

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 276

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.04.2025

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



8.06

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Pinewood: Rundgang durch die Studiogeschichte

Photogenie erotischer Lebendigkeit: Louise Brooks

Jahrgang 1906: Rossellini, Visconti, Soldati

GOYA'S GHOSTS von Milos Forman

DUNIA von Jocelyne Saab

ADAM'S APPLES von Anders Thomas Jensen

DAS FRÄULEIN von Andrea Štaka

EL AURA von Fabián Bielinsky

EIN LIED FÜR ARGYRIS von Stefan Haupt

MON FRÈRE SE MARIE von Jean-Stéphane Bron

> Pinewood Studios
> Louise Brooks

www.filmbulletin.ch

Aurore Clément & Jean-Luc Bideau



Box Productions und Les Films Pelléas
zeigen

Mon frère se marie

ein Film von
Jean-Stéphane Bron

Regisseur von «Mais im Bundeshuus»



Regie Jean-Stéphane Bron / mit Aurore Clément / Jean-Luc Bideau / Cyril Trolley
Delphine Chuillot / Michèle Rohrbach / Quoc Dung Nguyen / Man Thu / Thanh An

Ab 30. November im Kino

www.boxproductions.ch

www.monfreresemarie.ch

www.filmcoopi.ch

DOLBY
DIGITAL
IN SELECTED THEATRES

CANAL+

MEDIA

SRG SSR idée suisse

TPS
star

tr télévision suisse

arte

FED

FILM COOPI
www.filmcoopi.ch

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

8.2006

48. Jahrgang

Heft Nummer 276

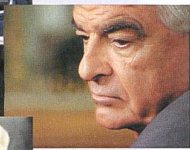
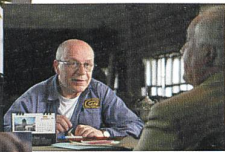
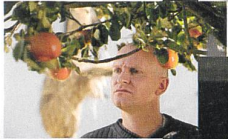
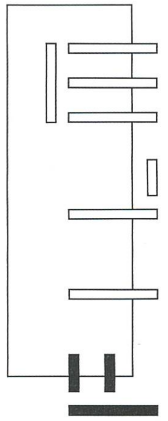
November 2006

Titelblatt:

Natalie Portman als Inés

in GOYA'S GHOST

Regie: Milos Forman



KURZ	3	Kurzfilmtage Winterthur
BELICHTET	6	Bücher
	8	DVD

KINO	9	Der arge Weg der Erkenntnis	
IN AUGENHÖHE		GOYA'S GHOSTS	von Milos Forman
	11	«Lorenzo ist der eigentliche Held»	
		Gespräch mit Milos Forman	

HOMMAGE	12	Jahrgang 1906	
		Roberto Rossellini, Luchino Visconti,	
		Mario Soldati	

TRAUMFABRIK	14	70 Jahre PINEWOOD	
		Rundgang durch die Studiosgeschichte	

FILMFORUM	28	DUNIA	von Jocelyne Saab
	30	ADAM'S APPLES	von Anders Thomas Jensen

NEU IM KINO	32	LA DEMOLICIÓN	von Marcelo Mangone
	33	DAS FRÄULEIN	von Andrea Štaka
	34	SCOOP	von Woody Allen
	35	THE BLACK DAHLIA	von Brian De Palma
	36	EIN LIED FÜR ARGYRIS	von Stefan Haupt
	37	EL AURA	von Fabián Bielinsky
	39	MON FRÈRE SE MARIE	von Jean-Stéphane Bron
	40	THE CHILDREN OF MEN	von Alfonso Cuarón
	40	A GOOD YEAR	von Ridley Scott
	41	UN FRANCO, 14 PESETAS	von Carlos Iglesias
	42	EIN FREUND VON MIR	von Sebastian Schipper

HOMMAGE	43	Photogenie erotischer Lebendigkeit	
		Zum 100. Geburtstag von Louise Brooks	

UNPASSENDE	52	PANASONIC OLÉ!	
GEDANKEN		Von Felix Aeppli	

Impressum

Verlag

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

Redaktion

Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inseratverwaltung

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

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

Mitarbeiter

dieser Nummer

René Müller,
Peter W. Jansen,
Frank Arnold,
Johannes Binotto,
Herbert Spaich,
Pierre Lachat,
Gerhard Midding,
Irene Bourquin,
Stefan Volk,
Doris Senn,
Irene Genhart,
Erwin Schaar,
Jürgen Kasten

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse,
Lausanne; trignon-film,
Emnetbaden; Kurzfilmtage
Winterthur; Ascot Elite
Entertainment; Cinéma-
thèque suisse Dokumenta-
tionsstelle Zürich; Columbus
Film, Filmcoopi, Fox-Warner,
Frenetic Films, Look Now!,
UIP, Xenix Filmdistribution,
Zürich; Filmmuseum Berlin
Deutsche Kinemathek, Berlin;
Pinewood Studios, Iver
Heath; Filmarchiv Austria,
Wien

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 630 84
Telefax +49 (0) 6421 6811 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

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

Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2006
fünfmal ergänzt durch
vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.- / Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

© 2006 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur Sektion Film (EDI), Bern



Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorschule, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

In eigener Sache

«Ich denke, also bin ich» – das war einmal. Heute gilt eher: Wer keine Preise kriegt, ist nicht.

Von der Inflation der Preise mag man im privaten Bereich zwar halten, was man will, in der Öffentlichkeit aber bleibt keine Wahl. Filmkritik ist, wenn sie ausgezeichnet wird.

Habemus Preisträger.

Die Filmkommission der Stadt Zürich hat unseren Kollegen Martin Walder, den Filmkritiker und Kulturredaktor der «NZZ am Sonntag», für «langjährige Verdienste im Bereich der Filmberichterstattung und -kritik» ausgezeichnet.

Lieber Martin, verzeih die nach-«Bild»-liche Vereinnahmung:
Wir sind Preisträger.

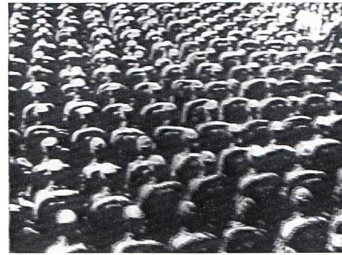
Walt R. Vian

Internationale Kurzfilmtage Winterthur



JEU
Regie: Georges Schwizgebel

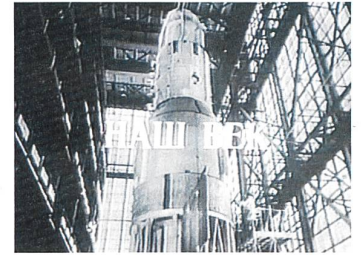
Im Sog der Bilder Artavazd Pelechian



NACALO (DER ANFANG)
(1967)



ZIZN (DAS LEBEN)
(1993)



NAS VER
(UNSER JAHRHUNDERT)
(1983/90)

Vom 8. bis 12. November finden bereits zum zehnten Mal die *Internationalen Kurzfilmtage Winterthur* statt. Das grösste Kurzfilmfestival der Schweiz zeigt in zwei nationalen und sechs internationalen Wettbewerbsblöcken eine Selektion von 53 Filmen aus über 2400 Filmeinreichungen.

Gastland ist dieses Jahr *Mexiko*. Unter der Rubrik «México – cortos sin limites» kann in drei Blöcken mit insgesamt 23 Kurzfilmen die Vielfalt des Kurzfilmschaffens dieses Landes nachvollzogen werden – von den ersten Dokumenten aus der Frühzeit des Kinos bis zu den jüngsten Animations-, Dokumentar- und Spielkurzfilmen.

Im Werk von *Artavazd Pelechian* findet eine poetische Wiedergeburt des sowjetischen Montagekinos statt. Der Armenier stellt seine wichtigsten Werke persönlich vor; am Samstag, (16.30–18 Uhr, Coalmine) wird er in einem Werkstattgespräch (Gesprächsleitung: Margrit Tröhler, Universität Zürich) von seiner Arbeit sprechen.

Im Spezialprogramm «Unvergessliches» zeigen die Kurzfilmtage keine «Best of»-Rolle, sondern feiern das zehnjährige Bestehen mit der Wiederaufführung derjenigen Filme, die die Gemüter und Diskussionen am meisten erregt haben.

Die Zauberlaterne zeigt «Kurzes für Kleine», während das traditionelle Nachtprogramm auf den «Horror im Kopf» setzt. Im Rahmenprogramm gibt es Podiumsdiskussionen zur Kurzfilmförderung, zum mexikanischen Kurzfilmschaffen und natürlich das sonntägliche Filmgespräch über aktuelle Tendenzen im Kurzfilmschaffen mit Filmemachern aus dem internationalen und nationalen Wettbewerb.

Internationale Kurzfilmtage Winterthur,
Postfach, 8402 Winterthur
Festivalzentrum: Casinotheater,
Stadthausstrasse 119, 8400 Winterthur,
www.kurzfilmtage.ch

Artavazd Pelechians Filme sind pulsierendes Attraktionskino. Durch die eigenwillige Montagetechnik entwickeln seine filmischen Essays eine intensive, geradezu fiebrige Sogkraft. In *KONEC (DAS ENDE, 1992)* nimmt Pelechian das Publikum auf eine achtminütige Reise mit. Zu den repetitiven Geräuschen eines fahrenden Zuges zeigt er die Reisenden in ihrem stoischen Ausharren zwischen Start und Ziel. *KONEC* funktioniert nicht wie ein klassischer Dokumentarfilm. Er belehrt nicht und führt auch keinen logischen Diskurs. Der Film bewegt einen auf viel direktere Art durch die unruhigen Aufnahmen und die gleichförmige Montage.

Der Armenier Artavazd Pelechian kam über Umwege zum Kino. Zuerst lernt er Bauzeichner, erst mit fünfundzwanzig entscheidet er sich, an der Moskauer Filmhochschule WGJK Dokumentarfilmregie zu studieren. Bereits während des Studiums entfaltet er eine Affinität für unkonventionelle Montagestrategien und sorgt mit *NACALO (DER ANFANG, 1967)* auch ausserhalb der Schule für Aufsehen. Obwohl dem experimentierfreudigen Filmemacher viel Unverständnis entgegengebracht wird, bleibt er beharrlich und entwickelt in den folgenden Jahren eine eigenwillige Ästhetik, die vollständig von der Wirkung der Bilder und den teils pathetischen, teils vertrackten Tonspuren lebt. Auf sprachliche Stilmittel wie Dialog oder Kommentar verzichtet Pelechian gänzlich.

Pelechians Heimatland Armenien ist durch eine wechselvolle Geschichte geprägt. Dies hat ihm immer wieder der Stoff für seine Filme geboten. In *MY (WIR, 1969)* erinnert er auf komplexe Art und Weise an Vertreibung und Völkermord. Zu Beginn und in der Mitte des Films startt ein Mädchen trutzig in die Kamera, dazu ertönt ein wilder Klang. Weiter sind Menschenmassen,

Autos und Baustellen zu sehen. Dazwischen überrascht plötzlich die traurige Exotik eines eingesperrten Löwen, der sich ungeduldig in seinem kleinen Käfig dreht. Und immer wieder Hände: Hände, die Särge emporheben. Hände, die Erdbrocken packen. Hände, die in schwindelerregender Höhe auf einer Baustelle am Fortschritt werken. Diese visuellen Stränge verbindet Pelechian mit Aufnahmen des Berges Ararat und unheilvoll wirkenden Szenen von Eruptionen. Der Vulkan Ararat hängt eng mit dem Schicksal der Armenier zusammen. Denn obwohl er auf türkischem Gebiet liegt, gilt er als armenisches Nationalsymbol.

Neben der künstlerischen Tätigkeit hat sich Pelechian auch mit filmtheoretischen Fragen beschäftigt und dabei Ansätze einer eigenen Montage-theorie entwickelt. Im Gegensatz zu vielen anderen Filmemachern, die sich filmtheoretisch betätigen, analysiert Pelechian nicht Werke anderer Künstler, sondern untersucht eigene Arbeiten. Im Text «Distanzmontage – aus schöpferischer Erfahrung» (1974) analysiert Pelechian seinen Film *MY* und skizziert dabei die Grundgedanken seiner Montagearbeit. Die Bezeichnung «Distanzmontage» ist eigentlich ein Paradox, denn bei der Montagearbeit geht es in der Regel um die nahen Verbindungen zwischen aufeinanderfolgenden Einstellungen. Weit auseinanderliegende Szenen sind in der Regel kaum von Interesse. Doch es sind gerade die grösseren Intervalle zwischen Einstellungen, die Pelechian umtreiben: «Es zeigte sich, dass das Interessanteste – sowohl in praktischer als auch in theoretischer Beziehung – für mich nicht dann beginnt, wenn ich zwei Montagestücke vereinige, sondern wenn ich sie teile und zwischen ihnen ein drittes, fünftes, zehntes Stück hineinsetze.» In seiner Montage-theorie be-

rücksichtigt Pelechian auch die Rolle des Zuschauers. Er geht von einem aktiven, sinnproduzierenden Publikum aus, das sich durch die «Montage im Kopf» eigene Zugänge zum Gezeigten sucht. Damit diskutiert Pelechian bereits zu Beginn der siebziger Jahre Problemstellungen, die erst später ins Zentrum filmtheoretischer Reflexionen gerückt werden.

In *LES SAISONS (VREMENA GODA, 1972)*, einem seiner schönsten Filme, evoziert Pelechian das bäuerliche, naturverbundene Leben in den Bergen Armeniens. Leitmotivisch ziehen sich meditative Aufnahmen von Hirten, die ihre Schafe transportieren, durch den Film. Die Hirten tragen die Tiere auf den Schultern und gleiten so durch tosende Bäche und schneebedeckte Hänge herunter. Trotz der übermächtigen Naturgewalten wirken Pelechians Aufnahmen von diesen aussergewöhnlichen Tiertransporten nicht nur bedrohlich, sondern strahlen Symbiose und Kampf zwischen Mensch und Natur gleichzeitig aus. Auch hier zeigt sich Pelechians Geschick für die Kreation ambivalenter Bildwelten. Durch die Wiederholung von formal und inhaltlich ähnlichen Einstellungen ergibt sich ein Bilderfluss, der mit der Thematik der zyklischen Jahreszeiten korrespondiert. Dazwischen sind Aufnahmen von Bauern, Kuhherden und einer traditionellen Hochzeitszeremonie geschnitten. Der Einzug moderner Zivilisation wird mit Aufnahmen einer ärztlichen Untersuchung der Dorfbevölkerung angedeutet. Zum Schluss des Filmes hält Pelechian eine Szene unerwartet an. Der plötzliche Stop überrascht, ist doch das Bilduniversum von Pelechian sonst unaufhörlich in Bewegung. Der Stillstand entspricht aber seiner Vorliebe für visuelle Erkundungen: im Sog der Bilder – plötzlich ein Bild.

René Müller



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

SRG SSR **idée suisse**



www.srgsrideesuisse.ch

Kurz belichtet

Louise Brooks
in DIE BÜCHSE DER PANDORA
Regie: G. W. Pabst



Louise Brooks

Einhundert Jahre nach ihrer Geburt wirkt die Faszination der Schauspielerin Louise Brooks (1906–1985) ungebrochen. Obwohl ihr Konterfei zu einem der bekanntesten der Filmgeschichte gehört, bleibt sie als Person enigmatisch, ist zum Mythos und Schnittpunkt von Projektionen geworden: *femme fatale*, Pandora-Mythos, Rebellion und feministische Selbstbestimmung, Ikone für Comic und Film. Das Film Archiv Austria in Wien widmet ihr bis zum 22. November eine Retrospektive mit sämtlichen noch verfügbaren Filmen. Ergänzt wird die Reihe durch weitere Verfilmungen des Lulu-Mythos wie ERDGEIST (1922) mit Asta Nielsen oder LULU (1962) mit Nadja Tiller. Mit Filmen wie CABARET von Bob Fosse oder VIVRE SA VIE von Jean-Luc Godard werden Spuren verfolgt, die die Ikone Brooks in der jüngeren Filmgeschichte hinterlassen hat. Und mit PYGMALION von Anthony Asquith und THE WIZARD OF OZ von Victor Fleming kommen zwei Lieblingsfilme von Louise Brooks zur Aufführung.

Auch das Filmmuseum München würdigt die Schauspielerin ab 17. November mit einer Reihe von Filmen, darunter auch die beiden Dokumentationen zu Leben und Werk: LULU IN BERLIN von Richard Leacock und LOOKING FOR LULU von Hugh Munro Neely.

In der Reihe «Eros – das erotische Kino» im Stadtkino Basel ist im Übrigen am 30. November DIE BÜCHSE DER PANDORA von G. W. Pabst mit Live-Musikbegleitung durch Günter A. Buchwald zu sehen.

Film Archiv Austria, Metro Kino, Johannesgasse 4, A-1010 Wien, www.filmarchiv.at

Filmmuseum München, St.-Jakobsplatz 1, D-80331 München, www.stadtmuseum-online.de/filmmu.htm

Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch

KLEINE FRIEREN
AUCH IM SOMMER
Regie: Peter von Gunten



Zürcher Filmpreis 2006

Auf Antrag der städtischen Filmkommission zeichnet der Zürcher Stadtrat den Filmkritiker Martin Walder aus. In der Begründung heisst es: «Im Zentrum seines breiten kulturellen Interesses stand und steht der Film, den er in seinen Berichten evoziert, auch auf nicht offensichtliche Bedeutungen abklopft und in seiner Struktur verständlich macht. Durch sein Geschick, den Film im Kopf der Hörerinnen und Hörer "zum Laufen zu bringen", vermittelt er einen sinnlichen und zugleich erhellenden Zugang zum jeweiligen Film – sei es am Radio, im Tagesjournalismus oder in Beiträgen für Fachpublikationen. Die kulturelle Vermittlungsarbeit Martin Walders ist vorbildlich, gerade in einer Zeit, in der die Rezensionkunst in den Medien zunehmend durch PR und "Sternchen"-Kritiken bedroht ist.»

Weitere Auszeichnungen gehen an die Spielfilme DAS FRÄULEIN von Andrea Staka und NACHBEBEN von Stina Werenfels, den Dokumentarfilm A CRUDE AWAKENING – THE OIL CRASH von Basil Gelpke und Ray MacCormack und an den Animationsfilm LA TARTE AUX POMMES von Isabelle Favez, die für ihre «qualitativ hochstehende Schaffenskontinuität» zusätzlich ausgezeichnet wird.

Die Übergabe der Auszeichnungen findet am 17. November im Filmpodium Zürich statt.

Mode und Film

Die Filmreihe «la diva dans le cocon» des St. Galler Kinok – Rahmenprogramm zur Ausstellung «Schnittpunkt Kunst + Kleid» in der Textilstadt – wird im November fortgesetzt: PLAYGIRL – BERLIN IST EINE SÜNDE WERT von Will Tremper (9., 12. 11.) mit Eva Renzi als Top Fotomodell gilt «als einer der besten Pop-Art-Filme» und zeichnet ein



Stimmungsbild vom Berlin der frühen Sechziger. Als Persiflage auf die glitzernde Modewelt gilt ZOOLANDER von und mit Ben Stiller (16., 19. 11.). In Stanley Donens Filmmusical FUNNY FACE verwandelt sich die modemufflige Buchhändlerin (Audrey Hepburn) in eine verführerisch-attractive Frau. (23., 26. 11.)

Mariann Sträuli, Filmhistorikerin, und Ursula Karbacher, Kuratorin Textilmuseum St. Gallen, halten am 22. November einen Vortrag zum Thema Mode und Film (HSG, B111, 20.15 Uhr) in der die Ausstellung begleitenden Vortragsreihe «Schnitt-Bögen».

Kinok, Grossackerstrasse 3, 9006 St. Gallen, www.kinok.ch

www.schnittpunkt.sg

Peter von Gunten

Der Filmpreis des Kantons Bern für 2006 geht an Peter von Gunten für sein Gesamtwerk. «Die Berner Filmförderung ehrt damit einen der wichtigsten Berner Filmemacher, der seit bald vierzig Jahren mit seinen Filmen immer wieder herausfordert, bewegt und provoziert.» Zum 65. Geburtstag des Dokumentar- wie Spielfilmregisseurs zeigt das Kino Kunstmuseum von DIE AUSLIEFERUNG über KLEINE FRIEREN AUCH IM SOMMER und PESTALOZZIS BERG bis zu IM LEBEN UND ÜBER DAS LEBEN HINAUS sein Gesamtwerk.

Kino Kunstmuseum, Hodlerstr. 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch

Charles Chaplin

«Chaplin en images» hiess die Ausstellung über den genialen Filmkomiker im Musée de l'Elysée in Lausanne, unter dem Titel «Charlie Chaplin – Mensch, Komiker, Filmlegende» ist sie nun bis zum 25. Februar in der Österreichischen Filmgalerie in Krems zu sehen. «Die Entstehung, Wandlung und Popu-

Bulle Ogier und Jacques Denis
in LA SALAMANDRE
Regie: Alain Tanner.



larität des Chaplin-Charakters ist einer der Schwerpunkte der Ausstellung. Diese erste grosse Museumsausstellung über Charlie Chaplin speist sich aus rund zweihundertfünfzig grösstenteils unveröffentlichten Fotografien aus Familienbesitz und dem Keystone-Archiv sowie Filmausschnitten.» (Doris Senn in Filmbulletin 5.06) In Krems wird die Ausstellung durch das Kapitel «Chaplin in Wien» ergänzt. Parallel dazu sind im «Kino im Kesselhaus» während der Ausstellung retrospektiv Chaplin-Filme zu sehen.

Österreichische Filmgalerie, Dr. Karl-Dorrek-Strasse 30, A-3500 Krems, www.filmgalerie.at

Filmfoyer Winterthur

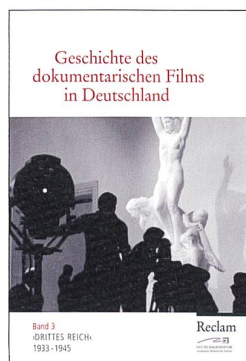
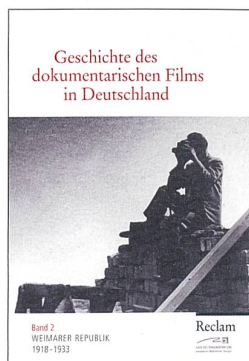
Das Filmfoyer Winterthur feiert sein 35-jähriges Bestehen. 1971 wurde im Jugendhaus die Idee für einen Filmclub in Winterthur geboren und das Filmfoyer gegründet. Unter dem Motto «Zurück zum Tatort» lädt die Jubilarin an den ersten beiden Dienstagen im November ins Jugendhaus ein. Gezeigt werden die Kurzfilmkompilationen TEN MINUTES OLDER – THE TRUMPET beziehungsweise THE CELLO, gefeiert wird mit Barbetrieb. Mit LA SALAMANDRE von Alain Tanner (21. 11.) und IM LAUF DER ZEIT von Wim Wenders (28. 11.) blickt das Filmfoyer zurück in das engagiert-kritische Filmschaffen aus der Anfangszeit des Filmclubs – am gewohnten Abspielort, dem Kino Loge. www.filmfoyer.ch

Danièle Huillet

1. 5. 1936–9. 10. 2006
Jean-Marie Straub: «Es ist schwer, keinen Blödsinn zu erzählen.»
Danièle Huillet: «Man braucht nur zu schweigen.»

aus einem Beitrag der Fernsehreihe «Cinéastes de notre temps» von Pedro Costa

Dokumentation Dokumentarfilm



Die wichtigste, nicht eine Sekundärtugend des Dokumentarfilmers ist es, Glück zu haben. Das Glück des richtigen Augenblicks am richtigen Ort, mit dem richtigen Objekt und dem richtigen Objektiv. Und die Kamera muss laufen und nichts darf klemmen. Die wichtigste, nicht eine Sekundärtugend eines jeden, der sich für den dokumentarischen Film interessiert, als Forscher, Student, als liebender Cineast, ist es, das Glück eines Werks zu nutzen, das Seinesgleichen nicht suchen muss, weil es Seinesgleichen nicht gibt.

Fünfundvierzig Autoren, Film- und Medienwissenschaftler, Historiker, Soziologen, Ethnologen, sind beteiligt an der monumentalen, drei Bände mit zusammen mehr als 2000 Seiten und rund 600 Abbildungen (auf vier Kilo Papier) umfassenden «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland». In drei Abteilungen (Bände) ist sie eingeteilt, diese Geschichte, die bis 1945 reicht: über den nicht-fiktionalen Film des Kaiserreichs, der Weimarer Republik, der Naziherrschaft. Jeder einzelne Band hat zwei beziehungsweise drei jeweils verschiedene Herausgeber unter der Gesamtdirektion von Peter Zimmermann, der seit 1992 Wissenschaftlicher Leiter im Haus des Dokumentarfilms (Stuttgart) ist, von dem das Projekt geplant und organisiert worden ist. Unvorstellbar die Mühen der Finanzierung/Förderung (unter Beteiligung der Deutschen Forschungsgemeinschaft), kaum nachvollziehbar die sich womöglich über Jahre hinziehende redaktionelle Disposition von Mitarbeitern auch im internationalen Umfeld, selbst wenn es erkennbare Schwerpunkte der entsprechenden Forschung in Trier, Siegen und Marburg gibt (wo einige am Werk beteiligte Professoren Medien- und Filmwissenschaft lehren). So ganz nebenbei wünschte man sich einen dokumentarischen Film über die

Entstehung der «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland».

Fünfundvierzig Autoren – das bedeutet auch fünfundvierzig mehr oder weniger verschiedene Schreibweisen, gleichzeitig jedoch eine geradezu filigranhafte Ausdifferenzierung von Aspekten und Teilaspekten, Themen, Unterthemen und Exkursen durch zum Teil hoch differenzierte Spezialisten. Die Vielfalt (und im Prinzip: bisherige Unübersichtlichkeit) alles dessen, was im nicht-fiktionalen Bereich des filmischen Mediums der Fall sein kann, ist nie deutlicher geworden als hier. Das geht im Band 1 «Kaiserreich» vom «Film im Varieté» bis zur «Flottenpropaganda», vom «Wanderkino» bis zu «Wilhelm II. als Filmstar», von «Geschichte und Ästhetik des Reisefilms» bis zu «Lehr- und Unterrichtsfilm für Schulen und Hochschulen», von «Filmaufnahmen in Afrika» bis zu den ersten Wochenschauen wie zum Beispiel der «Messter-Woche». Von Filmpolitik ist ebenso die Rede wie von Firmengründungen, von Export und Import wie von Bewegter Kamera, Tiefenschärfe und Schnitt. Eine Unzahl von Personen wird vorgeführt, Produzenten, Regisseure, Kameraleute, Kinobetreiber, Ausstatter, Bankiers, Förderer, Finanziers, Politiker, Militärs.

Nennt das Filmregister des ersten Bandes schon rund 1000 Titel, so sind in Band 2 («Weimarer Republik») schon 1200 und in Band 3 («Drittes Reich») gar 1500 aufgelistet. Allerdings gibt es Mehrfachnennungen: Topfilme, die jeder kennt, können sich auf fünf Seiten (MENSCHEN AM SONNTAG) erwähnen und behandelt sehen, oder bis zu dreissigmal: Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS findet sich in allen drei (!) Bänden notiert. Das gehört zu dem Preis, der für die diffizile Gründlichkeit des Gesamtwerks zu zahlen ist. Denn wir haben es nicht mit einer «durch-

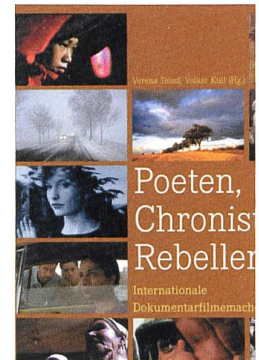
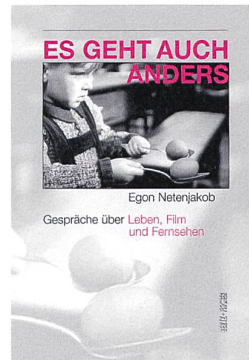
geschriebenen» Filmgeschichte aus einer Feder (oder einem Computer) zu tun, sondern eher mit einer sorgfältig organisierten Aufsatzsammlung, deren Stückzahl über hundert geht, sich praktisch über die Mehrzahl der Autoren verteilt, die ihren jeweiligen Gegenstand aus eigenem Blickwinkel betrachten. Wer nach einem bestimmten Film, nach einem Genre oder Untergenre des dokumentarischen Films, nach Personen, Gesellschaften, Gruppierungen, politischen und soziologischen oder ästhetischen sowie kommerziellen Aspekten sowie deren Zusammenhängen und Abhängigkeiten sucht, wird in den allerdings vorzüglichen Registern nachsehen müssen – und an mehreren Stellen fündig werden. Dazu kommen eine überwältigende Bibliografie und (am Ende von Band 3) neunzig kurzgefasste Porträts von Regisseuren, Kameraleuten, Filmfunktionären, Journalisten, von Sepp Allgeier, dem Alpinisten an der Kamera, Begründer der «Freiburger Kamera-Schule», Mitarbeiter von Arnold Fanck, Luis Trenker und Riefenstahl, der zuletzt noch Chefkameramann beim Südwestfunk in Baden-Baden war, bis zu Kurt Ludwig Richard Zierold, dem preussischen Ministerialbeamten, Filmreferent im Erziehungsministerium und während der Naziherrschaft Förderer «missliebiger» Künstler wie Emil Nolde und Paul Hindemith und nach dem Krieg Generalsekretär der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Wenn die Ubiquität von Information, Wertung und Einordnung ein Nachteil der vielen Autoren zu danken und geschuldeten Ausdifferenzierung ist, so bleibt deren Vorzug die begründete Kennerschaft und Zuverlässigkeit. Jeder von ihnen ist nicht nur Fachfrau oder Fachmann, sondern blickt auch über den Tellerrand dessen hinaus, was sie oder er zu servieren

hat. Der Zusammenhang gerät kaum einmal aus dem Blick. Hinzu kommt eine für wissenschaftliche Spezialisten und Koryphäen nicht gerade übliche Lesbarkeit der wie auch immer unterschiedlichen stilistischen Besonderheiten, die von strenger, ja rigoroser Sachlichkeit bis zur Süffisanz und Polemik reichen. Man kann in diesem Monumentalwerk tatsächlich lesen – und sich festlesen.

Eine Fortsetzung der Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland über 1945 hinaus bis zur Gegenwart ist angekündigt. Sie ist wünschenswert zum angesichts der neuen Blüte des Dokumentarfilms in Deutschland (jährlich kommen zur Zeit etwa fünfzig Dokumentarfilme in deutsche Kinos), angefangen bei Wim Wenders' BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999), der nur knapp am Oscar vorbeigeschrammt ist, über die Arbeiten von Romuald Karmakar (DAS HIMMLERPROJEKT; LAND DER VERNICHTUNG), Andreas Veiel (BLACK BOX BRD; DIE SPIELWÜTIGEN), Philip Gröning (LOST CHILDREN), Doris Merz (SCHATTENVÄTER) bis zu Sönke Wortmanns WM-Film DEUTSCHLAND – EIN SOMMERMÄRCHEN. Und das ist nur die Spitze des Eisbergs, der sich unter anderem aufbaut auf den Fernsehdokumentationen von Roman Brodmann, Klaus Wildenhahn und Peter Nestler, den umfangreichen Werken von Eberhard Fechner und Marcel Ophuls, nicht zu vergessen die Langzeitbeobachtungen von Winfried und Barbara Junge (DIE KINDER VON GOLZOW) und die schier unermüdliche Produktivität von Volker Koepp von den Wittstock-Filmen und über HERR ZWILLING UND FRAU ZUCKERMANN (ein Bestseller im Kino) längst hinaus. Dazu wird auch gehören müssen, was in den siebziger Jahren die «Gegen-Öffentlichkeit» (gegen das sich der «Ausgewogenheit» verpflich-

Filmgespräche



tet fühlende öffentlich-rechtliche Fernsehen) genannt wurde, die Kompilationsfilme von Kluge, Schlöndorff et cetera DEUTSCHLAND IM HERBST, DER KANDIDAT, KRIEG UND FRIEDEN.

Stützen kann sich die brennend notwendige Geschichte (Zeitgeschichte) des Dokumentarfilms in Deutschland auf ein singuläres, bisher unter Wert beachtetes Buch über den internationalen dokumentarischen Film. Wilhelm Roth hat es praktisch im Alleingang geschrieben und 1982 veröffentlicht: «Der Dokumentarfilm seit 1960». Dort finden sich auch Ansätze der internationalen Gewichtung der deutschen Filme zwischen dem *direct cinema* der Amerikaner, dem französischen *cinéma vérité*, dem lateinamerikanischen und zumal kubanischen Dokumentarfilm, den Filmarbeiten aus der Dritten Welt: eine Orientierung, die in der «Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland» fehlen darf.

Peter W. Jansen

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Hrsg. von Peter Zimmermann im Auftrag des Hauses des Dokumentarfilms Stuttgart:

Band 1: Kaiserreich (1895–1918). Hrsg. von Uli Jung und Martin Loiperdingier

Band 2: Weimarer Republik (1918–1933). Hrsg. von Klaus Kreimeier, Antje Ehrmann und Jeanpaul Goergen

Band 3: «Drittes Reich» (1933–1945). Hrsg. von Peter Zimmermann und Kay Hoffmann

Stuttgart, Haus des Dokumentarfilms, Reclam Verlag; 2006. Gesamt 2037 Seiten; 579 Abbildungen, Fr. 313.–, € 198.–

«Zumal ich mich als einen undiszipliniert improvisierenden, zu Abschweifungen in eigene Erfahrungen neigenden Frager kenne» – so charakterisiert der Publizist Egon Neterjakob – in einem Brief an Edgar Reitz – sich selber. Ob das eine gute Voraussetzung ist, um einen ganzen Band mit im Lauf der Jahre geführten Interviews zu veröffentlichen? Das Bekenntnis steht auf Seite 122 des Buches «Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen», da hat der Leser, der es bis hierher von Anfang an gelesen hat, schon gemerkt, dass dieser Ansatz durchaus Früchte tragen kann, zumal dann, wenn in den jeweils ungefähr zwanzig Seiten, die die einzelnen Gespräche umfassen, ein Lebenslauf immer wieder zugespielt wird auf die für ihn spezifischen Prägungen, so die Emigration und das Jüdische bei Peter Lilienthal, die «spätere Entdeckung der Langsamkeit des Erzählens» bei Edgar Reitz, die Möglichkeiten der Einflussnahme bei Günter Rohrbach. Daneben findet man immer wieder schöne einzelne Passagen – was Egon Günther über die Arbeit mit Klaus Löwitsch bei der Feuchtwanger-Verfilmung EXIL berichtet, sollte das Klischeebild von diesem Schauspieler zurecht rücken. Insgesamt fünfundzwanzig Gespräche versammelt dieses Buch, geführt zwischen 1974 und 2004, mit Gesprächspartnern zwischen Jahrgang 1906 (Wolfgang Staudte) und 1966 (Benedict Neuenfels). Vierzehn von ihnen sind Regisseure, fünf weitere Redakteure/Dramaturgen/Produzenten, unter den Restlichen finden sich unter anderen der Szenenbildner Jan Schlubach und die Regieassistentin Irene Weigel.

Die «Konzentration auf etwas Wichtiges erreichen» ist eine Zielsetzung des Dokumentaristen Hans-Dieter Grabe (Jahrgang 1937) gewesen, da-

für hat er in den letzten Jahren seiner fast vier Jahrzehnte umfassenden Arbeit für das ZDF auch zunehmend späte Sendeplätze für seine Filme in Kauf genommen – für die Möglichkeit «langer Filme und aufmerksamer Zuschauer». Auf (Dokumentar-)Filmfestivals ist Grabe eher spät zu Ehren gekommen, etwa mit Arbeiten wie ER NANNTE SICH HOHENSTEIN – AUS DEM TAGEBUCH EINES DEUTSCHEN AMTSKOMMISSARS IM BESETZTEN POLEN 1940–42 (1994), DO SANH – DER LETZTE FILM (1998) und MENDEL LEBT (1999). Als er 2002 in Pension ging, würdigte ihn sein Arbeitgeber zumindest mit einer abendfüllenden Dokumentation. Dafür führte Bodo Witzke, ebenfalls ZDF-Redakteur, ein siebenstündiges Gespräch mit Grabe, das jetzt in dem Buch «Ich muss nicht Angst vor Bomben haben». Der Dokumentarfilmer Hans-Dieter Grabe komplett abgedruckt ist, ergänzt um eine sechzigseitige Filmografie, die Grabes Arbeiten zwischen 1963 und 2002 mit den zeitgenössischen ZDF-Pressetexten, oft aber auch mit Statements von Grabe selber, vorstellt.

«Ernst» und «ausdauernd» ist nicht nur Grabe (dem man es sofort glaubt, dass er «zurücktreten möchte hinter seinem Werk») selber, sondern auch seine Filme, deren Protagonisten – durchgängig keine Prominenten – «eine Erfahrung des Leidens» durchgemacht haben, es gleichzeitig (jedenfalls in den meisten Fällen) aber schaffen, mit ihrem Schicksal fertig zu werden. Die Gespräche zeichnen Grabes Entwicklung nach, zuerst hin zum Gesprächsfilm, dem es gelang, «Leute zu öffnen, die vorher nicht gesprochen haben», später zum «beobachtenden Dokumentaristen, der selber die Kamera führt» – letzteres wurde erst möglich durch handliche Videokameras. Es geht darum, wie Grabe zu einzelnen

Personen mit späteren Filmen zurückkehrt, etwa zu dem Vietnamesen Do Sanh, über den er insgesamt fünf Filme gedreht hat. Ausführlich wird erläutert, warum der Film von 1991 einen optimistischen Tenor hatte, während in dem ein Jahr später entstandenen Grabe die Drogensucht Do Sanhs anspricht. Im Detail werden dabei immer wieder die grundsätzlichen Fragen zum Ethos des Dokumentarfilmers angesprochen.

Um die kreist auch der Sammelband «Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt», der fünfundzwanzig Gespräche (mit jeweils vorangestelltem Kurzporträt) von neunzehn Autoren versammelt. Ausgewählt unter dem Gesichtspunkt eines «kontinuierlichen Werkes» und der «Zugehörigkeit zu einer Generation nach den «grossen» Dokumentaristen», wird durch die international breit gefächerte Auswahl (aus der Schweiz sind Richard Dindo und – der hier seit 1972 arbeitende – Mohammed Soudani vertreten) die Balance gewahrt zwischen der Thematisierung individueller Ansätze und der Diskussion grundsätzlicher Fragen. Dank kleiner Schrifttype und zweispaltigem Satz liegt hier ein äusserst umfangreiches Kompendium vor, das im höchsten Grade zur Diskussion anregt.

Frank Arnold

Egon Neterjakob: *Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen.* Berlin, Museum für Film und Fernsehen / Bertz + Fischer Verlag, 2006. 488 S. Fr. 46.–; € 28.–

Bodo Witzke: *«Ich muss nicht Angst vor Bomben haben.» Der Dokumentarfilmer Hans-Dieter Grabe.* Remscheid, Gardez! Verlag, 2006. 368 S., Fr. 43.70; € 24.95

Verena Teissl, Volker Kull (Hg.): *Poeten, Chronisten, Rebellen. Internationale DokumentarfilmemacherInnen im Porträt.* Marburg, Schüren Verlag, 2006. 310 S. Fr. 44.50; € 24.90

DVD

**Klute**

Selten hat sich das amerikanische Genrekinos so nah an den europäischen Kunstfilm herangefilmt wie im Übergang von den sechziger zu den siebziger Jahren. **KLUTE** von Alan J. Pakula ist ein besonders gelungenes Beispiel dafür. Die Geschichte um einen psychopathischen Killer, der ein Callgirl verfolgt, ist, als hätte Bergman einen Serienkillerfilm gemacht. So sehr die Jagd nach dem Mörder zunächst fesselt, rückt diese doch mehr und mehr in den Hintergrund gegenüber dem Porträt einer neurotischen Frau, die sich in den Sitzungen bei ihrem Analytiker ebenso offenbart wie bei ihren Treffen mit Freiern. An Spannung verliert der Film dadurch nicht – im Gegenteil.

Neben dem ausgeklügelten Umgang mit dem Filmtone wird dieser hybride Kammerspiel-Thriller vor allem von den beiden Hauptdarstellern Donald Sutherland und Jane Fonda getragen. Letztere war zuvor gerne als schönes Dummchen für komödiantische Rollen eingesetzt und entsprechend unterschätzt worden. Mit diesem Film indes sowie dem zwei Jahre zuvor gemachten **THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?** von Sidney Pollack hat sie ihr Talent endgültig unter Beweis gestellt.

KLUTE USA 1971. Region 2; Bildformat 2,35:1; Sound: Dolby Digital; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: Warner Home Entertainment

Strange Days

1995, zur Zeit seiner Kinoauswertung, wurde Kathrin Bigelows Zukunftsthiller von der Kritik als blosses Popcornkino behandelt und entsprechend unterschätzt. Die Geschichte um einen Dealer, der mit gefühlsechten Digitalfilmen handelt, erweist sich im erneuten Sehen jedoch als weitaus anspruchsvoller. Ein Serienmörder geht um, der seine Opfer während der Tat filmt und diesen zugleich den Film



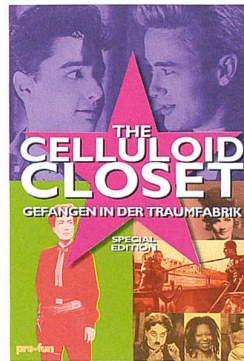
ihrer eigenen Ermordung vorführt. Nicht zufällig erinnert dieses Motiv an den skandalträchtigen **PEEPING TOM** von Michael Powell, und wie dort geht es auch hier darum, die morbide Mechanik von Kino per se aufzuzeigen. Der Thriller erweist sich so als subversive Filmtheorie in Aktion. Leider vermag der Film solche Radikalität nicht auf allen Ebenen durchzuhalten. Die Nebenhandlung um zwei korrupte, gewalttätige Polizisten bezieht sich offensichtlich auf die Umstände, die zu den Unruhen in Los Angeles von 1992 geführt haben. Doch wird das Thema der morschen Justiz allzu simpel auf die banale Konfrontation zwischen guten und bösen Politikern reduziert.

Lange war der Film auf dem deutschen Markt nur in einer mehr als dürftigen Ausgabe erhältlich, was auch seine Unterschätzung widerspiegelt. Nun ist endlich eine erweiterte Ausgabe greifbar. Diese beinhaltet auch jene – bislang nur von der amerikanischen DVD bekannte – einstündige Vorlesung von Kathrin Bigelow, in der sie die visuelle Gestaltung ihres Filmes diskutiert.

STRANGE DAYS USA 1995. Region 2; Bildformat: 2,35:1 (anamorph); Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar der Regisseurin, entfallene Szenen, Making of, Interviews; Vertrieb: Arthaus

The Prisoner – Nummer 6

Anders als in Amerika ist in England das Fernsehen oft weitaus stärker als das Kino der Ort für Experimente gewesen. Das erklärt denn auch die Fernseh-Herkunft britischer Regisseure wie Ken Russell, Michael Apted oder Ken Loach. Eine Glanzleistung des britischen Fernsehens ist bestimmt die Serie **«The Prisoner»** von 1967: Ein Geheimagent wird verschleppt in ein putziges Örtchen, wo die Menschen keine Namen, sondern nur Nummern tragen, und aus dem es kein Entrinnen gibt, so-



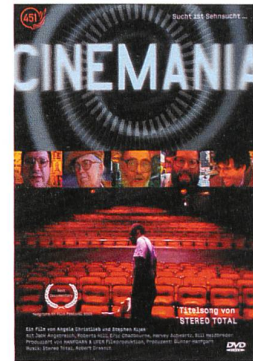
zusagen ein Freiluftgefängnis für arangierte Geheimnisträger. Von Folge zu Folge versucht die nur **«Nummer 6»** genannte Hauptfigur zu entfliehen oder zumindest herauszufinden, wer der grosse Unbekannte im Hintergrund ist, jene geheimnisvolle Nummer 1. Beides bleibt immer vergeblich.

Fühlte sich ein Grossteil des zeitgenössischen Publikums von der frustrierend ausweglosen Serie überfordert, so erkennt man spätestens heute, wie wegweisend sie war. Aktuelle und viel gelobte Serienhits wie **«Lost»** oder der paranoide Echtzeitthriller **«24»** beeindruckt mit Elementen, die hier bereits vorliegen. Besonders subversiv ist indes, dass in **«The Prisoner»** der unentrinnbare Überwachungsstaat als biederer englisches Dorf daherkommt. Nicht eine futuristische Hightech-Diktatur, sondern gemütlicher Alltag erweist sich als Terror – ein spießbürgerlich verkleidetes Guantánamo. Kaum zu glauben, dass ausgerechnet kurz vor den 68er Unruhen eine derart ätzende Parabel im sonst so gerne als politisches Sedativ verwendeten Fernsehen gezeigt wurde. Einige der provokantesten Folgen der Serie sind denn auch prompt nie auf Deutsch gezeigt worden. Umso lohnender ist der Kauf dieser schön ausgestatteten und mit zahlreichen Extras versehenen Ausgabe.

«The Prisoner» GB 1967. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Featurette, alternative Episodenversionen; Vertrieb: Koch Media

Die Lust am Kino

Wer dem psychologischen Geheimnisträger glaubt, Kino sei Sublimation, dem seien zwei Dokumentarfilme ans Herz gelegt, die eindrücklich zeigen, dass Film durchaus nicht nur Ersatz für, sondern selbst Objekt der Libido sein kann.



THE CELLULOID CLOSET – mittlerweile ein Klassiker – untersucht, wie sich Homosexualität im Hollywoodkino dargestellt hat. Als tabuisiertes Thema konnte homosexuelles Begehren bis in die sechziger Jahre im amerikanischen Kino nur entschärft, entweder als lächerlich oder verwerflich gezeigt werden. Vielen Regisseuren ist gleichwohl gelungen, neben der offiziellen heterosexuellen Lesart ihrer Filme eine zweite, weniger offensichtliche in ihre Filme zu schmuggeln. **Jeffrey Friedman** und **Rob Epstein** gehen diesen Spuren anhand von stupend montierten Filmausschnitten nach und schreiben damit gleichsam die Filmgeschichte neu.

Während es hier darum geht nachzuzeichnen, wie die Filmemacher ihre Lüste ins Massenmedium schmuggeln, geht es in **CINEMANIA** um die andere Seite der Leinwand: um die Lust der Zuschauer. Die Figuren dieses Dokumentarfilms sind regelrecht vom Kino Besessene. Fünf Menschen aus New York, die ihr Leben ganz und gar nach dem Spielplan der Programmkinos richten. Manische Kinogänger, die täglich bis zu zehn Filme anschauen, die Nummer der Operateure auf dem Handy gespeichert haben, um bei unscharfem Bild sogleich in die Vorführkabine anrufen zu können, und die auch schon mal handgreiflich werden, wenn jemand vor ihnen zu laut Popcorn isst. So extrem ausgeprägt die Filmiebe bei den hier Porträtierten ist – der Cineast wird sich selbst nicht unschwer in diesem Zerrspiegel erkennen.

THE CELLULOID CLOSET GB/USA 1995. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: entfallene Szenen, Audiokommentare. Vertrieb: Pro-Fun

CINEMANIA D 2002. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Stereo 2.0; Sprache: E; Untertitel: D; Extras: entfallene Szenen, Filmpremiere mit dem Protagonisten. Vertrieb: Filmgalerie 451

Johannes Binotto

Der arge Weg der Erkenntnis

GOYA'S GHOSTS von Milos Forman



Goyas realistische, folglich unvoreilhaftige Darstellung der spanischen Königin zu Pferde löst ersten Unmut aus.

«Was mich interessierte, war darzutun, wie viel zusammenkommen muss, wie viel persönliches und politisches Erleben, ehe ein Kunstwerk entstehen kann. Was mich reizte, war das seltsame Phänomen, dass Goya an die fünfzig Jahre brauchte, ehe er aus einem guten Durchschnittsmaler ein Künstler wurde ...» Das schrieb Lion Feuchtwanger im Dezember 1953 an Arnold Zweig. Feuchtwangers Roman «Goya oder der arge Weg der Erkenntnis» war eben erschienen, in dem er seine persönlichen Erfahrungen mit den politischen Verhältnissen, sein Leben in der Emigration am Beispiel des spanischen Malers Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828) reflektierte, aber auch die Gegenwart des Kalten Krieges und die beginnende McCarthy-Ära. Der Künstler und die Macht: Der apolitische durchschnittliche Porträtist der Mächtigen findet durch die unmittelbare Betroffenheit durch die Repressionen des spanischen Feudalstaates und der Inquisition zu einem politischen Bewusstsein. Das findet in Bildern seinen Ausdruck, die Gewalt und

Elend in bisher nie dagewesener Deutlichkeit darstellen. Konrad Wolf hat Feuchtwangers «Goya» 1971 für die Defa in der Sowjetunion opulent in 70 mm verfilmt.

Nach den bitteren Bio-Pics THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT und MAN ON THE MOON kehrt Milos Forman nach siebenjähriger Regieabstinenz mit GOYA'S GHOSTS wieder zu einem historischen Dekor zurück. Der Film fängt da an, wo Feuchtwanger aufhört: 1792. Noch ist Francisco Goya durch seine konventionellen grossformatigen Porträts bei Hofe ein wohlgeleitener Künstler. Seine realistische, folglich unvoreilhaftige Darstellung der spanischen Königin zu Pferde löst ersten Unmut aus; die Inquisition nimmt an seinen Druckgrafiken Anstoss.

War bereits Lion Feuchtwanger mit der wirklichen Biographie Francisco Goyas ziemlich grosszügig umgegangen, diente sie auch Milos Forman und seinem Drehbuchautor Jean-Claude Carrière – wie der Regisseur ein Veteran im Filmgeschäft – nur als äusseres, dramatisches Gerüst. Was bei Feuchtwanger die Herzogin



Goya, inzwischen nahezu taub, hat erkannt, dass der Blick auf die politischen und gesellschaftlichen Zustände das Wesen des Künstlers ausmacht.

von Alba ist, ist in GOYA'S GHOSTS die Aristokratentochter Inés. Ihr Vater gehört zum Freundeskreis Goyas, der von dem zauberhaften Mädchen ein Bild gemalt hat. Inés gerät ins Visier der Inquisition, weil sie öffentlich den Genuss von Schweinefleisch ablehnt. Sie wird verhaftet und beschuldigt, an geheimen jüdischen Riten teilgenommen zu haben. Unter der Folter gesteht Inés ihre angebliche Schuld.

In dem Verfahren spielt der Mönch Lorenzo als einflussreiches Mitglied der Inquisition eine wesentliche Rolle. Auch ihn hat Goya porträtiert. Inés' Vater Tomás Bilbatua bittet deshalb Goya um Hilfe für seine Tochter. Obwohl der wohlhabende Kaufmann Bilbatua bereit ist, eine beträchtliche Summe zu bezahlen, ist Pater Lorenzo machtlos, weil Inés bereits ein Geständnis abgelegt hat. Allein die Todesstrafe kann er verhindern. In Rage bringt der Vater Lorenzo in eine derart peinliche Lage, dass er für die Inquisition nicht mehr tragbar ist und das Land verlassen muss. Vorher hat Lorenzo allerdings Inés im Kerker verführt.

Fünfzehn Jahre später: Die Franzosen unter Napoleon haben Spanien besetzt. Während die Besetzungstruppen auf der einen Seite unbeschreibliche Greuel begehen, werden auf der anderen die Opfer der Inquisition aus den Kerkern befreit – auch die an Leib und Seele gebrochene Inés.

Die verflossenen Jahre haben Goya verändert. Inzwischen nahezu taub, hat er erkannt, dass der Blick auf die politischen und gesellschaftlichen Zustände das Wesen des Künstlers ausmacht. So zeigt er in seinen Bildern jetzt kompromisslos das alltägliche Grauen. Mehr tot als lebendig taucht Inés in seinem Atelier auf: Sie ist auf der Suche nach ihrem Kind, das ihr im Gefängnis unmittlerbar nach der Geburt weggenommen wurde.

Goya wendet sich hilfeschend an die neue französische Obrigkeit. Dabei trifft er auf Lorenzo, der sich vom Inquisitor zum Herold der Revolution gewandelt hat. Zunächst versucht Lorenzo, sich vor der Verantwortung gegenüber Inés, aber auch vor der Geschichte zu drücken. Als er endlich das Unrecht beim Namen nennt, wird er dafür einen hohen Preis bezahlen.

Der Politiker und der Künstler zwischen Inquisition und Revolution: Milos Forman hatte sich für GOYA'S GHOSTS einiges vorgenommen. Dass ihm diese Parabel im Kostüm des ausgehenden achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts gelungen ist, hat viel mit der Stilsicherheit der Inszenierung und der grossartigen Kameraarbeit von Javier Aguirresarobe zu tun, der mit Filmen wie HABLE CON ELLA oder MAR ADENTRO bewies, dass er zurzeit zu den Grossen dieser Profession gehört. Sein «moderner Blick» gibt dem historischen Ambiente Zeitlosigkeit. Präzise sind auch die beiden Antipoden Goya und Lorenzo angelegt – mit Stellan Skarsgard und vor allem dem allzeit brillanten Javier Bardem exzellent besetzt. Da hat es Natalie Portman schwerer, zu überzeugen, zumal ihr in der zweiten Hälfte des Films durch die Kunst der Maskenbildner nur ein begrenztes schauspielerisches Repertoire zur Verfügung steht.

Eine seiner spannendsten Figuren gelang Forman mit Lorenzo: Das ganze Elend eines skrupulösen Intellektuellen, der sich wissentlich die Hände schmutzig macht, wird hier mit feinen dramaturgischen Federstrichen vorgeführt. So ergänzen sich der Schriftsteller Lion Feuchtwanger und der nachgeborene Filmemacher Milos Forman durch Francisco Goya auf faszinierende Weise.

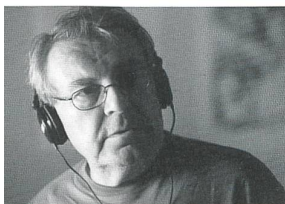
Herbert Spaich





«Lorenzo ist der eigentliche Held»

Gespräch mit Milos Forman



Milos Forman

Regie: Milos Forman; Buch: Milos Forman, Jean-Claude Carrière; Kamera: Javier Aguirresarobe; Schnitt: Adam Boome; Production Design: Patrizia von Brandenstein; Kostüme: Yvonne Blake; Musik: Varhan Bauer. Darsteller (Rolle): Stellan Skarsgård (Goya), Javier Bardem (Lorenzo), Natalie Portman (Inés / Alicia), Randy Quaid (König Carlos IV), Blanca Portillo (Königin Maria Luisa), Michael Lonsdale (Grossinquisitor), José Luis Gómez (Tomás Bilbatua), Craig Stevenson (Napoleon), Julian Wadham (Joseph Bonaparte), Aurelia Thierree (Henrietta Casamares). Produzent: Saul Zaentz; Co-Produzenten: Denise O'Dell, Mark Albela. Spanien, USA, Frankreich 2006. Format: 1:1.85; Dolby SR; Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin

FILMBULLETIN Welchen Einfluss hatte Lion Feuchtwangers «Goya»-Roman auf Ihre Arbeit?

MILOS FORMAN Natürlich kommt man an diesem Roman nicht vorbei, wenn man sich mit Goya beschäftigt. Ebenso wenig an Konrad Wolfs Film. Ich sah ihn zuletzt vor vielen Jahren. Doch wir wollten unseren eigenen Weg gehen, deshalb habe ich mich letztlich ganz bewusst nicht intensiv damit beschäftigt.

FILMBULLETIN Wer oder was sind Goyas Geister?

MILOS FORMAN Ich weiss es selbst nicht so ganz genau: Es ist vielleicht seine Kreativität, aber auch sein unbewusstes Gefühl, dass die Welt von ihm mehr verlange als nur konforme Bilder. Er ist vor allem in der zweiten Hälfte des Films ganz und gar auf sich zurückgeworfen und muss zwangsläufig für sich klären, wohin die Reise gehen soll. Zu den bösen Geistern seines Lebens gehört sicher auch seine Taubheit.

FILMBULLETIN Welche Rolle spielt dabei Lorenzo?

MILOS FORMAN Er ist der eigentliche Held. Allerdings nur im indirekten Sinn. Lorenzo gibt die Anstösse – für Goya und natürlich auch für Inés. Es sind immer die Lorenzos, die unser Leben in neue Bahnen lenken. Im Guten wie im Bösen.

FILMBULLETIN Also eine durchaus positive Figur?

MILOS FORMAN Lorenzo ist der Intellektuelle, der antritt, um die Welt zu verändern. Er engagiert sich. So sieht er in der Inquisition durchaus ein Instrument der gesellschaftlichen Veränderung, ebenso in der Französischen Revolution. Aber er lässt sich in seinem Idealismus instrumentalisieren und macht damit letztlich die guten Ansätze zunichte.

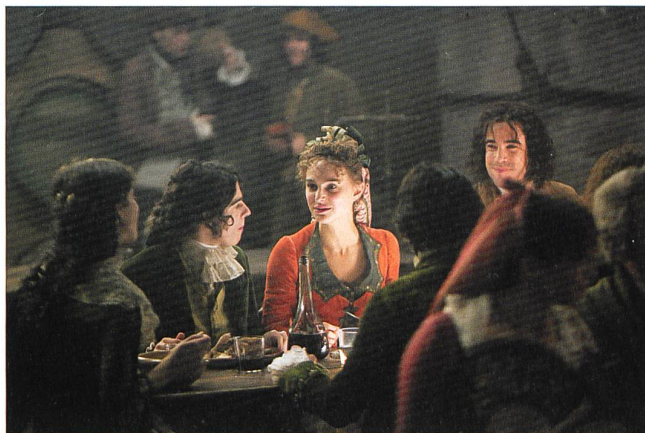
FILMBULLETIN ... und Goya: ein Opportunist?

MILOS FORMAN Aber ja! Er lässt sich dafür bezahlen, dass er den König malt, später ist das nicht mehr opportunistisch. Jetzt verdient er sein Geld damit, dass er die Leute mit schrecklichen Details schockiert. Natürlich ist das bedeutend ehrenvoller, als pures Geld zu verdienen. Ich glaube ihm sogar, dass er den Krieg und die Gewalt hasst. Aber er bleibt – im Gegensatz zu Lorenzo – verhalten. Ein egozentrischer Künstler eben. Dass er sein Gehör verloren hat, gehört zu seiner Persönlichkeit.

FILMBULLETIN Sie beschreiben in GOYA'S GHOSTS eine historische Periode. Meinen Sie damit die Gegenwart?

MILOS FORMAN Natürlich. Sehen Sie sich doch die jüngste Vergangenheit an. Zum Beispiel in Deutschland. Da gab es Beethoven, Goethe – und «aufgeklärte Geister» – ich sage das ganz bewusst – wie Lion Feuchtwanger im zwanzigsten Jahrhundert, und dann kam Hitler. In Italien und Spanien war das genauso. Oder betrachten Sie mich: Wir versuchten in der Tschechoslowakei in den sechziger Jahren etwas Neues. Mit dem Ergebnis, dass ich jahrelang in der Emigration gelebt habe. Immer hat das mit Standhalten, Überleben und vor sich selbst bestehen können zu tun. Vielleicht ist das der Kern meines Films ...

Das Gespräch mit Milos Forman führte Herbert Spaich



JAHRGANG 1906

Vor hundert Jahren wurden
Roberto Rossellini, Luchino Visconti
und Mario Soldati geboren



1906 vermachte dem Film im Alleingang nahezu eine halbe Generation von Talenten, und zwar ist dieser Nachlass schon nur dem Umstand zu verdanken, dass jenes verschwenderische Jahr immerhin Pierre Prévert, Billy Wilder, John Huston, Alexander Trauner, Jacques Becker, Louise Brooks und Otto Preminger hervorbringt. Mit Rom, Mailand und Turin als Geburtsorten steuert Italien binnen sieben Monaten Roberto Rossellini, Luchino Visconti und Mario Soldati hinzu. Hierin lassen sich diese drei Autoren entfernt mit den beiden Helden von NOVECENTO vergleichen. Das Epos von Bernardo Bertolucci verfolgt 1976 die parallelen Lebensläufe zweier Knaben quer durchs Jahrhundert, von dem Moment an, wo sie bei den Ufern des Po, unweit voneinander, auf die Welt kommen: an ein und demselben Tag des Jahres 1900.

Banal und doch keine Nebensache: Die 1906 Niedergekommenen werden nun in jedem historischen Moment gleich alt sein. Noch sind sie Knaben zu Beginn der schwarzen zwanzig Jahre der Diktatur, und ihre fruchtbarsten Zeiten erleben sie spätestens mit der kurzen Blüte des Neorealismus und dann weiter bis gegen den Tod Viscontis von 1976 hin. Es ist ein Verlauf, der zu gewagten, aber auch vielsagenden Quervergleichen anregt, etwa von folgender Art: Rossellini gleitet 1960 mit ERA NOTTE A ROMA bereits in seine ungleiche, zerrissene späte Periode hinüber, während Visconti mit einer sicheren Hand ohnegleichen den überragenden ROCCO E I SUOI FRATELLI fertigt. Oder: Soldati hat schon 1941, öfter einen Sprung voraus, mit PICCOLO MONDO ANTICO sein frühes Meisterstück vollendet, da warten die beiden andern noch auf ihre Stunde.

Vom 19. ins 21. Jahrhundert

Den Nachfahren der Mailänder Grafen von Modrone überlebt Rossellini, der sich gegen Ende seiner Laufbahn in Kämpfen mit den Produzenten aufreibt, um gerade mal fünfzehn Monate. Allein Soldati erreicht ein hohes Alter. Bei seinem Hinschied ist 1999 die klassische Periode des italienischen Kinos endgültig zerronnen. Zehn Jahre zuvor führt er letztmals Regie, in der Episode TORINO VON 12 REGISTI PER 12 CITTÀ. Praktisch gesprochen hat er allerdings das Handwerk erheblich früher aufgegeben. Schon POLICARPO, UFFICIALE DI SCRITTURA mit

dem heute etwas vergessenen Komiker Renato Rascel kann 1959 als seine letzte grössere Unternehmung gelten. Publizieren jedoch wird Soldati noch mit über achtzig.

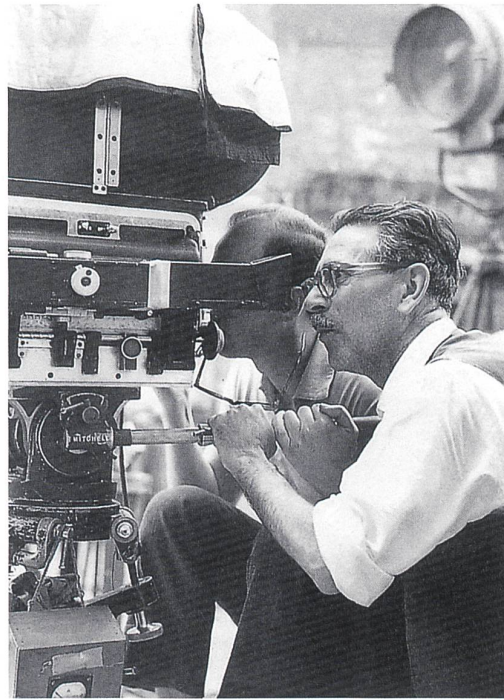
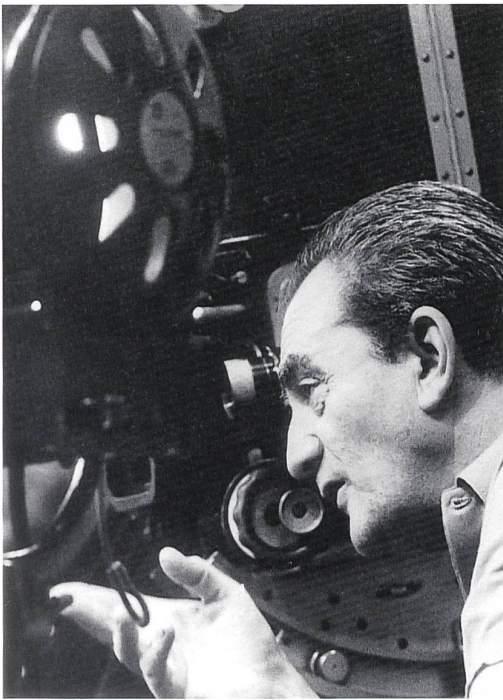
Die Anfänge eines jeden der drei fallen zwischen die frühen Tage der Cinecittà um 1938 und die letzten Tage Mussolinis nach 1943. Zusammengenommen und über alles gesehen, heisst das, stehen Rossellini, Visconti und Soldati ideal für jene mehr als drei Jahrzehnte italienischen Filmschaffens, in denen sich alles Entscheidende abspielt: der gesamte Übergang vom neunzehnten ins zwanzigste, wenn nicht ins einundzwanzigste Jahrhundert, der auch von den traditionellen Künstlern zum Film führt.

Rossellini steigt nach 1945 für einen Augenblick zum Poeten des antifaschistischen Widerstands auf. Die sagenhafte Entstehung von ROMA, CITTÀ APERTA ist eine der seltenen Episoden der Filmgeschichte, die in Romanform nacherzählt worden sind. Ugo Pirro tut es 1983 in «Celluloide», den Carlo Lizzani 1996 auf die Leinwand bringt, mit Lina Sastri in der Rolle der Anna Magnani. Visconti seinerseits vermag nie einen zwingenden Gegensatz zwischen Politik und Ästhetik zu erblicken. Soldati bleibt in allen Dingen skeptisch und ein Pragmatiker. Kompromisse mit dem Kommerz sind ihm geläufig.

Film und die Künste

Wenn es etwas gibt, was das Dreigespann eint, dann ist es eine Gegebenheit, die auf Michelangelo Antonioni, Federico Fellini und Pier Paolo Pasolini gleichermaßen zutrifft, ungeachtet dessen, dass dieses andere Trio Jahrgänge zwischen 1910 und 1922 aufweist. Was zur Folge hat, dass es sich kaum vor 1950 in den langen Prozess einfinden kann, der durch die Vierziger bis Sechziger hindurch, von OSSESSIONE bis MAMMA ROMA und darüber hinaus, die prägenden Kinostücke des Landes zeitigen wird.

Wie so manchem andern, der noch vor 1960 debütiert, ist allen sechsen gemeinsam, dass sie den Film so sehr als eine selbständige Disziplin werten wie als eine Ausweitung und als eine Kombination der andern Künste: besonders der ältern, versteht sich, aber auch der neuern. Die kollektive Arbeitsweise des Skriptens, Drehens und Montierens wird als Ausdruck der Vielfalt künstlerischen Wirkens gedeutet. Die Autoren praktizieren die Varianten entweder selber, wie es bei Solda-



ti in unübersehbarem Mass der Fall ist, oder sie gewähren mindestens, in ihrer Praxis, Einflüssen aus der Nachbarschaft breit und bereitwillig Raum. Bei Visconti rührt vieles, besonders der musikalische Kommentar, von der Oper her und wirkt auf seine Inszenierungen zurück. Die Bilder von Giorgio Morandi versehen etwas Ähnliches bei Antonioni.

Was für ihn die Malerei ist, für Fellini der gezeichnete Humorismus und das Variété und für Pasolini das Metier des Dichters, des Romanciers und des Journalisten – das ist für Rossellini, der sich als christlicher Volkserzieher gebärdet, die Television. Für den adeligen Marxisten Visconti ist es der Belcanto so sehr wie das Theater von Shakespeare bis Tennessee Williams, und für den Literaten, Erzähler und nachmaligen Kritiker Soldati, diesen «ufficiale di scrittura» oder Offizier der Feder, wie er sich auch selber nennt, ist es das Schreiben schlechthin. Die Filmregie, beteuert er, sei für einen Schriftsteller gerade darum so verlockend, weil sie der Einsamkeit vorm weissen Blatt eine arbeitsteilige Unternehmung entgegenseetze. Und denkt sich wenig dabei, vom Film als einer «minderen unter den Künsten» zu reden, die ohne die andern nicht auskommt. Die Beziehungen eines jeden zu diesem oder jenem Erst- oder Zweitberuf vermeiden bewusst eines: dass das Filmemachen glattweg über alles gestellt werde, so, wie es nachmals bei den Protagonisten der Nouvelle Vague während ihrer Anfänge der Fall sein wird.

America primo amore

Der Hang zum Mehrberuflichen, dem alle Erwähnten frönen, ist vor dem historischen Hintergrund einer umfassenden Bewegung zu verstehen. Sie macht den Neorealismus von etwa 1940 an überhaupt erst möglich, indem er seinen Anstoss von der Literatur her empfängt: von Autoren, die zum Teil seit dem neunzehnten Jahrhundert aktiv gewesen sind wie namentlich und vor allen andern Giovanni Verga. Dessen «I Malavoglia» von 1881 generieren 1948 Viscontis *LA TERRA TREMA*. Doch spielen bei dieser Entwicklung, die das neuere italienische Filmschaffen von Anfang an auf ein gewisses Niveau verpflichtet, auch viele andere Autoren eine Rolle. Selbst auf Thomas Mann sollen sich ein paar von den Theoretikern und Praktikern des Neorealismus bezogen haben. Visconti inspiriert sich für *ROCCO E I SUOI FRATELLI* bis hin zum Titel bei «Joseph und seine Brüder».

Gleich hoch wie die Italiener rangieren allerdings die Amerikaner, etwa John Dos Passos. Wenn *OSSESSIONE* von 1943 als der Urfilm des Neorealismus gelten darf, was umstritten bleibt, dann hat es doch seine Bedeutung, dass Viscontis Erstling ausgerechnet auf «The Postman Always Rings Twice» beruht, dem 1934 erschienenen und mehrfach adaptierten Krimi-Klassiker von James M. Cain. Und Mario Soldatis erster Roman könnte 1935, nach einem Studienaufenthalt des Verfassers in den USA, kaum einen treffenderen Titel tragen als «America primo amore».

Soldati ist nun gewiss ein Erzähler im strikten Sinn, aber kann er auch als Neorealist gelten? Die strengeren Verfechter der Schule begegnen ihm mit Respekt, besonders dank seines *PICCOLO MONDO ANTICO*, den sie 1941 als Vorläufer schätzen. Sie halten ihn aber letztlich doch für einen inspirierten Formalisten, dem es um das Schönfilmen und um die intelligente Adaptation literarischer Vorlagen so sehr zu tun sei wie um die eigenen Schreibübungen.

Periode des Durchlaufs

Aus der historischen Distanz relativiert sich der Neorealismus heute zunehmend, zumal sich weder Rossellini noch Visconti späterhin an egal welche reinen Lehren halten mochten, und entsprechend sieht sich Soldati aufgewertet. Mit einem Wort, für alle drei geraten die meistbeschworenen, verklärten paar Jahre des italienischen Films zu einer Periode des Durchlaufs. In welchem Mass sie am Neorealismus teil gehabt haben, ist das eine. Was sie daraus gemacht haben, hat einiges mehr zu besagen.

Jeder geht seinen Weg, sobald er sich aus der Umklammerung gelöst hat, die alle Schulen ausüben, so sehr sie auch Stützen sind. Soldati setzt sich auch wieder vom Filmemachen ab, Rossellini und Visconti folgen den unumkehrbaren Entwicklungen entschiedener Autoren, die am Ende über wenig anderes verfügen als über ihre Erfahrung und ihren Eigensinn.

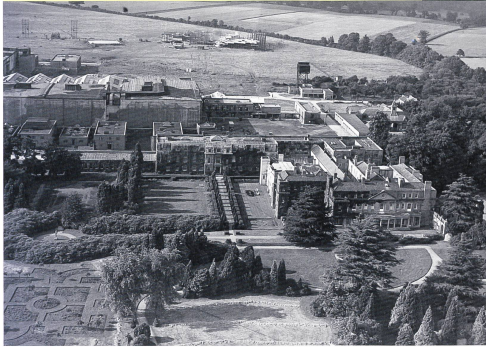
Pierre Lachat

PINEWOOD

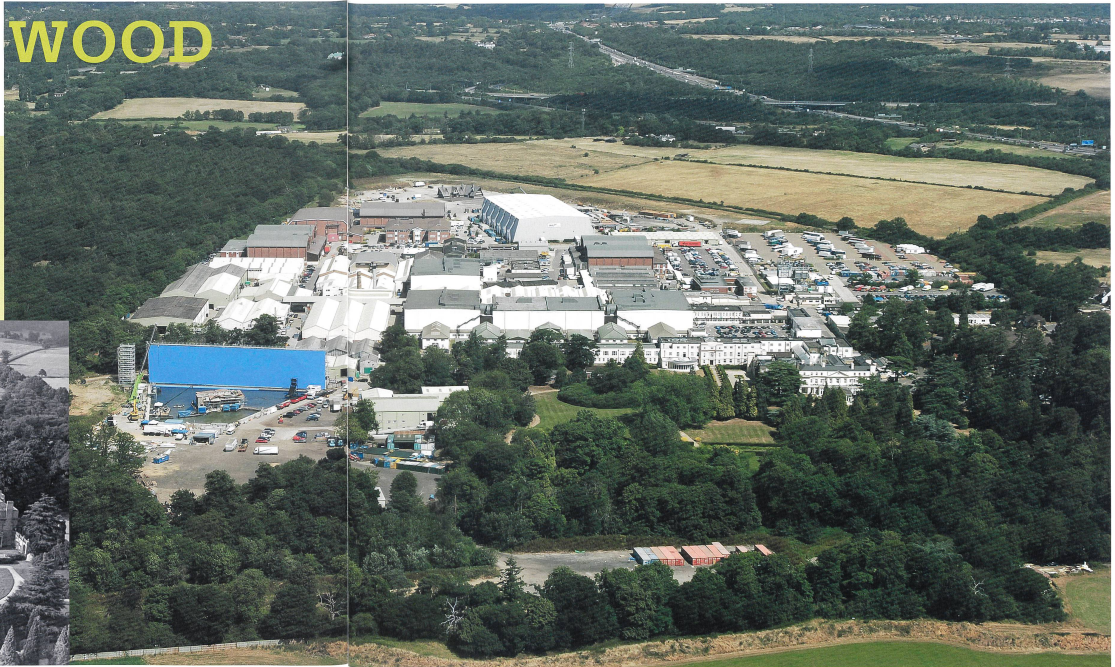
KLEINER RÜNDGANG
DURCH DIE STUDIOGESCHICHTE



1



2



3

FILMSTUDIOS SIND KEIN GEEIGNETER ORT FÜR EINE NOSTALGISCHE SPURENSUCHE. SIE FUNKTIONIEREN NICHT ALS ERINNERUNGSMASCHINEN. GLEICHMÜTIG WAHREN DIE WÄNDE DER STUDIOHALLEN DAS GEHEIMNIS VON INSPIRATION UND ROUTINE, VON KREATIVITÄT ODER SCHEITERN.

FILMBULLETIN 8.08 TRAUMFABRIK 15

1 Pinewood Double Lodge Entrance
2 Luftaufnahme der Pinewood Studios circa 1957
3 Luftaufnahme der Pinewood Studios aktuell

«Not again!», seufzt der Taxifahrer, der mich von der U-Bahn-Station Uxbridge hinaus nach Iver Heath fahren soll. Am Horizont sind Rauchschwaden zu sehen, wie zweieinhalb Wochen zuvor, als in der legendären «007 Stage» Feuer ausbrach. Unmittelbar nach Drehschluss des jüngsten Bond-Abenteurers CASINO ROYALE ging das Dekor eines venezianischen Palazzo in Flammen auf. Die genauen Ursachen sind noch nicht ganz geklärt und beschäftigen seither die Versicherungen.

Als wir Iver Heath näher kommen, beruhigt der Fahrer mich: Der Brandherd liegt doch einige Meilen entfernt. Die Fahrt geht durch liebliche Landschaften. Die Studios liegen im grünen Gürtel Londons, der bereits zur Grafschaft Buckinghamshire gehört. Als wir in die Pinewood Road einbiegen und das Studiotor erreichen, stehen zwei Feuerwehr-

wagen auf dem Parkplatz. Julia Kenny, die Leiterin der Marketing-Abteilung, die mich über das Studiogelände führen wird, klärt mich auf, dass Pinewood über eine eigene Feuerwache verfügt. Ich stelle mir vor, dass sie spätestens seit den Bücherverbrennungen in François Truffauts FAHRENHEIT 451 auf jeden Notfall vorbereitet sind. Die «007 Stage», zu der mich Julia am Ende der Besichtigung bringt, ist in einem Radius von mehreren Metern abgeriegelt. Das silberne schimmernde Gebäude mutet wie ein umgekippter Supertanker an, dessen Kiel der Länge nach aufgerissen ist. Es liegt noch ein leichter Brandgeruch in der Luft.

Tradition und Flüchtigkeit

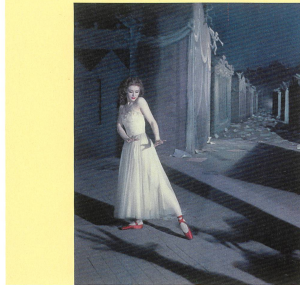
Ich bin mit bangen Erwartungen hierher gekommen. Aber sind Hoffnungen wirklich naiv, die ihre Enttäuschung schon einkalkuliert haben? Filmstudios sind kein geeigneter Ort für eine nostalgische Spurensuche. Sie funktionieren nicht als Erinnerungsmaschinen. Warum sollte sich in diesen Hallen aber nicht doch etwas von der Aura der Filmkünstler abgelagert haben, die hier einst wirkten? Könnte man in einem stillen Moment nicht einen Widerhall vernehmen von Ken Russells Wutausbrüchen, der ganze achtzehn Monate brauchte, bis er endlich THE DEVILS abgedreht hatte? Oder vom Tonfall ruhiger Beharrlichkeit, mit dem Stanley Kubrick über den gleichen Zeitraum von Nicole Kidman und Tom Cruise, seinen Stars bei EYES WIDE SHUT, stets noch einen weiteren Take verlangte?

Gleichmütig wahren die Wände der Studiohallen das Geheimnis von Inspiration und Routine, von Kreativität oder Scheitern. Ein Zauberer trachtet ja auch danach, die Spuren seiner Tricks zu verwischen. Die Gabe zur Wandlungsfähigkeit lässt Filmateliers zu Alchimistenwerkstätten werden. Sie fungieren auf kleinem Raum eine wundersame Welthaltigkeit. Aus dem Zusammenspiel von Licht und Schatten, Dekor und Farbe entsteht in ihnen die Atmosphäre ferner exotischer Länder. Das Kloster aus Michael Powells und Emeric Pressburgers BLACK NAJISSUS stand nie auf dem Himalaya, sondern fügte sich zusammen aus kunstvollen Matte-Zeichnungen, einem Landschaftsgarten in Sussex und den Dekors in Pinewood.

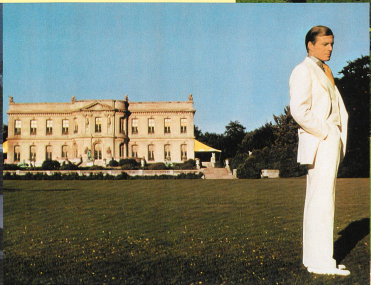
In keinem anderen Studio ausserhalb der USA und Kanadas sind übrigens derart oft amerikanische Schauplätze



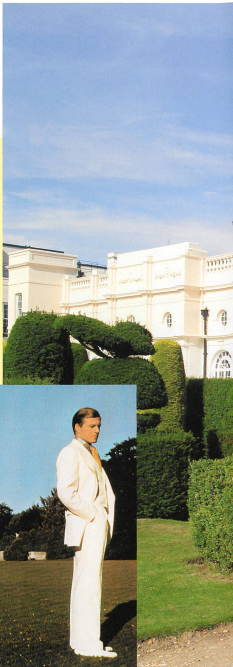
1



2



3



4



IN PINEWOOD HERRSCHT DURCHAUS EIN DEZENTES TRADITIONSBEWUSSTSEIN. IM TREPPENHAUS DES IMPOSANTEN VERWALTUNGSGEBÄUDES HÄNGEN ZEITGENÖSSISCHE FOTOS VON SCHAUSPIELERN UND LEITENDEN ANGESTELLTEN.

- 1 Strassenschild
- 2 Maira Shearer in *THE RED SHOES*
Regie: Michael Powell,
Emeric Pressburger
(1948)
- 3 Robert Redford in
THE GREAT GATSBY
Regie: Jack Clayton
(1974)
- 4 Heatherden Hall
Pinewood

ze imaginiert worden. Die Western *THE SHERIFF OF FRAGMENTED JAW* und *THE SINGER NOT THE SONG* sind zu einem grossen Teil in Buckinghamshire gedreht worden. Die Villa aus *THE GREAT GATSBY* steht noch heute mitten in den Parkanlagen von Pinewood: Das vorstädtische Brachland, auf dem unter den Augen von Dr. T.J. Eckleburg ein fataler Unfall passierte, lag auf dem Freigelände gleich nebenan.

In jedem Winkel spüre ich, dass dieses Studiogelände kein heiliger Boden ist, sondern ein Spielfeld stolzer Profanität: Sie ist ganz auf die Zukunft ausgerichtet. Dabei herrscht in Pinewood durchaus ein dezentes Traditionsbewusstsein. Im Treppenhaus des imposanten Verwaltungsgebäudes hängen zeitgenössische Fotos von Schauspielern und leitenden Angestellten. Der kleine Säulengang, der zur Halle D gegenüber führt, wurde vor einiger Zeit in eine «Hall of Fame» mit

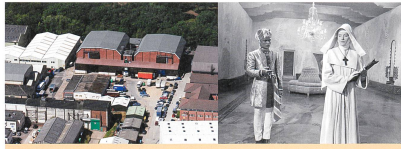
einigen wenigen Gedenktafeln umgewandelt. Einige der Studiostrasen sind nach realen oder fiktiven Persönlichkeiten benannt, mit denen die Fortüne des Studios über die Jahrzehnte eng verknüpft war: Der Peter Rogers Way erinnert an den Produzenten der klamaukigen *CARRY ON ...*-Serie, die Goldfinger Avenue und Broccoli Road erweisen jener Filmserie die Reverenz, die seit fünfundvierzig Jahren zu einem Synonym für das Studio geworden ist. Mit Ausnahme von *MOONRAKER* (dessen Studiosen aus logistischen Gründen in Epinay und Boulogne-Billancourt in Paris gedreht wurden) ist hier seit *DR. NO* jeder James-Bond-Film entstanden.

Aber der Genius dieses Ortes ist dennoch die Flexibilität, er gehorcht den Gesetzen der Flexibilität. Der Studiobetrieb gemahnt an die Gefrässigkeit des Filmgeschäfts, wo

ein Film immer nur ein Platzhalter für den nächsten ist. Nur ein virtuelles Studio könnte alle Szenarien aufbewahren, die dort einmal existiert haben. Und obwohl ihre Permanenz entmutigend ist – die Gebäude, die regelmässig treuhänderisch die künstlerischen Visionen beherbergen, sehen aus wie anonyme Lagerhallen –, schützen die gebauten Illusionen doch eine Sehnsucht, die selbst illusionär ist: dass sie auch jenseits der Leinwand fortdauern dürfen. Wie schön wäre es, unverhofft in einer Ecke die von Alexandre Trauner für *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES* liebevoll nachempfundene Baker Street zu entdecken. Man hätte sie erhalten können, an Filmen über das viktorianische London herrscht schliesslich seither kein Mangel. Aber das böck lot, das Freigelände des Studios, liegt brach. Die Fläche, auf der vor fast zwei Jahrzehnten für *BATMAN* das Häusermeer von Go-

tham City errichtet wurde und auf der später die New Yorker Strassenfluchten aus *EYES WIDE SHUT* standen, ist übrigens überraschend klein.

Mitunter lassen es die Wechselfälle des Filmgeschäfts zu, dass mit abgedrehten Dekors haushälterischer umgegangen werden kann. Die Burg aus *LANCELOT AND GUINEVERE* wurde Anfang der sechziger Jahre in *THE MOUSE ON THE MOON* wiederverwandelt. Und Reste der ägyptischen Stadt, die für *CLEOPATRA* errichtet wurde, fanden in der Parodie *CARRY ON CLEO* immerhin noch einmal Verwendung. Aber Pinewood verfügt über keine Studiostrasse wie Babelsberg, die sich umdekorieren liesse, um als Szenerie in unterschiedlichen historischen Zusammenhängen zu fungieren. Es mag nicht mit Touristenattraktionen aufwarten wie das *PSYCHO*-Haus auf dem Gelände von Universal. Ein Provisorium hat



1

2



3

4



5



IN NUR NEUN MONATEN ENTSTAND EIN STUDIOKOMPLEX NACH DEM VORBILD HOLLYWOODS. WEGEN DES PRÄCHTIGEN BAUMBESTANDS NANNTÉ CHARLES BOOT ES PINEWOOD UND FORDERTE MIT DER ZWEITEN SILBE DIE KONKURRENZ IN DER KALIFORNISCHEN FILMMETROPOLE MUTIG HERAUS.

FILMBULLETTIN 8.08 TRAUMFABRIK 19

1 RTN Avial
2 Sabu und Deborah
KOPF IN BLACK
NARCISSUS
Regie: Michael Powell,
Emery Pressburger
(1947)

3 Dreharbeiten
zu OLIVER TWIST
Regie: David Lean
(1948)

4 THE PRIVATE
LIFE OF SHERLOCK
HOLMES
Regie: Billy Wilder
(1970)

5 EMMA
Regie: Douglas
McGrath (1996)

hier indes dennoch ein Bleiberecht erhalten: Der Wintergarten, der auf der Gartenseite des Herrenhauses für *THE GREAT GATSBY* angebaut wurde, sollte nach Ende der Dreharbeiten eigentlich abgerissen werden.

Die zweite Silbe

Der viktorianische Landsitz «Heatherden Hall» stand von Anfang an im Zentrum des Mythos Pinewood. Er verlieh der Filmproduktion eine Noblesse, die sich ein Hollywood-Mogul wie David O. Selznick nur erschleichen konnte. Im Bankettsaal war im November 1921 der Vertrag über den Freistaat Irland unterzeichnet worden. 1935 erwarb der Bauunternehmer Charles Boot das Anwesen nebst hundert Morgen Landbesitz. Obwohl es in den Innen- und Aussenbezirken

Londons mehr als ein Dutzend Studios gab, darunter solche mit klingenden Namen wie Elstree oder Ealing, sah Boot in der opulenten Villa und den malerischen Liegenschaften das ideale Dekor für die Filmproduktion. In J. Arthur Rank fand er einen enthusiastischen Partner. In nur neun Monaten entstand ein Studiokomplex nach dem Vorbild Hollywoods: Jede einzelne Einheit sollte aus einem kleinen und einem grossen Atelier bestehen sowie Büroräumen und Garderoben. Wegen des prächtigen Baumbestands nannte Boot es Pinewood und forderte mit der zweiten Silbe die Konkurrenz in der kalifornischen Filmmetropole mutig heraus. «Die Pinie ist ein majestätischer Baum», verkündete er bei der offiziellen Einweihung am 30. September 1936, «während die Stechpalme (holly) nichts weiter als ein Busch ist.»

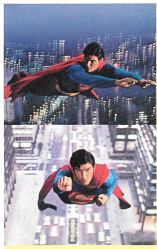
Die erste Szene, die in Pinewood gedreht wurde, spielt auf einem Bahnsteig der Victoria Station. Der Film heisst *LONDON MELODY*. Der erste Film, der komplett im neuen Studio gedreht wurde, heisst *TALK OF THE DEVIL* und wurde von Carol Reed inszeniert. Obwohl Elstree und Denham damals noch über mehr Fläche verfügten, wurde Pinewood bald zum rühmlichsten britischen Filmstudio. Allein 1937 entstanden dort vierundzwanzig Filme. Vor Kriegsbeginn bekam man jedoch auch hier die Krise der britischen Filmproduktion zu spüren, deren Hoffnungen auf Exporterfolge in Amerika bitter enttäuscht worden waren.

Während des Krieges wurde das Studio von der Regierung requiriert und die Ateliers zu Lagerhallen für Lebensmittel umfunktioniert. Die königliche Münze fand ebenso wie die Versicherungsgesellschaft Lloyds in Buckingham-

shire eine Zuflucht. Die Filmproduktion beschränkte sich auf Übungsfilme; in Pinewood wurden die Kamerateams ausgebildet, die 1944 die Invasion in der Normandie filmen sollten.

Lukrativer Prestigeverlust

Erst elf Monate nach Kriegsende wurde der Studiobetrieb mit der Kriminalkomödie *GREEN FOR DANGER* wieder aufgenommen. Mit Filmen wie *DAVID LEANS OLIVER TWIST* und *THE RED SHOES* von Powell/Pressburger verschaffte sich Pinewood international Prestige. Der hohe technische Standard, etwa der Rückprojektionen, wurde allerorten gerühmt. 1948 wurde bei Rank allerdings ein rigider Sparkurs eingeführt, fortan durfte kein Pinewood-Film mehr als 150 000 Pfund kosten. Rank feierte nun vor allem mit schlichten Ko-



1

- 1. Christopher Reeve in SUPERMAN
Regie: Richard Donner (1978)
- 2. Isabella Scorpico und Pierce Brosnan in GOLDENEYE
Regie: Martin Campbell (1995)
- 3. Top lot für BATMAN
- 4. YOU ONLY LIVE TWICE
Regie: Lewis Gilbert (1967)

mödien Erfolg. Nachdem achtzehn Millionen Briten A DOCTOR IN THE HOUSE gesehen hatten, entstanden sechs Fortsetzungen der Arztserie mit Dirk Bogarde. Der populäre Komiker Norman Wisdom drehte zwölf Filme für das Studio, die CARRY ON ...-Serie brachte es bislang auf einunddreißig Titel.

Der Eady Plan, ein Gesetz, das ausländischen Filmproduzenten finanzielle Anreize bot, bescherte Pinewood in den sechziger Jahren einen anhaltenden Boom. Begonnen hatte das Jahrzehnt freilich mit einem kostspieligen Fiasko. 20th Century Fox wollte ursprünglich CALEOPATRA in England drehen. Die Sets der ägyptischen Hauptstadt, die auf einer Fläche von drei Hektar für 600.000 Dollar errichtet worden waren, wurden wieder abgerissen, als die Studioleitung der

Fox die Produktion wegen des besseren Klimas nach Cinecittà verlegte.

Trotz des massiven Engagements der Hollywoodmajors war die Fortüne Pinewoods nie ganz unabhängig von den regelmäßigen Krisen der britischen Filmproduktion. 1987 wurde die Anzahl der Beschäftigten radikal von 500 auf 150 reduziert; das Studio öffnete sich nun auch für Werbefilme, Musikvideos und Fernsehproduktionen. Im Jahr 2000 kaufte ein Investorenkonsortium das Studio der Rank Organisation ab und erwarb ein Jahr später den jüngsten Konkurrenten, Shepperton. Große Produktionen wie Oliver Stones ALEXANDER oder jüngst THE DA VINCI CODES konnten nun auf beide Studios verteilt werden. Im Gegensatz zu Shepperton, das einen Teil seines Geländes Jahre zuvor verkaufen musste, schwebt über dem ländlichen Pinewood bislang noch nicht jenes Da-

moklesschwert, das jedes Filmstudio zu fürchten hat: als Immobilie eigentlich viel wertvoller zu sein.

No idea is too big

Obwohl Pinewood über Jahrzehnte eng mit der Rank Organisation assoziiert war – der Schlusstitel «Made in Pinewood London» war ein ebenso unverzichtbares Markenzeichen wie der Gong, der regelmäßig zu Beginn der Filme geschlagen wurde –, verbindet man mit dem Namen keinen fest konturierten Studiostil, wie ihn etwa der Produzent Michael Balcon bei Ealing etablierte. Eine solche Filmfabrik beherbergt Filmproduktionen vorurteilslos, künstlerische oder geschmackliche Hierarchien sind für sie irrelevant. Eine CARRY

ON ...-Episode ist für sie ebenso wichtig wie ein Film von Charles Chaplin, Stanley Donen oder François Truffaut.

Der Handwerkerstolz und die technische Vorstellungskraft des Mitarbeiterstabes haben grossen Regisseuren jedoch einzigartige Freiräume geschaffen für erzählerische Experimente. So konnte in Pinewood 1937 die spektakuläre Kranfahrt aus Alfred Hitchcocks YOUNG AND INNOCENT entstehen, bei der die Kamera einem Ballsaal durchquert und zielstrebig auf den verzerrt zuckenden Augen eines Musikers endet. Auch David Lean arbeitete gern mit solch extrem raumgreifenden Perspektiven. Die Totale wiederum eines Ballsaals in MADEIRA operiert ebenfalls mit der Spannung zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Für das Ballett in THE RED SHOES von Powell und Pressburger wurde eine travelling matte erfunden, eine wandernde Maske, die

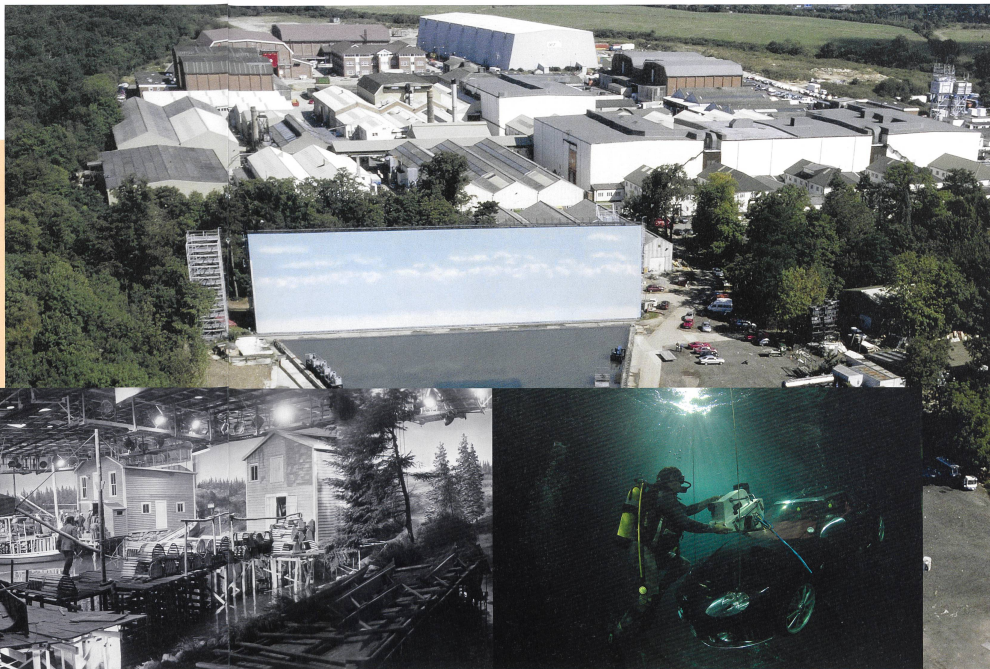
EINE SOLCHE FILMFABRIK BEHERBERGT FILMPRODUKTIONEN VORURTEILSLOS, KÜNSTLERISCHE ODER GESCHMACKLICHE HIERARCHIEN SIND FÜR SIE IRRELEVANT. DER HANDWERKERSTOLZ UND DIE TECHNISCHE VORSTELLUNGSKRAFT DES MITARBEITERSTABES HABEN GROSSEN REGISSEUREN JEDOCH EINZIGARTIGE FREIRÄUME GESCHAFFEN FÜR ERZÄHLERISCHE EXPERIMENTE.



1

2

4



3



5

DANK DER GRÖSSE DER ATELIERE SIND IN PINEWOOD IMMER WIEDER FILME REALISIERT WORDEN, IN DENEN DIE DEKORS DER HEIMLICHE STAR SIND. DIE SZENENBILDER, DIE KEN ADAM FÜR DIE FRÜHEN BOND-FILME ENTWURF, HABEN MASSSTÄBE GESETZT.

1 THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES
Regie: Billy Wilder (1972)

2 CARVE ON SPYING
Regie: Gerald Thomas (1964)

3 Bauten für HIGH TIDE AT NOON
Regie: Philip Leacock (1957)

4 Luftaufnahme
5 Unterwasser-aufnahme

es ermöglichte, dass sich die Hintergründe des allegorischen Tanzes ständig verwandeln konnten.

Diese Freiräume verdanken sich nicht zuletzt den grosszügigen Dimensionen der Hallen. So wurden sie in den sechziger Jahren zur Heimstatt von Genrefilmen mit aufwendiger Logistik. Die ironischen Spionagethriller um den von Michael Caine gespielten Harry Palmer entstanden hier ebenso wie die teuren Musicals CHITTY CHITTY BANG BANG und FIDDLER ON THE ROOF und Weltkriegsdramen. Während diese im Jahrzehnt zuvor vornehmlich patriotischen Charakter hatten, lockte Pinewood nun internationale Co-Produktionen mit ungleich höheren Budgets an. Die Mode gipfelte 1969 in THE BATTLE OF BRITAIN. Aber auch in ZEPPELIN wird spürbar, wie sehr die filmische Kriegsführung auf den Effekt der Überwältigung setzt. Die schiere Grösse der kaiser-

lichen Luftschiffe flösst bereits Ehrfurcht ein. Für Anthony Manns THE HEROES OF TELEMAR wurden die Werkhallen und Labors einer norwegischen Chemiefabrik nachgebaut, in denen die Nazis schweres Wasser herstellen. Mann konnte für die Sequenz, in der ein Fährschiff gesprengt wird, von dem paddock tank profitieren, der 1959 für die Seeschlacht in SINK THE BISMARCK! vor einer gigantischen Mauer (paddock heisst Vorhang) installiert worden war, auf der die jeweils benötigte Szenerie als Rückprojektion läuft. Bis heute ist es der grösste Tank in Europa; es braucht zwei Wochen, um ihn zu füllen. Die Bruchlandung des Luftschiffs in ZEPPELIN wurde dort nachinszeniert und dann mit den an Realschauplätzen gedrehten Einstellungen montiert. Es spricht für die Kunstfertigkeit der Techniker, dass man beide selbst mit geübtem Auge kaum unterscheiden kann. Die nächtliche Bootsfahrt,

bei der Sherlock Holmes und seine Begleiter in Billy Wilders Film auf die Spur eines Unterseeboots geraten, das als Loch-Ness-Monster getarnt ist, ist hingegen komplett im Studio gedreht. Für den Thriller JUGGERNAUT wurde Richard Lester sogar einmal seinen geliebten Twickenham-Studios untreu, um einige Szenen auf dem von Terroristen mit Sprengsätzen verminten Ozeandampfer zu drehen. In jüngerer Zeit entstand die Schlacht auf dem Eis aus KING ARTHUR im Studio-tank und zuletzt Aussenaufnahmen für die Venedig-Sequenz in CASINO ROYALE.

Dank der Grösse der Ateliers sind in Pinewood immer wieder Filme realisiert worden, in denen die Dekors der heimliche Star sind. Die Villa Laurence Oliviers in SLEUTH, ein verschmitztes Labyrinth der Spielleidenschaft und Heimtücke, wurde als zusammenhängende Einheit gebaut, um der

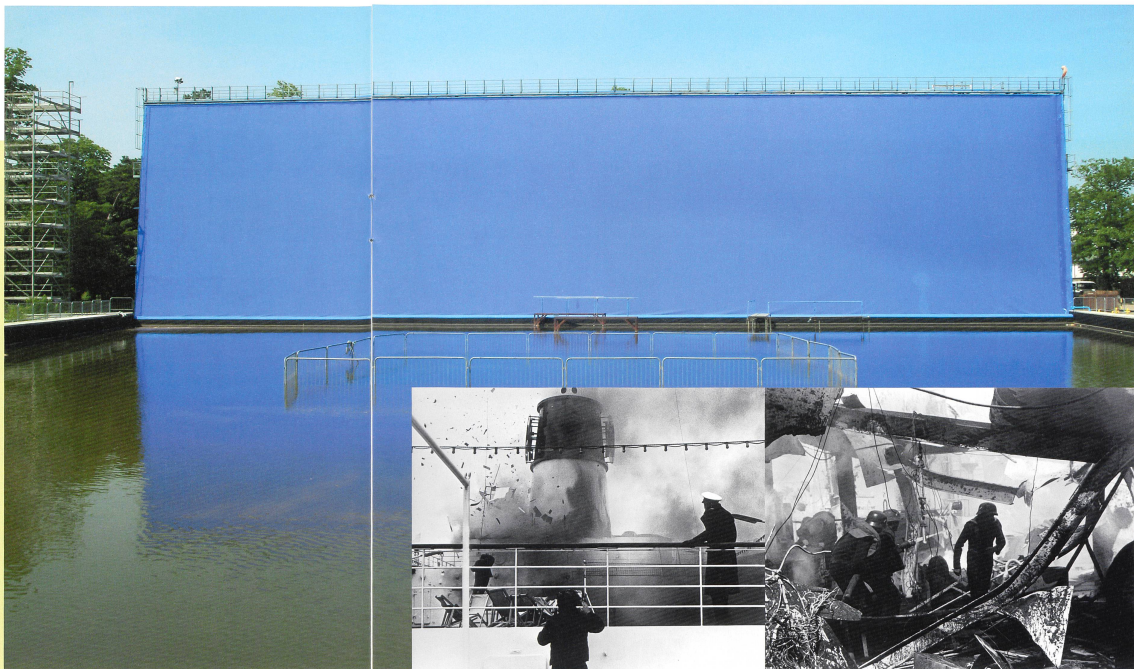
Kamera einen kontinuierlichen Erzählfluss zu ermöglichen, ohne Anschlussfehler zu riskieren. Anton Fursts Production Design für BATMAN wurde mit dem Oscar ausgezeichnet. Dreissig Meter ragte die Skyline von Gotham City hoch. Schon in David Leans MADEIRA spielt ein Wohnhaus im Glasgow des neunzehnten Jahrhunderts eine Hauptrolle, wird erkundet als Spielraum der sozialen Hierarchien und erotischen Verstrickungen.

Die Szenenbilder, die Ken Adam für die frühen Bond-Filme entwarf, haben Massstäbe gesetzt. Adam, der 1949 erstmals als junger Assistent Art Director bei OBSESSION in den Ateliers in Buckinghamshire arbeitete, hat für die Serie Räume geschaffen, in denen sich der globale Machtanspruch von Bonds Gegenspielern in ironisch bedrohlicher Monumentalität manifestiert. Der Vulkankrater, unter dem sich



1

2



3



4



«DIE ZWEIHUNDERT FIRMEN, DIE AUF UNSEREM GELÄNDE BÜROS UND WERKSTÄTTEN ANGEMietet HABEN, KÖNNEN PRAKTISCH JEDE ERFORDERLICHE DIENSTLEISTUNG ANBIETEN.»

FILMBULLETTIN 8.08 TRAUMFABRIK 25

- 1 Phantoms-Set-Constructions
- 2 Paddock Tank
- 3 JUGGERNAUT
Regie: Richard Lester
(1974)
- 4 SINK THE BISMARCK
Regie: Lewis Gilbert
(1960)

in *YOU ONLY LIVE TWICE* eine Raketenabstusssrampe verbirgt, stellte 1966 die voreerst grösste Herausforderung an seine Phantasie dar. Mit einem Durchmesser von hundertdreissig Metern und einer Höhe von vierzig Metern war es der gewaltigste Set, der je in Europa erbaut wurde. Die Kosten von einer Million Dollar waren so hoch wie das gesamte Budget von *DR. NO*.

Gleich neben dem Freigelände, wo es stand, errichtete Ken Adam zehn Jahr später die «007 Stage», die einen weiteren Rekord in der Geschichte des Production Design aufstellte. Für *THE SPY WHO LOVED ME* musste er das Innere eines Supertankers bauen, das als Dock drei entführte Atom-U-Boote aufnehmen konnte. Der Produzent Albert Broccoli gab dafür gleich ein neues Atelier in Auftrag, das über einer Quelle liegt, an dem das Studio die Erschliessungsrechte be-

sass. Mit 114 x 45 x 15 Metern war es die grösste Filmhalle der Welt, ihr Umfang beträgt das Anderthalbfache vergleichbarer Ateliers in Shepperton und Cinecittà.

Die Investition von 1650000 Dollar sollte sich schon mittelfristig rentieren. Der Hollywoodmajor Warner Bros., der ursprünglich plante, *SUPERMAN 1977* in Shepperton oder Twickenham zu drehen, siedelte die Produktion kurzerhand nach Pinewood um. Für das Dekor von Supermans Refugium am Nordpol wurde die neue Halle von Broccoli's «Eon Productions» gemietet, die Eon erst Jahre später an Pinewood verkaufte. Neben dem *paddock tank* besass Pinewood damit ein weiteres, einzigartiges Pfand, mit dem sich wuchern lässt. «With a stage this size, no idea is too big!» lautet der Slogan, mit dem es heutzutage beworben wird.

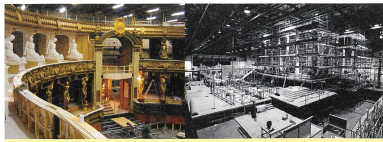
Konkurrenz und Zuversicht

Die Liste der Produktionsfirmen und Regisseure, die dem Studio über Jahre hinweg die Treue gehalten haben, ist staunenswert lang. Stanley Kubrick hat seine letzten Filme hier gedreht. Als Anerkennung wurde ein Bürokomplex auf seinen Namen getauft. Nach den Erfahrungen, die Blake Edwards bei *VICTOR, VICTORIA* machte, hat er drei *PINK PANTHER*-Episoden hier gedreht. Und Tim Burton arbeitet nicht erst, seit er nach London übersiedelt ist, mit Vorliebe in Pinewood. Zwei Jahre nach *CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY* soll er dort die Adaption des Stephen-Sondheim-Musicals «Sweeney Todd» in Angriff nehmen.

Diese Treue hat natürlich keine sentimental Gründe. Sie verdankt sich neben dem Wunsch nach der Kontinuität eines verlässlichen Mitarbeiterstabes vor allem dem guten

Ruf des Studios, seiner erprobten Infrastruktur. Die Konkurrenz, die Pinewood in den letzten Jahren durch die kostengünstigeren Studios in Osteuropa zugewachsen ist, fürchtet man nicht. «Pinewood ist für Produzenten aus zwei Gründen attraktiv», erläutert Julia Kenny. «Zunächst einmal können wir eine einzigartige Bandbreite von Studios in unterschiedlicher Grösse anbieten. Zum Anderen können die zweihundert Firmen, die auf unserem Gelände Büros und Werkstätten angemietet haben, praktisch jede erforderliche Dienstleistung anbieten.» Es gibt Stukkateure, Tischler, Maskenbildner, Schildermaler, Studios für Spezialeffekte, Geräuscharchive und Synchronstudios.

Solange die Hollywoodmajors an ihrer Blockbustermentalität, dem Gestus der Überbietung festhalten, macht man sich in Pinewood keine Sorgen über die Zukunft. Es



1

2



5



3



4

ES LIEGT ETWAS TRÖSTLICHES DARIN, DASS AUCH IN ZEITEN COMPUTERGENERIRTER EFFEKTE SCHAUWERTE IMMER NOCH EINE PHYSISCHE REALITÄT BESITZEN KÖNNEN, DASS DIE ALTBEWÄHRTE TECHNIKEN DER ILLUSIONSMASCHINERIE NOCH NICHT AUSGEDIENT HABEN.

- 1 Phantom Set
- 2 Construction
- 3 FIDDLER ON THE ROOF
Regie: Norman Jewison
(1971)
- 4 Oliver Reed
in THE DEVILS
Regie: Ken Russell
(1971)
- 5 Phantom Set
Backlot

liegt etwas Tröstliches darin, dass auch in Zeiten computergenerierter Effekte Schauwerte immer noch eine physische Realität besitzen können, dass die altbewährten Techniken der Illusionsmaschinerie noch nicht ausgedient haben. Zugleich ist Pinewood auch für die Realisierung kleinerer Projekte geeignet. Vor allem intimere, historische Stoffe wie *MARY KELLY*, *EMMA*, *THE HOURS* oder *NEVERLAND* wurden in den letzten Jahren hier angesiedelt. Neben den Ateliers können sie auch das ursprüngliche Anwesen, das Herrenhaus und die Gärten, als Drehort ausschöpfen.

Gespenster

Im Verlauf der Besichtigung erscheint mir das Studio immer mehr wie eine kleine, autarke Ortschaft. Es gibt

einen Friseursalon, eine Kinderkrippe, eine Bank, eine chemische Reinigung und Restaurants. Die Anlage kommt dem Ideal Charles Boats sehr nahe, eine selbstgenügsame *company town* zu errichten, einen Ort, der nur von einer einzigen Industrie abhängt. Truffauts *FAHRENHEIT 451* verkörpert diese Autarkie beispielhaft. Truffaut hat ausschließlich in Pinewood und der näheren Umgebung gedreht, nachdem er zuvor nach Brasilia, Toronto, Chicago oder das französische Meudon als Drehort erwogen hatte. Das Studio selbst fungiert als futuristischer Dekor. Einige Strassenszenen wurden zwischen den Atelierhallen gefilmt, selbst deren Dächer hat Truffaut genutzt: Auf ihnen sind die Einstellungen des Vorspannes entstanden, die Zooms auf Fernsehantennen.

An diesem Augusttag wirkt das Studio freilich wie ein Dorf in der Perienzeit. Die Ruhe wird kaum durch die

Tischler gestört, die die Aufbauten der Warner-Bros-Komödie *FRED CLAUS*s anfertigen, in der Vince Vaughan den Bruder des Weihnachtsmanns spielen wird. Das Team von *THE BOURNE ULTIMATUM* hat vor einigen Tagen seine Produktionsbüros im Kubrick Building bezogen. Einen Steinwurf davon entfernt ordnet ein Mann die Requisiten für den Film in jeweils doppelter Ausfertigung an. Im neu eingerichteten Unterwasser-Tank wird eine Einstellung für eine Autoreklame vorbereitet.

Man hat den Eindruck, als müsse sich Pinewood in diesem August erst einmal von den Anstrengungen des letzten Bond-Drehs erholen, der fast ein halbes Jahr in Anspruch nahm. Ich habe noch ein wenig Zeit, durch den Park zu streifen. Dank der Arbeit der beiden Studiogärtner hat die Anlage die Hitzewelle und den Regenmangel des Sommers glimpf-

lich überstanden. Unweit der Stelle, wo Robert Shaw im Prolog von *FROM RUSSIA WITH LOVE* einst einen Sean-Connery-Doppelgänger erdrosselte, wird ein weiterer Werbeclip gedreht. Niemand nimmt Notiz von mir, so kann ich noch ein wenig die Stille genießen – in der Hoffnung, vielleicht doch noch etwas aufzuspüren von den Geistern der Vergangenheit.

Gerhard Midding

Der Lust auf der Spur

DUNIA von Jocelyne Saab



Walid Aouni, der auch die Tanzszenen im Film choreographiert hat, lehrt Dunia, sich um die Achse ihres Körpers zu drehen – wie die Erde, wenn sie um die Sonne kreist.

Eine junge Frau, strahlend schön, sucht ihren eigenen Weg in einem Land, das zwischen Tradition und Moderne steht. Dunia, Tochter einer berühmten Tänzerin, hat im quirligen Kairo arabische Literatur studiert und möchte Tänzerin werden. Tanz, Musik und Literatur, insbesondere die klassische arabische Liebesdichtung, sind zugleich verschiedene Pfade der Selbstsuche, die Dunia in der Sehnsucht nach Erfüllung, nach Sinnlichkeit und Liebe einschlägt.

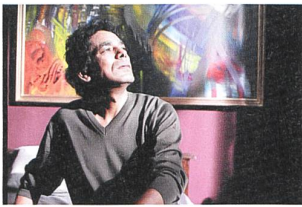
«Haben Sie schon geliebt?», fragt der Schriftsteller und Professor Beshir die Literaturstudentin. «Ich weiss es nicht», antwortet Dunia, deren Freund Mamdouh sie zur Heirat drängt. Und sie möchte wissen: «Kann die körperliche Liebe zu mystischer Liebe verführen?» Beshir meint, diese Fragestellung sei für sie zu hoch gegriffen, sie solle sich mit Themen wie Sehnsucht, Begehren, Ekstase befassen. Doch während sie sich in der Literatur der Lust zu nähern versucht, muss sie,

so will es der gesellschaftliche Kodex, ihren Freund auf Distanz halten. Der Film zeigt – mit vielen Gedicht- und Liedzitaten – deutlich diesen Widerspruch in der arabischen Kultur: Was Poesie und Lieder besingen, ist in der Realität verboten. Als Dunia in einer Vorlesung Beshirs aufsteht und sagt: «Kein Gesetz verbietet die Liebe. – Aber wir haben Angst vor der Liebe», erregt sie einen Aufruhr unter den männlichen Studenten.

Abgelehnt wird im Alltag auch die Sinnlichkeit der professionellen Tänzerinnen. Dunias Tante verlangt gar, Dunia solle ihre verstorbene Mutter, eine berühmte Bauchtänzerin, vergessen; diese sei «ein schwarzer Fleck» auf dem Leben ihres Vaters. Dunia will sich trotzdem zur Bauchtänzerin ausbilden lassen. «Sie hat weder Bauch noch Brust. Aber sie ist süß wie Honig», kommentieren die üppigen Tänzerinnen. Dunia erhält Einblick in die schillernde, duftende Sinnlichkeit einer Frauenwelt, deren Angehöri-

ge in engen, glänzenden Kostümen ihre prallen Hinterteile verlockend schwenken. Als Dunia später die Verführung des erotischen Tanzes an Mamdouh erprobt, zeigt er sich schockiert.

Eine andere, vergeistigte Form des Tanzes lernt Dunia bei einem älteren Sufimeister, gespielt von *Walid Aouni*, der auch die Tanzszenen im Film choreographiert hat, wobei er Elemente des Bauchtanzes mit modernem Ballett und Sufitechniken kombinierte. Er lehrt Dunia, sich um die Achse ihres Körpers zu drehen – wie die Erde, wenn sie um die Sonne kreist. «Wir sind im Zentrum, und das Universum ist unendlich.» – «Deine Bewegung ist nicht wichtig.» – «Was du suchst, ist in dir.» – «Tanze, das Universum tanzt.» Die Anforderungen des Sufimeisters sind hoch, und seine Methoden erinnern an die Anschaulichkeit der Zenmeister: Wenn er Dunia einen Stift (die Achse) zwischen die Zehen steckt oder ihr befiehlt,



Nachdem sie sich ihrem eigenen Tabu gestellt hat, verlässt Dunia ihren Mann und nähert sich dem blinden Beshir an, der ihr geistige Genüsse zugänglich gemacht hat und nun – der Lust am Lesen beraubt – selbst ein Suchender ist.

eine Rose zu essen, damit sie das Parfum, die Essenz der Blume verstehe.

Derselbe Meister lehrt Beshir, mit den Händen zu sehen. Der Professor, der zum Widerstand gegen die Schliessung einer berühmten Bibliothek aufgerufen hatte, ist deswegen überfallen worden und erblindet. Von eindrücklicher Symbolhaftigkeit ist eine Szene, in der der Meister den Blinden unter einer Reihe baumelnder Lampen gehen lässt: «Suche das Licht. Fürchte den Schatten nicht.»

Dunia, von Mamdouh und der sie überwachenden Familie gedrängt, hat inzwischen geheiratet, ohne innere Überzeugung, aber in der Hoffnung, als verheiratete Frau «mehr Ruhe» zu haben. Doch bald nach der Hochzeit wirft Mamdouh ihr vor, sie sei kalt. Unklar bleibt, ob er nicht wusste, dass sie beschnitten ist – wie heute (laut Amnesty International) 97 Prozent aller Ägypterinnen im gebärfähigen Alter. Ebenso problematisch ist Dunias Forderung nach Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung – auch im Tanz. Sie verweigert Mamdouh ihren Körper nicht, wohl aber ihren Kopf, auch zum Kuss: «Mein Kopf ist mein Reich. – Ich suche meine Freude da drin.» Jocelyne Saab, die libanesische Regisseurin und Drehbuchautorin, sagt: «Die Beschneidung ist der Ausgangspunkt meines Themas in dieser Suche nach sich selbst, aber es ist kein Film aus pathologischer Sicht. Ich habe die Sinnlichkeit hervorgehoben, da es ein schwieriges Thema ist.»

Erst allmählich wird Dunia bewusst, dass sie als Kind sexuell verstümmelt wurde, dass ihr Verlangen, ihre Lust unstillbar ist. Das sture Festhalten am traditionellen «Reinheitsideal» wird gezeigt am Schicksal der kleinen Yasmine, deren Mutter, eine Taxifahrerin, die Beschneidung zu verhindern

versucht, aber von der Grossmutter ausgetrickst wird. Dunia wird Ohrenzeugin der grausamen Beschneidung mit der nackten Rasierklinge. Es werde «nur ein überflüssiges Stück Haut entfernt», behauptet die Grossmutter. «Ihr habt sie abgeschlachtet», sagt Dunia empört. «Ihre Küche wird immer kalt sein, egal, wie stark das Feuer ist.» – Der Film zeigt auch ein Gegenbeispiel: Arwa, die Intellektuelle, deren Mutter die Beschneidung der Tochter zu verhindern wusste. Arwa ist Dr. phil., ein Büchermensch: Jocelyne Saab will offenbar antönen, dass die Mädchenbeschneidung auch eine des Geistes sei. In Ägypten ist die Mädchenbeschneidung seit 1997 verboten. Aber der Film zeigt klar: Das Problem kann nur gelöst werden, wenn die Frauen umdenken und sich wehren.

Nachdem sie sich ihrem eigenen Tabu gestellt hat, verlässt Dunia ihren Mann – den Abschiedsbrief schreibt sie auf die steifen Falten des Brautkleids. Sie nähert sich dem blinden Beshir an, der ihr geistige Genüsse zugänglich gemacht hat und nun – der Lust am Lesen beraubt – selbst ein Suchender ist. Gemeinsam singen sie Liebeslieder, wobei Nähe entsteht. (Mohamed Mounir, der Beshir spielt, ist ein bekannter Sänger.) Dunia schenkt Beshir eine Originalausgabe der Scheherzade. Schliesslich kommt sie im Kleid seiner Geliebten und mit deren unzähligen, schmalen, leise klirrenden Armreifen zu ihm. Er, der Dunia schon lange liebt, das aber verborgen hat, weist sie sanft zurecht: «Trage nie die Kleider einer anderen. Du bist Dunia. – Du bist Welt.» In diesen Worten scheint die am Anfang von Dunia gestellte Frage nach dem Zusammenhang von körperlicher und mystischer Liebe beantwortet. Dunia findet eine erfüllende Zärtlichkeit und Sinnlichkeit

– und auch Beshirs Sehvermögen ist nicht ganz verloren.

Am Ende des Films hat Dunia sich gefunden: In einer langen Szene wirkt ihr Tanz raumgreifend und sinnlich, erfüllt und erlöst. Die allmählich aufblühende Sinnlichkeit Dunias ist im Laufe des Films sichtbar und spürbar – allerdings gibt es auch Längen, wenn immer wieder die schöne, in Ägypten berühmte Tänzerin und Schauspielerin Hanan Turk vorgeführt wird.

Mit *DUNIA*, ihrem dritten Spielfilm, will Jocelyne Saab eine Diskussion in Gang bringen über das Frausein im arabischen Raum. Ihre Vision von freien, selbstbestimmten Frauen – symbolisch, wie Dunia mehrmals im flammend roten Kleid im Strebewerk einer Eisenbrücke sitzt und schreibt – wurde von der ägyptischen Zensur verboten, nach internationalen Protesten aber von Präsident Mubarak freigegeben. Das Thema Mädchenbeschneidung kommt aus der Tabuzone heraus, wie auch *MOOLAADE* von Sembene Ousmane gezeigt hat. Das ist dringend nötig, da die Mädchenbeschneidung, ungeachtet der Gesetze, schwer zu bekämpfen ist – auch in europäischen Ländern.

Irène Bourquin

R, B: Jocelyne Saab; K: Jacques Bouquin; S: Claude Reznik; Ko: Rabih Kayrouz; M: Jean-Pierre Mas, Patrick Leygonie; Gesang: Mohamed Mounir, Natasha Atlas, Amr Mustapha. D (R): Hanan Turk (Dunia), Mohamed Mounir (Beshir), Aida Riad (Inayate, die Taxifahrerin), Sawsan Badr (Arwa, die Intellektuelle), Fathi Abdelwahab (Mamdouh, Dunias Verlobter), Walid Aouni (Sufimeister), Nashwa Al Arabi (Yasmine, die Tochter Inayates), May Al Shandi (Jamalate, die Geliebte Beshirs). P: Collection d'Artiste, Cinematographe; Catherine Dussart Productions. Libanon, Ägypten 2006. Farbe, 112 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



Schwarze Komödie

ADAM'S APPLES von Anders Thomas Jensen



Selten war ein Film so rücksichtslos politisch unkorrekt und dabei gleichzeitig so nonchalant tiefgründig wie diese groteske dänische Fabel über den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse.

Hitler, die Kirche, Behinderte, Terroristen, Vergewaltiger: In Anders Thomas Jensens schwarzer Komödie ADAM'S APPLES gibt es nichts, worüber nicht gelacht werden dürfte. Selten war ein Film so rücksichtslos politisch unkorrekt und dabei gleichzeitig so nonchalant tiefgründig wie diese groteske dänische Fabel über den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse. Ein kleines Kinowunder!

Ausgetragen wird das bizarre Gefecht zwischen Gott und Teufel irgendwo im Nirgendwo der dänischen Provinz. Auf einem Hügel im ländlichen Idyll steht eine beschauliche mittelalterliche Kirche umgeben von einem gepflegten Garten Eden in Kleinformat. In diesem Refugium sammelt Landpfarrer Ivan im Rahmen eines Resozialisierungsprogramms seine schwarzen Schäfchen um sich: auf Bewährung entlassene Straftäter wie den schmierigen Trinker und Vergewaltiger Gun-

nar oder den arabischen Terroristen und passionierten Tankstellenräuber Khalid.

Ivan ist ein guter, ein herzensguter, ein unerträglich guter Mensch. Das muss auch Neuankömmling Adam feststellen, als sein provokant rüdes Auftreten von Ivan mit stoischer Konsequenz ignoriert wird. Der rechtsradikale Skinhead "verschönert" die Wand seines Zimmers, auf der im Hintergrund ein Kreuz verschwimmt, mit einem eigens mitgebrachten Hitler-Porträt. Ivan – der schrecklich Nette – goutiert das gutgelaunt mit «schöner Mann». «Ist das dein Vater?», fragt er den Neonazi fröhlich. Worauf dieser erobert entgegnet: «Das ist Hitler!» Von so ein bisschen brauner Realität lässt sich der manische Gutmensch aber nicht im Heile-Welt-Wahn beirren. «Nein, nein, Hitler hatte einen Vollbart», stellt er klar. Widerrede wird nicht geduldet.

In Ivans privatem Universum hat das Böse, hat menschliches Leid keinen Platz.

Sogar dass sein einziger Sohn vollständig gelähmt und geistig behindert ist, weigert er sich wahrzuhaben. Stattdessen redet er mit ihm und über ihn, als stünde er kurz vor einer Profisportkarriere. Einer verzweifelten Risikoschwangeren gibt er den Rat, ihr Kind trotz der Bedenken der Ärzte zu bekommen. Schliesslich seien bei seinem Sohn die Chancen auch schlecht gestanden, aber wenn er ihn jetzt im Garten herumspringen sehe ...

Alle Missstände leugnet Ivan mit einem beharrlichen, bedenkenlosen Frohmut, der Adam bald derart auf den Geist geht, dass er sich vornimmt, dem penetrant gutgläubigen Wirklichkeitsverweigerer endlich die Augen zu öffnen. Ivan wiederum setzt alles daran, seinen neuen Gast zum Glauben an das Gute zu bekehren.

Unbeirrbar nimmt er den Kampf gegen das Böse auf. Und der Teufel sitzt ja bekanntlich im Detail. So lässt sich der resolute Priester von den Tränenströmen der unglücklich

Versiert vereint Jensen Komisches, Tragisches, Übersinnliches und Besinnliches zu einem spannenden, Gag-strotzenden, herzerfrischenden und herzerwärmenden Filmvergnügen.

Schwangeren nicht ablenken, wenn es darum geht, Kekse, die Adam serviert, gerecht aufzuteilen. Bei einer ungeraden Keksgesamtzahl ein kniffliges Unterfangen. Doch Ivan bleibt hartnäckig, bis alles "seine" Richtigkeit hat.

Als ein alter Mann während der Messe die Kirche verlassen möchte, unterbricht der Pfarrer prompt die Predigt und stellt den Abtrünnigen zur Rede. Dass der Alte zur Toilette muss, lässt Ivan nicht gelten. Der unbeholfene Greis hat gegen die sturköpfige Rhetorik des Landgeistlichen keine Chance. Am Ende kehrt er beschämt in die Kirchenbank zurück.

Und auch der zynische Misanthrop Adam wird vom kompromisslosen Scheuklappenenden des Priesters anfangs überumpelt. Beim Begrüßungsgespräch im Pfarrzimmer fordert Ivan sein Gegenüber auf, sich eine Aufgabe zu stellen; ein Ziel, das er während seines Bewährungsaufenthaltes verwirklichen möchte. «Einen Apfelkuchen backen», entgegnet Adam verächtlich. Doch der spöttische Unterton kommt bei Ivan nicht an. Enthusiastisch beglückwünscht er den sichtlich verwirrten Ex-Knacki zu dieser entzückenden Idee und führt ihn zum üppigen Apfelbaum im sonnenbeschienenen Pfarrgarten.

Aber nicht nur Adam ist von dem Backplan herzlich wenig angetan. Noch jemand, oder etwas, scheint ihn vereiteln zu wollen. Ganze Krähenscharen stürzen sich plötzlich auf den Baum. Die Äpfel werden von Würmern befallen. Wolken ziehen sich zusammen, und ein Blitz spaltet den Stamm.

Lustvoll und leichtthin mischt Drehbuchautor (WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF) und Regisseur (DÄNISCHE DELIKA-

TESSEN) Jensen dem bitterkomischen Seelenkampf biblische Anspielungen und Stilelemente des Horrorgenres bei. Hiobsplagen erschüttern die kleine Pfarrei. Und als Adam den nimmertrüben Mann Gottes endlich am Boden glaubt, nachdem er ihn brutal zusammengeschlagen und mit dem Selbstmord seiner Frau konfrontiert hat, klappern die Kirchentüren wie in einem Satansstreifen aus der OMEN-Reihe.

Versiert vereint Jensen Komisches, Tragisches, Übersinnliches und Besinnliches zu einem spannenden, Gag-strotzenden, herzerfrischenden und herzerwärmenden Filmvergnügen. Herrlich undogmatisch, geradlinig kommt der Streifen aus dem Land der «Dogma 95»-Jünger daher. Jenseits verwickelter Handkameraoptik präsentiert er sich schlicht und ohne falschen Hollywood-Pomp.

Jensen, der nach eigenen Aussagen derzeit an jeder fünften dänischen Filmproduktion in irgendeiner Form beteiligt ist, gelingt es, indem er alle traditionellen Tugenden auf den Kopf stellt, gleichsam durch die Hintertür einen Freiraum für ursprüngliche menschliche und religiöse Werte zu schaffen. Die Kirchenvertreter Dänemarks jedenfalls bewiesen Sinn für Selbstironie und zeichneten ADAM'S APPLES mit ihrem jährlich verliehenen Filmpreis aus.

Im Zentrum des Films liefern sich aber nicht nur der faschistische Adam und Ivan als christlicher "Idiot" einen grossen Kampf, sondern auch deren Darsteller. Ulrich Thomsen und Mads Mikkelsen, die zu Jensens Stammpersonal zählen, agieren schlichtweg überragend. Das Drehbuch spielt ihnen zwar in die Hände, weil es ihre vielschichtig wabernden, skurrilen Charaktere mit Neben-

figuren umgibt, die zu Karikaturen übersteigert werden. Aber nur wenige Darsteller wären wohl in der Lage gewesen, diese Vorlage in eine derartig kongeniale Performance umzusetzen. Thomsen und Mikkelsen sind auf der Leinwand so präsent, dass man annehmen darf, dass überhaupt erst ihr Zusammenspiel das kleine Wunder dieses Filmes ermöglichte. Die Idealbesetzung, von der beinahe jedes Presseheft schwärmt, scheint hier tatsächlich gefunden. Bei so viel schauspielerischem Charisma ist ADAM'S APPLES in seiner Gesamtwirkung ein grandioser Film und eine der gelungensten schwarzen Komödien seit langem.

Stefan Volk

ADAM'S APPLES (ADAMS ÆBLER)

Stab

Regie, Buch: Anders Thomas Jensen; Kamera: Sebastian Blenkov; Schnitt: Anders Villadsen; Szenenbild: Mia Stensgaard; Kostüme: Jane Marshall Whittaker; Musik: Jeppe Kaas; Sounddesign: Nino Jacobsen

Darsteller (Rolle)

Ulrich Thomsen (Adam), Mads Mikkelsen (Ivan), Nicolaj Bro (Gunnar), Ali Kazim (Khalid), Paprika Steen (Sarah), Nikolaj Lie Kaas (Holger), Ole Thestrup (Dr. Kolberg), Gyrd Lofqvist (Poul), Lars Ranthe (Esben)

Produktion, Verleih

M&M Productions; Produzenten: Tivi Magnusson, Mie Andreassen. Dänemark 2005. 35 mm, Format: Cinemascope; Farbe; Dolby SRD; Dauer: 89 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Delphi Filmverleih, Berlin



LA DEMOLICIÓN

Marcelo Mangone

Als vor wenigen Jahren die wirtschaftliche und soziale Krise Argentiniens ihren Höhepunkt erreicht hatte, war der Film eines der Ventile, die sich öffneten, um den Ängsten, der Wut und den Hoffnungen der Menschen Raum zu geben. Unter der Regie oft junger, engagierter Debütanten entstanden zahlreiche Erstlinge. Andere Ventile bildeten die vielfältigen Formen des solidarischen Widerstandes, wie sie jüngst Altmeister Fernando Solanas mit *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* dokumentierte. Darin kommen auch die «Fábricas Recuperadas» zur Sprache: stillgelegte Fabriken, die von entlassenen Arbeitern besetzt und wieder in Betrieb genommen wurden.

Dieses Phänomen liefert den Hintergrund der Geschichte von *LA DEMOLICIÓN*, dem zweiten Spielfilm Marcelo Mangones, der zu jener Garde junger Filmemacher zählt, die sich im Schatten der Wirtschaftskrise dem Lichtspiel zuwandten. Der Plot ist schnell erzählt: Eine stillgelegte Fabrik soll abgebrochen werden, ein Mitarbeiter des Abrissunternehmens inspiziert die Räume und stösst auf einen Mann, der in einem verlassenen Büro an seinem Schreibtisch sitzt, "arbeitet", als floriere die Fabrik wie eh und je, und sich standhaft weigert, das Gebäude zu verlassen. Es kommt zu einer intensiven Begegnung zwischen den beiden Männern; komisch in Szene gesetzt, mit reichlich allegorischem Mehrwert.

Ähnlich knapp bemessen wie das Handlungsgerüst sind Personal und Schauplätze der Gesellschaftskomödie. Inszenatorisch bedeutet das über weite Strecken reines Kamerspiel. Dialoge, Gesichter, Mimik, Gesten. *LA DEMOLICIÓN* basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück von Ricardo Cardoso, der gemeinsam mit Mangone auch das Drehbuch schrieb. Seine Bühnenherkunft prägt den Film und kleidet ihn in ein etwas steifes, staubiges Gewand. Häufig begnügt sich Kameramann Martín Nico damit, die Protagonisten in frontalen, bieder kadrierten Halbtotalen oder Totalen auszustellen. Besonders

die Aufnahmen in Betos Büro erinnern eher an abgefilmtes als an verfilmtes Theater.

Dort, wo die starre Kameraführung und die ordentliche, saubere, aber ein wenig träge Montage *Esprit* vermissen lassen, tragen die Hauptdarsteller Jorge Paccini und Enrique Liporace eher zu dick auf. Beide spielten auch im Theaterstück die Hauptrollen, und vor allem Paccini gibt erneut eine grossartige Theatervorstellung, unter der seine Filmfigur allerdings leidet. Verantwortlich hierfür dürfte weniger Paccini selbst sein als die gewollt komödiantische, dabei grobschlächtige Schauspielführung Mangones. Wenn Osvaldo ob Betos hartnäckiger Wirklichkeitsverleugnung einmal mehr verdattert dreinschaut, weil Beto plötzlich den Hörer abnimmt und geschäftlich telefoniert, obwohl das Telefon gar nicht geklingelt hat, ja noch nicht einmal angeschlossen ist, klebt die Kamera zu lange an Paccinis zweifellos lustigen, aber auch wichtigen Grimassen.

Das absurde Arrangement büsst durch derart überpointierte Clownerie an Charme und Schwunge ein. Die Protagonisten schrumpfen von psychologischen Figuren zu Prototypen. Dennoch schildert der Film das Aufeinandertreffen von Osvaldo und Beto nicht ohne Witz. Bereits im Vorfeld werden beide als Väter beziehungsweise Grossväter eingeführt, die sozial wie familiär im Abseits stehen. Der Frühstückstisch, an dem Osvaldo alleine sitzen bleibt, Betos Streit mit seinem Sohn, der ihm vorwirft, altmodisch zu sein, weil er noch immer lieber Tango tanzt als Rock 'n' Roll: Solche kurzen, prägnanten Sequenzen markieren die zwei Antihelden als gesellschaftliche Verlierer. Sie gehören wie «Coco» in Carlos Sorins *EL PERRO* (2004) zu jener Generation älterer Argentinier, die auf dem Arbeitsmarkt kaum noch vermittelbar sind. Osvaldo bleibt nur ein Job als schlecht bezahlter, unversicherter Schwarzarbeiter. Beto hingegen flieht in eine irrealer Schein(arbeits)welt.

In Betos Wirklichkeitsverweigerung aber schlummert ein latentes Widerstandspotential, das geweckt wird, als Osvaldo

ihn mit dem bevorstehenden Abriss "seiner" Fabrik konfrontiert. Obwohl Osvaldo ihn mit Engelszungen zu überreden versucht, ist Beto nicht bereit, seinen angestammten Platz zu räumen. Der reale Arbeitsplatz wurde ihm genommen, seine Träume gibt er nicht so einfach auf.

Widerstand leisten wie Beto, sich anpassen, durchmogeln wie Osvaldo: Wie so oft sehen sich die sozial Schwachen vor eine unbequeme Alternative gestellt. Das Zwiegespräch zwischen Osvaldo und Beto liefert gute Argumente für beide Seiten. Mangone verurteilt nicht. Aber er urteilt. Zu Richtern ernennet er seine Nebenfiguren – Alte, Behinderte, sozial Gestrandete, politisch Desillusionierte –, die sich von Beto inspirieren lassen und schliesslich dessen Hirngespinnste in Wirklichkeit übersetzen und auf die stillgelegte Fabrik zumarschieren, um sie zurückzuerobieren.

Die Fabrikstürmer werden dargestellt von Mitgliedern der «Arbeiterbewegung der zurückgewonnenen Fabriken». Gedreht wurde in der Kooperative Lavalán, die 2002 wieder in Betrieb genommen wurde. Anders jedoch als der Produktionsprozess des Films bleibt die Geschichte selbst sozialpolitisch vage. Vielleicht um dadurch an internationaler Strahlkraft zu gewinnen? Diese Rechnung aber ging nicht auf. Allgemeinmenschliches lässt sich im Kino allenfalls aus dem individuell Menschlichen schöpfen, nie aus dem Allgemeinen.

Stefan Volk

LA DEMOLICIÓN (DER ABRUCH)

Regie: Marcelo Mangone; Buch: Ricardo Cardoso, Marcelo Mangone nach dem gleichnamigen Theaterstück von Ricardo Cardoso; Kamera: Martín Nico; Schnitt: Sergio Zottola; Ausstattung: Mariela Ripodas; Ton: Martín Cugnioni. Darsteller (Rolle): Jorge Paccini (Osvaldo Lazzari), Enrique Liporace (Beto Luna), Gastón Pauls (Betos Sohn), Roli Serrano, Marcelo Mazzarello, Mimi Ardú, Vera Fogwil, Marcelo Alfaro, Nicolás Conditto, Floria Bloise, Ernestina Pais. Produktion: Primer Plano Film Group; Produzenten: Alberto Trigo, Elida Motyczak. Argentinien 2006. Farbe; Format: 1:1,85; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



DAS FRÄULEIN

Andrea Štaka

Die Welt in *DAS FRÄULEIN* dreht sich um drei Frauen: Da ist zuerst Ruža – vor fünfundzwanzig Jahren von Belgrad nach Zürich ausgewandert und doch nie angekommen. Heute ist sie fünfzig und leitet eine Kantine im Industrieviertel. Ruža ist streng mit sich und mit andern, einsam und doch unnahbar für die Avancen des Hauswarts Franz. Der Heimat begegnet sie einzig noch in ihren (Alb-)Träumen – während das «bessere Leben», für das sie Land, Familie und Freunde zurückliess, sich in einer abgegriffenen Keksdose materialisiert hat, in der sie ihr Ersparnis aufbewahrt. Anders und doch ähnlich geht es der sechzigjährigen Mila, die unter Ruža arbeitet: Bereits in den Siebzigern kam sie mit ihrem Mann aus Kroatien in die Schweiz. Die Söhne sind erwachsen, das Haus am Meer noch immer im Bau, während der Traum von der Rückkehr uneingestanden verblasst. Obwohl Ruža und Mila das Herkunftsland teilen, markiert Ruža die Chefin und besteht auf einem steifen Hochdeutsch. Nicht nur darüber wundert sich die junge Ana, die per Autostop aus Sarajevo in Zürich strandet: Lebenshungrig driftet sie durch die fremde Stadt, offen für Menschen und Begegnungen – und gleichzeitig bedrängt von düsteren Erinnerungen: an den Krieg, den Selbstmord des Bruders, die eigene Krankheit. Sie landet bei Ruža und bringt von Stund an Bewegung ins steife Kantinenleben.

Die Themen Heimat und Fremde stehen im Zentrum von Andrea Štakas *DAS FRÄULEIN*. Das hat nicht nur mit der Geschichte der jungen Filmemacherin zu tun, die in der Schweiz aufgewachsen ist, aber kroatisch-bosnische Wurzeln hat. Das verbindet Štakas Debütspielfilm auch mit ihrem vorgängigen Werk, dem dokumentarischen *YUGODIVAS*, über fünf Künstlerinnen und Musikerinnen aus Ex-Jugoslawien. Während sich dort die vorwiegend jüngeren Protagonistinnen den Fragen nach Exil, Entwurzelung, Identität im Gespräch oder in der künstlerischen Auseinandersetzung stellten – kristallisieren sich diese Themen in *DAS FRÄULEIN* an der

Begegnung dreier Frauen verschiedener Generationen heraus.

Ruža, Mila, Ana – jede versucht auf ihre Weise, mit dem Fremdsein in der Fremde zu Rande zu kommen, mit Erinnerungen und Wunschträumen zu leben. Die Regisseurin versteht ihren Film als figurenzentriertes Drama und erschafft ihre Charaktere von innen heraus: Oft zeigt sie ihre Protagonistinnen allein und selbstvergessen – während es der Kamera immer wieder gelingt, in einem Spiel von Schärfe und Unschärfe eine Figur ihrem Hier und Jetzt zu entziehen. So sehen wir Ruža – gespielt von *Mirjana Karanovic* aus *GRBAVICA* –, wie sie versonnen allmorgendlich die ersparten Münzen und Geldscheine durch ihre Finger gleiten lässt. Oder Mila, die sich im Anblick eines Spinnennetzes verliert, das über den Fernsehschirm in ihrer Stube flimmert – gebannt von diesem Bild, das ihre innere Bedrängnis so anschaulich verkörpert. Oder Ana, die durch die Anonymität der Stadt treibt und sich immer wieder abschiedslos den Umarungen ihrer nächtlichen Bekanntschaften entwindet.

So emotional und komplex die Frauen gezeichnet werden – so isoliert wirken sie allerdings gegen aussen, so schemenhaft ihre Gegenüber: etwa der gutmütige, aber etwas grobstoffige Franz, in dessen Armen Ruža nach einem ausgelassenen Fest schliesslich doch noch landet. Ana wiederum kollidiert immer wieder mit der gefühlskalten Atmosphäre der hiesigen Wohlstandswelt: mit den Drogensüchtigen, die sich ausgerechnet bei ihr Kleingeld erbetteln, mit einem Mann, der auf Anas Hilfestellung barsch reagiert, oder mit der Apothekerin, die Ana grob abfertigt, als sie ein rezeptpflichtiges Medikament erstehen will. Überhaupt erscheint die Stadt als durchgehend anonymes, unterkühltes Ambiente: Frostige Grün-Blau-Töne bestimmen das Bild einer spröden Urbanität – eine meisterlich durchkomponierte Kameraästhetik, die allerdings etwas klischeehaft von Abweisung und Einsamkeit erzählt.

Umso stimmiger dafür die Beziehungswelt zwischen den drei Frauen. Hier ist auch die emotionale Dynamik des Films angesiedelt, die die Kamera in einen lebhaften Wechsel von ruhigen und impulsiven, von erzählenden und atmosphärischen Bildern übersetzt: Formal verspielte Intermezzi fügen sich in die Handlung ein – etwa wenn Ana durch die Nacht tanzt oder wenn Ruža und Ana sich bei einem Ausflug in die Berge eine Schneeballschlacht liefern. Schliesslich ist es die Begegnung mit Ana, dank der Ruža sich aus ihrer Starrheit zu lösen vermag, sich ihrer Vergangenheit zuwenden kann – und Mila endlich ausspricht, was sie schon lange in ihrem Innern fühlt: dass sie ihrer alten Heimat entfremdet ist und nicht mehr dorthin zurückkehren mag. Einzig Ana bleibt paradoxerweise in ihrem Dilemma, ihrem Leben zwischen einem prekären Jetzt und einem schmerzvollen Gestern gefangen. Was der Film mit einem schwebenden Ende nachdrücklich offen lässt. *DAS FRÄULEIN* wurde in Locarno mit dem Goldenen Leopard sowie in Sarajevo mit dem Preis für den besten Film ausgezeichnet. Für ihre darstellerische Leistung als Ana erhielt die kroatische Nachwuchsschauspielerin *Marija Škaricic* ebenfalls in Sarajevo den Preis als beste Darstellerin.

Doris Senn

Stab

Regie, Buch: Andrea Štaka; Buchmitarbeit: Barbara Albert, Marie Kreutzer; Kamera: Igor Martinovic; Schnitt: Gion-Reto Killias; Production Design: Sue Erdt; Kostüme: Bettina Marx; Musik: Peter von Siebenthal, Till Wyler, Daniel Jakob; Ton: Max Vornehm; Sound Design: Jörg Elsner

Darsteller (Rolle)

Mirjana Karanovic (Ruža), Marija Škaricic (Ana), Ljubica Jovic (Mila), Andrea Zogg (Franz), Zdenko Jelcic (Ante), Pablo Aguilar (Fredi), David Imhoof (Stefan), Sebastian Krähenbühl (junger Mann), Oliver Zgerolec (Geiger), Annette Wunsch (Ärztin), Kenneth Huber (Arzt), Aniko Donath (Apothekerin), Hans Suter (alter Mann), Stefan Suske (Autofahrer), Vera Bommer (Sheila), Robin Rehmann (Momo), Tiziana Jelmini (Künstlerin)

Produktion, Verleih

Dischoint Ventschr Filmproduktion; Co-Produktion: Quinte Film, SF, ZDF; Produzenten: Susann Rüdlinger, Samir, Mirjam Quinte. Schweiz 2006. 35 mm, Farbe; Dauer: 81 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich



SCOOP Woody Allen

Seit knapp vierzig Jahren steht Woody Allen als Regisseur hinter der Kamera. In den siebziger und achtziger Jahren wuchs sein Name zum Markenzeichen. Mit den Stadtneurotikerfilmen schuf sich der (zumindest auf der Leinwand) verklemmte jüdische Intellektuelle sein eigenes Genre. Mittlerweile ahmen Sitcom-Autoren die klug mäandrierenden, selbstironischen, hektisch sich windenden Stammeldialoge, die kaum ein Fettöpfchen auslassen, dutzendweise nach. Ben Stiller verkörpert den neuen, sportlichen "Woody Allen", dessen Neurose zur Attitüde kommerzialisiert wurde. Das Original wirkt da bisweilen wie ein anachronistischer Kopist seiner selbst.

Doch unbeirrt vom mächtigen Schatten des eignen Image dreht der Altmeister weiter: vor und hinter der Kamera. Zuletzt zählte das vielschichtige Gesellschaftsdrama *MATCH POINT* zu seinen besseren Werken. Prompt mutmasste die Kritik, die Allen zuvor Mangel an neuen Ideen vorgeworfen hatte, dass der Wechsel des Drehorts von New York nach London einen neuen Abschnitt im Filmschaffen des Kultregisseurs einläuten könnte.

SCOOP, der zweite London-Film des gebürtigen Brooklyners, bestätigt nun und enttäuscht zugleich diese Erwartungen. Die Krimikomödie knüpft insofern an *MATCH POINT* an, als dass sie einen abwechslungsreichen Handlungsstrang verfolgt, dem sich die Figuren in den Dienst stellen, anstatt sich in den Vordergrund zu chargieren. Allerdings gilt dies für *SCOOP* nur mit Abstrichen. Denn anders als im Vorgängerfilm taucht Woody Allen hier auch vor der Kamera auf. Er spielt einen alternden Magier, der mit einer zweitklassigen Show durch die Städte tingelt. Mit Sid Waterman, dem konfusen und ein wenig windigen Zauberkünstler «Splendini», inszeniert er eine selbstironische Hommage an seine eigene Kunstfigur. Waterman unterhält nicht nur sein Publikum mit den immergleichen auswendig gelernten Standardfloskeln, sondern streut diese je nach Bedarf auch in Alltagsgespräche ein.

Dieses fleischgewordene Selbstzitat, das ursprünglich wohl nur für eine zusätzliche komische Note sorgen sollte und dramaturgisch als Nebenpart angelegt ist, entwickelt sich dank Allens ungebrochener Spielfreude und seiner charismatischen Ausstrahlung zur heimlichen Hauptfigur. Ausser am spitzbübischen Charme und dem natürlichen Witz des genialen Filmemachers liegt dies jedoch vor allem am schwachen Drehbuch und der zwar makellosen, aber lauen Inszenierung.

Die Geschichte gelingt überhaupt nur mit Hilfe eines «Deus ex Machina». Der eben verstorbene britische Spitzenjournalist Joe Strombel setzt die Handlung in Gang, indem er einer jungen amerikanischen Journalismusstudentin einen brandheissen Tipp gibt. Auf der Überfahrt ins Totenreich hat er von einer "Mitreisenden", der verstorbenen Sekretärin des millionenschweren Geschäftsmannes Peter Lyman, Hinweise erhalten, wonach eben dieser Lyman der vielgesuchte Tarotkarten-Killer sein könnte, der London derzeit in Angst und Schrecken versetzt.

Diesen Knüller will sich Strombel natürlich nicht entgehen lassen. Da er aber tot ist, braucht er irdische Hilfe. Wieso seine Wahl dabei gerade auf die Journalismusstudentin Sondra Pransky fällt und er ihr ausgerechnet in der Zaubershow Watermans begegnet, bleibt, wie so vieles, unbeantwortet. Alle dramaturgischen Ungereimtheiten werden mit dem groben Schwamm grotesk-albernen Humors plump beiseite gewischt.

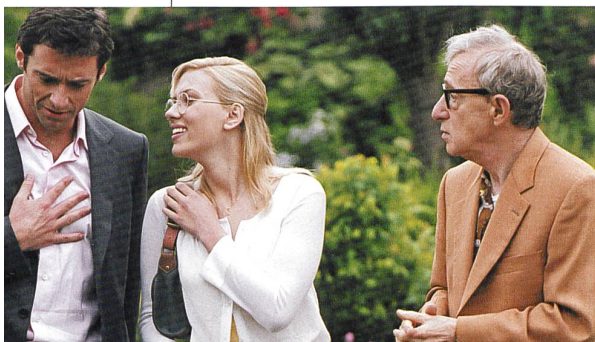
Jedenfalls erscheint der Starreporter der jungen Sondra, nachdem Waterman sie auf die Bühne geholt hat und als er sie gerade in einer Box verschwinden lassen will. Nach der Show kehrt Strombel noch einmal zurück. Und diesmal sieht ihn auch Waterman. Zunächst widerwillig unterstützt der Trickmagier die Nachwuchsjournalistin bei ihren Recherchen. Sondra gelingt es, privat und unter falschem Namen, mit Lyman in Kontakt zu kommen. Waterman gibt sie als ihren Vater aus. Und so finden sich "Vater" und "Tochter" plötzlich inmitten vor-

nehmer Dinnerpartys der Londoner Upperclass wieder. Der geschwätzige Gaukler Waterman sorgt mit Taschenspielertricks und seiner derb-amerikanischen Unverblümtheit bei den Partygästen für Irritationen, Woody Allen beim Kinopublikum für so manchen sicheren Lacher.

Sondra und Peter Lyman verlieben sich ineinander. Beide sind jung, hübsch; ein Traumpaar. Der tote Strombel aber gibt keine Ruhe. Immer, wenn die Ermittlungen stecken bleiben, bringt er aus dem Jenseits schnell noch einen neuen wichtigen Hinweis ins Spiel. Das ist Hitchcock für Anfänger, mit einem Toten als Alleskleber für die brüchige Storyline. Ein Glas Milch in der Nacht und ein geheimnisvoller, verschlossener Keller zitieren mit *SUSPICION* oder *NOTORIOUS* Filme des Suspense-Genies. Doch mit welcher Absicht? *Hugh Jackman* gibt als Lyman bestenfalls einen zweitklassigen Gary Grant ab. *Scarlett Johansson* spielt als beliebig austauschbare attraktive Blondine meilenweit unter ihren Möglichkeiten, sodass sich ein Vergleich mit Ingrid Bergman erübrigt. *SCOOP* funktioniert weder als Parodie oder Farce noch als eigenständiger Thriller. Der Film stellt den misslungenen Versuch einer dramatischen Komödie dar, mit brachialer Komik über die Schwächen der Handlung und der beiden Hauptfiguren hinwegzutäuschen. Selbst ein munter aufspielender Woody Allen kann da seinen Film nicht mehr retten.

Stefan Volk

Regie, Buch: Woody Allen; Kamera: Remi Adefarasin; Schnitt: Alisa Lepselter; Kostüme: Jill Taylor. Darsteller (Rolle): Ian McShane (Joe Strombel), Scarlett Johansson (Sondra Pransky), Woody Allen (Sid Waterman), Hugh Jackman (Peter Lyman), Kevin McNally (Mike Tinsley), Romola Garai (Vivian). Produktion: BBC Films, Ingenious Film Partners, Ingenious Media, Jelly Roll Productions, Perdido Productions; Produzenten: Letty Aronson, Gareth Wiley; Co-Produzenten: Helen Robin, Nicky Kentish Barnes. Grossbritannien, USA 2006. 96 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Concorde Film, München



THE BLACK DAHLIA

Brian De Palma

Orson Welles gehörte zeitweilig zum Kreis der Verdächtigen (weil er bei seinen Auftritten als Magier regelmässig schöne Frauen zersägte); der Gangster Bugsy Siegel ohnehin. Vor einigen Jahren versuchte der Polizist Steve Hodel nachzuweisen, sein Vater, ein bekannter Arzt mit engen Verbindungen zum Filmgeschäft, sei der Mörder des jungen, unbekanntes Starlets Elizabeth Short gewesen. Donald H. Wolfe, der Autor von «The Black Dahlia Files», glaubt gar, einer Verschwörung auf die Spur gekommen zu sein, die in die höchsten Sphären der Gesellschaft von Los Angeles reicht, einen Bogen schlägt von der Unterwelt über die Stadtverwaltung bis hin zu mächtigen Studio-mogulen und Medienzaren.

Der Fall ist ein Dauerbrenner des True Crime, der auch sechzig Jahre später Amerika noch in seinem Bann hält. Die Bilder der zerstückelten Leiche, die damals den Zeitungslesern nicht zugemutet werden sollten, zieren heute Kaffeebecher. Die vieldeutige Brutalität des Mordes an der jungen, hübschen Elizabeth Short liess keinen, der mit ihm in Verbindung kam, unbefleckt. Es ist eines jener Verbrechen, dessen Ausführung eine Botschaft über die menschliche Natur zu bergen scheint, die sich jedem Versuch der Entschlüsselung entzieht. Er beraubt die eigene Existenz jeder tröstlichen moralischen Gewissheit.

Das Schicksal der jungen Frau mit dem regen, abwechslungsreichen Liebesleben und den hochfliegenden Träumen von einer Filmkarriere scheint ein Gleichnis zu sein für den Ort, an dem es sich zutrug, entlarvt die Stadt der Illusionen Los Angeles als ein Pandämonium der Duplizität, Korruption und Sexualpathologie. Deren Urbanität steht gewissermassen selbst unter Verdacht; als Terrain eines tückischen Versprechens, bei dem sich die Illusion von sozialer Mobilität unweigerlich in einen Albtraum verwandelt.

Es verwundert nicht, dass auch Brian De Palma fasziniert ist von dem Fall, schon wegen der Mischung aus Chirurgie, Stilwillen und Misogynie, mit der dieser Mord ver-

übt wurde. Den Fund der Leiche inszeniert er als zweifache Konjunktion. Während die Polizisten Bucky Bleichert und Lee Blanchard in eine Schiesserei verwickelt sind, entdeckt eine ausgreifende Kranfahrt den Zuschauern, wie in einer Parallelstrasse im Hintergrund der zerstückelte Leichnam gefunden wird. Dieses ahnungsvolle Nebeneinander besiegelt eine schicksalhafte Bestimmung, kündigt eine verzehrende Heimsuchung an. Zugleich lässt die Sequenz auf die resonanzreiche Begegnung eines Regisseurs mit seinem Sujet hoffen. Welche Liaison würde De Palmas barocker Stil mit der minimalistischen, jedweden Überfluss tilgenden Prosa James Ellroys eingehen, dessen gleichnamigen Roman er nun verfilmt hat? Die Sequenz soll indes das einzige Bravourstück sein, das sich auch auf den zweiten Blick nicht selbst genügt.

Als Ellroy den Fall vor zwei Jahrzehnten aufgriff, wird er gespürt haben, dass jede Auflösung letztlich enttäuschen muss: Die wollüstige Faszination dieses Verbrechens liegt in seiner Unergründlichkeit. Klug hat er sich auf die Resonanz konzentriert, die es bei den ermittelnden Polizisten auslöst, hat eine Studie der Macht pathologischer Einbildung angelegt. Das Verbrechen zu vergelten, wird für sie zu einem Mandat aus vielfacher persönlicher Betroffenheit, rührt an eigene Schuldgefühle und weckt ungekanntes Begehren. Josh Friedman hat Ellroys rissige Prosa in ein reichlich fahriges Drehbuch übertragen (die ursprüngliche Schnittfassung war angeblich eine Stunde länger, was diverse Lücken und die bisweilen ungeschlüssige Figurenzeichnung erklären mag) und dabei dessen Erzählperspektive unseligerweise übernommen. Im Roman liess man sich auf Buckys Blickwinkel ein, weil dessen Naivität und Empfindsamkeit ertragreich waren.

Josh Hartnett gebirgt es indes an jenem Charisma, das die Anmutung von Unschuld über den Bogen eines ganzen Films trägt. Der introvertierte Cop bleibt stets im Schatten seines Partners, der virtuell die interessantere (weil noch heillos verstrickte) Figur

ist, aber nie wirklich ins filmische Leben tritt. De Palma hat stets Distanz gehalten zu seinen Figuren – andernfalls würden sie nicht funktionieren als Vektoren in seinem inszenatorischen Kraftfeld der Gewalt und Obsession. Emotion ist für diesen Regisseur vor allem ein Schauwert.

So weit wie hier klappte die Diskrepanz zwischen der komplizierten Choreographie der Actionszenen und der statischen Figurenzeichnung indes noch nie auseinander. In der Dreiecksgeschichte, die sich zwischen den beiden Cops und Lees Freundin Kay anbahnt, findet der Film ein nur unentschlossenes romantisches Zentrum. Die verlorenen Seelen der Frauenfiguren wecken nur beiläufig sein inszenatorisches Interesse, er will an ihnen vor allem die heutige Gültigkeit der Aura klassischer Noir-Heldinnen überprüfen. Scarlett Johansson friert er ein in Posen, deren Anzüglichkeit nurmehr Zitat ist. Hilary Swank (als neurotische Millionärstochter, die tiefer in den Fall verstrickt sein könnte, als sie vorgibt) und Mia Kirshner (als Mordopfer, das in Probeaufnahmen auftaucht) dürfen da schon eine vieldeutigere Leinwandpräsenz entwickeln. De Palmas Etüde in Noir eignet ein fatales Flair des Entrücktseins: eine routinierte schwelgerische Hommage, deren Eleganz bloss Geste ist; ein Kostümfilm voller Darsteller, denen keine Hüte stehen.

Gerhard Midding

Regie: Brian De Palma; Buch: Josh Friedman, nach dem gleichnamigen Kriminalroman von James Ellroy; Kamera: Vilmos Zsigmond; Schnitt: Bill Pankow; Production Design: Dante Ferretti; Kostüme: Jenny Beavan; Musik: Mark Isham. Darsteller (Rolle): Josh Hartnett (Bucky Bleichert), Aaron Eckhart (Lee Blanchard), Scarlett Johansson (Kay Lake), Hilary Swank (Madeleine Linscott), Mia Kirshner (Elizabeth Short), Mike Starr (Russ Millard), Fiona Shaw (Ramona Linscott), Patrick Fischler (Ellis Loew), James Otis (Dolph Bleichert), John Kavanagh (Emmett Linscott), Troy Evans (Chief T. Green), Anthony Russell (Morrie Friedman). Produktion: Equity Medienfonds, Nu Image Entertainment; Produzenten: Art Linson, Avi Lerner, Moshe Diamant, Rudy Cohen. USA 2006. Farbe; 35 mm, Format: 1:1.85; Dolby SRD; Dauer: 121 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Warner Bros., Hamburg



EIN LIED FÜR ARGYRIS
Stefan Haupt

«Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch», formulierte Theodor W. Adorno einst. Und als dann Paul Celan mit der «Todesfuge» gerade das tat und unfreiwillig als Gegenbeispiel für Adornos These ins Feld geführt wurde, ging Adorno noch einen Schritt weiter: «Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz liesse kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entann und rechtens hatte umgebracht werden müssen.»

«Darf ich weiterleben?» Wahrscheinlich haben sich das auch die Opfer des deutschen Massakers in Distomo gefragt. Es scheint eine seltsame Ironie der menschlichen Psyche zu sein, dass die überlebenden Opfer eines Verbrechens sich oft schuldiger fühlen als die Täter, die es begangen haben. Darf man nach Distomo noch Bücher schreiben, noch Filme drehen?

Der Zürcher Filmregisseur Stefan Haupt hat es getan. EIN LIED FÜR ARGYRIS hat er seinen Film über eines der entsetzlichsten Massaker genannt, die während des Zweiten Weltkrieges in Griechenland von der deutschen Besatzungsmacht verübt wurden. In den Mittelpunkt des Dokumentarfilms stellt er beispielhaft einen einzelnen Überlebenden, einen dreieinhalbjährigen Jungen mit dunklen Kulleraugen. Mittlerweile ist der dreieinhalbjährige Argyris sechsendsechzig Jahre alt und blickt auf ein bewegtes Leben zurück. Noch immer aber fühlt er sich als das Kind von damals. Eingekleidet in Lebenserfahrung, einen gewachsenen, erwachsenen Verstand, bleibt er doch im Herzen der kleine Junge auf dem Foto, das EIN LIED FÜR ARGYRIS leitmotivisch begleitet: ein Junge in schwarzen Kleidern mit traurigem Blick und aufeinandergepressten Lippen. Das Foto entstand in den Tagen nach dem Distomo-Massaker, bei dem Argyris' Eltern und dreissig weitere seiner Familienangehörigen von den Deutschen auf barbarische Weise niedergemetzelt worden waren.

Wie kann ausgerechnet ein Regisseur, der sechzehn Jahre nach Kriegsende in der beschaulichen Schweiz geboren wurde, einen Film über ein solch unermessliches Grauen drehen? Wie kann er auch nur ansatzweise nachempfinden, was er da erzählt? Darüber dürfte sich auch Stefan Haupt den Kopf zerbrochen haben. Argyris Sfountouris hatte er bei den Vorbereitungen zu einer Theateraufführung kennengelernt; auf der Suche nach einer griechischen Männerstimme. Erst später erfuhr er, dass Sfountouris die Buchvorlage zum Stück – «Askese» vom «Alexis Sorbas»-Dichter Nikos Kazantzakis ins Deutsche übersetzt hatte. Noch später erfuhr er von Sfountouris' Vergangenheit und jenen Geschehnissen vom 10. Juni 1944, dem Tag, an dem während einer knappen Stunde 218 Bewohner des Bauerndorfes Distomo bestialisch ermordet worden waren, darunter 47 Kinder und Säuglinge.

Stefan Haupt ist mit einer Griechin verheiratet. Im Frühjahr 2003 reist er mit seiner Familie nach Kreta in die Ferien. Auf einem Schnellboot geraten sie nachts in ein Unwetter, das Boot droht zu sinken. Plötzlich empfindet Haupt etwas, was er bislang nicht gekannt hat: Todesangst. Dieses existentielle Gefühl, notiert er heute, habe den Ausschlag gegeben, dass er sich dazu durchrang, den Film zu machen.

Indem er sich darin vorsichtig einem einzelnen, «ganz normalen» Menschen annähert, eröffnet er Möglichkeiten zur Identifikation. Dazu braucht es kein filmformales Brimborium. Weniges genügt. Ein Schwarzweissbild, das nur einen dunklen Fleck auf dem Holzboden zeigt. Die Tränen in den Augen des über sechzigjährigen Argyris. Die Worte seiner Schwester Kondylia, die Ihm mit einem immer noch kindlichen Lächeln auf den Lippen erklärt, dass ihr Verstand stehen geblieben sei, seit jenem Tag, «als ich klein war, seit dem Massaker.»

Mit angemessen schlichten, einfachen Mitteln folgt Haupt's Film dem Werdegang Argyris', der nach dem Tod seiner Eltern zu nächst in Waisenhäusern aufwächst, ehe er

über das Rote Kreuz die Chance erhält, in die Schweiz zu reisen, ins Kinderdorf Pestalozzi nach Trogen. Dort wächst er gemeinsam mit Waisenkindern aus ganz Europa auf. Er macht die Matura, studiert an der ETH in Zürich, unterrichtet als Physiklehrer, beginnt zu schreiben und griechische Bücher ins Deutsche zu übersetzen.

EIN LIED FÜR ARGYRIS folgt dem Lebenslauf Sfountouris', bettet seine persönliche Geschichte in die Historie Europas und insbesondere Griechenlands ein, vom Bürgerkrieg über die Militärdiktatur bis zu wiedergewonnenen Demokratie. Neben Argyris kommen Verwandte, Freunde zu Wort, Mitstreiter. Dazwischen sind Archivaufnahmen aus fahrenden Zügen oder Autos. Ein wenig Raum zum Atemholen.

Beharrlich aber kehren Argyris' Gedanken und mit ihnen der Film zum Massaker von Distomo zurück. «Verarbeiten», wie ihm die Psychologen raten, will Argyris sein Trauma nicht. Er möchte lernen, damit zu leben. Zum fünfzigsten Jahrestag des Massakers veranstaltet er 1994 mit der Gemeinde Distomo eine «Tagung für den Frieden». Historiker, Journalisten, Hirnforscher, Widerstandskämpfer nehmen teil, aber keine deutschen Politiker.

Anders nämlich als Argyris mag das offizielle Deutschland möglichst nichts mehr mit der Vergangenheit zu tun haben. Es fürchtet sich vor Reparationszahlungen. Die deutschen Kriegsschulden gegenüber Griechenland waren 1953 im Londoner Abkommen bis zum Zeitpunkt eines endgültigen Friedensabkommens zurückgestellt worden. Nach Abschluss des «1+4-Vertrages» 1990 könnte Deutschland damit entschuldigungspflichtig geworden sein.

Doch die Klagen, die Argyris und seine Schwestern einreichen, werden von allen deutschen Gerichten bis hin zum Bundesverfassungsgericht abgewiesen. Mittlerweile ist Argyris' Klage beim Europäischen Ge-

richtshof für Menschenrechte in Strassburg anhängig. Eine Entscheidung steht noch aus. Bereits 1995 hatte die deutsche Botschaft in Athen auf Argyris' Anfrage geantwortet, dass ein Anspruch auf Entschädigung nicht bestehe, da das Massaker als eine «Massnahme im Rahmen der Kriegsführung» zu werten sei.

Wie diese «Massnahme» abließ, schildern in EIN LIED FÜR ARGYRIS Historiker und Zeitzeugen: Nachdem eine SS-Division in einen Hinterhalt griechischer Partisanen geraten war, kehrte sie nach Distomo zurück, um dort «Sühnemassnahmen» (sic!) durchzuführen. Die Soldaten brachen wahllos in Häuser ein, erschossen Mütter, Väter, Alte, Kinder. Sie traten Säuglinge tot, verewaltigten Frauen. Vor versammelter Familie trennten sie einer Tochter die Brust und dem Vater das Glied ab. Anschliessend zwangen sie dem Vater die Brust und der Tochter das Glied in den Mund, die sie beide erschossen. Greuelaten, die am Menscheninnerverweifen lassen.

Worte verfehlen zu beschreiben, was der kleine Argyris mit den Kulleraugen empfunden haben mag, als er zuerst seinen Vater und später die Mutter tot fand. Auch EIN LIED FÜR ARGYRIS kann das Unbegreifliche nicht begrifflich machen. Doch die sanfte, menschliche Stimme, in der dieses filmische Lied erklingt, erlaubt es nicht, wegzuhören. Das ist kein Film wie viele andere. Nicht etwa weil er so grossartig, meisterlich getreht wäre, sondern weil er ganz zurücktritt hinter einem aussergewöhnlichen Menschen und seinem unerträglichen Schicksal.

Stefan Volk

Buch, Regie: Stefan Haupt; Kamera: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Stefan Kälin; Ton: Martin Witz; Musik: Tomas Korber, Jorgos Stergiou; Sprecher: Hanspeter Müller-Drossart, Miniatürkinder Argyris Sfountouris, Chryssoula Tzafis Sfountouris, Astero Iliakou Sfountouris, Kondylia Sfountouris, Pater Charalambos Giagkou, Stathis Stathas, Albert Spiegel, Mihis Theodorakis, Gabriela Höncke, Eberhard Rendschler, Ralf Surmann, Arthur Bill, Leonidas Sekellari; Produktion: Roman Film; Stefan Haupt, Schweiz 2006. Farbe; 105 Min. CH-Verleih: Frentics Film, Zürich

EL AURA
Fabian Bielinsky

Ein Schuss geht. Ein Mensch sinkt zusammen. Stille. Sekundenbruchteile später zieht über das Gesicht des Schützen erstaunte, entsetzte Erkennen: Das war fatal. Ein Irrtum. Ein Ver-Sehen, im wahren Sinne des Wortes.

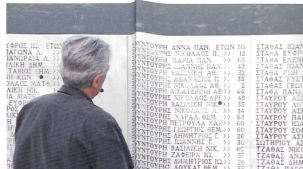
EL AURA, der zweite und letzte lange Spielfilm des im Juni dieses Jahres im Alter von 47 Jahren an einem Herzinfarkt verstorbenen Argentiniers Fabian Bielinsky, spielt irgendwo im karg-einsamen Nirgendwo Patagoniens. In tief waldigem Gebirge. Derjenige, der schoss – sein Name ist Esteban Espinoza, und er wird gespielt von Ricardo Darín –, ist mittlerseelenallein unterwegs. Er ist von Beruf Tierpräparator und lebt in Buenos Aires. Er ist ein kauziger Kerl. Menschenscheu, irgendwie. Er leidet – und darauf bezieht sich der Filmtitel – an starken Migräneanfällen; irgendwann im Laufe des Films erzählt er einer jungen, von der enigmatisch-wilden Dolores Fonzi gespielten Frau, die den wunderschönen Namen Diana trägt, zwar keine Jagdgöttin ist, doch im tiefen Wald Blockhütten an Jäger vermietet, wie das funktioniert mit seiner Migräne. Sie kommt schleichend. Dann, Sekunden bevor die Attacke ihn voll einholt und bewuslos auf den Boden schmeisst, ist sie da, diese «Aura». Seine Wahrnehmung verändert sich. Die Zeit scheint sich zu verlangsamen. Es ist plötzlich totenstill, doch zugleich nimmt er jedes Geräusch überdeutlich klar wahr. Und dann Rammt die Lähmung. Er kann nichts anderes mehr tun, als sich in diesen Sog hineinzuheben, sich in ihn fallen zu lassen. Völlig harmlos an sich ist das. Es ist ein Handicap. Macht Espinoza, der zu Hause hinter verschlossenen Türen und zu lauter Musik Fische, Raben, Hirsche und andere Vieche rein fürs naturhistorische Museum präpariert, ein wenig zum Sonderling, zum Einsiedler.

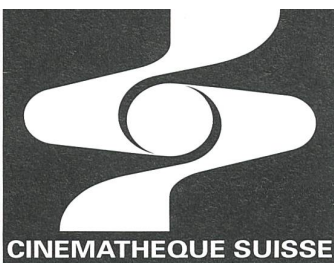
Er hat zwar eine Frau. Doch die ist es dabei, aus seinem Leben wegzukippen, ist bloss noch ein klopfernder und rufender Schatten an der Glästr zu seinem Zimmer: EL AURA beginnt als Film über Einsamkeit. Und er

ist, nebst vielem anderem, das er sonst auch noch ist, ein Film über Männer und Frauen, die zusammen nicht (mehr) können. Espinoza hat einen einzigen Freund, einen Bekannten namens Sonntag. Und er hat eine – ja, ja, ja, wir sitzen in einem Film von Fabian Bielinsky, dieses Mannes, der mal sagte, er glaube nicht an Gott, aber an Billy Wilder, und der vor sechs Jahren mit NUEVE REINAS eine so hinreissend leichtfüssige wie betörend komplexe Ganovenkomödie vorstellte – etwas schrullige Leidenschaft. Als scharfer Beobachter, gesegnet mit einem phänomenalen bildlichen und geografischen Gedächtnis und blühender Phantasie, stellt er sich – wo immer er gerade ist, was immer er gerade tut – das in dieser Situation möglichst «perfekte Vertretchen» vor.

Doch Espinoza ist ein Sofite. Alles Kriminelle spielt sich – auch wenn Bielinsky es so realistisch vorführt wie die subjektive Erfahrung der Aura – immer bloss in seiner Phantasie ab. Der Überfall auf die Kasse des naturhistorischen Museums genauso wie derjenige auf den Bankautomaten. Nun aber hat ihn Sonntag zur Hirschjagd eingeladen. Sie sind nach Patagonien geflogen, haben bei Diana eine Hütte gemietet. Weil Espinoza auf der Pirsch zu laut trampelte, hat Sonntag ihn enternst stehen gelassen. Und dann also fällt dieser fatale Schuss. Es ist ein Initiationschuss. Ein Befreiungsschuss. Denn, realisiert Espinoza geistesgegenwärtig, möglicherweise hat niemand etwas gehört, keiner etwas gesehen...

Es ist phänomenal, was Bielinsky aus diesen Vorgaben macht. Hat er mit NUEVE REINAS ein höchst spannendes Klieganoven-Movie vorgestellt, dessen Story stets unverhofft neue Wendungen nehmend, ihr Geheimnis erst im allerletzten Bild preisgab, so stellt er mit EL AURA nun einen Thriller vor, der eben auch eine kleine Sozialstudie ist, die Schilderung einer Krankheit und einer Passion und der sich auf höchst faszinierende Weise letztlich jeder Kategorisierung entzieht.





SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

**DIE WICHTIGEN
INFORMATIONEN ...**

**DIE RICHTIGEN
BILDER ...**

**DIE KOMPETENTE
BERATUNG ...**

Ganz zentral:

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

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

Öffnungszeiten

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

Kosten

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

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

design_konzept: www.cofizoallig.ch

Der Kerl, der anstelle eines Hirsches zufällig zu Tode getroffen niedersinkt, heisst Dietrich. Er ist, obwohl etliche Jahre älter als Diana, deren Gatte. Er liegt unweit einer Blockhütte, und seinen Tod, stellt sich im Laufe von *EL AURA* heraus, betrauert niemand wirklich. Vor allem Diana und der bei ihr lebende kleine Bruder nicht, die durch Dietrichs Tod von jahrelanger Tyrannei und jahrelangem Martyrium erlöst werden ... Doch das alles erzählt Bielinsky nebenbei. Was die Geschichte vorantreibt, ist die Frage, ob Espinoza das Geschehene für sich behalten kann. Ob er fähig ist – was Sonntag im ersten Teil des Films notabene vehement in Absprache stellt – zu schießen, ein Lebewesen zu töten. Mehr noch. Espinoza findet in Dietrichs Blockhütte Pläne, Skizzen und Notizen, anhand derer er mit sicherem Instinkt schliesst, dass Dietrich demnächst einen Überfall auf den Geldtransporter des Casinos plante. So kriegt Dietrichs Unfalltod eine ganz neue Bedeutung. Er wird Espinozas Chance testen, ob er das, was er in Gedanken die ganze Zeit vollführt, in Wirklichkeit umzusetzen fähig ist. Denn bald schon tauchen mit Sosa und Montero zwei undurchsichtige Männer aus Buenos Aires auf. Sie bestätigen Espinoza nicht nur, dass Dietrich sein Geld auf alles andere als legale Weise erworben hat und dass Espinoza, der sich ihnen gegenüber als Dietrichs Stellvertreter ausgibt, die Pläne in der Hütte weitgehend richtig gedeutet hat.

EL AURA ist ein reifer und geheimnisvoller Film. Und er ist, wiewohl er sich schön in einem grossen und weiten Spannungsbogen entwickelt und auch eine ganze Anzahl Verfolgungsjagden, Schiessereien und Action enthält, ein für einen Thriller ungemünzt gemächlicher Film. Einer, der sich Zeit nimmt für Geräusche, der den Zuschauern Zeit lässt zu schauen. Einer, der sich zwischendurch auch Zeit nimmt für seine Personen: In einer der diesbezüglich bezeichnendsten Szenen fahren Diana und Espinoza im Jeep von der Stadt zum Anwesen im Wald zurück. Plötzlich beginnt der Motor zu stottern, stirbt ab. Keine Panne, beruhigt Diana,

der Motor sei bloss "abgesoffen", brauche ein wenig Ruhe, bis er wieder gestartet werden könne. Schon ist sie geschaffen, die kleine Zeitellipse, das Time-out von der Handlung, das Bielinsky braucht, damit Espinoza und Diana, die in der Hektik des Geschehens bisher immer nur aufeinander reagiert haben, mal ein wenig Zeit finden – nein, nicht zum Schmusen, obwohl zwischen Darin und Fonzi immer ein Hauch Erotik spielt –, sondern damit sie im Gespräch zwei, drei Sachen klären können.

Grau in Grau und in Grün und Silber und Braun kommt *EL AURA* daher. Strahlt atmosphärisch dicht, elegant fotografiert, geschmeidig montiert, bisweilen eine eigenartige Magie aus. Die Performance seines Lebens – möchte man sagen –, aber das stimmt vielleicht nicht, denn eigentlich ist er auch anderswo, etwa als Arbeitsloser in *LUNA DE AVELLANEDA* (Juan José Campanella, 2004), als verfolgter Anwalt in *KAMCHATKA* (Marcelo Piñeyro, 2002) und natürlich als Superhahnove in *NUOVE REINAS* phänomenal gut – liefert Ricardo Darin als schweigsam-schüchtern Kerl, der da plötzlich die Chance hat, über sich selber hinauszuwachsen und dabei in den entscheidendsten Momenten von seiner Migräne eingeholt und danieder geworfen wird. Spannend bis zum letzten Bild, mit dem sich nochmals alles einer neuen Interpretation öffnet, ist *EL AURA* ein schöner, eigenwilliger und wunderbar bildpoetischer Film.

Irene Genhart

Regie, Buch: Fabián Bielinsky; Kamera: Checco Varese; Schnitt: Alejandro Carrillo, Pesnovi Fernando Pardo; Produktion Design: Mercedes Alfonsín; Musik: Lucio Godoy; Ton: José Luis Díaz Quzande, Carlos Abbate. Darsteller (Rolle): Ricardo Darin (Espinoza, Tierpräparator), Dolores Fonzi (Diana), Alejandro Awada (Sonntag), Pablo Cedrón (Sosa), Jorge D'Elia (Urien), Manuel Rodal (Dietrich), Rafael Castejón (Vega), Walter Reyno (Montero), Nahuel Perez Biscayart (Julio). Produktion: Tornasol Films, Patagonik Film Group, Davis Film Productions; in Zusammenarbeit mit Aura Films, Naya Films; Produzent: Pablo Bossi; ausführende Produzenten: Cecilia Bossi, Ariel Saúl, Victor Hadida. Argentinien, Frankreich, Spanien 2005. 35 mm, Farbe; Dauer: 137 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



MON FRÈRE SE MARIE

Jean-Stéphane Bron

Die Feststellung «Mein Bruder heiratet» klingt an sich relativ unspektakulär. Fungiert der Satz jedoch als Filmtitel einer Familienkomödie, lässt er Ungemach erahnen. Und so löst eine bevorstehende Hochzeit im ersten Spielfilm des Westschweizers Jean-Stéphane Bron denn auch allerhand familiäre Turbulenzen aus: Zur Eheschliessung des vietnamesischen Adoptivsohnes Vinh kündigen sich die leibliche Mutter und ein Onkel aus Vietnam an. Dieser überraschende Besuch bringt die Familie Depierraz ins Rotieren. Früher glänzte sie als Vorzeigefamilie, heute sind die Eltern geschieden und zerstritten. Den Verwandten Vinhs zuliebe will man dennoch den Schein wahren und die familiäre Idylle von einst in Szene setzen. Die «Contenance» zu bewahren, ist dabei oberstes Ziel, und selbstredend lebt die Komödie davon, dass gerade dies den Figuren nur leidlich gelingen mag.

Teils Familiendrama, teils Multikultikomödie orientiert sich der Film an Arthouse-Schlagern wie *BEND IT LIKE BECKHAM*, *MY BIG FAT GREEK WEDDING* oder *EAST IS EAST*. Die Schweizer Komödie lebt so auch von brav durchexerzierten dramaturgischen und kulturellen Klischees. Gleichwohl versucht Bron, der mit *MAIS IM BUNDESHUUS* einen cleveren und unterhaltenden Coup gelandet hat, der filmischen Stromlinienförmigkeit zu trotzen. Dies zeigt sich besonders im Erzählstil. *MON FRÈRE SE MARIE* beginnt pseudodokumentarisch: Mit vertraulichen Anweisungen werden die Familienmitglieder vom Bruder und Amateurfilmer Jacques einzeln vor der Kamera positioniert und über die familiäre Befindlichkeit befragt. Hier klärt sich die Bedeutung des Titels: *MON FRÈRE SE MARIE* wird – zumindest zu Beginn – aus der Perspektive des Bruders Jacques erzählt. Er filme nur für sich und wolle damit nicht versuchen, den familiären Scherbenhaufen zu kitten, versichert der Hobbyfilmer aus dem Off. Die verzwickte Familienkonstellation wird durch diesen pseudodokumentarischen Stil auf erfrischende Weise eingeführt. Was dramaturgisch so geschickt ein-

gefädelt ist, verliert sich jedoch bald in einer allzu konventionellen Erzählweise. Bron geizt im weiteren Verlauf nicht mit Trümpfen aus dem Dramaturgiefundus des Lustspiels. So steht der Besuch aus Vietnam früher als geplant vor der Türe. Die stoische Mutter des Bräutigams und der wirblige Onkel, der übrigens besser Deutsch spricht als die gesamte Waadtländer Familie, beäugen die nervösen Geschehnisse im Hause Depierraz ziemlich erstaunt. Die ungewohnte Sachlage sorgt für viel Situationskomik, denn die Figuren müssen sich gleich an zwei Fronten behaupten: Gegenüber dem vietnamesischen Besuch gilt es, die Fassade der heilen Familie aufrechtzuerhalten, und innerhalb der Familie Depierraz möchte man die zwischenmenschliche Distanz möglichst unbeeinträchtigt belassen. *Aurore Clément* brilliert dabei als fragile Adoptivmutter, die seit der Trennung von ihrem Mann auf Identitätssuche ist und sich dafür mit Feng-Shui und Gospelchor stärkt. Ihre frühere Hausfrauenrolle verschmäht sie, und mit ihrem Exmann nochmal im gleichen Zimmer zu schlafen, kommt partout nicht in Frage. Angesichts des quirligen Onkels, der bis tief in die Nacht vor dem Fernseher sitzt, kann sie sich trotz ziemlich burlesken Manövern nicht unentdeckt in einem anderen Zimmer verstecken. Ihr launischer Exmann versucht derweil unbeholfen, Nonchalance zu markieren.

Konsterniert muss sich die Sippe bald eingestehen, dass eine Hirschleder-couch oder eine Fotografie vom Papst eben noch keine intakte Familie ausmachen. Für mehr Zusammenhalt sorgt da eher der in der Eile nur ungenügend zusammengestellte Esstisch; ohne das gemeinsame Stützen des Tisches würde dieser nämlich vor den Augen des speisenden Besuchs zusammenbrechen. So entwickelt sich langsam eine feine Solidarität zwischen den Figuren, und die verhärteten Fronten scheinen sich etwas aufzuweichen. Es sind die kleinen Veränderungen in der zwischenmenschlichen Chemie, die in *MON FRÈRE SE MARIE* zählen. Das Ensemble gestaltet diese leichten Aufheiterungen

innerhalb der zerrütteten Familie auch mit viel Sorgfalt. Die beiden vietnamesischen Figuren indes dienen lediglich als Staffage, um die Schweizer Familie zu kontrastieren. Auch über den Adoptivsohn Vinh würde man gerne mehr erfahren, leider bleibt auch diese Figur in der allgemeinen Aufgeregtheit ziemlich blass. Dies ist umso bemerkenswerter, als der Amateurschauspieler *Quoc Dung Nguyen* quasi sich selbst spielt. Er kam mit drei Jahren als Flüchtling in die Schweiz und wurde von einer Schweizer Familie aufgenommen.

Dass es letzten Endes nicht zum erwarteten familiären Showdown kommt und auch ein altmodisches Loblied auf Familienwerte ausbleibt, ist immerhin eine Überraschung.

René Müller

Stab

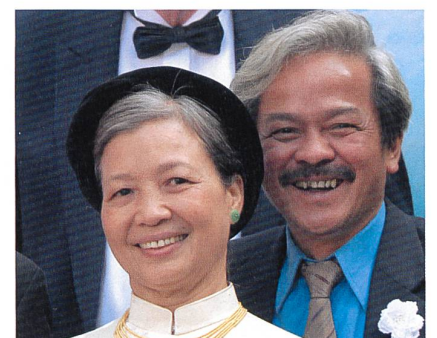
Regie: Jean-Stéphane Bron; Buch: Jean-Stéphane Bron, Karine Sudan; Kamera: Matthieu Poirot-Delpech; Schnitt: Karine Sudan; Ausstattung: Rekha Musale; Kostüme: Géraldine Orinowski; Maske: Nathalie Monod; Musik: Christian Garcia; Ton: Luc Yersin

Darsteller (Rolle)

Quoc Dung Nguyen (Vinh, der Bräutigam), Cyril Trolley (Jacques, der Sohn), Aurore Clément (Claire, die Mutter), Jean-Luc Bideau (Michel, der Vater), Delphine Chuillot (Catherine, die Tochter), Michèle Rohrbach (Sarah, die Braut), Thanh An (Onkel Duc), Man Thu (die Mutter aus Vietnam)

Produktion, Verleih

Les Films Pelléas; Box Productions; Produzenten: Philippe Martin, Géraldine Michelot, Thierry Spicher, Elena Tatti; Co-Produktion: Télévision Suisse Romande, SRG SSR idée suisse. Schweiz, Frankreich 2006. 35 mm, Cinemascope; gedreht auf HD Cam; Farbe; Dolby SRD; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



THE CHILDREN OF MEN

Alfonso Cuarón

Wenn sogar sonst durchaus realistisch argumentierende Historiker wie Michael Stürmer über den Weltuntergang fabulieren («Welt ohne Weltordnung – Wer wird die Welt erben?» Murmann Verlag, Hamburg 2006), dann ist es kein Wunder, wenn auch das Entertainment die triste Zukunft der politischen Machtkämpfe entdeckt und uns in seine gruselige Geisterbahn hineinlocken möchte. Da trifft es sich zudem verdammt gut, dass in den westlichen Ländern die Geburtenzahlen zurückgehen und die Alten immer älter werden und daher auch überhand nehmen. Aus beiden Gegebenheiten lässt sich eine treffliche Mixtur brauen.

Der 1961 in Mexico City geborene Alfonso Cuarón, hauptsächlich bekannt geworden durch *HARRY POTTER AND THE PRISONER OF AZKABAN* (2004), präsentiert uns einen solchen Zaubertrank. Gleichsam sehnsüchtig die Zerstörung, aber auch die Wiedergeburt der Welt herbeisehnend, glaubt man sich eher mit einem Buss- und zugleich Erweckungs-drama konfrontiert, denn mit einer kreativen, phantasievollen Reflexion über kommende Zeiten.

Hauptakteur *Clive Owen*, der Theo des Films, steht im Jahr 2027 einer chaotischen Welt gegenüber, denn seit achtzehn Jahren wurden keine Kinder mehr geboren. Die Unfruchtbarkeit der Frauen ufernte in eine Unordnung aus, die das Weiterleben zum Zufall werden lässt. Ehemals reiche Nationen wie England sind Zufluchtsorte für Verfolgte und illegale Einwanderer geworden, was dort aber auch nur Gewalt, Willkür, Rassenhass, Nationalismus auslöst. Theo erhält von seiner Exfrau Julia den Auftrag, eine wie durch ein Wunder schwanger gewordene Frau aus Grossbritannien zu schmuggeln und sie in die Obhut der Organisation Human Project zu bringen. Viele gefährliche Hindernisse und Verfolgungen scheinen das bevorstehende Wunder zu gefährden. Aber mit reichlicher Unterstützung des letzten Hippies, der mit seiner sprachlos und introvertiert gewordenen Frau versteckt im Wald lebt, gelingt die Flucht, und das Kind wird geboren.

Die Mutter wird mit dieser Hoffnung der Zukunft auf dem Schiff «Tomorrow» Aufnahme finden.

Cuaróns Science-Fiction-Thriller soll auf der letzten Biennale in Venedig der umstrittenste Film gewesen sein. Was dürfte diesen Streit ausgelöst haben? Entweder man nimmt das in düsteren Farben gefilmte Menschheitsdrama mit seinen Grausamkeiten, Gewalttaten und seiner finalen Geburtsapotheose, die wie ein Krippenspiel inszeniert wird, als ein Stück Unterhaltung, so wie ein Videogame. Oder wir missverstehen dieses Schauspiel als reale Bedrohungsschilderung. Um aber die Probleme der Zukunft zu diskutieren und bewältigen zu können, braucht es die moralische Kraft der Agierenden und deren unverbildete Analyse der Wirklichkeit und nicht die Imaginationen des Theaters.

Daher mag eine ernsthafte Diskussionen auslösende Aufnahme des Films beim Publikum mehr über den sozialen Zustand einer Gesellschaft sagen, als man auf die erste Reaktion hin zu glauben gewillt ist: Sind wir hysterisch einer Bilderwelt verfallen, egal, ob sie ihre Impressionen aus der Realität bezieht oder sie erfindet? Oder brauchen wir die Medien, um unser Schicksal zu erkennen, egal, ob sie fette oder magere Jahre predigen?

Erwin Schaar

Stab

Regie: Alfonso Cuarón; Buch: Alfonso Cuarón, Timothy J. Sexton, David Arata, Mark Fergus, Hawk Ostby, nach dem gleichnamigen Roman von P. D. James; Kamera: Emmanuel Lubezki; Schnitt: Alex Rodriguez; Ausstattung: Jim Clay; Kostüme: Jany Temime; Musik: John Tavener

Darsteller (Rolle)

Clive Owen (Theodore Faron), Julianne Moore (Julian Taylor), Michael Caine (Jasper), Chiwetel Ejiofor (Luke), Charlie Hunnam (Patrie), Claire-Hope Ashitey (Kee), Pam Ferris (Miriam), Danny Huston (Nigel), Peter Mullan (Syd)

Produktion, Verleih

Strike Entertainment, Hit and Run Production. USA 2006. Farbe, Dauer: 109 Min. Verleih: UIP, Zürich, Frankfurt a. M.

A GOOD YEAR

Ridley Scott

Neben knalligen Grossproduktionen – zuletzt das Kreuzzug-Epos *KINGDOM OF HEAVEN* – leistet sich Ridley Scott gelegentlich kleinere, persönlichere Arbeiten. In der Vergangenheit war das zum Beispiel *THELMA & LOUISE* (1991). Ebenso wie die beiden Frauen in diesem Roadmovie zu neuen Ufern aufbrechen, ist Max Skinner in Scotts neuem Film *A GOOD YEAR* dabei, ein neues Leben anzufangen. Im Gegensatz zu Thelma und Louise ist er nicht genötigt, unstat über staubige Highways und durch triste Motels zu vagabundieren. Ihm steht ein edles Schloss mit angeschlossenem Weingut im milden Licht der Provence zur Verfügung.

Max war bisher erfolgreicher Wertpapier-Broker an der Londoner Börse. Ein gewiefter Finanzhändler, der seiner Firma zu satten Gewinnen verholfen hat. Allerdings nahm es Max dabei mit dem Recht und den guten Sitten im Börsengeschäft nicht allzu genau. Wie man sich im Leben durchsetzt und es sich dabei gut gehen lassen kann, lernte Max, als er klein war, von Onkel Henry, denn als Kind verbrachte er regelmässig seine Ferien bei Henry auf dessen provenzalischen Landsitz.

Als Max älter wurde, verloren sich die Kontakte zu dem exzentrischen, dabei aber höchst lebenserfahrenen Onkel. Mitten im Geschäftsgetriebe erreicht Max die Nachricht von Onkel Henrys Tod, verbunden mit der frohen Botschaft, sein Erbe zu sein. Also reist er nach Südfrankreich, um die Erbschaft anzutreten, beziehungsweise den stattlichen Besitz zu Geld zu machen. Kaum hat Max seinem Londoner Arbeitsplatz den Rücken gekehrt, wird er von seinen Konkurrenten demontiert und von seiner Firma gekündigt. Doch das ist für Max kein Grund zur Traurigkeit. Wie Gott in Frankreich entdeckt er in «La Siroque» völlig neue Genüsse und findet schliesslich das reine Glück. Damit das Ganze zwei Stunden dauern kann, geht das natürlich nicht ohne kleinere und grössere Komplikationen ab. So taucht eine angebliche Tochter von Onkel Henry auf, die Max die Erbschaft streitig machen will. Aber mit



UN FRANCO, 14 PESETAS

Carlo Iglesias

dem netten Mädchen findet sich ein alle Beteiligten zufriedenstellendes Arrangement.

A GOOD YEAR ist die Verfilmung des vor allem als Urlaubslektüre beliebten gleichnamigen Romans von Peter Mayle. Autor und Regisseur sind befreundet und leben selbst vorzugsweise in der Provence.

So konnte Ridley Scott den Film gewissermassen vor der Haustür drehen. Das merkt man der durchgängig entspannten Stimmung ebenso an wie den süffig arrangierten Bildern. Schöne Menschen lassen es sich in exquisitem Ambiente gut gehen. Dafür findet sich in Onkel Henrys tiefem Weinkeller sogar noch ein guter Tropfen. Es braucht also keine weiteren Erklärungen, warum Max seinem stressigen Job als Börsianer keine Träne nachweint – obwohl seine schicke Loft in London auch nicht ohne war.

Ganz im Vertrauen auf die äusseren Reize von Landschaft und Interieur, in Verbindung mit allen Klischees angeblicher französischer Lebensart, hat Scott mit A GOOD YEAR ein modernes Märchen gedreht, einen Wohlfühlfilm mit vielen hübschen Momenten und gut aufgelegten Hauptdarstellern.

Herbert Spaich

Stab

Regie: Ridley Scott; Buch: Marc Klein, nach dem Buch von Peter Mayle; Kamera: Philippe Le Sourd; Schnitt: Dody Dorn; Production Design: Sonja Klaus; Kostüme: Catherine Leterrier; Musik: Marc Streitenfeld

Darsteller (Rolle)

Russell Crowe (Max Skinner), Freddie Highmore (junger Max), Albert Finney (Onkel Henry), Marion Cotillard (Fanny Chenal), Tom Hollander (Charlie Willis), Didier Bourdon (Francis Dufлот), Isabelle Candelier (Ludivine Dufлот), Abbie Cornish (Christie Roberts), Valeria Bruni Tedeschi (Nathalie Auzet)

Produktion, Verleih

Scott Free Production; Produzent: Ridley Scott; ausführende Produzenten: Branko Lustig, Julie Payne, Lisa Ellzey. USA 2006. Farbe; Dauer: 118 Min. Verleih: 20th Century Fox, Zürich, Frankfurt a. M.

«Mein Vater hat immer gesagt, dass er die besten Jahre seines Lebens in der Schweiz verbracht habe», erinnert sich der Schauspieler und Regisseur Carlos Iglesias. Jene Zeit zu Beginn der sechziger Jahre hat er als Bub selbst miterlebt, und jener Zeit widmet er nun sein Regiedebüt UN FRANCO, 14 PESETAS. Wie das so ist mit Kindheitserinnerungen, sie verführen einen dazu, die Vergangenheit mit einem verklärten Blick zu betrachten. Dieser Nostalgie erliegt Iglesias vollständig. Er erzählt die Geschichte seines Vaters – den er zudem auch selbst spielt – auf märchenhaft entrückte Art und Weise.

Ein Franken ist vierzehn Peseten wert, diese monetäre Verlockung ist Grund genug für die beiden spanischen Arbeiter Martín und Marcos, in der Schweiz Arbeit zu suchen und ihre Familien in einer unansehnlichen Madrider Kellerwohnung zurückzulassen. Als Touristen eingereist, landen die beiden unbeholfenen Spanier in einem Ostschweizer Dorf mit dem zungenbrecherischen Namen Uzwil. Die vereinzelt Einwohner heissen die Neuankömmlinge höflich willkommen und quartieren sie im Gasthof «Zur Harmonie» ein. Flugs wird den Spaniern Arbeit in der Fabrik versprochen. Besondere Aufmerksamkeit schenken die beiden der blonden Wirtin Hanna und ihrem bodenständigen Berner Charme. Das Frühstück ist gratis, die Arbeit wird tatsächlich traumhaft entlohnt, und mit Hanna lässt sich gut anbändeln. Die Gastarbeiter wähen sich trotz oder vielleicht gerade wegen des anfänglichen Kulturschocks – an einem Uzwiler Gewässer gibt es nämlich sogar eine FKK-Zone – im Paradies.

Iglesias setzt bei seiner Inszenierung konsequent auf Stilisierung. Er versucht nicht, ein möglichst überzeugendes Uzwil der sechziger Jahre zu rekonstruieren. Vielmehr wird ein betont kulissenhaftes Dorf präsentiert, das von der Kuh über die blitzblanke Strasse bis zum roten Geranium mit den wichtigsten helvetischen Klischees ausgestattet ist. Auch die Figuren und ihr Schicksal werden liebevoll, aber kaum differenziert

gezeichnet. Die unbiernte Reduktion auf Positives und Gefälliges entwickelt einen durchaus einnehmenden Charme, der durch die lakonische Art der Hauptfiguren Martín und Marcos noch verstärkt wird. Trotzdem: Der idealisierende Ton dieser Mainstream-Produktion überrascht angesichts der Ernsthaftigkeit und Brisanz des Themas. Heiter verknüpft Iglesias Biografie und Zeitgeschichte, ohne jegliche Widerhaken zu setzen. UN FRANCO, 14 PESETAS will so auch nicht mehr als unterhaltsame Hommage an den Vater und das Gastland Schweiz sein. Es sollte daher auch nicht erstaunen, dass die spanischen Arbeiter keine Sekunde bei den Strapazen in der Schweizer Fabrik gezeigt werden und dass Hanna einige Jahre später dem verdutzten Martín sorglos lächelnd ein dunkelhaariges Mädchen als Resultat ihrer Affäre präsentiert.

«Nach einer wahren Begebenheit» wird zu Beginn des Films eingeblendet. Im Abspann ist eine pathetische Widmung zu lesen: Der Film sei «allen, ihnen allen» gewidmet. Diese bemühten Authentizitätssignale muten angesichts des märchenhaften Stils paradox an. Handelt es sich doch um eine niedliche Kindheitserinnerung, die kaum etwas mit Migrationschicksalen zu tun hat.

René Müller

Stab

Regie, Buch: Carlos Iglesias; Kamera: Tote Trenas; Schnitt: Luisma Del Valle; künstlerische Leitung: Enrique Fayán, Kostüm: José M. de Cossío, Puy Uche; Musik: Mario De Benito

Darsteller (Rolle)

Javier Gutiérrez (Marcos), Carlos Iglesias (Martín), Isabel Blanco (Hanna), Nieve de Medina (Pilar), Carmen Rosi (Grossmutter), Iván Martín (Pablito), Tim Frederick (Pablo), Eloisa Vargas (Luisa), Aldo Sebastianelli (Tonino), Ángela del Salto (Carmen)

Produktion, Verleih

Produktion: Drive Cine, Adivina Producciones, Co-Produktion: Television de Galicia (TVG) mit Unterstützung durch Television Espanola (TVE), Ministerio de Educación y Cultura (ICAA) und Xunta de Galicia; Produzenten: José M. Lorenzo, Eduardo Campoy. Spanien 2006. 35 mm, Farbe, Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich



EIN FREUND VON MIR

Sebastian Schipper

Da steht einer mit einem Pappbecher in der Hand an einer Überlandstrasse, irgendwo in Deutschland. Es ist dämmerig, düster, die Landschaft grau. Doch nein, nicht grau. Sondern silbrig oder eben: metallic. Denn Grau ist nicht gleich Grau, heisst es später im Film. Es ist sealgrau-metallic, arcticsilber-metallic, bluefly-metallic. EIN FREUND VON MIR, der neue Film des 1968 in Hannover geborenen Sebastian Schipper – der vor sechs Jahren mit ABSOLUTE GIGANTEN ein viel beachtetes, mit dem deutschen Filmpreis in Silber ausgezeichnetes Regiedebüt vorlegte – handelt von zwei Männern, Autos und der Liebe. Oder aber: der Beziehungsunfähigkeit eines jungen Mathematikers, den Überlebensstrategien eines Vaganten und der Farbe Grau.

Der da steht am Anfang des Films, heisst Karl. Er ist, wie man zur Musik von Gravenhurst erfährt, ein höherer Angestellter einer deutschen Versicherungsfirma, ein kleines Genie. Denn schliesslich hat Karl den «Bogenshützen» gewonnen. Und ganz egal, ob es diese Auszeichnung in Wirklichkeit gibt oder nicht, sie markiert: Karl ist ein ganzer Kerl. Doch Karl steht so einsam an der dunklen Strasse, und die Autos flutschen an ihm vorbei, genauso wie die Leute an der Party, wo er, der Held, sich nicht feiern lässt.

Dieser Karl also, fühlt man, der tickt nicht richtig. Und denkt es erst recht, weil Karl gespielt wird von *Daniel Brühl*, und Brühl, spätestens seit er in Hans Weingartners DAS WEISSE RAUSCHEN den schizophrener Studenten Lukas spielte, auf die Rolle des Melancholikers, des introvertierten Spinners, des männlichen Sensibelchens abonniert ist. Auf alle Fälle glaubt man sofort, dass Karl irgendwie nicht kann. Und wie er dann auf der Tram- oder U-Bahn-Station die Frau, die Schipper schon an der Party als «die Frau dieses Filmes» einführt, einfach an sich vorbeilaufen lässt, ist die Sache klar: Karl kann nicht mit Menschen. Männer, denkt man als Kritikerin, ticken anders. Wundert sich ein bisschen darüber, dass Karl in einer Wohnung mit Superaussicht aber voller Umzugschachteln wohnt, dass er sich in Kleidern

zum Schlafen legt, wo er doch so adrett und gar nicht stinkig aussieht.

Er habe, lässt Schipper im Presseheft verlauten, EIN FREUND VON MIR noch vor ABSOLUTE GIGANTEN begonnen, es hätte ein Roadmovie um eine Männerfreundschaft werden sollen, eine romantische Geschichte um zwei, die sich kennenlernen und deren Leben dadurch völlig durcheinander gerät. Doch das erinnere an die Siebziger, und so unschuldig wie damals sei man heute nicht mehr. Und so spielt EIN FREUND VON MIR nun zum Teil auf der Strasse, ohne ein wirkliches Roadmovie zu sein. Nicht romantiklos – aber abgekühlt.

Weil der Chef findet, Karl müsse sich ändern, schickt er ihn für einen Tag an die Front. Er soll einen Autoverleih auf dessen Versicherungstauglichkeit überprüfen, indem er undercover dort einen Tag lang als Fahrer arbeitet. Und da trifft Karl nun Hans. Dieser Hans, von *Jürgen Vogel* mit Charme und schlechten Zähnen gespielt, ist vom Schicksal weit weniger begünstigt als Karl. Doch er ist ein Hans im Glück, und es ist nach der Vergewaltiger-Parforce-Leistung, die Vogel in DER FREIE WILLE hinlegte, richtig befreiend, ihn mal wieder als lustigen Vogel anzutreffen. Hans nun also, extrovertiert und stets bemüht, die schönen Seiten seines Schicksals zu sehen, ist Karls Gegenteil. Er steht binnen Kurzem in Karls moralischer Schuld. Und fordert ihn dann derart heraus, dass der arme Karl-Kerl kaum weiss, wie ihm geschieht: all diese Bubenspiele die ganze Zeit, diese Autorennen und dazu diese provokativen Fragen. Was aus Karl wohl geworden wäre als Frau? Nonne oder Modell? Durch Hans lernt Karl die Freude am Autofahren, insbesondere am nackig Porsche-Rasen kennen, macht durch ihn auch die Bekanntschaft der von *Sabine Timoteo* gespielten Stelle, in die er sich mit Hans' Erlaubnis schliesslich verliebt ...

Jürgen Vogel und Daniel Brühl haben für EIN FREUND VON MIR das erste Mal gemeinsam vor der Kamera gestanden. Die beiden kommen gut nebeneinander, ihre

Charismen ergänzen sich: Sowohl Vogel als Happy-Mensch wie Brühl als auftauende Dumpfbacke sind stark. Und als Frau sitzt man im Kinossessel und denkt: So sind sie also, die Männer. Machen Bubenspiele, träumen vom Porsche-Fahren und schenken sich gar Frauen, sofern die Chemie zwischen ihnen stimmt. Denkste, behelmen einen da die Kritikerkollegen, behaupten, nie von schönen Autos zu träumen, wollen nichts wissen vom Rausch der Geschwindigkeit: alles viel zu stereotyp, klischiert, abgeschmackt.

Zum Schluss dann fährt Karl in Hans' lottrigem Daf zu Stelle nach Barcelona. Doch bei Schipper ist die Stadt Gaudís und Mirós so grau wie Nordrhein-Westfalen – und das ist dann ein bisschen arg. So arg wie der Einsatz der Musik, die manchmal sossig die Tonspur verwischt, die ansonsten ziemlich speziell, mit viel Einzelgeräuschen und wenig Ambiente auskommt. Ein wenig ratlos lässt EIN FREUND VON MIR die Zuschauer zurück. Will explizit Komödie sein, doch es fehlt ihm zum einen der Drive, der ABSOLUTE GIGANTEN gigantisch machte, und es fehlt vor lauter dezentem Grau dann eben auch da die farbige Wärme, wo sie von der Story her vorhanden wäre. Und das ist dann ein klein wenig schade. Weil EIN FREUND VON MIR, zumindest aus Frauensicht, doch sonst eine recht «gmögige» Grosse-Buben-Geschichte wäre.

Irene Genhart

Stab

Regie, Buch: Sebastian Schipper; Kamera: Oliver Bokelberg; Schnitt: Jeffrey Marc Harkavy; Szenenbild: Andrea Kessler; Kostüme: Anette Guther, Charlotte Sawatzki

Darsteller (Rolle)

Daniel Brühl (Karl), Jürgen Vogel (Hans), Sabine Timoteo (Stelle), Peter Kurth (Fernandez), Michael Wittenborn (Naumann), Oktay Inanc Özdemir (Theo), Steffen Groth (Frank), Jan Ole Gerster (Cornelius)

Produktion, Verleih

X Filme Creative Pool; in Zusammenarbeit mit Film 1 Telepool; Produzenten: Maria Köpf, Tom Tykwer; ausführender Produzent: Sebastian Zühr. Deutschland 2006. 35 mm, Format: Cinemascope 1:2.35; Farbe; Dauer: 84 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X Verleih, Berlin



1 ROLLED
STOCKINGS
Regie:
Richard Rosson
(1927)



1

Photogenie erotischer Lebendigkeit

Zum hundertsten Geburtstag von Louise Brooks

“Diese Frau ist ein öffentlicher Skandal, dazu geschaffen, die Liebe-losen Frauen zum Selbstmord zu treiben und das Gesicht wie die Substanz der Welt zu verändern.”

Als der pubertär verzückte Ado Kyrrou dies 1957 in seinem Buch «Amour, Erotisme & Cinéma» über Louise Brooks schrieb, war die von den Kinemathekaren Henri Langlois in Paris und James Card in Rochester gerade erst dem Vergessen der Filmgeschichte entrissen worden. Ihr Mythos als Ikone des Stummfilms und als Verkörperung einer freizügigen weiblichen Exis-

tenz im Zeitalter des Jazz basiert eigentlich auf nur zwei Filmen, die sie 1928/29 in Deutschland gedreht hatte, sowie auf einigen Glamourfotos aus ihrer Zeit bei Paramount 1926 bis 1929. Ihre einundzwanzig US-Filme sind selbst Filmhistorikern kaum geläufig, gehören sie doch eher zur Studiomaschinenware, in denen sie oft noch nicht einmal die weibliche Hauptrolle spielte. Trotzdem hat sich das Bild der Louise Brooks in das kollektive Gedächtnis eingebrannt, und das sogar jenseits der Vermarktungsstrategien der Filmkonzerne. Auf fast jedem Grossstadtboulevard kann man heute Postkarten mit ihrem Abbild kaufen, das sich von ihren Filmrollen weitgehend gelöst hat.

Maske und Natürlichkeit

Henri Langlois hielt sie für die perfekteste Inkarnation des *photogénies*, sie verkörpere «die Intelligenz des kinematographischen Prozesses». Ihr Bild wirke zeitlos, wie die Statuen der Antike, es vereine «totale Natürlichkeit und totale Einfachheit». Wirft man einen Blick auf ihre stilisierte Erscheinung, will das zunächst kaum einleuchten. Da ist eine sehr junge Frau mit sehr kurzem, geometrisch geformtem Haarschnitt (einem Bob), spitzwinklig auslaufend im Schläfen-Wangenbereich. Das tiefdunkle Haar funktelt wie schwarz lackiert. Es bedeckt fast vollständig die Stirn und bildet kurz oberhalb der ebenfalls dunkel unterstrichenen Augenbrauen

eine scharfe Kante. Die tiefdunklen Augen werden durch dunklen Lidstrich unterstrichen und durch betont helles Make-up konterkariert. Das weiße Gesicht ist ein wenig rundlich, nicht so länglich oval wie im klassischen Schönheitsideal, dem etwa die Garbo entspricht. Die Lippen der Brooks wirken etwas schmal, können aber durch Farbbetonung verstärkt werden. Nacken und Schulteransatz liegen fast immer frei und bilden einen weiteren hellen Hautkontrast. Auf den Publicity-Fotos und auch in vielen Filmen trägt sie zumeist kniekurze Kostüme oder Abendkleider, die rückenfrei und fast bis zum Bauchnabel dekolletiert sind. Ihre kleinen Brüste werden zwar durch die Seitenteile geradeso verdeckt, aber durch einen Seitenblick einsehbar.



1

Sie gibt den Blick auf ihren Körper ungehemmt frei, ja zieht ihn regelrecht an, so dass sie einen fast nackten Anblick bietet, obwohl sie angezogen ist.

Der Begriff des Flappers, der Mitte der zwanziger Jahre auf den Typ des lebenslustigen, hedonistischen jungen Girls mit den kurzen Haaren und der sportiven Erscheinung gemünzt wurde, trifft auf Louise Brooks nur halb zu. Sie verbindet diesen neuen, leicht androgynen Frauentypus mit einer regelrecht aggressiven Stilisierung des Weiblichen, die Aspekte der *femme fatale* einbezieht. Ihre nonchalant direkte Ansprache des männlichen Betrachters, auf den ihre Lebenslust gerichtet zu sein scheint, die expressive Zeichenhaftigkeit ihrer Weiblichkeitsinszenierung haben etwas von der beschwingten Dekadenz, die einer Figurine von Aubrey Beardsley entströmt. Trotzdem ist Louise Brooks eine überaus moderne Erscheinung, die auch im *laissez faire* der Postmoderne *en vogue* ist, denn sie zeigt und modelliert ihren Körper ebenso freizügig wie selbstbestimmt.

Ihre nur etwa 1,60 Meter Körperhöhe steigert sie mit wenigstens acht Zentimeter hohen Absätzen, trotzdem wirkt sie auch in den hauchdünnen Kleidern aus Seide, Satin oder Chiffon nur bedingt durch die Linie. Louise Brooks ursprüngliches Ausdrucksmittel ist die Bewegung. Mit fünfzehn Jahren kommt sie 1921 nach New York, um hier modernen Tanz zu studieren, in

den Kompanien von Martha Graham und Ruth St. Denis aufzutreten und bald ein bei den Männern überaus gefragtes Chorus- und Nachtclub-Girl zu werden. Sie tappt in die Jetset-Falle. Ihre Affären sind Legion. Bald zirkulieren Nacktaufnahmen von ihr. Aber sie entscheidet frei, wem



2

sie sich hingibt. Sie wird stets ein ebenso ungezügelter wie rebellischer Freigeist bleiben, eine Einzelgängerin, die – wie sie später schreiben wird – «durch vorübergehenden Erfolg beim Film zeitweilig vom Eremitenpfad abgelenkt» wurde. In ihren Filmen wird sie oft Tänzerinnen darstellen, ohne dass es je um ihren Tanz geht. Geblieben ist davon das Ausstellen ihrer gut trainierten, aber nicht sehr langen Beine, die ebenso mondäne wie leichte Bekleidung und die freigiebige Akzentuierung des Körpers. Für den Film ist das ein Glücksfall. Der ist eben nicht nur ein Bewegungsmedium, sondern auch eines der Körperschaulust und der voyeuristischen Blicke. Er kann, wie kein anderes szenisches Medium, Details regelrecht fetischistisch herausheben, das Gesicht und die Augen, den Nacken oder das Drehen des Kopfes in der Grossaufnahme oder im Umschnitt.

Louise Brooks' auffälligstes Wirkungsmerkmal ist die Lebendigkeit und vermeintliche Natürlichkeit ihres mimischen Ausdrucks. Dass der durch die Modellierung von Gesicht und Haaren für die foto- und die kinematografische Aufnahme bewusst überformt worden ist, gerät schnell in Vergessenheit. Ihr faszinierender Blick erinnert an die urwüchsige Unschuld eines Mädchens aus Kansas (wo sie am 14. November 1906 geboren wurde). Ihre Augen strahlen Anmut und tiefe Klarheit aus. Ihr Blick ist einladend, obwohl oft in eine kaum bestimmbare Ferne gerichtet, so dass er viele Adressaten haben kann. Er sendet anziehende Intensität aus, aber er fordert auch Distanz. Er ist offen, direkt, ja fast schamlos (= ohne Scham). Er ist sehr präsent und erscheint zugleich passiv, auch wenn die Augen der Brooks selten niederblicken. Er ist überhaupt nicht schwer (wie etwa der der Dietrich), sondern federleicht. Ihr Blick verschmilzt Mädchen und Frau, *femme fatale* und Naturgeschöpf. Er belebt die Maske der Louise Brooks,

die sie sich mit dem scharfkantigen schwarzen Helm des Haarschnitts, den harten Kontrasten von Hell und Dunkel, nackter und bedeckter Körperteile zugelegt hat, auf ungeheuer vitale Weise. Das erstaunlichste an ihrer Erscheinung ist die Verschmelzung von Maske und Natürlichkeit, deren kontrastreiche Zutaten sich wechselseitig verstärken und doch eine Einheit bilden. Es entsteht eine flirrende Sinnlichkeit, zu dem sich im männlichen Blick, der in der Betrachtung aussergewöhnlicher Frauen nun einmal ein sexistischer ist, schnell auch Assoziationen von Unschuld und Verführung, Passivität, Hingabe und erfüllbarem Begehren gesellen.

Hell dunkler Glanz des bad girl

Zum Film kommt Louise Brooks im Mai 1925. Sie soll nicht besonders scharf darauf gewesen sein, sondern hätte eigentlich lieber die Tänzerkarriere bei den Ziegfeld-Follies fortgesetzt. Ihre Rolle in *STREET OF FORGOTTEN MEN* ist klein. Von Anfang an wird die dekorative dunkle Schönheit, die sie in diesem Bowery-Gangsterdrama zu geben hat, verbunden mit dem Charakter des quicklebendigen *bad girl*. Sie erhält einen Fünf-Jahres-Vertrag bei Paramount mit einem wöchentlichen Gehalt von 250 Dollar. *THE AMERICAN VENUS* (1925/26) erzählt von zwei verfeinerten Familien aus der Kosmetikbranche. Doch das ist nur Vorwand, um reale und inszenierte Bilder von der Miss-America-Wahl vorführen zu können. Louise Brooks ist Miss Bayport, die sich von den langbeinigen Blondinen nicht nur wegen ihrer dunklen Haare und kleineren Erscheinung abhebt. Obwohl sie die Wahl natürlich nicht gewinnt, ist sie der Blickfang, sowohl im Badeanzug wie auch im aufregenden Abendkleid, das ihren Oberkörper geradeso bedeckt und das sie lässig, lasziv, fast stoisch präsentiert. Eine solch brisante Körper-Kleid-Legierung



3

kann sie auch in *A SOCIAL CELEBRITY* (1926) vorführen, nachdem sie *Adolphe Menjou* zu einer imposanten Karriere getrieben hat, denn die Brooks als kleine Maniküre will um jeden Preis aufsteigen. In *IT'S THE OLD ARMY GAME* (1926) spielt sie an der Seite eines anderen Schauspielers, der

1 Glamourfoto

2 ROLLED
STOCKINGS Regie:
Richard Rosson (1927)

3 THE AMERICAN
VENUS Regie:
Frank Tuttle (1926)

4 LOVE 'EM AND
LEAVE 'EM Regie:
Frank Tuttle (1926)

5 Victor McLaglen
und Louise Brooks in
A GIRL IN EVERY
PORT Regie: Howard
Hawks (1928)

6 Louise Brooks und
W. C. Fields in IT'S
THE OLD ARMY
GAME Regie: Edward
Sutherland (1926)



4

Louise Brooks' auffälligstes Wirkungsmerkmal ist die Lebendigkeit und vermeintliche Natürlichkeit ihres mimischen Ausdrucks. Ihr Blick ist einladend, obwohl oft in eine kaum bestimmbare Ferne gerichtet.



5



6

wie Menjou einen absoluten Kontrast zur Lebendigkeit der Brooks gibt: *W.C. Fields*. Ein unglaubliches Spannungspaar bilden dessen griesgrämige Misanthropie und ihr smartes und befreiendes Lächeln, das sogar Fields den verschämten Anflug eines liebevollen Blicks entlockt.

In *LOVE 'EM AND LEAVE 'EM* (1926, Regie: Frank Tuttle) ist nicht nur ihre Rolle grösser, sondern auch ihre Amoralität. Die Einführungszenne zeigt sie als Ladenmädchen, das eine Leiter hochsteigt und sich der Blicke der Männer hinter ihrem Rücken durchaus bewusst ist. Am Ende der Leiter wippt sie mit dem Unterschenkel, als winke sie ihnen zu. Sie trägt die schönen Kleider und Dessous ihrer Schwester und spannt ihr den Verlobten aus, als der aufzusteigen beginnt. Sie verzoct das Geld des Wohlfahrtsfonds und schiebt die Unterschlagung ihrer Schwester zu. Ein Drittel des Films ist sie im extra kurzen Tutu mit weissem Puschelabsatz und weissem Zylinder zu sehen. Innerhalb einer Stunde wird sie erst ihren Abteilungsleiter und dann den Kaufhauschef verführen. Die älteren Herren fallen auf die laszive Jugendlichkeit und ihr aggressives sexy Outfit herein, der Verlobte ihrer Schwester auf ihren unschuldigen Blick. Wieso der biedere Schaufensterdekorateur der Auffassung ist, «You may not be real bright, but you're some snappy dresser», bleibt unerfindlich. Denn bereits in diesem Film ist sie nicht nur betont schick, sondern offenbart gerade in ihrer schauspielerischen Unbedarftheit einen fast auratischen Glanz und eine beängstigende



1

körperliche Direktheit. Vom üblichen Code, dem routiniert unterspielten Naturalismus der übrigen Schauspieler, ist sie weit entfernt. Sie kann nicht in dieser Weise spielen, vielleicht kann sie im Sinne dramatischer Rollenauslegung überhaupt nicht spielen. Sie verbindet sich kaum mit der Rolle, der Szene oder den Mitspielern. Ihre Präsenz ist unübersehbar, aber die Figur ist greifbar wie ein Windhauch. Sie ist ein leuchtender Fremdkörper in einer rührseligen Liebesgeschichte, in der sie unbeschwert ob Moral, Anstand und Konventionen (auch der schauspielerischen) eine federleichte *femme fatale* gibt.

Flapper, Hobo und femme fatale

Das die Brooks auch in weniger exaltierten Rollen, die eigentlich einer dramatischen Differenzierung bedürftigen, eine gute Figur macht, hatte sie schon 1926 mit *THE SHOW OFF* bewiesen. Hier spielt sie das nette Mädchen von nebenan, das mit dem Nachbarnsohn wohl schon seit Kindstagen liiert ist. Zwar trägt sie auch hier hochhackige Schuhe und gelegentlich ein Kleid mit durchsichtigem Hals- und Armbereich. Doch sie wirkt etwas zurückgenommener, der Blick ist sehr wach, aber auch fragend und träumerisch. Ihr Freund (*Gregory Kelly*) ist ein stiller Erfinder, dem es nicht gelingt, seine Entdeckung zu vermarkten, der aber in seinen sanften Augen fast ebenso viel Glanz hat wie sie. In einem emotionalen Ausbruch sagt sie dem Aufschneider, der sich in die Familie eingeschlichen hat, wütend und mit zusammengekniffenen Augen die Wahrheit. Ansonsten sind ihr neckisches Lächeln und ihre sich urplötzlich zuwendenden Kopfbewegungen selten handlungsrelevant. Trotzdem bringt sie der Regisseur *Malcolm St. Clair* immer wieder ins Bild, weil sie verschwenderische Unbekümmertheit, Begeisterung und Elan versprechen.

Der betont aktive Habitus des Flappers und seine Inszenierung in Kleidung und Körpergestus demonstriert einerseits Selbstbewusstsein und deutet andererseits eine gewisse Geschlechtsambiguität an. Auch Louise Brooks' Körperbild hat – nicht nur wegen der kurzen Haare und der sportlichen Figur – einen Zug ins Androgyne, der jedoch die jugendlich weiblichen Merkmale nur umso stärker hervortreten lässt. In *BEGGARS OF LIFE* (1928) wird dieser Kontrast auch dramatisch genutzt. Sie spielt ein Mädchen, das sich auf der Flucht vor der Polizei als Junge verkleidet. Den Grund dafür berichtet die Eröffnungssequenz kurz und knapp: Der Farmer, der sie aufgenommen hat, will sie vergewaltigen, worauf sie ihn erschießt. Regisseur *William Wellman* zeigt das traumatische Geschehen in einer Doppelbelichtung, projiziert auf das Gesicht des Mädchens, das einem Landstreicher davon erzählt. Ihm schliesst sie sich an und kommt in eine Art Vorhölle. Denn der Anführer der Hobo-Gruppe bemerkt trotz der Schirmmütze, die tief in die jetzt freie Stirn gezogen ist, die weibliche Ausstrahlung, vor allem die des femininen Blicks. Damit wird sie Objekt der Begierde und des Kampfes. Dem Reiz von androgyner Figur und weiblichem Gesicht kann sich Wellmann nicht entziehen und bringt es wiederholt im Um- oder Gegenschnitt gross ins Bild, obwohl die Brooks den Charakterkonflikt nicht wirklich ausdeuten kann. Der Versuch, die Wangen und das Gesicht etwas zu vereisen, muss genügen, um auszudrücken, dass sie entwurzelt und verzweifelt einen Platz im Leben sucht. Dass ihr das ausgerechnet in der Verkleidung als altmodisches Bauernmädchen mit Haube gelingen soll, entlockt ihr das einzige zarte Lächeln in diesem dunklen Film voller sozialrealistischer Klischees.

BEGGARS OF LIFE ist einer der wenigen Filme, wo sich die Brooks für einen Mann entscheidet. Stets wird sie von mehreren begehrt, wobei sie erstaunlich wenig Unterschiede zwischen den Attraktivitätsniveaus macht. Das ist

auf der Ebene der Rolle oft berechnend, auf der Ebene der Darstellung verschwenderisch. Es hat den Anschein, als sei sie bereit, ihre Zugewandtheit und ihr Lächeln fast jedem Mann zu schen-



2

ken. Nur die wenigsten können das Geschenk genau so frei annehmen, sondern versuchen, Besitz von ihr zu ergreifen. So auch in *A GIRL IN EVERY PORT* (1928, Regie: Howard Hawks). Eigentlich geht es um die Freundschaft zweier raubeiniger Seemänner. Der Ältere, äusserlich derb, aber mit weichem Kern (gespielt von *Victor McLaglen*), verliebt sich sofort in sie. Als Mademoiselle Godiva steigt sie im hautengen Badetrikot und schwarzglänzender Lederkorsage langsam eine Leiter



3

hoch, um sich im Kopfsprung in ein kleines Becken zu stürzen. Der gutmütige Seemann will mit ihr eine Farm kaufen, was ihr ein irritiertes Lächeln entlockt. Tatsächlich domestiziert sie ihn. Mit Inbrunst putzt er ihre Schuhe, während sie auf dem Sofa heftig mit seinem jüngeren Freund flirtet, den sie von früher kennt. «Some boys are just borned saps», meint er, nicht erkennend, was um ihn herum geschieht. Und Louise Brooks nickt in Grossaufnahme dazu. Natürlich kommt es zu Eifersucht und Schlägerei, doch

1 Glamourfoto

2 BEGGARS OF LIFE
Regie: William
Wellman (1928)

3 A GIRL IN EVERY
PORT Regie:
Howard Hawks (1928)

4 LOVE 'EM AND
LEAVE 'EM
Regie: Frank Tuttle
(1926)

5 Richard Arlen
(stehend) und Louise
Brooks in BEGGARS
OF LIFE Regie:
William Wellman
(1928)



3

Sie verbindet sich kaum mit der Rolle, der Szene oder den Mitspielern.
Ihre Präsenz ist unübersehbar, aber die Figur ist greifbar wie ein Windhauch.



4



5

nur aus einem Missverständnis. Denn der jüngere Seemann betrügt seinen Freund nicht. Er verlässt fluchtartig seine Wohnung, als die Godiva sich ihm begehrlieh nähert. Voraussetzung dafür, dass sich die beiden Männer wieder versöhnen, ist die Ausklammerung dieser Frau. Sie wird in der Schlusssequenz einfach vergessen.

In ihrem letzten amerikanischen Stummfilm lässt man sie noch drastischer verschwinden. In *THE CANARY MURDER CASE* (1928/29) wird sie nach fünfzehn Minuten erwürgt. Sie spielt einen Varietéstar, der hoch über den spärlich bekleideten Chorusgirls in einem knappen Federkostüm als schillernder Kanarienvogel schaukelt, unter ihr die Männer, die sie begehren – und die sie gnadenlos ausnutzt und erpresst. Sie will den Sohn eines Bankers heiraten. Ihr ist es völlig egal, ob der eine andere liebt. Als Dreingabe erpresst sie noch die eine oder andere Tiffany-Preziose von ausgemusterten Liebhabern. Louise Brooks wirkt ungewöhnlich angestrengt in diesem Film, den sie offensichtlich nicht gemocht hat. Ihr zunehmender Trotz und ihre Verachtung gegenüber der Arbeitsweise wie den Erzeugnissen des Hollywood-Studiobetriebs ist fast körperlich spürbar. Die kühle Berechnung der Liebesabenteuer, welche die Rolle narrativ vorgibt, kann sie kaum darstellen. Sie wird vor allem über das neureiche Interieur ihrer Wohnung definiert. Mimisch kämpft die Offenheit ihres Gesichts mit der behaupteten Verschlagenheit des Charakters. Noch heikler wirkt ihre Erscheinung durch die Einfügung nachgedrehter Tonpassagen und die Vertonung mit einer Stimme, die einen derb-schriillen Brooklyn-Akzent aufweist. Anmut wie Extravaganz ihrer Erscheinung werden arg ramponiert. Doch mehr noch: In den nachgedrehten Szenen wird sie zur



1

Silhouette degradiert, von hinten oder der Seite aufgenommen, so dass nur noch das hohle Zeichen ihres Bobs übrig bleibt.

Eine Fantasie aus Amoralität und Unschuld

G. W. Pabst hatte Brooks 1928 in einem Film gesehen, ob *THE GIRL IN EVERY PORT* oder das komische Drama *EVENING CLOTHES* (1927), wo sie eine quicklebendige Pariser Tänzerin namens Fox Trott gibt, ist heute schwer zu entscheiden. Dass er die Rolle der Lulu in der Verfilmung von Frank Wedekinds «Die Büchse der Pandora» (1929) mit einem in Deutschland un-



2

bekanntem amerikanischen Revuegirl besetzt, grenzt an einen Skandal. Ihre «lächelnde Interessenlosigkeit» und die «kaum zwei wechselnden Ausdrucksnuancen für die Urgewalt der Lulu» quitiert die zeitgenössische Kritik kopfschüttelnd und daumensenkend. Ihr fehle die «Sinnenkraft» und die «Gewalt des Trieblichen». Von ihr gehe in einer der hochdramatischsten weiblichen Rollen, die Film und Theater bereithalten, nichts weiter aus als «Heiterkeit und Jugend». Jahrzehnte später wird sich das als einzigartiger erotischer Zauber und als Sternstunde der Filmgeschichte entpuppen. Über ihre Rolle wusste die Brooks zunächst nichts. Sie kannte Pabsts Filme nicht, die seit *DIE FREUDLOSE GASSE* (1925) den Zusammenhang von materiellem und sexueller Attraktion und Macht thematisierten, die begierig Reinheit und Unschuld zerstört. Sie kannte das Drehbuch nicht. Pabst soll ihr nur wenig zum Inhalt der jeweiligen Szene gesagt haben. Dass sie aufgrund ihrer eigenen Lebenserfahrung viel über Sex und Tauschbeziehungen im Showbusiness und in der Finanzwelt erfahren hatte, war wahrscheinlich weder ihr noch Pabst wirklich klar. Gleiches gilt für ihre unbeschwertere Zügellosigkeit und ihre natürliche Renitenz, im wahren Leben wie in vielen ihrer Filme. Die Kindereinfalt des Lasters, die Wedekind in der Kunstfigur einer Monstertragödie versteckte, war für die Brooks völlig normal, so dass ihr die Vorgänge nach eigener Aussage wie ein «wahrheitsgetreues Bild dieser Welt der Lust» vorkamen.

Auch Pabst wollte die Lulu entdämonisieren. Ihm war aber klar, dass es nicht um eine realistische, sondern um eine laborhafte Anordnung von Geschlechterbeziehungen ging. Lulu

sollte als völlig unverformtes Wesen erscheinen, das Begriffe wie gut und schlecht, Berechnung und Gegenleistung, Anstand und Konvention nicht kennt. Sie sollte unschuldig und amoralisch sein, aber nicht als schicksalhaftes Fabelwesen eines betörenden Erdgeists, sondern ganz selbstverständlich als moderne junge Frau. Pabst suchte eine Verkörperung des weiblichen Urzustands in völlig gegenwärtiger Gestalt, Erotik und Zugewandtheit. Ihn interessierte, wie darauf die geballte männliche Kraft, Macht und Panzerung reagiert. Er konfrontiert diese Frau, die nicht viel mehr als ihr Lächeln nutzt, mit den verkrampten Hahnenkämpfen der Männer, wobei abzusehen ist, dass der Gewinner der nächste Hahnrei sein wird. Daraufhin wird sie der Schlag treffen, sie bringen sich selbst um oder werden umgebracht. Den mächtigsten der Männer, den Lulu liebt und der sich gegen seinen Willen in sie verliebt, wird sie in einer Mischung aus Notwehr und Liebesbeweis eigenhändig töten. Damit beginnt ihr dramatisch und aus männlicher Selbsterhaltung notwendiger Abstieg zur Strassendirne. Ihr Schicksal erfüllt sich bei Jack the Ripper. Louise Brooks interpretierte das Jahrzehnte später als «Geschenk, von dem sie (Lulu) seit ihrer Kindheit geträumt hat: Tod aus der Hand eines Lustmörders». Ihrer Erinnerung (oder Einschätzung) nach sollte der Film enden, indem Jack ihr das Messer in die Vagina stößt. Doch das war bei aller Lust am sexuellen Hass, den Brooks als Obsession bei dem von ihr sehr bewunderten G. W. Pabst später ausgemacht hat, nicht darstellbar.

Auch in ihrem zweiten Film mit Pabst, *DAS TAGEBUCH EINER VERLORENE* (1929),



3

hatte Louise Brooks nach eigener Aussage keine Ahnung von der Handlung und dem dramatischen Gehalt ihrer Rolle. Der Regisseur probte mit ihr kaum Szenen, und er zeigte ihr auch nie die Muster. Der Film verlange vom Darsteller Wahrheit, meinte er später. Aber offensichtlich gibt es verschiedene Wege, diese im Film zu codieren. Eine davon ist die erotische Anschauung, die Pabst in Aufnahmen des entblößten Hals-Schulter-Nacken-Bereichs (eines der beliebtesten Darstellungsfelder von Kindfrauen) sucht. Alle erotischen Situationen kulminieren

1 THE CANARY
MURDER CASE Regie:
Malcolm St. Clair
(1929)

2 DIE BÜCHSE DER
PANDORA Regie:
G. W. Pabst (1929)

3 DAS TAGEBUCH
EINER VERLORENEN
Regie: G. W. Pabst
(1929)

4 Louise Brooks und
Fritz Kortner in DIE
BÜCHSE DER PAN-
DORA Regie: G. W.
Pabst (1929)

5 Adolphe Menjou
und Louise Brooks in
EVENING CLOTHES
Regie: Luther Reed
(1927)

6 Fritz Rasp und
Louise Brooks in DAS
TAGEBUCH EINER
VERLORENEN Regie:
G. W. Pabst (1929)



4

G.W. Pabst konfrontiert diese Frau, die nicht viel mehr als ihr Lächeln nutzt, mit den verkrampften Hahnenkämpfen der Männer, wobei abzu-
sehen ist, dass der Gewinner der nächste Hahnrei sein wird.



5



6

1 Georges Charlia und Louise Brooks in PRIX DE BEAUTÉ Regie: Augusto Genina (1930)

2 Louise Brooks und Buck Jones in EMPTY SADDLES Regie: Lesley Selander (1936)

3 John Wayne und Louise Brooks in OVERLAND STAGE RAIDERS Regie: George Sherman (1938)



Vom Projektorlicht bestrahlt, sinkt sie im Bildvordergrund zusammen. Ihr Lächeln erstirbt, während es auf der Leinwand im Hintergrund lebendig ist und bleiben wird, solange die Maschinerie des Kinos läuft.

1



2



3

darin, dass Louise Brooks' Kopf als Zeichen der Hingabe in den Nacken zurückfällt. Um psychologische Wahrheit bei Brooks herzustellen, griff Pabst zu simplen Psychotricks, etwa den Entzug oder die Zuwendung von Aufmerksamkeit und die Stimulierung von Eifersucht. Die erotische Anziehungskraft der Hauptdarstellerin setzte er auch gegenüber den völlig anders spielenden deutschen Schauspielerkollegen ein, um bei ihnen Abwehr- oder Reizaffekte hervorzurufen. Trotz der szenischen Detailversuche des Regisseurs, einen psychologischen beziehungsweise erotischen Realismus herzustellen, geht Brooks auch durch diesen Film mit einer eindringlichen Unpersönlichkeit. Sie verkörpert Thymian, die auf ihrer Konfirmationsfeier vergewaltigt und der das Kind genommen wird. Aus dem Haus gewiesen, landet sie im Erziehungsheim, das Pabst als sadistische Vorhölle zeigt, und später im Bordell, das er als familiären, fast arkadischen Ort inszeniert. Das junge Mädchen, das angesichts dieser traumatischen Ereignisse zur Frau wird, verfolgt dies mit offenen, staunenden, aber merkwürdig unbetreffenen Augen. Was Thymian jenseits von situativen Primärreaktionen empfindet, ist in ihrer Maske eines Konzentrats unschuldiger Schönheit und sozial erzwungener Amoralität schwer auszumachen. Im Vergleich zur Lulu scheint sie weniger getrieben, fast gelassen zu agieren. Und sie setzt ihr Lächeln erheblich sparsamer ein, das hier aus einer melancholisch verhangenen Situation entsteht und dann umso leuchtender erstrahlt. Im Bordell entlockt es einem dicken Freier (*Kurt Gerron*), der um die Einmaligkeit dieses Anblicks weiss, Tränen der Rührung.

Louise Brooks gehe, so der irritiert beherrschte Kritiker Ernst Blass, «erschrocken, trotzig, wartend, verwundert durch den Film. Fast wie ein schöner, tragischer Buster Keaton. Grossäugig, infantil, in entzückenden Kleidern». Eigentlich spielt sie gar nicht. Sie codiert Bedeutung nicht mit artistischen Mitteln des Schauspielers. Sie scheint nur sich selbst zu geben, mit unglaublicher Präsenz da zu sein und sich an den Augenblick zu verströmen. Das Vorher und Hinterher, die Entwicklung einer Rolle, damit hat sie wenig im Sinn. In einem Filminterview, das sie 1974 dem Dokumentarfilmer Richard Leacock gab, meinte sie, dies sehr genau reflektierend: «Wenn ich spielte, hatte ich nicht die blasseste Ahnung, was ich eigentlich tat. Ich spielte mich einfach selbst; das ist die schwierigste Sache der Welt – wenn man weiss, dass es schwierig ist. Ich wusste es nicht, und so kam es mir leicht vor. Ich brauchte nichts zu verlernen.» Das Wissen um sich und ihre Wirkung hätte ihren Ausdruck wahrscheinlich zerstört. G. W. Pabst belies sie bewusst in diesem Status genialer Unbefangenheit. Er bemühte ein paar inszenatorische Tricks und besonders empfindliches Filmmaterial, sie zur Geltung zu bringen.

PRIX DE BEAUTÉ (1929/30, Regie: Augusto Genina) ist ihr letzter Film in Europa. Er entsteht nach Drehbuchideen von G. W. Pabst und René Clair, der ihn ursprünglich inszenieren sollte. Louise Brooks verkörpert den Prototyp des lebenslustigen Flappers, die Sekretärin, vor allem durch ihr Lachen. Es ist hell, klar, vital, Leben

aufsaugend, manchmal auch etwas verlegen – und es wird, so zauberhaft es ist, vom Regisseur zu häufig ins Bild gesetzt. Eine wichtige Charakterisierung erfolgt über den Kontrast, das Ausstellen des Nicht-lächeln-könnens, als sie mit ihrem Verlobten für ein Foto der Liebe posieren soll. Es gelingt der sonst so natürlich lachenden Lucienne nicht, ihr Lächeln gefriert, sie schlägt



1

die Augen nieder. Denn ihr Traum vom Leben ist ein anderer. Sie bewirbt sich bei einer Schönheitskonkurrenz, gewinnt und wird Miss Europa. So gerät sie zwischen zwei Welten, die beide an ihr zerren. Zunächst entscheidet sie sich für das Vertraute der kleinbürgerlichen Beziehung, die sie bald als beengend empfindet. Als sie ein Filmangebot erhält, ist der Konflikt riesengross. Doch Konflikte mimisch oder körperlich auszudrücken, das hat Louise Brooks nie gelernt, und kaum ein Regisseur hat es mit ihr versucht. Genina löst das Problem über Requisiten (den zerrissenen und nachts wieder zusammengesetzten Filmvertrag) sowie Detailaufnahmen der Arbeiterhand ihres schlafenden Verlobten, die sie noch einmal streichelt, bevor das verlassene Bett von ihrer Rückkehr in die Glamourwelt berichtet. Grandios gespielt und inszeniert ist die Schlusssequenz. Mit einer Pistole im Sacko nähert sich der Verlobte dem Studio, wo man die ersten Probeaufnahmen der Miss Europa sichtet. Weil der noch stumm gedrehte PRIX DE BEAUTÉ als Tonfilm herausgebracht wird, muss sie singen. Natürlich ist es ein sentimentales Chanson. Er erschießt die schönste Frau, die er und der Kontinent je gesehen haben. Vom Projektorlicht bestrahlt, sinkt sie im Bildvordergrund zusammen, ihr Lächeln erstirbt, während es auf der Leinwand im Hintergrund lebendig ist und bleiben wird, solange die Maschinerie des Kinos läuft.

Serienwestern und Depressionen

Zurück in den USA erstirbt die Filmkarriere der Louise Brooks. Paramount rächt sich für ihre Weigerung, am Tonfilm-Nachdreh zu THE CANARY MURDER CASE mitzuwirken. Sie selbst lehnt andere Angebote stolz ab. 1931 kann

sie in einem Kurzfilm und zwei Billigproduktionen einen Musicalstar spielen. Kürze und Belanglosigkeit dieser Auftritte müssen beziehungsweise sollten wie eine Ohrfeige für den eigenwilligen Jungstar von einst gewirkt haben. Louise Brooks geht zurück zum Variété und tritt in Nachtclubs auf. 1936 spielt sie in dem konfusen Billigwestern EMPTY SADDLES, den der B-Star *Buck Jones* für Universal produzierte. Brooks trägt jetzt kinnlange Haare, das Gesicht ist fast ungeschminkt, es wirkt trotz des noch immer wachen Blicks etwas müde. Meist läuft sie in Jeans, Baumwollhemd und flachen Cowboystiefeln herum, was künstlicher wirkt als früher ihre stilisiertesten Garderoben. Sie spielt eine patente, eingreifende, kumpelhafte Frau, die vom Helden schliesslich aus dem davonfahrenden Zug auf sein Pferd und die verwunschene Ranch geholt wird. Auch ihr letzter Film, OVERLAND STAGE RAIDERS (1938), ist ein schnell und billig gedrehter Serienwestern. Modern ist hier allein, dass die Räuber zu Pferd jetzt Omnibus und Zug überfallen, bevor ein Flugzeug den Goldtransport übernimmt. Brooks unterhält mit ihrem Bruder den Flugplatz, trägt Verantwortung, schulterlange Haare und stark geschminkte Lippen. Das Timing ihrer kurzen Auftritte stimmt, auch ihre Stimme ist absolut tonfilmtauglich. Trotzdem bleibt ihre Figur kaum in Erinnerung. Ein weiterer Star der damaligen Billigwestern, *John Wayne*, rettet unter Einsatz von Fäusten und Revolvern Flugzeug und Fracht. Er hat zwar auf Louise Brooks ein Auge geworfen, aber der Film hat angesichts seiner Actionvorfälle keine Zeit, dem nachzugehen.

Mit zweiunddreissig Jahren zieht sich Louise Brooks endgültig vom Film zurück. Es beginnt eine schonungslose Reise zu sich selbst, die manche auch als Abstieg bezeichnen. Die Stationen sind: Alkohol, zurück ins Elternhaus, Warenhausverkäuferin, Call Girl, Prostitution und langjährige Depression, bevor ein früherer Bewunderer ihr regelmässig einen Scheck spendiert. In den späten fünfziger Jahren beginnt sie, ebenso reflektiert wie unverhohlen, filmhistorische Artikel zu schreiben. Ihre Memoiren jedoch vernichtet sie. Hollywood soll ihr für die Verfilmung eine hohe Summe geboten haben. Doch auch diesmal weigert sie sich. Louise Brooks stirbt 1985 in Rochester.

Jürgen Kasten

Literatur

Louise Brooks: *Lulu in Berlin und Hollywood*. München, Schirmer/Mosel, 1983

Kenneth Tynan: *The Girl in the Black Helmet – Louise Brooks*. In: *Ders.: Show People*. London, Virgin, 1981

Barry Paris: *Louise Brooks*. New York, Alfred Knopf, 1989

Karin Moser (Hg.): *Louise Brooks. Rebellin, Ikone, Legende*. Wien, Filmarchiv Austria, 2006

Panasonic olé

Die Re-Edition von Chaplins Langspielfilmen in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren war sorgfältig geplant. 1968 kam LIMELIGHT heraus; im Jahr danach folgten THE GOLD RUSH und THE CIRCUS. Die Titel, die alle während mehr als eines Jahrzehnts nicht mehr in den Kinos zu sehen gewesen waren, lösten anlässlich der Wiederaufführung europaweit wahre Begeisterungstürme aus. Auch die Kritik im Zürcher «Tages-Anzeiger» war enthusiastisch. Martin Schaub schrieb, THE CIRCUS sei ein Kunstwerk, welches man eigentlich wie die Beatles LP «Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band» jederzeit abspielbereit zu Hause haben müsste. Das war zu jenem Zeitpunkt eher Wunschdenken als Zukunftsmusik. Doch knapp zehn Jahre später tauchten die ersten bespielten Videokassetten auf, vorerst zwar sündhaft teuer, sowohl was die Bänder als auch was die Abspielgeräte anbelangte, aber immerhin als Morgenröte für Cineasten und Filmsammler.

Zwei, drei Jahre danach setzte sich VHS gegenüber dem Beta-Format als Standard für private Videoaufzeichnungen durch, und alsbald begannen die Preise bei den Recordern und bei den Kassetten zu purzeln. Das aufkommende Kabel-TV mit seinem erweiterten Angebot und dem störungsfreien Bild tat ein Übriges: Systematisch durchkämmte ich fortan die TV-Programmzeitschriften auf der Suche nach meinen Wunschfilmen, stets denselben cineastischen Wegmarken des Wochenablaufs folgend: «ZDF-Matinee» am Sonntagvormittag, «Das kleine Fernsehspiel» auf demselben Kanal am Dienstagabend, «Filmszene Schweiz» auf TV DRS am vorgerückten Mittwoch, «Kunst-Stücke» auf ORF 2 beziehungsweise «Ciné Club» auf Antenne 2 am Freitagabend und «Cinéma de minuit» auf France 3 am späten Sonntag. Regelmässig wurde auch eine Berliner Bekanntheit angegangen, um beispielsweise auf dem dritten Programm SFB eine untiteltete Version von MASCULIN – FÉMININ oder auf DDR2 DIE DAME MIT DEM HÜNDCHEN aufzuzeichnen.

Schon bald einmal nahm sich die private Videothek recht schmuck und umfangreich aus: Antonioni und Bresson waren darin vertreten, ebenso Ingmar Bergman, Carlos Saura, Erich von Stroheim, Woody Allen, Angelopoulos, Satyajit Ray, Murnau und Fassbinder sowie die Marksteine des alten Schweizer Films, über den ich am Vorabend des Videozeitalters einen Materialienband publizierte hatte, zu dem mir nun im nachhinein jederzeit verfügbare Primärquellen zugänglich gemacht wurden. Bei den Aufzeichnungen achtete ich nach Möglichkeit darauf, Originalversionen zu bekommen, und besonders freute es mich, wenn meine eigenen Aufnahmen technisch besser waren als diejenigen auf den langsam aufkommenden Kaufkassetten von Studiofilmen.

Dennoch erlahmte im Laufe der Jahre meine Aufzeichnungstätigkeit. Die Kassetten – mittlerweile mit einem Computerprogramm verwaltet – stapelten sich, und der Filmschatz dümpelte in Büchergestellen, im Abstellraum und auf dem Estrich vor sich hin. Und ein mulmiges Gefühl liess sich immer schlechter verdrängen: Wie würden die VHS-Bänder die Zeit überleben? Die Aufnahmen, die ich ab und zu konsultierte, stimmten wenig optimistisch: Häufig waren die Bilder verwaschen, mit wenig Kontrast und mit ausgefranst Rändern.

Eine Rettungsaktion der Sammlung durch Überspielen auf neue Kassetten verbot sich angesichts des dadurch zu erwartenden Qualitätsverlustes. Schliesslich kamen vor rund zwei Jahren Geräte auf den Markt, die den Transfer von der analogen Bandaufzeichnung zum digitalen DVD-Format ohne Qualitätseinbusse schaffen (und daneben auch TV-Sendungen digital aufzeichnen können). Meine eigenes Gerät, ein Panasonic Recorder vom Typ DMR-E75V, ist zwar nicht gerade «One Touch», wie es der Prospekt verheisst, aber mit einem guten Dutzend Handgriffen lassen sich die kostbaren VHS-Bänder auf die glänzenden Silberlinge übertragen und sogar mit einem kleinen Menu versehen. Die Sache ist zwar zeitraubend, aber lohnend, weil man beim Überspielen auf längst vergessene Aufnahmen stösst. Sie entfachen nicht selten die «alte» Begeisterung neu, so etwa in meinem Fall Jonas Mekas' Kommentar zu REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA, das Mimenspiel Marcello Mastroiannis in O MELISSÓKOMOS oder die Überblendungen in der Schlusszene von DIE LETZTE CHANCE. In manchen Fällen gelang es mir auch, die Qualität der Aufzeichnung zu verbessern durch einen Rückgriff auf Originalbänder, von denen mir befreundete Sammler vor Jahren eine VHS-Kopie gezogen hatten. So scheint der Traum jedes Archivars – qualitativ besseres Material auf weniger Raum – vorübergehend verwirklicht. Doch so ganz traue ich der Sache nicht: Zum einen fehlt jeglicher Anhaltspunkt über die Haltbarkeit von selbstgebrannten DVD-Scheiben. Zum andern liegen sich in der Branche mit High Definition und Blue Ray einmal mehr zwei Aufzeichnungsverfahren im Streit um den künftigen Standard in den Haaren. Für alle Fälle sind meine transferierten, sperrigen VHS-Kassetten vorläufig an einem sicheren Ort ausser Hauses zwischengelagert ...

Felix Aeppli




Schon bald einmal nahm sich die private Videothek recht schmuck und umfangreich aus: Antonioni und Bresson waren darin vertreten, ebenso Ingmar Bergman, Carlos Saura, Erich von Stroheim, Woody Allen, Angelopoulos, Satyajit Ray, Murnau und Fassbinder sowie die Marksteine des alten Schweizer Films.



42. Solothurner Filmtage

22. – 28.01.2007

www.solothurnerfilmtage.ch

SRG SSR idée suisse

DIE POST LAPOSTE LAPOSTA 

1to1
energy

Das Fräulein

EIN FILM VON **Andrea Štaka**

MIT **Mirjana Karanović**
Marija Škaričić
Ljubica Jović



Perla d'Or
Locarno 2006



GOLDENER LEOPARD
LÉOPARD D'OR
LOCARNO 2006



12. Sarajevo Film Festival
Srce Sarajeva za najbolji film



THE HEART OF SARAJEVO
BEST FILM
BEST ACTRESS



*«Starke Frauenfiguren, eine exzellente Bildsprache
sowie ein Auge für fast greifbare Details.»*

Mittelland Zeitung

*«In manchen Momenten ist DAS FRÄULEIN
der Kino-Alchemie auf der Spur.»*

Neue Zürcher Zeitung



LOOK NOW!

www.DasFraulein.ch

ab 16. November im Kino