennt unzählige professionelle wie Hobby-Detektive. Das Kino jedoch verfügt über eine stolze Tradition des Gangsterfilms (THE CRIMINAL von *Joseph Losey*, GET CARTER von *Mike Hodges*, THE LONG GOOD FRIDAY von *John Mackenzie*), die bis in die Gegenwart (SEXY BEAST von *Jonathan Glazer*, LAYER CAKE von *Matthew Vaughn*) reicht und sich aus einem zuverlässigen Reservoir markiger, viriler Darsteller, von *Stanley Baker* bis *Ray Winstone*, speist. In Italien wiederum gibt es zwei bestimmende Erzählstränge: den mittlerweile obsolet gewordenen *giallo*, der gern Elemente des Übersinnlichen in die Krimihandlung einflocht, und den Politthriller, dem Regisseure wie *Damiano Damiani*, *Elio Petri* und *Francesco Rosi* zu internationalem Ansehen verholfen haben.

Wie vielgestaltig der Kriminalfilm in Deutschland bis in die sechziger Jahre war, führte der Potsdamer Medienwissenschaftler Michael Wedel in einem Vortrag vor Augen, den er im Herbst 2010 im Rahmen eines Symposiums der Deutschen Kinemathek über Tradition und Erneuerung des Thrillergenres hielt. Er deutete es als das umfangreichste Genre, das sich traditionell um eine Abbildung der gesellschaftlichen Gegenwart bemühte. In den zehner Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts machte der Detektivfilm nach französischem und skandinavischem Vorbild Furore (eine Figur zwischen Obrigkeit und Verbrechen, die in Deutschland später übrigens fast vollständig unter dem Radar des Genres verschwindet: wohl auch deshalb, weil sie potentiell subversiv erscheint). Der Krimi trug der durch moderne Verkehrsmittel neu hinzugewonnenen Mobilität Rechnung und griff auch in andere Genres wie den Western, das Melodram und den Abenteuerfilm. *Fritz Langs* MABUSE-Filme stellten eine Hinwendung zur Figur des destruktiven Verbrechers dar. Der Nationalsozialismus stellte den Gangsterfilm indes unter Zensurverbot, der Kriminalfilm spielte fortan hinüber zur Verwechslungskomödie und sogar zum Revuefilm. Ab 1938 wird der Gerichtsfilm zum dominanten Erzählmodell. Nahezu alle Trümmerfilme der Nachkriegszeit weisen Elemente des Kriminalfilms auf. Der Generation der Re-Emigranten wie Lang, *Gerd Oswald* und *Robert Siodmak* wendet sich Ende der fünfziger Jahre wieder dem Genre zu. Sodann erleben Edgar-Wallace-Verfilmungen eine erstaunliche Konjunktur, zu deren Attraktionen nicht nur das Klischeebild britischen Grusels, sondern auch ein sacht entfesselter touristischer Blick zählen. Danach verliert sich die Spur des Genres, auch wenn der Neue Deutsche Film einige beachtliche Patricia-Highsmith-Verfilmungen (DER AMERIKANISCHE FREUND von *Wim Wenders*, DIE GLÄSERNE ZELLE von *Hans W. Geissendörfer*) vorweisen kann. *Dominik Graf* versucht 1987 mit DIE KATZE, eine unterdessen weggebrochene Tradition des charismatischen Handwerks neu zu etablieren. Er hat nicht zuletzt das einschlägige französische Kino genau studiert. Nach dem kapitalen Misserfolg von DIE SIEGER 1994 muss er sich jedoch dem Fernsehen zuwenden.

Zu diesem Zeitpunkt wurde das Bedürfnis nach Kriminalfilmen in Deutschland bereits seit einigen Jahrzehnten durch TV-Serien gesättigt. In STAHLNETZ greifen Autor *Wolfgang Menge* und Regisseur *Jürgen Roland* in den sechziger Jahren reale Kriminalfälle auf; ihr Vorbild ist die US-Serie DRAGNET. Sodann wird der Autor *Herbert Reinecker* zur bestimmenden Figur. In den Serien des ehemaligen Mitglieds der Waffen-SS, DER KOMMISSAR und DERRICK, ringt die Weltkriegsgeneration insgeheim mit verdrängter Schuld. Die Kriminalbeamten, gemütvolle Vaterfiguren, sehen sich nach 1968 vor allem durch eine junge, aufbegehrende Generation in Frage gestellt. In einem Land, in dem an jedem Wochentag wenigstens eine Wiederholung einer TATORT- oder POLIZEIRUF-Folge läuft, sind die Chancen für junge Kinoregisseure, Fördergelder für Genrefilme zu bekom-





1 DER RÄUBER *von Benjamin Heisenberg (2010)*; 2 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE *von Fritz Lang (1933)*; 3 IM ANGESICHT DES VERBRECHENS *von Dominik Graf (2010)*; 4 GOMORRA *von Matteo Garrone (2008)*

5 DIE SIEGER *von Dominik Graf (1994)*; 6 DIE KATZE *von Dominik Graf (1987)*; 7 SCARFACE *von Brian De Palma (1983)*; 8 CHINATOWN *von Roman Polanski (1974)*; 9 THE GODFATHER *von Francis Ford Coppola (1972)*

men, nahezu aussichtslos. Die Versuche einiger Protagonisten der Berliner Schule, den Kriminalfilm wieder auf der grossen Leinwand heimisch zu machen und dabei zugleich eine ungekannte Einheit von Autoren- und Genrefilm in Deutschland herzustellen, treffen (mit Ausnahme einiger Filme *Christian Petzolds*) auf eine niederschmetternd geringe Publikumsresonanz. Als Dominik Grafs IM ANGESICHT DES VERBRECHENS 2010 auf der Berlinale lief, erklärten nicht wenige Kritiker, sie hätten gerade den besten deutschen Film des Jahres gesehen. Die Ironie, dass es sich dabei um einen Mehrteiler fürs Fernsehen handelt, blieb ihnen vielleicht für einen Moment verborgen. Die weit bitterere Ironie lag freilich darin, dass das Russenmafia-Epos bei seinen diversen Ausstrahlungen eine enttäuschende Quote hatte. In Deutschland ist das Fernsehen zwar zur letzten Zuflucht des Kriminalfilms geworden. Aber gemeinhin mag man dem Publikum dort nur ein Subgenre zumuten, den Polizeifilm.

Ungleiche Brüder

Auf die längste, umfangreichste Tradition des Kriminalfilms kann freilich das US-Kino zurückblicken. Er gehört zu dessen Gründungsmythen. An seinem Anfang ist er noch deckungsgleich mit einem anderen Genre: THE GREAT TRAIN ROBBERY von *Edwin S. Porter* aus dem Jahr 1903 ist sowohl der erste Gangsterfilm wie der erste Western. Beide folgen einem gleichsam imperialen Impuls: Das Kino ist fasziniert von der Grenze, der Aneignung von Raum. Rasch differenzieren sich die Gattungen, der Western in die Pastorale und Horizontale, der Gangsterfilm in das Urbane, in die Vertikale. Der Western floriert in Zeiten des Optimismus, der Gangsterfilm in Zeiten der Krise – er erlebt seine grosse Zeit in den Dreissigern, und dann wieder ab den späten sechziger Jahren.

Spätestens seit 1948 *Robert Warshows* aufsehenerregender Essay «The Gangster as tragic hero» erschien, wird das Subgenre als mythisches Terrain erkundet: Es verhandelt Fragen, an der die Gesellschaft ein ursächliches Interesse hat. Das Verbrechen hilft, Amerika zu erklären. Vor allem in den siebziger Jahren haben einige Filmemacher dieses Erzählpotential reflektiert, beispielsweise *Francis Ford Coppola* in seiner GODFATHER-Saga oder der Drehbuchautor *Robert Towne*, der in dem Detektivfilm CHINATOWN (freilich mit einigen poetischen und historischen Freiheiten) die verheerende Stadtentwicklung von Los Angeles rekapituliert. *Brian de Palmas* Remake von SCARFACE erwies sich ein Jahrzehnt später als ein unfreiwilliger Laborversuch über Sozial- und Rollenmodelle: Die Figur des Drogenbosses Tony Montana war vielleicht der letzte Filmgangster, der zum international wirkungsmächtigen Mythos wurde und von zahllosen Kids aus sozialen Brennpunkten imitiert wurde.

Auch hier hat das Genre eine mediale Verschiebung erfahren: Seit die TV-Serie THE WIRE ihr grosses Gesellschaftspanorama entfaltete, trägt kaum jemand mehr dem Kino derlei Aufgaben an. Allerorten, wenn auch nicht ohne Gebühr, wird die Serie als der wichtige amerikanische Grossstadtroman der Gegenwart gefeiert. Die Serie seziert die Metropole Baltimore mit staunenswerter Komplexität als anfälligen sozialen Körper. Der erzählerische Atem des seriellen Erzählens erlaubt es ihr, den Bildausschnitt in eine Totalität zu erweitern. Die Handlungsstränge sind weit verzweigt, gesellschaftliche Strukturen treten auf spektakuläre Weise zutage. Die grosse Erzählung ist zum dramaturgischen Massstab des Genres geworden. Die skandinavische Serie KOMMISSARIN LUND etwa greift den grossen Stoff der Politik auf, verknüpft die Ermittlungen der Titelheldin mit Korruption und Verschwörung.

Demgegenüber gerät das Genrekino ins Hintertreffen. Das atmosphärische Erzählen genügt nicht mehr (weshalb die Kapitalismuskritik eines zeitgenössischen Gangsterfilms wie *Andrew Dominiks* KILLING THEM SOFTLY prätentiös anmutet, wenn auch nicht auf gänzlich unsympathische Weise), das Verbrechen taugt nur noch als relevantes Indiz, wenn es in einem Entwurf des Systemischen eingebettet ist. Der Kriminalfilm muss nun zu einem gesellschaftlichen Ereignis werden, um gegen die Konkurrenz des Fernsehens zu bestehen. Das gelang bei *Matteo Garrones* GOMORRA nach dem Enthüllungsbuch von *Roberto Saviano*, das kaleidoskopartig den Einfluss der Camorra auf die Gesellschaft zeigt. ENNEMI PUBLIQUE NO. 1 erregte in Frankreich

1 SHERLOCK HOLMES *von Guy Ritchie (2009)*; 2 THE MISSION *von Johnnie To (1999)*; 3 ENNEMI PUBLIQUE NO. 1 *von Jean-François Richet (2008)*; 4 THE TOWN *von Ben Affleck (2010)*; 5 GONE BABY GONE *von Ben Affleck (2007)*; 6 RUNNING OUT OF TIME *von Johnnie To (1999)*; 7 KILLING THEM SOFTLY *von Andrew Dominik (2012)*; 8 GANGSTER SQUAD *von Ruben Fleischer (2013)*

Aufsehen, weil der Film eine bis heute nicht restlos aufgeklärte Staatsaffäre verhandelt. UN PROPHÈTE löste lebhafte Debatten aus, weil er ein unbequemes Schlaglicht auf die Zustände in französischen Gefängnissen warf.

Die verlorene Mitte

In den USA hat der klassische Kriminalfilm einen schweren Stand, weil er nicht mehr in die Raster des Blockbusterkinos passt. Seine kinetischen Reize muten altmodisch unspektakulär an. Der einst obligatorische Pessimismus des *caper movie*, das heroische Beharren auf der Vergeblichkeit, kollidiert mit dem Triumphalismus des Blockbusterkinos. Das Verbrechen muss sich lohnen, es muss ein Davonkommen geben, die Beute muss sicher im Gepäck verstaut sein. So eignet sich der Kriminalfilm höchst selten dazu, ein *franchise* zu begründen. Er definiert sich nach wie vor durch Inhalt und Form, nicht durch das Marketing. Er braucht mittlere Budgets, die heutzutage oft schwerer auf die Beine zu stellen sind als exorbitante. Dem Mainstream kommt seine Mitte abhanden.

Dadurch ist das Genre nicht im Kern bedroht, findet aber immer weniger Refugien. Die ersten beiden Regiearbeiten des Schauspielers *Ben Affleck*, GONE BABY GONE und THE TOWN, demonstrieren überraschenderweise, wo diese Nischen zu finden sind. Sie betten ihre Krimihandlung in das Porträt von Nachbarschaften ein, entwickeln ihr Drama aus dem Widerstreit zwischen Verwurzelung, Loyalität und Flucht. Das müsste eigentlich auch in Frankreich noch funktionieren. Allerdings hat man den Eindruck, dort würden sich nur noch die Filmemacher für kleine Geschichten um Freundschaft, Verrat und Ehre interessieren, nicht aber die Zuschauer. Im Hongkong-Kino hingegen herrscht noch jene Genügsamkeit, die das Genre jahrzehntelang prägte. Ein Regisseur wie *Johnnie To* dreht unverdrossen Filme über das spiegelbildliche Duell von Cop und Gangster. Das Gefüge seines filmischen Universums ist instabil, alles ist in Bewegung, launige Raserei. Nicht von ungefähr rückt To häufig die gesellschaftlichen Umbrüche ins Zentrum seiner Geschichten, den Wandel, den Hongkong und Macao durchlaufen, nachdem die ehemaligen Kolonien zurück an Festland-China gefallen sind. Argwöhnisch erkundet die Kamera in seinen Filmen Orte und Personenkonstellationen. Er ist ein übersprudelndes Talent, das in rauschhaftem Tempo Filme aus dem Ärmel schüttelt. Zwei, drei Stück dreht er im Jahr. Er erzählt kleine Geschichten mit kleinem Budget. Sie sind für das Publikum attraktiv genug.

Nichts bleibt, wie es ist

Es ist nie verkehrt, sich jener Weisheit zu erinnern, die sich als Leitmotiv durch das Buch «Adventures in the Screen Trade» zieht, in dem der Drehbuchautor *William Goldman* von seinen Erfahrungen in Hollywood berichtet: *Nobody knows anything*. Auch wenn es angesichts der triumphierenden Formelhaftigkeit des Blockbusterkinos anders erscheint, nichts ist im Filmgeschäft wirklich vorhersehbar. Wer hätte vor ein paar Jahren gedacht, dass aus Conan Doyles altgedientem *consulting detective* Sherlock Holmes noch einmal ein lukratives *franchise* werden würde? Selbst der Western erwacht ja gelegentlich aus der Agonie, in der er seit vier Jahrzehnten liegt.

Zwar waren historische Gangsterfilme wie *Lee Tamahoris* MULHOLLAND FALLS und *Michael Manns* PUBLIC ENEMIES zuletzt kapitale Enttäuschungen an der Kinokasse. Dennoch haben Warner Bros. das Risiko auf sich genommen, mit grossem Budget GANGSTER SQUAD zu verfilmen, den Tatsachenbericht über eine geheime Abteilung der Polizei von Los Angeles, die nach dem Zweiten Weltkrieg gegen das organisierte Verbrechen kämpfte. Und sogar der Gefängnisfilm könnte eine Renaissance erleben, falls THE TOMB so vielversprechend wird wie seine smarte Ausgangsidee: *Sylvester Stallone* spielt dort unter der Regie von *Mikael Hafström* einen Spezialisten für den Entwurf ausbruchssicherer Zuchthäuser, der durch ein widriges Schicksal selbst zum Insassen eines dieser Gefängnisse wird. Die Karten werden also stets neu gemischt. Der Kriminalfilm gehört noch nicht in die Asservatenkammer.

Gerhard Midding

«La chair!» Den Ausschlag gibt das Fleisch

RENOIR von Gilles Bourdos

Im Lauf von mehr als hundert Jahren sind die Renoirs aus Limoges eine europäische Familie geworden wie manche andere; auffällig ist allerdings der ausgeprägte künstlerische Einschlag, seit 1850 und über Generationen hinweg. Pierre-Auguste, der Vater, und der Sohn Jean schreiben beide Geschichte, der eine als Maler der andere als Cineast. Hinzu kommen zwei weitere Söhne, Pierre und Claude, die ihrerseits Schauspieler und Keramiker werden, während einer der Enkel, Claude der Jüngere, als Kameramann auch mit seinem Onkel Jean drehen wird. Seinerseits hätte der Filmemacher ursprünglich Keramiker werden sollen, wie Pierre-Auguste es während seiner Lehrjahre war.

Was jetzt nach einer Verschwörung unter Männern klingt, korrigiert sich sehr rasch von allein. Der Film von Gilles Bourdos beharrt lustvoll darauf: Das wahre Regiment führen mindestens zeitweise die Frauen, selbst nach dem Tod der Mutter. Aus minderen Stellungen etwa einer Haushälterin oder Küchenmagd heraus suchen sie die Nähe des vollbärtigen Patriarchen; und sie wissen Pierre-Augustes Bedürfnisse einzuschätzen, um seine Schwächen für die eigenen Zwecke zu nutzen: meistens besser, als es die geborenen Mitglieder des Clans tun. Entsprechend geht die wahre Hauptfigur von RENOIR weniger aus der dynastischen Linie der Maler, Cineasten, Schauspieler, Keramiker und Kameraleute hervor, sondern bewegt sich vom Rand her.

In den Mittelpunkt rückt eine anfangs Aussenstehende, heisst das, Andrée. Die dahergelaufene Elsässerin, genannt Dédée, versteht es, sich durchtrieben und flatterig zwischen den schon halb invaliden Pierre-Auguste und seinen meistversprechenden Nachkommen Jean zu klemmen. Dem Impressionisten, der seit mehr als einem halben Jahrhundert malt, dient die junge Fremde als Modell, dem nachwachsenden Regisseur als Mätresse und, in seinen späteren Stummfilmen, als Hauptdarstellerin. Bürgerlich heisst sie Heuschling, mit dem Künstlernamen dann Hessling. Aus dem maskulin betonten Andrée wird eine makellos weibliche Catherine, sprich: «die Reine, die Geläuterte». Dabei wird es keine Jahre dauern, bis sie kaum noch zusammenzucken mag, wenn sie geradeheraus *une pute* genannt wird: eine Hure.

Von beidem das Beste

Wenig anderes kann erwarten, wer es auf sich nimmt, dem notorisch weibstollen Lustgreis Pierre-Auguste zwecks Inspiration den nackten Leib darzubieten, tagelang und über Monate. Dem Vater lebt Jean seinerseits in manchem zuwider, in etlichen Belangen aber auch dem Vorbild gemäss; des Lobes voll, wird er ihm «Pierre-Auguste Renoir, mon père» zueignen, bis heute ein vielgelesenes Buch. Dédée wiederum gedeiht nie zum vollgültigen Mitglied der Familie heran, selbst

als Zugeheiratete auf Abruf. Meistens werden die Frauen im Kreise der Lieben erst einmal ausgenützt, dann zu Angebeteten vergöttert und schliesslich, wenn gar reif, vorlaut und gefährlich wissend geworden, in die Küche oder Alterspflege versetzt, bei Widersetzlichkeit geschasst von Haus und Hof.

Von *Christa Théret* gespielt, wirkt die nachmalige Catherine wie aus einem Aktporträt des Meisters herausgegriffen: jugendlich gerundet, eine Haut wie Schneewittchen, strammbusig, breit im Gesicht, weitstehende Augen, ausgiebig rotbraun gelockt. Eine maskuline Schnodderrede verfiele wohl auf ominöse Ausdrücke wie: verführerisch lasziv und von kurzlebiger Schönheit; noch fünfzehn Jahre hat sie vielleicht, ehe der Schmelz dahin ist und Nachschub fällig wird. *La chair* sei alles, ruft Pierre-Auguste einmal aus, angetan von einer gerade beendeten Arbeit: das Fleisch! Und meint damit auch, nebst anderem, den Lichtwurf und die Handschrift von der Chose.

Der Alte, der Dédée zum Beispiel als «Blonde à la rose» wiedergibt, ist im Jahr 1915 kaum noch zu heilen, der Junge, der sie wird filmen wollen, noch zu pfadfinderhaft: ein halsbrecherischer Kumpel und Kumpan, den es zurück an die Front zieht, wo er schon einmal verwundet worden ist. Hurrapatriotisch möchte er in die Luftwaffe eintreten, solange der Weltkrieg noch hinhält. Seine nachmalige Hauptdarstellerin wird versuchen, aus beidem das Beste für sich zu machen: auf dem Weg über die eine Leinwand, die traditionell bepinselt wird, und parallel dazu über die andere. Die neue heisst zwar wieder gleich, operiert aber nun mit Rollen und einem Projektor.

Keine Imitation

Ohne je zu verstehen, wie ihr geschieht, gerät sie exakt an den historischen Schnittpunkt von Malerei und Film heran und riskiert damit, zwischen den beiden Töpfen zu verhungern. Aus den späteren Kinostücken von Jean Renoir, seinen besten, wird Catherine Hessling nach einem halben Dutzend leidlicher Auftritte schlicht verschwinden und in Tonfilmen kaum noch zu sehen sein. Zwischen Vater und Sohn wiederum vollzieht sich der Wechsel von der überlieferten zur neu aufkommenden Sparte nahezu frei von Konflikten, auch wenn Pierre-Auguste, gespielt von *Michel Bouquet*, jedem Umbruch gegenüber skeptisch bleibt.

Tod und Teufel, Krieg und Apokalypse überlasse er gern den Kollegen, versichert er; für malerisch halte er nur solche Motive, die Freude bereiteten und mit Pläsier anzuschauen seien. Doch dafür, fügt er wohl in Gedanken hinzu, sind Filme bedingt geeignet. Das Desaster von 1914 leitet das zwanzigste Jahrhundert ein; beschliesst der Gründervater, es zu ignorieren, von der verderblichen Schönheit offensichtlich verführt. Jean hingegen sieht, wie rapid die Zeiten sich ändern; mit dem Krieg und dem Kino verschieben etwa auch der Jazz oder Neuerungen in der Literatur die Verhältnisse in Europa. Der Jüngere liefert sich der Gegenwart aus und wird dereinst, vielsagenderweise, in Hollywood reüssieren.

Gutgemeinte Kinostücke, die es vom Thema her mit der Malerei zu tun bekommen, neigen zur Übertreibung und Doublette, indem sie angestrengt versuchen, sich gleich selber wie sachte nachempfundene Quasi-Gemälde aufzuführen. Bourdos und sein Kameramann *Mark Ping Bing Lee* entziehen sich der fatalen Versuchung; zwar sind ihre Scheinwerfer im weitesten Sinn von jenem Impressionismus inspiriert, der den Film reich beschenkt hat. Doch meiden die Bilder jede Imitation von Renoirs charakteristischem Pinselstrich oder seiner Farbdramaturgie und Perspektive. In seinen letzten Jahren bevorzugt Pierre-Auguste ausladende Formen und tut es unter einer Betonung des Fleisches, die selber schon aufträgt. Eine Karikatur des bereits Überzeichneten müsste auf der Leinwand von heute in der Groteske münden.

Die eigenen Vorschläge

Dementsprechend arbeiten Bourdos und Lee mit nüchterneren Kompositionen, die gewiss das Spiel von Licht und Farben, den Wechsel von Innen und Aussen, von Wetterlagen, Tages- und Jahreszeiten so veranschaulichen, wie es dem gewählten Thema zusteht; dennoch sind es Bilder, die sich nie messen oder etwas anmassen. Denn keine Frage, Renoir war ein Impressionist; aber wissen wir, was darunter genau zu verstehen sei, oder wusste er es selber; hätte er diese eine Ansicht hier, vom Haus am Meer bei Cagnes nahe Nizza, wo die Familie ihre besten Zeiten verbrachte, schon selber so oder ähnlich gedeutet, bald hundert Jahre sind es her? Kein Mensch kann es wissen. Den Filmemachern ist es nur gerade gegeben, eigene Vorschläge zu präsentieren. So stellen wir uns die Sache vor und lassen's munter drauf ankommen.

Pierre Lachat

R: Gilles Bourdos; B: Jérôme Tonnerre, G. Bourdos, Michel Spinosa; K: Mark Ping Bing Lee; S: Yannick Kergoat; A: Benoît Barouh; Ko: Pascaline Chavanne; M: Alexandre Desplat. D (R): Michel Bouquet (Pierre-Auguste Renoir), Christa Théret (Andrée), Vincent Rottiers (Jean Renoir). P: Wild Bunch, Mars Films, France 2 Cinéma. F 2013. 108 Min. CH-V: Pathé Films

27e

Festival International de Films de Fribourg

16–23.03.2013

www.fiff.ch

277 Seiten, gebunden.
25 CHF / 19.90 EUR
ISBN 978-3-941753-10-5

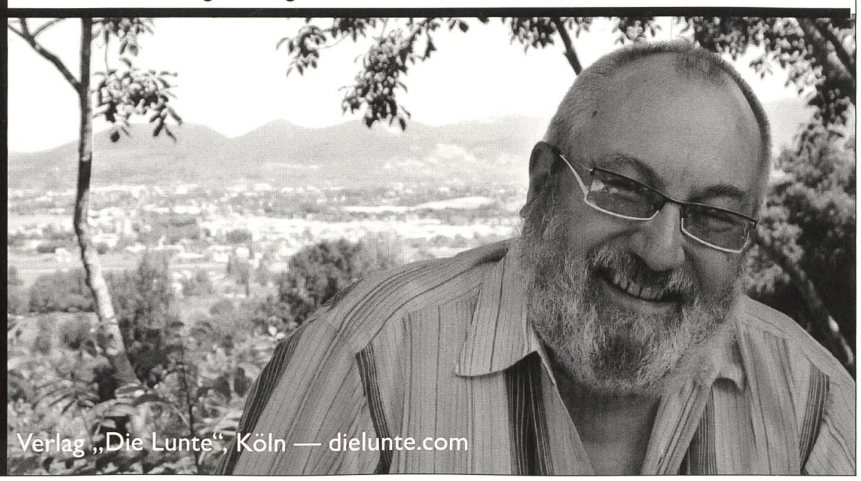
Kein Film, ein Buch!

Ein drastisches, fulminantes Fresko aus Umbrien, ein Schelmenroman. In der **dritten** Auflage.

Lesungen in Berlin:

Café Tasso, 7. Februar 2013, 20 Uhr.

Buchhandlung Morgenstern, 14. Februar 2013, 19 Uhr.



Verlag „Die Lunte", Köln — dielunte.com

Re-inszenierte Doppelbiographie

VERLIEBTE FEINDE von Werner Swiss Schweizer

Mit ihrem Buch «Frauen im Laufgitter – Offene Worte zur Stellung der Frau», das 1958 erschien, wurde Iris von Roten über Nacht zur bekanntesten, aber auch meistkritisierten, ja meistverhöhnten Frau der Schweiz. Die promovierte Juristin und engagierte Frauenrechtlerin wurde 1917 in eine Basler Unternehmerfamilie geboren und war bereits als junge Erwachsene beeindruckend hellsichtig, was ihre Analysen der Gesellschaft in Bezug auf die Stellung von Frau und Mann betraf. Viele ihrer Postulate nahmen um Jahre, wenn nicht Jahrzehnte spätere Entwicklungen voraus: etwa die Postulate der Achtundsechziger – freie Liebe, selbstbestimmte Sexualität, egalitäre Gesellschaft und liberale Kindererziehung –, aber auch jene der Frauenbewegung, die für eine Emanzipation der Frau kämpfte, für ihr Recht auf Berufstätigkeit oder die Einrichtung von Kinderkrippen und Tagesschulen.

Beeindruckend ist insbesondere aber auch, dass die lebenslustige Iris von Roten ihre visionären Ideen und Überzeugungen nicht zuletzt in ihrem Privatleben umzusetzen suchte: Als sie nach langjährigem Hin und Her Peter von Roten, den Spross einer alteingesessenen Walliser Patrizierfamilie, heiratete und im erzkatholischen Wallis Wohnsitz nahm – was ihre Position alles in allem noch schwieriger machte –, beschloss sie schliesslich, nach Amerika zu gehen, um dort in Ruhe für ihr Buch zu recherchieren, aber auch ihre sexuelle Freiheit auszuloten. Die Liebe zu ihrem Mann hatte in all dieser Zeit Bestand – der gemeinsame Briefwechel zeugt von ihrer gegenseitigen grossen Offenheit und ungebrochenen Zuneigung. Iris von Roten konnte auf die Unterstützung ihres Mannes zählen, der – ebenfalls Jurist und kurz nach ihrer Heirat zum damals jüngsten Nationalrat der Schweiz gewählt – ein überzeugter Antimilitarist war und schon früh die Anliegen seiner Frau zu seinen eigenen machte. Während man ihn belächelte und ihm Steine in den Karriereweg zu legen suchte, war sie – insbesondere nach der Publikation ihres Buchs – dem bitterbösen Spott der Zeitgenossen ausgeliefert und musste sich zudem mit der fehlenden Solidarität von Mitstreiterinnen (so etwa des Frauenbunds im Hinblick auf die Abstimmung für das Frauenstimmrecht) abfinden.

Der Historiker Wilfried Meichtry hat das Leben der beiden unterschiedlichen, aber so unglaublich modernen Charaktere der jüngeren Geschichte der Schweiz in ein romanhaftes Buch gefasst, ausgehend von Recherchen, Gesprächen mit Zeitzeugen und rund 1500 Briefen, welche Iris und Peter von Roten sich im Laufe ihres Lebens schrieben. Darauf basierend, hat der Dokumentarfilmemacher Werner Swiss Schweizer (HIDDEN HEART, NOËL FIELD) mit einem eher kleinen Budget von 1,5 Millionen Franken ein Doku-Drama

realisiert, in dem er das grosse Konglomerat an visuellem und schriftlichem Material – Homemovies der Familie von Roten, historische Wochenschauen, Gespräche mit Zeitzeugen, Privat- und Familienfotos sowie natürlich die unglaublich vielen, spannenden und sehr persönlichen Briefe, die aus dem Off die Erzählung bilden – bravourös bewältigte und mit inszenierten Handlungen ergänzte. Die Besetzung mit *Mona Petri* als Iris und *Fabian Krüger* (DER SANDMANN) als Peter ist geglückt, und das vielfältige Material geht im fast zweistündigen Film fliessend und abwechslungsreich ineinander über. So bietet der Film mit seinen vielfältigen dokumentarischen Zeugnissen aufschlussreiche Einblicke in die historische Zeit und die Lebensläufe dieser so spannenden Persönlichkeiten, die absolut zu Unrecht – gerade was Iris von Roten und ihr Buch angeht – heute grösstenteils vergessen sind. VERLIEBTE FEINDE ist ein erneuter und hoffentlich erfolgreicher Versuch, Iris und Peter von Roten als bedeutendes Vorläuferpaar einer modernen Mentalität und Gesellschaft in der Schweiz anzuerkennen.

Doris Senn

Stab
Regie: Werner Swiss Schweizer; Co-Regie: Katja Früh; Buch: Wilfried Meichtry nach seinem gleichnamigen Buch; dramaturgische Beratung: Daniela Baumgärtl, Katja Früh; Kamera: Reinhard Köcher, Carlotta Holy-Steinemann; Schnitt: Kathrin Plüss; Szenenbild: Urs Beuter; Kostüme: Monika Goerner-Vogt; Musik: Michel Seigner; Ton: Dieter Meyer

Darsteller (Rolle)
Mona Petri (Iris von Roten), Fabian Krüger (Peter von Roten), Thomas Mathys (Hans-Anton von Roten), Annelore Saarbach (Maria von Roten), Lisa Maria Bärenbold (Isabelle Genoud), Steven Buehler (Louis Draoulec), Jean-Pierre Cornu (Bundesrat Etter), Andreas Matti (Nationalrat Birchen), Klaus Henner Russius (Nationalrat Escher), Franziskus Abgottspon (Staatsrat Anthamatten), Michael Schweizer Anliker (Fotograf Zwalen), Gilles Tschudi (Amtskläger Loretan), Norina Nabashari (Lilian Kempfert)

Produktion, Verleih
Dschoint Ventschr Filmproduktion, Werner Swiss Schweizer. Schweiz 2012. Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich

‹Als Persönlichkeiten gehören Iris und Peter von Roten in jedes Geschichtsbuch für künftige Generationen› Gespräch mit Werner Swiss Schweizer

FILMBULLETIN Wieso ein Porträt über Iris und Peter von Roten gerade jetzt?

WERNER SCHWEIZER Diese Frage kann natürlich so nicht beantwortet werden, weil der Beginn der Filmentstehung Jahre zurückliegt und nicht etwa auf die zurzeit aktuelle Diskussion über Frauenquoten hin geplant war. Angefangen hatte alles noch viel früher – und zwar ausgehend von meiner Biografie über Theo und Amalie Pinkus in den achtziger Jahren. Amalie erzählte mir viel von dieser mutigen Feministin. Ich wiederum wusste, dass Iris von Roten das Buch «Frauen im Laufgitter» geschrieben hatte, und beides, Buch wie Person, damals fast vergessen waren. *Wilfried Meichtrys* Interesse am Stoff war geweckt worden durch eine Begegnung mit Hortensia von Roten, der Tochter von Iris und Peter, anlässlich einer Filmvorführung im Wallis über die Geschwister Franz und Emma von Werra. Diesen Dokumentarfilm VON WERRA hatten Wilfried und ich ebenfalls zusammen entwickelt und realisiert, und so wollten wir es auch bei diesem neuen Projekt anpacken.

Wilfried interessierte an erster Stelle die Person Peter von Roten. Nicht zuletzt weil es über Iris von Roten ja bereits eine Biografie – «Eine Frau kommt zu früh» von Yvonne-Denise Köchli – gab. Grundlage seines 2007 erschienenen Buchs war der umfangreiche Briefwechsel, den Hortensia von Roten Meichtry zur Verfügung stellte. Das Aufarbeiten dieses Materials allein dauerte zwei Jahre. Als dies langsam zum Buch wurde, begann ich, mich mit dem Film zu beschäftigen. Schon am Anfang der Recherchen hatte ich Wilfried vorgeschlagen, bei Gesprächen mit Zeitzeugen jeweils eine Videokamera mitzunehmen – zu Recht, denn als ich mit dem Filmen begann, lebten schon etliche dieser Zeitzeugen nicht mehr.

FILMBULLETIN Ein paar Namen?

WERNER SCHWEIZER Etwa Peter von Rotens Schwester Marie-Anne von Sury-von Roten, die auch im Film erscheint, oder Adolf Guggenbühl ... Unser erstes Gespräch, das wir professionell filmten, war dasjenige mit Maurice Chappaz 2008. Kurze Zeit später verstarb er ebenfalls ...

Wir wussten von Anfang an auch, dass der Film inszenierte Teile enthalten würde – unser Vorbild für den Film war das Doku-Drama DIE MANNS von Heinrich Breloer. Dabei vermute ich, dass auch er zuerst die Interviews mit den Zeitzeugen, insbesondere der Protagonistin Elisabeth Mann, drehte und erst im Nachhinein das Drehbuch zum inszenierten Teil geschrieben hat, um dann beide Stränge miteinander zu verflechten. Und so gingen auch wir vor.

Bereits in meinem ersten Kinofilm, DYNAMIT AM SIMPLON, habe ich Wochenschauen re-inszeniert. In NOËL FIELD gab es "Spielszenen" – wobei ich dort auf L'AVEU von Costa-Gavras zurückgreifen konnte –, insbesondere um die emotionale Ebene zu verstärken, die man mit Zeitzeugen allein kaum herstellen kann. Bei HIDDEN HEART inszenierte ich dann schon etwas mehr – wenn auch noch ohne Dialoge. Die Spielszenen in VERLIEBTE FEINDE nun beruhen auf realen Ereignissen, teilweise fiktionalisiert, aber die darin enthaltenen Dialoge sind belegbar. Mit *Katja Früh* überarbeiteten wir vor allem die Dialoge, um dem Material den papierenen Charakter zu nehmen. So entstand das Drehbuch – erst dann begann ich mit der Finanzierung. Wobei ich mich bei der Produktionsplanung nicht zuletzt an HUGO KOBLET – PÉDALEUR DE CHARME von Daniel von Aarburg orientierte, der jedoch um einiges dokumentarischer ist, weil er auf wunderbares Archivmaterial zurückgreifen konnte.

FILMBULLETIN Auf der anderen Seite stand für VERLIEBTE FEINDE auch noch ein Fundus an Familienfilmen zur Verfügung. Woher stammen diese Aufnahmen?

WERNER SCHWEIZER Die stammen von der Familie von Sury, also von Peters Schwester, die sich auch im Film so kritisch über Iris von Roten äussert. Marie-Anne von Roten drehte schon früh eigene Familienfilme, die uns die Familie von Sury zur Verfügung stellte.

Daneben war ich aber auch auf der Suche nach authentischen Drehorten, und wir hatten viel Glück: Wir konnten unter anderem auch im Elternhaus von Peter von Roten in Raron filmen. Peters Schwägerin lebt noch dort – und ihre Familie gab uns die Erlaubnis, hier einige Szenen zu drehen. Das war natürlich nicht zuletzt auch für die Schauspieler spannend. Ebenso etwa der Lesesaal in Columbia, wo Iris von Roten ihr Buch schrieb: Es gab dort einen Saal, der noch genau so erhalten war wie in den fünfziger Jahren – ich musste nur gerade ein Bild ersetzen. Sonst war alles – Lampen, Pulte, Stühle – noch wie damals.

FILMBULLETIN Beabsichtigt der Film eine Art Rehabilitation der Frauenrechtlerin Iris von Roten?

WERNER SCHWEIZER "Rehabilitation" in Anführungszeichen vielleicht. Ich wusste zum Beispiel, dass Iris von Roten für die Achtundsechziger-Frauen schon nicht mehr so präsent war. Sie gehörte nicht zur FBB, zur Frauenbefreiungsbewegung. Tenor war: Unsere Mütter hätten das lesen sollen! Wir wollen mehr! Zum anderen störten sich einige Studentinnen daran, dass sie immer sehr elegant gekleidet war. Sie passte so gar nicht in jene Zeit der Achtundsechziger, und so wurde sie denn auch grösstenteils ignoriert. Während Iris ihrerseits auch nicht auf der Suche nach "Bündnispartnerinnen" war ... Ihr Buch wurde erst kurz vor ihrem Tod 1990 neu aufgelegt – und da gab es eine neue Generation, nicht zuletzt Historikerinnen, die für eine Wiederentdeckung von Iris von Roten und ihres Buches sorgten.

Mich wiederum interessierte insbesondere die Doppelbiografie – ich fand, dass Peter einen grossen Emanzipationsprozess durchgemacht hatte. Es war ein gemeinsamer Kampf um Gleichberechtigung, und er identifizierte sich vollständig mit Iris' Anliegen. Mich faszinierte dieses Wechselspiel, und ich hatte auch das Gefühl, dass er durch die Auseinandersetzungen mit Iris zu einem emanzipierten Menschen wurde. Grundsätzlich sind beides für mich Persönlichkeiten aus der jüngeren Schweizer Geschichte, die eigentlich in jedes Lese- oder Geschichtsbuch für künftige Generationen gehören.

FILMBULLETIN Wie kam die Auswahl der Hauptdarsteller *Mona Petri* und *Fabian Krüger* zustande? Die beiden müssen sich ja auch ganz direkt mit ihren Vorbildern im dokumentarischen Material im Film messen, was sicher nicht immer einfach war ...

WERNER SCHWEIZER Bei beiden Schauspielern war mir wichtig, dass sie äusserlich und charakterlich grosse Ähnlichkeiten mit Iris und Peter von Roten hatten. Ich hatte ja von Hortensia viele Fotos erhalten und mich oft auch über ihre Eltern unterhalten. Fabian Krüger habe ich schon ganz früh für die Figur von Peter ausgewählt: als grosser, schlaksiger "Mädchenschwarm" mit Sinn für Humor. Bei Iris war ich unsicher. Nach dem Coaching mit Mona Petri wusste ich aber, dass sie die Richtige war und dass der fiktionale Teil mit diesem Paar funktionieren würde. Als wir dann im Wallis in den Kostümen drehten – wir hatten zum Teil Originalkostüme von Hortensia erhalten, ebenso Schmuck, Uhren, Möbel –, gab es alte Leute, welche die beiden geradezu für eine Erscheinung hielten, weil sie ihnen wie die leibhaftigen Iris und Peter vorkamen ...

FILMBULLETIN Es gibt für mich eine Szene, die wie eine Art narrativer Achsensprung wirkt, und zwar die erotische Szene zwischen Peter und Iris, nachdem er in ihr Zimmer eingestiegen ist, die sich unmittelbar anschliessend als pure Phantasie von Peter von Roten herausstellt. Sind Sie nach wie vor von dieser kleinen Eskapade überzeugt?

WERNER SCHWEIZER Die Szene ist in der Tat eine Erfindung meinerseits – nicht der nächtliche Einstieg in ihr Zimmer, aber seine Phantasievorstellung. Dazu muss gesagt werden, dass Peter sehr lange das Gefühl hatte, Iris sei ein leichtes Mädchen und dass sie mit allen Männern, mit denen sie eine Bekanntschaft hatte, auch ins Bett gehe. Diese Szene nun, die sehr emblematisch ist für ihre Beziehung, ist ein Zitat aus IF von Lindsay Anderson, einem Film, den ich als katholischer Internatsschüler über alles geliebt habe. Darin gibt es eine Schlüsselszene mit dem Internatsschüler Mick, wie er genau zu diesem Musikstück «Sanctus» eine Liebesszene mit einer Kellnerin phantasiert – mit ähnlichem Schnitt und Dialog, fast eins zu eins ... Vielleicht hätte ich das jetzt nicht offenlegen sollen ... Dies ist nun eine regelrechte Beichte seitens des Filmemachers ... (schmunzelt)

Kurzum: Die Zeit des Kennenlernens und des Verliebtseins zwischen Iris und Peter dauerte ganze sechs Jahre, was wir im Film sehr verkürzt darstellen. Wenn man die Briefe der beiden liest, ist man erstaunt, wie lange es dauert, bis sie sich endlich ihre Liebe gestehen. Beide projizierten auf den je anderen ein idealisiertes Bild. Ich hätte eigentlich gerne mehr "Phantasieszenen" dieser Art im Film gehabt, letztlich ist es nun aber bei dieser einen Visualisierung – und Peters Traum am Ende des Films – geblieben ...

FILMBULLETIN Noch eine letzte Frage zum Titel: «Verliebte Feinde» – finden Sie, dass er wirklich zutrifft?

WERNER SCHWEIZER Für mich war die Referenz aufs Buch sehr wichtig – und so wollte ich auch keinen neuen Titel erfinden. Dieser wiederum stammt von Wilfried Meichtry, der sich dazu von einer Briefstelle inspirieren liess, in der Iris an Peter schrieb: «Wir sind im Zustand der verliebten Feindschaft.» Das ist ebenso vielschichtig wie attraktiv und lässt natürlich auch viele Assoziationen zu, wie zum Beispiel die des Geschlechterkampfs – auch wenn es – im Buch wie im Film – um eine unvergleichlich viel reichhaltigere und facettenreiche Beziehung zwischen den beiden Menschen geht.

Das Gespräch mit Werner Swiss Schweizer führte Doris Senn

THE WOMAN IN THE SEPTIC TANK
Marlon Rivera

Es ist ein schwieriges Thema, die Darstellung von Armut in Filmen aus Entwicklungsländern, denn die Grenze zwischen Betroffenheit und Voyeurismus ist schnell überschritten. Wann wird das Land zur Projektionsfläche für ein westliches Publikum, das sich selbst seines Mitgefühls und politischen Bewusstseins vergewissern möchte? Wann wird Selbstdarstellung zur Selbstausbeutung der Filmemacher, die ihre Herkunft als exotisches Kapital für den globalen Filmmarkt nutzen? «Thirdworldism», «Drittweltismus» wurde das Phänomen von kritischen Stimmen schon genannt. Gerade auf den Philippinen, wo THE WOMAN IN THE SEPTIC TANK entstand, wird dies in der Filmszene lebhaft debattiert: Einerseits sind Wanderarbeiter, Slums und Kinderprostitution gravierende Probleme, die auch im Ausland ins Bewusstsein gerufen werden sollten, andererseits führt deren inflationäre Thematisierung in Filmen zu einer einseitigen Darstellung des Landes, zur Ausschlachtung des Elends als Filmmotiv und vielleicht sogar zu einer gewissen Abstumpfung.

Marlon Riveras Film ist seinerseits eine Art satirisches Making-of eines solchen Films. Die jungen Filmemacher Bingbong und Rainier kommen frisch von der Filmschule und wollen nun mit ihrem Erstlingswerk die internationalen Festivals knacken. Sie träumen von Reisen und Auszeichnungen, Erfolg ist ihr Ziel. Ihr Drehbuch handelt von Mila, einer mausarmen Slumbewohnerin, die ihre sieben Kinder mehr schlecht als recht durchbringt und schliesslich aus Not eine ihrer Töchter an einen Pädophilen verkauft. Die Filmemacher indessen entstammen der privilegierten oberen Mittelschicht. Sie fahren im schicken Auto durch Manila, trinken im lokalen Starbucks-Verschnitt teure Kaffees mit komplizierten Namen und besitzen je einen ganzen Arm voll Mac-Geräte, mit denen sie im Café gleichzeitig am Filmprojekt arbeiten und die Facebook-Profile der Kollegen kommentieren.

Rivera, selbst unabhängiger Filmemacher aus Manila mit eigener Produktionsfirma, kennt die Independent-Szene wohl bestens und macht sich auf amüsiert-gutmütige Weise über den Ehrgeiz und die Egos ihrer Mitglieder lustig. «Wunderschön, authentisch, pittoresk!», rufen seine Figuren verzückt beim Anblick des Slums am Fuss einer riesigen Müllkippe, den sie als Drehort besichtigen. Auch die Drehbuchelemente wollen strategisch überlegt sein: Soll es statt einer Tochter nicht besser ein Sohn sein, der an den Pädophilen verkauft wird? Ist das zu abartig oder erst recht kontrovers und deshalb noch publikumswirksamer? Und für die englische Version des Filmtitels, der auf Tagalog schlicht «Walang Wala» («Mit nichts») heisst, fallen ihnen reihenweise reisserische Phrasen ein – das fremdsprachige Vokabular für die landeseigene Armut scheint äusserst eloquent zu sein.

Die grösste Knacknuss aber ist der Erzählstil. Im Geist spielt das Team verschiedene Versionen durch, die wir alle als umgesetzte Fassungen derselben Sequenz sehen. Diese witzigen Film-im-Film-Episoden sind gelungene Fingerübungen in verschiedenen filmischen Stilen, ihren jeweils sehr unterschiedlichen Wirkungen aufs Publikum und ihren Herausforderungen. So sehen wir erst eine vom Neorealismus inspirierte, naturalistische Umsetzung mit langen Einstellungen und ohne Erzählstimme oder Dialoge, kurz darauf gefolgt von einer Musical-Version mit schnittigen Tanzeinlagen und einem Slum-Ensemble, das fröhlich seine Armut besingt. Da wäre auch die Dokudrama-Version mit echten Slumbewohnern, die in Cinéma-vérité-Manier vom Filmteam interviewt werden – bloss wirken diese gar nicht so unzufrieden mit ihren Lebensumständen, wie es sich die Filmemacher für ihr Projekt wünschen würden. Im Gegenteil: Die Kinder in der ärmlichen Hütte versichern strahlend, es gehe ihnen bestens und sie seien keineswegs hungrig.

Die Hauptdarstellerin wiederum hat ihre eigenen Vorstellungen: Das Filmteam hat *Eugene Domingo*, eine philippinische Filmdiva, die hier sich selbst spielt, für das Projekt gewinnen können. So sehr sie erpicht ist, in einem als hip geltenden Independent-Film mitzuspielen (und damit auf den Zug der internationalen Festivals mitaufzuspringen), so sehr hat sie doch Bedenken zur Publikumstauglichkeit und zum mangelnden Glamour. Deshalb schlägt sie ein kitschiges Melodrama vor, mit einer sorgfältig geschminkten, dramatisch schluchzenden Mutter, pathetischem Voice-over, Orchestermusik und viel Product Placement.

Da dieselbe Sequenz mehrmals wiedergegeben wird, stellt sich mit der Zeit ein Wiederholungseffekt ein. THE WOMAN IN THE SEPTIC TANK konzentriert sich stark auf die Parodierung eines Themas unter vielen detaillierten Aspekten; die Stärke des Films liegt denn auch eher in seinem Witz und seiner Beobachtungsgabe als in der etwas statischen (und teilweise absehbaren) Entwicklung der Handlung. Als kritisch-humorvolle Bestandesaufnahme einer Filmindustrie ist der Film gepfeffert mit Insiderwitzen, lustigen Dialogen und Seitenhieben auf aufstrebende Filmemacher, die gefallen wollen. Damit scheint Rivera einen Nerv getroffen zu haben: Auf den Philippinen war der Film ein Grosserfolg.

Natalie Böhler

ANG BABAE SA SEPTIC TANK

Stab

Regie: Marlon Rivera; Buch: Chris Martinez; Kamera: Larry Manda; Schnitt: Ike Veneracion; Ausstattung: Norman Regalado, Michael Labora; Musik: Vincent de Jesus

Darsteller (Rolle)

Eugene Domingo (Mila, sie selbst), JM de Guzman (Bingbong), Kean Cipriano (Rainier), Cai Cortez (Jocelyn), Jonathan Tadioan (Arthur Poongbato), Carlos Dala (Milas Sohn), KC Marcelo (Milas Tochter)

Produktion, Verleih

Cinemalaya, Martinez Rivera Films, Quantum Films, Straightshooters Media; Produzenten: Josabeth Alonso, Chris Martinez, Marlon Rivera. Philippinen 2011. Dauer: 87 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

LINCOLN
Steven Spielberg

Da thront er, tief in seinem Sessel versunken mit zerfurchter Wange, hoher Stirn, hoher Erscheinung, die Hände gravitätisch vorne auf der Armlehne, und schaut aus sechs Metern Höhe über uns. Der sechzehnte Präsident der USA, von Daniel Chester French in Marmor verewigt. Auch grossgewachsene Besucher kommen sich im Lincoln Memorial zu Washington winzig vor. Und nun ist es, als sei eben dieser Lincoln aufgestanden und in Steven Spielbergs Film hinüberspaziert, auch hohe Stirn, hohe Erscheinung und gravitätisch.

Auf der Leinwand aber hat er eine dünne Stimme, die scheinbar plauderig Storys zum Besten gibt. Etwas Skurriles ist um ihn, also etwas Menschliches. Manchmal scheint er mehr zu sich selber als zu den Anwesenden zu sprechen. Ein wenig ist er gebeugt, als halte nur der Zylinder den müden Kopf aufrecht, der aber hellwach ist. Wenn er zaudert, ist es nicht, weil er schlummert, sondern weil er räsoniert und weiter denkt als andere. Er begibt sich auf morastigen Boden und reitet stumm zwischen den Leichenbergen eines mörderischen Kriegs. Feine Handschuhe hasst er. Er findet mit den Leuten den Ton, ohne jovial zu sein oder zu viel Nähe zu vergeben. Mehr staatsmännisches Charisma und provinzielle Spröde kann gleichzeitig fast nicht sein.

Bodenhaftung angesichts des Mythos ist auch das, was die Erzählung von Spielberg und Drehbuchautor *Tony Kushner* (ANGELS IN AMERICA, MUNICH) auszeichnet. Darstellerisch macht *Daniel Day-Lewis* das Wunder möglich, der bisher letzte von ungefähr dreihundert Kino-Lincolns seit 1911. Bekannt dafür, dass er, einmal in eine Rolle geschlüpft, den ganzen Dreh lang auch drin bleibt, hält dieser Ausnahmeschauspieler den Film unfehlbar in der Balance: zwischen dem hagiografischen Sentiment des historischen Bio-Pics, das Spielberg durchaus bedient, und der Vergegenwärtigung eines politischen Diskurses.

Der Film ist eigentlich gar kein Bio-Pic. Lincoln ist wohl Zentrum des Films, aber die Handlung beschränkt sich auf eine kurze Zeitspanne von wenigen Monaten während des Sezessionskriegs: von der Wiederwahl zur zweiten Amtszeit bis zur (nicht gezeigten) Ermordung am 15. April 1865. Der Präsident tut das, was seine historische Aufgabe (und Leistung) ist: den das Land auch moralisch auslaugenden Bürgerkrieg beenden und die schwarzen Menschen zweiter Klasse den andern Bürgern gleichstellen. Die Union ist zu retablieren und die Sklaverei aufzuheben, festgeschrieben im 13. Amendment, dem dreizehnten Zusatzartikel zur US-Verfassung.

Als was für Körperschaften die abtrünnigen Südstaaten zu behandeln seien, war für Lincoln dabei ein grundsätzliches und diffiziles legalistisches Problem, das ihn erst zögern liess. So höhnten ihn die Anti-Abolitionisten «Abraham Africanus, the First», den andern war er zu wenig radikal. Frieden also und – für ihn erst nicht prioritär – Abschaffung der Sklaverei. Die Fragen lauten: Ob beides gleichzeitig zu bewerkstelligen sei? Ob erst das eine und dann das andere – und in welcher Reihenfolge? Oder ob das eine nicht, um das andere, als Kuhhandel, politisch durchzubringen? Tatsache ist, Sezessionskrieg und Sklavenfrage sind ursächlich miteinander verquickt – schon der Filmprolog macht dies als Hauptgrund des Kriegs klar. Weitere kulturelle, wirtschaftliche und internationale politische Faktoren klingen bestenfalls an.

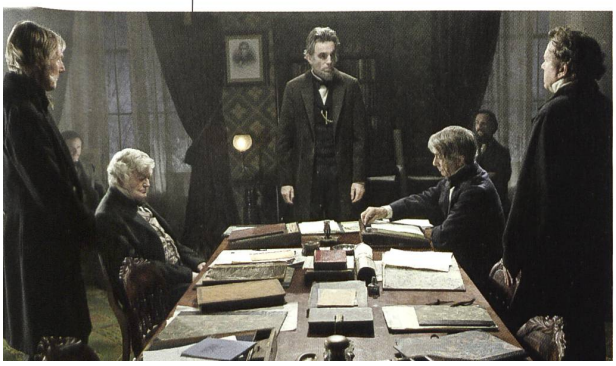
Was diese Schullektion uns nun als eigentliche Story von 151 Minuten Spieldauer erzählt, ist Lincolns Kampf um die nötigen Stimmen im Kongress, einem manchmal chaotischen Laden saftigster gegenseitiger Beschimpfungen. Dabei entpuppt sich der Präsident als der im Notfall beherzte Realpolitiker, der weiss, dass die Kompassnadel zwar immer nach Norden zeigt, man aber auf dem Weg dahin einen Sumpf auch mal zu umgehen hat und die Schuhe nicht blank bleiben. Die drei Stimmenjäger, die er engagieren lässt, wankelmütige Demokraten (damals die Partei des anti-abolitionistischen Südens) zu ködern und zu kaufen, kommen denn auch wie die Rüpel des Shakespeare-Dramas daher und sorgen für komische Tupfer im ernsten Drama.

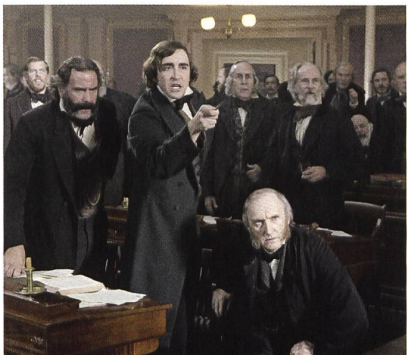
LINCOLN ist nahrhafte Kost – in jeder Beziehung. Nicht vertraut mit Namen, Daten und Schlachten jener Jahre US-Geschichte, gerät man leicht ins Schwimmen. Es herrscht ein Kommen und Gehen von Namen und Haltungen in einem dicht und *sophisticated* gewobenen, vom Dialog angetriebenen Drehbuch. Wie Kushner aber allein die grossen Statements der Gettysburg-Address 1863 oder Lincolns zweiter Inaugurationsrede 1865 dramaturgisch "versorgt", ist ebenso elegant wie die berührende Szene im Schlafzimmer des radikalen Abolitionisten Thaddeus Stevens (magistral: *Tommy Lee Jones*), in der wir den Text des 13. Amendments endlich zu hören bekommen.

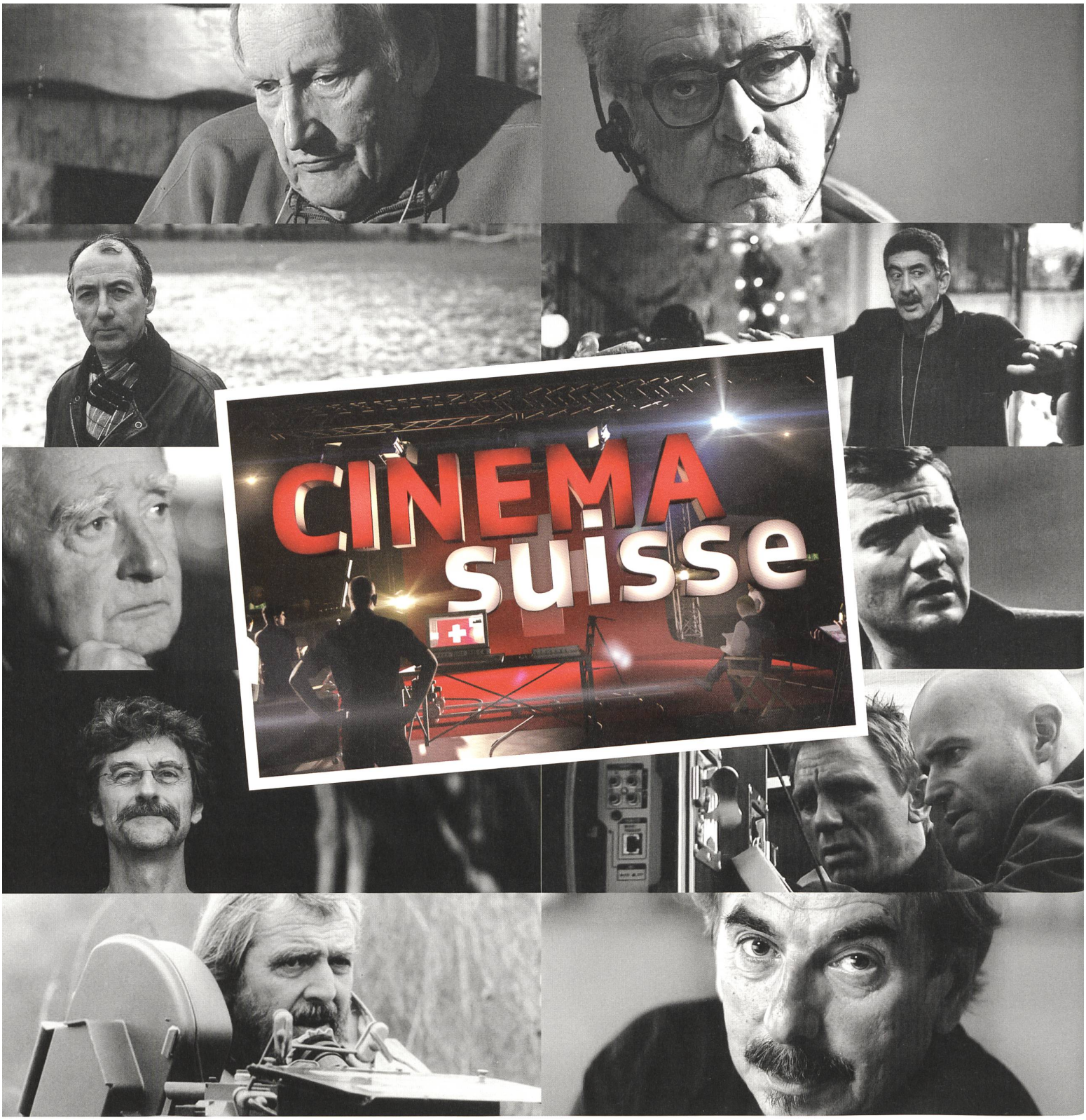
Spielberg und seinem langjährigen Kameramann *Janusz Kaminski* mit seinen *chiaroscuro-tableaux* gelingt es dynamisch, Theatralisches fernzuhalten, ohne das Bühnenmässige, das dem politischen Diskurs nun mal innewohnt, zu verleugnen. Es geraten dabei Sequenzen von erhabener Grösse, von Pathos ohne Pathos sozusagen: der intime Moment, der Stevens' Radikalität schlagartig begreifen lässt. Oder wenn Lincoln und sein siegreicher General Ulysses S. Grant dem besiegten Konföderierten-General Robert E. Lee auf seinem Pferd die Reverenz erweisen. Die Grossmut ist leicht einsehbar als politisch aktuelle Chiffre für Generosität – heisst: für den unentbehrlichen politischen Blick auf das Gesamtwohl, auf das eigentliche demokratische Prinzip eben, das im Zeichen von Tea- und andern Partys den heutigen USA so deprimierend abhanden gekommen ist.

Martin Walder

R: Steven Spielberg; B: Tony Kushner; K: Janusz Kaminski; S: Michael Kahn; M: John Williams. D (R): Daniel Day-Lewis (Abraham Lincoln), Tommy Lee Jones (Thaddeus Stevens), Jared Harris (Ulysses S. Grant), Christopher Boyer (Robert E. Lee). P: DreamWorks, Twentieth Century Fox, Dune. USA 2012. 151 Min. CH-V: Twentieth Century Fox







SRG SSR

Ritratti di 10 grandi registi svizzeri
Purtrets da 10 gronds cineasts svizzers
Portraits de 10 grands réalisateurs suisses
10 grosse Schweizer Filmschaffende im Portrait

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

JAGTEN
Thomas Vinterberg

Es beginnt derb und laut und fröhlich: Das Dorf trifft sich im Winter zum Schwimmen beim kleinen See. Die Mutigen, die es ins eisige Wasser schaffen, lassen sich feiern – man sitzt zusammen, man trinkt, man singt und macht träfe Sprüche. Männerrituale. Wir sind in einem kleinen dänischen Dorf gelandet, wo man Gemeinschaft lebt – selbstverständlich und alltäglich, wo jeder jeden kennt, und das seit Kindsbeinen, und die Männer bis zum Umfallen feiern – in verrauchten Küchen, unter sich. Mehr oder weniger intakte Kleinfamilien in rustikalen Einfamilienhäusern. Lucas gehört dazu, fühlt sich geborgen unter seinen Kumpeln.

So weit, so gut. Zumindest bis zu dem Tag, an dem Klara – die Tochter von Lucas' bestem Freund und Kumpan Theo – sich, so klein sie ist, in Lucas verguckt, der im Hort arbeitet. Als Lucas nett, aber korrekt ihr die Grenzen aufzeigt, erzählt Klara der Hortleiterin etwas, was sie am Abend zuvor mit einem halben Ohr und einem halben Auge von ihrem grösseren Bruder aufgeschnappt hat. Vom «Schniedel» ist da die Rede, vom «Stehen wie eine Latte» und davon, dass Lucas ihr ein kleines Plastikherz geschenkt habe, das sie gar nicht wolle ... Nun nimmt die Geschichte ihren Lauf – und wir können zuschauen, wie aus einer kleinen Lüge ein grosses Drama wird: Nachdem die Hortleiterin Grethe die Dinge erst noch für sich abwiegelt, wendet sie sich schon am nächsten Tag an einen befreundeten Psychologen, der Klara vorsichtig – aber erschreckend suggestiv – befragt. Es folgt die vorsorgliche Denunziation bei der Polizei, und schliesslich beruft Grethe auch noch eine Elternversammlung ein. So wird aus dem Verdacht im Handumdrehen eine Tatsache, aus dem Freund ein Täter, aus der gutgemeinten Sorge um das Kind eine Hexenjagd.

Thomas Vinterberg, Mitbegründer von Dogma 95, gelingt mit JAGTEN ein subtiles Meisterwerk. Der heute Dreiundvierzigjährige, der als jüngster Absolvent 1993 die dänische Filmschule abschloss, um gleich auch noch seinen Diplomfilm SIDSTE OMGANG für den Studenten-Oscar nominiert zu sehen, wurde weltweit bekannt mit FESTEN (1998), dem ersten Dogma-Film überhaupt: Der Film erzählte von einer Familienfeier, in deren Rahmen der Missbrauch des Vaters an zweien seiner Kinder aufgedeckt wird. Mit seinem mitreissenden, ungeschönten Stil – Dogma! –, seinen improvisiert anmutenden Dialogen und der hochspannenden Dramaturgie schuf Vinterberg einen bravourösen Film zu einem heiklen Thema – und eine Musterversion für den Dogma-Film par excellence.

Nun, ein gutes Dutzend Jahre später – es folgten eine Reihe TV-Produktionen und Kinofilme, die weniger Beachtung fanden, und Theaterinszenierungen, unter anderem am Wiener Burgtheater – läuft Vinterberg mit JAGTEN erneut zu Hochform auf und legt ein hochspannendes Sozialdrama mit thrillerhaften Einsprengseln vor. Wieder dreht sich der Film um ein brisantes Thema: um Pädophilie zum einen und um die Verdachtshysterie, der die moderne Gesellschaft in ihrer Überfürsorglichkeit um das Kind zeitweise erliegt, zum anderen. Die Grenzen zwischen Erdachtem und Erlebtem, zwischen Erinnerung und Suggestion verwischen darin zunehmend.

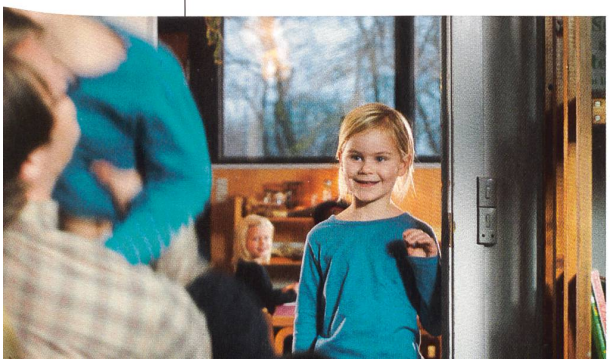
In JAGTEN erinnern nur wenige Episoden an jenen virtuos-chaotischen Dogma-Stil von FESTEN. Vielmehr zelebriert Vinterberg in seinem neusten Werk eine eher klassisch-lineare Erzählform, die aber mit einem unglaublich raffiniert konstruierten Drehbuch besticht, in dem sich die verschiedenen Stränge zu einem schillernden Gewebe verbinden. Dabei entspringen dem leitmotivischen Thema der Jagd vielfache Erzählfäden samt einer meisterhaft eingefügten Mise en abyme – der Mikrostruktur der realen Jagd, die als Spiegelung der "grossen" metaphorischen Geschichte um Lucas funktioniert. Die Jagd dient nicht nur als Rahmenhandlung – angefangen bei den idyllischen Bildern von den grossen herbstlichen Wäldern, in denen das Wild umherstreift. Sie funktioniert auch auf einer bildlichen Ebene, wenn die Aufnahme des geprügelten und vom Kesseltreiben sichtlich gezeichneten Lucas, der ins Dunkel starrt, an die Bilder vom erlegten Wild im Wald anklingt, das mit leerem Blick Richtung Kamera "schaut"...

Die Bravour des Drehbuchs liegt insbesondere in seiner visuellen Umsetzung und den wohltuend unpapierenen Dialogen. Von Beginn weg werden die Figuren mit wenigen Episoden und Gesprächsfragmenten als dreidimensionale Charaktere gezeichnet – und das leichtfüssig und wie nebenbei. So erfahren wir das Wichtigste zu Lucas schon in den ersten Minuten – im Treffen mit Lucas' bestem Freund Theo etwa oder im Gespräch mit der kleinen Klara, die von Lucas heimbegleitet wird. Und wir entwickeln schon nach wenigen Szenen ein Gefühl für die Dynamik der kleinen Dorfgemeinschaft und Lucas' Position darin.

Getragen wird die Story durch einen brillanten *Mads Mikkelsen* in einer seiner bislang wohl besten Performances: Er stattet die Figur mit emotionaler Tiefe und viel Warmherzigkeit aus. Aber auch Klara – engelhaft und dämonisch zugleich – ist ein schauspielerischer Glücksfall: Die fünfjährige *Annika Wedderkopp* in ihrer allerersten Filmrolle, mit ihrem kleinen Nasentick und dem ebenso ernsten wie unschuldigen Blick, ihrem aber auch bös-berechnenden Gebaren mimt absolut glaubwürdig das kleine Mädchen mit dem gebrochenen Herzen, das sich für die Kränkung so unwissend-wissend rächt. Beide tragen einen grossen Teil zum Gelingen dieses Films bei, der seine fast zweistündige Dauer in einem atemberaubenden Zug durchmisst und eine unglaubliche Wucht entfaltet, die noch weit über das Filmende hinaus anhält.

Doris Senn

R: Thomas Vinterberg; B: T. Vinterberg, Tobias Lindholm; K: Charlotte Bruus Christensen; S: Anne Osterud, Manon Rasmussen; M: Nikolaj Egelund. D (R): Mads Mikkelsen (Lucas), Thomas Bo Larsen (Theo), Annika Wedderkopp (Klara), Susse Wold (Grethe), Anne Louise Hassing (Agnes) Alexandra Rapaport (Nadja). P: Film i Väst, Zentropa Entertainment. Dänemark 2012. 111 Min. CH-V: Frenetic Films



SHANGHAI, SHIMEN ROAD
Haolun Shu

Eine enge Gasse in Schanghai – alte Backsteinhäuser aus den dreissiger Jahren, Wäscheleinen, Schnappschüsse der Nachbarschaft. SHANGHAI, SHIMEN ROAD beginnt mit schwarzweissen Standbildern, eingefrorenen Augenblicken, bevor die Bilder in Bewegung geraten und farbig werden. Dazu hören wir die Erzählstimme von Xiaoli, der sich an diese Fotos erinnert, die er mit siebzehn Jahren gemacht hat. Die Kamera hatte ihm damals seine Mutter geschickt, die in die USA ausgewandert ist und der er bald nachreisen soll.

So beginnt eine Jugendgeschichte in Schanghai, Ende der achtziger Jahre. Obwohl diese Zeit erst etwa zwanzig Jahre zurückliegt, sind die Umbrüche, die China seither durchgemacht hat, immens und vielschichtig. Der rasante ökonomische, soziale und kulturelle Wandel zeigt sich auch im Städtebild: Das pittoreske Quartier von damals, das Xiaolis Heimat war, zerfällt heute langsam, und binnen kürzester Zeit sind ganze neue, futuristische Stadtteile in die Höhe geschossen. Mit der äusseren hat sich auch die innere Geografie der Menschen grundlegend verändert; sie sind weggezogen, haben sich neu ausgerichtet. Die engmaschige, vertraute Welt der Nachbarschaft hat sich aufgelöst.

Haolun Shu erzählt in seinem Langspielfilmdebüt von den tiefgreifenden Entwicklungen eines Landes in einer persönlichen, individuellen Geschichte, die autobiografisch gefärbt ist. Die klassische Coming-of-Age-Erzählung schildert Xiaolis Erwachsenwerden auf romantischer und auf politischer Ebene, verknüpft mit zwei Frauenfiguren. Da ist zum einen die schöne, etwas ältere Nachbarin, die in ihm aber eher einen jüngeren Bruder sieht und sich vor allem für ihr eigenes Wohl interessiert, zum andern die aufgeweckte Studentin aus Peking, die sich politisch engagiert. Zwischen diesen Positionen, die den Gegensatz zwischen dem mondänen, kosmopolitischen Schanghai und dem traditionelleren, politisch orientierten Peking verkörpern, versucht nun Xiaoli seinen Platz zu finden.

Eine Auseinandersetzung mit einer Heimat in widersprüchlichen Zeiten: SHANGHAI, SHIMEN ROAD reiht sich ein in die Werke der sechsten Generation chinesischer Filmschaffender, mit ihren Geschichten über den Alltag kleiner Leute, ihrem dokumentarischen Gestus und ihrer Beschäftigung mit dem zeitgenössischen China und den Folgen der Kulturrevolution. Ebenso zentral ist das Thema des Bildermachens – des Filmens und Fotografierens – und der Zensur. Aufgewachsen ist diese Generation mit dem Wissen um das Tiananmen-Massaker, zwischen der fehlgeschlagenen Forderung nach Demokratie und der Öffnung Chinas hin zur globalisierten Wirtschaftswelt.

Für einmal werden die Studentenunruhen und das Massaker auf dem Pekinger Tiananmen-Platz nicht direkt wahrgenommen, sondern aus einer Randposition: aus einer anderen Stadt und von einem, der eigentlich mit ganz anderen Dingen beschäftigt ist. Das grosse Ereignis erlebt Xiaoli lediglich als Radionachricht und als blechern tönende Durchsage aus einem öffentlichen Lautsprecher, die mitten im Satz abbricht. Trotzdem hat sich sein Leben verändert, die weite Welt ist in die enge Gasse seiner Kindheit eingebrochen. Mit viel Aufmerksamkeit fürs Detail zeigt Shu die Patina dieser Epoche, die bald schon im Verschwinden begriffen sein wird: das verwitterte Holz der Häuser, die alten Möbel, die Popsongs der Achtziger. Bei aller leisen Melancholie aber beweist der Film eine differenzierte Wachheit gegenüber der Komplexität der jüngsten Zeitgeschichte.

Natalie Böhler

Regie, Buch: Haolun Shu; Kamera: Shu Hao; Schnitt: Menno Boerama; Ausstattung: Xian Ruiqing; Musik: Xiao He; Ton: Yoong Zhang. Darsteller (Rolle): Ewen Cheng (Xiaoli), Xufei Zhai (Lanmi), Lili Wang (Lili), Shouqin Xu (Grossvater), Xiao Yang (Lanmis Mutter), Guolun Fan (alter Yao), Hong Zhou (Manager Ren), Shuli Xiao (Qi Mei), Jiadong Liu (Lehrer Liu). Produktion: IDTV Film, Visions Sud Est, Practice Production; Produzenten: John Zhang, Frans van Gestel. China 2011. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

VERGISS MEIN NICHT
David Sieveking

Der deutsche Filmemacher David Sieveking, Jahrgang 1977, steckte mitten in der Arbeit zu DAVID WANTS TO FLY, als bei seiner Mutter Alzheimer diagnostiziert wurde. Sieveking stellt in der Folge seinen Film fertig und tut, was nette Angehörige tun: Er schaut ab und an daheim vorbei. Irgendwann, als noch keiner daran denkt, dass dies später schwierig sein könnte, interviewt er seine Mutter. Er unterhält sich mit ihr über ihr Leben und ihre Ehe: Die studierte Sprachwissenschaftlerin Gretel und ihr Gatte Malte, der Mathematiker, gehören zur Generation der bewegten Achtundsechziger. Sie sind politisch engagiert, führen eine "offene" Ehe, ein nicht immer einfaches Unterfangen.

Irgendwann taucht die Idee auf, die Mutter mit der Kamera zu begleiten. Die ersten Bilder erzählen von Entfremdung: Der Vater holt seinen Sohn allein vom Bahnhof ab. Die Mutter wolle nicht mitkommen, man müsse das akzeptieren. Zu Hause erkennt die Mutter den Sohn nicht wieder. Weiss nicht mehr, dass er früher mit ihr unter einem Dach gelebt hat, auch nicht, dass sie bei sich zu Hause ist. Ein, zwei Mal geht ihr Blick Richtung Kamera. Er hätte nie gefilmt, wenn Gretel das nicht gewollt hätte, meint Sieveking im Gespräch. Es ist dieses Moment des zärtlichen Respekts, das VERGISS MEIN NICHT zu mehr als bloss der Chronologie einer Krankheit, eines Rückzugs aus der Welt, sondern darüber hinausführend zur profunden Auseinandersetzung eines Sohnes mit seiner Mutter, seinem Vater und damit auch der eigenen Biographie werden lässt.

Es gibt denn auch nur eine Stossrichtung. Sie führt von aussen nach innen. Von der Entfremdung zum bedingungslosen Zusammensein im Moment. Der ersten Phase der Irritation folgt eine zweite, in der man Gretel mit Therapeuten und Pflegern auf die Beine zu helfen und Malte zu entlasten versucht. Es sind vergebliche Versuche: Gretel, obwohl der Wirklichkeit zunehmend fern, hat einen starken Willen und wehrt sich. Es ist schliesslich David, Gretel und Maltes drittes und jüngstes Kind, der für eine Wei-

le nach Hause zurückkehrt, damit Malte zum Kräftetanken in die Schweiz fahren kann. David ist Gretel in dieser Zeit Sohn, Betreuer und – weil Gretel sich aktuell für eine junge Frau hält und David seinem Vater verblüffend ähnlich sieht – ihr vermeintlicher Ehemann. Das ist anstrengend. Doch das Zusammensein von Mutter und Sohn ist von Heiterkeit geprägt. Schliesslich brechen die beiden zusammen auf. Sie besuchen Gretels Schwester in Stuttgart, fahren zu Malte in die Schweiz. Es ist eine Reise in Gretels Vergangenheit: die in Stuttgart verbrachte Kindheit, die Studienzeit, die Jahre, die das junge Paar in der Schweiz verbrachte, wo Gretel sich politisch so heftig engagierte, dass der Sohn heute im Bundesarchiv in Bern «nachlesen kann, was Gretel nicht mehr erzählen kann».

Sieveking hat VERGISS MEIN NICHT mit viel Sinn für den Zauber eines Moments und mit ausgesprochen humanem Verständnis für die Welt gedreht. Sein Film ist eine faszinierende Reise durch das Leben einer bemerkenswerten Frau, aber auch die Chronologie ihrer Krankheit. Es ist auch – und das könnte man ihm vorwerfen – ein Film der Leerstellen: Da ist das eine Mitglied der Familie, das zwar auf Fotos zu sehen, aber in den Filmbildern nie anwesend ist, da sind Spuren von Situationen, wo zu ahnen ist, dass sie für die Beteiligten schwieriger zu meistern waren, als der Film es zugibt. Doch das sind bewusste, auktoriale Entscheidungen, und sie zeugen von einer gütigen Gelassenheit, mit welcher der Regisseur seiner Mutter ein letztes Adieu zukommen lässt.

Irene Genhart

Regie, Buch: David Sieveking; Recherche: Monika Preischl, Gabriele Simon; Kamera: Adrian Stähli; Schnitt: Catrin Vogt; Musik: Jessica de Rooij, Ton: Juri von Krause, Johannes Schmelzer-Ziringer; Sounddesign: Björn Wiese. Produktion: Lichtblick Media, Lichtblick Film- und Fernsehproduktion; Produzenten: Martin Heisler, Carl-Ludwig Rettinger, David Sieveking. Deutschland 2012. Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich; D-Verleih: Farbfilm-Verleih, Berlin

FRANKENWEENIE
Tim Burton

Tim Burton muss man als Film-Maniac bezeichnen. Was dieser Regisseur an Inszenierungen bisher geliefert hat, ist ein Panorama der Möglichkeiten, sich mit Kino auseinanderzusetzen. Da fühlt sich einer nicht an ästhetische Konventionen gebunden, und die Emotionen sind ihm auch nicht fremd. Erinnert sei nur an Regiearbeiten wie BATMAN (1989), EDWARD SCISSORHANDS (1990), ED WOOD (1994) oder ALICE IN WONDERLAND (2010). Ausserdem arbeitet er als Drehbuchautor, als Schauspieler und als Produzent. Der 1958 in Burbank/Kalifornien geborene Burton verkörpert eine so selbstbewusste Künstlerpersönlichkeit, wie sie sich eigentlich nur in den USA entwickeln konnte.

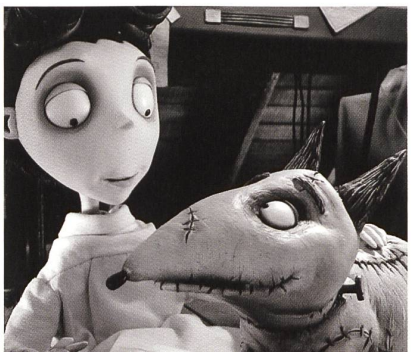
Und doch hat Burton gerade mit diesem Film, der ein «Frankensteinchen» zu Kinoehren gelangen lassen will, auch viel Trouble gehabt. Schon 1984 war diese Geschichte als Stop-Motion-Film geplant, aber die Finanzen reichten nur für eine kurze Version mit realen Schauspielern. Und die gefiel den Disney-Leuten wegen des toten Hundes gar nicht, was für einige Zeit zur Trennung von der Disney-Kirche führte. Aber 2012 ist nicht 1984, und die Kinder scheinen nicht mehr die Streichelwesen, die mit Bilderverboten erzogen werden sollen – dafür haben sie heute viel zu viele Möglichkeiten, alles zu sehen, was sie wollen.

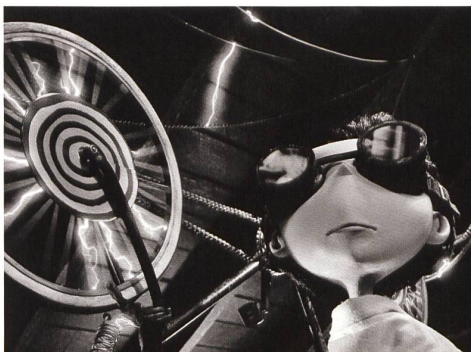
Genug der pädagogischen Einlassungen, die, so scheint es, amerikanische Kritiker besonders beschäftigt: Es geht um die Geschichte des genial veranlagten Jungen Victor, den eine tiefe Liebe mit seinem Hund Sparky, einem Pitbull-Terrier, verbindet, sodass er auch seine Super-8-Filme mit ihm gestaltet. Das würde schon bald ein trauriges Ende nehmen, wenn nicht ... Doch der Reihe nach: Wie gesagt, Victor ist ein Herz und eine Seele mit Sparky. Auch wenn der Nachbar Mr. Burgemeister, der der Stadt New Holland als Bürgermeister vorsteht, den Hund gar nicht leiden kann. Nun geschieht das Unglück, dass Victor als Batter beim Baseballspiel den Ball so schlägt, dass der verspielte Sparky glaubt, den Ball fangen zu müssen, und ein Auto ihn totfährt und Victor ihn begraben muss. Doch der wissenschaftliche Unterricht in der Schule hat auch lebensdienende Werte. Mr. Rzykruski, der Physiklehrer, lässt einen toten Frosch mit Stromstössen seine Beine bewegen, und Victor setzt das phantasievoll schon im Schulheft zeichnerisch um, wie das dem toten Sparky helfen könnte. Seiner guten Mutter darf der junge Wissenschaftler alle Küchengeräte entwenden, um sie zu einer Wiederbelebungsmaschine umzubauen, die die Energie der Gewitterblitze nutzt. Sparky wird ausgegraben und mit diesen Kräften zum Leben befördert, zwar durch Narben lädiert, aber wieder in voller Verbundenheit mit Victor. Obwohl dies ein Geheimnis bleiben soll, erfahren seine gar nicht aufrichtigen Freunde das Rezept für die Reanimation und bringen selbst ungeheure Monster zur Welt, die aber, Gott sei dank!, wieder ins Nichts befördert werden können.

Stop-Motion-Verfahren, Schwarzweissfilm und das wieder entdeckte 3-D-Verfahren – wenn das nicht eine Hommage an das alte Kino ist, dem doch auch Victor mit seiner Super-8-Kamera frönt, unterstützt von der genial einfachen Filmmusik *Danny Elfmans*, der seine Untermalung von Burtons Verbeugung vor dem Horror-Genre selbst als eine Mischung von Simplizität und Nettigkeit beschreibt. Die Puppen für die Handlung – darunter 18 Victors und 15 Sparkys – sind von einer so eindringlichen Qualität, dass selbst Disproportionen uns verzaubern. Burtons Liebe zum Sujet ist zu spüren, wenn er erklärt: «Ich wollte FRANKENWEENIE einfach deshalb machen, weil ich mit Horrorfilmen aufgewachsen bin und sie liebte. Und zugleich war da auch die besondere Beziehung zu einem Hund, den ich hatte.»

Erwin Schaar

R: Tim Burton; B: Leonard Ripps, Tim Burton, John August; K: Peter Sorg; S: Chris Lebenzon, Mark Solomon; A: Rick Heinrichs; M: Danny Elfman. P: Tim Burton Productions, Walt Disney Pictures; Allison Abbate, Tim Burton. USA 2012. 87 Min. V: Walt Disney Company





THE MASTER
Paul Thomas Anderson

Der neue Film von Paul Thomas Anderson ist ganz grosses Schauspielkino. So viel schon einmal als vorweggenommenes Fazit. Wie *Philip Seymour Hoffman* und *Joaquin Phoenix* sich hier duellieren, mit perfekt geschriebenen Dialogen und konträr angelegten, sehr prägnant geformten Figuren, das ist schon ein Genuss. Auch visuell ist THE MASTER eine Augenweide. Aufgenommen in 65 mm, einem nur noch selten genutzten Format, ist der Film von einer Klarheit und Schärfentiefe, von einer Wärme und Schönheit, die Erinnerungen an Filme der fünfziger Jahre weckt, an VERTIGO zum Beispiel. Darüber hinaus stellt das Drehbuch wichtige Fragen: Was macht der Krieg aus den Menschen? Warum möchten sie Teil von etwas Höherem sein? Der Titelcharakter scheint massgeblich von L. Ron Hubbard, dem Gründer von Scientology, inspiriert. Aber: Anderson interessiert sich nur am Rande für die Sekte. Über ihre Weltanschauung, ihre Funktion oder die Gefahr, die von ihr ausgehen könnte, erfährt der Zuschauer nichts. Wenn der Film nach 137 Minuten zu Ende geht, fehlt ein Mosaikstein. Das Bild bleibt unvollständig – wie bei einem unvollendeten Meisterwerk.

Und noch etwas irritiert. Der Titelfigur gilt gar nicht das Hauptaugenmerk des Films. Zunächst lenkt Anderson das Interesse des Zuschauers auf jemand anderen: Freddie Quell, einen labilen Marineoffizier, der von inneren Dämonen gequält wird. Ein Alkoholiker, der Schnaps panscht, ein Sexsüchtiger, den schon der kleinste Reiz in Erregung versetzt. Als seine Kameraden am Strand das Ende des Zweiten Weltkriegs im Pazifik feiern und aus Sand eine nackte Frau modellieren, benutzt er sie wie eine Sexpuppe – um dann enthemmt, mit dem Rücken zur Kamera, ins Meer zu masturbieren. Joaquin Phoenix spielt diese verwilderte, animalische Seele mit unsteten Augen, hängenden Schultern, vorgeschobenem Hals und schlaksigem Gang. Die Bedrohung, die von ihm ausgeht, ist stets spürbar.

Als ein Wanderarbeiter in Kalifornien an einem von Freddies selbst gebrannten Schnäpsen stirbt, flüchtet er nach San Francisco und versteckt sich auf einer Yacht. Sie gehört Lancaster Dodd, einem charismatischen, reichen und gebildeten Autor, der auf dem Weg nach New York die Hochzeit seiner Tochter feiert. Dabei nutzt er die Zeit, eine Gruppe zu gründen, kurz «The Cause» genannt. Ein unspezifischer Name, offen für Interpretationen. Geht es um eine Sekte, eine Bewegung, einen Kult? Dodd lässt sich nicht in die Karten schauen, und darum spielt ihn Philip Seymour Hoffman als charmanten, selbstbewussten und jovialen Mann, hinter dessen Fassade aber auch Boshaftigkeit, Paranoia und Bedürftigkeit aufscheinen.

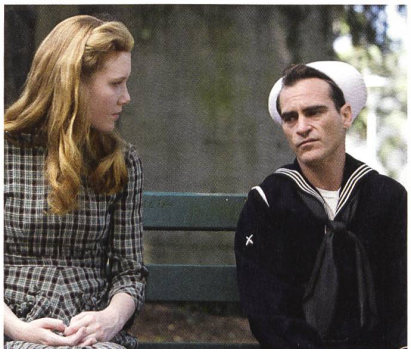
Der brillante, eloquente Manipulator und der rastlose Herumtreiber – von nun an konzentriert sich der Film auf die gegenseitige Abhängigkeit dieser höchst unterschiedlichen Männer. Während Freddie nach dem Ende des Krieges auf der Suche nach etwas Höherem, Grösserem ist, nach einer Ersatzfamilie, erliegt Lancaster einer eigentümlichen Faszination für diesen Mann. Er braucht ein Gegenüber, an dem er sich messen, das er manipulieren kann. Freddie wird zu seiner linken Hand, und in einer der beklemmendsten Szenen unterzieht ihn Dodd einem auf Hubbards «Dianetics» beruhendem Ritual, das im Film als «processing» beschrieben wird: Quell muss andauernd dieselben Fragen zu seiner Vergangenheit beantworten, wie in einem Kreuzverhör, wieder und immer wieder.

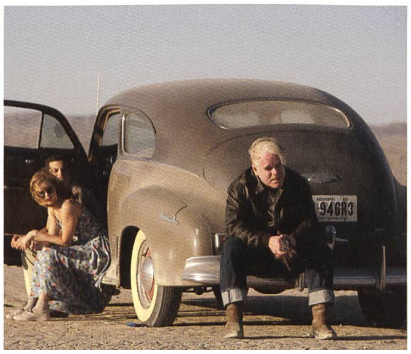
Zu den Schwächen des Drehbuchs, von Anderson selbst geschrieben, zählt, dass wir über Dodds Herkunft und sein früheres Leben kaum etwas erfahren. Wir lernen seine Anhänger kennen, zum Beispiel Helen Sullivan, die von *Laura Dern* in ihrer gewohnten Mischung aus Nervosität und Misstrauen verkörpert wird, oder seine Frau Peggy, die im Hintergrund ruhig und überlegt die Fäden zieht und quasi als Schutzwall gegen die Aussenwelt fungiert. Doch woran «The Cause» glaubt, was sie inhaltlich will, wie sie administrativ funktioniert, warum das obsessive Erkunden der persönlichen Geschichte so wichtig ist, lässt der Regisseur beiseite. Es geht um Disziplin, um Unterwerfung, das merkt man an der Leidenschaft, mit der Quell seinen Master gegen Gegner auch mit den Fäusten verteidigt. Anderson hat seinen Film nicht zu Ende gedacht und lässt ihn, dramaturgisch ungeschickt, mit einer Abfolge enigmatischer, lose verknüpfter Episoden ausklingen. Szenen, denen auch schon mal etwas Exzentrisches, Traumhaftes anhaftet, etwa wenn Dodd bei einer wilden Party einen Jazzklassiker singt und plötzlich alle Frauen um ihn herum nackt sind.

Die Unbestimmtheit des Films, die Vagheit der Aussage und die losen dramaturgischen Enden ändern allerdings nichts an den spektakulären Bildern. Die Detailfreudigkeit des Breitwandformats geht einher mit Andersons bewundernswerter Fähigkeit, Bilder zu komponieren, Figuren in Beziehung zueinander zu setzen, Gesichter zu erkunden oder die vierziger und fünfziger Jahre mit genauer Ausstattung und warmem Licht wiederzubeleben. Die Art und Weise, wie Quell häufig am Bildrand verharrt oder wie ein Berserker den Raum durchmisst, um Aufmerksamkeit zu erregen, sagt mehr über seinen Aussenseiterstatus als tausend Worte. Ein anderes Mal fährt Dodd auf einem Motorrad in einer Salzwüste dem Horizont entgegen, und nur der exakten Tiefenschärfe ist es zu verdanken, dass der Zuschauer sieht, wie er langsam wieder zurückkommt. Als er Quell bittet, dasselbe zu tun, passiert etwas Unerwartetes, und das Enigmatische dieser Szene wird so zum Emblem für THE MASTER. Anderson hat einen faszinierenden Film gemacht. Und doch verlässt man das Kino ratlos.

Michael Ranze

R, B: Paul Thomas Anderson; K: Mihai Malaimare; S: Leslie Jones, Peter McNulty; A: David Crank, Jack Fisk; Ko: Mark Bridges; M: Jonny Greenwood. D (R): Joaquin Phoenix (Freddie Quell), Philip Seymour Hoffman (Lancaster Dodd), Amy Adams (Peggy Dodd), Laura Dern (Helen Sullivan). P: The Weinstein Company, Annapurna Pictures, Ghoulardi Film Company. USA 2012. 137 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich





"Unsere Kunst ist nicht zuletzt das Mogeln"

Ein Gespräch über Production Design mit Urs Beuter, Georg Bringolf, Su Erdt und Monika Goerner-Vogt

1 PAPPKAMERADEN; 2 DAS BLUMENZIMMER; 3 ONE WAY TRIP; 4 PEPPERMINTA

FILMBULLETIN Was genau macht das «Production Design»? Was die Kostümbildnerin?

SU ERDT Beim Production Design gibt es verschiedene "Stufen" – aufgeteilt in Vorbereitung/Entwicklung und Dreh. In der Vorbereitung arbeite ich eng mit Kamera und Regie zusammen: Es gibt viel Recherche, man entwickelt gemeinsam eine Bildsprache, einen "Look" zu einem Drehbuch. Beim eigentlichen Dreh bin ich nicht mehr am Set – und alles, was man vorbereitet hat, muss laufen. Den Dreh empfinde ich als eher operative Angelegenheit: Ich muss aufbauen, abbauen und schaue, dass alles irgendwie zusammenbleibt. Es gibt bei meiner Arbeit also eine Art kreativ-künstlerischen Vorlauf, um dann sehr logistisch und technisch zu werden.

GEORG BRINGOLF Jedes Projekt bildet für sich eine Art Welt ab, kreiert einen Raum. Meine Aufgabe sehe ich darin, mit anderen – Regie, Kamera – diesen Raum, das "Gesicht" des Films zu entwickeln. Da gibt es eine unterschiedliche Gewichtung: Es kann ein historischer Raum sein, ein sozialdramaturgisch wichtiger oder architektonischer Raum sein. Zentral ist, zu verstehen, worum es geht im Film, was gemeint sein könnte. Wir bekommen das Drehbuch manchmal mit Angaben, die für das Szenenbild relevant und brauchbar sind, manchmal ohne. Meine Aufgabe ist dann, Vorschläge zu machen – und auf Vorschläge seitens Regie und Drehbuch zu reagieren, um dann anhand von Referenzfilmen und Referenzbildmaterial einen "Look" zu entwickeln. Dazu braucht es viele Diskussionen mit Regie und Drehbuchautor, weil ich glaube, dass jeder Film ein Geheimnis, eine innere Mechanik hat, und die muss ich zuerst einmal verstehen.

MONIKA GOERNER-VOGT Als Kostüm- und Bühnenbildnerin arbeite ich sowohl für das Theater wie für den Film. Beim Theater ist es oft so, dass man mehr projektorientiert arbeitet. Man hat einen Text, ein Stichwort und ist sehr frei in der Interpretation. Die Aufgabe ist, eine sinnliche Sprache, eine «dritte Dimension» dafür zu finden. Dafür sucht man sich Referenzen, macht Recherchen, sucht Bilder, Texte. Je mehr Wissen man hat, desto mehr kann man der Regie Vorschläge machen – und man kann ein Projekt, einen Stoff mitbilden und mitkneten.

FILMBULLETIN Was genau versteht man unter dem "Look" eines Films?

GEORG BRINGOLF Bei RECYCLING LILY von Pierre Monnard etwa, an dem ich vergangenen Sommer gearbeitet habe, geht es um eine eher banale Geschichte: um einen Müllinspektor, der sich in eine Messie-Frau verliebt. Aber die Idee war, dies in einer übertriebenen Künstlichkeit zu erzählen, das heisst, dass die Geschichte eine Welt behauptet, die es eigentlich gar nicht gibt. Dabei soll diese Künstlichkeit die Figuren in eine Art von Setting stellen, das ihnen etwas gibt, was sie im Drehbuch noch gar nicht hatten.

FILMBULLETIN Wie zeigt sich diese Künstlichkeit im Film?

GEORG BRINGOLF Unsere Vorgabe war: Wir machen zweihundert "Postkarten". Jedes Bild wurde bis ins letzte Detail ausgearbeitet – mit Requisiten, Farben, Beleuchtung und so weiter. In der Absicht, die Geschichte so zu erzählen, dass sie wie ein Schmuckkästchen daherkommt, das Lust darauf macht, es zu öffnen und zu entdecken, was für eine Story sich darin verbirgt. Aber es gibt natürlich grosse Unterschiede: Bei einem historischen Projekt wie OPÉRATION LIBERTAD zum Beispiel legte man mir eine Festplatte mit 250 Gigabyte Material auf den Arbeitstisch. Weil es das schon brauchte, um die Geschichte überhaupt zu schreiben. In der Regel gilt aber bei meiner Arbeit ein Verhältnis von sechzig Prozent Recherche, dreissig Prozent Organisation und zehn Prozent Kreation.

FILMBULLETIN Wie sehen diese Schritte bei einem konkreten Film aus?

URS BEUTER Ein Projekt beginnt in der Regel mit dem Durcharbeiten des Drehbuchs und dem Erstellen von Notizen, dem "Brainstorming". Dann folgen erste Gespräche mit Regie, Kamera, Kostüm – daraus entsteht ein Konzept für die visuelle Umsetzung. Wichtig ist auch das Miteinbeziehen der Darsteller: Die Anmutung der

"Das Zusammenkommen von Kostüm, Set, Maske und Spiel ist für mich ein magischer Prozess und jedes Mal ein Abenteuer."
Monika Goerner-Vogt

Absolvierte die Textilklasse an der Schule für Gestaltung in Basel, Weiterbildung an der Cooper Union, School of the Arts, und Tanzstudium bei Merce Cunningham, beides in New York. Seit 1992 freischaffende Kostüm- und Bühnenbildnerin für Theater (u. a. mit Christoph Marthaler) und Film. Sie wirkte bei folgenden Filmen mit: MEIER MARILYN (2002) und NACHBEBEN (2006) von Stina Werenfels, DAS BLUMENZIMMER (2009) von Sarah Derendinger. Ihr jüngstes Filmprojekt ist VERLIEBTE FEINDE (2012) von Werner Swiss Schweizer.

1 DAS BLUMENZIMMER; 2 VERLIEBTE FEINDE

Drehorte muss auf die Charaktere abgestimmt sein. Mit der Produktion wird dann die gesamte Planung über den zeitlichen Ablauf und das Budget besprochen, das Ausstattungsteam muss zusammengestellt werden, das je nach Grösse des Projekts variieren kann. Es folgt die Anfertigung von Skizzen, Modellen und Grundrissen. Die Drehorte werden festgelegt, Werkstätten, Lagerräume und Fahrzeuge organisiert. Während der Drehzeit werden die Dekorationsbauten koordiniert, damit sie nach Drehplan drehbereit sind. Wände werden gestrichen oder tapeziert, die Möbel und Requisiten zusammengestellt, sodass ein dramaturgisches, ästhetisches und atmosphärisches Bild für Regie und Kamera entsteht. Dabei muss man darauf bedacht sein, die laufenden Kosten zu kalkulieren und das Budget einzuhalten.

Bei VERLIEBTE FEINDE als jüngstem Beispiel nahm die Recherche keinen ausgeprägten Raum ein. Einfach auch, weil das Projekt, das nicht erforderte. Da begebe ich mich dann in eine mehr oder weniger bestehende Bildsprache hinein.

GEORG BRINGOLF Aber auch wenn vieles schon vorhanden ist, folgt am Schluss doch die konkrete Umsetzung. Das empfinde ich nach wie vor als "challenge": die Vorgaben zu materialisieren.

SU ERDT Der Kinofilm, an dessen Dreh ich zurzeit bin, ist TRAUMLAND von Petra Volpe, der sich um das Thema Strassenprostitution dreht – ein tolles Projekt, allerdings sehr Low Budget. Dafür haben wir einen grossen kreativen Raum, den wir zu dritt genutzt haben. Mir ganz allein etwas auszudenken, hat seine Vorteile – aber ich finde es auch toll, wenn es eine Art Ping-Pong gibt, wenn so ganz viele Schichten von Ideen entstehen. Ich etwa eine Farbe einbringe, die Kamera das aufnimmt und weiterentwickelt, die Regie daraufhin weitere Ideen einbringt.

GEORG BRINGOLF Das versuche ich auch als Dozent, meinen Studierenden und den zukünftigen Filmschaffenden mitzugeben, nämlich dass das Szenenbild schon in einer ganz frühen Phase beginnen kann, dass man sich als Partner auf Augenhöhe begegnet, das Production Design von Anfang an in ein Projekt miteinbezieht. Das läuft entgegen der Tradition des Autorenfilms, wo der Regisseur als Mastermind gilt, der alles abdeckt. Geht man aber in der Filmgeschichte zurück – in die Zeit der grossen Hollywood-Studios –, dann entdeckt man, dass dort der Szenenbildner noch vor dem Kameramann bei einem Projekt mit dabei war. Der Kameramann ist ja am kostspieligsten – den bucht man so kurze Zeit wie möglich. Der Szenenbildner war in den goldenen Jahren Hollywoods nicht zuletzt für den typischen Look eines Studios verantwortlich. Diese Chance, Teams zu bilden, über verschiedene Projekte miteinander zusammenzuarbeiten, Vertrauen zu entwickeln, bietet sich uns ja viel zu selten: Es gibt einfach zu wenig Projekte! Ich wünschte mir eigentlich nichts sehnlicher, als eine Art persönlichen Stil zu entwickeln – aber das ist gar nicht möglich. Ich muss ebenso für einen Fernsehfilm arbeiten, der eher klischeemässig abgedreht wird, wie auch für ein experimentelles, künstlerisch anspruchsvolles oder ein historisches Projekt. Man muss sich eine gewisse Versatilität aneignen.

URS BEUTER Mir gefällt, dass wir in der Schweiz sowohl fürs Fernsehen als auch fürs Kino arbeiten. Natürlich sind die Projekte, die für die Leinwand bestimmt sind, die spannendsten – letztlich geht es aber um die unterschiedlichen Mittel, die zur Verfügung stehen, und dass die Bedeutung des Szenenbildes beim Kinofilm oft grösser ist als bei TV-Filmen.

FILMBULLETIN Monika Goerner, Sie waren in VERLIEBTE FEINDE für die Kostüme verantwortlich. Was waren die Herausforderungen bei diesem Projekt?

MONIKA GOERNER-VOGT Angesagt war ein «Doku-Drama», das heisst viel Dokumaterial und einige wenige Spielszenen – und ich dachte nur: Oje! Ein zwar spannendes, aber extrem schwieriges Genre. Nicht zuletzt weil die Filmbilder an einer konkreten Realität gemessen werden: Das Paar Iris und Peter von Roten war extrem *fancy* – davon zeugen viele Fotos! Iris von Roten liess sich standesbewusst ihre Kleider nach eigenen Entwürfen von Schneiderinnen nähen. Doch wir mussten uns im Low-Budget-Bereich mit der historischen Realität messen! Das war eine grosse Herausforderung! Meine erste Idee war, die Spielszenen schwarzweiss zu drehen – was die Dinge enorm vereinfacht hätte. Der Regisseur bestand aber auf Farbe – was letztlich nun auch, wie ich meine, gut gelungen ist. Das katholische Wallis zeigt sich dabei in diesen dunklen, weinroten Tönen bis hin zu Schwarz – und in dieses Dunkel "fällt" dann Iris von Roten "ein" mit

"Stil bezeichnet einen Vorgang, einen Prozess, ein Verfahren. Stil wird gebildet."
Georg Bringolf

Studium der Vermittlung von Gestaltung und Kunst, diplomierter Werklehrer an der HGKZ. Seit 1997 freischaffender Szenen- und Bühnenbildner – seit 2007 Dozent für Bachelor und Master Szenografie ZHdK. Zu seiner Filmografie als Production Designer gehören u. a. RECYCLING LILY (2012) von Pierre Monnard, OPÉRATION LIBERTAD (2012) von Nicolas Wadimoff, MADLY IN LOVE (2008) von Anna Luif, JEUNE HOMME (2005) von Christoph Schaub oder SNOW WHITE (2004) von Samir, für den er an den Hofer Filmtagen ausgezeichnet wurde.

1 RÄUBERINNEN; 2 SUURE RÄGE; 3 PAPPKAMERADEN; 4 OPÉRATION LIBERTAD

ihren Vierzigerjahre-Kleidern in Lachsrosa und Rot ... Dabei liess ich aber nur gerade ein einziges Kostüm nähen – alles andere ist "zusammengeschwindelt".

FILMBULLETIN Wie geht das?

MONIKA GOERNER-VOGT Ich beginne in der Regel mit den Figuren, hier nun mit den historischen Vorbildern, den Fotos. Aber wir arbeiten ja dann mit realen Schauspielern, die in ihrer Rolle dem Look der Vorbilder entsprechen müssen. Die Kostüme müssen sie dabei unterstützen, ihre Rolle zu finden – von der Unterwäsche bis zur äusseren Hülle. Man bestückt einen imaginären Kleiderschrank, einen Koffer, erfindet Kostüme und bestimmt eine Identität. Wir konnten zwar sehr viele Kleider von Iris von Roten dank Hortensia, ihrer Tochter, anschauen und anprobieren. Diese Teile sassen Mona Petri, die Iris spielt, auch wie angegossen. Letztlich "spielte" dann aber doch keines "mit", da die meisten Kleider aus den Achtzigern stammten und wir in dieser Zeit keine Spielszenen hatten. Der Schmuck im Film hingegen ist tatsächlich original – was beim Anziehen so etwas wie ein Ehrfurchtsgefühl auslöste und mit uns während des ganzen Drehs mitreiste wie eine Art Subtext ...

Mein Auftrag war dann, die Kostüme zu finden – mit dem zur Verfügung stehenden Budget, versteht sich. Dafür bin ich dann auf ein altes Warenhaus gestossen, das vor zwanzig Jahren seine Türen schloss – aber noch alle Kleider aus den vergangenen hundert Jahren aufbewahrte. Es war alles vorhanden – und das in verschiedenen Grössen! Samt Accessoires! Es war wie Weihnachten! Hätte ich nicht Zugang zu diesem Warenhaus gehabt, wäre ich wohl sehr viel weniger mutig gewesen in Bezug auf die Farben. Es fanden sich dort die wahnsinnigsten roten Strickkleider in Nuancierungen, die offensichtlich damals so getragen wurden. Wir fanden zudem Unterleibchen und Unterwäsche – oder dann die Damenstrümpfe, die noch so eingehängt wurden ... Das alles haben wir dann für den Film verwendet.

Als ich meinen ersten Film drehte – MEIER MARILYN von Stina Werenfels – war das Vorgehen für mich ein Schock: Alles musste bei Drehbeginn bereit sein. Es gab – ganz im Gegensatz zum Theater – nicht den Moment der Endproben, während deren man alle Teile im Zusammenklang, mit Licht und den Originaldekors, nochmals prüfen kann.

GEORG BRINGOLF Häufig ist es sogar so, dass du erst am ersten Drehtag siehst, wie ein Kostüm in einem Dekor funktioniert. Bei RECYCLING LILY bestand ich denn auch darauf, dass die Hauptdarstellerin, Johanna Bantzer, vor der Abgabe die Messie-Wohnung betrat. Es war matchentscheidend, dass sie sich das vorstellen konnte, sich darin wohlfühlte. Der Begriff «Messie» kann von verschroben-interessant bis hin zu widerlich-ekelhaft alles umfassen. Und weil es sich eben um ein Feelgoodmovie handelte, um eine Romantic Comedy, war es wichtig, dass man sich vor der Figur und ihrer Umgebung nicht ekelte.

Beim Film kreiert in der Regel die Kostümfrau etwas, die Regie denkt sich was aus, das Production Design entwickelt Umgebungen, Privaträume – ob das alles am Schluss sich dann "heiratet", kann man nicht garantieren. Der Regisseur, der Kameramann – alle haben ihren eigenen Film im Kopf. Und dann steht man im Dekor bei der Abnahme und findet: Aber das hat man doch ganz anders besprochen ...

FILMBULLETIN Kommt denn die Regie zu euch mit konkreten Bildern, mit einer Art Storyboard für das Production Design?

GEORG BRINGOLF Es gibt Regisseure, die sehr visuell sind, die jedes Bild schon vor Augen haben – und es gibt jene, die in Dramaturgien und Figuren denken. Die wichtigste Aufgabe ist wohl die Beschreibung einer Atmosphäre. Dazu stelle ich auch immer sehr viele Fragen: Alle, die sich eine Geschichte ausdenken, haben ein Gefühl für die Atmosphäre – auch wenn sie das nicht beschreiben können. So präsentiere ich zu Beginn etwa hundert Bilder mit der Frage: Gefällt dir das? Um herauszufinden, wovon man spricht. Um ein gemeinsames Vokabular zu schaffen. Viele Dinge sind gar nicht einfach zu benennen – aber wenn man Bildmaterial vor sich hat, geht das viel besser. Viele Regisseure merken aber auch erst dann, was sie eben genau nicht wollen. Und man steht wieder auf Feld eins ...

FILMBULLETIN Mussten Sie für OPÉRATION LIBERTAD Räume suchen, oder gibt es dafür einen Location Scout?

GEORG BRINGOLF Das läuft üblicherweise parallel zur Recherche. Man legt zuerst sogenannte Moodboards an, welche die Atmosphäre bildhaft beschreiben. Dann beginnt die Location-Suche – entweder in enger Zusammenarbeit mit

"Mich fasziniert das Ergründen von Figuren, Emotionen, Atmosphären, das Eintauchen in und Aneignen von unbekannten Welten – einen geschriebenen Text in einen glaubhaften Raum transferieren, den Figuren Wahrhaftigkeit und Subtext verleihen. Die inhaltliche Reflexion eines Themas, im besten Fall das Leben an sich, treibt mich an."
Su Erdt

Nach einer Ausbildung zur Dekorationsgestalterin erlangte sie 2002 den Master of Art in Scenography am Central Saint Martin's College of Art and Design London. Zu ihrer Filmografie als Szenenbildnerin gehören u. a. DAS FRÄULEIN (2006) von Andrea Staka, PEPPERMINTA (2009) von Pipilotti Rist, als Assistant Set Decorator Switzerland in GIRL WITH THE DRAGON TATTOO (2011) von David Fincher sowie mehrere TATORT-Folgen. Ihre jüngsten Projekte sind CURE von Andrea Staka sowie TRAUMLAND von Petra Volpe (beide in Postproduktion).

PEPPERMINTA

dem Backoffice, wenn es darum geht, irgendwelche Immobilienlisten durchzutelefonieren, oder dann mit der Aufnahmeleitung. Ich persönlich behalte das sehr gerne bei mir. Einfach, weil ich weiss, dass ich einen anderen Blick darauf habe als ein Aufnahmeleiter oder ein Regieassistent. Aufgrund der Vorschläge wird evaluiert, und man nimmt davon das Bestmögliche. Samt einem Repertoire an Anpassungsmöglichkeiten, weil man ja nie genau das findet, was man sucht.

URS BEUTER Die Drehorte sind die Grundlage für unsere Arbeit. Beim Lesen des Drehbuchs entsteht oft die Idee, ein Set in einem Filmstudio zu konzipieren, wo man viele kreative und technische Aspekte einfliessen lassen kann. Unterm Strich ist es jedoch teurer, als wenn man «on location» drehen würde. Da sind dann für uns auch praktische Aspekte wichtig wie: Gibt es einen Lift für die Wohnung im dritten Stock? Gibt es Nebenräume für das Team?

FILMBULLETIN Bei VERLIEBTE FEINDE muss es dann entsprechend auch ein Geschenk gewesen sein, an Originaldrehorten drehen zu können?

URS BEUTER Die Drehorte waren bereits recherchiert – aber filmästhetisch waren sie nicht ideal: Die Räume waren alle renoviert – eine denkbar schlechte Grundlage, um atmosphärisch zu erzählen. So überlegten wir uns, ob das a) die "richtigen" Locations waren und b) was man an diesen Drehorten verändern konnte.

FILMBULLETIN Wie haben Sie letztendlich auf die Räume "gewirkt"?

URS BEUTER Wir haben Wände gestrichen, tapeziert und patiniert, sodass die Räume authentisch aussahen. Zudem haben wir versucht, mit prägnanten Materialien und originalen Möbeln aus der Zeit, Akzente zu setzen. Was wir mit unserem "realen" Blick als attraktiv beurteilen, reicht in der Regel nicht aus für das Kameraauge, das eher unsensibel ist, dafür kann man gestalterisch stärkere Betonungen machen.

FILMBULLETIN Heisst das übersetzt «kontrastreich in Bezug auf Figur und Hintergrund»?

SU ERDT Ja, oder in Bezug auf Reflexionen zum Beispiel. Etwa eine Holzwand, die einen leichten Glanz hat, eine Struktur – nicht einfach eine flache weisse Wand, das ist das denkbar Ungünstigste, wenn man eine Atmosphäre kreieren möchte – ausser der Look des Films sieht genau das vor. Ansonsten braucht es Oberflächen, oder etwa noch einen Glanz in einer Farbe. Oder man sucht eben die Räume danach aus, ob eine gewisse Textur und Struktur vorhanden ist. Die Kamera sieht solche Sachen sehr intensiv. Judith Kaufmann etwa, mit der ich gerade zusammenarbeite, wünscht sich gerne Glas in den Räumen. Sie erzählt beispielsweise über die Glasreflexionen Szenen im Raum. Andere Kameraleute wiederum möchten jegliches Glas aus dem Raum verbannen, weil sie Reflexionen als störend empfinden und deshalb etwa auch mattes Glas für gerahmte Fotos wünschen.

GEORG BRINGOLF Beim Mockumentary OPÉRATION LIBERTAD beginnt es in einem Künstleratelier, um dann im Lauf der Geschichte und mit der zunehmend üblen Wendung, welche die Dinge nehmen, die politischen Aktivisten in einem Vakuum landen zu lassen. Mir gefiel es, anhand der Locations diesen dramaturgischen Bogen mitzuerzählen. Und wir haben auch lange diskutiert, was es bedeutet, wenn wir die Geschichte hier oder dort enden lassen. Die Anonymität der Siebziger-Jahre-Siedlung in Les Avanchets in Genf, wo der Film endet, passte in diesem Fall sehr gut für OPÉRATION LIBERTAD. Aber wie Urs bereits gesagt hat: Man muss auch wissen, wo man für die Kamera übertreiben muss. Was ich zum Teil etwas schludrig einrichte, sieht durch die Kamera chic und super aus. Das muss man zuerst lernen und Erfahrungen sammeln!

URS BEUTER Man muss ausprobieren, mit den Materialien spielen und sie mehrschichtig aufbauen. Generell muss die Ausstattungsarbeit fürs Kameraauge funktionieren. Was auch heisst, dass etwas, was die Kamera nicht erfasst, wir nicht "behandeln" müssen. In der Filmgeschichte gibt es Beispiele dafür, dass die Filmarchitekten auch den Korridor vor dem Set patinieren liessen, um die Darsteller schon in der richtigen Atmosphäre abzuholen. Mit den heutigen Budgets und Vorgaben kann man sich nur das leisten, was die Kamera "sieht". Das heisst, unsere Aufwände, die wir im Rahmen der Ausstattung generieren, möchte der Produzent auch auf der Leinwand sehen.

SU ERDT Es gibt ja auch ganz unterschiedliche Arten des Filmens: Es gibt Auflösungen, die viel atmosphärischer funktionieren, ohne klare Kamerapositionen – so auch in meinem aktuellen Projekt. Die Kamerafrau nutzt dort den ganzen Raum – sie folgt den Figuren, dringt in die Räume ein und nimmt alles auf, was dort ist.

"Als Szenenbildner kann ich in verschiedene Milieus eintauchen, mich mit den Menschen und ihren Hintergründen auseinandersetzen und deren Aussagen in die Gestaltung der Filmsets einfliessen lassen."
Urs Beuter

Ausbildung zum Fotograf, arbeitet seit 1992 in Deutschland und der Schweiz als Szenenbildner. Er arbeitete u. a. bei folgenden Filmproduktionen mit: OFFSET (2006) von Didi Danquart, IM SOG DER NACHT (2009), dem 3-D-Horrorfilm ONE WAY TRIP (2010) und DER TEUFEL VON MAILAND, Regie: Markus Welter sowie mehrere Folgen TATORT (ARD) und die ersten vier Folgen für die Serie DER BESTATTER, M. Fischer, M. Welter (SRF)

ONE WAY TRIP

URS BEUTER Natürlich ist es wunderbar, wenn Regie und Kamera das ganze Spielfeld nutzen können – also 360 Grad –, was wir auch gerne anbieten, aber das bedingt grosse Aufwände, sowohl an Arbeit wie an Material. In Absprachen mit Regie und Kamera werden Bildachsen und Bildausschnitte mit den dafür vorgesehenen Kameraobjektiven definiert.

GEORG BRINGOLF Das entpuppte sich geradezu als "Killerfaktor" in OPÉRATION LIBERTAD. Vorgabe war: Es wird "dokumentarisch" gedreht, das heisst, der Kameramann muss volle Freiheit haben. Das hiess für uns: Alle Räume müssen "fertig" sein, alles muss "funktionieren". Unsere Kunst ist ansonsten nicht zuletzt das Mogeln: Ohne Mogeln können wir unseren Job nicht machen. Das heisst, viele Dinge, die herumstehen, sind gefaked, sind improvisiert, sind «nicht wahr». Vorgabe für OPÉRATION LIBERTAD war aber: Alles muss authentisch sein, jedes Buch im Büchergestell muss echt sein – die Schauspieler müssen eins herausnehmen und darin lesen können.

FILMBULLETIN Wie hoch ist das Budget, anteilsmässig, das euch üblicherweise zur Verfügung steht? Wie viel Zeit habt ihr in der Regel für eure Arbeit.

GEORG BRINGOLF Die klassische Rechnung besagt, zehn Prozent vom Gesamtetat geht ans Art Department, inklusive Löhne, Szenenbild, Kostüm, Maske. Und was die Zeit anbetrifft, gilt: Die Vorbereitungszeit muss mindestens so lang sein wie die Drehzeit – das ist die Regel beim Fernsehen und bei einem Film, bei dem die Ausstattung eher so nebenbei funktioniert. Bei OPÉRATION LIBERTAD dauerte die Vorbereitungszeit Dreivierteljahr. Weil ich noch eine Dozentenanstellung habe, bin ich in der komfortablen Situation, dass ich der Produktion sagen kann, nehmt mich so früh wie möglich zum Projekt dazu. Ich arbeite, aber nicht ausschliesslich für euch. Die Vorbereitung braucht ja ihre Zeit, man lässt sich ein Projekt immer wieder durch den Kopf gehen.

FILMBULLETIN Welches sind eure persönlichen filmischen Highlights – eigene oder andere?

URS BEUTER Ein Film, an dem ich gern mitgearbeitet habe, war der 3-D-Horrorfilm ONE WAY TRIP von Markus Welter. Bei der Ausstattung konnten wir uns kreativ ausleben: Wir haben Studiobauten geschaffen, Dekorelemente kreiert – und am Schluss im Film alles abgefackelt. (Schmunzelt.) Wir konnten dank des Genres die Sets stark stilisiert gestalten. Generell sind Projekte interessant, die nicht eine Realität abzubilden versuchen, sondern mit der Überhöhung spielen, ohne die Realität zu verlassen.

GEORG BRINGOLF OPÉRATION LIBERTAD war für mich sehr wichtig, weil er in einer Zeit spielt, an die ich mich erinnern kann, die mich auch sehr geprägt hat – und es war mir ein grosses Anliegen, diese Zeit authentisch und glaubhaft rüberzubringen. Ich wollte keine geldintensive Stilorgie wie etwa bei DER BAADER MEINHOF KOMPLEX, sondern wollte, dass es nach dieser Zeit geradezu "riecht", auch wenn alles durch einen Mix zustande kam – und das haben wir, glaub ich, auch hingekriegt. Dabei ist meine Intuition mein Haupt-Tool. Da kann ich noch so viel recherchieren ...

MONIKA GOERNER-VOGT Mir ist inbesondere ein Tanzfilm mit Sarah Derendinger sehr wichtig, das BLUMENZIMMER von 2009: wenige Figuren, ein kleines Budget, basierend auf einer bestehenden Choreografie, eine sehr märchenhafte Geschichte. Ich war sehr früh bei der Entwicklung des Projekts dabei. Mich interessierten insbesondere die Proportionen von Figur, Kostüm und Raum, und ich begann, mit Musterungen zu experimentieren: grosse Muster auf einer kleinen Tänzerin in einem Interieur mit riesigen Blumen. Wir nahmen uns viel Zeit, um alles vorzubesprechen, und waren so sehr gut vorbereitet für den Dreh im Studio im Hotel Val Siniestra – inklusive die Zufälle und Unwägbarkeiten, die bei jedem Dreh dann sowieso Improvisationstalent verlangen und das Geplante spannend ergänzen.

SU ERDT Für mich persönlich war das Projekt mit Pipilotti Rist, PEPPERMINTA, sehr wichtig. Eine Explosion von Farben, Ideen, Kreation. Ich empfand es als Privileg, mit einer so bekannten Künstlerin zusammenzuarbeiten und in eine komplett andere Welt einzutauchen, wobei sie uns einen sehr grossen kreativen Freiraum liess. Ich habe mit einem weissen Blatt begonnen und dann ein halbes Jahr nonstop und rund um die Uhr dafür gearbeitet. In dieser Art war das für mich ein wohl einmaliges Projekt.

Das Gespräch mit Urs Beuter, Georg Bringolf, Su Erdt und Monika Goerner-Vogt führte Doris Senn

Über die Unmöglichkeit eines Manifests für den Schweizer Film

In der letzten «Filmbulletin»-Ausgabe ist ein Manifest des Filmkritikers und Filmemachers Mark Cousins abgedruckt. Manifeste – so Cousins' Prämisse – bringen Innovation. Irrtum! Manifeste entfalten erst retrospektiv ihre Bedeutung. Und: Sie sind nicht mehr zeitgemäss, stets kompromisslos und stehen damit im Widerspruch zur Schweizer Konsensorientiertheit. Dies sind mitunter die Gründe, weshalb es kein Manifest für den Schweizer Film gibt. Schlecht muss das aber nicht sein!

Doch beginnen wir von vorne: 1966 fanden unter dem Titel «Tagung Schweizer Film heute» die ersten Solothurner Filmtage statt. Der damalige Grundtenor richtete sich klar gegen den «alten Schweizerfilm», der mit der Glorifizierung von Heimat und Landleben die Zuschauer in die Kinos lockte. In Solothurn forderten die Tagungsbesucherinnen und -besucher von Schweizern Filme, die herausfordern, aktuell sind und eine Haltung haben – Filme von Autoren eben. Das erklärte Ziel der Organisatoren war es, am Ende der Tagung ein Manifest im Stil desjenigen von Oberhausen vorzulegen, eine Sammlung von Ideen, die fortan den Schweizer Film radikal umkrempeln sollten.

Doch es kam anders: Die Anwesenden diskutierten stundenlang angeregt, konnten sich aber nicht auf kompromisslose Forderungen wie im Oberhausener Manifest einigen. «Opas Kino» – dem Heimatfilm – wurde keine einheitliche Absage erteilt, und man einigte sich auch nicht auf einen gemeinsamen Slogan für den «neuen Schweizer Film». Hinzu kam, dass wichtige Vertreter ebendieses «neuen Schweizer Films», so Alain Tanner oder Claude Goretta, der Veranstaltung in Solothurn fernblieben. Andere wiederum reisten nicht an, weil sie Meinungsverschiedenheiten voraussahen und sie meiden wollten.

Resultat: Die Anwesenden – allen voran die Journalisten – waren frustriert, denn es war unmöglich, gemeinsame Standpunkte festzumachen. Zu weit gingen die Meinungen auseinander. Einig war man sich einzig darin, dass der «neue Schweizer Film» lebt, alles andere blieb vage. Nach der letzten Vorstellung am Sonntagnachmittag entschied man sich dann auch gegen weitere Diskussionen und begab sich des Debattierens müde in die Beiz – für einen geselligen Ausklang mit Wein und Tanz. Zu später Stunde und nach ein paar Gläsern einigte man sich darauf, dass ein solches Treffen in ähnlicher Form wiederholt werden sollte. Seither diskutieren Vertreterinnen und Vertreter des Schweizer Films alljährlich über das Schweizer Filmschaffen. Ein richtiges Manifest entstand bis jetzt nie, abgesehen von einzelnen, meist überhörten Protestresolutionen ohne Sprengkraft. Trotzdem haben die Debatten vieles in Bewegung gebracht: die Filmförderung, das Filmzentrum (heute Swiss Films) oder auch die Gründung der Schweizer Filmakademie.

Doch was wäre heute anders, hätte sich damals die Schweizer Branche auf ein Manifest geeinigt?

Fest steht, dass der Schweizer Film besser vermittelbar wäre. Manifeste sind dankbare Quellen der Filmgeschichte. In meinem Studium der Filmwissenschaft an der Universität Zürich gehörten sie zum Pflichtstoff. Denn Manifeste nageln historische Wendepunkte schriftlich fest und bieten Stoff für Diskussionen und Seminararbeiten. So forderten die Vertreter des «Dritten Kinos» aus Lateinamerika, Filme als Waffe im Kampf gegen den Kapitalismus einzusetzen. Die Kamera als Knarre, das ist doch ein eingängiges Bild. Auch die Oberhausener scheuten keine Kompromisse und riefen gleich den «Tod von Opas Kino» aus. Und dann erst die Dogma-Vertreter! Sie gaben mit ihren detaillierten Forderungen den Drehplan vor: wackelige Kamera, kein zusätzliches Licht, keine Schminke und so weiter. Viel Spielraum bleibt da nicht mehr für die Magie des Kinos. Solch prägnante historische Quellen fehlen für den Schweizer Film, und vielleicht wird er auch deshalb in der Filmgeschichte manchmal etwas marginal behandelt.

Mal abgesehen davon, denke ich aber nicht, dass der Schweizer Film heute ein anderer wäre, hätte es damals ein Manifest gegeben. Ich bin überzeugt, gute Filme werden nicht dank Manifesten gemacht, schlechte aber auch nicht. Mark Cousins suggeriert, dass Manifeste Stossrichtungen ändern. Das mag sein. Sie sind aber nie der Auslöser für Erneuerungsbewegungen, sondern bloss Symptom. Denn Filmschaffende selbst versuchen immer wieder Werke zu schaffen, die einzigartig sind und genau damit bestechen. Das liegt in der Natur der Kunst und ihrer Macherinnen und Macher.

Überhaupt ist die Schweiz nicht gemacht für Manifeste: zu viele Landessprachen, zu unterschiedlich die Vorstellungen von Film, zu hoch der Anspruch an die Vielfalt des Filmschaffens. Ein Schweizer Manifest wäre wohl am Ende ein flauer Kompromiss, von dem sich dann alle distanzieren würden. Und weil Manifeste immer von Gruppen unterzeichnet sind, wäre es auch absonderlich, wenn eine einzelne Person plötzlich ein solches aufsetzen würde – auch wenn es sicherlich radikaler wäre.

Das Fehlen eines Manifests für den Schweizer Film geht vielleicht auch Hand in Hand mit dem Trend zur Individualisierung. Gute Filme sind häufig persönlich. Sie kombinieren eine Haltung mit einer künstlerischen Vision. Manifeste hingegen haben meist einen politischen oder ideologischen Ursprung, so das «Dritte Kino» oder das «Oberhausener Manifest».

Was man Manifesten und deren Verfassern trotzdem lassen muss: Sie sind mutig! Sie stehen zu ihren Forderungen. Diese auf Papier zu bringen, kann zudem hilfreich sein, wenn man sich darüber klar werden will, welche Ziele man eigentlich verfolgt. In der Schweizer Filmlandschaft, in der ab und zu im Dunkeln getappt wird und man sich immer wieder mal im Kreise dreht, wäre eine gewisse Klarheit manchmal wünschenswert.

Seraina Rohrer
Direktorin der Solothurner Filmtage

XENIX FILMDISTRIBUTION präsentiert eine Produktion von
DSCHOINT VENTSCHR FILMPRODUKTION in Koproduktion mit SRF und SRG SSR

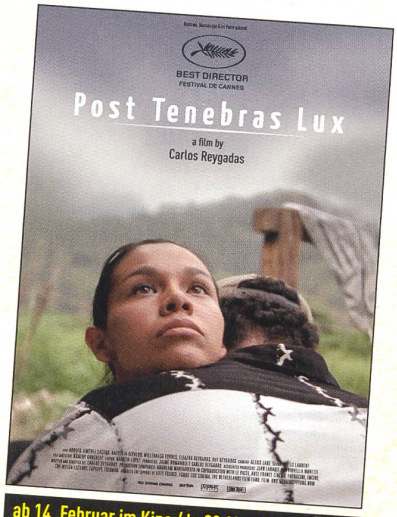
Verliebte Feinde

EIN FILM VON WERNER SCHWEIZER

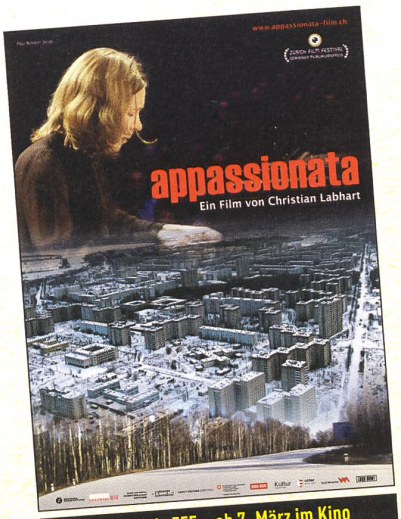
IRIS & PETER VON ROTEN

MIT **MONA PETRI** UND **FABIAN KRÜGER** NACH DEM GLEICHNAMIGEN BUCH VON **WILFRIED MEICHTRY**

REGIE WERNER SCHWEIZER KO-REGIE KATJA FRÜH BUCH WILFRIED MEICHTRY, DANIELA BAUMGÄRTL KAMERA REINHARD KÖCHER & CARLOTTA HOLY-STEINEMANN TON DIETER MEYER
SZENENBILD URS BEUTER KOSTÜMBILD MONIKA GÖRNER-VOGT MASKE ELEANORE TUNGA REGIEASSISTENZ KARINE WAGNER SCHNITT KATHRIN PLÜSS MUSIK MICHEL SEIGNER
MISCHUNG DIETER LENGACHER, MAGNETIX GRADING PATRICK LINDENMAIER, ANDROMEDA HERSTELLUNGSLEITUNG SEREINA GABATHULER PRODUZENT WERNER SCHWEIZER
REDAKTION SRF THOMAS LÜTHI, URS FITZE PRODUKTION DSCHOINT VENTSCHR FILMPRODUKTION KO-PRODUZENT SRF UND SRG SSR VERLEIH XENIX-FILMDISTRIBUTION WWW.DSCHOINTVENTSCHR.CH WWW.VERLIEBTEFEINDE.COM



ab 14. Februar im Kino / le 20 février au cinéma



Publikumspreis ZFF – ab 7. März im Kino

ab 31. Januar überall im Kino

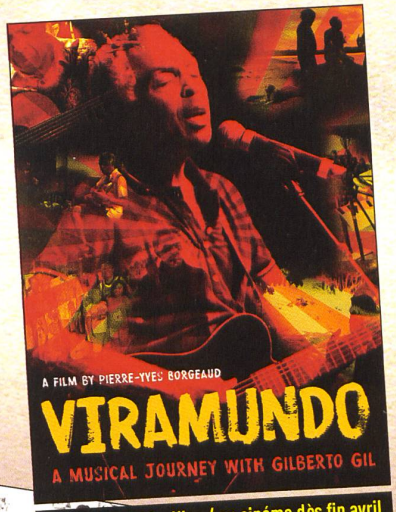
FINE FILMS SINCE 1988

1988 25 2013

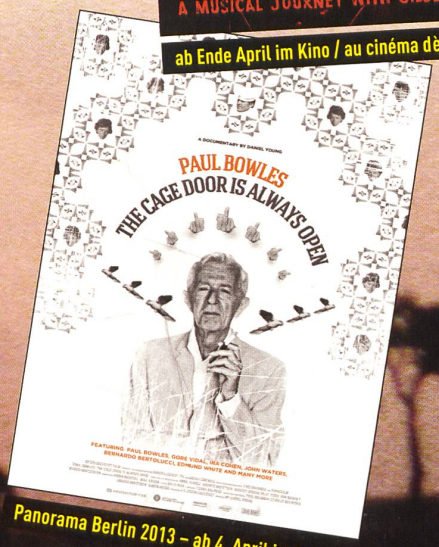
LOOK NOW!

FINE FILMS FOREVER

ab 6. Juni überall im Kino



ab Ende April im Kino / au cinéma dès fin avril



Panorama Berlin 2013 – ab 4. April im Kino

Photo: JAPON (Carlos Reygadas)

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

LOOK NOW!