

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 54 (2012)
Heft: 326

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.12.2024

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



7.12

**Träumen vom besseren Leben:
Ken Loach und THE ANGELS' SHARE**

...
RUBY SPARKS Dayton / Faris
Gespräch mit Dayton / Faris

...
TABU Miguel Gomes
UNTER SCHNEE Ottinger
THE LAST FRIDAY Alabdallah
LORE Shortland
MORE THAN HONEY Imhoof
DANS LA MAISON Ozon

Fr. 9.- € 6.-



9 770257 785005 07

...
filmbulletin.ch

Kino in Augenhöhe
Filmbulletin
6.12

**Kenji Mizoguchi:
Meister der Form**
...
Technicolor – übernatürliche Farbe
...
HOLY MOTORS Carax
THE END OF TIME Mettler
AMOUR Haneke
MODEST RECEPTION Haghighi
SAVAGES Stone
DE ROUILLE ET D'OS Audiard
...
filmbulletin.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

3.12

Traumfabrik Cinecittà
...
Freiheit der Phantasie:
Luis Buñuel in Mexiko
...
CORPO CELESTE Rohrwacher
SISTER Meier
EN KONGELIG AFFÈRE Arcel
LES ADIEUX À LA REINE Jacquot
CAFÉ DE FLORE Vallée
...
filmbulletin.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

1.12

Kinomagie:
HUGO von Martin Scorsese
THE ARTIST von Michel Hazanavicius
...
Werkstattgespräch Film Editing
...
J. EDGAR Eastwood
TINKER TAILOR SOLDIER SPY Alfredson
DIE HÖHLE DER VERGESSENEN TRÄUME Herzog
HALT AUF FREIER STRECKE Dresden
...
filmbulletin.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

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
...
filmbulletin.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

2.12

Film par excellence:
THE TURIN HORSE von Béla Tarr
Gespräch mit Béla Tarr
...
... wir sind halt ein eigenartiges Land
Podiumsgespräch
...
SHAME McQueen
THE DEEP BLUE SEA Davies
POUPOUPIDOU Hustache-Mathieu
TYRANNOSAUR Considine
...
filmbulletin.ch

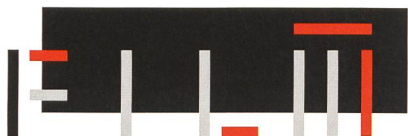
Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

5.12

**Kino par excellence:
Otto Preminger**
...
Panorama: Mexiko
Gespräch mit Nicolás Pereda
...
WUTHERING HEIGHTS Arnold
HANEZU Kawase
UN AMOUR DE JEUNESSE
Hansen-Løve
PARADA Dragojevic
L'EXERCICE DE L'ÉTAT Schoeller
...
filmbulletin.ch

Jetzt Filmkultur verschenken

Filmkritik • Filmkunst • Filmkultur • Kenji Mizoguchi: Meister der Form • Übernatürliche Farbe: Zu Technicolor und dessen Ästhetik • Akt der puren Entfesselung: HOLY MOTORS von Leos Carax • Mexikanisches Kino: Blick zurück und auf die Gegenwart • Kino par excellence: Otto Preminger • Schrofte Wucht: WUTHERING HEIGHTS von Andrea Arnold • Werkstattgespräch mit Brigitte Broch, Production Design • Parabel auf die Globalisierung: UFO IN HER EYES von Xiaolu Guo • Traumfabrik Cinecittà • Freiheit der Phantasie: Luis Buñuel in Mexiko • Der Reinheit am nächsten THE TURIN HORSE von Béla Tarr • Kinomagie – Brillantes Pastiche: THE ARTIST von Michel Hazanavicius; Wundertüte an Einfällen: HUGO von Martin Scorsese • Bild für Bild – Schnitt für Schnitt: Werkstattgespräch Film Editing • Kunst der szenischen Diagonale: LES ADIEUX À LA REINE von Benoît Jacquot • **Geschenk-Abo, 8 Hefte im Jahr, 69 Fr., 45 Euro. Jetzt bestellen unter www.filmbulletin.ch**



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

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**
Martin Girod, Doris Senn,
Johannes Binotto, Fritz
Göttler, Gerhard Midding,
Michael Ranze, Pierre Lachat,
Stefan Volk, Irene Genhart,
Martin Walder, Erwin Schaar,
Frank Arnold

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden;
JM Distribution, Neuchâtel;
Langjahr Film, Root; Ciné-
mathèque suisse Dokumenta-
tionsstelle Zürich,
Filmcoopi, Filmpodium,
Frenetic Films, Look Now!,
20th Century Fox, Xenix
Filmdistribution, Zürich;
Piffel Medien, Berlin; Real
Fiction Filmverleih, Köln

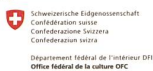
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon + 49 (0) 6421 6 30 84
Telefax + 49 (0) 6421 68 11 90
ahmann@
schuere-verlag.de
www.schuere-verlag.de

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

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**



**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 Beiträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

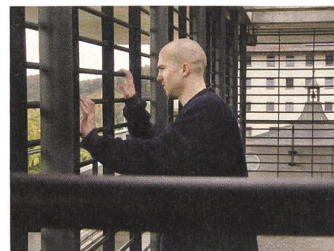
© 2012 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin 54. Jahrgang

Kurz belichtet

JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA
von Ulrike Ottinger



THORBERG
Regie: Dieter Fahrner



Ulrike Ottinger

Mit UNTER SCHNEE von Ulrike Ottinger wurde dieses Frühjahr das Filmfest «Bildrausch» in Basel eröffnet. Erfreulicherweise ist die filmische Reise ins japanische Schneeland im November auch andernorts in der Schweiz zu sehen. Etwa in Bern im Kino Kunstmuseum und im Xenix in Zürich. Das Xenix hat unter dem Titel «Ulrike Ottingers filmische Reisen zwischen Imagination und Realität» zu dieser Kino-Premiere ein Begleitprogramm zusammengestellt: Im Spielfilm JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA von 1989 (4. 11.) reisen vier Frauen aus verschiedenen Zeiten in der transsibirischen Eisenbahn von Europa nach Asien, wo sie von der Prinzessin Ulan Iga und ihrer Horde überfallen und in die Innere Mongolei entführt werden. «Es gibt einen quasi-dokumentarischen Teil, der inszeniert ist. Das ist der zweite Teil des Films, der in der Mongolei spielt, draussen in der Landschaft, mit den Menschen, die dort leben, nicht mit Schauspielern. Dagegen ist der erste Teil des Films im Studio gedreht worden. In der Transsibirischen begegnen wir einer äusserst artifizierten Kondensierung unserer westlichen Kultur.» (Ulrike Ottinger in Filmbulletin 4.96)

Aus dieser Begegnung mit der Mongolei ist der achteinhalbstündige Dokumentarfilm TAIGA entstanden. Der Film folgt zwei Nomadenvölkern auf ihrem Weg vom Sommer- ins Winterlager, zeigt den Alltag wie die Feste und schamanischen Rituale. «Die Resultate der Expeditionen sind atemberaubend, nicht nur weil sie das "ganz andere" dokumentieren, sondern vor allem, weil sie so schön sind.» (Martin Schaub, Tages-Anzeiger Magazin, 23. 1993) TAIGA wird in drei Teilen exklusiv am Sonntagnachmittag (11. 11., 13. 15 Uhr; 18. 11., 14 Uhr; 25. 11., 14 Uhr) gezeigt.

Am Donnerstag, 22. November, ist ein Block mit Kurzfilmen – von SUPERBIA – DER STOLZ (1986) über USINIMAGE (1987) und DAS EXEMPLAR (2002) bis STILL MOVING (2009), einem Streifzug durch Ottingers Leben anhand von "wiederbelebten" Fundstücken und Fotografien – zu sehen. In Ergänzung wird ebenfalls das Porträt ULRIKE OTTINGER – DIE NOMADIN VOM SEE von Brigitte Kramer (2012) gezeigt werden (15. 11., 19. 15 Uhr).

www.xenix.ch

Duisburger Filmwoche

Der übergreifende Titel der diesjährigen Duisburger Filmwoche (5. bis 11. November) heisst «Räume». Eröffnet wird die dem deutschsprachigen Dokumentarfilm gewidmete Woche mit der Uraufführung von STAHLBRAMMEN UND PFIRSICHE von Florian Pawliczek, einem Film über die Hüttenwerke Krupp-Mannesmann in Duisburg-Hüttenheim. Die Schweiz ist mit VIRGIN TALES von Mirjam von Arx und THORBERG von Dieter Fahrner vertreten. Und, wenn man so will, mit der deutschen Produktion HEIDIS LAND – EINE REISE von Susanne Quester: «Erwachsene erinnern sich an Heidi. Dazu Blicke nach Frankfurt, nach Österreich. Und das ewige Bildinventar der Schweiz.»

Von Nikolaus Geyrhalter wird DONAUSPITAL – SMZ OST, von Heinz Emigholz PERRET in FRANKREICH UND ALGERIEN, von Romuald Karmakar ANGRIFFF AUF DIE DEMOKRATIE – EINE INTERVENTION, von Harun Farocki EIN NEUES PRODUKT zu sehen sein – um hier nur ein paar bekanntere Namen zu nennen. Die Filmwoche findet ihren Abschluss in der Projektion von SANS SOLEIL von Chris Marker, Essayfilm par excellence, der von Constantin Wulff eingeführt wird.

www.duisburger-filmwoche.de

URS PETER SCHNEIDER:
36 EXISTENZEN
Regie: Urs Graf



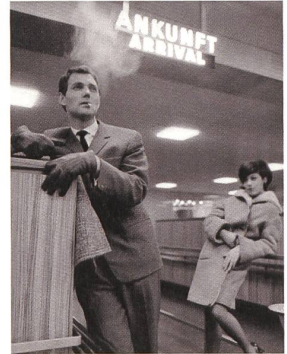
GIOCHI D'ESTATE
Regie: Rolando Colla



Conrad Veidt in ORLACS HÄNDE
Regie: Robert Wiene (1924)



DIE ENDLOSE NACHT
Regie: Willi Tremper



Ins Unbekannte der Musik

«Von Anfang an hatte Urs Graf sein Projekt "Ins Unbekannte der Musik" auf drei Teile angelegt und hat in den Jahren seit 2002 mit zwei zeitgenössischen Komponisten und einer Komponistin je einen Film realisiert. (...) Im Kern ging es hier um ein "Schaffen, das über die Grenzen der ästhetischen Konventionen hinaus zu gelangen versucht", auch der eigenen Konventionen. Dreimal begleitet Urs Graf mit seiner Kamera und ohne Begleitteam den Entstehungsprozess eines Musikstückes. Das dauert ein Jahr oder länger. Jeder der drei Filme mündet in die Uraufführung des Stückes, in voller Länge wiedergegeben.» (Verena Zimmermann in Filmbulletin 5.10) Im November zeigt das *Filmpodium Biel/Bienne* jeweils dienstags um 20 Uhr die drei Filme, die aus Urs Graf's Projekt entstanden sind: ANNETTE SCHMUCKI: HAGEL UND HAUT (2010, 13. 11.), JÜRGE FREY: UNHÖRBARE ZEIT (2007, 20. 11.) und URS PETER SCHNEIDER: 36 EXISTENZEN (2006, 27. 11.). An den einzelnen Abenden sind Urs Graf und/oder die Musiker anwesend. Die Abende werden mit einer Live-Musik der jeweiligen Komponisten abgerundet.

www.filmpodiumbiel.ch

exground Wiesbaden

Eröffnet wird die fünfundzwanzigste Ausgabe des *exground filmfest* in Wiesbaden (16. bis 25. November) mit Rolando Colla's SUMMER GAMES/GIOCHI D'ESTATE, denn der diesjährige Länderschwerpunkt des internationalen Independent-Filmfestivals gilt der Schweiz – «abseits von Klischees wie lilafarbenen Kühen, pittoresken Bergpanoramen und weisser Schokolade». «Fokus Schweiz» ist mit einem Kurzfilmblock und zehn Langfilmen bestückt: mit Spielfilmen wie FLIEGENDE

FISCHE von Güzin Kar, MARY & JOHNNY von Samuel Schwarz und Julian Grünthal und LA PETITE CHAMBRE von Stéphanie Chuat und Véronique Reymond, aber auch mit Dokumentarfilmen wie MESSIES, EIN SCHÖNES CHAOS von Ulrich Grossenbacher, HIVER NOMADE von Manuel von Stürler und VIRGIN TALES von Mirjam von Arx.

In der Sektion «American Independents» präsentiert das Festival unter anderem TWIXT von Francis Ford Coppola, KILLER JOE von William Friedkin und STRUTTER, eine Liebeserklärung an den Rock 'n' Roll von Allison Anders und Kurt Voss. Der Block «Neues aus Deutschland» kann mit der Welturaufführung von WENN MAN ES VERSTEHT IST ES ZU SPÄT, einer Dokumentation von Hartmut Jahn über die vor fünfzig Jahren in Wiesbaden initiierte Fluxusbewegung, und etwa dem Spielfilm DIE LIBELLE UND DAS NASHORN von Lola Randl mit Fritzi Haberland und Mario Adorf aufwarten.

www.exground.com

Orlacs Hände

«In dem fünf Jahre nach CALIGARI gleichfalls von Robert Wiene gedrehten Film, ORLACS HÄNDE, erreicht Conrad Veidt die intensivste Expression des Unheimlichen: der langsam zum Wahnsinn getriebene Orlac, der sich vor seinen ihm seltsam entfremdeten Händen fürchtet, weil er glaubt, dass man ihm die Hände eines Raubmörders geben hat, vollführt mit einem Messer, dem diese Hände nicht entrinnen können, zuckende Bewegungen. Die arabeskenhaften Körperwindungen von Veidt nehmen eine unerhörte Vehemenz an, das expressionistisch tänzerische übersteigert sich.» (Lotte H. Eisner in «Die dämonische Leinwand»)

Diese expressionistische Schauspielkunst von Conrad Veidt kann man

am Sonntag, 25. November, in Winterthur geniessen: der österreichische Stummfilm von 1924, der virtuos Horelemente, realistische Kriminalfilmmotive und psychologische Zeichnung vereint, wird vom Kino Nische im Gaswerk gezeigt (19 Uhr). Musikalisch wird der Film vom Winterthurer Querflötenensemble live begleitet – eine aparte Kombination, auf die man gespannt sein darf.

www.kinonische.ch

Cinefest Hamburg

Unter dem Titel «Kalter Krieg und Film-Frühling» widmet sich die neunte Ausgabe von Cinefest, dem Internationalen Festival des deutschen Film-Erbes, vom 17. bis 25. November dem Kino der frühen sechziger Jahre. Zu Beginn dieses Jahrzehnts befand sich das Kino beider deutscher Staaten in der Krise – und im Aufbruch: In Oberhausen wurde «Papas Kino» für tot erklärt, in der DDR suchten nach dem Mauerbau Filmemacher inhaltliches und formales Neuland. Cinefest wirft in Kurzfilmblöcken einen Blick auf regional unterschiedliche Ausformungen des Kino-Frühlings in der BRD: in München bildet sich mit Klaus Lemke, Rudolf Thome, Max Zihlmann und Roland Klick eine mehr am Genrekino interessierte Gruppe aus, die Hamburger Franz Wintzentsen, Hellmuth Costard und Helmut Herbst interessierten sich für den Experimentalfilm, während in Berlin das Literarische Colloquium mit Wolfgang Ramsbott und George Moore sich auch dem bewegten Bild öffnet.

Gezeigt werden aber auch Werke von etablierten Regisseuren wie Bernhard Wicki (DAS WUNDER DES MALACHIAS), Kurt Hoffmann (DAS HAUS AN DER KARPFFENGASSE), Alfred Weidenmann (VERDAMMT ZUR SÜNDE) und kreativen Einzelgängern wie Will Trem-

per (DIE ENDLOSE NACHT). Filme einer neuen Generation von DEFA-Regisseuren wie KARBID UND SAUERAMPFER von Frank Beyer, DER GETEILTE HIMMEL von Kurt Wolf, DER FALL GLEIWITZ von Gerhard Klein und LOTS WEIB von Egon Günter werden zu sehen sein. Der Blick ins Ausland geht, etwa mit SINKO V SIETI (DIE SONNE IM NETZ) von Stefan Uher, CERNY PETR von Miloš Forman und MARKETAZAROVA von František Vláčil, natürlich nach der Tschechoslowakei, aber etwa mit LES DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY von Serge Bourguignon auch nach Frankreich. Teile des Filmprogramms sollen später auch in Berlin, Wien, Wiesbaden und Zürich gezeigt werden.

Integraler Bestandteil von Cinefest ist der 25. Internationale Filmhistorische Kongress (22.-24. 11.), in dessen Rahmen auch die Willy-Haas-Preise für bedeutende internationale Buch- und DVD-Publikationen verliehen werden.

www.cinefest.de

Kino Polska

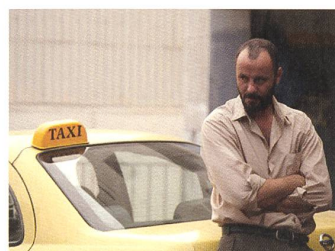
Das jüngste polnische Filmschaffen ist hierzulande sozusagen unbekannt. Dank Cinélibre, dem Verband Schweizer Filmclubs und nicht-gewinnorientierter Kinos, kann man in der Schweiz in den nächsten Monaten fünf Spielfilmen jüngerer Datums aus dem Land von Andrzej Wajda, Krzysztof Kieslowski und Roman Polanski begegnen. Das Filmfoyer Winterthur macht im November den Auftakt und zeigt COURAGE (WYMYK) von Greg Zglinski (6. 11.): eine zeitgenössische Kain-und-Abel-Geschichte, sehr beeindruckend inszeniert vom Autor von TOUT UN HIVER SANS FEU. DER KRATZER (RYSA) von Radoslaw Pajak (13. 11.) arbeitet am Beispiel einer Frau, die mit einem Video konfrontiert ist, das ihren Mann als Staatssicherheitsmitarbeiter entlarvt,



33 SCENY Z ZYCIA
(33 SZENEN AUS DEM LEBEN)
Regie: Malgorzata Szumowska



LAURA
Regie: Otto Preminger



AL JUMA AL AKHEIRA
(THE LAST FRIDAY)
Regie: Yahia Alabdallah



CAIRO 678
Regie: Mohammed Diab

Vergangenheit auf. HERRN KUKUDAS EMPFEHLUNGEN (LEKCJE PANA KUKI) von Dariusz Gajewski (20.11., 18.30 Uhr) ist eine Schelmengeschichte über die kuriosen Begegnungen eines jungen Polen in Wien. DIE GIRLS VOM SHOPPINGCENTER (GALERIANSKI) von Katarzyna Rostanec (20.11., 20.30 Uhr) zeichnet eine verlorene Generation am Rande der jugendlichen Prostitution. In 33 SZENEN AUS DEM LEBEN (33 SCENY Z ZYCIA) von Malgorzata Szumowska (27.11.) ist eine junge unbeschwerte Fotografin mit dem Sterben ihrer Mutter konfrontiert.

Zum Auftakt der Abende ist jeweils ein polnischer Kurzfilm zu sehen, etwa TANGO von Zbigniew Rybczynski (27.11.).

www.filmfoyer.ch

Otto Preminger

Nach Locarno und Paris ist die grosse Retrospektive Otto Preminger im November und Dezember in der Cinémathèque suisse in Lausanne zu sehen. Gezeigt werden 26 Filme aus dem 36 Filme zählenden Gesamtwerk: von DIE GROSSE LIEBE, dem noch in Wien gedrehten Film von 1931, bis zu THE HUMAN FACTOR von 1979. Am 5. November wird der französische Filmkritiker Jean Douchet LAURA, Jewel des Film noir, und ADVISE & CONSENT, eine Art Anatomie der politischen Institution amerikanischer Senat, vorstellen. Am 20. November zeigt André S. Labarthe seinen Beitrag zu Preminger aus der Reihe «Cinéma de notre temps» im Beisein der Editorin Danielle Anezin: die Dokumentation eines Gesprächs mit Otto Preminger aus dem Jahr 1971, an der nicht zuletzt verblüfft, wie hartnäckig Preminger sich weigert, seine Filme zu interpretieren.

www.cinematheque.ch

Margot Nash

Die australische Filmemacherin und Drehbuchautorin Margot Nash ist Dozentin an der Fakultät «Arts and Social Sciences» der University of Technology in Sydney und zurzeit Gast der Fachrichtung Film der Zürcher Hochschule der Künste. Im November zeigt sie an vier öffentlichen Filmabenden (jeweils montags, 17.30 Uhr) mit nachfolgender Diskussion eigene Filme, die sich um Themen wie «Lücken in der australischen Geschichte, Subtext, Rassenbeziehungen oder das Mütterliche» drehen: FOR LOVE OR MONEY, 1983 (5.11.), VACANT POSSESSION, 1995 (12.11.), SHADOW PANIC, 1989, (19.11.) und CALL ME MUM, 2005 (26.11.).

Präsentation und Diskussion in Englisch, Eintritt frei, aber beschränkte Platzzahl, Anmeldungen an: brigitte.uhlmann@zhdk.ch.

www.zhdk.ch/?newsroom

The big sleep

Harris Savides

28.9.1957–11.10.2012

«From the shadowy, noirish affects of Mr. Fincher's thriller THE GAME to the languid naturalism of Mr. Van Sant's ELEPHANT; from the bleached-out Los Angeles of Ms. Coppola's alienated movie-star study SOMEWHERE to the same city's suffocating, smoggy greenery in GREENBERG; from the muted colors of Harlem in Mr. Scott's violent AMERICAN GANGSTER to the burnished Greenwich Village in Mr. Allen's WHATEVER WORKS. Mr. Savides helped directors achieve their imaginings – and underscore their essential character.»

Bruce Weber in *The New York Times*
vom 12. 10. 2012

Aktuelles arabisches Filmschaffen

Vorschau auf das Festival in Zürich und Bern

Die politische Frühlings- und Umbruchstimmung, die eine ganze Reihe von arabischen Staaten erfasst hat, scheint auch das Interesse am arabischen Filmschaffen zu fördern. War es früher in der Schweiz schwach und nur punktuell, manifestiert es sich seit ein paar Jahren in Form kleiner lokaler arabischer Festivals. In diesem Jahr nun arbeitet das «International Arabic Film Festival Zurich» mit dem städtischen Filmpodium und dem Kino Kunstmuseum in Bern zusammen, so dass ihm hoffentlich der Durchbruch zu breiterer Beachtung gelingt. Ab Mitte November (in Zürich 16.–25.11., in Bern etwas länger) bringt die Veranstaltung ein aktuelles Panorama von langen und kurzen Spiel- und Dokumentarfilmen sowie ein Animationsfilmprogramm. Im Zentrum steht die Schweizer Kinopremiere von THE LAST FRIDAY von Yahia Alabdallah aus Jordanien, das bisher auf der Kinolandkarte kaum in Erscheinung trat.

Einen der Schwerpunkte des Festivals bilden Filme, die sich mit dem Irak und seiner auch Jahre nach Saddam Husseins Sturz noch immer desolaten Lage beschäftigen. Mohamed al Daradjis Spielfilm SON OF BABYLON (2009) erinnert primär an die Opfer der Diktatur, insbesondere das Schicksal der kurdischen Bevölkerung, und erlaubt sich nur nebenbei ein paar Streiflichter auf die heutigen Zustände. Amer Alwans Dokumentarfilm GOOD BYE BABYLON (2012) blickt ebenfalls zurück: US-Amerikaner, die im Zweiten Golfkrieg und danach im Irak im Einsatz waren, äussern sich über ihre damalige Motivation und ihre seither gewonnenen Einsichten. Dazu kommen Äusserungen von irakischen Dolmetschern, die sich als Brückenbauer zwischen den Kulturen sehen und über das Misstrauen klagen, dem sie auf beiden Seiten begegnen. So entsteht ein erfreulich dif-

ferenziertes und doch klar desillusionierendes Bild der Entwicklung.

Auch Ägypten als Land mit der traditions- und umfangreichsten Produktion des Sprachgebiets ist mit mehreren Filmen vertreten. Die Verankerung in einem populären kommerziellen Kino ist einem Film wie CAIRO 678 von Mohammed Diab (2010) deutlich anzumerken, einem engagierten Film, der von den virulenten Widersprüchen der Vorfrühlingszeit ein lebendiges Zeugnis ablegt. Ausgehend von realen Begebenheiten verwebt er drei Frauenschicksale zu einem Bild der omnipräsenten sexuellen Belästigung in einer Machogesellschaft, die, sobald eine Frau den Tatbestand öffentlich macht, ihrem angeblich provozierenden Verhalten die Schuld zuzuschreiben pflegt. Im Mittelpunkt steht der authentische Fall jener Frau, die es als Erste in Ägypten wagte, einen sexuellen Aggressor einzuklagen und damit die öffentliche Verdrängung des Problems bewusst zu machen. Diab macht deutlich, wie wesentlich in diesem Prozess der Zusammenhalt der Frauen ist, aber auch, wie unterschiedliche soziale und religiöse Verankerungen ihn gefährden. So ist es ein geschickter, plausibler dramaturgischer Kniff, dass der Vorwurf, die «modernen» Frauen lösten durch ihre Kleidung die männliche Belästigung selbst aus, gerade von der traditionell gekleideten der drei Frauen ausgesprochen wird, deren Fall dem Publikum bereits deutlich gemacht hat, dass kopftuchtragende Frauen genauso zur Zielscheibe männlicher Zudringlichkeiten werden.

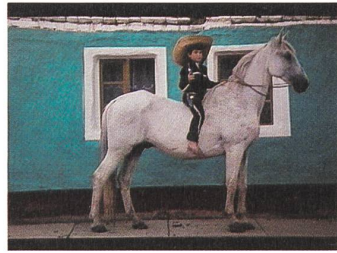
Martin Girod

www.iaffz.com
www.filmpodium.ch
www.kinokunstmuseum.ch

16. Kurzfilmtage Winterthur Vorschau



CRNI FILM (BLACK FILM)
Regie: Željimir Žilnik

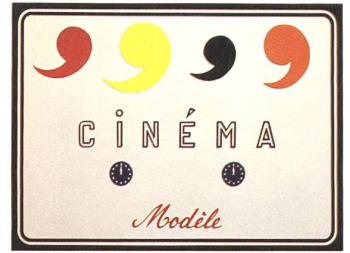


ZDRAVI LJUDI ZA RAZONODU
(DIE LITANEI DER HEITEREN LEUTE)
Regie: Karpo Godina



WAL(L)ZEN
Regie: Ivan Ladislav Galeta

Cinéma modèle Filme von Marcel Broodthaers in Winterthur



Cinéma Modèle, 1970, Plastiktafel geprägt
© Département des Aigles, Bruxelles

Als Schwerpunktthema widmen sich die 16. Internationalen Kurzfilmtage Winterthur (6. bis 11. November) – nebst dem umfassenden nationalen und internationalen Wettbewerbsprogramm – dem «Kino Balkan: von Tito bis Europa». Dazu zeigen sie einen gut bestückten aktuellen Einblick in das südosteuropäische Kurzfilmschaffen, in dem nicht nur KTHIMI (THE RETURN) der Kosovarin Blerta Zeqiri zu sehen ist, der den diesjährigen Hauptpreis als bester Kurzfilm in Sundance gewann, sondern auch das jüngste Werk PRTLJAG (BAGGAGE) des bosnisch-herzegowinischen Danis Tanović (NO MAN'S LAND) sowie BALKAN EROTIC EPOS (2006) der Künstlerin Marina Abramović, in dem sie sich mit Sexual- und Fruchtbarkeitsriten auseinandersetzt.

Zu sehen sind aber auch zwei Grosse des ehemals jugoslawischen Filmschaffens: Željimir Žilnik und Karpo Godina: Žilnik – einer der bedeutendsten Filmemacher seines Landes – wurde 1942 in einem serbischen KZ geboren. Seine Mutter, eine überzeugte Kommunistin, kam dort um, sein Vater starb als Partisan – er selbst wuchs bei den Grosseltern auf. Žilnik ist einer der wichtigsten Vertreter der jugoslawischen «dunklen Welle», die sich in den Sechzigern, Anfang Siebziger mit schwarzem Humor und sorglos gegenüber formalen Konventionen kritisch mit der Gesellschaft auseinandersetzte. Aus dieser Zeit stammen die allerersten Werke Žilniks, die auch an den Kurzfilmtagen zu sehen sind: so etwa sein Debütfilm ŽURNAL O OMLADINI NA SELU, ZIMI (NEWSREEL – SHOWING THE LIFE OF VILLAGE YOUTH) (1967) – in dem er ein Dorf im Umbruch, zwischen Folklore und Beatmusik zeigt. Mit locker aneinandergefügten Sequenzen ist ŽURNAL O OMLADINI ein wunderbares historisches Dokument, das Alt und Jung den Puls fühlt,

die alten Trinklieder den Partys der Jugend gegenüber setzt und trotz seiner Fragmentarität ein anschauliches Bild vom Dorfleben zeichnet. Ständig im Dialog mit den Menschen, fördert Žilnik immer wieder Erstaunliches zutage, so etwa in CRNI FILM (BLACK FILM), in dem er sechs Obdachlose in seiner kleinen Wohnung aufnimmt und versucht, für sie ein Heim zu finden. Oder auch in TITO PO DRUGI PUT MEDU SRBIMA von 1994, in dem er einen Schauspieler in Titos Uniform auf die Strassen Belgrads schickt, um die Passanten in Gespräche zur Politik der Vergangenheit und Gegenwart zu verwickeln. Aufgrund seiner kritischen Filme wurde Žilnik bald aus der sozialistischen Partei ausgeschlossen und in seiner Arbeit durch die Zensur behindert. Er liess sich nicht einschüchtern und gehört heute mit rund 50 Filmen zu den produktivsten Filmemachern (Ex-)Jugoslawiens. Die Winterthurer Kurzfilmtage ehren ihn mit einer kleinen Retrospektive – und mit einem Einzelsitz in der Jury.

Mit Žilnik befreundet und ebenfalls ein wichtiger Vertreter der «schwarzen Welle» ist der 1943 in Mazedonien geborene und in Slowenien aufgewachsene Experimentalfilmer und Kameramann Karpo Godina. Seine Filme verstehen sich ebenfalls als kritische Statements zu Gesellschaft und Staat – tun dies aber weniger dokumentarisch als Žilniks Werke als vielmehr auf verspielt-experimentelle Art. So etwa in seinem Hippie-Manifest GRATINIRANI MOZAK PUPILIJE FERKEVERK (THE GRATINATED BRAIN OF PUPILIJA FERKEVERK) von 1970, in dem er mit statischer Kamera minutenlang eine halbnackte Frau auf einer Wasserschaukel filmt – sowie fünf junge Männer, die, im Wasser stehend, lautlos und wild gestikulierend irgendetwas deklamieren. Die fünf Mitglieder der Dich-

tergruppe Pupilija Ferkeverk tauchen dann mit dem Gesicht in einen Riesenschaubausch krauses (Scham-)Haar ein und entnehmen in sexualisierter Metaphorik einem Etui genussvoll dicke Zigarren, um dann den Film mit der Aufforderung «Schluckt LSD!» enden zu lassen. Der Film wurde seinerzeit aufgrund seiner Darstellung des «Verfalls moralischer Werte» zensiert.

Ebenfalls ein bedeutender Vertreter des Experimentalfilms ist der 1947 in Kroatien geborene Ivan Ladislav Galeta, der seit 1973 als Multimediakünstler aktiv und als Professor an der Kunstakademie in Zagreb lehrt. Er spielt mit Bild- und Tonverdoppelungen, verkatet die Kamera oder kippt sie um 180 Grad, legt die Bildebenen übereinander und kreiert so streng komponierte, impressionistisch-rhythmische Bild-Ton-Essays. So etwa im sehr reizvollen TWO TIMES IN ONE SPACE (1985), in dem er eine Kleinfamilie auf engstem Raum zusammen essen, Kuchen backen, den Sohnmann die Aufgaben machen und – nebst der stakkatoartigen Verdoppelung der Haupthandlung – in einem kleinen Bild-im-Bild-Fenster ein (Liebes-)Drama sich abspielen lässt. Ein ebenso ästhetisch wie narrativ dichtes kleines Kunstwerk.

Die 16. Winterthurer Kurzfilmtage bieten mit zahlreichen Rahmenveranstaltungen sowie Themenblöcken von «The Future of Capitalism» über acht Liebesfilmerperlen («Love Hurts») bis hin zur innigen Beziehung zwischen Film und Auto («Vrrooom! PKW») ein entdeckungsreiches Programm. Der diesjährige «Producers' Day» ist einem Stichwort gewidmet, das derzeit in aller Munde ist: «Crowdfunding».

Doris Senn

www.kurzfilmtage.ch

Film und Kino sind im Schaffen des belgischen Künstlers Marcel Broodthaers (1924–1976) nicht zu trennen von seinem übrigen Werk: Dichtung, Objekte, Zeichnungen, Fotos, Bücher, Diaprojektionen und nicht zuletzt Installationen und Ausstellungen. Verwurzelt im belgischen Surrealismus, inspiriert von Stéphane Mallarmé, René Magritte und Marcel Duchamp beschäftigt sich Broodthaers in seinem Werk, «das von der permanenten Spannung zwischen wissenschaftlicher Systematik und rätselhaftem Spiel, zwischen malerischer Poesie und konzeptioneller Theorie» (Dorothea Zwirner) lebt, mit der Beziehung zwischen Gegenstand, Sprache, Schrift und Bild. Sein ephemeres «Musée d'Art Moderne. Département des Aigles» ist eine kritische, witzige und selbstironische Auseinandersetzung mit der Rolle des Künstlers und der Institution Museum.

1970 hat er in Düsseldorf unter dem Titel «Cinéma modèle» die «Section Cinéma» seines Musée präsentiert, ein Raum, in dem nicht einfach fünf seiner Kurzfilme projiziert wurden, sondern der vollgehängt war mit Werken im Zusammenhang mit den Filmen. Das Kunstmuseum Winterthur zeigt nun während der Kurzfilmtage Winterthur in seinen Sammlungsräumen diese fünf Filme, die von Künstlern verschiedenster Epochen inspiriert wurden: La Fontaine, Baudelaire, Mallarmé, Magritte und Schwitters. LE CORBEAU ET LE RENARD von 1967 etwa ist «ein Bilderrätsel, man muss den Wunsch haben, ihn zu entziffern. Er ist eine Leseübung.» (Marcel Broodthaers)

Josef Stutzer

Vorführungen jeweils um 13.30 und 15.30 Uhr, an Samstag und Sonntag zusätzlich um 11.30 Uhr. Einführung in die Filme und Präsentation einer Publikation mit Texten von Marcel Broodthaers und einem Aufsatz von Dieter Schwarz: Donnerstag, 8. November, um 18 Uhr www.kmw.ch

Psychosozial-Verlag

Ein Rendezvous
mit Freud im Kino!

Theo Piegler (Hg.)

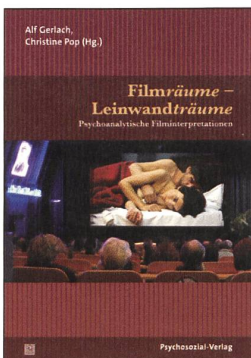
Das Fremde im Film



200 Seiten · Broschur · € 19,90
ISBN 978-3-8379-2216-5

Alf Gerlach, Christine Pop (Hg.)

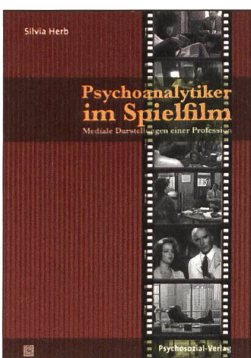
Filmräume – Leinwandträume



213 Seiten · Broschur · € 22,90
ISBN 978-3-8379-2206-6

Silvia Herb

Psychoanalytiker im Spielfilm



346 Seiten · Broschur · € 32,90
ISBN 978-3-8379-2173-1

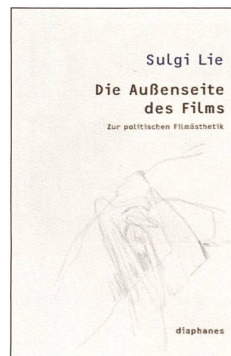
www.psychosozial-verlag.de

Tel. 06 41 - 96 99 78 - 18

Fax 06 41 - 96 99 78 - 19

bestellung@psychosozial-verlag.de

Den Blick verschieben Zu Sulgi Lies Buch «Die Aussenseite des Films»



Filme sind offene Kunstwerke – und zwar auf alle Seiten hin: Immer zeigt das Filmbild nur einen Ausschnitt, die erzählte Handlung aber geht über die Bildränder hinaus, nach rechts, links, unten und oben. Sehen wir eine Figur nur bis zur Hüfte, so glauben wir doch, dass sie Beine hat. Läuft eine Figur aus dem Bild, nehmen wir an, sie sei einfach ins Nebenzimmer gegangen. «Hors-champ» nennt man das in der Filmsprache, den Bereich jenseits des Bildrandes, der zwar nicht zu sehen ist, den wir uns aber trotzdem immer mitdenken. Was aber ist mit dem fünften Rand des Bildes, dem vorderen, dem zur Kamera hin? In welchem Hors-champ steht die Kamera? Offensichtlich ist dies der rätselhafteste Bereich, denn obwohl wir einen Film sehen, dessen Bilder von einem Apparat erzeugt wurden, bleibt dieser Apparat selbst immer unsichtbar. Und wenn die Figuren Richtung Kamera schauen, scheinen sie diese doch nie zu sehen. Damit basiert der Film auf einer merkwürdigen Paradoxie: der Apparat, welcher die Präsenz der Bilder garantiert, ist im Film radikal absent. Der Kamerablick bleibt immer draussen vor. Es ist diese «Aussenseite des Films», der der Berliner Filmwissenschaftler Sulgi Lie seine berückende Studie widmet, jenem radikalen Hors-champ, von wo die Kamera blickt, ohne dabei selbst erblickt zu werden. Genau darin liegt für Sulgi Lie das immense, auch politische Potential des Kinos: indem der Film im Kern auf einer radikalen Abwesenheit basiert, kann er gerade auch das vermitteln, was sich in Bildern nicht zeigen lässt.

Zu dem, was sich nicht zeigen lässt, gehören nicht zuletzt auch die Arbeits- und Produktionsbedingungen im Spätkapitalismus. Schon der von Sulgi Lie zitierte Bertolt Brecht weist darauf hin, dass die mimetische Wie-

dergabe von Realität kaum helfe, diese Realität auch zu durchschauen: «Eine Photographie der Kruppenwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute.» Mit realistischen Abbildungen ist der komplex gewordenen Welt in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr beizukommen. Deshalb wurden Regisseure wie Jean-Luc Godard dafür gefeiert, dass sie ihre Filmbilder kritisiert und dekonstruiert haben, etwa wenn – wie am Anfang von *LE MÉPRIS* – die Filmkamera sich selbst zeigt und damit auf die Konstruiertheit ihrer Bilder hinweist. Doch auch solch eine selbstreflexive Geste ist, wie Sulgi Lie zeigt, letztlich zum Scheitern verurteilt, weil auch sie noch so tut, als könnte man – mit irgendwelchen neunmalklugen Tricks – doch noch ins Bild setzen, was diesen eigentlich entgeht. Ungleich konsequenter sind da jene Filme, die nicht so tun, als könnten sie die abwesende Ursache des Films auf irgendeine ausgefädelte Art doch noch ins Bild setzen, sondern vielmehr auf deren radikalen Understellbarkeit beharren.

Das erlaubt es Sulgi Lie, so unterschiedliche und auf den ersten Blick scheinbar ganz unpolitische Filme wie Alfred Hitchcocks *MARNIE*, Paul Schraders *AMERICAN GIGOLO*, Steven Spielbergs *JAWS* oder Michael Manns *MIAMI VICE* neu zu lesen. Sie alle vermögen zu zeigen, was in der spätkapitalistischen Welt nicht funktioniert, weil auch in ihren Bildern etwas nicht funktioniert, etwas faul ist. Die Irritation angesichts der fadenscheinigen Tricks in *MARNIE* oder die merkwürdigen Blicke ins Nichts in *AMERICAN GIGOLO* stossen den Zuschauer darauf, dass auch etwas mit den sozialen Sphären, in denen diese Filme spielen, nicht stimmt. Ein Film wie *MIAMI VICE* ist deshalb ein so treffendes Porträt der postmodernen Konsumgesell-

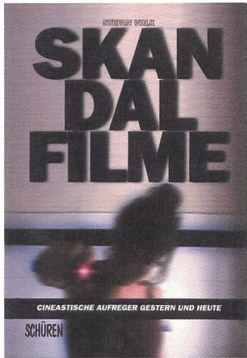
schaft, weil hier der Irrsinn des globalen Kapitalismus auch die filmische Technik selbst ergriffen hat. So wie der hysterisch immer schneller sich drehende Strudel von Produktion und Konsum sind auch die Bilder in Michael Manns Film andauernd im Fluss. Und so wie das Kapital in Zeiten des virtuellen Geldtransfers seine Verankerung in der Realität verliert, so sucht man auch in diesem Film vergeblich nach Fixpunkten. Damit erweist sich das, was von manchen Kinogängern als blosser Action-Blockbuster wahrgenommen wurde, als tiefgründige und kritische Analyse unserer Gegenwart.

Virtuos, in einem dichten, hypnotischen Stil geschrieben, führt dieses Buch vor, wie kritisch das Kino sein kann, auch wenn das nicht mal von den Filmemachern selbst so intendiert gewesen sein mag. Vor allem aber führt es vor, wozu Filmanalyse im besten Falle fähig ist: Sichtbar machen, was eigentlich immer schon in einem Film drinsteckt und doch bislang von niemandem entdeckt wurde. Sulgi Lies Filmlektüren gelingt es, den Blick des Lesers auf diese Filme nachhaltig und zwingend zu verschieben. Egal, wie sehr man sich dagegen sträuben mag, der Leser wird wohl nie wieder ganz so sehen können wie vor diesem Buch.

Johannes Binotto

Sulgi Lie: Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik. Zürich, Diaphanes, 2012, 304 Seiten, Fr. 44.90, € 29.90

Skandalfilme Cineastische Aufreger gestern und heute



Wenn *Stefan Volk* rund ein Jahrhundert Filmgeschichte Revue passieren lässt im Hinblick darauf, was Zensurbehörden und Öffentlichkeit (mit Schwerpunkt Deutschland) bewegte und aufwühlte, dann stolpert man zuerst einmal über ein Thema: Sexualität. Zensurwürdig war demnach zuallererst ein Kuss (im gleichnamigen Kurzstreifen aus den USA von 1896), gefolgt vom nackten Busen Hedy Lamarrs (*EKSTASE* von 1933) über den ekstatischen Liebesverkehr in Ingmar Bergmans *DAS SCHWEIGEN* (1963) bis hin zum Vorwurf der Perversion und Pornografie (Pasolinis *SALÒ ODER DIE 120 TAGE VON SODOM* von 1975 oder Lars von Triers *IDIOTEN* von 1998).

Doch auch die Religion beziehungsweise der Vorwurf der Blasphemie gaben immer wieder Anlass erst zu Diskussionen, dann zu Kürzungen bis hin zu Verboten: so etwa *VIRIDIANA* (1961) von Luis Buñuel, *DAS GESPENST* (1982) von Herbert Achternbusch (mit einem geradezu bühnenreifen "Pingpong" zwischen Verbot und Freigabe) oder *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* (1988). Auch die cineastische Avantgarde vermochte die Gemüter zu erregen – etwa Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* – ebenso wie die Kritik am Krieg (*IM WESTEN NICHTS NEUES*, 1930) oder die exzessive Darstellung von Sexualität und Gewalt (Larry Clarks *KIDS*, 1995, oder 1997 Haneke's *FUNNY GAMES*).

Last, but not least sorgte auch Politisches immer wieder für heiße Köpfe: Ob es nun um die allzu «naturalistische» Darstellung eines Königs ging (*FRIDERICUS REX*, 1922/23), um die dem real existierenden Sozialismus in der DDR abträgliche Innensicht in *SPUR DER STEINE* (1966) oder den im Sinne einer Emanzipation der Homosexualität aufklärerischen *DIE KONSEQUENZ* (1977).

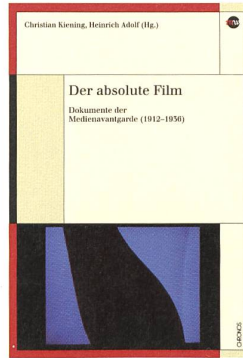
In einer akkuraten Auswahl von 38 Fallbeispielen schildert *Stefan Volk* präzise und spannend die Skandale und Zensurmassnahmen von *ANDERS ALS DIE ANDERN* (1919) bis hin zu *TAL DER WÖLFE – IRAK* (2006). Dabei beschreibt er anschaulich den jeweiligen Film, gibt kurze Abrisse zu Regie und Hauptdarsteller/innen und illustriert das oft schier unglaubliche Hin und Her um die Freigabe eines Films mit Infos zur Rezeption, mit Interviewauszügen, Leserbriefen und weiteren Hintergrundinformationen zur Biografie eines Films. So etwa auch, dass der Skandal manchmal erwünscht (skandalträchtige Filme entwickelten sich oft zu eigentlichen Kassenschlagern!), manchmal gesucht, aber oft auch völlig unerwartet über ein Werk hereinbrach. So erzählt Karlheinz Böhm, wie er und Michael Powell bei der Welturaufführung von *PEEPING TOM* (1960) hoffnungsfroh im Kino das Ende des Films erwarteten: «Dann kamen die Leute aus der Vorführung – und haben uns nicht einmal angeguckt. Kein einziger kam, um uns vielleicht nur mal die Hand zu schütteln. Wir waren völlig fassungslos.»

Die Auswahl der Titel in «Skandalfilme» ist exemplarisch, wie der Autor betont, das aber im besten Sinn des Wortes. Die überschaubare Darstellung der Zusatzinformationen zu den Filmen sowie die kurz und pointiert gehaltenen Übersichtstexte von den Anfängen hin zu den Nullerjahren machen das Buch – das ebenso punktuell wie in einem Zug durchgelesen werden kann – zu einer knackigen Lektüre und erhöhen das Sensorium für das Phänomen «Skandal» sowie den Wandel der Zensur im Lauf der Zeit.

Doris Senn

Stefan Volk: Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute. Marburg, Schüren Verlag, 2011. 316 S., Fr. 44,-90, € 24,-90

Jenseits des Realismus Zum Sammelband «Der absolute Film»



Man werde «das Leben in voller Natürlichkeit vermittelt der Electricität» wiedergeben, heisst es in der Ankündigung zur ersten deutschen Filmvorführung. Und noch heute unterstellt man stillschweigend, dass der Film ob seiner fotografischen Verfasstheit kaum anders könne, als realistisch zu sein. Doch wie passt dazu der Umstand, dass der Film am Ende des neunzehnten Jahrhunderts auch im Klima einer ästhetischen Avantgarde entsteht, die sich nicht darauf beschränken will, bloss mimetisch nachzubilden? Dichter wie Stéphane Mallarmé träumen von einer «reinen Poesie», die nicht mehr bestimmte Inhalte und Bedeutungen transportiert, sondern den Schreibakt selbst ins Zentrum rückt, und in der Musiktheorie macht der Begriff einer «absoluten Musik» die Runde, die nicht mehr symbolisch oder assoziativ gehört werden will. Auch dem Film wohnt dieser Wille zum Absoluten inne. 1919 wird der russische Regisseur *Dziga Vertov* schreiben, dass Sinn und Zweck der Kinokamera gerade nicht darin bestehen könne, bloss das menschliche Auge zu imitieren. Vielmehr bestehe das Begeisternde des Kino-Auges gerade darin, dass es besser und vor allem anders schaue als der Mensch.

Ein Kino der neuen, von allem Vertrauten losgelösten Visionen – das war denn auch das Anliegen einer ganzen Reihe von Filmemachern und Theoretikern zwischen 1912 und 1936, deren Texte nun in einem grossartigen Sammelband einer breiten Leserschaft (wieder) zugänglich gemacht werden. Da findet man neben Aufsätzen von kanonischen Autoren wie *Rudolf Arnheim*, *Laszlo Moholy-Nagy*, *Theo Van Doesburg* und *Germaine Dulac* auch bislang wenig Bekanntes wie etwa Texte des italienischen Futuristen *Bruno Corra(dini)* oder des ungarischen Äs-

thetikforschers *Ernst Kállai*. Den Höhepunkt des Bandes aber bildet wohl die lange verschollene gelaubte Dissertation von *Victor Schamoni* von 1936, der die Diskussion um den absoluten Film erstmals zusammenfasste und auswertete. Was diese Dokumente so faszinierend und ihre Veröffentlichung so bedeutsam macht, ist der Umstand, dass einem beim Lesen dieser Studien und Manifeste klar wird, wie sehr das Kino auch ausserhalb der Avantgarde von den hier formulierten Ideen geprägt geblieben ist. Einmal dafür sensibilisiert, wird man Momente eines absoluten Films, wie er den hier versammelten Autoren vorschwebte, an ganz unerwarteten Orten wiederfinden, in den abstrakten Farbschlieren in *Musicals* von *Minnelli* oder *Powell/Pressburger* oder auch in den Sounddesigns von *George Lucas* oder *Francis Ford Coppola*.

Herausgeber des Bandes sind *Heinrich Adolf* und der Zürcher Mediävist *Christian Kiening*, der sich längst als Spezialist nicht nur für die Literatur des Mittelalters, sondern auch für die Frühzeit des Kinos etabliert hat. Wie schon in der von ihm herausgegebenen Neuauflage von *Rudolf Kurtz' Pionierstudie «Expressionismus und Film»* ist auch dieser Band mit einem kunden- und umfangreichen, ausgezeichnet bebilderten Essay versehen. Hier wird noch einmal klar, wie viel es von der Avantgarde der zehner und zwanziger Jahre noch zu lernen gilt, nicht nur für die Filmgeschichte, sondern vorausschauend auch für jene filmischen Innovationen, die wir jetzt erst auf unseren Bildschirmen heraufdämmern sehen.

Johannes Binotto

Christian Kiening, Heinrich Adolf (Hg.): Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936). Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Band 25. Zürich, Chronos Verlag, 2012. 512 S. 40 Abb. Fr. 68.–, € 55,50



**exground
filmfest
wiesbaden
16-25 nov
2012**

länderschwerpunkt schweiz | www.exground.com
caligari filmbühne | murnau filmtheater | kulturpalast | kunsthau | schlachthof



CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

**DIE WICHTIGEN
INFORMATIONEN ...**

**DIE RICHTIGEN
BILDER ...**

**DIE KOMPETENTE
BERATUNG ...**

Ganz zentral:

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

**HERVORRAGENDER
FOTOBESTAND**

**HISTORISCH
GEWACHSENE
SAMMLUNG**

**SCHWERPUNKT
CH-FILM**

Öffnungszeiten

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

Cinémathèque suisse

**Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich**

Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich

Tel +41 043 818 24 65

Fax +41 043 818 24 66

E-Mail: cszh@cinematheque.ch

RÄUME

DUISBURGER FILMWOCHENS 36

das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms

5. - 11. november 2012 im filmforum am dellplatz

doxs! dokumentarfilme für kinder und jugendliche

www.duisburger-filmwoche.de | www.do-xs.de

DUISBURG
am Rhein

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen

Film und Medien
Stiftung NRW

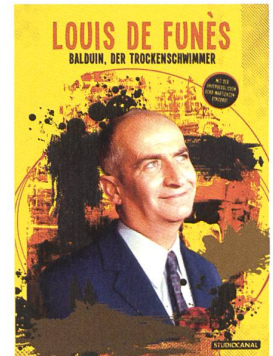
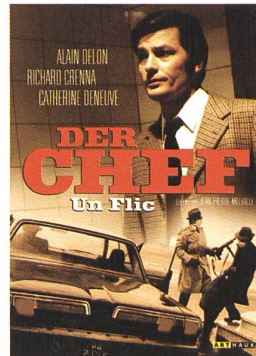
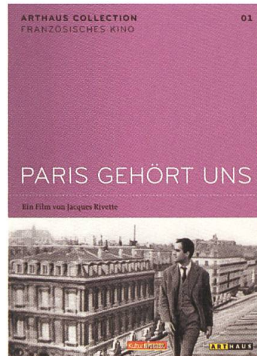
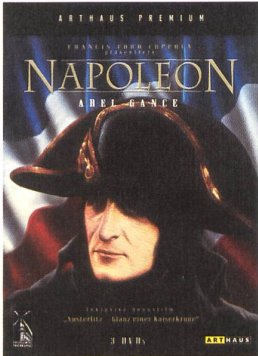
arte

Bsat

**Sparkasse
Duisburg**

Vive la France!

DVD



Vive Gance!

Sprunghafte Schnitte, entfesselte Handkamera, Grossaufnahmen und subjektive Ansichten, Überblendungen und Split-Screens – es scheint keinen filmtechnischen Kniff zu geben, den Abel Gance nicht bereits 1927 für seinen Stummfilm *NAPOLEON* in Anschlag gebracht hätte. Dabei hatte er nur den ersten von insgesamt sechs Teilen seines ursprünglich neunstündigen Napoleon-Epos tatsächlich fertigmachen können. Doch schon hier, wo die frühen Jahre Bonapartes gezeigt werden, erweist sich der Filmemacher ähnlich megaloman wie die Figur, welche er porträtiert. Erst 1981 ist es dem Filmhistoriker Kevin Brownlow gelungen, das teilweise zerstörte Mammutwerk zu rekonstruieren. Nun ist es in edler Aufmachung auch hierzulande auf DVD zu haben.

Mehr als dreissig Jahre später sollte Gance erneut zu Napoleon zurückkehren und filmte 1960 – diesmal in Ton, Farbe und Breitbild – den Imperator bei seinem Sieg in der Dreikaiserschlacht. Wenn auch filmtechnisch nicht ganz so epochemachend inszeniert wie der Stummfilm, geht Gance in *AUSTERLITZ* immerhin besetzungsmässig in die Vollen: *Jean Marais*, *Jack Palance*, *Claudia Cardinale*, *Vittorio de Sica*, *Orson Welles* und die Tänzerin *Leslie Caron* spielen mit und belegen, dass Abel Gance offenbar auch im Alter nicht bescheidener geworden ist.

NAPOLEON (F, I 1927) Bildformat: 4:3; Sprache: Stummfilm mit Musik; Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

AUSTERLITZ (F, I 1960) Bildformat: 2,35:1 (anamorph); Sprache: D, F (Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Vive Vigo!

Sein erster Langfilm war zugleich sein letzter. Der gerade mal 29-jährige *Jean Vigo* hat *L'ATALANTE* schwer tu-

berkulös von der Krankenbahre aus inszeniert und ist kurz nach der Uraufführung verstorben. Sein wunderbar poetischer Liebesfilm über eine Dreiecksbeziehung zu Wasser zwischen einem jungen, eifersüchtigen Kapitän, seiner lebensfreudigen Freundin und dem alten, dreckigen Bootsmann ist noch heute von unbändiger Vitalität und bezaubert als grandioses Gedicht darüber, wie die Liebe den melancholischen Flussverlauf des Lebens durcheinanderbringen kann.

ATALANTE (F 1934) Bildformat: 4:3; Sprache: F (Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Vive Renoir!

Ebenfalls Unruhe, wenn auch in eine komplett andere gesellschaftliche Sphäre, bringt in *DIARY OF A CHAMBERMAID* die junge Pariserin Céléstine, als sie von einer begüterten Familie in der Normandie als Hausmädchen engagiert wird. *Jean Renoir*, der in *LA GRANDE ILLUSION* mit feinem Gespür den Männerverbund in der Armee porträtierte, wird hier, in diesem in den USA gedrehten Film, zum schonungslosen Analytiker des Grossbürgertums: Die Herren des Hauses sind hinterhältig und pervers, die Bediensteten Faschisten. Die ländliche Idylle ist gar keine, und das Dienstmädchen muss herausfinden, dass es besser gewesen wäre, es hätte den Zugang zur angeblich höheren Klasse gar nie gefunden.

TAGEBUCH EINER KAMMERZOFE (USA 1946) Bildformat: 4:3; Sprache: E (Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Vive Clouzot!

In der Provinz tauchen rätselhafte, verleumderische Briefe auf, unterzeichnet mit «Der Rabe». Darin wird etwa der verdächtige Lebenswandel eines neu zugereisten deutschen Arztes auf-

gedeckt. Später werden auch andere Mitglieder der Gesellschaft Opfer von Verleumdungen. 1942, noch während der deutschen Okkupation gedreht, war der Film von *Henri-Georges Clouzot* heftig umstritten und wurde als diffamierend verschrien. Tatsächlich handelt er aber davon, wie zu Besetzungszeiten Paranoia und Misstrauen auf allen Seiten wuchern. *LE CORBEAU* ist ein Glanzstück des psychologischen Thrillers und einer der ersten Film noir des französischen Kinos.

DER RABE (F 1942) Bildformat: 4:3; Sprache: D, F (Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Vive Rivette!

Ebenfalls um Paranoia, wenn auch in vollkommen verquaster Form, dreht sich *Jacques Rivettes* Langfilmdebüt *PARIS NOUS APPARTIENT*: Als ein spanischer Exil-Anarchist umkommt, wittern französische Intellektuellenkreise ein Komplott. Rivette spielt mit den Versatzstücken des Genrekinos und lässt eine unbedarfte Studentin die Weltverschwörung eines Syndikats von Diktatoren entdecken. Doch das alles ist nur Vorwand, um eine sehr viel weniger konkrete Verunsicherung der anbrechenden sechziger Jahre zu skizzieren. Einklemmt zwischen Nachkriegsschock und Zukunftsangst wünschte man sich, man könnte den desolaten Zustand der Welt irgendwelchen Grossmächten in die Schuhe schieben. Doch der Verfolgungswahn geht tiefer und ist grundsätzlicher. Er steckt schon in der Zeit selbst. Darum kann es auch kein Entrinnen geben – auch nicht aus diesem irritierenden, eigenwilligen Film, der abweisend ist und doch faszinierend hypnotisch.

PARIS GEHÖRT UNS (F 1961) Bildformat: 4:3; Sprache: F (Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Vive Melville!

Alain Delon, der für *Jean-Pierre Melville* früher den eiskalten Auftragskiller gespielt hat, hat in *UN FLIC* auf die Seite der Ordnungshüter gewechselt und soll einen Bankraub aufklären. Aber zu den Guten gehört der von Delon gespielte Kommissar Coleman deswegen noch lange nicht. Vielleicht verrät es schon sein Name: der Kohlenmann hat zwangsläufig schmutzige Finger. Immer schon waren Melvilles Bullen und Gangster ambivalente Gestalten, die sich einander annähern, sich vermischen. Hier nun lösen sich die Fronten vollends auf. In der sterilen Betonwüste, die Melville zeigt, haben die Zwielichtigen nichts mehr zu suchen. Doch auch für Helden gibt es hier keinen Platz.

DER CHEF (F 1972) Bildformat: 1,85:1 (anamorph); Sprache: D, F (Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Vive de Funès!

Wenn auch bar jedes filmhistorischen Gewichts ist *LE PETIT BAIGNEUR* mit *Louis de Funès* doch immerhin einer der witzigsten Filme mit dem notorischen Grimassenschneider. Da kämpft der Dorfpfarrer mit der Kanzel, der intrigante Werfteigner mit einem Traktor und ein am Fuss Verletzter segelt im Klohäuschen davon. Es lohnt sich, für einmal nicht die Originalsprachversion, sondern die synchronisierte Fassung von 1976 sich anzusehen, in der der legendäre Synchronsprecher *Gerd Martiensen* eine Fülle an zusätzlichen verbalen Gags mit in den Film gewurstet hat, die im Original gar nicht vorkommen.

BALDUIN DER TROCKENSCHWIMMER (F 1967) Bildformat: 2,35:1 (anamorph); Sprache: D, F, E (Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto

Erzählungen aus dem Schneeland

UNTER SCHNEE von Ulrike Ottinger



Sechs Männer, sie tragen Burnus, Kopftücher und Stiefel. Schnee fällt. In den Händen haben sie hölzerne Geräte, die an Backschiesser, aber auch an Paddel erinnern. Sie hüpfen herum, versuchen einen Federball mit ihren Hölzern zu schlagen. Wenn's nicht klappt, scharren sie fröhlich mit ihnen am Boden und bestäuben den Versager.

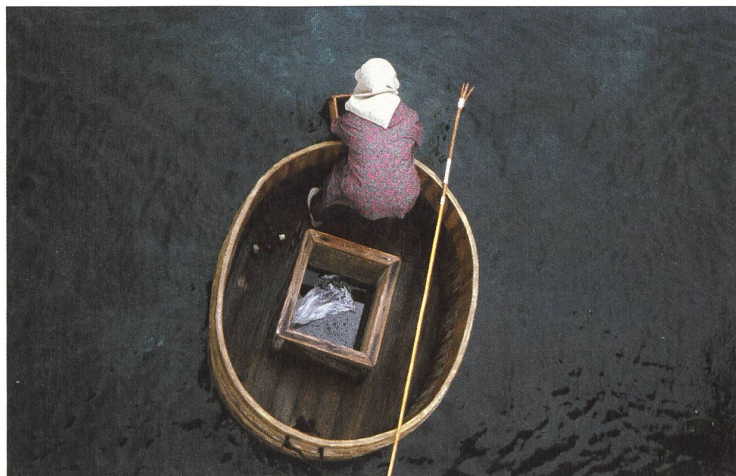
Ein ausgelassenes Spiel. Das Spielfeld ist begrenzt, es muss extra vorher von den Schneemassen befreit werden. Das neue Jahr wird gefeiert, auch das Spiel ist Teil der Festlichkeit, zu Ehren der Wegegötter. «Sehen, wie Bildung und Entertainment einander durchdringen. Show sich durchsetzt mit Anschauungsmaterial», beschrieb Frieda Grafe das Kino von Ulrike Ottinger.

UNTER SCHNEE heisst der neue Film von Ulrike Ottinger, unter Schnee liegt die japanische Provinz Echigo mehr als die Hälfte des Jahres. Jeden Tag müssen in der Früh die Dächer befreit werden von den schweren, meterhohen Schneeschichten. Nur mit breiten Schneeschuhen kann man sich ausserhalb der Häuser bewegen. Der Film folgt Bokushi

Suzukis berühmter Beschreibung des Schneelands, aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Eva Mattes spricht einen Kommentar, erläuternd und erzählend, immer mit der gleichen Neugier.

Zu Beginn des Films gibt es eine lange Einfahrt des Zuges in das Schneeland, in dem die gewohnten Perspektiven verrückt werden, der Blick ist nach oben gerichtet, über die Schneeberge zu Seiten der Gleise hinaus, und man ist ganz dicht dran, an den Wipfeln der Bäume, den Telegrafleitungen und dem Himmel. Dazu werden einige der zweiundzwanzig Wörter für Schnee genannt, Päonienschnee, auch Blütenschneegestöber genannt, Reispuderschnee, der schnell und dicht fällt, erster Schnee oder Nummer-eins-Schnee, Schneeknödel für sehr grossen Hagel.

Abschluss und Neubeginn, die Zeremonien des Neujahrfests sind beides, und aus der Interferenz zwischen beiden schafft der Film ein Gefühl der Dauer, die Ahnung einer Ewigkeit. Zwei junge Männer stolpern durch die hohen Schneefelder, zwei Schauspieler in farbenprächtigen Kabuki-



Kostümen, sie haben sich in ihrer eigenen Fiktion verirrt, in der es um eine lüsterne Füchsin geht und um das Spiel von Verlangen und Verführung, Überwältigung und Hingabe.

Man weiss aus vielen Filmen – und inzwischen auch Installationen –, wie sehr Ulrike Ottinger fasziniert ist von den Ritualen. Nicht ihrer religiösen oder mythischen Aura wegen, sondern ganz konkret, als Handhabung. «Die Ausrichtung auf das praktische Interesse», schreibt Walter Benjamin, «ist ein charakteristischer Zug bei vielen geborenen Erzählern.» Den Mythos geht man in Ottingers Filmen immer manuell an.

Wege sind im Schneeland ephemer, man muss sie sich selbst schaffen. Das erzwingt eine ganz neue Form der Topografie, und also auch ein anderes Verständnis von Kinematographie. Von einem filmischen Erzählen, das von Grund auf immer ethnologisch ist.

«Wenn ich einen neuen Film beginne», sagt Ottinger, «kommen die Inspiration, Inhalt und Stil von dem Ort, wo ich starte.» Seit vielen Jahren orientiert die geborene Erzählerin Ulrike Ottinger sich nach Osten – Osteuropa, die Mongo-

lei, China, Korea, nun Japan. Am schönsten sind diese Filme, wenn sie sich der Fabrikation widmen, von Speisen und Getränken, von Beziehungen oder, in *DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE*, von Nachrichten und Zeitungen.

Im Schneeland wird Krepp gefertigt, weil im Winter, unterm Schnee, die Frauen Zeit haben und lange Kreppbahnen spinnen, in ungeheizten Räumen, denn die dünnen Flachsfäden würden brechen in der Wärme.

In langen Bahnen legt auch der Film seine verschiedenen Geschichten aus, glatt gestrichen, kühl. Gäbe man das feurige Pathos der Abenteurer dazu oder die leidenschaftliche Hitze des Melodrams, sie würden brechen.

Fritz Göttler

R, B, K: Ulrike Ottinger; L: Matthias Tschiedel; S: Bettina Blickwede; M: Yumiko Tanaka; T: Andreas Mücke-Niesytka; Erzählerin: Eva Mattes. Kabuki-Darsteller: Takamasa Fujima, Kiyotsugu Fujima; weitere Darsteller: Yumiko Tanaka, Yoko Tawada, Hiroomi Fukuzawa, Akemi Takanami, Setsuko Arakawa, Toru Yoshihara, Nori Katsumata. P: Ulrike Ottinger Filmprod., ma.ja.de. filmproduktion; Ulrike Ottinger, Heino Deckert. Deutschland 2011. Farbe; Dauer: 103 Min. D-V: Real Fiction Filmverleih, Köln

Film über Zeit und Erinnerung

TABU von Miguel Gomes

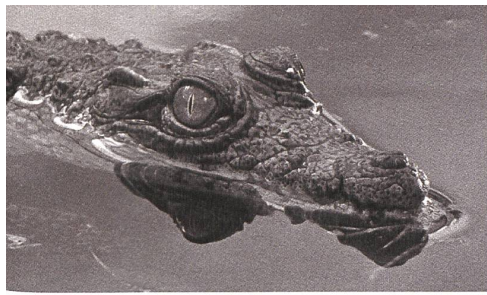


Als das Berliner Kino «Arsenal» den portugiesischen Regisseur vor zwei Jahren mit einer Retrospektive vorstellte, wurde das Programm um eine Carte Blanche ergänzt. Zu diesem Zeitpunkt war das Werk von Miguel Gomes zwar bereits aufsehenerregend, aber noch sehr überschaubar (heute hat sich das nicht wesentlich verändert); gerade einmal zwei Lang- und eine Handvoll Kurzfilme hatte er seit 1999 gedreht. Durch die Carte Blanche wurde die Filmreihe indes nicht viel länger. Einen einzigen Film wählte er aus: Murnaus *TABU*.

Das war vom Filmemacher gewiss auch als Geste cinephiler Höflichkeit gedacht, als Reverenz an einen Regisseur, der das Weltkino massgeblich prägte und dessen Karriere in Berlin ihre erste grosse Blüte erlebte. Heute stellt sich Gomes' Entscheidung als ein vorausschauender Rückblick dar. Wahrscheinlich war sein neuer Film damals schon längst in Planung, für den Murnaus *TABU* nicht nur bei der Titelsuche Pate gestanden hat. 1931 war er schon ein Anachronismus, ein spätes Aufbäumen der Stummfilmästhetik gegen den Siegeszug des Tonfilms. Auch Gomes' *TABU* fällt aus der Zeit. Er ist

nicht nur in Schwarzweiss sowie im klassischen Filmformat von 1:1,37 gedreht und verzichtet in seinem zweiten Teil auf Dialoge. Der Regisseur und sein bewährter Kameramann Rui Poças haben sich überdies dafür entschieden, noch einmal auf Filmmaterial zu drehen, auf 16- und auf 35-mm.

Das ist ein triftiges, auch widerständiges Programm für einen Film über Zeit und Erinnerung, der das Motiv des Abschieds vielfältig anklingen lässt: Mit den Mitteln einer Ästhetik, die im Verschwinden begriffen ist, erzählt er von einer Gesellschaft, deren Glanz erloschen ist. *TABU* ist gewissermassen ein Double Feature mit Prolog. Der Auftakt stimmt den Zuschauer darauf ein, dass ihm in diesem Film alles Mögliche widerfahren kann. Er handelt von einem unglücklich verliebten Afrika-Forscher, der von einem Krokodil verspeist wird, das darob seinerseits der Melancholie anheimfällt. Dieser Prolog mündet in den ersten Teil des Films, der mit «Verlorenes Paradies» überschrieben ist. Darin macht sich im Lissabon der Gegenwart die aufopferungsvolle Pilar Sorgen um ihre greise Nachbarin Aurora (die diesen Namen



zweifelsohne auch wegen Murnaus *SUNRISE* trägt). Ihr Geisteszustand verwirrt sich immer mehr, sie wird von merkwürdigen Träumen heimgesucht und verjubelt ihre Rente regelmässig im Casino. Ihre treue kapverdische Haushälterin Santa (Sie merken schon, wie gesprächig die Namen in diesem Film sind!) verdächtigt sie, eine Voodoo-Zauberin zu sein. Gemeinsam versuchen die Freundinnen, der alten Dame ihren letzten Wunsch zu erfüllen: Vor ihrem Tod möchte sie noch einmal einen gewissen Gian Luca sehen. Pilar macht ihn tatsächlich in einem Altersheim ausfindig. Seine Erzählung liegt als Off-Kommentar über dem stummen zweiten Teil, der fünfzig Jahre zurückblendet und in dem Paradies spielt, das der erste für verloren erklärte. Damals hatte die frisch verheiratete Aurora eine Farm in Afrika, die am Fuss des erfundenen Mount Tabu lag. Mit dem Weltenbummler und Frauenhelden Gian Luca hatte sie eine Affäre, die in der Enklave portugiesischer Plantagenbesitzer im Mozambique der ausgehenden Kolonialzeit einen kleinen Skandal hervorrief.

Gian Luca muss kein zuverlässiger Erzähler sein – auch er ist verwirrt –, womöglich entspringt die anstössige Romanze auch nur der Phantasie Pilars. Die Rückblende verliert nie die Anmutung eines Traumgebildes. Gomes' Erzählgestus der phantasievollen, schelmischen Entrückung stellt dabei ideologisch durchaus eine Gratwanderung dar. Rui Poças schwarzweisse Tableaus beschwören die Schönheit der Landschaft, erliegen der Faszination des Exotischen. Das Flair von Abenteuer (Gian Lucas Nachname lautet Ventura) bereitet Gomes sichtliche Freude. Zu einer Apologie der Kolonialherrschaft wird sein Film dadurch nicht. Er hält einen Abstand, der sich in der Ironie allein freilich nicht erschöpft. Das Grotteske ist bei ihm in einen gelassenen Erzählfluss eingebettet. Sein Rückgriff auf die Ästhetik des Stummfilms versteht sich nicht als smarte Falschmünzerarbeit à la *THE*

ARTIST, sondern schafft für Bilder, die aus dem Kino und der Fotografie vertraut sind, einen ebenso historisierenden wie fabulierfreudigen Kontext.

Schon in seinen früheren Filmen, namentlich in *AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO / OUR BELOVED MONTH OF AUGUST*, hat sich Gomes als vergnügter und unberechenbarer Bilderstürmer gezeigt. Er überschreitet behende die Grenzen der Genres, wechselt im Sekundenbruchteil die Register. Mit jedem Film nimmt er neu die Herausforderung an, das Inkongruente zu verschmelzen. Zum Musical ist es nie weit bei ihm – strenggenommen ist die zweite Episode von *TABU* nicht stumm, sondern steckt voller musikalischer Zwischenspiele (die Phil Spector eigentlich erkleckliche Tantiemen einbringen müssten). Eine der Anregungen, aus denen der Film hervorgegangen ist, stammt von einem Musiker, der Gomes voller Nostalgie von der Zeit in Mozambique erzählte, als seine Band im weissen Anzug mit portugiesischen Coverversionen von Popsongs auftrat. Der Regisseur geht ohnehin wie ein Sammler vor, der Bilder, Töne und Erinnerungen unterschiedlichster Herkunft zusammenträgt und dann schaut, ob ein Film daraus werden kann. Dabei entstehen auch Anknüpfungspunkte im eigenen, wie gesagt schmalen Werk: Das Auge des untröstlichen Krokodils, das gewissermassen als Logo für *TABU* fingiert, erinnert an den begehrliehen Blick, den ein Fuchs in der ersten Einstellung von *AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO* in einen Hühnerstall wirft.

Gerhard Midding

R: Miguel Gomes; B: Miguel Gomes, Mariana Ricardo; K: Rui Poças; S: Telmo Churro, Miguel Gomes; A: Bruno Duarte; Ko: Silvia Grabowski; T: Vasco Pimentel. D (R): Teresa Madruga (Pilar), Laura Soveral (Aurora, alt), Ana Moreira (Aurora, jung), Henrique Espírito Santo (Ventura, alt), Carlotto Cotta (Ventura, jung), Ivo Müller (Ehemann von Aurora), Manuel Mesquita (Mário). P: O Som e a Fúria, Komplizen Film, Gullane, Shellac Sud; Luís Urbano, Sandro Aguilar. Portugal, Deutschland, Brasilien, Frankreich 2012. Schwarzweiss; 118 Min. CH-V: Look Now! Filmverleih, Zürich



Verwicklungen: alltäglich, lebensgefährlich

AL JUMA AL AKHEIRA (THE LAST FRIDAY) von Yahia Alabdallah



Was bringt eine Story? Im besten Fall liefert sie das narrative Rückgrat für das, was uns der Filmemacher zeigen will. Wie interessant ist die Geschichte eines Taxifahrers, der dringend operiert werden sollte und der auf der Suche nach dem dafür benötigten Geld ist? Wohl so sehr oder so wenig wie die Geschichte eines Polizisten, dem man die Dienstpistole gestohlen hat und der sie wieder in seinen Besitz bringen möchte. Oder jene eines einfachen Mannes, der nicht zu Hause war, als ihm der Postbote eine sehnlich erwartete Geldanweisung bringen wollte, und der sich durch die Bürokratie kämpfen muss, um zu diesem Geld zu kommen. Filmschaffende wie Akira Kurosawa (*NORA INU / DER STREUNENDE HUND*) oder Ousmane Sembène (*MANDABI / DIE POSTANWEISUNG*) haben gezeigt, dass man aus solchen a priori banalen Geschichten spannendes Kino machen kann: Sie weiteten sich unter ihrer Hand zu packenden Gesellschaftsbildern.

Der 1979 in Libyen geborene, in Saudiarabien aufgewachsene und nun in Jordanien lebende Yahia Alabdallah hält es in seinem ersten Langspielfilm ähnlich wie seine in

die Filmgeschichte eingegangenen Berufskollegen: Er situiert die Geschichte seines rund vierzigjährigen Taxifahrers Youssef zu einer bestimmten Zeit (unserer heutigen) an einem ganz konkreten Ort, um uns in ruhigen Bildern und sprechenden Details eine Welt nahezubringen und sie zu befragen. Schauplatz ist die jordanische Metropole Amman, eine der ältesten kontinuierlich besiedelten Städte der Erde. Die Grossstadt ist in diesem Film fast permanent präsent, wenn nicht im Bild, dann durch den Strassenlärm und andere Geräusche im Off. Es scheint ein unwirtlicher Ort zu sein, in der die kleinen privaten Refugien – ein Gärtchen, eine Dachterrasse – wesentlich werden. Hier kann man sich noch Zeit nehmen für einen Café oder Tee, für ein Tawli-Spiel (alias Backgammon) oder eine Pokerpartie.

Der von der Literatur und Literaturkritik herkommende Regisseur setzt weitgehend auf das Bild; die zur Klärung notwendigen Worte sind auf wenige Szenen konzentriert. Durch geschickt gesetzte Ellipsen weiss er die angenehm unhektische Handlung doch filmisch zu verdichten.

Getragen wird sie von einem homogenen, von sicherer Führung zeugenden Schauspielerensemble, dominiert, in der Rolle des Youssef, vom intensiv-verhaltenen *Ali Suliman*, den man aus palästinensischen Filmen und dem israelischen *LEMON TREE* kennt.

Die bevorstehende Operation ebenso wie die Mittelsuche dafür lassen den wortkargen Youssef einen prüfenden Blick auf sein bisheriges Leben werfen: Auf seine gescheiterte Ehe, aus der er einen die Schule schwänzenden, an der Schwelle zur Mittelstufe noch beinahe analphabetischen Sohn hat. Auf seine berufliche "Karriere" als – zum Überredungszweck auch mal wortgewandter – Autoverkäufer, der wegen des höheren Verdiensts in einen Golfstaat auswanderte, von der dortigen Rechtlosigkeit als Ausländer desillusioniert zurückgekommen ist und nun von seinem früheren Boss erniedrigt und als Taxifahrer ausgenutzt wird. Und auch auf seine Spielleidenschaft, die ihn um sein Erspartes gebracht hat und seine Familie zerbrechen liess; eine Leidenschaft, die ihn noch immer zu packen und zu ängstigen scheint – und die ihm, in einer der wenigen willkürlichen Wendungen des Films, schliesslich die anderswo so vergeblich gesuchten Mittel für die Operation bringt.

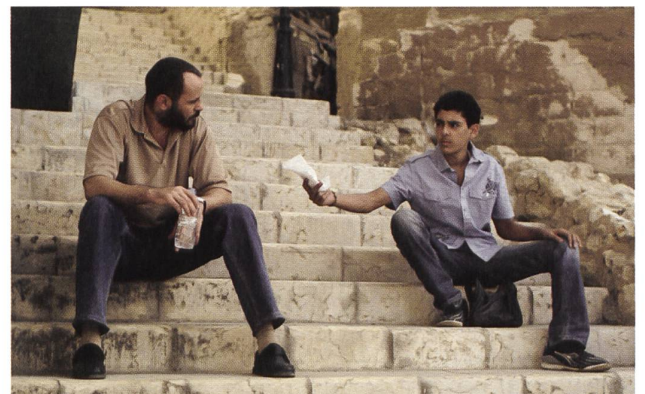
Die Suche der Hauptfigur nach einer Existenz, einer Beziehung, einem Platz im Leben steht in Alabdallahs Film stellvertretend für die Orientierungsprobleme einer ganzen Gesellschaft, die überstürzt in einer westlichen "Moderne" angelangt zu sein scheint, mit der sie wenig Sinnvolles anzufangen weiss. Eine Welt der Autos (da gehört Youssef dazu) und der Mobiltelefonie (da verweigert er sich), in der so vieles – Youssefs Feuerzeug, der Motor seines Taxis, die Versorgung mit Elektrizität – prekär bleibt. Es ist zugleich eine Welt selbstbewusster Frauen, die mehr medialen Vorbildern nachzuleben als sich selbst gefunden zu haben scheinen, eine Gesellschaft, in der das traditionelle Männer selbstverständ-

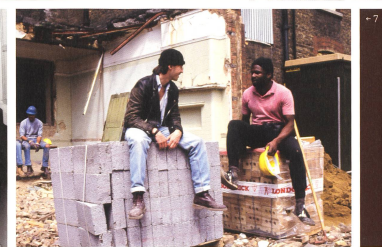
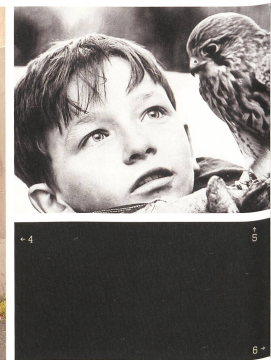
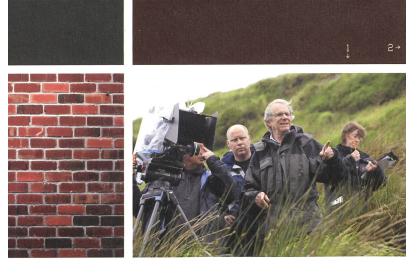
nis nicht mehr funktioniert (Youssefs Hodenverdringung hat wie vieles in diesem Film auch eine symbolische Bedeutung). Wir sehen eine Welt der kleinen Tricksereien und des alltäglichen Betrugs, in der sich nur der Rücksichtslose behaupten kann. Daneben gibt es offenbar noch eine andere Lebensweise, jene der noch nicht in der Moderne Angelangten oder sich aus Verunsicherung wieder daraus Zurückziehenden: die Scheichs mit ihren verschleierte Frauen, ein sich abkapselndes Universum für sich.

So führt uns Yahia Alabdallah mit seiner Story um den Taxifahrer Youssef auf einer alltäglichen, plausiblen und einfühlbaren Ebene ein in eine Gesellschaft, die uns sonst eher in abstrakten Begriffen und spektakulären Schlagzeilen vermittelt wird. Plötzlich sind uns diese Araber ganz nahe, erleben wir sie als Menschen mit ihren bescheidenen Glücksansprüchen und ihren Verunsicherungen. Wir bekommen ganz selbstverständlich Einblick in eine Welt im Umbruch und spüren, dass sie – wie Youssef – nur noch wenig Zeit hat, ihre lebensbedrohenden Verwicklungen zu lösen. Youssef jedenfalls, der vor Freitag hätte operiert werden sollen, liegt erst nach diesem Termin auf dem Operationsschragen. In der nächsten, der letzten Einstellung sehen wir ihn, wie er sich auf einem Friedhof umschaute, während der Piepston aus dem Operationssaal weiter erklingt, dann nach und nach verstummt. Ein unspektakuläres Ende, das manches offen lässt, und doch eine bedenkenswerte Warnung, wie leicht Problemlösungen zu spät kommen können.

Martin Girod

R, B: Yahia Alabdallah; K: Rachel Aoun; S: Mohammed A. Sulieman, Annemarie Jacir; M: Trio Jubran. D (R): Ali Suliman (Youssef), Fadia Arida (Imad, Youssefs Sohn), Yasmine Elmasri (Dalal, Imads Mutter), Taghreed Al Rushuq (Malak, eine Nachbarin), Shadi Salah (Fouad, ein Mechaniker), Lara Sawalha (Salma), Nadira Omran (Salmas Mutter), Abdul Kareem Abu Zayad (Jaber, Youssefs Chef). P: Royal Film Commission; Produzent: Yahia Alabdallah, George David, Majd Hijawi, Rula Nasser. Jordanien, Vereinigte Arabische Emirate 2011. 88 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden





TRÄUMEN VOM ANDEREN, BESSEREN LEBEN

KEN LOACH UND 'THE ANGELS' SHARE'

Der neue Film von Ken Loach beginnt in einem Saal des Amtsgerichts von Glasgow. Drei jugendliche Banausen namens Albert, Mo und Rhino haben sich reichlich dämliche Vergehen zu Schulden kommen lassen, von Behinderung des Zugverkehrs über Papageienklau bis zur widerrechtlichen Erklammerung eines Denkmals. Einer jedoch hat etwas mehr auf dem Kerbholz: Robbie, jung, temperamentvoll, ungezügelt, wütend. Immer wieder gerät er in Schlägereien, darum ist er wegen wiederholter Körperverletzung angeklagt. Ein Kind der Strasse und ein Gefangener seines Viertels, in dem es keine Arbeit und keine Perspektiven gibt. Stattdessen zieht ihn eine verfeindete Bande in eine Fehde, die mit ihrer Gier nach Rache und Vergeltung kein Ende findet. Ken Loach, seit nun mehr über vierzig Jahren ein genauer Beobachter der sozialen Wirklichkeit in Grossbritannien und dabei immer auf Seiten der Schwachen und Ausenseiter, reichen nur wenige Szenen, um die ausweglose Klemme, in der seine Hauptfigur steckt, zu umreisen. Loach ist aber auch Optimist und

glaubt, ob naiv oder altersweise, an das Gute im Menschen. Robbie weiss nämlich, dass sich etwas ändern muss, will er diesem Teufelskreis entfliehen. Der Grund: Er hat eine aufmerksame, verständnisvolle Freundin, Leonie, die ein Kind von ihm erwartet. Leonies Vater ist allerdings gegen die Verbindung und verleiht seiner Meinung auch schon mal mit zwei Schlägern Nachdruck. Robbie muss dafür kämpfen, Vater zu sein und eine Familie zu ernähren. Und zum ersten Mal haben er und seine drei neuen Freunde richtig Glück: Sie werden statt zu Gefängnis zu Sozialarbeit verdonnert, ihr Betreuer Harry ist ein netter, engagierter Kerl, der seinen neuen Schützlingen vorurteilsfrei begegnet und sich viel Zeit für sie nimmt. Bei einem Ausflug in die Highlands schleppt er sie sogar in eine Whisky-Destillerie. Mit einem Mal stellt sich heraus, dass Robbie eine besonders feine Nase für Hochprozentiges hat. Schnell lernt er die Whiskys voneinander zu unterscheiden und sogar ihre Jahrgänge zu bestimmen. Ob salzig oder rauchig, ob fruchtig oder torfig, ob Vanille oder

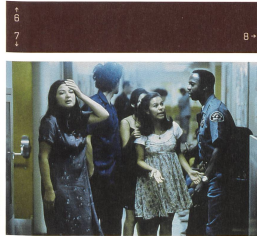
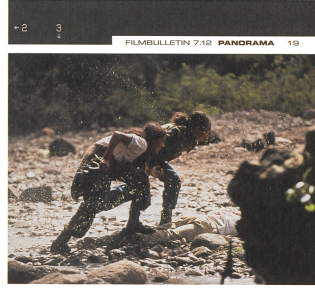
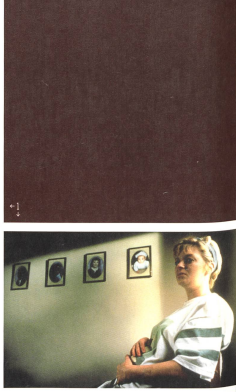
Orange, ob Gras oder Gerste – Malzwhiskys lassen sich schon am Duft – im Gegensatz zum Wein – leicht unterscheiden, und so wird Robbie bald, auch durch das Studium von Führern und Lexika, zum Experten.

Whisky als Metapher? In den Produktionsnotizen lehnt Ken Loach es ab, die Bedeutung von Robbies neuem Hobby zu entschlüsseln. Ein Luxusgut, das sich der junge Mann gar nicht leisten könnte, ein Genussmittel, das in den Arbeitervierteln Glasgows als spiessig und überheblich gilt – obwohl es das schottische Produkt schlechthin ist. Für Robbie ist Whisky etwas anderes: eine Herausforderung, nicht nur seinem Alltag, sondern auch seinem Milieu zu entfliehen, und seinem Leben eine neue Richtung zu geben.

Mit *THE ANGELS' SHARE* schlägt Loach eine Brücke zu seinen Anfängen, zu *KES* (1969), seinem zweiten Spielfilm nach *POOR COW* (1967). Der Regisseur erzählt darin die Geschichte von Billy Casper, Sohn aus kaputtem Elternhaus und Zielscheibe kräftiger Mitschüler. Er flüchtet sich in die

Welt der Comics und tröstet sich durch Ladendiebstähle. Bis er einen kleinen Falken findet, ihn aufpäppelt und abrichtet, übriggens mit Hilfe eines geklauten Buches – so wie auch Robbie immer mehr über sein neues Fachgebiet wissen will. Zwei Jungen, die plötzlich Pläne haben, Enthusiasmus und Hingabe zeigen. Billy bringt Kes, wie er den Falken genannt hat, Liebe, Geduld und Respekt entgegen – etwas, was er von seinen eigenen Lehrern nie bekommt. Er aber wird nie so frei sein wie der Vogel, um den er sich kümmert. Er kann seiner Einsamkeit nicht entfliehen, er hat keine Zukunft, weil ihn seine Familie nicht unterstützt, sei es materiell, sei es ideell. Wenn Billy, aufgefordert von einem der wenigen netten Lehrer, in der Schule über Kes referiert, spricht er mit einer Autorität und einem Enthusiasmus, die sofort deutlich machen, was aus ihm mit entsprechender Ausbildung werden könnte. Kes ist Loachs erstes grosses Meisterwerk, feinfühlig beschreibt er die Psychologie eines zurückgewiesenen Schülers, realistisch schildert er das Arbeitermilieu in einem nordenglischen Kohlerevier. Die englischen Kritiker waren – abgesehen von der dogmatischen Linken, der der Film zu emotional und

1 Ken Loach bei den Dreharbeiten zu *THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY* (2006); 2 Paul Brannigan in *THE ANGELS' SHARE* (2012); 3 Grace Cave, Bill Drennon und Sandy Ratcliff in *FAMILY LIFE* (1971); 4 Paul Brannigan, John Henshaw, Jasmin Riggs und Gary Nuttall in *THE ANGELS' SHARE*; 5 David Bradley in *KES* (1969); 6 Carol White in *POOR COW* (1967); 7 Robert Carlyle in *RIFF-RAFF* (1991)



1 Crissy Rock in LADYBIRD, LADYBIRD (1994); 2 Julie Brown, Gemma Phoenix und Bruce Jones in RAINING STONES (1993); 3 CARLA'S SONG (1996); 4 RIFF-RAFF (1991); 5 Crissy Rock und Ray Winstone in LADYBIRD, LADYBIRD; 6 Bruce Jones und Ricky Tomlinson in RAINING STONES; 7 BREAD AND ROSES (2000); 8 Bruce Jones in RAINING STONES

anrührend war – begeistert: «Not only one of the best and most original British films in a long time, but also one of the most directly appealing and entertaining», schrieb David Robinson, Derek Malcom hatte «the best British film since IF...» gesehen. 1970 gewann KES den Grossen Preis des Filmfest von Karlovy Vary.

Der Erfolg und die Anerkennung von KES hatte – abgesehen von FAMILY LIFE (1971), der beklemmenden Studie einer unheilbaren Psychose eines neunzehnjährigen Mädchens – keine positiven Folgen für Loachs Arbeitsmöglichkeiten. Angesichts seiner beständigen Anerkennung bei einem Arthouse-Publikum, das seit 1991, seit RIFF-RAFF, Loachs Mischung aus sozialem Anliegen, Hoffnung auf radikale Änderung und lebensbejahendem Humor mit Interesse verfolgt, fragt man sich, was Loach in den siebziger und achtziger Jahren eigentlich gemacht hat. Sozialkritik und Realitätsnähe trugen dem Regisseur rasch den Ruf als «Master of Miserabilism» ein, und so blieb er als überzeugter Linker und unbequemer Filmemacher ein Aussenseiter, der es immer schwer hatte,

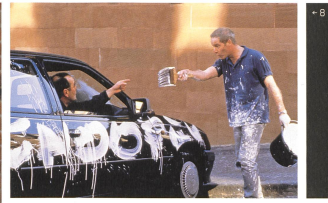
Geld für seine Projekte aufzutreiben. Loach, Jahrgang 1936, hatte bereits ab 1963 bei der BBC Teile der Polizeiserie «Z-Cars» und Beiträge zu der Fernsehspielreihe «The Wednesday Play», kontrovers diskutierte Dramen, inszeniert. Am bekanntesten: CATHY COME HOME (1966), in dem eine Arbeiterfamilie nach Unfall und Entlassung des Vaters durch das soziale Netz rutscht und obdachlos wird. Ein Film, der sogar Parlamentsdebatten auslöste. Nach FAMILY LIFE kehrte Loach gelegentlich als unabhängiger Filmemacher zum Fernsehen zurück, auch für Dokumentationen, musste aber erleben, dass nicht alle seine Filme gesendet wurden, zumindest nicht so, wie er sie intendiert hatte, erst recht nicht während der Thatcher-Ära. Verboten, zensiert, verstümmelt – Ken Loach machte eine Durststrecke durch, die nur von gelegentlichen Kinofilmen (LOOKS AND SMILES, 1981, über drei orientierungslose Jugendliche in Sheffield und FATHERLAND, 1986, über einen Liedermacher, der aus der DDR ausgewiesen wird) durchbrochen wurde. Erst mit der zwischenzeitlichen Gründung von «Parallax Films» eine Art «United Artists» (Marc Kieppe), zu der noch der Regisseur Les Blair und die Produzentinnen

Sally Hibbins, Rebecca O'Brien und Sarah Curtis gehörten, konnte er die Filme machen, die er machen wollte: radikal, engagiert, kompromisslos und trotzdem unterhaltsam.

Mit Parallax Films gelang 1991 auch Loachs Comeback und machte ihn schlagartig zur festen Grösse auch ausserhalb Grossbritanniens: Seitdem sind (fast) alle seine Filme auch in der Schweiz und in Deutschland in die Kinos gekommen. RIFF-RAFF erzählt auf ebenso packende wie bösartig-witzige Weise vom Klassenkampf in England und der Ausbeutung von Bauarbeitern. In RAINING STONES (1993) versucht ein arbeitsloser Familienvater in Manchester alles, um seiner Tochter für die Kommunion ein festliches Kleid zu besorgen, LADYBIRD, LADYBIRD (1994) ist «die Geschichte einer Frau, die als Kind von ihren Eltern, als junge Frau von den Männern und schliesslich als Mutter vom Staat misshandelt wird», so Ken Loach in einem Interview zum Filmstart. Ein beklemmender und erschütternder Film, nach einer wahren Begebenheit, mit einer wie entfesselt spielenden Crissy Rock.

Mit LAND AND FREEDOM (1995) über den spanischen Bürgerkrieg, CARLA'S SONG (1996) über eine nicaraguanische Emigrantin und BREAD AND ROSES (2000) über mexikanische Gastarbeiter verliess Loach Grossbritannien, um auch im Ausland nach sozialer Ungerechtigkeit und hoffnungsvollen Utopien zu forschen. Auch diese Filme ergreifen Partei, manchmal sehr thesenhaft und didaktisch, dann wieder sehr realistisch und authentisch.

Von nun an widmet sich Ken Loach in seinen Filmen häufig jungen Menschen aus der Arbeiterklasse, auf die niemand gewartet hat, denen das Leben Steine in den Weg wirft. Als direktes Gegenstück zu THE ANGELS' SHARE, zu seinem Optimismus, seiner Fröhlichkeit, seinem Humor und seiner fast schon märchenhaften Wendung, von der später noch die Rede sein soll, lässt sich SWEET SIXTEEN aus dem Jahr 2002 lesen. Süsse sechzehn? Schon die Ironie des Titels lässt Schlimmes befürchten. Denn das Leben ist alles andere als süss für den fünfzehnjährigen Liam, der in Greenock, einer Hafencity im Westen Schottlands, lebt. Die einstige



1 Ken Loach bei Dreharbeiten zu LADY BIRD, LADY BIRD (1994); 2 SWEET SIXTEEN (2002); 3 Peter Mullin und Louise Goodall in MY NAME IS JOE (1998); 4 MY NAME IS JOE; 5 Martin Compston in SWEET SIXTEEN; 6 Martin Compston und Michelle Coullter in SWEET SIXTEEN; 7 Kierston Waring in IT'S A FREE WORLD; 8 Peter Mullin in MY NAME IS JOE

Prosperität der Industriestadt, umgeben von Bergen und dem Firth of Clyde, ist in Arbeitslosigkeit, Armut und Zukunftsangst umgeschlagen. Die atemberaubend schöne Landschaft, in die die Stadt eingebettet ist, muss ihren verzweifelten Einwohnern als Hohn erscheinen.

Liam wurde von der Schule verwiesen und hält sich mit dem Verkauf von geklauten Zigaretten über Wasser. Er lebt beim jähzornigen Grossvater und dem rücksichtslosen Stiefvater Stan, der obendrein mit Drogen dealt. Liams Mutter Jean sitzt im Gefängnis. Sehnsüchtig wartet Liam darauf, dass sie endlich entlassen wird. Zusammen könnten sie dann in einem Wohnwagen leben, mit Blick über den River Clyde. Ein Traum, an dem Liam so unverrückbar festhält, dass er ihm zur Obsession gerät. Träumen von einem anderen, besseren Leben – das ist eines der beständigsten Themen in Loachs Filmen.

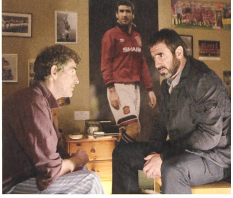
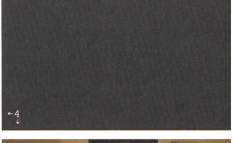
Um den Wohnwagen anzahlen zu können, kauft Liam kurzerhand Stans Drogenvorräte und verkauft sie selbst. Liam wird von einem Tag auf den anderen Dealer, reflektiert aber nie sein Tun und die Folgen. Die Dealerei dient ihm nur als Fahrkarte aus dem Elend, so wie auch der arbeitslose Titelheld in MY NAME IS JOE (1998) zum Drogenkurier für einen skrupellosen Gangster wird, um einem Freund zu helfen. Dass er damit die Beziehung zu einer Sozialarbeiterin und seine Zukunft gefährdet, wird Joe viel zu spät klar. Politik, Verbrechen und Liebe gehören bei Loach immer ganz eng zusammen.

Liam hingegen ist ein Geschlagener – im wahrsten Sinne des Wortes. So steckt er mehrmals Prügel ein. Zuerst von Stan, später von drei Jungen, die dem unerfahrenen Dealer die Ware wegnehmen. Wie Liam sich, schwer verletzt, gegen das Trio wehrt, hat etwas Beklemmendes. Bloss nicht den Traum vom grossen Geld und dem, was es ermöglicht, zerstören lassen. Ken Loach hält sich in SWEET SIXTEEN, anders als gewohnt, mit Gesellschaftskritik zurück. Es gibt hier keine gleichgültigen Beam-

ten, keine skrupellosen Gefängniswärter zu sehen. Und der einzige Zusammenstoss mit der Polizei wird komisch aufgelöst. Ging es in Loachs vorangegangenen Filmen um Klassenbewusstsein, Solidarität und die Rechte der Arbeiter, so hat SWEET SIXTEEN fast etwas Desillusionierendes. Die Menschen gehen wütend aufeinander los, schlagen sich und beleidigen einander. Auch die Familie bietet, ähnlich wie in KES, keinen Rückhalt. Im Gegenteil: Je mehr sich Liam bemüht, sie zusammenzuhalten, umso mehr driften sie auseinander.

Noch eine andere Heldin aus einem Ken-Loach-Film wird sich auf die schiefe Bahn begeben, um ihren Traum von Wohlstand und Aufstieg zu verwirklichen. In IT'S A FREE WORLD (2007) – noch so ein Filmtitel, dem nicht zu trauen ist – arbeitet Angie, eine alleinerziehende Mutter, in London bei einer Agentur, die ausländische Arbeiter an einheimische Firmen vermittelt, und zwar möglichst billig und unkompliziert. Wer aufmuckt, Rechte einklagt oder auf sofortiger Bezahlung besteht, fliegt. Als Angie selbst entlassen wird, macht sie sich kurzerhand selbstständig. Auf

einem Hinterhof versammelt sie Tagelöhner, die zumeist weder Aufenthalts- noch Arbeiterlaubnis haben, und weist ihnen für Baustellen und Fabriken Arbeit zu. Eine moderne Sklavenhändlerin, als freie Unternehmerin getarnt. Schon ihre schwarze Lederhose, eigentlich zum Schutz auf dem Motorrad getragen, verweist auf ihre Dominanz: Alles tanzt nach ihrer Pfeife. Ihre anfängliche Verantwortung und Fürsorglichkeit schlägt allmählich in Skrupellosigkeit um. Das Geschäft geht vor. Als ein Bauunternehmer nicht zahlt und Angie darum ihre Arbeiter nicht entlohnen kann, gerät sie ins Fadenkreuz von Kriminellen. Loach macht die Mechanismen des modernen Kapitalismus gnadenlos deutlich. Je billiger, abhängiger und rechtloser eine Arbeitskraft ist, desto mehr Profit wirft sie ab. Als Arbeiterkind müsste es Angie eigentlich besser wissen, doch in Zeiten wirtschaftlicher Rezession und hoher Arbeitslosigkeit ist sich jeder selbst der Nächste. Loach verurteilt nicht, «die tatkräftige Heldin ist halb treibende Kraft und halb Getriebene» (Michael Kohler), die Grenzen zwischen Gut und Böse, zwischen Opfer und Täter verwischen.



1 Kierston Wareing in IT'S A FREE WORLD (2007); 2 Kameramann Nigel Willoughby und Ken Loach bei den Dreharbeiten zu IT'S A FREE WORLD; 3 Eva Birthistle und Atoa Yaqub in AE FOND KISS (2004); 4 Eric Cantona und Steve Evans in LOOKING FOR ERIC (2009); 5 AE FOND KISS; 6 MY NAME IS JOE (1998); 7 Jasmin Riggins, Gary Maitland, Paul Branigan und John Henshaw in THE ANGELS' SHARE (2012)

Bereits AE FOND KISS, drei Jahre zuvor entstanden, war im Milieu ausländischer Einwanderer angesiedelt, unter Pakistani in Glasgow. Der bundesdeutsche Verleihtitel JUST A KISS signalisiert beiläufig Lebensfreude, und vielleicht beginnt mit diesem Film Loachs Hinwendung zu mehr Unbeschwertheit und Leichtigkeit. «Der Tonfall ist anders, weil die Geschichte anders ist», sagt der Regisseur im Gespräch mit Frank Arnold. Diesmal präsentiert er uns zwei junge Menschen, die, anders als vorangegangene Helden, mit beiden Beinen fest im Leben stehen: die hübsche, katholische Musiklehrerin Roisin, und Casim, Sohn pakistanischer Einwanderer und Moslem. Er soll eigentlich in zwei Monaten seine Cousine heiraten. Dass er mit einer Weissen zusammenlebt, verschweigt er seiner Familie. Sie lebt von ihrem Ehemann getrennt. Dass sie nun in wilder Ehe mit einem Ausländer zusammenwohnt, stößt dem zuständigen Priester, der für eine Vollzeitstelle in einer katholischen Schule eine Unbedenklichkeitserklärung unterschreiben soll, sauer auf. Loach lässt die Gegensätze aufeinanderprallen, und in diesem Spannungsfeld aus religiösem und nationalem Anderssein entsteht trotzdem eine anrührende,

übri-gens auch – bei Loach ungewohnt – hoch erotische Liebesgeschichte. Man wünscht sich als Zuschauer, dass Mann und Frau zusammenbleiben. Dass das Glück nur von kurzer Dauer ist, bedeutet für Loach und seinen ständigen Drehbuchautor Paul Laverty keinen Widerspruch, kommen sie doch so der Realität, in der Beziehungen manchmal nur wenige Monate dauern und die Scheidungsrate hoch ist, am nächsten.

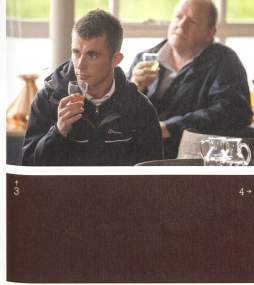
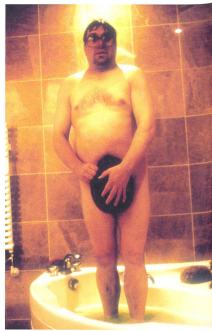
LOOKING FOR ERIC, 2009 entstanden, passt vom Ton her am besten zu THE ANGELS' SHARE. Es sind Loachs komischste Filme, und fast kann man von so etwas wie Altersgelassenheit sprechen. Es beginnt damit, dass ein Wagen im Kreisverkehr scheinbar endlos seine Runden dreht, ungeachtet des Hupens, ungeachtet des einfallenden Verkehrs. Der Fahrer des Wagens, der Postbote Eric Bishop, ist nur undeutlich zu erkennen. Doch eines wird in diesen ersten Bildern des Films klar: Eric ist am Ende. Seine zweite Ehefrau gab ihm schon vor Jahren den Laufpass, seine beiden Stieföhne Ryan und Jess tanzen ihm auf dem Kopf herum, die Wohnung sieht aus wie ein Schweinestall, anstatt die Briefe auszutragen,

stapelt er sie im Wohnzimmerschrank. Was aber wirklich an Eric nagt: Vor fünfundzwanzig Jahren hatte er seine erste Frau Lily und die gemeinsame Tochter Sam verlassen – ohne dass er heute noch wüsste, warum. Gott sei dank hat Eric einige gute Kumpels, die ihn aufmuntern. Nicht zu vergessen der Geist von Eric Cantona, jenes französischen Kult-Fussballers, der in den neunziger Jahren für Manchester United kickte und sich hier selbst spielt. Eine manifestierte Traumgestalt, die mit mehr oder weniger klugen Sprüchen Eric wieder aufrichtet.

Eric Cantona, das Enfant terrible des englischen Fußballs, hat Ken Loach zu diesem Film angeregt. Der nahm die Vorlage gerne an, um seiner Fussballeidenschaft endlich filmisch Ausdruck zu verleihen (bereits in MY NAME IS JOE betreute Peter Mullan ein Fußballteam namens «The Wanderers», das die Trikots der deutschen Weltmeister-Elf von 1974 trägt) – ohne allerdings auf den sozialen Realismus, gepaart mit Humor zu verzichten. Die Szenen mit Eric's Arbeitskollegen, die für Solidarität und Rückhalt stehen, sind die unterhaltsamsten und hintergründigsten.

Auch orientierungslose Jugendliche, die in die Kriminalität abzurutschen drohen, spart der Regisseur nicht aus, ziehen sie sich doch wie ein roter Faden durch sein Werk. LOOKING FOR ERIC überzeugt durch seine Warmherzigkeit und seinen Optimismus, der von nun an sein Alterswerk prägen wird. Und wer hätte gedacht, dass die Gesetze des Fußballs auch für das Leben gelten: verteidigen, Räume eng machen, nach vorne spielen – dann wird alles gut.

Vom Fußball bis zum Whisky, ob als Beruf, Lebenssinn, Leidenschaft oder reines Vergnügen, ist es dann gar nicht mehr so weit, und so kommt es, dass auch THE ANGELS' SHARE in einer Mischung aus genialen Coup à la OCEAN'S ELEVEN und gerissener Verschmitztheit à la Alexander Mackendricks WHISKY GALORE, einer Ealing Comedy von 1949, zu einem märchenhaften Ende findet. Dabei geht es um ein sündhaft teures, weil seltenes Whisky-Fass, um einen reichen Sammler, der unbedingt mehrere Flaschen daraus haben möchte, um einen Whiskyhändler, der – mit sanfter Erpressung – Robbie einen Job anbietet, und um einen



Sozialarbeiter, dessen Engagement für seinen Schützling überreich belohnt wird. Paul Laverty, der hier bereits zum zehnten Mal mit Loach zusammenarbeitet, beschreibt *THE ANGELS' SHARE* als «kleine Fabel mit einem Schuss magischen Realismus». Loach, der mit seinen politischen und sozialen Anliegen durchaus sehr polemisch werden kann (siehe *LAND AND FREEDOM* oder *BREAD AND ROSES*), lehnt sich hier zurück und begegnet der wirtschaftlichen Malaise in Glasgow mit Gelassenheit und Humor. Das hat aber nichts an seiner Arbeitsweise geändert. Realistisch spürt er den Lebensumständen seiner Figuren nach, in einem halbdokumentarischen Stil, der die Schönheit der Landschaft beiläufig zur Kenntnis nimmt, anstatt sie auszustellen. Loach dreht weiterhin auf Zelluloid, in der Reihenfolge des Drehbuchs, mit Laiendarstellern, die immer auch etwas von sich selbst und ihrem Charakter mit einbringen. «Ich will Menschen mit starker Intuition, die in einer authentischen Weise reagieren – unbewusst und ohne zu wissen, dass sie es tun. Wir wollen dem Publikum das Gefühl geben, etwas zu beobachten, was wirklich passiert, anstatt etwas zu bestaunen, das allein

für die Kamera inszeniert wurde», sagte Loach bereits in den neunziger Jahren zu seiner Arbeit mit Laiendarstellern. Manchmal geht der Humor auch auf ihre Kosten, etwa wenn einer von Robbies Freunden weder die Mona Lisa noch Albert Einstein kennt. *THE ANGELS' SHARE* erinnert ein wenig an die Filme des Glasgowers Bill Forsyth, der mit *THAT SINKING FEELING* – dort ging es um den Diebstahl rostfreier Einbauküchen – und *GREGORY'S GIRL* ebenso verspielte wie skurrile Schnappschüsse des schottischen Alltagslebens und seiner Widrigkeiten einfiel. Die Whiskyverkostung mit ihren blumigen Beschreibungen und den versponnenen Teilnehmern lehnt sich ein wenig an Alexander Paynes *SIDEWAYS* an. Nicht jeder Witz ist feingestrickt, manchmal gibt es auch ausgesprochenen Slapstick zu sehen, und natürlich dürfen auch Mutmassungen, was Schotten unter ihrem Kilt tragen, nicht fehlen. Urbane Thriller, soziales Drama, komisches Cap-Movie – Loach jongliert mit den Genres und fügt die losen Enden seiner Erzählung überaus clever und gewitzt zusammen. Vielleicht ein bisschen zu clever und gewitzt, und doch haben die Charaktere das Happyend redlich verdient.

THE ANGELS' SHARE – der Anteil für die Engel. Was für ein schöner Filmtitel. Der Begriff kommt aus der Welt des Malz-Whiskys. Ist ein Whisky erst einmal gebrannt und destilliert, reift er in der Regel zehn bis zwölf Jahre im Fass. Durch das Holz, das sich je nach Aussentemperatur immer wieder ganz leicht ausdehnt oder zusammenzieht, verdunsten innerhalb von zehn Jahren 18 bis 25 Prozent des ursprünglichen Fassinhalts. 25 Prozent oder ein Viertel – das ist eine ganze Menge. Man schätzt, dass sich auf diese Weise Jahr für Jahr über 100 Millionen Liter Whisky in Luft auflösen, dem Zugriff von Genießern, aber auch Steuerbeamten entzogen. Ein Luxus, der sich weigert, Luxus zu sein, und einfach so verpufft. So wie dieser Film, nachdem die Leinwand erloschen ist.

Michael Ranze

Stab
Regie: Ken Loach; Buch: Paul Laverty; Kamera: Robbie Ryan; Schnitt: Jonathan Morris; Ausstattung: Fergus Clagg; Kostüme: Carole K. Fraser; Musik: George Fenton; Ton: Ray Beckett

Darsteller (Rolle)

Paul Brannigan (Robbie), John Henkhan (Harry, Sozialarbeiter), Roger Allam (Thaddeus, Whiskyhändler), Gary Maitland (Albert), James Riggall (Mo), William Ruane (Rhino), Siobhan Reilly (Leenie, Freundin von Robbie), Charles MacLean (Rory McAllister, Fassmeister), Scott Diamond (Willy), Scott Kyle (Clancy), Neil Leiper (Sniper)

Produktion, Verleih

Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch, Les Films du Fleuve, Urania Pictures, France 2 Cinéma, British Film Institute, Productores Rebeca O'Brien, Grossbritannien, Frankreich, Belgien, Italien 2012, Dauer: 101 Min., CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Prokino, München

Der Zuweisungszwänge entledigt

LORE von Cate Shortland



Je näher der Zusammenbruch heranrückt, um so beharrlicher wird der Endsieg beschworen. Verzweiflung ist Gewissheit, Niederlage ist Triumph. Das eine wie das andere Paradox hätte George Orwell in «1984» einfügen können. Absolute Macht will gerade auch den Sinn der Wörter nach jeweils aktuellem Bedarf umkrepeln. Jenem visionären Roman fehlte nur eine Voraussicht: auf die Entfernung aus Position und Dasein, die früher oder später jedem Übergrossmächtigen blüht. Macht ist Ohnmacht, wissen wir inzwischen und krepeln damit munter selber um, allerdings nach der umgekehrten Richtung. Also hat vielleicht doch zu gelten, mit einem Schuss Ironie: keine Macht für niemand!

«Gelt Mutti, der Endsieg kommt schon noch?» Zu Beginn des Jahres 1945 gibt sich Deutschland seiner Destination so sicher wie nie zuvor. Die Kinder reden's den Erwachsenen nach, wie gelernt: die Vorsehung ist unfehlbar, der Führer wird es rich-

ten. Doch sehen sich Vati und Mutti bereits von Hintergedanken bedrängt, und es bleibt kaum Zeit zu fragen: läuft da etwas dem Plan zuwider; könnte es sein, dass wir etwas falsch gemacht haben? Sich für alle Fälle in Sicherheit bringen, heisst es nun, die Kinder zu den Grosseltern spedieren: Spuren verwischen, Dokumente beseitigen. Auf den Endsieg gilt es eisern zu warten, wie denn anders, aber lieber etwas weiter weg von der Schusslinie. Für Vorkehrungen ist es nie zu früh; unversehens müssen Lore und ihre Geschwister selber schauen, wie sie von Bayern aus dorthin gelangen, wo sie vielleicht noch erwartet werden.

Und dann, mitten drin in der Unrast, folgt die Nachricht: unser Führer ist tot, die Kapitulation steht vor der Tür. Verlust- statt siegreich? Der halbwüchsigen Heldin obliegt es nun, die jüngeren Geschwister quer durch die Weiten zu geleiten, ohne bis ins Letzte zu wissen, wohin die Odyssee gehen soll und auf was für einer Route das Ziel oben im Norden

zu erreichen ist. Die Reise, versteht sich, gerät zur Besichtigung dessen, was übrig bleibt von den drastisch verkürzten tausend Jahren, samt der Frage, was aus dem stattlichen Rest geworden ist. Indessen führt der Weg, wohlweislich und anders als erwartet, um die Städte herum, die in Schutt und Asche liegen; dort sind die Besatzungstruppen eingezogen und richten, so wird berichtet, Verheerungen an.

Hier ist kein Bleiben

Es bleibt einzig, quer durchs Hinterland zu ziehen: über die Felder, durch die Wälder, an Dörfern und Höfen vorbei und, wo's geht, über die Brücken oder durch die Flüsse hindurch. Ob echt oder gefälscht, Papiere können nützlich sein, aber auch gefährlich; kein Mensch weiss Bescheid. Draussen sind die Spuren der Kämpfe zwar dünner gestreut, aber ebenso sprechend wie in den Zentren: verwesende Leichen, abgebrannte oder zerfal-

lende Häuser, vernachlässigtes und verendetes Vieh. Es wird gestohlen, getötet und Selbstmord verübt. Epidemien wüten. Die Menschen hausen wie die Tiere. Niemand scheint mehr wirklich ansässig; jedermann wirkt, als wäre er auf der Flucht: in gegenläufigen Richtungen, je nach den widersprüchlichen Gerüchten.

Die hervorkriechenden Überlebenden wissen nichts oder nur Falsches von den einmarschierten Amerikanern, Russen, Briten, Franzosen, von den versprengten Polen oder davongekommenen Juden, die unerwartet, fast gespenstisch auftauchen und wieder verschwinden. Mit einer Mischung aus kindlicher Vertrauensseligkeit und improvisiert angeeigneter Umsicht, vor allem aber mit viel animalischem Spürsinn schlägt sich Lore von Gegend zu Gegend, vorbei an Hilfsbereiten, Hilflosen und Hinterhältigen, und schleppt ihre widerstrebenden Schutzbefohlenen hinter sich her, was mitunter ans Unmögliche grenzt.

In den unablässig wechselnden Gesichtern der knapp minderjährigen *Saskia Rosendahl*, die noch in nichts, weder innerlich noch äusserlich, geformt und gefestigt ist, spiegelt sich das Zufällige, Missverständliche, Flüchtige der Begegnungen und Situationen. Fast ohne Ausnahme münden sie darin, dass nur eines noch zu raten ist: nichts wie weitergehen, hier ist kein Bleiben. Eine vergleichbare Wirkung erzeugt die anfänglich verwirrende, wie von einem Reporter geschulterte Wackelkamera; ihre Unruhe kehrt mehr und mehr das physisch wie psychisch Zerfetzte, -rissene, -schlagene, -rüttete der Regionen und der Gestalten hervor: sowohl bei denen, die das Land suchend durchstreifen, wie bei den andern, die es einst aufgebaut haben.

Deutsches, allzu Deutsches

Noch fragt keiner nach einem Deutschland, das sich neu zu besinnen wüsste; bis auf Weiteres geht die Kunde um, es werde nie wieder ein solches geben. Die feindlichen Besatzer, heisst es, gedächten die erbeuteten Territorien unter sich aufzuteilen, und zwar für immer. Unmittelbar ist an kein Aufräumen zu denken. Erst Jahre danach wird Lore und ihresgleichen das «Ramma damma» zufallen und damit die Rekonstruktion des Landes unter andern Voraussetzungen.

Längst hat die Geschichte ihre Urteile über die Kollektivverbrechen der Weltkriege gefällt und Abertausende laufen lassen, denen ein Klatsch mit dem Holzlineal auf die Finger gebührt hätte. Damit ist das klägliche Ungenügen der Nachgeschichte angesichts monumentaler Missetaten hinlänglich belegt. Die Epoche des Aufrechnens ist spätestens mit dem Millennium abgelaufen: wie viele Millionen habt ihr, wie viele haben wir hingemetzelt? Und ob es eine sakrosankte Kriminalität geben soll, egal wann, die berechtigt wäre, mittels eigener Massaker schlimmere zu verhüten, lässt sich kaum länger diskutieren.

LORE erzählt, was tausendfach geschehen ist und sich nie wird ungeschehen machen lassen, doch ohne ein weiteres Mal nach einer schimärischen Gerechtigkeit zu verlangen. Herkommen und Schicksal der Deutschen sind gewiss das Thema; bloss ist der Stoff so gefasst, wie sie ihn selber ohne Zorn und Eifer darzustellen ausserstande wären. Zu schwer drückt die Zerkmirschung weiter auf die Gemüter, auch wo sie glauben, die Gnade der späten Geburt empfangen zu haben. Da braucht es eine Vorlage wie «The Dark Room», den Roman einer Engländerin, Rachel Seiffert; und siehe da, eine australische Regis-

seurin bringt es fertig, so viel Deutsches, allzu Deutsches gemessen auf die Leinwand zu bringen: zweifellos auch, weil Cate Shortland der Schuldgefühle und der Zuweisungszwänge entledigt ist; zu wissen, wer's gewesen sein soll, hat noch nie geholfen, das Gewicht des Begangenen zu mindern oder neues Unheil abzuwenden.

Pierre Lachat

Stab

Regie: Cate Shortland; Buch: Cate Shortland, Robin Mukherjee, nach dem Roman «The Dark Room» von Rachel Seiffert; Kamera: Adam Arkapaw; Schnitt: Veronika Jenet; Ausstattung: Silke Fischer; Kostüme: Stefanie Bieker; Musik: Max Richter; Sound Design: Sam Petty

Darsteller (Rolle)

Saskia Rosendahl (Lore), Kai Malina (Thomas), Nele Trebs (Liesel), Ursina Lardi (Mutti), Hans-Jochen Wagner (Vati), Mika Nilson Seidel (Jürgen), André Frid (Günter), Eva-Maria Hagen (Omi)

Produktion, Verleih

Rohfilm, Porchlight Films, Edge City Films; Produzenten: Karsten Stöter, Liz Watts, Paul Welsh, Benny Drechsel. Deutschland, Grossbritannien, Australien 2012. Farbe; Format: 1:1,85; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich; D-Verleih: Piffel Medien, Berlin





deutsches
filmmuseum



AND THE

OSCAR[®]

GOES TO...

85 JAHRE BESTER FILM
AUSSTELLUNG · FILMREIHE · KATALOG
DEUTSCHES FILMMUSEUM FRANKFURT
14. NOVEMBER 2012 – 28. APRIL 2013

Deutsches Filmmuseum · Schaumainkai 41 · 60596 Frankfurt am Main · oscar.deutsches-filmmuseum.de



MORE THAN HONEY

Markus Imhoof

Nach fünfzehn Jahren meldet sich Markus Imhoof, der in den achtziger Jahren mit politisch brisanten Filmen wie *DIE REISE* und vor allem dem Oscar-nominierten *DAS BOOT IST VOLL* zu einem der bedeutendsten Schweizer Filmemacher avancierte, auf der grossen Leinwand zurück. Und das mit einem Dokumentarfilm über Bienen. Dass er dabei aber keineswegs eine beschauliche Tierdokumentation mit Lokalkolorit im Sinn hat, macht bereits der englischsprachige Titel deutlich. Einer der Produzenten von *MORE THAN HONEY*, der Österreicher Helmut Grasser, war auch an *LET'S MAKE MONEY* und *WE FEED THE WORLD* beteiligt, was ebenfalls einen eher globalen und zugleich kritischen Ansatz vermuten lässt.

Ausgangspunkt von Imhoofs filmischer Recherche auf vier Kontinenten bildet das bislang nur unzureichend erklärte Bienensterben der letzten Jahre. Gemeinsam mit seinem Kamerteam macht sich der Siebzjährige auf die Suche nach möglichen Ursachen. Eine davon ist die industrielle Massentierhaltung, die im Grunde zwischen Kühen und Bienen keinen Unterschied macht. In den USA beispielsweise werden die Bienenvölker wie eine Ware tausendfach produziert und von Monokultur zu Monokultur, von der Mandel- zur Apfelplantage in LKWs durch das halbe Land gekarrt. Viele Bienen sterben unterwegs, andere fallen dem Insektizideinsatz auf den Farmen zum Opfer. Schon längst werden die Bienen vorsorglich mit Antibiotika behandelt, um solche Strapazen besser überstehen zu können. Mit Biene-Maja-Romantik oder auch nur mit dem traditionellen Imkerhandwerk, wie es noch Imhoofs Grossvater pflegte, der immerhin 150 Bienenvölker besass und von dem der Filmemacher immer wieder aus dem Off erzählt, hat das kaum noch etwas gemein. Wenn der US-amerikanische Grossimker John Miller seine Bienen in den Mandelbäumen summen hört, tönt das für ihn nicht wie Musik und er philosophiert auch nicht über das Wunder der Natur, sondern konstatiert ganz pragmatisch: «Das ist der Klang des Geldes.»

Ähnlich ehrfurchtslos gehen die österreichischen Züchterinnen zu Werke, die Bienenköniginnen Dutzendweise per Post durch die halbe Welt schicken. Wohin das alles schlimmstenfalls einmal führen könnte, veranschaulicht Imhoof bei seinem Abstecher nach China, wo es aufgrund des hohen Pestizideinsatzes schon ganze Landstriche gibt, in denen keine Bienen mehr leben. Die Obstplantagen müssen dort von Hand bestäubt werden. Baum für Baum tupfen menschliche Ersatzbienen den Pollen in die Blüten. Albert Einstein soll einmal gewarnt haben, wenn die Bienen ausstürben, würden ihnen ungefähr vier Jahre später auch die Menschen folgen. Auch wenn das übertrieben erscheint, ist die Problematik des Bienensterbens durchaus ernst zu nehmen. Immerhin hängt Imhoof zufolge weltweit etwa ein Drittel aller Nahrungsmittel indirekt von Bienen ab. Eine einfache Lösung für das Problem präsentiert er jedoch nicht. In der Innerschweiz besucht Imhoof den Imker Fred Jaggi, der sein Bienenvolk von Pestiziden, Antibiotika und anderen schädlichen Einflüssen abzuschotten versucht; mit dem traurigen Ergebnis, dass seine Bienen an Inzuchtschwäche verenden. Erfolgsversprechender klingt da die genetische Forschung von Imhoofs Tochter, die in Australien zusammen mit ihrem Mann daran arbeitet, eine Bienenart zu entwickeln, die gegen die gefürchtete Varroa-Milbe immun ist. Vielleicht aber gehört die Zukunft auch der «Killerbiene», einer widerstandsfähigen und besonders aggressiven Kreuzung aus europäischer und afrikanischer Biene.

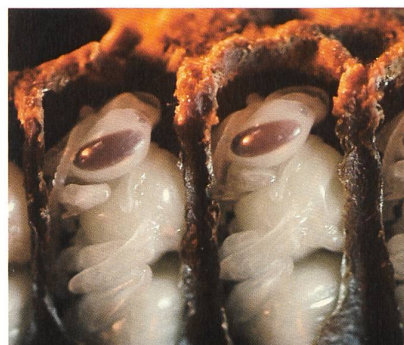
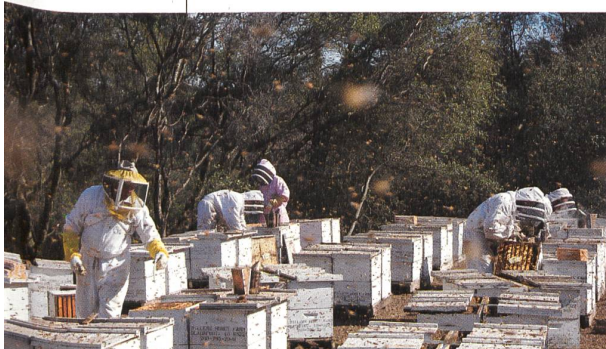
Doch so sehr sich Imhoof für derlei Prognosen und wissenschaftliche Thesen interessiert, spielen sie im Gesamteindruck, den sein Film hinterlässt, nur eine untergeordnete Rolle. Vielmehr fungiert das rätselhafte Bienensterben in *MORE THAN HONEY* als ein Pars-pro-toto für ein komplexes System, das aus den Fugen gerät. Bienen- und Finanzkrise liegen da gleichsam auf einer Ebene, und *MORE THAN HONEY* reiht sich so in die zahlreichen globalisierungs- und

kapitalismuskritischen Dokumentationen ein, die derzeit im Kino und Fernsehen kursieren. Imhoofs indirekter Zugang erweist sich dabei als aussergewöhnlich elegant und kunstvoll. Besonders beeindruckend sind die Makroaufnahmen, die zeigen, wie eine Bienenkönigin schlüpft oder während ihres Jungfernflugs begattet wird. In einem eigens hierfür eingerichteten Studio rückte Imhoof den Bienenvölkern mit Endoskopobjektiven und Miniaturhelikoptern auf den vibrierenden Leib. Dieses Kino zum Staunen und Geniessen in Superzeitlupe und hochwertigem BBC-Naturfilmformat setzt Imhoof während des gesamten Films kontrapunktisch der industriellen Verwertung der Bienen durch die Menschen entgegen. Anders als der Betrieb in der Massentierhaltung schärft der Dokumentarfilm auch den Blick für die Biene als individuelles Geschöpf. Imhoof lässt Verhaltensforscher zu Wort kommen, die den kleinen Tieren erstaunliche Intelligenz bescheinigen und feststellen, dass entgegen der üblichen Annahmen jede einzelne Biene so etwas wie einen eigenen «Charakter» besitzt.

Auf raffinierte Weise verknüpft Imhoof in *MORE THAN HONEY* eine Vielzahl unterschiedlicher Einblicke in die Welt der Bienen und die der Menschen zu einem filmischen Zeitgemälde; irgendwo zwischen kritischer Gesellschaftsstudie und imposantem Naturfilm. Aber das Schönste daran sind nicht etwa die hochauflösenden, teilweise überwältigenden Bilder, sondern wie scheinbar nebenbei und undogmatisch Imhoof diese Bestandsaufnahme gelingt. Wer hätte gedacht, dass die in unseren Breiten doch noch immer allgegenwärtigen Bienen uns so viel zu sagen haben, wenn man nur einmal richtig hinhört und hinschaut.

Stefan Volk

R, B: Markus Imhoof; K: Jörg Jeshel, Attila Boa; S: Anne Fabini; M: Peter Scherer. Mit: Fred Jaggi, John Miller, Heidrun und Liane Singer, Fred Terry, Boris Baer, Barbara Imhoof, Randolph Menzel, Zhao Su Zhang. P: Thelma Film, Ormenis Film, Zero One Film, Allegro Film; Pierre-Alain Meier, Markus Imhoof, Thomas Kufus, Helmut Grasser. CH, D, A 2012. 91 Min. CH-V: Frenetic Films, D-V: Senator Film



Z**hdk**Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Master Film

an der Zürcher Hochschule
der Künste

- Vertiefung und Spezialisierung auf hohem Niveau
- Einmalige Praxisnähe dank guter Vernetzung
- Neu: Profil Drehbuch

Nächste Infoveranstaltung:

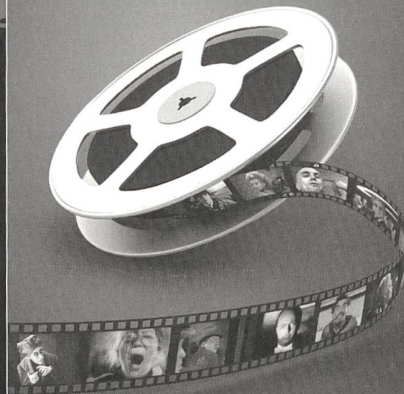
22. November**2013****9⁰⁰ — 13³⁰**Start im Theater der Künste,
Bühne A, Gessnerallee 9,
8001 ZürichMehr unter
www.zhdk.ch/master

Film in der edition text + kritik

neu

STEFAN KEPPLER-TASAKI
ELISABETH K. PAEFGEN (Hg.)**WAS LEHRT
DAS KINO?**

24 FILME UND ANTWORTEN



et+k

edition text + kritik

Was lehrt das Kino? Diese Frage kann die Neigung von Filmen meinen, eine »Message« zu formulieren, oder die Möglichkeit, Film für bestimmte Erkenntnisziele im schulischen und akademischen Unterricht einzusetzen. Sie kann die besondere Perspektivierung der Welt durch die Filmkamera und die filmische Montage ansprechen oder die Möglichkeit des Films, anderen Künsten als Modell zu dienen. Die Titelfrage des Buches wird in den Titeln und Thesen seiner Beiträge 24 Mal anhand herausragender Filme zu beantworten versucht. Mit Beiträgen zu: »Nosferatu«, »Panzerkreuzer Potemkin«, »M«, »Emil und die Detektive«, »Der Zauberer von Oz«, »Citizen Kane«, »Sein oder Nichtsein«, »Deutschland im Jahre Null«, »Rashomon«, »La Strada«, »Vertigo«, »Außer Atem«, »Dr. Seltsam«, »Blow Up«, »Das Dschungelbuch«, »Alice in den Städten«, »Taxi Driver«, »Die Ehe der Maria Braun«, »Stalker«, »Sans Soleil«, »Blade Runner«, »Der Eissturm«, »Das süße Jenseits« und »Alles über meine Mutter«.

Stefan Keppler-Tasaki
Elisabeth K. Paefgen (Hg.)
WAS LEHRT DAS KINO?
24 Filme und Antworten
542 Seiten, zahlreiche
s/w-Abbildungen, € 48,-
ISBN 978-3-86916-181-5

et+k

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

MEIN ERSTER BERG

Erich Langjahr

Die Rigi ist ein voralpiner Halbipfel, der sich mit seinen unter 2000 Metern über Meer eher nur mittelhoch ausnimmt. Dass die Erhebung so viel Berühmtheit hat erlangen können, liegt an der besonderen Lage zwischen dem Mittelland im Norden und den eigentlichen Gletscherregionen weiter südlich. Egal, welchen Pfad jemand durch die Inner- oder Urschweiz wählt: unübersehbar und meistens von der Seite her schiebt sich die Rigi ins Bild hinein.

Die schroffe Froschperspektive verdient wiederum eine lohnende Umkehrung durch das vielgelobte Panorama, das sich auf Adlerflughöhe bietet: gegen die Städte hin und handkehrum nach der Alpenkette. Die Aussicht weitet sich dank der umliegenden Seen, die Blick und Raum öffnen statt zu verschleiern. Die Bahn hinauf zum massiven Turm und Signalumsetzer am obersten Punkt beschert den Rest. Im Dokumentarfilm von Erich Langjahr sind die natürlichen Gegebenheiten der Rigi statt ausladend veranschaulicht und gefeiert fast schon vorausgesetzt, samt und sonders. Wie immer die Bedeutung des Ortes zu verstehen sei, sie braucht kaum noch herausgestrichen zu werden, sondern will aus den vorgefundenen Details heraus erforscht, ja förmlich durchschaut sein.

Wer etwa nach Goethe oder Mark Twain und andern sagenhaften Frühbesteigern fragt, sieht sich milde enttäuscht. Denn die Annalen werden sauber chronologisch im Abspann heruntergespult, was schon fast verwerfend wirken mag. Worauf es wesentlich ankommt, ist gewiss das Hier, aber mehr noch das Heute. Die Abhänge und Felswände werden vom Tal aus nach der Vertikale mit Stahl, Beton und Plastik überzogen, eher stürmisch als schleichend. Es naturschützerisch zu beklagen hat der Autor weder Lust noch Zeit; vielmehr ist der Aufstieg von Verkehrsnetzen, Dienstleistungen, Neu- und Hochbauten aller Art als unvermeidliche Komponente einer Eigenart dargestellt, die sich zur Post-Folklore ausgewachsen hat. Irreparabel ist es ihr versagt, die hergebrachte fortzusetzen.

Traditionelle Trachtenträger mit ihren Kuhherden kreuzen beim Alpauf- oder abzug vorwiegend japanische Knipser und Videofilmer; und spätestens derartige Sequenzen machen eines deutlich: inzwischen wird von den Hergereisten bestimmt, welches die dominanten Volksbräuche sind. Die halbe Welt ist hier mitverwurzelt; im weiteren Sinn duldet die Globalisierung keine Einheimischen mehr gesondert von den Fremden. Touristan ist überall und nirgendwo.

Dennoch, oder gerade deswegen, ist alles Herkömmliche keineswegs etwa verschwunden oder denaturiert, es hat sich den einmarschierten Mächten bloss beugen müssen. In einem gerade noch möglichen Mass ähnelt der Protagonist des Films, Märtel Schindler, auf der Rigi geboren und aufgewachsen, einem bärtigen, wortkargen Bergler von altem Schrot und Korn. Gewiss, er züchtet Ziegen, was sich nur schwer mechanisieren lässt; ein stoischer Virtuose aber ist er erst an den Schaltungen seines Pel Job EB 254. Der Bagger, Kran, Bohrer und Rammer meistert die unglaublichsten Volten und Kippbewegungen. Das Publikum zittert für beide mit, den halbschweizerischen Fahrer und seine fast spielzeugartige Maschine, wenn auf Raupen rückwärts gefahren wird: querfeldein, bergauf, bergab; und was immer voralpin genau bedeutet, abschüssige Strecken gibt's genug.

«Ich bin am Tor zur Innerschweiz aufgewachsen, mit Blick auf die Rigi.» So erklärt der Autor den Titel MEIN ERSTER BERG, der nun keineswegs sein erster Beitrag zum Thema ist. Nach einer Reihe von Dokumentationen, die er realisiert habe, bilde jetzt gerade die eine den Abschluss seiner Betrachtungen der ländlichen und gebirgigen Schweiz. Der abgeklärte Geist, in dem das tolle Treiben auf der Rigi und rund um sie herum in hundert von Einzelheiten geschildert wird, aber ohne jeden Mahnfinger oder penetranten Kommentar, macht aus der Reportage eine vollgültige Erstbesteigung.

So haben wir's nie gesehen, und hat es keiner umfassend zu zeigen gewagt; und wäre es er selbst, Langjahr, gewesen. Vor über

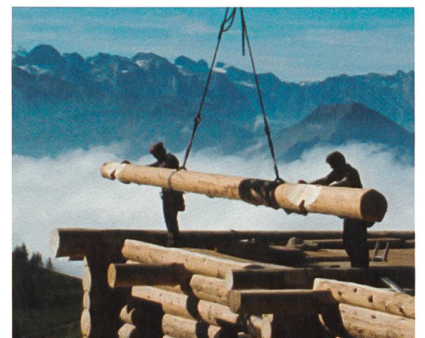
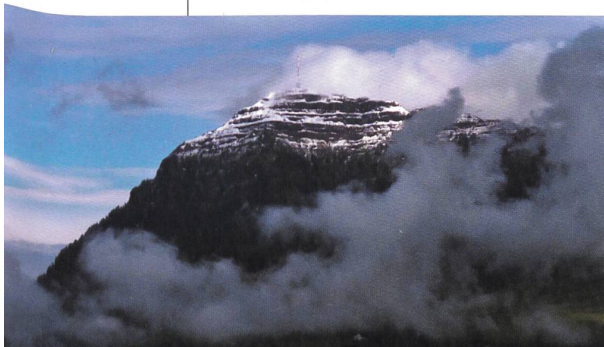
einem Vierteljahrhundert hat Fredi M. Murer, ein paar Dutzend Kilometer weiter südlich der Rigi, mit HÖHENFEUER den einen Spielfilm gedreht, der das Leben in den Bergen noch ganz im herkömmlichen Sinn darstellt: losgelöst von den Niederungen über hundert Kilometer nach allen Himmelrichtungen und klaustrophobisch auf sich selbst bezogen. Es war das Meisterwerk eines Schweizer Filmschaffens, keine Frage, das noch vom Verständnis des 20. Jahrhunderts ausging und es in einem Mass auch zu verteidigen trachtete.

Mit durchaus vergleichbarer Entschiedenheit und Präzision setzt MEIN ERSTER BERG einen völlig andern Akzent, ins 21. Jahrhundert passend. Sicher existieren Verhältnisse, wie sie bei Murer geschildert sind, da und dort noch; aber sie sind inzwischen selten geworden, die industrialisierten Realitäten dessen, was als Unterland bezeichnet wird, sind in die meisten Gegenden des Hochlandes vorgedrungen.

Die Nachfrage nach der heimatlichen Folklore von ehemals freilich hat zugenommen und sieht sich mehr und mehr in allerhand Anlässe eingespiesen, die sich gern zu sogenannten *events* emporschrauben. Die Höhenfeuer wiederum, die in die Nacht hinausleuchten, erlöschen eher wieder. Die Rigi von heute ist wohl das beste Beispiel für den eingetretenen Wandel. Eingangs und ausgangs wählt Langjahr ein Bild, das den Signalcharakter seines ersten Bergs hervorhebt. Auf einer der Felswände wird eine überdimensionierte Nationalflagge montiert, die mit dem weissen Kreuz im roten Feld weithin für die Business-Marke Helvetia wirbt: geschäftsbelebend, umsatzsteigernd, erfolgsbehauptend, aber womöglich am Ende nutzlos, ja für Wenige abschreckend; selbst wenn das Plakat dank Beleuchtung durch die Dunkelheit strahlen sollte, wie es die Höhenfeuer taten. Oder tun sie's noch?

Pierre Lachat

R, B, K, S, Texte: Erich Langjahr; M: Hans Kennel; T, K-, S-Assistenz: Silvia Haselbeck. P: Langjahr Film. Schweiz 2012. 97 Min. CH-V: Langjahr Film, Root



OPÉRATION LIBERTAD

Nicolas Wadimoff

1978: Hans Martin Schleyer ist tot, Andreas Baader ist tot, nicht jedoch der Glaube an die Revolution. Neue Formen des militanten Widerstandes beginnen sich zu entwickeln. In der Westschweiz formieren sich zwei Frauen und drei Männer zur «Groupe Autonome Révolutionnaire» GAR. Sie sind jung, diskutieren gerne, tragen Lederjacken, hören Punkmusik, und es hat sie so nie gegeben. Virginie, die selbstbewusste, kluge Anführerin; die aufsässige, energiegeladene Charly; der intellektuelle Lehrer Guy; der heroinsüchtige Marko aus Deutschland und der melancholisch dreinschauende Portugiese Baltos mit seinem virilen Arbeitercharme: sie alle sind ebenso fiktiv wie die Aktion, der Nicolas Wadimoffs Spielfilm den Titel verdankt. Die fünf überfallen früh morgens die Filiale einer Zürcher Bank. Sie sind nicht auf das Geld aus, sondern auf ein Geständnis. Ein besonderer Kunde ist in der Bank: Vilas, ein Kurier und Folterknecht des paraguayischen Militärregimes. Vor laufender Kamera sollen der Filialleiter und Vilas erklären, dass in der Schweizer Bank Vermögenswerte der Stroessner-Diktatur deponiert seien.

Dieser Überfall fand so zwar nie statt, aber vorstellbar wäre es schon gewesen. Dass Gelder aus Paraguay auf Schweizer Konten lagerten, ist realistisch, wie Wadimoff betont. Auch die handelnden Figuren seien nicht aus der Luft gegriffen, sondern entstammten, mehr oder weniger verändert, Wadimoffs Vergangenheit. Die glaubwürdige, nuancierte Personenzeichnung spricht dafür. Das flüssig inszenierte Drehbuch, die authentische Dialogregie und nicht zuletzt die überzeugenden, ungeheuer präsenten Darsteller lassen das Geschehen so lebendig wirken, dass man glaubt: So ähnlich hätte es sein können. Wadimoff geht in seiner Fiktion noch einen Schritt weiter und behauptet: So war es, es hat nur keiner mitbekommt, weil Bank und Polizei den Vorfall verschwiegen. Als Beleg führt er die (fiktiven) Originalaufnahmen ins Feld, die der junge Kunststudent Hugues damals gedreht hat. Mit laufender Kamera war er überall dabei:

bei den Vorbereitungen, beim Schiesstraining und auch, als der Überfall ausser Kontrolle geriet, die Gruppe Vilas entführte und mit auf eine Schweizer Berghütte schleppte.

Mit diesem Erzähltrick rechtfertigt Wadimoff, der selbst vom Dokumentarfilm kommt, den Handkamerastil. Allerdings ist gerade das nicht glaubhaft. Viel zu viel dreht Hugues, es entstehen kaum narrative Lücken, zu kinoschön sind die Aufnahmen, es wackelt zwar, aber immer nur ein bisschen. Manchmal filmt Hugues auch heimlich durchs Gebälk hindurch und ertappt jemanden in einem besonders emotionalen Moment. Ähnlich aufgesetzt wie dieses formale Arrangement wirkt die medienkritische Botschaft über Macht und Ohnmacht der Bilder. Die GAR wird vom Establishment schlichtweg totgeschwiegen. Auch mit ihrer eigenen Kamera kommen sie nicht dagegen an, weil sie niemanden finden, der ihre Bilder zeigt. Ein interessanter Gedanke, der letztlich aber nur eine Nebenrolle spielt.

Im Kern wirft OPÉRATION LIBERTAD die gleichen Fragen auf, wie es schon THE CRYING GAME ODER DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI (auch mit Stipe Erceg und Berghütte) getan haben. Wie weit darf man gehen im Kampf um das vermeintlich Gute? Was passiert, wenn eine militante Aktion aus den Fugen läuft? Wer trägt die Konsequenzen? Am spannendsten, am bewegendsten, am stimmigsten ist OPÉRATION LIBERTAD da, wo er sich auf sein famoses Schauspielensemble verlässt und wo man spürt, wie es brodeln in der Gruppe, Anspruch und Wirklichkeit immer weiter auseinanderdriften und sich auch mit Gewalt beziehungsweise gerade mit Gewalt nicht mehr in Einklang bringen lassen.

Stefan Volk

R: Nicolas Wadimoff; B: Jacob Berger, N. Wadimoff; K: Franck Rabel; S: Pauline Dairou, Karine Sudan. D (R): Karine Guignard (Charly), Natacha Koutchoumov (Virginie), Laurent Capelluto (Guy), Stipe Erceg (Marko), Nuno Lopes (Baltos), Jonathan Genet (Hugues), Antonio Buil (Vilas). P: Dschoint Ventschr, Les Films d'ici. Schweiz, Frankreich 2012. 94 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich

SAGRADA –

IL MISTERI DE LA CREACIÓ

Stefan Haupt

Angesichts von Stefan Haupts neuem Film bringt man die Geschichte vom Turmbau zu Babel nicht aus dem Kopf. Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, dass sich auf einer Baustelle im heutigen Barcelona das Gegenteil der biblischen Szene abspielt, bauen da doch Menschen, die aus allen Ecken der Welt kommen und die unterschiedlichsten Sprachen sprechen, zusammen ein riesiges Gotteshaus. Am 19. März 1882 wurde in Barcelona der Grundstein für den «Temple Expiatori de la Sagrada Família» gelegt. Innerhalb eines Jahres allerdings überwarfen sich Architekt und Bauherren, und man übertrug die Leitung des Baus dem einunddreissigjährigen Antoni Gaudí, der bis zu seinem Tod 1926 daran arbeitete. Sein Schüler Domènec Sugranyes führte den Bau weiter, bis 1936 Anarchisten Gaudís Atelier und damit einen grossen Teil der Pläne und Modelle zerstörten. 1954 nahm man die Bauarbeiten wieder auf. 1976 wurden die ersten vier Türme der Passionsfassade fertig. Am 7. November 2010 weihte Papst Benedikt XVI den weitgehend fertiggestellten Innenraum der Kirche. 2026, zu Gaudís hundertstem Todestag, schätzt die heutige Bauleitung, soll die Sagrada Família fertig sein.

Mitten in einer Phase, in der jährlich gegen drei Millionen Besucher mit ihrem Eintrittsgeld die Finanzierung des Baus sichern und modernste Techniken und Maschinen ein bisher nie dagewesenes Bau-tempo erlauben – auf der stellenweise sich schwindelerregend in den Himmel schraubenden Baustelle entstehen gleichzeitig Türme, Fassaden und Innenräume – hat sich Stefan Haupt der Sagrada Família angenommen. Als «Biographie eines Bauwerks» versteht er seinen Film. Beleuchtet dessen Entstehungsgeschichte und fächert diese in die Gegenwart zunehmend mosaikartig auf. Er lauscht Anekdoten und Erzählungen, lässt sich Pläne, Modelle, Computersimulationen erklären, schaut Glaser, Gipsler, Modellbauer, Fenstermaler über die Schulter. Immer wieder bricht die von Patrick Lindenmaier geführte Kamera auf, wandert durch das wun-



HIVER NOMADE

Manuel von Stürler

dersame Gebäude, schwingt sich auf und schwebt über die Baustelle, wo die Kathedrale entsteht, deren Kirchturm mit 170 Metern dereinst der höchste der Welt sein soll. Es ist bei Gott kein einig Volk, das da gemeinsam am Werken ist, im Gegenteil. Bunt perlen Sprachen, Dialekte und Idiome durcheinander. Und "Konfessionen": Hat, um ein einziges Beispiel zu nennen, der japanische Bildhauer Etsuro Sotoo, um sich Gaudí, seinen Vorstellungen und Ideen nahezu fühlen, vom Buddhismus zum Katholizismus gewechselt, so stellt sein Kollege aus Katalanien, der mit der Passionsfassade beschäftigte Agnostiker Josep Subirach, entschieden in Abrede, dass man Christ sein muss, um die Sagrada Família mitzugestalten.

SAGRADA – IL MISTERI DE LA CREACIÓ ermöglicht dem Zuschauer – informationsreich und dicht – einen einmaligen Blick auf die Geheimnisse eines der faszinierendsten Gebäude der Welt. Patrick Lindenmaiers agile Kamera verleiht Hauptfilm eine schwebende Leichtigkeit, Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe, dirigiert von Jordi Savall, verpasst ihm einen Hauch mystischer Erdung. Getragen von der Neugierde seines Regisseurs und dessen aus der Kindheit stammenden Faszination an sakralen Gebäuden ist SAGRADA – IL MISTERI DE LA CREACIÓ eine weit über die Grenzen eines Architekturfilms hinausführende Hommage an die schöpferische Kraft der Menschen und ihre Fähigkeit, gemeinsam Grosses zu erreichen.

Irene Genhart

Regie, Buch: Stefan Haupt; Kamera: Patrick Lindenmaier, Kamera Second Unit: Antonio Pérez Molero; Schnitt: Christof Schertenleib; Musik: J. P. Goljadkin; Ton: Francesc Canals; Kommentar: Stefan Haupt, Martin Witz; Sprecher: Hanspeter Müller-Drossaart. Mitwirkende: Jaume Torreguitart, Vorarbeiter, Etsuro Sotoo, Bildhauer, Jordi Bonet i Armengol, Chefarchitekt, Joan Bassegoda i Nonell, Architekturprofessor Catedra Gaudí, Raimon Panikkar, Professor für Religionsphilosophie, Lluís Bonet i Armengol, Priester, Joseph Subirachs, Bildhauer, Judit Subirachs, Kunsthistorikerin. Produktion: Fontana Film. Schweiz 2012. 93 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich

Vielleicht hat man sie ja schon einmal durchs Zugfenster im Schnee erspäht, vom warmen Abteil aus, in der Gegend zwischen Fribourg und Palézieux, wo sich offenes Land in weiten Wellen und noch wenig verbaut nach Westen verliert: Pascal, Carole, ihre drei Hunde, drei Esel und 800 Schafe auf Wanderschaft. Flashes aus einer andern Zeit.

Die Leitschafe haben Glöcklein und Namen; Marilyn zum Beispiel ist die wollweisse Lady mit dem schwarzen Schnäuzchen. Transhumanz wird genannt, wenn die Tiere nach dem Alpsommer im Flachland über Hunderte von Kilometern zur Mästung über die Felder und Wiesen wandern, bis dann und wann ein Transporter anhält. Fanghaken, ein prüfender Griff an den Hintern ans Fleisch unter der Wolle, und ein halbes Hundert Tiere wird vom Patron abgezweigt. Endstation Metzgerei. Die junge Hirtin schaut unbeweglich hin – was denkt sie sich? Und was denken wir uns? Was sind ihre, was unsere Bilder hinter den Bildern? Genau so wird ein Dokumentarfilm zur Erzählung. Marilyn und die paar andern mit Glöckchen werden übrigens dieses Jahr weiter im Einsatz sein, so der Trip zustande kommt. Der Lautsprecher im Coop-Laden hat Lammfleisch aus Neuseeland angepriesen.

Nach Erich Langjahr vor zehn Jahren (HIRTENREISE INS DRITTE JAHRTAUSEND) hat sich nun auch der Lausanner Musiker und Filmemacher Manuel von Stürler der Archaik der Transhumanz nicht entziehen können und in HIVER NOMADE im vorletzten Winter eine Herde filmisch begleitet. Wir beobachten, wie diffizil es ist, mit Hilfe der Hunde den Haufen Schafe beieinander zu halten und dort durchzuschleusen oder hin dirigieren, wo man will. Das heisst auch: über Landstrassen und Autobahnbrücken, um Neubausiedlungen herum, die das letzte Mal noch nicht da waren: «Disneyland» bemerkt Carole nur. Zwei griesgrämige Bauern wachen, dass ihr Terrain nicht passiert wird; andere bringen Kaffee, Pizza und Röstli, oder sie lassen die Hirten duschen und danach essen. Normalerweise kochen diese am offenen

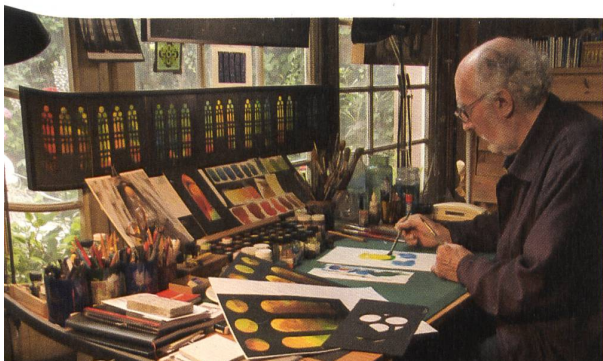
Feuer unter irgendeiner Tanne und schmelzen den Schnee im Kessel; genächtigt wird auf Fellen in einem Zelt, Zähne geputzt am Bach.

So prallt in HIVER NOMADE dank Camille Cottagnouds berückend schöner Kameraarbeit, die aber nie bloss schön, das archaisch nomadische, sozusagen biblische Idyll auf die Wirklichkeit eines heutigen 24-Stunden-Jobs zum Riechen, Schmecken, Frieren und in den Knochen Spüren. Die Reise als Topos, zudem eine Reise, die völlig aus der Zeit zu fallen scheint, ist in diesem Film voll von sinnlicher Ruhe und Schönheit. Die (im Falle von Pascal fast gläubige) Ergebnisse in den Rhythmus eines harten Alltags wird in dem unaufgeregten präzisen Rhythmus des Films adäquat vermittelt.

Dies allein hätte genügen können. Aber da ist noch dieses seltsame Schäfer-Paar. Der Umgangston ist rau und gar nicht etwa herzlich. Der Alte faucht die junge Frau bald einmal an und schimpft sie so störrisch, wie er es wohl selber ist. Sie, 28, ist Bretonin, von Haus aus Ernährungsberaterin, er, 54, Spross einer Industriellenfamilie aus dem Herzen Frankreichs, hat bei den Bergamasker Schäfern gelernt und trägt deren Wollkleidung mit Filzhut. Mehrere Jahre waren sie zusammen auf Wanderschaft. Sind sie ein Paar? In dem nicht gelüfteten Geheimnis liegt ein kleiner Suspense. Von Stürler und seine Beraterin Claude Muret lassen für die «Erzählung» ihres Dokumentarfilms die augenfällige Distanz in der Beziehung der beiden anklängen. Da stehen sie einmal im satten Abendlicht der weiten Landschaft, einander halb zugewandt und doch jedes für sich allein, scheinen sich anzuschauen und doch aneinander vorbei, schweigend – dann setzt die äusserst sparsam gesetzte Musik des Films ein. Machen sich der Zuschauer selber seinen Reim. Das Presseheft verrät, dass Carole inzwischen ihrer eigenen Wege geht.

Martin Walder

R: Manuel von Stürler; K: Camille Cottagnoud; S: Karine Sudan; M: Olivia Pedrolì; T: Marc von Stürler. P: Louise Productions. Schweiz 2012. 90 Min. CH-V: JMH Distribution



DANS LA MAISON

François Ozon

Haben wir es mit einer Art Scheherazade, einer literarischen Adaption im Stil der Barbara Cartland (die im Dialog aufscheint), einer *neverending story* oder einer *story to end all stories* zu tun? Die Verliebtheit der intellektuellen französischen Regisseure in Literatur ist uns bekannt. Das Niedergeschriebene hat den gleichen Stellenwert wie die Realität im Leben, beide Existenzen bedingen einander. Daraus entstehen changierende neue Impressionen, wie sie sich in den Filmen Truffauts oder Godards – nur zum Beispiel – und heute auch in den Filmen eines François Ozon zeigen. Nicht die faktenversessene Zeichnung und Beweiskraft der Deutsch sprechenden Nachbarregisseure zeichnet die Figurenwelt aus, keine intentionalen moralischen Schemata bevölkern sie.

Im Schnelldurchlauf haben wir in diesem Film zu Beginn Gesichter vor uns oder Menschen in der Alltäglichkeit des Durchmessens in den Räumen. Und das Schlussbild verweist uns wieder auf Verhaltensweisen, die immer wieder menschliches Leben bestimmen. Dazwischen wird dann das Brennglas auf einen konkreten Fall gerichtet, der uns Individualität vorgaukelt, Interesse okkupiert, obwohl er doch gar keiner solchen Aufmerksamkeit bedürfte. Aber die künstlerische Imagination umfängt uns und verleiht für kurze Zeit Sinn.

Germain, ein Gymnasiallehrer, ereifert sich über die platten und uninteressanten knappen Ausführungen der Schüler zu seiner Aufgabe, über das Erlebnis des letzten Wochenendes zu berichten. Bis ihn die weit ausholende Beschreibung eines Schülers aus der letzten Bank, Claude, wegen der gekonnten Formulierungen und der Intensität gefangennimmt. Der Inhalt lässt ihn so neugierig werden, dass er auch seine Frau Jeanne in sein Interesse einbinden muss. Claude beschreibt, wie er das Vertrauen eines Mitschülers gewinnt, um in dessen Elternhaus heimisch zu werden, um die Familie zu beobachten. Er gibt seinem vorgeblichen Freund Nachhilfe in Mathematik und hat so fast ungehindert Zugang in ein neues Heim. Man

erfährt, dass Claudes Mutter gestorben und sein Vater behindert ist, was ein Motiv wäre, nach einem Familienleben zu suchen. Claude schliesst seine Beobachtungen mit dem Hinweis auf Fortsetzungen, und unser neugieriger Lehrer, der dem *suspense* des Sechzehnjährigen verfällt, ermuntert ihn immer wieder, voyeuristisch tätig zu werden. Als die Gefahr des Abbruchs der Beziehung Claudes zu seinem Beobachtungsobjekt droht, weil sein "Zögling" die Prüfung kaum schaffen dürfte, ist Germain bereits so in seiner Neugierde gefangen, dass er die Mathematikaufgaben im Lehrzimmer entwendet, um sie Claude zur Verfügung zu stellen, damit der weitere Beobachtungen und Beschreibungen machen kann.

Was interessiert Germain eigentlich an diesen Aufsatzfolgen? Das Verhalten des Jungen, die Intimitäten einer fremden Familie, die Umsetzung spionagehafter Erkenntnisse in eine literarische Form eines Frühbegabten, die erotischen Reflexionen über Claudes Begehren von Esther, der Mutter seines Mitschülers? Auf jeden Fall hat sich Germain so verstrickt, dass er dafür mit dem Verlust seiner sozialen und persönlichen Bindungen büßen wird.

Es gibt nichts zu beweisen in diesem Film: das Geschehen oder, besser gesagt, das Verhalten der Personen kann auf so vielfältige Weise ausgelegt werden, dass der stringente psychologische Analytiker Schiffbruch erleiden wird. Ozon, der das Theaterstück «El chico de la última fila» des spanischen Autors Juan Mayorga als Vorlage für seine filmische Konstruktion benutzt hat, erklärt: «Dans la construction du scénario, tout est fait pour que le spectateur participe, qu'il soit pris au jeu de l'histoire, que son imaginaire soit sollicité. Il y a des manques dans l'histoire, le passage entre les rédactions et la réalité est de moins en moins marqué. Le montage a beaucoup contribué à faire disparaître le dispositif de départ, à renforcer les ellipses, à jouer sur la confusion entre le réel et la fiction.»

Die Geschichte hat als *Movens* das Verhalten Claudes zu den Frauen, denn sowohl Esther wie Jeanne bewirken sein Verlangen, das natürlich nicht erfüllt werden könnte oder kann, weil das die platte Realität und den Verlust des schwebenden Zaubers bewirken würde. Und trotzdem sitzen wir gespannt wie Germain, um die Fortsetzung von Claudes Beobachtungen zu erfahren, die doch nichts Herausragendes erzählen wird!

Ein Vielerlei von Partikeln des Geschehens rankt sich um die literarischen *cliff hanger*. Herausragend wohl die Charakterisierung der Galerie, die Jeanne als Kuratorin betreibt und die ein nicht gerade sympathisches Bild von der Kunst unserer Zeit vermittelt. Sie wird von den Besitzerinnen, älteren eineiigen Zwillingen, deren Aussehen an Porträts einer Diane Arbus erinnert, aufgelöst werden. Oder dieser immer wieder aufscheinende China-Tick, repräsentiert in der beruflichen Tätigkeit von Esthers Mann. Und auch Jeanne stellt in ihrer letzten Vernissage China-Bilder von unwirklichem Sujet vor. Esther wiederum erzählt viel von ihren innenarchitektonischen Ambitionen, und Germain hat auch ein Buch geschrieben, das das Gefallen von Claude findet, was er ihm gesteht, als sie zusammen am Ende auf einer Bank sitzend das Geschehen in den Familien dieser Welt betrachten.

Nicht vergessen werden darf aber bei diesem Kaleidoskop menschlicher Regungen die Kraft der Begleitmusik von Philippe Rombi: «La mélodie qui revient souvent sur les rédactions a un côté feuilletonnant, elle donne envie de connaître la suite des rédactions de Claude, puis contamine tout le film.»

Erwin Schaar

R: François Ozon; B: F. Ozon; frei nach dem Bühnenstück «El chico de la última fila» von Juan Mayorga; K: Jérôme Alméras; S: Laure Gardette; A: Arnaud de Moléron; Ko: Pascaline Chavanne; M: Philippe Rombi. D (R): Fabrice Luchini (Germain), Ernst Umhauer (Claude), Kristin Scott Thomas (Jeanne), Emmanuelle Seigner (Esther), Denis Ménochet (Rapha père), Bastien Ughetto (Rapha fils), Yolande Moreau (die Zwillinge). P: Mandarin Cinéma, Foz, France 2 Cinéma, Mars Films; Eric und Nicolas Altmayer. Frankreich 2012. 105 Min. CH-V: Filmcoopi, D-V: Concorde Filmverleih





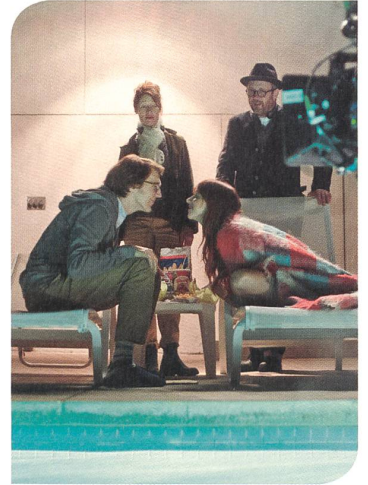
Liebesgeschichte mit dunklen Untertönen

Calvin Weir-Fields ist ein *boy wonder*: mit gerade mal neunzehn Jahren hat er sein Romandebüt, den grossen Erfolgsroman, veröffentlicht und versucht seitdem zu beweisen, dass er keine literarische Eintagsfliege ist. Gerade ist die «ten year anniversary edition» des Bestsellers erschienen, das dürfte in ihm eher zwiespältige Gefühle auslösen, denn Calvin leidet seit geraumer Zeit an einem *writer's block*, einer schweren Schreibblockade – er starrt auf die Tasten seiner Schreibmaschine, doch die Sätze formen sich nur sehr schwerfällig, wenn überhaupt.

Doch dann hat er eines Nachts einen Traum, der alles ändert. Da kommt, untermalt von dramatischer Musik, aus dem Gegenlicht eine Gestalt auf ihn zu und spricht ihn direkt an. Der Wecker, der ihn in diesem Moment aus seinem Traum hochschrecken lässt, ist für den Zuschauer brutaler als für Calvin. Denn der hat seine Eingebung gefunden: die Frau aus seinem Traum wird die Protagonistin seines Romans werden. Das Beste

aber kommt noch, denn Calvin begegnet im Park einer jungen Frau, die der Frau aus dem Traum höchst ähnlich sieht. Nicht genug damit: eines Tages steht sie in seiner Wohnung und erklärt, sie hätten eine Beziehung. Da dürfte sich Calvin zunächst einmal vorkommen wie James Stewart als Elwood P. Dowd in *HARVEY*, dessen imaginärer Freund ein menschengrosser weisser Hase ist. Umso überraschter ist Calvin, als er erkennt, dass Ruby keineswegs imaginär ist – nicht nur er kann sie sehen. Was aber nur er kann, ist: das Verhalten von Ruby manipulieren. Er muss nämlich feststellen, dass sie sich so verhält, wie er es gerade in die Schreibmaschine getippt hat. Das lässt ihn zu Recht erschrecken, aber wird er seinem ersten Impuls folgen und nicht mehr über Ruby schreiben? Das dürfte einem Schriftsteller schwer fallen, gerade nach einer so langen Schreibblockade ...

Das Plakat für *RUBY SPARKS*, mit einem Mann, der eine Frau über seine Schulter geworfen hat, erinnert an das von Peter Weirs *GREEN-*



RUBY SPARKS
von Jonathan Dayton
und Valerie Faris

CARD, aber auch – mit der Dynamik seiner Bewegung – an das von *LITTLE MISS SUNSHINE*, wo eine Gruppe von Menschen einem VW-Bus hinterherrennt, der Titelzusatz «Meine fabelhafte Freundin» hat zwar, zumindest, wenn man den *plot* kennt, etwas Doppeldeutiges, klingt aber zunächst einmal nach Komödie, und die Werbezeile «Sie ist mehr als tausend Worte» gibt eher Rätsel auf. Kein Zweifel, *RUBY SPARKS* ist ein Film, der nicht so einfach zu vermarkten ist – zumal, wenn man sich vom zweiten Film des Duos Valerie Faris und Jonathan Dayton, deren Debüt *LITTLE MISS SUNSHINE* weltweit erfolgreich war, eine Neuaufgabe davon erwartet. *LITTLE MISS SUNSHINE* ist eine Komödie mit einigen dunklen Untertönen, die allerdings nichts gegen jene in *RUBY SPARKS* sind. Sie kulminieren in einem beklemmenden Moment kurz vor Schluss, bei dem es dem Zuschauer wahrhaft unbehaglich wird.

Calvin ist ein Kontrollfreak, der die Welt ausgereperrt hat. Sein luxuriös-modernes Haus,



«Es waren eher meine eigenen Erfahrungen in Beziehungen

(etwa, dass man als Frau auf ein Podest gestellt wird), die mich zu diesem Drehbuch inspiriert haben, als meine Erfahrungen als Schauspielerin – in dem Sinne, dass ein Regisseur mir seine Interpretation der Rolle, die ich verbörperte, aufzwingen wollte. Wenn man für eine Rolle vorspricht, ist die Tatsache, dass man fortwährend beurteilt wird, allerdings manchmal schon belastend.»

in dem Weiss dominiert, wirkt kalt und unwohnlich, selbst nachdem Ruby für einige Farbtupfer gesorgt hat. Calvin ist eine Figur, die den Zuschauer fortwährend zwischen Nähe und Distanz schwanken lässt. Einerseits jemand, dem man es wünscht, dass er aus seiner selbst gewählten Isolation befreit wird, andererseits jemand, der diese Chance nicht wirklich zu nutzen versteht, der es nicht schafft, mit Ruby über die Probleme zwischen ihnen zu sprechen, der stattdessen das Schreiben benutzt, um sie zu manipulieren. Ist sie (wegen seines Verhaltens) traurig, schreibt er, sie sei überglücklich – und prompt ist sie das auch. Sollten die Vorwürfe, die ihm seine ehemalige Freundin auf einer Party macht, wo sie sich zufällig über den Weg laufen, berechtigt sein? Sie äussert nämlich, der einzige Mensch, der ihm etwas bedeute, sei er selber. Unterstrichen wird das für den Zuschauer auch dadurch, dass Calvin von *Paul Dano* verkörpert wird, der in früheren Rollen einen Hang zu düsteren Figuren zeigte – unvergessen seine Rolle als bibelfester, selbstgerechter Antagonist von Daniel Day-Lewis in *Paul Thomas Andersons THERE WILL BE BLOOD*.

Aber Calvin manipuliert Ruby eigentlich nicht vorsätzlich – es ergibt sich so, weil er nichts anderes kann, auch weil er von der Lust des Autors am Experiment getrieben wird. Darin klingt jedoch auch eine Männerphantasie an, die Möglichkeit jedenfalls wird formuliert, wenn Calvins Bruder, gerade selber Zeuge geworden, wie Ruby genau das tut, was Calvin wenige Minuten vorher zu Papier gebracht hat, fordert, er sei es dem männlichen Geschlecht gewissermassen schuldig auszuprobieren, wie weit er Ruby seinem Willen unterwerfen könne.

Damit wird auch eine zweite Ebene, jenseits des kreativen Prozesses und seiner Fallstricke im Umgang mit der Wirklichkeit, manifest – näm-

lich die, inwieweit man in einer Beziehung sich den anderen nach dem eigenen Bild zu formen versucht. Das hat nicht zuletzt das Regie-Ehepaar Dayton/Faris gereizt, es findet auch seine Spiegelung in den beiden Hauptdarstellern: *Zoe Kazan* und *Paul Dano* sind auch im wirklichen Leben seit mehreren Jahren ein Paar. Und: *Zoe Kazan* ist die Drehbuchautorin des Films, eine Frau, die die Geschichte aus der Perspektive des Mannes erzählt, mit sich selber als der real gewordenen Traumfrau.

Weiss man um diese Zusammenhänge, wirkt *RUBY SPARKS* noch viel gebrochener, der Film ist ein Vexierspiel, das sich Mittel der Screwball Comedy zu eigen macht, aber letztlich einen eher pessimistischen Blick auf zwischenmenschliche Beziehungen wirft. Wie gesagt, die Kulmination des Ganzen ist wahrhaft düster. Das Ende des Films wirkt demgegenüber wie ein "Notausgang" im Sinne von Douglas Sirk – zumindest auf den ersten Blick. Aber denkt man darüber nach, ist es durchaus ambivalent.

Frank Arnold

Stab

Regie: Jonathan Dayton, Valerie Faris; Buch: Zoe Kazan; Kamera: Matthew Libatique; Schnitt: Pamela Martin; Ausstattung: Judy Becker; Kostüme: Nancy Steiner; Musik: Nick Urata

Darsteller (Rolle)

Paul Dano (Calvin Weir-Fields), Zoe Kazan (Ruby Sparks), Chris Messina (Harry), Annette Bening (Gertrude), Antonio Banderas (Mort), Aasif Mandvi (Cyrus Modi), Steve Coogan (Langdon Tharp), Elliott Gould (Dr. Rosenthal), Alia Shawkat (Mabel), Toni Trucks (Susie), Deborah Ann Woll (Lila)

Produktion, Verleih

Bona Fide Productions, Fox Searchlight Pictures; Produzenten: Albert Berger, Ron Yerxa. USA 2012. Dauer: 104 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève

«Zoe und Paul sind ein Paar, wir sind ein Paar – das war interessant»

Gespräch mit Jonathan Dayton und Valerie Faris

FILMBULLETIN *RUBY SPARKS* schlägt andere Töne an als Ihr Debüt *LITTLE MISS SUNSHINE*, ist düsterer ...

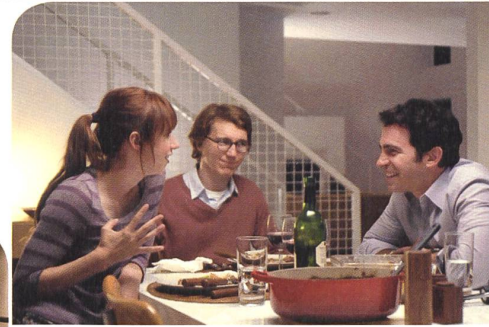
JONATHAN DAYTON Ich bin höchst begierig darauf, den Film in die Welt hinaus zu tragen, weil ich nicht weiss, wie er aufgenommen wird. Er ist so anders als *LITTLE MISS SUNSHINE*, nicht unbedingt eine romantische Komödie, eigentlich nicht einmal eine Komödie – für uns ist der Film eine Liebesgeschichte.

FILMBULLETIN Mit welcher *tagline* wird er in den USA beworben?

JONATHAN DAYTON «She's out of his mind». Das klingt ein bisschen nach romantischer Komödie; es ist nicht einfach, den richtigen Ton zu finden, wir wollten ein bisschen mehr in Richtung poetisch, das Studio wollte einen *high concept* Film – aber Fox ist ziemlich gut darin, so vertrauen wir ihnen. Das internationale Plakat ist übrigens ganz anders als das amerikanische.

FILMBULLETIN Ich fand es interessant, dass der Film von einer Männerphantasie handelt, aber von einer Frau geschrieben wurde – die dann auch noch den Part dieser Phantasie übernahm. Hat sich daraus eine Diskussion über die Perspektive des Films zwischen Ihnen beiden einerseits und zwischen Ihnen und Zoe Kazan andererseits ergeben?

VALERIE FARIS Zoe hatte den Stoff seit Jahren im Kopf, sie hat sich viel mit dem männlichen Blick beschäftigt, mit den Beziehungen, die sie



hatte, aber die Idee kam letztlich daher, dass sie eines Nachts eine Schaufensterpuppe sah, die aus dem Müll hervorragte. Sie dachte zuerst, es sei ein Mensch.

JONATHAN DAYTON Sie kennt die Geschichte von Pygmalion, sie sah es immer als Calvins Idee einer Frau, nicht generell als Männerphantasie.

VALERIE FARIS Und Ruby entwickelt dann ja auch ihren eigenen freien Willen.

JONATHAN DAYTON Was uns daran interessierte, war die Frage nach der Kontrolle in Beziehungen – wie Männer und Frauen versuchen, gegenseitig Kontrolle auszuüben.

VALERIE FARIS Das war für uns eigentlich sogar der wichtigere Aspekt, auch was diese Kontrolle in Bezug auf die Arbeit anbelangt.

FILMBULLETTIN Haben Sie je mit der Idee gespielt, die Geschlechter auszutauschen?

VALERIE FARIS Das wäre vielleicht etwas für eine Fortsetzung (lacht). Nein, wir bekamen das Projekt ja gewissermassen als *package*. Zoe hat es für sich und Paul geschrieben.

JONATHAN DAYTON Zoe und Paul sind ein Paar, wir sind ein Paar – das war interessant. Wir machten Workshops, Proben mit anderen Schauspielern, in denen wir solche Fragestellungen erforscht haben.

VALERIE FARIS Wir haben an Recherchen gewissermassen unser Leben eingebracht, jeder in einer Beziehung kennt solche Probleme. Wie versucht man, Kontrolle zu übernehmen, auch wenn man schon ahnt, dass das nicht die gewünschten Resultate erzeugt? Dasselbe gilt auch für die Arbeit, dass man etwas nicht vollkommen kontrollieren kann und auch nicht sollte – es gibt immer ein Moment der Überraschung, des Spielerischen, ohne dass es langweilig wird.

FILMBULLETTIN Als Sie dieses *package*, also das Drehbuch zusammen mit den beiden Darstellern,

bekamen, war es da ein Problem für Sie, dass zu diesem Zeitpunkt die beiden viel vertrauter mit dem Stoff waren als Sie selber?

JONATHAN DAYTON Das ist eine gute Frage – Teil unseres Arbeitsprozesses ist es, Kontrolle zu übernehmen. Das dauert seine Zeit. Wir sehen uns nicht in erster Linie als Autoren, aber wir interessieren uns für das Drehbuch, so verbrachten wir neun Monate damit, mit Zoe daran zu arbeiten.

VALERIE FARIS Wir mussten uns damit vertraut machen – Zoe war ja nicht nur die Autorin, wir sollten sie ja auch inszenieren. Wir kannten ihr Bedürfnis und mussten dafür sorgen, dass sie loslassen konnte, um dann schliesslich nur die Schauspielerin zu sein. Sie war dabei sehr offen und hat gleichzeitig noch neue Aspekte hinzugefügt.

FILMBULLETTIN War dieser Prozess sehr viel langwieriger als bei *LITTLE MISS SUNSHINE* – oder benötigten Sie damals auch neun Monate?

VALERIE FARIS Sowohl Michael Arndt, der Autor von *LITTLE MISS SUNSHINE*, als auch Zoe haben eine bestimmte Ökonomie in ihrer Schreibweise, die uns gut gefiel. Damals wies das Drehbuch bestimmte Probleme auf, die wir klären mussten. Während eines Teils des Prozesses war auch ein Studio involviert, das sich einmischte. Erst, als es nicht mehr beteiligt war, konnten wir unser Konzept verwirklichen.

FILMBULLETTIN Es war demnach nicht von Anfang an ein Film von Fox Searchlight?

VALERIE FARIS Nein, er war zunächst bei Focus Features, damals noch unter dem alten Regime. Ich glaube, sie verstanden und mochten das Drehbuch gar nicht. Schliesslich liessen sie uns damit ziehen, wir produzierten den Film unabhängig, und Fox kaufte ihn, als er fertig war. Wir hatten also nie einen Film mit Fox gemacht.

Aber wir kannten die Leute bei Fox, und als wir ihnen unser Drehbuch nach der neunmonatigen Arbeit daran präsentierten, akzeptierten sie es. Wir machten gerade Urlaub auf Kuba, als wir die gute Nachricht erhielten. In gewisser Weise ist das unser erster Studio-Film, auch wenn es ein Low-Budget-Film ist.

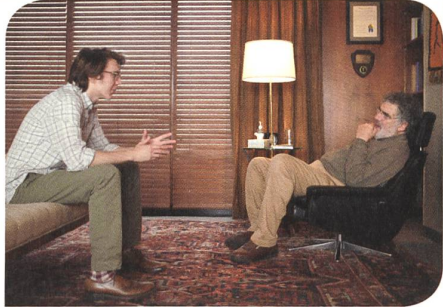
JONATHAN DAYTON Es war auch eine Herausforderung für das Studio, denn die beiden Hauptdarsteller sind nicht das, was man als *big boxoffice attractions* bezeichnen kann. Sie gaben uns einige Anmerkungen zum Drehbuch, aber wir hatten das letzte Wort. Wir fühlten uns bei ihnen beschützt. Mit einem kleinen Budget ist es generell leichter, den *final cut* zu bekommen.

FILMBULLETTIN Bei *LITTLE MISS SUNSHINE* hatten Sie sechs Hauptfiguren, die alle gleichberechtigt waren und zwischen denen sie eine Balance wahren mussten. War das schwieriger? Haben Sie das bei *RUBY SPARKS* vermisst oder waren Sie froh darüber, sich auf die beiden Hauptdarsteller konzentrieren zu können?

VALERIE FARIS Ich schätze es, mit einem Ensemble zu arbeiten. Wir haben damals in den Proben viel daran gearbeitet, aus ihnen eine Familie zu machen. So eine Truppe bereitet mir viel Vergnügen, das ist beinahe wie eine Schauspielertruppe am Theater. Das habe ich in der Tat ein bisschen vermisst. Manchmal kommen Schauspieler nur für einen Tag zum Set, da kann man schon die spontane Energie vermissen, die sich da sonst entwickelt.

FILMBULLETTIN Trug zu diesem Zusammenhalt auch bei, dass Sie *LITTLE MISS SUNSHINE* in chronologischer Folge drehen konnten?

VALERIE FARIS Ja, das war eine grosse Erfahrung. Als Grossvater Hoover (gespielt von Alan Arkin) starb, hat uns das sehr getroffen, denn in



den drei Wochen Dreharbeiten hatten wir eine enge Beziehung aufgebaut.

FILMBULLETIN Mussten Sie bei RUBY SPARKS auf das chronologische Drehen verzichten, auch weil Sie einige bekannte Darsteller wie Antonio Banderas und Annette Bening, die Calvins Eltern verkörpern, hatten und sich nach deren Verfügbarkeit richten mussten?

JONATHAN DAYTON Nein, denn beide hatten nur drei Drehtage und leben in Los Angeles. Wir wurden mit neuen Herausforderungen konfrontiert. Der Film ist keine reine Komödie, es geht um dunklere Themen, die wir erforschen wollten – ohne dabei von diesen verschlungen zu werden.

VALERIE FARIS Wir mussten auch zwischen dem Paar Calvin und Ruby und dem Paar Paul und Zoe unterscheiden lernen.

FILMBULLETIN Hatten die beiden manchmal Diskussionen am Set, wenn ihnen erst beim Spielen einer Szene etwas klar wurde – oder hatten sie das alles vorher ausdiskutiert?

JONATHAN DAYTON Nach den Diskussionen während der Schreibphase und den Proben wussten wir alle, was wir wollten. Einige Überraschungen gab es allerdings schon, etwa den Moment, wo Calvin Ruby über ihre Herkunft aufklärt und sie dann zum Beweis Sachen machen lässt wie etwa das Bewegen in Zeitlupe. Diese Szene wurde erst am Tag vor dem Dreh geschrieben, denn das war für Zoe schwierig zu spielen. Sie fürchtete sich davor – aus verschiedenen Gründen. Wir setzten uns an jenem Morgen hin und sprachen es mit ihr durch. Wir beide hatten uns vorher intensiv damit beschäftigt, aber wir wussten erst in diesem Moment, was für diese Szene richtig war.

«Paul und ich sind seit fünf Jahren ein Paar,

ich nehme ihn natürlich sehr anders wahr als die Kinogänger, die ihn oft als düsteren Charakter erleben. Wir mussten jetzt vor der Kamera auf eine ganz andere Weise miteinander umgehen. Die Figuren von Calvin und Ruby von uns getrennt zu halten, erforderte schon einiges an Arbeit, auch wenn wir zuvor bereits zweimal zusammen auf der Bühne gestanden hatten. Auch die Ausgangspunkte unserer Figuren waren unterschiedlich: während für ihn diese Frau plötzlich aus seinen Träumen in die Realität kommt, erklärt sie, dass sie seit drei Monaten eine Beziehung hätten. »

alle Zitate stammen von Zoe Kazan

VALERIE FARIS In dieser Szene gab es für sie beide am meisten zu entdecken. Für sie war es die schwierigste Szene, ganz offensichtlich, auch eine physische Herausforderung ...

FILMBULLETIN Es sieht schon ziemlich brutal aus ...

VALERIE FARIS Ich glaube, sie brauchte in dem Moment jemanden, der ihr sagt, was sie tun sollte. Als Autorin konnte sie sich nicht wirklich in diesen Moment hineinversetzen, er wiederum wusste nicht, wie es sich anfühlen würde. So haben wir zuerst ihren Part aufgenommen, das half ihm, ihren Standpunkt zu verstehen.

JONATHAN DAYTON Sie brauchten beide, dass wir ihnen sagten, «Tu dies, tu das», damit sie begriffen, dass er ihr das im wirklichen Leben nie antun würde. Wir mussten die Verantwortung übernehmen. Auch wenn das im wirklichen Leben nie passieren würde, mussten wir doch dafür sorgen, dass es sich real anfühlt.

VALERIE FARIS Er musste es auf die Spitze treiben. Vielleicht hätte es noch dunkler ausfallen können, aber für uns kam die Bedeutung dieser Szene auch so schon herüber.

JONATHAN DAYTON Es ist jedenfalls keine Szene, die man in einer Komödie erwartet. Sie fordert das Publikum schon heraus.

VALERIE FARIS Wir hatten ein Testscreening, worauf die Studios ja immer bestehen. Das Publikum lachte viel, bis kurz vor dieser Szene. Wir sahen uns an und dachten: die haben keine Ahnung von dem, was auf sie zukommt.

JONATHAN DAYTON Wir haben am Ende nur die Musik ein wenig geändert, um damit dem Publikum zu verstehen zu geben, dass Calvin immer noch sehr in Ruby verliebt ist, dass er sich das auch selber antut. Wie fanden Sie die Szene?

FILMBULLETIN Sie hat mich gepackt. Ich hatte allerdings Schwierigkeiten mit der letzten Szene,

dem Epilog, und fragte mich, wenn das Mädchen einfach aus der Geschichte verschwunden wäre, hätte das das Publikum eher traurig zurückgelassen, wollte das Studio deshalb noch diesen eher heiteren Nachklang? Haben Sie das vielleicht einige Monate später nachgedreht, so wie es auch auf der Leinwand heisst: «Einige Monate später»? Dieser Schluss hatte für mich etwas Märchenhaftes, sie treffen sich im Freien, die Sonne scheint – die Szene zuvor spielt ja im Dunkeln. Ich musste an Douglas Sirk denken, der vom Happy End als «Notausgang» sprach und seine Melodramen oft mit solch optimistischen Enden versah, die so überzogen sind, dass der Zuschauer merken sollte, dem Schein ist nicht zu trauen.

(Beide lachen.)

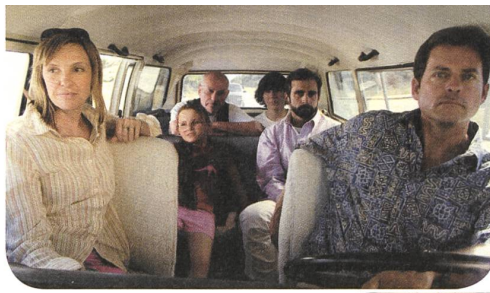
VALERIE FARIS Der Zuschauer sollte in Frage stellen, was er gerade gesehen hat: vor dieser Schlusszene sieht man Calvin ja in der Buchhandlung aus seinem Roman vorlesen, und sein Therapeut kommentiert das mit den Worten, nicht all seine Patienten würden seine Aufforderungen zum Schreiben so wörtlich nehmen. Der Zuschauer soll sich fragen, ob sie das Mädchen von zuvor ist oder jemand, den er hier zum ersten Mal trifft. Das sollte nicht eindeutig sein.

JONATHAN DAYTON Ich mag keine zuckersüßen Enden, wohl aber die Möglichkeit, dass etwas Positives sich entwickeln kann, nicht direkt Erlösung, aber schon etwas in diese Richtung.

VALERIE FARIS Es war interessant, Diskussionen nach den Vorführungen zu hören. Da gab es zum Teil heftigen Streit über dieses Ende und wie es zu interpretieren sei; übrigens auch über die Szene davor: manche meinten, Calvin müsse für sein Tun bestraft werden.

FILMBULLETIN Gibt es am Drehort zwischen Ihnen beiden eine Art Arbeitsteilung?

JONATHAN DAYTON Die ist eher ineffizient.



Bilder diese Seite: LITTLE MISS SUNSHINE,
alle anderen Bilder: RUBY SPARKS

VALERIE FARIS Wie ein vierbeiniges Monster!
JONATHAN DAYTON Wenn wir Notizen für die Schauspieler haben, dann überbringt die meist einer von uns, während der andere mit dem Kameramann spricht, damit sie nicht in Konflikte geraten.

VALERIE FARIS Wenn die Dreharbeiten anfangen, sind wir uns eigentlich einig, so dass wir am Set keine Grundsatzdiskussionen mehr führen müssen, es geht nur noch darum, Details abzustimmen.

FILMBULLETIN Wenn Sie nach einem Drehtag abends nach Hause kommen, wie leicht fällt es Ihnen dann, sich auf etwas anderes zu konzentrieren?

JONATHAN DAYTON Wir haben drei Kinder. Die verlangen unsere Aufmerksamkeit, interessieren sich aber nicht für unsere Arbeit. Sie fragen, was es zu essen gibt, sie haben Hausaufgaben zu machen oder schreiben am nächsten Tag eine Klassenarbeit. Angesichts dessen fällt es uns leicht, von der Filmarbeit abzuschalten. Wenn dann um halb zwölf Uhr nachts, nachdem die Kinder längst im Bett sind, eine Frage auftaucht, dann weiss der andere sofort, was Sache ist. Kein Aussenstehender kann mit der Intensität unserer Arbeit Schritt halten, es ist ein Luxus, jemanden zu haben, der genau auf dem selben Level ist wie man selber.

VALERIE FARIS Ich kann mir keine Beziehung vorstellen, die all das nicht umfasst. Wir haben noch nicht ausprobiert, an verschiedenen Sachen zu arbeiten – vielleicht später einmal.

FILMBULLETIN Zwischen den beiden Filmen liegen sechs Jahre: ich vermute, da hat es eine Reihe von Projekten gegeben, die nicht zustande kamen?

JONATHAN DAYTON Viele! Wir haben nie aufgehört zu arbeiten. Wir drehen zwischendurch

Werbespots, die bezahlen das Schulgeld für unsere Kinder – so sind Filme eigentlich ein Luxus für uns. Das ist der Bereich, wo wir keine Kompromisse eingehen wollen. Wir müssen nicht Filme drehen, um unseren Lebensunterhalt zu finanzieren.

VALERIE FARIS Der Aufwand für einen Film ist so gross – ein gutes Drehbuch, eine gute Crew zusammenzubekommen –, da müssen wir schon hundertprozentig dahinterstehen können.

JONATHAN DAYTON Manchmal liest man ein tolles Drehbuch und stellt fest, dass die Leute, die die Rechte daran besitzen, gar nicht wissen, was sie da haben. Du musst die ganze Zeit mit ihnen diskutieren – und wenn es 50 Millionen Dollar wert ist, dann hast du kaum Chancen zu gewinnen.

VALERIE FARIS Gerade der Markt für mittlere Filme ist total zurückgegangen.

JONATHAN DAYTON Wir sehen das auch bei unseren Freunden. Alexander Payne und Mark Romanek haben Jahre gebraucht, bis sie wieder einen Film drehen konnten. Auch Bennett Miller. Wir entwickeln fortwährend etwas, aber es wird immer schwieriger, gerade wenn es Originalstoffe sind. Jeder Film dauert zwei Jahre.

VALERIE FARIS Und noch einmal ein Jahr für das Drehbuch!

FILMBULLETIN Kann man sagen, dass Sie Glück hatten bei RUBY SPARKS, weil das Drehbuch via Paul Dano, der in LITTLE MISS SUNSHINE mitwirkte, zu Ihnen gelangt ist?

VALERIE FARIS Das stimmt. Wir haben gerne mit ihm gearbeitet, es war ein gewisses Vertrauen da. Dazu kommt, dass wir mit zwei der Produzenten, die schon beim letzten Mal dabei waren, zusammenarbeiten konnten. Es war eine *labor of love* für alle Beteiligten. Keiner machte es für das Geld.

FILMBULLETIN Eine Frage zum Schluss, da in beiden Filmen die Songauswahl so bemerkenswert ist ...

JONATHAN DAYTON Das hören wir gerne!

FILMBULLETIN Setzen Sie dabei auf Ihre eigenen Vorlieben?

VALERIE FARIS Wir kommen von der Musik her, haben bei MTV angefangen. Das ist ein ganz wichtiger Aspekt unserer Arbeit.

JONATHAN DAYTON Wir haben aber auch hart daran gearbeitet und viel herumexperimentiert. Der Komponist ist der gleiche wie bei LITTLE MISS SUNSHINE, nämlich Nick Urata von DeVotchKa. Wir schätzen es, für einen kleinen Film eine grosse Musik zu haben, es war immerhin ein Orchester von sechzig Personen, das wir für anderthalb Tage hatten. Das entspricht Calvins Fenster in die Wirklichkeit. Gerade in romantischen Komödien wird mit dem Einsatz aktueller Popsongs oft ein allzu leichter Weg beschritten.

VALERIE FARIS Zuletzt hatten wir viele französische Popsongs aus den siebziger Jahren, das wurde durch «Ça plane pour moi» von Plastic Bertrand ausgelöst.

VALERIE FARIS Einer dieser Songs ist im Original amerikanisch – «The Game of Love», geschrieben von Clint Ballard jr., im Film wird er aber von Sylvie Vartan als «Quand tu est là» interpretiert, das ergibt für den Zuschauer eine schöne Übersetzungsarbeit.

FILMBULLETIN Werden die französischen Passagen untertitelt?

JONATHAN DAYTON Am Anfang waren sie das, aber dann merkten wir, dass man sich denken kann, was gesagt wird – und es ist kraftvoller, wenn der Zuschauer dieselbe Erfahrung macht wie Calvin und sein Bruder.

Das Gespräch mit Jonathan Dayton und Valerie Faris führte Frank Arnold

Die Kraft der **zwei** Herzen

Ein guter Film ist wie ein guter Freund. Er erzählt dir eine Geschichte und lässt Raum für deine Antworten, für deine Träume, auch die schlechten. Es ist nicht belanglos, was er sagt, für ihn nicht und für dich nicht. Er berichtet aus seinem Leben und denkt nach über das, was kommen wird. Weil es euch beide betrifft. AMOUR von Michael Haneke ist für mich so ein Freund.

Sein Untertitel könnte lauten: «Warum Liebe weh tut». Das vor wenigen Monaten erschienene Buch dieses Namens analysiert Heiratsmärkte und arbeitet sich an der sexuellen Verfügbarkeit ab. Die Autorin Eva Illouz erklärt, warum das alles so wahnsinnig schwierig ist mit der Liebe. Das Buch im pinkfarbenen Einband wird von Frauenzeitschriften rezensiert, weil Frauen angeblich mehr unter den neuen Spielarten des Begehrens leiden. Und wird gelesen von Menschen Ende dreissig, die ihre eigenen ambivalenten Erfahrungen intelligent beleuchtet sehen wollen. 2050 sind diese Menschen Ende siebzig. So alt wie Georges und Anne aus AMOUR.

2050 ist in den Ländern Westeuropas die Mehrheit der Menschen über 50. Wahrscheinlich gibt es dann noch immer Sendungen wie «Sex and the City», die sich mit potenziellen Käuferinnen von Illouz' Buch beschäftigen und dem Problem, dass es zu Urgrossmutterns Zeiten ein Richtiger sein musste, heute aber der Richtige für eine Heirat. Sicher aber wird es Geschichten geben wie AMOUR, die die Liebe am Ende eines langen Lebens betrachten, weil für die meisten Menschen in der Gesellschaft das Ende näher sein wird als der Anfang.

AMOUR zeigt eine aussergewöhnliche Liebe, allein schon aus dem Grund, weil sie gehalten hat. Weil das Begehren blieb. Tochter Eva erzählt von ihren Gefühlen aus der Kindheit, wenn sie den Eltern beim Beischlaf zuhörte. Es war keine Traumatisierung, wie die Psychoanalyse will, sondern ein Glück, weil es dem Wunsch Realität gab, dass die Familie für immer zusammenbleiben könnte. In Europa haben sich die Scheidungszahlen 1980 bis 2005 verdoppelt, in der Schweiz stiegen sie sogar um 66 % an. Hier wird annähernd jede zweite Ehe geschieden (im Mittel 2000 bis 2009 gab es 2,25 Ehen pro Scheidung).

Eine aussergewöhnliche Liebe, weil sie eine gemeinsame Passion einschloss, die Musik und die Kultur, die sich mit ihr in einem bürgerlichen Kosmos verbindet. Konzerte, die Kenntnis verschiedener Einspielungen, das aktive Vokabular, die Unterschiede von Klangfarben benennen zu können. Hierin wurzelt auch die emotionale Kultur, die beide eint, eine Tiefe des Fühlens, für die in der Filmwelt natürlich in erster Linie Schubert steht (wie auch für die Abgründe des Fühlens in DIE KLAVIERSPIELERIN). Und hierin wurzelt auch die Tiefe des Schmerzes, wenn man dem Leid keine Abhilfe schaffen kann, obwohl Georges natürlich all die medizinischen Fakten über Anne kennt. Die Tiefe des Schmerzes, wenn jemand wie die Pflegerin einfach keine wirkliche Anteilnahme zeigt, keine Gefühle hat. Dann wünscht selbst

er, der moderate Ästhet, dieser Person die Hölle auf Erden – diese Hölle ist, bedürftig zu sein und lieblos behandelt zu werden.

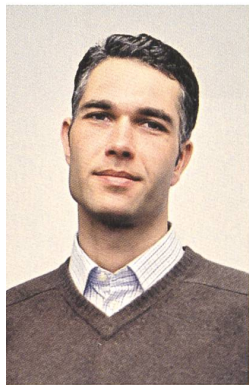
Ein aussergewöhnlicher Film, weil er den grössten Realismus mit Traumbild und Selbstreflexion kombiniert. Der unterdrückte Schrei von Georges, gefangen in einer körperlosen Hand, das Waten durch knöchelhohes Wasser, die Taube als ein Shifter zwischen Realität und Phantasie – all das ist selten bei Haneke und im Film auch überhaupt nicht dominant, aber am richtigen Ort. Wie die Erzählung von Georges, nach deren abruptem Ende er seine geliebte Anne erstickt. Die Geschichte des Kindes Georges, wie er den Raum der behüteten Kindheit, den Raum der Liebe seiner Mutter verlassen hat, verlassen musste. Dieser Verlust hat ein Objekt, die Postkarte, die er der Mutter einst als Notsignal schrieb. Die Karte ist nun verschwunden und etwas Neues öffnet sich, wird gewaltsam geöffnet. Der erzählte Abschied ist wie eine Übung für den Schritt, das Leben der geliebten Person nicht heldenhaft zu retten (wie in jeder Mainstream-Unterhaltung), sondern es zu *nehmen*. Hier genau beginnt erst die ethische Frage, bei Problemen, die nicht entschieden werden können: Halte ich meine Frau am Leben, dann ist es keines mehr, das sie leben wollte; töte ich sie, dann nehme ich ihr das Leben und mir meines auch, unsere Zeit als Paar endet unwiederbringlich.

Ruhig und mit grosser Präzision des Schauspiels steuert der Film auf diesen Punkt zu, den Verlust des (gemeinsamen) Lebens als ultimativem Liebesbeweis. Wie würdevoll und auf Augenhöhe mit den grossen Momenten des Lebens – die Georges und Anne zusammen erleben durften – ist das, und wie anrührend wenig hat es von dem Gequassel (oder neudeutsch: Getwittere) der Grosstadt-Serien, der Zeitschriften und soziologischen Ratgeber. Die Dinge erhalten im Alter ein ganz anderes Gewicht, natürlich, und der Vorteil, jung zu sein, wird mit jedem Tag geringer, auch klar. Aber beim Blick in die Zukunft werden sich die Momente von existenziellem Gewicht eher erhöhen, und zwar kollektiv. Es wird uns alle – und das meint Bewohnerinnen und Bewohner Westeuropas – angehen, wie der Tod zwischen uns lebt, in einer «überalterten Gesellschaft», wie man heute noch sagt. 2050 wird sie eine neue Normalität sein. Das Ende, der Verlust, das Sterben aber werden nie «normal» werden können.

Wie man sich dann fühlen könnte, was man erdulden muss, wie man handeln möchte, so dass man mit sich im Reinen bleibt und ist, davon hat mir AMOUR erzählt. Und wie bei jedem intensiven Besuch eines guten Freundes bleibt man ein bisschen verändert zurück, dankbar und in Vorfreude auf ein nächstes Treffen.

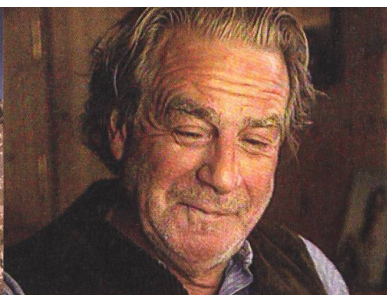
Jörg Metelmann

Jörg Metelmann unterrichtet Kultur- und Medienwissenschaft an der Universität St. Gallen. Er hat das Schaffen von Michael Haneke in den letzten zehn Jahren in verschiedenen Publikationen begleitet.
https://www.alexandria.unisg.ch/personen/joerg_metelmann



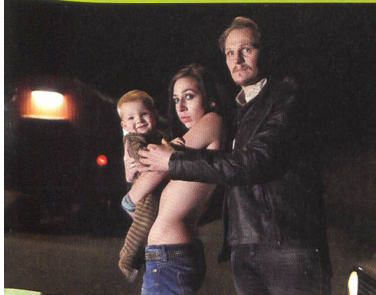
→
Image Problem
de Simon Baumann
et Andreas Pfiffner

Nachtlärm
de Christoph Schaub
↓



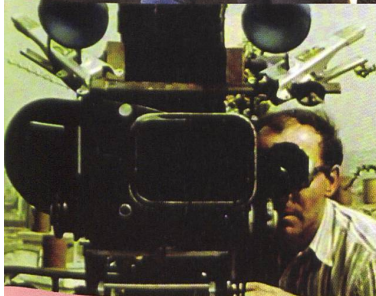
←
**Hannes «Pussy»
Schmidhauser**
de Victor Tognola

Tutti Giù
de Nicolò Castelli
↓



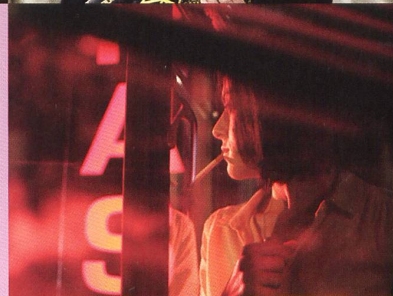
→
Sagrada
– el misteri de la creació
de Stefan Haupt

La faute à Rousseau
de plusieurs artistes
↓

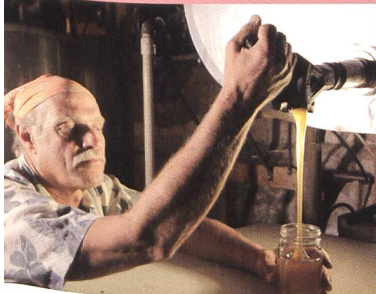
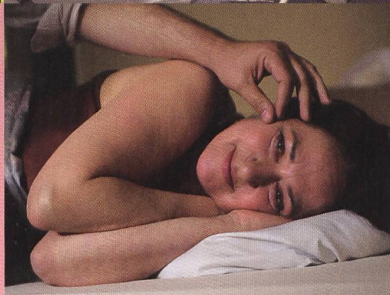


→
Homo Sapiens Cyborg
de Stefano Mosimann

Das Missen Massaker
von Michael Steiner
↓



↑
CINEMASuisse:
Jean-Luc Godard
de Fabrice Aragno



↑
Letzte Runde
de Kerstin Polte

More than Honey
de Markus Imhoof
←



↑
On the Beach
de Marie-Elsa Sgualdo

The End of Time
de Peter Mettler
←

SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF



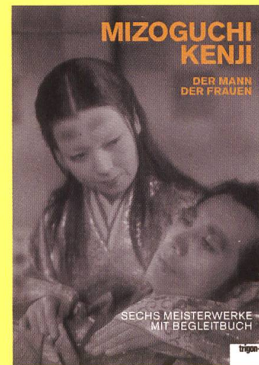
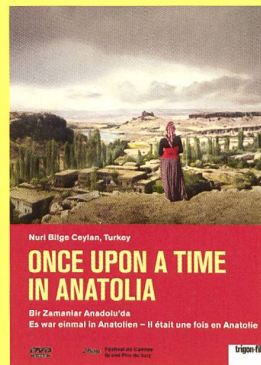
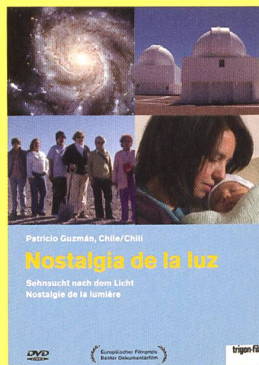
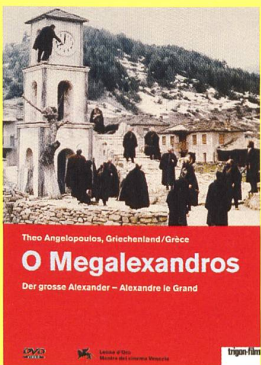
BERLINALE
C.I.C.A.E.-Preis
Prix Cinémas d'Art
et d'Essai

DEATH FOR SALE

FAOUZI BENSÄÏDI, MAROKKO

Ein Film noir mitten aus
dem Heute im Maghreb

AB 8. NOVEMBER IM KINO



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

trigon-film