

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **54 (2012)**

Heft 323

PDF erstellt am: **02.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>



4.12

Werkstattgespräch Brigitte Broch, Production Design

...

UFO IN HER EYES
Gespräch mit Xiaolu Guo

...

MOONRISE KINGDOM Anderson
BARBARA Petzold
MARY & JOHNNY
Gespräch mit Samuel Schwarz
HASTA LA VISTA Enthoven

...

Fr. 9.- € 6.-

filmbulletin.ch



9 770257 785005 04

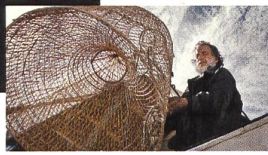
OPEN-AIR-KINO **xenix**
AUF DEM KANZLEIAREAL
13. JULI – 18. AUGUST 2012



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

Marilyn Monroe
Richard Lester & Swinging London
1. Juli – 19. August 2012
im Filmpodium Zürich





KURZ BELICHTET

FAMILIENKINO

WERKSTATT-
GESPRÄCH

FILMFORUM

NEU IM KINO

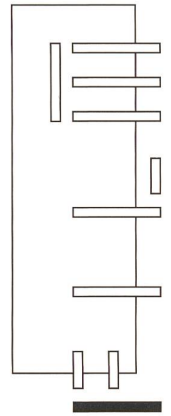
FILM - FENSTER
ZUR WELT

HOMMAGE

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
4.2012
54. Jahrgang
Heft Nummer 323
Juni 2012

Titelblatt:
UFO IN HER EYES von
Xiaolu Guo

- 3** Janet Cardiff & George Bures Miller
- 5** 50 Jahre Manifest von Oberhausen
- 6** Bücher
- 7** Kunst des Pleonasmus
- 8** **Erzählung von verlorener Unschuld**
MOONRISE KINGDOM von Wes Anderson
- 12** **«Ich vertraue meiner Intuition»**
Gespräch mit Brigitte Broch, Production Design
- 22** **Blicke, verschoben**
BARBARA von Christian Petzold
- 24** **Mary & Johnny an der WM**
MARY & JOHNNY von Samuel Schwarz
und Julian M. Grünthal
- 25** **«Weg von diesen sympathischen Filmfiguren!»**
Gespräch mit Samuel Schwarz
- 28** THE WOMAN IN THE FIFTH von Pawel Pawlikowski
- 29** TERRAFERMA von Emanuele Crialesi
- 30** WOODY ALLEN: A DOCUMENTARY von Robert B. Weide
- 30** ET SI ON VIVAIT TOUS ENSEMBLE?
von Stéphane Robelin
- 31** HASTA LA VISTA von Geoffrey Enthoven
- 32** VIRGIN TALES von Mirjam von Arx
- 33** **Parabel auf die Globalisierung**
UFO IN HER EYES von Xiaolu Guo
- 35** **«Ich will keine klassischen Filme machen»**
Gespräch mit Xiaolu Guo
- 40** **Der letzte Tanz**
Von Fred Kelemen



Impressum

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

Redaktion
 Walt R. Vian
 Josef Stutzer
 Redaktionelle Mitarbeit
 Lisa Heller

Inseratverwaltung
Marketing, Fundraising
 Lisa Heller
 Mobile +41 (0) 79 598 85 60
 lisa.heller@filmbulletin.ch

Gestaltung, Layout und Realisation
 design_konzept
 Rolf Zöllig sgd cgc
 Nadine Kaufmann
 Hard 10,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 222 05 08
 Telefax +41 (0) 52 222 00 51
 zoe@rolfzoellig.ch
 www.rolfzoellig.ch

Produktion
 Druck, Ausrüsten, Versand:
 Mattenbach AG
 Mattenbachstrasse 2
 Postfach, 8411 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 234 52 52
 Telefax +41 (0) 52 234 52 53
 office@mattenbach.ch
 www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
 Erwin Schaar, Frank Arnold,
 Gerhard Midding, Donna
 Hanisch, Michael Ranze,
 Martin Walder, Stefan Volk,
 Sascha Lara Bleuler, Irene
 Genhart, Natalie Böhler

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 trigon-film, Ennetbaden;
 Agora Films, Genève; Focal,
 Lausanne; Cinéma-thèque
 suisse Dokumentationsstelle
 Zürich, Elite Film,
 Frenetic Films, Look Now!
 Filmdistribution, Praesens
 Film, Stamm Film, Zürich;
 Pandora Film, Aschaffenburg;
 Fred Kelemen, NFP, Berlin;
 Camino Filmverleih,
 Stuttgart
 Ein besonderer Dank an:
 Brigitte Broch, Joseph Diaz,
 Axel Eichhorst, Angela
 Rohrer

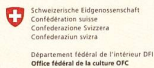
Vertrieb Deutschland
 Schüren Verlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
 Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
 ahnemann@
 schueren-verlag.de
 www.schueren-verlag.de

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

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern



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



Stadt Winterthur



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

FOCAL

Das Gespräch mit Brigitte Broch führte Donna Hanisch im Rahmen der Masterclass Production Design, die von FOCAL organisiert wurde.

© 2012 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852
 Filmbulletin 54. Jahrgang

Kurz belichtet

DIE GESCHICHTE
 VOM KLEINEN MUCK
 Regie: Wolfgang Staudte



Jean-Luc Godard
 In der Reihe «Die Gedanken sind frei» unterhält sich Daniel Cohn-Bendit am 25. Juni im Theater Neumarkt in Zürich mit Jean-Luc Godard. Im Zentrum des Gesprächs soll Godards Buch «Film Socialisme» stehen, das – als Ergänzung? Kommentar? im Widerspruch? – zum gleichnamigen Film entstanden ist (deutsch bei diaphanes, Zürich, erschienen). Die Broschüre enthält nicht die Dialogliste des Films, sondern montiert Dialogfetzen, Zitate, Merksätze, Inserts, Autorenporträts – Banales, Verblüffendes, Irritierendes, Zitierfähiges und Kryptisches gegeneinander, lädt zum Blättern und Überfliegen ein, spinnt den Film weiter, ärgert und verblüfft, regt auf und an. So wird es einem wohl auch mit dem Gespräch ergehen – also: unbedingt hingehen und sich produktiv irritieren lassen!

www.theaterneumarkt.ch

NIFFF 2012

Die zwölfte Ausgabe des Neuchâtel International Fantastic Film Festival findet vom 6. bis 14. Juli statt. Die Retrospektive heisst «P.O.V. – Point of View» und gilt Genrefilmen, die die Grenzen zwischen Realität und Fiktion zu verwischen suchen, indem sie mit pseudodokumentarischem Material, quasi found footage, arbeiten. Neben Klassikern wie PUNISHMENT PARK von Peter Watkins (1971), CANNIBAL HOLOCAUST von Ruggero Deodato (1979) und THE BLAIR WITCH PROJECT von Daniel Myrick und Eduardo Sánchez (1999) finden sich auch einige Mockumentarys im Programm.

Unter dem Titel «When Musical Rocks!» eröffnet das Festival eine sich über drei Festivalausgaben hinziehende Reihe, die den Synergien zwischen fantastischem Film und Musik nachgehen will. 2012 steht das subversive Rock-Musical im Zentrum dieser Reihe,

mit Filmen wie PHANTOM OF PARADISE von Brian de Palma, FORBIDDEN ZONE von Richard Elfman und – unumgänglich – THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW von Jim Sharman, die am 12. Juli in einem Live-Event über die Bühne gehen wird. In der gleichen Reihe wird die restaurierte Fassung von METROPOLIS von Fritz Lang zu sehen sein, die Originalmusik wird vom Nouvel Ensemble contemporain live gespielt werden (8. Juli).

www.niff.ch

Märchen im Film

Die diesjährige Filmreihe von CinemAnalyse im Lichtspiel in Bern ist dem Märchen gewidmet. Vor der Sommerpause (am 28. 6.) ist noch DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK von Wolfgang Staudte nach Wilhelm Hauff zu sehen. Staudte hat mit diesem auch optisch phantasiereichen Farbfilm 1953 mit der Tradition süsslich-idyllischer Märchenverfilmungen gebrochen und damit die Kinderfilmproduktion der DDR entscheidend mitbegründet.

www.lichtspiel.ch

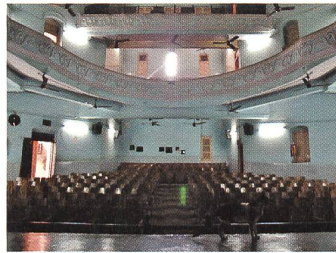
Deftig Barock

«Die Gegenüberstellung der Kunst des Barock mit ausgewählten Werken – Gemälden, Skulpturen, Filmen und Installationen – zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler basiert auf einer am Film orientierten Montagetechnik», heisst es in der Vorankündigung der von Bice Curiger kuratierten Ausstellung «Deftig Barock. Von Cattelan bis Zurbarán – Manifeste des prekär Vitalen» im Kunsthaus Zürich (bis 2. September). Mit seinen «Metamorphosen und Mutationen» darf man das filmische Werk des «Körperkünstler und Mythenproduzenten» Matthew Barney auch als genuin barock bezeichnen.

EDWARD II
Regie: Derek Jarman



GERTRUD UND
IHR KINO IN BOMBAY
Regie: Rita Ziegler, Maya Hauser



Das *Filmpodium* Zürich zeigt in Begleitung zur Ausstellung im Juni dessen fünfteiligen *CREMASTER*-Zyklus, ergänzt um *DRAWING RESTRAINT 9* von 2005. Der Filmwissenschaftler *Hansmartin Siegrist* wird am 12. Juni, 18 Uhr, in das selbstbezügliche *Barney*-Universum einführen.

Im Juli zeigt das *Filmpodium* als weitere Ergänzung zur Ausstellung fünf Filme von *Derek Jarman*: *SEBASTIANE*, *THE TEMPEST*, *THE ANGELIC CONVERSATION*, *EDWARD II* und natürlich *CARAVAGGIO*, dessen «raffinierte Licht- und Farbtechnik», es erlaubt, «das famose Chiaroscuro des italienischen Barockmalers nachzubilden. Mit bescheidenen Mitteln bringt es der Film zustande, jene Epoche wieder aufleben zu lassen, indem die Bilder ganz wie solche von damals und doch auch wieder ganz wie solche von heute wirken: gefilmt wie gemalt.» (Pierre Lachat in der Programmzeitung des *Filmpodiums* vom Mai 1994)

www.filmpodium.ch

Audrey Hepburn

Während gut dreissig Jahren hat *Audrey Hepburn* mit ihrer Familie in Tolochenaz bei Morges gewohnt und ist dort 1993 auch gestorben und beerdigt worden. Unter dem Titel «Un hommage à Audrey Hepburn» erinnert die Region an die Schauspielerin und ihr humanitäres Engagement. Im *Musée Alexis Forel* in Morges ist bis 25. November die Ausstellung «Rome, Paris, New York ... Itinéraires d'une étoile» zu sehen, die anhand von Szenenfotos und Fotos von Dreharbeiten, Plakaten und Dokumenten aus der Cinéma-thèque suisse die filmische Karriere von *Audrey Hepburn* nachzeichnet. Zu bewundern ist etwa auch ein Faksimile des Givenchy-Kostüms aus *BREAKFAST AT TIFFANY'S*. Die Ausstellung «Gros

plan sur une femme d'exception» in der *Expo Fondation Bolle* in Morges beschränkt sich auf grossformatige Fotos des Stars (bis 26. 8.).

www.fraudrey-morges.ch

Bollywood in Thun

Vom 14. bis 17. Juni findet bereits die dritte Ausgabe des *Bollywood Festival Thun* statt. Eröffnet wird das «Fest des indischen Films und der indischen Kultur» mit *THE BEST EXOTIC MARGOLD HOTEL* von *John Madden*. Es geht dann in der Folge durchaus Bollywood-mässiger zu, etwa mit schwelgerischen Tanzszenen und dem Megastar *Shah Rukh Khan* in *RAB NE BANA DI JODI* von *Aditya Chopra*. Oder mit *3 IDIOTS*, dem erfolgreichsten indischen Film aller Zeiten. Mit *MEGHE HAKA TARA* von *Ritwik Ghatak*, einem Juwel von 1960, und *THE NAMESAKE* von *Mira Nair* von 2006 auch etwas gehaltvoller. Es gibt auch eine Dokumentarfilmschiene, in der *AHIMSA – DIE STÄRKE VON GEWALTFREIHEIT* von *Karl Saurer* und *GERTRUD UND IHR KINO IN BOMBAY* von *Rita Ziegler* und *Maya Hauser* zu sehen sind.

www.bollywood-festival.ch

The Big Sleep

Amos Vogel

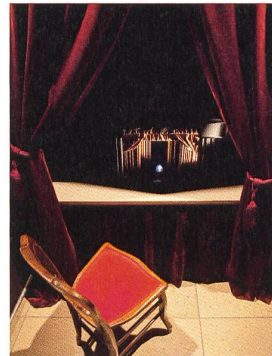
18. 4. 1921–24. 4. 2012

«Die Subversion im Kino beginnt, wenn im Zuschauerraum das Licht ausgeht und die Leinwand hell wird. Das Kino wird zum magischen Ort: psychologische und umgebungsbedingte Faktoren schaffen eine Atmosphäre, die für Wunder und Suggestion aufgeschlossen macht. Das Unbewusste wird freigesetzt.»

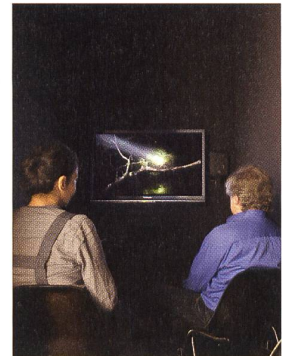
Amos Vogel in «Film als subversive Kunst», 1974 (deutsch 1997, Hannibal Verlag)

Janet Cardiff & George Bures Miller Haus der Kunst, München

Playhouse, 1997
von Janet Cardiff
Foto: Wilfried Petzi



Videoinstallation
NIGHT CANOEING, 2004
Janet Cardiff & George Bures Miller
Foto: Wilfried Petzi



«Wir sehen, dass in dem Masse, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt» schreibt Kleist in «Über das Marionettentheater». Das kanadische Künstler- und Lebenspaar *Janet Cardiff* (geb. 1957) und *George Bures Miller* (geb. 1960) zeigt im Münchner *Haus der Kunst* Installationen, die die Wahrnehmung beim Sehen und Hören in miniaturisierten Darstellungen reflektieren, diese sensibel bewegende Präsenz. Die mächtigeren Ton- oder Musikapparaturen – alle ausgestellten Werke stammen aus der Sammlung *Goetz* – fordern allerdings wegen ihrer Lautstärke die Toleranz des Hörens.

Für die Biennale in Venedig 2001 wurde «The Paradise Institute» produziert, jetzt der Mittelpunkt der aktuellen Ausstellung von acht Installationen. Der Besucher betritt eine Holzkastenkonstruktion, in der er sich in einem fast schon musealen Kino wiederfindet, mit Rang und Parkett. Aber nur die beiden letzten Reihen des Rangs bieten ihm wirklichen Platz. Das sonstige Umfeld ist puppenstubenmässig verkleinert, hat aber die Anmutung von Wirklichkeit. Zu den kryptischen Bildern des Films auf der kleinen Leinwand kann man über Kopfhörer den Ton verfolgen, der zudem die Nebengeräusche eines besetzten Saals enthält, die ob des Zwiespalts von realen Tönen in einer künstlichen Welt erschreckt zusammenzucken lassen. «I like the idea that we are building a simulated experience in the attempt to make people feel more connected to real life.» (Miller) Das Erleben einer verkleinerten Welt kann sehr wohl das Lustempfinden im Sinne Kleists verstärken, mag aber bei Menschen, die diesem (auch) Schaulust nicht abgewinnen können, Abneigung hervorrufen.

Der Erkenntnis, mit Bildern und Tönen solch unterschiedliche Haltungen auszulösen, sind auch zwei weitere Werke geschuldet: «Playhouse» (1997) – eine winzig projizierte Operndiva singt eine Arie in einer Theaterkulisserie – und «Cabin Fever» (2004) – eine Horrorgeschichte in einer Waldhütte. Beide Installationen im Schaukastenformat, nur für einzelne Personen geeignet, imaginieren die Verwandlung von stehenden oder sich kaum bewegenden Bildern in eine handlungsbetonte Geschichte durch die Dramaturgie des Tons. Wenn man so will: die Fortentwicklung von Guckkastenbildern der Jahrmärkte. Mehr an unsere existenzielle Erfahrung knüpft das Video *NIGHT CANOEING* (2004) an, das, wenn wir geduldig der Kamerafahrt folgen, die das punktuell mit einer Lampe abgetastete dunkle Ufer einfängt und dabei den zögerlichen Paddelschlag des Kanus hören lässt, Spannung und Angstgefühl vermittelt, weil die Bilder keiner Lösung zugeführt werden.

Schliesslich bleibt der Eindruck, dass die Experimente mit dem Ton Sinnfälligeres vermitteln als wenn Theater oder Film noch einmal in ihrer bildlichen Künstlichkeit verkünstelt werden. Befreiend die Arbeit «Feedback» (2004), bei der man mit Fusspedalen einen Marshall-Gitarrenverstärker in einem schalldichten Raum aktivieren kann: die US-Nationalhymne im Jimi-Hendrix-Stil ertönt ohrenbetäubend. Der Raum als virtuelle Bühne. Allerdings muss ich gestehen, dass mich *Erika Stuckys* Hommage an Jimi mehr gefesselt und mehr Erinnerungen an aufregende musikalische Experimente wachgerufen hat.

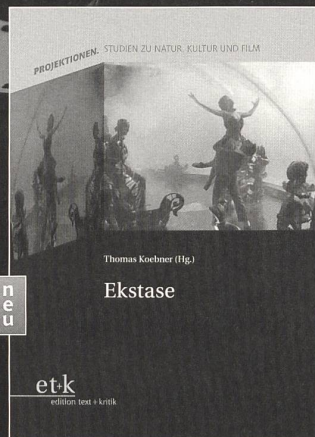
Erwin Schaar

München, Haus der Kunst, bis 8. Juli 2012,
Katalog 24.– €
www.hausderkunst.de

Projektionen. Studien zu Natur, Kultur und Film

Herausgegeben von Thomas Koebner

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



Band 6
EKSTASE
etwa 200 Seiten
ca. € 26,-
ISBN 978-3-86916-183-9

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

In der Reihe sind bisher erschienen:

Anton Escher/Thomas Koebner (Hg.) Band 1 IST MAN, WAS MAN ISST? Essrituale im Film 231 Seiten, zahlreiche s/w-Abbildungen, € 26,- ISBN 978-3-86916-004-7	Anton Escher/Thomas Koebner (Hg.) Band 2 TODESZONEN Wüsten aus Sand und Schnee 180 Seiten, zahlreiche s/w-Abbildungen, € 19,- ISBN 978-3-86916-005-4
--	--

Roman Mauer (Hg.) Band 3 DAS MEER IM FILM Grenze, Spiegel, Übergang 293 Seiten, zahlreiche s/w-Abbildungen, € 29,80 ISBN 978-3-86916-029-0	Thomas Koebner (Hg.) Band 4 INDIANER VOR DER KAMERA 206 Seiten, zahlreiche s/w-Abbildungen, € 27,- ISBN 978-3-86916-120-4
--	--

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

et+k

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

Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film

szenografie studieren

SzenografInnen inszenieren Raum für Theater, Film und Ausstellungen. Die Verortung des Studiums im Departement Darstellende Künste und Film ermöglicht den Austausch in interdisziplinären Teams. Projektentwürfe werden eins zu eins umgesetzt. Als Arbeits- und Präsentationsorte stehen Ateliers, Werkstätten, Theaterbühnen, ein Filmstudio und Ausstellungsflächen zur Verfügung.

weitere informationen:
<http://szenografie.zhdk.ch>

Zürcher Fachhochschule



Nennen Sie bei
Anfragen das Kenn-
wort "Filmbulletin"
und sichern Sie sich
5% Rabatt.

**Willkommen
im Land der Maya
und Azteken.**

Buchen Sie Ihre
Mexiko-Individualreise
ohne jedes Risiko.
Erst urlauben,
dann bezahlen.

mextrotter.com

Ihr Reisespezialist direkt in Mexiko.



50 Jahre danach Buch und DVD würdigen das Oberhausener Manifest



«Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.» Mit diesen Worten endete vor fünfzig Jahren das «Oberhausener Manifest», mit dem eine Gruppe junger Filmemacher dem als «Papas Kino» bezeichneten Unterhaltungsfilm der Ära Adenauer den Kampf ansagte. Seitdem gilt der 28. Februar 1962, als dieses Manifest auf den Oberhausener Kurzfilmtagen verlesen wurde, als die Geburtsstunde des jungen deutschen Films. Unter dem Titel «Provokation der Wirklichkeit» wird daran im Jubiläumsjahr sowohl mit einer Doppel-DVD der «Edition Filmmuseum» als auch mit einem Buch erinnert.

Das Buch gliedert sich in vier Teile: «Dokumente» (158 Seiten), «Essays» (94 Seiten), «Dialoge» (36 Seiten) und «Profile» (52 Seiten). Dargestellt wird das Umfeld, von der DOC-59-Gruppe (dokumentarisch arbeitende Filmemacher aus München) bis zum Ulmer Institut für Filmgestaltung. Es geht um den Bezugspunkt Nouvelle Vague, um die Arbeiten von «Kristl, Dominick, Straub». Gestellt wird die Frage «Wo waren die Frauen am 28. 2. 1962?» und ein Schlaglicht geworfen auf die Hamburger Filmszene, die Helmut Herbst, einer ihrer Vertreter, im Titel seines Beitrags als «moderner und politischer als die Münchner Gruppe» reklamiert. Unter den Essays finden sich ebenfalls (aus Interviews zusammengestellte) Erinnerungen des Produzenten Peter Berling und des Regisseurs Volker Schlöndorff, während im Kapitel «Dialoge» Edgar Reitz, Haro Senft und Günter Rohrbach befragt werden und Hans-Christoph Blumenberg, Christoph Hochhäusler, Dietrich Leder und Klaus Lemke ein Streitgespräch führen. Das Kapitel «Profile» schliesslich lässt das jeweilige Lebenswerk aller 26 Unterzeichner Revue passieren, was besonders bei den weniger bekannten Na-

men höchst informativ ist und nicht selten Lust auf mehr weckt.

Leider sind die wenigsten der Dokumente annotiert, so fragt man sich, was aus dem mehrfach erwähnten Projekt einer «Riskanten Welle» des Produzenten Artur Brauner wurde, ebenso hätte man doch gerne gewusst, was es mit dem «nachträglich geschwärzten» Namen bei den Unterzeichnern auf sich hatte. Generell wird zu viel Gewicht auf Verlautbarungen gelegt, ein Mehr an handfesten Informationen wäre nützlicher gewesen, etwa nähere Ausführungen zum Zusammenbruch der UFA (der wiederholt für das Versagen von «Papas Kino» angeführt wird) oder zur Tatsache, dass das Innenministerium 1961 bekanntgab, für das zurückliegende Jahr keinen Spielfilm mit einem Bundesfilmpreis auszuzeichnen. Auch über die konkrete Art der Arbeit an Industriefilmen erfährt man aus dem (im selben Verlag 2008 erschienenen) Band «Edgar Reitz erzählt» weitaus Detaillierteres. Ebenso wäre die Rolle der Kritik(er) eine Untersuchung wert gewesen: Wilfried Bergahn schrieb den Kommentartext für *MENSCHEN IM ESPRESSO* (1958), Joe Hembus den für *ANMELDUNG* (1964, gemeint ist wohl der Dialog im Off); beide veröffentlichten später ziemlich harsche Texte über die Oberhausener, die hier im «Dokumente»-Teil nachgedruckt sind.

«Denkbar desolat» sei die Ausgangslage «hinsichtlich der Materiallage und der Rechtesituation» gewesen, heisst es im Booklet zur DVD-Veröffentlichung. Von den fünfunddreissig Filmen der Oberhausener, die für die Retrospektive beim diesjährigen Festival restauriert wurden, sind auf der Doppel-DVD der «Edition Filmmuseum» neunzehn versammelt (gerne hätte man gewusst, welche wei-



teren sechzehn Werke weggelassen wurden). Nicht wenige davon stehen in der Tradition des Kulturfilms, der in den fünfziger Jahren florierte, denn ein Vorfilm mit Prädikat ersparte dem Kinobetreiber die Vergnügungssteuer. Allesamt sind auf 35mm-Material gedreht worden, vom *direct cinema*, das zur selben Zeit in den USA aufkam, ist hier noch nichts zu spüren; einzig im letzten Film der Auswahl, *Christian Doermers GRANSTEIN* (1965), dominieren die Aussagen der gezeigten Personen gegenüber dem Off-Kommentar. So beherrscht ein Kulturfilmduktus, bei dem der Kommentar die Bilder überlagert, die meisten Filme – mit Ausnahme des Imagefilms *KOMMUNIKATION*, den *Edgar Reitz* 1961 für die Deutsche Bundespost drehte, und auch Teilen von *DAS MAGISCHE BAND*, den *Ferdinand Khittl* 1959 für die BASF realisierte. Beide entfesseln gelegentlich die Kamera, Khittl integriert zudem Animationen. Beide Filme sind Ausdruck der Technikfaszination, des Fortschrittsglaubens, der zum Selbstverständnis dieser Institutionen und auch der Filmemacher gehörte. Subtiler kommt die Moderne in vielen Filmen durch die avantgardistische, häufig elektronische Musik (oft von *Josef Anton Riedl* komponiert) zur Wirkung. Es gibt aber auch Filme, in denen der häufiger einmal ironische Kommentar sarkastisch zugespitzt wird, etwa in *NOTIZEN AUS DEM ALTMÜHLTAL* (1961) von *Hans Rolf Strobel* und *Heinrich Tichawsky*, in dem auch die Montage der Bilder entsprechend angelegt ist, und in *ES MUSS EIN STÜCK VOM HITLER SEIN* (*Walter Krüttner*, 1963), der das touristische Treiben auf dem Obersalzberg geisselt – nicht ohne zu erwähnen, dass auch die deutsche Bundespost und der Freistaat Bayern davon finanziell nicht unerheblich profitieren.

Ergänzt wird die Filmauswahl durch zwei kurze Fernsehdokumentationen, eine von *Ulrich Schamoni* aus dem Jahr 1965 (in der auch *Rudolf Thome* und *Klaus Lemke* als Vertreter der nächsten Generation von Filmemachern zu Wort kommen), mit vielen Impressionen aus Oberhausen, bei der die Gesprächspartner leider nicht namentlich genannt werden, und eine zweite, 1968 von *Wilhelm Roth* für den ORF realisiert, die überwiegend aus Interviews besteht und die am Ende Utopien formuliert, die sich zum Teil an das damals neu entdeckte Medium Super-8 knüpfen, in den Äusserungen von *Werner Herzog* allerdings auch ganz gegenwärtig klingen.

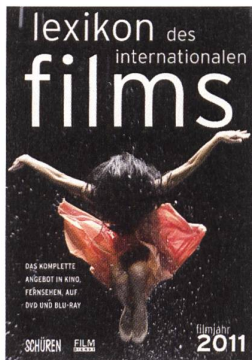
Die DVD bietet die Filme, wie üblich in der «Edition Filmmuseum», mit Untertiteln in fünf Sprachen an; im CD-Rom-Teil finden sich, als Faksimiles, 23 Seiten aus *Hans Helmut Prinzlers* «Chronik des deutschen Films», 16 Seiten aus dem *Pressespiegel* der Oberhausener Kurzfilmtage 1962 und die 12seitige Broschüre zum diesjährigen Festakt für die Oberhausener am 26. Februar im Filmmuseum München, mit Porträtfotos und biografischen Angaben zu den Unterzeichnern. Das Booklet enthält drei höchst unterschiedliche Texte: im deutschen formuliert *Ralph Eue* eher Fragen, im englischen bietet *Volker Baer* als Zeitgenosse einen Rückblick auf die Zusammenhänge, während der französische eine persönliche Erinnerung von *Haro Senft* liefert.

Frank Arnold

Ralph Eue, Lars Henrik Gass (Hg.): *Provokation der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*. München, edition text + kritik, 2012. 356 S., Fr. 35,40, € 24,80

Provokation der Wirklichkeit. Die Oberhausener. Edition Filmmuseum 69. Doppel-DVD mit 16seitigem Booklet

Bilanzen



Irgendwann wird abgerechnet, entweder am Ende eines Jahres oder am Ende eines Jahrzehnts, und die Frage gestellt: was bleibt? Manchmal geht es um die besten, manchmal um Trends und Zusammenhänge, manchmal auch "nur" um das Festhalten des Flüchtigen. Das ist nicht die geringste Aufgabe, hier den Überblick zu behalten, auch wenn der Film als Filmkopie (mit Kinostart), als DVD oder Blu-ray (um sie sich zu Hause ins Regal zu stellen) ein materielles Gut sein mag. Aber auch das beginnt sich zunehmend zu verflüchtigen, gespeichert auf Festplatten oder als *pay per view/download* weniger sinnlich (be-)greifbar. Insofern kann sich jeder Filmfreund glücklich schätzen, dass es für den deutschsprachigen Raum das «Lexikon des Internationalen Films» immer noch gibt. Liest man im Impressum, dass die Druckauflage nur noch 5000 Exemplare beträgt, so schwingt die Befürchtung mit, eines Tages werde es dieses Werk nicht mehr in gedruckter Form geben, sondern nur noch digital. «Mehr als 2000 Besprechungen» verheißt der Klappentext, da kann sich auch der fleißigste Konsument ausrechnen, wie viel er davon nicht gesehen hat, selbst wenn man all die Degeto-Produktionen der ARD und Inga-Lindström-Filme des ZDF oder jene Billigstfilme abzieht, mit denen die privaten Sender bevorzugt nächtliche Lücken füllen und die man nie sehen möchte. Es ist also durchaus spannend, in diesem Band zu blättern, um zu erfahren, was alles auf den Markt geworfen wurde, vor allem auf den Home-Entertainment-Markt. Denn dieser ist mittlerweile viel umfangreicher als der Kinomarkt, nur fehlt es hier an den Medien, die ihn so angemessen begleiten, wie es einige Filmzeitschriften für das Kino noch tun.

Dazu gehört der «film-dienst», auf dessen Kritiken und Archiv dieses

Jahrbuch basiert. Natürlich finden sich hier auch jede Menge DVD-Veröffentlichungen, die dort nicht besprochen wurden, aber mit den gebotenen Informationen kann man im Netz gut weiterrecherchieren. Was ebenfalls sehr brauchbar ist, ist die häufige (wenn auch lückenhafte) Auflistung von Extras bei DVDs und Blu-rays (einschliesslich deren Länge – etwas, was die Cover oft nur unzureichend leisten), auch, was die Unterschiede zwischen verschiedenen Editionen betrifft. In einem, immerhin 27 Seiten umfassenden, Anhang werden zudem die für ihre Ausstattung von der Redaktion mit einem «Silberling» ausgezeichneten DVDs/Blu-rays ausführlicher vorgestellt.

Neben der Chronik, die das Filmjahr Revue passieren lässt, gibt es auch wieder das Brevier des Verbandes der deutschen Filmkritik, in diesem Jahr mit 12 Seiten magerer ausgefallen, was daran liegt, dass die Diskussion über die Berlinale ohne deren Leiter stattfinden musste, der seine Teilnahme an der Veranstaltung kurzfristig absagte. Dafür wird auf 34 Seiten die Situation des Kinderfilms in Deutschland untersucht, mit Nachdrucken aus den drei Fachzeitschriften, die sie initiierten.

Im Schweizer Jahrbuch «Cinema», das im Impressum immer noch als «unabhängige Schweizer Filmzeitschrift» firmiert, obwohl es bereits seit mehreren Jahrzehnten als Jahrbuch erscheint, wird der Chronistenpflicht mit der kritischen Würdigung all jener abendfüllenden Schweizer Spiel- und Dokumentarfilme genüge getan, die im vergangenen Jahr einen Kinostart im Herstellungsland hatten – 39 sind das für 2011, von denen nur sieben (davon mehrere deutsche Koproduktionen) einen Kinostart in Deutschland hatten – das aktuelle Schweizer Film-

schaffen ist also wieder zu einem unbekanntem Terrain ausserhalb der Landesgrenzen geworden.

«Begrenzungen» ist auch der Titel dieser 57. Ausgabe, was Grenzen sowohl im Sinne von Genrebeschränkungen als auch von ästhetischen Traditionen meint. Themen dafür werden sowohl im Schweizer Filmschaffen gefunden, so in einer Spurensuche zum «Expanded Cinema der 1960er Jahre in der Deutschschweiz», in einer Untersuchung zu «Italienische Migranten im Schweizer Film», einer Darstellung der Zürcher Filmzensur oder im neuen Blick auf einen Klassiker, Leopold Lindtbergs *DIE LETZTE CHANCE* (1945).

Um Schweizerisches und zugleich Grenzüberschreitendes geht es im Gespräch mit dem eingespielten Team aus Regisseur Christoph Schaub und Produzent Marcel Hoehn, um Nicht-Schweizerisches unter anderem in einem Text zur «Eroberer-Trilogie Werner Herzogs» (mit Klaus Kinski) und einem weiteren, der der Frage nachgeht, inwieweit es sich beim Film noir um ein grenzübergreifendes Phänomen oder um ein «uramerikanisches» handelt – und dabei Beispiele für erste findet.

Im Jahr nach dem Ende eines Jahrzehnts schon dessen Bilanz zu ziehen und die Filme dieser Dekade auszuwählen, mag ein wenig problematisch erscheinen, zumal was die gerade noch frischen Filme des letzten Jahres anbelangt. Aber die Suche nach übersehenen Filmen, die Neubewertung von Verkanntem ist sowieso nichts, was sich die Buchreihe des Taschen-Verlages, die die Filme eines Jahrzehnts behandelt und zuvor von den neunziger Jahren rückwärts bis zu den Anfängen ging, auf die Fahnen geschrieben hat. Hier geht es vielmehr darum, das Bekannte und Geschätzte ansprechend

aufzubereiten und den Leser in Erinnerungen schwebeln zu lassen. 139 Filme aus den Jahren 2001 bis 2010 werden, nach Jahren geordnet, auf jeweils vier bis sechs Seiten vorgestellt, mit Stabsangaben, ein, zwei Zitaten (bei denen nur die Publikation, nicht aber der Autorennamen angegeben ist), einer Würdigung des Films durch den Herausgeber oder einen der weiteren fünfzehn Autoren, oft auch noch mit einem Kasten, in dem das Augenmerk auf einen der Beteiligten vor oder hinter der Kamera gerichtet wird. Das alles kann man gut lesen, aber, wie es in der Dankagung am Ende des Bandes heisst, sind es die Bilder, die «das eigentliche Kapital eines Filmbuches» sind. Die können (neben dem kleinformatig reproduzierten Plakatmotiv) durchaus etwas von der Optik eines Films oder von den Figuren vermitteln, auch wenn ihnen die Schönheit klassischer Standfotos abgeht. Die Auswahl findet eine Balance zwischen Blockbustern und Arthouse, auch Filme aus entlegeneren Nationen sind vertreten, ebenso einige, die in Deutschland nur sehr klein im Kino gestartet wurden, und mit Werner Herzogs *GRIZZLY MAN* sogar einer, der hierzulande gar nicht in die Kinos kam. In dieser Kategorie allerdings wäre sicherlich noch Luft nach oben.

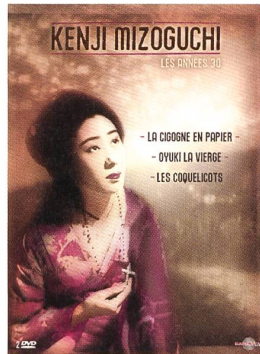
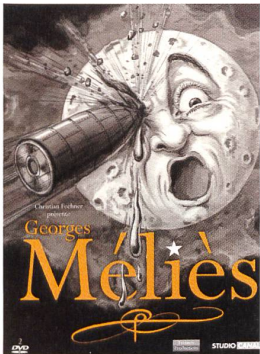
Frank Arnold

Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2011. Marburg, Schüren Verlag, 2012. 590 S., Fr. 30.50, € 19.90

Cinema # 57: Begrenzungen. Marburg, Schüren Verlag, 2012. 241 S., Fr. 38.–, € 25.–

Jürgen Müller (Hg.): Filme der 2000er. Köln, Taschen Verlag, 2011. 865 S., Fr. 40.90, € 29.99

Die Kunst des Pleonasmus Renaissance verschütteter Traditionen



Obwohl er zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehr als sieben Jahrzehnten tot war, darf man das Jahr 2011 zu den ruhmreichsten in der Karriere von Georges Méliès zählen. Im Mai erlebte die aufwendige Restaurierung der handkolorierten Fassung seines Hauptwerks *LE VOYAGE DANS LA LUNE* von 1902 eine glanzvolle Wiederaufführung. Das französische Pop-Duo «Air» begleitete den Film live mit einem angemessen retro-futuristischen Soundtrack, der gerade auf CD erschienen ist. Sein hundertfünfzigster Geburtstag im Dezember wurde mit zahlreichen Veranstaltungen und DVD-Veröffentlichungen gefeiert. Und in Martin Scorseses *HUGO CABRET* erlebte der Filmpionier seinen ersten grossen Leinwandauftakt seit 1953, als ihn sein Sohn André in Georges Franjus Kurzfilm *LE GRAND MÉLIÈS* verkörperte.

Für zumindest zwei der Oscars, die *HUGO CABRET* im Februar gewann, ist der Kinomagier Méliès mitverantwortlich: Ohne ihn hätte es die Disziplinen «Bestes Szenenbild» und «Beste Spezialeffekte» nie gegeben. Auch einen dritten Oscar, den für den besten Ton, könnte man ihm mit einigem Wohlwollen zuschlagen. Denn es stimmt nicht, dass seine Filme stumm aufgeführt wurden. Er liess sie nicht nur von Anfang an von Pianisten begleiten, sondern auch von Erzählern kommentieren, die man *bonimenteurs* nannte, Märchenerzähler. Sie waren die Nachfolger der *conférenciers*, die Vorführungen der *Laterna Magica* und später von Emile Reynauds «Optischem Theater» begleiteten. Im neuen Medium, dem sie als zusätzliche Attraktion beigefügt wurden, erfüllten sie verschiedene Funktionen. Auf Jahrmärkten übernahmen zunächst meist die Filmvorführer diese Arbeit. Bald entwickelte sich der Stummfilmerzähler zu einem eigenen Berufszweig. Er

kommentierte nicht nur die Geschehnisse auf der Leinwand, sondern kündigte vor allem an, was sogleich passieren würde. Er musste sich darauf verstehen, kunstvolle Pausen zu setzen, sollte zugleich aber auch das Publikum davon abhalten, selbst Kommentare abzugeben. Von dem Moment an, als berühmte Bühnendarsteller wie Le Bargy und Sarah Bernhardt vor die Filmkamera traten, kam dem Deklamieren der Zwischentitel eine noch grössere Bedeutung zu. Gleichzeitig diente die Institution des *bonimenteurs* auch pädagogischen Zwecken: Er kommentierte wissenschaftliche Filme, wies das Publikum oft mit dem Zeigestock auf wichtige Informationen hin (und musste dabei stets aufpassen, nicht in den Lichtstrahl des Projektors zu geraten); auch die Kirchen bedienten sich dieser Form der Vermittlung.

Zu Méliès' Geburtstag ist in Frankreich auch eine DVD mit 36 Filmen erschienen, auf der André Dussollier die vom Regisseur verfassten Texte spricht. Der Schauspieler eignet sich die antiquierte Disziplin mit spürbarem Vergnügen an. Dabei vergisst er nicht, dass die frühen Filme ein Jahrmarktvergnügen waren. Mit einem Enthusiasmus, in den sich nie süffisante Ironie mischt, preist er die kommenden Attraktionen an. Er hat keine Furcht vor der Verdopplung von Bild und Wort; das Staunen bleibt erhalten. Jeden Satz beendet er mit einem Ausrufezeichen. In knappen Worten stellt er Schauplätze und Akteure vor und schweigt sodann, damit sich das Drama, die munteren Pantomimen, der drollige Schabernack und nicht zuletzt die prachtvollen Tableaus entfalten können. Dussolliers Duktus wechselt von Film zu Film, *LE VOYAGE DANS LA LUNE* kommentiert er mit dem Stolz eines Zauberers, der seine Kunststücke vorführt.

Die Tradition des *boniment* hielt sich in Frankreich bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Ohnehin ist der Ton ja der grosse Vergessene der Stummfilmära. Experimente, ihn mit dem bewegten Bild zu verknüpfen, gibt es seit Beginn der Filmgeschichte. Thomas Alva Edison, der unter Schwerhörigkeit litt, war viel stärker an der Weiterentwicklung seines Phonographen interessiert als an der seines Kinetoscopes. Bereits 1900 gab es erste Versuche mit Playback. Es war nicht allein die Lust am Paradoxon, die Robert Bresson feststellen liess, erst der Tonfilm habe die Stille erfunden.

In Japan entwickelte sich bereits ab 1896 eine eigene Form des gesprochenen Kommentars, die sich aus den Traditionen des Kabuki- und Bunraku-Theaters ableitete. Die *benshi* (das «h» bleibt stumm) sprachen die Zwischentitel, anfangs in verteilten Rollen, und schilderten emphatisch die Geschehnisse auf der Leinwand. Dialoglose Passagen füllten sie mit Gedichten; nicht selten gerieten sie dabei so sehr in Verzückung, dass sie die Filmhandlung zeitweilig aus den Augen verloren. In der Hochzeit gab es mehrere Tausend von ihnen, darunter Akira Kurosawas Bruder Heigo. Die *benshi* waren ein integraler Bestandteil des Filmenerlebnisses. Das Publikum schenkte ihnen oft grössere Aufmerksamkeit als den Filmen selbst. Einige von ihnen waren berühmter als die eigentlichen Stars und verdienten in der Regel auch besser. Ihre Popularität war mit dafür verantwortlich, dass sich der Tonfilm in Japan erst Mitte der dreissiger Jahre durchsetzte. Auch danach wurde die Tradition, vor allem in ländlichen Regionen, weiter gepflegt. Einen Einblick in diese Kunstform kann man auf der französischen DVD-Box «Kenji Mizoguchi – Les Années trente» gewinnen, in deren Bonusmaterial sich ein kurzer

Filmessay dazu findet. Der *benshi* Osamu Kurei kommentiert in einem weiteren Supplement live eine Sequenz aus Mizoguchis letztem, 1935 entstandenem Stummfilm *ORIZURU O SEN* (*LA CIGOGNE EN PAPIER*). Der Film selbst wird von einer zeitgenössischen Aufnahme des Schauspielers *Susei Matsui* begleitet. Sein Kommentar ist ungewöhnlich knapp – die komplizierte Rückblendenstruktur des Films erklärt er beispielsweise nicht –, hält sich eng an die Handlung. In hastigem Duktus erzählt er die Zwischentitel nach, erfindet nur sporadisch Dialoge hinzu und verstummt in den Passagen, in denen der Zuschauer die ungeheure Beweglichkeit der Kameraführung auf sich wirken lassen kann.

Die *benshi* Midori Sawato hingegen schöpft auch heute noch alle poetischen Freiheiten dieser Kunstform aus. Sie ist eine der Letzten, die sie noch aufrechterhält. Auf ihrer jüngsten Tournee machte sie im letzten Winter in Rom, Nantes, Paris und Berlin Station. Sie begleitete wiederum *ORIZURU O SEN* mit disziplinierter Ergriffenheit. Sawato verkörpert die Figuren mit je eigener Empathie, liest ihnen die Worte von den Lippen ab, erfindet Dialoge hinzu, versenkt ihre Stimme tief in die Atmosphäre des Films. Anders als die meisten ihrer Kollegen kommentiert sie ihn nicht neben der Leinwand stehend, sondern diskret von einem Tisch aus. Ein Verfremdungseffekt bleibt dennoch erhalten: Es fällt bisweilen schwer, den Blick von ihr zu lösen und wieder der Leinwand zuzuwenden.

Gerhard Midding

Die Doppel-DVD «Georges Méliès» ist bei Studio Canal erschienen, «Kenji Mizoguchi – Les Années trente» bei Carlotta. In seiner «Talking Silents»-Reihe veröffentlicht das japanische Label Digital Meme seit längerem Stummfilme mit Begleitung von Midori Sawato und anderen *benshi*.

Erzählung von verlorener Unschuld

MOONRISE KINGDOM von Wes Anderson



«Skurril» ist wohl die Bezeichnung, mit der man die Filme von Wes Anderson am treffendsten charakterisieren kann. Von all den derzeit filmenden Andersons – Paul Thomas (*THERE WILL BE BLOOD*), Brad (*THE MACHINIST*) und Paul W. S. (*THE THREE MUSKETEERS*) – besitzt Wes Anderson den unverwechselbarsten Filmstil, wird doch sein Werk von wiederkehrenden Obsessionen geprägt.

Im Mittelpunkt steht die Familie, als real existierende, ziemlich dysfunktionale Konstellation, die Leiden verursacht, und zugleich – als deren Gegenentwurf – als Sehnsuchtsort, nämlich als funktionierendes, das Individuum unterstützendes Sozialgefüge. Ein utopisches Konstrukt, fürwahr, denn Andersons Protagonisten sind allesamt ziemlich problembeladene Exemplare der Spezies Mensch.

In seinem Erstling *BOTTLE ROCKET* planen zwei Freunde in der texanischen Provinz Einbrüche (unter anderem ins eigene Elternhaus), imaginieren sich als Profigangster und sind zugleich besessen von der Fernsehserie «Starsky & Hutch» (Hauptdarsteller und Co-Autor Owen Wilson spielte

dann acht Jahre später in deren Neuversion fürs Kino tatsächlich den Hutch an der Seite von Ben Stillers Starsky). Max Fischer in *RUSHMORE* stammt aus einfachen Verhältnissen und möchte an der gleichnamigen Eliteschule dazugehören; er glaubt, die junge Lehrerin, in die er sich verliebt, müsse ihn erhören, weil sie ihren Mann und er seine Mutter verloren hat – dabei erwächst ihm in einem reichen Philanthropen, der ihn unter seine Fittiche nimmt, allerdings Konkurrenz. In *THE ROYAL TENENBAUMS* ist es der Familienpatriarch, der vor Jahren seine Familie (die aus lauter frühreifen Wunderkindern besteht, die sich als Erwachsene in Selbstzweifeln und Depressionen verlieren) verlassen hat und jetzt behauptet, todkrank zu sein, um bei ihr wieder Aufnahme zu finden. In *THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU* muss ein Mann, dessen Obsession für seine Arbeit als Unterwasserforscher alles beherrscht, sich mit einem Jungen herumplagen, der vielleicht sein Sohn sein könnte. In *DARJEELING LIMITED* sind es drei Brüder, die bei einer Zugreise durch Indien zueinanderfinden wollen; im Animationsfilm



FANTASTIC MR. FOX muss sich Mr. Fox die Frage stellen, wie er gleichzeitig ein guter Familienvater sein und dennoch seine kriminellen Beutezüge fortsetzen kann.

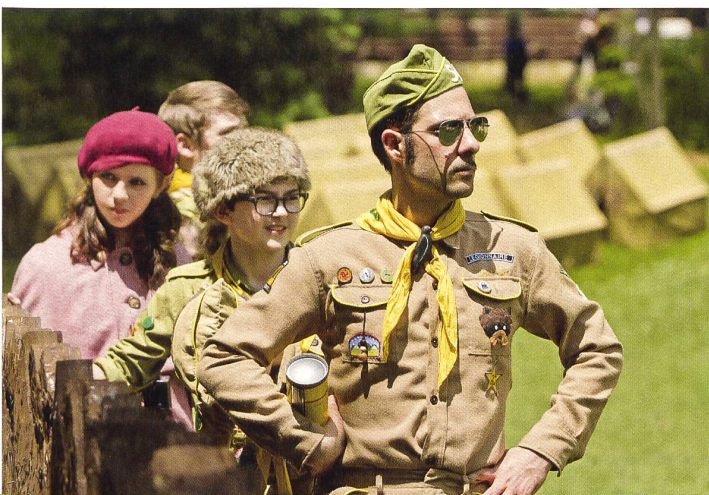
Es sind, auch wenn die Filme sich in die Ferne (die Tiefen des Mittelmeeres, Indien) begeben, hermetisch abgeschlossene Welten, die Anderson entwirft. Das macht ihre Faszination aus, strahlt für manche Zuschauer zugleich aber auch eine gewisse Unnahbarkeit aus.

Die familiären Konstellationen haben ihre Entsprechung im Prozess des Filmemachens, für den sich Wes Anderson, vor und hinter der Kamera, seine eigene (Film-)Familie geschaffen hat. Vor der Kamera: *Bill Murray*, *Luke Wilson*, *Anjelica Huston*; hinter der Kamera: *Robert Yeoman* (als Director of Photography), *Roman Coppola* und *Noah Baumbach* (als Ko-Autoren), *Alexandre Desplat* (Musik), *Adam Stockhausen* (Production Design), *Andrew Weisblum* (Schnitt), *Kasia Walicka-Maimone* (Kostümentwurf). Vor und hinter der Kamera agieren *Owen Wilson* (fünfmal als Darsteller/Sprecher, Ko-Autor von *BOTTLE ROCKET*, *RUSHMORE* und *THE ROYAL TENENBAUMS*) und *Jason Schwartzman*, (viermal als Darsteller/Sprecher; Ko-Autor von *DARJEELING LIMITED*). *Roman Coppola* ist der Bruder von *Sofia Coppola* (deren *LOST IN TRANSLATION* *Bill Murray* zahlreiche Auszeichnungen einbrachte), *Jason Schwartzman* (männlicher Hauptdarsteller in ihrem *MARIE ANTOINETTE*) als Sohn von *Francis Ford Coppolas* Schwester *Talia Shire* ist ihr Cousin. Dazu passt es, dass *Schwartzman* (in seinem Leinwanddebüt) als *Max Fischer*, Protagonist von *RUSHMORE*, eine Schulaufführung von *APOCALYPSE NOW* einstudierte.

MOONRISE KINGDOM, Wes Andersons siebter abendfüllender Spielfilm (innerhalb von sechzehn Jahren) spielt im Jahr 1965 auf einer kleinen Insel vor der Küste von New England und erzählt von der seltsamen Romanze zwischen *Suzy Bishop* und *Sam Shakusky*, zwei Zwölfjährigen. *Sam* ist ein Waisenjunge, dessen Adoptiveltern ihm per Brief die Mitgliedschaft in ihrer Familie aufkündigen, als er sich den Sommer über in einem Pfadfindercamp befindet. Und er ist ein typischer Nerd mit Hornbrille, der sich von seinen Mitpfadfindern durch die Fellmütze abhebt, die er als einziger trägt; *Suzy* ist die Tochter aus gutem (wenn auch dysfunktionalem) Elternhaus mit einer Liebe für Fantasy-Geschichten und *Françoise Hardy*.

Ihre Eltern sind zwei sich stets streitende Anwälte – während er (*Bill Murray*) in karierten Hosen ziellos durchs Haus läuft, ruft sie (*Frances McDormand*) die Kinder mit dem Megaphon zum Essen. Daneben hat sie noch eine Affäre mit dem örtlichen Polizisten, den *Bruce Willis* mit schütterem Haar, melancholischem Blick und einer gehörigen Portion Stoizismus verkörpert.

Im Sommer 1964, so erfahren wir in einer Rückblende, lernten sich *Suzy* und *Sam* kennen, als er bei einer Schulaufführung hinter die Bühne kam und ihr erklärte, der Rabe (den sie in dem Stück verkörpert) sei sein Lieblingsvogel. Danach schreiben sie sich ein Jahr lang, lassen den anderen an ihrem Leben teilhaben und fassen dabei den Plan, im folgenden Sommer gemeinsam auszureissen. Der Film zeigt das, mit den Stimmen von *Suzy* und *Sam* aus dem Off, verknüpft zu einer Montage, die dabei doch so viel über das Aussenseiter-





tum dieser beiden erzählt – das könnte in der Betonung der Macht des geschriebenen Wortes so auch von François Truffaut in Szene gesetzt sein.

Die gemeinsame Flucht der beiden setzt dann jene Apparate in Gang, denen das Wohl der Kinder am Herzen sein sollte, das Netz um das junge Paar zieht sich enger und enger zusammen, auch wenn unerwartet Verbündete auftauchen ...

1965 ist das passende Jahr für diese Geschichte, kurz bevor sich Grundlegendes veränderte. Der neue Stil der frühen Sixties ist schon im Outfit von Suzy präsent, in ihrer Frisur, dem vielen Kajal um ihre Augen, dem tragbaren Plattenspieler, den sie auf die Flucht mitnimmt, und der Françoise-Hardy-Schallplatte, die sie so gerne hört – aber auf der anderen Seite erhebt sich der Schatten der bleiernen Fünziger mit der rigiden Verfolgung abweichenden Verhaltens. Präsent in der Gestalt einer Frau von der Fürsorge (zu der passt, dass sie namenlos bleibt und sich nur als «Social Services» vorstellt), die in ihrem dunkelblauen, wallenden Umhang und mit ihrer Kopfbedeckung aussieht, als käme sie von der Heilsarmee, aber doch eher an die *wicked witch of the east* erinnert. Sie verkörpert für den Waisenjungen Sam die angedrohte Unterbringung im Heim, einschliesslich der Möglichkeit, ihn dort mithilfe von Elektroschocks auf den «rechten Weg» zurückzubringen.

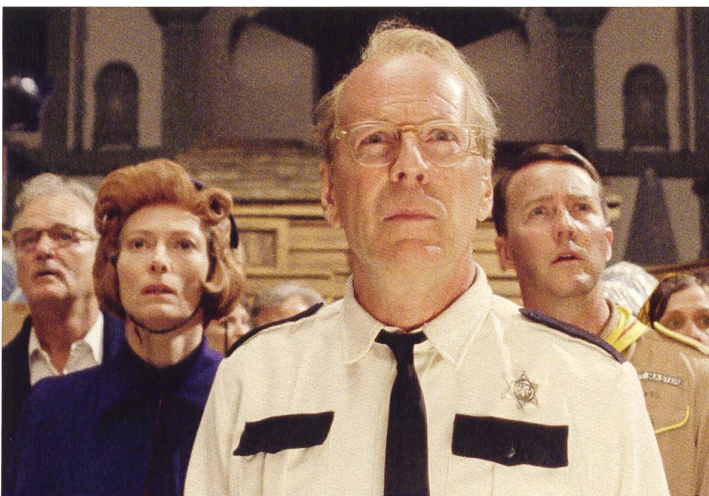
1965 war Wes Anderson (Jahrgang 1969) noch nicht geboren. Es ist eine imaginäre Welt, die er hier errichtet, so imaginär wie schon das New York von *THE ROYAL TENENBAUMS*, eben so, wie jemand, der in Texas aufwuchs, sich die Stadt nach der Lektüre von Autoren wie F. Scott Fitzgerald und J. D. Salinger vorstellte (so Anderson selber). Aber bei

aller Imagination fliesst doch die Wirklichkeit in sie ein, ein autobiographischer Hintergrund (Anderson verbrachte selber einige wenige Wochen bei den Pfadfindern; seine Eltern liessen sich scheiden, als er acht war) und Momente, die die Idylle nicht nur von aussen bedrohen: Pfeil und Bogen sowie Messer kommen als Waffen bei den Kindern vor, Blut fliesst, es gibt einen Stich in die Milz und ein versehrtes Auge, nicht zuletzt auch einen toten Vierbeiner.

MOONRISE KINGDOM erzählt von verlorener Unschuld. Trotz des Happy Ends darf man an Nicolas Roeg's *WALK-ABOUT* denken, in dem die denkwürdige Reise eines jungen Geschwisterpaares mit einem Aborigine durch den australischen Outback am Ende nur noch eine ferne Erinnerung der als Erwachsene in ihrer Hausfrauenexistenz aufgehenden Protagonistin ist.

Die beiden Zwölfjährigen mögen frühreif sein, aber sie sind es nicht auf so penetrante Art wie die frühreifen Genies aus *THE ROYAL TENENBAUMS*, eine gewisse Pragmatik ist ihnen eigen, etwa wenn Sam auf der Flucht die bei den Pfadfindern erlernten Fähigkeiten durchaus zugute kommen. Das Schweizer Fahrtenmesser, das die Pfadfinder bekommen (und das der Scout Master Mr. Ward bei seiner Degradierung wieder abgeben muss), symbolisiert die Liebe zur Basterei, die Fantasy-Romane, die Suzy aus der Leihbibliothek entwendet hat, stehen für die Detailversessenheit – für deren Covergestaltung hat Anderson (wie man dem Nachspann entnehmen kann) eigens verschiedene Künstler engagiert.

Anderson selber findet das Märchenhaft-Phantastische allerdings nicht in solch fernen Fantasy-Welten, sondern in der Lebenswirklichkeit seiner Protagonisten, die sich



ihr eigenes Idyll schaffen – was auf der Karte nüchtern als «Gezeitenbucht Meile 3.25» verzeichnet ist, wird zu ihrem «Moonrise Kingdom». Zwischenzeitlich wird in absurder Höhe ein Baumhaus errichtet, und nach einer gewaltsamen Auseinandersetzung steckt ein Motorrad in einem Baum fest. Dazu passt denn auch ein Erzähler, der mehrfach ins Bild tritt und sich direkt an den Zuschauer wendet. *Bob Balaban* verkörpert ihn mit leuchtend rotem Mantel und grüner Mütze – eine Märchenfigur.

Vom «Coping with the very troubled child» (der Titel einer Broschüre, die *Suzy* zuhause auf dem Kühlschrank fand – so eine Broschüre fand am selben Ort auch *Wes Anderson*, er hatte zwei Brüder, aber er wusste, das galt ihm, erzählt er in Interviews) zum An-die-Hand-Nehmen (wie es *Benjamin Britten*s leitmotivisch eingesetzte Komposition «The Young Person's Guide to the Orchestra» vormacht) vollzieht sich die Bewegung des Films. Eine Utopie? Vielleicht. Denn um sie zu realisieren, bedarf es eines Finales, das *bigger than life* ist.

Waren es in *Andersons* Regiedebüt *BOTTLE ROCKET* allein die Figuren und die Situationen, die für Skurrilität standen, drückt sich diese seit *RUSHMORE* auch in der Inszenierung aus, die immer wieder das Artifizielle betont. *MOONRISE KINGDOM* etwa beginnt mit *tracking shots*, die im Haus der *Bishops* die Wände zwischen den einzelnen Räumen überwinden.

Es ist allerdings keine totale Künstlichkeit, die den Film auszeichnet, denn *MOONRISE KINGDOM* spielt überwiegend draussen: die Natur hat ihre eigenen Unwägbarkeiten, die sich der Kontrolle entziehen. Das Finale des Films zelebriert dies geradezu: neben einem Blitzeinschlag (gleich

zweimal) gibt es eine Flut, durch explodierende Feuerwerkskörper verursachtes Feuer und einen Sturm unerwarteten Ausmasses, der die Topografie der Insel für immer verändert – aber ihr im Jahr darauf auch eine mehr als reichhaltige Ernte beschert. Das dürfte die Anhänger von *Andersons low key*-Stil zunächst einmal befremden, aber gerade in dieser Überhöhung und Künstlichkeit führt der Film die dramatische Parallelmontage, ohne die kein Hollywood Ending auskommt, ad absurdum. Es ist diese Verbindung von Artifiziellem und Realistischem, die *Wes Andersons* Filmen ihre Eigenheit verleiht.

Frank Arnold

P.S. *Wes Anderson*, der so jugenhaft aussieht, dabei selber wie ein Nerd wirkt, hinter dessen lässiger Bekleidung sich höchste Akkuratess verbirgt, ziert das Cover der Juni-Ausgabe der britischen Filmzeitschrift «Sight and Sound»: im Pfadfinder-Outfit gemalt. Das steht ihm.

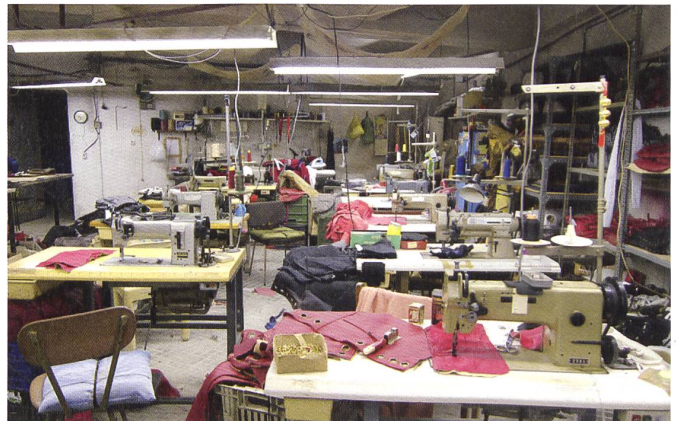
Regie: *Wes Anderson*; Buch: *Wes Anderson, Roman Coppola*; Kamera: *Robert Yeoman*; Schnitt: *Andrew Weisblum*; Ausstattung: *Adam Stockhausen*; Kostüme: *Kasia Walicka Maimone*; Musik: *Alexandre Desplat*. Darsteller (Rolle): *Jared Gilman (Sam)*, *Kara Hayward (Suzy)*, *Bruce Willis (Captain Sharp)*, *Bill Murray (Mr. Bishop)*, *Frances McDormand (Mrs. Bishop)*, *Tilda Swinton (Social Services)*, *Harvey Keitel (Commander Pierce)*, *Jason Schwartzman (Cousin Ben)*, *Bob Balaban (Erzähler)*, *Edward Norton (Scout Master Ward)*, *Larry Pine (Mr. Billingsley)*, *Eric Anderson (Secretary McIntire)*. Produktion: *Indian Paintbrush, American Empirical, Moonrise, Scott Rudin Productions*; Produzenten: *Wes Anderson, Jeremy Dawson, Steven M. Rales, Scott Rudin*. USA 2012. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: *Elite-Film, Zürich*; D-Verleih: *Tobis Film, Berlin*



1



2



›Ich vertraue meiner **Intuition**‹

— Gespräch mit *Brigitte Broch*,
— Production Design/Szenenbild

DONNA HANISCH Viele Filmschaffende, vor allem auch im Bereich der Ausstattung, sind, wie Sie, Quereinsteiger. Wie sind Sie zum Film gekommen?

BRIGITTE BROCH Aus reiner Frustration. Ich war immer auf der Suche, wusste nur, dass ich bloss nicht Sekretärin oder etwas dergleichen werden wollte. Und doch wurde ich Sekretärin, da ich mit meiner Familie unter sehr bescheidenen Verhältnissen aufwuchs und wir das Geld brauchten. Nach Feierabend besuchte ich jedoch Theater- und Ballettklassen.

Auch in Mexiko arbeitete ich zuerst als Sekretärin und Lehrerin für Deutsch und Englisch. Ich war beruflich immer noch sehr unzufrieden, wusste nicht, ob ich studieren sollte, und wenn ja, was. Ich begann in dieser Zeit, in kleineren Theaterproduktionen mitzuspielen. Bei einer solchen lernte ich den mexikanischen Regisseur *Luis Mando-ki* kennen, der für das «Instituto Nacional Indigenista INI» Dokumentarfilme realisierte, und er bot mir an, dort mitzuarbeiten. So machte ich 1980 die Produktionsleitung für eine achtzehnköpfige Theatergruppe. Danach wurde ich für die Produktion weiterer Filme dieses Instituts gebucht. Dass man mich gerne einstellte, ist wohl meiner deutschen Gründlichkeit und Pünktlichkeit zu verdanken. Danach arbeitete ich für das mexikanische Bildungsfernsehen, produzierte selber Beiträge und konnte sogar Regie führen. Ich hatte damit viel Erfolg und bekam dadurch die Aufnahmeleitung für «Musik zum Sonntag», eine deutsche TV-Produktion.

Danach entschloss ich mich, nach fünfzehn Jahren Mexiko mir doch wieder mal Deutschland anzusehen. Ich hatte 1968 Deutschland

mit grosser Verachtung verlassen. Das ging so weit, dass ich mich in Mexiko anfangs weigerte, Deutsch zu sprechen. Ich sprach nur noch Englisch, bis ich genug Spanisch konnte. Doch nach neun Monaten in Deutschland, in denen ich feststellte, dass es dort gar nicht mehr so schlimm war und es auch viel Schönes gab, entschloss ich mich, wieder nach Mexiko zurückzukehren. Was ich aber auch lernte war, dass ich mit der Produktion eigentlich nichts am Hut hatte. So habe ich zuerst mal einfach nur Theater gemacht, als Schauspielerin. Ich bin mir selbst dankbar, dass ich das gemacht habe, weil die Erfahrung beim Theater heute eine meiner Fundgruben für meine Arbeit als Production Designerin ist. Verstehen, was es heisst, eine Rolle zu spielen, hilft mir nun sehr bei meiner Arbeit. Ich weiss, was es braucht, damit sich ein Schauspieler in einem Dekor sofort wohlfühlt. Selbst mit Dingen, die nicht sichtbar sind. Zum Beispiel fülle ich immer alle Schubladen eines Möbels, auch wenn sie im Film nicht bespielt werden. Weil es für mich das Wichtigste ist, dass der Schauspieler sich frei bewegen kann. Dass er in den Raum kommt und denkt, «ach, das bin ich, das sind die Socken, die ich trage» oder «ich bin wirklich ein schmutziger Typ».

1985 bin ich als Stage Manager mit der mexikanischen Theatertruppe «Divas» und ihrem erfolgreichen Stück «Donna Giovanni» durch Europa und die Vereinigten Staaten getingelt. Bei dieser Produktion habe ich auch sehr eng mit der Kostümbildnerin zusammengearbeitet. Diese bekam 1987 das Angebot, bei einem Doku-Drama über den Schriftsteller Graham Greene das Design zu machen. Sie hatte aber keine Lust, und so sprang ich für sie ein. Ich hatte zwar kaum eine Ahnung davon, was ich wirklich zu tun hatte, aber ich hatte eine Tochter zu unterhalten und



6

1 Concept Drawing zur Werkstatt in BIUTIFUL, Regie: Alejandro González Iñárritu (2010); 2 Set der Werkstatt in BIUTIFUL; 3 Maricel Alvarez als Marambra in BIUTIFUL; 4 Set der Wohnung von Marambra in BIUTIFUL; 5 Concept Drawing für Wohnung von Marambra in BIUTIFUL; 6 Location-Foto für Wohnung von Marambra in BIUTIFUL

brauchte dringend Geld. Es war ein Film über die Zeit, 1938, als Graham Greene nach Mexiko kam. Er war 1926 zum Katholizismus übergetreten und wollte sehen, wie entsetzlich die Mexikaner die Priester und Gläubigen behandelten.

Ich kam also in dieses verschlafene Dörfchen, in dem Graham Greene in einem Bananenboot angekommen war und von wo aus er nach San Cristobal weiterreiste.

Ich war wie vom Blitz getroffen, so phantastisch fand ich meine Aufgabe. Ich habe Räume streichen lassen, Farben wählen dürfen, ich hatte Leute aus dem Dorf dafür. Ich war so fasziniert, dass ich gar nicht merkte, dass ich achtzehn Stunden pro Tag arbeitete. Ich hatte alle Sets vor Drehbeginn fertig, was auch dem Umstand zu verdanken war, dass in dem Dorf die Zeit stehen geblieben war. Es gab Deko-Möbel in fast allen Wohnungen. Ich brauchte kein Requisitenhaus, es war alles vorhanden in dem Dorf.

Das war ein so durchschlagender Erfolg, dass ich danach sofort Angebote bekam. Der nächste Film war *FAT MAN AND LITTLE BOY* von Roland Joffe; da war ich Dekorationsassistentin. Von da ging ich nach Baja California für ein Road Movie für das deutsche Fernsehen und so weiter.

Da ich fast keine Vorkenntnisse hatte, war jeder Film ein "Durchbeissen". Erfahrung sammeln, Erfahrung sammeln, Erfahrung sammeln. Ich erinnere mich, dass der bayerische Regisseur der deutschen TV-Serie «Auf Achse» nach Drehschluss zu mir sagte: «Ja, Brigitte, du hast ja einige Fehler gemacht, aber schliesslich und endlich beglückwünsche ich dich.»

DONNA HANISCH Filme zu produzieren ist ein *in time*-Geschäft. Ich nehme an, dass Sie auch deshalb in Mexiko einen Vorteil hatten, weil Sie es sich gewohnt waren, Termine einzuhalten, und zuverlässig waren?

BRIGITTE BROCH Ja, das hat mir sehr geholfen. Die Sachen sahen immer korrekt und gut aus.

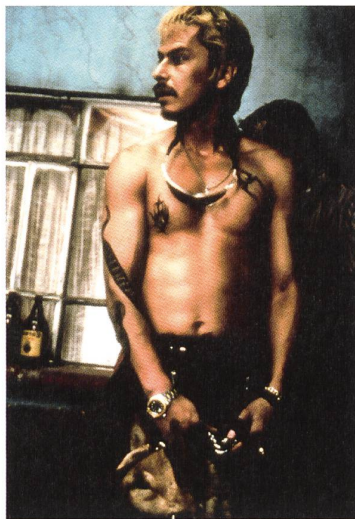
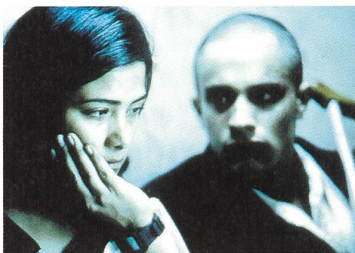
Es gab Dekorateur, es gab Bühnenbildner, die nicht miteinander kommunizierten. Ich war anscheinend die erste, die das vereinte. Ich kümmerte mich um alles. Am Anfang natürlich in Miniteams. Wir haben jeweils bis tief in die Nacht gearbeitet. Da die Industrie auch in Mexiko sehr in sich geschlossen ist, wurde ich weitergereicht und traf so zum Beispiel auch den damals achtundzwanzigjährigen *Alfonso Cuarón*, mit dem ich 1990 seinen ersten Film *SOLO CON TU PAREJA* machte.

DONNA HANISCH Sie haben die Erstlingsfilme von *Guillermo del Toro*, *Alfonso Cuarón* und *Antonio Serrano* gemacht ...

BRIGITTE BROCH ... und auch *Alejandro González Iñárritu*, mit dem ich lange vor *AMORES PERROS* Werbefilme gemacht habe ...

DONNA HANISCH ... und waren auch auf den nachfolgenden Projekten dieser später sehr erfolgreichen Regisseure tätig.

BRIGITTE BROCH Ich hatte das grosse Glück, zur richtigen Zeit in Mexiko zu sein: Das ganze Terrain des Production Designs war damals in Mexiko noch leer und hiess auch noch gar nicht Production Design. Und da kommt diese Deutsche, beisst sich da durch und macht es irgendwie richtig. Die Zusammenarbeit mit all diesen jungen mexikanischen Regisseuren war toll. Aber grundsätzlich bereicherten mich am meisten jene Projekte, die mich in die verschiedensten Winkel von Mexiko und in andere Länder führten. Ich drehe nicht gerne in Mexico City. Ich mag



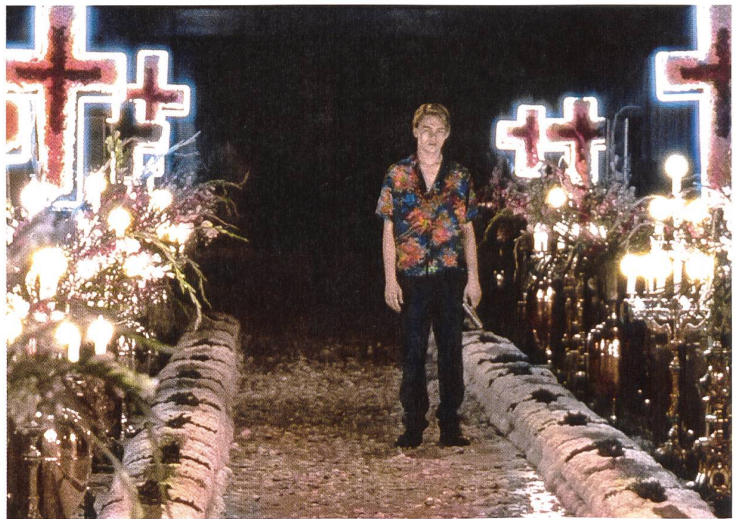
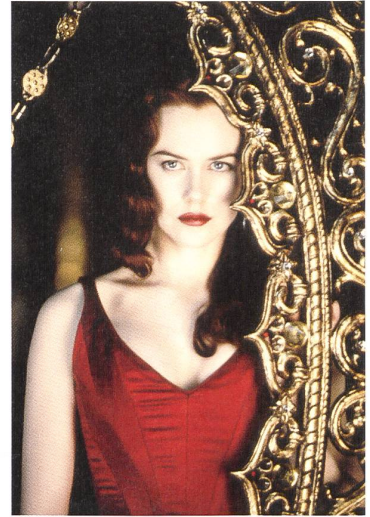
es, raus zu gehen aufs Land oder sogar in ein anderes Land, mich rein zu versetzen in die neue Kultur, in dieses neue Leben, und dort zu recherchieren.

DONNA HANISCH Sie haben bei sehr vielen mexikanischen, aber auch internationalen Filmen gearbeitet. In ihrer Art stechen die beiden Filme *ROMEO & JULIET* und *MOULIN ROUGE* von Baz Luhrmann aus Ihrer Filmografie heraus, weil sie so opulent und vielschichtig sind. Wie kam es zur Zusammenarbeit?

BRIGITTE BROCH Das war auch wieder Glück. Ich hatte auf einer Produktion, aus der ich ausgestiegen bin, den australischen Art Director *Doug Hardwick* kennengelernt. Er hat den Kontakt aufrecht erhalten. Als er für *ROMEO & JULIET* als Art Director angestellt wurde, schlug er mich der Production Designerin *Catherine Martin* als Set Decorator vor. Zwischen Catherine und mir stimmte die Chemie sofort. Ich bekam sehr wenig Lohn, aber es machte mir nichts aus, denn ich lernte so viel. Die Phantasie, mit der Baz und Catherine diese Sets entwarfen, dieser Wahnsinn, diese Mischung aus leicht futuristischer Vergangenheit – da konnte ich alles machen, und es konnte eigentlich nichts schief gehen. Das war unglaublich befreiend.

DONNA HANISCH Wie verlief die Zusammenarbeit mit Baz Luhrmann und Catherine Martin genau? Sie war ja zugleich die Kostümbildnerin, und er war auch noch in das Production Design involviert.

BRIGITTE BROCH Baz segnete alles ab. Catherine und ich haben jeden Vorschlag für die Set Decoration wie Fotografien, Zeichnungen, Stoffe et cetera mit Baz besprochen. Es gab nichts, was er nicht abgesegnet hatte. Das Gute daran: keine Überraschungen, wenn der Regisseur auf das

2
2

Set kommt. Kein «Oh Gott, das habe ich mir nicht so vorgestellt.» Das war für mich eine Lehre! Seither bereite ich alle Arbeiten so vor, dass sie zu hundert Prozent von der Regie abgesegnet sind. Mit *Concept Drawings*, Farbmustern et cetera, vor allem was die Stimmungen betrifft. Diese *Moodboards* sind ganz wichtig, damit Kamera und Regie empfinden können, wie das Set sich licht- und farbenmässig anfühlen wird.

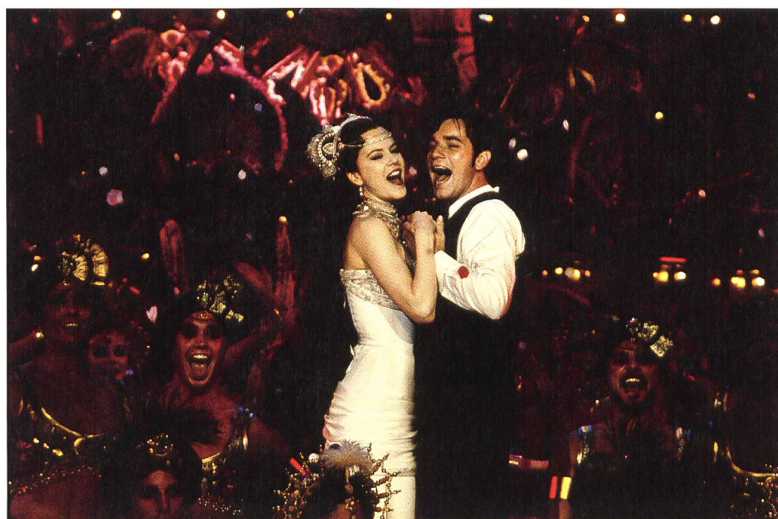
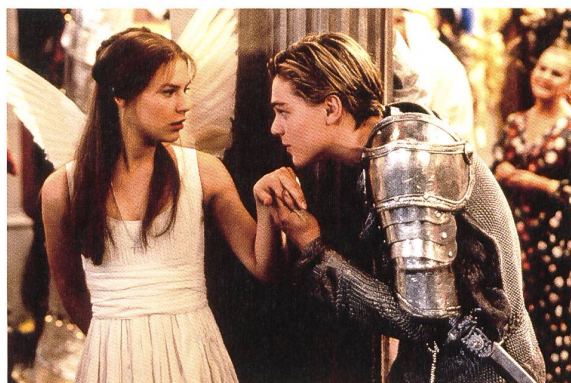
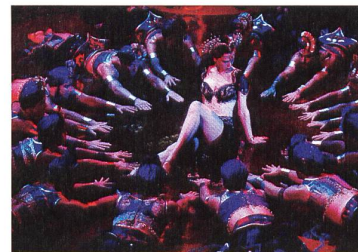
DONNA HANISCH Dies braucht eine grosse Vorbereitung und verlangt auch von der Regie, dass ihr das Production Design des Films sehr wichtig ist und sie sich viel Zeit dafür nimmt.

BRIGITTE BROCH Bisher hat dies immer gut geklappt. Seit ich nach diesem System arbeite, kann ich immer alle Regisseurinnen und Regisseure glücklich machen. Alle Diskussionen finden in der Vorbereitungszeit statt, und beide Seiten gehen, was das Production Design betrifft, nicht mehr mit Herzklopfen an ein Set.

DONNA HANISCH Zusammen mit Catherine Martin haben Sie für *MOULIN ROUGE* einen Oscar gewonnen. Was war das für ein Gefühl?

BRIGITTE BROCH Da ich mich lange Zeit damit schwer getan habe, mich überhaupt Production Designerin zu nennen, konnte ich mir gar nicht vorstellen, dass mir das passiert.

Als ich meinen Namen hörte, erschrak ich. Ich stürzte fast die Treppe hoch. Für mich ist die ganze Sache mit den Auszeichnungen ein grosser Schmu. Es steckt viel Politik dahinter. Ich habe mir deshalb weder aus den mexikanischen Preisen noch aus anderen Auszeichnungen etwas gemacht – auch nicht aus dem Oscar. Aber dann musste ich natürlich feststellen, dass der Gewinn eines Oscars vor allem Arbeit bringt, und man wird besser dafür bezahlt.



1 AMORES PERROS, Regie: Alejandro González Iñárritu (2000);
2 ROMEO & JULIET, Regie: Baz Luhrmann (1996); 3 MOULIN
ROUGE, Regie: Baz Luhrmann (2001)

DONNA HANISCH Der Oscar für Production Design wird immer im Doppel verliehen.

BRIGITTE BROCH Ich dachte lange: «Das ist nicht mein Verdienst, das ist das Verdienst von Catherine.» Aber mittlerweile weiss ich auch, dass das nicht stimmt. Mir ist aber klar, dass ich ohne mein Team absolut Nichts bin, ohne einen guten Set Decorator, einen guten Art Director und alle anderen Mitglieder des Ausstattungsteams. Mein Auge richtet sich sehr auf Set Decoration (Set Dec). Ich kenne mehrere Production Designer, die mit Set Dec nichts anfangen können, und deshalb funktioniert auch die Kommunikation zwischen Production Designer und Set Dec nicht gut. Meiner Meinung nach sieht man das hinterher dem Film an. Da ist keine Liebe zum Detail drin.

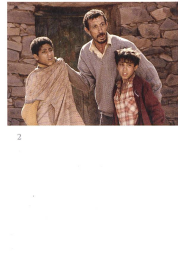
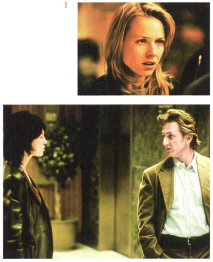
DONNA HANISCH Kommen wir zum Ausstattungsteam: Wie setzen Sie Ihr Team zusammen?

BRIGITTE BROCH Für mich ist es das Wichtigste, einen guten *Set Decorator* zu haben. Als Set Dec brauche ich eine kreative Person, die mitarbeitet, mitdenkt, Vorschläge macht und meine Ideen kritisch betrachtet. Regie und Kamera fragen mich ja auch, weshalb ich etwas so oder anders machen will, oder sagen es, wenn ihnen etwas nicht passt. Ich möchte aber auch von meinem Team in Frage gestellt werden, von ihnen alternative Vorschläge kriegen. Man kreiert auch dadurch ein gutes Team: wenn sich jeder einbezogen fühlt, als ein mitdenkendes Individuum.

Bei einem ausfinanzierten Projekt hat der Set Dec zwei Assistenten, und jeder Assistent hat wieder zwei *Swings* (Helfer). Je nach Aufwand eines Projekts kommen noch mehr Helfer dazu. Die Sachen, die die Set Dec aussucht, werden von den Assistenten und *Swings* abgeholt und in

die Lagerräume gebracht. *On Set Dresser* beziehungsweise *On Set Props* (Set-Requisite) sind verantwortlich für alle Handrequisiten und das Arrangieren der Gegenstände während des Drehs. Er hat eine unheimliche Verantwortung, und ich muss ihm vertrauen können. In der ersten Drehwoche bin ich deshalb eigentlich die ganze Zeit am Set und überwache die Handlungen des *On Set Dressers*. Bis ich sicher bin, dass diese Person es gut macht. Es ist wichtig, dass diese Leute immer auch durch die Kamera gucken und sich vergewissern, dass das Bild so in Ordnung ist.

Es ist auch ausserordentlich wichtig, das Set Dec und Requisite richtig miteinander kommunizieren. Wenn nicht vorher abgeklärt wird, wer was organisiert, geschehen Fehler, und plötzlich steht man da, und es fehlt ein wichtiges Requisite. Wenn es einen *Coordinator* gibt, muss er wissen, wer was organisiert und wer worüber verfügt. Dann ist natürlich ein guter *Art Director* sehr wichtig. Er hat die Kontrolle über das Budget, macht die Arbeitspläne, überwacht den Bau, stellt das Team von Malern, Elektrikern, Maurern et cetera zusammen. Der *Art Director* macht die Kostenkontrolle, aber auch ich schaue mir diese mindestens einmal die Woche an. Da müssen alle Auslagen pro Department aufgeführt sein, das heisst Auslagen von Set Dec, Auslagen Requisiten, Auslagen Baubühne. So kann ich sehen, bei welchen Sets wir schon über dem Budget sind und wo wir noch Reserve haben. Da ich nicht weiss, was die Materialien im Detail kosten, bin ich auf die Berechnungen des *Art Directors* angewiesen. Alle machen ihre eigenen Budgets und geben diese dem *Art Director*. Das gesamte Budget wird mir vorgelegt, ich segne es ab und muss vor der Produktion geradestehen, falls es überzogen wird. Ich treffe die kreativen Entscheidungen oder segne diese ab, falls wir an einem Dekor aus



1 121 GRAMS, Regie: Alejandro González Iñárritu (2003)
2 BABEL, Regie: Alejandro González Iñárritu (2006)
3 BUZYFUL, Regie: Alejandro González Iñárritu (2010)
4 Concept Drawing zu BUZYFUL

Budgetgründen grössere Abstriche machen müssen, um das Geld für ein anderes Dekor zu benutzen.

Die Produzenten sind ja so clever, dass sie nicht sagen, was die höchste Budgetlimite für die Ausstattung ist. Sie hoffen immer, dass man das Budget nicht ausreizen wird.

Wenn ich ein Ausstattungsbudget auf zum Beispiel eine Million schätze, verwirft der Produzent die Hände und sagt, er habe nur 500 000 für die Ausstattung im Budget. Und dann fängt der Kuhhandel an. Und wenn es ganz schlimm wird, sag ich einfach, «talk to the director». Die Regie will immer alles haben, und das auch im Laufe der Vorbereitungen. Deshalb ist es sinnvoll, im Geheimen eine Reserve zu haben. Zum Beispiel weiss ich, ich habe im Budget beim Posten Grafik zu viel angegeben. Dies kann ich dann verwenden. Weiter halte ich mich normalerweise ans Budget, was den Produktionen natürlich gefällt. Ein Regisseur kann schon einen Production Designer vorschlagen, aber wenn dieser bei den Produzenten einen schlechten Ruf hat, wird er nicht angefragt. Vor allem in den USA haben die Produzenten einen sehr grossen Einfluss, so dass sie dem Regisseur vorschreiben können, wen er in seinem Team haben kann. Man sollte darum immer versuchen, sich mit den Produzenten gut zu verstehen. Den Produzenten geht's oft nur ums Geld. Oftmals haben sie keinen Sinn für das Kreative und sehen den Zweck gewisser Auslagen im kreativen Bereich nicht ein. Wenn es zu Reibungen kommt, sage ich, der Produzent soll das mit der Regie klären.

DONNA HANISCH Oft ist es so, dass die Regie etwas verlangt, und der Szenenbildner sitzt in der Tinte, weil er diese Doppelverpflichtung hat: auf der einen Seite dem Produzenten gegenüber – das Budget muss ein-

gehalten werden –, auf der anderen der Regie gegenüber – man muss ihr alle Möglichkeiten bieten, die sie braucht. Wie gehen Sie damit um?

BRIGITTE BROCH Oft sind es auch meine eigenen Wünsche, und für die kämpfe und verhandle ich selber mit dem Produzenten. Zusammen mit meinem Team überlege ich mir, wenn nötig, was es für billigere Alternativen gibt. Nehmen wir einen billigeren Stoff? Betreiben wir weniger Aufwand, sprich geringere Auslagen in einer weniger wichtigen Szene? Können wir die Möbel selber machen? Wie würde das aussehen? Ich versuche also, die Wünsche des Regisseurs möglich zu machen. Falls es mir aber innerhalb meines Budgets, innerhalb meiner Möglichkeiten nicht möglich ist, so muss die Regie direkt bei der Produktion dafür kämpfen.

DONNA HANISCH Sie haben als Production Designerin auf einem Projekt zugesagt. Wie gehen Sie an das Projekt heran?

BRIGITTE BROCH Ich lese natürlich das Drehbuch mehrmals durch. Ich habe eine Unmenge von Foto- und Kunstbüchern zu Hause. Sobald ich ein Script kriege, gehe ich durch die Bücher und gehe dann auch in Bibliotheken, in Buchhandlungen. Ich suche nach geeigneten Stimmungen in Räumen und Darstellungen von Figuren in gewissen Stimmungen. Ich habe mittlerweile auch eine ganze Sammlung von Referenzen auf meinem Computer. Wenn ich *Location Scouting* (Reko) mache, fällt mein Blick immer auf Hausmauern und andere Wände, von denen ich Fotos mache. So habe ich viel Bildmaterial, auch von *Aging* (Patina), das ich zur Diskussion verwenden kann.

Daneben erstelle ich eine Analyse der Charaktere aller Hauptdarsteller und der wichtigen Nebenfiguren. Das heisst, ich kreierte eine Backgroundgeschichte fast von Geburt an. Ich stelle mir vor, unter wel-

chen Umständen die Figur aufgewachsen ist. Die Auswahl der Farben entsteht immer durch die Analyse der Figuren.

DONNA HANISCH Wie entscheiden Sie sich für ein Farbkonzept?

BRIGITTE BROCH Es gibt ja unglaublich viele Farbtheorien, spirituelle, mystische, technische. Meine Bibeln sind die beiden Bücher «I Color» und «La Luce» des italienischen Kameramanns Vittorio Storaro. Seine Farbtheorien sind für mich sehr inspirierend. Es ist nicht so, dass ich seine Theorien als die Wahrheit ansehe. Ich nehme seine Theorien, vergleiche sie mit meinen Erfahrungen, und dann sagt mir in der Regel der Bauch, was zu tun ist. Es ist mir sehr wichtig, die richtigen Farbnancen zu finden, damit es nicht einfach blau oder grau ist, oder dass es nicht durchgehend blau ist. Die Farbwahl hängt vom Thema und den Figuren des Films ab. Bei *BUZYFUL* wollte ich die Hauptfigur Uxbal in einer Welt sehen, die mit seinem Inneren übereinstimmt. Der Mann ist sehr wütend und verbittert. Sein Leben ist schwer. Darum fiel meine Wahl auf Grau-Blau-Töne.

DONNA HANISCH Was sind die wichtigsten Informationen, die Sie sich von der Regie holen?

BRIGITTE BROCH Ich quetsche die Regie nach den Figuren aus. Was hat sie sich gedacht? Wie will sie ihre Figuren sehen? Und ich will wissen, welche visuellen, farblichen Vorstellungen die Regie selber hat. Wenn ich mit Alejandro González Iñárritu arbeite, ist sein Kameramann *Rodrigo Prieto* bei diesen ersten Gesprächen auch schon dabei. Rodrigo und ich bringen gewöhnlich Fotobücher als Referenz mit. Wir besprechen dann zu dritt Motiv um Motiv und sprechen über die idealen Locations, die gefunden werden müssen.

DONNA HANISCH Suchen Sie selber die Locations?

BRIGITTE BROCH Ja, das ist mir sehr wichtig. Normalerweise bekomme ich bei einem Film drei Monate Vorbereitungszeit, in denen ich auch die Locations suche. Nach den ersten Gesprächen mit Regie und Kamera werden die *Location Scouts* losgeschickt.

DONNA HANISCH Wie wählen Sie die Location Scouts aus?

BRIGITTE BROCH Wo immer man dreht, fragt man grundsätzlich nach den besten Location Scouts, die es gibt. Man ist so auf diese Leute angewiesen. Es ist sicher auch sinnvoll, mehr als einen Location Scout einzusetzen, um die ideale Location zu suchen. Es kann natürlich gut sein, dass keine der Locations, die in einem ersten Schritt von den Location Scouts vorgeschlagen wurden, funktioniert, aber zumindest hat man dann eine konkrete Grundlage für die Diskussion. Man erklärt dem Location Scout, weshalb diese Location nicht funktionieren wird. Vor allem bei historischen Filmen kommt es oft vor, dass die Scouts zwar ein passendes historisches Gebäude finden, aber das Drumherum nicht beachten und nicht daran denken, dass es Möglichkeiten geben muss, auch die Umgebung zu filmen. Ein guter Location Scout hat eine Ahnung von Kultur und eine gute Allgemeinbildung, das heisst, er kann sich etwas vorstellen, er weiss etwas über die Epoche, versteht, was architektonisch richtig ist und was nicht. Ich mache eine Vorauswahl aus den Vorschlägen der Location Scouts, und zusammen mit Regie und Kamera besichtige ich diese möglichen Drehorte. Ich kämpfe immer für die richtige Location. Wenn sie der Regie oder der Kamera nicht gefällt, mache ich ad hoc Vorschläge, was man an der Location ändern, verbessern könnte.



3



1



2



Sobald wir eine Location gefunden haben, setze ich mich mit dem *Concept Artist* zusammen.

DONNA HANISCH Welche Informationen erhält der *Concept Artist* von Ihnen?

BRIGITTE BROCH Er erhält alle relevanten Informationen aus allen Recherchen, mein Farbkonzept und natürlich die Location-Fotos. Er erstellt die *Concept Drawings*, die dann als Grundlage für alles dienen. Für mich ist der *Concept Artist* eine ganz wichtige Person geworden. Selbst wenn bei einer Produktion nur ein kleines Budget vorhanden ist, bestehe ich immer auf *Concept Drawings*. Der *Concept Artist* muss dann halt noch eine andere Arbeit, etwa die Erstellung der Grafiken, übernehmen, damit die Produktionsleitung einverstanden ist. Als Kommunikationselement sind die *Concept Drawings* für mich unersetzlich geworden.

Sie helfen mir und allen anderen, bildlich zu sehen, wie ein Motiv farblich und von der Stimmung her wirken wird.

DONNA HANISCH Wie kommunizieren Sie grundsätzlich mit Ihrem Team?

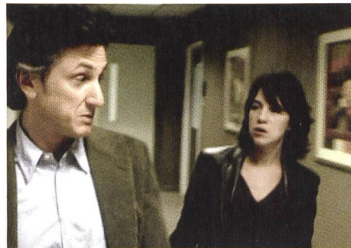
BRIGITTE BROCH Am Anfang spreche ich mit dem ganzen Team, gebe ihnen die Informationen weiter, die ich bei Regie und Kamera gesammelt habe. Es ist mir wichtig, dass sich jeder im Team mit eingeschlossen fühlt. Dann beginnt die Recherche. Ich recherchiere weiter, *Set Dec* macht Recherche, die *Requisite* macht Recherche. Wir halten uns jedoch gegenseitig auf dem Laufenden. Danach versuche ich, einmal in der Woche ein Gespräch mit allen zu haben. Es ist ganz wichtig, dass sich vor allem *Set Dec* und *Requisite* austauschen, der *Art Director* hört mit, und ich sehe dabei zudem, ob die Kommunikation klappt. Es geht darum,

dass alle an denselben Strängen ziehen. Danach bespreche ich mich mit den Einzelnen und delegiere die Aufgaben. Aufgrund meiner Ideen und Vorstellungen sucht die *Set Dec* schon Stoffe, Möbel et cetera aus. Und obwohl mir die *Set Dec* von allen Requisiten und Dekorteilen Fotos gezeigt hat, gehe ich immer in die Lagerräume, um mir alles real anzusehen. Dort mache ich nochmals eine Auswahl.

DONNA HANISCH Wie sieht für Sie die ideale Zusammenarbeit mit der Kamera aus?

BRIGITTE BROCH Eine gute, transparente Kommunikation ist entscheidend. Die Zusammenarbeit mit Rodrigo Prieto ist wunderbar. Da wird wirklich alles besprochen. Ich mache Farbproben, auch bezüglich der *Agings*, und Rodrigo macht *Kameratests* von den Wänden jedes Sets, ich hänge die Stoffe dazu. Rodrigo arbeitet gerne mit grobkörnigem Filmmaterial. *Kameratests* sind darum sehr wichtig, weil sich die Farbtöne aufgrund des gewählten Filmmaterials verändern. Bei einem Studiodreh lasse ich ein Modell der Location bauen, damit die Kamera sehen kann, wo Licht von aussen hineinkommt, welche Wände verschiebbar sind. Ich Sorge vor, indem ich so viele *Practicals* (Requisiten: Tischlampen, Stehlampen, Wandlampen) wie möglich zur Verfügung habe, um auch auf die spontanen Wünsche der Kamera reagieren zu können. Selbst die Lampenschirme versuche ich in der Vorbereitung der Kamera zu zeigen. «Sind sie zu hell? Sind sie dunkel genug?»

Ich bin grundsätzlich sportlich, wenn die Kamera oder die Regie etwas anderes wollen als ich. Ich kämpfe für meine Vorstellungen, aber ich kann damit leben, wenn ich damit nicht durchkomme.



6

7

4

1 Concept Drawing für Uxbals Wohnung in BIUTIFUL, Regie: Alejandro González Iñárritu (2010); 2 Set von Uxbals Wohnung in BIUTIFUL; 3 Javier Bardem in BIUTIFUL; 4 Kate Winslet in THE READER, Regie: Stephen Daldry (2008); 5 BABEL; 6 Benicio del Toro in 21 GRAMS, Regie: Alejandro González Iñárritu (2003); 7 Brigitte Broch und Alejandro González Iñárritu bei der Arbeit zu 21 GRAMS und das Resultat (aus dem Making-of, Regie: Alfonso Gomez-Rejon)

DONNA HANISCH Drehen Sie lieber in einem realen Motiv oder im Studio?

BRIGITTE BROCH Ich habe eine ganz klare Präferenz für Realmotive. Für mich haben reale Locations eine Seele. In realen Locations kann man das Leben spüren und riechen. Auf dem Fussboden, an den Wänden. Bei einer realen Location kann man zum Beispiel schon gewisse Agings übernehmen. Man findet kleine Unebenheiten, Ungereimtheiten, die das Ganze so echt machen, Fenster, die nicht richtig schliessen, die Ecke, die keinen Sinn macht ... Es gibt so viele Details, die spannend sind. Dies in einem Studiobau zu reproduzieren ist eine Wahnsinnsarbeit. Und oft kommt man auf solche Details gar nicht, wenn man baut.

Meine Sets sind gewöhnlich sehr realistisch. Meine ganze Kunst besteht darin, die Realität zu kopieren und dann die persönliche Note der jeweiligen Figur hereinzubringen.

DONNA HANISCH Reale Locations sind aber oft sehr eng für das Team und beschränken die Bewegungsfreiheit der Kamera. Wie lösen Sie das Problem?

BRIGITTE BROCH Ich bin Expertin im Wände raushauen geworden. Vor allem bei den Filmen von Alejandro González Iñárritu musste ich dauernd irgendwelche Wände rausschlagen lassen. Ich bin unterdessen die Production Designerin, «who knocks down any wall».

DONNA HANISCH Wie sieht die Zusammenarbeit mit dem Kostüm aus? Übernimmt der Kostümbildner Ihre Farbvorstellungen?

BRIGITTE BROCH Im Zeitpunkt, zu dem ich mit der Kostümabteilung rede, ist es eigentlich klar, was der Regisseur will, und ich bringe hauptsächlich meine Farbpalette ein. Ich gebe dem Kostüm die Concept Dra-

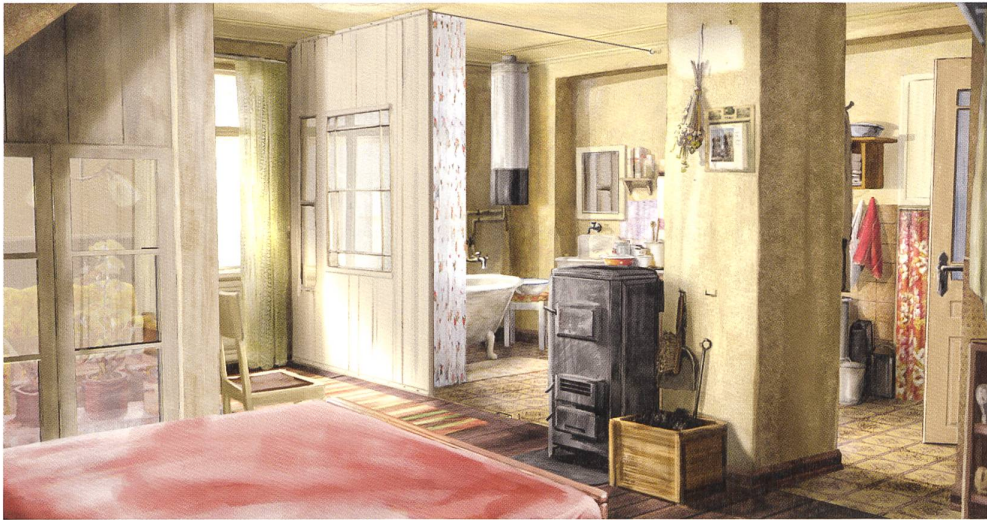
wings, wo die Farbenwahl schon integriert ist, und ich zeige ihm die Fotos der Sets. Es ist sehr wichtig, dass Production Design und Kostüm die gleiche Linie verfolgen, sonst geht diese Message verloren. Ideal ist, wenn ich bei der Kostümabnahme mit der Regie dabei bin.

DONNA HANISCH Kostümbildner müssen sehr viel über Klischees nachdenken, wenn sie die Kostüme einer Figur kreieren. Ist es beim Szenenbild ähnlich? Wenn Sie es zum Beispiel mit der Figur eines bösen Bankers zu tun haben: Empfinden Sie es auch so, dass einem manchmal die Hände gebunden sind, lustvoll was Eigenes zu kreieren, weil das Klischee die Erwartung des Zuschauers bestimmt?

BRIGITTE BROCH Das stimmt, aber das Klischee kann die Grundlage sein, auf die man aufbaut. Dann kommt das spezifisch Persönliche hinzu, welches jeder Mensch hat. Der eigene Lebenslauf. Fotos von Angehörigen, ein Hobby, das sich irgendwo im Dekor widerspiegelt. Irgendwo findest du auch die Person, die dahinter steht, hinter dieser Formalität, hinter dem Klischee. Natürlich, wenn es der konventionelle Banker ist, kriegt er die konventionellen Möbel. Aber du denkst darüber nach, ob die Möbel braun, grün oder rot sind, abgenutzt oder brandneu.

DONNA HANISCH Die Intuition scheint für Sie sehr wichtig zu sein.

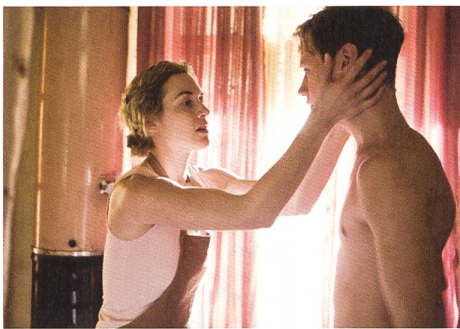
BRIGITTE BROCH Ja, ich vertraue meiner Intuition. Es ist mir wichtig, dass ein Set zeitlich so fertig wird, dass ich noch Zeit habe, mich hineinzusetzen, das Set spüren und – wenn ich im letzten Moment merke, dass etwas nicht stimmt – noch eingreifen und etwas verändern kann. Es ist natürlich Luxus, wenn man die Zeit hat, nochmals ins Set zu sitzen und darüber nachzudenken. Es gibt auch Regisseure wie Alejandro González Iñárritu, die unbedingt mit ihren Schauspielern im fertigen Set proben



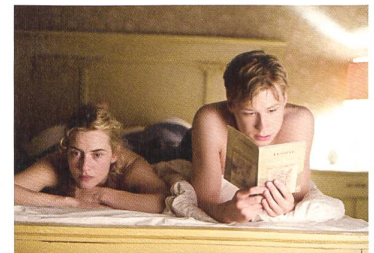
1



2



2



2

wollen. Damit Schauspieler ihre Welt kennenlernen können. Wie gesagt, wo immer eine Schublade ist, wo immer ein Türchen ist, da ist was drin oder dahinter.

DONNA HANISCH Welche Filmprojekte oder Regisseure waren oder sind für Sie besonders bereichernd?

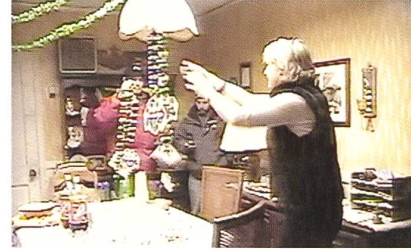
BRIGITTE BROCH *THE READER* von *Stephen Daldry* war für mich die grösste persönliche Herausforderung. Als die Anfrage kam, zögerte ich, weil ich meine eigene dramatische, traumatische Erfahrung mit Krieg und Ende Krieg gehabt habe. Trotzdem bin ich nach New York geflogen und habe in Stephen Daldry einen wunderbaren Regisseur und Menschen getroffen. Wir haben stundenlang miteinander gesprochen, auch darüber, wie schwer es einerseits sein würde, diesen Film zu machen, weil ich von der Auseinandersetzung mit diesem Thema immer weggelaufen bin. Aber andererseits sah ich darin eine Chance, über mein eigenes Trauma hinwegzukommen. Mein Auswandern nach Mexiko hatte viel damit zu tun, das Land Deutschland zu verlassen, welches über seine Schuld nicht reden wollte. Und die ganzen Kriegserfahrungen, die in einer Familie hängen blieben, haben mich weggetrieben. Ich schaute mir in den ersten fünfzehn Jahren in Mexiko weder fiktionale noch dokumentarische Filme zum Holocaust an. Ich fühlte mich schuldig für die Generation meiner Eltern. In dem Sinne war ich ein sehr gebranntes Kind, und für mich war es eine wahnsinnige Herausforderung, mich bei *THE READER* mit all dem wieder auseinandersetzen zu müssen, mich mit einem Thema zu befassen, von dem ich mein ganzes Leben lang davongelaufen war. Ich habe dann in Berlin Konzentrationslager besuchen müssen, habe mir alle fotografischen Dokumente, Dokumentarfilme

der Alliierten zu jener Zeit angesehen. Schliesslich bin ich sehr dankbar, dass ich diesen Film machen konnte, und die Zusammenarbeit mit Stephen war sehr gut.

Und dann ist natürlich die Zusammenarbeit mit Alejandro González Iñárritu für mich das Bereicherndste. Alejandro und ich teilen unsere Präferenz für Realmotive und "tiefe" Geschichten. Alejandro ist einerseits sehr weltlich, aber er hat auch eine spirituelle Seite, die man auch in seinen Filmen spürt. Er möchte die Tragödien der Menschen zeigen, sie aufwühlen und weiterbringen. Auch die Zusammenarbeit mit Rodrigo Prieto ist so wunderbar, dass ich ihn am liebsten immer als Kameramann hätte. Alejandro, Rodrigo und ich sind ein Triumvirat. Wir vertrauen und respektieren uns sehr, wir haben eine Arbeitsbeziehung von siebzehn Jahren, wir kennen uns sehr gut. Mit Alejandro zu arbeiten ist eine mentale und physische Anstrengung sondergleichen. Er fordert von allen so viel, dass es einen wirklich an die Grenzen bringen kann. Er fordert aber auch von sich das Beste und gibt alles, bis zum körperlichen Zusammenbruch. Und obwohl auch ich wegen dieser enormen Anstrengung ein paar Mal im Krankenhaus gelandet bin, muss ich sagen: Ich bin dankbar, dass ich durch eine solche Schule gehen dürfen, weil ich so wirklich gelernt habe, auf alles zu achten und das Beste zu geben. Durch seine Anforderungen hat er so viel aus mir herausgeholt. Ich hasse ihn zwar dafür manchmal während der Produktion, während der Zeit, in der er aufbraust und nur fordert und fordert. Trotzdem hoffe ich, dass ich auch auf seinem nächsten Projekt dabei bin, denn «One becomes addicted to Alejandro González», weil da soviel Leidenschaft und Kreativität ist.



1



3



2



1 Concept Drawing für THE READER, Regie: Stephen Daldry (2008);
2 THE READER; 3 Brigitte Broch und Alejandro González Iñárritu bei der
Arbeit zu 21 GRAMS (aus dem Making-of, Regie: Alfonso Gomez-Rejon)

»Brigitte ist die Lebensbejahung in Person:

Wenn sie eine Atmosphäre schafft, spricht jeder Gegenstand und jedes Detail, und seien sie noch so geringfügig, und tragen zu einer tiefgründigen Beschreibung der Figuren bei. Wir drehen gerne im Freien, und Brigitte hat stets ein besonderes Gespür für die besten Drehorte – nicht etwa wegen ihres Erscheinungsbilds, sondern wegen ihrer Seele und der Energie. Bei unseren ständigen Gesprächen rund um Farben, Texturen, Gerüche und Formen während der endlosen Erkundungstouren in aller Welt reden wir im Grunde über das Leben. Meine Filme und mein Leben wären ohne sie nicht dasselbe.«

Alejandro González Iñárritu in «Babel», Taschen 2006

Wer sagte das? Goethe? «Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust?» Ich glaube, das ist bei Alejandro der Fall. In ihm kämpfen Faust und Mephisto miteinander. Alejandro hat soviel Sensibilität, er hat soviel Gutes, er ist belesen, er ist kultiviert, witzig. All das, was man von ihm bekommt, ist so bereichernd, dass man in Kauf nimmt, psychisch und physisch so viel von sich zu geben.

DONNA HANISCH Wenn Sie an Ihr Leben vor dem Film zurückdenken: Gibt es unter den früheren beruflichen und menschlichen Erfahrungen und Erlebnissen Dinge, die Sie für Ihre jetzige Arbeit brauchen können?

BRIGITTE BROCH Ja. Durch meinen Grossvater, der Maler war, lernte ich die Farben kennen. Auch meine Mutter war sehr kreativ. Wir wohnten in bescheidenen Verhältnissen in einer sehr kleinen Wohnung, aber meine Mutter hatte immer eine Idee, wie sie die Wohnung durch Umstellen der immer gleichen Möbel und Sachen neu gestalten konnte. Mein im Krieg verstorbener Onkel war ein ausgezeichneter Akkordeonspieler. Auch ich spielte Akkordeon. Und diese Beziehung zur Musik hat mir später im Theater geholfen. Und mein ehemaliger Mann war Grafiker und Fotograf. Ich habe ihn auf vielen Reisen begleitet und bin dafür sehr dankbar, denn das hat mein Auge geschult; das Sichten von Hunderten von Fotos mit ein und demselben Motiv und sich dann für das Beste entscheiden, definieren müssen, was am Besten wirkt, welches Foto die besten Farben hat. Ich war seine Assistentin und lernte so sehr viel über Grafik und die ganzen Farbtheorien. Ich weiss noch, wie er mir erklärt hat, dass es zweiunddreissig Grautöne gäbe.

Ich habe ja keine künstlerische, bildnerische Ausbildung gemacht, aber all diese Erfahrungen in der Familie und am Theater haben mich gebildet.

DONNA HANISCH Ich danke Ihnen für das Gespräch.

Das Gespräch mit Brigitte Broch führte Donna Hanisch, Leitung Fachbereich Szenenbild, Maskenbild und Kostümbild an der IFS Köln, im Rahmen der von FOCAL organisierten Masterclass Production Design vom 26. und 27. November 2011 in Zürich

Blicke, verschoben

BARBARA von Christian Petzold



Der neue Film des deutschen Regisseurs Christian Petzold erzählt, so scheint es zunächst, eine einfache, geradlinige Geschichte. Es ist der Sommer 1980 in der DDR. Barbara, bis vor kurzem noch Ärztin an der Berliner Charité, wurde eines Ausreiseantrags wegen zur Strafe in ein Kreiskrankenhaus in der Provinz Mecklenburg-Vorpommern versetzt. Schon das ausdruckslose, verhärmte Gesicht von Petzolds bevorzugter Darstellerin *Nina Hoss* und ihr zögerliches Aussteigen aus dem Bus zeugen davon, dass sie hier fremd ist. Nicht von ungefähr bedeutet ihr Rollename auf griechisch «die Ausländerin». Die kleine, schäbige Wohnung, die ihr zugewiesen wird, lässt jeden Komfort vermissen. Von Beginn an begegnet Barbara ihren Mitmenschen mit Misstrauen und Zurückhaltung, sogar Ablehnung, die in Schrofheit umspringen kann. Jeder könnte ein Informant sein, jeder könnte der Stasi zuarbeiten. Ständig fühlt Barbara sich beobachtet, sogar ausgeliefert, wenn der Stasioffizier Schütz in Begleitung einer Beamtin, die sich demonstrativ Gummihandschuhe überzieht, zu demütigenden Kontrollen auf-

taucht. Auch der interessierten Freundlichkeit des neuen Kollegen Andre weicht sie aus, mal bestimmt, mal sarkastisch, und weil der Zuschauer Andre zu Beginn mit Schütz über Barbara hat sprechen sehen, legt sich eine Unsicherheit über den Film: Ist ihm zu trauen? Oder ist er ein Informant? Barbara ist eine Frau, die mit allem abgeschlossen hat, die sich im Übergang befindet zwischen Vergangenheit und Zukunft und darum mit der Gegenwart hadert. Mit Jörg, ihrem westdeutschen Freund, plant sie die Flucht über die Ostsee nach Dänemark. Die notwendigen D-Mark für die Vorbereitungen versteckt sie hinter einem Kreuz, eine Geste, die *Nina Hoss* schon als *Laura* in *JERICHO* vormachte, als sie Banknoten unter einer Rampe verstaute. Barbara versteckt ihr Geld heimlich wie ein Kind, das einen Schatz vergräbt. Wie schon zuvor in *YELLA* und *JERICHO* bedingen auch in *Christian Petzolds* neuem Film Liebe und Geld einander. Das eine scheint ohne das andere nicht möglich.

Barbara wendet ihre ganze Aufmerksamkeit und Menschlichkeit ihren kleinen

Patienten in der Kinderchirurgie zu. *Stella* zum Beispiel. Sie war aus einem Erziehungsheim geflüchtet, hatte sich sechs Tage lang unter freiem Himmel versteckt und war mit einem gefährlichen Zeckenbiss eingeliefert worden. Damit nicht genug: *Stella*, dieser einsame Stern, ist schwanger. Barbaras Perspektive verschiebt sich. Sie wird gebraucht, und zwar hier, und Andre verwirrt sie mit seiner Hilfsbereitschaft, seiner Fürsorge, seiner Aufmerksamkeit, seiner Professionalität. Und seinem Lächeln. *Stella* und Barbara kommen sich beim nächtlichen Vorlesen von *Mark Twains* «*Huckleberry Finn*», noch so einer Geschichte vom Anderssein und Weggehen, immer näher. Dann sagt Jörg bei einem nächtlichen Treffen im Interhotel einen fatalen, angesichts von Barbaras Beruf und Berufung erschreckenden Satz: «Wenn wir verheiratet sind, musst du nicht mehr arbeiten.» Barbara schweigt, doch der Zuschauer weiss, dass dies nicht die Zukunft ist, die sie sich ausgemalt hatte.

Eine einfache Geschichte, wie gesagt. Doch die Verwicklungen, die Umwege, das Unausgesprochene, das Misstrauen sind zwi-



schen den Bildern und in den Blicken der Figuren verborgen. Blicke, die auch etwas anderes bedeuten können. Zu einer zentralen Szene des Films gerät darum Andres Interpretation von Rembrandts 1632 entstandenem Gemälde «Anatomie des Dr. Tulp». Sieben Mitglieder der Amsterdamer Gilde der Barbier und Chirurgen sehen Dr. Nicolaes Tulp dabei zu, wie er einen toten Strassenräuber sezziert. Doch der aufgeschnittene, linke Unterarm mit angehobenem Muskel ist proportional viel zu gross geraten. Rembrandt zeigt dem Betrachter des Gemäldes nicht den «echten» Arm, sondern das, was die sieben Männer in dem ausgebreiteten, dicken Lehrbuch der Anatomie am rechten Bildrand sehen. Der Betrachter sieht nicht die Realität, sondern eine Abbildung davon. Der Blick hat sich verschoben, und diese Verschiebung zieht sich wie ein roter Faden durch den Film. Da sind die beobachtenden, misstrauischen, schmalen Blicke des Stasioffiziers, meist aus der Distanz und von oben, die in einer Szene bei einem ärztlichen Notfall etwas Hilf- und Rastloses bekommen; da sind die neugierigen, amüsierten Blicke Andres, die aber auch, in einer von Ronald Zehrfeld wundervoll gespielten Ambivalenz, etwas Forschendes und Durchdringendes haben könnten. Und da sind die ausdruckslosen, kühlen Blicke Barbaras, die Abwehr signalisieren, aber auch die Hoffnung auf ein anderes Leben enthalten. Christian Petzold entlockt seinen Darstellern nicht nur die gewünschten Gesten und Blicke, er fängt sie auch so subtil und raffiniert ein, dass der Zuschauer – wie jene Männer in Rembrandts Gemälde – zu einer anderen Sichtweise auf die Dinge verleitet wird.

Petzold stellt noch andere Bezüge her, die seine Geschichte immer sanft unterstüt-

zen, ohne aufgesetzt oder zu verkopft zu wirken. So schenkt Andre Barbara Turgenjews «Aufzeichnungen eines Jägers», in denen es, verbunden mit Naturschilderungen, um das Leben und die Nöte von Bauern geht. Endlich kann Barbara auf ihrem Klavier, das Andre gegen ihren Willen hat stimmen lassen, Chopins Nocturne in g-Moll Opus 15 No. 3 spielen, ein romantisch-lyrisches Klavierstück, das eine ganz eigene, unbestimmte Sehnsucht auslöst. Und dann bereitet Andre mit Zutaten aus seinem Garten eine Ratatouille vor, deren Name und Rezept von fernen Horizonten kündigt. Nur weg aus diesem Land.

Petzold hat die stereotype Sichtweise auf die DDR, in zahlreichen deutschen TV-Filmen der letzten Jahre immer wieder paraphrasiert, vehement entschlackt. Statt grauer Patina etabliert er eine farbenfrohe Lebendigkeit, die sich nicht nur im satten Grün der Landschaft, den blühenden Sonnenblumen, sondern auch im fast schon übertriebenen Rot einer Verkehrsampel und eines Rücklichts oder im Blau eines Überlandbusses und Barbaras Kleidung widerspiegelt. Eine heimelige Wärme strahlen diese Farben aus, die sich dem Klischee des kalten, verstaubten, abgewirtschafteten, ermatteten Staates verweigern. Statt furchteinflössender Grenzübergänge oder der unüberwindlichen Mauer zeigt Petzold einen «normalen» Ort ohne symbolträchtige Insignien, die immer gleich zur Entschlüsselung nötigen. Die offene Landschaft – Barbara durchmisst sie mal mit dem Fahrrad, mal mit einem Triebwagen – vermittelt zumindest eine Ahnung von Freiheit, vielleicht sogar Abenteuer. Diese Lebendigkeit spiegelt sich auch auf der Tonspur mit all ihren Klängen und Geräuschen wieder, die das Geschehen kommentieren und unterstreichen. Das

Rauschen des Windes, das Ticken einer Wohnzimmeruhr, das Vorfahren eines Wagens lassen sich als Wildheit, Langeweile oder Gefahr übersetzen. Petzold macht die DDR in all ihren Facetten sinnlich greifbar. Er erzählt, wie in seinen vorangegangenen Filmen seit *DIE INNERE SICHERHEIT*, vom Privaten, um auch das Politische zu meinen. Er deutet auf den Unterdrückungsstaat der DDR mit Ausreiseverbot und Stasi-Überwachung, um dann aber von den Folgen für die Menschen zu erzählen. *BARBARA* ist ein Film über Hoffnung und Freiheit, über Misstrauen und Loyalität, über private und berufliche Verantwortung. Vor allem aber ist *BARBARA* eine wundervolle Liebesgeschichte, die ganz vage beginnt, um dann in lakonische Scharmützel zwischen Mann und Frau zu münden, die sich Petzold bei Howard Hawks abgeschaut hat. Endlich gewinnt Barbara ihr Lächeln zurück, weil sich alles so wundersam fügt und sie das Meer sowieso nicht leiden kann. Als Zuschauer ist man geradezu erleichtert.

Michael Ranze

Stab

Regie: Christian Petzold; Buch: Christian Petzold, Drehbuchmitarbeit: Harun Farocki; Kamera: Hans Fromm; Schnitt: Bettina Böhrer; Ausstattung: K. D. Gruber; Kostüme: Anette Guther; Musik: Stefan Will; Ton: Andreas Mücke-Niesytha

Darsteller (Rolle)

Nina Hoss (Barbara), Ronald Zehrfeld (Andre), Jasna Fritzi Bauer (Stella), Mark Waschke (Jörg), Rainer Bock (Schütz), Claudia Geissler (Krankenschwester), Christina Hecke (Ärztin), Susanne Bormann (Steffi)

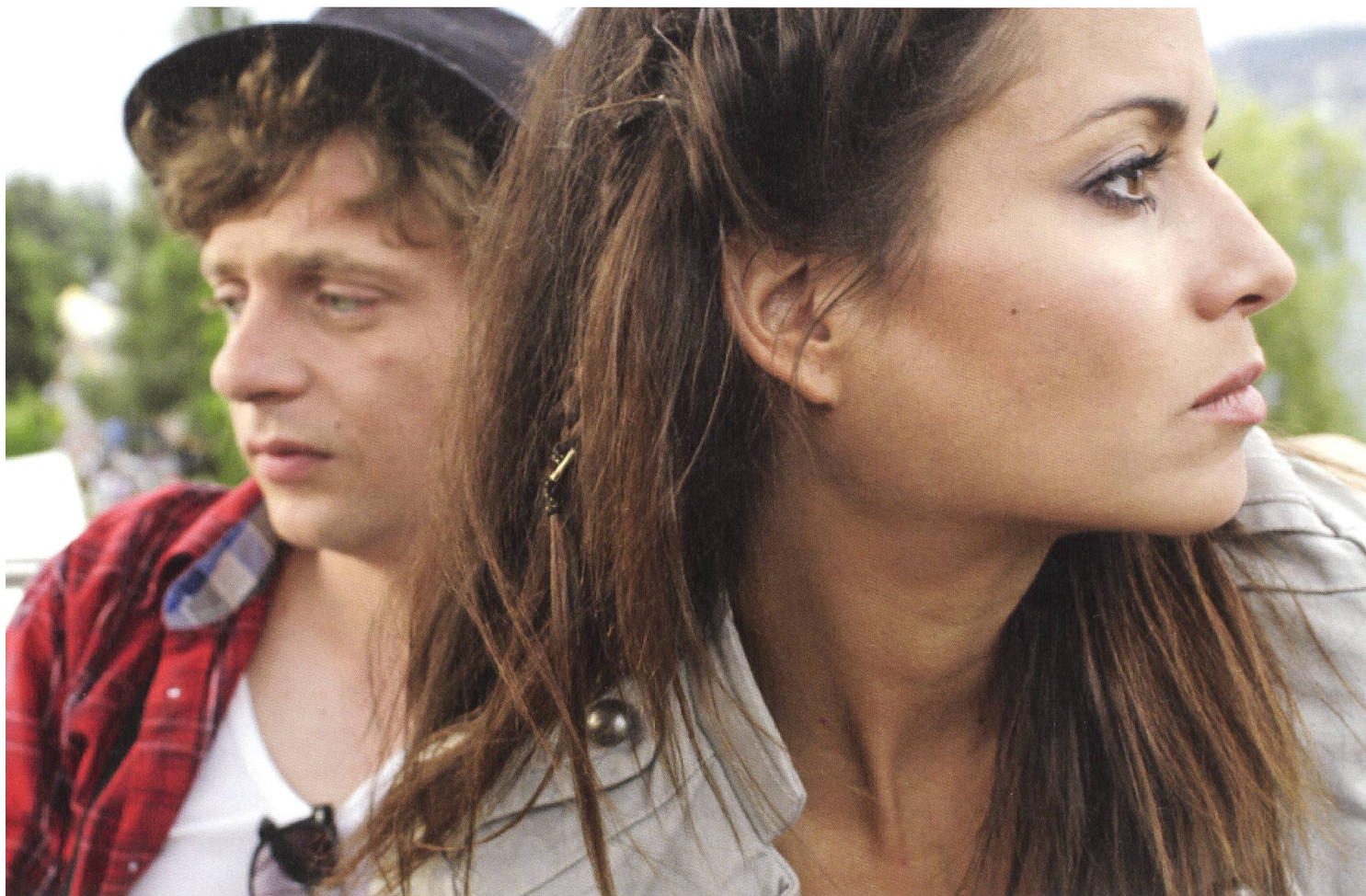
Produktion, Verleih

Schramm Film Koerner + Weber, ZDF, Arte; Produzenten: Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber. Deutschland 2011. Farbe; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich; D-Verleih: Piffli Medien, Berlin



Mary & Johnny an der WM

MARY & JOHNNY von Samuel Schwarz und Julian M. Grünthal



Die Chilbi ist eine Emotionenzentrifuge per se. Da sind schon manche Zwei zueinander, aneinander und auseinander geraten – vielleicht sogar alles auf der gleichen Achterbahnfahrt. Der Dramatiker Ödön von Horváth hat mit «Kasimir und Karoline» dazu ein Stück geschrieben, das auf der Münchner Oktoberfestwiese, der berühmten *Wiesn*, während der grossen Wirtschaftskrise im Deutschland von 1930 spielt. Der Chauffeur Kasimir ist eben abgebaut worden, Karoline möcht' sich dennoch vergnügen, Larmoyanz und Egoismus geben sich in sentimentaler Phrasendrescherei gereizt das Wort, und es kommt, wie es kommen muss: Die streunenden Profiteure des Seelischen und des Körperlichen auf dem Rummelplatz riechen Blut, und alsbald spult ein Geschlechterreigen wie ein Staffettenlauf ab. Am Ende geht das Leben weiter, «als wär man nie dabei gewesen».

Der Film *MARY & JOHNNY* verpflanzt Horváths Stück sehr frei ins reale Dekor des Zürifäschts von 2010, als gleichzeitig auch

noch Fussball-WM und Rave den öffentlichen Raum okkupierten und auf der laut pulsierenden *Züri-Wiesn* menschliche Sternschnuppen-Crashes provozierten. Finanzwelt und Wirtschaft sind am Kollabieren, der Event behauptet aggressiv das Gegenteil, die Brücke zu damals ist also leicht geschlagen. Eine der Figuren, der Autoknacker Mischa und Freund von Johnny, ist im Knast gelandet. Da hockt er nun monologisierend im Dunkeln und erinnert sich die traurige Geschichte von Mary und Johnny nochmals zusammen. Als kleinen, dreckigen Film, möglichst mit dem Smartphone aufgenommen, müsste man das erzählen, sagt er. Das ist *MARY & JOHNNY*.

Der Film gibt sich spontan, billig und ja, irgendwie schmutzig, wirkt improvisiert und ist es beim zweiten Hinschauen in vielem überhaupt nicht. Mischas regelrechter Bühnendialog, erklärend, situierend, gar noch Rilke zitierend (wozu nur?) – dieser Off-Voice-Kommentar, der sich immer wieder im Film hörbar macht, ist freilich Geschmackssache,

und man fragt nach dem Mehrwert. Aber sei's: *MARY & JOHNNY* hat nichts am Hut mit den gediegen fabrizierten Deutschschweizer Spielfilmen «mit Thema». Insofern ist er ein erfrischender Rohling.

Und er ist Programm, wie der Autor und Co-Regisseur Samuel Schwarz im Interview erklärt. *MARY & JOHNNY* versteht sich als transmediales Paket, in dem der Kinofilm nur eine Plattform unter andern darstellt. Die Fussball-WM gibt den Überbau eines Prekariats-Dramas her, was in den Figuren zweier subalternen Funktionäre (*Andrea Zogg* wieder als lüsterner Schmierling vom Dienst) geschickt in die Handlung eingebaut wird.

Im Stück sind es die aufgelesenen Redensarten, welche die Kommunikation in brillanter Stilisierung sprachlich-dramaturgisch in die Katastrophe treiben. Jene der Karoline etwa – mit einem dieser genialen Horváth-Sätze: «Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur.» Ex-Miss Schweiz *Nadine Vinzenz* als heutige Mary in dem Film sagt bloss noch: «I tenge

«Weg von diesen sympathischen Filmfiguren!»

Gespräch mit Autor und Co-Regisseur Samuel Schwarz

gar nüt.» Der kleine Unterschied signalisiert präzise, dass hier nicht primär Sprache auf dem Prüfstand steht – manche direkte Anleihen bei Horváth wirken im Ton denn auch eher importiert. *MARY & JOHNNY* ist ein banales Drama aus einem banalen Zürich von heute, mit banalen Geschöpfen von heute, die sich im medial aufgeputzten WM-Chilbi-Zirkus als *people* erleben. Dabei verliert bloss eine Mary ihren Johnny, und ein Johnny seine Mary. Und am Ende lässt der Film beide im Lettenkanal enden – Mary ermordet, Johnny erstickt, weil er sie retten will und nicht schwimmen kann. Bei Horváth ist ein kleines Drama im Bildungsjargon gross aufgepumpt. Hier wird grosses Drama bewusst auf lauem Feuer gekocht. Nadine Vinzenz, hübsche Ex-Miss Schweiz, kriegt das in hübscher Schabigheit hin, ohne viel spielen zu müssen, und *Philippe Graber* hat sowieso den traurigsten Blick des Schweizer Films. *Nils Althaus*, der softe Romantiker, bei dem man nie weiss, spielt er oder ist er einfach so, entpuppt sich als der eigentliche Lump, wenn er sich Mary vornimmt.

Zumindest in der Festivalfassung geht *MARY & JOHNNY* mit der Zeit etwas die Luft aus. Dabei wird Marys Schicksal, auf das sie zusteuert, ausserhalb der Handlung in wiederholten, monochrom düsteren Inserts oder in luftig sprudelnden Wasser-Flashes vorweggenommen, als ob sie ihr Ende spürte. Was immerhin wieder ziemlich nahe bei den Horváth-Mädchen mit ihren Ahnungen wäre, und ins Wasser gehen sie ja oft ebenfalls. Mary wird reingeschmissen, eine grosse Sehnsucht wie bei Karoline wird da nicht mehr versenkt, das macht diesen kleinen Film so heutig triste.

Martin Walder

FILMBULLETTIN *MARY & JOHNNY* beginnt als Theatermonolog im Dunkeln, aus dem sich dann der Film gewissermassen belichtet: Die Standards des Erzählkinos so zu brechen hat ja wohl Methode?

SAMUEL SCHWARZ Ja, aber nicht intellektuell im Sinne eines Konzeptfilms. Es ist ein volkstümlicher Film! Wir leben in einer Zeit der Weltwirtschaftskrise, und das war ja auch der Stoff von Horváths Stück «Kasimir und Karoline». Die Figur des Erzählers, des Ganoven Mischa in seiner dunklen Gefängniszelle, ist quasi die Seele des Films. Der verkörpert den voyeuristisch zwiespältigen, erlebnisstüchtigen Blick des Zuschauers, der nicht liebend ist, sondern eben auch den Ludern und Zuhältern zugetan – als ganz heilige und zugleich ganz böse Instanz.

FILMBULLETTIN Unser Auge soll sich also keinen Illusionen hingeben?

SAMUEL SCHWARZ Dieses Auge ist ja eigentlich bei jedem Film gegeben, wir haben es halt benannt. Darin sind wir nicht die einzigen: *MARY & JOHNNY* hat eine spezifische Referenz zu den schmutzigen Filmen aus England wie *TRAINSPOTTING* mit seinen zwiespältigen Helden. Denn vom herrschenden Zwang zu *sympathischen* Figuren, der dem deutschen und dem Schweizer Film zu achtzig Prozent eingebrannt ist, wollen wir konsequent weg. Das kann nicht funktionieren, so *sympathische* Figuren will doch niemand wirklich sehen! Unsere Filme müssen sich mehr mit dem Bösen auseinandersetzen. *Sympathisch!* Dieses Adjektiv wäre im Gebrauch der Beurteilungsgremien zu streichen, und unser Filmschaffen würde gewinnen.

FILMBULLETTIN Mischa in seinem Zellenmonolog stellt sich als billigen,

dreckigen Film vor, wie die Geschichte von Mary und Johnny auf dem Rummelplatz zu erzählen wäre. Ist dies Ihr Programm?

SAMUEL SCHWARZ Ja, aber auch wenn man mit Millionenbudgets arbeitet, muss man sich dieser Ambivalenz zwischen dem Bösen und dem Mitleid stellen. Selbst US-Blockbuster, die als *Romantic Comedy* enden, arbeiten unterwegs mit den dunkelsten Wendungen, um dann den Kontrast überhaupt herstellen zu können. Da wollen wir hin und eine eigene Sprache finden – was übrigens nicht ohne genaues Studium von «Oedipus», «Der zerbrochene Krug» oder «Hamlet» geht ...

FILMBULLETTIN Ihre Produktionsfirma kamm(m)acher GmbH hat sich auf neue Ansätze, auf mediale Grenzüberschreitungen spezialisiert.

SAMUEL SCHWARZ Ich glaube schon, dass wir mit unseren Erfahrungen prädestiniert sind für den transmedialen Ansatz, der jetzt in aller Leute Mund ist. Schliesslich haben wir schon in unserer bisherigen Arbeit versucht, Debatten ausserhalb des Theaterraums zu etablieren. Und nun merken wir, dass wir mit den in den letzten zehn Jahren entwickelten Techniken gerade richtig liegen – mit Manifestationen in der Realität, im Internet, auf Bühne und Leinwand. Da haben wir nun einen Vorsprung, und die Branche merkt's langsam.

FILMBULLETTIN Was hat *MARY & JOHNNY* dabei für einen Stellenwert?

SAMUEL SCHWARZ Als Visitenkarte, als Eintrittsticket sozusagen: dass wir es schaffen, einen Film ins Kino zu bringen – bei nur neun Drehtagen und ohne Geld. Und wir starten jetzt zur Fussball-EM eine Internetkampagne zu Themen wie Genderverhalten bei Fussball,



400asa/Kamm(m)acher GmbH

1998 gründeten Samuel Schwarz, Lukas Bärfuss und Udo Israel die Gruppe 400asa. Außerste Hörspielproduktionen mit minimalstem Budget (etwa Reihe «Röstiblitzi») folgt die Low-Budget-Theaterproduktion «Italienische Nacht» nach Ödön von Horváth und das Manifest «Bekenntnis99», ein Regelwerk für einfaches und billiges Theatermachen. Mit ihrer zweiten Theaterproduktion «Medeäa» (nach Lars von Trier) gewann 400asa 2000 den ZKB-Preis am Zürcher Theaterspektakel. An der Expo.02 beteiligten sie sich mit «Affentheater». Es folgten Stücke wie «Meienbergs Tod», «B. – ein Stück über Sport und Behinderung» und «La cérémonie» (inspiriert von Claude Chabrols gleichnamigem Film). Die Truppe will ihr Theater «immer politisch, komisch und rhythmisch».

Im Rahmen des Laborprojekts «Die letzte Chance» beschäftigte sich 400asa mit dem Schweizer Film und entwickelte Filmstoffe, um das Schweizer Filmschaffen «von seiner für moderne Menschen schwer erträglichen Provinzialität zu befreien». 2005 wurde von Meret Hottinger und Samuel Schwarz die Kamm(m)acher GmbH als 400asa-nahe, aber unabhängige Filmproduktion gegründet. MARY & JOHNNY ist erster Teil einer dreiteiligen Reihe von Filmen, die ihre Inspiration von Theaterstücken beziehen. Im Zentrum von Teil zwei «Sepp» soll – frei nach «Richard III.» von William Shakespeare – die Figur eines zwielichtigen Fussballmanagers stehen; Teil 3 «Mischas Rückkehr» wird – inspiriert von «Hamlet» von Shakespeare – die Figur Mischa aus MARY & JOHNNY weiterentwickeln. Aktuell ist das Science-Fiction-Projekt DER POLDER in der Schlussphase.

MARY & JOHNNY

R: Samuel Schwarz, Julian M. Grünthal; B: Samuel Schwarz, inspiriert vom Theaterstück «Kasimir und Karoline» von Ödön von Horváth; K: Quinn Reimann; S: Rolf Lang; A: Michael Baumgartner, Frederik Kunkel; Ko: Silvia Frei; M, SD: Michael Sauter; T: Ivo Schläpfer, Daniel Hobi, Jean-Pierre Gerth. D (R): Nadine Vinzenz (Mary), Philippe Graber (Johnny), Nils Althaus (Hostettler), Andrea Zogg (Sepp), Jaap Achterberg (Vanderbrenk), Marcus Signer (Mischa), Gina Gurtner (Fränzi), Golda Eppstein (Puffmutter), Julian M. Grünthal (Filialleiter), Mara Thurnherr (Daniela), Edi Huber (Greis), Nadja Brenneisen (Doris), Ranja Kamal (Jennifer), Annina Euling (Mette), Bernhard Schneider (Jugendlicher), Bruno Kocher (Randständiger), Jakob Schwarz (José), Lukrezia Pistol (Striptease-Tänzerin). P: Kamm(m)acher, 400asa, Teleclub; Samuel Schwarz, Judith Lichtneckert, Meret Hottinger. Schweiz 2011. 80 Min. CH-V: Stamm Film, Zürich

Ausbrechen aus langweiligen Beziehungen, Eskapismus. Wir wollen unsere Filmfiguren in EM-Blogs einschmuggeln und sie so die Themen im Netz verbreiten lassen, bis sie sich dann kurz vor dem Filmstart outen.

FILMBULLETTIN Ein spielerischer Anfang also?

SAMUEL SCHWARZ Ja, und bald wird es um grössere Budgets gehen, und da gilt es, einen guten Mix zwischen öffentlicher und privater Förderung zu finden. Wir sind nicht einfach marktgläubig, müssen aber den Markt verstehen und mit ihm zu spielen lernen, um uns von diesen Fördergremien zu emanzipieren, die leider immer noch auf Misserfolg programmiert sind. Unser Behördenwesen mit seinen Kommissionen geht nicht von einer Übernahme von Verantwortung, sondern mit seinen stets wechselnden Zuständigen einer Verschleierung von Verantwortung aus. Ich bin ein grosser Anhänger staatlicher Filmförderung, aber so, wie sie jetzt funktioniert, betreibt sie Branchenförderung statt Filmförderung.

FILMBULLETTIN Spricht hier die Frustration, keine öffentlichen Mittel von Bund oder Zürcher Filmstiftung zugesprochen erhalten zu haben?

SAMUEL SCHWARZ Nein, wir wollten das von Anfang an so machen. Und wenn ich in Opposition zur herrschenden Filmförderung gehe, tue ich das nicht mit dem Zorn des Wutbürgers. Startpunkt war die Euro 08, und es ging um die quasi militärische Vereinnahmung des öffentlichen Raums durch private Firmen am Beispiel auch der Fifa – da spielt das Thema von Horváths «Kasimir und Karoline» mit seiner Liebesgeschichte hinein. Durch die einbrechende Finanzkrise hat sich das Thema

verschärft. Diese Verbindung zwischen Kommerz, Liebesgeschichte und Fussball zu zeigen, wollten wir nicht zuwarten.

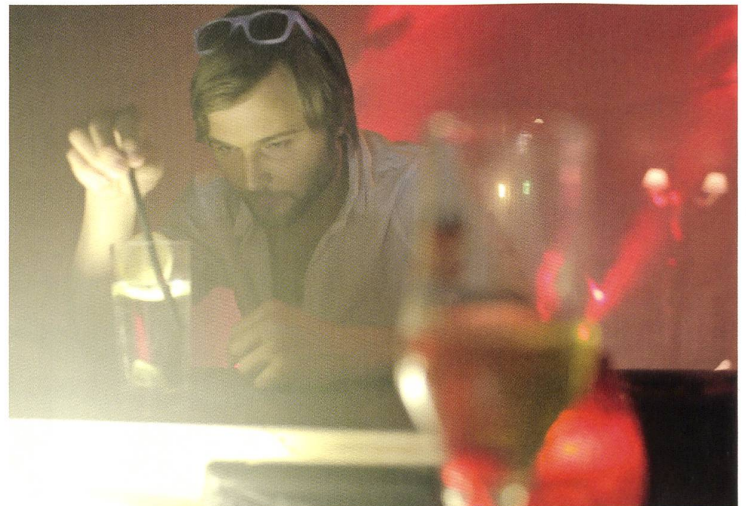
FILMBULLETTIN ... was Sie dann doch bis zur WM 2010 in Südafrika getan haben.

SAMUEL SCHWARZ Ja, im Zusammenhang mit dieser spannenden Afrika-Kolonialisierung, der Vereinnahmung von Körpern durch die Fifa, und angesiedelt hier in dieser Festzone des gleichzeitigen Zürifaschts mit ihren Prekariatsfiguren, kleinen Angestellten. Doch spürten wir, dass diese Art von Symbolen und spielerischer, nicht explizit zeitkritischer Thematisierung, dass dieser Mix von Glamour und sublimierter Zeitkritik zwischen den Zeilen von den Kommissionen nicht im Ansatz verstanden wurde. Stellt man dort einen zeitkritischen Film in Aussicht, so sind Figuren erwünscht, die sagen: «Wir machen einen zeitkritischen Film!» So beschliessen wir, uns auf dem Markt, mit privaten Geldern – Teleclub, Jelmoli, Crowdfunding und mein Kulturpreis des Kantons Zürich – zu finanzieren und den latenten Widerspruch im Film bestehen zu lassen.

FILMBULLETTIN Aber bei der Filmförderung eingegeben haben Sie?

SAMUEL SCHWARZ Natürlich, wenn auch ohne grosse Hoffnung. So blieb eben als einzige Chance der Tatbeweis! Nimmt man zum Beispiel für die Hauptrolle eine Ex-Miss Schweiz, die noch nie gespielt hat, und bringt sie mit Leuten aus der freien Szene zusammen, die dann mit dieser Ikone zu spielen anfangen, resultiert daraus eine Mischung, die eben nicht in Dossiers, sondern allein durch das Wagnis kommunizierbar ist.

FILMBULLETTIN Wobei die Ex-Miss nicht als solche, sondern als Schauspielerin auftritt ...





SAMUEL SCHWARZ ... aber jeder Schweizer Mann in ihr doch erst mal die Ex-Miss sieht! Das kriegt man nicht weg. Nichts ist so über-sexualisiert wie dieser Blick auf die Miss Schweiz, und da entsteht Auseinandersetzung mit einem Fetisch. Mischas Perspektive als Erzähler ist dabei jene des hämischen Zuschauers, der mit der von ihr verkörperten Figur auch die Miss scheitern sehen will. Und da Nadine Vinzenz sehr gut spielt, strauchelt ihre Figur Mary auf hohem Niveau, was einen kathartischen Effekt erzeugt.

FILMBULLETTIN Dies klingt sehr sophisticated.

SAMUEL SCHWARZ Und das ist genau der Punkt: Wir müssen unglaublich sophisticated und unglaublich volkstümlich zugleich sein ...

FILMBULLETTIN ... was mir Ihre Faszination für den Dramatiker Horváth zu erklären scheint. Sie hatten ja bereits «Italienische Nacht» halbszenisch auf die Bühne gebracht.

SAMUEL SCHWARZ Absolut. Jenes Stück ist auch Grundlage unseres nächsten Filmprojekts, das durch die Neue Rechte wieder an Aktualität gewinnt. Mit ihr und der antifaschistischen Bewegung des einundzwanzigsten Jahrhunderts im Osten haben wir uns im Dokumentarfilm *AUFSTAND DER UNANSTÄNDIGEN*, einer Arbeit für 3sat, auseinandergesetzt – just zur Zeit, als die Zwickauer Zelle unterwegs war. Jetzt aber wird es um einen Spielfilm gehen.

FILMBULLETTIN *MARY & JOHNNY* spielt inmitten grölender Fans und rasender Achterbahnen auf dem realen Rummelplatz des Zürifäschts, und zwar am 12. Juli 2010, als Holland und Spanien sich im WM-Final gegenüberstanden. Wie authentisch ist der Film?

SAMUEL SCHWARZ Wir hatten nur drei Tage mit dieser Gleichzeitigkeit von Fussball, Rave und Chilbi und drehten dann alles, was in der Festzone spielt. Parallel dazu war ein Film-Set in der Binz aufgebaut, und es galt, am Ende beides organisch zusammenzubringen. Das wird in der Kinofassung gegenüber der bereits gezeigten Festivalfassung noch geschliffen und da und dort neu montiert.

FILMBULLETTIN Man muss genau hinschauen, um zu merken, dass beim Public Viewing etwa Dialog-Reaktionen auf ein Tor in Schnitt und Gegenschnitt montiert sind, also inszeniert sein müssen.

SAMUEL SCHWARZ Wir hatten einen Pulk von Statisten, die mal Raver, mal Spanier, mal Holländer spielen ... Andere wieder wirken wie Statisten, sind aber keine, und wir haben Gesichter gepixelt. Allerdings auch von unseren Leuten – mit dem durchgehenden Effekt von etwas Unheimlichem.

FILMBULLETTIN Haben Sie auf dem Festgelände selber Takes wiederholt?

SAMUEL SCHWARZ Eben nicht. Die Schauspieler waren instruiert, dass sie nur mentale Abläufe würden spielen können, je nach dem, was passiert. Das wurde geprobt: Wie reagieren, wenn dir einer beim Vorbeigehen auf den Kopf haut? Cool bleiben, drinbleiben! Wir haben dann ja sowieso achtzig bis neunzig Prozent der ganzen Chilbi-Klangwelt nachsynchronisiert.

FILMBULLETTIN Die Tonspur ist äusserst raffiniert: Die Fans skandieren plötzlich nicht mehr auf den Match, sondern auf die Story bezogen «aar-bets-loos», oder der TV-Speaker im Hintergrund wendet sich direkt an den armen Johnny ...

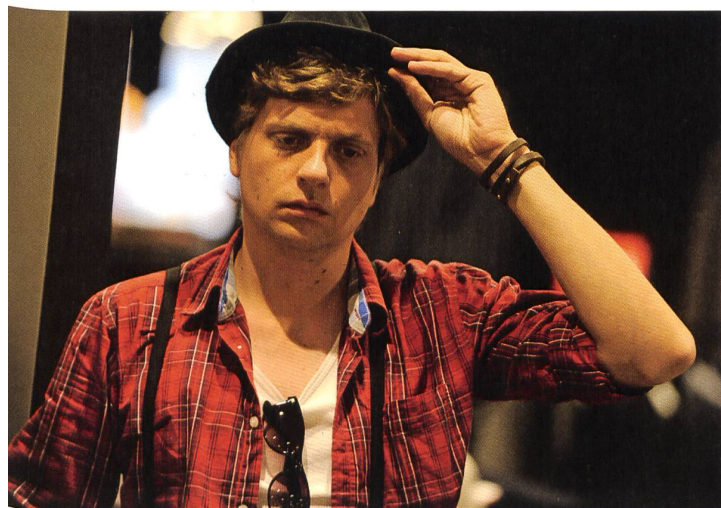
SAMUEL SCHWARZ ... das bin ich selber (lacht) ... Die Tonebene ist die halbe Miete, und *Michael Sauter* ist ein hervorragender Sound Designer und auch Komponist. Aber nicht mal für die Postproduktion haben wir vom Bund im Nachhinein Geld bekommen ...

FILMBULLETTIN Wie geht es weiter?

SAMUEL SCHWARZ Mit einem Spielfilm namens *DER POLDER*, bei dem der transmediale Ansatz schon von Anfang an ins Projekt eingebunden ist: mit *Alternate Reality Game* (ARG), also Spiel mit wechselnden Realitäten, im Stadtraum, Rätselkampagne im Netz, mit Blogs. Der Kinofilm ist dabei nur eine Plattform unter anderen. Es wird ein Science Fiction-Film, eingepackt als Thriller, zum Thema Simulationsgesellschaft im Sinne von Baudrillard, wonach alternative, computierbare Gegenwelten die Realität zu ersetzen beginnen. Ein tiefgründiges Thema bei einem Millionenbudget, realisiert in Koproduktion mit dem SWR.

Wir wollen weg von der Vorstellung, Blockbuster seien blöd konzipiert. Filme wie *THE SILENCE OF THE LAMBS* oder *INCEPTION* arbeiten genau mit solchen Ansätzen, fangen mit dem Höhlengleichnis an und enden im Actionfilm. Das versuchen wir jetzt auch.

Das Gespräch mit Samuel Schwarz führte Martin Walder



THE WOMAN IN THE FIFTH / LA FEMME DU VIÈME

Pawel Pawlikowski

Der amerikanische Schriftsteller und Literaturprofessor Tom Ricks ist einer derjenigen Autoren, von denen man nicht recht weiss, ob man sie als talentiert oder erfolgreich bezeichnen soll. Einen viel beachteten Roman hat er veröffentlicht. Seitdem aber ist es still um ihn geworden; und vielleicht auch in ihm. Irgendwie jedenfalls, das wird gleich in der Eingangssequenz von Pawel Pawlikowskis Film deutlich, ist sein Leben aus den Fugen geraten. Er wirkt gehetzt, als er, kaum in Paris eingetroffen, in die Wohnung seiner Exfrau platzt, um seiner kleinen Tochter einen Besuch abzustatten. Die Frau ruft kurzerhand die Polizei. Offenbar liegt ein Gerichtsbeschluss vor, wonach Ricks sich der Familie nicht nähern darf. Auf dem Weg nach draussen begegnet Ricks seiner Tochter. Das Mädchen freut sich, wirkt aber auch unsicher, fast ängstlich. Ob es denn stimme, dass er im Gefängnis gesessen habe, fragt die Kleine ihren Vater. Ricks streitet das ab, sagt, er sei nur ein wenig krank gewesen. Als die Polizei eintrifft, schnappt er sein Gepäck und rennt davon.

Was wirklich zwischen Ricks und seiner Frau vorgefallen ist, warum er seine Tochter nicht sehen darf, wird nie restlos aufgeklärt. Man kann es sich anhand einiger Indizien zusammenreimen. Es bleiben aber stets Vermutungen. Nach diesem Prinzip funktioniert im Grunde der gesamte Film. Stets gibt er neue Rätsel auf, liefert er Hinweise auf mögliche Lösungen, die endgültige, objektive Erklärung aber bleibt aus, bis zum Schluss und – das ist das Untypische und für viele Unbefriedigende – auch darüber hinaus.

Eines dieser Rätsel liefert der Job als Nachtwächter, den Ricks vom Besitzer der Absteige angeboten bekommt, bei der er landet, nachdem er im Zug eingeschlafen ist und bestohlen wurde. Nacht für Nacht klingeln seltsame Gestalten an der Tür des heruntergekommenen Kellergebäudes, in dem Ricks vor einem Überwachungsmonitor sitzt. Sie nennen einen Code, Ricks öffnet die Tür, und dann verschwinden sie in irgendeinem

Nebenraum. Kurz darauf flackert das Licht der Schreibtischlampe, als hätte jemand einen elektrischen Stuhl in Betrieb genommen. Sonst hört und sieht man nichts mehr von den namenlosen Besuchern. Nur eine Blutspur entdeckt Ricks eines Nachts auf dem Gang.

Das andere grosse Rätsel verkörpert eine Frau, der Ricks bei einer Künstlerparty begegnet. Margit ist einige Jahre älter als Ricks, schön und geheimnisvoll. Es braucht nicht viele Worte, bis beide begreifen, dass sie verwandte Seelen sind. Zwischen ihnen entspinnt sich eine leidenschaftliche Affäre, abgeschottet von der Aussenwelt in Margits Wohnung. Je länger das dauert, umso mehr ahnt Ricks, dass hinter Margits verführerischem Charme verhängnisvolle Abgründe lauern.

Der entscheidende dramaturgische Wendepunkt sei hier nicht verraten, nur soviel: auch danach hat das Rätselraten kein Ende. Für Spannung ist bis zum Schluss gesorgt. Allerdings ist das keine Spannung, die sich aus der Geschwindigkeit, der rasanten Unübersichtlichkeit des Erzählens ergibt, wie das bei Thrillern üblich ist, sondern vielmehr eine Spannung, die sich als vage Ungewissheit artikuliert, ein irritierendes, surreales Wabern an der Bruchstelle zweier Wahrnehmungswelten: derjenigen des Zuschauers, der sich nur allzu gerne einen Überblick verschaffen würde, und derjenigen Ricks', in die auch der Zuschauer immer wieder hineingezwängt wird. Bis zum bitteren Ende.

THE WOMAN IN THE FIFTH ist ebenso wenig ein Mysterythriller wie Pawlikowskis letzte Regiearbeit, MY SOMMER OF LOVE (2004), ein Psychothriller war. Genau wie jene Geschichte einer lesbischen *Amour fou*, verzichtet nämlich auch diese tragische Liebe bewusst auf den *Thrill*, das Tempo, den Nervenkitzel. Pawlikowski präsentiert kein flott und letztlich reibungslos montiertes Schock- und Effektkino. Stattdessen entfaltet er in lyrischen Bildern, ruhigen bis zähen Einstellungen und Szenen eine mystisch

versponnene Parallelwelt, die in ihren besten, quälendsten, von klassischer Musik und gespenstischer Atmosphäre getragenen Momenten an Stanley Kubrick oder Roman Polanski erinnert.

Am Ende aber fehlt etwas. Ob es nur ein paar hilfreiche zusätzliche Spuren sind, ob es die poetische Kraft ist oder doch die alles erklärende Wahrheit, bleibt das letzte Rätsel des Films. Man hätte ihn wohl auf ganz verschiedene Weisen besser, konsequenter und runder erzählen können. Und man hätte ihn auch besser spielen können. *Ethan Hawke* wandelt in der Rolle des verstörten, vielleicht traumatisierten, vielleicht psychotischen Antihelden zwar nicht gerade auf den Spuren von Anthony Perkins, aber es gelingt ihm doch, den fragilen Charakter seiner Figur glaubhaft darzustellen. *Kristin Scott Thomas* dagegen fehlt es als geheimnisvoller Fremden völlig an der schwarzromantischen Aura, die das Drehbuch ihr offenbar zugeordnet hat, ohne aber die passenden Szenen dafür bereitzustellen. Ihre Figur gerät enttäuschend blass und steril.

«Forest Life» lautet der Titel von Ricks' Romandebüt. Es scheint, als sei Pawlikowskis Held unentrinnbar in diesem Wald der unkalkulierbaren Triebe gefangen. Ein Produkt seiner eigenen (literarischen) Phantasie. Das könnte ein faszinierendes Szenario sein und durchaus stimmig. Dafür aber fehlt es dem "Wald" bei Pawlikowski an Leben und sinnlichem Zusammenhang. Es ist zwar richtig, dass Träume in sich nicht logisch oder kohärent sein müssen. Es ist aber auch wahr, dass sie den Träumenden meistens trotzdem so erscheinen. Diesen Eindruck zu erwecken, gelingt Pawlikowskis alptrauhaft angelegtem Mystery-Psycho-Drama unterm Strich zu selten.

Stefan Volk

R: Pawel Pawlikowski; B: P. Pawlikowski nach Douglas Kennedy; K: Ryszard Lenczewski; S: David Charap, Elsa Fernandez; M: Max de Wardener. D (R): Ethan Hawke (Tom Ricks), Kristin Scott Thomas (Margit), Joanna Kulig (Ania), Samir Guesmi (Sezer). P: Haut et Court, Film4, SPI International, The Bureau. F, P, GB 2011. 93 Min. CH-V: Praesens Film



TERRAFERMA Emanuele Crialese

Ein Fischerboot von unten. Tiefblau das Wasser des Meeres, Wellen kräuseln sich ums Boot, das leicht schaukelt, aber an Ort bleibt. Ein grossmaschiges Fischernetz schwebt hinunter, legt sich quasi um das Kameraobjektiv, ein kleiner Fisch entweicht gerade noch. Es folgt ein harter Schnitt an die Oberfläche des Meeresspiegels, die Unterwasserstille wird jäh zerrissen vom Geschrei der Möwen. Auf dem kleinen Fischerboot sind bärtige Männer bei der Arbeit, auf dem Deck tanzt ein Seemann in der Dämmerung.

Doch die Idylle trügt. Die Fischer der kleinen italienischen Insel Linosa kämpfen ums Überleben. Ihre finanzielle Notlage wird nur saisonal dank der Touristen erleichtert, die im Sommer wie hungrige Kälber auf die Insel strömen – deren Hippie-Klamotten kontrastieren grell mit den ärmlichen Grautönen der Kleider der Inselbewohner.

In den ersten Filmminuten legt Emanuele Crialese das dramaturgische Gerüst seines neuen Films dar: Er nimmt sich der italienischen Immigrationspolitik an und konfrontiert dieses globale Problem mit dem Mikrokosmos einer Kleinfamilie – es geht um einfache Leute, die von politischen Mechanismen überrollt werden. Ernesto als nicht korrumpierbarer Grossvater liegt in stetem Konflikt mit seinem ambitionierten Sohn, der sich als Touristen-Animator dem Wandel der Zeit beugt. Ernestos Enkel Filippo, gespielt vom Jung-Schauspieler *Filippo Puccilo*, der mit seinem blonden Wuschelkopf und den weit aufgerissenen Augen oftmals grenzwertig naiv wirkt, droht, sich einen Sommer lang in den Wirren der Flüchtlingspolitik zu verlieren. Sein Vater ist vor Jahren im offenen Meer verschwunden, die jährliche Erinnerungszeremonie am Strand ist schon fast Routine. Die verwitwete Giulietta hat die Nase voll von ihrem stagnierenden Leben, sie will mit ihrem Sohn aufs Festland ziehen und dort ein neues Leben anfangen. Um das dafür notwendige Geld zusammenzukriegen, vermietet sie ihre Wohnung an drei junge Touristen.

An Filippo wird der zweischneidige Generationenkonflikt ausgehandelt: Die "moderne" Welt seines Onkels und seiner Mutter lockt ihn, doch fühlt er sich auch mit der traditionsreichen Lebenswelt seines Grossvaters verbunden – mit den Regeln des Meeres, die einer eigenen Dynamik gehorchen und nicht immer mit dem weltlichen Gesetz konform gehen.

Ernesto und Filippo, dem Ehrenkodex der Fischer verpflichtet, retten eines Nachts sechs afrikanische Flüchtlinge vor dem Ertrinken und verstecken eine schwangere Äthiopierin mit ihrem kleinen Sohn bei sich in der Garage, durchaus im Wissen um diese höchst illegale Handlung. Die emotionale Bindung zwischen Giulietta und der Äthiopierin – beide männerlos – wird alsbald verstärkt durch die Geburt eines Babys. Giuliettas anfängliches Vorhaben, sich der Polizei zu stellen, wird für sie immer unmöglicher. Zudem gilt es, sich die drei jugendlichen Sommerhaus-Mieter von nebenan vom Leib zu halten. Kein einfaches Unterfangen, zumal die kecke Blondine Maura dem schüchternen Filippo gefällt und die Polizei Ernestos Boot konfisziert hat. In einer nahezu dokumentarisch gefilmten Szene rufen die älteren Fischer zum Widerstand auf und überschweben – bildgewaltig – den örtlichen Polizeiposten mit ihrem zappelig-glänzenden Fang.

Man spürt Crialeses poetische Liebe zur Insel Linosa (ähnlich wie in *RESPIRO* von 2002 zu Lampedusa). Lichtdesign und Kameraarbeit feiern die vulkanische Schönheit dieses Naturparadieses, das von der Rücksichtslosigkeit der Touristen zerstört wird. In einer seltsam entrückten Szene (Vorlage für das internationale Filmposter) tanzen die Spasssüchtigen auf einer Yacht zu brutalem Technobeat. Die Flagge der Moral, die der Film hochhält, ist von Anfang an deutlich "im Bild"; doch das Schema von Gut und Böse, wie es hier auf Polizisten und Flüchtlinge angewendet wird, mag der komplexen Immigrationsproblematik in Italien nicht beizukommen. Das emotionale Dilemma

des Protagonisten Filippo gipfelt dann auch in einer überladenen, mit Horror-Elementen gespickten Sequenz. Beim nächtlichen Nachtschwimmen mit der schönen Maura werden die Flirtenden von einer schreienden Meute von Flüchtlingen, die sich an ihr Boot klammern, gestört. In blinder Panik schlägt Filippo auf die schwarzen Hände ein und steuert das Boot von den Hilfesuchenden weg.

Der naive Held verliert mit diesem Gewaltakt seine Unschuld. Sein Schuld- und Läuterungsprozess wird dramatisch aufgeladen, wenn am nächsten Morgen die erschöpften Körper – in Zeitlupe und mit musikalischer Untermalung – am Strand der Massentouristen angeschwemmt werden. Frauen in Bikinis stürzen sich – ebenfalls in Zeitlupe gefilmt – auf die halbtoten Leiber und flössen ihnen Wasser ein, jemand hält das Spektakel auf seinem I-Phone fest.

TERRAFERMA appelliert an den Gutmenschen in uns, doch die blasse Identifikationsfigur Filippo ist als Projektionsfläche ungeeignet: zu unmotiviert stolpert der knabenhafte Italiener zwischen den Fronten hin und her, und seine plötzliche Entschlossenheit am Ende des Films ist nur schwer nachvollziehbar. Es mutet fast ironisch an, dass die stillen Unterwasseraufnahmen, wenn die Kamera scheinbar zufällig über die Korallenriffe gleitet und verlorene Gegenstände und Kleidungsstücke von Immigranten streift, mehr emotionale Ergriffenheit erzeugen als die zwar sorgfältig inszenierten, aber oftmals arg geschwätzigen Szenen an der Wasseroberfläche.

Sascha Lara Bleuler

R: Emanuele Crialese; B: Emanuele Crialese, Vittorio Moroni; K: Fabio Cianchetti; S: Simona Paggi; A: Paolo Bonfini; Ko: Eva Coen; M: Franco Piersanti. D (R): Filippo Puccilo (Filippo), Donatella Finocchiaro (Giulietta), Mimmo Cuticchio (Ernesto), Beppe Fiorello (Nino), Timnit T. (Sara), Martina Codecasa (Maura), Filippo Scaraffia (Marco), Pierpaolo Spollon (Stefano), Tiziana Lodato (Maria), Rubel Tsegay Abraha (Omar). P: Cattleya, Babe Films, France 2 Cinéma, RAI Cinema, Canal +, Cinécinéma; Riccardo Tozzi, Giovanni Stabilini, Marco Chimenz. Italien, Frankreich 2011. 88 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



WOODY ALLEN: A DOCUMENTARY

Robert B. Weide

Woody Allen: Standup-Comedian, Drehbuchautor, Stückeschreiber, Filmregisseur, Schauspieler, Lebenskünstler, Philosoph, Jazz-Klarinetist, New Yorker. Jedes Jahr dreht er einen neuen Film, und das nun schon seit über vier Jahrzehnten. Das macht Allen nicht nur zu einem der beständigsten, sondern auch zu einem der grössten noch lebenden Filmemacher Amerikas, von seiner Bedeutung als Komiker, der absurde Alltagsbegebenheiten mit vielschichtiger, meist neurotischer Nachdenklichkeit verbindet, ganz zu schweigen. Nun hat Robert B. Weide einen Dokumentarfilm inszeniert, der Leben und Werk des 76-jährigen nachzeichnet. Dabei spannt er den Bogen von Allens Kindheit in Brooklyn bis zur Cannes-Premiere seines kommerziell erfolgreichsten Films *MIDNIGHT IN PARIS* im letzten Jahr. Weide durfte Allen zwei Jahre lang begleiten. Er lässt sich von ihm zu dem kleinen Geburtshaus oder auf einen Schulhof führen, wo er nur knapp der Attacke eines jähzornigen Mitschülers entging. Fotos zeugen von einer jüdischen Grossfamilie, in der immer etwas los war, in der er nie allein war. Dass Allen ein schlechter Schüler war, weiss man aus den komischen Rückblenden in *ANNIE HALL*. Die Dokumentation ist deshalb immer dann – besonders für Kenner des Allenschen Werks – am interessantesten, wenn es unbekannte Fakten oder seltenes Filmmaterial zu sehen gibt: Allens Anfänge, noch zu Schulzeiten, als Gagschreiber für eine Zeitungskolumne, erste Auftritte als schüchternen Standup-Comedian in den Cafés von Greenwich Village, später in wichtigen Nachtclubs, schliesslich Gast in TV-Talk-Shows und Sidekick bei Dick Cavett. 1965 dann, mit dem Drehbuch zu *WHAT'S NEW, PUSSYCAT?*, Allens Einstieg ins Filmgeschäft. Von nun handelt sich Weide chronologisch an den Filmen entlang bis zur Gegenwart. Dabei kommen Weggefährten, Kollegen, Schauspieler und Mitarbeiter wie Diane Keaton, Dianne Wiest, Martin Scorsese, Gordon Willis oder Allen-Biograph Eric Lax zu Wort. Doch nicht alles, was sie sagen, ist erhellend, nicht alles, was sie sagen,

ist neu. Da die Filme bis auf *HOLLYWOOD ENDING* auch alle nach Europa kamen, sind die Diskussionen über Qualität und Kategorisierungen – Slapstick oder Sophistication, Komödie oder Drama, Selbstbespiegelung oder Originalität – bereits geführt, und so bestätigt diese Dokumentation nur das Wissen über Allen.

Allen lässt Weide in sein Schlafzimmer. Aus einer Schublade fördert er eine heillose Zettelwirtschaft mit handschriftlich notierten Ideen zutage, die später an einer deutschen Schreibmaschine, wegen ihrer vierzig Jahre überdauernden Robustheit auch als «Panzer» bezeichnet, zu einem Drehbuch ausformuliert werden. Spannend auch Allens Geständnisse, dass er für zweite Takes weder die Geduld noch die Konzentration aufbringe. Er lässt seine Schauspieler einfach machen, die sich wiederum ein wenig mehr Orientierung und Feedback wünschten. Doch der Erfolg gibt Allen recht.

Weides Film ist auch immer von Verehrung für den grossen Regisseur getragen. Misslungene oder oberflächliche Filme, vor allem zu Beginn dieses Jahrtausends, lässt die Schnittfassung für das Kino (der Film lief innerhalb der «American Masters»-Reihe auf dem TV-Sender PBS in einer zweiteiligen Fassung von drei Stunden) einfach weg, den Skandal um Mia Farrow und ihre Adoptivtochter Soon-Yi Previn streift er nur kurz und löst ihn nur unbefriedigend auf. Die Folge: Der Zuschauer lernt Allen als Privatmann, als Persönlichkeit kaum kennen, nicht einmal seine Leidenschaft als Klarinetist findet ausführliche Erwähnung, obwohl Allen sogar in Europa Tourneen gab. «Er hat nie eine Bitte abgelehnt oder eine Frage unbeantwortet gelassen», sagt Weide. Aus der Kinofassung wird dies allerdings nicht deutlich.

Michael Ranze

R, B: Robert B. Weide; K: Buddy Squires, Bill Sheehy, Anthony Savini, Neve Cunningham, Nancy Schreiber; S: Robert B. Weide, Karoliina Tuovinen; M: Paul Cantelon; P: Whyaduck Productions, Rat Entertainment, Mike's Movie, Insurgent Media; Robert B. Weide. USA 2012. 113 Min. CH-V: Agora Films, Genève

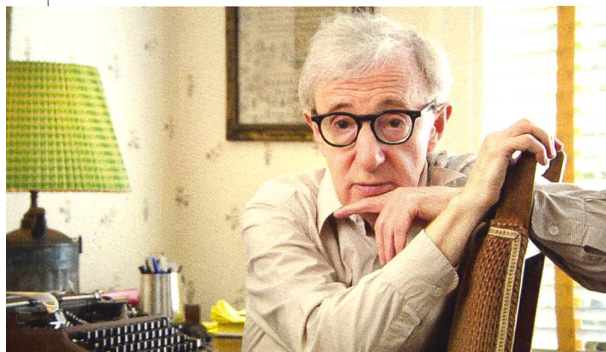
ET SI ON VIVAIT TOUS ENSEMBLE?

Stéphane Robelin

Mitunter gibt es Wortspiele, die einem Rezensenten unwiderstehlich erscheinen. Dann ist Misstrauen angesagt: Tut man dem Film am Ende Unrecht nur um einer Pointe willen? Das ist oft ein Dilemma, aber selten ein Gewissenskonflikt. Ersparen wir uns also die Bemerkung, das betagte Darstellerensemble von *ET SI ON VIVAIT TOUS ENSEMBLE?* liesse *Daniel Brühl* ganz schön alt aussehen. Halten wir stattdessen nur fest, dass seine Figur in diesem beinahe unwiderstehlichen Film das sechste Rad am Wagen ist.

Tatsächlich scheint sie eher den Notwendigkeiten einer deutsch-französischen Co-Produktion geschuldet als einer erzählerischen. In dieser *comédie dramatique* über eine Alters-WG fungiert der Austauschstudent Dirk als freundlich aufgeschlossener Delegierter des jüngeren Publikums (ein ganz ähnlicher erzählerischer Impuls, wie er aktuell auch in *THE BEST MARIGOLD HOTEL* greift). Der junge Deutsche mag sich, zunächst als Hundeausführer, sodann als Junge für alles, in dem Haushalt zwar unentbehrlich machen. Herzlich verzichtbar ist diese Aussenperspektive auf das Alter dennoch, denn Regisseur Stéphane Robelin gibt sich ohnehin schon alle erdenkliche Mühe, den Zuschauer zum Komplizen seiner in die Jahre gekommenen Protagonisten zu machen.

Die Freunde Albert, Annie, Claude, Jean und Jeanne sind ein überaus kregles Quintett, müssen sich allmählich jedoch der Erkenntnis beugen, dass sie allein nicht mehr so gut zurechtkommen wie früher. Selbst der unermüdliche Satyr Claude muss Konzessionen an die Hinfälligkeit machen, und der beharrlich erregbare Anarchist Jean hat schwer daran zu tragen, dass die Polizei heute lieber jüngere Demonstranten in Gewahrsam nimmt. Albert ringt wacker mit der Demenz; seine Frau Jeanne zieht es vor, ihm ihre schwere Krankheit zu verschweigen. Da das Seniorenheim für die muntere Bande nicht in Frage kommt, schlägt Annie das Zusammenleben in ihrer Villa als die würdevollere Alternative vor. Die unverdiente Ortlosigkeit, das zentrale Problem, das die klas-



HASTA LA VISTA Geoffrey Enthoven

sischen Filme über das Altern wie Leo McCareys *MAKE WAY FOR TOMORROW*, Yasujiro Ozus *TOKYO MONOGATARI* und Paul Mazurskys *HARRY AND TONTO* aufwerfen, ist mit einem Schlag gelöst. Auf dem Kaminsims der Vorstadtvilla muss Platz geschaffen werden für die Familienfotos der lebenslang vertrauten Neuzugänge.

Annies mediterraner Lebensklugheit ist gleich noch eine weitere, nutzbringende Neuerung zu verdanken: Pragmatisch argumentiert sie, der sicherste Weg, seine Enkel häufiger zu sehen, sei es, einen Swimmingpool anzulegen. Die Frauen sind ohnehin reifer in diesem Film; was auch ein Gradmesser dafür ist, wie sehr er zu gefallen sucht. Robelin weiss, dass er sich auf heiklem Erzählterrain bewegt. Er will um keinen Preis Fehler begehen. Dieses Wohlmeinen sollte man allerdings nicht mit sicherem Tatgefühl verwechseln. So legt er einen barmherzigen Weichzeichner über die Härten des *troisième age* und entlockt ihnen Momente liebevollen Slapsticks. Die Wehmut ist wohl dosiert, die Ausgelassenheit obsiegt. Ein Lebensmoment, der in Resignation münden könnte, wird triumphal verwandelt in einen Neuanfang, der organisiert sein will und auch eine Chance darstellt, mit der Vergangenheit ins Reine zu kommen. Die Wendungen des Drehbuchs sind betulich eingefädelt – zumindest ein Todesfall ist in dieser Erzählkonstruktion unvermeidlich –, sein Ende bleibt in einer hübschen Schwebel. Die Figuren legte Robelin als wohlwollende Karikaturen an. Seine Darsteller, vor allem der bewegend unsentimentale *Pierre Richard*, veredeln sie mit dem gut geübten Instinkt von Boulevard-Veteranen. Man muss jung geblieben sein, um das Altern zu spielen.

Gerhard Midding

R, B: Stéphane Robelin; K: Dominique Colin; S: Patrick Wilfert; A: David Bersanetti; M: Jean-Philippe Verdin. D (R): Jane Fonda (Jeanne), Geraldine Chaplin (Annie), Guy Bedos (Jean), Claude Rich (Claude), Pierre Richard (Albert), Daniel Brühl (Dirk). P: Les Films de La Butte, Manny Films, Rommel Film, Studio 37, Home Run Pictures. F, D 2011. 96 Min. CH-V: Frenetic Films; D-V: Pandora Film

Es beginnt mit einem lüsternen und unverschämten Blick auf zwei Joggerinnen, die mit ihrem engen Sportdress und ihrem in Bewegung befindlichen, wogenden Körper, durch Zeitlupe noch zusätzlich ästhetisiert und idealisiert, die Phantasie des Schauenden beflügeln. So kann nur ein Mann gucken, und für einen Moment befürchtet man als Zuschauer, dass er sich in einer dieser sattem bekannten Teenager- und Highschool-Komödien befindet, in denen sich alles um das erste Mal dreht. Doch Regisseur Geoffrey Enthoven hatte anderes im Sinn. Sein neuer Film ist eine Geschichte über die Selbstfindung dreier behinderter Freunde und ihr Recht auf Lust und Sex.

Der beschriebene Blick gehört Philip. Er ist vom Hals ab gelähmt und darum ständig auf die Hilfe anderer angewiesen. Lars hingegen leidet an einer Krankheit, an der er bald sterben wird. Auch er sitzt im Rollstuhl. Dritter im Bunde ist Jozef, fast blind, doch einer, der seiner Hilflosigkeit auch komische Seiten abgewinnt und somit aufkommendes Mitleid seiner Umgebung (und des Zuschauers) stets unterläuft. Was alle drei trotz unterschiedlicher Charaktere und Behinderungen gemeinsam haben: Sie hatten, obwohl schon über zwanzig Jahre alt, noch nie Sex, und das soll sich endlich ändern. In Spanien gibt es nämlich ein Bordell, das auf Behinderte und ihre besonderen Umstände spezialisiert ist. Ihren überfürsorglichen Eltern tischen die drei Jungs eine Lüge von einer ausgedehnten Weintour auf. Was jetzt noch fehlt, ist ein ausgebildeter Fahrer, der sie rund um die Uhr betreut. Nach einigen dramaturgischen Umwegen geraten sie an die füllige und robuste, zunächst ruppige und verschlossene Claude, soeben aus dem Gefängnis entlassen und mit eigenen Sorgen belastet. Damit nicht genug: Aus dem angekündigten Hightech-Kleinbus ist eine rostige Klapperkiste geworden. Und wie sollen die drei Männer einer Frau erklären, dass sie ins Puff wollen?

Geoffrey Enthoven hat sich von der BBC-Dokumentation *FORONIGHTONLY* über

Asta Philpot, einen querschnittgelähmten Briten, der sich für Behinderte und ihre sexuellen Bedürfnisse einsetzt, inspirieren lassen. Dabei schildert der Regisseur zunächst, was es bedeutet, behindert zu sein: immer auf andere angewiesen, auch bei den kleinsten Alltagsaktivitäten, nie allein, ohne Intimsphäre. Dass sich drei Männer nach Wärme und Zärtlichkeit sehnen, nach körperlicher Liebe vor allem, kommt ihrer Umgebung gar nicht in den Sinn, und aus diesem Gefälle bezieht der Film seine Spannung. Lars, Philip und Jozef vermeiden jedes Selbstmitleid, sie machen Witze auf ihre eigenen Kosten, weil sie sich ihrer Handicaps bewusst sind und sie akzeptieren. Der Zuschauer lacht mit ihnen, nicht über sie, und wird so veranlasst, über seine eigenen Schwächen, über seine eigenen Träume nachzudenken.

Natürlich gehorcht *HASTA LA VISTA* den Gesetzen des Road Movies. Es gibt auf dem langen Weg Hindernisse und Reibereien, Konflikte und Zuspitzungen. Philips Verbitterung über seine Hilflosigkeit, seine Frustration und Dünnhäutigkeit, setzt Claude lebensklugen Pragmatismus entgegen. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit wachsen die vier Reisenden mit jedem Kilometer immer mehr zusammen, es geht um Freundschaft und Vertrauen, um Hilfsbereitschaft und Toleranz, um Mut und Selbstbewusstsein, und wie in jedem guten Road Movie gerät das Ziel irgendwann aus den Augen. Das ist das Schöne an *HAST LA VISTA*: Enthoven hat sehr reale, glaubwürdige Charaktere gezeichnet, die sich in witzigen, lakonischen Dialogen beharken oder – in einer Hommage an die Weinverkostungen in *SIDEWAYS* – auch mal andere Gegner (in diesem Fall grossspurige Niederländer) suchen. Man begleitet sie gern auf ihrer Reise, ob nach Spanien oder zu sich selbst.

Michael Ranze

R: Geoffrey Enthoven; B: Pierre De Clercq; K: Gerd Schelphout; A: Kurt Rigolle; Ko: Joëlle Meerbergen. D (R): Robrecht Vanden Thoren (Philip), Gilles de Schryver (Lars), Tom Audenaert (Jozef), Isabelle de Hertogh (Claude). P: Fobic Films. Belgien 2011. 115 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich



VIRGIN TALES

Mirjam von Arx

Man nennt sie «Purity Balls». Es sind festliche Partys, in deren Zentrum junge Mädchen und deren Väter stehen. Sie finden einmal jährlich statt, wie etwa auch die zum Auftakt von *VIRGIN TALES* gezeigte Segnung der Kinder durch ihren Vater: In Reih und Glied knien die sieben Wilson-Kinder vor ihrem Vater. Hinter ihnen steht gross und prächtig der Weihnachtsbaum. «Du bist getauft auf den Namen ...» hebt Randy Wilson dann jeweils an, legt seinen Sprösslingen der Reihe nach die Hand auf; auf einem Hocker sitzt Mutter Lisa und verdrückt Tränen der Rührung. Ähnlich ritualisiert verlaufen die «Purity Balls». Sie wurden Ende der neunziger Jahre in Colorado Springs, einer 400 000-Seelen-Stadt am Fusse der Rocky Mountains und ein Zentrum der amerikanischen Evangelikalen, von den Eltern Wilson erfunden. Die evangelikalen Christen, muss man hier anfügen, sind eine konservative Strömung des Protestantismus. Grundlage ihres Glaubens ist die persönliche Beziehung jedes Einzelnen zu Jesus Christus; die Bibel ist in ihrer Interpretation frei von jedem Irrtum.

Einer der herausragenden Köpfe der amerikanischen Evangelikalen ist der besagte Randy Wilson. Er arbeitet für den «Family Research Council» als «Field Director for Church Ministries», was konkret bedeutet, dass Wilson berufshalber durch die Vereinigten Staaten tingelt und (vor allem) Pfarrer in Familienbelangen berät. Wozu nebst Homosexualität, Abtreibung und Scheidung eben auch die Jungfräulichkeit beziehungsweise Reinheit (der Frau) gehört. Um Letztere geht es ganz zentral in den «Purity Balls», anlässlich derer evangelikale Mädchen – die jüngste «Purity Ball»-Teilnehmerin in *VIRGIN TALES* ist vier, die älteste dreiundzwanzig Jahre alt – gemeinsam mit ihren Vätern geloben, alles in ihrer Macht Stehende zu tun, um keusch in die Ehe zu gehen.

Mitte fünfzig sind Randy und Lisa heute, ein Power-Couple: Er bringt das Geld heim, sie kümmert sich um Haus und Familie. Zwei von ihren sieben Kindern sind

männlichen Geschlechts: Colten, ein aufgeweckter 25-Jähriger, der seit ein paar Jahren verheiratet und von zu Hause ausgeflogen ist, und Logan, sechzehn und dabei, erwachsen zu werden. Was die Wilson-Töchter betrifft, so lebt die 27-jährige Lauren mit Ehemann Brett in Idaho, irgendwann taucht bei der Erstgeborenen auf. Nesthäkchen Kaalyn ist eine kecke Neunjährige und auf dem besten Weg zur Vorzeige-Jungfrau. Doch noch plappert sie munter drauflos und rückt unverblümt zurecht, was die Wilsons offiziell vielleicht lieber ein wenig anders formulieren. Doch auch Toleranz ist eine innerhalb der Familie zu pflegende Tugend.

Im Zentrum von *VIRGIN TALES* nun aber – der Titel von Mirjam von Arx' Film erinnert nicht von ungefähr an Sofia Coppolas *THE VIRGIN SUICIDES* (1999) – stehen die mittleren Wilson-Töchter, Khrystian (24), Jordyn (23) und Kameryn (15). Khrystian hat kurz vor Drehbeginn Chad geheiratet, einen jungen Berufssoldaten aus Alaska. Chad hat Khrystian via Freunde, Internet und mit Papa Wilsons Segen gefunden. Und für sie war es, als er das erste Mal vor ihr stand, Liebe auf den ersten Blick. «Gott wird ihn beschützen», gibt Khrystian zur Antwort, wenn man nach ihren Gefühlen während Chads Kriegeinsätzen fragt; später bläst sie auf Skype dann doch den Blues. Kameryn feiert in *VIRGIN TALES* das «Chayil-Fest», den Übertritt vom Kindesalter ins Erwachsenenleben. Sie erhält zur Feier des Tages eine riesige Truhe für die Mitgift und sagt mit einer Gelassenheit, die fast nur Teenager kennen, Sätze wie: «Ich habe für mein Leben einen hohen Standard gewählt.» Und: «Von mir wird nun erwartet, dass ich mich wie eine Erwachsene benehme. Aber es wird mir auch verziehen.» Bleibt Jordyn, eine hübsche und kluge junge Frau. Sie wurde wie ihre Geschwister zu Hause unterrichtet, hat weder Highschool noch College besucht: Evangelikale Frauen sind Stützen ihrer Männer, kümmern sich um Haus und Familie. Doch einfach nur Däumchen drehen, bis Mister Right auftaucht, mag Jordyn nicht, und so hat sie die «School

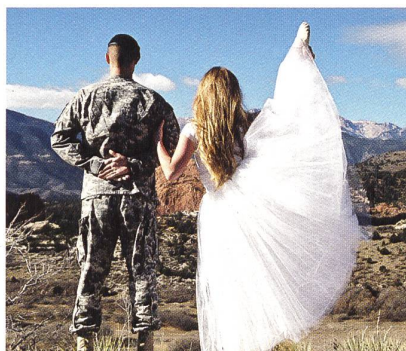
of Grace» gegründet, in welcher sie jungen evangelikalen Frauen beibringt, wie man anmutig Gäste bewirbt und sich bückt, ohne den Po aufreizend in die Gegend zu strecken.

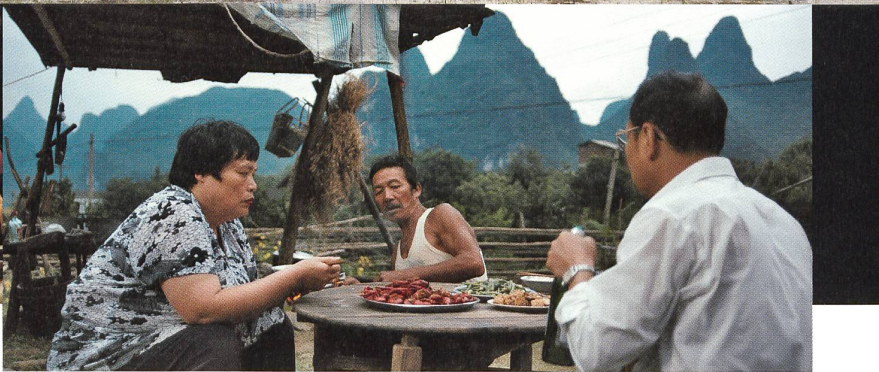
Jordyn hat von Mirjam von Arx offensichtlich eine Kamera in die Hand gedrückt bekommen. Nur, ganz so gut wie in anderen Filmen funktioniert der Film-Tagebuch-Trick in *VIRGIN TALES* nicht. Obwohl hinter den adretten Familienszenen da und dort weniger adrette Abgründe aufblitzen, Khrystian in einem Lied die Trauer einer Freundin besingt, deren Mann im Krieg fiel, und wenn es um Sexszenen auf DVDs geht, sofort von Vorspultaste die Rede ist: Direkt in die Seele blicken lassen sich die Wilsons nicht. Und schon gar nicht geben sie sich hemmungslos preis: Erzählt Jordyn zum Filmanfang noch hoffnungsvoll von ihrer Sehnsucht nach einem Mann, erklärt sie am Ende freundlich lächelnd, dass sie, so Gott ihr das bestimme, auch ohne Mann glücklich durchs Leben gehen werde.

Zwei Jahre lang hat Mirjam von Arx die Wilsons begleitet. Hat an Festen und Familienfeiern teilgenommen, sich mit den verschiedenen Familienmitgliedern unterhalten – und die letzten, brennenden Fragen dann doch nie gestellt. Was bedauerlich, aber zu akzeptieren ist, ja vielleicht gar die einzig mögliche Vorgehensweise war. Weil bei Menschen wie den Wilsons, bei denen die bewusste Selbstinszenierung derart übergross ist, stilles Beobachten manchmal weiter führt als bohrendes Nachfragen. Und weil in diesem Film, der sich bisweilen – etwa wenn die hübsch aufgebrelzten Jungfrauen am «Purity Ball» in luftig wallenden weissen Kleidern um ein riesiges Kreuz tanzen – so richtig schön *BILITIS*-mässig auflädt, auch ohne Worte viel gesagt wird.

Irene Genhart

R: Mirjam von Arx; B: Michèle Wannaz, Mirjam von Arx; K: Kirsten Johnson, Claudia Raschke; S: Sabine Kragebühl; M: Adrian Frutiger; T: Judy Karp; SD: Christian Beusch. P: ican films; Mirjam von Arx; Co-P: SRF, SRG SSR, Arte. Schweiz 2012. 87 Min. CH-V: Praesens Film, Zürich





Parabel auf die Globalisierung

UFO IN HER EYES von Xiaolu Guo

Kwok Yun, eine ungebildete Arbeiterin, lebt ein einfaches Leben in einem verschlafenen Dorf in der tiefsten chinesischen Provinz – bis ihr eines Tages mitten im Reisfeld ein UFO erscheint. Ausserdem taucht ein verletzter Fremder auf, den Yun rettet, und der, kurz darauf, einen dicken Scheck aus den USA schickt. Nun ist es aus und vorbei mit der ländlichen Ruhe. Die Globalisierung bricht ins Dorf ein, der Kapitalismus wird totalitär: Mit dem unverhofften Reichtum entwirft die Dorfchefin einen Fünfjahresplan, der das Dorf aufwerten soll, komplett mit Vergnügungs-

park, Oper («wie die in Sydney, aber besser») und UFO-Denkmal. Die Reisfelder und Karpenteiche müssen modernen Bauten weichen, Car-Ladungen voller Touristen strömen ins neue Fünfsternehotel und zur Stelle, wo das UFO gesichtet wurde. So mancher Bauer verliert seine Existenzgrundlage; die Umwelt und sozial Randständige fallen dem Hunger nach Wohlstand zum Opfer.

Auch Kwok Yuns Leben ändert sich radikal. Der niedrige Status, den sie vor der UFO-Sichtung als unverheiratete Frau hatte, ist rasch vergessen; nun wird sie feierlich zur Modellbürgerin ernannt und genießt Privilegien, da sie dem Dorf Ruhm, Ehre und vor allem Geld eingebracht hat. Doch es dauert nicht lange, bis Yun für die Schattenseiten des Umbruchs als Sündenbock herhalten muss, denn die Modernisierung stösst nicht nur auf Begeisterung.

Mit UFO IN HER EYES hat die junge Chinesin Xiaolu Guo ihren gleichnamigen eigenen Roman verfilmt. Dieser besteht ganz aus fiktiven Polizeiprotokollen, komplett mit Einzelvernehmungen, schwarzen Zensurbalken und offenen Akten, und parodiert den chinesischen Amtsschimmel samt dazugehörigem maoistischem Jargon. Die Verfilmung wandelt diesen Perspektivenkunstgriff um in eine direkte Satire. Dadurch entsteht eine Provinzposse, die die aktuelle Befindlichkeit Chinas spiegelt, vor allem die Widersprüchlichkeiten

zwischen der Öffnung der Märkte und der maoistischen Ideologie mit ihren anachronistischen Begriffen. Darüberhinaus ist der Film eine allgemeine Parabel auf die Globalisierung und den Wandel, der dieser mit sich bringt, und eine Geschichte über ein Dorf, das angesichts des Kapitalismus seine Unschuld verliert.

Mit ihrem spitzen, manchmal grotesken Humor kritisiert Guo die blinde Begeisterung für die Verwestlichung. Wie in einem Bauernschwank sind die Figuren holzschnittartig, absichtlich überzeichnet. Bisweilen wirkt das etwas programmatisch: Schon bald wird klar, worauf die Geschichte abzielt. Der Film überrascht weniger wegen seinem Plot als durch die Unverblümtheit seines Humors und mit seinen visuellen Einfällen. Sorgfältig schildert Guo die Veränderungen in kleinen Details, die Bände sprechen: der protzige neue Mac der Dorfvorsteherin, die bescheidenen neuen Sandalen von Yun, die unbeholfenen Touristenslogans in fehlerhaftem Englisch. Die anrührendsten Momente finden sich in der Darstellung der Hauptfigur Yun, die unwillentlich in den Sog ihrer UFO-Sichtung gerät und trotz ihrem sozialen Aufstieg eine Aussenseiterin bleibt, die dem Aufschwung des Dorfes skeptisch gegenübersteht.

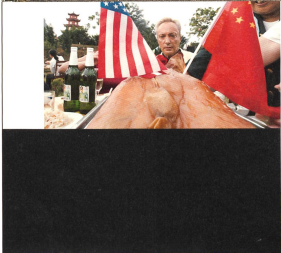
Xiaolu Guo ist im ländlichen China aufgewachsen und lebt seit zehn Jahren in London; ihre Bücher und Filme sind im We-

sten erfolgreich. SHE, A CHINESE, ihr Spieldebüt, gewann 2009 in Locarno den Hauptpreis. Ihr Roman «A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers» (2007) wurde in viele Sprachen übersetzt und handelt von einer jungen Chinesin, die nach Europa übersiedelt und sich in der ungewohnten Umgebung mit ihren fremden Bräuchen und Ideen zurechtfinden muss. Wie in UFO IN HER EYES findet sich auch hier das Ausserirdische als Metapher. Die junge Frau fühlt sich als alien, was sowohl fremd heisst als auch extraterrestisch. Die Frau als Aussenseiterin: ein Motiv, das sich durch Guos Werke zieht und mit dem sich die Regisseurin und Schriftstellerin selbst zu identifizieren scheint. Nachdem ihre ersten Werke auf chinesisch entstanden sind, schreibt sie heute auf englisch. Der Blick auf die Heimat geschieht aus weiter Ferne. UFO IN HER EYES haftet eine gewisse kühle Distanz gegenüber seiner Geschichte an, die satirischen Momente überwiegen gegenüber emotionaler Bindung. Bezeichnenderweise ist der Film eine europäische Koproduktion und von einer westlichen Crew gedreht, wohl eher für ein europäisches Arthouse- und Festivalpublikum als für ein chinesisches gedacht. Dementsprechend wird nicht mit schönen Landschaftsaufnahmen geizigt. Ironischerweise stammen sie aus einer Gegend im Südwesten Chinas, deren bambusüberwucherte Kalksteinberge schon längst für den Tourismus kommerzialisiert wurden und die keineswegs die weltferne Provinzdolde ist, die der Film darstellt.

«Sabotage Sisters» nennt sich Guo selbst im Abspann. Politisches Engagement ist bei nicht-westlichen Filmen in Europa ein Erfolgsfaktor, und Guo, so macht es den Eindruck, kokettiert gern mit ihrem Image der Regimekritikerin und Diasporachinesin, die zwischen den Kulturen lebt. UFO IN HER EYES bietet allerdings weder vertiefte Systemkritik noch wirklichen politischen Sprengstoff, dazu fehlt es an Komplexität und Differenziertheit. Der Film lässt die Frage nach der Zukunft Chinas und der Hauptfigur in der Schwebe: Die Alternative, die er zur konsumwütigen Gegenwart vorschlägt, ist phantastisch-versponnen und wirkt bei allem Charme doch etwas ratlos. Unterhaltsam, frisch und leichtfüssig erzählt ist UFO IN HER EYES jedoch alleweil.

Natalie Böhrer

R: Xiaolu Guo; B: Xiaolu Guo, Pamela Casag; nach dem gleichnamigen Roman von Xiaolu Guo; K: Michal Tgwoniak; S: Nikolai Hartmann; A: Jun Yoo; M: Micky; T: Philippe Giompi; D (R): Shi Lu (Kuang Yun), Uta Kier (Steve Franz), Mandy Zhang (Chief Chang), Z. Lan (Doyle/Heiter), Y. Peng Liu (Fahrerhändler), Melissa Wei (Sekretär Zhao), Li Dou (Vater Xueh); P: cozzini international, NDR, ARTE; Kinostart: Deutschland 2011. Schwarzweiss und Farbe; 110 Min. CH-V: trigon film, Emmenbad; D-V: Pandora Filmverleih, Köln



Bilder: Screenshot, 33, 34 und 35: UFO IN HER EYES

«Ich will keine klassischen Filme machen»

Gespräch mit Xiaolu Guo



FILMBULLETTIN Ihr Film UFO IN HER EYES basiert auf Ihrem gleichnamigen Roman, den Sie 2009 erschienen (auf deutsch als «Ein UFO, dachte sie»). Mit welchen Überlegungen sind Sie an die Umsetzung in ein anderes Medium gegangen? Es gibt ja einige auffällige Unterschiede zwischen Roman und Film.

XIAOLU GUO In meinen Romanen bevorzuge ich die Form des Monologs, denn als junges Mädchen liebte ich Prosa über alles. Ich dachte, wenn ich einen Roman schreiben wie Prout oder Kerouac, dann kann man daraus keinen Film machen, denn alles spielt sich in deinem Kopf ab. «Ufo in her eyes» ist in der Tat der einzige Roman, den ich mit dem Ziel schrieb, daraus einen Film zu machen. Es ist der mit Abstand kürzeste meiner Romane, ich schrieb ihn vor drei Jahren, innerhalb von nur zwei Monaten. Ausgangspunkt war damals: ich schreibe über eine Bäuerin in einem Dorf, die verreckt wird. Aber beim Schreiben erwies sich diese Figur als höchst dynamisch, auch endverliebt. Wenn man ein Drehbuch schreibt, dann ist das eher skizzenhaft, mit viel Dialog. Ich hasse funktionales Schreiben, deshalb beschloss ich, zuerst den Roman zu schreiben. Dann würde dieser Roman die Ererbundenheit, die Integrität gewahren, die für den Film wichtig wäre.

Die formale Idee des Romans war, dass er nur aus siebenundvierzig Befragungen durch die Polizei bestehen sollte – keine Charaktere und keine Entwicklung. Für diese Untersuchung nahm ich Anleihen bei der Untersuchung der Ermordung von Präsident John F. Kennedy, ich las all die FBI-Akten, die Interviews mit Lee Harvey Oswald, die mehrere hunderte Stunden dauerten. Zudem las ich damals Georges Simenons Detektivgeschichten, denn mich interessierte der Blickwinkel der Ermittler. Eine andere Inspirationsquelle war Michael Bulgakows «Der Meister und Margarita». Ich hatte zuvor schon die chinesische Übersetzung des Romans gelesen, aber die hinterliess bei mir nicht denselben Eindruck wie die englische. Das Metaphysische – wie er das kommunistische Regime mit Göttern und Dämonen zusammenbringt – erschien mir als perfekte Beschreibung unserer Wirklichkeit, speziell der chinesischen.

Als nach einem Jahr der Roman veröffentlicht wurde, arbeitete ich immer noch am Drehbuch des Films: Wie konnte ich siebenundvierzig Verhöre visualisieren? Diese Befragungen direkt in den Film zu übernehmen, hätte bedeutet, dass daraus ein Epos geworden wäre, denn sie waren alle gleichrangig. Zeitweise schwebte mir Bernardo Bertoluccis NOVECENTO vor, ein Film über die bäuerliche Revolution in Italien. Ich sah mir daraufhin den Film noch einmal an – nicht Bertoluccis bester Film, aber ich dachte, die Sache mit dem Bauernaufstand könne

ich im Film verwenden (im Roman kommt das nicht vor). Ich begriff aber, dass man im Kino einen Höhepunkt braucht. So besteht die letzte halbe Stunde in meinem Film (nachdem der Amerikaner im Hubschrauber ankommt) aus dieser grossen Hochzeit und dem grossen Bauernprotest, auch aus dem Gegenüber von Farbe und Schwarzweiss. Bei der Transformation dieses eher intellektuellen Romans in einen ziemlich physischen Film habe ich viel gelernt. Übrigens ist die letzte halbe Stunde auch sehr von Francis Ford Coppolas THE GODFATHER: PART II inspiriert, der mit einer Hochzeit auf Kuba und Strassenkämpfen endet. Das sind, genau wie bei Bertolucci, Ereignisse von nationaler Bedeutung. So etwas wollte ich ebenfalls zeigen.

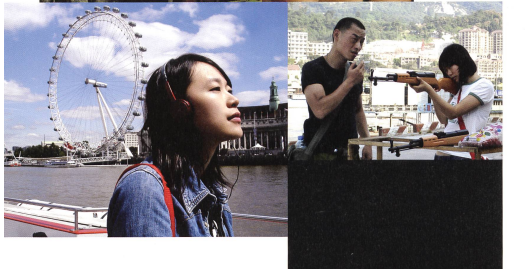
FILMBULLETTIN Das «grosse» Ende überrascht, weil SHE, A CHINESE, Ihr erster Spielfilm (2009), in einem eher kargen Stil gehalten ist ...

XIAOLU GUO SHE, A CHINESE ist sehr typisch für den Debutfilm einer Regisseurin – auch wenn es nicht mein erster Film war, allerdings mein erster Spielfilm mit professionellen Schauspielern. Das war ein sehr weiblicher Film über eine junge Frau und den Schmerz des Erwachsenwerdens – autobiografisch in einem weiblichen Sinn. UFO IN HER EYES dagegen ist autobiografisch in einem politischen Sinn. Ich wuchs in einem kleinen Dorf unter Bauern auf. Mein Grossvater war Fischer, er beging Selbstmord, das war in den Siebzigern, während der Kulturrevolution. Ich erinnere mich daran, dass mein Vater während der Kulturrevolution in das Dorf zurückging und als Fischer arbeitete. Aber dann wurde er verhaftet und beschuldigt, als Maler einen bourgeois Lebensstil zu huldigen. Meine ganze Familie hat das also mitgemacht. Ich selber wuchs mit einer sehr zornigen Haltung auf, war so etwas wie ein Dorfpunk – vielleicht nicht vollkommen nihilistisch, aber anarchistisch. In gewisser Weise sind dieses Dorf und die alten Leute mir sehr nahe – SHE, A CHINESE war für die Leute meines Dorfes ein Film, der weit weg war von ihnen, kalt und existenzialistisch, abstrakt. Wenn sie dagegen UFO IN HER EYES sehen, verstehen sie ihn, sie begreifen meine Wurzeln als Künstlerin. Die Hauptfigur ist wie eine Kombination aus meiner Mutter und dem Vorsitzenden Mao.

FILMBULLETTIN Am Ende des Films breitet sich das «Freie Unternehmertum» aus. Haben Sie das damals selber noch erlebt oder passierte das erst später?

XIAOLU GUO 1978 reiste mit Deng Xiaoping zum ersten Mal ein chinesischer Staatsmann in die USA. Er traf Jimmy Carter und schaute sich dann das Hauptquartier von Coca Cola in Atlanta an. Als er zurückkam, sagte er, «Ich verstehe, wie der Kapitalismus funktio-





niert.» 1980, als ich sieben Jahre alt war, begannen die Experimente, diese kapitalistischen Reformen, in vier chinesischen Dörfern. Damals kam ich aus dem Fischerdorf zurück in mein Dorf. Damals begann der Prozess der westlichen Modernisierung und hält bis heute an, er wird in jedem kleinen Dorf wiederholt. Die Industrialisierung richtete immer großen Schaden an. Auch wenn man sah, dass es im Nachbarort eine ökologische Katastrophe gab, wurde das immer weggeschwemmt – «werdet zuerst reich!» hieß es. In Grossbritannien hat sich der Kapitalismus über mehr als zweihundertfünfzig Jahre entwickeln können und dabei auch die Demokratie – in China ging es vom Kommunismus zum Kapitalismus in dreissig Jahren, ohne dass die Bauern in irgendeiner Weise darauf vorbereitet wurden. Es hiess nur: «Wir müssen das machen, um den amerikanischen Imperialismus zu schlagen. Wenn wir das geschafft haben, geht es uns gut.» Das war das einzige, was immer wiederholt wurde. Von Amerika wissen die Bauern natürlich nichts. Es geht in diesen Dörfern wirklich so verrückt zu, wie ich es in diesem Film zeige. Das ist nicht unbedingt übertrieben. Der Film ist eine politische Metapher. Ich arbeite aber auch mit Genre-Elementen, wie den Schwarzweissaufnahmen aus der Perspektive der Polizei.

FILMBULLETTIN In Ihrem ersten Roman «Stadt der Steine» (2003) haben Sie Ihre Kindheit literarisch verarbeitet. Planen Sie davon ebenfalls eine Verfilmung?

XIAOLU GUO Nein, das ist mittlerweile zu weit weg, und ich bekomme so viele aktuelle Impulse, die ich lieber verarbeiten möchte.

FILMBULLETTIN Können Sie mir etwas mehr über Ihre Eltern erzählen?

XIAOLU GUO Meine Mutter war Bäuerin, dann Rotgardistin in der Kulturrevolution, danach Fabrikarbeiterin. Das war eine ziemlich typische Transformation vom Bauern zum Arbeiter. Mein Vater war Fischer, wie seine ganze Familie, das ist, was die Identität anbelangt, in China ähnlich wie bei Bauern – man lebt nicht in der Grossstadt, hat keine Erziehung. Er gab das auf, um Maler zu werden, und besuchte eine Malschule. Als er zurückkam, wurde er sofort in ein Umerziehungslager gesteckt, wo er wegen «bourgeoiser Aktivitäten» viele Jahre verbrachte. Danach traf er meine Mutter. Er ist politisch in dem Sinne, dass er sich seine Unschuld bewahrt hat. Das gab mir eine Perspektive auf die Kulturrevolution. Aber ich habe trotzdem romantische Vorstellungen von der Revolution. SHE, A CHINESE ist ein direktes Zitat aus Godards LA CHINOISE. Was mich interessiert, ist die Unschuld, die durch diese romantische Idee von der Revolution verloren geht. Heute ist die chinesische Gesellschaft sehr unpolitisch geworden, Geld hat die Oberhand gewonnen.



FILMBULLETTIN Ist der Traum, das Land zu verlassen, wie es Ihre Protagonistin in SHE, A CHINESE macht, unter der chinesischen Jugend weit verbreitet?

XIAOLU GUO Ich weiss nicht, ob der Traum noch so mächtig ist wie vor zehn Jahren, denn jetzt hat man Geld und Visa, um in den Westen zu gehen. Die Kinder können in Oxford und Harvard studieren – womit sie allerdings oft eher die Wünsche ihrer Eltern erfüllen. Bei mir selber war es einfach Neugier, ich wollte die Welt sehen.

FILMBULLETTIN Sie selber leben seit 2002 im Westen. Als Sie nach England kamen, begannen Sie auf Englisch zu schreiben.

XIAOLU GUO Ja, ich sprach keine andere Sprache als Chinesisch. Ich fühlte mich, als hätte ich meine Sprache verloren, als ich nach England kam – und damit meine Identität als Autor. Der Begriff «Kulturschock» scheint mir dafür nicht passend – es ist mehr die Entfremdung vom eigenen Ich, von seinen eigenen Gefühlen, auch deinem Zorn. So schrieb ich die Tagebuch.

FILMBULLETTIN Das war die Basis für SHE, A CHINESE?

XIAOLU GUO Ja, ich wollte nie wie Shakespeare schreiben, mein Vorbild war eher Charles Bukowski, das Englisch der Strasse. Das Englisch in «Ufo In Her Eyes» ist sehr direkt, das Englisch von Polizeiakten. Das schien mir eine gute Annäherung an die Sprache zu sein. Der Roman «A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers» («Kleines Wörterbuch für Liebende», 2007) dagegen ist mehr ein linguistisches Experiment, die Figuren sind nicht real(istisch). Für das Schreiben dieses Romans habe ich vierzehn Monate benötigt, die deutsche Übersetzerin allerdings brauchte drei Jahre, weil es um broken english geht – in jedem Satz war die Grammatik aufgebrochen, das war wirklich schwer zu übertragen.

Die Hollywood-Beauptung, «alles, was uns wichtig ist, ist eine gute Geschichte» ist eine Lüge. Sie respektieren die Geschichte nicht wirklich. Das Leben ist mehr als das, eben keine runde Geschichte, die Illusion, eine perfekte Geschichte zu erzählen, macht mich krank. Kritiker behaupten stets, «das ist keine wirklich gute Story», wenn sie von meinen Romanen sprechen. Aber das ist nun wirklich das letzte, was ich anstrebe.

FILMBULLETTIN SHE, A CHINESE haben Sie in China und London gedreht und in Hamburg geschnitten. Sagen Sie sich dennoch als chinesische Filmemacherin?

XIAOLU GUO Solche Zuordnungen sind mir nicht wichtig. Was chinesisches oder sowjetisch ist, das ist oft genug auch ein kulturelles Klischee. Nichtsdestotrotz bin ich eine politische Intellektuelle und nicht zufrieden mit dem klassischen look des chinesischen Kinos und seiner Ästhetik. Ich finde,

das chinesische Kino ist in den Fünfzigern oder sogar in den Vierzigern stehen geblieben: sehr langsam, alles mit Stativ gefilmt, keine Bewegung – ist das Trägheit oder Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse? Ich bin mit dieser klassischen Ästhetik nicht zufrieden, ich glaube aber auch nicht an die klassische Hollywood-Dramaturgie, wo der Protagonist ein Ziel hat und in jedem Akt ein Problem lösen muss. Für mich ist das Leben eine Geschichte, die in Fragmenten erzählt wird, wobei das Unbewusste eine grosse Rolle spielt. Meine Ästhetik hat sich eher aus meiner Art des Schreibens entwickelt, von Protist beeinflusst. Wir erzählen eine Geschichte nicht linear von Anfang bis Ende. Ich will keine klassischen Filme machen. Natürlich bin ich Chinesin, ich habe dreissig Jahre dort gelebt und bin in den letzten zehn Jahren in Europa umhergezogen, um meine Romane zu schreiben und Geld für meine Art-house-Filme aufzutreiben. Das ist eine Art Selbsterdeckung, wir alle wollen unsere Identität finden, die wird aber oft von der Gesellschaft künstlich konstruiert. Können wir ohne Identität leben? Meine Protagonistin in SHE, A CHINESE versucht das, sie versucht, ihre alte Identität als Mädchen vom Land abzulegen. Sie ist gewissermassen nackt, wenn sie hier ankommt, und unterzieht sich der Prüfung, ob sie als junger Mensch hier im Westen ohne Identität leben könnte.

FILMBULLETTIN Ist sie am Ende des Films eine freie Person?

XIAOLU GUO Sie sucht natürlich nach Freiheit, aber auch nach einem Ausdruck ihrer selbst. Sie hat ein Bewusstsein entwickelt – viele Menschen leben ohne das, ohne eine Reflexion ihrer Situation. Sie selber hat ihre Reise ohne Bewusstsein begonnen, mehr aus einem Instinkt heraus; erst im Lauf des Films, durch ihre Begegnung mit verschiedenen Männern, durch ihre Emotionen, entwickelt sie ein Bewusstsein – für mich ist sie ein existenziellischer Charakter. Speziell für die chinesische Jugend ist das ein Problem: Wo kommt deine Identität her? Die suchst du dir nie aus, sie wird dir aufgewungen.

FILMBULLETTIN Der Stil von SHE, A CHINESE ist sehr reduziert. Wie sind Sie zu diesen Reduktionen gekommen, die ein wenig an Robert Bresson, aber auch an Michael Haneke erinnern (dessen Filme Sie schätzen, wie ich gelesen habe). Arbeiten Sie die Essenz einer Szene heraus und Filmen dann nur diesen Moment?

XIAOLU GUO Das ist eine intellektuelle Entscheidung. Die chinesischen Filme haben oft viel Dramatik. Das das Gesicht der chinesischen Jugend, das die Verwirrung, Folge des schnellen Wandels, dieser verlorenen Generation widerspiegelt, ist nicht entzifferbar. Unser Problem ist nicht die bürgerliche Identität, sondern die Entfremdung.

Deswegen wollte ich nur minimale Gesichtsbewegungen. Stimmt, da bin ich von Bresson inspiriert, aber auch von Bruno Dumont. Die physischen Aktionen sind nicht entscheidend, die Figur ist mehr eine symbolische Repräsentation der Realität. Deswegen arbeite ich immer mit Strukturen, was Kapitel überschreiben. Ich bin nicht daran interessiert zu zeigen, wie sie stirbt, also den grossen «Hollywood-Moment». Das gibt mir Freiheit als Filmemacher. Ich bin ein Guerilla-Filmemacher – auch wenn Sie die Namen vieler Produzenten im Vorspann lesen, wurde der Film doch mit ganz wenig Geld gedreht. Ich habe ein Drehbuch, aber wenn ich nicht länger glücklich damit bin, dann ändere ich das. Das ist anders als bei Bresson, der dem Drehbuch genau folgt.

FILMBULLETTIN Wie viel von Ihrem Stil konnten Sie schon entwickeln, als Sie in Peking an der Filmschule studierten?

XIAOLU GUO Nein, nicht wirklich. Die chinesische Gesellschaft ist sehr kodiert, eine Gesellschaft voller Tabus, aber die Schule war sehr offen. Die chinesische Auffassung von Kunst ist eher romantisch, dem Künstler werden gewisse Freiheiten zugestanden. An der Filmschule konnten wir alles sehen, am einflussreichsten war die Nouvelle Vague, aber auch Eisenstein, Wertow und Tarkowski, Fassbinder, Herzog – und Pasolini, von dessen Anarchismus ich sehr beeinflusst bin, auch von seinen literarischen Arbeiten.

Mein reales Leben war sehr vom dörflchen Leben beeinflusst, weil ich dort zwanzig Jahre lang gelebt hatte, bevor ich nach Peking kam. Ich bin an modernen Ausdrucksformen interessiert, Strukturalismus, Minimalismus. Aber auch an der Wirklichkeit, das ist das emotionale Engagement mit meinem Hintergrund. Ich schreibe immer noch über bäuerliche Charaktere – mein Grossvater war wie eine Figur aus UFO IN HER EYES.

FILMBULLETTIN Was von Ihren Arbeiten ist denn in China überhaupt zugänglich?

XIAOLU GUO Bevor ich nach Europa kam, veröffentlichte ich in China fünf Bücher, Romane und filmtheoretische Werke. Ich schrieb eine wöchentliche Filmbeobachtung für ein Magazin. Die Bücher sind intellektuell, das ist ein kleiner Markt. Als ich eines Tages sagte, jetzt will ich Filme machen, musste ich feststellen, dass die Realität von Finanzierung und Zensur schwierig ist – so kam ich nach Europa und blieb in London und Paris. Die Szenen von SHE, A CHINESE, die in China spielen, wurden aber komplett dort gedreht. Mein Eindruck ist, dass die kommerzielle Zensur immer grösser war als die politische – es gibt keinen Markt für Art-house Movies.

Bilder: Steins Bildmusei/SF, SHE, A CHINESE

die Kinos werden von Hollywood-Filmen und aufwendigen Martial-Arts-Movies dominiert. Deutschland war das erste Land, in dem *SHE, A CHINESE* in die Kinos kam – allerdings synchronisiert, also sprechen die chinesischen Bauern Deutsch. (lacht)

In China ist der Film auf DVD verfügbar, als Raubkopie. Das wirft zwar die Frage nach dem Copyright auf, aber ich bin froh, dass er dort gesehen werden kann.

FILMBULLETIN In der Schweiz kam *SHE, A CHINESE* trotz des Hauptpreises beim Festival von Locarno 2009 erstaunlicherweise nicht in den Verleih. blieb die Einladung zu anderen Festivals das einzige Resultat der Auszeichnung? Haben Sie Verleiher oder Produzenten gar nicht angesprochen?

XIAOLU GUO Nicht wirklich. Die Finanzierung für *UFO IN HER EYES* hatten wir schon vor Locarno beieinander.

FILMBULLETIN *UFO IN HER EYES* ist im Nachspann Michail Kalatosows *SOY CUBA* (1964) gewidmet, einem Film, der erst vor einigen Jahren wieder entdeckt wurde.

XIAOLU GUO Ich habe *SOY CUBA* zum ersten Mal vor zwei Jahren gesehen. Ich kenne natürlich andere Filme von Kalatosow wie *WENN DIE KRANICHE ZIEHEN*; *SOY CUBA* aber war praktisch unbekannt, weil er sowohl in Kuba als auch in der Sowjetunion verboten wurde. Mir war klar, dass auch *UFO IN HER EYES* in China nicht gezeigt werden konnte. Die poetische Sprache, die Montage von Kalatosows Film hat mich sehr beeindruckt. Wenn der alte Zuckerrohrfarmer von den Imperialisten gesagt bekommt, «Dein Land gehört jetzt uns», dann fackelt er lieber die Felder ab, als sich dem zu fügen. Da sah ich eine direkte Parallele zum Leben meiner Grosseltern, die auch ihr ganzes Leben lang ihr Feld bestellen hatten.

FILMBULLETIN Zu Beginn von *UFO IN HER EYES* folgt die Kamera in gleitenden, schwerelosen Bewegungen einem kleinen Jungen, der durch die Felder läuft. Dabei blickt sie von oben auf ihn herab. Das erinnert im Nachhinein an ähnliche Einstellungen bei Kalatosow.

XIAOLU GUO Das war auch ein Grund, warum ich den Film *SOY CUBA* gewidmet habe. In meinem Drehbuch folgte die Kamera dem nackten Jungen eine viel längere Zeit, allerdings auf der Erde, nicht von oben aus. Nachdem ich *SOY CUBA* gesehen hatte, dachte ich mir, ich beginne nicht mit einem Individuum, sondern mit dem Blick von oben auf unsere Erde. Für diese Einstellung hätten mich meine Produzenten am liebsten umgebracht! Denn Hubschrauber werden in China von der Armee kontrolliert, also mussten wir uns an die Kommunistische Partei wenden. Wegen dieses Anfangs gibt es am Ende die Umkehr dieser Einstellung, die Kamera bewegt sich vom Geschehen weg.



1 |

FILMBULLETIN Sie haben *UFO IN HER EYES* tatsächlich in China gedreht, obwohl im Nachspann von Vietnam zu lesen ist ...

XIAOLU GUO Ja, das war aus Angst vor der Zensur. Im Abspann finden sie viele erfundene Namen. Jeder, der den Film sieht, wird merken, dass es China ist und dass es sich um chinesische Bauern handelt. Die Produzenten aus Deutschland, Frankreich und Italien hatten wirklich Angst um mich und den Film.

FILMBULLETIN Sind Sie in China eingereist unter dem Vorwand, einen Dokumentarfilm zu drehen? Sie mussten ja schliesslich Ihr Equipment mitbringen.

XIAOLU GUO Wir hatten drei verschiedene falsche Drehbücher mit fiktiven Inhaltsangaben. Ich schrieb ein komplett falsches Drehbuch, das die Behörden sich ansehen konnten. Wenn mich deutsche Zuschauer fragen, wie ich das gemacht habe, antworte ich: «Ich habe alles von Werner Herzog gelernt!» Als er *FITZCARRALDO* drehte, hatte er gefälschte Genehmigungen der kolumbianischen Regierung, sogar vom Präsidenten des Landes – allerdings in Herzogs eigener Handschrift.

FILMBULLETIN War es für Sie in erster Linie eine Frage der Authentizität, in China zu drehen?

XIAOLU GUO Es musste China sein! Meine Dokumentarfilme sind deshalb so authentisch, weil man in ihnen die wirklichen Bauern zu Gesicht bekommt und sie selber das Wort ergreifen. Sie sagen derart radikale Dinge, das ist viel besser als jeder Dialog, den man schreiben kann. Wir haben im Film nur drei professionelle Darsteller vor der Kamera, *Udo Kier*, *Shi Ke* und *Mandy Zhang*, die die alte Kommunistin verkörpert und sehr viel Dialog hat.

Ich bin jetzt seit zehn Jahren in Europa, das ist ein selbstgewähltes Exil, ich merke, in China zu leben, prägt die Identität sehr stark, auch in meinem Falle, die ich nicht sehr viel auf Identität gebe. Die ganze Geschichte ist so stark in dir verwurzelt, dass man sich geradezu leer fühlt, wenn man für längere Zeit weggeht. Als ich diesen Film drehte, war die Verbindung mit China sofort wieder da – durch die Menschen.

FILMBULLETIN Wie kamen Sie mit Udo Kier in Kontakt? Durch die deutschen Produzenten? Oder haben Sie ihn bei einem Festival getroffen?

XIAOLU GUO Ich traf viele Leute für diese Rolle. Meine ursprüngliche Idee war Jim Jarmusch, denn mir schwebte ein ganz unstandardisierter Amerikaner vor. Jarmusch schrieb nach vier Wochen eine Mail, das sei ein tolles Drehbuch, aber er würde ja nur in zwei Szenen auftreten. Im Drehbuch waren es in der Tat nur zwei Seiten. Dann dachte ich an David Bowie, denn ich hatte seinen Sohn Duncan Jones kennengelernt. Wir schickten

ihm das Drehbuch, aber seine Agentur sagte, das ist ja bloss eine kleine Rolle – und: wie wollen Sie das bezahlen? Also sagten wir: vergessen wir den Filmstar, denken wir uns etwas anderes aus. Udo Kier sahen wir dann in einem Film von Lars von Trier und kontaktierten ihn. Er sagte «Ja, fine, I'll do it», fügte aber hinzu, er sei kein Amerikaner, sondern komme aus Köln. Das macht nichts, erwiderte ich – Sie sind blond, für die Chinesen sind Sie damit jemand aus dem Westen. Der Dreh war dann nicht einfach, denn Udo ist sehr gut vorbereitet, er machte seine Vorbereitungen unter vierhundert Bauern, was diese natürlich ziemlich irritierte. Mit den Bauern allein hatte ich die Aufnahme normalerweise nach dem dritten Take im Kasten, mit Udo wurden es auch schon mal 27 Takes. Die Bauern verstanden nicht, warum er so viel Wert auf Präzision legte. Das war schon ziemlich intensiv.

FILMBULLETIN Die Ankunft des *UFO* haben Sie auf den 11. September gelegt, ein historisches Datum ...

XIAOLU GUO Aus offensichtlichen Gründen. Mir war es sehr wichtig, dass die amerikanischen Zuschauer eine Beziehung zu der Geschichte herstellen konnten. Modernisierung hat viel mit den USA zu tun. Das Moderne finden Sie in dieser Geballtheit nicht in Europa, da mussten wir uns auf Amerika beziehen. Bei den Festivalaufführungen in Nordamerika haben die Zuschauer das verstanden. Die Welturaufführung hat das Festival von Toronto dann tatsächlich auf den 11. September programmiert.

FILMBULLETIN Dürfen Sie selber in China beliebig ein- und ausreisen?

XIAOLU GUO Ich reise immer über Shanghai, da sind die Passkontrollen anders als in Peking – am besten geht es allerdings über Hongkong. Ich bin immer sehr vorsichtig, ich mache keine Aktionen wie etwa Ai Weiwei. Er hat eine Familie, deswegen muss er in Peking leben. Das ist bei mir nicht der Fall. Ende Mai wird allerdings eine grosse Kunstgalerie eine zweiwöchige Retrospektive aller meiner Filme zeigen – drei Spielfilme, sechs Non-Fiction-Filme und mehrere Kurzfilme. Das ist das erste Mal, dass meine Filme in China gezeigt werden. Sie wollten wirklich alle Filme! Ich gab zu bedenken: «Einige Filme habt Ihr noch nicht gesehen, etwa *UFO IN HER EYES*.» – «Das macht uns nichts aus, bring einfach die DVD mit!» Im Programm ist sogar der Titel genannt, er läuft als Eröffnungsfilm. Das ist übrigens kein kleiner, sondern ein ziemlich grosser (ehemaliger Fabrik-)Raum, grösser als die Tate Modern in London. Das ganze Gelände wird von einem Zürcher und einem belgischen Sammler kontrolliert, so kann die Regierung nichts machen. Ich habe schon gesagt, jemand sollte mir folgen und darüber



einen Film machen, denn hier kann man dem Transformationsprozess bei der Arbeit zusehen.

FILMBULLETIN Haben Sie nach *UFO IN HER EYES* schon etwas Neues begonnen?

XIAOLU GUO Ja, ich habe zwei Drehbücher fertiggestellt, beides für Filme, die in Europa spielen, beides sind Originaldrehbücher, die allerdings noch ohne Fördergelder sind. Ausserdem arbeite ich an einem neuen Roman über einen exilierten chinesischen Künstler im Westen, das ist ein ziemlich umfangreiches historisches Epos. Erscheinen wird es wohl im Herbst 2013. Überdies habe ich im letzten Jahr mit Dreharbeiten zu einem Dokumentarfilm über die britische Arbeiterklasse begonnen.

FILMBULLETIN Ein Äquivalent zu *ONCE UPON A TIME PROLETARIAN* (2009)?

XIAOLU GUO Ja, ich plane das als Trilogie, der erste Teil war der einstündige *THE CONCRETE REVOLUTION* (2004), der sich stark auf Chris Marker bezog – meine Sprecherstimme liegt über jeder Einstellung. Die britische Arbeiterklasse ist ganz anders als die in Deutschland. In der nächsten Woche werde ich im Schneiderraum in London an dem Film arbeiten.

FILMBULLETIN Ist das eine Auftragsproduktion der BBC?

XIAOLU GUO Nein, dafür gibt es gar keinen Auftrag. Ich bevorzuge es, diese Filme mit dem Geld zu machen, das ich mit meinen Büchern verdiene. Da fühle ich mich freier. Bei Spielfilmen geht das natürlich nicht, die sind viel zu teuer. Vielleicht mache ich es so wie Werner Herzog und drehe künftig mehr Dokumentarfilme. Die haben zwar im Kino keine grosse Chance, aber mit meinen früheren bin ich auf Festivals in aller Welt herumgekommen und sie wurden von Fernsehanstalten in vielen Ländern ausgestrahlt. *HOW IS YOUR FISH TODAY?* (2006) war in Sundance, da geht es um einen einsamen Schriftsteller, der langsam verrückt wird – ein bisschen wie in *BARTON FINK* von den Coen Brothers.

FILMBULLETIN Sie sind derzeit als Stipendiatin des DAAD in Berlin. Müssen Sie in diesem halben Jahr etwas produzieren?

XIAOLU GUO Nein. Bevor ich herkam, schwebte mir ein Epos über Deutschland vor, aber das war ein Bluff – eine grosse historische deutsche Figur, ein Herrscher, gezeigt aus chinesischer Perspektive. Aber inzwischen gefällt mir die Idee – vielleicht werde ich das doch machen.

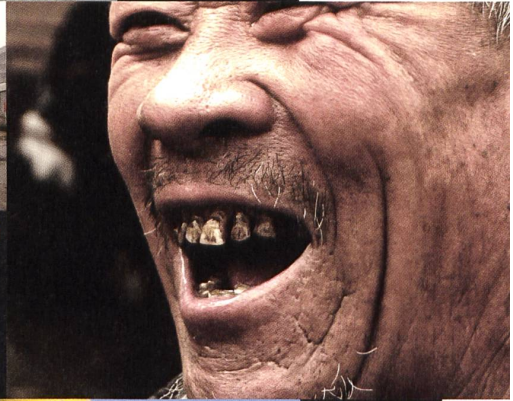
Das Gespräch mit Xiaolu Guo führte Frank Arnold

In Deutschland hat SHE, A CHINESE mit dem Camino Filmverleih einen Kinoverleih gefunden; seit Januar 2011 gibt es den Film auch als DVD.

www.guoxiaolu.com



31



41



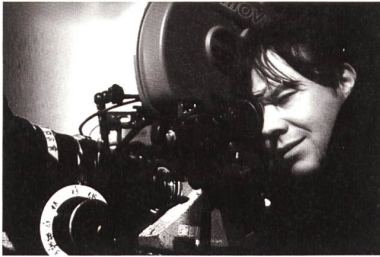
51



41

- 1 UFO IN HER EYES
- 2 SOY CUBA, Regie: Michael Kalatosow
- 3 HOW IS YOUR FISH TODAY?
- 4 ONCE UPON A TIME PROLETARIAN
- 5 THE CONCRETE REVOLUTION

Der letzte Tanz



Die Freundschaft zwischen Béla Tarr und mir begann mit einem Blick.

Béla war nach Berlin gekommen, da im Kino Arsenal eine Retrospektive seiner Filme präsentiert wurde. Wir sassen, einander

unbekannt, zufällig in dem selben Café an entfernten Tischen, doch wir bemerkten einander, und unsere Blicke trafen sich. Ein paar Tage später sahen wir uns zufällig wieder im Büro der Filmakademie (dffg). Wir sprachen miteinander. Das war der Beginn unserer Bekanntschaft, die zu Freundschaft wurde und zu gemeinsamem Arbeiten. Dieser erste Augenblick liegt nun zweiundzwanzig Jahre zurück, und ein langer Weg führte uns bis zum letzten Film *THE TURIN HORSE*.

Während dieser zweiundzwanzig Jahre gab es mehr Blicke als Worte. Auch beim Drehen vergingen Tage, ohne dass wir viele Worte wechselten; unsere Zusammenarbeit beim Drehen geschah oft viele Stunden lang schweigend.

In diesem Schweigen liegt ein Wissen um etwas Gemeinsames, das uns verbindet, um eine Haltung, eine stillschweigende Übereinkunft, einen synchronen Herzschlag, auf den wir uns einlassen in einem geheimen Bündnis, das geheimnisvoller ist, als wir es denken können.

So entfaltet sich auch das Schweigen in den Filmen, vorangetrieben von einem Herzschlag, der im Einklang verbunden ist mit dem Schweigen einer Welt, die weiss, dass nichts geschieht als das Vergehen der Zeit und das Ringen der Menschen, diesem Vergehen etwas entgegenzusetzen, um in dieser verrinnenden Zeit nicht unterzugehen. Vergeblich. Doch dieses Ringen bringt das Schönste und das Hässlichste des Menschen hervor; seine Kreativität und seine Verzweiflung, sein Leuchten – schrill, grausam, gewalttätig und sanft, heilend, bewahrend. Dieses Ringen gibt dem Menschen Leben, obwohl er ringend doch den Fluss der Zeit entlangtreiben und in jenem schwarzen Loch verschwinden muss, in dem alles Zeitliche versinkt.

Die Filme von Béla entwerfen keine Visionen. Sie beschreiben ein Sein. Sie konstatieren eine Bewegung in den Abgrund. Bélas Filme sind ein Reigen des Verschwindens.

Béla ist kein Mystiker. Er ist ein Entmystifizierer, ein Anti-Mystiker. Getrieben von jenem Herzschlag, der das Echo der Welt des Verschwindens ist, zerschlägt er die Mythen von Nationalismus, Kapitalismus, weltanschaulichem Absolutismus, die uns als politische, ökonomische, religiöse Ideologien umzingeln und uns den Blick rauben auf eine freiere, weitere Ebene. Jene Mythen einer Welt, die nichts wissen will vom Klang des Schweigens, das das Fließen der Zeit erzeugt, jenes Rauschen, das als Stille jedem Ton innewohnt, als Dunkelheit den Malgrund des Lichtes bildet, als Tod den Boden bereitet, aus dem das Leben erwächst und in dem es seine Wurzeln schlägt.

Doch Béla und ich wollen etwas wissen vom Rauschen des Seins, jener Dunkelheit und Stille und jenem Boden, aus denen alles kommt und in die alles zurückfällt. Wir wollen sie erforschen, wir wollen Löcher reissen in das illusionäre Gewebe unserer artifiziellen Zivilisation, um so Durchflusorte zu schaffen für jene Wirklichkeit, die dahinter verborgen ist wie das Skelett im Fleisch und die so zu uns hervortreten kann.

Die Zeit in Bélas Filmen ist, anders als im Falle Andreij Tarkovskijs, nicht metaphysisch; die Zeit in Bélas Filmen ist existenziell. Sie muss erlitten werden.

Die Sehnsucht nach der Schönheit, nach der Klarheit, Symmetrie und kompositorischen Ausgeglichenheit der Bilder ist möglicherweise Gegenentwurf und Ausdruck einer Wunde, die gerissen wird von einer Welt, die hinfällig und aus den Fugen ist, die taumelnd ihrem Verschwinden entgegenstürzt, wie die einzig wirklichen Helden – die einzigen, denen wir glauben können –, die trunken, ratlos, von Verzweiflung getrieben lebenslang auf Wegen ziehen, die nirgendwo hinführen als zum Ausgangspunkt, zum Urgrund, zu jenem Schweigen, jenem Dunkel, aus dem alle Wege kommen und zu dem sie alle führen.

Und da daran nichts zu ändern ist, halt uns manchmal auch das heisere Lachen von Sisyphus aus Bélas Filmen entgegen.

Und so zieht jene Karawane aller Helden aus Bélas Filmen in jenes schwarze Loch am Ende von *THE TURIN HORSE*, in dem die beiden Charaktere jenes letzten Filmes nach dem letzten Aufscheinen ihres inneren Lichtes, nachdem schon alles Licht verloschen ist, verschwinden; und alle Filme mit ihnen.

So endet unser letzter Film, dessen jede Sequenz, jedes Bild ich auch als Teil meiner visuellen Abschiedsweise für Béla gedreht habe, wie unsere erste Begegnung mit einem Blick; er führt ins Schwarz, ins Schweigen. Die Zukunft ist ein schwarzer Rauch.

Fred Kelemen

Dieser Text wurde ursprünglich für «Caiman Cuadernos de Cine», Nr. 2, Februar 2012, verfasst und uns von Fred Kelemen zur Weiterveröffentlichung angeboten.

Fred Kelemen zeichnet bei JOURNEY TO THE PLAIN (1995), THE MAN FROM LONDON (2005/07) und THE TURIN HORSE (2011) von Béla Tarr für die Kamera verantwortlich.

Über Kelemens eigenes Werk hat Peter W. Jansen in Filmbulletin 3.04 (zu VERHÄNGNIS, FROST und ABENDLAND) und in Filmbulletin 7.05 (zu GLUT) geschrieben.



65°

Festival del film Locarno

1-11 | 8 | 2012

Osez
Locarno!

www.pardo.ch

Main sponsors:



UBS



MANOR



swisscom