Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 315

Heft

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

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

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

Download PDF: 16.07.2025

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

4.11

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Storyboard – Filme auf Papier

Filme aus Südkorea – ein Panorama

THE TREE OF LIFE von Terrence Malick

THE HUNTER von Rafi Pitts

JOSCHKA UND HERR FISCHER von Pepe Danquart

Gespräch mit Pepe Danquart

TAMBIEN LA LLUVIA von Iciar Bollain

SUBMARINE von Richard Ayoade

LES ÉMOTIFS ANONYMES von Jean-Pierre Améris

THE BEAVER von Jodie Foster

www.filmbulletin.ch

Storyboard
Südkorea

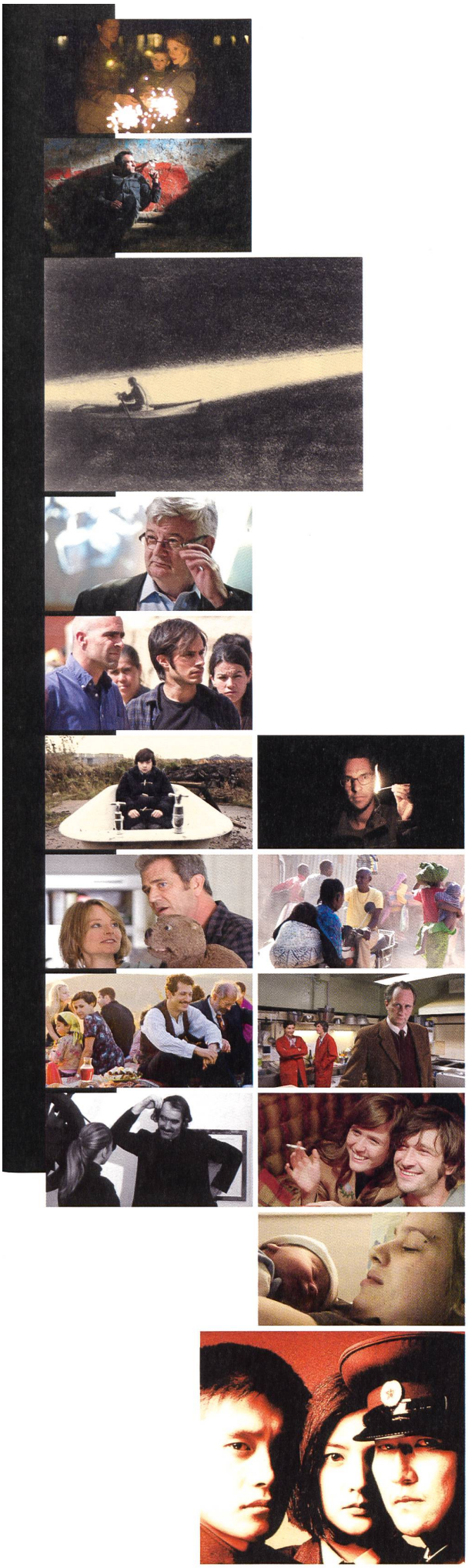
Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 12

64°
Festival del film Locarno
3–13 | 8 | 2011

Main sponsors:

UBS aet MANOR swisscom



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
4.2011
53. Jahrgang
Heft Nummer 315
Juni 2011

Titelblatt:
THE TREE OF LIFE
von Terrence Malick

KURZ BELICHTET
4 *Dušan Makavejev*
6 *Videos der Sammlung Goetz*
7 *Direktionswechsel beim FIFF*
9 *Ägypten*
10 *Bücher*

KINO IN AUGENHÖHE
11 **«Wo warst Du, als ich die Erde gründete?»**
THE TREE OF LIFE *von Terrence Malick*
14 **Beklemmender Stillstand**
THE HUNTER *von Rafi Pitts*

POLITIQUE DES COLLABORATEURS
16 **Filme auf Papier**
Storyboards – Zwischenform oder eigenständige Gestaltungsform?

FILMFORUM
23 **Konfrontation mit der Vergangenheit**
JOSCHKA UND HERR FISCHER
von Pepe Danquart
24 **«Am Ende zählt, dass die Kinoerzählung stimmt»**
Gespräch mit Pepe Danquart

NEU IM KINO
27 TAMBIEN LA LLUVIA *von Iciar Bollain*
28 SUBMARINE *von Richard Ayoade*
28 THE BEAVER *von Jodie Foster*
29 ALMANYA *von Yasemin Samdereli*
30 TINGUELY *von Thomas Thümena*
30 INTO ETERNITY *von Michael Madsen*
31 UN HOMME QUI CRIE *von Mahamat-Saleh Haroun*
32 LES ÉMOTIFS ANONYMES *von Jean-Pierre Améris*

WEITERHIN IM KINO
33 DIE VATERLOSEN *von Marie Kreutzer*
34 MIT DEM BAUCH DURCH DIE WAND
von Anka Schmid

PANORAMA
35 **Vom Spriessen der Filmproduktion unter dem koreanischen Regen**
Zum Filmschaffen aus Südkorea

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

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller
Telefon +41 (0) 44 273 15 32
Mobile +41 (0) 79 598 85 60
lisa.heller@filmbulletin.ch

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Erwin Schaar, Tatjana Simeunovic, Martin Girod, Salma Mobarak, Frank Arnold, Martin Walder, Stefan Volk, Gerhard Midding, Daniela Sannwald, Sascha Lara Bleuler, Michael Ranze, Irene Genhart, Sandra Schweizer Csillany

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Tatjana Simeunovic, Basel; Cinélibre, Bern; trigon-film, Ennetbaden; Festival de Films de Fribourg; Photothèque Cinémathèque suisse, Penthaz; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Martin Girod, Rialto Film, Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Deutsche Kinemathek Fotoarchiv, Berlin; Kunsthalle Emden; Festival International des Cinémas d'Asie, Vesoul; Salma Mobarak, Kairo

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2011 achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.-
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

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

© 2011 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin *53. Jahrgang*
Der Filmberater *70. Jahrgang*
ZOOM *62. Jahrgang*

Kurz belichtet

Kim Hye-ja
in MOTHER
Regie: Bong Jon-hoo

Marcello Mastroianni, Adriana Moneta und Anouk Aimée
in LA DOLCE VITA
Regie: Federico Fellini

Premiere aus Südkorea

Im Juni ist als Premiere im *Filmpodium Zürich* MOTHER, das jüngste Werk des Südkoreaners *Bong Jon-hoo*, zu sehen. Bong Jon-hoo (geboren 1969) gehört zu jener Generation jüngerer südkoreanischer Regisseure, die sich «unbeschwert erneut dem Genrekino zuwendet, doch nun mit einer spielerisch-selbstreferenziellen Distanz» (Martin Girod). MOTHER – eine Mutter versucht, ihren geistig behinderten Sohn, der unter Mordverdacht steht, zu entlasten – «steckt voller Überraschungen, ständig wechselt das Genre. Auf Satire folgt Sozialdrama, dann ein Schuss Humor, schwarzer Humor unterläuft den Thriller und das Melodrama. Was wie ein irrwitziges Patchwork klingt, fügt sich aber im Kino zu einem runden Ganzen.» (Primo Mazzoni)

In Ergänzung zu dieser Premiere ist auch MEMORIES OF MURDER, der Zweitling von Bong Jon-hoo von 2003, zu sehen – auch in ihm geht es um Aufdeckung von Kriminalfällen, diesmal inspiriert von einer wahren Begebenheit, dem ersten Serienmordfall in Südkorea.

www.filmpodium.ch

Federico Fellini

Am 6. Juni wird in Lausanne im Cinéma Capitole in Anwesenheit von *Anouk Aimée* mit LA DOLCE VITA die «*Intégrale Federico Fellini*» der *Cinémathèque suisse* eröffnet. Bis zum 5. Juli ist das Gesamtwerk des grossen Filmemachers in Lausanne zu sehen. Eine Soirée spéciale ist *Sergio Rubini*, Schauspieler und Filmemacher, gewidmet. Er verkörperte in INTERVISTA quasi das Alter ego von Fellini (22. 6.). *Gérald Morin*, heute Produzent, während einiger Jahre Assistent von Fellini etwa bei ROMA, AMARCORD und IL CASANOVA DI FELLINI wird in einige der Filme einführen und insbesondere IMAGO – L'IMMAGINARIO DI FEDERICO FELLINI von Alessandro De Michele und Leo Antinozzi, eine Reise in die Bilderwelten des Maestro, präsentieren (1. 7.) Die Reihe wird von zahlreichen Dokumentationen über Fellini und sein Werk ergänzt.

Die Retrospektive ist quasi eine Begleitveranstaltung zur Ausstellung «Fellini, la grande parade» im *Musée de l'Elysée*, dem Fotomuseum in Lausanne, die ab 8. Juni bis zum 28. August dort zu sehen ist. Die Ausstellung versteht sich als «laboratoire visuelle», das sich einzig auf die Bilder konzentriert, «celles qui inspirent Fellini, celles dont il rêva, celles qu'il fabriqua.» On est curieux.

www.cinematheque.ch, www.elysee.ch

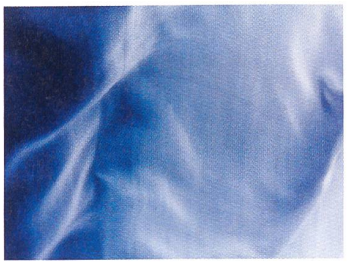
Jeff Bridges

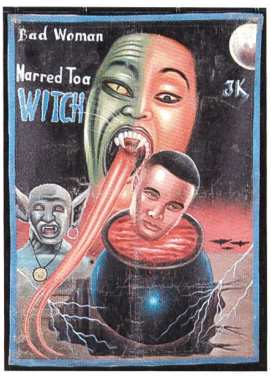
Jüngst war er als Rooster Cogburn, als wahrer Ritter der traurigen Gestalt, in TRUE GRIT der Gebrüder Coen zu sehen. 1971 spielte er in THE LAST PICTURE SHOW, Peter Bogdanovichs melancholischem Abgesang auf das Kino und die Jugend, einen orientierungslosen Jugendlichen. Dazwischen hat *Jeff Bridges* in über sechzig Filmen gespielt. Oft unergründlich, zurückhaltend, distanziert, aber in seinen besten Rollen «mit einer Lethargie der Verletzlichkeit» (Jean-Martin Büttner). Das *Xenix* in Zürich richtet dem Schauspieler im Juni eine schöne Hommage ein. Sie beginnt mit THE LAST PICTURE SHOW und schliesst mit TRUE GRIT. Sie zeigt Exemplarisches wie etwa THE BIG LEBOWSKI der *Coens*, TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM von *Francis Ford Coppola*, THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT und HEAVEN'S GATE von *Michael Cimino*, FAT CITY von *John Ford* und THE FISHER KING von *Terry Gilliam* und weniger Bekanntes wie HIDDEN

Simone Signoret
in CASQUE D'OR
Regie: Jacques Becker

Sabine Azéma
in LES HERBES FOLLES
Regie: Alain Resnais

FALTEN
Regie: Hannes Schüpbach





IN AMERICA und AMERICAN HEART von *Martin Bell*, 8 MILLION WAYS TO DIE von *Hal Ashby*, K-PAX von *Iain Softley* und CRAZY HEART von *Scott Cooper*, für den Bridges einen Oscar bekam. Und natürlich THE FABULOUS BAKER BOYS von *Steve Kloves* – Jeff Bridges mit seinem Bruder Beau und einer phänomenalen Michelle Pfeiffer.

www.xenix.ch

Jacques Becker

«Beckers Filme verraten eine hemmungslose Lust an der Marginalie, dem Nebenbei, dem Drumherum.» (Gerhard Midding in Filmbulletin 3.91) Wie *Jacques Becker* (1906–1960) dieser Lust frönt, kann man im Juli und August im *Filmpodium* Zürich verfolgen. Es zeigt «Männerfilme ohne Mysoginie» wie TOUCHEZ PAS AU GRISBI mit *Lino Ventura* und *Jean Gabin*; Klassiker wie CASQUE D'OR, sein «schönster und tragischster Liebesfilm», mit *Simone Signoret*, und Atemberaubendes wie LE TROU, ein fulminanter Ausbrecherfilm, «komponiert aus kahlen weissen Wänden, festen Steinmauern, aus Gesichtern, Schultern, Armen und Händen.»

www.filmpodium.ch

Bollywood Festival Thun

Vom 16. bis 19. Juni wird in Thun zum zweitenmal ein Fest des indischen Films gefeiert. Das *Bollywood-Festival* zeigt 15 Filme: nicht nur Bollywood-Klassiker, sondern durchaus auch aktuelle Arthouse-Filme des New Bollywood, des neuen indischen Realismus. Mit TAARE ZAMEN PAR, dem Regiedebut von *Aamir Khan*, und ROAD MOVIE von *Dev Benegal* etwa sind einige Schweizer Kinopremieren programmiert.

www.bollywood-festival.ch

Sabine Azéma

Das *Kinok* in der Lokremise in St. Gallen richtet im Juni eine kleine Hommage an die Schauspielerin *Sabine Azéma* aus. Über ihre Zusammenarbeit mit Alain Resnais formulierte sie «Mit ihm als Regisseur stürzt man nie ab.» (in Filmbulletin 3.10) Mit CŒURS, ON CONNAÎT LA CHANSON, PAS SUR LA BOUCHE und LES HERBES FOLLES stehen vier wunderbare Filme aus dieser Zusammenarbeit auf dem Programm. Dazu kommen noch FAUT QUE ÇA DANSE von *Noémie Lvovsky*, PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR von *Arnaud* und *Jean-Marie Larrieu* – ein «kleines Meisterstück der Atmosphäre» (Gerhard Midding in Filmbulletin 2.06) – und TANGUY von *Etienne Chatiliez*, eine Komödie über einen Nesthocker, der seine Eltern verzweifeln beziehungsweise zu radikalen Massnahmen greifen lässt.

www.kinok.ch

NIFFF

Die elfte Ausgabe des *Neuchatel International Fantastic Film Festival* findet vom 1. bis 9. Juli statt. Die Retrospektive heisst «Just a Film!» und ist dem *Gore*-Genre gewidmet, also Filmen, die zur Steigerung des Schockmoments gerne verletzte, verstümmelte Körper in Gross- und Detailaufnahmen zeigen. *Herschell Gordon Lewis*, der "Erfinder" des Genres, wird Filme wie BLOOD FEAST, THE GORE GORE GIRLS und 2000 MANIACS! vorstellen. Die Retrospektive geht aber auch früheren Ausformungen dieses «Genres der puren Empfindungen» etwa bei Méliès und dem Gothic Horror der Fünfziger nach und zeigt Beispiele aus den Achtzigern, wo in den Händen von David Cronenberg, Sam Raimi oder Peter Jackson das Genre gar in den Mainstream vordrang.

In der neuen Sektion «Films of the Third Kind» sollen Vorpremieren der künftigen Saison zu sehen sein, so etwa DETECTIVE DEE AND THE MYSTERY OF THE PHANTOM FLAME von *Tsui Hark*. Die neue Mitternachts-Schiene «Ultra Movies» hingegen zeigt bizarre Exemplare des fantastischen Films.

www.nifff.ch

Nachbilder

Die Reihe «Nachbilder» des *Kino Kunstmuseum* Bern hat zum Ziel, Schätze aus der Sammlung der Bernischen *Stiftung für Fotografie, Film und Video* vorzustellen und sie in einen Dialog mit dem aktuellen Kunstschaffen zu bringen. Am 20. Juni präsentiert der Winterthurer Künstler *Hannes Schüpbach* mit SPIN und FALTEN zwei seiner 16mm-Experimentalfilme im Dialog mit A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA von *Maya Deren* und wird im Gespräch mit Kathleen Bühler vom Kunstmuseum Bern auf sein Werk und dasjenige von Maya Deren eingehen.

www.kinokunstmuseum.ch

Deadly and brutal – Filmplakate aus Ghana

Wer die «Neue Sammlung» in der Münchner *Pinakothek der Moderne* für die ästhetisierenden Exponate der Design-Szene schätzt, der wird etwas konsterniert vor der Sammlung des Rosenheimers *Wolfgang Stäbler* stehen. Handgemalte Werbeschilder für Friseurläden oder Heiler sind in afrikanischen Staaten südlich der Sahara eher die Normalität, aber diese meist auf die Rückseite alter Mehlsäcke gemalten Werbebotschaften für Action Movies und Familiendramen aus eigener Produktion, aber auch für Hollywood- oder Martial-Art-Filme sind nach Auskunft des Sammlers einmalig für Ghana.

Ihre Bilderwelt beinhaltet meist Horrorszenarien von naiven und zugleich apokalyptischen Ausmassen. Abgeschlagene Köpfe und Gliedmassen, aufgeschlitzte Leiber und absurde menschenähnliche Wesen mit aggressiven Strahlen aus Mund und Augen, mythische Figuren wie die gefürchtete Dämonin Mami Water: all diese visuell übersteigerten Zeichen sollten für Filme werben, die seit Beginn der achtziger Jahre mit den ersten Videorecordern nach Ghana gelangten. Sie wurden in einfachsten Kinos, die zuerst um Accra und Kumasi entstanden, meist «Video Clubs» genannt, von mobilen Vorführern, die mit Stromgenerator, Fernsehgerät und Recorder über Land zogen, gezeigt.

Die drastischen Bilder der Plakate, die lokale Mythen, religiöse Vorstellungen der Pfingstkirchen, Cover der Videokassetten amalgamieren, haben einen ähnlichen Reiz wie die Bilderwelt, die wir ab und zu noch auf Jahrmarktsbuden bei uns bewundern können. Auch wenn diese nie diese Drastik erreicht haben.

Erwin Schaar

Pinakothek der Moderne, München. Bis 26. Juni

Bildrausch

Noch bis zum 5. Juni feiert Basel im *Stadtkino* mit «Bildrausch» ein Fest für den Film. Ein Fest für «Filme von kompromisslosen Autoren, Filme mit ungewöhnlichen Perspektiven, Filme, die von narrativer Risikobereitschaft und ungezähmter Lust am Visuellen» zeugen. Das Festival zeigt Filme, die zwar wegen ihrer Aussergewöhnlichkeit von Festival zu Festival weitergereicht werden, jedoch kaum in der normalen Kinolandschaft einen Platz finden: etwa MEEK'S CUTOFF von *Kelly Reichardt*, FINISTERRAE von *Sergio Caballero*, VILLALOBOS von *Romuald*

Karmakar, EL PREMIO von *Paula Markovitch* und ROAD TO NOWHERE von *Monte Hellman* und ESSENTIAL KILLING von *Jerzy Skolimowsky*, zwei Filme von lange vermissten "Altmeistern".

Ein zweiter Schwerpunkt des Festivals gilt dem aktuellen *griechischen Kino*, aus dem noch DOGTOOTH von *Giorgos Lanthimos* und FROM THE EDGE OF THE CITY von *Konstantios Giannaris* zu sehen sind.

Mit der Hommage an *Dušan Makavejev*, den 1932 geborenen serbischen Filmemacher, gibt «Bildrausch» den Auftakt zu einer grossangelegten Retrospektive dieses Enfants terrible des modernen Films, die im Juni im Stadtkino mit Filmeinführungen weitergezogen wird. Insbesondere werden in zwei Blöcken auch eine Reihe seiner eigenwilligen Kurzfilme zu sehen sein.

Im Rahmen von «Bildrausch» findet auch die Basler Filmwerkschau «*Zoom*» statt, die die für den diesjährigen Basler Filmpreis nominierten Werke mit ihren Autoren vorstellt.

www.stadtkino.ch

The Big Sleep

Michael Althen

14. 10. 1962–12. 5. 2011

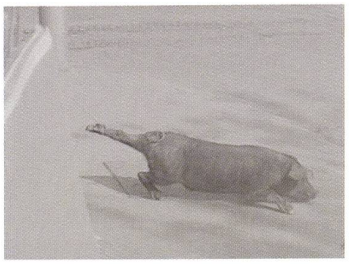
«Darin liegt die doppelte Natur des Kinos: dass es stets Auskunft gibt über das, was ist, und das, was möglich wäre, darüber, wer wir sind und wer wir gerne wären. Noch die abgelegensten Phantasien, aber auch die am nächsten liegenden Einfälle, erzählen etwas darüber, wie die Welt zu einem bestimmten Zeitpunkt beschaffen war und wonach sie sich sehnte. Wie wir uns gefühlt und wovon wir geträumt haben.»

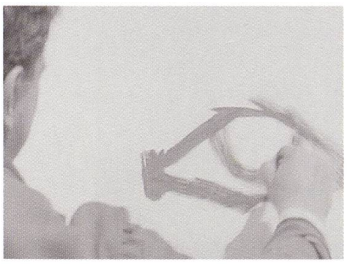
Michael Althen, Filmkritiker und Filmemacher, in seinem Buch «Warte, bis es dunkel ist. Eine Liebeserklärung ans Kino», München, 2002.

Meister der karnevalesken Parade

Dušan Makavejev

W.R.
Regie: Dušan Makavejev





Der 1932 in Belgrad geborene *Dušan Makavejev* gilt als einer der mutigsten und eigenwilligsten Regisseure des jugoslawischen und europäischen Autorenkinos. Seine Filmkarriere, die sich über vier Jahrzehnte erstreckt, begann er in den frühen Fünfzigerjahren, als Vertreter einer losen Gruppe junger Autoren, die in den Amateurkinoklubs geschult wurde und überwiegend Dokumentarfilme drehte. Erst ab Mitte der Sechzigerjahre widmete sie sich vermehrt dem Spielfilm. Dušan Makavejev stand an der Spitze dieses Kreises, der mit innovativen Werken inhaltlich sowie formal neue Massstäbe setzte und so vom äussersten Rand der jugoslawischen Kinematographie ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Mit Recht wurde festgestellt, dass Makavejevs Generation den *neuen jugoslawischen Film* hervorgebracht hat.

Provokante Collage

Einem breiteren Publikum ist vor allem der kontroverse Film W.R. MYSTERIEN DES ORGA(NI)SMUS (W.R: MISTERIJE ORGA(NI)ZMA, 1971) bekannt. Dabei handelt es sich um Makavejevs vierten und wohl berühmtesten Langfilm, eine skurrile und satirische Collage aus Dokumentar- und Spielfilm. In ihren dokumentarischen Teilen widmet sich Makavejev, der unter anderem Psychologie studiert hatte, vor allem dem Leben und der Theorie des marxistischen Psychoanalytikers Wilhelm Reich. Im eigentlichen Spielfilm wird hingegen die sexuelle (Welt-)Revolution als Voraussetzung für den wahren Sozialismus (de)konstruiert. Milena, einer lebenslustigen Kosmetikerin und überzeugten Kommunistin, jugoslawischen Feministin und Reichianistin, wird wegen der Verführung des sowjetischen Eiskunstläufers Wladimir Iljitsch buchstäblich der Kopf abgeschlagen. Mit Politik und Sex, mit Humor und Bitterkeit, mit Surrealismus inmitten des sozialistischen Realismus provozierte der Film nicht nur das Publikum, sondern insbesondere die politische Nomenklatur Jugoslawiens.

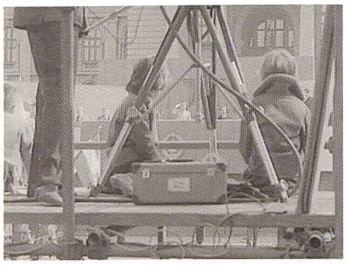
W.R. markierte den Wendepunkt in Makavejevs Karriere. Trotz der hervorragenden Kritiken und Preise, die der Film bei ausländischen Festivals und in Jugoslawien erhielt (so wurde er zum Beispiel in Cannes mit dem Prix Luis Buñuel ausgezeichnet), wurde er zunächst aus den jugoslawischen Kinos verbannt. Gegen die Vorführung von W.R. soll vor allem die Sowjetunion protestiert haben, die auch in Jugoslawien offenbar immer noch über Einfluss verfügte. Der Film konnte hier erst Ende der Achtzigerjahre gezeigt werden, das heisst zur gleichen Zeit als sein Schöpfer von der «Zwangsarbeit im Ausland» zurückkehrte.

Exemplarischer Kurzfilm

Bereits für die frühe Schaffensphase von Dušan Makavejev ist eine bunte thematische Vielfalt typisch. In den Kurz- und Dokumentarfilmen dieser Periode beschäftigt sich Makavejev vordergründig mit der Nationalisierung der Industrie und mit Arbeiterbrigaden sowie fehlenden Kinderspielplätzen, während gleichzeitig Facetten der Folklore und Schönheitswettbewerbe vor das Kameraobjektiv geraten. Makavejev bemüht sich dabei stets darum, ein realistisches Bild des jugoslawischen Alltagslebens einzufangen, einen Blick hinter die dekorierte Szenerie zu werfen.

Ein prägnantes Beispiel hierfür ist der etwa zehnminütige Dokumentarfilm DIE PARADE (PARADA) aus dem Jahr 1962, den er anlässlich der Feierlichkeiten zum 1. Mai drehte. Zuschauer, die eine plakative Darstellung und Glorifizierung der bestehenden Verhältnisse erwarteten, wurden enttäuscht.

Die Ereignisse in seinem Dokumentarstreifen entwickeln sich ganz im Gegensatz zum idealtypischen Ablauf solcher Paraden mit blumengeschmückter Jugend, Arbeitermassen und Soldaten, den Makavejev später einmal als vor allem langweilig bezeichnete. Der Film konzentriert sich hauptsächlich auf die Vorbereitungen zur Parade, diese selbst wird nur kurz am Ende gezeigt. Eröffnet wird der Film mit Aufnahmen von öffentlichen, von kleinen Nationalflaggen Jugoslawiens geschmückten Verkehrsmitteln, von grossen halbfertigen und undekorierten Plakaten mit den Porträts bedeutender Politiker, von schläfrigen Arbeitern und von der Landbevölkerung, die ihr Vieh und Wein in die Hauptstadt bringt. Vor dem Auge des Zuschauers entfaltet sich mitten in Belgrad ein buntes Leben, das mit einem Propagandalied über die Gründung des kommunistischen Jugoslawiens untermalt wird. Aufnahmen einer geradezu karnevalesken Volkskultur mit ihrer Lust an Essen und Trinken vermischen sich mit den Bildern von der Vorbereitung der Parade. Nur stellenweise erinnern Parolen wie «Brüderlichkeit und Einheit / Gegenwart und Zukunft» oder vereinzelte Fahnen und Wappen der jugoslawischen Republiken den Zuschauer daran, dass er sich nicht in einer filmischen Stadtsymphonie von Dziga Wertow oder Walter Ruttmann befindet. Anfänglich ist alles noch ruhig, die Soldaten der Jugoslawischen Volksarmee scheinen ihre Zelte gerade erst verlassen zu haben, und die Tribüne vor dem Parlament ist nur zur Hälfte aufgebaut. Einzig die Lehrer, die ihre Schülerinnen und Schüler mustern, sind in Hektik geraten. An der Fassade des Belgrader Gewerkschaftshauses



hängt bereits ein riesiges Marx-Transparent, ein Lenin-Porträt wird noch gehisst. Das auffällige Fehlen eines Bildes von Tito wird durch das aus dem Off dröhnende Lied «Wir sind mit Marschall Tito, unserem Heldensohn» ausgeglichen.

Erst ab der Mitte gewinnt der Film in Bild und Ton an Tempo. Immer schneller wird der Wechsel von Volks- zu Blechorchestermusik, von feierlichen Lautsprecheransagen zum Glockenschlag der Uhr. Die Kamera folgt in kurzen, sich ablösenden Einstellungen dem zum Fest eilenden Volk, berichtet quasi aus der Mitte der Geschehnisse. Im Wechsel von Halbnah- bis Grosseinstellungen entsteht eine Art Porträtgalerie von Laiendarstellern, wie man sie aus dem Neorealismo oder von der Nouvelle Vague kennt. Fahnen und Blumen werden verteilt, Dächer und Baumkronen bevölkert, Uniformen, Trachten und Frisuren noch rasch kontrolliert. Die Bilderreihe endet mit der Grossaufnahme einer jungen Frau, die in die Ferne lächelt.

Mit einem abrupten Schnitt wird der Zuschauer ins Zentrum der Parade versetzt: Vor dem Parlament, umgeben von seinen engsten Mitarbeitern, steht im Marschalluniform Josip Broz Tito. Eine Glocke beginnt zu schlagen, und mit jedem der acht Schläge korrespondiert eine neue Einstellung, in denen das Kameraauge als letzte Kontrollinstanz des jetzt fertigen Bühnenbilds (Parteiführer, Blumen, Plakate, Arbeitermassen et cetera) das Startsignal gibt: Die Parade darf beginnen. Die Stimme eines Offiziers aus dem Off wird sehr bald von der Internationalen abgelöst. Aber nicht einmal hier, am Ende des Films, darf die Armee im Stechschritt an der Ehrentribüne der Parteiführung und Tito vorübermarschieren. Der Blick bleibt fragmentarisch und aufs Detail gerichtet. Anstelle glänzender Soldatenstiefel defiliert das bescheidene Schuhwerk des einfachen Volkes.

In der folgenden Einstellung kann der Zuschauer den jugoslawischen Präsidenten nur durch Gerüst und Kamerastativ hindurch in der unscharfen Tiefe des Bildes erahnen – Tito befindet sich genau im Zentrum des Bildes, bildet aber nicht seinen Mittelpunkt. Diese Verschiebung innerhalb der hierarchischen Anordnung kommentiert der Film gleich mit der nächsten Einstellung, die einen jüngeren Mann in der letzten Reihe zeigt: Sein Interesse richtet sich auf die Lektüre eines Comic-Heftes. Erst ganz am Ende gewinnt DIE PARADE mit ein paar Aufnahmen von Defilierenden, die von einer Ersten-Mai-Hymne untermalt sind, an üblichem Pathos. In den letzen fünfzehn Sekunden des Films flattern die Grossbuchstaben des Banners «Genosse Tito wir lieben Dich» bildfüllend dem Zuschauer entgegen. Dabei bleibt offen, inwieweit es sich dabei lediglich um einen Gestus an die offizielle Ästhetik, um einen ironischen Kontrast zum vorhergehenden Filmgeschehen oder um einen ernst gemeinten Abschluss und Höhepunkt der Massenfeierlichkeiten handelt.

Politische Kontrolle

Trotz des fulminanten Erfolges auf einem Dokumentarfestival wurde DIE PARADE sogleich Opfer der politischen Kontrolle, und der Film durfte nicht öffentlich gezeigt werden. Demütigungen dieser Art waren für Makavejev nicht neu. Man kann der Filmkontrollstelle einen gewissen ästhetischen Scharfsinn nicht absprechen, wenn sie ihre Entscheidung damit begründete, Makavejev habe aus der Parade eine Art Karneval gemacht. Dem Regisseur wurden Änderungen nahegelegt.

Das Ferkel, das zu Beginn des Films von einem Bauern am Strick gezogen wird, muss die Filmkontrollbehörde besonders beunruhigt haben. Ebenfalls problematisch war eine Detailaufnahme von Plakaten mit Politikerporträts – hier wehrte man sich vor allem gegen die Exponierung des Sehorgans des Innenministers! Am verwerflichsten war aber offenbar – auf Grund ihres im doppelten Wortsinn windigen Charakters – die Aufnahme des Banners «Genosse Tito wir lieben Dich» am Ende des Films. In gewisser Weise zieht Makavejev aus dieser Kritik selbstironisch eine Konsequenz, wenn in seinem ersten abendfüllenden Film DER MENSCH IST KEIN VOGEL (COEK NIJE TICA, 1965) ein leitmotivisch verwendetes Plakat mit riesigen Arbeiterhänden für Verstimmung sorgt und bereits im Film entsorgt wird.

DIE PARADE konnte nach kleinen Veränderungen in einem zweiten Anlauf wieder gezeigt werden, wenn auch ausschliesslich in Jugoslawien. Der Film mit seinen "Antihelden" war und blieb ein Beitrag der individuellen, makavejevschen Kreativität im kommunistischen Jugoslawien.

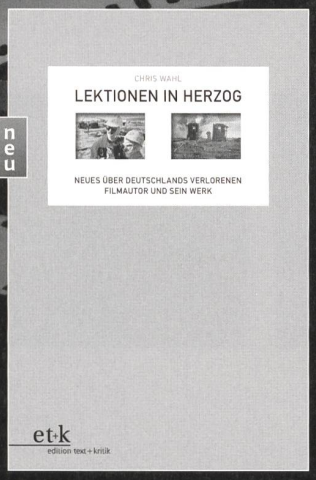
Schwarze Welle

Erst Ende der Sechzigerjahre, als im jugoslawischen Modell des Sozialismus nicht nur die Potentiale, sondern und vor allem auch die Defizite sichtbar wurden, wurde nicht mehr vom Autorenfilm gesprochen, sondern von «nihilistischen» und «anarchistischen» Tendenzen im jugoslawischen Filmschaffen. Das ursprünglich durchaus positiv rezipierte subjektive Kino der neuen Generation wurde so ab 1969 als «Schwarzer Film» stigmatisiert. Diese düsteren, sozial- und sozialismuskritisch engagierten Parabeln wurden im jugoslawischen Staat zu "Fällen": Meist fanden sie nicht einmal mehr den Weg ins Kino, da sie nur einer ausgewählten politischen "Filmelite" vorgeführt wurden, die sich, dem kulturpolitischen Kanon folgend, mit Form und Inhalt nicht einverstanden zeigen konnte. Nicht nur die kontroverse Filmkritik, sondern auch die in Leserbriefen stark vertretene Vox populi sah in diesen Filmen der sogenannten «Schwarzen Welle» eine grosse Gefahr für die sozialistische Gesellschaft. Die selbstverwaltende und herrschende Arbeiterklasse warf diesen Werken grosse Entfremdung von der jugoslawisch-sozialistischen Realität, Mangel an Humanismus beziehungsweise an positiven Helden, Darstellung morbider Sexualität und so weiter vor.

Dies alles sorgte dafür, dass diese innovativen Werke der neuen Generation in Filmarchiven beziehungsweise Filmtresoren verschwanden. Eine offizielle Zensur gab es damals in Jugoslawien allerdings nicht, so dass die Filme auch wiederum nicht als verboten gelten konnten. Sie fielen einfach in Ungnade und wurden jahrelang nicht gezeigt. Während die «Schwarze Welle» weltweit als Prestige-Kunst der jugoslawischen Kultur gefeiert wurde, war sie in Jugoslawien aus dem kulturellen Diskurs ausgeschlossen. Einer der wichtigsten Filme, die schliesslich 1971 aus dem Verkehr gezogen wurden, war Dušan Makavejevs W.R. MYSTERIEN DES ORGA(NI)SMUS.

Tatjana Simeunovic

Film in der edition text + kritik



neu

Chris Wahl

Lektionen in Herzog
Neues über Deutschlands verlorenen Filmautor und sein Werk

etwa 400 Seiten
zahlreiche s/w-Abbildungen
ca. € 30,–
ISBN 978-3-86916-118-1

In Anspielung auf Werner Herzogs Film »Lektionen in Finsternis« analysiert »Lektionen in Herzog« das Werk eines Filmregisseurs, der mit Filmen wie »Fitzcarraldo« in Deutschland für Furore gesorgt, danach aber weniger Beachtung erfahren hat. Internationale Herzog-Spezialisten widmen sich der Geschichte der Rezeption Herzogs, vor allem in Italien, Frankreich und den USA, und geben damit Anlass zur Neubewertung seines Werks auch in Deutschland.

Markwart Herzog
Mario Leis (Hg.)

Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls

etwa 200 Seiten
zahlreiche s/w-Abbildungen
ca. € 28,–
ISBN 978-3-86916-119-8

neu

Leni Riefenstahl ist wie kaum eine andere Figur der deutschen Filmgeschichte als »Hitlers Starregisseurin « weltweit umstritten. Darüber gerät die ganze Breite ihres künstlerischen Schaffens, das sich über 80 Jahre hin erstreckt, oftmals aus dem Blick. »Kunst und Ästhetik im Werk Leni Riefenstahls« setzt sich mit den überaus vielfältigen künstlerischen Perspektiven Riefenstahls auseinander, wobei die politischen Funktionen ebenso thematisiert werden wie der oft vernachlässigte »Eigensinn« ihrer Kunst.

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

Aschemünder
Videos aus der Sammlung Goetz

VIETNAM, 1967, NEAR DUC PHO (RECONSTRUCTION AFTER HIROMICHI MINE)
von David Claerbout

Eine mit Früchten gefüllte Schale, wie wir sie aus Stillleben des siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts kennen, ist auf dem Bildschirm zu sehen. In enormem Zeitraffertempo werden die appetitlichen Birnen, Pfirsiche und Äpfel zu einer schimmligen Masse. *Sam Taylor-Woods* Arbeit STILL LIFE gibt eigentlich schon die Sichtweise der ersten Auswahl von Videos aus der *Sammlung Goetz* vor. Eine der bedeutendsten Sammlungen avantgardistischer Kunst in Deutschland hat mit dem Münchner Haus der Kunst eine Kooperation vereinbart, bis 2014 regelmässig eine Auswahl der Film- und Medienkunst unter einem bestimmten Thema in den vierzehn kabinettartigen Räumen des Luftschutzkellers des 1938 errichteten Kunsttempels zu zeigen.

Die erste Präsentation hat *Ingvild Goetz* selbst kuratiert und unter dem Titel «Aschemünder» dem Thema Krieg und seinen Folgen gewidmet. Es ist allein schon die seit dem Bau nahezu unveränderte Umgebung, die eine adäquate Möglichkeit für Videos mit einer Thematik bildet, deren übergeordneter Titel einer Arbeit des Kolumbianers *Juan Manuel Echavarría* entnommen ist: BOCAS DE CENIZA (2003). In ihr erzählen singend Hinterbliebene von Greueltaten, begangen von Soldaten und Drogenkartellen. Die Balladen kennzeichnen die Tradition der Gewalt in Kolumbien, die schon mit dem spanischen Eroberer Rodrigo de Bastidas 1501 begann, der das Mündungsgebiet des Río Magdalena «Aschemünder» nannte.

Meist haben Videos gegenüber durchkomponierten Spielfilmen mit abgeschlossenen Stories den Vorteil haiku-artig Bilder zu zeigen, die beim Betrachter ein Nachdenken auslösen können. *David Claerbout* montiert in seinen gut dreiminütigen-Loop VIETNAM, 1967, NEAR DUC PHO (RECONSTRUCTION AFTER HIROMICHI MINE) 34 Jahre später das Foto eines abstürzenden amerikanischen Flugzeugs in Aufnahmen einer jetzt friedlich daliegenden Landschaft, ohne dass die zeitliche Dimension bedeutsam wird. Der japanische Fotograf des abgeschossenen Flugzeugs ist in Vietnam ums Leben gekommen.

Dagegen erfordert die 31-minütige Arbeit von *Marcel Odenbach* IN STILLEN TEICHEN LEBEN KROKODILE eher das inszenatorische Können, kontrapunktisch ein Geschehen deutlich werden zu lassen, wenn auf zwei Kanälen der Genozid, der 1994 von den Hutu an den Tutsi begangen wurde, ohne gewalttätige Bilder erahnbar wird.

Die Arbeiten von *Willie Doherty*, *Harun Farocki*, *Mona Hatoum*, *William Kentridge*, *Zhou Hongxiang*, *Hans Op de Beeck*, *Omer Fast*, *Sven Johne*, *Tracey Moffatt*, *Óscar Muñoz* und *Anri Sala* nehmen sich in Überblendungstechniken, Zeichentrick, Mehrkanalprojektionen oder scheinbar konventioneller Dokumentation Themen an, die von der Behandlung posttraumatischer Erlebnisse im Krieg bis zur Fremderziehung der Kinder der Aborigines, um deren Assimilation zu erzwingen, reichen. *Chris Dercon*, der vom Haus der Kunst als Leiter zur Tate Modern in London wechselte, schreibt im Katalog: «Es scheint, als ob die Kunsthalle zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts das Kino in sich aufnimmt, um angesichts der technologischen und kommerziellen Irrtümer, die das Kino mehr denn je bedrohen, eine autonome Kraft und Energie geltend zu machen.»

Erwin Schaar

«Aschemünder» bis 4. 9., Sammlung Goetz im Haus der Kunst, München. Katalog 19.– €
Ab 30. 9. Videos unter dem Titel «Why I Never Became a Dancer». www.hausderkunst.de

Zufriedenheit am Kapitelende

Direktionswechsel beim Festival in Fribourg

Edouard Waintrop
© FIFF

Esther Widmer
© FIFF

Thierry Jobin
© David Wagnières

Die Verleihung des Grossen Preises und zugleich des Kritikerpreises an POETRY, den neusten Film von Lee Chang-dong, rundete am Festival International de Films in Fribourg das Kapitel der Direktion *Edouard Waintrop* ab: In seinem ersten Fribourgjahr 2008 hatte er mit einer Hommage an den koreanischen Regisseur das Werk eines «auteur étonnant» gewürdigt. Waintrop hat in nur vier Jahren Erstaunliches vollbracht und dies trotz einem – in Relation zu vergleichbaren Veranstaltungen – nach wie vor knappen finanziellen Rahmen.

Sein Vorgänger *Martial Knaebel* hatte die Direktion des 1980 gegründeten Festivals 1992 übernommen, dem ersten Jahr seiner alljährlichen Durchführung, nachdem er zuvor schon mit *Yvan Stern*, einem der Gründer des Festivals, zusammengearbeitet hatte. In sechzehn Jahren hat Knaebel die Veranstaltung aus bescheidensten Anfängen als Filmveranstaltung entwicklungspolitisch engagierter Hilfswerke zum international reputierten Festival ausgebaut. Obwohl man die Bezeichnung «Festival des Films du Tiers-Monde» schon im ersten Direktionsjahr Knaebels abgestreift hatte, haftete der Veranstaltung weiter das Image der «Films du Sud» an.

Waintrop resümierte die ihm gestellte und in nur vier Jahren weitgehend gelöste Aufgabe in seiner gewohnt sachlichen Art bei der diesjährigen Festivaleröffnung: «Le monde a changé, le cinéma a changé et le Festival de Fribourg se devait bien sûr lui aussi de se transformer.» Dass sein Amtsantritt mit zwei Neuerungen in den Rahmenbedingungen zusammengefallen war, mag den Image-Wechsel begünstigt haben: Seit 2008 verfügt das Festival im Kulturzentrum der Ancienne Gare nicht nur über zentrale Sekretariatsräume, sondern zugleich über einen permanenten Treffpunkt, der weit attrakiver ist als das frühere Festivalzelt. Mit der Eröffnung des im Stadtzentrum gelegenen Multiplexes «Cap Ciné» standen dem zuvor räumlich stark eingeengten Festival zusätzliche Säle zur Verfügung. Eine Chance, die Waintrop optimal zu nutzen verstand.

Kurz vor dem Ende seiner letzten Festivalausgabe betont Waintrop die grosse Freiheit, die er als Direktor genossen habe, und zeigt sich vor allem darüber zufrieden, dass er von Jahr zu Jahr steigende Besucherzahlen vorweisen und so auch das finanzielle Gleichgewicht halten konnte. Während früher der Anteil der unter 35-Jährigen am Festivalpublikum rund 30 Prozent ausgemacht habe, seien es beim neu hinzugewonnenen Publikum 70 Prozent.

Diese Verjüngung dürfte zu einem guten Teil auf einen Image-Wechsel zurückzuführen sein: Waintrop erlaubte sich, gegen den ebenso unpopulären wie unpräzisen Begriff der «films du sud» zu polemisieren, die filmische Form stärker zu gewichten als die "Botschaft", das Festivalprogramm geografisch (Richtung Norden) und stilistisch (Richtung Populärkino) zu erweitern.

Waintrop machte vor allem deutlich, dass das geografisch weit gespannte Herkunftsgebiet der Festivalfilme kulturell völlig unterschiedliche Werke hervorbringt, dass es traditionsreiche und neuentstandene Kinematografien umfasst, teure wie billig hergestellte Filme, industrielle Produktionen für ein breites lokales Publikum ebenso wie künstlerisch Ambitioniertes. Warum also so unterschiedlichen Filmen ein einheitliches Etikett anhängen?

Befragt, ob Fribourg sich – ähnlich wie Rotterdam, Berlin und Locarno – auch in der Produktionsförderung engagieren sollte, gibt Waintrop eine deutliche Antwort: Er sagt Nein zu einer bestimmten Form des kulturellen Neokolonialismus, in der die westlichen Fördermittel – und der damit verbundene Produzenteneinfluss – dazu führen, dass in Afrika und teilweise auch Asien Filme gedreht werden, die primär für europäische Festivals bestimmt sind. «La France-Afrique cinématographique», die auch die Schweiz, Deutschland oder Holland miteinschliesse, sei ein echtes Problem und habe dazu beigetragen, die «wahren» afrikanischen Filme zu verdrängen, «faits sur place, pour des gens sur place». Natürlich habe er auch Koproduktionen gezeigt, viele Filmschaffende hätten ihre Werke nicht ohne westliches Geld drehen können, und es gebe auch zurückhaltende Koproduzenten, doch lehne er Filme ab, in denen er zu stark den prägenden europäischen Einfluss spüre.

Esther Widmer, seit zwei Jahren als administrative Leiterin für das Festival mitverantwortlich, ergänzt Waintrops positive Bilanz insbesondere im Hinblick auf die Schulvorführungen. Das Festival ist dieses Jahr vom Interesse der Schulklassen beinahe überrannt worden, doch beinahe noch wichtiger als dieser quantitative Aspekt ist ihr, dass das Festival angefangen hat, die Lehrer im Vorfeld vorzubereiten, um so zu einer bessern Aufnahme der ungewohnten Filmkost bei den Schülerinnen und Schülern beizutragen. Esther Widmer diagnostiziert beim Festival einige Wachstumsprobleme: Es sei gewachsen, ohne dass die Strukturen (etwa im Bereich der Videotechnik) und Abläufe schon überall mitzuhalten vermöchten. Zusätzliche Anstrengungen seien auch nötig, um das Festival in der deutschen Schweiz bekannter zu machen. Bei den Verbesserungen stosse man allerdings an die Grenzen der vergleichsweise engen finanziellen Mittel. Während von der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit des EDA eine Jahressubvention von Fr. 350 000 kommt, verharrte der Beitrag des Bundesamtes für Kultur des EDI auf dem vor vier Jahren auf Fr. 100 000 gekürzten Niveau.

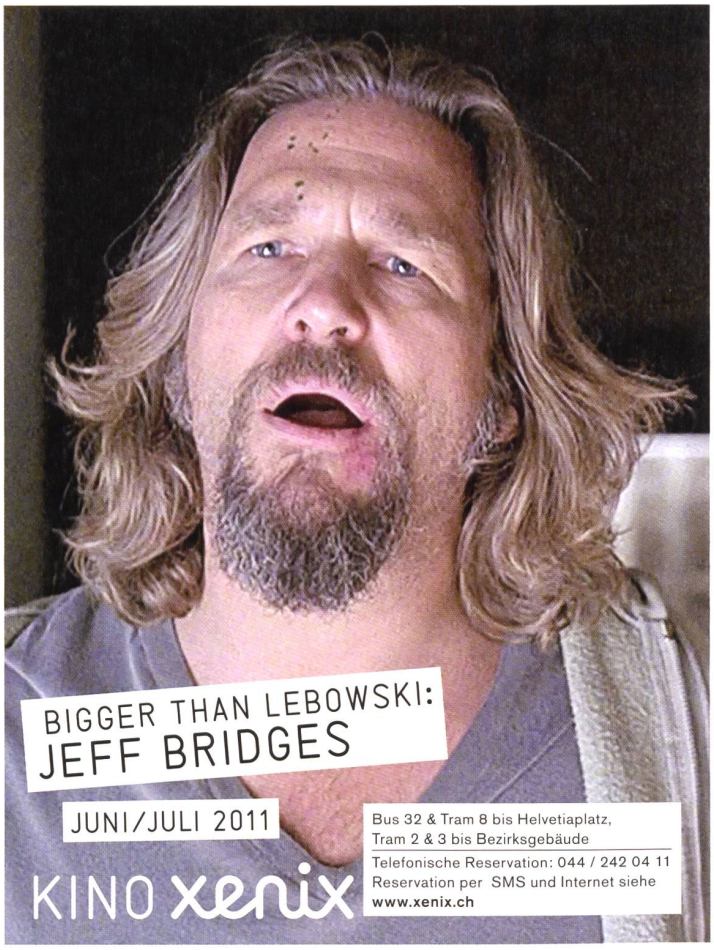
Thierry Jobin wird als neuer Direktor erst einmal gemeinsam mit Esther Widmer die beiden Subventionsverträge und die damit verbundenen Leistungsaufträge neu auszuhandeln haben. Wenige Wochen vor seinem eigentlichen Arbeitsantritt gibt er noch zurückhaltend Auskunft, definiert aber dezidiert die Wichtigkeit des Fribourger Festivals in einem kommerziellen Umfeld, in dem die Angebotsvielfalt nicht mehr gewährleistet sei, als kulturelle und als politische Aufgabe: Durch das Kino der fernen Länder könnten wir erfahren, wie die Menschen leben, und damit auch unseren eigenen Platz in der Welt besser begreifen.

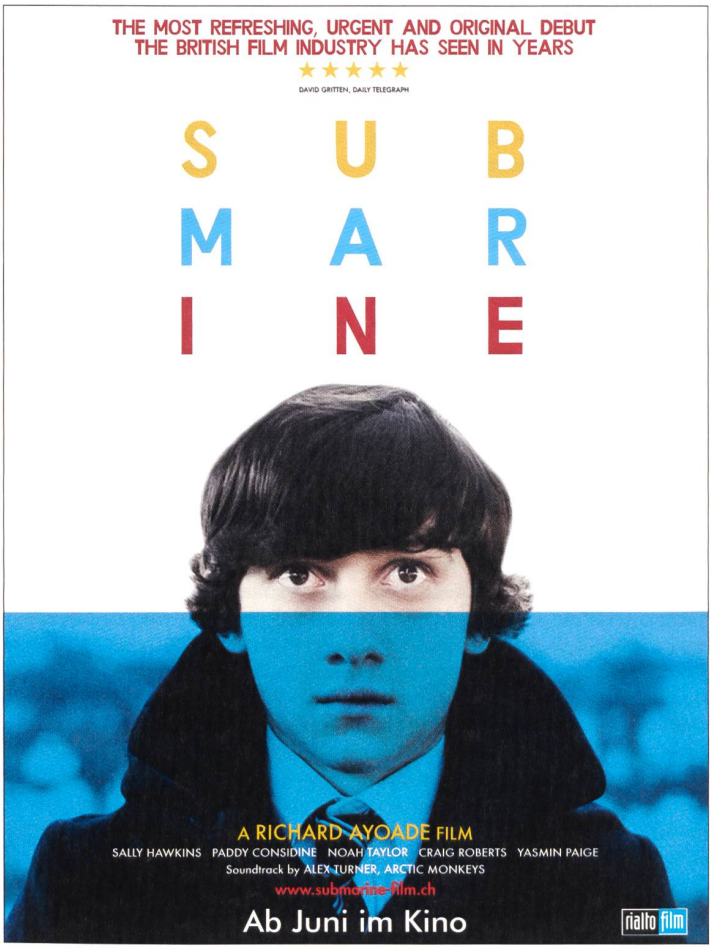
Nachdem er seit 1987 die Veranstaltung als Filmjournalist (zuletzt als Filmverantwortlicher bei der Tageszeitung «Le Temps») kritisch begleitet hat, freut sich Jobin auf seine neue Aufgabe: Es sei ein «aussergewöhnliches Geschenk», nun selbst Filme entdecken und diese dem Publikum vermitteln zu dürfen. Seine Vorgänger hätten ein wunderbar neugieriges und geduldiges Publikum aufgebaut, und Waintrop habe dem Programm zu einer Öffnung verholfen, die er zu nutzen gedenke. Auch für ihn gelte in erster Linie die filmische Qualität der Werke, doch habe er auch keine Angst vor entwicklungsbezogenen und politischen Debatten; diese seien notwendig, um die Werke in ihrem Zusammenhang zu sehen und zu verstehen.

Martin Girod

Die Ausgabe 2012 des FIFF wird vom 24. bis 31. März 2012 stattfinden.

Elizabeth Taylor
Flussfilme
16. Mai – 30. Juni 2011
im Filmpodium Zürich
Stadt Zürich
Kultur
www.filmpodium.ch


BIGGER THAN LEBOWSKI:
JEFF BRIDGES
JUNI/JULI 2011
Bus 32 & Tram 8 bis Helvetiaplatz,
Tram 2 & 3 bis Bezirksgebäude
Telefonische Reservation: 044 / 242 04 11
Reservation per SMS und Internet siehe
www.xenix.ch
KINO xenix


THE MOST REFRESHING, URGENT AND ORIGINAL DEBUT
THE BRITISH FILM INDUSTRY HAS SEEN IN YEARS
★★★★★
DAVID GRITTEN, DAILY TELEGRAPH
SUB
MAR
INE
A RICHARD AYOADE FILM
SALLY HAWKINS PADDY CONSIDINE NOAH TAYLOR CRAIG ROBERTS YASMIN PAIGE
Soundtrack by ALEX TURNER, ARCTIC MONKEYS
www.submarine-film.ch
Ab Juni im Kino
rialto film

Das ägyptische Kino
Eine andere Vision

LE PEUPLE SALUE SON CHEF SAAD ZAHGLOUL PACHA
Regie: Mohamad Bayoumi

MICROPHONE
Regie: Ahmad Abdalla

ROUGE PÂLE
Regie: Mohammad Hammad

Cannes 2011. Hommage an Ägypten. Die vierundsechzigste Ausgabe des Festivals ehrte das Land mit der Vorführung von 18 JOURS (18 YÔM), einem kollektiven Werk, das die achtzehn Tage der Revolution vom 25. Januar 2011 dokumentiert. Der Film zeugt von den neuesten Tendenzen des ägyptischen Kinos und vom Geist der Unabhängigkeit, der heute seine Weiterentwicklung bestimmt. Seit über zehn Jahren gewinnt das unabhängige Kino ein immer breiteres Publikum und vermag dennoch, seine Integrität zu bewahren. Sieben von neunundzwanzig Filmen aus dem Jahr 2010 sind Erstlingswerke und gehören zum Besten, was die zeitgenössische Filmkunst zu bieten hat. Eine seiner jüngsten Manifestationen: MICROPHONE (MICRÔFÔN) von *Ahmad Abdalla*. Der Film erzählt vom Künstlerleben junger Leute im Untergrund, die mutig ihr Existenzrecht einfordern. MICROPHONE wurde am diesjährigen Filmfestival von Istanbul mit der begehrten «Goldenen Tulpe» ausgezeichnet.

Die Suche nach einem von den Zwängen der Tradition befreiten Kino deckt sich mehr oder weniger mit den Anfängen der siebten Kunst in Ägypten. Entstanden in der Zeit des Unabhängigkeitsstrebens, hat sich dieses Kino zu erneuern gelernt, indem es an die Freiheit des ersten kinematographischen Akts anknüpft, der auch ein Akt der Revolte war: einer Revolte technischen Erfindungsgeistes und künstlerischer Kreativität und ein politisches Manifest gegen die Kolonisierung zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts.

Am 18. September 1923 drehte *Mohamad Bayoumi* – Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann und Produzent seiner eigenen Filme, ein im modernen Sinn des Wortes unabhängiger Filmkünstler – mit LE PEUPLE SALUE SON CHEF SAAD ZAGHLOUL PACHA (TARHÎB 'AL OMMA 'AL MESREYYA BEL RAI'S SAA'D BÂCHÂ ZAGHLÛL) den ersten Film der ägyptischen Kinogeschichte: der Film dokumentiert die Begrüssung des grossen nationalen Führers bei seiner Heimkehr aus dem Exil durch die Bevölkerung. Dieses erste Werk, das einen Widerstandsakt gegen die britische Besatzung bezeugt, nimmt für sich gleichzeitig künstlerische Autonomie in Anspruch. Bereits zu Beginn des Jahrhunderts gab es ein institutionalisiertes Kino, allerdings ein von ausländischen Produktionen dominiertes: Ebenfalls 1923 kamen dreizehn von Europäern produzierte Dokumentarfilme heraus, die ausschliesslich offizielle Ereignisse und Persönlichkeiten festhalten, die mit der Kolonialmacht in Verbindung standen. Die ästhetischen Mittel von Bayoumis Film zielen dagegen auf eine authentische Wirkung ab und brechen die Konventionen dieses Kinos.

Eine zweite Erneuerungsbewegung bildete sich nach der Niederlage Ägyptens von 1967 heraus und verknüpfte die Kunst erneut mit der Politik. Die im Jahr 1969 gegründete «Gruppe des neuen Kinos» vereinte wichtige junge Regisseure (*Khairi Bechara, Raafat Al Mihi, Dawoud Abd El Sayed* und andere), die ihre Karriere als Dokumentarfilmer begannen und später zum Spielfilm wechselten. Unter ihrem Einfluss gewann dieser in den achtziger Jahren einen erfrischend subversiven Gestus zurück, der sowohl auf ästhetischer als auch auf thematischer Ebene gegen traditionelle Werte gerichtet war. Geeint durch ihre ablehnende Haltung dem kommerzialisierten und institutionalisierten Kino gegenüber, das sich der grossen realistischen Strömung aus der Zeit nach der Revolution von 1952 bemächtigt hatte (GARE CENTRALE / BAB 'AL HADID, 1958, von *Youssef Chahine* markierte einen Höhepunkt dieser Strömung), entwickelten diese Cineasten ein Autorenkino, das soziale Missstände und das Drama des ausgegrenzten Individuums anprangert; ein Kino, das sich wieder den alltäglichen Erfahrungen der Menschen annimmt, sich von erzählerischen Vorgaben befreit und eine filmische Sprache mit eigener Ästhetik sucht.

Eine dritte Erneuerungsbewegung datiert zu Beginn des zweiten Jahrtausends, als sich ein unabhängiges Kino abzuzeichnen beginnt, das zwischen Spiel und Ernst pendelt und seine Aufmerksamkeit auf die flüchtigen Momente persönlichen Erlebens richtet, für die es eine ungekünstelte Sprache findet. Die Filme zirkulieren zuerst in geschlossenen Kreisen, finden aber bald ein wachsendes Publikum unter Cinephilen, die oftmals vom Wunsch, selber Filme zu drehen, angezogen werden. Filmbildungsangebote ausserhalb des offiziellen Rahmens (von zahlreichen Verbänden, Kulturzentren und privaten Filmschulen organisierte Praktika und Atelierkurse) werden zur treibenden Kraft bei der Entwicklung dieses nichtprofessionellen Kinos, das sich auch dank kleinen Digitalkameras ausbreitet.

Die Suche nach dem freien persönlichen Ausdruck bleibt das bestimmende Merkmal dieses intimen Kinos, das mit kleinen Budgets auskommt. Die Zensur befindet sich angesichts dieser Filme, die oftmals von Vorführungen in cinephilen Kreisen direkt in die grossen Säle der Weltfestivals gelangen, in einer merklich geschwächten Position. ROUGE PÂLE ('AHMAR BÂHET, 2010) von *Mohammad Hammad*, einem jüngeren Exponenten des unabhängigen Kinos, gehört zu den Preisträgern in Genf, Kazan, Karthago und Alexandria. Der Film handelt vom Alltag einer jungen Frau, die mit ihrer Grossmutter zusammenlebt, und wagt sich mit seinem Sujet – der Wahl von Damenunterwäsche, mit der die junge Shaima ihrem Freiheitsstreben innerhalb eines konservativen Milieus Ausdruck gibt – in tabuisierte weibliche Zonen vor.

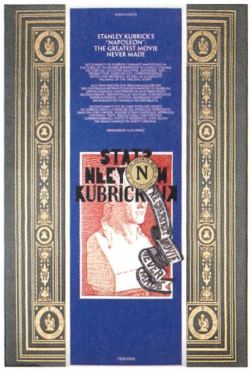
Wie wird in der für Ägypten beispiellosen Ära der Revolution die Zukunft dieser neuesten Kinobewegung aussehen? Einer Bewegung, deren Filme eine immer beachtlichere ästhetische Ausdifferenzierung erkennen lassen, eine gefestigte Resistenz gegen Normen und die Fähigkeit, sich ein neues Publikum zu schaffen, neue ästhetische Vorlieben auszubilden? Ihr Schicksal scheint mit jenem des Landes verbunden zu sein, das sich aufgerichtet hat, um Freiheit, Würde und soziale Gerechtigkeit einzufordern und um seine Geschichte neu zu schreiben.

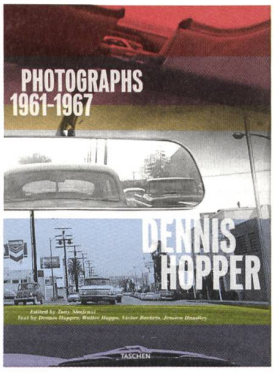
Salma Mobarak

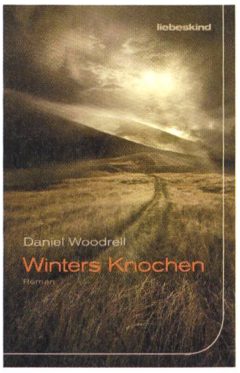
Dozentin an der Universität Kairo im Bereich Vergleichende Literatur mit Spezialgebiet Kino

Aus dem Französischen übersetzt von Lisa Heller

Schwergewichte







«The Greatest Movie Never Made» – dieser Untertitel ist doppeldeutig, man könnte ihn auch statt auf das erhoffte Endresultat auf die Anstrengungen beziehen, die in seine Vorbereitung einflossen. Die Rede ist von Stanley Kubricks «Napoleon», dem Film, an dem der 1999 verstorbene Regisseur 1969/70 arbeitete, als Nachfolgeprojekt zu 2001: A SPACE ODYSSEY, bis MGM die Finanzierungszusage zurückzog: wegen der enormen Kosten und weil Sergej Bondartschuks WATERLOO kein Kassenerfolg war.

Vor anderthalb Jahren erschien das Buch, das diese Anstrengungen auf insgesamt 2784 Seiten dokumentierte, in einer Auflage von weltweit nur 1000 nummerierten Exemplaren und entsprechend teuer. Höchst erfreulich also, dass es so schnell schon in einer unlimitierten Ausgabe nachgeschoben wird, die nur ein Zehntel des Originals kostet. Dafür hat man aus der ursprünglich 30 x 40 cm grossen Buchattrappe, in der sich zehn Bände in unterschiedlichen Formaten befanden, einen 34,4 x 21,1 cm grossen Folianten gemacht, der die insgesamt 2784 Seiten der zehn Einzelbände auf nunmehr 1112 Seiten reproduziert. Die meisten Seiten enthalten oben ein Buch im Querformat, unten eines im Hochformat. Das sieht nicht wahnsinnig schön aus, und die oberen Bände sind entsprechend schwierig zu betrachten (es sind ausschliesslich solche mit Abbildungen), aber vermutlich wären zwei separate Bände, der eine im Quer-, der andere im Hochformat, erheblich teurer in der Herstellung gewesen. Wer die Bilder des «Picture File», das oben immerhin die 364 ersten Seiten einnimmt, genauer betrachten will, wird statt der hier in Briefmarkengrösse reproduzierten 5960 Abbildungen wohl sowieso lieber auf die Internet-Datenbank (mit 17 000 Abbildungen) zugreifen, für die dem Band eine Keycard beigefügt ist, die unbegrenzten Zugang zur Datenbank verspricht.

Der Umfang und die Akribie der Vorarbeiten war schon vor einigen Jahren in der grossen Kubrick-Ausstellung zu erahnen: in einem Schubladenschrank mit zwölf Zettelkästen waren tageweise penibel die Ereignisse der Zeit notiert – hier sind die einzelnen Karteikarten als «Chronologie» reproduziert. Wie sehr Kubrick an dem Projekt hing, zeigt sich in der Chronologie der Arbeit daran: war MGM bereits Anfang 1969 aus dem Projekt ausgestiegen, ist der *final draft* des Drehbuches auf den 29. September des Jahres datiert, und noch am 19. April 1971 spricht Kubrick in einem Brief an seinen historischen Berater Felix Markham davon, dass er, mittlerweile mit dem Schnitt von A CLOCKWORK ORANGE beschäftigt, am «Napoleon deal» arbeite.

In Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW verkörperte Dennis Hopper einen ziemlich durchgeknallten Fotografen. Das war in zweierlei Hinsicht eine Rolle, die mit dem realen Hopper zu tun hatte, fielen die Dreharbeiten doch in jene Jahre, die er oft drogenumnebelt verbrachte (ein eindringliches Beispiel dafür erzählt hier «The Taos Incident», der einleitende Text von *Walter Hopps*), und schon seit längerem hatte er sich einen Namen als Fotograf gemacht. Der Band «Dennis Hopper: Photographs 1961–1967» legt davon das bisher umfassendste Zeugnis ab. Wie das Kubrick-Buch erschien auch er zuerst in einer limitiert-teuren Ausgabe und liegt jetzt als erschwingliche Sonderausgabe vor, mit einem Format von 28 x 37,4 cm ebenfalls ein Schwergewicht.

Hoppers Fotografien sind in diesem Band thematisch angeordnet, neben Aufnahmen von Kollegen während Dreharbeiten sind besonders ausführlich die Vertreter der zeitgenössischen amerikanischen Kunst gewürdigt, etwa Andy Warhol. Für den gab Hopper anlässlich von dessen erster Ausstellung an der Westküste eine Party, bei der er ihn mit zahlreichen Vertretern Hollywoods bekannt machte, was vermutlich auch Warhols Interesse an der Star-Maschinerie beflügelte. «Kein professioneller Fotograf zu sein, war ein grosser Segen für mich», wird Hopper einmal zitiert, denn er arbeitete durchgängig mit natürlichem Licht, was seinen Aufnahmen eine eigene Qualität gibt. Den Ratschlag, es mit dem Fotografieren zu versuchen, hatte ihm übrigens James Dean gegeben, neben dem er in REBEL WITHOUT A CAUSE spielte.

Herausgekommen ist ein Band, der ein eindringliches Porträt der sechziger Jahre entwirft, denn Hoppers Aufnahmen sind, wie es einmal treffend heisst, «Bildikonen eines dynamischen Amerika an einem entscheidenden Zeitpunkt von Umbruch und Veränderung, beeinflusst und aufgeladen mit Rebellion und Vitalität.» Hübsch sind die Querverbindungen, die sich dadurch ergeben, dass auch Fotos, die andere von Hopper machten, in den Band aufgenommen wurden ebenso wie Aufnahmen von Kunstwerken, in denen befreundete Künstler ihn verewigten, etwa Julian Schnabels «Dennis Hopper with Plates» (1999). Zudem sind die Fotos mit rückblickenden Kommentaren Hoppers versehen.

Neben einem 2008 von *Jessica Handley* geführten langen Interview, das einen chronologischen Abriss von Hoppers Leben bietet, enthält der Band abschliessend auch ein umfassendes Verzeichnis von Hoppers Kino- und Fernsehauftritten sowie bibliografische Angaben.

Als bei der Berlinale 2010 Debra Graniks WINTER'S BONE die europäische Premiere erlebte, kannte man *Daniel Woodrell*, den Autor der literarischen Vorlage, hierzulande wohl eher als Verfasser der Vorlage von Ang Lees Bürgerkriegswestern RIDE WITH THE DEVIL – oder aber als Autor von Kriminalromanen, die wie WINTER'S BONE ebenfalls in den Ozark Mountains angesiedelt sind. In Deutschland, wo seine Bücher bei verschiedenen Verlagen erschienen sind, ist er bis jetzt jedenfalls so unbekannt, dass er es nicht einmal zu einem Eintrag auf Wikipedia gebracht hat. Umso erfreulicher, dass mittlerweile auch «Winter's Bone», sein bislang letzter Roman, im Original 2006 erschienen, in deutscher Übersetzung vorliegt. Schade nur, dass die sehr eigene Sprache der Protagonisten dabei nicht immer angemessen eingedeutscht wurde. Ein Beispiel: beim Satz «While Dad was in prison the rule had been to never see the same stud three nights. One night is forgot like a fart, two like a pang, but after three nights lain together there is a hurt, and to soothe the hurt there will be night four, and five, and nights unnumberd» wird das altertümlich-poetische *lain together* weggelassen, es bleibt nur das nüchterne «nach drei gemeinsamen Nächten».

Frank Arnold

Stanley Kubrick's Napoleon. The Greatest Movie Never Made. Mehrsprachige Ausgabe: Deutsch, Englisch, Französisch. Köln, Taschen Verlag, 2011. 1112 Seiten, Fr. 70.90, € 49.99

Tony Shafrazi (Hg.): Dennis Hopper: Photographs 1961–1967. Mehrsprachige Ausgabe: Deutsch, Englisch, Französisch. Köln, Taschen Verlag, 2011. 544 Seiten, Fr. 70.90, € 49.99

Daniel Woodrell: Winters Knochen. Roman. Aus dem Englischen von Peter Torberg. München, Liebeskind, 2011. 223 S., Fr. 28.90, € 18.90

«Wo warst Du, als ich die Erde gründete?»

THE TREE OF LIFE von Terrence Malick

Vor über dreissig Jahren, in DAYS OF HEAVEN, hat Terrence Malick seine altkluge kleine Erzählerin der Geschichte in den unendlichen Weizenfeldern von Texas über ihre Zukunft sinnen lassen: Ein «Erde-Doktor» könnte sie werden und die Erde untersuchen. Es ist, was auch dieser 68-jährige gewaltige Solitär unter den Filmemachern in seinen bisher nur fünf Filmen stets getan hat und, nun mit ultimativer Geste, noch immer tut. Doch kann die Erde nicht untersuchen, wer nicht gleichzeitig den Himmel erforscht. Die ganze unfassbar schöne Schöpfung, wie sie sich letzten Endes auch in der überwältigenden visuellen Kraft seiner Filme manifestieren soll, ist das Thema des studierten Philosophen aus Harvard. In THE TREE OF LIFE wie nie zuvor.

Keinen Aufwand scheut Malick, der Künstler, die Schöpfung fürs Kino zu gewinnen. Bis zur Gefährdung grossartig gewollt ist das, mit dem Risiko, dass die Vision von Menschen und Monden, Blüten und Sonnen, Gräsern und Himmeln, von Insekten und Fluten, Samenfäden und Lavaströmen zurück ins Illustrative zu kippen droht. So etwas wie «Die Welt, in der wir leben», grossformatiges Patengeschenk meiner Generation, als Film, nur inzwischen auf dem letzten digitalen Stand der Kunst. Aber wie auch immer: Terrence Malicks visuelle Evokationen der Natur sind Filmgeschichte. Unübertroffen wohl noch immer in Nestor Almendros' Bildern der DAYS OF HEAVEN, eher behauptet denn wirklich heraufbeschworen im Pocahontas-Film THE NEW WORLD, am schmerzhaftesten aber in THE THIN RED LINE, wo in einer Schlüsselschlacht des Zweiten Weltkriegs um die pazifische Salomonen-Insel Guadalcanal mit den Körpern der Soldaten das Innerste und Kostbarste der Natur zerfetzt wird, in die der Film gleichzeitig so trügerisch idyllisch eintaucht.

Jenseits der magistralen filmischen Einbildungskraft und Montagen ist es wohl diese Empfindung von Schmerz ob all der Schönheit, die das Bild vom drohenden Ewigkeitsraunen rettet. Woher rührt dieser Schmerz? Er ist tief und soll uns ständig an das erinnern, was sich für Malick seit der Gangsterballade seines legendären Erstlings BADLANDS wie

ein klaffender Riss durch die Schöpfung zieht: das Übel. Dieses tritt nicht erst mit dem Sündenfall in die Welt, immer war es in der Eigennützigkeit der Natur schon vorgesehen. Das Paradies himmlischer Tage, der *days of heaven*, wäre dann auf Erden allenfalls noch durch Lug und Trug vorübergehend zu erschwindeln. Oder es zieht sich in Malicks wohl bestem Film im mörderischen Artilleriefeuer entlang der *thin red line* des Kriegs ganz in letzte seelische Halluzinationen zurück.

Oder aber es ist durch den Glauben an Gnade und demütige Versöhnung mit der Existenz zu erahnen, wie es nun nach jahrelanger Inkubationszeit THE TREE OF LIFE predigt. Ja, predigt, das Wort ist hier nicht zu umgehen. Es sind die hohen Fragen und Repliken aus dem Buch Hiob, die durch diesen Film flüstern, der viel mehr gigantisches Poem als Epos, geschweige denn Drama ist (Malicks Filme sind nie Dramen). «Wo warst Du, als ich die Erde gründete?» fragt der alttestamentarische Gott den leidenden Menschen rhetorisch mit seinem unbedingten Machtanspruch (Hiob 38, 4) und stellt die Grössenverhältnisse erst einmal klar. Die Frage ist als Motto dem Film vorangestellt. Und des Menschen Antwort darauf kann auf ewig nur eine sehr kleinlaute Frage sein: «Herr, was sind wir für Dich?», «Wie soll ich rechtschaffen sein, wenn Du es nicht bist?»

Der sich der Frage der Theodizee, der Rechtfertigung des guten Gottes angesichts seiner problematischen Schöpfung, stellt und – wenn man das als roten Erzählfaden festmachen wollte – eine läuternde Flutwelle an Erinnerungsfetzen und Schöpfungsphantasmagorien in seinem Kopf auslöst, heisst Jack. Ein im Film optisch eher marginal auftretender Einsamer in der Chefetage irgendeines himmelhohen Glaspalastes im texanisch urbanen Heute. Verkörpert wird er von *Sean Penn*, in dessen kantig zerfurchtem Gesicht alle Skepsis dieser Welt misanthropisch eingeschrieben scheint. Reden tut er kaum etwas. Es ist eher seine halblaut zu sich selber sprechende Stimme aus dem Off, die uns die Empfänglichkeit für die Akzeptanz seines Schicksals verrät. Ein mit neunzehn Jahren verstorbener Bruder und eine engelsgleich (oder madonnenhaft?) leidende Mutter haben sich als die Leitfiguren der Hoffnung in seinem Wesen festgesetzt. Dessen Formung aus einem hypersensiblen, unter der gnadenlos liebenden väterlichen Autorität leidenden Knaben evoziert der Film in Rückblenden auf eine Kindheit im Texas der fünfziger Jahre.

Aber was heisst hier Rückblenden? THE TREE OF LIFE spannt den grösstmöglichen erdgeschichtlichen Horizont auf und blendet nicht weniger als eine kinematografische Kreation der Welt aus der kosmischen Ursuppe und die individuelle Schöpfung des Menschen in einem einzigen Strom übereinander und ineinander. Bis der Planet eines fernen Tages wieder kalt und schwarz durch das Universum rotieren wird. Elliptisches Erzählen muss da zwangsläufig zum Prinzip werden. Meisterlich, wie Terrence Malick auf der Ebene der Familiengeschichte der O'Briens Erinnerung konstruiert, wie er Jacks Kindheit mit seinen Brüdern aus lauter Erzählfetzen zu einem schillernden, nie ganz fassbaren Bild gerinnen lässt. Flüchtig sind diese Bilder und auf unserer Netzhaut zugleich wie unter dem Brennglas entzündet.

Ein Beispiel nur: Als der Postbote die Nachricht vom (nicht weiter erklärten) Tod des einen Sohnes überbringt, reisst mit der seelischen auch narrativ jede äusserliche Kontinuität auf: Das Erstarren der Mutter im Schock, ihr Fliehen an Ort in den so schönen eigenen vier Wänden ins Nichtwahrhabenwollen, der schreckliche Telefonanruf an den fernen Vater im ohrenbetäubenden Propellerlärm eines Flugzeugs auf dem Rollfeld, der sich in dem Masse qualvoll bis in die Totenstille ausblendet, als die Nachricht in sein Bewusstsein sickert – all dies fesselt der Film in einer assoziativ unbarm-

herzigen Wahrnehmung, die jener der Figuren im Film entspricht und alles realistische Erzählen nur noch hausbacken erscheinen lässt.

Texas in den fünfziger Jahren also: mit seinen stromlinienförmigen Studebakers vor den Vorstadthäuschen und geputzten Rasen, seinen proper duldenden Müttern und schrecklich rechtschaffenen Vätern, die züchtigen, wen sie lieben. Diese Eltern werden bei Malick zu Ikonen der herrischen Natur und der sanften Gnade im Dualismus der Schöpfung – solche gar eindeutige Beschwerung der Figuren bekommt dem Film freilich nicht nur gut. *Brad Pitt* ist die Verkörperung dessen, der die Gesetze des (amerikanischen) *Struggle for life* internalisert hat und seinen Söhnen weitergibt. Kein Phantast wie Millers Handlungsreisender Willy Loman, sondern ein unerschütterlich wandelndes Prinzip Rechtschaffenheit auf Erden, dem der Herr aber Haus und Kind nehmen wird. Er ist der Vater mit der erdrückend liebenden Hand, unter deren Zugriff der kleine Jack und sein bohrender Blick sich buchstäblich in die Adoleszenz hinein verkrümmen. Auf der andern Seite die Mutter, rothaarig wehend mit sommersprossiger Alabasterhaut und liebevollem Blick, sanft und duldend, bis das Mass eines Tages voll ist. In diesem Strom des Erinnerns spiegeln sich alle Farben einer Kindheit. Dass die Konzentration, Kern des elliptischen Erzählprinzips, sich in einem langen additiven Taumel von Kindheitsmustern in Haus und Garten auch zunehmend zu verlieren droht, sei dabei nicht unterschlagen.

Exzessiv wird der Bildtaumel schliesslich auf der kosmischen Ebene, und natürlich kann man gar nicht anders als an Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEE denken. Anspruch und Imagination sind vergleichbar, der theologische Horizont nicht. Terrence Malick versucht, uns den Gott Hiobs visuell ahnen und darob verstummen zu lassen: Wo warst Du, als ich die Erde gründete?! Vulkanisch ist Malicks Vision, symphonisch deren Gestaltung (inklusive Mahler, Brahms & Co.) – unentrinnbar schön, in abstrakten Transformationen sich auflösend, und durchaus nicht davon gefeit, auch mal in den Kitsch zu plumpsen, wenn etwa die Mutter in den Wolken oben zu Smetanas aufrauschender «Moldau» mit jäher Geste Gott ortet.

Umso anmutiger, wenn Terrence Malick in einem Anflug von Ironie ein einziges Mal das Pathos unterläuft: In einer hübschen Anti-Spielberg-Episode des erdgeschichtlichen Exkurses erleben wir einen mächtigen Dino, der seine Donnerpranke einen langen Augenblick fast graziös über seiner Beute schweben, sie touchieren und demonstrativ etwas stauchen lässt, bevor er sich wieder davontrollt. Ein kleines prähistorisches Gleichnis vielleicht für unseren Mann aus Texas? Jedenfalls hat auch Jack mit Hiob im Kosmos ein Fetzchen gnädiger Natur gefunden, mag auch am Ende Sean Penns Lächeln in seiner Wolkenkratzerwelt, die so gar nichts mit dem eigentlichen Leben zu tun hat, sehr scheu sein. Einmal wird die Erde verglühn, und auch dieser Film. Terrence Malicks Opus magnum als Parforcetour.

Martin Walder

Stab
Regie, Buch: Terrence Malick; Kamera: Emmanuel Lubezki; Schnitt: Hank Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber, Mark Yoshikawa; Visual Effects Supervisor: Dan Glass; Ausstattung: Jack Fisk; Kostüme: Jacqueline West; Musik: Alexandre Desplat

Darsteller (Rolle)
Brad Pitt (Mr. O'Brien), Sean Penn (Jack), Jessica Chastain (Mrs. O'Brien), Fiona Shaw (Grossmutter), Irene Bedard (Botin), Hunter McCracken (Jack jung), Laramie Eppler (R.L.), Tye Sheridan (Steve), Nicolas Gonda (Mr. Reynolds), Will Wallace (Architekt), Kelly Koonce (Father Haynes), Bryce Boudoin (Robert), Jimmy Donaldson (Jimmy), Kameron Vaughn (Cayler), Cole Cockburn (Harry Bates)

Produktion, Verleih
Cottonwood Pictures, Plan B Entertainment, River Road; Produzenten: Sarah Green, Bill Pohlad, Dede Gardner, Grant Hill. USA 2011. Farbe; Dauer: 138 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment, Zürich

Beklemmender Stillstand

THE HUNTER von Rafi Pitts

Wieder ist es Winter. Oder wahrscheinlich sollte man angesichts der symbolischen Bedeutung, die diese Jahreszeit im Kino von Rafi Pitts innehat, eher schreiben: noch immer ist Winter. Nachdem Pitts in seinem letzten Spielfilm IT'S WINTER (ZEMESTAN, 2005) die sprichwörtliche Erstarrung der iranischen Gesellschaft am Beispiel eines kleinen Dorfes in fast quälend ruhigen Bildern in Szene gesetzt hat, wechselt er mit THE HUNTER zwar den Schauplatz vom Lande in die Millionenstadt Teheran, nicht jedoch den Erzählrhythmus. Abermals diagnostiziert die Montage in langanhaltenden Totalen einen beklemmenden Stillstand. Bröckelnde Fassaden, schmucklose Werkhallen, triste Trabantenstädte rückt *Mohammad Davudis* Kamera ins Bild.

Verloren hinter einem von Tausenden Fenstern steht Ali, die vom Regisseur selbst verkörperte Hauptfigur, und blickt nach draussen ins betonfarbene Nichts. Zurück aus dem Gefängnis wünscht er sich ein geregeltes Leben mit seiner Frau und seiner sechsjährigen Tochter. In der Fabrik, in der er arbeitet, wird er aufgrund seiner Vorstrafe aber lediglich in der Nachtschicht eingesetzt. Seine Familie sieht er nur selten. Die Dunkelheit, die Alis Alltag bestimmt, legt sich wie ein Schleier über den Film. Auch in der heimischen Wohnung hockt Ali im diffusen Licht auf dem Sofa, noch immer isoliert. Bilder familiären Glücks bleiben rar. Einmal trägt Ali seine kleine Tochter auf den Schultern, zu dritt besuchen sie einen Freizeitpark. Sie lächeln, lachen, aber wirklich ausgelassen wirken sie selbst in solch harmonischen Momenten nicht. Eine zähe, unterschwellige Schwermut verlangsamt alle Bewegungen. Träge, wie von einer unsichtbaren Last abgebremst, verrinnt die Zeit. Gesprochen wird nur das Nötigste. Noch in der Familie lebt man so aneinander vorbei, stumm, sprach- und hoffnungslos. Auch die Fluchten in die Natur bringen Ali keine Befreiung. Regelmässig fährt er mit seinem Jagdgewehr in die winterlichen Wälder. Doch auch hier zwischen den kahlen laublosen Bäumen zielt er meist ins Leere, und der Nachhall des Schusses unterbricht die schwere Stille nur für Momente.

Als Ali wieder einmal von einem seiner Jagdausflüge nach Hause kommt, findet er die Wohnung leer vor. Durch das offene Fenster dringen von Weitem Sirenengeräusche. Rufe von Demonstranten, die das Ende der Diktatur fordern, sind zu hören. Irgendwann in der Nacht klingelt das Telefon. Auf der Polizeistation erfährt Ali, dass seine Frau tot ist. Sie sei bei einem Schusswechsel zwischen der Polizei und bewaffneten Unruhestiftern zwischen die Fronten geraten und von einer verirrten Kugel getroffen worden, behauptet der zuständige Polizist. Ein Kind sei aber nicht bei ihr gewesen. Verzweifelt sucht Ali die Stadt daraufhin nach seiner Tochter ab. Vergeblich. Nur kurze Zeit später muss er auch ihren Leichnam identifizieren. Pitts handelt diese dramatischen Ereignisse in wenigen lakonischen Einstellungen ab. Was wirklich geschah, wird weder visuell noch verbal aufgelöst. Mit gezielten Leerstellen entzieht Pitts seinem Genrestoff die Genrewirkung. Dort, wo im Actionfilm ausgeschmückt wird, setzt in THE HUNTER die Schere an. Statt mit wuchtigem Sound das Geschehen voranzutreiben, entwindet ihm Pitts in aller Stille das Pathos. Statt offener politischer Konfrontation wählt der Autorenregisseur einen sublimeren, poetischen, zeitloseren Zugang.

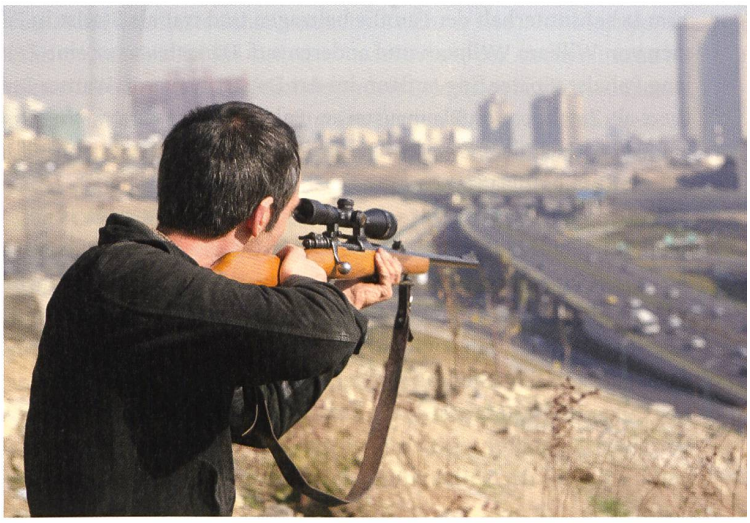
Bezeichnenderweise wurden die narrativen Lücken in der bisherigen Rezeption des Filmes dennoch stets mit gesellschaftspolitischen Bezügen gefüllt. So stellen die meisten Besprechungen zum Film gar nicht in Frage, dass Alis Frau während einer Demonstration von der Polizei erschossen wurde. Abschliessend geklärt wird das im Film selbst allerdings nicht. Dennoch macht auch Ali die Polizei als Schuldigen für den Tod seiner Familie verantwortlich. Wer oder was aber ist "die Polizei"? Auch diese unausgesprochene Frage wirft THE HUNTER auf. Eine abstrakte Institution oder die Summe ihrer Angehörigen? Umgekehrt: wieviel Polizei steckt im einzelnen Polizisten? Oder in Alis Fall: wieviel Schuld?

Ali beantwortet das aus dem Bauch heraus, indem er sich rächt. Er schultert sein Gewehr, bezieht auf einem Hügel über den Highways von Teheran Stellung, zielt auf ein vorbeifahrendes Polizeiauto und erschiesst zwei Polizisten. Auf der Flucht, die ihn zurück in die weiten, einsamen Winterwälder führt, wird er von zwei anderen Polizisten gestellt. Während der eine Ali am liebsten sofort erschiessen würde, gesteht ihm der andere, dass er zum Polizeidienst eingezogen wurde, den ganzen Apparat aber verabscheut. Die drei verirren sich im Wald, und im strömenden Regen driftet der Film fast so etwas wie einem "Showdown" entgegen.

THE HUNTER ist ein bitteres, illusionsloses Rachedrama; das Porträt eines verzweifelten, gebrochenen Mannes und einer festgefahrenen, leblosen Gesellschaft. Es ist vor allem aber auch ein grossartiges Stück Kino: wunderschön und zutiefst melancholisch. Pitts ebenso sprödes wie lyrisches Meisterwerk changiert zwischen Neo- und Surrealismus, Zeitgeschichte und Zeitlosigkeit. Die Figuren, Ali inklusive, erhalten kaum persönliche Züge, bleiben stets in vager Distanz. Wie entseelt wabern sie durch gespensterhafte Kulissen. Doch so sehr Pitts den Film entschleunigt und den Spannungsbogen immer wieder unterläuft, lässt sich die dynamische Genrestruktur des Plots doch nicht wegleugnen. Es brodelt unterm Eis. Und das darf man ruhig spüren.

Stefan Volk

SHEKARCHI / THE HUNTER
Regie, Buch: Rafi Pitts; Kamera: Mohammad Davudi; Schnitt: Hassan Hassandoost; Ausstattung: Malak Khazai; Ton: Hossein Bashash. Darsteller (Rolle): Rafi Pitts (Ali Alavi), Mitra Hajjar (Sara, Alis Frau), Ali Nicksaulat (Polizeioffizier), Hassan Ghaleoni (Polizist), Manoochehr Rahimi (Inspektor), Ismail Amini Young (Ladenbesitzer), Nasser Madahi (älterer Wachmann), Ali Mazinani (jüngerer Wachmann), Ossta Shah-Tir (Alis Vater), Malak Khazai (Alis Mutter), Saba Yaghoobi (Saba, Alis Tochter). Produktion: Twenty Twenty Vision, Aftab Negaran Prod., ZDF-Arte, Pallas Film; Thanassis Karathanos, Mohammad Reza Takhtkeshian. Iran, Deutschland 2010. Farbe; Dauer; 92 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



1 2 3 4 5 6

FILME AUF PAPIER

Storyboard – Zwischenform oder eigenständige Gestaltungsform?

Gene Allen ist ein bemerkenswerter Zeitgenosse. Er hat gleich mehrere Leben geführt. Mit dem Kino kam er zum ersten Mal während der Depressionszeit in Berührung: Schon als Halbwüchsiger musste er zum Lebensunterhalt der Familie beitragen und trat als Statist in Filmen von William Wellman und anderen auf. Danach war er eine Zeitlang Polizist. Später fing er dann im Art Department von Warner Brothers als Zeichner von Blaupausen an. Bald wurde er zum *sketch artist* befördert. Nach dem Zweiten Weltkrieg arbeitete er als Zeichner für diverse Studios, bis 1954 seine grosse Chance kam.

George Cukor hatte für seine Neuverfilmung von A STAR IS BORN den Bühnenbildner Lemuel Ayres engagiert. Dessen Dekors für Musicals wie «Oklahoma!» und «Kiss me Kate» wurden am Broadway gefeiert. Mit filmischen Szenenbildern hatte er jedoch keinerlei Erfahrung. Das Studio schlug ihm vor, Gene Allen hinzuzuziehen, der Erfahrung darin hatte, Drehbücher aus der Sicht des Szenenbildners zu visualisieren. Cukor wollte Komposition, Ausleuchtung und Kamerawinkel jeder einzelnen Einstellung genau festlegen. Allens Zeichnungen gewannen im Verlauf der Vorbereitung des Films massgebliche Bedeutung. Bald nahm er an den Drehbuchkonferenzen teil, bei denen seine Meinung Gehör fand. Im Vorspann von A STAR IS BORN wird er und nicht Ayres schliesslich als Production Designer genannt.

Fortan gehörte er zusammen mit dem Farbberater George Hoyningen-Huene zum engsten Mitarbeiterstab Cukors. Sie müssen ein kurioses Dreigespann gewesen sein: Der breitschultrige, an einen Footballspieler erinnernde Allen schien äusserlich so gar nicht zu dem eleganten, raffinierten Regisseur und dem hochgewachsenen, baltischen Adligen Huene zu passen. Er war ein entschlossener Umsetzer von Bildideen. «Er sah aus wie ein Cop und redete wie ein Cop», erinnert sich Drehbuchautor Walter Bernstein an ihn. «Aber Cukor wusste genau, was er an ihm hatte. Er konzipierte sämtliche Kameraeinstellungen.»

Nach A STAR IS BORN entwickelte sich Allen zu einem herausragenden Art Director; nicht nur für Cukor. Er wurde Produzent, schrieb gelegentlich an Drehbüchern mit. Lange Jahre amtierte er als Präsident der Szenenbildner-Gilde. Seine Definition eines Production Designers – er müsse ein «Visualisierer» sein, der die «flachen» Worte des Drehbuchs in dreidimensionale Bilder übersetzt – beschreibt auch stimmig den Job, den er zu Beginn der Zusammenarbeit mit Cukor noch innehatte: den des Storyboard-Zeichners .

Auftragskünstler und Weltenschöpfer

Wäre Allen nicht während der Dreharbeiten eines einzigen Films befördert worden, wäre sein Name heute gewiss unbekannt. Storyboard-Zeichner bleiben meist anonym, ihr Name taucht nicht im Vorspann, sondern allenfalls im Abspann der Filme auf. Dabei tragen sie oft massgeblich zu deren Gestaltung bei. Ihre Entwürfe sind die erste visuelle Interpretation des Drehbuches. Sie vermitteln eine erste ästhetische Vorstellung davon, wie es umgesetzt werden soll. Sie ahnen die Auflösung, Dramaturgie und Atmosphäre der Szenen voraus. In ihnen werden die Abläufe vor der Kamera skizziert und die Bewegungen der Kamera mit Pfeilen markiert. Diese «visuellen Stenogramme» (Eisenstein) werden meist mit Bleistift oder Filzstift ausgeführt, oft auch mit Tusche, Kreide oder Wasserfarben.

In der Filmproduktion markiert das Storyboard ein wichtiges, letztlich jedoch flüchtiges und zu überwindendes Zwischenstadium. Die Zeichner sind Zulieferer, deren Arbeit durch viele Hände geht. Ihr Beitrag ist dem interessierten Publikum allenfalls aus Bildbänden oder dem Bonusmaterial von DVDs bekannt. Die gemeinsam von der Kunsthalle Emden und der Deutschen Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen in Berlin konzipierte Ausstellung «Zwischen Film und Kunst» ist ein längst überfälliger Versuch, diese Arbeit aus ihrem Schattendasein zu befreien. Die von Katharina Henkel, Kristina Jaspers und Peter Mänz kuratierte Schau versucht, Zeichner wie *Joe Hurley*, *Harold Michelson*, *Maxime Rebière* und *Alex Tavoularis* aus der Anonymität zu befreien. Sie stellt ihre Produktionsentwürfe Beispielen aus der modernen, bildenden Kunst gegenüber, um ein Terrain der wechselseitigen Beeinflussung oder zumindest motivischen Verwandtschaft zu eröffnen. Lassen sich die Zeichner mühelos als eigenständige Künstler rehabilitieren? Oft besitzen ihre Arbeiten einen plastischen Reiz, der beinahe schon sich selbst genügen könnte. Sie stehen im Dialog mit den künstlerischen Strömungen ihrer Zeit. *Wiard Ihnens* Produktionsentwürfe für MAN HUNT etwa mögen Assoziationen zu Edward Hopper wecken, ihre Schraffur (Graphit auf Papier) erinnert an die mit Kohle und Pinsel ausgeführten Architekturvisionen von Hugh Ferriss. Der Kunsthistoriker Nils Ohlsen beschreibt in seinem Katalogtext die Doppelwertigkeit der Arbeit der Storyboard-Zeichner: Sie seien Auftragskünstler und Weltenschöpfer zugleich.

5 7 8 9 10 11 12

Die Segnungen der Korktafel

In ihrem Katalogtext über die Entstehung und Geschichte dieses besonderen Zeichenmediums nennt Kristina Jaspers die Entwürfe *Fritz Maurischats* für DAS SCHIFF DER VERLORENEN MENSCHEN (Regie: Maurice Tourneur) von 1929 als erste Vorläufer des Storyboards. In den nächsten Jahren vervollkommnete der deutsche Zeichner das Verfahren, das er «Papierfilm» taufte. Man darf jedoch getrost etwas weiter zurückgehen in der Filmgeschichte.

Der Szenenbildner *William Cameron Menzies* brachte bereits 1924 bei THE THIEF OF BAGDAD seine Vorstellungen für die Komposition von Einstellungen zu Papier: Jede Einstellung war zeichnerisch so detailliert vorinszeniert, dass dem Regisseur Raoul Walsh und seinem Star Douglas Fairbanks nur begrenzte Frei- und Spielräume blieben. Anderthalb Jahrzehnte später, während der Vorbereitungsphase von GONE WITH THE WIND, erfand der Produzent David O. Selznick für ihn die Berufsbezeichnung Production Designer, da Menzies weit über das Szenenbild hinaus umfassenden Einfluss auf die visuelle Gestaltung der Filme nahm. Bei vielen Produktionen wurden seine Entwürfe oft direkt neben den Sucher der Kamera geheftet, sodass sie deren Position und die Auswahl der Objektive festlegten.

Gemeinhin wird das Storyboard als eine Erfindung des Tonfilms betrachtet – was paradox erscheint, da die neu hinzugewonnene Dimension von Dialog, Geräusch und Musik auf ihm keine Rolle spielt. Seine Entstehung fällt in jene Zeit, in der sich die industrielle Standardisierung der Filmproduktion in Hollywood endgültig etablierte. (Es ist zunächst ein fast ausschliesslich amerikanisches Phänomen, da sich anderswo industrielle Strukturen noch nicht verbreitet haben – der Vorkriegsfilm in Frankreich etwa kennt das Medium noch nicht, dort taucht es erst in den fünfziger Jahren auf.) Die anfangs *continuity sketches* genannten Bilderfolgen dienten als ökonomische und organisatorische Planungsgrundlage. Die Illustratoren gehörten, wie Gene Allen, in der Regel den Art Departments an. Der Begriff Storyboard setzte sich durch, nachdem in den Disney-Studios der Zeichner *Webb Smith* auf die Idee gekommen war, die einzelnen Entwürfe um der besseren Ordnung und Übersichtlichkeit willen auf einer Korktafel zu befestigen.

Dass sich das Storyboard im Genre des Zeichentrickfilms durchsetzte, verweist auf seine Affinität zum Comic Strip. Die horizontal oder vertikal ausgerichteten Bilderfolgen erinnern augenblicklich an die Gestaltung von Panels. Die Storyboards zu MATRIX bemühen sich um die graphische Qualität zeitgenössischer Comics. Der Strich Maxime Rebières, der bei L'AMANT als Storyboardzeichner debütierte, erinnert mitunter an Strips von Jacques Loustal; gelegentlich setzt er auch Tusche und Aquarell in der Manier Hugo Pratts ein. Dass der Koreaner *Bong Joon-ho* ursprünglich davon träumte, Comiczeichner zu werden, ist seinen Storyboards für Filme wie MOTHER deutlich anzusehen. Der Deutsche *Michael Gutman*, der als Comicautor begann, zählt zu den überraschend wenigen Drehbuchautoren, die Storyboards verwenden.

Korsett oder Sprungbrett?

Das Storyboard ist ein Instrument, dessen Vorzüge zu Anfang vor allem von Produzenten geschätzt wurden, weil es ihrem Interesse an Planungssicherheit entgegenkam. Es diente als ein Kontrollinstrument zumal bei der Arbeit mit unberechenbaren Regiedebütanten. Aus der Sicht von RKO etwa waren Storyboards ein probates Mittel, um das reibungslose Funktionieren des Produktionsapparates zu garantieren, falls das Wunderkind Orson Welles bei CITIZEN KANE straucheln sollte. Welles selbst empfand dies indes wohl nicht als ungebührlichen Oktroy, denn die Entwürfe des Teams um Szenenbildner *Perry Ferguson* halfen ihm, seine eigenen, bahnbrechenden Inszenierungsideen zu präzisieren.

Anfangs erleichterten Storyboards vor allem die Berechnung der Kosten für Aufbauten und Dekors (oder halfen, wie im Fall von Wiard Ihnens Entwürfen für MAN HUNT, im Gegenzug, das Studio von der Notwendigkeit von Dekors zu überzeugen, die im ursprünglichen Budget nicht vorgesehen waren). Heute dienen sie vielfach dazu, Szenen zu planen, die ein komplexes Zusammenspiel kostspieliger Elemente wie Spezialeffekte und Stunts verlangen. Zuständigkeit und Nutzen von Storyboards haben sich nicht nur im Verlauf der Zeit gewandelt, auch Filmemacher schätzen sie unterschiedlich ein. Für den deutschstämmigen *Alfred Junge*, der im britischen Exil als Szenenbildner für Powell und Pressburger arbeitete, taugten sie vornehmlich zur Planung technisch komplizierter Szenen und halfen wenig, um die Positionen der Schauspieler festzulegen. Robert Wise hingegen liess seinen Zeichner *Maurice Zuberano* für den Boxerfilm THE SET-UP auch ausführliche Studien der Zuschauer bei den Fights ausführen. Wise, der sich bei der Inszenierung dieses Films zu neunzig Prozent von den Storyboard-Zeichnungen leiten liess (und einräumte, es bei späteren Filmen immerhin zu fünfundsiebzig Prozent zu tun), hielt sie ungeeignet für Tanz- und Kampfszenen. Heutzutage ist es allerdings gerade die komplizierte Logistik von Action-Szenen, die aufwendige Storyboards erforderlich machen.

Es ist fraglich, ob Storyboards in der Hoch-Zeit des Studiosystems tatsächlich Verbindlichkeit für die Auflösung und Montage von Sequenzen besassen. Ihre rigide Festschreibung der Verläufe widerspricht den Gepflogenheiten des Produktionsalltags, bei dem üblicherweise jede Szene nacheinander in verschiedenen Einstellungsgrössen, von der Totalen zur Grossaufnahme, aufgenommen wurde, um später für den Schnitt ausreichend Varianten zur Verfügung zu haben. Es ist ein kurioser, gleichwohl bezeichnender Zufall, dass in der Ausstellung zwei Filme eine prominente Rolle spielen, die von minuziös geplanten, in letzter Minute jedoch vereitelten Attentaten handeln: MAN HUNT (1941) und THE DAY OF THE JACKAL (1973).

Fritz Langs Anti-Nazi-Film ist ein Beispiel dafür, wie Storyboards Regisseuren als eine eher atmosphärische denn dramaturgische Inspiration gedient haben. Das kontrastreiche Helldunkel von Wiard Ihnens Entwürfen nimmt das Klima des Films vorweg. Die massiven Bäume in der Eröffnungsszene erinnern auffallend, womöglich als augenzwinkernde Reverenz, an den Wald in Langs DIE NIBELUNGEN. Das Urbane spielt in den Entwürfen jedoch eine geringere Rolle als im fertigen Film; für die komplizierte Verfolgungsjagd in der Londoner Untergrundbahn wurden offenbar keine Planungsskizzen angefertigt.

Neben Lang gehörte Alfred Hitchcock zu den ersten Regisseuren, die Storyboards nicht als Vorgabe der Produzenten, sondern als eigenes, gestalterisches Mittel begriffen. Für Hitchcock, dessen Kino sich dem unmittelbar Spontanen verweigert, waren sie auch ein Mittel, die eigene Autorenschaft zu besiegeln: Der Film existierte für ihn gleichsam schon vor Beginn der Dreharbeiten, und er schnitt in der Kamera, um eine spätere Einmischung bei der Montage zu verhindern. Selbst der spätere Gesichtsausdruck Tippi Hedrens scheint in manchen Bildern zu THE BIRDS bereits festgelegt.

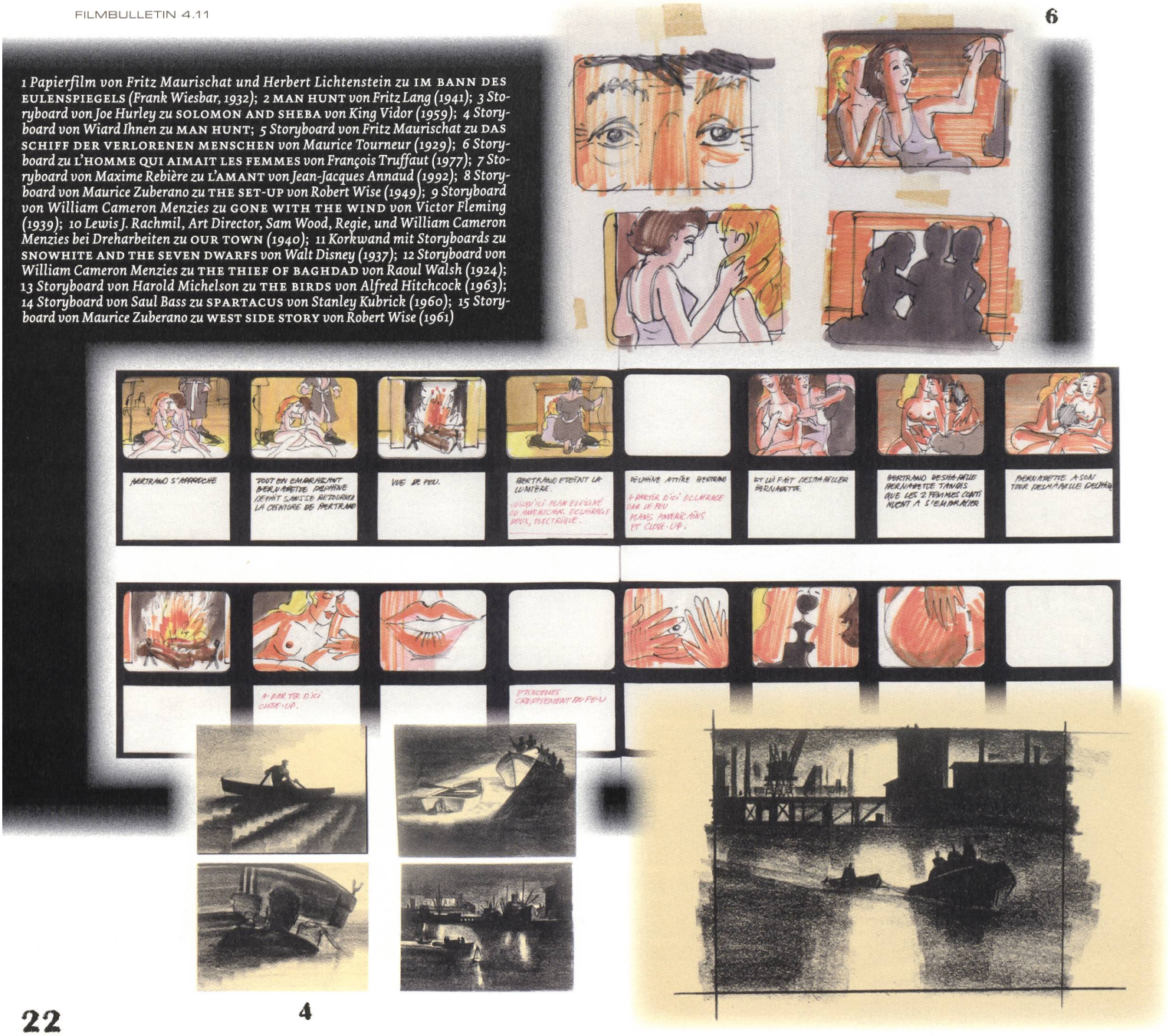
Anfangs entwarf er selbst die Storyboards, die oft nur primitive Gedankenskizzen waren, mitunter aber auch, wie im Fall von THE 39 STEPS, liebevoll ausgemalte Szenerien. Von YOUNG AND INNOCENT an vertraute er auf professionelle Zeichner. Meist liess er nur Szenen mit aufwendiger Logistik oder einer komplizierten Schnittfolge in Bildersequenzen vorgestalten – den Angriff des Flugzeugs und die Mount-Rushmore-Sequenz in NORTH BY NORTHWEST (in manchen Zeichnungen glaubt man bereits, die Züge Cary Grants zu entdecken), die Duschszene in PSYCHO, die Verfolgungsjagd in FAMILY PLOT. Zwei Filme liess er jedoch komplett durchzeichnen, da sie auf je eigene Weise eine technische Tour de force darstellten: LIFEBOAT, der fast vollständig im Studio-Tank entstand, und THE BIRDS, in dem es viele Spezialeffekte gab und der die Arbeit mit trainierten Vögeln erforderte.

Aber selbst bei Hitchcock sind die Storyboards nicht durchweg eine verbindliche Vorgabe. Die Sequenz des vorgetäuschten Selbstmordversuchs in der San Francisco Bay in VERTIGO beispielsweise weicht in der Auswahl der Einstellungsgrössen um wichtige Nuancen von den Entwürfen ab. Im Film hält die Kamera meist eine grössere Distanz zu Kim Novak, während die Zeichnungen das Gesicht ihrer Figur häufiger in Nahaufnahmen zeigt. Nur der Blumenstrauss, den sie ins Wasser wirft, ist nah aufgenommen, während die Skizze sie noch in einer Halbtotalen zeigt. Dieses veränderte Spiel mit Nähe und Distanz lässt den Filmmoment geheimnisvoller wirken. Auch den Duschmord in PSYCHO hat Hitchcock letztlich anders gedreht, als er in *Saul Bass'* Storyboard vorgegeben ist. Die Sequenz wirft die Frage der Urheberschaft auf, die gelegentlich zwischen Zeichnern und Regisseuren zu Streit führt. Bass beanspruchte sie auch für die Eröffnungssequenz von WEST SIDE STORY sowie die Schlachtszenen und Gladiatorenkämpfe in SPARTACUS. Seine anglo-amerikanische Kollegin *Jane Clark* (die an Filmen wie THE MADNESS OF KING GEORGE und SHAKESPEARE IN LOVE mitwirkte) behauptet, sie und nicht die Regisseurin Sharon Maguire sei für eine Vielzahl der Regieideen in BRIDGET JONES'S DIARY verantwortlich.

Der menschliche Faktor

Man ist leicht versucht, Regisseure in zwei Lager zu unterteilen: diejenigen, die Wert auf Storyboards legen, und die anderen, die ihrer nicht bedürfen. Wer würde dem ersten Lager angehören? Die Rechnung scheint einfach: Eisenstein eher als Dovshenko, Vidor eher als Hawks, Clouzot eher als Becker, Spielberg und Lucas eher als Altman und Mazursky, Jeunet eher als Desplechin.

Das Spiel liesse sich endlos fortsetzen. Aber sind die Lager so streng voneinander getrennt? Wer beispielsweise überzeugt ist, dass Kurosawa oder Mizoguchi zu den Fürsprechern des Storyboards zählen, Ozu aber nicht, muss sich eines Besseren belehren lassen: In Ozus Notizbüchern finden sich schon sehr früh Zeichnungen, die die Kadrage einzelner Einstellungen und die Position der Figuren im Raum festlegen. Es sind mehr als roh und intuitiv skizzierte Ideen, aber keine ausführlichen Bilderfolgen, wie sie aus Hollywood bekannt sind. Auch die Tren-



1 Papierfilm von Fritz Maurischat und Herbert Lichtenstein zu IM BANN DES EULENSPIEGELS *(Frank Wiesbar, 1932); 2* MAN HUNT *von Fritz Lang (1941); 3 Storyboard von Joe Hurley zu* SOLOMON AND SHEBA *von King Vidor (1959); 4 Storyboard von Wiard Ihnen zu* MAN HUNT; *5 Storyboard von Fritz Maurischat zu* DAS SCHIFF DER VERLORENEN MENSCHEN *von Maurice Tourneur (1929); 6 Storyboard zu* L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES *von François Truffaut (1977); 7 Storyboard von Maxime Rebière zu* L'AMANT *von Jean-Jacques Annaud (1992); 8 Storyboard von Maurice Zuberano zu* THE SET-UP *von Robert Wise (1949); 9 Storyboard von William Cameron Menzies zu* GONE WITH THE WIND *von Victor Fleming (1939); 10 Lewis J. Rachmil, Art Director, Sam Wood, Regie, und William Cameron Menzies bei Dreharbeiten zu* OUR TOWN *(1940); 11 Korkwand mit Storyboards zu* SNOWHITE AND THE SEVEN DWARFS *von Walt Disney (1937); 12 Storyboard von William Cameron Menzies zu* THE THIEF OF BAGHDAD *von Raoul Walsh (1924); 13 Storyboard von Harold Michelson zu* THE BIRDS *von Alfred Hitchcock (1963); 14 Storyboard von Saul Bass zu* SPARTACUS *von Stanley Kubrick (1960); 15 Storyboard von Maurice Zuberano zu* WEST SIDE STORY *von Robert Wise (1961)*

nung zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino kann trügerisch sein. Regisseure wie Ridley Scott, die von der Werbung kommen, vertrauen unverbrüchlich auf Aussagekraft und Nutzen von Storyboards. John Mc Tiernan jedoch erzählt im Audiokommentar zu DIE HARD, früher habe er sogar in Schuss-Gegenschuss aufgelöste Dialogszenen oder Telefongespräche noch vorgezeichnet, nun tue er das nur noch bei Actionszenen, um seine inszenatorische Phantasie nicht zu sehr einzuengen. Stephen Frears, ohnehin ein Grenzgänger, hat ein nonchalantes, gelassenes Verhältnis zu dem Medium: Er möchte sehen, was die Phantasie eines Anderen aus seinen Ideen macht. «Go home», sagte er zu Jane Clark, «and show me what you would do.»

Und welchem seiner beiden Lehrmeister fühlte sich Truffaut in dieser Frage näher: Hitchcock oder Renoir? Zu den Glanzstücken der Ausstellung zählt ein umfangreiches Storyboard, das Truffaut für eine überaus freizügige Szene aus L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES anfertigen liess, die aber am Ende dem Schnitt zum Opfer fiel. In Frankreich, berichtet Maxime Rebière, hätten Autorenfilmer keine Verwendung für Storyboards; höchstens bei einem aufwendigen Historienfilm wie LA REINE MARGOT von Patrice Chéreau. In Italien hingegen greifen Regisseure wie Bellocchio, Olmi und Rosi gern auf Zeichnungen zurück. Fellini und Scola haben als Karikaturisten begonnen. Sie alle wählen jedoch keine strenge Form, die sie einengt, sondern wollen ihren Ideen eine erste Anschaulichkeit verleihen, die sie auch verwerfen können. Europäische Filmemacher scheinen sich lieber in Einzelbildern zu artikulieren, als ihrer Phantasie in kompletten Sequenzen Zügel anzulegen. Es mag einer Skepsis, einem Unbehagen geschuldet sein, wenn sie zögern, ihre Filme auf dem Papier vorzuinszenieren. Den Storyboards fehlt eine entscheidende Dimension. Die Figuren sind keine Charaktere, sondern Vektoren im Bildraum. Ihre Gesichter besitzen meist nur Konturen, aber keine Aura. Ihr Ausdruck ist für das Medium ohne Belang. Sie ähneln niemandem. Sie sind identitätsloser als ihre Vorläufer im Drehbuch.

Gerhard Midding

Die Ausstellung «Zwischen Film und Kunst – Storyboards zwischen Spielberg und Hitchcock» läuft in der Kunsthalle Emden noch bis zum 17. Juli und danach im Filmmuseum Berlin / Deutsche Kinemathek vom 11. August bis 4. Dezember.

Konfrontation mit der Vergangenheit

JOSCHKA UND HERR FISCHER von Pepe Danquart

Das bislang letzte Mal machte er im April von sich reden, als eine Umfrage zutage förderte, dass die Deutschen in ihm «den am besten geeigneten Kanzlerkandidaten der Grünen» sehen. Das wäre zumindest spannender als die Meldungen von immer neuen Beraterverträgen (die ja prinzipiell den Ruch des Unseriösen haben). Sicher ist, dass der 1948 geborene Joschka Fischer eine der schillerndsten Figuren der deutschen Nachkriegspolitik ist. «Vom Steinewerfer zum Aussenminister» könnte man seine Biografie verkürzend etikettieren, vom APO-Sponti zum Staatsmann.

1999 war er einer der Protagonisten des Dokumentarfilms SPUREN DER MACHT – DIE VERWANDLUNG DES MENSCHEN DURCH DAS AMT der Fotografin Herlinde Koelbl. Und das ist wohl auch das vorherrschende Bild von ihm geblieben, zumindest bei den Linken: das des Mannes, der – wie so viele andere – Gefallen fand an der Macht, die mit einem politischen Amt verbunden ist. Das streitet er auch in diesem Film nicht ab, wenn er erklärt, dass eine Grüne Partei nur Sinn mache, wenn man auch bereit ist, Verantwortung zu übernehmen und Entscheidungen zu treffen (statt die Grüne Fraktion im Bundestag nur als "Scharnier" für Aktionen der Ausserparlamentarischen Opposition zu nutzen).

Er wollte keine verfilmte Biografie abliefern, hat Regisseur Pepe Danquart gesagt, vielmehr «Fischer in seine eigene Geschichte stellen». Dafür hat er eine durchaus innovative Form gefunden. Er konfrontiert ihn in einem Raum mit seiner eigenen und zugleich mit der deutschen Vergangenheit. Dafür hat er aus Archivmaterial kurze Filme zusammengefügt, die als Endlosschleifen projiziert werden. Dazwischen bewegen sich Fischer und das Filmteam. Fischer auf der Couch gewissermassen, das Emotionale als Türöffner. «Eine biografische Zeitreise» war der Film zunächst untertitelt, es ist nicht nur eine doppelte Biografie (nämlich auch die des Filmemachers), sondern schliesslich sogar eine kollektive, in der zumindest auch ein Teil der Zuschauer sich selber wiedererkennen wird.

Der Film bleibt dabei der Chronologie verhaftet und überlässt es dem Zuschauer, Verbindungen herzustellen. Manches ist offensichtlich: etwa wenn Fischer bei einem Anti-AKW-Protest von einem Reporter auf Englisch gefragt wird und er zugeben muss, dass sein Englisch nicht ausreicht, um die Fra-

ge zu beantworten. Den Kontrast dazu bildet sein berühmtes «I am not convinced!», das er dem amerikanischen Aussenminister im Zusammenhang mit dem Irak-Krieg entgegenhält.

Die ikonografischen Momente, die man mit Joschka Fischer verbindet, kommen natürlich alle vor, zumal die Vereidigung (als hessischer Umweltminister) zum ersten grünen Minister in Deutschland, bei der 1985 seine Turnschuhe für Aufregung sorgten. «Es mussten Turnschuhe sein ... wir haben lange diskutiert», gibt er dazu preis und belässt der Aktion damit gleichzeitig etwas Geheimnisvolles.

Wir erleben seine angriffslustigen Reden als Bundestagsabgeordneter und die hochemotionale Rede auf dem Bielefelder Parteitag der Grünen, wo er nach dem Beginn des Balkaneinsatzes für den Einsatz der Bundeswehr im Kosovo Unterstützung erbittet und von einem Farbbeutelwurf verletzt wird. Die Perspektive weitet sich dabei durch ein Statement des Schweizer Publizisten Roger de Weck, der anhand einiger Beispiele erklärt, dass alle grossen Staatsmänner das Gegenteil von dem taten, wofür sie gewählt wurden. Ein bedenkenswerter Moment. Insgesamt zehn solcher Zeitzeugen erweitern den Horizont des Films, ohne dabei Fischers Äusserungen je diametral entgegengesetzt zu sein. Die Gesprächspartner, die hier zu Wort kommen, sind keine politischen Gegner, sondern stammen allesamt aus dem Freundes- und Bekanntenkreis des Filmemachers, von Fischer sind sie unterschiedlich weit entfernt – am nächsten dran ist Daniel Cohn-Bendit, schlagfertig wie immer, dessen Äusserungen zweimal mit denen von Fischer zu einem gelungenen imaginären Dialog montiert werden.

Intensive Momente bilden die Wendepunkte in Fischers Lebenslauf: wenn er erzählt, wie die Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Schleyer im «Deutschen Herbst» zu einer Distanzierung von der Gewalt führte, beginnt er mit der Charakterisierung von Schleyers politischer Rolle im Dritten Reich und in der Bundesrepublik – und kippt unvermittelt um in ein emotionales Bekenntnis. Eher lakonisch kommt Fischers Eingeständnis herüber, auf die Anforderung des ersten Ministeramtes nicht vorbereitet gewesen zu sein – in der Tat höchst bizarr: der ehemalige Sponti, der plötzlich einem Beamtenapparat vorsteht.

JOSCHKA UND HERR FISCHER reiht sich ein in eine Gruppe jüngster deutscher Filme, die die Lebensgeschichten von Protagonisten der linken Bewegung neu aufrollen, gerade solchen, deren Biografien Brüche aufweisen. So verfolgte Birgit Schulz' Dokumentarfilm DIE ANWÄLTE die Lebensläufe von Otto Schily, Christian Ströbele und Horst Mahler, die zu APO-Zeiten in einem Berliner Anwaltskollektiv zusammenarbeiteten. In WER WENN NICHT WIR, dem ersten Spielfilm des Dokumentaristen Andres Veiel, steht Bernward Vesper im Mittelpunkt. Der Sohn des Nazi-Dichters Will Vesper gab als Kleinverleger sowohl die Schriften seines Vaters als auch die von Vordenkern der Ausserparlamentarischen Opposition heraus – zusammen mit Gudrun Ensslin, die dann mit Andreas Baader in den Untergrund abtauchte, während Vesper in den Wahn abdriftete und Selbstmord beging. Sein nachgelassener autobiografischer Romanbericht «Die Reise» wurde 1986 von dem Schweizer Regisseur Markus Imhoof verfilmt.

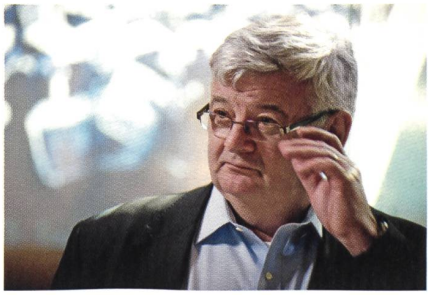
Nach Sichtung von JOSCHKA UND HERR FISCHER könnte man vielleicht wirklich von einem Kanzlerkandidaten Fischer träumen. Aber dann holen einen die letzten Bilder wieder in die Wirklichkeit zurück: Fischer im Wahlkampf wirkt wie jeder andere Berufspolitiker. Andererseits: die Aufnahmen für einen Werbespot, die er mehrfach abbricht, wirken schon wieder wie ein Eingeständnis dieser "gemachten" Welt.

Frank Arnold

Stab
Regie, Buch: Pepe Danquart; Kamera: Christopher Häring, Kolja Brandt; Schnitt: Toni Froschhammer; Ton: Jacob Ilgner; Sound Design: Out of Silence; Komposition: Thom Hanreich, Sebastian Padotzke

Mitwirkende
Joschka Fischer, Hans Koschnick, Katharina Thalbach, Peter Grohmann, Norbert Erich «Knofo» Kröcher, Johnny Klinke, Daniel Cohn-Bendit, Marie-Reine Haug, Jürgen Hempel, «Fehlfarben», Roger de Weck

Produktion, Verleih
Produktion: Quinte Film: Co-Produktion: Dschoint Ventschr, SWR, Arte, RBB, DRS; Produzentin: Mirjam Quinte. Deutschland 2011. Dauer: 140 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin



‹Am Ende zählt, dass die Kinoerzählung stimmt›

Gespräch mit Pepe Danquart

FILMBULLETIN Wie weit hatten Sie Ihr Konzept schon entwickelt, als Sie an Joschka Fischer herangetreten sind?

PEPE DANQUART Als ich 2005 zum ersten Mal drehte, war der Gedanke der, mit Joschka Fischer als Aussenminister mitzufliegen und an diversen Krisenherden hängenzubleiben. Er wäre auch da schon eine Art Leitfigur gewesen, die durch den Film führt – vor Ort hätten wir uns dann den Konflikten filmisch angenähert. Das ging dann nicht mehr. Ich wusste, wenn ich ihn auf einer Bank sitzen habe, kommt gefiltertes Nachdenken über die eigene Geschichte, und das nur rational. Eine neue Form zu finden, bedeutete einen harten Kampf, denn es wurde schon viel über Fischer gemacht, in allen möglichen Formen. Wie macht man dann einen Film, der fürs Kino geeignet ist? Der Film sollte nicht nur ein Porträt sein – Schwerpunkt sind die sechzig Jahre Geschichte.

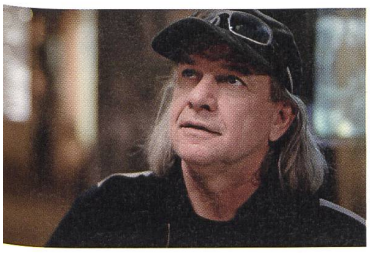
Nachdem ich mir 300 Stunden Archivmaterial angesehen hatte, kam mir plötzlich die Idee, ihn in seine eigene Geschichte zu stellen. Vorausgegangen sind ungefähr zwanzig Stunden filmische Interviews, die ich mit ihm über ein ganzes Jahr gestreckt führte. Aus der Transkription ergab sich das Feststellen der biografischen Wendepunkte, die nicht nur für ihn gelten, sondern auch eine Allgemeingültigkeit haben – etwa Erwin Leisers MEIN KAMPF und damit die Konfrontation mit dem Holocaust, oder der Club Voltaire in Stuttgart, in dem eine Gegenkultur entstand. So habe ich angefangen, vierundzwanzig kurze Filme zu schneiden, die dann für Joschka Fischer projiziert wurden. Das war ein Experiment, denn diese filmische Form hat noch keiner gewählt. Es war eine Alternative zum Re-Enactment des Spielfilms oder diesen eher platten Gesprächen, die dann mit Archivaufnahmen illustriert werden. Es war eine filmische Form der emotionalen und physischen Auseinandersetzung mit Geschichte.

FILMBULLETIN Wie weit hatten Sie ihn vorbereitet, als er in diese Installation hereinkam?

PEPE DANQUART Gar nicht. Man merkt, dass er am Anfang überrascht ist von der Situation, mit sich kämpft, er lässt sich das kaum anmerken, aber es dauert, bis er in einen Erzählfluss kommt. Danach fiel er in die jeweilige Zeit hinein, über die er erzählte.

FILMBULLETIN Haben Sie chronologisch gedreht?

PEPE DANQUART Ja. Es liefen jeweils zwölf Filme gleichzeitig als Loops auf den Glasscheiben. Das Setting habe ich öfter gewechselt, in den Mittagspausen beziehungsweise zwischen den beiden Drehtagen. Ich habe natürlich lange darüber nachgedacht, wie



ich die Scheiben hänge. Ich habe einen Hängungsplan entwickelt – wo läuft was, was läuft im Hintergrund, wenn ich hier stehe? Das war eine grosse konzeptionelle Aufgabe, insofern ist JOSCHKA UND HERR FISCHER auch ein konzeptioneller Film. Beim Drehen war dann nur eine hohe Adrenalin- und Konzentrationsleistung meinerseits und seinerseits vonnöten – er durfte sich beim Erzählen nicht ablenken lassen, und ich musste ihn immer an die jeweiligen Orte dirigieren, dem Gesprächsfluss die Richtung geben und der Kamera ab und an kleine Direktiven. Das war eine hochspannende Erfahrung, die man als Filmemacher auch sucht. Das ist dann so intensiv, diese Kulmination von zwei Jahren Arbeit – das ist unbeschreiblich. Und darüber hinaus kommt auch der dokumentarische Moment, der sich extrem verdichtet, da ja in einem solchen Setting nichts wiederholbar ist.

FILMBULLETIN War Ihnen von vornherein klar, dass Sie das Material chronologisch ordnen würden?

PEPE DANQUART Nein. Ich habe mit meinem Cutter *Toni Froschhammer* den Film in einer unglaublichen Geschwindigkeit geschnitten. Es gibt so ein Phänomen, dass da plötzlich etwas in einem ungeheuren Tempo passiert, sich verselbständigt, dass du es gar nicht aufhalten kannst. Ich hatte das Material chronologisch aneinandergehängt, und dann lief es wie von selber. Ich musste nur noch die Einfügungen machen und den Schnittrhythmus finden.

FILMBULLETIN Das Private kommt im Film nur knapp zur Sprache. War das ein stillschweigender Konsens?

PEPE DANQUART Wir haben schon darüber gesprochen, aber für mich war die politische Biografie das Entscheidende. In den sechzig Jahren Nachkriegsdeutschland ist so viel passiert, und das wollte ich ins Zentrum meines Films stellen und nicht so sehr, ob er zwei- oder dreimal verheiratet war.

FILMBULLETIN Sie haben geäussert, Sie und Joschka Fischer seien sich durch die gemeinsame "Sponti-Vergangenheit" nähergekommen.

PEPE DANQUART Freiburg und Frankfurt waren in den siebziger, achtziger Jahren Sponti-Hochburgen. Das hat eine andere Vertrauensbasis geschaffen, als Fischer sonst Leuten gegenüber zulässt. Dazu kommen diese fünf Jahre ständigen Treffens. Da ist zwischen uns beiden eine Art Freundschaft entstanden, ein Vertrauensvorschuss, Dinge mal zu äussern, die man so oder anders hätte auswerten können. Dieses Vertrauen habe ich ihm zurückgegeben.

FILMBULLETIN Sind Sie ihm dadurch näher gekommen als den Protagonisten Ihrer anderen Dokumentarfilme? Oder gab es da entsprechende Momente?

PEPE DANQUART Es gab bei allen Filmen diesen Moment, der mich dann auch dazu verleitet hat, diese zwei, drei Lebensjahre daran zu geben. Bei den Huber-Brüdern (AM LIMIT) war es ganz klar mein Zwillingsdasein – ich habe ja einen Zwillingsbruder. Dieser Bruderkonflikt war sofort präsent, das habe ich ihnen auch gleich gesagt: «Mich interessiert nicht so sehr eure Kletterleistung, sondern mich interessiert, wie ihr mit eurem Bruderdasein umgeht.» Dieses Direkte, dieses Reagieren auf Situationen, die emotional aufgeladen sind, die Gewissensbisse verursachen – das ist das, was das Kino so besonders macht, im Gegensatz zum schnellen Reporterstück im Vorabendprogramm.

FILMBULLETIN Wenn Sie sagen, dass sich im Lauf der fünfjährigen Arbeit an diesem Projekt so etwas wie eine Freundschaft entwickelt hat, heisst das dann auch, dass Sie Differenzen, die an bestimmten Punkten da sein mögen, aus dem Film heraushalten?

PEPE DANQUART Es gibt Differenzen, aber die würde ich im Film nicht ausbreiten. Ich würde es dann filmisch offen lassen. Das nenne ich dokumentarische Demut: ich selber bin nicht so wichtig, wenn ich einen Film über jemand anderen mache. Ironische Konnotationen sind im Film durchaus vorhanden – aber anders als etwa Werner Herzog nehme ich mich im Dokumentarfilm demütig zurück. Sonst kann ich mich gleich mit vor die Kamera stellen und das mit der Person ausdiskutieren. Eine Haltung ist eben nicht dieses Ausgewogenheitsprinzip, das in der Frage «Warum kommt der nicht zu Wort?» anklingt. Ich finde, die Haltung hinter der Kamera und in der Montage erzählt doch viel mehr als das vordergründige Pro und Kontra.

FILMBULLETIN Gilt das genauso für Ihre anderen Dokumentarfilme?

PEPE DANQUART Ganz genau so. Mit einem der Huber-Brüder habe ich zum Teil heftig gestritten – mit dem Material hätte ich ein vernichtendes Porträt von den beiden machen können oder eben das, was ich getan habe: die menschliche Seite von ihnen zu zeigen. Das war auch hier das Anliegen.

FILMBULLETIN Das von sich etwas Preisgeben verlangt vom Filmemacher also auch, dass er etwas zurückgibt – Respekt.

PEPE DANQUART Immer! Ich finde es ungeheuerlich, irgendwo hinzukommen, viel mitzunehmen und dann einfach Tschüss zu sagen. Am stärksten war es in Mostar, in dieser eingeschlossenen Stadt, aus der die Leute nicht weg konnten. Als der Schuster mich fragte, ob ich ihm eine Nadel für seine Nähmaschine mitbringen könnte, und ich dann Monate später wiederkam und sie dabeihatte, dann war das ein Glücksgefühl. Sie haben mir dafür ihre Geschichten gegeben.

FILMBULLETIN In Ihren Dokumentarfilmen kommt dem Sounddesign eine grosse Rolle zu ...

PEPE DANQUART Ich wollte immer, dass man in diesem Raum bei Joschka Fischer ist. So etwas, das den Authentizitätscharakter noch unterstützt, habe ich in meinen Filmen eigentlich immer praktiziert. Ich will den Eindruck erwecken, dass man dabei ist und nicht etwas betrachtet.

FILMBULLETIN Gibt es da die Gefahr der Manipulation?

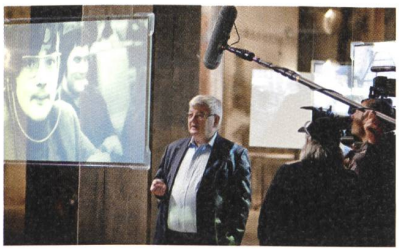
PEPE DANQUART Was soll da manipulativ sein? Wenn ich bei HEIMSPIEL einen Bandencrash aufnehme, hört sich das nach nichts an – wenn Sie dagegen im Stadion sind, dann tut das richtig weh. Wenn ich dann mit diesem Live-Eindruck und mit meinem Erinnerungsvermögen an diesen Moment herangehe, dann muss ich mehrere Explosionen übereinanderlegen, um das Hörerlebnis zu reproduzieren, das ich im Stadion hatte. Sagen wir es mal so: Film ist *bigger than life*.

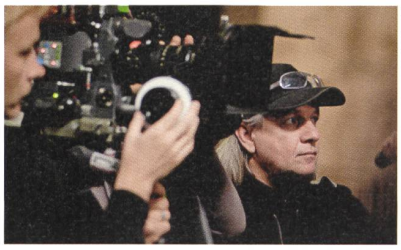
FILMBULLETIN Sie sind kein Verfechter eines dokumentarischen Purismus ...

PEPE DANQUART Ich nehme für mich in Anspruch, dass ich damals bei HEIMSPIEL vor zwölf Jahren der erste war, der so etwas gemacht hat. Viele Zeitungen haben geschrieben, den Film müsse man nicht nur sehen, den Film müsse man auch hören. Ich bin der Meinung, dass Film zu fünfzig Prozent Ton ist – das wurde lange Zeit einfach vernachlässigt. Wenn ich Kino mache, ist es mir egal, ob man das Dokumentarfilm, konzeptioneller Film oder aber Spielfilm nennt – am Ende zählt, dass die Kinoerzählung stimmt, dass die Leute mitgehen. Wenn man aus dem Kino kommt, kommt man nach einer Zeitreise wieder in die Realität zurück. Dass dokumentarische Puristen das nicht mögen, ist mir auch klar. Da stehe ich sozusagen mit meinem ganzen Schaffen dagegen. Meine anderen Dokumentarfilme haben ihren Ausgangspunkt stärker im beobachtenden Direct Cinema, entfernen sich aber davon in der Bearbeitung des Materials und in der Präsentation des Ergebnisses.

FILMBULLETIN Sie waren 1977 Mitbegründer der Medienwerkstatt Freiburg, eines Kollektivs ...

PEPE DANQUART Wir hatten einen anderen Anspruch als das Autorenkino, das damals in der Blüte stand: wir sind von der Politik zum Film gekommen. Wir wollten Teil einer politischen Bewegung sein, Teil der Hausbesetzer, der Punks, der anderen Kulturen. Wir haben ein neues Medium – Video – benutzt und waren sicherlich die absoluten Pioniere





auf diesem Gebiet. Da haben wir Schneepflugarbeit geleistet, weil wir alles neu erfinden mussten. Unsere ersten Schneidegeräte ebenso wie die ersten Bildmischer haben wir noch selber gebaut. 1975 waren die ersten Geräte im kleinen Format herausgekommen, die man sich mit viel Geld kaufen konnte. So waren wir Teil dieser Medienzentrenbewegung, zu der auch die Medienoperative Berlin oder der Videoladen Zürich (aus dem später die Produktionsfirma Dschoint Ventschr hervorging) gehörte: man begann, mit einem neuen Medium komplett neue Formen auszuprobieren, Formen, die das Dokumentarische bislang nicht hatte. Wir waren ja unabhängig vom Geld – wir hatten die Produktionsmittel in der Hand und haben mit diesem neuen Medium die Szene aufgemischt. Die klassischen Dokumentaristen nannten uns die jungen Videoten. Mit PASST BLOSS AUF ... sind wir 1980 gleich vom Establishment umarmt worden – das «Kleine Fernsehspiel» des ZDF wollte damals zum allerersten Mal kein schriftliches Exposé, sondern ein Video-Exposé. Das haben sie auch finanziert, so ähnlich wie man heute Drehbücher finanziert, und anschliessend auch den langen Film. Danach kam 1984 DIE LANGE HOFFNUNG, ein Film über eine Reise in das anarchistische Spanien nach dem Tod von Franco, mit dem deutschen Anarchisten Augustin Souchy.

JOSCHKA UND HERR FISCHER kann man auch als Fortsetzung von GEISTERFAHRER – EINE UTOPISCHE KOLPORTAGE (1987) sehen. Das war damals die konsequente Form der technisch neuen Möglichkeiten. Der Film beginnt auf einem Rummelplatz, man steigt ein in die Geisterbahn, sieht die grossen Ikonen der linken Geschichte, und dann gibt es verschiedene Situationen: die Gründung der Ökobank, die ersten Grünen im Europaparlament, die Friedensbewegung. Die Öffnung dieses fantastischen Raumes war ein Angriff auf die Etablierung der Ausserparlamentarischen Opposition.

FILMBULLETIN Dann war 1991 DAEDALUS, Ihr erster fiktionaler Film, gar kein grosser Umschwung?

PEPE DANQUART Eher in anderer Hinsicht. Ich merkte, dass die Medienkollektivarbeit für mich zu eng wurde. Deshalb bin ich nach Berlin gezogen und habe meinen zweiten Spielfilm gedreht. Das war der Kurzfilm SCHWARZFAHRER (1993). Bis zu diesem Zeitpunkt war ich Kollektivmitglied, wir hatten nie namentlich gekennzeichnet. Ich hatte das Glück, dass SCHWARZFAHRER gleich wie eine Bombe einschlug.

FILMBULLETIN Mit DAEDALUS, SEMANA SANTA (2001) und C(R)OOK (2004) haben Sie Kinospielfilme gemacht, und Sie haben auch für das Fernsehen Fiktionen inszeniert. Wie sehen Sie die im Verhältnis zu Ihren dokumentarischen Arbeiten?

PEPE DANQUART Die narrativen Elemente waren immer da, auch schon in den frühen Arbeiten. Klaus Wildenhahn, einer der grossen deutschen Dokumentaristen, der vom Direct Cinema herkommt, hat mich immer den «Opernregisseur» unter den Dokumentarfilmern genannt. Das waren schon in den siebziger und achtziger Jahren hitzige Debatten. Was Wildenhahn damit meinte: um zu entdecken, was hinter der Oberfläche liegt, kann man alle Formen benutzen, auch der Dokumentarfilm ist in seinen Möglichkeiten nicht ausgelotet. Ich war immer dafür, Dinge mit hinein zu nehmen, ob Theater, Inszenierung oder Metapher. Ich möchte grosse Kinoerlebnisse in einer inhaltsbezogenen Botschaft erzählen.

FILMBULLETIN Sie waren auch an einigen Dokumentarfilmen von Michael Glawogger als Mitproduzent beteiligt. Der springt ebenfalls zwischen den Gattungen hin und her. Vor WORKINGMAN'S DEATH drehte er die frivole Komödie NACKTSCHNECKEN.

PEPE DANQUART Wir sind enge Freunde. Ich habe auch WHORES' GLORY, seinen neuen Film, produziert, der seine Premiere im Herbst beim Festival von Venedig haben wird. Das ist sein dokumentarischster Film bisher. MEGACITIES ist eine grosse Inszenierung – was die meisten gar nicht wissen. Wenn bei ihm in Indien ein voller Zug aus dem Bahnhof fährt, mit all den Leuten, die daran hängen, sind das alles gekaufte Leute und der Zug ist gemietet, weil Michael die Szene so haben will, wie er sie ohne Kamera gesehen hat. Wenn man etwa eine Tür öffnet und in einen Laden hineinsieht, dann blicken alle Leute in die Kamera. In Michaels Filmen arbeiten sie weiter – weil er ihnen das vorher gesagt hat. Er inszeniert die Wirklichkeit so, wie er sie gesehen hat, nicht wie er sie sich ausdenkt. Das ist das Dokumentarische daran.

Ich selber inszeniere viel um das Authentische herum. Ich würde niemals in die Erzählungen, in die Gedanken meiner Protagonisten eingreifen. Im Sinne von «Kannst du es noch mal sagen, kannst du es noch mal besser oder kürzer ausdrücken». Aber ich inszeniere das Eishockeyspiel oder in diesem Fall das ganze Drumherum, das Archivmaterial, das Wegtauchen Fischers in die Geschichte – das ist sozusagen das Dramaturgische bei uns. Ich bin der Auffassung, dass die Königsklasse beim Filmemachen die dokumentarische Filmerzählung ist, weil man im Prinzip narrativ erzählt, fiktional dramaturgisch arbeitet und das unter nicht kontrollierbaren Bedingungen, also ohne Wiederholung, ohne geschützten Raum, ohne Licht. Eine Spannung aufzubauen im Kino, die wie in Abenteuerfilmen funktioniert, wie in Liebesfilmen, wie im Thriller – und das mit dokumentarischem, authentischem Material –, das ist etwas, was man nur in der obersten Spielklasse ansiedeln kann, sozusagen in der Champions League.

FILMBULLETIN Inwieweit öffnen Sie Ihre Spielfilme für dokumentarische Elemente?

PEPE DANQUART Auf vielfache Art: im Umgang mit den Schauspielern, in der Freiheit des Augenblicks. Man ist im Dokumentarischen geschult, sofort umzudenken, wenn bestimmte Dinge passieren, und zu überlegen, wie man das mit einbauen kann. Dieses Denken nimmt man mit, in dieser Flexibilität bin ich auch beim Spielfilm dokumentarisch. Auch in der Bildsprache: das natürliche Licht und nicht nur den rein künstlichen Raum zu schaffen. Ein Film wie Soderberghs TRAFFIC ist im Herangehen fast so etwas wie ein Dokumentarfilm – nicht, weil viel von der Schulter gedreht ist, sondern wie er im Schnitt aufgebaut ist. Es ist leichter, den dokumentarischen Impetus in einen Spielfilm mit hineinzubringen als umgekehrt. Ich glaube schon, dass es in der persönlichen Sensibilität im Umgang mit Schauspielern wie im Umgang mit den Protagonisten des dokumentarischen Kinos eine grosse Kongruenz gibt. Beides braucht eine gewisse Sensibilität, aber auch eine Sicherheit in der Vorstellung seiner eigenen Visionen.

FILMBULLETIN Wieweit war das bei SEMANA SANTA möglich? Das war ja eine internationale Koproduktion mit einem Hollywoodstar, Mira Sorvino, in der Hauptrolle ...

PEPE DANQUART Das war in der Tat schwierig. Es ist auch so etwas wie ein Waterloo meines Schaffens. Von den sieben europäischen Produzenten gingen während der Produktion drei Pleite. Man könnte einen Film machen über die Desaster, die es bei dieser Produktion gab. Es ist sicher nicht mein bester Film, aber die Erfahrung, die ich da gemacht habe, ist im Nachhinein eine enorme gewesen, denn da ist wirklich jede Katastrophe passiert, die man sich vorher hätte erdenken können. Das zu überleben, war schon eine Leistung. Und ich habe es überlebt, filmisch, es hätte auch mein Ende sein können. Es war eine sehr gute Schule und weil man im Scheitern eben auch wahnsinnig viel lernt, hat sich das fortgesetzt in den anderen Spielfilmen, die ich danach gemacht habe, so dass ich mit denen auch eine hohe Übereinstimmung habe.

Das Gespräch mit Pepe Danquart führte Frank Arnold

TAMBIEN LA LLUVIA
Iciar Bollain

Filme, die sich mit dem Entstehungsprozess von Filmen beschäftigen, unterliegen bestimmten dramaturgischen Gesetzmässigkeiten und bilden damit fast schon ein eigenes Genre. Seit den siebziger Jahren geht es dabei häufig auch um den Zusammenprall zweier Kulturen, um das Eindringen Fremder in traditionelle soziale Zusammenhänge mit eigenen ökonomischen Gesetzen und um den Widerstand, der den Eindringlingen entgegenschlägt. Berühmte Beispiele sind Rainer Werner Fassbinders WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE (1970) und Wim Wenders' DER STAND DER DINGE (1982); und auch wenn Werner Herzogs FITZCARRALDO (1982) nicht von Dreharbeiten, sondern von der Errichtung eines Opernhauses im Dschungel erzählt, so weist der auf der diesjährigen Berlinale uraufgeführte spanische Spielfilm TAMBIEN LA LLUVIA deutliche Parallelen zu jenem auf, zumindest was die Produktionsgeschichte betrifft.

Der *culture clash* wird vom ersten Moment an thematisiert. Da castet eine spanische Produktionsfirma Statisten in einer bolivianischen Kleinstadt, aber es sind so viele gekommen, dass der Regisseur und seine Assistenten völlig überfordert sind; es ist einfach nicht möglich, sie alle vorspielen zu lassen, wie es ein Aufruf in den lokalen Medien versprochen hatte. Entnervt versucht man, sie nach Hause zu schicken, aber der indigene Daniel, der mit seiner kleinen Tochter von weither gekommen ist, protestiert lautstark, besteht darauf, dass alle ihre Fähigkeiten unter Beweis stellen dürfen. Produzent und Regisseur gehen darauf ein, denn schon schart Daniel Sympathisanten um sich.

Gedreht wird ein Film über Christoph Kolumbus, und der junge, politisch engagierte Regisseur Sebastián möchte zeigen, welchen Preis die spanische Weltherrschaft vor 500 Jahren gekostet hat: die grausame Unterjochung der Bevölkerung in den Kolonien, die Ausbeutung der Ressourcen und die Kollaboration der katholischen Kirche. Er gibt Daniel die Rolle eines widerständigen Indio-Häuptlings, auch wenn sein Produzent und bester Freund Costa Bedenken hat, da ihm Daniel nach seinem Auftritt beim Casting nicht geheuer ist.

Tatsächlich erweisen sich seine Sorgen als berechtigt. Daniel wird nicht nur zum Sprecher der indianischen Darsteller im Film, sondern engagiert sich auch in den Unruhen, die plötzlich im Ort ausbrechen, weil die Wasserversorgung privatisiert werden soll. Die auf realen Vorfällen, dem Wasserkrieg von Cochabamba im Jahr 2000, beruhenden Ereignisse wirken sich zunehmend auf die Dreharbeiten aus. Regisseur, Produzent und die aus Spanien angereisten Schauspieler und Stabmitglieder müssen Stellung beziehen.

Die von der spanischen Regisseurin Iciar Bollain inszenierte mexikanisch-spanisch-französische Koproduktion ist von der ersten Minute an spannend. Bollain hat ihre Karriere als Schauspielerin begonnen und ist für ihre sozialkritischen Regiearbeiten, etwa FLORES DE OTRO MUNDO (1999), bereits mehrfach mit Preisen bedacht worden. Ihre Kunst besteht darin, Sozialkritik nicht als Lehrstück, sondern als Entertainment zu präsentieren, ohne dass ihrem Gegenstand dadurch die Brisanz genommen würde.

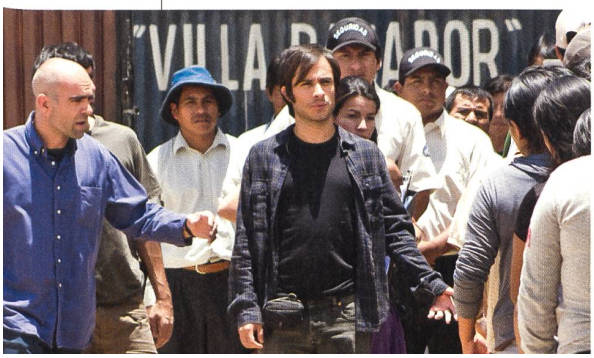
Immer wieder lässt Bollain die Europäer an den ihnen unbekannten bolivianischen Gepflogenheiten scheitern, und damit thematisiert sie die Naivität des Filmteams, die jener der einstigen Kolonisatoren gar nicht unähnlich ist. Während die Kolonisatoren vor 500 Jahren mit Gewalt versuchten, ihr Ziel zu erreichen, probieren es die Filmleute mit Geld. Die Haltung gegenüber der einheimischen Bevölkerung unterscheidet sich dabei kaum: Es wird nicht einmal ansatzweise versucht zu verstehen, was sie umtreibt, aufreibt und aufregt. In einer eindrucksvollen Szene soll eine Gruppe von Statistinnen, junge Mütter, die mit ihren Kindern zusammen besetzt wurden, ihre Babys ertränken, damit sie den Kolonisatoren nicht in die Hände fallen. Die Frauen weigern sich. Die Versicherungen des Regisseurs, dass den Kindern natürlich nichts geschähe, nützen nichts. Sie wollen die Szene einfach nicht spielen, da sie ihnen zu nahe geht. Oder ein Empfang beim Bürgermeister während der Unruhen um die Wasserversorgung: Draussen finden Strassenschlachten statt, in den im diffusen Dämmerlicht liegenden Innenräumen des Rathauses werden Häppchen und Wein gereicht, und der Lokalpolitiker, offenbar mit den ausländischen Käufern der Wasserbetriebe im Bunde, sinniert ob der Klagen der Filmleute süffisant: «Haben wir nicht alle ein kleines Budget?»

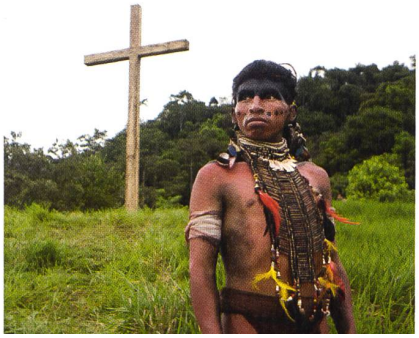
Die europäischen Protagonisten des Films, der Produzent Costa und der Regisseur Sebastián verändern ihre Haltungen im Verlauf des Films. Das Engagement Sebastiáns erweist sich, geprüft auf seine Realitätstauglichkeit, als wenig glaubwürdig, während Costa, dessen vordringliche Aufgabe es eigentlich ist, aufs Budget zu achten, plötzlich Empathie für die Einheimischen entwickelt. Als es darauf ankommt, ist er der Einzige, der nicht nach Spanien zurückfliegt, sondern seine Ressourcen in den Dienst der um ihre Lebensgrundlage kämpfenden Bevölkerung stellt.

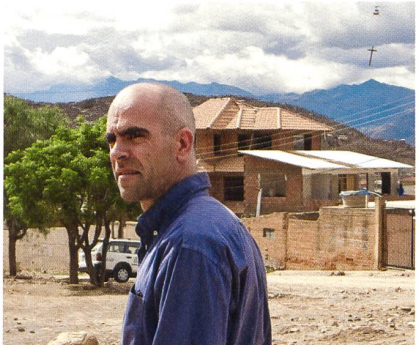
Der Schauspieler *Juan Carlos Aduviri*, im April zu Gast auf dem Istanbuler Filmfest, wo TAMBIEN LA LLUVIA ebenfalls gezeigt wurde, berichtete dort, dass der internationale Erfolg des Films in Bolivien eine Diskussion darüber angestossen habe, warum nicht einheimische Filmemacher die Geschichte der Wasserkriege von Cochabamba erzählt hätten, oder eigentlich, warum eine bolivianische Filmproduktion wegen fehlender Finanzierung praktisch nicht existent ist. Um seine eigene Zukunft als Darsteller braucht er sich freilich keine Sorgen zu machen.

Daniela Sannwald

R: Iciar Bollain; B: Paul Laverty; K: Alex Catalan; S: Angel Hernández Zoido; M: Alberto Iglesias. D (R): Gael Garcia Bernal (Sebastián), Luis Tosar (Costa), Juan Carlos Aduviri (Daniel/Hatuey), Karra Elejalde (Anton/Christoph Kolumbus). P: Morena Films, Mandarin Cinéma, Alebrije Cine y Video, Vacafilms; Juan Gordon. Spanien, Frankreich, Mexiko 2010. 104 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich







SUBMARINE
Richard Ayoade

Teenager sind filmogen – ihre Leiden, ihre Unschuld, ihr Durst nach sexuellen Erfahrungen und ihr ungezügelter Zynismus ihren Eltern gegenüber machen sie zu einer der faszinierendsten Protagonisten-Spezies überhaupt. Am unterhaltsamsten ist es, diese hormongesteuerten, linkischen und übersensiblen Wesen anzuschauen, wenn man diese Leidenszeit bereits in sicherer Distanz weiss. Kein Wunder, gibt es seit jeher eine grosse Anzahl von Coming-of-Age-Komödien und Teenage-Trouble-Filme. Gus Van Sants Filmografie beispielsweise zeugt mit Filmen wie GOOD WILL HUNTING, FINDING FORRESTER, ELEPHANT und PARANOID PARK von einer fast unheimlichen Obsession für die jungen schönen Burschen und ihre kokettierende Einsamkeit.

Oliver Tate ist so ein Teenager, und doch ist er irgendwie anders als die untadeligen Helden anderer Teenie-Komödien. Der fünfzehnjährige *Geek* mit Pilzfrisur und Augenringen ist egozentrisch, liest Wörterbücher und zelebriert seine Aussenseiter-Melancholie beim abendlichen Spaziergang am Strand. Er macht sich Sorgen um die Gemütsschwankungen seiner verklemmten Eltern (brillant verkörpert von *Noah Taylor* und *Sally Hawkins*), zumal er Buch über ihre spärlichen Beischlafaktivitäten führt. Seinem depressiven Vater, der als Meeresbiologe auch psychisch in den Tiefen eines Unterseebootes lebt, werden zu allem Übel von Graham, dem sexy Esoterik-Nachbarn, Hörner aufgesetzt. Und da wäre noch die kratzbürstige pyromanische Jordana mit ihren unwiderstehlich traurigen Augen und dem roten Kapuzenmantel.

Wie in der gleichnamigen Romanvorlage von Joe Dunthorne führt uns auch in der Filmadaption Olivers literarische Erzählstimme durch seine Abenteuer. Seine inneren Monologe sind von entrückter Poesie, gespickt mit viel Teenager-Zynismus und Schwarzem Humor, wobei der Unterschied zwischen Erlebtem und Olivers Wahrnehmung offensichtlich ist. Es ist gerade diese Diskrepanz, welche Olivers Welt, die sich in einer selbstbezogenen emotionalen Blase abspielt, einen amüsanten Unterton verleiht. Der Anti-Held Oliver ist zugleich lächerlich wie berührend, wenn er, einem Set-Designer gleich, sein Zimmer und sich selbst für den ersten Sex mit Jordana minutiös vorbereitet.

Richard Ayoade schafft es mit einer sensiblen Orchestrierung von Humor und Ernsthaftigkeit, seine Schauspieler zielsicher dorthin zu führen, wo er sie haben will: zum Kern der Teenager-Leiden, der trotz überspitzter Inszenierung zu berühren vermag. Man merkt dem Jungregisseur seine künstlerische Vergangenheit an; Ayoade drehte zuvor das Musikvideo zum finsteren Pubertäts-Song «Fluorescent Adolescent», *Alex Turner* von «Arctic Monkeys» komponierte im Gegenzug den Originalsoundtrack für SUBMARINE. Der Spielfilmerstling wird von einem teils Video-Clip ähnlichen Kamerastil und formalen Manierismen getragen; Zeitlupe, Zeitraffer, Freeze-Frames und die teils hektische Montage komplementieren Olivers atemlose Voice-Over.

Obwohl der Zeitraum, in dem der Film spielt, von den Machern bewusst nicht deutlich definiert wurde, erinnert Olivers bitterer Zynismus unweigerlich an J. D. Salingers Holden Caulfield aus dem Fünfzigerjahre-Kultbuch «The Catcher in the Rye». Auch der schreiende Achtziger-Look von Lebenscoach Graham mit seiner Frisur, gnadenlos nach MacGyver, die VHS Kassetten, Festtelefone und die erholsame Abwesenheit von Handys und Computer geben dem Film einen nostalgischen Grundton – eine tiefe Sehnsucht nach diesen schmerzlich aufregenden Jahren, bevor die öde Routine der Erwachsenenwelt uns benebelt und es ein für allemal vorbei ist mit Hormonschüben und Kuschelrock.

Sascha Lara Bleuler

R: Richard Ayoade; B: R. Ayoade nach dem gleichnamigen Roman von Joe Dunthorne; K: Erik Wilson; S: Nick Fenton, Chris Dickens; M: Andrew Hewitt, Alex Turner. D (R): Craig Roberts (Oliver Tate), Yasmin Page (Jordana), Sally Hawkins (Jill Tate), Noah Taylor (Lloyd Tate), Paddy Constantine (Graham). P: Film4, Red Hour Films, Warp Films. UK, USA 2010. 97 Min. CH-V: Rialto Film, Zürich

THE BEAVER
Jodie Foster

Manchmal gibt es Filme, die bewegen sich ganz nah an der Grenze zum Scheitern, an der Grenze zum Trash. Sie erwarten vom Zuschauer, dass er eine vielleicht absurde, vielleicht aber auch lächerliche Voraussetzung akzeptiert. Das birgt immer auch die Gefahr, dass der Zuschauer sich gegen das Gesehene sperrt und das mühsam aufgebaute Konstrukt in sich zusammenfällt. Der neue Film von Jodie Foster ist ein solcher Fall, und dass die Gratwanderung nicht vollends Schiffbruch erleidet, ist – wer hätte das gedacht – Hauptdarsteller *Mel Gibson* zu verdanken. Der Grund: Ebenso ernsthaft wie drollig spürt er den Nöten seiner Figur nach und versucht damit – nach höchst umstrittenen Regiearbeiten und peinlichen Äusserungen in der Öffentlichkeit – so etwas wie ein Comeback.

Gibson spielt Walter Black, den erfolgreichen Geschäftsführer einer Spielzeugfabrik und liebenden Familienvater, der wie aus heiterem Himmel von schweren Depressionen heimgesucht wird. Nichts geht mehr. Arbeitskonferenzen ziehen wie in Trance an ihm vorbei, zuhause liegt er den Rest des Tages im Bett. Seine Frau Meredith, viel zu blass dargestellt von der Regisseurin, und der jüngste Sohn Henry reagieren anfangs noch verständnisvoll und hilfsbereit. Der ältere Sohn Porter hingegen verachtet seinen Vater und versucht verzweifelt, Gemeinsamkeiten zwischen ihnen zu finden und auf selbstklebende Merkzettel zu schreiben – nur um sie dann abzureissen und wegzuschmeissen. Irgendwann setzt Meredith ihren Gatten einfach vor die Tür. Für Walter Grund genug, sich aufhängen zu wollen. Doch kurz zuvor findet er im Müll eine Biber-Handpuppe, die ihm fortan als Alter ego dient. Von Gesprächspartnern verlangt er, sich direkt an das Stofftier in seiner linken Hand zu wenden. Dann legt das Spielzeug los (im Original mit australischem Akzent) und schmeisst den Laden mit Charme, Elan und Ideenreichtum. Doch der Biber hat längst ein Eigenleben angenommen – Walter wird ihn nicht mehr los ...

Autor *Kyle Killen* bot das Script zuvor jahrelang wie Sauerbier den Studios an und erhielt 2008 sogar einen Preis für das beste unverfilmte Drehbuch. Eine klinisch korrekte Studie von Depression oder gar Schizophrenie hatte er sicher nicht im Sinn. Im Gegenteil: Die Gründe für Walters Schwermut werden nie benannt, die Ausmasse – Walter schleicht wie ein Zombie durch sein Leben – wirken übertrieben, die plötzliche Wandlung mittels eines Mediums erscheint unglaubwürdig. Jodie Foster widmet sich darum mehr dem komischen Gefälle zwischen der scheinbaren Verschrobenheit Walters und dem realen Pragmatismus, dem sich seine Mitmenschen weiterhin verpflichtet fühlen. Am besten nähert man sich dem Film mit der Vorstellung, dass Walter wie ein Schauspieler eine Rolle annimmt, hinter der er sich verstecken kann. Dann wirkt die Prämisse auch nicht mehr lächerlich, sondern einfach nur exzentrisch. Doch genau hier liegt das Problem des Films: THE BEAVER pendelt unentschieden zwischen melancholischem Drama und absurder Farce, ohne allzu sehr in Extreme auszuschlagen. Foster ist auf Nummer sicher gegangen. Fast hat man den Eindruck, als hätte sie dem Potential des Drehbuchs nicht getraut. Während Filme wie Henry Kosters HARVEY oder Craig Gillespies LARS AND THE REAL GIRL die Probleme ihrer Figuren mit Charme und Herzenswärme lösten, leistet sich Foster noch eine Nebenhandlung, in der Porter für die schöne Norah, dargestellt von *Jennifer Lawrence* aus WINTER'S BONE, eine Abschlussrede für die Schule schreibt. Damit nicht genug: Zu allem Überfluss driftet die Regisseurin gegen Ende auch noch in Horrorgefilde ab. Ein eigentümlicher Film und vielleicht ohne Mel Gibson gar nicht denkbar.

Michael Ranze

R: Jodie Foster; B: Kyle Killen; K: Hagen Bogdanski; S: Lynzee Klingman; M: Marcelo Zarvos. D (R): Mel Gibson (Walter Black), Jodie Foster (Meredith Black), Anton Yelchin (Porter), Riley Thomas Stewart (Henry). P: Summit Entertainment, Participation Media, Anonymous Content. USA 2011. 91 Min. CH-V: Ascot-Elite Entertainment, Zürich

ALMANYA
Yasemin Samdereli

Nach fast vierzigjährigem Aufenthalt in Deutschland haben Fatma und Hüseyin Yilmaz einen deutschen Pass beantragt. Wenn Patriarch Hüseyin in einem nächtlichen Albtraum erlebt, wie ein ständig Papiere abstempelnder Beamter ihn fragt «Verpflichten Sie sich, als baldiger deutscher Staatsbürger die deutsche Kultur als Leitkultur zu übernehmen?», scheint seine Ehefrau damit keine Schwierigkeiten zu haben, weil sie sowieso nach ihren Vorstellungen lebt und diese ominöse Kultur für sie weder mit «Leit» noch mit «Leid» verbunden ist.

Migration als Komödie, in der Zuwanderer und Gastvolk mit ihren Urteilen und Vorurteilen auf die Schippe genommen werden, das hat Seltenheitswert. Darf doch an die beginnenden siebziger Jahre erinnert werden, als die Verhältnisse in der Schweiz emotionale und politische Auseinandersetzungen um Alvaro Bizzarris LO STAGIONALE, der die Notlage italienischer Saisonarbeiter anprangerte, zur Folge hatten. Oder in Deutschland an 40 M² DEUTSCHLAND von Tevfik Baser (1986), der die asoziale Behandlung von türkischen Gastarbeiterfrauen beklagte. Auch wenn die Probleme der Zuwanderung nicht geringer geworden sind, mag es doch ein kleiner Lichtblick sein, dass West und Ost im Kino zusammensitzen und sich (zumindest vordergründig) über ihre jeweiligen Eigenheiten amüsieren können.

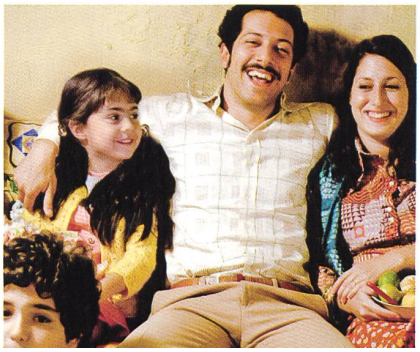
Die türkischstämmigen Schwestern Nesrin und Yasemin Samdereli, erstere Drehbuchautorin, die andere studierte Filmemacherin, 1979 und 1973 schon in Deutschland geboren, haben sich auch ihrer Kindheit im Drehbuch erinnert, das sie erst nach fünfzig Fassungen zufriedenstellte. Da mögen viele Wenn und Aber bedacht worden sein, in einer von Thilo Sarrazins Buch «Deutschland schafft sich ab» aufgeheizten Stimmung der von Vorurteilen besetzten Klientel nicht zusätzlichen Stoff zu liefern. Es bleiben also die Bilder und die Handlung in den Dimensionen, die Eingesessene und Zuwanderer bei Stimmung halten und den Fingerdeutern keine Chance geben. Die Geschichte wird auf verschiedenen zeitlichen Ebenen erzählt, und kongenial wird in der Sprache verhandelt, die sich zum jeweiligen Stand des Verweilens in Heimat und Fremde anbietet. Ein schöner Einfall, in Anlehnung an die Kunstsprache Chaplins in THE GREAT DICTATOR die Deutschen gegenüber den Einwanderern der ersten Generation ein Grammelot sprechen zu lassen, weil eben Deutsch für die Ohren neu zugewanderter Türken wie Mattenenglisch klingt.

Der kleine Cerk (aus der dritten Generation), er fühlt sich weder den Türken noch den Deutschen so richtig zugehörig, möchte die Geschichte seiner Familie erfahren, und seine wesentlich ältere Cousine erzählt ihm von den Versuchen des Grossvaters in Anatolien, Fatma für sich zu gewinnen, von der wirtschaftlichen Not und der Auswanderung. Die Rückblenden beleuchten die Missverständnisse, die die neue Kultur bringt: Die Deutschen verehren einen toten Mann am Kreuz, dessen Fleisch und Blut sie verzehren, oder sie schmücken Bäume zu einem Fest wie Weihnachten. Den Samdereli-Schwestern gelingt es aber, etwaigen humorigen Einlassungen auf den Islam zu entgehen.

Das Drehbuch lässt Grossvater Hüseyin in der alten Heimat ein Haus kaufen, was die Familie zum Aufbruch nach Anatolien versammelt. Auf der Fahrt erfährt Cenk die weitere Geschichte. Aber sie endet mit einem traurigen Ereignis, das aber doch wieder den Zusammenhalt aller Mitglieder bestätigt, und Cenk darf ein Vermächtnis erfüllen und vor der Bundeskanzlerin als Vertreter des tausendundersten Einwanderers damals Ende der sechziger Jahre kindlich humane Worte vortragen, denn die Deutschen «riefen Arbeitskräfte, aber es kamen Menschen» (Max Frisch).

Erwin Schaar

R: Yasemin Samdereli; B: Y. Samdereli, Nesrin Samdereli; K: Ngo the Chau; M: Gerd Baumann. D (R): Vedat Erincin (Hüseyin, alt), Lilay Huser (Fatma, alt), Rafael Koussouris (Cenk), Aylin Tezel (Canan). P: Roxy Film. Deutschland 2010. 97 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich



TINGUELY
Thomas Thümena

Am 30. August sind zwanzig Jahre vergangen, seit im Berner Inselspital ein bewegtes und im Wortsinne bewegendes Künstlerleben sein Ende fand. Der Zürcher Filmemacher Thomas Thümena nahm den zwanzigsten Todestag Jean Tinguelys zum Anlass, eine Dokumentation über den legendären Schweizer Künstler zu ... – «drehen» wäre hier der falsche Begriff, also: zu erstellen. Ein Grossteil des Films basiert auf Archivmaterial, zahlreichen, akribisch zusammengetragenen Fernsehmitschnitten, die – überwiegend chronologisch geordnet – den Werdegang Tinguelys ebenso nachvollziehen wie seine Rezeption in der Öffentlichkeit; und deren Wandel. Gedreht hat Thümena zwar auch, allerdings kennzeichnen seine Interviews eine Reglosigkeit, die dem Wesen Tinguelys, wie es der Film postuliert, völlig widerspricht. Eine starre Kamera fotografiert da einen Mann, der im Sessel sitzt und sich an Tinguelys Rastlosigkeit erinnert. Formal greift TINGUELY das Grundprinzip des künstlerischen Schaffens jenes Mannes also nicht auf, der internationale Berühmtheit erlangte, indem er aus Schrottteilen groteske Bewegungsapparate zusammenzimmerte – industriell nutzlose Maschinen. Ein wenig bieder wirkt Thümenas Dokumentarfilm dadurch, andererseits bewahrt er sich einen wohltuend unaufgeregten Tonfall und eine sachliche Distanz, aus der heraus auch eine kritische Würdigung des Künstlers möglich wird.

Tatsächlich hakt der Film die Lebensstationen Tinguelys, der 1925 in Fribourg geboren wurde, in Basel aufwuchs, aber erst in Paris seine künstlerische Heimat fand, nicht nur ab, sondern lässt in Gesprächen mit Weggefährten wie dem Künstlerkollegen Daniel Spoerri, Kurator Guido Magnaguagno oder Bloum Cardenas, der Enkelin von Tinguelys zweiter Ehefrau Niki de Saint Phalle, auch Raum für differenziertere Auseinandersetzungen. Leider aber finden die nur selten einmal statt. Zwar sammelt der Film schmunzelnd vorgetragene Anekdoten, die unterstreichen sollen, dass Tinguely nicht nur als Künstler, sondern auch in seinem Privatleben Grenzen überschritt, unbändig, ungestüm, rücksichtslos gegen sich selbst und andere. Derartige Einwürfe münden aber stets in ein nonchalant schulterzuckendes «Ja, so sind sie halt, die Künstler» und führen nicht weiter.

Es ginge dem Film «weder darum, einen Künstler zu verherrlichen, noch ihn posthum zu desavouieren», ist im Presseheft nachzulesen. Am Ende aber reicht TINGUELY dann doch kaum über eine fundierte Hommage hinaus. Man erfährt, dass Tinguely ein leidenschaftlicher Anhänger des Motorsports war, auch selber gerne schnell fuhr, oder auch, dass er seine Frauen liebte, obwohl er mit anderen schlief, und dass er davon überzeugt war, dass die Liebe zu Niki de Saint Phalle ihm das Leben rettete, als er nach einer Herzoperation dem Tode nahe war. Dem Menschen hinter der Fassade kommt man mit solchen nostalgischen Reminiszenzen aber nur zaghaft näher.

Auch die Auseinandersetzung mit Tinguelys Kunstschaffen geht, trotz des mit angenehmer Stimme erläuternden Off-Kommentars, kaum in die Tiefe. Deutlich wird immerhin, dass Tinguely viel mehr war als bloss ein Brunnenbauer; und vor allem etwas ganz anderes sein wollte. Wirklich kritisch beleuchtet wird jedoch eigentlich nur die Rolle der Schweiz, die ihn erst spät für sich entdeckte und vereinnahmte, als er im Ausland längst Weltruhm erlangt hatte. «Diebe sperrt man ins Gefängnis, Künstler ins Museum», hat Tinguely einmal gesagt. Thümena gelingt es nicht, diese Schranken aufzubrechen. Vielmehr inszeniert er mit TINGUELY eine Art Ausstellungskatalog in Bewegtbildern, immerhin aber einen ausgesprochen umfassenden, sorgfältig recherchierten und kenntnisreichen.

Stefan Volk

R: Thomas Thümena; K: Felix von Muralt; S: Myriam Flury; T: Jean-Pierre Gerth, M: Stefan Rusconi, Roland Widmer. Mitwirkende: Guido Magnaguagno, Daniel Spoerri, Margrit Hahnloser, Bloum Cardenas, Laurent Condominas. P: Hugofilm. Schweiz 2011. 88 Min. CH-V: Frenetic Films

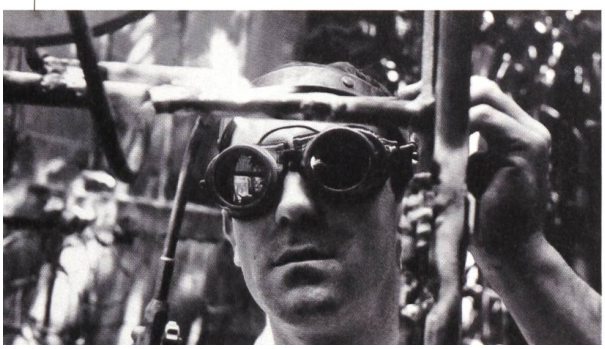
INTO ETERNITY
Michael Madsen

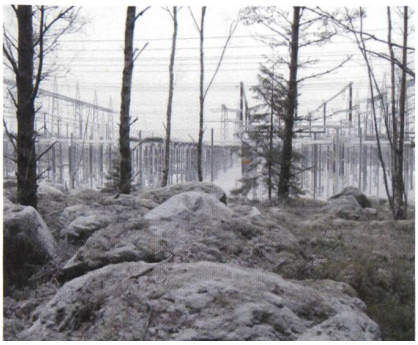
Eine farbentsättigte Aufnahme von Strommasten in karger Landschaft. Eine langsame Fahrt auf einer abwärts führenden Strasse auf einen Stollen zu. Der Titel: INTO ETERNITY. A FILM FOR THE FUTURE. Eine gemächliche Fahrt in den Stollen, ins Dunkle, auf schwarzes Gestein. Eine zögerliche Stimme setzt ein: «I would say that you are now on a place where we have buried something from you to protect you. And we need you to know that this is not a place for you to live in.»

So beginnt Michael Madsen seinen Dokumentarfilm über Onkalo – finnisch für Versteck –, ein Projekt in der finnischen Taiga für ein riesiges Atommüllendlager. Hier wird aktuell und bis ins zweiundzwanzigste Jahrhundert im finnischen Fels an einer riesigen unterirdischen Stollenanlage gebaut, um nuklearen Abfall endgültig zu entsorgen. Zum Schluss soll das Ganze mit einer Betonschicht versiegelt werden, für mindestens 100 000 Jahre, denn so lange beträgt die radioaktive Nachbrenndauer des Materials.

Madsen findet aussergewöhnliche Formen, um das Thema von brennender Aktualität auszuloten. Als erstes fallen die ruhigen Fahrten auf, die austarierten Kadrierungen, das geruhsame Tempo. Dann die ungewöhnlichen Bildfindungen: ein Ren zwischen drei Birkenstämmen, es bewegt sich langsam und wird von einem Stamm quasi "verschluckt"; der Sprengmeister im leuchtend gelben Overall im tiefen Schwarz des Gesteins; eine Fahrt entlang den gelben Mittelstreifen einer Strasse, David Lynchs LOST HIGHWAY evozierend; abstrakte schematische Animationen vom Tunnelprojekt treffen auf farbsatte Aufnahmen von Bohrmaschinen im schwarzen Gestein. Die Musik – von Kraftwerk bis Sibelius – akzentuiert und kommentiert mal ironisch mal melancholisch einzelne Sequenzen.

Fachleute – Ingenieure, Sicherheitsexperten, Verantwortliche des Projekts, eine Nuklearmedizinerin, ein Theologe, ein Jurist – geben Auskunft, unaufgeregt, ohne jede Polemik, in aller Offenheit und im Wissen um





alle Vorläufigkeit ihrer Einschätzungen und Argumentationen. Sie werden nicht platt abgefilmt, sondern sorgfältig ins Licht und via Schnitt miteinander ins Gespräch gesetzt. Immer tiefer führen die Fragen: Was geschieht mit den geschätzten 20 000 Tonnen Atommüll? Was heisst das für die Umwelt? Was heisst Sicherheit? Was passiert in 50, in 100 Jahren? Wie warnt man die Menschen in 10 000, in 100 000 Jahren vor einem Endlager? Mit welchen Mitteln? In welchen Sprachen? Mit Warntafeln oder Legenden? Was können wir wissen von unseren Nachfahren? Werden sie diese Bunker gar als religiöse Kultstätten, als Grabmäler oder als Schatzhäuser interpretieren? Oder soll man auf das Vergessen setzen? Die nüchternste Antwort lautet: «I have to say – that the quick answer is – nobody knows anything at all.»

Nicht zuletzt ist INTO ETERNITY aber implizit auch eine Meditation über Zeit, über die prekäre Position und die Hybris des Menschen angesichts der unvorstellbaren Zeiträume. Madsen adressiert aus dem Dunkel eines Stollens heraus immer mal wieder ein imaginäres Du, den Zuschauer? einen Nachfahren? Am Ende animiert er die Experten dazu, sich direkt an die Person zu richten, die in der fernen Zukunft auf Onkalo stösst. Es schliesst sich ein Kreis, der Dialog zwischen uns und einer Zukunft, über die wir nichts wissen und der wir diese immerwährende Hinterlassenschaft überantworten, bleibt offen. Im Schlussbild überlagert sich das Jetzt und eine imaginäre Zukunft: in einem Stollen wie auf einer Bühne öffnen Arbeiter in Zeitlupe einen riesigen Vorhang und treten hindurch in eine flimmernde kobaltblaue Unendlichkeit.

Josef Stutzer

Regie: Michael Madsen; Buch: Michael Madsen, Jesper Bergmann; Kamera: Heikki Färm; Schnitt: Daniel Dencik, Stefan Sundlöf; Musik: Karsten Fundal. Mitwirkende: ??? Produktion: Film i Väst, Global HDTV, Magic Hour Films, Mouka Filmi, SVT, YlLE, Atmo Media Network; Lise Lense-Meller Dänemark, Finnland, Schweden 2010. Farbe, Dauer: 75 Min. CH-Verleih: Cinélibre, Bern

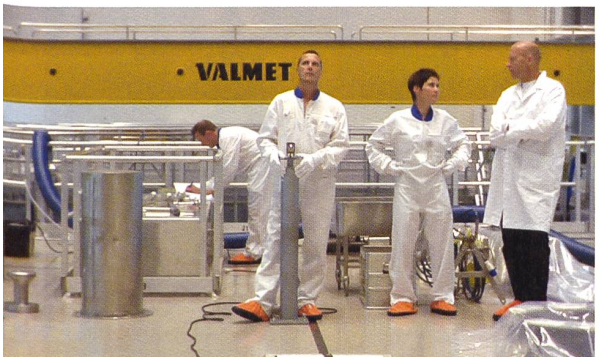
UN HOMME QUI CRIE
Mahamat-Saleh Haroun

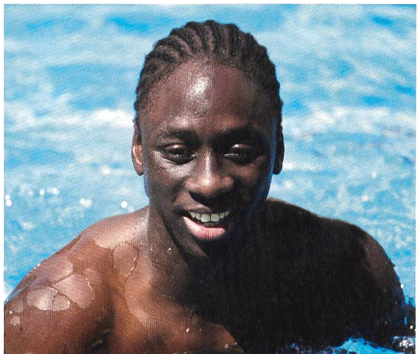
Es beginnt fast wie ein Urlaubsidyll – mit kühlendem Wasser, strahlender Sonne, blauem Himmel, Touristen, die sich auf Liegen räkeln, und Kellnern, die Drinks servieren. Derweil wettstreiten zwei schwarze Männer im Pool darum, wer von ihnen unter Wasser am längsten die Luft anhalten kann. Der Ältere ist Adam, den alle respektvoll, aber auch ein wenig neckisch «Champion» nennen. Der Grund: Er war einmal zentralafrikanischer Meister im Schwimmen. Doch das ist lange her. Seit dreissig Jahren arbeitet er als Chefbademeister in einem Luxushotel in N'Djamena, der Hauptstadt des Tschad, und man sieht gleich, dass dieser Pool sein Reich ist. Ein kleiner Kosmos, in dem er mit Erfahrung und Sachkenntnis, vielleicht sogar ein wenig Liebe den Ablauf der Dinge regelt, sein Sohn Abdel hilft ihm dabei. Hier, in dieser abgesonderten Welt mitten in Schwarzafrika, scheint es weder Hunger noch Elend zu geben. Doch die Zeiten ändern sich – das Hotel wird privatisiert, die neue Hotelmanagerin degradiert Adam zum Schrankenwärter, Abdel wird zum Chefbademeister ernannt. In viel zu enger, viel zu kurzer Uniform hockt der alte Mann wie ein Häuflein Elend, das an Emil Jannings in Murnaus DER LETZTE MANN erinnert, an der Schranke. Erst jetzt ahnt man, wie sehr ihm seine Arbeit als Bademeister Selbstbestätigung und Lebenssinn war, wie sehr der Aufstieg seines Sohnes einem Verrat gleichkommt. Zur anrührendsten Szene des Films gerät jener verzweifelte Versuch der Mutter, während des Abendessens beharrlich das Schweigen zu brechen, das Vater und Sohn sich auferlegt haben. Aus dem Radio dringt gelegentlich und eher nebenbei die Nachricht, dass der Bürgerkrieg immer näher rückt. Adam hat nicht das Geld, um seinen Sohn bei den Rebellen vom Kriegsdienst freizukaufen. Schlimmer noch: Der Film nährt den Verdacht, dass er es auch gar nicht will. Unvermeidliche Folge: Abdel muss in den Krieg, der Vater hat – welch böse Ironie – seinen alten Job wieder. Doch statt Touristen bevölkern nun Soldaten das Hotel ...

Es passiert nicht gerade oft, dass Filme aus Afrika in unsere Kinos kommen, und schon allein diese Tatsache macht das Drama von Regisseur und Drehbuchautor Mahamat-Saleh Haroun so besonders. Mehr noch: Dies ist der erste Film aus dem Tschad, der in Cannes im Wettbewerb lief und sogar mit dem Preis der Jury ausgezeichnet wurde. Haroun wurde 1960 in Abéche im Tschad geboren. Auch wenn er später in Paris und Bordeaux studierte, kennt er die Verhältnisse in seinem Heimatland genau – ein Staat, der seit Jahrzehnten von Bürgerkriegen geplagt wird, sich sogar gegen die Schergen Gaddafis wehren musste. Vor diesem Hintergrund, der sich nur gelegentlich nach vorne schiebt, «wie ein verletzendes Lüftchen, das ab und zu bläst, wie ein Geist, der das Land jagt und ab und an erscheint» (Haroun), erzählt der Regisseur die Geschichte eines anrührenden, glaubwürdigen Vater-Sohn-Konflikts, der so auch woanders stattfinden könnte und darum einen universellen Charakter hat. Dabei geht es um Liebe und Respekt, aber auch um Konkurrenz und Neid, verletzten Stolz und Missgunst, um Schuld und Sühne. Die Unvereinbarkeit der widerstreitenden Gefühle, ihr Zwiespalt, führt zu einem hochdramatischen, emotional packenden Ende: Atemberaubend schöne Bilder aus der Wüste, durch die Adam auf der Suche nach seinem Sohn mit dem Motorrad fährt, stehen im starken Kontrast zur Gewalt des Bürgerkrieges. Dabei findet Haroun eine ganz eigene Form des Sehens und Erzählens. In akribisch komponierten, langen Einstellungen, häufig aus der Distanz aufgenommen, folgt er respektvoll seiner Titelfigur, der gelassene, zögerliche Rhythmus entspricht dem gemessenen Schritt, mit dem Adam seine Würde zu bewahren sucht.

Michael Ranze

R, B: Mahamet-Saleh Haroun; K: Laurent Brunet; S: Marie-Hélène Dozo; M: Wasis Diop. D (R): Youssouf Djaoro (Adam), Diouc Koma (Abdel), Emil Abossolo M'Bo (Chef des Quartiers), Li Heling (Mme Wang), Djeneba Kone (Djeneba). P: Pili Films, Entre Chien et Loup, Goi-Goi Prod. F, B, Tschad 2010. 92 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden





LES ÉMOTIFS ANONYMES
Jean-Pierre Améris

«Gleich und gleich gesellt sich gern», sagt der Volksmund. Tatsächlich möchte man meinen, dass, wo verwandte Seelen aufeinandertreffen, auch die Herzen locker zueinanderfinden. Das mag in 99,9 Prozent aller Fälle so sein. Nicht jedoch in LES ÉMOTIFS ANONYMES von Jean-Pierre Améris. Dessen Protagonisten sind nämlich hypersensibel und menschenscheu, sie leiden fachmännisch ausgedrückt an einer Soziophobie. Was nicht heisst, dass ihnen das Interesse an den Mitmenschen abgeht. Im Gegenteil: Theoretisch wissen sie sehr genau, wie das geht – jemanden kennenlernen, Sex haben, Lieben und eine Beziehung leben. Praktisch allerdings haben sie Angst vor seelischer und körperlicher Nähe, werden unsicher und geraten in Panik, wenn sie angesprochen werden und sich ihre Gefühle zu regen beginnen.

Den Alltag wissen Angélique Delange und Jean-René van der Hugde, wie sie hier heissen, mittels Tricks – Ritualen, Eselsleitern, Routinen – ganz gut zu bewältigen. Und mit der Hilfe von Psychiater, Therapiegruppe und Freunden haben sie auch ungewöhnliche Situationen meist im Griff. Doch dann sucht Jean-René für seine Schokoladenfabrik eine(n) neue(n) Mitarbeiter(in), und Angélique stellt sich bei ihm vor. Schon beim Vorstellungsgespräch wird klar – spätestens als die Rede auf die Schokolade kommt und das Fachsimpeln beginnt –, dass die beiden füreinander geschaffen sind. Überaus leidenschaftlich werden Bitterkeitsgrade und Konsistenz diskutiert. In der köstlichsten Szene des Films degustieren sie ein Sortiment neuer Choco-Kreationen und schwärmen dabei in solch seliger Beredtheit von schokoladenen Geschmackdetails, dass es die pure Wonne ist, ihnen dabei zuschauen zu können! (LES ÉMOTIFS ANONYMES ist nicht zuletzt auch ein Film, der in der Nachfolge von CHOCOLAT von Lasse Hallström, CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY von Tim Burton und COMO AGUA PARA CHOCOLATE von Alfonso Arau der bittersüssen Delikatesse seine Reverenz erweist.)

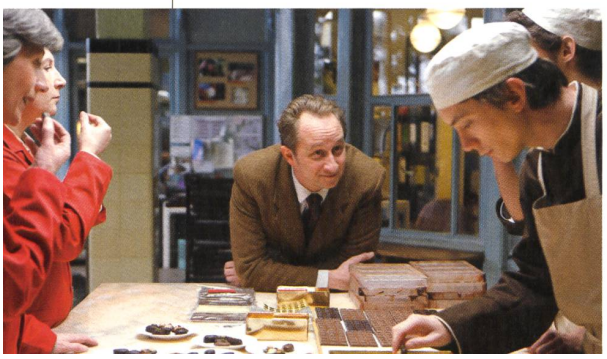
Eigentlich ist Angélique eine der besten Chocolatières der Welt, ihre Schokoladen-Kreationen sind ein wahrer Traum. Doch das weiss Jean-René lange Zeit nicht. Was daran liegt, dass Angélique derart schüchtern und sensibel ist, dass sie, auf ihre Schokolademacherkunst angesprochen, im glimpflichsten Fall davonläuft und im schlimmsten in Ohnmacht fällt. Ergo meidet sie solche Situationen und weicht beim Anstellungsgespräch geschickt aus, als die Rede auf Ausbildung und Karriere kommt. Engagiert wird sie trotzdem, und zwar als Vertreterin. Im Umgang mit Kunden schlägt sie sich wider Erwarten wacker. Sie trällert, tanzt und singt sich – Jacques Demy hätte seine Freude daran – ihre Ängste von der Seele, bevor sie an Türen klopft und hausiert. Dass sie keine Bestellungen heimbringt, liegt nicht an ihr, sondern an Jean-Renés Schokolade, die – O-Ton Angélique – «nicht modern», sondern im besten Fall «ehrlich» und «solide» ist. Jean-Renés Fabrik aber steht kurz vor dem Bankrott. Das ist für das traditionsreiche Unternehmen eine Schande und wäre nicht nötig, denn schliesslich könnte Angélique ...

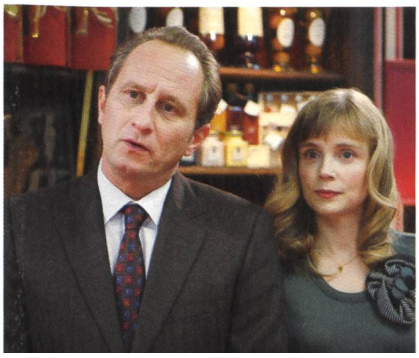
Dass die Sache mit der Schokolade gut kommt, versteht sich selbstredend. Denn so ganz gegen den Strich gestriegelt ist Améris Komödie nicht, obwohl sie mit dem wohl glücklichsten *unhappy end* der Filmgeschichte aufhört. Dass das Ende so herzerquickend hübsch verquast ist, hängt damit zusammen, dass wo zwei sich nicht trauen, sie auch dem (gemeinsamen) Glück im Wege stehen. Es ist ein ungemein abenteuerlicher und für das Publikum wahrlich lustiger Spiessrutenlauf, den Angélique und Jean-René absolvieren – auf einer Liste von umstandskrämerischen First-Kiss-, First-Date-, First-Sex-, First-Love-, First-etcetera-Movies gehört LES ÉMOTIFS ANONYMES ganz an die Spitze. Oder haben Sie je einen besseren Grund gehört, jemanden zu küssen, als dass man nicht mehr weiss, wie man des Betroffenen Hand loslassen soll? Und haben Sie es je geschafft, innert einer halben Minute eine Beziehung mit einem Kuss zu starten und diese gleich wieder mit einem zweiten Kuss zu beenden?

Jean-Pierre Améris und den Darstellern gelingt es, die beiden Figuren trotz ihrer schrägen Eigenarten und Marotten durchaus liebenswert und charmant erscheinen zu lassen. Das ist nicht ganz so schwierig im Falle von Angélique, die sich als im Prinzip spontaner und lebenslustiger Mensch zwar in eine unmögliche Situation nach der anderen manövriert, sich aber mit entwaffnendem Lächeln auch immer wieder daraus zu retten vermag. *Isabelle Carré* verströmt im immer gleichen grünen Mäntelchen mit grossen Augen und ab und zu verblüffender Eloquenz Liebreiz und zarte Zerbrechlichkeit. Schwieriger für die Mitmenschen ist der Umgang mit Jean-René, von dem es zu Anfang heisst, er wirke auf den ersten Blick furchtbar streng und mürrisch und auf den zweiten ebenso. Doch *Benoît Poelvoorde*, den man derzeit auch in Dany Boons RIEN À DÉCLARER als Zollbeamten auf der Leinwand antreffen kann, meistert die Rolle des kauzigen Patrons, der täglich beim Psychiater sitzt und dem zur Erreichung des Glücks die Angestellten schliesslich tatkräftig unter die Arme greifen, überaus souverän. Er führt ein einmalig prächtiges onomatopoetisches Geräusch-Repertoire vor, damit Jean-René, dem es öfters die Sprache verschlägt, wenigstens lautmalerisch kommunizieren kann. Allein das zeugt von feinster Schauspielkunst.

Irene Genhart

R: Jean-Pierre Améris; B: Jean-Pierre Améris, Delphine Régnier-Cavero, Philippe Blasband; K: Gérard Simon; S: Philippe Bourgueil; A: Sylvie Olivé; Ko: Nathalie Du Roscoät; M: Pierre Adenot. D (R): Isabelle Carré (Angélique), Benoît Poelvoorde (Jean-René), Lorella Cravotta (Magda), Lise Lamétrie (Suzanne), Swann Arlaud (Antoine), Pierre Niney (Ludo), Stephan Wojtowicz (der Psychologe), Jacques Boudet (Remi), Céline Duhamel (Mimi), Grégoire Ludig (Julien), Philippe Fretun (Maxime), Alice Pol (Adèle), Philippe Gaulé (Philippe), Joëlle Sechaud (Joëlle), Isabelle Gruault (Isabelle). P: Pan Européenne Production, Studio Canal, France 3 Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma, Climax Films, RTBF. Frankreich 2010. 80 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich





DIE VATERLOSEN
Marie Kreutzer

Was hinterlassen Väter, die schon zu Lebzeiten durch ihre Egozentrik und Abwesenheit definiert waren, nach ihrem Dahinscheiden ihren Kindern? Ein noch grösseres Loch, das es nun, da das Objekt der Begierde sich den unerfüllten Sehnsüchten ganz entzogen hat, umso mehr zu stopfen gilt. Eine ganze Palette von emotionalen Kompensationen bietet sich an – Wut, Anklage, Idealisierung, Identifizierung, Abgrenzung, Verzeihen. Marie Kreutzers Debutfilm setzt ein, als Hans, ichbezogener Hippie-Vater par excellence, seine Kinder an sein Sterbebett ruft. Mit seiner jüngeren Frau Anna verbrachte er – nach der wilden Hochkonjunktur der alternativen Kommune in den Achtzigern – die letzten Jahre krank auf seinem abgeschiedenen Landgut. Pflegesohn Niki, ein gewissenhafter Arzt, kommt gerade noch rechtzeitig, um den Todkranken zu verabschieden. Der Vater gibt Niki in einer seltsamen Mischung aus Verachtung und Wohlwollen letzte Worte auf den Weg, Worte voller Ambivalenz von Härte und Herzlichkeit, was Hans wohl auch zu Lebzeiten auszeichnete. Der selbsternannte Rebell hinterlässt drei weitere Sprösslinge: Vito, Mizzi und Kyra. Letztere hat ihren Vater seit 23 Jahren nicht mehr gesehen; damals musste sie mit ihrer Mutter die Wohngemeinschaft verlassen. Später wird klar werden, dass ein grosses Familiengeheimnis zu dieser abrupten Abreise führte, die insbesondere die starke Bindung zwischen Niki und Kyra zutiefst erschütterte.

Nun sind sie alle versammelt, um die emotionalen Scherben, die Hans hinterlassen hat, zu ordnen. Doch, wie Kyra treffend sagen wird, «eine zerbrochene Vase kann man zwar kleben, aber man kann nie wieder Wasser reinfüllen!» Bis zu dieser nüchternen Einsicht wird erstmals viel gestritten, geweint, gelacht und gekifft. Die Geschwister, welche die letzten Jahre verstreut in Deutschland und Österreich gelebt haben, nähern sich einander quasi seiltänzelnd an, um sich dann wieder in heftigstem Unverständnis zurückzustossen. Verzweifelt klammern sich die unterschiedlich zu kurz gekommenen Kinder an die Hinterlassenschaft von Hans – Tagebücher, Zeichnungen, Platten, Tonbandaufnahmen werden herumgereicht, versteckt und vertauscht. Auch sein lachsfarbener Blumen-Blazer macht die Runde; jedes der Kinder wird ihn einmal während des Film tragen. Es ist der Regisseurin hoch anzurechnen, dass sie diese Bindungs-Metapher so fein und nebenbei inszeniert, dass man sie auch übersehen könnte. Überhaupt ist der jungen Österreicherin ein in seinen Zwischentönen herrlich sanftes, aufwühlendes Familiendrama gelungen, das gerade in seinen schlichten Momenten am stärksten zu berühren vermag. Wenn die durch eine neurophysische Störung beeinträchtigte Mizzi sich schüchtern ihrer neugewonnenen Halbschwester Kyra annähert und mit einem hoffnungsvollen Seitenblick ihre ganze Verletzlichkeit preisgibt, dann fühlt sich der Zuschauer in seiner eigenen, intimen Sehnsucht nach familiärer Nähe ertappt.

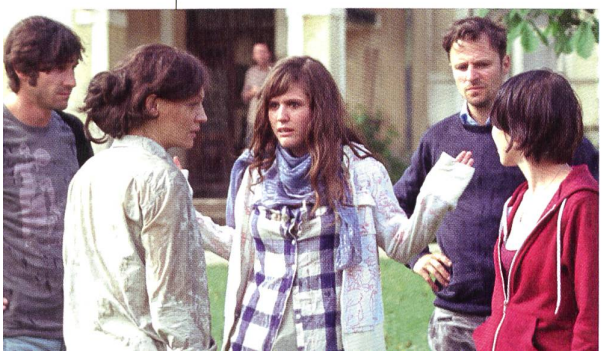
Allzu rigoros und teilweise arg künstlich hingegen sind die zahlreichen überbelichteten Flashbacks komponiert, die Hans und die Kinder während der Blütezeit der Hippie-Kommune zeigen. In unmotivierten Einstellungen in Zeitlupe wird Hans als grinsender, freiheitsbesessener Mann demontiert, der sich für seine Kinder nicht wirklich interessiert, es sei denn, es diene seiner Selbstinszenierung. Die Wohngemeinschaft mit ihrem überzeichneten Idealismus von Freiheit und polygamem Lebensstil eignet sich nur zu gut, um von heutigen Kinogängern belächelt zu werden. Dazu bietet uns Kreutzer mit den formal abgetrennten Ausflügen in die Vergangenheit auch reichlich Gelegenheit, sie verliert sich streckenweise auch in überspitzten Klischees.

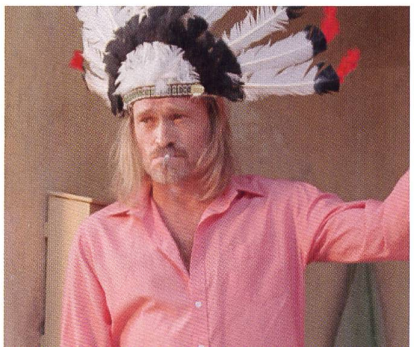
Schmerzlich wahr aber ist sicherlich, dass im Wirbel der sexuellen Befreiung viele Kinder gezeugt wurden, die wenig bis gar nichts von ihren Vätern hatten. Dass solche in der Kindheit empfangenen Wunden spätere Beziehungen prägen, ist keineswegs psychologisches Neuland, doch DIE VATERLOSEN gelingt es, den unterschiedlichsten Strategien dieser verlorenen Kinder nachzuspüren und schafft den emotionalen Drahtseilakt, dass wir uns für jedes einzelne von ihnen interessieren. Die beiden Nebenfiguren, Vitos Freundin Sophie und Kyras postmoderner Lebenspartner Miguel, wirken in ihrer dramaturgischen Funktion als Katalysatoren für das Aufklaffen der familiären Abgründe – aber auch sie sind von diesem Reigen gefangen – wie in Buñuels EL ANGEL EXTERMINADOR – und kommen so schnell nicht davon.

Wie Kreutzer sagt, sei «die Inszenierung eine ständige Suche nach dem Gleichgewicht von Schwere und Leichtigkeit» gewesen. Dieser Balanceakt ist ihr auch weitgehend gelungen. Die einzige Figur, die bei diesem zerzausten Huis clos auf der Strecke bleibt, ist die frisch verwitwete Anna. Ihr dramatischstes Moment wird verfrüht abgehandelt, danach gerät die schöne Mutter bald in Vergessenheit. Doch das verzeiht man der Regisseurin gerne, denn die Präzision mit der sie das Psychogramm der Kinder zu zeichnen vermag, indem sie immer wieder neue Risse aufbrechen lässt, ohne melodramatisch zu werden, ist eine sehr beachtliche Leistung. Die begnadeten Schauspieler danken es ihr und geben den herrlich derben österreichischen Dialogen eine glaubwürdige Vitalität. An der diesjährigen Diagonale wurde Marie Kreutzers Erstling mit Preisen überhäuft – die gebürtige Grazerin hat ihre Feuertaufe bestanden, und der frische Wind, der um sie weht, wird hoffentlich weiterhin Werke von ihr auf unsere Leinwände tragen.

Sascha Lara Bleuler

R, B: Marie Kreutzer; K: Leena Koppe; S: Ulrike Kofler; Ausstattung: Martin Reiter; Kostüme: Veronika Albert; M: David Hebenstreit. D (R): Andreas Kiendl (Vito), Andrea Wenzl (Kyra), Emily Cox (Mizzi), Philipp Hochmair (Niki), Pia Hierzegger (Sophie), Sami Loris (Miguel), Johannes Krisch (Hans), Marion Mitterhammer (Anna), Axel Sichrovsky (Ossi), Seraphine Rastl (Kyras Mutter), Susanne Weber (Vitos Mutter), Rupert Lehofer (Herr Wippel). P: Novotny & Novotny, Witgraft Szenario, KGP. Österreich 2011. 105 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich





MIT DEM BAUCH DURCH DIE WAND
Anka Schmid

Sandra ist dabei, sich von ihrem grossen, runden Bauch einen Gipsabdruck nehmen zu lassen. Sie sagt: «Ich bin eigentlich gerne schwanger.» Mit dieser Szene steigt Anka Schmid in ihren Dokumentarfilm MIT DEM BAUCH DURCH DIE WAND ein. So selbstverständlich dieser Satz aus dem Mund manch junger Frau klänge – bei Sandra lässt er aufhorchen. Denn sie ist siebzehn, ihr Freund Marcel achtzehn. Es liegt auf der Hand: Die beiden zeichnen nicht gerade an einem gängigen Lebensentwurf. Sandra meint zu spüren, dass hinter ihrem Rücken getuschelt und sie scheel angesehen wird. Echt krass findet sie das. Schmid unterlegt ihrer neuen Arbeit trotzdem von Anfang an eine positive Grundhaltung. Die Regisseurin nennt die von ihr begleiteten Jugendlichen im Pressetext «wagemutig»: «Sie überzeugten mich, einen Film zu machen, der ganz bewusst den Lebensmut ins Zentrum setzt.» Und einen, in dem es um eine existentielle Herausforderung geht: «Nämlich um den Mut, ein Kind auf die Welt zu bringen.»

MIT DEM BAUCH DURCH DIE WAND zeichnet dreieinhalb Lebensjahre von drei Teenager-Müttern auf. Die Väter, auch sie zum Zeitpunkt der Geburt der Babies alle unter zwanzig, kommen in den Geschichten soweit vor, als sie sich eben zeigen.

Im Fall von Sandra und Marcel, dem ersten der drei Paare, zeigt sich der Kindsvater oft. Er ist der einzige der jungen Männer, der von Anfang an für seine Familie einsteht. Nach der Geburt von Jason sichert er den Lebensunterhalt der Familie. Die beiden werden im Laufe der Langzeitdokumentation ihre Lehren abschliessen, sich zu einer Heirat entschliessen und noch ein zweites Kind bekommen.

Jennifer und Mwathi hingegen haben sich kurz nach der Geburt von Tochter Tanijsha getrennt. Während Jennifer sich von der «Rotzgöre», als die sie sich selber im Rückblick bezeichnet, zur Mutter entwickelt, besucht Vater Mwathi seine Tochter Tanijsha – oder eben auch nicht. Gerade so, wie er es packt, zwischen Joblosigkeit und dem Traum einer Existenz als Rapper. Am Schluss absolviert der junge Mann ein Berufsfindungsschuljahr und macht Musik mit seiner Band «States of Lyrics». Er sieht seine Tochter öfter als auch schon und sagt: «Ich muss jetzt etwas aus meinem Leben machen. Für meine Tochter. Und vielleicht merke ich dann auch, dass ich es auch für mich gemacht habe.»

Jasmine schliesslich lebt mit dem zehnmonatigen Armando in einer Sozialwohnung. Die Bilder zeigen die Achtzehnjährige meist mit Leuten aus ihrer Clique. Irgendwer ist immer da. Freund Roman, fünfzehn Jahre, ist allerdings weg. Das Paar hat sich kurz vor den Dreharbeiten getrennt. Im Film zeigt sich Jasmine als Teenager mit Problemen und ohne familiäres Umfeld. Armando wird unter der Woche in einem Kinderheim betreut. Jasmine schlägt sich mit verschiedenen Jobs durch. Sie, die Mitte des Films eher skeptisch in Bezug auf eine neue Beziehung war, findet einen neuen Freund. Roman schliesslich anerkennt die Vaterschaft und unterzeichnet einen Vaterschaftsvertrag.

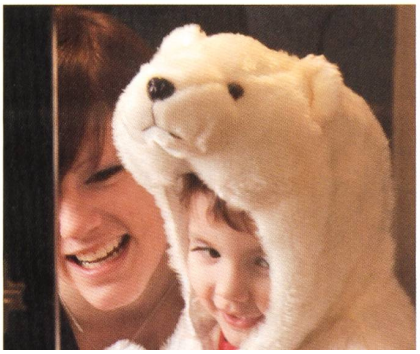
Anka Schmid beschwört kein Drama um die von ihr begleiteten jungen Eltern herauf, sondern stellt die Energie und den Mut der Protagonisten ins Zentrum. Dennoch verschweigt sie die Probleme nicht. Etwa dann, wenn Jasmine ihren kleinen Sohn in einer der komischsten Szenen des Films zur Basler Fasnacht in ein Maikäferkostüm steckt. Armando kann der geplanten Gaudi aber gar nichts abgewinnen und schreit in seinem Kinderbettchen wie am Spiess. Die Grossaufnahme hält ein ganzes Kinderunglück fest: Tränen verschmieren die Schminke auf Armandos Wangen, während die Maikäferfühler lustig auf und ab wippen. Mutter Jasmine verliert zunehmend die Nerven. «Wenn du nicht sofort aufhörst, dann ziehe ich dir das Kostüm aus und lasse dich den ganzen Tag im Bett.» Sie stützt die Arme in die Hüften und setzt noch eins drauf: «Dann gibt's eins auf den Hintern.»

Authentizität ist meist das Ziel einer Dokumentararbeit. Bei Anka Schmid ist das nicht anders. Einen Grossteil des Drehs habe sie bewusst alleine verwirklicht, merkt sie an. So sei es ihr möglich gewesen, «in intimen Situationen kaum störend» zu wirken. Und wirklich findet die Regisseurin die richtige Mischung aus Distanz und Nähe. Sie ist bei unspektakulären und doch wichtigen Dingen wie dem Gang aufs Sozialamt dabei, beobachtet, was passiert, wenn der heisserwartete Vater beim Geburtstag seiner Tochter nicht auftaucht.

Wäre MIT DEM BAUCH DURCH DIE WAND in den siebziger Jahren überhaupt gedreht worden? Damals war es nicht unüblich, dass junge Mädchen Mütter wurden. Heutzutage hingegen gibt es eine einigermassen rigide Vorstellung darüber, wann Paare idealerweise ihre Kinder kriegen. Dabei zeigt uns MIT DEM BAUCH DURCH DIE WAND – das ist vielleicht das Schönste am Film –, dass es eben keine Regeln fürs Kinderkriegen gibt. Nähme man drei Paare Mitte dreissig, die ein Baby erwarteten – man könnte leicht eines finden, das wie füreinander geschaffen wäre. Aber auch eines, das von Anfang an Schiffbruch erleidet, und eines, das es vielleicht schaffen würde, sich zusammenzuraufen. Die Probleme der "Jungen" scheinen manchmal nicht allzu weit von denen entfernt zu liegen, die ältere Eltern haben. Die jungen Mütter sind zwar jung, empfinden sich aber offenbar kaum als jene exotischen Tiere, als die sie die heutige Gesellschaft wahrnimmt. Jennifer sagt: «Ich glaube, Tanijsha ist gerade zum richtigen Zeitpunkt gekommen. Sie war wahrscheinlich meine Rettung.»

Sandra Schweizer Csillany

Regie, Buch: Anka Schmid; Kamera: Anka Schmid, Patrick Lindenmaier; Schnitt: Marina Wernli, Matthias Bürcher; Musik: Peter Bräker, Darko Linder; Ton: Anka Schmid, Dieter Meyer. Mitwirkende: Sandra Reinhard-Troxler, Marcel Troxler, Jason und Dean; Jasmine Suter, Roman Röhrer, Armando; Jennifer Aeschbacher, Moses Mwathi Wakio, Tanijsha. Produktion: Reck Filmproduktion; Co-Produktion: Schweizer Fernsehen, SRG SSR idée suisse; Produzentin: Franziska Reck. Schweiz 2011. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich



1

2

3

4

5

6

6

Vom Spriessen der Filmproduktion unter dem koreanischen Regen

Zum Filmschaffen aus Südkorea

Am Festival von Cannes ist das Filmschaffen aus Südkorea seit geraumer Zeit stark präsent; allein im Wettbewerbsprogramm liefen in den letzten zehn Jahren neun südkoreanische Filme, fünf davon wurden ausgezeichnet. Nicht wenige kamen auch in den französischen Kinos heraus und wurden von der Fachpresse stark beachtet. Anders in der Schweiz: Ausser den Filmen von *Kim Ki-duk* schaffte es in den letzten Jahren kaum ein koreanischer Film in unsere Kinos. In Deutschland sieht das Bild trotz den Bemühungen verschiedener Berlinale-Sektionen nicht viel günstiger aus.

Zu fremd ist offenbar dem hiesigen Publikum dieses Land, um anders denn als Exotikum wahrgenommen zu werden – der zwanzig Jahre zurückliegende Ausnahmeerfolg von WARUM BODHI-DHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH (*Bae Yong-kyun*, 1989) scheint in diese Richtung zu weisen. Zu unbekannt ist die Geschichte Koreas, seine Kultur und erst recht seine vielfältige Filmtradition.

Deshalb sei – so approximativ er auch unvermeidlich ausfällt – ein kleiner Überblick versucht, der die Neugier wecken soll. Das umfangreiche Panorama, das das Festival International des Cinémas d'Asie in Vesoul im Februar 2011 dem südkoreanischen Film widmete, bot dazu einen idealen Anstoss. Dazu kommt die verdienstvolle Editionspraxis des Koreanischen Filmarchivs, das begonnen hat, wichtige Klassiker zu restaurieren und in vorbildlichen DVD-Ausgaben herauszubringen.

Weitgehend ausgeklammert bleiben muss hier das Filmschaffen Nordkoreas, weil es im Westen (und in Südkorea) höchstens in einigen Ausnahmebeispielen sichtbar ist.

Geschichte und Filmgeschichte

Zum Verständnis der Filme ist es hilfreich, sich die wichtigsten Etappen der leidvollen Geschichte Koreas im zwanzigsten

Jahrhundert zu vergegenwärtigen: Sie prägte die Produktion, beeinträchtigte die Konservierung der Filme und ist mehr oder weniger explizit in vielen Filmen präsent.

Von 1910 bis 1945 lebt und leidet Korea unter der japanischen Besatzung. Obwohl sich bereits in der Stummfilmzeit eine rege Filmproduktion entwickelt, ist der älteste erhaltene koreanische Film ein später Stummfilm (JUGEND AM SCHEIDEWEG, 1934). Nach dem Beginn des Japanisch-Chinesischen Kriegs 1937 verschärft sich die Situation für das koreanische Filmschaffen: Die Besatzungsmacht erhöht den Druck zur Japanisierung Koreas und verbietet schliesslich die Produktion von Filmen in koreanischer Sprache.

Die Befreiung vom japanischen Joch 1945 bringt nicht die Unabhängigkeit, sondern die Teilung des Landes in den anfänglich sowjetisch besetzten Norden und den von einer US-Militärregierung verwalteten Süden. Es folgt der «Koreakrieg» zwischen Norden und Süden, inklusive Verbündeten, von 1950 bis 1953. In dessen Verlauf wird der grösste Teil des Landes von den Armeen mehrmals überrannt und verwüstet. Der Krieg hinterlässt tiefe Wunden, ein dauerhaft geteiltes Land und ein bis heute mehr oder minder andauerndes ideologisches Frontklima.

Von den Tonfilmen vor 1950 ist nur gut ein Zehntel erhalten. Selbst aus den fünfziger und sechziger Jahren muss die Mehrheit der Filme als verloren gelten. Eine Zusammenhänge aufzeigende Betrachtung des Filmschaffens in Südkorea ist daher erst ab Mitte der fünfziger Jahre einigermassen möglich. Für den auch im internationalen Vergleich sehr mageren Bestand gibt es verschiedene Gründe. Dazu gehört neben dem Bürgerkrieg die rein privatwirtschaftliche Produktionsweise, in der lange Zeit ein alter Film als kommerziell wertlos galt. Das Koreanische Filmarchiv wurde erst 1974 gegründet, und es dauerte zwanzig Jahre, bis es vom Staat effektiv unterstützt wurde.

Tendenz zur Abschottung

1953 etabliert Lee Seung-man (im Westen als Syngman Rhee bekannt) ein autokratisches Regime. Dieses fördert den Film wirtschaftlich, wozu es unter anderem die Steuer auf den Kinobilletten aufhebt, übt aber eine strenge ideologische Kontrolle aus. Einige der prägenden Regisseure der folgenden Jahrzehnte, wie *Shin Sang-ok* (1926–2006), *Lee Kang-cheon* (1921–1993), *Kim Ki-young* (1919–1998) und *Yu Hyun-mok* (1925–2009), treten in dieser Zeit mit ersten Werken von beeindruckender Qualität hervor. Noch ist das Vorbild des japanischen Kinos spürbar – manche Filmemacher haben ihre künstlerische Ausbildung in Japan erhalten. Dieser Einfluss wird schnell abnehmen, denn aufgrund der bitteren Erfahrung der Fremdherrschaft verbannt Südkorea bis 1998 die japanischen Filme von seinen Leinwänden.

Ein Volksaufstand verjagt 1960 den Tyrannen, doch die relative Freiheit dauert nur ein gutes Jahr. Im Mai 1961 putscht das Militär unter General Park Chung-hee (ermordet 1979), es reisst die Macht an sich und richtet für rund ein Vierteljahrhundert eine Präsidialdiktatur ein.

Bis zur breiten Einführung des Fernsehens bildet auch in Korea das Kino einen florierenden Markt, von dem man schon aus Devisengründen die ausländischen Filme weitgehend fernzuhalten versucht. Die Filmeinfuhr wird ab 1962 (bis 1988) durch eine strikte Kontingentierung geregelt; Einfuhrbewilligungen erhalten die einheimischen Produzenten, sei es im Verhältnis zu ihrem Produktionsvolumen, sei es als Belohnung für «wertvolle», das heisst: politisch genehme Filme. Viele der eigenen Produktionen werden möglichst billig hergestellt, mit kurzen Drehzeiten und oft auf Kosten der technischen Qualität (bei diesen generell nachvertonten Filmen kann zum Beispiel von Synchronität keine Rede sein).

Blütezeit in den sechziger Jahren

Quantitativ entwickelt sich die Produktion im Laufe der sechziger Jahre von knapp hundert langen Spielfilmen jährlich auf über zweihundert. Wer als Regisseur im Geschäft ist, dreht Jahr für Jahr seine drei bis vier Filme: Eine gefährliche Verführung zum Ungefähren, aber auch eine handwerkliche Schule und Erfahrung, wie Schweizer Regisseure sie sich wohl nicht im Traum vorstellen können. Eine solche Fliessbandproduktion bedient sich aus naheliegenden Gründen gerne bewährter Grundmuster und Handlungsschemen; es entsteht eine Menge von Genrefilmen.

Dennoch verzeichnet das südkoreanische Kino auch nach dem Ende des kurzen politischen Tauwetters eine erstaunliche Blüte. Die strukturellen Fördermassnahmen tragen Früchte unterschiedlicher Art. So wandelt man höchst erfolgreich die italienische Komödie ab und schafft eine Serie von teils komischen, teils melodramatischen Kleineleutefilmen, zumeist mit einer Familie im Zentrum. Ihr grosser Star, *Kim Seung-ho* (eine Art koreanischer Gino Cervi), tritt pro Jahr in zehn bis zwanzig Filmen auf.

Von den bereits genannten älteren Regisseuren mit künstlerischer Handschrift überrascht Kim Ki-young 1960 mit THE HOUSEMAID (HANYO), der damals schockierenden Geschichte der ausserehelichen, verhängnisvollen Beziehung eines Professors zu seinem Hausmädchen. Als wichtiger neuer Regisseur profiliert sich vor allem *Lee Man-hee* (1931–1976). Mit BLACK HAIR (1964) gelingt ihm, trotz der Anlehnung an ein Hollywood-Genre, ein eigenständiges Meisterwerk des Film noir, und in A DAY OFF (1968) findet er adäquate Bilder für eine Liebesgeschichte, die daran scheitert, dass die Gesellschaft für die jungen Leute weder Arbeit noch Perspektiven zu bieten hat.

Selbst an Südkorea ist der Wind der internationalen geistigen und politischen Aufbruchsstimmung der zweiten Hälfte des Jahrzehnts nicht spurlos vorbeigegangen. Filme wie MIST (ANGAE, 1967) von *Kim Soo-yong* und POTATO (GAMJA, 1968), die einzige Regiearbeit des MIST-Drehbuchautors *Kim Seung-ok*, verbinden einen – umständehalber verspäteten – Hauch von Antonioni und Nouvelle Vague mit einem erstaunlich realistisch-kritischen Blick.

Insgesamt gilt die Dekade heute als die grosse klassische Periode des koreanischen Films. Ganz im Gegensatz zu den siebziger Jahren, in denen sich der ideologische Druck – ausgeübt vor allem durch die (bis 1995 bestehende) staatliche Filmzensur – und die kommerziellen Zwänge so verstärken, dass nur wenige interessante Werke entstehen.

Erneuerung ab Mitte der achtziger Jahre

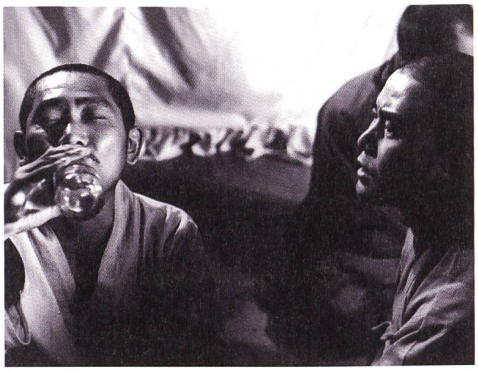
Das Militärregime behauptet sich noch einige Jahre trotz Studentenunruhen, der darauf folgenden Ausrufung des Ausnahmezustands und dem Massaker an den Demonstrierenden in Kwang-ju (Mai 1980). Erneute Unruhen bahnen 1986 endlich den Weg: In einer Volksabstimmung wird im Oktober 1987 eine neue, demokratischere Verfassung angenommen.

Ab Mitte dieses Jahrzehnts wird auch das koreanische Filmschaffen wieder virulent. Einerseits überraschen schon länger aktive Filmemacher wie *Lee Chang-ho* (*1945) mit inhaltlich wie formal ungewöhnlichen Werken, andrerseits debütieren kurz hintereinander starke neue Talente wie *Bae Chang-ho* (*1953), *Park Kwang-su* (*1955), *Lee Myung-se* (*1957) und *Park Chong-won* (*1958).

Sie alle profitieren von einem politischen Prozess der demokratischen Öffnung, der schliesslich im Dezember 1997 die Wahl des ehemaligen Oppositionsführers Kim Dae-jung zum Präsidenten (bis 2002) ermöglicht. Für seine Bemühungen um eine Wiederannäherung an Nordkorea (verbunden mit einer Aussöhnung mit Japan) erhält er 2000 den

10

7



11

12

1 BLACK HAIR *von Lee Man-hee (1964)*; 2 POETRY *von Lee Chang-dong (2010)*; 3 WARUM BODHIDHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH *von Bae Yong-kyun (1989)*; 4 CHUN HYANG *von Im Kwon-taek (2000)*; 5 THE HOST *von Bong Joon-ho (2006)*; 6 THE ISLE *von Kim Ki-duk (2000)*; 7 DAUGHTERS *von Yu Hyun-mok (1963)*; 8 POTATO *von Kim Soo-yong (1968)*; 9 MEMORIES OF MURDER *von Bong Joon-ho (2003)*; 10 MIST *von Kim Soo-yong (1968)*; 11 MANDALA *von Im Kwon-taek (1981)*; 12 THE DREAM *von Bae Chang-ho (1990)*; 13 WARM IT WAS THAT WINTER *von Bae Chong-ho (1984)*

8

13

1

5

9

12

Friedensnobelpreis, doch die «Sonnenscheinpolitik» überdauert seine Amtszeit nur kurz.

Eine neueste Welle junger Filmschaffender scheint sich wie befreit von den alten politischen Auseinandersetzungen auszudrücken; sie wendet sich – wie weltweit viele ihrer Generation – unbeschwert erneut dem Genrekino zu, doch nun mit einer spielerisch-selbstreferenziellen Distanz. Regisseure wie *Kim Ki-duk* (*1960), *Park Chan-wook* (*1963) und *Bong Joon-ho* (*1969) waren damit an internationalen Festivals in den letzten Jahren erfolgreich. Auch in Korea trifft diese Art von Action- und Horror-Filmen offenbar den Geschmack eines jungen Kinopublikums: THE HOST (GWOEMUL) von Bong Joon-ho brach 2006 alle Kassenrekorde.

Prägende Autoren

Der in der koreanischen Gesellschaft weit verbreitete Respekt vor den Alten fällt gerade in der Filmszene im Vergleich zu den rohen europäischen Sitten wohltuend auf: Jüngere Filmemacher begegnen ihren älteren Kollegen äusserst respektvoll. So ist ein Veteran wie Yu Hyun-mok, der 2009 im Alter von 84 Jahren starb, als Lehrer der jüngeren Generation vielleicht noch einflussreicher geworden als mit seinem eigenen Schaffen. Und der heute 75-jährige *Im Kwon-taek* ist der allseits verehrte, weiterhin aktive Altmeister.

Die Bedeutung des Werks dieser älteren Generation einzuschätzen fällt schwer angesichts der Tatsache, dass das Meiste ihres umfangreichen Œuvres – soweit überhaupt erhalten – kaum noch zu sehen ist. Jedenfalls muss man sich eine spezifische Optik zulegen, die sich auf die Suche nach den Perlen in der Massenproduktion macht. So schätzt etwa Im Kwon-taek von seiner gut 100 Filme umfassenden Filmografie die in nur elf Jahren entstandene erste Hälfte mit guten Gründen gering ein – aber sie erlaubte ihm, zu den Höhen seines beeindruckenden späteren Werks aufzusteigen.

Auch der 1976 erst 45-jährig verstorbene Lee Man-hee hat in den knapp fünfzehn Jahren seines Schaffens fast fünfzig Filme gedreht. Die vom Koreanischen Filmarchiv in einer DVD-Box wieder zugänglich gemachten vier Titel lassen ihn als starke Persönlichkeit erkennen, dessen Filmen bei aller emotionaler Kraft jeder sentimentale Überschwang fremd ist. Umso bedauerlicher, dass gerade von seinem Werk ein Grossteil nicht erhalten zu sein scheint.

Lee Chang-ho (*1945) gehörte mit DAS MANIFEST DER NARREN (1983) und DER MANN MIT DEN DREI SÄRGEN (1987) zu den wesentlichen Erneuerern. Seit 1995 hat er jedoch keinen Film mehr gedreht, dafür in Gremien und für Festivals gearbeitet, weil ihm – nach seinen eigenen Worten – mit der Demokratisierung Koreas «der Feind abhanden gekommen» sei. Auch um *Park Kwang-su* (*1955), mit CHIL-SU UND MAN-SU (1988), THE BLACK REPUBLIC (1990), TO THE STARRY ISLAND (1994) und A SINGLE SPARK (1995) einer der profiliertesten Exponenten seiner Generation, ist es eher still geworden.

Der bereits als Schriftsteller bekannte *Lee Chang-dong* (*1954) hingegen debütierte als Filmemacher mit GREEN FISH (1996) für koreanische Verhältnisse spät. Sein Zweitling PEPPERMINT CANDY bleibt durch seine originelle Struktur (die Erzählung erfolgt rückwärts, indem jedes Kapitel gegenüber dem zuvor gesehenen zeitlich zurückspringt) und durch seine Kritik an der militärischen Abrichtung junger Menschen einer der eindrücklichsten Filme des Jahrzehnts. Nach einem Unterbruch – er war 2003/04 Kulturminister – konnte Lee Chang-dong mit SECRET SUNSHINE (2007) und POETRY (2010; Grosser Preis in Fribourg 2011) sein Filmschaffen erfolgreich fortführen.

Dass von den Regisseuren hier jeweils nur im Maskulinum die Rede ist, hat seinen Grund in der koreanischen, noch immer stark von der patriarchalischen Denkweise (insbesondere des Konfuzianismus) geprägten Gesellschaft: Die wenigen Regisseurinnen, die es in den fünfziger und sechziger Jahren gab, konnten nur je einen bis drei Spielfilme drehen; keiner ist erhalten. Bis heute hat sich an dieser Situation nicht viel geändert, obwohl es in Seoul seit 1997 ein Women's Film Festival gibt. *Yim Soon-rye*, die 1997 mit ihrem ersten langen Spielfilm THREE FRIENDS (SECHINKU) am Festival in Fribourg war, und die Videoschaffende *Kim Gina* scheinen derzeit die einzigen Regisseurinnen zu sein, die einigermassen kontinuierlich arbeiten können.

Diversität der Genres und Themen

Während der Trend zu Genrefilmen in den sechziger Jahren noch primär den industriellen Produktionsbedingungen gehorchte, lernten die koreanischen Filmschaffenden rasch, ähnlich wie ihre amerikanischen Kollegen, Eigenes in die vorgegebenen Grundmuster einzubringen. Der Film noir etwa eignete sich auch hervorragend zur indirekten Darstellung der repressiven koreanischen Verhältnisse.

Die erwähnten Kleineleute-Komödien drehten sich vor allem um das ewige (auch in den meisten anderen Filmen präsente) Thema von Alt und Neu, der koreanischen Tradition und des westlichen Einflusses. Im Familienkontext wird in der Regel die Frage des Heiratens zum Kristallisationspunkt: Fügen sich die Jungen noch dem Zwang zur von den Eltern vermittelten, arrangierten Ehe mit einer «guten Partie» oder erkämpfen sie sich die neue Freiheit zum Ausgehen, zum «Dating» und zur Liebesheirat?

Die romantische Komödie mit ihren mal komischen, mal melodramatischen Liebeswirrungen ist entsprechend neu für Korea. Lee Myung-se nimmt für sich in Anspruch, das Genre in Südkorea eingeführt zu haben, mit OUR SWEET DAY OF YOUTH (1987), dessen Drehbuch er zusammen mit Regisseur Bae Chang-ho verfasste, und danach als Regisseur von MY LOVE, MY BRIDE (1990) und FIRST LOVE (1993).

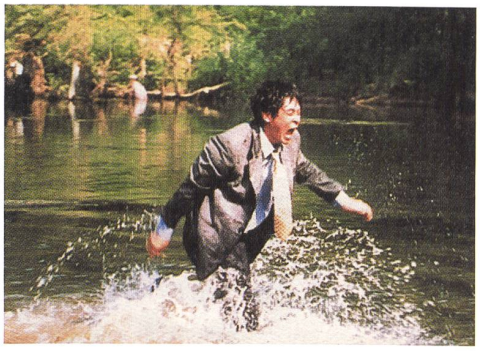
Angesichts der strengen Zensur mag es überraschen, dass immer wieder Filme die Arbeitswelt kritisch darzustellen vermochten. Meist tragen sie das Wort «Arirang» als Titel (1926, 1954 und 1968) oder zumindest als Titelbestandteil: Es bezeichnet eine weit zurückreichende Volksliedform von Klagegesängen über das Leben der einfachen Menschen. KURO ARIRANG, 1989 noch vor dem Ende der Militärdiktatur entstanden, schildert die Arbeitsbedingungen in einer Fabrik, den Versuch zur Gründung einer Gewerkschaft und die scharfe Repression. Regisseur Park Chong-won bedient sich eher agitatorisch-demonstrativer Mittel, doch überhöht er das Thema durch die Musik mit Orgel und Chorgesang einerseits sowie Arbeiterliedern andrerseits.

Gerade in Zeiten eingeschränkter Ausdrucksfreiheit dient der "unverdächtige" Rückzug in historische Stoffe oft dazu, auf distanzierte Weise Themen zu behandeln, die im aktuellen Gewand kaum durch die Zensur kämen. So dürfte der Erfolg von Shin Sang-oks eher steifem Kostümfilm PRINCE YEONSAN (1961) in der kritischen Darstellung eines tyrannischen Herrschers begründet liegen. Filmisch weit inspirierter, nutzte Bae Chang-ho 1985 den historischen Stoff von HWANG JIN-YI zu einer Darstellung der Situation der Frau und der sie permanent ausnutzenden Männer. Ähnlich wie Im Kwon-taek 1986 in seinem auch in der Schweiz verliehenen Film DIE LEIHMUTTER (SIBAJI) überliess er es dem Publikum, aktuelle Parallelen zu ziehen.

Antikommunismus als Filmgenre

Zu den vielen Produktionen, die sich erfolgreicher Genres westlicher Prägung bedienen und diese variieren, kommt ein eigenes südkoreanisches Genre: der in der Zeit des Koreakriegs spielende «antikommuni-

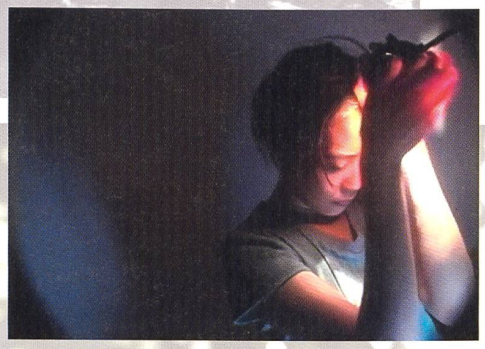
1



7

5

6



8

2

3

4

9

1 CHIL-SU UND MAN-SU *von Park Kwang-so (1988)*; 2 KURO ARIRANG *von Park Chong-won (1989)*; 3 MY LOVE, MY BRIDE *von Lee Myung-se (1987)*; 4 PRINCE YEON-SAN *von Shin Sang-ok (1961)*; 5 VIDEO DIARY *von Kim Gina (2002)*; 6 THREE FRIENDS *von Yim Soon-rye (1997)*; 7 PEPPERMINT CANDY *von Lee Chang-dong (1999)*; 8 POTATO *von Kim Soo-yong (1968)*; 9 POETRY *von Lee Chang-dong (2010)*

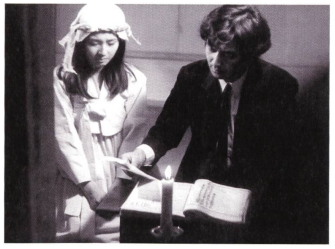
1

2

3

4

5



6

7

1 CHUN-HYANG *von Im Kwon-taek (2000)*
2 SEOPYEONJE *von Im Kwon-taek (1993)*
3 THE PIA VALLEY *von Lee Kang-cheon (1955)*
4 HWANG JIN-YI *von Bae Chong-ho (1985)*
5 DIE LEIHMUTTER *von Im Kwon-taek (1986)*
6 GENEALOGY *von Im Kwon-taek (1978)*
7 THE RAINY SEASON *von Yu Hyun-mok (1979);* 8 MOTHER *von Bong Joon-ho (2010)*
9 CHILSU UND MANSU *von Park Kwang-su (1988)*

8

2

1

9

3

stische Film». Wie im klassischen Western muss man sich erst an die schematische Prämisse – die bösen Rothäute beziehungsweise hier die bösen Roten – gewöhnen, um zu sehen, wie sich dahinter Erstaunliches entfalten kann. So verzichtet Lee Kang-cheon in THE PIA VALLEY (PIAGOL; 1955), einem eindrücklichen Klassiker des Genres, darauf, die heldenhaft den Kommunismus bekämpfenden Truppen des Südens zu zeigen, und konzentriert sich ganz auf die Darstellung der (letztlich selbstzerstörerischen) Gruppendynamik einer Partisaneneinheit. Die Figuren werden uns nahegebracht, es packt uns die Tragik dieser verpfuschten Lebensentwürfe. Kein Wunder, dass die offiziellen Stellen am «Antikommunismus» des Films zweifelten und ihn erst nach einigen Änderungen freigaben.

Lee Man-hee gestaltet in THE MARINES WHO NEVER RETURNED (1963) die Kriegsszenen so unheroisch-realistisch, dass die schliesslich explizit aufgeworfene Frage: «Do human beings really need to make war?» schon fast rhetorisch erscheint. Der Film, der mit einem fröhlichen Marschlied beginnt, schliesst denn auch mit einer Art Requiem auf die Marines, die nicht zurückgekehrt sind. Und *Yu Hyun-mok* schildert in THE RAINY SEASON (JANGMA, 1979) den ideologischen Graben, der sich in der Zeit des Koreakriegs auftut, als Kluft innerhalb einer Familie, die nur durch die Rückbesinnung auf traditionelle koreanische Werte überwunden werden kann, versinnbildlicht im schamanischen Ritual zur Vertreibung einer Schlange.

Rückbesinnung auf die eigene Tradition

Die eigene Geschichte und Tradition ist eines der Kernthemen des koreanischen Filmschaffens nach 1945; die Frage nach der kulturellen Identität erhält nach einer so lange währenden Fremdherrschaft eine besondere Relevanz. Oft wird die Zeit der japanischen Besetzung direkt thematisiert, so etwa in Im Kwon-taeks GENEALOGY (CHOKPO, 1978), der schildert, wie in den späten dreissiger Jahren die Koreaner genötigt wurden, ihren traditionellen Familiennamen zugunsten eines japanischen aufzugeben.

Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch die religiösen Bindungen. Ungebrochen präsent ist der Schamanismus als uralter, parallel zu und oft verbunden mit den anderen Religionen weiterlebender Volksglaube. Daneben der ebenfalls alte, von den Japanern neu belebte Buddhismus und der in der Choson-Dynastie zur staatstragenden Ideologie aufgestiegene Konfuzianismus mit seinem starken Ahnenkult. Den christlichen Konfessionen gehören heute, je nach Statistik, ein Drittel bis die Hälfte der Koreaner an. In den Filmen sind ihre Kirchen und Kreuze auffallend oft zu sehen, doch die Gewohnheit, Dreharbeiten zu einem neuen Film jeweils mit einem schamanischen Opferritual zu beginnen, soll bis heute fortbestehen.

Am deutlichsten ist der Bezug auf die eigene kulturelle Tradition in der Vielzahl filmischer Adaptationen der populären, zugleich als Höhepunkt der klassischen koreanischen Literatur geltenden Liebesromanze von «Chun-Hyang». Der erste koreanische Langspielfilm der Stummfilmzeit war 1923 dieser Geschichte gewidmet, ebenso der erste Tonfilm 1935 und der erste Cinemascope-Farbfilm 1961. Die bestechend schöne Version von Im Kwon-taek aus dem Jahr 2000 ist die siebzehnte Version in Südkorea (mindestens eine weitere entstand in Nordkorea); als erste inspiriert sie sich auch formal an der kulturellen Tradition, indem sie den Pansori-Gesang einbezieht und damit an die Urform des Stoffes anknüpft.

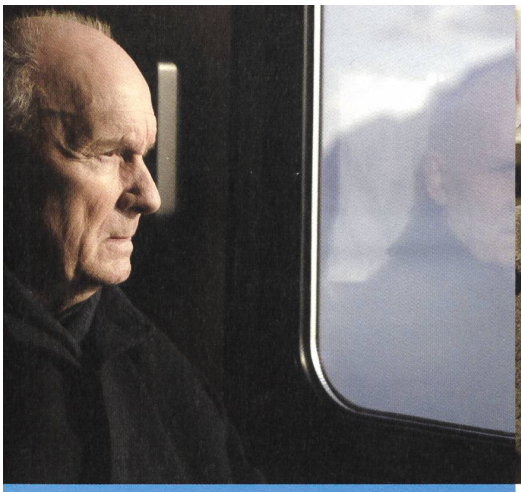
Diese geraffte Einführung in koreanische Geschichte, Kultur und Filmtradition möchte nicht den Eindruck aufkommen lassen, koreanische Filme seien trotz ihrer Schönheit durchwegs von schwer zugänglicher Fremdheit. Einer ihrer Reize liegt darin, dass sie uns Vertrautes, Alltägliches mit neuen Augen sehen lassen, wie den in kaum einem südkoreanischen Film fehlenden Regen. Es scheint ein besonderer Ehrgeiz der koreanischen Regisseure zu sein, dieses Motiv aus seiner früher klischeehaften Verwendung – von den durch äussere Nässe behinderten oder begünstigten Liebesszenen bis zum obligaten Gewitter für dramatische Zuspitzungen – weiterzuentwickeln, zu differenzieren und überraschend einzusetzen.

Martin Girod

Die Eigennamen sind in der in Korea üblichen Reihenfolge angeführt, das heisst der einsilbige Familienname steht am Anfang. Auf eine Vereinheitlichung der stark divergierenden Transkriptionen der Filmtitel wurde verzichtet zugunsten der jeweils bekanntesten Schreibweise.

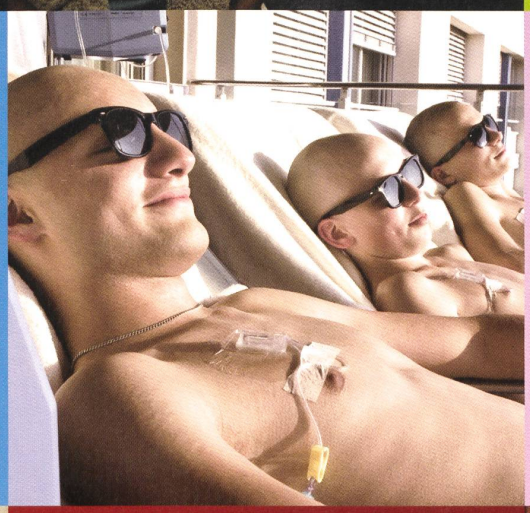
Mit besonderem Dank an: Korean Film Archive (Oh Sung-ji), Festival International des Films d'Asie, Vesoul (Martine und Jean-Marc Thérouanne); Festival International de Films, Fribourg; Internationales Forum des Jungen Films, Berlin; An-cha Flubacher-Rhim, Basel.

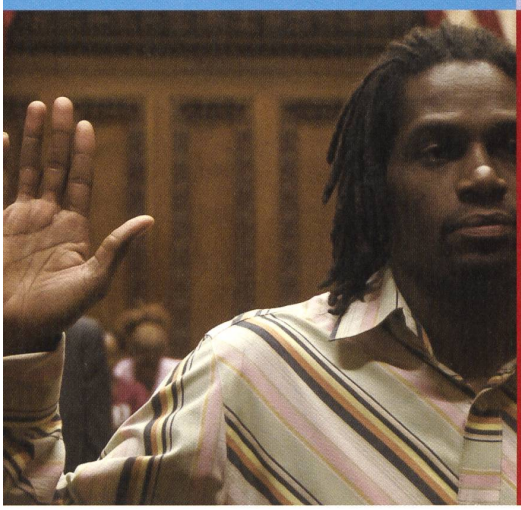
DVD-Hinweise: Die Ausgaben kommerzieller koreanischer Anbieter (darunter einer schönen Box mit fünf Filmen von Im Kwon-taek) laufen als Zone-3-DVDs nur auf Code-Free-Plaeyern. Die DVDs des Korean Film Institute sind All-Zones-Ausgaben mit englischen Untertiteln. Unter anderen liegen vor: Boxen mit je vier Filmen von Lee Man-hee und von Yu Hyun-mok, PIAGOL *von Lee Kang-cheon sowie zwei Komödien mit Kim Seung-ho (*PETTY MIDDLE MANAGER *und* UNDER WTHE SKY OF SEOUL*). Verzeichnis unter: www.koreafilm.org (mit Link zum Internet-Shop von Seoulselection)*



Meilleur film de fiction « Quartz 2011 »
La petite chambre
de Stéphanie Chuat, Véronique Reymond

Bester Darsteller «Quartz 2011»
Scherwin Amini in «Stationspiraten»
von Michael Schaerer





Meilleur documentaire « Quartz 2011 »
Cleveland vs. Wall Street
de Jean-Stéphane Bron

SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF