

Berlina

subtitel. Berlinale 04



subtitel.

Kritik zum Film/ Berlinale 04

Inhalt

| | |
|---|----|
| Editorial..... | 3 |
| Explodierende Bären..... | 4 |
| Klar, war schlimm, aber das Land ist schön..... | 6 |
| Die Musik ist aus..... | 8 |
| Dreifache Rückblende..... | 10 |
| Busen, Beine, Bauch..... | 12 |
| Steine über den noch warmen Körper..... | 14 |
| Schnittstellen..... | 16 |
| There can't be a societal revolution without sexual revolution..... | 19 |
| Die Übelkeit kommt mit einer Weintraube..... | 25 |
| Abbildungsverhältnisse. <i>Farocki im Gespräch</i> | 28 |
| Innere Kamera..... | 31 |
| Verderben und Schicksal und Glück und Süße..... | 34 |
| Der Mut nicht zu schneiden..... | 42 |
| Noch ein Tag, noch ein Tag. Jetzt bin ich soweit..... | 44 |
| Archäologische Suche nach hervorstehenden Knochen..... | 55 |
| Oh, du hast recht, ich liebe dich..... | 60 |
| By all means necessary..... | 63 |
| Das hier ist echt!..... | 66 |
| Ihre Antwort dehnt den Augenblick + <i>Interview</i> | 74 |
| Index..... | 80 |
| Filmographie..... | 82 |

Editorial

Der erste Satz sei entscheidend, Wegweiser durch den Text, der seinerseits einen Pfad durch filmische Bildräume legt.

Filmkritik als Reiseprotokoll durch Kinowelten, Filmkritik als Reflexion der eigenen Sehweisen und Sichtweisen im Kino, Filmkritik als – mit Kracauer – Gesellschaftskritik oder – nach feministischer Kintotheorie – als Untersuchung von Subjektivierungsstrategien. Die Methode, das Verfahren war klar: eine Woche lang schreiben, über Filme, auf der Berlinale, im Februar, im Auge des Hurrikans.

Jede Wirklichkeit der Berlinale durchkreuzt aber diese Pläne. Lange Schlangen am Kartenschalter, lange vor Tagesanbruch, Dämmerung gegen drei Uhr mittags, unklare Filmbeschreibungen, verpaßte Anfangszeiten, verpaßte S-Bahnen, abgelegene Kinos, riesengroße Kinos, volle Kinos, mutterseelenallein in leeren Kinos morgens um neun. Mißglückte Verabredungen, verlorene Stifte, vertauschte Hefte, aber dann die freundlichen Leute in der Cafèbar der DFFB, die den nächsten Termin im Kino vergessen lassen. Wenn es nicht New Hollywood

ist. Retrospektive ist die einzige Sicherheit im Leben. Jeden zweiten Tag Diskussionen über Filme, Textverlesungen, Beobachten, Zuhören, Dazwischenreden, Vermutungen ganz langsam aussprechen. Kritik des Kinos, Kritik der Berlinale, Kritik der Kritiker/innen und das Treffen mit Farocki zur Geschichte der ›Filmkritik‹.

Keine ersten Sätze mehr, nur noch diverse, zirkuläre. Oder ein Endlos-Text, der zu vergegenwärtigen sucht, was gewesen sein wird: hunderte von Filmen, hunderte von Stars, hunderte von Texten, Kaffee und Bier, um den Wechsel der Tageszeiten im Dunkel der Vorführungen zu markieren und niemand, der eine Prioritätenliste hereinreicht.

Keine ersten Sätze mehr. Dafür, nach dem Film und nach der Redaktion, Monate nach der Berlinale, Texte, die nicht (nur) Reflexion, Protokoll oder Gesellschaftskritik formulieren, sondern Eigenheiten setzen, die sich aufeinander beziehen oder explizit eben nicht, die gemeinsame Themen stellen oder entstellen. Zwischenbericht einer Endlos-Diskussion um Filme und deren Kritik. Zwischentitel als Brücken, weniger

als Ordnung. Aber ein Haupt-Titel, ein Oberbegriff, eine gemeinsame Metapher findet sich nicht. Die Liste der möglichen Titel wird dagegen länger: »Kammerflimmern« , »24/7«, oder »24 films per week« oder »Subtitle« oder »Subtitle«, »Bärentöter« oder einfach: »Gegen die Leinwand«. Subsumieren lassen sich die Texte darunter nicht. Diese Qualität verdanken sie dem Kino, das sich immer aufs Neue aktualisieren will. Es sind Texte wie Filme, die sich zu jeder Tages- oder Nachtzeit anders werden lassen, die kombinierbar sind, genießbar, zur direkten Anwendung in der Kinoschlange gedacht, und die sich hiermit zur Diskussion stellen, ihrerseits, Texte zur Filmkunst.

Für ihre volle Unterstützung des Projekts danken wir Anna Hoffmann und dem FORUM DES INTERNATIONALEN FILMS, Bodo Knappeide und der DFFB, sowie der Fakultät Medien der Bauhaus Universität Weimar, die den Druck ermöglichte!

Ute Holl

»Explodierende Bären«

TRAILER

Das Verbindende. Der Moment. Der Trailer. Trotz Karte, anstehen vor dem Kino. Platz suchen, setzen, in der Tasche nach der Brille kramen, vielleicht noch mal einen Schluck trinken und dabei im Berlinale Journal nach den Filmen für Morgen Ausschau halten. Alles zurückverstaun. Links gucken, rechts gucken. Links Fremde, rechts Fremde. Der Kopf meines Vordermannes ragt zum Glück nicht übermäßig aus der gleichförmigen Sitzreihe heraus. Zurücklehnen. Der Sitz nimmt mich auf, als würde ich in einem Kokon liegen. Seit zwei Tagen hier und ein Kinossessel ist so vertraut, es scheint, er ist die einzige Heimat. Das Murmeln, Reden, Rascheln der Leute wird Hintergrund. Augen schließen. Kurze Ruhe zwischen den emotionalen Fahrten.

Jeder Film beginnt gleich. Ob rot, türkis, goldglitzernd weiß, der Vorhang öffnet sich, offenbart eine riesige Leinwand wie sie die Provinz nie sehen wird und gibt das Bild auf die Logos der Sponsoren frei. Thanks. Elektronisch erzeugte Wassertropfen nehmen den Klangraum ein, beruhigen, werden dichter, Fanfaren setzen ein, euphorisch, am Ende heroisch. Dazu tanzen goldene Berlinale Bären in einem unscharfen Reigen auf roten Untergrund. Vereinigen sich zu einem goldgelben Ball und zersprenkeln sich feuerwerksartig auf der Leinwand. Aus dem Funkenregen bildet sich kurz die Silhouette eines Bären, um sich dann kleiner in Bär und Schrift zu manifestieren. 54. Internationale Filmfestspiele. Darunter, je nachdem, 34. Internationales Forum, 27. Kinderfilmfest oder 19. Panorama.

Der Trailer verbindet, knüpft Bande und Beziehungen fügt Zeiten und Orte zusammen. Zehn Tage Berlinale. Realitätsverlust. Dschungel von Berlin. Dschungel an Filmen. Wechsel zwischen Hell und Dunkel. U-Bahnschacht und Himmel, Kinosaal und Flimmern. Menschen ergeben sich kollektiv dem Individualerlebnis. Hasten und Rennen zumeist allein zwischen Potsdamer Platz und Bahnhof Zoo. Ernähren sich von schnellem türkisch, asiatisch, italienisch, amerikanisch. Konsumieren fremde Sprachen durch weiße Untertitel. Nehmen Fiktionen, Dokumentationen. Wählen am Kartenschalter oder lauern wie die Geier, nur privilegierter, akkreditierter vor den Kinos. Suchen sich einen Platz, kramen noch mal in der Tasche, trinken noch etwas, lehnen sich zurück und schauen mit mir zusammen den Berlinale Trailer.

C.W.

Güldener Sandmännchensand. Mir ist als bestünde diese Stadt ausschließlich aus U-Bahn-Stationen, die ein Kino vorzuweisen haben. Wohin ich auch fahre, unweit des unterirdischen Schachts, aus dem ich krieche, wartet das nächste Kino auf mich. Doch nicht allein ein einfaches Kino, sie heißen Royal und Berlinale Palast, Kino International, Delphi und Babylon. Ich kann sie kaum verorten. Kann sie nur in Stationen fassen. Als ich das Kino International betrete, zuckte ich kurz zusammen – ich glaube ich war in meinem ganzen Leben noch nie in so einem riesigen Kino. Ich bin wieder ganz klein. Ich schaue mich um und kenne niemanden. Ich falle in den Kinossessel, der mich auffängt, der mich von hinten umarmt, und dann weiß ich, alles ist gut. Mein Blick ist müde und die Augen tun weh. Trotzdem – ein weiterer Film.

Die Farben der Kinovorhänge sind mein neues Zuhause. Das samtene Rot, ein vergilbtes Türkis, ein sahniges Rosa. Nach wenigen Filmen kenne ich sie alle, die Säle – die Seelen dieser Kinos. Kenne ihre Farben, ihre Lichter, ihren Geruch, ihre Geräusche. Ihr Plappern, was keinen Sinn ergibt. Ich versuche, die Sätze meiner Nachbarn ineinander zu verschachteln, als würden ich sie miteinander reden lassen. Auf seltsame Art scheint es zu funktionieren. Der Vorhang öffnet sich gleich einem stummen Pssst. Und dann folgt er, der Film, der so kurze und verzaubernde, welcher im ersten Moment der eigentliche Film zu sein scheint. Jedesmal

neu versinke ich in die glimmernd goldenen Sterne, die sich später zum Berlinale-Bär fügen. Gold auf Rot. Das sieht zweifelsfrei sehr glamourös aus. Funkelnder Sternenstaub vor meinen wunden Augen, als vermag er das Brennen zu lindern. Goldener Staub benetzt die Iris und da steht er vor mir, mein Held aus Kindertagen. Mein Sandmännchen, dessen Staub mich in die Träume sandte. Goldener Staub ist es auch, welcher aus der Leinwand glimmert, welcher uns in den nächsten Filmtraum geleitet. Hypnotisch ertönt die Melodie, die das Murmeln verstummen lässt. Dieser Trailer ist unsere sanfte Mutterstimme, die uns in den Schlaf spricht, die alle Wogen der Aufregung zu glätten weiß. Und jetzt weiß ich es wieder, die Farbe des Sandmännchensandes, wie konnte ich sie nur vergessen, golden ist sie. Aus purem Gold und trägt uns direkt in die Welt der Träume.

S.R.

Splitter und Sponsoren. Nach explodierenden Bären, Goldsplittern und perfektem Sounddesign, das die Dolbysurroundanlage des Kinosaaals vorführt, die Auflösung: ein offener Akkord, das Bild kommt zur Ruhe und der Prolog schließt mit der immergleichen Ankündigung für den nächsten Film.

Die siebensprachige Eröffnung, »Das Festival präsentiert: ...« ist der Anschluß für jeden Film im schwer zu übersehenden Wust des Berlinale-Programms. Nach dem vierten, fünften Mal

kann ich schon vorher sagen in welcher Reihe die russische Version von »Das Festival präsentiert: ...« steht. In der sechsten Zeile nämlich, danach kommt noch die chinesische, oder japanische, oder ...? Die noch oft wiederkehrenden Logos der drei Hauptsponsoren nerven schon nach dem zweiten Film, den ich gesehen habe (»Country of my skull«). Hat VW während der Apartheid nicht auch in Südafrika produziert? Claudia Schiffer als Loreal-Gesicht hat mit den meisten Filmen jedenfalls soviel zu tun wie Sat1 mit einem guten Abendprogramm. Aber erstmal zurücklehnen und den nächsten Film anfangen lassen. Die bunte und laute Trailerfläche verliert sich in den Weiten der sibirischen Steppe ... (A Bride Of The 7th Sky).

S.B.

Impressionen. Dieser Trailer ist mir unangenehm. Zuerst werden die Scheine auf den Tisch geblättert: »Sponsored by ...« Dann Feuerwerk. Dazu Dolby Surround. Mehr ist da nicht.

L.H



»Klar, war schlimm, aber das Land ist schön.«

Wahrnehmung. Als Fremder in ein fernes Land reisen, um darüber zu berichten. Bilder von der Schönheit des Landes selbst sehen. Bilder von Leid und Gewalt durch Erzählungen selbst finden. Ohnmächtig sein und trotzdem Liebe finden. Heimkehren, Weihnachten feiern. Die eigene Bereicherung an Weisheiten fremder Kulturen mit anderen teilen. Wie die Liebe so auch Rassismus und Apartheid mit der Rückkehr als beendet erklären. Kino wie unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit als Kino. Ziemlich beschissen. J.W.H.

Warten auf Versöhnung. Ein Film über die Suche nach Wahrheit, über Versöhnung und Vergessen. Während in Europa noch immer die Schatten der Vergangenheit in den Diskussionen über Entschädigungen für Opfer des deutschen Nationalsozialismus in juristischen Manövern und finanziellen Transaktionen verhandelt werden, ist der Ansatz zur Vergangenheitsbewältigung der rassistischen Gewaltherrschaft in Südafrika ein anderer.

Vor der von Bischof Desmond Tutu berufenen »Wahrheitskommission« kommen Täter und Opfer zu Wort. Ein schmerzhafter Prozess, der nötig scheint, um eine Basis für die Zukunft zu schaffen. Die Kommission zieht durchs Land, gefolgt von einem Tross internationaler und

Country of my Skull

Regie: John Boorman
Großbritannien 2003

lokaler Journalisten, die das historische Experiment zur Überwindung des »African Holocaust« mitverfolgen. Zwischen langen Flügen über die grünen Hügel Südafrikas werden die Schatten der jüngeren Vergangenheit immer dunkler. Bei den Hearings vor der Wahrheitskommission treffen sich die weiße Südafrikanerin Anna Malan und der afroamerikanische Journalist Langston Whitfield. Die vortragenen Geschichten der Opfer berühren beide gleichermaßen, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Während sie die Rolle der eigenen Familie neu zu sehen beginnt, versucht er, die Leserschaft der Washington Post für den Rassismus in den USA zu interessieren. Seine journalistische Passion, dem Bösen in Gestalt eines bekennenden Rassisten und Folterers habhaft zu werden, zeigt die Unschärfe, die die Suche nach der »einzigen« Wahrheit in sich birgt. In der Anklage liegt die Annäherung der gegnerischen Position. Diese Spannung führt auch zur überzeichneten Affäre mit der vermeintlichen Rassistin Anna Malan. Hatte John Boorman Bedenken, daß sich der politische Hintergrund angesichts seiner Tragik ohne die übliche Liebesgeschichte nicht mitteilen läßt? Ein weiteres fragwürdiges Motiv ist die

Darstellung der Opfer. Aus der Ohnmacht der Apartheid befreit, scheint es immer einen Grund zu geben, ausgelassen zu singen und zu tanzen. Auffällig, dass der »singende und tanzende Afrikaner« schon seit den 20er Jahren diese Filmrolle zu spielen hatte. Es sollte gerade in der Auseinandersetzung mit der erfolgreichen Überwindung der Spätfolgen des Kolonialismus andere Mittel geben, als die Reproduktion dieser Stereotypen. Ein weiteres Indiz für die Glättung der Geschichte scheint mir der Einstieg mit unscharfen Archivaufnahmen von brutalen Polizeiübergriffen zu sein. Der dokumentierten Gewalt werden Landschaftsflüge gegenüber gestellt, die eine Atmosphäre wie aus dem Reisekatalog schaffen. Gegengewicht? Klar – war schlimm, aber das Land ist schön? Es bleibt ein gemischter Eindruck nach dem Film; die »Versöhnung« und Amnestie von brutalen Verbrechen ist ein schwieriges Projekt, sicher ungewöhnlich in der Geschichte. Der Rückgriff auf die üblichen Spielfilmzutaten wird den Perspektiven, die durch den politischen Wechsel möglich geworden sind, nicht gerecht. S.B.

Doch schwarz-weiß. Eine Folterkammer, die zur Requisite einer Liebesgeschichte wird. Südafrika, am Ende des Apartheidregimes. Stromkabel, Handschellen und andere Folterwerkzeuge sollen die Bilder im Kopf bereichern und machen sie doch bettelarm. Grausamkeit, die vordem nur auditiv oder mit Hilfe von dokumentarischen Aufnahmen visualisiert wurde, prallt unvermittelt, auch inszeniert, auf die Netzhaut des Zuschauers. Das markiert den totalen Wendepunkt des Films, dem es zunächst zu gelingen schien, sich über gängige Klischees hinwegzusetzen. Antiquierte Darstellungen der einheimischen schwarzen Bevölkerung und hundertmal gesehene und deshalb vorhersehbare Szenarien bestimmen den weiteren Verlauf des Films. Diese Abnahme an Qualität können selbst die atemberaubenden Landschaftsaufnahmen, die »Country of my Skull« einleiten und auch beenden, nicht kompensieren und so bleibt am Ende nur der Ärger darüber, dass einmal mehr ein heikles Thema gar nicht einfühlsam, aber dafür sicher publikumswirksam verarbeitet wurde. So wird der Kinosaal zur Folterkammer für den peinlich berührten Zuschauer. R.U.

Sentimental. Es ist diese Art Tränen, die kaum merklich den Blick verschleiert. Wegen eines Bildes, das so voller Schönheit ist, dass man schweigen muss, weil die Sprache keine Worte dafür hat. Oder wegen einer Melodie, die einnimmt, wärmt und die zu beschreiben nur ein Poet vermag. Nichts ist passiert bisher, nichts habe ich erfahren über »Country of my Skull« und trotzdem, ich sitze an meinem Platz, den ich mir erst wenige Minuten zuvor unter Adrenalinausstoß erkämpft habe und staune über das, was auf der Oberfläche meiner Netzhaut passiert, während noch Namen und Titel über die Leinwand laufen. Es mag sein, dass das Zeigen der südafrikanischen Weite, grün und hügelig, ein erwartetes Bild ist und auch, dass die afrikanischen Klänge noch viel weniger überraschen, weniger überwältigend macht das diese poetische Kombination vollendeter Schönheit jedoch nicht. Der Vorspann ist noch nicht zu Ende und ich krame in meiner Tasche, nach einem Taschentuch. Das ist schön. Das ist Kino. N.H.

Tränen. »Country of my Skull« war der einzige Berlinale-Film, bei dem ich geweint habe. T.U.

»Die Musik ist aus.«

Die Nacht singt ihre Lieder

Regie: Romuald Karmakar

Deutschland 2003

Absurdes Theater. Man stelle sich einen Stein vor der in einem weiten Bogen über einen Abgrund geworfen wird. Nachdem er den höchsten Punkt dieser Kurve erreicht hat, wird er unweigerlich nach unten gezogen. Die Beziehung von ihr und ihm ist dieser Stein, der sich schon unumkehrbar im freien Fall über dem Abgrund befindet. »Ich halt das nicht mehr aus.« Eigentlich hört man den Stein dieser Beziehung schon vom ersten Satz an tief unten aufdonnern und zerschellen. Aber am höchsten Punkt der Kurve friert die Bewegung ein. In absurden Diskussionen drehen sich die beiden an diesem »point of no return« umeinander, ohne je wieder zueinander zu finden.

Die Haltung der Zuschauer beschreibt auch eine Kurve, die allerdings anders als die der Handlung verläuft: Anfangs steigt die Verärgerung über die hölzernen Darsteller rapide an. Auf dem Höhepunkt steht plötzlich die Erkenntnis, dass gerade das Absurde zum Prinzip des Films gehört. Danach fällt die Spannungskurve ab, denn nun hat man die Vorzeichen im Kopf umgekehrt: Man erwartet von den Protagonisten kein sinnvolles Handeln mehr – das Absurde ist zum organisierenden Prinzip geworden. Besonders grotesk-bedrückende Blüten des Wahnsinns quittiert man mit einem höhnischen Lachen.

Ich fühle mich wie eine Patientin, der man den Puls künstlich herunterfährt, bis jenseits des Nullpunkts. Anfangs rebelliere ich noch gegen die Beziehungshölle (à la »Warum verlässt sie ihn nicht auf der Stelle!?!«), zuletzt empfinde ich gar nichts mehr – außer einer grausamen Genugtuung darüber, dass alles nur noch absurder wird. Klar, sie holt mitten in der Nacht ihren Geliebten namens »Baste« – im Kinosaal erhebt sich brüllendes Gelächter. Als würden wir uns für einen Moment noch einmal dem Absurden entwinden wollen. So wie wir die Emotionen nicht mehr an uns heranlassen, so perlen im Film Regentropfen von Scheiben ab. Ohnmächtig starrt sie sie von Innen an – ohne je weinen zu können. Der Damm bricht erst, als es zu spät ist. Als der Stein der Beziehung endlich aufgeplumpst ist: Er ist vom Balkon gesprungen. Sie schaut vom Balkon hinunter auf seinen Körper, geht wieder rein, dreht ihr Gesicht in die Kamera. Man hört sie atmen. Dann endlich läuft eine Träne über ihre linke Wange. Sie schlägt ihre Augen nieder, cut.

Auch für den Zuschauer kommt diese Menschwerdung zu spät. Seine Kurve ist schon lange unten angekommen – gefühllos schluckt man den Selbstmord als letzte Schraubdrehung in diesem absurden Spiel. L.H.



Musik im Film. Folter der Monotonie. Terror des Stillstands. Seelisches Vakuum. Die ewige Wiederholung subtiler oder offensichtlicher Grausamkeiten ergibt schon fast einen Beat. Ausgehen als Flucht. »Ich muss mal raus. Weggehen. Mal jemand Anderen sehen. Das wirst du doch verstehen. Das verstehst du doch, oder?« Und noch mal. Und noch mal. Und

noch mal. Das Sprachsample stoppt. Break: Tür auf. Tür zu. Abgang von der Bühne. Die Musik setzt ein.

Draußen: Mitte. Cooky's. Kompakt. Michael Mayer. House. Auf House tanzen. House ist das, was Adorno wohl somatische Stimulanz nennen würde. Die Sehnsucht nach Erlösung ist das treibende Gefühl fast aller postmoderner Tanzmusik. Das Hoffen auf Erlösung schafft Distanz zum diesseitigen Leben. Das Jenseits der Erlösung bleibt undeutlich – es geht um den Zustand zwischen Spannung und Erlösung. Erlösung ist als Begriff eng mit Religion verbunden, als lockender Gegenpol zur Schuld. House transformiert die metaphysische Qualität der Erlösung. Niemand wird im Club von einer Schuld erlöst werden, die Erlösung wie auch die aufgebaute Spannung werden von House gemacht. Über lange, monotone Rhythmuspassagen, mit spärlichen Samples verziert, immer wieder unterbrochen wird eine Spannung aufgebaut, die eine diffuse Erregung bewirkt. Der Begriff der Erlösung muss daher auch im sexuellen Sinne verstanden werden. Ganz Körper sein, schwitzen und Reibung erzeugen, meint die Erlösung im Orgasmus. Beim Tanzen ganz bei sich selbst sein. House wird zur kollektiven Masturbation. Die orgiastische Erlösung findet direkt auf der Tanzfläche statt (vgl. Poschardt DJ Culture).

Die Musik ist aus. Wieder auf die Bühne der Wirklichkeit heimkehren. House ist ein Erlösungssurrogat. Die Wirklichkeit ist ein Loop langen, monotonen Stillstands, verziert durch die Unkenntnis der Selbstverschuldung und gelegentlich unterbrochen von verbaler, seelischer Grausamkeit. Die Spannung baut sich in kleinen Funken der Hoffnungen auf Änderung auf, um dann doch im Stillstand zu erlöschen.

Der Körper als letztes Hindernis zur Auflösung des Selbst. Masturbation am eigenen Leid mittels Schleifpapier, führt doch nicht zur Befriedigung. Sie haben nur sich und damit keine Chance auf Glück oder Erlösung verdient. J.W.H.

»Dreifache Rückblende«

Hard Luck Hero

Regie: Sabu

Japan 2003

Yuppies und Yakuza. Ein häufiger Eindruck nach dem Kino ist das etwas hilflose »ja ... und?«. Da gab es eine Geschichte, technische Feinessen, dramaturgische Kniffe und das alles hat nicht gereicht, Sympathie in echte Begeisterung zu steigern. Der auf der Berlinale oft gesehene Mix aus überdrehter Komik, ästhetisch inszenierter Gewalt und rasanten Fahrten durch Straßen und urbane Schleichwege und ein (oft) moralisches Grundproblem, das in den ruhigeren Momenten zwischen einzelnen Protagonisten gelöst werden soll, scheint ein vor allem asiatisches Konzept zum Filme machen sein. Wenn Sabu als Regisseur vor dem Film ein paar publikumswirksame Mätzchen macht, wie das Foto mit Publikum und die »persönliche Szene mit viel Herzblut« am Ende des Films ankündigt, ist die Erwartungshaltung vielleicht etwas größer, als bei anderen Filmen.

Dann der Plot: wieder einmal Yakuza, zwei Yuppies, die zur falschen Zeit am falschen Ort sind und zwei Jungs, die eine Schuld bei der Yakuza begleichen müssen. Die dreifache Rückblende erinnert stark an Tarantino, die Spannung, die durch das Wissen um die Motive der Beteiligten entsteht, bleibt bei den folgenden Verfolgungsjagden an einer überfahrenen roten Ampel auf der Strecke. Rührend, daß der Yakuza-Sohn dann bei 140 km/h noch die Freundschaft zu seinem mutigen, angeschossenen Begleiter entdeckt!

Und für die Auflösung durch den punktgenauen Zusammenprall aller Beteiligten an einer Kreuzung soll Herzblut geflossen sein oder doch eher für die langsame Szene mit allen Beteiligten in Gips und einem leeren Bett?

S.B.

Kreuzungen. Straßen pumpen 24 Stunden am Tag das Blut durch den Körper der Großstadt. Wenn einzelne Partikel des Stroms aufeinanderprallen, beeinträchtigt das nicht den Kreislauf. Asai, Ishii, Ikeyama, Kishimoto, Fujita und Kudo krachen in drei Autos und drei Geschichten frontal aufeinander. Sie haben nichts gemein, als die Tatsache, dass alle ihre Geschichten wie Planeten um einen Fixstern kreisen. Einen illegalen Boxkampf, der alle mit unterschiedlichen Intentionen zu einem bestimmten Zeitpunkt an einen bestimmten Ort treibt. Die Charaktere sind dabei Karikaturen, die die Stadt selber zeichnet. Da sind die aufschneiderischen Geschäftsleute in Anzug und mit Aktenkoffer. Auf der anderen Seite die kleinkriminellen Jugendlichen, die es auf eben diesen Koffer abgesehen haben. Ihre Hosen sind zu groß, ihr schwerer Schmuck nicht echt. Nicht viel besser geht es den Lebenskünstlern, die sich mit Jobs in Imbissen durchschlagen und die auf ihrer Suche nach Geldquellen direkt ins Kampfgeschehen trudeln. Regisseur Sabu legt eine Muschel ans Ohr der Großstadt und lässt im Schneckengang das Blut rauschen. Das Haupt dieser Stadt ist bedeckt mit einer westlichen Kappe, aber ihre Kleider bleiben doch immer gleich gestrickt. Aus dem Stoff, aus dem die Träume sind, und der nach Abgasen stinkt.

K.K.

Touch Me

Regie: Anna Jadowska,
Ewa Stankiewicz
Polen 2003

Gegen die Wand

Regie: Faith Akim
Deutschland 2004

Monster

Regie: Patty Jenkins
USA 2003

»Busen, Beine, Bauch«

zu: »Monster« / Regie: Patty Jenkins / USA 2003

Schockierend. Die Kamera zeigt uns den nackten Oberkörper einer Frau, die vor einem Spiegel steht und sich wäscht. Es ist keine ästhetisierende Körperdarstellung, kein Objekt männlicher Begierde, das uns in dieser kurzen Einstellung gezeigt wird. Das allein ist jedoch noch nichts Ungewöhnliches. Denn selbst im Film hat man schon anderes gesehen als Busen, Beine und Bauch der Betty Boos dieser Welt. Trotzdem, so kurz diese Szene ist, so prägnant ist sie auch. Denn alles entsteht aus dem Vergleich. Hätten wir sie noch nie gesehen, die Frau, die sich hinter dieser etwas unförmigen Prostituierten verbirgt, hätten wir dieser Szene wenig Beachtung geschenkt. In Gedanken wäre uns dieses Bild

noch viel weniger geblieben. Dank unseres filmischen Gedächtnisses sehen wir Charlize Theron als graziöse, zerbrechliche Unschuld, als »Gottes Werk« und eben nicht »Teufels Beitrag«. Unmöglich, diesen nackten Körper demjenigen zuzuordnen, der uns so häufig von Fernsehzeitungstitelblättern entgegen gestrahlt hatte. Wie ein Paar weiche, weiße Handschuhe, dessen linker in die farbige Kochwäsche geraten ist.

N.H.

Charlize Theron is running on karma. Die Nacktszene ist mehr als ein Vorführen der Figur in ihrer ganzen schutzlosen Menschlichkeit. In diesem Moment sieht man die Schauspielerin. Die Szene ist ein Beweis. Zentimeter für Zentimeter Charlize Theron. Zentimeter für Zentimeter der Beweis: »Seht her, auf diesen Körper kann ich mich nicht mehr verlassen. Auf diesen Körper kann ich die Blicke nicht mehr lenken, wenn meine Schauspielkunst ihre Grenzen erreicht. Dieser Körper muss sich auf mich verlassen, mein Können, mein Talent.« Es ist unglaublich und es stellt sich die Frage, warum? Welchen Stellenwert hat der Körper? Wenn mit der Maske eingegriffen wird, oder die Postproduktion noch einmal Hand anlegt, ist es etwas Anderes. Aber so: Tom Hanks nimmt für Cast Away zuerst ungefähr 20 Kilo ab, um wäh-

rend des Films 30 Kilo zuzunehmen. Nicht an Schaumstoff oder anderen Materialien. Sondern an Fett. Oder Rene Zellweger für Schokolade zum Frühstück und jetzt Charlize Theron für Monster. Nicht wie Gwyneth Paltrow in Schwer verliebt. Die nahm nur Pixel zu. Charlize Theron hat den Film sogar teilweise produziert. Der Film als Beweis ihres Könnens, losgelöst von der schönen Frau. Sie macht sich häßlich für die Rolle und ihren Körper nun endgültig zur Maske, zur Hülle. Sie legt ihn an, ab, wie sie es braucht. Ein Kleidungsstück. Ein Accessoire. Nicht mehr. Die Schauspielerin kann auch ohne. Das kann sie wirklich. In »Monster« überzeugt sie und der Film, weil er wiederum dem Reiz nicht verfällt, sich auf die Schöne zu verlassen. Nur ein bisschen auf den Charme von Christina Ricci. Aber das ist okay. T.F.

zu: »Gegen die Wand« / Fatih Akin / Deutschland 2003

Nacktheit als Maske, Nacktheit als Waffe. Immer wenn man nackte Menschen auf der Leinwand sieht, verspürt man, zumindest unterbewusst, die verborgenen Mechanismen des Kinoapparates. »*Voyeur – [lat.-fra.] der; -s, -e u. -s: jmd., der durch (heimliches) Zuschauen bei sexuellen Handlungen anderer Lust empfindet.*« Wir hier hinten in der Dunkelheit, die dort

vorne ahnungslos ungeniert. In Fatih Akins »Gegen die Wand« sind, genau wie Sibel, auch unsere Blicke Eindringlinge in Cahits heruntergekommene Welt. Seine Wohnung ist ein Loch, die heruntergelassenen Jalousien wollen mit dem Tageslicht nichts zu tun haben, und um zur Tür zu kommen, muss er sich erst einmal einen Weg durch Berge leerer Bierdosen, Essensreste und übertolle Aschenbecher bahnen. Dann öffnet er entnervt und steht vor ihr – splinternackt. Denn Cahit hat nichts mehr zu verbergen und er schämt sich auch nicht – jedenfalls für nichts, was man an der schnöden Oberfläche sehen könnte. In seiner Nacktheit fängt sich sein Verhältnis zu dem Leben, das er führt, als Gestrandeter zwischen zwei Kulturen. Doch obwohl uns das Kameraauge erlaubt in heimlicher Unge-störtheit seine Blöße schamlos zu untersuchen, finden wir dort nichts, was erklären könnte, warum er mit seinem Wagen ohne zu Bremsen gegen eine Wand gerast ist. Kaum etwas könnte mehr verbergen, als dieser achtlos enthüllte Körper.

Sibels Nacktheit hingegen ist Protest. Protest gegen die Enge der konservativen Einstellungen ihrer Familie und die kulturellen Fesseln ihrer türkischen Herkunft. Geschickt verabreicht sie der Film in kleinen Dosen. Wenn sie endlich frei ist, tanzen zu gehen, zu leben und zu ficken, wie und mit wem sie will, nachdem sie Cahit

schließlich zu einer Alibiehe mit ihr überredet hat, dann wird jedes Stück Haut, das ihre knappen Outfits bereitwillig zur Schau stellen, zum Symbol ihrer Selbstbefreiung. Und doch braucht es diesen ganzen Film, bis der müde Verlierer und die junge Lebenshungrige endlich soweit sind, dass sie den Mut aufbringen, auch vor einander die Hüllen fallen zu lassen, bis sie nackt sind außen und innen. In einem kleinen Hotelzimmer in Istanbul, nach einem unendlich langen Irrweg zueinander, findet der eine schließlich den anderen ein einziges Mal ohne irgendeine Maske tragen zu müssen. Vielleicht empfindet man die Intimität dieses einzigen Augenblicks deshalb so stark, weil man ahnt, dass es trotzdem zu spät für sie ist – und dann schämt man sich fast, dass man zu sieht. J.B.



zu: »touch Me« / A. Jadowska, E. Stankiewicz / Polen 2003

Bloß keine Entblößung. Es gibt Szenen, da erwartet man ein Mindestmaß an Nacktheit. Eine Sexszene ist so ein Fall. Deshalb war ich einigermaßen überrascht, als mir der polnische Film »Touch me« eine Sexszene präsentierte, in der beide Darsteller ihre Hosen anbehielten und keine Anstalten machten, diese ausziehen. Etwas absurd wirkt die Szenerie auf mich. Sie läßt eine kalte, fast brutale Atmosphäre entstehen. Die Regisseurinnen erklären, das sei ein Film über Frauen, die niemand berührt. Das ist wahr. Denn so nah sich die beiden Körper in dieser Szenen auch sind, so sicher bin ich mir, daß niemand den anderen berührt. Die grelle Kleidung verhindert das wie ein Schutzschild. Wo ich nackte Haut erwarte, zwei Körper, die einander einverleiben, da sind Stoff und Farbe. Die umschlungenen Körper sind einander fremd und fern. Nicht einmal ich kann die Körper mit meinen Augen berühren, weil die Kamera nicht über Haut streicht, sondern über Polyester. T.U.

»Steine über den noch warmen Körper«

Samaria

Regie: Kim Ki-Duk

Korea 2004

Begrabene Melodie. Young-Gi begräbt seine Tochter. Da an dem breiten Fluss, in dem das Auto versank. Er tut es mit solcher Vorsicht und Liebe, als wäre es nicht er, der die Schuld an ihrem Tod trägt. Sorgfältig häuft er die Steine des Ufers über den noch warmen Körper. Er steckt ihr die Kopfhörer des Diskmans in die Ohren und drückt – wenn nichts mehr von ihrem Körper zu sehen ist – auf play. Ein gelbes Kabel schlängelt sich unter den Haufen grauer Steine, verliert sich in ihm. Da unten am Fluss. Leise können wir die Melodie hören. Es ist dieselbe, mit welcher er sie sonst geweckt hatte. Ein Bild was sich einbrennt, um sich nach wenigen Minuten als Traum zu entpuppen. Yeo-Jin ist nicht tot. Auch wenn sich alles in ihr danach anfühlen mag. Ein wenig fühle ich mich, als läge ich unter diesem Steinhaufen, da am Fluss, mit dieser Melodie in den Ohren, die so leicht und zart mir von einer Freundschaft erzählt, von Yeo-Jin

und Jae-Young. Von dem Lächeln Jae-Youngs, das ich nicht zu deuten vermag. Ein Lächeln, was sie unentwegt auf den Lippen trägt, gleich einem Kostüm, einer Suche nach Leichtigkeit, selbst in dem Moment ihres Todes kleidet es sie. Auch da diese Melodie, die nach einem Kinderlied klingt, welches umso öfter ich es höre, zunehmend höhrender und grausamer wird. Eine Melodie, die mir von der Selbstopferung Yeo-Jins flüstert, die allen Schmerz, alle Liebe zu ihrer Freundin auf brutalste Art beweist. Wir wissen nicht ihren Gesichtsausdruck zu deuten, wenn sie sich all den Männern hingibt, welche Jae-Young zuvor als Prostituierte bedient hatte. Wissen nicht, was sie fühlt, wenn ihre Lippen sich in dem Lächeln der verstorbenen Freundin versuchen. Sehen eine Grimasse, die den Schmerz nicht besser zeichnen könnte. Das Bild von der Dusche in der Schule, unter der sie sich täglich waschen, zieht sich als Refrain durch den Film. Wenn nach

dem tödlichen Unfall Yeo-Jin völlig bekleidet unter der Dusche hockt, ist es als zerläuft sie unter dem Strahl des Wassers, als sickert sie mit dem Blut ihrer Freundin in den Abguss – aus dem Leben hinaus. Young-Gi begräbt seine Tochter. Da an dem breiten Fluss, in dem das Auto versank. Er begräbt sie, weil er nicht mit ihr reden kann. Weil er alles zu wissen meint und auf eine Suche geht, die ihn überall hinführt, nur nicht zu Yeo-Jin. Ein Vater, der an seiner eigenen Stille zu ersticken droht. Da unten am Fluss traut man ihm alles zu. Traut dieser Geschichte alle möglichen Arten eines Endes zu. Diese Geschichte geht in ihrer Erzählform eigene und brutale Wege, welche sich jedoch in der Authentizität der Figuren als notwendig erweisen. Er lässt sie zurück. Er hat sie nicht ertränkt. Er hat sie nicht begraben. Nicht leibhaftig zumindest. Er hat sie stehen lassen. Da unten an dem breiten Fluss. Zusammen mit dieser Melodie. S.R

Das Sushi-Schuld-Röllchen. Der Vater sitzt in der Küche. Er ist Polizist. Er bereitet Sushi zu. Soeben hat er den letzten Freier seiner Tochter umgebracht. Eigentlich wollte er sie nur beschützen. Das junge unschuldige Schulmädchen. Der letzte Mensch der ihm geblieben ist, nach dem Tod der Frau. Eigentlich wollte er sie nur beschützen. Sie weiß davon nichts. Er vertrieb die Freier, bevor sie seine Tochter besuchen konnten. Bei einem kommt er zu spät. Dem letzten. Er lauert ihm auf. Bringt ihn um. Erschlägt ihn. Er sitzt in der Küche, bereitet das Essen, sie kommt in die Küche. Sie weiß nichts von dem Verbrechen. Sie hat ihre eigene Last zu tragen. Den Tod ihrer besten Freundin, an dem sie sich mitschuldig fühlt. Er lächelt sie an, erzählt davon, dass sie über das Wochenende aufs Land fahren. Es beginnt ein neues Kapitel. Die Verarbeitung. Während das Mädchen von ihrer Schuld befreit, lädt sich der Vater mit Schuld auf. Beide sitzen nun am Grab der Mutter. Die Mutter ist das Vergangene. Die harmonische, bessere Vergangenheit. Da sitzen nun beide und essen zusammen Sushi. Am Grab der Mutter. Während sie langsam isst, stopft sich der Vater ein Sushi-Röllchen nach dem anderen in den Mund. Er will alles verschlingen, alles hinunter schlucken, wo der Magen mit seinen Säuren alles verdaut und aus der Welt schafft. Doch der Batzen, an dem er zu kauen hat, ist zu groß. Die Schuld, die er auf sich geladen hat, der Mord, ist zu gross und er weiß es. Er versucht zu kauen, versucht zu schlucken aber er muss würgen, droht zu ersticken. Die Luft bleibt weg. Seine Kehle verschnürt. Er kotzt, würgt das Essen aus dem Rachen, hustet, seine Tochter steht ihm bei, klopft ihm auf die Schultern. Sie ist die Stärkere. Sie hat den schweren Weg gewählt, wird ihn aber bewältigen. Der Vater der sich vom Zorn hat hinreißen lassen, scheitert. Er weiß das. Er wird sich stellen, sich dem Gesetz übergeben. Samaria wird von zwei Bildern durchzogen. Zum einen das fließende Wasser oder das Fließen als solches. Auch das Fließen von Blut. Dieses Bild durchzieht den Film wie ein roter Faden. Das Essen, das zweite Bild, tritt nur an dieser einen Stelle auf. Jedoch an einem entscheidenden Punkt der Geschichte. Es wird sichtbares Symbol für den inneren Prozess der Bewältigung, der Versuch Gefühle, Schuld, Vergangenheit zu verdauen. Doch vor dem verdauen muss man essen. Ähnlich wurde schon in In the mood for love mit dem Vorgang des Essens gespielt. Als der Protagonist in einer Nudelküche sitzt und sich einen Riesen Kloss Reis in den Mund steckt und so schwer darauf kaut. Der Kloss, den er eh schon im Hals hat, wird zum Kloss aus Reis an dem er schier zu ersticken droht. Er wird ihn aber hinunter schlucken. Der Vater in Samaria kann das nicht. T.F.

»Schnittstellen«

Ae Fond Kiss

Regie: Ken Loach

Großbritannien 2003

Mischen Impossible. Zwei Liebende, zwei Kulturen. Blond, begabt und katholisch meets dunkel, begabt und hinduistisch. Abendländische Klaviermusik will sich mit arabisch angehauchter Diskomusik paaren. Dazwischen jedoch ein Graben tiefen Unverständnisses. Zwei Kulturen werden hier als nicht-kompatibel dargestellt. Jegliche Kompromisse, Verschmelzungen oder Annäherungen sind ausgeschlossen. Der strengen und verfahrenen Tradition der Pakistanis wird ein stockkonservativer Katholizismus der Engländer gegenübergestellt. Die Liebe erscheint als einziges Bindeglied. Hört sich fast schon wie eine Romeo und Julia-Variante an, ist es aber nicht: Casim, ein junger pakistanischer DJ, fängt eine Beziehung mit Roisin an, die an einer katholischen Grundschule Musik unterrichtet. Er gerät damit zwischen zwei Fronten, von denen eine – egoistisch, unbeweglich und kompromisslos – Roisin darstellt, und die andere – ebenso starr, unverständlich und intolerant – seine Familie. Die einzige Bewegung in diesem Film stellt Casim dar, indem er wagt, die Fronten zu überschreiten, wodurch sie aber keineswegs aufgehoben werden. Noch darf sich Casim am Ende wirklich glücklich wähnen. Auch wenn der Film an sich gut gemacht ist, kann ich mit so einer pessimistischen, starren und reaktionären Perspektive weder klarkommen noch sie für wirklich real halten. Unbefriedigend. J.W.

Über die kulturelle Identität. Wie schlau, allem voran das Identitätsproblem der 2. Migrantengeneration einfach durch die großartige Sprache einer Jugendlichen zu formulieren, die vor ihrer Klasse referiert. Tahara ist eine in England geborene Pakistani, eine Muslimin auf einer katholischen Schule und bekennender Fan der lokalen Rugbymannschaft. Ihr

Bruder Casim wird sich in Taharas Musiklehrerin Roisin verlieben, deren Beziehung weder von Roisins Arbeitsgeber, der katholischen Kirche, noch von Casims Familie akzeptiert werden kann. Zumal Casim auch einer Pakistani versprochen ist, die er in wenigen Wochen heiraten soll.

Man mag dies schon oft als Sujet eines Filmes gesehen haben. Und doch geht es hier um viel mehr als eine einfache Liebesgeschichte im Konflikt unterschiedlicher Herkunft, sondern um eine präzise Beobachtung unterschiedlichster kulturelle Räume und Identitäten in einer Multikulturellegesellschaft sowie deren Schnittstellen, der 2. und 3. Migrantengeneration. Wie steht es denn nun um die kulturelle Identität des Westens bzw. Mitteleuropas? Loach ist so klug, dies nicht formulieren zu müssen. Ganz nebenbei schafft er es, nur im Vorübergehen, mittels weniger Bilder und durch die Auswahl der richtigen Symbole dies zu erzählen. Man tanzt im Club zu orientalischer House Musik. Casim sitzt im Cafe, neben ihm ein weißer Mittelstandsjunge im Superfly T-Shirt. (Superfly, einer der ersten Blaxploitation Filme, dessen Soundtrack eine der bekanntesten Platten von Curtis Mayfield ist.) Die Jugend- und Popkultur schafft sich durch Vereinnahmung und Adaption

anderer Kulturen, deren Strategien, Symbolen, Musik usw. in der eigenen Kultur einen neuen performierten kulturellen Raum. Ob als Strategie zur Abgrenzung oder unbewusst. Und als wäre es unbewusst, doch so exakt der Ausschnitt der Kamera gewählt ist, fliegen diese Bilder an einem vorbei. Es gilt, die Symbole und dadurch auch unsere eigene Prägung als Mittel- oder Westeuropäer zu entschlüsseln. Daher wirkt es schon fast logisch, dass die Beziehung beider Protagonisten da am unbekümmertsten funktioniert, wo sie frei ihrer eigenen kulturellen Räume sind bzw. der kulturelle Raum, in dem sie sich befinden, am virtuellsten ist: Im Pauschalurlaub in der Türkei.

Der im Film wohl meist gesagte Satz ist »du verstehst mich nicht.« Die verzweifelte Aussage nachdem all die Erklärungen und Auflistungen an Beispielen zur Erläuterung des eigenen Standpunktes und der eigenen Position, trotz ihrer klaren Aussage und Formulierung, im Sande verliefen oder eben einfach auf Unverständnis stoßen. Dabei ist es aber gar nicht so, dass das Argument der einen Partei unverständlich wäre. Der Zuschauer hat gesehen und verstanden. Der Zuschauer hat aber

auch gesehen und verstanden, warum auf der anderen Seite nicht verstanden wird. Weil aus der Sichtweise der einen kulturellen Welt und der darin kulturell geprägten Identität ein Verständnis hierfür einfach nicht möglich ist. Nicht wenn es um die Liebe geht. Noch viel weniger um die eigene.

Wie kann man da für die tolerante Westeuropäerin Roisin kein Verständnis haben, eben keine Toleranz gegenüber Casims Familie zu zeigen, geht es doch um ihr Herz und ihre aufrichtige Liebe zu Casim? Wie kann man es Casims Familie übel nehmen, die Beziehung nicht zu dulden? Steht doch hier der so mühsam aufgebaute kulturelle Raum, die pakistanische Gemeinschaft, auf dem Spiel. Eben der Raum in dem die Migrantenfamilie ihre eigene Kultur nach Innen bewahren konnte und nach Außen in einer untoleranten Gesellschaft Schutz findet. Man kann Casims Schwester nicht einfach Intriganz vorwerfen, wenn sie versucht, Roisin zu überzeugen sich von ihm zu trennen, versucht sie doch nichts weiter als ihr höchstes Gut, ihre Familie, vor dem Zerfall zu bewahren. Man kann nicht mal dem Priester Borniertheit vorwerfen, dafür zu sorgen, dass

Roisin auf Grund ihrer außerehelichen Beziehung zu einem Pakistani, als Lehrerin an einer katholischen Schule, entlassen wird. Würde er hier nachgeben, würde sich das gesamte Konstrukt seiner Kirche auflösen. Man kann all dies nicht, weil die große Kunst des Films darin besteht – und das macht »Ae Fond Kiss« eben so viel besser als alle anderen Filme selbiger Thematik – für alle Partei zu ergreifen. Man versteht, weil man vorbehaltlos an all diese Menschen herangeführt wurde. Scheinbar nebenbei schafft es Loach, Vorurteile und Klischees der ersten und zweiten Migrantengeneration zu erklären, weil er die Gründe, Ursachen und Rechtfertigungen dieser einfach passieren lässt, bevor sie überhaupt aufgegriffen werden. Und zwar auf eine sympathische, liebevolle Art und Weise fern jeglicher Sozialromantik. Was bleibt ist die Erkenntnis: Die Multikulturelle Gesellschaft ist wie die Liebe: Ein fortlaufender Prozess zwischen Selbstaufgabe und Selbstbewahrung. J.W.H.



»There can't be a societal revolution without sexual revolution«

The Raspberry Reich

Regie: Bruce LaBruce
Deutschland 2003

Anonymous

Regie: Todd Verow
USA 2003

Wild Side

Regie: Sébastien Lifshitz
Frankreich/Belgien/GB 2003

Anatomie de l'enfer

Regie: Catherine Breillat
Frankreich 2003

zu: »Anonymous« / Todd Verow / USA 2003

Pixelpenis. Eine Großaufnahme aus sich bewegenden, gleitenden, fleischfarbenen Unschärfen – ein Meer unzähliger kopulierender digitaler Pixel – gleich einem Suchbild, welches ich erst nach gut einer halben Minute als onanierenden Penis entschlüsseln kann.

Die Ästhetik dieses Pixelpenis ist es, mit der uns Todd Verow von den Unschärfen einer Liebe erzählt. Von den Verschwommenheiten einer Beziehungen, welche sich in der Jagd nach verlorenen Träumen und anonymen Sex in eben gleichen Pixelbildern zeichnet. Verow selbst spielt den von seiner eigenen Lust Gejagten Protagonisten Todd. Eine Lust, die ihn auf öffentlichen Toiletten seinen Schwanz in Klopapierhalter stecken lässt. Die ihn seinen Chef als gierigen Homosexuellen phantasieren läßt, während dieser im Begriff ist, ihn zu feuern. Knackige Ärsche neben schönen, langen Schwänzen. Im Treppenhaus eine tote Prostituierte, dessen rote Lackschuhe er klaut. Am Ende ein Spiel, was die Protagonisten in eine Theaterhaftigkeit kleidet. Sie aufbläst zu pornografischen Puppen, die sich auf ›play‹ begehren.

Irgendwo zwischen Erregung und Langeweile erzählt uns »Anonymous« über die Schwierigkeit, zuweilen Unmöglichkeit, einer monogamen Sexualität. Erzählt uns von einem durch und durch homosexuellen Plot (ein homosexueller Regisseur über eine homosexuelle Figur in einer rein homosexuellen Welt), der gleichsam auch vor einem unisex-Publikum Gültigkeit besitzt. Ein Film über die Suche nach Anonymität und Zuhause. Nach Freiheit und Geborgenheit. Nach den Unschärfen und klaren Konturen einer Liebe. Nach den sich bewegenden, fleischfarbenen Unschärfen kopulierender Pixel.

S.R.

weiter zu: »Anonymous« / Todd Verow / USA 2003

Was bleibt ist Sex mit Unbekannten. Ein Low-Budget-Film der sich hauptsächlich um Sex dreht, auch wenn der Regisseur Todd Verow eher das Wort Liebe zur Beschreibung in den Mund nimmt. Im Katalog zur Berlinale ist nachlesbar, dass der Film, laut Regisseur, vom Thema Beziehungen handelt und über die Vielschichtigkeit und gleichzeitige Unmöglichkeit von monogamer Sexualität.

Der Regisseur der gleichzeitig der Hauptdarsteller ist, zeigt die Geschichte des homosexuellen Filmvorführers Todd, der von seinem Freund verlassen wird, da er Sex auf einer öffentlichen Toilette hatte. Gedeemütigt und gepeinigt, der Freund schreibt ihm »Fuck here« auf den Hintern, wird er aus der gemeinsamen Wohnung geworfen. Die beiden hatten sich bisher aber sowieso kaum gesehen, da Todd des Nachts arbeitet und sein Freund John am Tag. Bis hierhin kann man die Idee des Films wiederfinden. Gezeigt wird sie in grünstichigen Digitalkamera-Aufnahmen. Die Bilder grob gepixelt. Alles wirkt stets ein wenig unscharf.

Unschärf ist auch die weitere Handlung, denn sie verliert sich in Sex mit anonymen Leuten, an öffentlichen Orten in undefinierten Abständen. Es greift die Glosse von Umberto Eco »Wie man einen Pornofilm erkennt«. Er schrieb, dass man einen Pornofilm daran erkennt, dass die Protagonisten länger von A nach B brauchen, als man es eigentlich sehen

möchte. Grob gesagt, wäre demnach ein Pornofilm Langeweile gepaart mit Sexszenen. Beides lässt sich in Anonymous wiederfinden. Die Reihenfolge der Szenen ist von nun an fast beliebig. Todd zieht mit seinen Plastetüten voll Hab und Gut durch die Straßen, unterhält sich mit einer Prostituierten, geht ins Kino, geht in eine Disko, findet schließlich Unterkunft bei einer Internetbekanntschaft. Noch bevor die Tür überhaupt geschlossen ist, haben die beiden Sex miteinander. Später oder auch davor, hatte er Sex mit einem Fremden auf einer öffentlichen Toilette. Imaginierte Annäherung mit seinem Chef in seinem Vorführraum im Kino. Sex in der Toilette des Kinos. Am Ende des Films, findet Todd irgendwie zurück zu seinem Freund John. Endgültiges Ende findet der Film in einem Kinderspiel aller Protagonisten. Stopp and Play. Bei Play ziehen sie sich gegenseitig aus. Bei Stopp müssen sie in ihrer Position erstarren. Wer sich noch bewegt, scheidet aus, aus dem Spiel. Sinn dessen im Filmkontext bleibt unklar.

Todd Verow drehte den Film zusammen mit Freunden, ein festes Drehbuch gab es nicht, die Sexszenen an den öffentlichen Orten mussten schnell gedreht werden, da sie keine Drehgenehmigung hatten. Man wünschte sich, die Voraussetzungen wären andere gewesen. Dann wäre vielleicht aus der ursprünglich gutklingenden Idee, an Hand einer homosexuellen Beziehung und derer Eigenheiten, die universellen

und vor allen Dingen »unisexuellen« Probleme aufzugreifen, auch ein spannender Film geworden. So allerdings bleibt nichts weiter als das Bild von Männern beim Sex hängen. Alles andere, wenn da was war, ist verloren. C.W.

zu: »Raspberry Reich« / Bruce LaBruce / Deutschland 2003

Befriedigende Bilder. Von der Berlinale habe ich Überraschungen erwartet. Ich wollte nicht sehen, was ich immer sehen kann, sondern das, was ich noch nie gesehen habe und vielleicht nie wieder sehen werde. Unkonventionelle Filme, schockierend und skandalös.

Ein Film hat mich in dieser Hinsicht sehr befriedigt: »The Raspberry Reich«. Dieser Film war ein echter Zufallstreffer. Am Vortag an der Kartenskasse hatte ich lediglich die Beschreibung des Berlinale-Katalogs gelesen: »Der Film von Bruce LaBruce spielt in Berlin und erzählt von einer Gruppe Terroristen, die an einer schwulen Revolution basteln.« Das hatte mich zwar kaum mit Neugier erfüllt, da ich aber einmal so lange angestanden hatte, nahm ich mit, was möglich war. So kam ich also zu The Raspberry Reich. Noch vor Filmbeginn erklärte der Regisseur selbst seinen Film. Ziemlich prägnant, wie ich finde: »Das ist eine Mischung aus Terroristengeschichte und Schwulenporno. Sie werden staunen, wie gut das zusammenpaßt.« So in etwa waren seinen Worte und in der Tat, ich war erstaunt, wie gut das zusammenpaßt. In rasendem Tempo steigt der Film in die

Geschichte ein. Drei Handlungsstränge werden parallel geschnitten: Ein Pärchen beim Sex, ein Mann namens Che, der vor einem Che-Poster masturbiert, und ein paar verummte Typen, die einen Skateboarder kidnappen. In schnellen Schnitten, Mehrfachüberblendungen, Schriftzügen, die durchs Bild laufen, und Musikuntermalung wechselt der Streifen ständig zwischen Musikclip und Erzählkino. Die zahlreichen Sexszenen sind musikalisch untermalt und wechseln mit Aktionspassagen, die die Handlung voran bringen. Der Film besitzt Rhythmus und Neuheitswert.

T.U.

weiter zu: »Raspberry Reich« / Bruce LaBruce / Deutschland 2003

Porno auf 9x5 m. Da hat sich Bruce LaBruce selbst ein Fest bereitet und uns wärmstens dazu eingeladen. Das Motto: Ich bin auf der Berlinale. Mit einem 90 Minuten Pornofilm – und keiner wundert sich! Auf 9x5 Metern wird mit erigierten Schwänzen dem System der Krieg erklärt, denn: »there can't be a societal revolution without sexuell revolutions«, und die muss nicht nur eine schwule sein, sondern auch kompromisslos explizit und zwar bis zum glibberigen Ende.

Gudrun, die parolenschwingende Anführerin einer linksextremen Untergrundzelle auf den Spuren der ersten RAF-Generation fordert von ihren durchweg männlichen Mitstreiter als Beweis ihrer bedingungslosen, revolutionären Überzeugung zunächst einmal, dass sie mit einander ins Bett (oder auch auf die Parkbank) gehen, worum sich die knackigen Jungs auch nicht erst lange bitten lassen müssen. Dass die Mutter der »homosexuellen Intifada« dabei trotz aller Revolutionsliebe selbst nicht mit gutem Beispiel vorangeht und keinen einzigen revolutionär-lesbischen Akt vollzieht, fällt elegant unter den Tisch, auf dem es die andern Stadtguerilla mit einander treiben. Vom masturbierenden Waffenfetischisten, der nicht nur seine Schrotflinte zärtlich streichelt, bis zur gespielten Mann-Mann-Vergewaltigung ist eigentlich alles dabei was das Herz (des Regisseurs?!) erfreut, bleibt kein schmutziges Detail unberücksichtigt. Auch wenn die schrillen Tabubrüche vor der punkigen Kulisse aus Terror und Sex einer gewissen verdorbenen Ästhetik nicht entbehren, macht LaBruce aus seiner eigentlichen Intension kaum einen Hehl: Kopulierende Männer auf die große Leinwand bringen! »I want you all to become gay«, antwortet er auf eine Publikumsfrage, ob es tatsächlich eine revolutionäre Absicht hinter seinem Film gäbe. Obwohl er dabei aussieht, wie jemand, der einfach nur ehrlich ist, lacht der ganze Kinosaal. Irgendwie scheint ihm keiner glauben zu wollen. Vielleicht hieße hier nicht zu lachen ja auch ein wenig einzusehen, gerade in offiziellem Rahmen einen Porno gesehen und sich dabei auch noch recht gut amüsiert zu haben. J.B.

zu: »Wild Side« / Sébastien Lifshitz / Frankreich, Belgien, GB 2003
Zuhause im Körper. Wenn die Kamera ganz langsam an dem Körper hinauffährt, da in der Badewanne, dann erlaubt sie uns mit sezierenden Blick Sylvie und Pierre, Pierre und Sylvie, abzutasten. Eine weiße, transparente Haut. Muttermale gleich Ruhepolen, an denen die Kamera verharrt. Die zarten aber männlichen Beine. Sylvies feste Brüste. Pierres Schwanz. Der zierliche Körper, fest und zart. Und im Gesicht, das sind sie zweifellos beide: Pierre und Sylvie. Wenn die Kamera ganz ruhig auf dem Körper verharrt und unseren Blick direkt da ablegt, ist mir, als wäre noch ein Raum für die Bestimmung ihres Namens. Als dürfte ich selbst entscheiden, ob Pierre oder Sylvie. Als lägen sie da nicht beide. Nackt in der Wanne. In einem Körper.

Wenn der alte Schulfreund nach Jahren zu Sylvie sagt, dass es wohl komisch klingen mag, aber sie hätte sich seit damals kaum verändert, dann sagt er das in Gedanken an Pierre. Und wenn Sylvies gebrechliche Mutter, mit ruhigem, geduldigem und zuweilen entrücktem Blick ihr erwachsenes Kind in den Armen hält, Sylvies gelocktes Haar streichelt und leise: »Mein Junge, mein guter Junge ...« flüstert – dann ist da eine seltsame Traurigkeit, die in mir aufsteigt.

Es wird wenig gesprochen und wenig gelacht. Zuweilen möchte man an diesen Figuren rütteln, die in einer abgrundtiefen Traurigkeit und Leere verhangen scheinen. Wenn uns Sébastien Lifshitz die auf den ersten Blick durchtriebene Welt des Dreierpaares Sylvie, Mikhail und Jamel vorführt. Wenn wir die fickenden Körper beobachten, Sylvie mit Mikhail, Mikhail mit Jamel und Jamel mit Sylvie. Wenn wir auf Sylvies Händen ruhen, die ihrer kranken Mutter die Haare waschen – dann zeigt uns dieses eindringliche Portrait dieser Welt der Transsexuellen eine Schönheit und Zärtlichkeit, ein Leben so nah an aller Normalität. Was Klischees und Unaufgeklärtheit auszublenden wissen, gibt Sébastien Lifshitz durch seine Protagonisten allen Transsexuellen wieder – einen Stolz. Einen Stolz in aller Gebrechlichkeit.

»Wild Side« spart nicht an erotischen Szenen, nicht an der nötigen Gewalt, und versteht es doch, nie entblößend zu werden. Eine Nacktheit, ohne Scham hervor zuzurufen. Eine Brutalität ohne Erniedrigung. Selten wurde mir ein Körper so neutral vorgeführt. Selten auf so ehrliche und zurückhaltende Art die Haut als Projektionsfläche eines Geschlechts offenbart. Irgendwann ist dieser Punkt erreicht, an dem ich in Sylvie nicht mehr Pierre suche und in



Pierre nicht mehr Sylvie. Das ist wohl der wirkliche Höhepunkt des Films, die wirkliche Leistung Sébastien Lifshitzs. Ganz kurz fühle ich einen Stillstand in der rastlosen Suche nach dem eigenen Geschlecht. Ein Innehalten dieser Suche nach der eigenen Verortung. Für 94 Minuten gibt »Wild Side« Pierre und Sylvie ein Zuhause. Ein Zuhause im eigenen Körper. S.R.

zu: »Anatomie de l'enfer« / Catherine Breillat / Frankreich 2003
Ästhetische Höhlenhöhle. Rückenansicht. Schneeweißer nackter Frauenkörper. Weich, fließend. Ausgestreckt liegt sie auf dem Bett, den Kopf mit dem schwarzen Haar auf den Arm gelegt. Sie wartet in einem kahlen Zimmer auf ihn. Mann gegen Frau. Frau gegen Mann. Sie bezahlt ihn, sie anzuschauen. Vier Nächte in 77 Minuten Film. Jede Nacht bringt neue Bilder. Brutal. Scheußlich. Blutig. Pornographisch. Und

dabei doch ästhetisch. Sie will von ihm wirklich gesehen werden. In ihrer Nacktheit, in ihrer Weiblichkeit. Mehr. Mehr als einfach nur lieblich nackt auf einem Bett.

»Wenn durch körperliche Nacktheit die Seele entblößt wird, entsteht Bewusstsein. Das Intime ist das letzte Tabu, wo man für Worte verloren ist.« – besagt der Begleittext, doch Worte brauche ich, um Gesehenes zu vermitteln, zu übersetzen, um zu begreifen. Mit Lippenstift fährt er über schwarz-krauses Schamhaar, kreist ein. Schminkt ihre Lippen während sie schläft. Fickt sie. Heult danach. Sie erwacht. Tröstet ihn. Es sei ja erst die erste Nacht. Eine Nacht später rammt er ihr den Stiel einer Mistgabel zwischen die Beine. Grotesk ragt das Ding in den Raum hinein. Steht zwischen ihren Blick und dem Publikum im Kinossessel. Meine Sitznachbarin packt ein Knoblauchbrötchen aus und beginnt, langsam zu kauen. Die dritte Nacht bringt einen Blutcocktail. Er zieht ihren Tampon heraus, gerade wegen seiner Tabuisierung, schwingt er, von der Kamera eingefangen, zwischen ihnen. Kunstblutrot. Von ihr in ein Wasserglas gegeben, gibt es einen Cocktail aus dem beide trinken. Mehr Blut in der vierten Nacht. Die Kamera geht in Nahaufnahme an die Geschlechtssteile, an den Geschlechtsakt. Danach sein Penis blutüberströmt, völlig entrückt streicht er immer wieder darüber. Meine Sitznachbarin, aufgeessen hat sie inzwischen, beschließt nun doch vor Ende des Filmes zu gehen. Ich sitze, schau, warte. Höre mir nach dem Film die Beschimpfungen, Lobeshymnen und Fragen für die Regisseurin Catherine Breillat an. Der Streit entfacht sich. Kunst oder Pornographie? Inzwischen weiß ich, dass das die falsche Frage ist. Breillat antwortet. Spricht von religiösen Motiven. Von dem absoluten Erkennen der Frau. Nichts davon kann ich mit dem Gesehenem in Verbindung bringen. Eigentlich will ich es nicht wirklich gesehen haben. C.W.

weiter zu: »Anatomie de l'enfer« / Catherine Breillat / Frankreich 2003

Der langweiligste Schock. Zwei Menschen. Eine Frau. Ein Mann. Zwischen ihnen ist nichts. Keine Gefühle, keine Scham. Außer das Geld, mit dem sie ihn bezahlt, und die Tatsache das er Frauen hasst. Was jedoch eher hilfreich zu sein scheint. Catherine Breillat zeigt uns zwei Menschen, zwei Charaktere, die aufeinander treffen. Die Frau, die nur betrachtet werden will. Nur als Körper, als nutzbarer Körper. Dazu braucht sie ihn, den sie in einer Schwulendisco trifft. Sie versucht, sich die Pulsadern aufzuschneiden. Er hindert sie daran. Der Mann der nichts mit diesem Körper anzufangen weiß. Der Film gibt ihm genug Zeit, auszuprobieren, was alles mit diesem Körper geht und was nicht. Bald hat man durchschaut was passiert. Man ist nicht mehr überrascht. Ein Mann auf dem Erkundungstreifzug, was man wie wo wann in eine Frau reinstecken kann. Reichlich banal und in Großaufnahme. Dazu die Dialoge, die nicht nur theatral sind, sondern auch allwissend, pseudointellektuell und, aus dem Mund eines schauspielerisch unbegabten, schlecht französisch sprechenden, Pornostars (Rocco Siffredi), mehr als aufgesetzt klingen. Das Problem: Es ist ein Gefühl: Wut. Ich bin wütend auf diesen Film. Auch jetzt noch, wo viele Tage vergangenen sind und mir scheinen die rechten Worte zu fehlen. Denn den vielen Gründen, die diesen Film kritisieren, die sichtbaren, möchte ich gar nicht zustimmen. Auch wenn es pornographische Bilder sind. Die gerade geführte Diskussion über die Annäherung der Kunst an den Porno oder anders herum, bzw. gegenseitige Beeinflussungen dazwischen. Das ist nicht das Problem. Es ist die Wut und das dadurch entstehende Problem. Ein Sprichwort: »Nur getroffene Hunde jaulen.« Ich bin aber nicht getroffen. Ich springe nach dem Film nicht auf und schreie: »Das ist Pornographie! Eine Frechheit!« Das lässt mich kalt. Trotzdem bin ich wütend und wenn ich diese Wut versuche zu formulieren, so stecke ich schon mit einem Bein in dem Sprichwort und genau das macht mich wütend. »Anatomie de l'enfers« greift Themen auf (die ich vielleicht als alt empfinde, andere nicht), gibt

Aktualität vor, aber reibt sich nicht an den Themen. Man spürt keine wirkliche Auseinandersetzung. Wie gesagt, es ist ein Gefühl und die Ausstrahlung. Angenommen der Film ist eine Person die vor mir steht. Diese Person ist arrogant, im negativen Sinn, sie ist selbstverliebt, Selbstreflexion ist ihr ein Fremdwort. Schrecklich unsympathisch. In Kürze: Selbstvergessen, selbstverliebt. Der Zwang nach schockierenden Bildern macht den Film langweilig und vorhersehbar. Inhaltlich so selbstverliebt, dass es schmerzt. Masturbation.

T.F.

»Die Übelkeit kommt mit einer Weintraube«

Maria, Ilena eres de Gracia

Regie: Joshua Marston

USA/Kolumbien 2004

Die Widerspenstige. Ihr Gesicht ist widerspenstig, aber ohne Verbitterung. Die wachen, braunen Augen lehnen sich auf gegen die kleinliche Ausbeutung in der Blumenfabrik, gegen eine Heirat als Notlösung und Endstation, gegen die Enge und Unabänderlichkeit, in die ihre Jugend eingesperrt ist, weil ihre Familie arm ist, so wie alle Arbeiterfamilien in Kolumbien. Der Ausdruck ihres Mundes sträubt sich dagegen, keine Hoffnung mehr haben zu dürfen, nur weil man am falschen Ort geboren ist, weil man jung ist im falschen Land. Die Männer, an die sie gerät, leben davon Kokain in die USA zu schmuggeln, doch sie sind eben sowenig knallharte, skrupellose Gangster, wie Maria naiv oder leichtgläubig ist, als sie sich auf sie einlässt. Es braucht keine sonnenbrillenverglasten Stereotype, keine stilisierten Gewaltexzess um klar zu machen, dass Drogenhandel kein Kinderspiel ist, auch nicht, wenn Maria die traubengroßen Latexkapseln mit dem weißen Pulver mit einer Entschlossenheit schluckt, als enthielte jede von ihnen auch ein Stückchen der Freiheit, nach der sie sich sehnt. Selten wurde die subtile Brutalität des nackten Realen eindringlicher erzählt als in diesen schlichten Bildern von Mädchen, die sich in irgendwelchen Hinterzimmern diese Art von Gewalt antun, weil es die einzige Chance ist, auf ein besseres Leben. Ihr Gesicht ist erschüttert, aber immer noch widerspenstig, als sie Blanca am New Yorker Flughafen klarmacht, dass sie nicht mit zurückfliegen wird. Sie wird bleiben, auch wenn es schwer wird. Der Preis dafür war hoch.

J.B.

Aufwühlend. Die Übelkeit kommt mit einer Weintraube. Groß und Blau. Mit ihr soll Maria schlucken üben. Sie würgt. Ich würge, muss wegschauen. Die Geschichte hat mich. Die Vorstellung, etwas so Großes ungekaut schlucken zu müssen, tut weh. Später wird Maria 62 doppelt so große »Würstchen« schlucken, 62 kleine Heroinpäckchen, die riesengroß werden, wenn man weiß, dass sie unversehrt – eins nach dem anderen – im Magen dieses zierlichen Mädchens Platz finden müssen. 62 mal Leid. Unvorstellbar. Mir ist schlecht.

N.H.

Persönliche Wunschvorstellung. Um ehrlich zu sein: Ich war schon beim Lesen der Kurzbeschreibung bitter enttäuscht. Ich war so gespannt eine kolumbianisch-amerikanische Koproduktion auf der Berlinale zu sehen und schon fast desillusioniert, als ich von der Thematik selbiger erfuhr. Ich weiß, dass dies zu keiner fairen Kritik oder zu keinem berechtigten Vorwurf dieses Films werden kann ... aber nichtsdestotrotz.

Es geht um Mulas (Maulesel), Menschen, die Kokain in geschluckten Gummipäckchen über die Grenze in die USA schmuggeln. Kolumbien ist nach Aussagen des auswärtigen Amtes mit das gefährlichste Land der Welt. Ein Land geprägt von 30 Jahren Bürgerkrieg. Die Geo schreibt von 50 Entführungen die Woche und 30 000 Gewaltmorden im Jahr. Ich wollte etwas über die FARC sehen. Die ultrarechten Paramilitärs. Die irrsinnige Gewalt in den Städten und die Massaker auf dem Land. Eben genau über die Dinge, über welche hier nie berichtet wird. Und statt dessen ist der Film über den Kokainschmuggel. Ein sicherlich nicht irrelevantes Thema gerade in Verbindung mit dem von den USA angestrebten Plan Colombia. Aber auch dieser wird nicht erwähnt. Der Drogenschmuggel passt nur einfach zu gut in das bestehende Bild seit der Zeit Escobars. Eben in dieses krasse, romantisierte, glamourobeladene Bild eines Paten, nachdem sich dann schlechte Bands benennen, durch dessen Brutalität aber Tausende von Menschen ermordet wurde. Escobar ist seit fast zehn Jahren tot. Die großen Kartelle sind zerschlagen. Und an den Grenzen betreiben die Guerilla wie die Paramilitärs den Drogenhandel, um ihren Krieg zu finanzieren.

Die Folgen eben dieser Zeit hatte der amerikanische Regisseur Barbett Schroeder in »La virgen de los sicarios« thematisiert: Die Sicarios, meist auf der Straße lebende Killer, in einer Gesellschaft am Rande des Chaos, in der ein Menschenleben im Kampf ums Überleben nicht mehr viel bedeutete. In Kolumbien sorgte der Film für einen riesigen Skandal, da er in seiner Brutalität das Bild suggerierte, man könne dort kaum über die

Straße ohne erschossen zu werden. Obgleich es all das gab, waren diese Vorwürfe durchaus gerechtfertigt. Kolumbiens Vorzeigeregisseur ist Victor Gaviria, dessen Filme Rodrigo D.: No futuro 1990 und La vendedora de las rosas 1998 in Cannes gezeigt wurde. Dieser veranschaulichte die klassische Geschichte eines Straßenkindes, die Armut und die Bandenkriminalität in Medellin in Anlehnung an Hans Christian Andersens Märchen »Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern«. Der mit Laien gedrehte Film stellte ungefähr das kolumbianische Pendant zu »Wir Kinder vom Bahnhof Zoo« dar. Ich persönlich empfand »La vendedora de las rosas« an den falschen Stellen zu romanisierend und mit Pathos aufgeladen.

»Maria llena eres de Gracia« ist abgesehen von seinem dämlichen Titel sicherlich ein durchweg guter Film. Es gibt eine Art verborgene Schlüsselszene in diesem Film: Maria, die nach dem Transport bei der Schwester einer anderen Mula untergekommen ist, fragt diese, warum sie nie nach Kolumbien zurückgekehrt ist. Sie antwortet, dass es für ihr Kind besser sei und zwar »por la situación en colombia«. Kolumbianer sprechen immer nur von der »situación« wenn sie von der politischen Lage ihres Landes reden. Und zwar weil mit diesem einfachen Ausdruck ein ganzer zusammenhängender Themenkomplex gemeint ist, bei welchem nicht mehr differenziert werden muss, was nun genau

gemeint ist: der Krieg zwischen Guerilla, Paramilitärs und Armee, der Narkoterrorismus, die Armut, die Kriminalität und die Gewalt, die Korruption oder die wirtschaftlich miserable Lage – scheint es doch so oder so hoffnungslos. Maria weiß, was mit der Situation gemeint ist. Ich weiß es auch. Aber nicht jeder Zuschauer.

Maria arbeitete in einer Blumenplantage, bis sie kündigte und da sie ihr wenig verdienten Geld mit ihrer schwangeren Schwester und ihrer Mutter teilen muss, entschließt sie sich, als Drogenkurier zu arbeiten. Maria kommt aus einem Dorf, nicht aus einem Elendsviertel. Man könnte dem Film jetzt zu Gute halten, dass er auf Stereotypen des kolumbianischen Elends verzichtet. Aber eben diese Blumenplantagen sind bekannt dafür, dass die Arbeiter dort nicht nur ausgebeutet werden, sondern auch ohne Schutzanzüge arbeiten müssen und somit durch Einsatz von Pestiziden vergiftet werden. Und in eben diesen Dörfern in der Savanne am Rande der großen Städte finden Massaker von Milizen, der Guerilla oder Drogenhändlern statt. Auch das zeigt der Film nicht.

Verstehen sie mich nicht falsch. Es geht hier um Film und um die politische Macht und Kraft, die Film haben kann. Es geht um mehr als nur Öffentlichkeitsarbeit oder um »ein Bewusstmachen«. Ich weiß, dass ich einem Film aus Kolumbien nicht vorwerfen kann, dessen expli-

zitesten politische Probleme zu thematisieren. Ich weiß, dass ich einem kolumbianischen Regisseur auch nicht vorwerfen kann, keinen kritischen Film über die FARC oder die Paramilitärs zu machen, da dieser dann mit ganz anderen persönlichen Problemen konfrontiert sein wird. Aber ich weiß um die politische Kraft die Filme haben können, die Filme wie »In this world« oder »Osama« haben. Filme, die den Blick auf unsere Welt verändern. Und ich hatte mir einen Film gewünscht, der es schafft, hier den Blick auf all die in Deutschland lebenden Kolumbianer zu ändern, deren Leben tatsächlich aus politischen Gründen in der Heimat bedroht ist, die aber trotzdem kein Asyl bekommen. Für diejenigen, die genau deshalb hier in dem absolut unakzeptablen Zustand der Duldung leben müssen. Für diejenigen, die in Deutschland nicht arbeiten dürfen, hier aber bleiben müssen, weil die Lufthansa nicht mehr nach Kolumbien fliegt und sie daher nicht abgeschoben werden können.

Am Ende entschließt sich die schwangere Maria, nicht nach Kolumbien zurück zu fliegen, sondern als Illegale in den USA zu bleiben. Sie wird wahrscheinlich als Näherin zum Mindestlohn oder als Hausmädchen arbeiten. Es ist ein Happy Ending. Und vielleicht schafft es »Maria llena eres de Gracia«, dann doch den Blick auf illegale Immigranten zu ändern. Indem man an die Geschichten denkt, die sich hinter diesen Gesichtern verbergen, wenn man ihnen auf der Straße begegnet. Kino kann das nämlich. Und man mag mir jetzt den Vorwurf der Naivität machen, da Filme wie diese nur in Programmkinos laufen. Und meist nur Menschen eben diese Filme sehen, denen man das nicht mehr erzählen muss. Aber die Hoffnung stirbt ja meistens leider zuletzt. J.W.H.

*Im Gespräch mit
Harun Farocki*

»Abbildungsverhältnisse«

HARUN FAROCKI: Ich habe leider nicht studiert. Aber als Leute in den 60er/70er Jahren die Filmkritik übernommen haben, die Gruppe Gansera oder Bitomski, Bühler und ich, wir waren alle schwer links radikalisiert, hatten aber gleichzeitig das Gefühl, dass der Traditionsbruch, der generell in den politischen Gruppen gemacht wurde, völlig haltlos war. Dann wieder hielten wir »Harold & Maud« für den größten Film des Jahrtausends. Oder irgendeinen Fernsehfilm über Fabrikarbeiter. Während wir an allem anderen etwas auszusetzen hatten, was nicht in die Ideologie ging. Beim versuchten Traditionsbruch liegt die Schwierigkeit darin, das, was man wegschmeißt, durch etwas anderes zu ersetzen. Oder dafür eine neue Tradition, oder besser: eine neue Begründung zu finden.

Diese enge Vorstellung, dass man mit einem Satz von 20 Lebensregeln eine Kultur begründet (was '68 so halbwegs gedacht wurde), das ist natürlich entsetzlich, falsche Kahlschlagsidee. Das haben wir ja irgendwie geahnt, das es so nicht geht. Wir haben so ein bisschen gegen-stilisiert und standen auf den alten kinematographischen Errungenschaften der Nouvelle Vague-Zeit; also z.B.: Die besten Filme sind im Studiosystem Hollywoods gemacht worden. Bei den Amerikanern hat die Fabel eine Musikalität, die im Einklang mit der Bewegung der Figuren und mit dem Fluss der story-narration ist. Das schließt etwas ein, was man sehr, sehr schwer benennen kann. Rein konstruktivistisch kann man das nicht fassen. Zu akzeptieren, dass die Oper auch eine gültige Geschichtsbetrachtung ist, obwohl der Historiker sagen würde: »Das stimmt nicht, das ist doch viel zu verdichtet«. Wir hatten uns darauf verlegt, dieses Überkonstruierte des Storyfilms großartig zu finden ist, bestimmte Stilisierungen und so. Bei mir ging das so weit, dass ich lange versuchte, nur den Raum zwischen den Figuren kompositorisch zu betrachten

und vollständig von den Charakteren abzusehen. Auch nachdem ich mich lange schon daran gewöhnt hatte, sowohl den Schatten des Mikros und der Angel als auch ein Stativ im Bild zu sehen, trotzdem noch zu sehen, was dort gemacht wurde. Dann gab ich mir als dritten Schritt Mühe, auch das nicht mehr zu sehen. Wir machten dann Wetten »Das waren 21 Schnitte.« »Nein, nein, das waren 23«. Dann gingen wir wieder ins Kino und zählten nach, und keiner hatte gewonnen.

Der Versuch, einen Formalismus an den Tag zu legen und von der Fabel abzusehen, hatte natürlich mit der Ideologiekritik zu tun. So hatte ja auch die Filmkritik angefangen, dass sie Horkheimer, Adorno und Kracauer nachdruckten – als Aufruf. Die wurden sozusagen als Banner hingestellt. Die Ideologiekritik war dann relativ schnell verbraucht. Man entdeckte in einem Film nur noch das wieder, was man eh schon wusste: »Das entspricht der folgenden Ideologie und das diese Person so und so handelt, das war dann dieses ideologische Modell und darum ist dieser Film nicht so toll.« Dagegen opponierten wir so stark, dass wir Ideologiekritik unmöglich fanden – was auch wieder nicht zu halten ist. Natürlich gilt sie, in den Filmen sind ideologische Konstruktionen. Es stimmt, wenn immer Indianer fliehen und Frauen verhaun werden, dass der Film aus einem Geist des Indianerhauens und Frauenverjagens entspringt. Das stimmt, das kann man nicht ändern. Nur so ist nicht das letzte Wort über John Ford gesprochen.

Ich habe es jedenfalls geleugnet. Das hat auch mein Schreiben sehr erschwert. Mein Schreiben war immer eher Vorwort, Behauptung, Einordnung oder so etwas. Ich habe erst sehr viel später gelernt, dass zur Ideologiekritik eine Kenntnis der Ideologie und der Welt gehört – mit so vielen Rastern. Wenn man sich überlegt, was es für andere Konstruk-

tionen gibt, in der Ethnographie z.B.: Beziehungen über das Storymoment und -konstruktion, was die alles bedeuten können und in welcher Vielfalt die existieren können, dann kann das eine ganz reiche Methode sein.

In den frühen 80ern war es dann halbwegs soweit, dass es mir so schien, dass ich auf den gegenwärtigen Film eingehen kann und nicht diese ganzen ideologischen Vorgefachte machen musste (»Darüber darf man so nicht reden, um nicht mit dem und der Fraktion ein Bündnis einzugehen«). Das war dann aber auch schon fast des Ende der Zeitschrift.

LEA HARTUNG: Würden sie sagen, das Ende der Filmkritik hatte damit zu tun, dass keine Empfehlungen für Filme ausgesprochen wurden?

HARUN FAROCKI: Ja, wir haben diese Serviceleistung verweigert. Das lag auch an unserer Tiefenstruktur: Wenn wir einen aktuellen Film besprochen haben, oder sogar Robert De Niro auf dem Cover hatten, dann haben wir das Heft bestimmt zu spät ausgeliefert oder kein einziges Stück verkauft. Einmal hatten wir Glück, dass Rohmer vorne drauf war und gerade in Deutschland bekannt wurde, weil er gerade Die Marquise von O. gemacht hatte. Da verkauften wir mal 100 Stück in einer Buchhandlung am Bahnhof Zoo – das war nur Zufall. Wir haben nie zu den anlaufenden Filmen geschrieben – das ist die Servicefunktion des Feuilleton. Wir setzten auf Autonomie. Nachträglich kann man sagen, dass die deutsche Filmkultur damals nicht stark genug war, um eine Abspaltung zu vertragen. Anders als in Frankreich, wo Traffic existieren kann. Dort schreiben auch »cahiers« Autoren, ohne Bilder, es wird gänzlich auf die Autonomie des Nachdenkens gesetzt. Dafür waren die Kräfte nicht da.

STEPHAN BÜLOW: Und heute ist es so etwas noch weniger möglich?

HARUN FAROCKI: Nein, ich denke mir, dass es heute Autoren gäbe –

wie Michael Baute zum Beispiel. Damals kam der Film nur so im Deutschlehrer-Kontext vor: Heinrich Böll, Vergleich zwischen Buch und Film. Dass der Film ein autonomes Fach geworden ist, mit allen Einflüssen drumrum, das ist erst ganz neu. In Frankreich und den USA gehört Film schon seit 30, 40 Jahren zum normalen Bildungskanon eines Intellektuellen. Das war damals in Deutschland nicht der Fall. Die meisten Professoren hatten damals »Kinder des Olymp« als letzten Film gesehen.

TERESA URBAN: Eine handwerkliche Frage, die das Verhältnis von Kritik und Authentizität betrifft. Ken Loach sagte gerade in einer Diskussion, die Filmkritik müsse den Film in seinem gesellschaftlichen Kontext stellen und ihn nach dem Kriterium beurteilen: Was habe ich über die Welt gelernt? Was sind die Konsequenzen für mich?

HARUN FAROCKI: Ken Loach, der glaubt ja, näher an der Wahrheit zu sein, als z.B. Lola Montez.

UTE HOLL: An der Realität sogar!

HARUN FAROCKI: Ich möchte nur zu bedenken geben, damit man nicht selber ein Serviceunternehmen wird im Leben. Man kann auch Tolstoi lesen; und natürlich soll man sich fragen, was man mit der religiösen, urchristlichen Verpflichtung zu tun hat, die da drin steckt. Aber man muss ja nicht gleich aus jedem Buch gleich eine Lebenslehre ziehen – das wäre auch wieder eine Funktionalisierung. Man kann sich z.B. »Pat Garrett and Billy the Kid« anschauen. Da sieht man einen Kampf zwischen zwei Leuten, die immer weiter ermüden, die werden immer lächerlicher, machen aber immer weiter. Diese Erfahrung ist tief, wenn ich die sehe. Aber »was soll ich daraus lernen?« Zu einem politisch-kulturellen Urteil gehört auch ein Repertoire an Bildung, Dinge, die man durchdacht hat, scharf oder auch vieldeutig verschwommen zu verstehen versucht.

Das muss jedoch nicht immer gleich dazu führen, dass man sofort handelt.

TERESA URBAN: Ich möchte die Filmkritik auch gerne davon frei sprechen. Man denke in diesem Zusammenhang an Quentin Tarantino – das sind keine sozialkritischen Filme nur ästhetische.

HARUN FAROCKI: Doch, doch!

TERESA URBAN: Nehmen wir Kill Bill. Wenn versuchen würde, den »im Kontext« zu sehen: Gewalt, wie diskutieren wir Gewalt, da käme man hier nicht weit.

HARUN FAROCKI: So nicht, man muss Geld und Gewalt neu bedenken. Überlegen, was das allgemeine Äquivalent ist, ob es eine symbolische Gewaltdeckung gibt. Ich glaube, dass Filme, wie der mit der Stewardess ...

ANTJE EHRMANN: Jackie Brown

HARUN FAROCKI: ... und Pulp Fiction, wie alle Gangsterfilm, unglaubliche soziale Gegenwartsmodelle sind. Die handeln von Kooperationen und Bündnissen. Adorno hat in der Dialektik der Aufklärung gesagt, dass das »racket«, die Gang, das Modell des Kapitalismus wird. Seitdem gilt das. Auch diese Mafia-Begeisterung in den USA ... dass die Alkohol-Prohibition die Geburtsstunde der USA wären ... nur weil man drei Tage den Alkohol abdreh, und schon hat man eine neue Gesellschaft. Und jetzt auch mit den Drogen – eine neue, vitale Kapitalistenszene. Das ist doch unglaublich gegenwartsnah! Oder man kann es zumindest so sehen.

TERESA URBAN: ... aber das liegt doch nicht im Abbildungsverhältnis!

HARUN FAROCKI: Nein, so nicht. Das ist das Problem: Soll man im

Abbildungsverhältnis die Wahrheit suchen?

UTE HOLL: Die Klassiker sind nie nur von einem Bild ausgegangen, sondern von Beziehungen zwischen Strukturen. Und haben die Prioritäten gesetzt, bei Balazs die visuelle Kultur, bei Kracauer die Ideologiekritik. Ein Problem, das wir bei Godard angetroffen haben, ist, dass diese Medientransferanten (zwischen Bild und Schrift) oft von »Wahrheit« und »Schönheit« sprechen, die aber nicht im Abbildungsverhältnis zu finden ist.

NADIN HEER: Ken Loach und andere Filmkritiker haben sich auch gegen die manischen Verweise auf andere Filme in einer Filmkritik ausgesprochen.

FAROCKI: Die sollen mal hier vorbei kommen...

L.H./S.B.



Aktuell. The Final Cut ist so ein Film, den man »unbedingt sehen muss«, wenn man im Kino von seinem Trailer überrascht wird. Bis es soweit ist, freut man sich über jedes weitere Mal, das man diesen Trailer zufällig zu sehen bekommt. Denn dieser Film hat etwas, was vielen anderen fehlt: eine verdammte gute Grundidee – Ein Chip, der, einer Videokamera gleich, jede Sekunde des Lebens seines Trägers audiovisuell aufzeichnet. Ein Mann, der diesen vor der Geburt implantierten Chip nach dem Tod erhält, um ein »Rememory«, einen Film mit den schönsten Augenblicken der verstorbenen Person, für deren Beerdigung zusammen zu schneiden. Eine postume Manipulation des Lebens. Der Cutter als Weichzeichner. Interessant, neu, vielversprechend. Und gefährlich. Für den Film. Denn eine neuartige Idee, insbesondere im Science-Fiction-Genre, führt zu einer hohen Zuschauererwartung und im selben Maße häufig zu Uneindeutigkeiten oder gar Unstimmigkeiten in der Umsetzung. So wird beispielsweise in »The Final Cut« mit dem Begriff der Erinnerung jongliert. Aber das, was

das Zoë-Implantat vermag, ist keineswegs das Einfangen der Erinnerung. Erinnerung ist subjektiv, häufig ungenau und selektiv. Der Chip hält jedoch die Vergangenheit fest, wie sie sich tatsächlich ereignet hat: objektiv, genau und lückenlos. Der Film zeigt deutlich, dass er sehr wohl um diesen prägnanten Unterschied weiß, nämlich, indem er zunächst die traumatische Kindheitserinnerung des Cutters Alan Hackman verbildlicht, um diese später beim Zeigen der mit Hilfe eines Implantats festgehaltenen wahren Vergangenheit zu revidieren. Umso mehr muss dieser sprachliche Fauxpas irritieren. Die Verwirrung steigert sich zudem, wenn Hackman auf einer Beerdigung von dem Sohn des Verstorbenen auf die grüne Farbe eines in dem zuvor gezeigten Film vorgekommen Bootes angesprochen wird. Als dieser meint, schwören zu können, dass das Boot nicht grün, sondern rot gewesen sei, räumt Hackman ein, dass es möglicherweise tatsächlich eine andere Farbe gehabt habe. Aber wie ist das möglich, wenn das Implantat die objektive Wiedergabe der Vergangenheit verspricht? Trotz derartiger Un-

stimmigkeiten und einer recht lieblos erzählten Liebesgeschichte ist »The Final Cut« kein schlechter Film. Die unumgängliche Selbstreflexivität, einhergehend mit medialer Kritik und der Frage nach Moral, ist gut verarbeitet, regt zum Nachdenken an. Auch der visuellen Metaphorik verdankt der Film einige schöne Momente. Als sich Hackman und Delila nach ihrer Versöhnung leidenschaftlich küssen, beobachtet der Protagonist dies parallel im Spiegel. Beruflich begibt er sich täglich auf eine Reise in die Vergangenheit, so sehr, dass er es verlernt hat, im Jetzt zu leben, zu genießen. Selbst in einem Augenblick höchster Intensität fixiert er das Virtuelle, anstatt sich im Aktuellen zu verlieren. Konsequenterweise erfährt der Zuschauer später, dass sich Hackman zunächst in das Abbild Delilas, wenn man so will, in ihre Vergangenheit verliebt hat. Sie war

The Final Cut

Regie: Omar Naim

USA 2003

»Innere Kamera«

die Freundin und damit gleichsam ein bedeutender Teil der Vergangenheit eines Zoë-Implantat-Besitzers gewesen, dessen Rememory Hackman nach dessen Tod angefertigt hatte. Die Metapher des Spiegels wird wieder aufgegriffen, nachdem Hackman erfahren hat, dass auch er ein Zoë-Implantat besitzt. Um all die unschönen Seiten, die dieser Umstand mit sich bringt, wissend, zerschlägt er verzweifelt und wutentbrannt den Spiegel, in dem er sein virtuelles Bild erblickt. Als könne er den Menschen zerstören, der er bislang gewesen ist. N.H.

Vergessen vergessen.

{GEBURT}

Science-Fiction beeindruckt dann besonders, wenn die dargestellte Welt fremd und doch vertraut ist. Die meisten Menschen der multimedialen Gesellschaft erleben ihr eigenes Leben oft selber wie einen Film, was an den drei Stunden Fernsehen liegen könnte, mit denen der Durchschnittsbürger sich täglich berieseln lässt.

{PUBERTÄT}

Wenn wir nun unser Leben ohne es zu merken digital aufzeichnen könnten, käme das Konzept dazu sicher aus den U.S.A. Ein netter Lebensfilm für die Urenkel wäre allerdings nicht nur teuer, sondern hätte auch noch ein paar Risiken und Nebenwirkungen, mit denen sich Omar Naïms Film auseinander zu setzen versucht.

{COLLEGE}

Kopf-Implantate zeichnen alles, dem die Laiendarsteller in ihren gewöhnlichen Leben bis zum Tode so begegnen, auf.

{HEIRAT}

Der »Final Cut« findet nach ihrem Ableben statt und kann nur von diskreten Spezialisten vorgenommen werden. Einer dieser wenigen Cutter, die Lebensfilme präparieren, ist Alan Hackman (Robin Williams). Die Technik der Zukunft präsentiert sich in der U.S.- Produktion ausgesprochen dezent. Sie wirkt eher analog als digital. Die mitwachsenden Chip-Implantate werden nach dem Tod mit einem Computer bearbeitet, der sich unter einer seriösen Massivholzverkleidung verbirgt. Wenn Hackman sich durch das Computermenü bewegt, findet das fast tänzerisch mit Kugeln statt, die dezent ins Holz eingelassen sind. Die frappierende Ähnlichkeit der Ausstattung mit dem Interieur eines Bestattungsinstitutes wirkt bewußt gewählt.

{VORSTADT-HÄUSCHEN}

Der verzweifelte Versuch Alan Hackmans, eine Sequenz aus seinem eigenen Leben auszublen- den, missrät. Was er als kleiner Junge getan hat, ist nicht nur ins Gedächtnis gebrannt, sondern auch auf dem eigenen Implantat aufgezeichnet, das er zur eigenen Überraschung in sich trägt.

Um Informationen über sein und über andere Implantate zu erhalten, durchwühlt er das gigantische Archiv des Implantat-Herstellers. Auch diese überdimensionale Kundenkartei der Firma »EYE- Tech« ist erstaunlich analog.

{KINDER}

Der Film integriert die zunächst unerkannte Aufzeichnung von Hackmans Leben in die Diegese. So beginnt er mit einer wackeligen Geburt aus der Sicht eines Babys, die man erst später dem Protagonisten zuordnen kann. Hackman ist kein gefährlicher Hacker, doch er gerät zwischen die Fronten und wird sowohl seinen ehemaligen Arbeitgebern als auch den Implantatgegnern zum Dorn im Auge. Schließlich muss er, wie könnte es anders sein, wegen den verhängnisvollen Informationen, die auf seinem Implantat gespeichert sind, sterben. Vorher hat er noch das Lieben gelernt, das sollte reichen.

{RENTE}

Der Film selber ist eine beschnittene Fantasie. Er verzettelt sich in Szenarien, die überflüssig

sind und blendet wesentliche Gebiete der neuen Technik aus. Niedliche Schafherden sind beispielsweise Produkte von defekten Implantaten, die auch Träume der Träger in Bildform aufzeichnen.

Unbeachtet dagegen bleibt der kriminologische Ge- und Missbrauch der Technik. Hackmans blonde Freundin erfährt den großen Lauschangriff an der eigenen Person. Aus Wut zerhackt sie Hackmans Computer, was ihrer blässen Rolle eine gewisse Relevanz gibt.

{ENKEL}

Bei intensiver Betrachtung des Problems der inneren Kamera gerät die äußere Kamera in angenehme Vergessenheit. Die Kinozuschauer können also ungehemmt ihrem Voyeurismus fröhnen. Denn eigentlich interessiert uns doch, was ausgeklammert wird. Die Frage, was Amerikaner und viele andere Menschen in ihrem Film zeigen, lässt sich hier zwischen die Zeilen schieben, ohne dass es stört. Aber das, was jeder für sich verschweigt, ist bei weitem nicht filmreif. K.K.

»Verderben und Schicksal und Glück und Süße ...«

Russland quer in Halbhöhe. Sie laufen über Felder. Großer Vater, kleiner Sohn. Nichts weiter dabei als einen Rucksack und kein Geld. Auf dem Weg von Moskau zum Schwarzen Meer. Nach Koktebel. Zur Tante.

Im Bild der grüne Rucksack des Vaters. Man hört die Schritte, man sieht das Wanken des Körpers aus der Sicht des hinterherlaufenden Jungen. Sie erleben viel bei ihrer Reise. Treffen die verschiedensten Gestalten, fahren im Güterzug mit, klauen Äpfel. Werden von einem Bahnmitarbeiter für ein paar Tage aufgenommen. Der Vater frönt mit anfänglichem Widerwillen Zigaretten und Wodka. Der Junge macht seine eigenen Erfahrungen. Die Kamera begibt sich auf seine Blickebene. Nähert sich einem Klohäuschen, langsam, vorsichtig, schrittgleich wankend. Im Baum neben dem Häuschen hängt, einem Ufo gleich, ein blickender Kassettenrekorder. Die Musik wird, je näher er kommt, aggressiver. Als er die Klinke fast berühren kann, öffnet sich abrupt die Tür und ein burschikoses Mädchen tritt heraus. Im Laden trifft er sie wieder. Ihr Hinterkopf in Großaufnahme. Er steht so dicht, dass man die schwarzen Haare einzeln zählen könnte. Später rauchen sie dann gemeinsam.

Doch Vater und Sohn ziehen weiter. Der Vater wird angeschossen, sie finden Hilfe und Unterkunft bei einer Ärztin. Der Vater verliebt sich, der Junge fühlt sich einsam, drängt darauf, dass sie ihre Reise fortsetzen. Er beschließt, ohne seinen Vater weiter zu gehen. Erreicht Koktebel, aber die Tante ist nicht mehr da. Durch die Kamera erfährt man hier, dass der Junge im Fokus der Geschichte steht. Es ist seine Reise. Ganz nebenbei kann man dabei einen Blick auf die russische Landbevölkerung werfen. Auf die Armut, auf die Lebensweise und auf die Probleme, die der Alkoholkonsum bringt. Am Ende erhebt sie sich die Kamera über das Geschehen, über den Jungen. Draufsicht. Er sitzt alleine auf einem Betonsteg am Wasser. Man sieht einen Mann kommen, weiß nicht, wer er ist. Die Halbtotale von vorn bringt die optische Klarheit und das Ende des Films.

Koktebel

Regie: Boris Chlebnikow

Russland 2003

C.W.

Leiser Napoleon. Es gibt den Unterschied zwischen »eine Geschichte erzählen« und »sie verkörpern«. Dieser Satz von Dominique Cabrera bleibt in meinem Gedächtnis. Die Regisseurin möchte ihren Film als ein Fresko verstanden wissen, das die verschiedenen Farben des Lebens in sich trägt, von den Farben der Erde bis zu der Farbe der Knochen.

»Folle embellie« beginnt mit einer Detonation. Der 2. Weltkrieg erreicht die Mauern einer Nervenklinik in Frankreich. Das Tor steht offen und einige Patienten nutzen die Gunst der Stunde. Sie begleiten einen Flüchtlingsstrom bis ablehnende Worte und Gesten sie vertreiben. Alida und ihr Sohn Julien treibt der Hunger zu einem Bootsmann, der Fische so klein wie Sprotten in einer Pfanne brät. Er spannt ihre zwei Pferde vor das Schiff und nachts benutzt er Alidas Körper. Tage später entdeckt sie ihren Mann, der eine Gruppe ehmaliger Patienten anführt. Mit zackigen Worten und großer Geste hält er Gericht. Setzt sich jedoch der Gerechtigkeitssinn der Anderen durch, wird Napoleon leise. Nah und doch fern des Kriegeslauschen wir ihrer schizophrenen Sprache wunderbar entrückter Bilder. Die Seele kommt in ein Marmeladenglas. Beim Öffnen entweicht ein warmes Licht, das flackernd tanzt wie Glühwürmchen. Nach Dominique Cabreras Worten sei in diesem Moment ein weißer Schmetterling aus dem Wald geflogen.

Folle embellie

Regie: Dominique Cabrera

Frankreich/Belgien/Kanada

2003

W.B.

Wenn alles verrückt spielt. Was ist verrückt und was normal? Spielte die Welt verrückt, etwa als die deutsche Armee Frankreich 1940 über-rannte?, so kann diese Unterscheidung schon mal fraglich werden. Zwischenräume tun sich auf, die die Grenzen verschwimmen lassen. Dominique Cabrera beginnt den Film mit schönen, grünen Luftauf-

nahmen vom Flusslauf der Loire, hier Sinnbild der Natur, dem schlechthin Natürlichen. In der nächsten Einstellung sehen wir einen von einer Bombe zerstörten Dorfplatz, verstört herumirrende Menschen auf der Flucht. Krieg. Geflohen sind auch die Betreuer eines Irrenhauses, die Patienten ihrem Wahn und ihrer Panik überlassen, das Tor offen: die Grenze zwischen »normal« und »verrückt« durchlässig. Zaghaft schließen sich einige dem Zug der fliehenden Menschen an, und niemand stört sich daran. Wo vielen Leben ein Ende gesetzt wird, fängt für diese Gruppe in diesem Wahn nun ein Leben an: ein Versuch in Freiheit. Sie laufen hinaus in die Natur, immer entlang am Wasser. Im Angesicht des Krieges wirkt hier alles lebendiger: Blätter, Käfer, das Geräusch des

Windes, das Wasser, der Wald und seine verschiedenen Geräusche. Die Natur besitzt in der Wahrnehmung der Entlaufenen eine fremde und geheimnisvolle Poesie, etwa wenn ihr Anführer Fernand in seiner Paranoia Pflanzen wachsen sieht, oder majestätisch über die Wipfel der Bäume schreit. Dennoch ist der Tod allgegenwärtig, in ebenso vielen Facetten wie die Natur: ob als ferner Kanonendonner, als rauchendes Schlachtfeld voller toter Soldaten und dem surrenden Geräusch der Fliegen oder als stummer Kadaver am Wegesrand. Auch innerhalb der Gruppe findet er seine Formen: ob Selbstmord oder Pilzvergiftung. Dies Grauen wird durch die bedächtige, unschuldig-gleichgültige Wahrnehmung der »Irren« jedoch immerzu relativiert. Es wird einfach akzeptiert ohne Fragen zu stellen, ohne darüber nachzudenken, ob das Leben nicht anders sein könnte als es ist.

J.W.

Ein Film, den keiner vermisst hätte. Schöner Indianer – guter Indianer. Häßlicher Indianer – böser Indianer. So einfach hat es sich noch nicht mal der gute alte Karl May seinerzeit gemacht, an den man sich aber dennoch bei soviel überholter schwarz- oder besser rot-weiß-Malerei zuweilen erinnert fühlt. Nicht nur, daß die minderwertigen Rothäute offenbar nichts Besseres zu tun haben, als schönen weißen Frauen den Liebhaber zu meucheln, um sie dann mit Hilfe ihrer übersinnlichen Kräfte in tödliche Fieberzustände zu befördern; sie sind generell vollkommen verrohete, unmenschliche, blutrünstige Wesen, die meist nur gut sind, wenn sie tot sind. Wenige Ausnahmen bestätigen die Regel und diese Ausnahmen gehören darüber hinaus einem Stamm an, der jahrelang einen Weißen beherbergt hat, und dadurch quasi »zivilisiert« wurde. Nur aus diesem Grund sind sie dazu bereit den Weißen zu helfen ihre [dämliche] Tochter aus den Händen der bösen Indianer zu befreien.

R.U.

Milieu gefiltert. Die Kamera weicht zurück, in Vorwegnahme dessen was dann geschieht. Wie um Distanz zu gewinnen, fährt sie zurück und will den Straßenrand an der Seite des Hauses unserem Blick entrücken. Doch noch während sie zurückfährt, kommt das Auto unweigerlich näher. Für einen Moment hat es dieselbe Geschwindigkeit wie die flüchtende Kamera. Die ergibt sich schließlich und bleibt stehen. Das Auto fährt heran, parkt und die drei Kroaten steigen aus. Der Serbe im Haus stirbt.

Wir befinden uns in einem Universum von neongrün. Alles ist neongrün. Es verbreitet eine erstickende Schwere, ein Gefühl zwischen Festgefahrenheit und Hoffnungslosigkeit. Das Grelle des neongrün taucht alles in Unwirklichkeit. Es gibt keine Hoffnung auf Veränderung, hier herrscht neongrün. Die Parodie auf die Farbe grün, die Farbe der Hoffnung. Hier

glühen selbst die Röntgenbilder im gleißenden Neonlicht. Es ätzt sich ein in die Leinwand und wird bis zum Ende des Films von dieser nicht abzukratzen sein. So wie das Klima der Angst, sich in dieser kleinen Grenzstadt festbeißt, so zieht sich das Neongrün wie ein Signal durch den Film: Hier kann nichts Gesundes gedeihen. Handlungen bleiben hier folgenlos, weil nichts wirklich ist. Schweigend hütet jeder sein Geheimnis, das ihn vergiftet.

Vereinzelt ein Blau, ein fast kitschiges Himmelblau. Doch hat es hier keine Chance. Man kann dessen Existenz hier am Ort nicht leugnen, deplatziert wie es ist. Der Maler hat sich geirrt und zuviel Deckweiß verwendet, wohlwissend, hier kann nichts mehr überdeckt werden. Neongrün ätzt sich in jede Pore, verseucht die Atmosphäre in dieser Kleinstadt, die von normalen Verhältnissen weit entfernt ist. Sicher der Hund hat eine babyblaue Schleife um. Und wir kommen mal an einem himmelblauen Haus vorbei und die Polizeiwagen sind blau. Doch dieses merkwürdige Blau verweist nur noch schwach darauf, dass es einmal etwas anderes gab. Eine himmelblaue Polizei hat nur wenig Macht in Kriegszeiten, in denen Mörder lieber ins Feld geschickt werden. Himmelblau ist nur der Überrest, der Signifikant, der anzeigt, es war einmal anders.

Es ist einfach alles grün, es gibt nur neongrün. Es ätzt sich in das Gesicht der Mutter, deren

ältester Sohn zum Mörder geworden ist. Dann geht die Neonlampe aus. Ihr Gesicht wird aschfahl. Leichenblässe.

Das goldfarbige Bier, dass die drei Brüder trinken, leuchtet neongrün. Sie tragen Kleidung, in olivgrün. Dies verschafft uns keinerlei Erleichterung, es ähnelt zu sehr dem neongrün, es fällt nicht ins Gewicht. Das Grün des Billardfeldes imitiert bloß Baumgrün. Es ist Teil der Sphäre Taktik, des Kräftemessens. Man sieht immer nur neongrün. Dunkles bleibt im Dunklen und auf die vereinzelt hellen Flecken legt sich neongrün. Was hell schimmern könnte, wird neongrün.

Dankbar folgen wir der Kamera aufs Land in Erwartung des Anblicks grüner Wiesen. Zwar sehen wir grüne Wiesen, aber durchzogen mit olivgrünen Männern in olivfarbenen Autos, mit olivgrünen Gedanken. Wir begleiten die Männer in ihrem tarnfarbenen Militärfahrzeug und fahren vorbei an ockerfarbenen Häusern mit einem Stich ins Grüne.

Irgendwann beginnt es zu dämmern. Nicht in Neongrün.

K.R.

Junge Zuneigung. Man könnte schreiben: Die Beziehungsgeschichte zwischen der jungen Arbeiterin einer Fleischfabrik und dem selbstverliebten Turmspringer

bewegt sich innerhalb typischer Rollenklis

sches.

Man könnte schreiben: Die etwas schüchterne Schönheit des zweiten Blicks verliebt sich in einen gutaussehenden und selbstbewußten Mann, der ihre Unsicherheit ausnutzt. Blind wäre dann: blindes Verlieben + blindes Vertrauen = spätes und abruptes Aufwachen. Es wäre richtig und doch falsch. Wertet man die leisen Szenen und setzt sie zu einer Handlung zusammen, beschreibt das Wort blind den Zustand junger Zuneigung mit wenig Beziehungserfahrung. Dennoch, Saskia Jells Kurzfilm will zuviel und nimmt sich zu wenig Zeit dafür. Kräftige Farben und emotional gesetztes Licht wirken nur bedingt, wenn die stereotype Erzählung in grob geschnittene, fast abgeschnitten wirkende Minihandlungen geteilt wird. Eine Szene unterbricht die bekannte Folge zwischen Plattenbausiedlung und Happy End Richtung Berlin. Renas Intimrasur läßt ihre ein-

Blind

Regie: Saskia Jell

Deutschland 2003

seitige Liebe zu Torben scheitern. Wie einführend und bewegend Noa Lucas diese schwierige Szene spielt, hat meine Bewunderung.

W.B.

Lyrisch. Es gibt zwei Sorten von Menschen. Liebende und Geliebte. Weinende und Lachende. Günther weint, Hans lacht. Höhnisch ist es, dieses Lachen. Überlegen und herausfordernd. Eine laute Geste. Dagegen das Weinen, das weder Jammern ist noch Schluchzen. Es ist die schweigende Geste größter Trauer, die keine Befreiung kennt. Zwei vielleicht drei Tränen

Was nützt die Liebe in Gedanken

Regie: Achim von Borries

Deutschland 2003

als einzige Bewegung in einem Gesicht, dessen Züge den Ausdruck des Inneren verwehren. Es sind ton-, farb- und schwerelose Zeugen eines umso schwereren Moments, der die Zukunft nicht kennt, die Vergangenheit ersehnt und die Gegenwart ertragen muss.

N.H.

Blickmaschine. Ein nackter Körper und ein Lächeln. Vielversprechend? In dem dänischen Dogma-Film »Forbrydelse« prallen sie dissonant aufeinander. Kate kommt im Gefängnis an. Das erste Bild hinter den Mauern: Sie zieht sich wieder an.

Forbrydelse
Regie: Annette K. Olesen
Dänemark 2003

Der Raum ist karg und weiß. Vor diesem Hintergrund erscheint ihr nackter Körper hässlich. Ihr gegenüber steht eine Gefängnisbeamtin in ihrer Uniform und lächelt sie an. Dieses Lächeln ist so schief! Asymmetrisch wie die Beziehung dieser beiden Frauen, von denen eine eingesperrt ist und die andere sie bewacht. Kates Bestrafung liegt in dem Entzug von Rechten. In dieser Szene wird sie des Rechts auf Intimsphäre beraubt. Das Lächeln und die Nacktheit entfalten vor unseren Augen die Machtstruktur in einem Gefängnis. Anstatt den Körper zu martern, wird der Körper in eine Blickmaschine eingespannt. Sie ist als Beherrschungsinstrument effektiver als die körperliche Züchtigung, denn sie benötigt keine Sadisten, sondern einfach jemanden, der an der richtigen Stelle steht und beobachtet und einen zweiten, der sich beobachtet fühlt. Kate kennt die Prozeduren und fügt sich ihnen. Nicht einmal die Androhung von Gewalt ist nötig, damit sie gehorcht. Nur ein Blick.

L.H.

Der Spiegel weint. »Mitfahrer« war der diesjährige Eröffnungsfilm der Reihe: Perspektive deutscher Film. Ein kurzatmiger Episodenfilm. Drei flüchtige Begegnung auf dem Weg nach Berlin. Drei sanft ineinander verwobene Geschichten. Drei Autos und ihre Fahrer, ihre Wege und ihre Mitfahrer.

Mitfahrer
Regie: Nicolai Albrecht
Deutschland 2003

Loubelle flüchtet in die Parkplatztoilette. Sie zieht sich zurück um alleine zu sein. Sie erträgt die Nähe im Auto nicht mehr. Ihre stichelnde Tochter Rosa. Der Anhalter Sylvester. Sie muss weinen. Doch die Kamera zeigt uns keine direkte Nahaufnahme von ihr wie sie weint. Sondern eine Nahaufnahme von ihr im nass gespritzten Toilettenspiegel. Wir sehen, sie weint. Aber eigentlich weint auch der Spiegel. Das Abbild, die Oberfläche. Die Mitfahrgelegenheit, ein soziologischer wie psychologischer Feldversuch. Der Fahrer sammelt seine Begleitung auf, man stellt sich vor, kommt ins Gespräch oder ins Monologisieren oder ins Schweigen. Die Fahrt ist ein Theaterstück für Laiendarsteller. Das Auto, die Raststätte, die Tankstelle, der Kiosk sind die Bühnen.

Der Nicht-Ort Autobahn wird zur Bühne. Ein Kammerspiel zwischen Offenheit und Verslossenheit.

Fein ist die Betrachtung der Charaktere, wie sie vorgeben etwas zu sein, versuchen sich zurückzuziehen. Wenige sind offen und ehrlich in dieser Konstellation. Man versucht nur das preiszugeben, von dem man will das es an der Oberfläche liegt. Die Begegnungen in »Mitfahrer« pendeln zwischen schicksalhaft und beiläufig. Wie sich die Charaktere zwischen den Orten befinden und finden, zwischen Sein und Sein-wollen, ist auch die Geschichte jedes Einzelnen zwischen dem Geschehen auf den jeweiligen Bühnen, zwischen den Zeilen. Das Pendel dazwischen. Zwischen den Orten. Zwischen dem Sein. Zwischen den Erwartungen. Die Figuren pendeln zwischen ihrem Innen und Aussen, ihren Ansprüchen und dem Bild, das sie von sich vermitteln wollen. Sie bewegen sich. Entwickeln sich. Bis sie einen Punkt erreichen, der Veränderungen andeutet. Diese werden wenn dann an einem Ort stattfinden. Zuhause vielleicht.

T.F.



Fixstern. Ein Stolpern durch eine Nacht, in der Sterne schöner als Poeten dichten. Dichten eine bitter-süße Melancholie auf seine Lippen, die am Whiskey kleben wie an Muttermilch, die in einem unermüden Fluss, der Nacht ein Gewand weben, ein Gewand aus Worten, in was sie sich kleiden, die Nachtgestalten, die Treibenden und Getriebenen. Die Schlaflosen und Erwachten, die Schläfer und Verschlafenen. Die Zauberer und Verzauberten dieses Großstadtmärchens. Die Hexen, Feen, Kobolde und Taugenichtse. Er dichtet ihnen ein Melodie, die sie trägt und treibt in die Arme aus Verderben und Schicksal und Glück und Süße.

Ein Stolpern gleich einer Marionette mit losen Fäden, als sei er eingenickt, der Puppenspieler

in seiner Himmelskammer, da in diesen Stunden zwischen Mitternacht und Morgengrauen. Als hat er ihn vergessen, den Typ, der da unten auf kaltem Asphalt wankt. Der nach Tag lechzt, mit einer Sehnsucht im Blick, die allen Durst der Welt vereint. Der sich fallen lässt mit ausgestreckten Armen in die Launen der Welt, in den Spieltrieb einer Nacht, in den Gesichter und Gestalten der Stadt. Ein Typ wie ein Pingpongball, hin und her geschubst, taumelnd – ein Suff, der aussieht wie ein Lebenszustand. Wankend auf diesem Seil, das am Himmel klebt. Ein Stolpern zwischen Zeitlupe und Plötzlichkeit. Zwischen Gestern und Morgen. In den Augen leuchtet ein Fixstern der Leere den Weg. Auf den Lippen ruht die Wahrheit der Ironie. In seinen Ader fließt die Dramaturgie einer längst vergessenen Poesie.

S.R.

Im Visier. Die Großaufnahme zeigt uns die Dinge so, wie sie sind. Sie läßt die Handlung für einen Moment erstarren und enthebt die Dinge aus Zusammenhängen. Sie läßt sie ganz und gar zu sich selbst kommen. In Beautiful Country zeigt uns die Großaufnahme nicht nur die Welt der Dinge, sondern auch die Weise, auf die sich Binh diese Welt erschließt. Binh ist ein Ausgestoßener. Als Sohn eines amerikanischen Besetzungssoldaten und einer Vietnamesin ist er in seinem Land weniger wert als Staub. Sein Blick ist nach unten gerichtet, sein ganzer Körper ist zum Boden gesenkt. Selbst wenn er durch die Straßen geht, ein Riese gegen die Anderen, blickt er stets nach unten. Dabei entsteht nicht der Eindruck, er schaue auf die Köpfe der Menschen, sondern viel tiefer. Binhs Blick fängt Füße ein. Im Haus, in dem seine Mutter arbeitet, sehen wir Füße und Binhs Gesicht, daß den Boden fast berührt. Demut, Geringschätzung, das läßt uns die Großaufnahme spüren. Auch Binhs Gedanken sind auf Füße ausgerichtet, denn das Einzige, was er über seinen Vater weiß, ist, daß der große Füße hatte und aus Texas kam. Sobald Binh Vietnam verläßt, um seinen Vater zu suchen, richtet sich sein Blick auf. Er will sein Schicksal ergreifen, die Welt neu entdecken. Auf seiner Reise legt er sein Gesicht oft in die

Hände anderer. Er blickt nicht mehr starr zum Boden, sondern nährt sich den Anderen durch Berührungen. Die Hände, die Binhs Gesicht halten, sind dabei auf der Höhe der Körpermitte. In Amerika angekommen, richtet er sich völlig auf. Er schaut in zahlreiche Gesichter, zahlreiche Augen. Die Großaufnahme fängt diese Momente, in denen sich die Blicke begegnen ein. Der Gedanke, der Binh so weit gebracht hat, war die Suche nach seinem Vater. Als er am Ende dieser Reise ankommt, blickt Binh geradeaus in die Augen seines Vaters, doch der kann das nicht erwidern. Der Kreis schließt sich. Der blinde Vater hat Binh gerufen, um sich von ihm führen zu lassen.

Zwitterbilder. Beautiful Boxer ist ein Film über eine Entscheidung. Nong Toom muß sich entscheiden, ob er Mann oder Frau sein will. Die Bilder zeigen deshalb einen doppelten Nong Toom, den jungen Kämpfer und das junge Mädchen mit der Blume im Haar. Immer wieder taucht das Mädchen auf, um ihn zu ermahnen, sich zu entscheiden. Nong Toom folgt ihr. Er beginnt zu kämpfen, um endlich zur Frau werden zu können. Seine Entscheidung ist getroffen, nun muß er sie durchsetzen. Während seines

letzten gezeigten Ringkampfes verläßt der Junge Nong Toom die Szenerie. Er wird nie wiederkehren, denn die Entscheidung betrifft seine Scheidung.

Während sich die Story linear und pointiert entwickelt, nimmt sich Ekachai Uekrongtham die Freiheit, auf visueller Ebene keineswegs eine Entscheidung zu fällen. Inhaltlich baut er das Gegensatzpaar männlich – weiblich auf und inszeniert es eindeutig als Junge – Mädchen. Bildersprachlich schafft es Ekachai Uekrongtham, Gegensätze aufzubauen, die ein Spannungsgefüge entstehen lassen, daß bis zum Ende erhalten bleibt und den besonderen Reiz des Films ausmacht. Er kombiniert scheinbar Unvereinbares. Er inszeniert Kickboxing und Tanz gemeinsam, läßt beide Bewegungen verschmelzen. Er verknüpft muskelbetonte Körperinszenierung und fragmentarisierte Attribute der Weiblichkeit. Beide Körperinszenierungen stellen dabei ein Fetisch dar. Genüßlich setzt er ein Spektakel der Zur-Schau-Stellung ins Bild. Die zeitgedehnten Einstellungen, die die Kämpfer im Ring zeigen, werden immer wieder gegengeschnitten mit isolierten Bildern von Blüten, Gemüse, roten Lippen und femininen Gesten. Das Bild wird in diesen Momenten zweidimensional.

T.U.

Schon mal bei Rot über die Ampel gegangen?

Muxmäuschenstill

Regie: Marcus Mittermeier

Deutschland 2003

Herr Mux

Ein blinder Engel

Ein antiquierter Papa für Jedermann

Ein Fanat des sauberen Bürgersteigs

Ein Philosoph des Alltags

Ein Selbstjurist

Ein Träumer vom bakterienfreien Armageddon

Ein ethischer Chaot

Ein Spüli-Süchtiger

Ein heiliger Jünger der gesellschaftlichen Verantwortung

Ein Pedant

Ein Kümmelspalter

Ein Peiniger im Namen des Anstands

Unser großer Bruder, der sich zur Weltpolizei erhebt

Zum personalisierten Richter und Henker der schlechten Sitte

Einer der nach dem Fixstern sucht in seiner kathartischen Galaxie

Nach der Ikone der Reinheit und Unschuld

Herr Mux hat ein Mäuschen

In seiner Tasche sitzen

Damit zielt er ebenso schnell wie mit den Houillebecq-Zitaten

Um die schlechte Welt zu verbessern

Manchmal ist sein Mäuschen nicht geladen

Die Zitate dafür umso mehr

Manchmal doch

Dann streift sich unser Jesus ein Satansgewand über

Zum guten Zweck versteht sich

Und sieht zudem noch sehr bemitleidenswert aus

Wenn er abdrückt, abdrücken muss

Es ist nicht einfach ein Weltverbesserer zu sein

Herr Mux ist gar nicht still

Herr Mux amüsiert uns sehr

Und blicken wir in sein Gesicht springt uns

Eine Woge der Ironie entgegen

Doch Herr Mux macht keine Witze

Das wissen wir bald

Und die, deren Gesicht er in die noch warme Hundekacke drückt

Wissen dies spätestens dann auch

Herr Mux ist eine Art Superlativ der Cleanex-Fanatiker

Ein militanter Meister Popper

Ein Gott der Ordnung

Hier unter uns auf Erden

Ein Gott der Verantwortung, der Nächstenliebe

Herr Mux, wir mögen ihn sehr

Nur schade, dass man ihn nicht anders verstummen lassen kann

Außer ihn vor ein 200 km/h schnelles Auto zu stellen

Da weiß selbst Herr Mux nichts darauf zu sagen

S.R.

Dieses Jahr in Czernowitz

Regie: Volker Koepp

Deutschland 2003

»Der Mut nicht zu schneiden«

Gedenken nicht schneiden. Das alte Czernowitz in der ukrainisch-rumänischen Bukowina existiert nicht mehr, seit die Nazis zwei Drittel der 150 000 Einwohner umgebracht haben. Die Überlebenden haben sich in die ganze Welt zerstreut. Und die Kinder der Czernowitzer wachsen mit den Legenden über diesen märchenhaften Ort auf. Die Tochter von Edouard Weissmann erinnert sich, dass Czernowitz in ihrem Kopf schwarz-weiß aussah. Nur über einige Fotos und die vielen Erzählungen existiere Czernowitz als imaginärer Ort und kulturelle Konstante in ihrem Kopf, bevor sie dort gewesen sei.

Als Zuschauer durchleben wir einen analogen Prozess, denn auch der Film lässt uns erst eine Dreiviertelstunde den Zeugnissen der Czernowitzer in der Diaspora zuhören, bevor er sich mit ihnen auf eine Reise in das reale Czernowitz begibt.

Diese Sehnsucht nach einem endgültig verlorenen Ort – und die bildschaffende Kraft, die mit ihr verbunden ist – erinnern mich an die Arbeiten des amerikanischen Computer-Forschers Henry Fuchs, der in einem Dokumentarfilm von Ute Holl auftaucht. Eigentlich befasst er sich mit »Medical Image Display«, sein leidenschaftlichstes Projekt ist jedoch eine täuschend echte Projektion des Marktplatzes der ungarischen Heimat

seiner jüdischen Eltern. Heute ist Edouard Weissmann Cellist im Deutschen Symphonie Orchester. Damals konnten sich seine Eltern aus Czernowitz retten. Seine Großmutter nicht. Im Film steht er in der verschneiten Czernowitzer Straße vor ihrem ehemaligen Haus. Die kleinen Zettel in seiner Hand zittern, als er zu erzählen beginnt. Plötzlich wird er durch das Aufheulen eines Motors unterbrochen. Von links kommt eine Abgaswolke aus einer Toreinfahrt. Irritiert dreht Weissmann sich um, das Auto stößt hinter ihm zurück, um anschließend laut knatternd davon zu fahren. Erst dann kann Weissmann weiterberichten, wie die alte Frau aus dem Ort getrieben und an der Brücke erschossen wurde.

Andere Dokumentarfilmer hätten die Störung durch das Auto vielleicht rausgeschnitten - aus Angst, sie könne die Eindringlichkeit der Erzählung schmälern. Doch Volker Koepp belässt alles wie es ist – und verleiht dem Zeugnis dadurch umso mehr Authentizität. Gerade weil uns keine tempelhafte Ruhe zum Eingedenken gegönnt wird, gerade weil die Banalität des Alltags einbricht, wird das Erinnern als besonders schmerzhaft erfahrbar. Unvermittelt spürt man, was es bedeutet, dieser Familiengeschichte in einer Welt zu gedenken, wo Alltag unbekümmert abrollt und Czernowitz wieder malerisch im Schnee daliegt.

Dieser Mut, nicht zu schneiden, scheint ein Koeppsches Prinzip zu sein.

Harvey Keitels Handy klingelt, als er eine große Rede über die Bedeutung der jüdischen Kultur in den USA schwingt. Die Kamera weiterfilmen zu lassen, wenn die eigentliche Szene schon im Kasten ist, scheint ein anderes Prinzip zu sein. So fängt er das Lächeln des 80-jährigen Tischlers aus Czernowitz ein. Oder er dokumentiert Keitels Frage in die Kamera, ob sein Auftritt »Okay?« gewesen sei.

L.H.

Das Land, das es nicht gibt. Inszenierte Bildeinstellungen einer spröden Kamera stellen uns eine Familie vor. Wenn sich anfangs drei Frauengenerationen auf dem Sofa drapieren, rückt die älteste in den Focus. Ihre schmalen Lippen formen Worte, die selbstbewusst aus dem überschminkten Mund quellen. Unbeholfen werden Fotos in die Kamera gehalten. Ein Cellist aus Berlin, ein Schauspieler und ein Schriftsteller aus New York, zwei Schwestern aus Berlin und viele andere Menschen verbindet eines. Obwohl sie überall auf der Welt leben, unterschiedlichste Schicksale haben, lebt in ihnen die Erinnerung an Czernowitz.

Was heute eine entlegene Stadt in der Mitte Europas ist, war einst eine jüdische Metropole, in der unterschiedliche Kulturen, Sprachen und Nationen in Frieden miteinander lebten. Das Exil dagegen, wohin auch immer auf dem Globus es die geflohenen Juden geführt hat,

bietet keine Heimat. Czernowitz, einst real, betitelt für die heutige Generation einen oralen, ideellen Ort, der zur Metapher für Heimat wird. Heimat im örtlichen und mystischen Sinn. Sprache ist Heimat, erklärt einer der Exilanten.

All these Jewish people know more than one language. So there could be many homes, but the film shows, that there isn't any. Between so many languages and so many places, the protagonists have to switch from one to the next. Being somewhere, without living there. The film shows, what it means, to stay a visitor for your whole lifetime.

Ich schreibe nun in Deutsch weiter: Bitte übersetzen Sie den folgenden Textabschnitt individuell ins Rumänische, um weiterhin den multilingualen Effekt zu unterstützen. Danke.

Die Kamera wird zum Reisebegleiter. Ohne die Regieanweisungen aus dem Off, könnte man meinen, sie sei ein unprofessioneller Beobachter. Sie transportiert schöne Momente, wichtige Gespräche aber dahinter viel Störkulisse. Wenn hinter Edouard Weissmann bei seinem wichtigen Besuch im heutigen Czernowitz ein Auto, ein im Schnee verkeiltes Auto, röhrt, stört das. Wenn Handys klingelten oder Schaulustige ins Bild drängten, versuchte die Kamera darüber hinweg zu sehen. Geht auf dem Weg die

Schranke vor Bahngleisen herunter, filmt sie, wie der Zug kommt, und die Schranke sich wieder öffnet. Der Kontrast aus den gestellten Anfangsszenen auf der Couch und dem scheinbaren Verzicht auf spätere Beeinflussungen befremden. Aber gerade diese Unbehaglichkeit spiegelt häufig die Situation der transnationalen Exilanten. Der Berliner Cellist Edouard Weissmann besucht das Grab eines Onkels, der im Holocaust wie viele andere Juden aus Czernowitz, einen grausamen Tod fand.

»Besucht mich oft an meinem Grabe, aber wecket mich nicht auf, denkt was ich gelitten habe in meinem kurzen Lebenslauf« steht darauf. Der Grabstein ist in deutsch und in hebräisch beschriftet.

Am Ende steht Weissmann in einem Schneesturm, der fast den Filmtop überdeckt. Seine russische Fellmütze fliegt an den Seiten hoch, so dass er ein bisschen aussieht wie Mickey Mouse. Transnationalität wurde für die meisten Juden zu einer »Transtrauer« sagt er. Damit endet der Film.

K.K.

»Noch ein Tag, noch ein Tag – jetzt bin ich soweit.«

Darkness Bride

Regie: William Kwok Wai Lun
China 2003

Für eine qualitative Preisstaffelung. Der beste Platz in einem Kino ist in der Mitte des Saals, in der Mitte der Reihe. Vielleicht auch ein, zwei Reihen weiter vorn. So sitzt man inmitten des Films und selbst der dunkle Kinosaal wird ausgeblendet. Schlechte Plätze können einen guten Film schlechter machen. Das müssen aber richtig schlechte Plätze sein. Einem richtig guten Film, macht selbst der schlechteste Platz nichts. Auf der anderen Seite können schlechte Plätze einen Film entlarven. Nun was sind schlechte Plätze? Das ändert sich von Film zu Film. Bei »The Godfather« gibt es wahrscheinlich keine

schlechten Plätze. Wer da im Kino ist, ist richtig. Auf der anderen Seite können sogar eigentlich gute Plätze, sogar die teuren, schlechte Plätze sein. Das die teuren Plätze hinten und die billigen vorne sind ist eh antiquiert. Wenn es eine wirkliche qualitative Preisstaffelung gäbe, dann müsste es eine Preispyramide geben. Die Plätze in der Mitte der Mitte, wären die teuersten, wobei die Preise nach links, rechts, oben, unten abfallen würden. Nach unten stärker als nach oben.

Es geht um die Reichweite des Films. Wie weit reicht die Aura des Films in den Saal hinein? Bei manchen Filmen endet sie vielleicht schon vor der Leinwand, bevor das Licht auf sie trifft. Bei manchen Filmen reicht sie bis in den letzten Winkel des Kinos. Hierbei ist der Grundriss des Kinos zu beachten. Die Säle im Cinestar am Potsdamer Platz sind eher quadratisch. Wodurch das Verhältnis von Leinwandgröße zur

Tiefe des Saals, besser wird. Dafür sind im CinemaXX, wo die Säle länglicher sind, die Leinwände gewölbt. Das Kino: Arsenal (am Potsdamer Platz). Der Film: Dark Bride. Der Sitzplatz: vorletzte Reihe in der Mitte. Hätte ich zahlen müssen: teurer Platz. Das Arsenal hat für die Länge des Saals eine etwas kleine Leinwand, und ich befürchte, die Aura des Films kam nur bis in die Mitte. Was ankam, war sicherlich der Versuch, eine subtile, ängstlich, bedrohliche Stimmung aufzubauen. Aber eben nur der Versuc

h. Es tut mir leid, ich bin eingeschlafen. Zum ersten Mal in meinem Leben im Kino eingeschlafen. Nur für 15min, aber ich befürchte nun wirklich, in diesen 15min ist die Aura auch nicht bis nach hinten gekommen. T.F.

20 : 30 : 40

Regie: Sylvie Chang
Taiwan / China 2003



Endlos. 20, 30 oder 40 Minuten kürzer war der Film. Oder länger. Wie man's nimmt. Je nachdem, ob man den ersten Abspann zählt oder den zweiten. Allerdings ist der zweite der gleiche wie der erste. Verwirrend? Ja, vor allem, wenn man in einem 107 Minuten langen Film sitzt, der bereits nach 65 Minuten zu Ende zu sein scheint. Man bleibt also verdutzt sitzen, schaut sich den Abspann an. Schließlich muss man ausnahmsweise mal nicht ins nächste Kino hetzen, kann die neugewonnene Zeit nutzen, um sich zu wundern. Und auf einmal geht es weiter, nahtlos. Aber nicht da, wo es aufgehört

hat. Sondern irgendwo in der Mitte der Handlung. Nachdem man registriert hat, dass die dritte mit der zweiten Filmrolle vertauscht worden ist, ärgert man sich und schüttelt im Chor den Kopf. Nachdem man sich geärgert und im Chor den Kopf geschüttelt hat, spekuliert man, an welcher Stelle wohl der erste Teil geendet ist und der dritte angefangen hat, um den zweiten gedanklich dazwischen schieben zu können. Da der Film aber ohnedies recht vielschichtig ist, weil er parallel die Geschichte dreier Frauen erzählt, will das nicht so richtig gelingen. Jedenfalls solange nicht bis die dritte Rolle zum zweiten Mal abgespult wird. Aber dann sind ja schon 107 Minuten vorüber und man müsste bereits auf dem Weg zum nächsten Film sein. Also geht man. Nach dem 2. Ende, das eigentlich ein neuer Anfang ist. Aber lassen wir das. Ende.

N.H.

Northern Star

Regie: Felix Randau

Deutschland 2003

Mädchen im Film. Julia Hummer forever.

Jungs wie ich stehen auf Julia Hummer. Nein, nicht wie Sie denken. Ganz anders. Viel tiefsinniger und ehrlicher. Weil Julia Hummer ist keine Lolita. Sie ist eine Ikone.

Schon mal Kataloge von Schauspielagenturen durchgeblättert? Deprimierend. Die ewig gleichen, verbrauchten Gesichter in weicher Schwarzweißfotografie. So glatt, dass der Blick dran abgleitet und man sie sich nie merken kann. Trotz der gleichen Ästhetik fällt sie da raus. Die Heroine unter den Jungschauspielerinnen. Die Autodidaktin, die alle braven Schauspielerschulenabsolventinnen auf den ohnehin schon blassen Fotos vollends verblassen lässt.

Unvergessen unser erstes Treffen. Als sie sich als Telsa zu Floyd (Frank Giering) in den Fahrstuhl drängt, um ihm von ihrem Traum zu erzählen und ihn bewundernd, verliebt dabei anblickt. Wir blicken wie er zurück. Mit mehr als einer Art geschwisterlichen Liebe.

Dieser Blick ist frei jeglicher sexuellen Konnotation aber voller Bewunderung und liebevoller Aufmerksamkeit der besonderen Person gegenüber, die den engen Fahrstuhl mit einem Zauber von trauriger Unschuld füllt ohne dabei bemitleidenswert zu erscheinen.

Sicherlich mag sie prädestiniert sein für die Rolle des verstörten, introvertierten Mädchens, das vielleicht mal in den Brunnen gefallen sein mag. Aber das besondere an ihr als Schauspielerin ist es, dass es eben sie ist, die ihre eigens erschaffene Welt, die sich immer undurchschaubar hinter ihrer Physiognomie verbirgt, in die Filme einbringt und so dem Betrachter eben diese Introvertiertheit vermittelt. Die schlechten Rollen so zu interessanten Charakteren macht. Die Faszination hierfür bleibt auf ewig die, niemals in diese Welt Einblick zu erlangen. Und dann natürlich darüber hinaus – als Fan – die quälende Frage, ob es sie denn auch tatsächlich gibt, diese eigene Welt. Es muss sie geben. Sonst würden Szenen wie folgende aus »Absolute Giganten« nicht funktionieren. Während die drei Protagonisten desillusioniert und schmerzhaft auf den Boden der Tatsachen zurückgekehrt in ihrem demolierten Auto sit-

zen, taucht Julia Hummer mit Cowboy Hut, wie ein wiederkehrender Glaube an das Gute in der Welt, vor dem Auto auf. Rico fragt sie, warum sie denn einen Hut trage und sie antwortet: »Ey Jungs, es ist Vollmond. Ist doch klar, dass ich da ´nen Hut an hab.« Es ist glasklar. Keine Pose sondern Logik. Kein Schick sondern Natürlichkeit. Die Wahrheit dahinter immer eine eigene und keine, die ein Skript so vorgeben kann.

Wenn Julia Hummer nicht Anke in »Northern Star« spielen würde, wäre es ein Sat 1 Film. Durch sie wird er zum Kinofilm und darüber hinaus auch gut (naja vielleicht ein sehr gutes OK. Und Nic Romm ist auch super und Felix Randau hat ziemlich viel richtig gemacht, aber egal). Weil nur ein Mädchen, dass wirklich rebelliert hat, dies so auch spielen kann. Weil nur ein Mädchen, dass wirklich all dies getan hat, die verzweifelte Pubertät in all ihrer Hoffungslosigkeit vermittelt. Weil sie ihre eigene Musik in den Film einbringt und einen damit berührt, ohne sich selbst dabei wichtig zu nehmen. »I just felt in the mood to interrupt you ...«. Gerne. Bitte. Immer wieder. Wenn Jungs wie ich mit erhobenem Schnapsglas in der Eckkneipe stehen und eben dieses

Schnapstrinken noch kommentieren müssen, steht Julia Hummer höchstwahrscheinlich leicht abgewendet daneben. Blickt man dann zu ihr hinüber, sieht man, dass sie bereits mit geleertem Glas in der Hand da steht, und einen aus großen unschuldigen Augen anschaut, ohne beim Trinken auch nur eine Miene verzogen zu haben. Dann wird sie sich schnell noch eins holen, um mit anstoßen zu können, während man selbst versucht zu tun, als wäre man nicht überrascht. Und genau damit überführt sie einen der eigenen postpubertären Albernheit, derer sie vollkommen erhaben ist. Weil sie sich aus gespielter Härte nichts macht. Weil sie einfach viel härter ist. Dies hat nie statt gefunden. Aber es ist einfach sie, die einem zum Ausmalen dieser Szenerie bringt, beim Betrachten ihrer Rolle und somit »Northern Star« so eine neue Wirklichkeit gibt, die einem dann mit ihm verbindet.

Jungs wie ich stehen auch auf Jana Pallaske. Auch der Lippen wegen. Da können Sie jetzt denken was sie wollen. Aber es liegt noch viel mehr daran, dass Jana Pallaske auf die Premiere ihre Filme im Misfits T-Shirt kommt. Ob man die Misfits gut findet oder nicht ist irrelevant.

Es ist nicht nur der richtige Code, es ist eben auch das Wissen, dass sie die Misfits in ihrem Plattenregal stehen hat. Das Wissen, dass sie nicht nur in dem Film Jeans hinter der Theke des alten WMFs steht, sondern damals, als das WMF noch unbekannter war, dort gearbeitet hat. Weil sie eine Band hat und nicht über sich dafür wirbt. Weil durch ihre eigene Authentizität dessen was sie darstellt ihre Rollen an Glaubwürdigkeit gewinnen. Dafür verzeiht man ihr auch Baader und so manches haarsträubende Kommentar in Interviews.

Julia Hummer hat auch eine Band. Die heißt Sgt. Hummer. Sehr guter Name. Super Musik. So Singer Songwriter mäßig. Eher Folk als Punk. Wie gesagt war das schon in »Northern Star« und auch in einem der 99 Euro Filme zu hören. Damit wird sie wahrscheinlich zu der Meret Becker meiner Generation. Die Platte müsste bald rauskommen.

Im Hamburger Marienviertel ist die Boutique Elternhaus von der Künstlerin C.L. Im Schrank hängen Fotos diverser Größen, die für das gleichnamige Label modeln. Rocko Schamoni, Grönemeyer, Miss Kittin und so. Außen hängt

eins von Julia Hummer, wie sie sich auf dem Boden flätzt und eine Burger King Krone aufhat. C.L. hat mit Edding drauf geschrieben »Julia Hummer forever«. Ich mochte an C.L. ´s Arbeiten schon immer, wie sie mit einer Art weiblicher Intelligenz die Dinge so gut auf den Punkt bringt. J.W.H.

Die Farben. Die einzige Vorstellung, Zabriskie Point. Am Vortag war ich schon um sieben Uhr am Kartenschalter um mir eine Karte für diese eine Vorstellung zu sichern. Einen Tag später, etwas übermüdet, sitze ich in dem bis auf den letzten Platz besetzten Kinosaal und warte auf dieses Meisterwerk. Aber zuerst betritt ein schon etwas älterer Mann die Bühne. Er entschuldigt sich schon vor dem Film für die Qualität der Kopie. Er erzählt davon, wie schwer es war überhaupt eine Kopie von Michelangelo Antonionis Film zu ergattern. Aber eine Kopie gab es und diese liegt nun bereit. Allerdings handelt es sich bei der Kopie um eine Kinokopie, die vor über 30 Jahren in den Kinos lief und somit schon einige Gebrauchsspuren aufzuweisen hat. Außerdem sind die Farben des Materials schon ins Rot gekippt. Was das wohl heißt frage ich mich als das Licht dunkel wird und der Film beginnt.

Der Vorspann beginnt mit Musik von Pink Floyd. Ich habe eine Gänsehaut. Wann ist mir das zum letzten Mal passiert, dass ich im Kino eine Gänsehaut bekommen habe und das schon beim Vorspann? Der Film läuft und die Farben sind perfekt. Zum ersten Mal in meinem Leben bin ich froh farbfehlsichtig zu sein. Meine Augen haben eine starke Rot-schwäche. Wunderbar. In diesem Moment rechtfertigen sich alle peinlichen Momente in meinem Leben. Die Augenfarbe der Freundin zu verwechseln, in der Schule ein lilanes Meer zu malen. Die Wut der Freundin, das höhnische Gelächter der Mitschüler, alles vergessen. Dieser Film, in diesem Moment, diese Kopie war nur für mich, für meine Augen und die Gänsehaut kam noch öfter. Ausgezeichnet.

T.F.

Zabriskie Point

Regie: Michelangelo Antonioni

USA 1969-70



The Shooting

Regie: Monte Hellman

USA 1966

Unverständlich. 1,5 Stunden Wüste und 4 nuschelnde Protagonisten nach 3,5 Stunden Schlaf. Da hilft selbst die Droge Berlinale nichts mehr. Und wahrscheinlich hätte auch der liebgewonnene und hier schrecklich vermisste Untertitel nicht mehr viel gebracht. Ich greife zum Äußersten. Oder besser, versuche, zum Äußersten zu greifen, nämlich nach meiner Packung Notfall-Koffeintabletten. Also krame ich in meiner viel zu vollen Tasche – schließlich braucht frau so einiges – für den Notfall – und finde alles. Bis auf das Gesuchte natürlich. Und während ich versuche, so geräusch- und bewegungslos wie möglich vorzugehen, den Blick nach vorn gerichtet, die Gedanken in meiner Tasche – In welche entlegene Ecke könnte ich die Packung in einem der »seltenen« hektischen Momente der letzten Tage bloß geschmissen haben? – höre ich von links seltsam genervt klingende Stöhngeräusche. Während ich den Inhalt der Leinwanddialoge nur mit viel Fantasie und unter Bevorteilung meines Hörsinns erahnen kann, macht es mir keine Mühe, dieses »mtoahh« zu deuten. Im Augenwinkel sehe ich das angespannte, wutentbrannte Gesicht eines schnöseligen Mitzwanzigers, das sich mir demonstrativ zuwendet – und halte inne. Als hätte ich diesen Ordnungshüter grad nach Strich und Faden beleidigt. Bevor er selbiges mit mir tut, trete ich den

Taschen-Rückzug an. Und fluche, in Gedanken, über diesen Blödmann und meine Müdigkeit. Und dann gebe ich mich einem von beiden hin. Nein, nicht dem aufmerksam Rezipierenden – so groß sind meine Schuldgefühle nun auch wieder nicht. Ich erfülle meinen Augen ihren Wunsch und befreie sie von der gelbbraunen Monotonie der letzten 60 Minuten. Endlich, erlösende Dunkelheit. Ich finde Ruhe, und mein Nachbar auch. Dachte ich. Aber weil er sie nicht findet, ist es mit meiner auch bald wieder vorbei. Ich höre eine hasserfüllte Stimme, die in ihrer Deutlichkeit keineswegs einem der Protagonisten angehören kann, und schrecke auf. Was habe ich denn jetzt schon wieder gemacht? Etwa geschnarcht?! Bloß nicht! Nein, diesmal habe nicht ich es gewagt, den Herrn Musterrezipienten bei den Schulaufgaben zu stören. Das Fauchen gilt der »unverschämten Bande« hinter ihm. Ob er »nicht zumindest die letzten 10 Minuten des Films ohne ihr Gequatsche genießen« könne, fragt er »leicht« gereizt. »Bitte, wehrt euch, missachtet ihn wenigstens – Toleranz durch Ignoranz«, denke ich, mich meiner eigenen Feigheit schämend. Aber leider, die Stimmen verstummen. Und der Schnösel hat sie zurück, seine Konzentration. Und was bleibt mir? Offene Augen, Wut im Bauch und ein Filmende, das verwirrender nicht sein könnte.

N.H.

How I learned to stop. Irgendwann ist es zu spät. Ein universeller Satz, der so oft zutrifft. Bei vielen Themen, in vielen Momenten. Man merkt es nicht. Alles scheint zu funktionieren. Der Plan, die Strategie. Der Plan, der ursprüngliche: Vier Filme pro Tag. Man rechnet kurz und kommt zu dem Schluß: Ja, vier Filme pro Tag. Nicht Masse, sondern ein ausgeklügeltes und durchdachtes Programm. Die Masse der Berlinale personalisiert. Wie die passende Umgebung in den Netzwerkeinstellungen deines Computers. Personalisiert und abgestimmt auf Umgebung und Situation.

Nach zwei Tagen. Rückbesinnung. Ich bin müde. Mein Uni-Alltag hatte anscheinend zur Folge, das vier Stunden Schlaf pro Nacht auf Dauer zu wenig sind. Mag sein, aber es ist ja nur eine Woche. Ich werde noch mehr als ein Semester studieren. Also werde ich noch viel schlafen können. Trotzdem – bis jetzt nur drei Filme pro Tag? Ich sitze in einem Coffee-Shop, direkt am Fenster, sehe geschäftige Menschen aus dem U-Bahn-Loch im Boden strömen, wie Wasser und noch mehr, gejagt vom Wasser von oben, in dem Loch verschwinden. Vor mir dampft mein Chai-Tee. Gewürze die meine Gedanken massieren und nur drei Filme pro Tag. Aber, was soll's? Die Filme waren besser als ich dachte. Mein Einstieg war überwiegend asia-

tisch. Zwei asiatische B-Movies, der eine aus Südkorea, der andere aus Thailand. Der aus Thailand war sogar ein Musical und hat mein Herz so erweicht, dass es fast durch die anderen Organe nach unten geflutscht wäre. Wieso nicht, drei Filme pro Tag. Weniger Druck, Entspannung. Wenn sich das nicht auf die Kreativität, den Fokus auswirkt, dann hilft nicht einmal Chai-Tee intravenös. Noch ein Tag. Noch ein Tag. Jetzt bin ich soweit. Das ist unerwartet. Kann man Chai-Tee vielleicht doch intravenös konsumieren? Bin ich so müde wie noch nie, bin ich zu schwach? Es gibt schlimmeres. Die Berlinale macht meine Augen krank. Zumindest das Rechte. Liegt das an den schrecklichen Klimaanlageanlagen in den Kinos? Liegt es an der Frequenz? Vielleicht sind 24 Bilder die Sekunde mittlerweile zu wenig. Meine Auge zuckt, es tränt, brennt. Öfter als 24 mal die Sekunde. Aber was schlimmer ist: Blicke, Blicke von Bekannten, von Freunden und der Satz – »Du siehst richtig, richtig Scheiße aus!« »Wirklich?« Zuck, zuck. How I learned to stop. Ein Tag Pause. Danach geht's wieder, zumindest bleiben die Sprüche aus und wenn mir während einer der Filme Tränen in die Augen steigen, weiß ich, es ist der Film und nicht die Bindehaut. Mmh guter Film. Scheiß auf die Frequenz.

T.F.

Berlinaletagebuch

Freitag 06.02.04
18.30 Uhr

Eben noch die Mitfahrer für die verspätete Abfahrt gehasst, die nicht nur für jeden Stau, sondern auch das Sperren der Straße des 17. Juni wohlbegründet verantwortlich gemacht wurden. Jetzt löst sich die leicht gereizte Anspannung in angenehme Adrenalinausschüttung beim ratlosen betrachten des rosa Zettels, die zittrige Hand alle fünf Minuten wieder an der Plakette am Hals, um sich zu vergewissern, dass sie noch da ist. Der besagte rosa Zettel ist ein Code. Ein Code zum System Berlinale, der einem verrät wie man teilweise das Kartenausgabesystem umgehen kann. Das Kartenausgabesystem wiederum ist eine berüchtigte Instanz. Die Macht sozusagen. Man munkelt von langen Schlangen morgens um halb acht und dass es danach kaum noch Sinn machen würde, sich Karten holen zu wollen. Ein kleiner Hinweis daran, dass man sich mit seiner grünen »Filmschaffenden« Akkreditierung zwar nicht mehr im letzten Glied der Nahrungskette befindet, sich aber auch nicht zuviel darauf einbilden sollte. Es gilt, einen Schergen in eben diesem System zu finden. Ich stelle mich ganz rechts an. Ein Spanier. ... hehehe.





Samstag 07.02.03

11.30 Uhr

Markus findet »A tale of two sisters« nicht gut und ich verachte ihn dafür. Da mir keine Argumente mehr für den Film einfallen und ich ihn nicht überzeugen kann, ärgere ich mich auch noch über mich selbst. Und als wir anschließend darauf kommen, dass er einfach viel mehr Horrorfilme gesehen hat als ich, und mir dämert, dass er mit seinen Einwüfen womöglich noch Recht haben könnte, gebe ich klein bei und platze fast innerlich vor Wut.

Sonntag 08.02.03

17.00 Uhr

Melvin van Peebles ist der coolste Mensch auf der ganzen Welt.

18.00 Uhr

Esther Gronenborn und Stephan Clonk sind zwar feste Mitglieder der Filmakademie, weil sie beide einen deutschen Filmpreis haben, aber ich hab Karten für den Ramonesfilm und bin damit Held der Runde.

00.20 Uhr

»Freedom2Speak« ist so witzig wie Blut kotzen. Im Halbschlaf mal ich mir aus, wie Godard und ich die Filmemacher von »Freedom2Speak« zwingen, nackt um einen goldenen Bären zu tanzen,

während wir hysterisch kichernd ihre Vorführkopie verbrennen. Anschließend beschließe ich einstimmig, dass es wieder Zeit ist, Manifeste zu schreiben.

Montag 09.02.03

08.30 Uhr Nachtrag

Lieber Herr Pletziger, ich sollte mich dafür entschuldigen, Ihnen vorhin kein einziges Mal zugehört zu haben. Ich sollte mich auch dafür entschuldigen, Sie binnen 30 Minuten dreimal gefragt zu haben, was für Filme Sie sich ansehen werden, obgleich sie mir jedesmal die gleichen Antwort gaben, nämlich, dass Sie gar nicht wegen der Berlinale hier seien und sich gar keinen Film ansehen werden. Was ich sagen will ist folgendes: Ich werde ihnen die ganze Woche nicht zuhören. Weil alles, von dem sie reden, gerade nicht existent ist. Es gibt nur Filme. Und Filme. Und noch viel, viel mehr Filme. Und Karten gibt es auch. Und darüber kann man sich dann auch unterhalten. Alles andere ist belanglos. Daher tut es mir auch nicht aufrichtig Leid, macht das Leben in diesem seltsam desolaten Zustand doch einen ganz ausgezeichnet angenehmen Sinn, in seiner zweitägigen absoluten Vorhersehbarkeit.

23.30 Uhr

Denke heute wäre morgen. Denke morgen an Filme von gestern. Denke heute an Filme von morgen. Denke jetzt an morgen, für die Filme von übermorgen. Denke, schlafen wäre nicht schlecht. Denke, schlafen ist nicht möglich. Denke, auf ein Bier ist noch ok. Denke, Zeit kommt mir gerade sehr unterschiedlich vor. Denke, Ironie oder Schicksal: 8 mm Bar. Und noch mehr Filme.

Berlin ist die Stadt, wo die Menschen aus Heimweh hinziehen. Treffe alte Dämonen aus der Vergangenheit an der Theke. Da das, was mal Identität war, irgendwo in der Schlange am Royal Palast vergessen oder stehen gelassen wurde, also nicht mehr da ist, kann man jetzt auch anstoßen. Ist ja nicht Wirklichkeit. Ist Film. Herr Gerhold kommt. Wir stoßen noch oft an. Wir fühlen uns gut.

Dienstag 10.02.03

16.30 Uhr

Melvin van Peebles trägt neonpinkfarbene Socken und ist noch viel unglaublich cooler als bisher angenommen.

Mittwoch 11.02.03

00.00 Uhr

Alles ist Film. Trend spielen. Großartig. Fetzer singt und suhlt sich ganz Iggy Pop mäßig, direkt vor meinem Füßen auf dem Boden, während er sich Bier überschüttet. Das Filmmoment daran: Die halbtotale Aufsicht. Von Fetzer berührt worden zu sein, danach heim gehen und morgen nicht nach Bier zu stinken.

Freitag 13.02.03

20.00 Uhr

Wie Tiere stürzen sich die Akkreditierten ohne Karten auf die ausgeteilten Nummern des Internationalpersonals, um später nach eben diesen Nummern doch noch Einlass gewährt zu kommen. Eine der ersten Nummern in der Hand stehe ich belächelnd daneben, fühle ich mich doch schon fast schon als erfahrener Berlinalebesucher, während sich andere wild gegenseitig beschimpfen und das Nummernsystem immer noch nicht verstanden haben. Meine Arroganz sollte bestraft werden. Es kommt keiner mehr rein. Daraufhin gehen meine überaus bezauobernde Begleitung und ich in die dem International gegenüberliegende Bar und betrinken uns sehr schnell und sehr kultiviert. Meine Begleitung ist angehende Produzentin



und kurioserweise gelingt es mir das erste Mal diese Woche, mich nicht über Filme zu unterhalten. Anschließend besuchen wir eine von der dffb und der HFF ausgerichtete Festivität im Haus Bethanien, vor dessen Einlass eine 400 Meter lange Schlange wartet. Meine Begleitung nimmt mich an der Hand und steuert zielstrebig an der Schlange vorbeilaufend den Eingang an, den zugerufenen Empörungen eine bestimmtes »Gästeliste« entgegensetzend. Produzenten sind ja so ein Menschschlag für sich. Vorne angekommen. Sie so, »Nö, wir stehen nicht auf der Liste, wir hatten nur keine Lust anzustehen.« Er so, »Egal.« Zehn Sekunden später bin ich drin und frage mich, was ich die ganze Woche über falsch gemacht habe.

Einige Stunden später finde ich mich mit den Herrn Bülow und Wambsgans an der Wand sitzend in einem Seitenraum wieder. Ein großer Torbogen uns gegenüber gibt den Blick auf den Hauptgang frei. Wie Cinemascope, denke ich, nur längs. Wenn man den Bogen abschneidet ist es 4:3 und damit Fernsehen. Alle 5 Minuten streift mein Blick ein vor mir sitzendes Pärchen. Spekulativ betrachtet: Er hat sie vor einem halben Jahr verlassen und heute haben sie sich das erste Mal seitdem wieder getroffen. Anfangs sind beide sehr konzentriert. Fünf Minuten später: Er versucht sie zu küssen, sie wendet sich ab. Später: Beide lachen. Nochmal später: Sie versucht ihn zu küssen, er wendet sich ab. Ich unterhalte mich eine Weile bis ich

ihnen wieder einen Moment meiner Aufmerksamkeit widme. Mittlerweile hat sie geweint und signalisiert semiverführerisch, doch mit ihm zu gehen. Eine ganze Weile später muss ich feststellen, dass sie immer noch Händchen haltend da sitzen und nicht von einander lassen können. Wenn ich nur eine Kamera dabei hätte. Ein super Film. Die Nacht singt ihre Lieder 2. Echte Gefühle. Großes Kino. ... Oh Gott, wann hört das endlich auf. J.W.H.

»Archäologische Suche nach hervorstehenden Knochen ...«

Zwei Bilder. Anfang. Sanftes Licht umschmeichelt Sonias Körper. Die Kamera umfährt ihre Linien, mustert, tastet ab. Vittorio, sie hat ihn erst vor kurzem kennen gelernt, tut gleiches. Sonia ist Aktmodel. Viele Augen betrachten ihren Körper, Hände übertragen ihn auf Leinwände. Mit ein paar Schritten Abstand umschleicht die Kamera Sonias Pose. Die Arme unter dem schwarzen Haar verschränkt, die Beine zurückgelegt, das Becken vorgeschoben liegt sie da. Die Rippen zeichnen sich zart ab, der Bauch ist straff und weich zugleich. Das Gesicht trägt einen provozierend-verschmitzten Gesichtsausdruck. Die Augen funkeln Stolz. Einig. So sieht sie das Kinopublikum, doch Vittorios Blick scheint ein anderer zu sein. Ende. Gnadenlose Totale zeigt ihre innere und äußere Nacktheit. Verwundbarkeit. Sonia ist an eine Wand im Keller gestellt. Hilflös, schüchtern, gebrochen. Ihre Arme irren umher und versuchen die Blöße zu bedecken. Die Blöße eines Körpers der nicht mehr ihr gehört, der nicht mehr sie ist. Die knöchigen Schultern zusammengezogen, die dünnen Beine stehen unsicher. Vittorio wütet um sie herum. Kramt Lebensmitteln hervor, welche er vor ihr versteckt hat, bewirft sie fast damit, beschimpft sie. Verbrennt im Ofen ihre Kleider. C.W.

Innehalten. Eine Brust kommt von oben ins Bild, gigantisch auf der riesigen Leinwand des »Royak«. Das Erhabene. Der Blick irrt umher und versucht vergeblich, sich zu orientieren. Wo ist unser Standpunkt? Was ist das für eine Perspektive? Aber nicht nur die räumliche Koordinaten sind uns abhanden gekommen. Die Großaufnahme löst dieses Bild auch aus dem Fluss der Zeit heraus – wie eine Fermate über einer blue note. Für den Moment dieser raumzeitlichen Verwirrung ist noch dazu die Handlung ausgesetzt. Schließlich senkt sich die Brustwarze doch nach unten in Richtung auf ein männliches Gesicht. auto-gestion des plaisirs. Dies ist der einzige Moment in »Primo Amore«, in dem Sonia ihr eigener Körper gehört. L.H.

Hybris. Er hat sich bis jetzt immer erst in einen Körper verliebt und im nachhinein in eine Seele. Diesmal ist es anders. Für Vittorio steht der Körper im Mittelpunkt. Besessen von einem sehr dünnen Frauenideal macht seine Freundin Sonia einen Transformationsprozess durch, der rein äußerlich in einer drastischen Abmagerungskur besteht.

Doch in Wirklichkeit geht es um einen Schöpfungsprozess. Vittorio schafft Sonia nach seinem (Ideal-)Bild. Gewohnt als Goldschmied Gestalten ins Leben zu rufen, kann er nicht dem Drang widerstehen, Formen zu entwerfen, damit es funktioniert. Damit ihre Liebe nach seinen Maßstäben eine Chance hat. Er wird zum Schöpfer dieser Frau, beschränkt sich dabei nicht nur auf die Morphologie, sondern lässt es sich nicht nehmen, auch die auf den neuen Körper abgestimmte Seele zu modellieren. Während seinem geschulten Blick kein Gramm Fett entgeht, kristallisiert sich seine Schöpfer-Existenz in der symbiotischen Beziehung mit Sonia, seinem Geschöpf. Sonias Nacktheit im Kunstatelier – die anfangs noch unbekümmerte Weiblichkeit symbolisiert – dient Vittorios Augen dazu, Daten über Mängel dieses Körpers zu sammeln und davon ausgehend den Schöpfungsprozess einzuleiten.

Doch das Kunstwesen Sonia – definiert in Abhängigkeit zu ihrem Schöpfer, der durch sie erst dazu wird – bewahrt sich einen Rest Eigenständigkeit. Während er sich schon im Paradies wähnt und sein Körper gewordenes Ideal in Händen zu halten meint, kommt sie nicht mehr mit. Als die Verheißung schon nahe ist, das 40-Kilo-Paradies fast schon erreicht, bricht alles zusammen.

Vittorio liebt diese Frau als sein Werk. Daher muss er sich in seiner Ehre gekränkt fühlen, wenn dieses Werk aus der Form gerät. Mehr noch als sie liebt er das Bild, das er von seinem Ideal im Kopf hat. Am Ende steht da ein nackter Körper, der nicht mehr Sonia ist und noch nicht dem Idealbild Vittorios entspricht.

K.R.

body and mind. Was verhüllt Kleidung? Was soll, kann oder muß sie verhüllen? Nur Körper oder oder auch Geist? Vor dem zielstrebigem Blick des Jägers so gut wie nichts. Selbst Pullover, Mantel und Schal können überflüssige Pfunde einer Frau nicht vor ihm verbergen. So ist auch sein Blick auf die tatsächliche Nacktheit keiner des Begehrens, wie es der Titel Primo Amore nahelegen würde, sondern einer, der Möglichkeiten abwägt. Unter ihm verändert sich ihre Nacktheit auch für sie selbst. War der eigene Körper zuvor eine Gegebenheit, die kein Anlaß zur Sorge gab, so verwandelt sich diese Selbstverständlichkeit nun in Unsicherheit und Selbstzweifel. Ihr Blick ist nun sein Blick, beginnt zu schweifen, zu vergleichen. Der eigene Körper wird zur unförmigen Masse, der Bikini offenbart schonungslos vermeindliche Problemzonen. Der Liebesakt wird zur archäologischen Suche nach hervorstehenden Knochen und Knorpeln. Das Leben – ein Kampf gegen Kilos. Das Ende zeigt sie nackt und schutzlos, ihn bekleidet und in der Rolle des Richters und Vollstreckers. Sie steht vor seinem Gericht, aber es ist ihre Nacktheit, die ihn anklagt. Das Ende zeigt auch, wie sich scheinbar klare Konnotationen auf einmal ändern, daß in einem entblößten Körper nicht unbedingt ein nackter Geist stecken muß und daß Kleidung oft nicht nur einen nackten Körper verhüllt, sondern vielmehr einen schwachen Geist.

R.U.

Erbarmungslos. Unauffällig ist sie, eine stille Beobachterin zweier Menschen, die sich noch nie gesehen haben und nun zum ersten Mal treffen. Sie sitzt am Nebentisch des Lokals, allein, gelangweilt. Und weil sie selbst nichts zu tun hat, schaut sie, was andere so tun, hört, was andere so reden. Sie sieht zur Seite, unbeweglich, den Mann in der linken, die Frau in der rechten Hälfte ihres Blickfeldes, zwischen ihnen ein Tisch. Was sie sieht und was sie hört, ist interessant, also sieht und hört sie nicht weg. Die Profile sehen sie nicht. »Was, er hat sich seine Verabredung dünner vorgestellt?« Die Beobachterin kann kaum glauben, was sie hört. Aber anmerken lassen darf sie sich ihr Erstaunen nicht. Trotzdem, genauer anschauen muss sie sich die zwei jetzt schon. Also bewegt sich ihr Blick langsam zu ihm, fixiert ihn, solange er spricht – Wie kann er so etwas sagen, oder auch nur denken?! Die junge Frau beginnt zu sprechen – Wie wird sie reagieren? Die Beobachterin löst ihren Blick langsam von seinem Profil, um das der Frau zu fokussieren. Bloß nicht entdeckt werden. Die Kamera als das beobachtende Dritte. Das bleibt sie zunächst. Sie fokussiert Vittorio bald auch von vorn, aber, da sie nur beobachtet, bleibt sie außerhalb und

kann uns sein Gesicht nur durch ein kleingerastertes Fenstergitter zeigen. Immer wieder werden wir geometrisierte Bilder sehen. Küchenkacheln, Bruchsteinwände, parallel stehende Baumstämme, Fenster- und Türrahmen, Spiegel und Pfeiler: All das zeugt von der Fremdheit, welche das Verhältnis zwischen Vittorio und Sonia bestimmt, und der Gefangenschaft, in der die Protagonisten leben – Vittorio als Gefangener seiner eigenen unmenschlichen Ideale; Sonia als Vittorios Gefangene, die sich freiwillig in Ketten legen lässt. Das sind doch schon sehr durchkomponierte Bilder, mit der uns der Film da etwas visualisieren will, was uns der Plot ohnedies unweigerlich vermittelt. Doch so auffällig diese Bilder sind, so sehr haben sie ihre Berechtigung. Denn durch das Artifizielle entsteht Distanz. Und diese zu vermitteln hat die Kamera bitter nötig. Nicht nur um in ihnen eine generelle moralische Wertung zu transportieren, sondern vor allem um die eigene Scham zu verdeutlichen. Denn immer wieder hat sich die Kamera, die anfangs noch so unauffällig beobachtend gewesen war, schuldig gemacht, indem sie die Perspektive Vittorios eingenommen hat. Mit Vittorio hat sie den nackten Körper Sonias Zentimeter für Zentimeter nach dem Zuviel abgesucht. So, als wäre da tatsächlich etwas zuviel gewesen. Gegen Ende, die Katastrophe erahndend und von dem nackten, knöchigen, gebeugten Körper der ehemals so schönen Frau schockiert, zieht sich die Kamera durch eine offenstehende Tür zurück. Als wolle sie sagen: »Damit habe ich nichts zu tun.« Vielleicht aber auch »Das habe ich nicht gewollt.«

N.H.

Kamera-Wahrnehmung und (weibliche) Körperlichkeit: Ein Vergleich (Confidences trop intimes/ Primo Amore):

In »Confidences trop intimes« könnte man die Kamera als ein sehendes Subjekt begreifen: sie wirft Blicke auf den verhüllten Körper von Sandrine Bonnaire, und manchmal auch Einblicke, etwa von oben herab ins Decolleté. Sie fängt die sich kringelnden, goldenen Haare im Nacken ein. Blickt auf den Mund, wenn er an einer Zigarette saugt. Es sind diejenigen Blicke, die der verklemmte Steuerberater Faber niemals wagen würde zu werfen.

Ist die Kamera in »Confidences ...« also eher als Auge oder Blick zu begreifen, so scheint sie in »Primo Amore« mehr ein fühlendes, tastendes Subjekt zu sein. Wie eine Hand streicht sie über den Körper von Michela Cescon, zeigt uns Details, die wir nie wirklich sehen würden, weil wir nicht auf sie achten: einzelne Stellen, Partien des Körpers und seiner Haut, Leberflecken, Konturen einzelner Rippen- oder Beckenknochen. Fast schon anatomisch wird hier der Körper fragmentarisiert. Unverhüllt präsentiert er sich den Zeichnern einer Kunstakademie. Und auch hier empfindet die Kamera, was diese Studenten von ihren Hockern hinter den Leinwänden niemals wahrnehmen könnten: sie sehen den Körper nur immer als Ganzes in einer Pose, sie können ihn nicht anfassen, so wie die Kamera uns den Eindruck gibt.

In »Confidences ...« wie in »Primo Amore« agiert die Kamera in gewissen Momenten wie eine Sinneswahrnehmung, die bestimmten Akteuren einer Szene entgeht.

J.W.



The Missing

Regie: Ron Howard
USA 2003

The Outfit

Regie: John Flynn
USA 1973

Kocham Cie

Regie: Pawel Borowski
Polen 2003

»Oh, du hast recht, ich liebe dich!«

zu: »The Missing« / Ron Howard / USA 2003

Das Gesetz des Vaters. Die ersten Bilder sind fast ausschließlich den Frauen gewidmet. Maggie Gilkeson, die einige Stücke Zeitung zu Klopapier zusammenknüllt. Maggie Gilkeson, die einer alten Mexikanerin ihren letzten Zahn zieht. Maggies Tochter, die dabei hilft. Die Tochter der Mexikanerin, die ihre Mutter festhält. Maggie, die nach getaner Arbeit mitten in der Prarie steht. Weites Land. Klassische Westernbilder mischen sich mit aller Art Grenzüberschreitungen. Das ist sehr vielversprechend. Im Gegensatz zum klassischen Western scheint, ein matriarchales Universum geschildert zu werden. Im Mittelpunkt nicht der schweigsame Pistolenheld, sondern eine selbstbestimmte Mutter, die ihre beiden Töchter zu unabhängigen Frauen erziehen will. Sehr bald kommt dann

doch der Patriarch ins Spiel. Lange verschollen, taucht er nach 20 Jahren auf und klopft bedenkenlos an die Tür seiner Tochter. Samuel Jones ist eine ethnische Grenzfigur, ein weißer Indianer. Sein Gegenspieler, der bösartige Schamane, der Maggies Tochter entführt hat, waltet ebenfalls an Grenzen. Er balanciert zwischen Zauberei und materiellem Rationalismus. Viele Versprechungen macht der Film, kaum eine hält er. Alle Ambivalenzen lösen sich früher oder später eindeutig auf, keine Spur mehr von Grenzüberschreitungen. Die Gesetze des klassischen Western werden leider nur reproduziert und keinesfalls unterlaufen. The Missing verliert sich in redundantes Produzieren bekannter Motive. Ein Kampf folgt ohne lange Pause dem nächsten. Duelle, Schiesereien. Der Film kennt nicht ein retardierendes Moment, sondern mindestens fünf. Das stete Scheitern aller Befreiungsversuche führt schlep-

pend aber kontinuierlich zum groß angedachten Finale. Dem geht ein intimes Gespräch zwischen Maggie und Samuel voraus, was noch einmal alle Gesetze des klassischen Western bestätigt und alle Hoffnungen auf eine matriachale Perspektive im Keim erstickt. Am Lagerfeuer sitzen Vater und Tochter zusammen. Maggie gibt ihm ihr silbernes Kreuz, daß sie stets getragen hatte. Dieses Kreuz, so erfahren wir jetzt, gehörte ihm. Bevor er die Familie verlassen hatte, gab er es Maggie. In dieser Szene wird aus der selbständigen, unabhängigen Kämpferin die unmündige Tochter, die immer unter der doppelten Herrschaft des Vaters gestanden hat, des göttlichen und des leiblichen Vaters. Auch Maggies vaterlose Töchter beten das ›Vater Unser‹. Der Vater ist Trauma und Gesetz. Er ist das gegenwärtige Vergangene und das zukünftig Gegenwärtige. T.U.

zu: »The Outfit« / John Flynn / USA 1973

Zaam, zaam, links, rechts. Der erste Film, den ich in der Retrospektive sehe. Ungeplant. Man kommt aus einem Film, denkt sich, »Mensch, jetzt noch einer – wäre – gut.« Da steht man vor dem Kinosaal, in dem die Retrospektive läuft, sieht, dass in 10min der nächste Film startet, »The Outfit« – Neo Noir. Perfekt. Die Schlange ist moderat bis kurz. Und hinein. Ich muss an schöne Frauen denken, die in Antihelden verliebt sind, unsterblich, bis sie auch oft sterben, in den Händen rauher Burschen, die vielleicht ein, zwei Szenen still trauern. Nur manchmal beginnen sie zu zweifeln, die schönen Frauen, sich zu erheben, werden wütend. Doch ein, zwei saubere Ohrfeigen links und rechts mit Handinnen- und -aussenseite, machen ihr klar, dass es doch bedingungslose Liebe ist. Gut, so läuft das hier, auch in diesem Film. Bis – ich bin sprachlos, was ich sehe, schockiert mich, ich zucke zusammen. Was war das denn!? Der Protagonist (Robert Duvall), mit seinem Freund auf Rachezug gegen die Mafia, kurz vor einem weiteren Überfall. Die Mafia zittert schon ein bisschen vor den Beiden. Gut, Robert Duvall sichert den Flur. Sein Partner, als Postbote verkleidet am Empfang, fragt die Telefonistin nach einem Mann. Sie suchen ein verstecktes Büro. Die Telefonistin steht auf um ihm mitzuteilen, dass es den Herrn, den er sucht in diesem Bürogebäude nicht gibt. Ihr Hand wandert unter den Tresen. Doch bevor sie irgendwas machen kann, holt der Komplize mit seiner riesigen, überdimensionalen Faust aus und – zimmert ihr dermaßen einen hinter die Kiemen, dass sie im weiteren Verlauf nur kurz als Beine, die unter einem Tisch liegen, vorkommt.

Also: »Ich liebe dich nicht mehr!« Zaam, zaam, links, rechts. »Oh du hast recht, ich liebe dich.« ist das eine, aber mit der Faust, eine rechte Gerade, als stünde da Mike Tyson, der sich nackt in einer Gefängnisdusche verteidigen will und nicht eine kleine, zierliche Blondine. Also... Trotzdem bleiben die Protagonisten Sympathiefiguren. Das ist zu viel. Mit der Faust. Also ich mag »New Hollywood« Filme, aber mit der Faust, das ist zu viel. Und wenn ich es mir recht überlege, mag ich das »Zaam, zaam, links, rechts« auch nicht. Trotzdem war der Film unterhaltsam. Mehr aber auch nicht. Und beim Verlassen des Kinos muss ich an »Days of Thunder« denken. Dieser Film ist ja so oberflächlich, aber Robert Duval baut da 1a Stock-Cars für Tom Cruise, und der schlägt auch keine Frauen, er schläft mit ihnen. In »Days of Thunder« war das Nicole Kidmann. Auf »Cold Mountain« hab ich ja überhaupt keine Lust. Was läuft als nächstes? T.F.

»Kocham Cie« / Pawel Borowski / Polen 2003

Ey Puppe wach auf. Pawel Borowski braucht genau sieben Minuten, um uns die Auswüchse des Chauvinismus, die Tiefen der weiblichen Duldsamkeit, die Realität einer polnischen (und ganz gewiss universellen) Hausfrau zu zeigen, die alles daran setzt, sich aus dieser realen Welt fortzureden. Sieben Minuten in denen wir lernen, das Frauen aufblasbare Wesen sind, mit Löchern statt Mündern. Sieben Minuten, in denen sich die blumigen Tagebucheinträge als traurige Ironie entlarven. Sieben Minuten, in denen wir ahnen, wie starr die Mauern dieser selbst errichteten Schönmalerei einer gescheiterten Ehe sind. Sieben Minuten in denen wir mit Swetlana, Natascha oder auch Gabi, Petra und Mandy hoffen und beten für dieses Haus im Grünen.

Sieben Minuten, die wir an ihr rütteln möchten, um sie aus ihrem Puppen-dasein zu erwecken. Sieben Minuten, in denen wir allmählich merken, dass Natasha, Swetlana oder Gabi genau weiß, dass sie nicht auf ihren Ken wartet. Sie weiß, dass er den Hochzeitstag vergessen hat. Sie weiß, er wird sie flachlegen – während sie von Romantik spricht. Sie weiß, sie wird bei ihm bleiben und hoffen, das er ihn im nächsten Jahr nicht vergisst. Den dann fünften Hochzeitstag, an dem sie ebenso in den Spiegel blicken wird und den starren Augen einer aufblasbaren Puppe entgegen-sieht. Wach auf Puppe, Wach auf ...

S.R.

Sweet Sweetback Baadasssss Song

Regie: Melvin van Peebles

USA 1971

Gettin´ the man´s foot outta your Badasssss!

Regie: Mario van Peebles

USA 2003

»By all means necessary«

You bled my momma. You bled my poppa. But you won´t bled me. Zu den wohl bekanntesten Blaxploitationfilmen zählt die ›Shaft‹ Trilogie, stellt sie sich doch tragischer Weise bei der politischen Betrachtung des Genres als konterrevolutionär verglichen zu anderen Filme gleichnamigen Phänomens dar. Shaft, der schwarze Detektiv, der die Straßen und marginalen Viertel wie kein anderer kennt und dem System so viel besser dienen kann als andere Polizisten. Denke man hierbei an Filme wie z.B. Coffy, oder Black Gestapo. Die Figur Shaft als Afroamerikaner hätte es nicht gegeben, wäre »Sweet Sweetback Baadasssss Song« kein so überraschend kommerzieller Erfolg geworden. Dieser war der erste Film von Schwarzen für die Black Community, der seinen Produzenten, Regisseur und Hauptdarsteller Melvin van Peebles zum so genannten ›Godfather of Blaxploitation‹ machte. Ein Film gegen die Unterdrückung der Schwarzen, obgleich nicht aus dieser direkt resultierend, so doch cineastischer Ausdruck der Black Power Bewegung Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre. Solange es keinen Film mit einem schwarzen Protagonisten gab, reduzierte sich die Darstellung schwarzer Filmfiguren auf dumme Helfershelfer, Sklaven oder gutmütigen Onkel Tom Stereotypen.

Sweetback ist ein Zuhälter und Live Sex Performer. Allein darin eröffnet sich bereits das kritische Potenzial des Films. Der amerikanische Alptraum, der marginalisierte schwarze Mann aus der Unterwelt wird zum Helden. Der Pimp wird zum politischen Symbol afroamerikanischer Subkultur, ist er doch der erste, der es schafft, in der Marginalität Macht auf den weißen Mann auszuüben.

Sweetback, der anfangs noch mit korrupten Polizisten zusammen arbeitet, wird Zeuge, wie eben diese den schwarzen Anführer Mu – Mu zusammen schlagen. Er greift ein, tötet die Polizisten. Erstmals wird nicht nur die Gewalt der Polizei, sondern auch die Legitimierung und die Vertuschung dessen vor der Presse gezeigt. Sweetback befindet sich seitdem auf der Flucht. Er läuft und läuft unterlegt von Musik der frühen Earth, Wind and Fire zu denen Melvin van Peebles singt: »You bled my momma, you bled my poppa, but you won't bleed me!« Ein Aufschrei. Eine Kampfansage. Eine Parole zum durchhalten. Die Flucht, das Laufen wird wie in

Sabus Filmen zum Prozess der Selbsterkenntnis. Eine Metapher für die marginalisierte Afroamerikanische Gemeinschaft.

Unterwegs werden sie von einer weißen Rockergang gestoppt und zum Duell aufgefordert. Sweetback darf die Waffen wählen. Er entscheidet sich für »Fucking« und gewinnt, indem er die weiße Anführerin befriedigt. Ganz nach der Maxime der Black Panther Bewegung »by all means necessary« wird Sex und schwarze Potenz zur Waffe. Melvin van Peebles Phallus und Adoniskörper als Ausdruck schwarzen Stolzes: »I'm black and proud!«. Er wird trotzdem verraten, tötet aber die Polizisten, die ihn festnehmen wollten und schafft es über die Grenze nach Mexiko.

Der Abspann »A baad assss nigger is coming back to collect some dues« gleicht einer Warnung. Ein Skandal, kann doch ein Film keinen Schwarzen zeigen, der Weiße tötet, und am Schluss noch damit durchkommt. Es findet sich lange kein Verleih. Und auf Grund eines X-

Ratings wollen nur zwei Kinos den Film zeigen. Er wird trotzdem zum Erfolg. Ohne die kontextuelle Bewertung zeigt sich »Sweet Sweetback Badasssss Song« heute wie eine Mischung Godardhafter Nouvelle Vague und Trash.

Mit »Gettin' the man's foot outa your Badasssss!« dokumentiert Melvin van Peebles Sohn Mario den Entstehungsprozess von »Sweet Sweetback Badasssss Song«. Es ist nicht nur eine liebevolle Hommage an den Vater und den passionierten Filmemacher als solchen, sondern Dokument des Filmemachens als politischer Akt. Melvin van Peebles hatte als schwarzer Regisseur seinen ersten Film Watermalon Man dem Missverständnis zu verdanken, dass er auf Grund eines Frankreichs Aufenthaltes von den Studios für einen Franzosen gehalten und so unter Vertrag genommen wurde. Trotz des Erfolgs des Debüts lässt sich für Sweetback, seiner Thematik wegen, kein Produzent finden. Der Vertrag mit Columbia wird gekündigt. Auch die Gewerkschaft muss umgangen werden, besteht Melvin van Peebles doch darauf, seinen Film aus-

schließlich mit einem Team Zugehöriger ethnischer Minderheiten zu machen.

Das politische Potenzial »Gettin' the Mans foot outa your Badasssss!« besteht nicht nur in der Dokumentation dessen. Mario van Peebles als Vertreter des »New Black Cinema« schafft es eine Brücke zwischen beiden Genres zu schlagen. Waren doch in seinem Film »New Jack City« der Held ein schwarzer Undercover Agent, der Antagonist der schwarze Zuhälter und Drogendealer, zeigen sich hier notwendige Wandlungen im Verständnis und in der strategischen Einsetzung afroamerikanischer Symbole analog zum Wandel der Zeit und der Gesellschaft. Weil HipHop Mainstream wurde und durch die Omnipräsenz von Videoclips selbigen Genres wurde der Pimp zum Stereotyp, die einstigen Symbole zu Sexismus und zur bloßen Zurschaustellung hedonistischer Lebensäußerung. Die politische Relevanz »Gettin' the man's foot outa your Badasssss!« über eine schwarze Gemeinschaft hinaus liegt darin, den Kontext zu erklären und alten Symbole und Strategien

ihre verlorene Bedeutung zurück zu geben bzw. von neuem aufzuladen. Gerade auch für ein weißes, europäisches Publikum haben doch diverse Subkulturen im Pop, durch unreflektierte Retroisierung (Punk) oder Adaption (eben HipHop) im Mainstream wie auch größtenteils im Underground ihr kritisches Potenzial verloren und sich vom Ursprung weg entpolitisiert. Die Notwendigkeit eben diesen Vorgehens zeigt sich auch im Mainstream. Snoop Doggy Dogg arbeitet derweil an einem Remake von Gordon Park Jr's. Blaxploitationklassiker »Superfly.«

J.W.H.

»Das hier ist echt!«

zu: »Jarmark Europa« / Minze Tummescheit / Deutschland 2003

Was wir nicht sehen. Man müsste Filmkritik so machen wie Minze Tummescheit ihren Dokumentarfilm.

Sie reist nach Russland. Ihre Stimme aus dem Off beschreibt, was sie sieht. Zum Beispiel das Ende Europas, wenn der Zug in Brest in eine Halle fährt und dort die Wagons auf andere Fahrgestelle umgebetet werden, weil in Russland die Schienen 18 cm breiter sind. Dann auf einmal ein schwarzer Bildschirm. Sie erzählt uns dazu, was wir nicht sehen. Sie kann uns keine Bilder davon zeigen, wie Kaleria die Grenze von Russland nach Polen mit unverzollter Ware in einem Taxi überquert. Kaleria war Kardiologin, Chefärztin der Poliklinik von Penza, 700 km süd-östlich von Moskau. Jetzt ist sie pensioniert. Aber die Rente reicht nicht zum Überleben. Deshalb verkauft sie allen möglichen Trödel auf dem riesigen »Jarmak Europa«.

Um dorthin zu kommen, nimmt sie eine zweitausend Kilometer lange Reise von Penza nach Warschau auf sich, in deren Verlauf sie Geld für Ware, Visum, Fahrkarte, Bestechungsgeld für den Taxifahrer und Standgebühr bezahlen muss. Am Ende von zwei beschwerlichen Wochen stehen ungefähr 100 Dollar Gewinn...

Jarmark Europa
Regie: Minze Tummescheit
Deutschland 2003

Land der Vernichtung

Regie: Romuald Karmakar
Deutschland 2003

Freedom2Speak V2.0

Regie: M. Schmidt, C. Gampl,
B. Kramer, M. Meyer
Deutschland 2003

The Yes-Man

Regie: Dan Ollman, Sarah Price,
Chris Smith
USA 2003

me and my brother

Regie: Robert Frank
USA 1965-1968

Dying at Grace

Regie: Alan King
Kanada 2003

Die Mitte

Regie: Stanislaw Mucha
Deutschland 2003

Beeindruckend ist es, wie Tummescheit sich zu den Frauen, die sie dokumentiert, in Beziehung setzt: »Auch von gegenseitigem Befremdem muss hier die Rede sein«. Sie erzählt uns zu den Bildern von ihrer Rückreise, wie deutlich sie den Abstand zwischen den zwei Welten empfindet. Sie vergleicht ihre beiden Einkommen »Mir stehen im Monat 700 Euro zur Verfügung, Kaleria soundso viel Rubel. Von ihrer Rente könnte sie sich 125 Stück Butter kaufen. Wenn ich bei mir das gleiche Verhältnis anlegen würde, müsste ein Stück Butter 5,40 Euro kosten.« Bestechend ehrlich fügt sie an: »Ich weiß auch nicht genau, was ich mit dieser Erkenntnis machen soll.«

Auch den technischen Aspekt des Films betont Tummescheit, statt ihn zu verschleiern. Wir sehen die stillstehende Seilbahn von Penza mit verblassten gelben Fanta- und rosa CocaCola-Gondeln. Dazu Tummescheits Stimme aus dem Off, die erklärt, warum sie das Motiv interessant fand. Und sie fügt hinzu: »Die Aufnahmen sind etwas verwackelt – ich bin ohne Stativ gekommen. Deshalb gibt es auch keine Panorama-Aufnahmen in meinem Film, eher Details aus dem Leben herausgegriffen«. Als sie Penza ein zweites Mal besucht, filmt sie noch einmal die Seilbahn: »Diesmal mit Stativ«. Trotz pixeligem Bild entstehen eindrucksvolle visuell-haptische Momente. Mit aller erdenklichen Ruhe beobachtet die Kamera Swetlana beim Schneiden von gekochten Kartoffeln, während sie sich mit Minze unterhält. So einfach die Nahaufnahme und das gefilmte Objekt auch sind, umso direkter trifft einen die wunderschöne Einfachheit dieser Handlung. Man bekommt Lust auf Kartoffeln. Und dann schneidet sie noch Gemüse aus dem eigenen Garten und verrät uns: »Nichts riecht so gut wie frisch geschnittene Gurken!«

Man müsste Filmkritik so machen wie Minze Tummescheit ihren Dokumentarfilm. Dazu stehen, das man sich nur für einen Aspekt interessiert und ihn verfolgen. Keine Angst davor haben, einen Gemeinplatz zu äußern, wenn man wirklich berührt ist. Nicht davor zurückschrecken, zu einfachen Darstellungsformen zu greifen. Den Mut dazu haben, als Persönlichkeit im Text aufzutauchen.

zu: »Die Mitte« / Stanislaw Mucha / Deutschland 2003

Europa (Un)vermittelt. »Wo befindet sich eigentlich die Mitte Europas?« Die Frage, in wenigen Sekunden formuliert, stellt die Adressaten vor ungeahnte Schwierigkeiten. »Welche Mitte Europas eigentlich?« »Die geografische« insistiert der Fragende. Im Grunde hätte der Film im Studio gedreht werden können. Das Thema des Films erscheint bildtechnisch nur unzureichend abbildbar. Karten erfüllen diesen Zweck nicht, Ortsschilder, Erläuterungstafeln oder Markierungen anderer Art behaupten etwas, ohne dass ihr Wahrheitsgehalt nachgeprüft werden kann. Die Markierungen werden zu Orten, an denen das Leben Europas untersucht wird. Dabei handelt es sich um alles andere als exponierte Orte. Es wird deutlich, dass in der vielbeschworenen Mitte Europas im ersten Augenblick nichts besonderes steht.

Was also befindet sich in der Mitte eines so abstrakten Gebildes wie Europa? Nicht viel, will man dem Regisseur und seiner Crew glauben. Ein paar Menschen, die davon gehört haben, dass in ihrem Dorf vermeintlich die Mitte Europas sei. Doch die Orte, die uns gezeigt werden, sehen nicht so aus, wie wir uns in Berlin die Mitte, also das Zentrum Europas vorgestellt haben. Denkt man an Mitte in Berlin, so denkt man an pulsierendes Leben. Die Mitte eines so großen geografischen Gebildes wie Europa soll im Wald liegen? Der Zuschauer wird hier konfrontiert mit seiner naiven und dennoch weit verbreiteten Vorstellung, dass Mitte gleichbedeutend sei mit gesellschaftlichem Zentrum. Die im Film gezeigte Fülle der Mitten deutet an, dass Europa schwer lokalisierbar ist und das eigentliche Zentrum nicht auszumachen. Warum suchen wir denn überhaupt ein Zentrum? Der Film suchte die geografische Mitte, die sich im Zuge der EU-Osterweiterung logischerweise in Richtung Osten verschiebt. Dabei ist der Film weder ein leichter noch ein politischer Film. Nach der fünften Mitte Europas ist dem Zuschauer hinreichend bekannt, dass die Ortsansässigen zur Mitte Europas meist wenig fundierte Angaben machen können und vielmehr durch ihr Nichtwissen der Mitte Europas eine parodistische Note geben. Die Originalität, die diesen Film auszeichnet, besteht vor allem darin, dass sie die jeweilige Mitte mit der privaten Lebensgeschichte der Ortsansässigen verwebt. Diese erzählen uns, wie die Mitte Europas auf einmal zu ihnen kam und was sich dadurch für sie geändert hat. Damit ist die Frage, wo die geografische Mitte Europas liegt, zwar noch nicht beantwortet, aber immerhin wissen wir jetzt, weshalb die Reise in die Mitten Europas notwendig war. K.R.

zu: »Dying at Grace« / Alan King / Kanada 2003

Vom Sterben im Kino. Ich dachte ziemlich genau zu wissen, was mich erwartet, als ich zur Premiere von »Dying at Grace« ins Delphi ging: Ein 2,5 Stunden Dokumentarfilm, der sich dem Tod stellt, der fünf schwer krebserkrankte Menschen in einem Torontoer Krankenhaus auf ihrem letzten Weg begleitet. Irgendwie hat mich das fasziniert, wenn auch auf eine sehr diffuse Weise.

Kurz bevor es los geht, der Saal ist ziemlich voll geworden, wird Regisseur Alan King nach vorne gebeten, um mit ein paar kurzen Sätzen seinen Film einzuleiten. »Dying at Grace« sagt er, »solle Menschen helfen ihre Angst vorm Sterben zu lindern«.

Soweit so gut, denke ich, vielleicht bin ich deshalb hier, weil ich mich im Raum der Authentizität, die dieser Film verspricht, damit konfrontieren will, was jeden von uns betrifft, latent, doch unvermeidlich, auch wenn wir noch jung sein mögen, auch wenn wir im realen Leben, fast alles dafür tun, es auszublenden, solange wir können.

Es beginnt auf einem der langen, typischen Flure des Krankenhauses in abweisendem Neonlicht. Das verwendete DV-Material fängt rücksichtslos die ganze Tristesse dieser sterilen Welt in rosa, mintgrün und weiß ein, die Schmalheit der Gänge, die Instrumentarien des Dahinsiehens, Rollbetten, Infusionsständer schließlich die Menschen, die hier arbeiten.

Gleich die ersten Bilder machen klar, dass dieser Film nicht ausblenden wird, wo wir normalerweise lieber die Augen schließen: Die Leiche einer Frau wird mit einer Marke am Fußzeh gesehen, bevor sie zwei Schwestern gemeinsam auf ein Rollbett hieven und sie schließlich in einem weißen Plastiksack verpackt im Schubfach eines riesigen Stahlkühlschranks verschwindet – God bless you!



Dann lernen wir der Reihe nach Carmela, Joyce, Eda, Loyd und Rick kennen. Sie alle haben Krebs, sie alle werden sterben. Nur, dass diese Kamera anwesend ist, und ihnen dabei zusehen wird. Sie ist da, wenn sie schlafen, wenn sie fernsehen, mit Schwestern und Angehörigen sprechen, wenn sie sich an den letzten Hoffnungen festklammern und auch wenn ihnen schließlich klar wird, dass es keine Hoffnung mehr gibt. Dabei rufen die endlosen, wackeligen Einstellungen, die unruhige Bewegtheit der Kamera, die hektischen Zooms immer wieder laut: Das hier ist echt! Wenn die Kamera zurückweicht, um den Angehörigen an Loyds Bett mehr Platz zu machen als es soweit ist, wenn sie sich wieder und wieder zu schonungslosen Closeups von eingefallenen Gesichtern und welken Händen zwingt, die auch sie befangen wirken lassen, dann besteht keinen Augenblick lang ein Zweifel daran, dass hier echtes, nacktes Leben, echtes Sterben abgefilmt ist – bis man es nicht mehr aushält. Die letzte Einstellung ruht beklemmend nah auf dem Antlitz Edas, das kaum noch als das der Frau zu erkennen ist, die wir für 1,5 Stunden begleitet haben. Fast 5 Minuten lang hören wir auf jeden ihrer, schnarrenden Atemzüge (ihre Lunge hat sich mit Wasser gefüllt), während die Abstände zwischen diesen immer größer werden. Die Hauptschlagader am Hals ist deutlich zu sehen und damit auch der Augenblick, als sie plötzlich zu pulsieren aufhört. Ein letztes

Ausatmen, wie ein Seufzer, dann ist es vorbei – endlich.

Als die Titel über das schwarz gewordene Bild zu laufen beginnen und der ganze Saal wie paralysiert in Regungslosigkeit verharrt, niemand raschelt, niemand aufsteht, vereinzelt Schluchzen zu hören ist, frage ich mich plötzlich was hier eigentlich gerade passiert ist. Kann etwas, wie das eben Gesehene, wirklich die Angst vorm Sterben lindern? Ist zwischen den Zeilen dieser Bilder nicht vielmehr deutlich zu lesen, dass dabei jeder der Erste ist, und dass es letztlich nichts auf der Welt gibt, was einen darauf wirklich vorbereitet?

Und was kann dann dieser Film, was kann der echte Tod im Kino? Es wird viel gelitten und gestorben dieser Tage auf den Leinwänden am Potsdamer Platz, und mit Sicherheit wird dabei auch viel geschluchzt. Natürlich, im Kino geht es um die großen Emotionen. Aber was sie hervorruft ist fiktiv. Diese fünf Menschen sind aber wirklich gestorben, nicht für die Kamera, sondern trotz ihr und ich frage mich ob diese Tatsache nicht gerade Opfer der Kinoleinwand geworden ist, auf der ich sie gesehen habe. Haben wir uns etwa, ohne es zu bemerken, eben einfach unterhalten lassen?

Sterben gehört zum Leben dazu, wie das Geboren werden – aber das macht es nicht einfacher. Wenn überhaupt, dann ertragen wir es nur, wenn die Kunst es vorher für uns gebändigt hat.

J.B.

zu: »me and my brother« / Robert Frank / USA 1965-1968

Halbes Off. Der Film beginnt in Farbe. Es ist Nacht. An einem anonymen Platz zoomt die Kamera auf das Warnsignal »Stop / Don` t Walk«. Die Großaufnahme verharrt bis die Regelmäßigkeit des Leuchtintervalls die Warnung aufhebt und das Bild einprägt. Schnitt. Ein Filmset. Julius Orlovsky in nackter Umarmung mit einem Mann. Küsse. Gespielte Intimität auf Zelloid gebannt. Die Leinwand eines Kinos, im Vordergrund die rote Stuhlreihe, im Hintergrund die Erinnerungsfläche. Flackerndes Projektionslicht. Schwarz-Weiß: Allan Ginsberg trägt einen Teppich über eine Wiese. Er entrollt das eingewebte Porträt von John F. Kennedy. Ein Psychiater fragt Julius Orlovsky, ob er Kennedy kenne. Er schweigt. Eine andere Szene läßt die Stimme von Julius im halben Off, sie beantwortet die Fragen einer Sozialarbeiterin, die Kamera zeigt seine Person, seine Augen blicken zu ihr, aber seine Lippen bewegen sich nicht. Konträre und experimentelle Wort-, Ton- und Bildebenen haben ihre Funktion. »Don` t be afraid Julius, don` t be afraid Julius, don` t be afraid ...« Dokumentarische oder dokumentarisch wirkende Bilder einer Spokenwordperformance von Literaten der Beatgeneration. Indische Musik, dann Allan Ginsberg am Mikrophon. Hinter ihm Julius auf einem Stuhl im Bühnenlicht. Seine Miene ist unbewegt, während Allans Stimme anschwillt. Er soll in zwei hingehaltene Mikrophone sprechen, doch Julius vermag nur undeutlich zu flüstern, trotz der mehrfachen Aufforderung, lauter zu werden. Robert Franks präzise und zugleich distanzierte Kamera schafft in ihrer Kadrierung politische Bilder, die den Blick des Zuschauers schärfen: Julius als Arbeiter der Müllentsorgung. In seiner Hosentasche die Daily News, ein Name als Schlagzeile: Malcolm X. Andere Schlagzeilen an anderen Orten. In der letzten Sequenz des Filmes spricht Julius von Elektroschocks in der Nervenklinik. Er spricht direkt in die Kamera, er entzieht sich ihr nicht mehr, offen, selbstbewußt und mit einem Lächeln zwischen den Zeilen. Der Schluß abrupt, mitten im Satz als hörbares und sichtbares Ende des Filmstreifens. Der kurze Lichtschlag ins grelle Weiß. Der Kinovorhang beeilt sich, die wenigen Zuschauer nicht.

W.B.

zu: »The Yes-Men« / D. Ollman, S. Price, C. Smith / USA 2003

Michael's Family. Wer sich totlachen würde, wenn G.W. Bush sich auf ein Furzkissen setzt, weiß auch die politischen Aktivitäten der »Yes-Men« und deren filmische Inszenierung zu schätzen.

Wenn Andy und Mike mit gigantischen Gold-Penissen und gepresster Scheiße als WTO-Vertreter Kongresse aufmischen, wollen sie zeigen, was Globalisierung bedeutet.

Die dokumentarische Kamera von Dan Ollman, Chris Smith und Sarah Pride unterscheidet sich nur in wenigen Zügen von einem Hund. Erstens begleiten sie ihre Herrchen auf keinem Trip in den Park, sondern einem rund um die Welt, und zweitens muss die Kamera während Autofahrten nicht in den Kofferraum, sondern darf auf dem Beifahrersitz sitzen. Den Jungs macht es mehr Spaß, satirisch als ernst zu sein, sagen sie. Stolz sammeln sie deshalb Zeitungsausschnitte über ihre skurilen Auftritte, zu denen sich die WTO nicht äußert.

Stellt euch vor, es ist Globalisierung und keiner geht hin! Erreichen tut die offensichtliche Kritik jedoch nur wenige der Verantwortlichen, denn die Anzüge der Yes-Men und ihre PowerPoint-Präsentationen sind »business as usual«. Damit zwingt das abgebrühte Publikum die »Yes-Men«, beim nächsten Mal zu noch extremeren Show-Effekten zu greifen. Sigmund Freud hätte seine Freude gehabt an so einer ausgeprägten analen Phase, aber der ist tot.

Vielleicht hätte man also die Flug- und Hotelkosten auch in sinnvollere Anti-Globalisierungsprojekte stecken können. Dann hätten die Kinzuschauer aber einen guten alten Bekannten, Michael Moore, nicht gesehen. Denn wie so oft, hält das Maskottchen der populistischen Anti-Globalisierungsbewegung seinen Kopf ins Bild. Das ist nett, denn schließlich haben wir den teilweise seit der Oscar-Verleihung vor einem Jahr nicht mehr gesehen. Und außerdem hatten die Jungs doch eine Menge Spaß. K.K.

zu: »Land der Vernichtung« / Romuald Karmakar / D 2003

Fünfzehn, Sechszehn, Siebzehn... Eine Handkamera. Der Subjektive Blick entlang eines alten Konzentrationslagerzauns. Aus dem Off der Kameratone. Die Kommentare des Kameramanns, gleichzeitig der Regisseur: Romuald Karmakar. Langsam beginnt er eine Längsseite des Lagers abzuschreiten und zählt jeden Schritt laut mit. Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht, neun, zehn, elf, zwölf, dreizehn, vierzehn, fünfzehn, sechzehn, siebzehn, achtzehn, neunzehn, zwanzig, einundzwanzig, zweiundzwanzig... hundert, eins, zwei, drei, vier... zweihundert... dreihundert... vierhundert... fünfhundert... sechshundert... irgendwann muss er den Akku der Kamera wechseln.

Das Bild springt kurz, aber wir stehen immer noch am Lagerzaun und blicken daran entlang... achthundert. Es scheint nicht enden zu wollen. Es geht weiter und weiter und weiter. Der Anfang dieser Dokumentation ist zäh und quält. Bis wir am anderen Ende des Lagers ankommen. Über tausend Schritte. Eine einfache, aber auch effektive Methode im Kino die Ausmaße der Nazigreuel erfahrbar zu machen. Die Größe des Konzentrationslagers ist keine faktische Größe mehr, keine Zahl. Sondern langsame, erfahrbare Zeit. Später in der Dokumentation wird Karmakar sich wieder dieser Methode bedienen. Wenn er die Massengräber abschreitet.

Auch wenn es dieser Dokumentation an vielem fehlt, was andere Dokumentationen zu diesem Thema haben, wie z.B. Fakten, altes Filmmaterial oder ein klares Ziel, so sind es andere Aspekte, die diese Dokumentation sehenswert machen. Während der ganzen Dokumentation steht zwischen Karmakar und den Menschen, die er interviewt, die Sprache. Er kann kein Polnisch und die Interviewten kein Deutsch. Nur manchmal steht ihm ein Dolmetscher zur Verfügung, der allerdings kein Deutsch, sondern nur etwas Französisch kann. Als Zuschauer nimmt man nun, man hat Untertitel, daran teil, wie die Fragen Karmakars und die Antworten der Menschen durch diese Filter gehen und dadurch verändert werden. Das wiederum hat Auswirkungen auf die Fragen, die der Regisseur weiter stellt. Es ist interessant zu sehen, wie trotz der sprachlichen Barrieren, die Verständigung funktioniert, da beide Seiten ungefähr Wissen, was die Basis des Gesprächs ist. Viel interessanter ist jedoch, was durch diese Situation zusätzlich sichtbar, bzw. hörbar, bzw. lesbar wird: die Erwartungen. Es tritt die Erwartung zu Tage. Oder auch das vermeintliche Wissen über die Erwartungen des Gegenüber. Vielleicht auch die Gewohnheit, z.B. dass viele der polnischen Interviewten überzeugt sind, Karmakar müsse Jude sein. Warum sollte er sich sonst für dieses Thema interessieren. Auf der anderen Seite, wenn Karmakar eine Frage

stellt, sein Gegenüber diese nicht versteht und auf das antwortet, was er glaubt gefragt worden zu sein, dann lesen wir etwas darüber, was diesen Menschen für Fragen gestellt werden und welche eher nicht. Die Erfragung von Daten funktioniert, die Erfragung von Gefühlen meist nur im Subtext der Antworten.

Auch wenn diese Dokumentation manchmal etwas ziellos wirkt und der Informationsgehalt ein anderer, ungewohnter ist und nicht sofort, in der ersten Ebene lauert. Gerade deswegen ist sie sehenswert. T.F.

zu: »Freedom2Speak V2.0« / M. Schmidt, C. Gampl, B. Kramer, M. Meyer, U. Nagel / D 2003

Das Schönste am Krieg oder Freiheit macht arm. Während im Februar 2003 der Irak Krieg kurz vor der Eskalation steht, dokumentiert ein Team von fünf Filmemachern die Reaktionen hierzu auf der Berlinale. So auch während des Krieges auf den Filmfestspielen in Istanbul und nach dem ausgerufenen Ende des Krieges seitens der USA in Cannes. Diverse Filmschaffende aus aller Welt kommen in Interviews zu Wort. Durchsetzt ist die Doku Collage mit Trennern, die den Verlauf des Weltgeschehens wiedergeben und Kurzfilmen oder Spotsequenzen zum Irakkrieg.

Man wollte der Ohnmacht etwas entgegensetzen, so der Text. Fragt sich nur welcher Ohnmacht in Anbetracht des Films. Überraschend zeigt sich, das kaum jemand zur Berlinale 2003 über oberflächliche, banale Aussage hinauskommt. An den Stellen, wo es dann mal interessant werden könnte, hören die Interviews auf. Stattdessen sieht man jeden noch so kurzen Auftritt von Georg Clooney und Dustin Hoffman, die man auf Grund des vermeintlichen Skandals im Fernsehen andauernd gesehen und heute immer noch auswendig mitsprechen kann. Hinzu kommt, dass sie im Grunde nichts anderes sagen als »ich bin dagegen.« Daran ändert sich auch nichts in Istanbul oder Cannes. Gelegentlich wird man ein wenig zynisch, wenn bspw. ein Cutter erzählt, wie schlecht inszeniert und geschnitten doch die Bilder vom Fall der Saddamstatue waren. Die Sinnlosigkeit des Filmes offenbart sich bereits nach 15 Minuten, was nicht den befragten anzukreiden ist, sondern in der ideenlosen Herangehensweise der Macher von »Freedom2Speak« begründet ist.

Aneinander geschnitten wirkt es fast grotesk, wenn belanglose Reflexion auf Filmfestivals auf reißerisch inszenierte Fakten über den Krieg auf Bildzeitungsniveau treffen. Ferner habe ich die Wirklichkeit in einem Dokumentarfilm selten erlebt. Die Kurzfilme machen alles noch viel schlimmer, schwanken sie meistens nur zwischen Stammtischphrasen, plumpen Antiamerikanismus und Geschmacklosigkeit.

Außerhalb eines Festivals verfolgen wir plötzlich irgendwo im Berliner Sommer ein Gespräch zwischen Volker Schlöndorff und Gerd Conrads. Schlöndorff argumentiert die deutsche bzw. die gesamte internationale Protestbewegung sei sinnlos, da es sich hierbei ausschließlich um ein Problem der USA handle und eben nur dort gegen diesen Krieg demonstriert werden solle. Wie hahnebüchen diese Herleitung, das gesamte Argument auch sein mag, so unnötig ist es doch auch eine solche Szene zu verwenden, widerspricht sie doch auch dem Festivalkonzept. Dient sie doch ausschließlich der Stigmatisierung Schlöndorffs. Will man uns hier sagen, man solle seine Filme von nun an boykottieren, vertritt er doch die falsche Meinung? Und auf eben einer solchen unsympathischen Art und Weise skizziert »Freedom2Speak« diese eine Sichtweise: nämlich die »einzig Richtige«. Behauptet dies zumindest. Und wird damit zu einer Art reißerischem politischen Boulevardjournalismus in der A-Filmfestivalwelt. Die »Bild« unter den Filmemachern. Produkt der Blumfeld/Roger Behrenschen »Diktatur der Angepassten«.

Gerd Conrads hat auch einen dieser Spotsequenzen. Gerd Conrads hat meiner Meinung nach mit Die rote Fahne 1968 einen der besten Polit/Agitprop Filme gemacht, die damals an der dffb entstanden. Und ja ich mag diesen Menschen sehr. Die rote Fahne war wild und Ausdruck emphatischer Energie. Aber hier steht er nur ganz hippiesk vor einem alten Baum und umarmt diesen, angesichts dessen, was dieser Baum schon so alles gesehen haben mag. Im Umschnitt steht er ganz ohnmächtig vor einem Rosinenbomber und fordert eben diese: »Rosinenbomber! Das ist es doch was wir brauchen! Rosinenbomber!«. Nein, nein. Ein Statement allein heiligt nicht den Film. Und politischer Film ist etwas anderes. Wenn Conrads melodramatischer Blick auch auf echter Verzweiflung beruht und eine Ausnahme darstellt, fragt es sich doch: Welcher Ohnmacht wollte man denn entgegen treten, findet man doch hier keine selbstkritische Reflexion, sondern nur Selbstgefälligkeit und Selbstgerechtigkeit gegenüber dem eigenen Privileg?

Es ist genau das was »Freedom2Speak V 2.0« darstellt. Ein unreflektiertes Anbieten an einen pseudo linken Mainstream.

Wenn schon, wie aufgeführt wird, die Mehrheit gegen den Krieg ist, dann ist ein Film, der nichts weiter sagt, als »Krieg ist doof« und »Georg W. Bush ist doof« genau so unnötig wie »Schill raus« Plakate nach der letzten Hamburg Wahl. Schlimmer noch. Es ist ein populistischer Film, der eine stumpfe Absolution erteilt, indem er behauptet, man wäre mit jeder noch so belanglosen Aussage, Hauptsache sie sei gegen den Krieg, auf der richtigen Seite. Es ist diese Art an albernem politischen Geschwätz, dass einen dummen unreflektierten Antiamerikanismus und eine ebenso gestörte, vermeintlich linke Renationalisierung Deutschlands nährt. Man könnte schon fast meinen, »Freedom2Speak« zeigt ungewollt den sich entpolitisierenden Moment einer sich kurzzeitig politisierenden Mehrheit, der sich in seiner Belanglosigkeit und Selbstgenügsamkeit (vom Ursprung, dem Widerstand und der Absicht weit entfernt.) in sich selbst auflöst.

Es sollte sich aber alles noch nach dem Film erklären, als Markus C.M. Schmidt, Brigitte Kramer, Christoph Gampl, Marc Meyer und Uwe Nagel den Saal betreten, um Rede und Antwort zu stehen.

Ich frage nach: »Manipulation durch Montage seitens der USA wurde einerseits in den Statements thematisiert und kritisiert, gleichzeitig wird diese wiederum sichtbar in den Kurzfilmen als Stilmittel eingesetzt. Inwiefern wurde nun bei der Montage der Statements, also der Auswahl, unsichtbar selektiert und damit manipuliert?« Meine Frage wird weder auf Englisch noch auf Deutsch verstanden. Ich bekomme vom Editor Markus C. M. Schmidt nur ein »Montage ist immer Manipulation« zu hören. Kurzes gegenseitiges auf die Schulter klopfen, dann die wohlwollenden Frage: »Warum nur so wenig Georg Clooney und Dustin Hoffman?« Brigitte Kramer entschuldigt sich, man habe ja nur normale Akkreditierung gehabt, da wäre es nicht möglich gewesen, extra Interviews zu bekommen. Was ich persönlich für einen Film im Panorama der Berlinale

als Entschuldigung für nicht akzeptabel halte. Und dann: Marc Mayer spricht weiter und verrät endlich genau das, was ich die ganze Zeit hören wollte: »Natürlich war es eben wichtig diese in den Vordergrund zu stellen. Die Schönen und Berühmten. Weil sie sexy sind. Und Sex sells. ...« Und damit erklärt sich alles, was man durch die Handschrift der Filmemacher durch den Film transportiert bekam. Sie selbst sichtlich erfreut und stolz auf ihr Werk vor dem Publikum und unausgesprochen steht im Raum: »Das Schönste an diesem Krieg war doch, dass wir diesen Film machen konnten und heute hier sind.« Ich verlasse augenblicklich den Saal, um mich sehr entspannend einem Schreikrampf hinzugeben.

J.W.H.

»Ihre Antwort dehnt den Augenblick«

B-Happy

Regie: Gonzalo Justiniano

Chile/Spanien/Venezuela 2003

Wunderbare Leichtigkeit. Südliche Farben, staubige Straßen, ein schmieriger Lastwagenfahrer. In seinem Laden hebt die Mutter ihr Kleid, die Tochter weiß sich ihm zu wehren. Katti ist ein junges Mädchen, und ihre Augen haben bereits die Härte des Lebens gesehen. Ihr Vater ist nur kurze Zeit aus dem Gefängnis und wieder auf der Flucht und auch ihr Bruder Danilo und ihre Mutter lassen sie allein zurück. Chemo und Katti begegnen sich in der Schule und auf dem Weg sprechen sie die ersten Worte miteinander. Ihr flüchtiger Abschied kennt das Wiedersehen.

In ihrem Zimmer bewegen sie sich aufeinander zu. Sein Moment des Innehaltens und Kattis bestimmende Worte »Zieh dich aus«. Seine fragende und dann schnellere Bewegung des Entkleidens. Ihre Antwort dehnt den Augenblick. Sonnenstrahlen tauchen sie in ein Licht, umschmiegen ihren Körper und schenken eine Fotografie, deren Schönheit berührt. Die Kamera deutet ihre Umarmung nur an, sie verweilt nicht.

Sie findet einen Raum für das eigentliche Kleid, das erste Mal. Es ist ihr Mann und ihr Augenblick und wir erleben die Leichtigkeit, die ihr natürliches Wesen zeichnet.

Kattis Suche nach ihrem verschwundenen Vater wird zu einer Reise der Begegnungen. Mit Sehnsucht in der Stimme hatte er ihr von einer Hafenstadt erzählt. Anfang und Ende von »B-Happy« wiederholen die wie ein Gedicht gesprochenen Worte: Ich habe keine Angst, nicht vor dem Wind, nicht vor den Zigeunerinnen ... Gonzalo Justinianos Film und Manuela Martelli machen nachdenklich-glücklich und bald süchtig nach einem Wiedersehen. W.B.

Jenseits der Kulissenhaut. Eine Szene in einem verlassenem Haus. Die Katze schleicht durch die leeren Räume. Nur Katti und Chemo. Der Wind spielt zaghaft an den Fensterläden. Sie quietschen. Bestimmt aber sanft befiehlt sie ihm, sich auszuziehen. Sie sind Schulfreunde.

Sitzen nebeneinander in der Klasse. Zögernd streift er seinen Pullover ab, dann das Hemd, die Hose – Kattis Gesicht blinzelt vor Neugierde. Sie muss ungefähr 13 oder 14 sein, nicht älter. In Windeseile hat sie sich ausgezogen. Nackt. Kindlich. Erotisch steht sie vor ihm, fragt, ob ihm gefällt was er sieht. Gleich einer Katze klettert sie zu ihm aufs Bett. Ihr Körper ist fest, klein und stark. Ihre honigbraune Haut leuchtet im zaghaften Licht. Man kann sich eine Katze, einen Hund oder seine Freunde aussuchen, aber seinen Vater, seine Familie, die kann man nicht wählen. Katti bestimmt Chemo zu ihrem ersten Liebhaber, weil man sagt, dass man das erste Mal nicht vergisst. Als könnte sie ihn in ihre Erinnerung brennen – da in diesem nackten und warmen Augenblick. Als könnte sie diese von ihr erwählte Erinnerung über die anderen Erinnerungen legen, sie erstummen lassen.

Es gibt jene Momente im Kino, in denen die Kamera unseren Blick direkt da auf der nackten Haut ablegt. Momente, in denen wir zuschauen dürfen, wenn das Paar sich liebt. In denen wir zwischen den Finger hindurch luken, wenn Demütigung und Erniedrigung einsetzt. Peinlichkeit. Scham. Nacktheit als Entblößung. Als verführerischer Moment. Als Spiel. Nacktheit als Natürlichkeit. Als Peinigung. Strafe. Als Waffe. Das Gesicht der Nacktheit weiß eine vielfältige Mimik.

Wenn Katti sich vor Chemo entkleidet, ist sie mit sich angezogener denn je. Es ist dieser in

sich nackte Moment, in dem es nicht um ihre Entblößtheit als solche geht. Nicht um das Spiel der Liebenden. Nicht um Verführung. Vielmehr ist es der Augenblick, in dem sie sich das erste Mal offenbart, das erste Mal nach dem greift, was sie allein will. Das diese erste Öffnung Kattis mit dem Moment ihres ersten Mals zusammenfällt, untermalt die Bewusstheit dieses filmischen Augenblicks. Wenn Katti ihre Kleider ablegt, streift sie auch ihre Kindhaftigkeit von sich. Kattis honigbraune Haut wird zur Projektionsfläche einer Selbstbestimmung. Wird zum Gewand ihrer Mutes, sich das eigene

Leben anzueignen. Das eigene Leben da in dem verlassenem Haus in den Bergen Chiles. Wenn die Kamera rechtzeitig das Liebespaar verlässt und weiter an diesem coming-of-age Poem dichtet, wird deutlich, dass sich das, was uns der Film »B-Happy« wirklich erzählen möchte, jenseits dieser Kulissenhaut bewegt. S.R.



Interview mit Gonzalo Justiniano / Regisseur von »B-Happy«

die mit vielen Schwierigkeiten leben müssen und mit dem Versuch überhaupt zu überleben – die nur kleine Dinge haben, eine kleine Arbeit, eine kleine Liebe und etwas ganz großes, das sie das Leben genießen.

S.R. Mein erster Gedanke war der Titel als eine Art Botschaft oder eher Aufforderung...

G.J. Es gibt eine Szene im Film, wo die Lehrerin englisch unterrichtet und die Schüler ihr nachsprechen müssen: to be happy... Das beschreibt es glaube ich sehr gut, was ich meinte mit dem Beibringen von Glück. In vielen Ländern, in Chile und bestimmt auch in Deutschland, ist Glückseligkeit oft ein englischer Begriff – happy – man lernt ein englisches Konzept von Glückseligkeit. Was ich in meinem Film zeigen möchte, ist ein Mädchen was versucht ihr eigenes Leben zu meistern und zu finden. Sie sucht eine andere Art von Glück, ein einfacheres Glück vielleicht.

S.R. Glauben Sie, dass Sie die Menschen mit Ihrem Film glücklich machen, vielleicht im Sinne des einfachen Glücks?

G.J. Ich glaube nicht, dass die Menschen mit meinem Film glücklich werden. Gut, wenn sie ihn mögen vielleicht oder wenn sie mit Katti mitfühlen können. Ich habe ein sehr hartes und ernstes Thema gewählt – es ist schwierig damit glücklich zu werden. Aber ich wollte oder musste eine Art von Menschen zeigen, die nicht damit aufhören, für das zu kämpfen an das sie glauben und somit nicht aufhören, an das einfache Glück zu glauben. Katti hat viele Probleme und gibt doch nie auf, das ist der Film.

S.R. Wenn die Geschichte von Katti eine Nationalität hat, ist dies für Sie eine typisch chilenische?

G.J. Es ist zweifelsfrei eine sehr universelle Geschichte. Überall auf der Welt gibt es Mädchen in diesem Alter. Ein Alter, wo es überall ähnlich

Ein Mann mit einem traurigen Blick macht einen Film über das Glück

Ich warte im Forum Office Büro auf Herrn Justiniano. Ich lese zuvor noch etliche Male seinen Namen im Programmheft nach und versuche, ihn möglichst spanisch auszusprechen. Ich kann durch die große Glasfassade auf den Eingang der Arkaden blicken, wo Menschen mit Einkaufstüten aus- und einströmen. Ich suche Herrn Justiniano unter ihnen. Nachdem ich nach 45 Minuten Warten an dem Punkt einer gewissen Hoffnungslosigkeit angekommen bin, kommt ein großer, kräftiger und dunkler Mann durch die Tür direkt auf mich zu. Señor Justiniano. Bevor ich versuche, mich an seinen Namen zu erinnern, stellt er sich mit Gonzalo vor. Gonzalo mit den unheimlich traurigen Augen machte einen Film über das Glück. Und auf eine gewisse Weise passt dies sehr gut zusammen...

S.R. Bestimmt ahnen Sie bereits, um was sich meine Fragen an Sie drehen werden. Aber es ist fast unmöglich, wenn Sie einen Film »B-Happy« nennen, dass ich Sie nicht über Glück und Glückseligkeit befrage. Was ist das für eine Art Glück, welches Sie in der Person von Katti erzählen?

G.J. Für mich verbirgt sich hinter dem Titel »B-Happy« eine gewisse Ironie. Ironie in der Weise, dass man uns eine Art Glück zu verkaufen versucht, dass man uns Glück beibringen möchte, als könnte man es erlernen ... wir kaufen mehr Dinge und werden dann glücklich, obgleich die Mehrheit der Menschen dazu keine Möglichkeit hat. Das Glück, was ich zu zeigen versuche, ist das Glück der einfachen Menschen. Menschen,

Probleme geben kann. Jedes Mädchen hat zum Beispiel ihr erstes Mal. Das ist nicht immer einfach. Natürlich hat nicht jede so viele Probleme wie das Mädchen, was ich in dem Film zeige. Kattis Geschichte basiert auf einer wahren Begebenheit. Ich traf im Norden Chiles ein Mädchen, die war 14 Jahre alt und reiste seit anderthalb Jahren durch Chile. Sie war von Zuhause, von ihrem Vater abgehauen und reiste vom Süden Chiles bis in den Norden. Als ich sie in dieser Bar traf, wo sie kellnerte, fehlten ihr nur noch 40 Kilometer bis nach Arica – die nördlichste Stadt an der chilenischen Küste ... Ich hoffe, dass die Menschen etwas Gutes fühlen durch den Film. Dass sie eine andere Art von Glück finden. Was denkst du?

S.R. Ich glaube, dass mich der Film glücklich machte, weil er so eine Kraft verströmte. Eine Kraft, die sich nicht kaputt machen läßt, durch nichts und niemanden. Diese Kraft war Katti. Der Film schafft etwas, gerade durch all das Traurige und Grausame, er schafft es, Lust zu machen – Lust aufs Leben.

G.J. Ja das ist es. Man sieht in meinem Film jemanden, der leben will, der nicht sofort mit den ersten Problemen aufgibt.

S.R. Basiert die Rolle des Vaters ebenso auf einer realen Figur?

G.J. Die ganze Geschichte des Mädchens in der Kneipe war sehr traurig und schrecklich, weil ihr Vater sie vergewaltigt hatte. Im Film dagegen ist das eigentlich wichtige Thema die Abwesenheit des Vaters. Katti sucht unermüdlich ihren Vater, obwohl sie weiß, dass sie keine Erwartungen an ihn stellen kann. ... because he is a little bit crazy ... Sie ist alleine. Ja, in diesem Moment ist sie alleine auf diesem Planeten und muss mit 13 oder 14 Jahren versuchen damit umzugehen. Katti wird sehr schnell zu einer Frau. Ihr Leben ist so extrem, dass sie sehr früh erwachen musste – in einer sehr harten Weise.

S.R. Als sie gestern nach dem Film von Katti sprachen, klang dies für mich als sprachen sie von ihrer eigenen Tochter.

G.J. Katti ist keine Tochter für mich – so alt bin ich dann doch noch nicht. In einer Art und Weise ist natürlich jeder Film ein Kind von mir. Aber ich glaube, dass ich genug Distanz zu diesem Film und zu Katti habe, ausreichend Distanz als daß sie meine Tochter wäre. Ich habe versucht, mit Katti eine Metapher zu kreieren. In einer Art und Weise ist das menschliche Leben sehr grausam. Die Dinge, die mit Katti passiert sind, passieren vielen von uns. Jeder kann sterben, wir sind häufig alleine und junge Menschen fragen oft wofür das alles gut ist, wieso diese Welt so ist wie sie ist. Menschen

werden depressiv und gelähmt und wissen nicht wie sie handeln sollen. Andere Menschen dagegen sind mehr abgehärtet und versuchen in der Art zu leben wie sie es können. Was diesem Mädchen passiert und wie sie reagiert, ist für mich eine Metapher des menschlichen Lebens, des Instinkts zu leben. Eine Metapher für den Instinkt. Den Instinkt, das Leben, was wir haben, trotz schwieriger Situationen irgendwie zu leben, zu überleben, weiterzuleben.

S.R. Mit Katti haben sie eine sehr starke Figur erschaffen. Ich glaube das die wenigsten Menschen so stark sind.

G.J. Katti weiß auch, dass sie schwach ist. Die Frage ist nicht, ob man Angst hat oder nicht, sondern daß man lernt, mit der Angst zu leben. Katti vermag ihre Probleme und ihre Angst zu erfassen und kann so mit ihnen leben.

S.R. Ist Katti als Chilenin stärker, mutiger oder lebensfroher als es Figuren in anderen Ländern, wie in Europa wären?

G.J. Jeder Film erzählt die Geschichte von dem Land, wo er spielt. Ich habe mir mein Land und meinen Vater nicht ausgesucht. Genauso wie Katti dies nicht tun konnte. Und wenn ich diese Geschichte erzähle, erzähle ich auch ein Stück aus meinem Leben und aus meinem Land. Ich denke, dass es in Chile mehr von dieser Art

Glück geben kann, weil es ein unterentwickeltes Land ist, in dem die Menschen nicht den Stress wie in Europa haben. Sie haben nicht diesen Druck zu konsumieren und erfolgreich zu sein. Sie leben ihr Leben mit weniger Dingen und mit weniger Stimulation als die Menschen hier.

S.R. Sie haben sowohl in Europa als auch in Chile gelebt. Wo ist es einfacher, glücklich zu sein?

G.J. Heute in Chile. Auch wenn ich viele Dinge dort nicht mag, so mag ich das Land und das Leben in Chile. Ich denke, es ist ein menschlicheres Leben dort als im Rest der Welt. Ich habe in Paris gelebt. Das ist eine Stadt, where people become crazy...

S.R. Haben Sie ein eine Art Lieblingsbild aus ihrem Film?

G.J. Mhm... Vielleicht wenn sie Liebe machen. Ich denke es ist eine sehr schöne Lösung, die dieses Mädchen für ihr Leben findet. Sie sagt, sie will sich ihren ersten Mann aussuchen, weil man sagt, dass man sich an sein erstes Mal erinnert. Sie will ihren kleinen Freund nicht vergessen. Und sie erzählt es ihrer Freundin und unterrichtet sie so, dass sie sich ebenso ihren ersten Mann wählen soll. Wie Kattis Mutter sagt, kann man sich eine Katze oder einen

Hund aussuchen, aber nicht den eigenen Vater. Darum wählt Katti ihren Chemo.

S.R. Haben sie auch eine Tochter?

G.J. Ja, sie ist zehn Jahre alt, aber ich glaube nicht, dass sie so wird wie Katti.

S.R. Ich denke, Katti hat auch ein anderes Umfeld, einen anderen Vater.

G.J. Ja, danke.

S.R. Welche Fragen würden sie sich an meiner Stelle stellen?

G.J. Das ist eine schwere Frage... Vielleicht wieviel Prozent Realität dieser Film besitzt!? In einer Weise ist der Film sehr real. Die Charaktere sind sehr nah am Leben und auf diese oder jene Weise existiert dieses Leben im Film auf viele Weisen an vielen anderen Orten. Aber ich weiß nicht, ob ich verrückt bin zu glauben, dass dies das reale Leben von anderen Menschen ist!? Womöglich ist dies alles auch nur Imagination. Aber die Probleme, die Katti mit ihrer Familie hat sind nicht überall gültig, auch wenn es sie gibt. Haben Sie Familie?

S.R. Ich bin eine Tochter von einem guten Vater.

G.J. Das ist gut.

S.R. An welchen Projekt arbeiten sie derzeit?

G.J. Es ist die Geschichte eines jungen mexikanischen Mädchens, was von der USA träumt und illegal einwandert, weil sie glaubt dort ein großer Filmstar zu werden. Neben vielen Problemen, bekommt sie das was sie will, nur in einer sehr anderen Art. Das ist die Geschichte.

S.R. Geht es darin auch um das Glück?

G.J. In gewisser Weise geht es immer um das Glück oder Schicksal, ganz wie man es nennen möchte. Aber es wird eine andere Geschichte, mit anderen Charakteren, anderen Problemen, einer anderen Katti. Vielleicht kann man keine Filme machen, ohne gleichzeitig vom Glück zu erzählen. Von diesem einfachen Glück, was ich meinte.



INDEX

| | |
|---|----|
| Julius Windhorst | |
| Mischen Impossible..... | 16 |
| Wenn alles verrückt spielt..... | 35 |
| Kamerawahrnehmung und Körperlichkeit..... | 58 |
| Claudia Weigel | |
| Das Verbindende. Der Moment. Der Trailer..... | 4 |
| Was bleibt ist Sex mit Unbekannten..... | 20 |
| Ästhetische Höhlenhöhle..... | 23 |
| Russland quer auf Halbhöhe..... | 34 |
| Zwei Bilder..... | 55 |
| Jens Brendel | |
| Nacktheit als Maske. Nacktheit als Waffe..... | 12 |
| Porno auf 9x5m..... | 21 |
| Die Widerspenstige..... | 25 |
| Vom Sterben im Kino..... | 68 |
| Jonas Weber Herrera | |
| Wahrnehmung..... | 6 |
| Musik im Film..... | 9 |
| Die kulturelle Identität..... | 16 |
| Persönliche Wunschvorstellung..... | 26 |
| Mädchen im Film. Julia Hummer forever..... | 46 |
| Berlinalletagebuch..... | 51 |
| You bled my brother, you bled my poppa..... | 63 |
| Das schönste am Krieg oder..... | 72 |

| | |
|----------------------------------|----|
| Katharina Karcher | |
| Kreuzzungen..... | 11 |
| Vergessen vergessen..... | 32 |
| Das Land, das es nicht gibt..... | 43 |
| Vater und Sohn..... | 63 |
| Michael´s Family..... | 70 |
| Kendra Reinhardt | |
| Milieu gefiltert..... | 36 |
| Hybris..... | 56 |
| Europa (Un)vermittelt..... | 67 |
| Lea Hartung | |
| Impressionen..... | 5 |
| Absurdes Theater..... | 8 |
| Abbildungsverhältnisse..... | 28 |
| Blickmaschine..... | 38 |
| Gedenken nicht schneiden..... | 42 |
| Innehalten..... | 55 |
| Was wir nicht sehen..... | 66 |

| | |
|---|----|
| Nadin Heer | |
| Sentimental..... | 7 |
| Schockierend..... | 12 |
| Aufwühlend..... | 25 |
| Aktuell..... | 31 |
| Lyrisch..... | 37 |
| Endlos..... | 45 |
| Unverständlich..... | 49 |
| Erbarmungslos..... | 57 |
| Rahel Ueding | |
| Doch schwarz-weiß..... | 7 |
| Ein Film, den keiner vermisst hätte..... | 36 |
| body and mind..... | 56 |
| Susanne Radelhof | |
| Güldener Sandmännchensand..... | 5 |
| Begrabene Melodie..... | 14 |
| Pixelpenis..... | 19 |
| Zuhause im Körper..... | 22 |
| Fixstern..... | 39 |
| Schon mal bei Rot über die Ampel gegangen?..... | 41 |
| Ey Puppe wach auf..... | 62 |
| Jenseits der Kulissenhaut..... | 74 |
| Ein Mann mit einem traurigen Blick..... | 76 |

| | |
|---|----|
| Stephan Bülow | |
| Splitter und Sponsoren..... | 5 |
| Warten auf Versöhnung..... | 6 |
| Yuppies und Yakuza..... | 10 |
| Abbildungsverhältnisse..... | 28 |
| Teresa Urban | |
| Tränen..... | 7 |
| Bloß keine Entblößung..... | 13 |
| Befriedigende Bilder..... | 20 |
| Im Visier..... | 40 |
| Zwitterbilder..... | 40 |
| Das Gesetz des Vaters..... | 60 |
| Thomas Friedrich | |
| Charlize Theron is running on Karma..... | 12 |
| Das Sushi-Schuldröllchen..... | 15 |
| Der langweiligste Schock..... | 24 |
| Der Spiegel weint..... | 38 |
| Für eine qualitative Preisstaffelung..... | 44 |
| Die Farben..... | 48 |
| How I learned to stop..... | 50 |
| Zaam, zaam, links, rechts..... | 61 |
| Fünfzehn, Sechzehn, Siebzehn..... | 71 |

| | |
|------------------------------|----|
| Ute Holl | |
| Editorial..... | 3 |
| Wolfgang Born | |
| Leiser Napoleon..... | 35 |
| Junge Zuneigung..... | 37 |
| Halbes Off..... | 69 |
| Wunderbare Leichtigkeit..... | 74 |

»AE FOND KISS«
 Regie: Ken Loach
 mit Atta Yaqub, Eva Birthistle
 103' GB/Italien/Deutschland/Spanien 2003

»ANATOMIE DE L'ENFER«
 Regie: Catherine Breillat
 77' Frankreich 2003

»ANONYMOUS«
 Regie: Todd Verow
 mit Todd Verow, Dustin Schell, Sophia Lamar
 82' USA 2003

»BEAUTIFUL BOXER«
 Regie: Ekachai Uekrongtham
 mit Asanee Suwan, Sorapong, Chatree,
 Orn-Anong Panyawong
 116' Thailand 2003

»BEAUTIFUL COUNTRY«
 Regie: Hans Petter Moland
 mit Damien Nguyen, Bai Ling, Tim Roth, Nick Nolte
 126' Norwegen/USA 2003

»B-HAPPY«
 Regie: Gonzalo Justiniano
 mit Manuela Martelli, Eduardo Barril, Lorene Prieto
 90' Chile/Spanien/Venezuela 2003

»BLIND«
 Regie: Saskia Jell
 20' Deutschland 2003

»COUNTRY OF MY SKULL«
 Regie: John Boorman
 mit Juliette Binoche, Samuel L. Jackson,
 Brendan Gleeson
 100' Großbritannien/Irland 2003

»DARKNESS BRIDE«
 Regie: You Gou
 mit William Kwok Wai Lun
 104' China 2003

»DIESES JAHR IN CZERNOWITZ«
 Regie: Volker Koepp
 134' Deutschland 2003

»DYING AT GRACE«
 Regie: Allan King
 148' Kanada 2003

»THE FINAL CUT«
 Regie: Omar Naïm
 mit Robin Williams, Jim Caviezal, Mira Sorvino
 105' USA 2003

»FOLLE EMBELLIE«
 Regie: Dominique Cabrera
 mit Miou Miou, Marilynne Canto, Jean-Pierre Léaud
 100' Frankreich/Belgien/Kanada 2003

»FORBRYDELSE«/ In Deinen Händen
 Regie: Annette K. Olesen
 mit Ann Eleonora Jørgensen, Trine Dyrholm, Sonja
 Richter
 101' Dänemark 2003

»FREEDOM2SPEAK V2.0«
 Regie: Markus C. M. Schmidt, Christoph Gimpl,
 Brigitte Kramer, Marc Meyer, Uwe Nagel
 60' Deutschland 2003

»GEGEN DIE WAND«
 Regie: Fatih Akin
 mit Birol Unel, Sibel Kekrilli, Catrin Striebeck
 123' Deutschland 2004

»GETTIN' THE MAN'S FOOT OUTTA YOUR
 BAADASSSS!«
 Regie: Mario Van Peebles
 mit Mario Van Peebles, Joy Bryant, Nia Long
 108' USA 2003

»HARD LUCK HERO«
 Regie: Sabu
 mit Sakamoto Masayuki, Nagano, Hiroshi, Inohara
 Yoshihiko
 79' Japan 2003

»JARMARK EUROPA«
 Regie: Minze Tummuscheit
 124' Deutschland 2003

»KOCHAM CIE« / Ich liebe dich
 Regie: Pawel Borowski
 7' Polen 2003

»KOKTEBEL« / Roads to Koktebel
 Regie: Boris Chlebnikow, Alexej Popogrebskij
 105', Russland 2003

»LAND DER VERNICHTUNG«
 Regie: Romuald Karmakar
 140' Deutschland 2003

»MARIA, LLENA ERES DE GRACIA«
 Regie: Joshua Marston
 mit Catalina Sandino Moreno, Yenny Paola Vega
 101' Kolumbien/USA 2004

»ME AND MY BROTHER«
 Regie: Robert Frank
 mit Julius Orlovsky, Peter Orlovsky, Allen Ginsberg
 91' USA 1965-68

»THE MISSING«
 Regie: Ron Howard
 mit Tommy Lee Jones, Cate Blanchett, Evan Rachel
 Wood, Jenna Boyd
 137' USA 2003

»MITFAHRER«
 Regie: Nicolai Albrecht
 mit Ulrich Matthes, Anna Brüggemann, Ivan
 Shvedoff
 90' Deutschland 2003

»DIE MITTE«
 Regie: Stanislaw Mucha
 90' Deutschland 2003

»MONSTER«
 Regie: Patty Jenkins
 mit Charlize Theron, Christina Ricci, Bruce Dern,
 110' USA 2003

»MUXMÄUSCHENSTILL«
 Regie: Marcus Mittermeier
 mit Jan Henrik Stahlberg, Fritz Roth
 90' Deutschland 2003

»DIE NACHT SINGT IHRE LIEDER«
 Regie: Romuald Karmakar
 Anne Ratte-Polle, Manfred Zapatka, Marthe Keller
 95' Deutschland 2003

»NORTHERN STAR«
 Regie: Felix Randau
 mit Julia Hummer, Nic Romm, Dennis Moschitto
 80' Deutschland 2003

»THE OUTFIT«
 Regie: John Flynn
 mit Robert Duvall, Karen Black, Joe Don Baker
 103' USA 1973

»PRIMO AMORE« / First Love
 Regie: Matteo Garrone
 mit Vitaliano Trevisan, Michela Cescon
 100' ITALIEN 2003

»THE RASPBERRY REICH«
 Regie: Bruce LaBruce
 mit Susanne Sachsse, Daniel Bättscher
 90' Deutschland 2003

»SAMARIA«
 Regie: Kim Ki-Duk
 mit Uhl Lee, Kwak Ji-Min, Seo Min-Jung
 95' Korea 2004

»THE SHOOTING«
 Regie: Monte Hellman
 mit Warren Oates, Will Hutchins, Jack Nicholson
 82' USA 1966

Filmographie

»SVJEDOCI« / Die Zeugen

Regie: Vinko Bresan
mit Leon Lucev, Alma Prica, Mirjana Karanovic
88' Kroatien 2003

»SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG«

Regie: Melvin Van Peebles
mit Melvin Van Peebles, Simon Chuckster, Hubert
Scales
93' USA 1971

»TOUCH ME«

Regie: Anna Jadowska, Ewa Stankiewicz
82' Polen 2003

»DER TYP«

Regie. Patrick Tauss
mit Stipe Erceg, Bernadette Heerwagen, Karen Böhne
50' Deutschland 2003

»WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN«

Regie. Achim von Borries
mit Daniel Brühl, August Diehl, Anna Maria Mühle
88' Deutschland 2003

»WILD SIDE«

Regie: Sébastien Lifshitz
mit Stéphanie Michelini, Edouard Mikitine, Yasmine
Belmadi
94' Frankreich/Belgien/Großbritannien 2003

»THE YES MEN«

Regie: Dan Ollman, Sarah Price, Chris Smith
80' USA 2003

»ZABRISKIE POINT«

Regie: Michelangelo Antonioni
mit Mark Frechette, Daria Halprin, Rod Taylor
111' USA 1969/70

»20 : 30 : 40«

Regie: Sylvia Chang
mit Sylvia Chang, Rene Liu, Lee Sinje
107' China 2003



Impressum
V.i.s.d.P.: Dr. Ute Holl
Bauhaus-Universität Weimar
Bauhausstr. 11
99423 Weimar

Layout
Susanne Radelhof
Marieke Bielas