Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 270

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

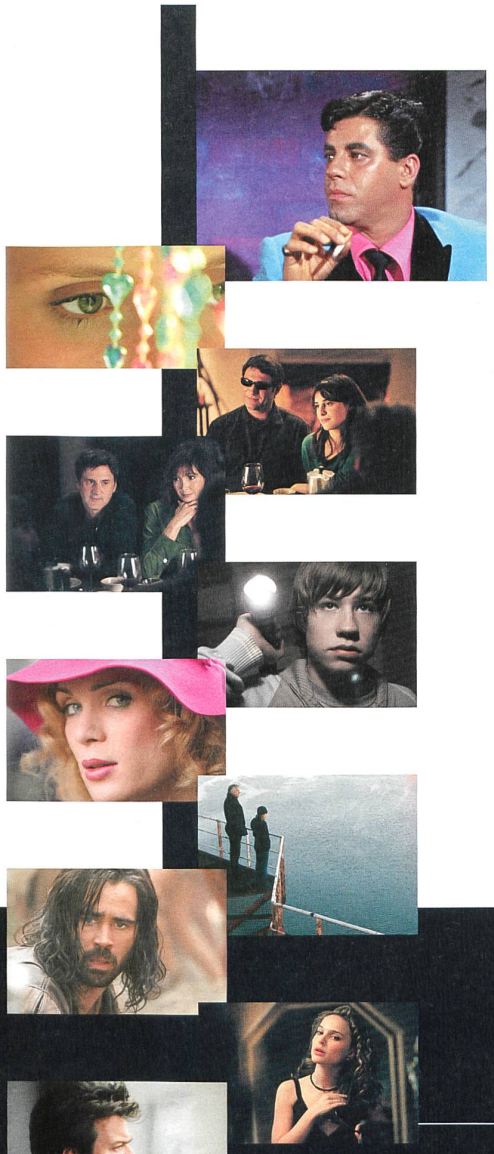
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 15.07.2025

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

Fr. 6.– €3.95

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe



HOMMAGE 2 **Jerry Lewis**

FILMFORUM 6 **NACHBEBEN** ..... *von Stina Werenfels*
7 *Gespräch mit Stina Werenfels*
9 **PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR** . *von Arnaud und Jean-Marie Larrieu*
10 *Gespräch mit A. und J. Larrieu*

NEU IM KINO 13 **KNALLHART** ..... *von Detlev Buck*
15 **BREAKFAST ON PLUTO**..... *von Neil Jordan*
17 **THE SECRET LIFE OF WORDS**.. *von Isabel Coixet*
18 **THE NEW WORLD** ..... *von Terrence Malick*
19 **V FOR VENDETTA**..... *von James McTeigue*
20 **STAY** ..... *von Marc Forster*
21 **LE TEMPS QUI RESTE** ..... *von François Ozon*
22 **LE COUPERET**..... *von Costa-Gavras*
22 **ELEMENTARTEILCHEN** ..... *von Oskar Roehler*
23 **TRANSAMERICA** ..... *von Duncan Tucker*

WEITERHIN IM KINO 24 **L'IVRESSE DU POUVOIR**..... *von Claude Chabrol*

KURZ BELICHTET 25 *Divers*
27 *Brigitte Helm*
29 *Bücher*
30 *DVD*

2.06

www.filmbulletin.ch

Pro Filmbulletin
Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und
des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 68,
CH–8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
Telefax +41 (0) 52 226 05 56
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Sarah Stähli

Inserateverwaltung
Filmbulletin

Gestaltung und Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Postfach 167, 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:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 2345 252
Telefax +41 (0) 52 2345 253
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Ausrüsten und Versand:
Brülisauer Buchbinderei AG, Wiler Strasse 73
CH–9202 Gossau
Telefon +41 (0) 71 385 05 05
Telefax +41 (0) 71 385 05 04

© 2006 Filmbulletin

ISSN 0257–7852

Filmbulletin *48. Jahrgang*
Der Filmberater
66. Jahrgang
ZOOM *58. Jahrgang*

Mitarbeiter dieser Nummer
Pierre Lachat, Kathrin Halter, Gerhard Midding, Daniela Sannwald, Stefan Volk, Oswald Iten, Daniel Däuber, Johannes Binotto, Herbert Spaich, Erwin Schaar, Robert Müller, Frank Arnold

Fotos
Wir bedanken uns bei:
JMH Distribution, Neuchâtel; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now! Filmdistribution, Monopole Pathé Films, Rialto Film, Warner Bros., Zürich

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
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 2006 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

2.06 März 2006
48. Jahrgang
Heft Nummer 270

That's Amore, oder: The Ladies

Auf den achtzigsten Geburtstag hin hat er, mit James Kaplan, «Dean and Me» veröffentlicht. Das Buch ist keine Autobiographie, sondern die Chronik seines beruflichen und privaten Verhältnisses zu Dean Martin: jener Kontrast-Figur, die niemals sein anderes Ich war und es auch nie hätte werden können oder, wer weiss, vielleicht doch. «A Love Story», so setzt Jerry Lewis breit unter den Haupttitel, und wer nun hofft oder fürchtet, da werde spät noch, eine ganze Weile nach dem Tod des neun Jahre älteren Martin, eine verheimlichte Männerliebe publik gemacht, der sieht sich enttäuscht oder besänftigt, in einem gewissen Sinn aber so ganz und gar dann doch nicht.

Von willigen Frauen sonder Zahl wird da geschwärmt, in die sich die Zwei geteilt haben, wenn's denn die Wahrheit ist. Und der Überlebende wird nicht müde zu prahlen, wie unendlich stattlich und schneidig Dino Paul Crocetti, jener Italo mit der Aura

Man >Jerry Lewis

eines Mafioso, auf alle Welt gewirkt habe, und zwar in schreiendem Gegensatz zu ihm selber, dem unansehnlichen, ewig jungenhaften Juden Joe Levitch; und wie schmelzend jener allerhand Schnulzen, namentlich «That's Amore», interpretiert habe, während er, Lewis, mit seiner schütteren, ab und zu überschnappenden Stimme bestenfalls imstand war, den unangestrengten Vortrag des umjubelten Crooners zu parodieren, aber das nur behelfsmässig und unter Aufbietung aller Reserven.

The Odd Couple

Indessen, die Frage, die sich angesichts so gewichtiger Indizien stellt – ob denn Lewis und Martin nun wirklich ein Paar auch im Sinn des Fleisches waren oder hätten werden können –, übergeht der Verfasser geflissentlich. Lewis tut es wahrscheinlich aus Naivität, oder vielleicht auch aus einer vorweg genommenen Entrüstung angesichts eines böswilligen Verdachts, auf den er aus Eigenem kaum gekommen wäre und der ihm wohl deshalb keiner ernsthaften Diskussion wert scheint.

So gesehen, meint der Untertitel von «Dean and Me» sehr genau das, was «A Love Story» bedeutet. Da sind diese Burschen aus den bescheidenen Verhältnissen so vieler Einwanderer, egal, ob in Newark, New Jersey, geboren oder in Steubenville, Ohio. Sie könnten unterschiedlicher kaum sein – Lewis ein atemlos von Schminke zu Schminke rasender Hanswurst, Martin ein unveränderlich windiger Weiberheld, nur halbwegs frei vom Beigeruch eines Gigolo.

Vom ersten Tag an haben sie etwas füreinander übrig, und sie machen auch einiges daraus, nämlich im Minimum, und ziemlich rasch, glänzende Geschäfte. Sie entzweien sich bis zur völligen Entfremdung und versöhnen sich erst viel später wieder, nur ein paar Jahre, ehe Martin stirbt. Kurzum, der traditionelle Dreischritt – einander finden, verlieren und wieder finden – könnte ohne weiteres von ähnlicher Art sein, wie er sich bei klassischen Liebespaaren, über gut eine halbe Lebensspanne hin, häufig vollzieht.

Nach immerhin sechzehn gemeinsamen Filmen in knapp sieben Jahren, mit vier Titeln allein auf 1953, sei Lewis und Martin kaum noch etwas anderes übrig geblieben, als sich über Kreuz zu emanzipieren, befand die Kritik damals, 1956. Ausserdem täten sie es zum beiderseitigen Vorteil, denn wirklich passende Partner seien sie sowieso nie gewesen. Die allgemeine Erwartung ging freilich dahin, den Status eines Kassenstars werde nur einer auf die Dauer bewahren, und Martin vermöge wohl ohne Lewis schlechter zu bestehen als umgekehrt. Es geschah überraschend anders, indem jeder auch im Alleingang passabel zurande kam. Wonach sich beide gesagt haben dürften, etwas Bes-

seres als die Auflösung hätte dem unwahrscheinlichen Duo kaum widerfahren können: dieser «odd couple» aus einem breitschultrigen Schönling und einem schmalbrüstigen Unschönling.

Der Autor

So, wie der Komiker es heute darstellt, scheint zumal eines die Zerrüttung von beiden Seiten her bis zum Bruch beschleunigt zu haben. Lewis' unbändiger Autorenehrgeiz befremdete Martin; dessen verärgertes Desinteresse wiederum wurde von seinem Gegenüber als lähmend empfunden. Das Nachleben des einen wie des andern sollte sich, von 1956 an, entlang eben solcher Linien entwickeln. Elegant und träge, reüssierte der Komödiant und Sänger ohne übermässiges Dazutun, während aus dem verrenkungsreich tapsigen, stimmlos kreischenden und grotesk grimassierenden Komiker ein nach Höherem strebender Filmemacher wurde.

Martin gedieh zu einem gefragten Darsteller mit Gold in der Kehle und auf dem Konto. Seine Auftritte in SOME CAME RUNNING oder RIO BRAVO bekamen ein gewisses ironisch-beiläufiges Gewicht, und er verstand es zu vermeiden, was ihm über alles peinlich gewesen wäre, nämlich ernst genommen oder gar wegen unnötigen Fleisses bestaunt zu werden. In KISS ME STUPID besetzte ihn Billy Wilder als Dino, den alkoholisierten und schon etwas aufgedunsenen Plattenmillionär, mit andern Worten weitgehend in seiner Real-Rolle. Unterdessen sammelte Lewis, inzwischen auf sich gestellt und er selbst geworden, den Beifall der europäischen, zumal französischen Intellektuellen ein, und zwar ohne ihn gesucht oder benötigt zu haben.

In diesem Betracht folgte er ähnlichen Bahnen wie vor ihm Charlie Chaplin und, nach 1970, Woody Allen. Alle drei befiel der ebenso beflügelnde wie zuweilen auch verderbliche Drang, ihre eigenen Regisseure werden zu müssen, um zu beweisen, dass mehr in der Filmkomik enthalten ist als populärer Klamauk. Hinter dieser Entwicklung steckte, in Lewis' Fall, der mit allen Wassern gewaschene *Frank Tashlin*. Für ARTISTS AND MODELS und HOLLYWOOD OR BUST hatte er das Gespann Dean und Jerry noch vereint agieren lassen.

Der Idiot

Der wendige Alleskönner sollte, zwischen 1958 und 1964, Lewis als Solonummer endgültig auf eine eigene Piste steuern. ROCK-A-BYE-BABY, THE GEISHA BOY, CINDERFELLA, IT'S ONLY MONEY, WHO'S MINDING THE STORE? und THE DISORDERLY ORDERLY verliehen der zappeligen Gestalt des Jerry ihre unablässig wechselnden und doch unverwechselbaren Besonderheiten. Im nämlichen Zug aber wurde der Hauptdarsteller, und zwar von einem Meister, in der Kunst des Filmemachens geschult.

In den permanenten Nöten und Verzweiflungen Jerrys, der bald auch als regelrechter Comic-Held in Erscheinung tritt, ist die Hilflosigkeit eines jeden zu erkennen, der sich je seiner selbst nicht sicher war und der sogar wähnen mag, sein eigener schlimmster Feind zu sein. Niemanden braucht Jerry, der sich gleich selbst zum idiotischen, verrückten Gummimenschen stempelt, so innig zu fürchten wie die eigene Unheil verkündende Person. Er ist ohne Falsch, kinder- und tierlieb, zartfühlend, beistandswillig, übereifrig und kurzsichtig, eine Seele von einer halben Portion, hart an der Grenze zum reinen Toren. Wie dumm von mir, sagt er entschuldigend auf Schritt und Tritt. Am liebsten trägt er Hosen, denen er, ganz der emporgeschossene Jüngling noch übers Alter hinaus, eben erst entwachsen scheint. Daran wollen die stets unterm Aufschlag hervorlugenden weissen Socken erinnern.

Seine Fähigkeit, Desaster sondergleichen über sich und sämtliche Umstehenden

zu bringen, kann jeden zur verzweifelten Bitte bewegen: Hör' um Himmelswillen auf, uns zu helfen! *A menace*, eine Gefahr für die Öffentlichkeit sei er, so heisst es dann, und gemeint ist, wessen Absichten so bestechend uneigennützig seien, der könne doch nur alles verkehrt machen. Der Ursprung von Lewis' späterer Philantropie, der etwas ausgesprochen Demonstratives anhaftet, mag auf diese frühen gutmenschlichen Ausprägungen zurückzuführen sein.

Buddy Love

Lewis setzt in der Folge zehnmal sich selbst in Szene und realisiert 1963 sein Meisterwerk THE NUTTY PROFESSOR. Was er sich an Übung in wechselndem Rollenspiel früh zugelegt hat, weitet sich nun, dank autodidaktisch angehäuften Kenntnissen von Literatur und Psychologie, zum Thema der gespaltenen Persönlichkeit aus. Ähnlich wie der Doctor Jekyll aus der Novelle von R. L. Stevenson verwandelt sich der zerstreute Fachidiot Professor Kelp in sein schattenhaftes Gegenstück, gespielt von ein und demselben Jerry.

Und es liegt nahe, in der Gestalt des angeberischen, laut gekleideten, pomadisierten Sängers Buddy Love eine entfernte Spiegelung von Dean Martin zu erkennen, allerdings durch die dunkle Brille gesehen. So, wie dieser Mister Hyde sich aufspielt – ölig und vage italohaft –, so könnte Lewis, das Würstchen, seinen imposanten, athletischen Gefährten erlebt haben, selbst wenn Martin, immer der Charmeur, wohl kaum je so herrisch, arrogant, eingebildet, niederträchtig, ein begabter Hund war. Ausgerechnet Buddy, sprich Kumpel, nennt Lewis die Ausgeburt seiner Alpträume und fügt Love hinzu, um das Mass abzurunden. Es ist leicht sich vorzustellen, dass Martin von den Phantasien seines früheren Freundes wenig erbaut war. Und ob da nicht doch ein Fall von anderem Ich zwischen ihnen begraben liegt, wäre zu erwägen.

Immerhin liegt der Schatten Martins schon, zwei Jahre zuvor, über THE LADIES' MAN, in dem sich Jerry als schusseliger Laufbursche in einem Pensionat für höhere Töchter verdingt, mit der Folge, dass weder Herzen noch Jungfernhäutchen in Mitleidenschaft gezogen werden, wohl aber das Mobiliar. Wenn jemals einer von dem alten Zweigespann der typische Mädchenschwarm war, dann keinesfalls Lewis, der sich in diesem Film auf offensichtliche Weise bemüssigt fühlt, eine der notorischen Neigungen seines einstigen Partners auf sich selbst zu überschreiben.

King of Comedy

«Dean and Me» beweist, dass er noch heute ausserstande ist, ihn abzuschütteln: den Schatten, der niemals sein anderes Ich war oder der es vielleicht doch hätte werden können. Dabei gelang es Lewis sehr wohl, aus der erreichten Eigenständigkeit das Beste zu machen, und zwar bis hin zur Verneigung vor seinem komischen Genie, die Martin Scorsese 1983 in THE KING OF COMEDY vollzog.

Darin agiert Lewis noch einmal als er selbst, aufgeladen mit seiner Vergangenheit von fast vierzig Jahren, und recht und schlecht im Besitz seiner Kräfte, soweit sie ihm geblieben sind nach einem Sturz auf offener Bühne, der ein bleibendes Rückenleiden und Abhängigkeit von Schmerzmitteln nach sich zieht. Das stets bereite Lächeln, mit dem er sich nun zum Runden Glück wünschen lässt, wirkt so zahnig und clownesk in die Breite gezogen wie eh und je. Nur nimmt es sich inzwischen ein klein bisschen gequält aus.

Pierre Lachat

Das Ende der Party

NACHBEBEN von Stina Werenfels

Von der Wechselwirkung von Geschäfts- und Privatleben handelt NACHBEBEN also, oder von den «kollateralen Schäden» des gewohnheitsmässigen und im Finanzsektor überlebensnotwendigen Dauer-Dealens.

Sie habe untersuchen wollen, was geschehe, wenn Männer der Finanzwelt ihre dort antrainierten Handlungsweisen in ihre Familien hineintragen, so hat sich Stina Werenfels zu ihrem Drama geäussert. Von der Wechselwirkung von Geschäfts- und Privatleben handelt NACHBEBEN also letzlich, oder (so Werenfels in einem WoZ-Interview) von den «kollateralen Schäden» des gewohnheitsmässigen und im Finanzsektor überlebensnotwendigen Dauer-Dealens. Nun, falls man Rückschlüsse zieht von den in NACHBEBEN praktizierten Umgangsformen auf diejenigen unter Bankern, dann Guten Morgen. Die falschen Töne und jovial vorgebrachten Hinterhältigkeiten vergiften in NACHBEBEN die Atmosphäre eines Gartenfests von Beginn weg so dauerhaft, dass einen frösteln könnte. Gleichzeitig mag man kaum wegblicken vor Beklemmung und fasziniertem Erstaunen. Schon das alleine ist eine beachtliche Leistung in einem psychologischen Kammerspiel, das so dicht und spannungsintensiv funktioniert wie ein gut gebauter Thriller.

1998 schon begann die Zürcher Filmemacherin Stina Werenfels (PASTRY, PAIN AND POLITICS, MEIER MARILYN) mit den Recherchen zu einem Film aus der Finanzwelt. Geplant war zunächst ein Epos über den Aufstieg und Niedergang eines Secondos als Investmentbanker. Das Projekt liess sich jedoch nicht finanzieren, und so komprimierte Werenfels in Zusammenarbeit mit der Autorin *Petra Lüschow* das Epos zum Kammerspiel und zehn Jahre Handlungszeit auf einen Grillabend. Ort des Geschehens: eine Sechs-Millionen-Villa an der Zürcher Goldküste; das Personal: zwei Investmentbanker und ihre Ehefrauen, ein Berufskollege und eine Au-pair. Das Drama um Einflussnahme und Kontrollverlust beginnt damit, dass HP seinem verfetteten Sohn Max mit dem Gartenschlauch (vergeblich) beizubringen versucht, wie man «den andern zum Arschloch macht», um nicht selbst als solches zu enden. Es geht nach Eröffnung des Grillabends weiter mit den Versuchen des Gastgebers HP, den von seinem Chef und Berufskollegen Philip mitgebrachten Überraschungsgast Gutzler, ein Aufsteiger mit Killerinstinkt, mit penetranten Muntermacher-Parolen klein zu kriegen (was ebenfalls misslingt) und gleichzeitig seine eigene Haut zu retten. Denn die ganze prächtige Designer-Herrlichkeit mit Seeanstoss steht zum Verkauf ausgeschrieben, was nicht einmal HPs Ehefrau Karin weiss. Rettung durch einen lange erhofften Finanzdeal soll noch an diesem Abend gelingen, und dies ausgerechnet durch Philip, der den Abend über jedoch meist damit beschäftigt ist, seine Affäre mit der ausflippenden Au-pair der Gastgeber vor seiner gutbetuchten Ehefrau Sue zu vertuschen. So sind alle miteinander verbandelt, in wechselseitiger Abhängigkeit oder Schuld.

Korrupt und erpressbar geworden sind sie somit alle in Werenfels Figuren-Ensemble, auch die von ihren Männern abhängigen Frauen – auch wenn die Trauer darüber nicht alle gleich erfasst. Die Trauer und Beschämung ist es auch, und das Wissen um die Jämmerlichkeit des eigenen Verhaltens, was die Figuren zuletzt wieder zu menschlichen Wesen macht, wenn alles auseinanderbricht und verloren scheint. Auch darin liegt ein Verdienst von Stina Werenfels: dass sie reine Distanziertheit, als moralische Haltung, die die Figuren abwertet und zu Karikaturen reduziert, verhindert. Zwar möchte man mit HP keinen Abend verbringen und mit Philip nicht mal ein Bier trinken (und schon gar nicht verheiratet sein); und wohl kaum eine Frau wünschte sich die Upperclass-Zicke Sue zur Freundin oder die traurige, dauerbetrunkene Karin in ihrem Puppenheim. Und doch gibt es bei allen Protagonisten (Philip vielleicht ausgenommen) irgendwann den Punkt, wo unser Ekel in Staunen kippt und der Abscheu in Mitgefühl. Nur Max wandelt wie ein Alien durch Elternhaus und Film und beobachtet, auch als ein Vertreter der Zuschauer, den Verfall seiner Familie aus der High-Tech-Klause seines Zimmers heraus.

Diagnose: Verdrängung. Ideale Voraussetzung für ein analytisches Stück, in dem sich erst nach und nach herausstellt, was die Figuren voreinander und vor sich selber verbergen. Dramaturgisch gesehen funktioniert NACHBEBEN nach einem ähnlichen Muster wie FESTEN, Thomas Vinterbergs Dogma-Drama, denn hier wie dort bricht im Verlaufe eines Abends eine Welt zusammen, werden Fassaden und Lebenslügen effektvoll zu Kleinholz gehauen. Ästhetisch jedoch lässt sich NACHBEBEN kaum mit Dogmafilmen vergleichen: Nicht nur wurde bei der Ausstattung und der farblichen Gestaltung kein Detail dem Zufall überlassen. Die Kamerarbeit von *Piotr Jaxa* mit ihrem differenzierten Spiel zwischen Nähe und Distanz (technisch gesprochen: zwischen Close ups und Totalen) wirkt bei aller Beweglichkeit und vorsätzlichen Spontaneität kontrolliert und dabei hochästhetisch. Mit *Susanne-Marie Wrage*, *Bettina Stucky* und *Michael Neuenschwander* überzeugt zudem ein tolles Ensemble ausgewiesener Theaterschauspieler, die den Dialogen den Eindruck von grosser Spontaneität und Lebendigkeit geben; nur *Georg Scharegg* als Philip wirkt vergleichsweise blass. Das ist auch ein Resultat der Produktionsweise, die den Schauspielern noch bei den Dreharbeiten viel Freiheit und Mitgestaltungsmöglichkeit zugestand. In seiner exzellenten Schauspielführung, der dramaturgischen Dichte und inhaltlichen Kompromisslosigkeit, ja Härte ist NACHBEBEN deshalb einer der stärksten Schweizer Filme seit langem.

Kathrin Halter

Regie: Stina Werenfels; Buch: Petra Lüschow, Stina Werenfels; Kamera: Piotr Jaxa; Schnitt: Isabel Meier; Production Design: Nicolas Imhof; Kostüme: Monika Goerner-Vogt; Maske: Bea Petri; Musik: Winfried Grabe; Ton: Luc Yersin; Mischung: Florian Eidenbenz. Darsteller (Rolle): Michael Neuenschwander (HP «Manna»), Susanne Marie-Wrage (Karin), Bettina Stucky (Sue), Georg Scharegg (Philip), Leonardo Nigro (Gutzler), Olivia Frølich (Birthe, Au-pair), Mikki Levy (Max), Selma Jamal Aldin (Eva), Luca Lüdi (Fedex-Mann). Produktion: Dschoint Ventschr; Co-Produktion: Schweizer Fernsehen, Teleclub; Produzenten: Karin Koch, Samir. Schweiz 2006. Farbe, Dolby Digital, Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmdistribution, Zürich

‹Das ist eine Schweiz, die sonst kaum sichtbar wird›

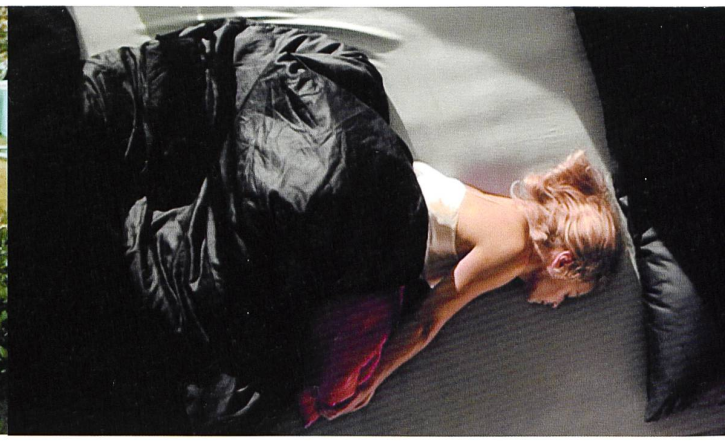
Gespräch mit Stina Werenfels

FILMBULLETIN Sie haben NACHBEBEN Ihrem Vater gewidmet. Weshalb?

STINA WERENFELS Er ist eine zentrale Figur in meinem Leben, auch wenn es darum geht, die Dinge zu betrachten: den Humor im Tragischen zu erkennen und das Tragische im Humor, dafür hat er mir die Augen geschärft.

FILMBULLETIN Die Figuren von NACHBEBEN sind ja wenig sympathisch. Sahen Sie eine Gefahr darin, dass die Zuschauer eine allzu distanzierte Haltung gegenüber den Figuren entwickeln und dabei quasi eine bequeme moralische Position einnehmen könnten?

STINA WERENFELS Es gibt da ein Tabu: Ich kenne jedenfalls keinen Schweizer Film, von SNOW WHITE mal abgesehen, der eine so privilegierte Schicht in den Mittelpunkt rückt. Das weckt Ressentiments. Ich versuchte, diesen mit Humor entgegenzusteuern. Dass die Figuren an der Party irgendwann zu "Gofen" werden und die Sau rauslassen, hat ja etwas Lustvolles; als Zuschauerin geniesse ich es immer, wenn Figuren an meiner Stelle alle Hemmungen und Fesseln fallen lassen. Mein Wunsch wäre es, dass man sich auf diese Welt einlässt, ohne gleich die Zensurschere anzusetzen und sich zu fragen: «Was habe ich mit diesen reichen Pinkeln zu tun?» Denn eigentlich haben sie viel mehr mit uns zu tun, als uns lieb ist. Hinzu kommt das puritanische Element, das verbietet, seinen Reichtum offen zu zeigen. Daraus entsteht eine Art doppeltes Tabu, an das ich bewusst gerührt habe.



«Wir haben mit einer Videokamera gedreht, haben oft mit Autofocus gearbeitet und dabei bewusst in Kauf genommen, dass die Kamera den Focuspunkt sucht. Oder die Kamera hatte Mühe mit dem Kontrastumfang, so dass die Schauspieler vom Gegenlicht überstrahlt werden.»

FILMBULLETIN Welches Verhältnis haben Sie denn persönlich zu Ihren Figuren?

STINA WERENFELS Dass jede der Figuren unsympathische Seiten hat, hat mit dem Thema Geld zu tun. Dieses bringt, einem Katalysator ähnlich, die Schattenseiten eines Charakters ans Tageslicht, und das ist dramatisch interessant. Ich fühle mich als Anwältin jeder Figur, insofern habe ich ein gutes Verhältnis zu ihnen. Anwältin heisst: ich muss eine Figur von innen heraus verstehen, ich darf sie nicht von aussen beurteilen. Vor allem HP, die kontroverseste Figur, ist mir sehr ans Herz gewachsen. HP verkörpert eine tragische Form von Männlichkeit. Er ist dem Ruf des Geldes gefolgt, weil er nicht mehr der kleine Bub aus der Unterklasse sein wollte, der auf den "Grind" kriegt. Dabei muss er stark sein – und scheitert. Michael Neuenschwander spielt diese Verschmelzung von Täter und Opfer in einer Person wunderbar. Den ursprünglichen Underdog erkennt man bei ihm an seiner Körpersprache, seiner Sprache überhaupt, die etwas Vulgäres hat; in den Codes der Banker erkennt man überdies den ehemaligen Händler. Händler sind ja überwiegend Jungs aus einfachen Verhältnissen, diejenigen, die zuunterst anfangen und am härtesten rangehen müssen: In der Hierarchie der Banker sind sie die Boxer im Ring.

FILMBULLETIN Und wie ist Ihr Verhältnis zu den weiblichen Figuren?

STINA WERENFELS Karin verkörpert quasi meine Angstvorstellungen vor einem Schicksal, das mich als Frau unter gewissen Umständen hätte ereilen können. Es gibt auch Ressentiments: ich identifiziere mich zwar stark mit Karins Ohnmacht, gleichzeitig macht sie mich wütend; unter dem feministischen Aspekt ist ihr Leben eine Katastrophe. Eine selbst gewählte Katastrophe, wohlgemerkt. Karin ist ja eine intelligente Frau, aber sie beklagt sich nur und gibt den andern Schuld. Das ist eine Haltung, die unter Frauen bestens bekannt ist und die Susanne-Marie Wrage in ihrem Spiel so hervorragend sichtbar macht.

FILMBULLETIN Max wiederum, der Junge, wirkt wie eine Leerstelle des Films, die auch als Projektionsfläche funktioniert. Weshalb?

STINA WERENFELS Max ist ein Fragezeichen: Ist das unsere Zukunft? Er ist der Beobachter der Erwachsenenwelt, er steht an ihrer Schwelle. Und was er sieht, ist nicht schön. Wir leben in einer manisch-depressiven Zeit. Die Manischen sind ja die Motoren unserer Gesellschaft: Sie brauchen wenig Schlaf, sind schnell und leistungsstark und nehmen gerne Risiken auf sich. Und dann gibt es auf ihrer Kehrseite, zum Beispiel innerhalb des Systems Familie, die Depressiven, die Gelähmten. Max ist der Inbegriff dieser Lähmung, er verharrt in der Regression, kriecht der Mutter ins Bett.

FILMBULLETIN Woher stammt Ihr Interesse am Thema Geld?

STINA WERENFELS Es gibt ja die Figur der Sue, die von Bettina Stucky gespielt wird. Sue ist Baslerin und stammt aus dem Basler Grossbürgertum – mein Vater stammt aus einer solch grossbürgerlichen Familie aus Basel. Ich gehe, bei aller Dramatisierung, immer von dem aus, was ich sehe. Ich selbst ging in eine Privatschule und hatte viele Klassenkameraden, die Banker oder Anwälte wurden. Ich habe fast alle aus den Augen verloren, was auch damit zu tun hat, dass ich mich aus dieser sehr engen Gesellschaft befreien musste, unter anderem indem ich Filmemacherin wurde. Mein Interesse an ihnen ist aber geblieben.

In den neunziger Jahren wurde zudem klar, dass unsere Gesellschaft mehr und mehr von der Wirtschaft bestimmt wird und nicht mehr von der Politik. Eine Anregung war insbesondere «Der flexible Mensch» von Richard Sennett, der präzise beschreibt, wie der neue Kapitalismus ins Privatleben eingreift.

FILMBULLETIN Ist es ein Zufall, dass drei von vier Hauptdarstellern vom Theater kommen? Oder finden sich dort einfach die besten Leute?

STINA WERENFELS Es sind für mich meine Wunschdarsteller, und ich habe hart gekämpft, sie alle gleichzeitig zu bekommen. Sie sind durch das Theater geprägt, was heisst, dass sie auch eine intellektuelle Auseinandersetzung gewohnt sind. Und sie haben mit guten Leuten gearbeitet: Man merkt zum Beispiel Bettina Stucky die Arbeit mit Christoph Marthaler an. Ich gab den Schauspielern klare Rahmenbedingungen, das Thema war vorgegeben. Innerhalb dessen jedoch konnten sie viel improvisieren, machten sie mir Angebote bis hin zu den Dialogen. Diese grosse Freiheit wurde bis zuletzt beibehalten.

FILMBULLETIN Die Einheit von Zeit, Ort und Handlung in NACHBEBEN erinnert an ein klassisches Drama. Welche Vorteile bringt eine solche Beschränkung mit sich?

STINA WERENFELS Die Vorteile sind einmal schon rein logistischer Natur: Man muss beim Dreh nicht jeden Tag umziehen, sondern befindet sich quasi in einem geschützten Raum. Durch die Kontinuität entsteht viel mehr Flexibilität und Freiheit, so kann ich auch eher auf Vorschläge der Schauspieler eingehen. Und weil alle Schauspieler anwesend waren, konnte man auch neue Formationen ausprobieren et cetera. Die räumliche Beschränkung ermöglicht auch eine hohe Konzentration.

FILMBULLETIN Es gibt Parallelen zu Thomas Vinterbergs FESTEN, gerade in dramaturgischer Hinsicht. War das Dogmakino, bei aller Abgrenzung, auch Inspiration?

STINA WERENFELS Absolut, das Dogmakino ist sehr inspirierend. So wollte ich die Rolle des Au-pairs unbedingt mit einer Dänin besetzen. Das ist eine kleine Reverenz ans dänische Kino. Trotzdem wollte ich keinen Dogmafilm machen.

FILMBULLETIN Gar nicht ans Dogmakino erinnert hingegen die Kameraarbeit von Piotr Jaxa. Die Bilder sind ja sehr ästhetisch.

STINA WERENFELS Ja, unbedingt, aber es waren einfache Mittel. Die Kunst bestand darin, mit einer Videokamera frei zu bleiben und doch keine Dogmaästhetik zu bekommen. Mir war das wichtig: Denn wir zeigen eine Welt schöner Oberflächen – und konstrastieren damit die Hässlichkeit menschlicher Handlungsweisen. Jaxa hat viel als Standfotograf (unter anderen bei Kieslowski) gearbeitet und ist mir durch seine Dokumentarfilme aufgefallen. Den visuellen Stil haben wir während der Proben gemeinsam entwickelt.

FILMBULLETIN Aufgefallen ist mir ein Spiel mit Schärfen und Unschärfen: ein Wechsel vom Vordergrund auf den Hintergrund etwa. Wie bewusst wurde dies eingesetzt?

STINA WERENFELS Das ist ja ein beliebtes Mittel bei 35mm. Wir haben aber mit einer Videokamera gedreht. Wir haben oft mit Autofocus gearbeitet und dabei bewusst in Kauf genommen, dass die Kamera den Focuspunkt sucht – so wurde dieser Eindruck erweckt. Oder die Kamera hatte Mühe mit dem Kontrastumfang, so dass die Schauspieler vom Gegenlicht überstrahlt werden. Also verwendeten wir die Farbe Weiss bewusst als Stilmittel. Wir haben uns somit nicht gegen das Medium Video gewehrt. Dennoch hat uns beide überrascht, welch ästhetischer Glanz dabei entstanden ist. Darin zeigt sich eben die clevere Anwendung des Mediums. Auch der Kontrast von extremen Nahaufnahmen hin zu Totalen ist ein wiederkehrendes Motiv. So wurde mit einfachen Mitteln ein guter Look erzielt.

Das Gespräch mit Stina Werenfels führte Kathrin Halter

Nature vivante

PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR von Arnaud und Jean-Marie Larrieu

PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR nimmt die alte Lubitsch-Regel, die Intrige einer romantischen Komödie müsse stets auf einer Vierecks- und nie bloss auf einer Dreiecksgeschichte beruhen, beim Wort.

Neue Freundschaften zu schliessen, gehorcht oftmals der gleichen affektiven Dramaturgie wie das Verliebtsein. Man fühlt sich unversehens in einen Zustand der Verführbarkeit versetzt, der Bereitschaft, seine Sinne zu öffnen für verkannte Schönheit und unvermutete Leidenschaften. Man lässt es zu, verunsichert zu sein. Und neben dem Zauber regen sich mitunter auch verschwiegene Besitzansprüche und quälende Eifersucht.

Bei einem Ausflug in die Berge begegnet die Hobbymalerin Madeleine einem Blinden, der sich als Bürgermeister des nahegelegenen Ortes vorstellt und ihr ein leerstehendes Haus zeigt, in das sie sich augenblicklich verliebt. Es braucht wenig Überredungskunst, um ihren Mann William zum Umzug zu bewegen. Er langweilt sich, nachdem er seinen lukrativen Posten beim Wetterdienst aufgegeben hat und nun seine Tage als Frühpensionär in Grenoble mit Einkäufen und Golfspielen zubringen muss. Der Müssiggang gewinnt im neuen Domizil einen ganz frischen Reiz, zumal der charmante Bürgermeister Adam ihr Nachbar und überdies mit der attraktiven Eva verheiratet ist. William und Madeleine werden mit einer ungekannten Meteorologie der Gefühle konfrontiert, die zwar zunächst wetterwendisch scheint, sich aber bald als vertrauenswürdig erweist.

PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR nimmt die alte Lubitsch-Regel, die Intrige einer romantischen Komödie müsse stets auf einer Vierecks- und nie bloss auf einer Dreiecksgeschichte beruhen, beim Wort. Das Drehbuch der Regisseure Arnaud und Jean-Marie Larrieu fügt dieser Geometrie noch ein weiteres Element hinzu. Gemeinsam mit dem Kameramann *Christophe Beaucarne* versuchen sie, etwas in Bilder zu fassen, das schwer zu begreifen und sich mit Worten nicht annähernd beschreiben lässt: die Aura der Gefühle und Orte. Der Film ist ein kleines Meisterstück der Atmosphäre, dem es gelingt, ein rätselhaftes, zauberisches Fluidum einzufangen. In der pastoralen Idylle der Voralpen geraten die beiden Stadtmenschen William und Madeleine in den Bann flirrender Sinneseindrücke, lassen sich ein auf neue Erfahrungen, die bald eine unverhoffte, gebieterische Selbstverständlichkeit gewinnen. Sie entdecken die Verlockungen des Partnertauschs und finden sich am Tag darauf, wenn auch nach einer Schonfrist der Skrupel, nicht etwa in Katerstimmung wieder, sondern in einem Zustand sanfter Ergriffenheit.

Die Brüder Larrieu sind mit Wundern gewissermassen von Kindesbeinen an vertraut: Sie wurden in Lourdes, in den Pyrenäen geboren. Mit Tierdokumentationen und Industriefilmen haben sie angefangen, um sich dann bereits mit ihrer ersten, halblangen Kinoarbeit FIN D'ÉTÉ ein eigenes, unverwechselbares filmisches Universum zu schaffen. Mit ihren vorangegangenen Filmen, dem halblangen LA BRÈCHE DE ROLAND

(DIE KLUFT hiess er bei seiner Ausstrahlung auf Arte) und ihrer ersten Longmetrage UN HOMME, UN VRAI, hat PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR das Motiv der Eskapade in die Berge gemeinsam, bei der ein Paar wieder zueinanderfindet.

Die Landschaft hat bei den Brüdern Larrieu vielfältige erzählerische Aufträge zu erfüllen. Ihre raue Erhabenheit fungiert nicht, wie im Melodram geläufig, als szenisches Gleichnis für das Ausbrechen wilder Leidenschaften. Sie symbolisiert vielmehr ein taktiles Erklimmen neuer Gipfel. Den Bergen wird die gleiche physische Präsenz wie Körpern zugewiesen, die sich einmischen in den sanften Taumel der Gefühle. Sie sind eine Freistatt der Ursprünglichkeit, stehen für einen erneut zu erobernden Garten Eden des fürsorglichen Hedonismus. In dem verwunschenen Haus, heimgesucht von einem Begehren ohne Bedrohlichkeit, finden William und Madeleine zur Unschuld des ersten Mals zurück.

Ganz neue Laute meinen sie auf ihrer Terrasse hören zu können. Der blinde Nachbar schickt sie in eine Schule der Wahrnehmung; bald reagieren sie (und der Zuschauer mit ihnen) auf die Sprache der Körper so, wie einen ein unerwartetes Geräusch aufhorchen lässt. Nach dreissig gemeinsam verbrachten Jahren fallen Müdigkeit und Ennui mählich von ihnen ab. Der mythische Unterstrom der Geschichte (etwa die Rollennamen Adam und Eva) droht mitunter, an den Gestaden der Prätention anzubranden; den Jean Renoir von LE DEJEUNER SUR L'HERBE hätte dies nicht geniert.

Als der Film in Cannes im letzten Mai Premiere hatte – wo er glühende Verehrer ebenso wie erbitterte Verächter fand, denen er als eine allzu harmlose Provokation erschien –, war zu lesen, die Filmemacher hätten ihn Jean Eustache gewidmet. Womöglich hat der Kritiker ihn nur mit Jim Jarmuschs BROKEN FLOWERS verwechselt. (Wie wäre das Urteil der Kritiker wohl erst ausgefallen, wenn er im Wettbewerb von Venedig in der Gesellschaft von Philippe Garrels LES AMANTS RÉGULIERS gelaufen wäre?) Stimmig ist dieser Verweis gleichwohl. PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR ist lesbar als ein luftiges Gegenstück zu LA MAMAN ET LA PUTAIN, als eine späte Replik auf die gestrenge Libertinage der Achtundsechziger. Ohne den Pariser Mai wäre seine Moral einer neuen Empfindsamkeit kaum denkbar.

Gerhard Midding

Stab
Regie, Buch: Arnaud und Jean-Marie Larrieu; Kamera: Christophe Beaucarne; Schnitt: Annette Dutertre; Production Design: Brigitte Brassart; Musik: Philippe Katerine; Ton: Olivier Mauvezin, Béatrice Wicki, Stéphane Thiébaut

Darsteller (Rolle)
Sabine Azéma (Madeleine Lasserre), Daniel Auteuil (William Lasserre), Amira Casar (Eva), Sergi Lopez (Adam), Philippe Katerine (Mathieu), Hélène de Saint-Perse (Julie), Sabine Haudepin (Suzanne), Roger Miremont (als er selbst), Jacques Nolot (Michel), Marie-Pierre Chaix (Annick), Florence Loiret (als sie selbst), Thiago Telès (Joao), Philipppe Suner, Cécile Reigher

Produktion, Verleih
Produktion: Les Films Pelléas, France 2 Cinéma, Rhone Alpes Cinéma; Produzenten: Philippe Martin, Géraldine Michelot. Frankreich 2005. Farbe, Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich

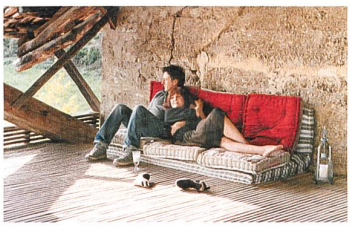
‹Es erscheint selbstverständlich, natürlich, zu zweit am Drehort zu sein›

Gespräch mit Arnaud und Jean-Marie Larrieu

FILMBULLETIN In Ihrem Film heisst es einmal, der Wert eines Kunstwerkes läge in der Atmosphäre, die es schafft. Tatsächlich sind meine Erinnerungen an PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR zunächst einmal atmosphärische. Ist der Satz programmatisch gemeint? Oder waren doch eher Geschichte und die Figuren der Ausgangspunkt für Sie?

JEAN-MARIE LARRIEU Diese Elemente lassen sich nicht voneinander trennen. Natürlich muss man Figuren finden, mit denen zusammen man die Dauer eines Films verbringen will. Das Ambiente, die Schönheit der Landschaft wirkt ja auf das bürgerliche Paar ein, von dem wir erzählen. Ihr Leben ist zu Anfang ereignislos – der Ehemann langweilt sich, seit er im Ruhestand ist –, aber im Verlauf des Films werden sie mit essentielleren Erfahrungen konfrontiert. Die Fragen nach Kunst, Leben und Begehren werden wesentlich aus ihrem Blickwinkel betrachtet, also ohne eine tiefgehendere Reflexion. Es liegt eine gewisse Ironie darin, wie wir sie zeichnen.

ARNAUD LARRIEU Aber zugleich waren wir uns einig, dass dies kein denunzierender Film sein sollte. Das Bürgertum hat im Kino ja eher einen schlechten Stand. Es existiert geradezu ein Code, demzufolge es etwas Schäbiges zu verbergen hat. Man missachtet es, man erwartet von ihm nichts mehr, weder sexuelle noch künstlerische Impulse und Entdeckungen. Es hat auf viele Leute geradezu provozierend gewirkt, das es in unserem Film vielmehr darum geht, wie sich ein neuer Geisteszustand, eine Seelenstimmung ankündigt: die Bereitschaft, etwas Neues auszuprobieren und ihm erst später ein Etikett zu geben. Den Partnertausch betrachten wir nicht unter soziologischen oder psycholo-



«Dieses Atmosphärische entsteht aus unserem Bedürfnis, ganz konkrete Dinge zu filmen. Die Schauplätze sind beinahe ebenso wichtig wie die Figuren. Hier ist es das Haus, das wir mit ihnen gemeinsam erkunden, sowie die Bergkette gegenüber.»

gischen Gesichtspunkten, er ist vielmehr ein Ereignis, das den beiden Hauptfiguren erlaubt, ihre Beziehung neu zu definieren. Nicht nur zu definieren, sondern wirklich zu erneuern.

JEAN-MARIE LARRIEU Die Verbindung zwischen der Kunst – für die im Film die Malerei steht – und dem körperlichen Begehren ist vielschichtig und rätselhaft. Aber jenseits dieser Ambivalenz stellen sie im Film gewissermassen die letzten Beschäftigungen dar, nachdem sich alle anderen sozialen Aktivitäten erschöpft haben. Was bleibt ihnen im Ruhestand? Für uns bezeichnet der Titel zwei Dinge, die man zweckfrei und willkürlich tut.

FILMBULLETIN Die Atmosphäre wirkt auf die Geschichte ein, wie in Ihrem halblangen Film LA BRÈCHE DE ROLAND. Auch dort spielt das Ambiente, die Landschaft eine entscheidende Rolle für die sinnliche Wiedergeburt eines Paares.

ARNAUD LARRIEU Diese Erzählhaltung ist bei uns schon im Drehbuch festgelegt. Wenn die Leute uns sagen: «Das Buch handelt ja praktisch von nichts», nehmen wir das letztlich als ein gutes Zeichen. Die Arbeit am Drehbuch ist keine Analyse eines Sujets, wir schauen vielmehr, was sich aus diesem Sujet, was sich drumherum entwickelt. Wir gehen ein wenig vor wie die impressionistischen Maler.

JEAN-MARIE LARRIEU Dieses Atmosphärische entsteht aus unserem Bedürfnis, ganz konkrete Dinge zu filmen. Die Schauplätze sind beinahe ebenso wichtig wie die Figuren. Hier ist es das Haus, das wir mit ihnen gemeinsam erkunden, sowie die Bergkette gegenüber. Eigentlich hatten wir das Buch in einer anderen, uns vertrauteren Gegend angesiedelt. Aus finanziellen Gründen mussten wir dann aber in einer anderen Region drehen. Für die Schauplatzsuche haben wir uns da sehr viel Zeit genommen.

FILMBULLETIN Ein bezeichnender Satz, der im Film mehrmals auftaucht, lautet: «Der Besitz ist bereits ein Gefühl.»

ARNAUD LARRIEU Wenn man etwas kauft, erwirbt man das Drumherum gleich mit. Ein Haus ist kein abstraktes Gut, es ist verankert in einer Landschaft und vor allem in einer Nachbarschaft.

JEAN-MARIE LARRIEU Ich bin nicht sicher, von wem der Satz stammt; ich glaube von einem Maler. Uns gefiel diese paradoxe Verknüpfung von etwas Solidem mit etwas, das unsichtbar ist: dem Gefühl.

FILMBULLETIN Diese Verknüpfung gilt auch für das Zusammenspiel von Dialog und Stimmung in Ihrem Film. Die Dialoge scheinen sehr präzis ausgearbeitet, aber das Entscheidende liegt ungreifbar in der Luft. Ich denke beispielsweise an die Szene nach der Strassenbahnfahrt, die an Murnaus SUNRISE denken lässt, wo ihnen im Café die Idee kommt, sich ein Zimmer zu nehmen und sich dort zu lieben.

JEAN-MARIE LARRIEU Das entspricht unserer Arbeitsmethode. Die Dialoge werden während der Dreharbeiten niemals geändert. Und trotzdem haben wir das Gefühl, ständig zu improvisieren. Wenn wir den Drehplan bekommen, bereiten wir nie etwas vor. Wir wissen nie genau, wie wir die jeweilige Szene auflösen werden. Daran arbeiten wir erst, wenn die Schauspieler da sind. Das macht manchen von ihnen auch ein wenig Angst. Aber wir müssen immer erst sehen, was sich am Drehort entwickelt. Dann folgt eine Einstellung logisch aus der vorausgegangenen. Die Szenen sind im Drehbuch genau ausgearbeitet, aber wir haben trotzdem den Eindruck, sie beim Drehen noch einmal neu zu erfinden.

ARNAUD LARRIEU In dieser Szene bestand die Drehbuchidee darin, dass sie wie ein Paar auf einer Reise sind. Sie fühlen sich wie Touristen.

JEAN-MARIE LARRIEU Sie sind entwurzelt. Das war dann auch der Ausgangspunkt für die Arbeit mit den Schauspielern.

ARNAUD LARRIEU Und diese Stimmung entsteht nicht aus den Dialogen. Andere Filmemacher besitzen ein grösseres Talent für die Poesie der Dialoge als wir.

JEAN-MARIE LARRIEU Der Weg zu diesem Moment wird praktisch nur durch Ereignisse und ihr Verhalten bereitet. Sie sprechen am Morgen nach dem Partnertausch nicht sofort darüber, was geschehen ist. Sie sollten sich so verhalten, als würden sie zu einem Ausflug in die Berge aufbrechen.

FILMBULLETIN Man hat den Eindruck, sie hätten unbewusst einen wortlosen Pakt geschlossen.

ARNAUD LARRIEU Ja, vielleicht. Sie haben in dieser Nacht nicht unbedingt identische Erfahrungen gemacht, aber sie haben sich andererseits auch nicht vorzuwerfen, einander verletzt zu haben. Wenn sie darüber sprechen würden, bekämen auf einmal Schuldgefühle einen Raum, der ihnen nicht zusteht. Sie haben vielmehr entdeckt, dass dieses Begehren insgeheim immer schon Teil ihres Alltags war.

JEAN-MARIE LARRIEU Sie haben eben nicht ohne Grund Murnau erwähnt. SUNRISE ist einer der letzten Stummfilme. Auch unser

«Sabine Azéma kennt den Text zwar bis zum letzten Komma, aber sie spricht ihn erst beim ersten Take. Auch Daniel Auteuil hält den Text bis zur Aufnahme zurück.

Aus dieser Weigerung und aus ihrer unterschiedlichen Natur entstand tatsächlich eine Spannung, ein Moment der Überraschung, das den Figuren nützt.»

Film sollte etwas vom Stummfilm haben. Neben den Dialogen räumen wir der Stille grossen Raum ein. Beide Dimensionen sind für uns wichtig.

FILMBULLETIN Können Sie mir einige Bizarrerien des Drehbuchs erklären: Wie kann jemand in Daniel Auteuils Alter bereits in Pension gehen? Und wie wird ein blinder Spanier Bürgermeister einer französischen Kleinstadt? Gibt es da eine verborgene Bedeutungsebene, die sich mir nicht erschlossen hat?

ARNAUD LARRIEU Er ist im Vorruhestand, das gibt es, das haben wir recherchiert. Uns interessierte dabei das Bild, das man heute von Leuten im Ruhestand hat: Sie sind bestens in Form, sind voller Lebenskraft. Der Müssiggang war wichtig, es sollte kein Arbeitsloser sein, weil damit automatisch ein Moment der Schwere hineinkommt, ein Scheitern des Individuums oder der Gesellschaft.

JEAN-MARIE LARRIEU Und der Bürgermeister ergab sich aus einer Reihe unterschiedlicher Erlebnisse. Wir waren zu einem Filmfestival auf Korsika eingeladen, dessen Leiter blind ist.

ARNAUD LARRIEU Ursprünglich war er nicht Spanier, sondern Engländer. Die ziehen sich oft nach Südfrankreich zurück. Es gibt eine regelrechte Invasion der Rentner aus Nordeuropa, die sich auf dem Land ansiedeln. Ihr Anteil an der Bevölkerung ist oftmals so hoch, dass sie in Ämter gewählt werden. Sie sind mitunter auch aktiver, engagierter als die Alteingesessenen.

JEAN-MARIE LARRIEU Ursprünglich spielte die Geschichte in unserer Heimat. Wir stammen aus den Pyrenäen, da wohnen viele Spanier. Wir haben uns schon um Glaubwürdigkeit, Wahrscheinlichkeit bemüht. Im Vercors hätte man natürlich auch einen Schweizer nehmen können. Was wir von Anfang an nicht wollten, war ein Angloamerikaner. Die Figur durfte nicht kühl wirken.

ARNAUD LARRIEU Und die Figur des Adam sollte immer ein bisschen undurchschaubar bleiben: Sagt er die Wahrheit? Oder was führt er wirklich im Schilde?

FILMBULLETIN Barg die Besetzung der Rolle durch Sergi Lopez nicht das Risiko, dass man ihm sofort dunkle Beweggründe unterstellt, weil man HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN im Hinterkopf hat? Oder war das eine absichtlich ausgelegte falsche Fährte?

ARNAUD LARRIEU Beides womöglich. Sergi war unsere erste Wahl. Dann haben wir gezögert: Wenn er mit einer dunklen Sonnenbrille auftaucht, macht es bei den Leuten sofort "Klick". Aber warum eigentlich nicht?

JEAN-MARIE LARRIEU Bei uns entwickelt sich seine Figur ja auch in eine andere Richtung. Im Film von Dominik Moll wirkt er zunächst gewinnend, erst allmählich enthüllt er einen bösen, machiavellistischen Zug. Sergi ist ein überaus sympathischer Typ, aber er besitzt eine fremde Ausstrahlung, die eine gewisse Paranoia in Gang setzt.

FILMBULLETIN Verblüffend ist hingegen die Besetzung des Paares Sabine Azéma und Daniel Auteuil. Er ist im Kino ja meist verschlossen und unergründlich. Sie hingegen ist eher extrovertiert. War dieser Gegensatz ausschlaggebend?

JEAN-MARIE LARRIEU Uns hat zunächst einmal gereizt, dass sie noch nie in einem Film zusammengespielt haben. Sie gehören unterschiedlichen filmischen Universen an. Sabine wollten wir einfach einmal aus der Resnais-Clique herauslösen, wo sie immer mit André Dussollier oder Pierre Arditi spielt.

Ihre Karrieren sind fast gegenläufig: Sie hat in Autorenfilmen angefangen und spielt immer mehr in Komödien, er hingegen hat als Komödiant begonnen und dreht heute verstärkt mit Autorenfilmern. Und ihre Arbeitsweisen unterscheiden sich sehr voneinander. Dabei sind beide grosse Instinktschauspieler. Es ist übrigens fast unmöglich, mit ihnen zu proben. Sabine kennt den Text zwar bis zum letzten Komma, aber sie spricht ihn erst beim ersten Take. Bei Auteuil hat man den Eindruck, er kennt ihn nicht gut genug. Auch er hält ihn bis zur Aufnahme zurück. Er lernt ihn beim Proben. Aus dieser Weigerung und aus ihrer unterschiedlichen Natur entstand tatsächlich eine Spannung, ein Moment der Überraschung, das den Figuren nützt. Sie wissen nicht genau, was der Andere tun wird. Und zugleich mussten sie sich gegenseitig zum Spielen verführen. Das passte zu den Figuren, zum Thema.

ARNAUD LARRIEU Beide sind Darsteller, die gern zusammenspielen. Sie mögen keine Szenen, in denen sie allein sind.

JEAN-MARIE LARRIEU Ihre Repliken kamen oft etwas später, als Daniel erwartet hatte. Unsere Regiearbeit bestand darin, für diese Verzögerung ein Gespür zu entwickeln. Wir haben oftmals ganz lange Takes gedreht, die ganze Dialogszene in einer Einstellung.

FILMBULLETIN Wie sieht eigentlich Ihre Arbeitsteilung in den Phasen Drehbuch, Regie und Montage aus?

JEAN-MARIE LARRIEU Wir schreiben zusammen. Ich verfasse eine erste Synopsis, die wir dann zusammen überarbeiten.

ARNAUD LARRIEU Das Buch entwickelt sich, indem wir immer weitere Schichten übereinanderhäufen. Beim Redigieren ergänzen wir uns sehr gut, weil die Obsessionen des Einen den Anderen oft befreien.

JEAN-MARIE LARRIEU Ich beschreibe die Szene, Arnaud entwickelt die Dialoge. Die Schauplatzsuche unternehmen wir natürlich gemeinsam. Am Drehort arbeitet Arnaud dann enger mit dem Kameramann. Er spricht gelegentlich auch mit den Schauspielern, aber eigentlich befinden wir uns in zwei unterschiedlichen Sphären. Es erscheint mir selbstverständlich, natürlich, zu zweit am Drehort zu sein. Ich rede mit den Darstellern, Arnaud konzentriert sich auf die Kadrage. Im Schneideraum sind wir zu dritt, wir sitzen links und rechts von der Cutterin. Sie stellt während der Dreharbeiten, in der Chronologie der fertigen Szenen, eine erste Fassung her.

ARNAUD LARRIEU Zu diesem Zeitpunkt lasssen wir ihr noch ganz freie Hand. Wenn wir uns diese Fassung anschauen, ist das stets eine Mischung aus Vorhergesehenem und Überraschendem.

JEAN-MARIE LARRIEU Aber wir haben dann zumindest schon ein Ensemble gesehen. Das ist vielleicht anders als erwartet. Aber wir haben eine Basis. Sie hat zum Beispiel ein Lied über den Panoramaschwenk über die Berge gelegt, das wurde dann zu einem Prinzip, das wir weiterverfolgen.

ARNAUD LARRIEU Wenn wir dann gemeinsam weiter daran arbeiten, wird in Streitfällen abgestimmt. Streng demokratisch.

Das Gespräch mit den Brüdern Larrieu führte Gerhard Midding

Geeignet, die unterschiedlichsten Erwartungen zu enttäuschen

KNALLHART von Detlev Buck

Bald schon sitzt sie jedoch mit ihrem fünfzehnjährigen Sohn im Taxi nach Neukölln, wo die beiden eine Zweizimmer-Wohnung, Hinterhof, Küche mit eingebauter Duschzelle, beziehen.

Der Titel dieses neuen deutschen Films ist ein bisschen dümmlich, die damit möglicherweise geweckten Hoffnungen laufen ins Leere: Viel zu komplex in der Dramaturgie und ästhetisch anspruchsvoll in der Umsetzung ist diese Berlin-Studie des gebürtigen Nordwestdeutschen Detlev Buck. Mit ihr rückt er einen kinematografisch und touristisch wenig beachteten Stadtteil ins Blickfeld, das von jeher proletarisch geprägte, dicht besiedelte, arme Neukölln. In den Erdgeschossen seiner meist heruntergekommenen Gründerzeit-Mietskasernen befinden sich Billigramschläden, Wettbüros, Lebensmittel-Discounter und Schnellrestaurants, deren aus aller Herren Ländern stammende Betreiber fröhlich arabische und italienische, deutsche und türkische Imbisstradition mischen. Neukölln ist der Stadtteil der leinenlos herumstrolchenden Kampfhunde und ihrer – mangels Grünanlagen – flächendeckend auf den Trottoirs verteilten Exkremente; ihre Herrchen gehören zur Internationale der auch im Hieb- und Stichwaffengebrauch trainierten Bodybuilder; mit Haargel gebändigte Pferdeschwänze und sehr dunkle Sonnenbrillen in studiogebräunten, zerfurchten Gesichtern dominieren das männliche Erscheinungsbild, zur Dekoration dienen echte und falsche Blondinen im Arsch-frisst-Hose-Outfit.

Mit so einer beginnt KNALLHART, allerdings räkelt sich die Mittelschöne noch im Whirlpool einer Zehlendorfer Rechtsanwalts-Villa, ausgehalten von deren Besitzer. Bald schon sitzt sie jedoch mit ihrem fünfzehnjährigen Sohn im Taxi nach Neukölln, wo die beiden eine Zweizimmer-Wohnung, Hinterhof, Küche mit eingebauter Duschzelle, beziehen. Ein neuer, betuchter Liebhaber muss her, und inzwischen kämpft der Junge, durchweg mit seinem Nachnamen Polischka angesprochen, auf der Strasse ums Überleben.

KNALLHART erzählt die Geschichte Polischkas, eines blassen, hellhaarigen Teenagers, ein bisschen trotziger und verschlossener, als es seinem Alter entspricht – das mag an seiner jungen, überforderten Mutter liegen. Mit Ursachenforschung verschwendet der Film jedoch keine Zeit, vielmehr schickt er Polischka zur Schule, wo er buchstäblich mit der Nase in die raue Realität des Viertels gestossen wird. Gleich gerät er ins Visier des Schlägers Erol und seiner Gang, die ihn so lange terrorisieren, erpressen und misshandeln werden, bis Polischka einen mächtigen Beschützer findet: Der "Itaker" Hamal ist ein Hehler und Dealer der mittleren Liga und hat Verwendung für den Jungen mit dem unschuldigen Gesicht. Polischka wird Hamals Laufbursche; ausgestattet mit Handy und MP3-Player ist er in der Hierarchie der Strasse vom Opfer zum Kurier aufgestiegen, mit unbeweglicher Miene erledigt er den neuen

R: Detlev Buck; B: Zoran Divenkai, Gregor Tressnow nach seinem Roman; K: Kolja Brandt; M: Bernd Wrede. D (R): David Kross (Michael Polischka), Jenny Elvers-Elbertzhagen (Miriam Polischka), Erhan Emre (Hamal), Oktay Özdemir (Erol), Kida Ramadan (Barut), Arnel Tacil (Crille), Kai-Michael Müller (Matze), Jan Henrik Stahlberg (Dr. Peters), Hans Löw (Kommisar Gerber), Amy Mussful (Lisa). P: Boje Buck Produktion, Claus Boje. Deutschland 2006. 98 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Delphi Filmverleih, Berlin

Flau sind die Farben in diesem Film, ihr Sättigungsgrad ist auf ein Minimum reduziert, es entsteht der Eindruck graublauer Monochromie, aus der dann und wann ein paar Rottupfer hervorstechen. Blut natürlich.

Job genau so stoisch wie er die Quälereien Erols ertrug.

Polischka ist zuverlässig und gewinnt das Vertrauen Hamals, der ihm immer grössere Mengen Rauschgifts und Geldes anvertraut. Dass dies in den Neuköllner «Mean Streets» nicht gutgehen kann, ahnt man: Eines Tages gerät Polischka wieder in die Fänge von Erols Gang. Sie dürfen ihn selbst nicht mehr anrühren, daran halten sie sich, aber sie bemächtigen sich seines Rucksacks, in dem Polischka das Drogengeld zu Hamal transportiert: 80 000 Euro sind futsch. Polischka verliert zum ersten Mal die Fassung; er weint vor Hamal und verspricht, die verlorene Summe abzuarbeiten. Aber: «Es geht nicht um das Geld», sagt Hamal, «es geht um eine Geste.» Polischka soll beweisen, dass er dem Gesetz der Strasse gewachsen ist.

Flau sind die Farben in diesem Film, ihr Sättigungsgrad ist auf ein Minimum reduziert, es entsteht der Eindruck graublauer Monochromie, aus der dann und wann ein paar Rottupfer hervorstechen. Blut natürlich. Die visuelle Strategie steht für stumpfe Kälte, die zwischenmenschliche Beziehungen in dieser Subkultur charakterisiert: Neukölln ist kein «Hexenkessel» wie das vor wilder Lebensgier flackernde und pulsierende Little Italy Scorseses; es scheint, in der Sicht Detlev Bucks, ein todgeweihter Stadtteil zu sein, ähnlicher vielleicht den New Yorker *hoods*, in denen die *boyz* keine dreissig werden, weil sie an Crack und Crime zugrunde gehen.

Aber selbst zwischen Mutter und Sohn gibt es keine Liebe, nur gegenseitigen Überdruss; der alleinerziehende, saufende Vater von Polischkas einzigen Freunden, einem Brüderpaar, schlägt die beiden grün und blau, wenn er da ist; Erols Frau brüllt ihren Mann vom Balkon herunter an; der seiner Geliebten überdrüssig gewordene Anwalt überzieht sie mit einer Tirade im ordinärsten Gossenslang; in einer vietnamesischen Imbissstube beschimpft die Besitzerin ihren Mann lautstark ohne Unterlass. Familiären Respekt, kommunikative Regeln und ein Minimum an gegenseitiger Zuneigung scheint es einzig in der libanesischen Grossfamilie Hamals zu geben. Einmal muss Polischka, zu Besuch bei Hamal, seine Schuhe ausziehen, bevor er die Wohnung betreten darf. Er stutzt, sieht aber, dass der bewunderte Ältere das Gleiche tut. Man kann schlecht cool sein auf Socken: Es sind kleine, unspektakuläre Akzente, mit denen Detlev Buck die unterschiedlichen ethnischen Zugehörigkeiten seiner Protagonisten ins Blickfeld rückt.

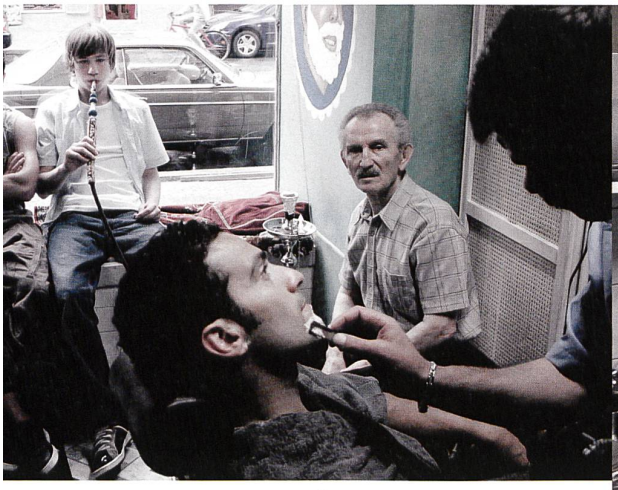
Ausserdem erweist er sich als akribischer Beobachter von Gangstergesten und -hierarchien. Hier wird am deutlichsten, in welcher Genretradition dieser Film steht: Es ist der Gangsterfilm, besonders der Mafiosi-Film Scorsesescher Prägung, auch wenn die Neuköllner Gangster sich mit geringeren Profitmargen zufrieden geben. Es gibt ein fein ausgefeiltes System von Blicken und Berührungen, derer sich die jeweils Überlegenen bedienen, um die Schwächeren zur Unterwerfung zu zwingen oder umgekehrt zur Anerkennung erbrachter Leistung oder angemessenen Verhaltens wie Ritterschläge verwenden.

Auch die Nervosität, das Gehetzt- und Getriebensein des Gangsterlebens hat Buck – im Zusammenspiel von Darstellern und Kameraführung – inszeniert. Mitunter rückt die Kamera den Figuren ganz nah, um jedes Zucken eines Gesichtsmuskels zu erfassen, meistens aber hält sie sich in halbnaher Distanz auf, wie zum Beweis dafür, dass niemals einer allein ausschlaggebend ist in diesem fragilen sozialen Gefüge der Gangs.

Laien und relativ unbekannte Darsteller hat Detlev Buck besetzt mit einem guten Blick für Typen, aus denen er Überraschendes herausholt: So spielt eins der bekanntesten deutschen Partygirls aus den Neunzigern, die Superblondine *Jenny Elvers-Elbertzhagen*, Polischkas Mutter: eine überforderte Frau, der nichts anderes einfällt als nach reichen Männern zu suchen, um sich und ihr Kind auf möglichst hohem Niveau durchzubringen. Die Unsicherheit und Verzweiflung dieser Figur erfasst die Schauspielerin souverän in jedem Detail. *David Kross*, der Hauptdarsteller, ist ebenfalls ein Glücksgriff: ein sensibler, bisweilen transparent wirkender Junge, der sein fragiles Äusseres mit einem an Erstarrung heranreichenden Panzer aus Apathie schützt. Und dann der sanfte, schöne Gangster Hamal, gespielt vom deutsch-türkischen Darsteller *Erhan Emre*. Im Gegensatz zum ständigen Gebrüll und der zotigen Sprache der meisten anderen Figuren spricht er akzentuiert und zurückgenommen, fast vornehm, was zu seinen eleganten Anzügen und seinem entspannten Habitus passt. Dass auch er nur ein kleines Rad im Getriebe der Gangstermaschinerie ist, merkt man am hektischen Rauchen und am unruhigen Blick.

KNALLHART ist ein verstörender Film, geeignet, die unterschiedlichsten Erwartungen zu enttäuschen. Und damit gehört er zu den besten.

Daniela Sannwald



Utopie friedlichen menschlichen Zusammenlebens

BREAKFAST ON PLUTO von Neil Jordan

Die Themen aber wiederholen sich und werden auf kunstvoll groteske Weise miteinander verknüpft: Kirche, Gewalt, IRA, sexuelle Identität und Liebe.

Wie spielt man einen Transvestiten? Diese Frage muss sich der irische Schauspieler *Cillian Murphy* häufig anhören, seit er im jüngsten Spielfilm seines Landsmannes Neil Jordan die Rolle des Mädchenjungen Patrick «Kitten» Braden übernommen hat. Er beantwortet sie artig: Ja, er habe im Vorfeld viel Zeit mit Transvestiten und Transsexuellen verbracht. Und ja, er habe auch Frauen beobachtet. Das sei ohnehin ein Hobby von ihm.

Ganz ernstnehmen mag er die Frage nicht. Schliesslich hat er sich der Figur von innen genähert. Charismatisch, nicht karnevalistisch wollte er sie darstellen. Und tatsächlich muss Murphy nicht affektieren. Auf eindrucksvoll unaufgeregte Weise verkörpert er Patrick Kitten als einen schillernden, vielfältigen Charakter, keine Dragqueen. Auch Jordan und Kostümdesignerin *Eimer Ni Mhaoldomhnaigh* gehen dem Klischeebild aus dem Weg, stecken Kitten verhältnismässig selten in Röcke, wählen meist eher ein androgynes Siebziger-Jahre-Schlaghosenoutfit.

Eine wirklichkeitsnahe Biografie gestaltet BREAKFAST ON PLUTO dennoch nicht. Patrick Kitten durchreist als homerischer Irland- und Englandfahrer die siebziger Jahre. Ausgehend von *Patrick McCabes* gleichnamiger Romanvorlage unterteilt Jordan den Film in episodische Kapitel, die nur lose miteinander verbunden sind. Die Szenerien wechseln sprunghaft von der katholischen Provinz über den nordirischen Untergrund ins London des Glamrock. Die Themen aber wiederholen sich und werden auf kunstvoll groteske Weise miteinander verknüpft: Kirche, Gewalt, IRA, sexuelle Identität und Liebe.

Jede Episode beginnt mit einer kurzen Texteinblendung, die ankündigt, was darin geschehen wird. BREAKFAST ON PLUTO entfaltet sich so zum cineastischen Schwank, zum komischen, satirischen Schelmenstück. Erzählt wird die Tragikomödie aus der Perspektive des "Narren", desjenigen, der, vom normalen Leben ausgeschlossen, einen schrägen, närrisch-kritischen Blick auf die Geschehnisse wirft. Die Lebensgeschichte des Schelms parodiert die Zeit, in der er lebt. Und so repräsentieren auch die unglaublichen, lustigen und tieftraurigen Abenteuer Patrick Kittens ein zeitgeschichtliches Kaleidoskop.

Gewöhnliche Menschen halten das nicht aus, was Kitten zu erzählen weiss. Das stellt sie gleich zu Anfang fest; nicht ohne Genugtuung. Bereits die erste Szene lässt die Quelle ihrer aussergewöhnlichen Kraft erahnen. In Stöckelschuhen stolziert sie mit einem Kinderwagen durch die Strassen. Als ein Bauarbeiter ihr hinterherruft: «Na Süsse, wie wär's?», erwidert sie gleichgültig, aber lautstark, dass sie für ihn und seine Kollegen gerne die Türe offen lasse, damit sie sich dann alle nach Lust und Laune über sie hermachen könnten. Dem Bauarbeiter fällt

R: Neil Jordan; B: N. Jordan, Patrick McCabe nach seinem gleichnamigen Roman; K: Declan Quinn; S: Tony Lawson; A: Tom Conroy; Ko: Eimer Ni Mhaoldomhnaigh. D (R): Cillian Murphy (Patrick), Liam Neeson (Father Bernard), Ruth Negga (Charlie), Laurence Kinlan (Irwin), Stephen Rea (Bertie), Brendan Gleeson (Uncle Bulgaria), Conor McEvoy (Patrick, 10), Gavin Friday (Billy Hatchet), Ian Hart (PC Wallis), Eva Birthistle (Eily Bergin), Ruth McCabe (Ma Braden), Steven Waddington (Insp. Routledge), Mark Doherty (Running Bear), Sid Young (Eilys Boy), Bryan Ferry (Mr. Silky String). P: Pathé Pictures, Sony Pictures Classics; Alan Moloney, Neil Jordan, Stephen Woolley. Irland, Grossbritannien 2005. 129 Min.; CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich; D-V: Sony Pictures Releasing, Berlin

Lachen, die Dinge ins Alberne ziehen, in ihr Gegenteil verkehren, darin besteht für Kitten die einzige Möglichkeit, mit ihnen klar zu kommen.

darauf nichts mehr ein. Mit offenem Mund starrt er Kitten hinterher. Ironie ist Kittens schärfste Waffe, aber mehr noch ist sie, wie sich herausstellen wird, ihre einzige Überlebensstrategie.

Im chronologischen Rückblick erzählt der Film, wie Patrick – als Baby auf der Türschwelle eines irischen Dorfpfarrers abgelegt – erwachsen und zu Kitten wird. In einem Schulaufsatz malt sich der junge Patrick aus, seine Mutter, die als Haushälterin im Pfarrhaus gearbeitet hat, sei vom Pfarrer vergewaltigt worden. Patrick imaginiert diese Szene nicht als realen Gewaltakt, sondern als burleskes Überborden angestauter sexueller Energie.

Patricks Mutter – das pfeifen die Spatzen, oder genauer die Rotkehlchen – von den Dächern, war die schönste Frau des Dorfes. Dort, wo Patricks Erinnerungsvermögen endet, kommen die geschwätzigen Vögel zu Hilfe, deren Zwitschern Jordan mit Dialogen untertitelt. Patricks Mutter, Eily Bergin, das haben sie nicht vergessen, sah dem Fünfziger-Jahre-Filmstar Mitzi Gaynor zum Verwechseln ähnlich. In Patricks Phantasie sind Eily und Mitzi längst zu einer Person verschmolzen.

Die tratschenden Rotkehlchen rahmen den Film, markieren ein surreales, bizarr überzeichnetes Lebensmärchen. Patrick wächst bei einer boshaften Stiefmutter auf, die entsetzt ist, als sie den Jungen in Frauenkleidern ertappt. Später schliesst er sich einer Rockband an, verliebt sich in deren Sänger, Billy Hatchet. Billy wird gespielt von *Gavin Friday*, dem Leadsänger der 1977 in Dublin gegründeten Punkrockband «Virgin Prunes». Neben Friday castet Jordan weitere Musiker. «Roxy Music»-Legende *Bryan Ferry* wird später als schmieriger Freier über Kitten herfallen. Friday und Ferry überzeugen, wie das gesamte Ensemble.

Auf seiner kuriosen Reise durch die Musikgeschichte der siebziger Jahre blickt BREAKFAST ON PLUTO (der Titel stammt aus einem Song von Don Patridge) humorvoll hinter die glitzernden Fassaden des Showgeschäftes. Machorocker Billy ist schwul, und Kitten leidet darunter, dass sie die Welt, wie sie in Schlagern und Liebesliedern besungen wird, nirgends finden kann.

Billy ist aber nicht nur Musiker, er versteckt auch Waffen für die IRA. Und BREAKFAST ON PLUTO begibt sich auf einen verwegenen, schrillen, einen meisterhaften Parforceritt durch die historische irische Kultur- und Politiklandschaft.

Bei einem Bombenanschlag kommt Patricks liebster Freund, ein gutmütiger Junge mit Down Syndrom, ums Leben. Wütend hebt Patrick daraufhin Billys geheimes Waffenlager aus, versenkt die Gewehre im Teich und zieht den Zorn der IRA auf sich. Als Billy Kitten zur Rede stellt, macht sie sich darüber lustig, wie aufgeregt Billy plötzlich sei. Billy wirft ihr vor, den Ernst der Lage nicht zu begreifen. Ein Vorwurf, den Kitten im Laufe ihrer Odyssee noch öfter hören wird.

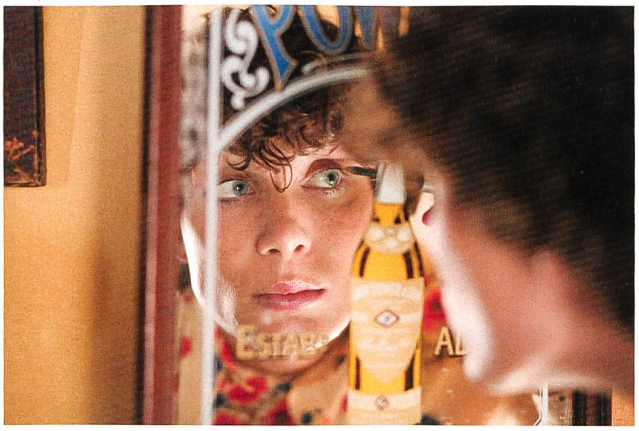
Die Schergen der IRA kommen, und Kitten bettelt darum, erschossen zu werden: «Ihr werdet doch eine Kugel für mich übrig haben.» Wahrscheinlich wird sie gerade deshalb verschont. Billy verlässt Kitten, die sich auf die Suche nach ihrer Mutter macht. In London arbeitet sie in einem Bärenkostüm für einen Vergnügungspark, landet auf dem Strassenstrich, wird Assistentin eines Zauberkünstlers. Und als eine Bombe eine Diskothek zerreisst, in der sie tanzt, wird sie als «Transvestitenterrorist» verhaftet. Nächtelang vergeblich verhört und geprügelt, soll sie freigelassen werden. Wieder untergräbt sie die Autorität der Gewalt, indem sie die Polizisten anfleht, dableiben zu dürfen. Den Tod, den Knast, das Leben, nichts scheint sie ernst zu nehmen.

«Ernst, ernst, ernst, immer dieses Wort.» Kitten will nichts davon wissen. Lachen, die Dinge ins Alberne ziehen, in ihr Gegenteil verkehren, darin besteht für sie die einzige Möglichkeit, mit ihnen klar zu kommen.

Kitten ist ein Mensch aus Fleisch und Blut, zugleich aber vertritt sie auch eine Haltung, die in Jordans Erzählweise wiederkehrt. BREAKFAST ON PLUTO schildert nicht bloss die berührende Geschichte eines Transvestiten, sondern ist zugleich selbst intelligente, feinsinnige Travestie.

Über zehn Jahre nach THE CRYING GAME hat Jordan die nötige historische Distanz gefunden, um die blutige Geschichte Irlands in ein «laughing matter» zu verwandeln. Erneut verwendet er das Motiv der Transsexualität, um die Widersprüchlichkeit des «Befreiungskampfes» der IRA zu entlarven. Weinen und Lachen zielen letztlich auf dasselbe ab: eine Utopie friedlichen menschlichen Zusammenlebens, das nationale, religiöse und geschlechtliche Barrieren überwindet.

Stefan Volk



THE SECRET LIFE OF WORDS
Isabel Coixet

Das Essentielle ist in THE SECRET LIFE OF WORDS zwischen den Zeilen zu suchen. Einige Figuren sprechen zuwenig, andere zuviel, und alle sagen meist nicht das, was sie eigentlich sagen möchten.

Hanna lebt in ihrer eigenen Welt. Will sie etwas nicht hören, schaltet sie einfach ihr Hörgerät aus. Als ihr Vorgesetzter ihr rät, einmal Urlaub von der Arbeit in der Fabrik zu nehmen, ist die zerbrechlich wirkende junge Frau überfordert. Sie hat sich in einen geregelten, banalen Alltag geflüchtet, um sich nicht mit ihrer Vergangenheit beschäftigen zu müssen.

In einem trostlosen Kaff in Irland, in das sie für ihre "Alibi-Ferien" reist, hört sie in einem Restaurant ein Telefongespräch mit, in dem eine Krankenschwester gesucht wird, und kommt so unerwartet zu Arbeit. Auf einer Ölbohrinsel hat sich ein Unfall ereignet. Dort soll sie einen Arbeiter mit schweren Brandwunden pflegen. Josef redet ununterbrochen und versucht, mit zynischen Bemerkungen seine Verletzlichkeit und seine Schuldgefühle zu übertönen – sein bester Freund, mit dessen Frau er eine Affäre hatte, ist in den Flammen umgekommen. Hanna spricht fast gar nicht und überhört Josefs anzügliche, provokative Sticheleien gezielt. Sie ist unnahbar und abweisend und so rätselhaft, dass man alles dafür geben würde, um hinter ihr Geheimnis zu kommen. Hanna ernährt sich ausschliesslich von Reis, Hühnchen und Äpfeln und entdeckt die Lust am Essen erst zaghaft durch die kulinarischen Verführungen des Kochs Simon (wunderbar gespielt von Almodóvar-Schauspieler *Javier Cámara*), der, eigentlich unterfordert und gelangweilt, der Crew täglich Gourmetmahlzeiten auf den Tisch zaubert. Abend für Abend lauscht Hanna der Nachricht von Josefs Geliebter, die auf seinem Telefonbeantworter gespeichert geblieben ist, als höre sie zum ersten Mal Worte der Liebe. Es ist, als hätte sie keine Persönlichkeit, als müsste sie lernen, wieder ein Mensch zu sein.

In Josefs Anwesenheit lächelt Hanna zum ersten Mal. Nach und nach entwickelt sich zwischen den beiden, die sich gezwungenermassen körperlich sehr nahe kommen, eine trotzige Annäherung, aus der schliesslich Liebe wird. Als Hanna sich Josef gegenüber endlich öffnet, redet sie ohne Unterbruch. Im Detail schildert sie ihre traumatischen Kriegserlebnisse auf dem Balkan, ihre Worte sind anschaulicher als jedes Bild aus dem Krieg und an der Grenze des Erträglichen. (Der Film ist Inge Genefke, der Gründerin des Forschungs- und Rehabilitationszentrums für Folteropfer IRCT gewidmet.)

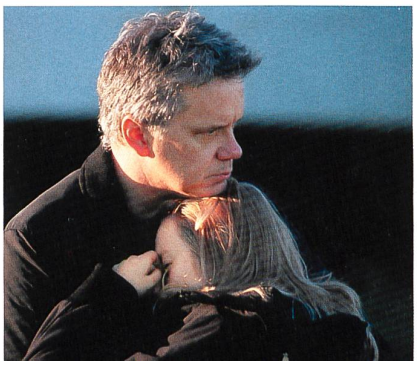
In THE SECRET LIFE OF WORDS geht es um Verletzungen, äusserliche und innerliche. Coixet will mit ihrem Film viel, vielleicht zu viel. Oft wird mit Sinnbildern etwas gar dick aufgetragen: Hanna ist taub, Josef vorübergehend blind, beide tragen sichtbare und unsichtbare Narben, die nur mit der gegenseitigen Liebe geheilt werden können. Es bräuchte gar nicht so viele Schicksalsschläge, um mit der ungewöhnlichen Liebesgeschichte dieser zwei verlorenen Seelen zu berühren. Würden Hanna und Josef nicht von zwei grandiosen Schauspielern verkörpert, liefe der Film wahrscheinlich Gefahr, sich im Symbolischen zu erschöpfen. *Sarah Polley*, die in Atom Egoyans THE SWEET HEREAFTER einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat und bereits in Isabel Coixets letztem Film MY LIFE WITHOUT ME die Hauptrolle spielte, fesselt als verschlossene, traumatisierte Hanna. Wie sich *Tim Robbins* innerhalb einer Sequenz vom draufgängerischen harten Kerl zum sensiblen und gebrochenen Mann wandelt, ist ergreifend. Wenn diese zwei tief verletzten Menschen am Ende zueinander finden, besteht die Hoffnung, dass ihre gegenseitige Liebe stärker ist als die Dämonen ihrer Vergangenheit.

Die Verlegung der Geschichte auf eine Ölbohrinsel, die schwierige Beziehung zwischen einem verletzten Mann und einer ihn pflegenden jungen Frau, die ihr eigenes Leben als zweitrangig betrachtet, sowie die Thematik von Opfer und Heilung erinnert stark an Lars von Triers BREAKING THE WAVES. Coixets Filmsprache ist jedoch eine ganz andere als die Lars von Triers. Sie ist bewusst auf "schöne" Bilder bedacht, jede Einstellung ist farblich geschmackvoll abgestimmt, es findet sich keine Rohheit darin, obwohl der Film von einem rauen, abweisenden Ort erzählt. Der ungewöhnliche Schauplatz hat überhaupt einen wichtigen Anteil an der Atmosphäre. Die nach dem Unfall vorübergehend stillgelegte Ölbohrinsel, die wie ein einsamer Riese aus dem wilden Meer ragt, wird zum Mikrokosmos, in dem sich grosse und kleine Geschichten abspielen. Die Besatzung besteht, abgesehen von Hanna, ausschliesslich aus Männern, die, wie einer von ihnen einmal bemerkt, alle am liebsten alleine sind.

Die Ästhetik des Filmes, die von den stimmungsvollen Bildern und der sphärischen Tonspur bestimmt wird – die auch Hannas Art zu hören reflektiert –, scheint das Poetische im Alltäglichen zu suchen. In einer Einstellung versucht ein Besatzungsmitglied auf der verlassenen Plattform im Regen einen Ball in einem zerschlissenen Korb zu versenken, als einzigen Zuschauer hat er eine verirrte Gans, die immer wieder wie ein Geist auftaucht. Die Szene wirkt nicht etwa trostlos, sondern wie eine melancholische Momentaufnahme von einem anderen Stern. Diese Bildsprache erzeugt teils eine traumartige Atmosphäre, in der man sich gerne verliert, teils wirkt sie aber einfach nur gekünstelt, vor allem im Kontrast zu den tief bewegenden intimen Sequenzen im Innnern zwischen Hanna und Josef, die sich ganz auf den zwischenmenschlichen Zauber konzentrieren und visuelle Spielereien nicht nötig haben.

Sarah Stähli

R, B: Isabel Coixet; K: Jean-Claude Larrieu (ACF); S: Irene Blecua; T: Aitor Berenguer. D (R): Sarah Polley (Hanna), Tim Robbins (Josef), Javier Cámara (Simon), Sverre Anker Ousdal (Dimitri), Steven Mackintosh (Doctor Sulitzer), Eddie Marsan (Victor), Julie Christie (Inge), Daniel Mays (Martin), Dean Lennox Kelly (Liam), Danny Cunningham (Scott). P: Esther García; Augustín Almodóvar, Jaume Roures. Spanien, 2005. 112 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



THE NEW WORLD
Terrence Malick

Mit Terrence Malicks Filmen verhält es sich wie mit einer Flussfahrt: In ständiger Bewegung zieht die Natur vorüber, der man ausgeliefert ist. Langsam genug, um ihre Schönheit zu bestaunen, zu schnell, um ihr Wesen richtig zu erfassen. Menschen, die man am Ufer sieht, sind zwar nahe, aber doch immer in irrealer Distanz. Kurze Zwischenhalte versprechen Einblicke in neue Welten, hinter die Fassaden sieht man selten.

Von Beginn an dominieren auch in THE NEW WORLD vornehmlich sinnliche Eindrücke.

Zu den Klängen von Richard Wagners Vorspiel zu «Das Rheingold» dringen drei englische Schiffe auf dem Chickhominy River erstmals ins Stammesgebiet der Powhatan-Indianer vor. Während die Parteien sich wortlos gegenseitig betrachten, brodelt es unter der Oberfläche dieses episch getragenen Musikstückes immer bedrohlicher, zum (musikalischen) Ausbruch kommt es jedoch nicht.

Inhaltlich öffnet Wagners Komposition einen Bedeutungsraum, dessen erste Assoziation «Gold» (anders als in Disneys POCAHONTAS von 1995) nicht mal mehr als McGuffin Platz hat. Vielmehr geht es um die Entweihung des Paradieses durch das Machtstreben der Eindringlinge, die unwiderrufliche Störung einer archaisch-vollkommenen Welt, deren Bewohner im Einklang mit der Natur leben.

Die betont lyrische Form verhindert, dass Malicks akribische Rekonstruktion des folgenschweren Zusammentreffens der Briten mit den amerikanischen Ureinwohnern (von den Kolonialisten erst *naturals*, später *savages* genannt) zur theatralischen Geschichtslektion verkommt. Die unschuldige, von Neugier geprägte Liebe zwischen dem Abenteurer John Smith und der Häuptlingstochter Pocahontas, die ihm das Leben rettet, wird zum Sinnbild eines zum Scheitern verurteilten amerikanischen Traums der Verschmelzung zweier Kulturen.

Die fast ausschliesslich bei bedecktem Himmel und natürlichem Licht gedrehten Breitwandbilder erreichen dank 70-mm-Film eine rauhe, unmittelbare Qualität jenseits der satten Farben gängiger Leinwandepen. Der visuelle Stil erinnert unweigerlich an Werner Herzogs AGUIRRE, DER ZORN GOTTES, ein Werk von ähnlichem Ausmass, jedoch grösserer Konsequenz. Ähnlich wie Herzog, der mit dem gesamten Filmteam die mühselige Expedition und Flussfahrt tatsächlich unternommen hat, liess Malick die Sets an der Küste von Virginia unter der Leitung seines langjährigen Production Designers *Jack Fisk* komplett konstruieren, so dass er sich mit der Kamera darin wie an einem Originalschauplatz bewegen konnte.

Zwar bedienen sich seine Historienfilme etablierter Mittel des amerikanischen Gefühlskinos, wie Herzog ist Malick aber weder an psychologischen Figuren noch an expliziten Erklärungen interessiert. Das poetische Stilmittel der *Voice over* trägt in THE NEW WORLD noch weniger als früher zum Verständnis der bruchstückhaften Handlung bei, zu banal sind viele der intim gesprochenen Gedanken. Vielmehr dient hier die klangliche Dimension der Stimmen zur Erzeugung einer traumähnlichen Atmosphäre. So bleiben die Beweggründe der Figuren trotz innerer Monologe verborgen. Während Klaus Kinski als Aguirre fast jede Szene dominierte, fällt *Colin Farrels* John Smith eher wegen seines schmachtenden Blicks als durch eine erinnerungswürdige Performance auf. Die restlichen Figuren wirken mit Ausnahme des von *Christopher Plummer* gespielten Captain Newport austauschbar.

Doch die eigentliche Hauptrolle spielt getreu dem Titel ohnehin die neue Welt, also die Natur. Ein spirituell zum Himmel gewendeter Kamerawinkel, wiederkehrende Bilder von mannshohem Gras, mit dem später die zurechtgestutzten Bäume und Gartenlabyrinthe in England kontrastieren, und fliessendes Wasser in allen Variationen prägen sich deshalb, von Naturgeräuschen und meditativer Musik umflutet, dem Zuschauer stärker ein als irgendeine schauspielerische Leistung. Dass die von der vierzehnjährigen *Q'orianka Kilcher* verkörperte Indianerprinzessin in der Erinnerung mit diesen Bildern verschmilzt, hat mehr mit ihrer Inszenierung als Teil der Natur zu tun als mit ihren durchaus beachtlichen darstellerischen Fähigkeiten.

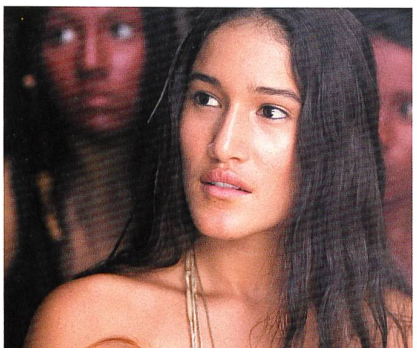
Im stärker narrativen Mittelteil gerät der filmische Fluss zeitweilig ins Stocken. Zwar zeigen einige starke Einzelszenen Pocahontas' erfolgreiche Versuche, die englische Sprache zu lernen, und es wird deutlich, wie sehr das Leben in der neuen Kolonie von Entbehrung geprägt ist, ein übergeordneter Spannungsbogen kommt aber nicht zustande.

Erst als die verstossene Indianerprinzessin nach Smiths Abberufung im Tabakbauern John Rolfe (von *Christian Bale* mit wohltuender Zurückhaltung gespielt) einen Ehemann findet, den sie zwar nicht liebt, der sie aber aufrichtig verehrt, findet der Film wieder zu seinen Stärken zurück. Aus der Perspektive der Fremden gelingt es Terrence Malick tatsächlich, das England des siebzehnten Jahrhunderts in neuem Licht erscheinen zu lassen. Englische Gärten und Königspalast lösen bei Pocahontas und beim Zuschauer dasselbe irreale Staunen aus wie zuvor die grün wuchernde Wildnis Amerikas.

Die wiederum auf Wagners «Rheingold» angepasste Schlusssequenz verdichtet schliesslich die Themen und Schauplätze des Films und findet ihren Ausklang in Bildern unaufhaltsam fliessenden Wassers.

Oswald Iten

R, B: Terrence Malick; K: Emmanuel Lubezki; S: Richard Chew, Hank Corwin, Saar Klein, Mark Yoshikawa; A: Jack Fisk; Ko: Jacqueline West; M: James Horner; Sound Design: Craig Berkey. D (R): Colin Farrell (Captain John Smith), Q'Orianka Kilcher (Pocahontas), Christopher Plummer (Captain Christopher Newport), Christian Bale (John Rolfe), August Schellenberg (Powhatan), Wes Studi (Opechancanough), David Thewlis (Wingfield), Ben Mendelsohn (Ben), Yorick van Wageningen (Captain Argill). P: New Line Cinema, UK Production Services, First Foot Films; Sarah Green. USA 2005. 70mm, 1:2.35 Panavision, Technicolor, CH-V: Warner Bros., Zürich



V FOR VENDETTA
James McTeigue

Kaum ein Kinostück, das sich auf Comics stützt, gelingt so bald – und wäre es nur, weil der einen Kunst das Erzählen in Bildern so sehr eigen ist wie der andern. Als Folge davon geraten die beiden Disziplinen oft über Kreuz. Will heissen: Bei der glücklicherweise seltenen Übung, eine Bildergeschichte auf die Leinwand zu bringen, geraten Sinn und Zweck gern ausser Sicht. Bestenfalls lässt sich zugunsten gezeichneter Vorlagen eines anführen: ihre narrative Form sei hoffnungslos unfertig und fragmentarisch. Deshalb wirkten die Originale immer etwas verzweifelt wie auf der Suche nach jenem Fliessen und nach jenem Rhythmus, die erst der Film so ganz ermöglicht.

V FOR VENDETTA bildet eine Ausnahme, vielleicht die einzige ihrer Art, und tut es insofern, als die Nachbildung das Vorbild übertrifft, und zwar an mehr als nur Beweglichkeit. Für eine solche Einschätzung braucht die Serie von Alan Moore und David Lloyd kaum noch eigens beäugt zu werden. Denn was sich nun in der Version von James McTeigue verdichtet, liegt von vornherein ausserhalb der Reichweite aller Comics. Es ist ganz besonders die Atmosphäre, das paranoide Klima in einem totalitär-postdemokratischen Staat, der seine Bürger in Schutzverwahrung nimmt, gerade auch ihrer eigenen unberechenbaren Neigungen wegen, zuvorderst aber: ohne Rücksicht auf Verluste. Wer sich den unverlangt zugemessenen Segnungen entzieht, der wird zur Ausgrenzung proskribiert. Die Inspiration durch klassische Fictions wie «1984» von George Orwell bleibt bewusst ersichtlich.

Das Gespenst des Guy Fawkes

Ein Grosskanzler gebietet über die zentralen Instrumente, um die Einwohner bei Laune oder doch zumindest unter Beobachtung zu halten und äusserstenfalls in Schach. Da sind namentlich Medien, laut denen der Allgemeinheit ständig neue schlimmste Einbrüche drohen, wirkliche oder angebliche. Aber da sind ausserdem, zur idealen Unterstützung, uneingeschränkt operierende Geheimapparate und eine lückenlose Aufsicht. Und wo die bereits angekündigten Gefahren von innen und aussen keine ausreichende Angst mehr erzeugen, da werden zusätzliche mehr als nur beschworen. Sie werden vielmehr ganz handfest herbeigeführt: Aufruhr, Seuchen, Komplotte, Anschläge.

Jedes Regime schultert sich so viele handlich dämonisierbare Feinde auf, wie es für die Wahrung und Mehrung seiner Macht benötigt. Jeder Tag, an dem keiner mit Namen Osama Bin Laden festgenommen und identifiziert wird, macht es ein bisschen wahrscheinlicher, dass es sich um eine fiktive Figur handeln könnte: mehr sagenhaftes Wunsch- oder Zerrbild eines Feindes als die greifbare Verkörperung davon. Wahrhaftig ist noch keiner dem Leibhaftigen begegnet, dabei trägt er mit Bedacht ausgerechnet diesen Beinamen. Und doch wissen alle: irgendwo müsste der Teufel aufzustöbern sein, auch ausserhalb unserer Köpfe, oder dann eben nur dort.

V FOR VENDETTA ist demnach mehr ein Film von heute als einer von morgen, selbst wenn er die Zustände und Begebenheiten in eine mittelferne Zukunft rückt. Ausgerechnet ein historischer Bezug ist behilflich, den Blick von künftigen Tagen wieder zurück auf die unsern zu lenken. Das Gespenst des Guy Fawkes geht um in dieser Fabel, der im frühen siebzehnten Jahrhundert versucht haben soll, das Parlament in London mittels eingekellerter Fässer voller Schiesspulver in die Luft zu jagen. Er war auch geständig, wie die Geschichtsbücher versichern, allerdings nur unter der damals gängigen und aktuell wieder rehabilitierten Folter.

Aufeinanderprallende Kräfte

Ein Opfer des Tyrannen sieht sich nun berufen, das Vorhaben jenes verhinderten oder vielleicht nur willkürlich beschuldigten Attentäters in die Tat umzusetzen, immer vorausgesetzt, versteht sich, es habe einen Plan von solcher Art wirklich gegeben. Mit einem Buchstaben, der für Vendetta steht, nennt sich der Rebell «V»: ein freiheitsdurstiger und rachsüchtiger Bursche, so luzid wie von Sinnen, so uneigennützig wie selber empfänglich für die Verlockungen der Macht, auf du und du mit jeglicher Missetat, ob aktiv oder passiv, ein Sprenger und ein Erlöser, jedermanns Freund oder Feind.

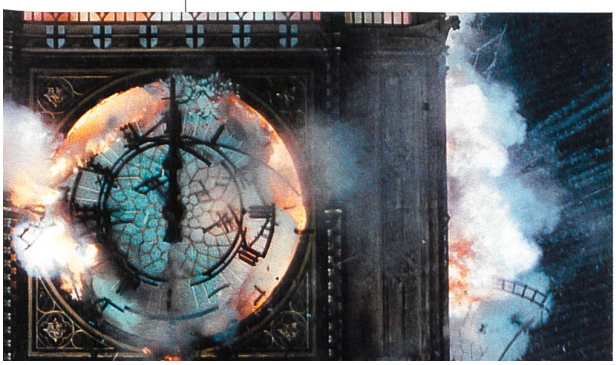
Jener Guy Fawkes, sollte er denn je einen umstürzlerischen Gedanken gefasst haben, könnte ein Desperado von solcher Art gewesen sein. «V» hält sein Gesicht aus allerbesten Gründen verdeckt, und nie wird das Auge müde, die kunstvolle Maske zu berätseln, hinter die keines Menschen Blick gelangt. Kein Film, der nicht mindestens ein Geheimnis zu wahren verstehe, meinte Buñuel, sei einen Pfifferling wert.

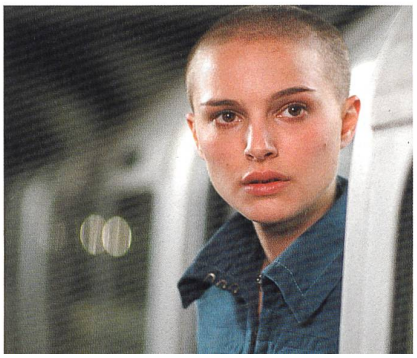
Gespielt von der glutäugigen *Natalie Portman*, steht Evey, die Heldin, für die erprobte Comics-Leserschaft: schnuckelig, unerfahren und überfordert, der Pubertät erst halb entwachsen. Dank ihr bleiben die einfachen Ursprünge des Stoffes durch alle Umformungen hindurch gewahrt. Ungewollt, aber durchaus leidensbereit gerät dieses tapfere Evchen zwischen den Grosskanzler und seinen Herausforderer und sieht sich, unablässig von einem Schrecken in den folgenden fallend, den Nachstellungen beider Parteien ausgesetzt. In ihr kristallisiert sich das epische Aufeinanderprallen der Kräfte.

Das herrschende System bietet die Sicherheiten der Unterdrückung. Seine Opponenten propagieren die Unwägbarkeiten von Freiheit und Abenteuer. Logisch, da wird mehr als ein Stein nicht auf dem andern bleiben.

Pierre Lachat

R: James McTeigue; B: Gebrüder Wachowsky nach dem gleichnamigen Comic von Alan Moore und David Lloyd; K: Adrian Biddle; S: Martin Walsh; A: Owen Patterson; Ko: Sammy Sheldon; M: Dario Marianelli. D (R): Natalie Portman (Evey), Hugo Weaving (V), Stephen Rea (Finch), Stephen Fry (Deitrich), John Hurt (Adam Sutler), Tim Piggott-Smith (Creedy). USA 2005. P: Warner Bros., Silver Pictures, Anarcho Pictures. 131 Min. Verleih: Warner Bros. Zürich





STAY
Marc Forster

Von Zeit zu Zeit gelingt es einzelnen Filmen, die Sicht auf vertraute Kinowelten neu zu definieren. THE MATRIX gehörte dazu. Wie das Science-fiction-Abenteuer unter anderem eine rasante Kampfsequenz gleichzeitig einfror und den Blick des Zuschauers darauf virtuos kreisen liess, war bahnbrechend und gab dem Action-Genre neuen Auftrieb. David Lynchs MULHOLLAND DRIVE mag als weiteres Beispiel für solche Neuerungen angeführt werden. Darin war es allerdings nicht die Optik, welche Etabliertes durchbrach, sondern die wechselnde Erzählperspektive, die verschiedene Lesarten ermöglichte. So revolutionär diese Einzelbeispiele auch sind, sie müssen sich eins gefallen lassen: von einer ganzen Welle Epigonen imitiert und als Original mitunter verwässert zu werden.

Marc Forsters STAY, den man in der Nachfolge von MULHOLLAND DRIVE betrachten kann und der ebenfalls mit der Wahrnehmung der Realität spielt, postuliert seine manipulierte Sicht auf die Welt allerdings von Anfang an ganz offen: Spiegelungen, Blicke durch Scheiben, ungewöhnliche Kamerawinkel und im wahrsten Sinn des Wortes traumhafte Szenenübergänge, die halsbrecherische Zeit- und Ortssprünge vollbringen, geben dem Handlungsort dessen irreale Atmosphäre.

Die zentrale Figur im neuesten Film des Deutsch-Schweizers ist Psychiater Sam Foster, der Licht in die Biografie eines rätselhaften Patienten zu bringen und diesen vom Selbstmord abzuhalten versucht. Henry Letham ist ein verschlossener und unnahbarer Künstler, der offensichtlich an einem Trauma leidet. An seinem einundzwanzigsten Geburtstag will er sich wie sein Idol, ein Maler aus dem neunzehnten Jahrhundert, auf New Yorks Brooklyn Bridge erschiessen und damit ein vermeintlich perfektes Kunstwerk schaffen. Sam sucht bei einem befreundeten Berufskollegen und Henrys vorheriger Therapeutin (fast nicht wieder zu erkennen: *Janeane Garofalo*) nach biografischen Daten und Gründen für Henrys suizidale Tendenz.

Mehr und mehr verschwimmen nicht nur für den Psychiater im Film Wirklichkeit und Wahn, sondern auch für den Kinozuschauer. Die Kamera scheint permanent aus den Angeln gehoben, vollbringt Perspektivenwechsel, welche die Orientierung erschweren, Szenenfolgen wiederholen sich, Einstellungen werden durch *jump cuts* zerstückelt, und in manche Bilder schleichen sich irritierende Details ein (etwa eine "hängengebliebene" Sanduhr).

Der Ton sorgt in den ersten beiden Filmdritteln mit Geräuschen und verfremdeten Stimmen für eine irreale Atmosphäre. Und die Interieurs mit ihren Verspiegelungen, metallisch glänzenden Oberflächen und Verglasungen imitieren den Blick der zentralen Figuren: Alles scheint sichtbar, und doch ist man nicht sicher, ob man die Realität vor Augen hat oder bloss eine Illusion. Ob in der Arztwohnung im Retro-Chic oder gestylten Büroräumen: Nirgends kann man sich wohlfühlen, durch alle diese Räume weht eine eigenartige Kälte.

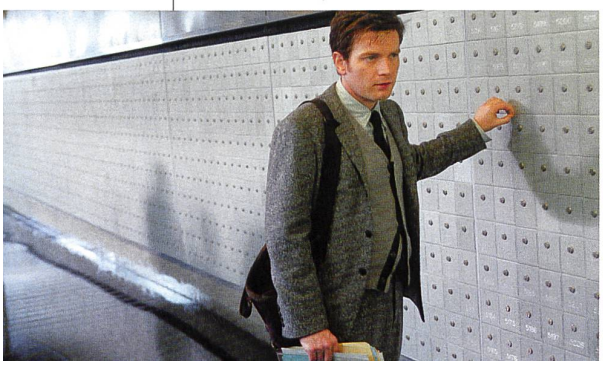
Immer mehr verkommt diese filmische Oberfläche zum Selbstzweck, auch wenn Drehbuchautor *David Benioff* – der schon für Spike Lees vibrierendes Post-09/11-Drama 25TH HOUR und Wolfgang Petersens Historienepos TROY die Bücher lieferte – sich redlich um ein kunstvoll gebautes Gedankenspiel à la David Lynch bemühte. Da werden sehr viele Spuren gelegt, auf Antworten muss man sich aber bis zum Schluss gedulden, wenn man wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Dass STAY lediglich bei der Entschlüsselung hilft, nicht aber abschliessend Sinn macht, sei hier verraten.

Bis dahin begegnet Sam noch Henrys tot geglaubter Mutter und dessen verstorbenem Hund, Blinde werden plötzlich sehend, Personen treten doppelt und dreifach auf, und eigenartige Überschneidungen zwischen Sam und Henry sorgen für zusätzliche Verwirrung. Kurzum: STAY gefällt sich sehr darin, seine Figuren und den Zuschauer zu verunsichern, scheint sich damit aber über weite Strecken zu begnügen. Forster schafft es nicht, eine emotionale Beziehung zwischen dem Zuschauer und den Figuren aufzubauen. Zu distanziert beobachtet man diese mit sich ringenden Menschen und ist damit beschäftigt, die dicht gestreuten Bildchiffren entschlüsseln zu wollen (seltsam: Sams zu kurze Hosen). Bei den Dialogen fühlt man sich wie in einer von Sams Therapiesitzungen; Sätze wie «das alles macht keinen Sinn», «die Welt ist eine Illusion» oder «ich weiss nicht mehr, was eigentlich noch real ist» könnte ebenso gut der Zuschauer dieses Films äussern.

In einem Interview hat der Regisseur verraten, dass es ihm in STAY um die Wahrnehmung gehe und dass er damit bewusst die sonst eng gesteckten Grenzen der Kinofiktion – die nicht selten auf die Beantwortung von sämtlichen Fragen hinzielt – aufbrechen wolle, um Raum für individuelle Interpretationen zuzulassen. Den Vorwurf, dass ihm "nur" ein handwerklich solides Filmmysterium gelungen ist, das für die Zeit des Kinobesuchs die grauen Zellen zwar beansprucht, jedoch nicht nachwirkt, muss er sich gefallen lassen. Damit hat STAY epigonalen Charakter und vermag nicht an die Originale, beispielsweise David Lynchs MULHOLLAND DRIVE, heranzureichen. Mit *Ryan Gosling*, der den verstörten Künstler Henry in dessen unterschwelliger Aggression unheimlich authentisch gibt, fällt STAY immerhin im schauspielerischen Bereich positiv auf.

Daniel Däuber

Regie: Marc Forster; Buch: David Benioff; Kamera: Roberto Schaefer; Schnitt: Matt Chessé; optische Effekte: Kevin Tod Haug; Produktionsdesign: Kevin Thompson; Kostüme: Frank Fleming; Musik: Asche & Spencer. Darsteller: Ewan McGregor (Sam Foster), Naomi Watts (Lila Culpepper), Ryan Gosling (Henry Letham), Janeane Garofalo (Dr. Beth Levy), B.D. Wong (Dr. Ren), Bob Hoskins (Dr. Leon Patterson), Kate Burton (Mrs. Letham), Elizabeth Reaser (Athena), Isaach de Bankolé (Professor). Produktion: Regency Enterprises; Produzenten: Arnon Milchan, Tom Lassally, Eric Kopeloff. USA 2005. 35 mm, 1:2.35, Farbe; Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Kinowelt Filmverleih, Leipzig



LE TEMPS QUI RESTE
François Ozon

Die Trauer des Verlusts – bei François Ozon hat sie einen Ort: den Strand am Meer. Mit einer romantischen Postkartenansicht zweier sich Verliebender im Abendrot über dem Meereshorizont endete seine kühle Beziehungsstudie 5x2. Doch weil der Film seine traurige Geschichte im Rückwärtsgang erzählte, war das augenscheinliche Happyend gar keines, sondern nur der Anfang davon, wie zwei Menschen sich allmählich abhanden kommen. In SOUS LE SABLE ist der traurige Verlust am Meer noch direkter inszeniert: ein Mann lässt seine auf dem Badetuch schlafende Gattin zurück, um einfach zu verschwinden – wie es der Titel vermuten lässt – unterm Sand. Und wenn der Verlorene jener Frau, der es nicht gelingt zu begreifen, dass der Mann verschwunden ist, am Ende des Films am Strand wieder begegnet, ahnt der Zuschauer schaudernd, dass er nur ein Phantom sein kann, welches die Trauer über den Verlust nicht besänftigt, sondern ihn nur noch deutlicher macht.

Von solchen Seherfahrungen geprägt, kann einem die Idylle zu Beginn von Ozons neuestem Film nur als Warnung erscheinen: ein schlaksiger kleiner Junge stakst in schlottrigen Badehosen Richtung Meer. Diese Vignette, die einen kurzen Moment nur aufscheint, ehe der Film seine Erzählung beginnt, weist auf ein Ende voraus, das nicht überrascht, ist doch das eigentliche Thema dieses Films zu wissen, worauf alles hinausläuft. Die Zeit, die bleibt, von welcher der Titel spricht, ist die Zeit, die bis zum Ende – sowohl des Films wie seiner Hauptfigur – bleibt.

Nachdem der erfolgreiche Modefotograf Romain bei einem Fotoshooting zusammengebrochen ist, eröffnet ihm der Arzt, dass er nur noch ein paar Monate zu leben habe. Solange man sie hat, kann man die Zeit vertun. Doch was tut man, wenn sie knapp wird? Romain macht weiter wie bisher, und doch ist nichts wie vorher. Den Eltern und der Schwester, mit der er seit Jahren verkracht ist, kann er es nicht erzählen. Was bleibt, ist nur die willentliche Verletzung jener, die ihm nahe stehen, um damit von ihnen loszukommen.

Und plötzlich wird die übrigbleibende Zeit doch zu lang. Romain beginnt, sie totzuschlagen, während er auf den eigenen Tod wartet, mit Alkohol, mit Exzessen in schummrigen Clubs und in dunklen Parks, wo man sich zum schnellen Sex trifft. Schliesslich aber versucht Romain doch noch, das Leben zu lieben. In Schnappschüssen alldessen, was bald verloren sein wird, und im Wunsch nach einem Kind, der auch der Wunsch ist, selbst noch einmal Kind zu sein.

Gewiss, dies sind alles Klischees des Pathos. Doch das ist noch kein abschliessendes Verdikt, denn es ist immer wieder Ozons paradoxes Unterfangen gewesen, die grossen pathetischen Geschichten von Liebe, Schmerz und Tod erzählen zu wollen, obwohl er doch zugleich das Pathos fürchtet. Zulassen kann er Pathos deshalb nur, wenn die formale Struktur seiner Filme radikal ist und damit Distanz zu den grossen Emotionen schafft. Ozons Verfahren liesse sich in die Formel kühler Blick aufs brennende Gefühl fassen. Hier jedoch, wo die Form des Films weniger prätentiös, gleichsam wärmer ist, lässt uns das Pathos kühler. Aus heisskalt wird lauwarm.

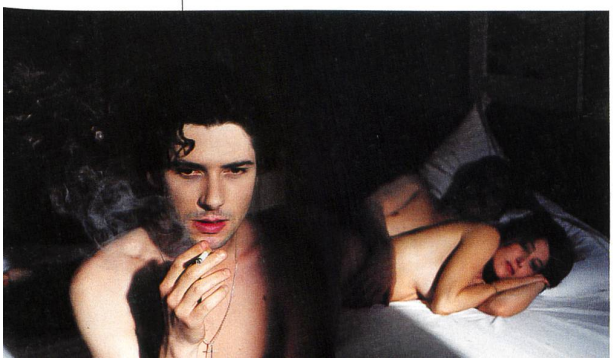
In einer Episode indes gelingt dem Regisseur jener für ihn typische Spagat zwischen Distanz und Intimität so gut wie nie zuvor: Als Romain seine Grossmutter besucht, den einzigen Menschen, dem er sein Schicksal anvertrauen mag, entsteht zwischen den beiden ein erregendes Knistern, eine jener Situationen, auf die sich Ozon so gut versteht, in denen kaum etwas geschieht und doch alles passieren kann. Die Erotik dieses Augenblicks rührt von der Schauspielerin *Jeanne Moreau* her. Noch immer strahlt aus ihr Catherines fatale Verlockung aus Truffauts JULES ET JIM, jene Lust, die sich in der Nähe zum Tod entfaltet, wie ihr verstörender Auftritt in Betrand Bliers LES VALSEUSES.

In Romains scheuer Frage, ob er bei seiner Grossmutter im Bett übernachten dürfe, bei ihr, die wegen ihres Alters ähnlich nah am Tode steht wie er, in diesem Moment steckt jene erregende Paradoxie, die das eigentliche Thema dieses Films ist: Lust entsteht dann, wenn ihr Ende absehbar ist. So wie Georges Bataille die Erotik bestimmt hat: als Wille, das Leben so sehr zu geniessen, dass man dabei stirbt. Was aber in dieser Nacht geschieht, ob nichts oder alles, bleibt ungezeigt, in Distanz gehalten durch die formale Gestaltung, die sinnigerweise hier am radikalsten, am auffälligsten ist. Was wir sehen ist eine mit extremem Blaufilter gedrehte Nachtszene im Wald. Ist sie Traum, Erinnerung, Realität? Die Szene lässt es offen, wie alles, was sie überdeckt.

Solche Überschneidungen von Lust und Sterblichkeit gelingen Ozon in LE TEMPS QUI RESTE in solcher uneindeutiger Schwebe nicht mehr, auch wenn sie immer wieder versucht werden. Höchstens noch am Ende, wo der sterbende Protagonist an jenem Strand ankommt, auf den uns der Anfang verwiesen hat. Richtig ergreifend wird die Episode indes durch eine Querverbindung zur Filmgeschichte. Wir erinnern uns spätestens jetzt, dass wir den Hauptdarsteller aus Eric Rohmers CONTE D'ÉTÉ kennen. Dort war er am Rand des Meeres auf der Suche nach der ersten Liebe gewesen. Was er hier nun findet, ist der Tod.

Johannes Binotto

Regie, Buch: François Ozon; Kamera: Jeanne Lapoirie; Schnitt: Monica Coleman; Production Design: Katia Wyszkop; Kostüm: Pascaline Chavanne; Ton: Brigitte Taillandier, Aymeric Devoldère; Mischung: Jean-Pierre Laborce. Darsteller (Rolle): Melvil Poupaud (Romain), Jeanne Moreau (Laura), Valeria Bruni-Tedeschi (Jany), Daniel Duval (der Vater), Marie Rivière (die Mutter), Christian Sengeval (Sasha), Louise Anne Hippeau (Sophie), Henri de Lorme (Arzt), Walter Pagano (Bruno), Ugo Soussari Trabetsi (Romain als Kind). Produktion: Fidélité; Produzenten: Olivier Delbosc, Marc Missonnier. Frankreich 2005. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Prokino Filmverleih, München



LE COUPERET
Costa-Gavras

Nach drei Jahren Arbeitslosigkeit wird Bruno Davert nervös. Langsam, aber sicher muss er sich mit der Tatsache abfinden, dass für ihn kaum Aussicht auf einen adäquaten Job besteht, mit der er seine bisher glänzend verlaufene Karriere fortsetzen könnte. Vom bisherigen Erfolg des Managers in der Wellpappeherstellung zeugt die grosszügige Villa am Stadtrand. Inzwischen hat Gattin Marlène Brunos Verdienstausfall durch ihren Wiedereinstieg ins Berufsleben problemlos kompensieren können. Die beiden Kinder Maxime und Betty sind aus dem Gröbsten heraus. Auch die beiden Halbwüchsigen sehen Papas Arbeitslosigkeit ziemlich locker. Die neue Selbstsicherheit seiner Frau nagt neben allem Anderen an Brunos angeschlagenem Selbstwertgefühl. Nach einer weiteren Absage auf eine Bewerbung beschliesst er, seine berufliche Zukunft auf unkonventionelle Weise auf Trab zu bringen.

Nach dem vergleichsweise konventionellen Medien-Thriller MAD CITY und der schwerfälligen Hochhuth-Verfilmung DER STELLVERTRETER hat Costa-Gavras mit LE COUPERET zur Meisterschaft seiner früheren Filme zurückgefunden: mit einem Film voll grimmigen Humors über eine Arbeitswelt, in der alle Mittel erlaubt sind, wenn es um das berufliche Überleben, die Karriere geht. Nur wer die Spielregeln kennt und nicht zimperlich ist, sie auch anzuwenden, hat eine Chance. Costa-Gavras schickt seinen sympathischen Bruno auf einen privaten Kreuzzug, an dessen Ende die Eroberung des gelobten Landes in Gestalt eines einflussreichen Managerpostens steht. Mit geübter Cleverness eruiert Bruno zunächst die Namen und Adressen von Mitbewerbern, die ähnlich qualifiziert sind wie er selbst für diesen Traumjob. Die Zahl ist mit fünf überschaubar. Bewaffnet mit einer «Luger P8», einer vom Vater geerbten Beute-Pistole aus dem Zweiten Weltkrieg, macht sich Bruno daran, die Konkurrenz – einen nach dem anderen – umzubringen, beziehungsweise sie dazu zu bringen, es selbst zu erledigen. Das tut ihm zwar mitunter leid – etwa bei den Ex-Manager-Kollegen, die jetzt als Kellner oder Verkäufer für Herrenoberbekleidung arbeiten müssen –, aber jeder ist sich schliesslich selbst der Nächste. Mit gewohnter Eleganz in der Inszenierung, ganz sarkastischer Beobachter, begleitet Costa-Gavras seinen ungewöhnlichen Serienkiller. Wobei die schwere Pistole – sie ist in die Annalen der Geschichte unter anderem als Exekutionswaffe der deutschen Wehrmacht eingegangen – diesen bei jedem Schuss aus dem Gleichgewicht bringt.

Mit seinen Morden setzt Bruno konsequent das fort, was im Berufsalltag mit subtileren Mitteln Praxis ist: die Konkurrenz nach allen Regeln der Kunst – mit le couperet / der Axt – auszuschalten. Lug und Trug gehört dabei ohnehin zum gebräuchlichen Handwerkszeug, ein moralisches Gewissen ist ein Luxus, den man sich dabei nicht leisten kann. So entsorgt Vater Bruno zwischendurch noch schnell die Hehlerware, die Sohn Maxime in seinem Zimmer gestapelt hat, bevor die Polizei zur Hausdurchsuchung anrückt. Marlène spürt, dass mit dem Gatten etwas nicht stimmt; führt die Veränderung aber auf die abgekühlte Ehe und ihren zweiten Frühling mit einem anderen Mann zurück. Wie es sich für ein aufgeklärtes modernes Ehepaar gehört, suchen die Beiden fürs Erste einen Eheberater auf.

Nonchalant, mit einem Schuss Zynismus drehte Costa-Gavras mit LE COUPERET einen der bisher ungewöhnlichsten, in seiner Zuspitzung aber treffenden Film über Arbeitslosigkeit als gesellschaftliches Phänomen unserer Zeit.

Herbert Spaich

R: Costa-Gavras; B: Jean-Claude Grumberg, Costa-Gavras, nach einem Roman von Donald Westlake; K: Patrick Blossier; S: Yannick Kergoat; A: Laurent Deroo; Ko: Laurence Maréchal; M: Armand Amar. D (R): José Garcia (Bruno Davert), Karin Viard (Marlène Davert), Geordy Monfils (Maxime Davert), Christa Theret (Betty Davert), Ulrich Tukur (Gérard Hutchinson), Olivier Gourmet (Raymond Machefer), Yvon Back (Etienne Barnet), Thierry Hancisse (Inspektor Kesler). P: Les Films du fleuve, Wanda Vision; Jean-Pierre und Luc Dardenne, José Maria Morales. Belgien, Frankreich 2005. 123 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

ELEMENTARTEILCHEN
Oskar Roehler

Der eine macht sich Gedanken über Fortpflanzung ohne Sex, der andere über Sex ohne Fortpflanzung, und irgendwie verdruckst sind die Halbbrüder Michael und Bruno gleichermassen – trotz ihrer flippigen Hippiemutter. Jetzt sind sie um die vierzig, und während das Leben des Molekularbiologen einfach nur freudlos ist, versinkt der sexsüchtige Lehrer in einer tiefen Depression.

Dieses Handlungsgerüst soll auf dem internationalen Bestseller des ebenfalls depressiven Franzosen Michel Houellebecq basieren, hat damit jedoch nur den Titel gemein. Das wäre ja noch nicht schlimm, aber auch wenn man Oskar Roehlers Film nicht als Literaturadaption, sondern als eigenständiges Werk nimmt, ist es leider misslungen. Man muss annehmen, dass Roehler, der in Filmen wie DIE UNBERÜHRBARE oder DER ALTE AFFE ANGST sehr sorgfältig die mit intimen Beziehungen einhergehenden neurotischen Bindungen, Ängste und Machtspiele protokollierte und dafür starke visuelle Metaphern fand, bereits beim Schreiben des Drehbuchs überfordert war. Und in der Tat ist Houellebecqs Roman nicht einer, der geradezu nach Verfilmung schreit. Die mehr oder weniger philosophischen Exkurse, die sich mit Schilderungen drastischer Sexszenen abwechseln, hat Roehler in Dialoge verpackt, und so müssen die Schauspieler *Uwe Ochsenknecht*, *Herbert Knaup* und *Michael Gwisdek* genau so geschwollen-verschwurbelte Sätze über den Lauf der Welt und die Zukunft der Menschheit von sich geben wie vor allem die beiden Hauptdarsteller *Moritz Bleibtreu* als Lehrer Bruno und *Christian Ulmen* als Biologe Michael. Keiner der fünf Darsteller rechtfertigt mit diesem Film seine Zugehörigkeit zur ersten Liga deutscher Filmschauspieler.

Auch die Frauenrollen sind hochkarätig besetzt – wenn man für diesen Film ein Etikett finden wollte, so wäre es «Ensemblefilm» –, und tatsächlich bringen *Nina Hoss* als libertinäre Mutter der Halbbrüder und *Martina Gedeck* als geheimnisvolle Femme fatale ein wenig Schwung in die Dramaturgie und ein wenig Subtilität in die Personenzeich-

nung. Ansonsten aber sind die Frauen fürs Emotionale zuständig, was sie zwar verbal, aber nicht darstellerisch vermitteln: *Franka Potentes* Bibliothekarin ist ein schwerfälliger Holzschnitt, *Corinna Harfouch* als Psychotherapeutin ist so lahm, ernst und betroffen, als ob sie aus der SCHWARZWALDKLINIK entsprungen wäre.

Das omnipräsente Thema Sex gibt Anlass für allerlei mehr oder weniger witzig gemeinte Szenen, die aber über Klischees nicht hinauskommen. So weben die langhaarigen und bärtigen Mitglieder einer Landkommune Teppiche bei brennenden Räucherstäbchen, so erweist sich die FKK-Urlaubskolonie als biederes Zeltplatzidyll, so wummert und hämmert Heavy-Metal-Musik im Swinger-Club, zu der bei Beate Uhse ausgestattete gattungswillige Menschen beiderlei Geschlechts das tun, was sie unter laszivem Winden verstehen.

Was man am meisten vermisst bei ELEMENTARTEILCHEN, ist die Distanz, die für ein künstlerisches Gesellschaftsporträt – und so etwas hat Roehler ja wohl angestrebt – nötig ist. Wenn am Schluss der Klonbastler mit einer Frau ohne Gebärmutter und der triebgeplagte Lehrer mit der Phantasmagorie einer toten Sexgöttin sich in ihrem Leben einrichten, dann hat jeder bekommen, was er verdient – und damit ist es Oskar Roehler ganz ernst. Nicht verdient hat Moritz Bleibtreu den Silbernen Bären, mit der seine Darstellung soeben bei der Berlinale ausgezeichnet wurde, und der Produzent *Bernd Eichinger* den ungeheuren internationalen kommerziellen Erfolg, der sich nach der Premiere von ELEMENTARTEILCHEN unverzüglich abzuzeichnen begann.

Daniela Sannwald

R, B: Oskar Roehler (nach dem Roman von Michel Houellebecq); K: Carl-Friedrich Koschnick; S: Peter R. Adam; M: Martin Todsharow. D (R): Moritz Bleibtreu (Bruno), Christian Ulmen (Michael), Martina Gedeck (Christiane), Franka Potente (Annabelle), Nina Hoss (Jane), Uwe Ochsenknecht (Brunos Vater), Corinna Harfouch (Dr. Schaefer), Herbert Knaup (Sollers). Constantin Film, Bernd Eichinger. D 2006. 111 Min. CH-V: Rialto Film, D-V: Constantin Filmverleih

TRANSAMERICA
Duncan Tucker

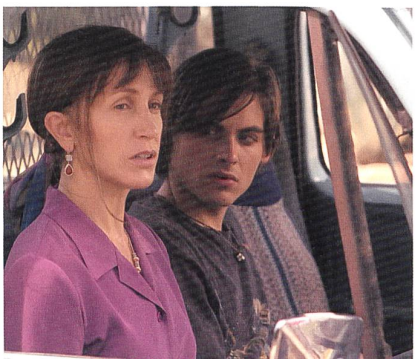
Wer *Felicity Huffman* aus der Fernseh-Serie DESPERATE HOUSEWIVES kennt, wird über ihre Rolle als transsexuelle Bree in Duncan Tuckers Roadmovie bass erstaunt sein. Das ist ja doch eine verdammt grossartige Leistung, in eine solch im wahrsten Sinne des Wortes zwiespältige Rolle zu schlüpfen und die Filmstory damit fast alleine zu gestalten. Die Golden-Globe-Nominierung für 2006 ist eine mehr als verdiente Anerkennung. Huffman war in den letzten Jahren im Kino unter anderem in den Filmen MAGNOLIA (1999) und RAISING HELEN (2004) zu sehen und dürfte mit der Rolle in TRANSAMERICA wohl ihre grösste schauspielerische Herausforderung bestanden haben: Die Darstellung einer körperlich noch nicht vollständigen Frau, die lernen muss, ihren männlichen Habitus abzulegen.

Sabrina "Bree" Osbourne, die früher Stanley war und bald ganz Sabrina sein möchte, wird von ihrer Therapeutin verpflichtet, die Geschichte mit ihrem Sohn Toby zu einem für beide Seiten befriedigenden Ergebnis zu führen. Bree soll ganz zu ihrem bisherigen Leben stehen. Erst dann kann sie die Erlaubnis für die Operation zur vollkommenen körperlichen Wandlung bekommen. Toby nämlich ist ein Spross einer frühen Beziehung von Stanley, der/die bis jetzt keine Ahnung von dessen Existenz gehabt hat. Toby verdient sein Geld als Stricher und sitzt gerade in einem Gefängnis in New York. Er sucht seinen Vater, der ihn gegen eine geringe Kaution aus der Haft befreien soll. Bree fliegt also trotz vieler innerer Widerstände von L. A. in den Osten, um dem Jungen, der nach dem Selbstmord seiner Mutter von zu Hause weggelaufen ist, zu helfen. Sie lässt ihn aber vorerst in seinem Glauben, dass sie eine christliche Missionarin sei, die ihn betreuen möchte. Bree entscheidet für sich, Toby auf der Rückfahrt bei seinem Stiefvater in Kentucky zurückzulassen. Mit einem klapprigen Auto geht es quer durch die Staaten nach L. A., Brees Plan wird aber nicht aufgehen. Diese abenteuerliche Fahrt bringt vielfältige Begegnungen mit Menschen, die meist kaum der Norm entsprechen. Eine gefühlvolle Begegnung Brees mit einem Indio, der sie singend verehrt, und das Zusammentreffen mit ihrer Mutter, die in einer unwahrscheinlichen Kitschwelt lebt, bleiben besonders in Erinnerung und zeigen die Bandbreite dieses Debütfilms, der weder eine didaktische Einführung in die sexuelle Typologie noch eine humorige Abhandlung über die Welt der sexuellen Zwischentöne sein möchte. Es gibt keine schablonenhaften Werturteile, die dann eine Auflösung der Handlung in Wohlgefallen gestatten, auch wenn die Milieuwahl bei diesem Thema gängigen Vorstellungen entspricht.

TRANSAMERICA – ein nicht gerade aufregendes Wortspiel über eine Reise durch das Land und über die Transsexualität – ist nicht nur ein Roadmovie mit allen Ingredienzien, die das Genre zu bieten hat, sondern auch eine Würdigung des Könnens einer Schauspielerin. Der Film lebt von Felicity Huffman, die anderen Darsteller können ihr nur zuarbeiten, sie sind gezwungen, die Rolle der Bree in ihrer Prägnanz zu unterstützen, weil alle Handlungsfäden von der Darstellung Huffmans abhängen. Es kann auch die etwas konstruierte Story des Drehbuchautors Tucker kein Einwand gegen den Film sein, weil einen die Hauptfigur in Atem hält. Die Zuseher, denen Huffman nicht bekannt ist, vermuten in ihr eher einen männlichen Darsteller. Übrigens ist sie mit dem Schauspieler William H. Macey verheiratet und hat mit ihm zwei Kinder.

Erwin Schaar

R, B: Duncan Tucker; K: Stephen Kazmierski, Tom Camarda; S: Pam Wise; A: Mark White; Ko: Danny Glicker; M: David Mansfield, Dolly Parton (Song «Travelin' Thru'»). D (R): Felicity Huffman (Bree Osbourne), Kevin Zegers (Toby), Fionnula Flanagan (Elizabeth), Elizabeth Peña (Margaret), Graham Greene (Calvin), Burt Young (Murray), Carrie Preston (Sydney), Venida Evans (Arletty), Jon Budinoff (Alex), Raynor Scheine (Bobby Jensen), Bianca Leigh (Mary Ellen), Danny Burstein (Dr. Spikowsky). P: Belladonna Production; René Bastian, Lucy Cooper, Sebastian Dungen, Linda Moran. USA 2005. Farbe, 103 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-V: Falcom Media, Berlin



L'IVRESSE DU POUVOIR
Claude Chabrol

Eben noch hat er sich in seiner Gesellschaftskomödie L'IVRESSE DU POUVOIR, die im Wettbewerb der diesjährigen Berlinale lief, über machtbesessene Männer, die in Hinterzimmern Intrigen schmieden und dabei dicke Zigarren in teuren Kognak tauchen, lustig gemacht. Schon dreht Claude Chabrol auf der Pressekonferenz selbst einen qualmenden Stumpen lässig zwischen den Fingern und klärt altväterlich charmant, wie es sich für einen Altmeister gehört, eine junge Journalistin darüber auf, dass, wann immer auf der Leinwand zu lesen sei, ein Film beruhe nicht auf wahren Begebenheiten, das nichts anderes bedeute, als dass er auf wahren Begebenheiten beruhe.

Die Ähnlichkeiten mit real existierenden Personen, die in einer Texteinblendung zu Beginn von L'IVRESSE DU POUVOIR bestritten werden, macht Chabrol denn auch gleich in der ersten Szene des Films offensichtlich. Der von *François Berléand* köstlich karikierte Firmenchef Humeau erinnert bereits mit seinem grauen, kurzgeschnittenen Vollbart auffällig an Loik Le Floch-Prigent, den ehemaligen Chef des Ölkonzerns Elf. Als Humeau sich dann auch noch am Bart zu kratzen beginnt, bestehen keine Zweifel mehr, auf wen Chabrol hier anspielt. Le Floch-Prigent hatte als Angeklagter im Elf-Aquitaine-Bestechungsskandal dem Prozessauftakt nicht beiwohnen können; unter anderem wegen seiner starken Schuppenflechte.

Die Elf-Aquitaine-Schmiergeldaffäre liefert also die zeitgeschichtliche Folie für das Drehbuch von *Odile Barski* und Chabrol. Der Film zeigt, wie eine unerbittliche Untersuchungsrichterin den sensiblen Humeau in die Zange nimmt, bis dieser Namen weiterer beteiligter Personen nennt. Gedeckt von Politikern haben sie Gelder für private Zwecke veruntreut.

Aber je mehr sich die Richterin den Strippenziehern nähert, desto mehr gerät sie in Bedrängnis. Bei einem mysteriösen Autounfall wird sie verletzt. Und um ihr die Arbeit zu erschweren, wird ihr eine jüngere, ehrgeizige Kollegin zur Seite gestellt, die sich aber wider Erwarten als loyale Verbündete im Kampf gegen die Konzernmachenschaften erweist.

So unverkennbar Chabrol auf den Elf-Aquitaine-Fall und die ermittelnde Untersuchungsrichterin Eva Joly Bezug nimmt, verharrt er dabei doch an der Oberfläche. Im Detail bleibt der Film vage, neue Erkenntnisse liefert er nicht. Statt auf investigativer Recherche fusst er auf bekannten Fakten, bei deren Interpretation Chabrol zudem noch äusserst zurückhaltend vorgeht. Als brisantes Politdrama taugt L'IVRESSE DU POUVOIR nicht.

Beim Blick hinter die Kulissen gerät der Film selbst kulissenhaft. Kammerspielartig pendelt die Handlung zwischen sterilen Innenräumen: Untersuchungs-, Schlaf- und Hinterzimmern. Das erweckt nicht den vielleicht beabsichtigten Eindruck einer lebensfeindlichen, klaustrophobisch abgeschotteten Machtzentrale. Es wirkt vielmehr filmkünstlich, unecht. Die meisten Nebenfiguren werden nur mit dünnen Strichen auf ihr Rollenbild hin skizziert. Hier der smarte Bösewicht, dort der aalglatte Betrüger. Versteckt hinter Schreibtischen, als Menschen unsichtbar. «Gespenster», wie Chabrol sie nennt, die im Spiel der Macht ebenso austauschbar scheinen wie im Film. Es sind Kinogespenster, an die man nicht so recht glauben mag, vor denen einen nicht gruselt, die nicht berühren: simple Stereotypen.

Die Hauptrolle der Untersuchungsrichterin aber hat «Breschnew» Chabrol, wie der Regiepatriarch wegen seiner Vorliebe, mit immer denselben Darstellern und Familienmitgliedern zusammenzuarbeiten, in Frankreich genannt wird, mal wieder mit seiner Lieblingsschauspielerin, der grossartigen *Isabelle Huppert* besetzt.

Jeanne Charmant-Killman lautet der sprechende Doppelname ihrer Figur, der zugleich den Zwiespalt beschreibt, dem Chabrol sie auf humorvolle Weise aussetzt. Knallhart, schroff und süffisant erledigt sie ihre Arbeit. Sie geniesst ihre Macht über die Mächtigen. Ihr Privatleben allerdings leidet darunter, und ihr Ehemann fühlt sich von ihrer kühlen Stärke erdrückt.

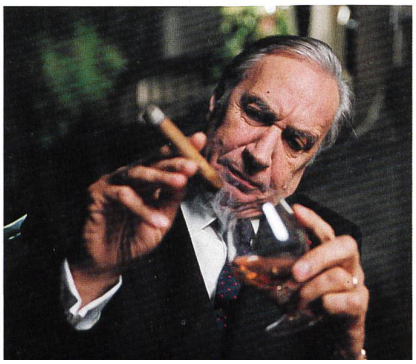
Ganz selbstverständlich gelingt es Huppert, dem biestigen, starrköpfigen, ja fast sadistischen «Piranha» komische Züge abzugewinnen, ohne ins Lächerliche zu überspielen. Sie lässt eine unausgesprochene Sehnsucht nach menschlicher Wärme und ausgelassener Freude aufscheinen, ohne sentimental oder rührselig zu werden.

Fernab von konkreter Politik und Elf-Aquitaine amüsiert sich L'IVRESSE DU POUVOIR durch die Augen Jeannes über die Nichtigkeit und Kurzlebigkeit von Macht. Plastisch inszeniert Chabrol das gleich zu Beginn, als der entrüstete Humeau («Wissen Sie eigentlich, wer ich bin?») sich bei seiner Verhaftung bis auf die geblümte Boxershorts ausziehen muss. Ausserhalb seiner Firmenwände, ohne Massanzug verliert Humeau jegliche Autorität, ist er bloss noch ein armes Würstchen in Unterhosen.

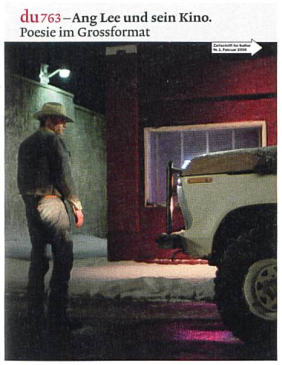
Jeanne ist in dieser Machtfarce zunächst diejenige, die entmachtet, ja entmannt. Bald aber muss sie feststellen, dass sie selbst sich in ein Karrieregefängnis begeben hat, das sie vom wahren Leben, seinen einfachen Genüssen und der Liebe abhält. L'IVRESSE DU POUVOIR parodiert den Lebenskonflikt einer modernen Frau in einer Gesellschaft machtblöder Männer ziemlich grobschlächtig, wenig hintergründig, aber dank herausragender Hauptdarsteller bisweilen immerhin recht unterhaltsam.

Stefan Volk

Regie: Claude Chabrol; Buch: Odile Barski, Claude Chabrol; Kamera: Eduardo Serra; Schnitt: Monique Fardoulis; Musik: Matthieu Chabrol. Darsteller (Rolle): Isabelle Huppert (Jeanne Charmant-Killman), François Berléand (Humeau), Patrick Bruel (Sibaud), Marilyne Canto (Erika), Robin Renucci (Philippe), Thomas Chabrol (Félix), Jean-François Balmer (Boldi), Pierre Vernier (Président Martino), Jacques Boudet (Descarts), Philippe Duclos (Holéo), Roger Dumas (René Lange). Produktion: Aliceléo, France 2 Cinéma, A.J.O.Z. Films, Integral Film; Produzent: Patrick Godeau; Koproduzent: Alfred Hürmer. Frankreich 2006. Farbe; Dauer: 110 Min.; CH-Verleih: JMH Distribution, Neuchâtel

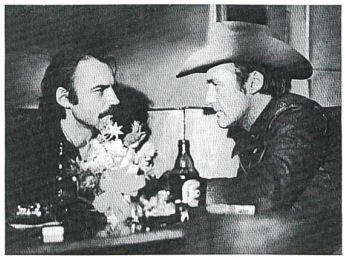


Kurz belichtet



WAYWARD CLOUD
Regie: Tsai Ming-Liang

DER AMERIKANISCHE FREUND
Regie: Wim Wenders



Jerry Lewis
in FUNNY BONES
Regie: Peter Chelsom

Hommage

Poesie in Grossformat

Die Kulturzeitschrift «du» widmet ihre Februar-Ausgabe (Nummer 763) endlich wieder einmal einem grossen Filmregisseur. Der taiwanesisch-amerikanische *Ang Lee* ist mit seinem aktuellen Werk BROKEBACK MOUNTAIN zurzeit in aller Munde. «du» blickt zurück auf Lees facettenreiches filmisches Werk und nähert sich dem zurückhaltenden Regisseur.

Georg Seesslen charakterisiert ihn als «Schiffsbrüchigen zwischen Tao und Tragödie», er thematisiert Lees Balanceakt zwischen östlicher und westlicher Kultur und versucht, den typischen Ang-Lee-Helden zu skizzieren. *Pia Horlacher* sieht in Lee die «Jane Austen des Kinos», *Elisabeth Bronfen* untersucht seine Vorliebe für unterschiedliche Genres, und *Marli Feldvoss* ergründet seine Beziehung zu den Martial Arts.

Exklusiv für «du» offenbart Ang Lee ausserdem seine zweite grosse Leidenschaft: das Kochen. Er bereitet ein ausführliches chinesisches Mahl zu – dokumentiert in einer schönen Fotostrecke – und zieht beim gemeinsamen Essen Parallelen zwischen dem Kochen und dem Filmen: «Im Grunde ist ein Regisseur nichts anderes als ein Koch – das Einkaufen entspricht dem Filmen, das Kochen dem Filmschnitt. Die Zeit im Schneideraum ist mein Lieblingsmoment bei meiner Arbeit – wie in der Küche liegt hier alles in meinen Händen.» Zu Wort kommen ausserdem die Schauspielerin *Emma Thompson*, *Annie Proulx*, die Autorin der Kurzgeschichte «Brokeback Mountain», Lees Cutter *Tim Squyres*, sein Assistent *David Lee* sowie *James Schamus*, Lees langjähriger Produzent. Sie alle zeichnen ihr ganz persönliches Bild von Ang Lee.

Kino der Sinne aus Taiwan

Zum Schweizer Kinostart von THE WAYWARD CLOUD zeigt das Zürcher Kino *Xenix* im März eine integrale Retrospektive des taiwanesischen Regisseurs *Tsai Ming-Liang*. Neben Werken wie REBELS OF THE NEON GOD, THE HOLE oder WHAT TIME IS IT THERE? wird François Truffauts LES 400 COUPS – eine wichtige Inspirationsquelle des Regisseurs – zu sehen sein. GOODBYE, DRAGON INN – eine Hommage an DRAGON INN von *King Hu* und an ein Kino – sowie NEW DRAGON INN von *Raymond Lee*, ein Remake des Schwertfilm-Klassikers von King Hu, erschliessen einen anderen Strang im Kosmos des Regisseurs.

Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

Michael Haneke

Die Filme des österreichischen Regisseurs Michael Haneke gehen oft an die Grenzen des Erträglichen. Auch sein aktuelles, verstörendes, in einer äusserst konsequenten Filmsprache erzähltes Werk CACHÉ bildet da keine Ausnahme. Hanekes Kino fordert den Zuschauer immer wieder aufs Neue heraus: «Ich möchte Filme machen, die mich, wenn ich ins Kino gehe, auch nicht beleidigen würden, die vielmehr mit meiner Intelligenz und meiner Empfindsamkeit arbeiten.» (Michael Haneke in Filmbulletin 9.05).

Das *Filmpodium* des *Centre Pasquart* in *Biel* zeigt im März eine Auswahl aus Hanekes Werk.

Filmpodium Biel-Bienne, Seevorstadt 73, 2502 Biel, www.pasquart.ch

Patricia Highsmith

Die Romane der amerikanischen Krimiautorin Patricia Highsmith – Graham Greene charakterisierte sie als «Dichterin der unbestimmbaren Beklemmung» – wurden und werden immer wieder für die Leinwand adaptiert. Anlässlich der Ausstellung «Patricia Highsmith» in der *Schweizerischen Landesbibliothek* (10.3. bis 10.9.) zeigt das *Kino im Kunstmuseum* in *Bern* eine Auswahl von Highsmith-Verfilmungen. Die Filmreihe zeigt im März/April-Programm – die Hommage wird bis in den Juni fortgesetzt – Wim Wenders' DER AMERIKANISCHE FREUND, basierend auf «Ripley's Game», STRANGERS ON A TRAIN von Alfred Hitchcock – mit dieser Verfilmung wurde Highsmith weltberühmt – und LE CRI DU HIBOU von Claude Chabrol nach «The Cry of the Owl».

Schweizerische Landesbibliothek, Hallwylstrasse 15, 3003 Bern, www.snl.ch/ausstellungen

Kino im Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch

Jerry Lewis, à la folie!

Am 16. März 2006 wird Jerry Lewis achtzig Jahre alt. Die *Cinémathèque suisse* in *Lausanne* feiert den amerikanischen Komiker im März mit einem reichhaltigen Programm.

Neben den *Frank Tashlin* Filmen IT'S ONLY MONEY, HOLLYWOOD OR BUST oder ROCK-A-BYE BABY, Klassikern wie THE NUTTY PROFESSOR, bei dem Lewis auch Regie führte, und *Martin Scorseses* THE KING OF COMEDY sind auch zwei jüngere Filme zu sehen: FUNNY BONES von *Peter Chelsom* und *Emir Kusturicas* ARIZONA DREAM.

Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, 3 allée E. Ansermet, 1002 Lausanne, www.cinematheque.ch

Jerry Lewis, once

Auch das *Filmpodium Zürich* ehrt den Komiker und zeigt am 16. März in einer Einzelvorstellung THE DISORDERLY ORDERLY von *Frank Tashlin* mit Jerry Lewis als Krankenpfleger in einer Privatklinik für Gemütskranke. «In Jerry-Lewis-Filmen, bei denen Tashlin Regie führt, kann man jetzt hinsichtlich der Gags unterscheiden: 1. Lewisgags, 2. Tashlingags, oder solche, in denen beider Prinzipien zusammenfinden.» Und in THE DISORDERLY ORDERLY haben beide gemäss Rainer Gansera (Filmkritik 208, April 1974) ausserordentlich gut zusammengefunden.

Filmpodium, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Harun Farocki

Im *Filmmuseum* in *Wien* ist im März erstmals eine umfassende Retrospektive des essayistischen Filmemachers Harun Farocki zu sehen.

Farocki produziert seit vierzig Jahren grösstenteils dokumentarische Film- und Video-Essays (mit sprechenden Titeln wie ZWISCHEN DEN KRIEGEN, EIN BILD, WIE MAN SIEHT, BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES oder ETWAS WIRD SICHTBAR), in denen er immer wieder auch das Medium Film reflektiert. Farocki ist ausserdem ein enger Vertrauter von Regisseur Christian Petzold (GESPENSTER), mit dem er eng an dessen Drehbüchern arbeitet.

Parallel zur Retrospektive stellt Farocki in einer Carte Blanche unter dem Titel *Wie in einem Spiegel* vierzehn Filme anderer Regisseure vor, die vom Filmemachen erzählen. Unter anderen PASSION von Jean-Luc Godard, ALLES ZU VERKAUFEN (WSZYSTKO NA SPREDAZ) von Andrzej Wajda und als Vorfilm LA RICOTTA von Pier Paolo Pasolini mit Orson Welles, BLOW OUT von Brian De Palma, einer Hommage an Michelangelo Antonionis BLOW UP, oder THE BLACKOUT von Abel Ferrara.

BILDER DER WELT UND
INSCHRIFT DES KRIEGES
Regie: Harun Farocki

Foto Clarence Sinclair Bull, Collection of the Reisfield Family

Greta Garbo
in MATA HARI (1971)

Harun Farocki wird nach mehreren Vorstellungen für Publikumsgespräche zur Verfügung stehen.

Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstr. 1, A-1919 Wien, www.filmmuseum.at

Festivals

goEast

Der aktuelle mittel- und osteuropäische Film steht im Mittelpunkt des Festivals *goEast*, das vom *5. bis 11. April* in *Wiesbaden* stattfindet. Das Festival hat neben den Wettbewerbsfilmen ein vielfältiges Rahmenprogramm zu bieten. Das Symposium «Mainstream Made in Russia», welches von einer Filmreihe begleitet wird, untersucht die neuesten Entwicklungen in der russischen Filmindustrie. Als Gast ist unter anderen der russische Autor *Viktor Jerofejew* anwesend. In der Sektion «Porträt» wird der litauische Regisseur *Šarunas Bartas* vorgestellt. Die Ausstellung *Spuren und Erinnerungen* im *Museum Wiesbaden* gibt Einblick in Leben und Werk des polnischen Regisseurs *Krzysztof Kieslowski*.

Deutsches Filminstitut, goEast, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt, www.filmfestival-goeast.de

Fribourg

Das Festival International de films in Fribourg feiert vom *12. bis 19. März* sein zwanzigjähriges Bestehen. Die Wettbewerbsfilme – Spiel- und Dokumentarfilm – aus aller Welt setzen sich mit dem «gesellschaftlichen Wandel» auseinander. Eine Hommage ist *Helena Ignez*, der brasilianischen Schauspiel-Ikone des *Cinema Nôvo*, gewidmet. Weitere Schwerpunkte bilden die Reihen *Der iranische Film zieht in den Krieg* sowie *Der philippinische Digitalfilm: von der Revolution zur Ebolusyon*.

Festival de films de Fribourg, Rue Nicolas-de-Praroman 2, 1701 Fribourg, www.fiff.ch

Festival der Menschenrechte

Vom *11. bis zum 19. März* findet in *Genf* zum dritten Mal das *Festival international du film sur les droits humains* statt. Zu sehen sind filmische Auseinandersetzungen mit «der Pflicht auf Erinnerung, Wahrheit und der Notwendigkeit auf Gerechtigkeit». Das Programm ist thematisch gegliedert, etwa unter die Rubriken *Terrorisme et politiques sécuritaires*, *Médias et conflits*, *Israël – Palestine: un espoir de paix* oder *Privatisation de l'eau*. Die Filmschau wird von diversen Diskussionen und der Foto-Ausstellung *WAR Etats-Unis – Afghanistan – Irak* im *Musee International de la Croix-Rouge* bereichert.

Festival international du film sur les droits humains, Maison des Arts du Grütli, 16, rue du Général-Dufour, 1205 Genève, www.fifdh.ch

Viper

Das Internationale Festival für Film, Video und neue Medien, *Viper*, vor 25 jahren in Luzern gegründet, seit ein paar Jahren in Basel stationiert, feiert vom 16. bis zum 20. März (unter finanziell etwas prekären Umständen) sein 25jähriges Bestehen. Filme, die an der Viper zu sehen sind, sollen als Gegenpol zum Hollywoodkino verstanden werden: «Im Spiel mit filmischen Codes und neuen Narrationen legen die Autoren ein facettenreiches Fundament für das Kino von morgen».

Begleitend zu den *Screenings* im *Stadtkino Basel* ist in der *Kunsthalle Basel* und im *Museum für Gegenwartskunst* in *Exhibition* aktuelles Kunstschaffen im Bereich der neuen Medien zu sehen. Das Schaufenster *Japanese Connection* zeigt Arbeiten japanischer Medienkünstler.

www.viper.ch

Jugendfilmtage

Vom 5. bis 8. April sind in der *Roten Fabrik* in *Zürich* die ganz jungen Filmtalente zu entdecken. Die *Schweizer Jugendfilmtage* bieten bereits zum dreissigsten Mal Jugendlichen bis fünfundzwanzig Jahren eine Plattform, um mit ihren Filmen an die Öffentlichkeit zu treten. In einem vom Festival organisierten Filmworkshop sind Produktionen zum Thema *Heimat* entstanden, die am Festival gezeigt werden. In Diskussionsrunden kann man etwas über die Beweggründe der Jungfilmer erfahren.

Rote Fabrik, Seestrasse 395, 8038 Zürich www.jugendfilmtage.ch

Ausstellungen

Greta Garbo

Die Sonderausstellung «Garbo's Garbos. Portraits from her private Collection» im *Filmmuseum Frankfurt* zeigt erstmals in Europa Fotografien aus dem persönlichen Besitz von Greta Garbo. Die zwischen 1924 und 1948 entstandenen Bilder der Film-Ikone stammen von renommierten Fotografen wie *Edward Steichen* oder *Clarence Sinclair Bull*.

Begleitend zur Ausstellung zeigt das Filmmuseum unter dem Titel «Silent Garbo – Garbo talks» bis Ende April die wichtigsten Filme der «Göttlichen».

Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main, www.deutschesfilmmuseum.de

Bilder sehen lernen

Unter dem Titel «Bilder sehen lernen – Zur Geschichte der optischen Medien vom Mittelalter bis zur Gegenwart» findet im Rahmen der Ausstellung «Schaulust. Sehmaschinen, optische Theater & andere Spektakel – Die Sammlung Werner Nekes» (wegen Erfolg verlängert bis zum 30. April) im *Altonaer Museum Hamburg* eine spannende Vortragsreihe statt. Die Vorträge befassen sich mit Themen wie «Spiegelmaschinen – Bildmaschinen» (Marie-Theres Stauffer), «Neues Sehen in Kunst und Wissenschaft der frühen Neuzeit» (Hartmut Böhme), «Das Aquarium als Multimedium» (Ursula Harter) oder «Augenspiel und Augenspiegel» (Achatz von Müller) und «Von der Camera obscura zum Kaleidoskop» (Nike Bätzner).

Altonaer Museum Hamburg, Museumstrasse 23, D-22765 Hamburg

The Big Sleep

Walerian Borowczyk

21. 10. 1923–3. 2. 2006

«Borowczyk war einer der Grenzensprenger der frühen Siebziger, in einer Linie mit Pier Paolo Pasolini, DEEP THROAT, Just Jaeckin und David Hamilton. Aber wo auf dieser Linie von gesellschaftlicher Relevanz über den soften zum harten Porno Borowczyk genau anzusiedeln war, blieb umstritten, verstand er es doch immer, seine deftigen Stoffe in künstlerisch angehauchte Bilder zu hüllen.»

Die Welt, 10. Februar 2006

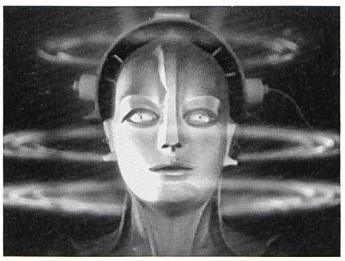
Harry Schein

3. 10. 1924–11. 2. 2006

«Harry Scheins Verdienste bezüglich der Gründung und Führung des Schwedischen Filminstitutes sind unumstritten. Er hatte die richtigen Ideen, die richtigen politischen Beziehungen zum rechten Zeitpunkt, und er war ein brillanter Verwalter. Die Art, wie er das Filminstitut aufbaute, wurde Vorbild und Inspiration für alle nordischen Filminstitutionen.»

Bengt Forslund in Filmbulletin 2/2000

Die Frau aus Marmor
Zum hundertsten Geburtstag von Brigitte Helm



Brigitte Helm in METROPOLIS *Regie: Fritz Lang*

Sie war nicht so glamourös wie die Dietrich, nicht so göttlich wie die Garbo und wurde doch zu einer der unsterblichen Ikonen des Kinos: Brigitte Helm. Keine Frau im Kino der späten zwanziger und frühen dreissiger Jahre war mondäner, keine geheimnisvoller und fremdartiger. Begonnen hat die Karriere der am 17. März 1906 in Berlin geborenen *Brigitte Eva Gisela Schittenhelm* wie ein Illustriertenroman: Ohne das Wissen der Tochter, die ein Internat in der brandenburgischen Provinz besucht, schickt die Mutter Fotos an *Fritz Lang*. Der Regisseur bestellt die Abiturientin ohne Schauspielausbildung, die eigentlich Astronomin werden will, zu Probeaufnahmen, und die gänzlich Unbekannte bekommt die weibliche Hauptrolle in der bis dato teuersten Produktion der deutschen Filmgeschichte. METROPOLIS (1927) ruiniert um ein Haar die Ufa und macht Brigitte Helm über Nacht berühmt. Der plötzliche Aufstieg einer namenlosen Schülerin zum umjubelten Star: Brigitte Helm personifiziert das Realität gewordene Märchen vom triumphalen Aufstieg aus dem Nichts. Für ein Jahrzehnt ist sie der Vamp des deutschen Films – eine kaltherzige Circe, ein undurchschaubares Rätselwesen, eine hintergründige Sphinx.

Jungfräuliche Erlöserin, die eine alle Klassengegensätze versöhnende Nächstenliebe predigt, und diabolische Verführerin, die als Inkarnation entfesselter weiblicher Sexualität zum revolutionären Aufruhr anstachelt: von den beiden Figuren ihrer Doppelrolle in METROPOLIS blieb nicht die keusche Maria mit ihren weichen, schüchternzurückhaltenden Gesten in Erinnerung, sondern der dämonische Maschinenmensch mit seinen kantigen, expressiv-ausladenden Gebärden. Und es blieb ein Gesicht in Erinnerung, wie es im deutschen Film noch keines gegeben hatte: klar, streng und ebenmässig. Ein Antlitz, das ganz aus Konturen zu bestehen scheint, mit einer ungewöhnlich langen, geraden Nase, deren Wurzel in den geschwungenen Bögen der gezupften Augenbrauen fortzulaufen scheint, mit hellen, grossen Augen unter schweren, mit langen Wimpern versehenen Lidern und einem breiten, schmallippigen Mund. Es ist gerade das perfekte Gleichmass der scharfgeschnittenen Züge, das diesem Gesicht etwas Unwirkliches, etwas Beunruhigendes verleiht und dem Friedrich Luft «eine sonderbare Art eckiger Schönheit» bescheinigt.

Die erotische Wirkung der Schauspielerin gründet auf Distanziertheit, doch vielen Zeitgenossen fröstelt angesichts der eisigen Brigitte. Immer wieder bemängeln die Kritiker die Manieriertheit ihres Spiels. In Rückgriff auf ihr Debüt in METROPOLIS ist von «Maschinenmenschallüren» die Rede, und davon, dass sie einer belebten Statue gleiche. Mit ihren Rollen in ALRAUNE (1928), L'ARGENT (1929) und MANOLESCU (1929) avanciert Brigitte Helm – «nun ganz mit Dämonie konfektioniert» – am Ende der Stummfilmzeit endgültig zum «europäischen Übervamp». Doch der Zeitgeschmack beginnt sich zu wandeln: Der als unzeitgemäss empfundenen schauspielerischen Stilisierung wird die Forderung nach darstellerischer Gelöstheit, nach Realismus gegenübergestellt. Einfacher, natürlicher, ungezwungener wünscht man sich die Helm im Film. Da gibt es im deutschen Kino der späten zwanziger Jahre eine *femme fatale* von internationalem Format, und die Kritiker wünschen sich, sie möge doch lieber das nette Mädel von nebenan spielen. Aber auch Brigitte Helm selbst ist des *type casting* als kaltherzige Verführerin überdrüssig und kündigt im September 1929 fristlos ihren Vertrag mit der Ufa. Nachdem ein Schiedsgericht sie zur Einhaltung ihrer vertraglichen Verpflichtungen verurteilt, klagt die Schauspielerin gegen den Filmkonzern. Die Klage endet schliesslich mit einem Vergleich. Der aufmüpfige Star kehrt nach zweimonatiger Abwesenheit ins Atelier zurück, und im Gegenzug gewährt die Ufa Brigitte Helm, die durch die Prozesskosten in finanzielle Nöte geraten war, einen Vorschuss. In der Folge werden ihre Rollen moderner, doch ist dies weniger eine Konsequenz ihrer Revolte als vielmehr einer Erfordernis des neuen Tonfilms.

Ihre ersten Versuche im neuen Medium bescherten Brigitte Helm harsche Kritiken. Die Sprechtechnik – sie war eine genuine Stummfilmschauspielerin, die nie auf einer Theaterbühne gestanden hatte – wurde ebenso gerügt wie die Tonlage ihrer Stimme, die so gar nicht zum Image des Vamps passen wollte und das Brigitte Helm umgebende Geheimnis zu zerstören drohte. Sie sei «ein piepsendes Pantherweib» und «plausche wie ein Pensionsfräulein», machten sich die Rezensenten lustig. Mit dem Tonfilm wandelt sich der Vamp zur jungen, selbstbewussten Frau. Statt der grossen Geste ist nun psychologische Stimmigkeit, statt stilisierter Künstlichkeit eine realistische Darstellung gefragt. Zweimal noch darf sie aber auch in den dreissiger Jahren *vampen*: 1930 in der Tonfilmfassung von ALRAUNE (Regie; *Richard Oswald*) und zwei Jahren später unter der Regie von *Georg Wilhelm Pabst* in DIE HERRIN VON ATLANTIS. Am wirkungsvollsten ist Brigitte Helm im Tonfilm besetzt, wenn sie die rätselhafte Frau von Welt in exklusiven Haute-Couture-Kleidern spielen kann. Ein ihr angemessener Filmberuf ist jener der Spionin wie in IM GEHEIMDIENST (1931) und SPIONE AM WERK (1933) oder der Hochstaplerin wie in DIE GRÄFIN VON MONTE CHRISTO (1932) und DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ (1933).

Bis in die Zeit des Nationalsozialismus hinein personifiziert die Helm mondäne Eleganz. Die meisten Versuche, sie in Rollen einzusetzen, in denen sie Frauen aus dem Alltag spielen soll – Sekretärinnen wie in EINE VON UNS (1932) nach dem Roman «Gilgi» von Irmgard Keun oder in INGE UND DIE MILLIONEN (1933) –, müssen hingegen zwangsläufig scheitern. Helms Stärke ist das Artifizielle, die Stilisierung und nicht der darstellerische Naturalismus. Nahezu grotesk ist ihre Besetzung in DER LÄUFER VON MARATHON (1933) als sportives Mädel, das nicht den eigenen Vorteil und die Erfüllung erotischer Begierden im Kopf hat, sondern einen Sieg bei der Olympiade.

Ebenso überraschend, wie sie aufgetaucht war, verschwand Brigitte Helm wieder. 1935 verlängerte sie den auslaufenden Vertrag mit der Ufa nicht mehr. Gründe gab es wohl mehrere: Zum einen fanden sich im nationalsozialistischen Kino kaum noch geeignete Rollen, die ihrer Art des Spiels und dem von ihr verkörperten Frauentypus entsprachen. Zum anderen war sie, die mit ihren Filmfiguren die Vorliebe für schnelle Sportwagen teilte, nach zwei schweren, von ihr verschuldeten Verkehrsunfällen in der Gunst des Publikums gesunken. Im September 1935 kam mit EIN IDEALER GATTE nach dem Theaterstück von Oscar Wilde ihr letzter Film in die Kinos. Anscheinend ein programmatischer Titel: Im gleichen Jahr hatte sie zum zweiten Mal geheiratet – den Berliner Bankier Hugo Kunheim. Sie gebiert vier Kinder und scheint mit dem Film fertig, endgültig. Sie spielt nie auf der Bühne, tritt nicht im Fernsehen auf, gibt keine Interviews. Am 11. Juni 1996 stirbt die deutsche Garbo im Alter von neunzig Jahren in Ascona, wo sie seit den frühen vierziger Jahren mit ihrem Mann gelebt hat.

Robert Müller

Die SRG SSR idée suisse und das Kino: gemeinsam sind wir stark!

SRG SSR idée suisse

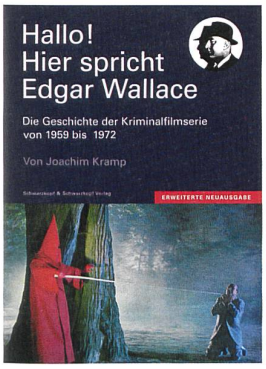
SF tsr rts swissinfo

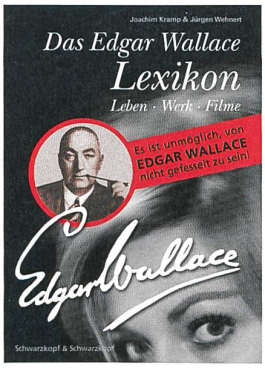
RADIO SUISSE ROMANDE rsi rsr rts

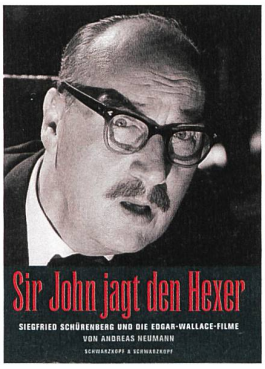
www.srgssrideesuisse.ch

Zum Lesen und Nachschlagen

Die Lust am Trivialen







«Ich finde: Entweder man mag sein Gesamtwerk mit all seinen Höhen und Tiefen, oder man lässt es ganz sein», schreibt *Joachim Kramp* in seinem Buch «Hallo! Hier spricht Edgar Wallace. Die Geschichte der Kriminalfilmserie von 1959 bis 1972». Dieser apodiktischen Aussage würde ich widersprechen: Man kann beim Umschalten des Fernsehprogramms auf einen dieser Filme stossen und ihm immer noch nichts abgewinnen – wohl aber diesem Buch. Es beschränkt sich, wie der Untertitel schon angibt, auf die in einem Zeitraum von vierzehn Jahren entstandenen deutschen Wallace-Verfilmungen der Rialto-Film sowie deren Nachzügler und Konkurrenzprodukte. Die finden – zumindest in Deutschland – immer noch ihr Publikum, das belegen die regelmässigen Fernsehausstrahlungen ebenso wie die Veröffentlichung auf DVD, und nicht zuletzt Kramps Buch selber, das zuerst 1998 erschien und jetzt, abermals ergänzt, bereits in dritter Auflage vorliegt. Die einzelnen Filme der (mit 32 Werken) «längsten deutsche Filmserie» werden mit Stabangaben, Produktionsgeschichte(n) und Inhaltsbeschreibungen vorgestellt – wobei der Name des ganz am Ende entlarvten Oberschurken stets verschwiegen wird. Das Analytische ist weder Stärke noch Absicht des Autors, da bleibt es bei Einschätzungen wie «auch die Schauspieler waren wieder allererste Sahne», dafür finden sich gelegentlich hübsche Formulierungen wie «schade, dass man gleichsam aus einer Sahnetorte nur ein vertrocknetes Stück Kuchen machte» (zum Konkurrenzprojekt DER RÄCHER). Stattdessen findet man nützliche Informationen zum kommerziellen Kalkül und zu Details, etwa was wo gedreht wurde. Auch die zahlreichen Arbeitsfotos sind nicht zu verachten, schliesslich sind die Gesichter von Regisseuren wie Harald Reinl oder Alfred Vohrer dem Publikum nicht unbedingt vertraut.

In einem schönen Nachwort versucht *Hans-Dieter Schütt*, dem Erfolg des Phänomens Wallace analytisch und zugleich zugeneigt auf die Spur zu kommen, und benennt die Abwehrhaltung gegen dessen Werke als «Furcht, sich bei bedeutungsfreier Entspannung ertappt zu sehen». Oder, wie es der erste deutsche Bundeskanzler Konrad Adenauer, ein bekennender Wallace-Fan, formulierte: «Abends, wenn ich abgespannt bin, greife ich instinktiv nach einem "Wallace", bin im Nu in der Handlung, vergesse den ganzen Jammer des Alltags, bin froh und mutig.» Dieses Zitat findet sich in dem ebenfalls von Kramp (zusammen mit *Jürgen Wehnert*) verfassten «Das Edgar Wallace-Lexikon. Leben – Werk – Filme», das sich, so die Verfasser, «ausschliesslich um die historischen Fakten bemüht». Das geht so weit, dass auch Darsteller, die nur in einer einzigen Wallace-Verfilmung mitwirkten, einen eigenen Eintrag erhalten, so etwa Hans Albers, der 1928 in DER ROTE KREIS dabei war. Der Eintrag allerdings geht auf Albers' Rolle oder gar sein Spiel in diesem Film nicht ein, sondern bietet einen Karriereabriss. Den kann man bei Albers natürlich auch anderswo nachlesen, aber wo sonst finden sich Einträge zu Ady Berber oder Walter Wilz? Auch zu früheren Wallace-Filmen aus der britischen Heimat des Autors, die es nie nach Deutschland schafften, findet man Einträge mit Eckdaten und meist brauchbaren Kritikauszügen aus dem «Monthly Film Bulletin». Ansprechend auch die zahlreichen Abbildungen von Buchumschlägen und Filmplakaten. Ein Eintrag über «Anschlussfehler» zeigt, dass die Autoren durchaus etwas in den Filmen selber zu entdecken vermögen, aber ihre Absicht, sich auf die Fakten zu beschränken, ist zu akzeptieren. Schade nur, dass ihnen vor Detailbesessenheit manchmal wichtige Zentralpunkte entgehen. So finden sich unter dem Eintrag «King Kong» zwar Daten zu den Filmen, auch die Hinweise, was bei der deutschen Erstaufführung 1933 und bei der Wiederaufführung nach dem Kriege der Zensur zum Opfer fiel, aber nichts über die genaue Form der Beteiligung von Wallace, der einen Entwurf zur Geschichte lieferte.

«Wallace-Filmen über Gebühr Aufmerksamkeit zu schenken heisst deshalb vor allem: die Charge zu loben» schreibt Hans-Dieter Schütt im Nachwort des erstgenannten Buches. Einer aus den Reihen dieser Charge, der Darsteller des Sir John, Siegfried Schürenberg, hat es jetzt zu einem eigenen Buch geschafft. Seine Auftritte in immerhin achtzehn Wallace-Verfilmungen nehmen dabei allerdings nur knapp die Hälfte des Buches ein, das die gesamte Karriere des Schauspielers (1900–1995) umfasst und selbst zu seinem ersten Bühnenauftritt 1920 aus einer Kritik zitieren kann. Wie in den anderen Bänden steht auch hier nicht die Analyse der schauspielerischen Arbeit im Vordergrund, eher werden Produktionsgeschichten erzählt, sei es zu Schürenbergs Auftritten in frühen Filmen wie DER HERR DER WELT und LOCKSPITZEL ASEW (1934 beziehungsweise 1935) oder seinem allerletzten Leinwandwerk ALS MUTTER STREIKTE (1973). Dabei findet *Andreas Neumann* (Jahrgang 1969) eine Balance zwischen recherchierten Fakten und seinem eigenen *fandom*, zu dem er sich im einleitenden Kapitel ausdrücklich bekennt und ohne das dieses Buch auch nie geschrieben worden wäre. Das ist schon anrührend zu lesen, wie er den Schauspieler als Achtzehnjähriger, nach Ansicht von DAS INDISCHE TUCH im Fernsehen, um ein Autogramm bittet, ihn anruft und schliesslich sogar in Berlin aufsucht («das erste Mal, dass ich überhaupt allein unterwegs bin»), woraus sich im Lauf der Jahre ein Vertrauensverhältnis entwickelt. Eigentlich können wir froh sein, dass es derartig zugeneigte Beiträge zur Geschichte des Unterhaltungsfilms gelegentlich zur Buchform bringen.

Zugeneigt sind auch die Fotos von *Volker Noth* in «Kinos. Berlin um die Ecke und Entdeckungen anderswo» – Fassaden von Kinos, von denen es viele mittlerweile nicht mehr gibt, darunter auch solche, die erst vor wenigen Jahren abgelichtet wurden. So werden in diesen Bildern, entstanden zwischen 1985 und 2005, Momentaufnahmen zu Zeugen der Erinnerung. Die Dämmerung, in der nicht wenige Aufnahmen gemacht wurden, verleiht den Neonschriftzügen etwas Magisches, ebenso die Reflektionen regennasser Strassen. Wenn man in Berlin lebt (wo die meisten der Fotos entstanden sind), stimmen einen die Bilder zwangsläufig melancholisch – ist in ihnen doch ein Stück eigener Lebensgeschichte aufgehoben, selbst wenn die nicht so weit zurückreicht wie die Kinoerinnerungen von *Hans Helmut Prinzler*, der in seinem Vorwort bis ins Jahr 1950 zurückgeht.

Frank Arnold

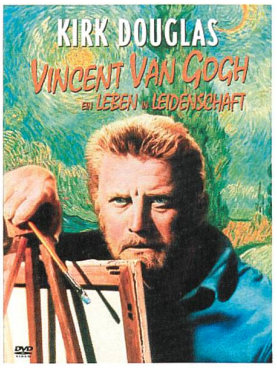
Joachim Kramp: Hallo! Hier spricht Edgar Wallace. Die Geschichte der Kriminalfilmserie von 1959 bis 1972. Erweiterte Neuausgabe. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005, 501 S., Fr. 52.20, € 29.90

Joachim Kramp, Jürgen Wehnert: Das Edgar Wallace-Lexikon. Leben – Werk – Filme. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005, 720 S., Fr. 52.20, € 29.90

Andreas Neumann: Sir John jagt den Hexer. Siegfried Schürenberg und die Edgar-Wallace-Filme. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005. 224 S., Fr. 42.30, € 24.90

Volker Noth: Kinos. Berlin um die Ecke und Entdeckungen anderswo. Filmmuseum Berlin 2006. 80 S., € 14.90

DVD



Zweimal Sam Fuller

Raues ist zu erwarten von einem Regisseur, der die Anweisung zum Drehbeginn auch gerne mal mit der Pistole gab, weil er die Darsteller gerne in verschrecktem Zustand filmte. PICKUP ON SOUTH STREET und FORTY GUNS sind bestimmt zwei der brillantesten Werke aus seiner reichen Filmographie. Im ersten erzählt Fuller die Geschichte um einen zynischen Taschendieb, der einer unfreiwilligen kommunistischen Agentin einen brisanten Mikrofilm abnimmt und dadurch zwischen die Fronten der "Roten" und des FBI gerät. Hinterhältig sind beide Seiten, und so hat der von Richard Widmark gespielte Protagonist denn auch für keine der konkurrenzierenden Ideologien etwas anderes als ätzende Ironie übrig. Fullers politische Schnoddrigkeit hatte ihm mit der amerikanischen Zensur einige Schwierigkeiten eingebracht, und in der deutschen Synchronisation fühlte man sich gar bemüssigt, aus den heiklen Kommunisten unproblematische Drogenschmuggler zu machen. Fullers düsterer Blick ins Amerika der vierziger Jahre wird dadurch jedoch kaum geschönt.

In ganz anderem Setting, aber nicht minder rabiat ist der Western VIERZIG GEWEHRE. So wie zu Beginn eine ganze Reiterarmee über Kamera und Zuschauer hinwegprescht, so angriffslustig macht sich Fuller über die Mythen des Wilden Westens her. Dass es sich dabei um eine Demontage der Klischees handelt, wird spätestens dann klar, wenn sich der Kopf der ruchlosen Reiter als Frau entpuppt. Barbara Stanwyck als schlagkräftige Grossgrundbesitzerin und Barry Sullivan als Hüter von Recht und Ordnung stehen sich dabei sowohl als Gegenspieler wie als Liebespaar gegenüber. Dabei kommt es zwischen den beiden zu doppeldeutigen, wenn nicht gar obszönen Gesprächen über die Pistolen des jeweils anderen, und schliesslich hält der Film auch noch die unkonventionellste Lösung des sattsam bekannten Western-Dilemmas bereit: Was macht man, wenn der Desperado die geliebte Frau als Geisel nimmt? Fuller ist wahrlich nicht zimperlich. Beide DVDs kommen leider nur mit minimaler Ausstattung und für die amerikanische Originalversion ohne deutsche Untertitel daher. Allein dafür, dass man diese Filme im Heimkino zu sehen kriegt, ist man trotzdem dankbar.

PICKUP ON SOUTH STREET *USA 1953. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Vertrieb: Koch Media*

FORTY GUNS *USA 19. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D,E; Vertrieb: Koch Media*

Wir sind keine Engel

Regisseur *Michael Curtiz* wird man gewiss nicht gerecht, wenn man unter seinen Filmen nur deren berühmtesten, die bitter-süsse Romanze CASABLANCA, im Gedächtnis behält. Kurz vor Weihnachten ist ein weniger berühmtes, aber ungemein liebenswertes Bijoux aus dem Œuvre des Vielfilmers erschienen. Drei, von Humphrey Bogart, Aldo Rey und Peter Ustinov gespielte Ganoven brechen an Heiligabend aus dem Gefängnis aus und verstecken sich als Tagelöhner in einem kleinen Kaufmannsladen. Die Inhaberfamilie hintergehen, ausrauben und dann endgültig abhauen – so lautet ihr ursprünglicher Plan. Doch entdecken die Gauner angesichts ihrer naiven Gastgeber unversehens ihr gutes Herz und staffieren deren Weihnachtsfest mit geklauten Blumen und einem "ausgeborgten" Truthahn aus. Als schliesslich aber der habgierige Vetter des Ladenbesitzers auftaucht, kommen doch noch die dunklen Seiten dieser halbseidenen drei Könige zum Zug: schliesslich führen sie ja eine Geheimwaffe, eine kleine Schlange namens Adolf mit in ihrem Gepäck. In dieser Weihnachtsgeschichte überwiegt der schwarze Humor deutlich vor der sonst üblichen Sentimentalität. Ein besonderer Genuss ist es, dem Zusammenspiel der drei Protagonisten zuzuschauen, allen voran Humphrey Bogart, der umso mehr komödiantisches Talent beweist, als er auch in grössten Turbulenzen immer seine stoische Miene behält. Curtiz schreckt nicht einmal davor zurück, den knallharten Bogey für eine der besten Szenen des Films in eine rosa Frauenschürze zu stecken.

WE'RE NO ANGELS *USA 1954. Region 2; Bildformat: 1:1.85 (anamorph); Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: Paramount*

Ein Leben in Leidenschaft

Obwohl AN AMERICAN IN PARIS wohl *Vincente Minnellis* bekanntester Film sein dürfte, ist sein Porträt des Malers Vincent van Gogh gewiss sein Opus magnum. Die Lebensgeschichte des Malers als Melodram mit Starbesetzung – Kirk Douglas als van Gogh und Anthony Quinn als Paul Gauguin – wird von kunsthistorischer Seite wohl belächelt werden. Doch dem Film geht es nicht um historische, sondern emotionale und ästhetische Authentizität. In der geradezu grössenwahnsinnigen Produktion dieses Films hat Minnelli auf der Suche nach den leuchtenden Farben des berühmten Malers sogar eine Vielzahl von Originalschauplätzen in Holland und Frankreich bereist – ein aussergewöhnliches Verfahren für einen Regisseur, der sonst gerade in der Künstlichkeit seiner Sets so besticht. Tatsächlich aber sieht in Minnellis farbenprächtigen Tableaus auch die Realität artifiziell aus. Diese eigentümliche Verbindung von Studiokünstlichkeit und Aussenaufnahme, von impressionistischer Farbgebung und greller Technicolor-Palette macht aber den Film zum Meisterwerk. Zu einem Porträt nicht nur der Visionen van Goghs, sondern auch jener des frühen Farbkinos. Zur Ausstattung der DVD gehört ein Audiokommentar des Filmprofessors Drew Caspar, der oft weniger nach versierter Information als vielmehr nach einer schwadronierenden Einführung in die Filmwissenschaft klingt.

LUST FOR LIFE *USA 1956. Region 2; Bildformat 16:9; Sound: E: Dolby Digital 5.0; Sprachen: E, D, F; Untertitel: E, D. Extras: Audiokommentar. Vertrieb: Warner Home Video*

Freeze Frame

Die Story dieses Erstlings, der es gar nie in unsere Kinos geschafft hat, klingt nach einer perfekten Analyse des ambivalenten Mediums Film: Ein unschuldig des Mordes Verdächtigter beginnt, sein ganzes Leben zu filmen, um für jede zukünftige Anklage ein lückenloses Alibi zu haben. Natürlich besteht die Paradoxie dabei darin, dass, wer sein ganzes Leben von Kameras überwachen lässt, bereits ein Gefangener ist: Film als panoptisches Gefängnis, wo die Insassen zu ihren eigenen Wärtern werden. Das hätte auch ein Kommentar zur Unheimlichkeit jener «Gated Cities» sein können, wie es sie in England und Amerika immer häufiger gibt. In flickrigem Videobild und düsteren Sepiafarben gefilmt, verkommt die spannende Idee aber rasch zum mässig spannenden Krimi, der am Ende einen Showdown nach dem andern und damit auch lauter hanebüchene Volten auftischt. Die radikale Idee hätte es verdient, radikaler verfolgt zu werden. Vielleicht wäre es ein gescheitertes Experiment geworden, so aber ist es nicht einmal das.

FREEZE FRAME *GB 2004. Region 2; Bildformat: 2,35:1; Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Extras: Making of. Vetrieb: Koch Media*

Johannes Binotto

CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

... ZUM FILM

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

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

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

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

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

design_konzept: www.colfzoellig.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

FILMBULLETIN – Kino in Augenhöhe überzeugt mich.
Senden Sie mir die Hefte im Abonnement.

- ☐ Jahresabo (5 Ausgaben und 4 Zwischenausgaben)
  Fr. 69.–, € 45.–
- ☐ SchülerInnen, Lehrlinge, StudentInnen, Arbeitslose
  erhalten gegen gültigen Nachweis das Abo vergünstigt
  zu Fr. 42.–, € 27.–
- ☐ Beginnend ab Heft ☐
  (Ausland zuzüglich Versandkosten)

☐ Herr ☐ Frau
Name, Vorname
Strasse
PLZ, Ort
☐ CH ☐ ...
Ort, Datum
Unterschrift

Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH-8408 Winterthur

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!
www.filmbulletin.ch

56 Internationale Filmfestspiele Berlin
Panorama
NACHBEBEN
A FILM BY STINA WERENFELS
MICHAEL NEUENSCHWANDER
SUSANNE-MARIE WRAGE
BETTINA STUCKY
LEONARDO NIGRO
«Herausragend gespieltes Drama, das auch visuell überzeugt. Bestes Kino jenseits aller Stereotypen.»
Berner Zeitung
«Raffiniert, rasant und detailscharf ist dieses fast Ibsensche Sittenbild von heute erzählt.»
NZZ am Sonntag
JETZT IM KINO
DOLBY DIGITAL
LOOK NOW!