

Robert Epstein & Jeffrey Friedman, „Howl“, ab 18. März 2011 im Stadtkino
Gabi Schweiger, „Die Lust der Frauen“, ab 25. März 2011 im Filmhaus Kino
Nikolaus Geyrhalter, „Abendland“, ab 1. April 2011 im Stadtkino



Eingedenk aller Möglichkeiten

„Abendland“, der neue fulminante Film von Nikolaus Geyrhalter: In der Nacht sieht man Europa am Beginn des 21. Jahrhunderts klarer. [CHRISTINE GAIGG](#)

Ich habe noch nie einen Film von Nikolaus Geyrhalter und Wolfgang Widerhofer gesehen, nicht *Unser täglich Brot* (2005), nicht *Elsewhere* (2001), weder im Kino noch im Fernsehen. Worauf ich nicht gerade stolz bin. Aber immerhin kann ich mich, als ich zum Screening einer Arbeitsfassung von *Abendland* ins Filmhaus eingeladen bin, auf einen sprichwörtlich unverstellten Blick verlassen. Was wiederum nicht ganz stimmt. Denn ich habe mir den Trailer angeschaut und gehört, es gehe thematisch um die Festung Europa, formal gestaltet mit ausschließlich in der Nacht gefilmten Szenen.

Die ersten Einstellungen bestätigen aufs Erste diese Vorinformationen. Überwachungskamera, Nacht, eine Grenze, aber welche Grenze, das wird nicht gezeigt. Ein Mann sucht den dazugehörigen Monitor nach etwas Sichtbarem ab, murmelt in einer slawischen Sprache, dass sich da etwas „Warmes“ bewege. Das nächste Bild, eine Totale im Nichts, eine Wiese im Dunkel, schwacher Lichteinfall, darüber der Titel *Abendland*. Zusammen

mit der nächsten Episode, in der eine Gruppe Roma ihr Lager räumen muss und nächstens am Feuer nach einer Logistik des Zusammenbleibens sucht, sind so bereits die Themen grob ausgelegt: Überwachung, technische Apparaturen, Menschlichkeit, Zusammenhalt nach innen, Grenzen gegen außen. Und immer wieder die Magie der Nacht: im Dunklen aufblitzende Funken, Rauch, lodernes Feuer, kleine bewegliche Lichtquellen.

Die weniger filmtaugliche andere, die graue, trübe Seite der Nacht, zeigt sich in der anschließenden Einstellung: ein Neonbeleuchteter Innenraum, offensichtlich in einem Krankenhaus. Nachdem die Totale eine zeitlang steht, wird klar, dass es die Frühgeborenen-Station ist. Die Krankenschwester dreht ein gerade ihre Hand ausfüllendes Frühchen im Brutkasten vom Rücken auf den Bauch. Viel später im Film wird ein Pfleger auf einer geriatrischen Station die Patientinnen in der Nacht wecken, um sie von einer Schlafposition in eine andere umzudrehen. Zu

Fortsetzung auf Seite 2 »

Inhalt

Persönliche Reise

Nikolaus Geyrhalter im Gespräch über „Abendland“

2

Literatur: Prozess

James Franco als Allen Ginsberg in „Howl“

5

Jähe Aktualität

Edgar Honetschläger über Japan und seinen Film „AUN“

6

Zulassungsnummer GZ 02Z031555
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

» Fortsetzung von Seite 1

früh ins Leben gekommen, zu spät gegangen. Das ist nur eine der Klammern, die die Schauplätze des Films (darunter so unterschiedliche wie EU-Parlament, Sky-TV, Postsortierung, Telefonseelsorge, Telefonsex, Krematorium) auf verschiedenen Ebenen, manchmal höchst emotional, dann wieder erkenntnisreich, aber nie bloß formal, zusammenhalten.

Was mich an *Abendland* verblüfft, ist, dass es weniger die Montage in ihrer direkten Verknüpfung ist, die dem Film seine Qualität verleiht, sondern das Material an sich und die Versammlung der Episoden in einem fast sensorisch fühlbaren Miteinander, das das Kurzzeitgedächtnis überwindet und zeitlich weit auseinander liegende Szenen zueinander in Beziehung setzt. Ohne Voice-over oder sonstigem Kommentar, nur mit filmischen Mitteln, wie der Art und Weise, durch die in einer Totalen relevante Informationen sich nach und nach entfalten, oder der Aufbau einer Episode, die einem Problem ansatzweise auch tröstliche Aspekte entlockt.

Dem Zuschauer werden Werkzeuge für seine jeweils eigene EU-Betrachtung in die Hand gegeben.

Dem Film sieht man eine Haltung an, die ich als zeitgenössisch (also nicht modern, nicht postmodern, sondern zeitgenössisch in dem Sinn, dass sie sich keiner bestehenden und anerkannten Ästhetik bedient, sondern das Risiko eingeht, als unfertig klassifiziert zu werden) bezeichnen würde. Diese Haltung zeigt sich sowohl in der filmischen Form als auch in der Entwicklung des Projekts und in der Arbeitsweise der Filmemacher. Ein sich Herantasten an die großen Fragen, das ein gewisses Scheitern mit einbezieht. Sich eingedenk vieler möglicher Alternativen für eine momentane Aktualisierung entscheiden, um das dokumentarische Material zum Sprechen zu bringen. Es könnte aber auch ganz anders zum Sprechen gebracht werden. Dieses Bewusstsein – und dessen ist sich dieser Film immer bewusst – möge man nicht als Beliebigkeit und Zögerlichkeit auslegen! Sondern vielmehr als eine angestrebte Offenheit und Transparenz, die es dem Film erspart, eine zynische oder deprimierte Grundhaltung einzunehmen. Denn dass *Abendland* schließlich keine Thesen über die Gesellschaft behauptet und keine Bewertungen vornimmt, sondern stattdessen dem einzelnen Zuschauer die Werkzeuge seiner eigenen Euro-Vision an die Hand gibt, konnte nur durch bestimmte Vorbedingungen gelingen.

Zum einen war da die Bedingung, dem Material nicht zu sehr verhaftet zu sein. Geyrhalter erzählt, dass er an insgesamt 75 in ganz Europa verstreuten Schauplätzen gedreht habe, von denen lediglich zwanzig im fertigen Film vorkommen. Zum anderen gab es die Bereitwilligkeit von Geyrhalter und Widerhofer, an verschiedenen Punkten des Prozesses im Kollegenkreis vorläufige Fassungen des Films vorzuführen, die Reaktionen des Publikums ernst zu nehmen, um daraufhin die Episoden immer wieder neu zu befragen, Sequenzen zu streichen oder einzufügen, zeitliche Verdichtungen und Längen zu ändern. Dieses Ringen um eine filmische



„Abendland“: Europa zwischen nächtlichem Festvergnügen, ...



... parlamentarischen Verhandlungen und Sprachengewirr ...



... und Zurichtungen für eine allgemeine (?) Sicherheit.

Struktur, die offen und deutlich zugleich sein soll, verlangt nach klar erkennbaren Orten und nachvollziehbaren Szenen, belässt aber den Situationen ihre Ambivalenz.

Kurz nach Beginn des Films stehen in einer langen Einstellung am Münchner Oktoberfest tausende Menschen an ihren Tischen. Zum Liedtext „Heit is so a schena Tog“ reißen sie in einer choreografierten Freundsbekundung die Arme nach oben. Natürlich bin ich abgestoßen, nie könnte ich mich dazugesellen, weiß aber gar nicht, ob meine abstinente Haltung dem überhaupt etwas entgegengesetzt. Genauso gut könnte ich mit meinem Abgrenzungsversuch dem Film in die Falle gegangen sein. Aber nachdem die Kamera irrwitzig lange einer Kellnerin durch die Menge gefolgt ist, ermöglicht durch Security und Pfeiferl,

folgt eine ebenso lang andauernde Kamerabewegung nun den Rotkreuz-Helfern, die die Alkoholleichen versorgen. Das ist Matter-of-Factness, so sieht unsere Welt aus, aber da ist eben auch der Hinweis auf die Fürsorge, die trotz allem funktioniert. Die letzte Einstellung der Oktoberfest-Episode zeigt eine Angehörige von hinten, wie sie von einem Rotkreuz-Helfer getröstet wird. Eine nur kleine körperliche Geste möchte man meinen, aber so wie die Episode gebaut ist, ist sie für mich stark emotionalisierend. (Danach bin ich richtig froh, dass sich der Film der Londoner Video-Überwachung widmet.) Fürsorge ist ein Motiv, das der Film in der Folge immer wieder aufnimmt, manchmal menschlich, manchmal maschinell, manchmal gelungen, dann wieder völlig hilflos und zynisch wie in dem „Beratungsgespräch“, das einer Abschiebung vorausgeht.

Tanzende Menschen en gros zeigt der Film noch zwei weitere Male. Einmal im Rahmen der Castor-Transport Blockade mit der zitierenswerten Inspizienten-Ansage: „Die, die nur fürs Tanzen gekommen sind, suchen sich eine Disko im nächsten Ort, alle anderen auf die Schienen bitte.“ Die Gorleben-Episode ist sicherlich der dokumentarische Höhepunkt von *Abendland*. Dann, nach fast eineinhalb Stunden Filmdauer taucht zum ersten Mal auf, was wahrscheinlich viele im Kino als eigentliche grenzübergreifende nächtliche Aktivität

kennen: ein Rave. In einer unglaublichen Dimension. Wieder bahnt sich die Kamera einen zügigen Weg durch die Menschen, die – wie macht der Geyrhalter das bloß? – bereitwillig zurückweichen, als ob Drogen sie auf sorgfältigste räumliche Wahrnehmung sensibilisiert hätten. Die Bewegung mündet in eine Textzeile, die dem Film gleichsam Untertitel sein könnte: „It’s a complex situation“.

Christine Gaigg, einst Filmkritikerin für den „Falter“, ist heute eine der wichtigsten heimischen Choreographinnen. Ihr Text ist ein Vorabdruck aus der jüngsten Ausgabe der Filmzeitschrift „Kolik Film“. Dank an deren Herausgeber.

Nikolaus Geyrhalter
Abendland
(Österreich 2010)

Regie Nikolaus Geyrhalter
Kamera Nikolaus Geyrhalter
Schnitt Wolfgang Widerhofer
Produktion NGF - Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH
Verleih Stadtkino Filmverleih
Länge 90 Min.
Technik HDCam, 35 mm / Farbe / 1:1,85

Ab 1. April 2011 im Stadtkino am Schwarzenbergplatz



„Was beschützen wir?“

Ein Gespräch mit Nikolaus Geyrhalter über seinen Film „Abendland“. CLAUS PHILIPP

In einem Text zu „Abendland“ beschreibst du dieses Europa am Beginn des 21. Jahrhunderts als „ein Paradies, das geschützt werden muss“. Wobei in diesem Begriff des Beschützens oder Absicherns ja eine große Doppelbödigkeit liegt: Einerseits geht's, wenn man deine Bilder von Geburtskliniken, Krankenhäusern, Altersheimen, Selbstmordberatungsstellen sieht, um die Frage, was das heißt, individuelles Leben zu beschützen. Andererseits ist da dieser Festungsgedanke, dieses Bollwerk, das sich nach außen gegen Einflüsse, Fundamentalismen, usw. abzuriegeln versucht. War das von Beginn an ein wesentlicher Bestandteil der Recherche, dieser Sicherheitsgedanke, oder trat der immer mehr in den Vordergrund? Der Film soll auf zwei Arten lesbar sein. Einerseits ist da die alte Frage: „Wie leben wir?“, ausgehend auch von der historischen Abendlandidee, derzufolge dieses Abendland angeblich die überlegene Kulturform sein soll. Sich anzuschauen, was aus dem geworden ist, wo wir heute stehen, ob das noch wahr ist. Und da fließt dann natürlich andererseits der Befund ein: OK, so leben wir, aber warum glauben wir, dass wir niemanden anderen daran teilhaben lassen können? Was beschützen wir? Und wie tun wir das? Das Warum wird nicht geklärt, aber man sieht die Mechaniken dahinter, sowohl was das Beschützen des Inneren, als auch das Beschützen vor dem Äußeren betrifft.

Wie schrieb Karl Kraus: „Je länger man einen Begriff ansieht, desto ferner blickt er zurück“. Auf Europa bezogen: Was haben Nähe und Distanz bedeutet für eine Arbeitsthese für den Film „Abendland“?

Europa in einen Film zu fassen: Das hat mich schon lange Zeit interessiert. Es gab unterschiedliche Versuche, sich dem Thema anzunähern. Eine Linie, die wir lange verfolgt haben, war zum Beispiel das Konzept, Nicht-Orte in Europa zu suchen. Das hat sich dann aber einfach als zu wenig tragend herausgestellt, und zu eingeschränkt, um allein dadurch von Europa zu erzählen. Maria Arlamovsky, die den Film mitentwickelt hat, hat dann begonnen, als Arbeitstitel „Abendland“ statt „Europa“ zu verwenden. Alleine dadurch haben sich auf einmal viele Konturen geschärft und gleichzeitig war die Methode geboren, den Titel doppelt zu deuten und eben nur in der Dunkelheit zu drehen. Das war zunächst auch eine pragmatische Entscheidung, um die Komplexität, die dieses riesengroße Thema hat, vordergründig auf eine einfachere Geschichte einzuschränken: Ein Film über Europa in der Nacht. Damit ist der Film für uns greifbarer geworden, und gleichzeitig sind wir auf Locations gestoßen, die noch viel zugespitzter erzählen konnten, als was uns als grobe Ideen ursprünglich vorgeschwebt ist.

Wolfgang Widerhofer, der über den Schnitt und quasi auch als dein Dialogpartner den Film wesentlich mitgestaltet hat, hat einmal vom Servicecharakter der Dienstleistungen, die im Film gezeigt werden, gesprochen. In der Tat sieht man ja anstelle nostalgischer Abendland-Vorstellungen sehr viele sehr pragmatische Handreichungen, Tätigkeiten, im Prinzip von der Liebe bis zum Tod, von der Geburt bis zur Verbrechensbekämpfung. Hatte das auch etwas mit diesen Nicht-Räumen zu tun, die überall auf der Welt sein könnten? Ja, das hat sich gut ergeben. Selbst wenn die Suche nach Nicht-Orten kein prioritärer Teil des Konzeptes mehr waren – auf einmal waren sie wieder da. Auch wahrscheinlich weil viel von dem, was in der Nacht passiert und was nötig ist, um diesen Apparat Europa am Laufen zu halten, funktionelle, systemerhaltende Tätigkeiten sind, und die verlangen nach funktionellen Räumen.

Wie funktioniert so ein Dialog, wie zwischen dir und Wolfgang Widerhofer? Du bist gewissermaßen eine Außenstelle, der Reporter oder der Bildfänger,



Die Grenzen des „Abendlandes“ heute.

der Material generiert, und er ist quasi die Heimatstelle, er sortiert und montiert. Ja, so kann man das ungefähr beschreiben. Wolfgang Widerhofer und ich arbeiten ja schon seit Ewigkeiten zusammen. Er hat, abgesehen von einer Ausnahme, wo es zeitlich nicht anders ging, alle meine Filme geschnitten und kennt deswegen meine Art zu drehen. Genauso wie ich seine Art zu schneiden kenne. Also gibt es schon von Anfang an eine hohe Konvergenz, wo man sich nicht sehr viel absprechen muss, und wo Wolfgang auch ein Korrektiv ist. Deswegen ist es in der Praxis immer so, dass wir das Material, das wir gedreht haben, gleich zum Schneidetisch bringen, Wolfgang es nochmal ansieht und beurteilt, und dann wird logisch weitergegangen. Sehr oft ist es ja der Fall, dass ich manches nicht gesehen habe, Details im Material mir entgangen sind, die aber Spuren

Viele Befürchtungen und Ahnungen wurden beim Dreh brutal bestätigt, kompromisslos, ohne Ausflüchte.

legen zur weiteren Vorgangsweise. Oder auch Szenen, die für mich zweifellos sind, aber auf einmal am Schnittplatz nicht funktionieren. So passiert eigentlich der ganze Dreh im Dialog. Bei diesem Film ist es noch eine Spur komplexer, weil er ja auch sehr assoziativ und fast wie eine persönliche Reise und eben auch eine Suche von mir angelegt ist. Und durch die Distanz am Schneidetisch vieles schon nicht mehr so nachvollziehbar ist. Bei diesem Film hat es Wolfgang schwerer gehabt, als etwa bei 7915 km oder *Unser täglich Brot*, wo zumindest ein klar fassbares Thema vorlag. In dem Fall waren es sehr umfangreiche, vielschichtige Dreharbeiten, die sich erst zum Schluss wirklich zu diesem Film entwickelt haben. Das war ein langes Suchen und Versuchen am Schneidetisch,

und dieses Fassen eines fast unfassbar großen Themas hat im Endeffekt unheimlich viel Zeit in Anspruch genommen – im Dreh wie im Schnitt. Aber man spürt, wann ein Film fertig ist und wann nicht. Und solange das nicht erreicht ist, darf man nicht aufgeben. Schließlich ist es doch noch der Film geworden, nach dem ich die ganze Zeit gesucht habe, ohne aber vorher in der Lage gewesen zu sein, das genauer zu formulieren.

Wenn du sagst, es ist ein sehr persönlicher Film einer langen Reise durch die Nacht: die persönliche Handschrift ist in deinen Filmen die Kameraarbeit, die Haltung, mit der du die Welt fotografierst. In diesem Film kommt noch dazu, dass darin sehr viele andere (Überwachungs-)Kameras auch tätig sind, wie war der Dialog mit denen? Wo würdest du deine Bildsprache sehen gegenüber diesen multiplen Aufzeichnungssystemen? Die Kameras, die wir entdeckt haben, die Monitore, die hier ständig das Nachtbild bestimmen, einerseits als Arbeitsplätze, andererseits als Überwachungsmonitore, das sind alles funktionelle Kameras, die ein bestimmtes Ziel verfolgen. Jemanden zu überwachen, oder jemanden zu beobachten. Und die Bilder, die ich versucht habe zu produzieren, sind genau das Gegenteil, es sind offene, weite Bilder, wo man sich in Zwischentönen verlieren kann, die eben nicht nur fokussiert sind auf die Darstellung von dem, was zum Zeitpunkt des Bildes passiert, sondern wo man rundherum als Zuschauer die Möglichkeit hat, Dinge zu entdecken. Ich sehe das auch immer als eine Art Bühne. Was ich versuche zu machen, wenn ich an einen Drehort komme, das ist, sozusagen die Realität gleichzeitig als eine Art Schauspiel wahrzunehmen, und als eine Bühne, auf der Wirklichkeit passiert. Und genauso soll das Bild sein. Man spürt ja auch immer die Situation des Filmemachers, auch wenn ich nie präsent bin. Ich rede nicht, wir halten uns im Hintergrund, und trotzdem weiß man genau: da ist jemand, und der schaut sich das genauso in diesem Moment durch seine Kamera an. Wir tun ja nicht so, als würden wir verdeckt irgendwelche Personen filmen, die sich nicht dessen bewusst sind, dass sie gefilmt werden. Insofern hat das Ganze etwas Theaterhaftes, nur wird das Theater in die Realität hinaus versetzt.

Du hast an so vielen verschiedenen Locations gedreht, dass dein Europa gewissermaßen ein Aggregatzustand wird, in dem die Orte mitunter heftig ineinander fallen und purzeln. Wie siehst du für dich die „Geographie“ dieses Filmes? Eine Arbeitsthese war: Europa ist eins. Europa ist zusammengewachsen, wir haben die EU, die zumindest politisch so tut, als ob sie ein Ganzes wäre. De facto haben wir auch keine großen regionalen Unterschiede festgestellt innerhalb von Europa, genauso wie man frei reisen kann, frei drehen kann, haben wir ja auch viele Drehorte nicht nach dem realen Ort, sondern vor allem nach ihrer Funktion ausgewählt: Hier eine Geburtsklinik, dort ein Altersheim. Und wenn ein Altersheim in Wien sagt „wir lassen euch nicht drehen“ und das in Paris ebenso, dann finden wir eben eins in Deutschland. Das sind die Orte, deren tatsächliche Lage weitgehend austauschbar ist. Wo die Sprache, die gesprochen wird, eigentlich nicht relevant ist. Es gibt auch andere Orte im Film, die eindeutig erkennbar sind und die für sich stehen, wie der Petersplatz in Rom oder der Zaun an der spanischen Grenze zu Marokko. Das sind Dinge, die sollen erkennbar sein und die spielen auch als Ort eine Rolle. Die meisten Orte sind aber auch nur eine, ich möchte jetzt nicht sagen Kulisse, aber da geht's weniger um die wirkliche Lokalität der Orte, als vielmehr darum, dass sie als Symbol stehen für etwas, was sowieso in ganz Europa gleich geschieht.

Welche Art von Schauspielerin ist in so einem Ambiente etwas wie deine Kamera, und inwiefern verändert sie das Schauspiel der anderen? Man denkt sich das zum Beispiel, wenn ein Krankenpfleger üblicherweise allein durch die Nacht geht, dann ist der sicher in einer anderen Situation, als wenn er von einem Kamerateam begleitet seinen Parcours auf der Altenpflegestation durchzieht. Was heißt hier „Schauspielführung“ im dokumentarischen Bereich? Zum einen: Die Kamera spielt wahrscheinlich tatsächlich meine Rolle. Ich sehe mich auch als jemanden, der beobachtet, aber nicht unmittelbar reagiert. Und Zeit braucht, um zu verarbeiten. Und genauso verhält sich die Kamera auch, die Kamera beobachtet, ist natürlich präsent, genauso wie ich präsent wäre, und es besteht kein Zweifel, dass die Anwesenheit der Kamera die Szene auch verändert. Wir haben auch darüber nachgedacht, ob der Altenpfleger ohne unsere Anwesenheit so freundlich ist zu den Frauen, die er betreut. Wir werden es nie wissen. Aber weil sich jeder automatisch diese Gedanken macht, spielt es auch keine große Rolle mehr.

Was wären denn Haupteckensteine, die man aus der konkreten Erfahrung „Europa“ im Zuge von solchen Dreharbeiten für sich machen mag – über die Stehsätze von der Sicherheitsfestung, von der Wohlstandsgesellschaft, von der Konsumgesellschaft, von der Abendlandgesellschaft Europa hinaus? Ich glaube nicht, dass es jetzt DIE neue Erkenntnis durch das Drehen gab, aber durch das Zusammenwirken der vielen Eindrücke kam es mir vor, dass sich Ahnungen und Befürchtungen brutal bestätigten, kompromisslos, ohne Ausflüchte. Über die Festung Europa liest man und weiß man, aber wenn man es wirklich gesehen hat, geht es einem anders, weil es das Bild dazu gibt. Deswegen war mir auch der ausgedehnte Blick auf den Grenzzaun zu Afrika hinüber, kurz vor Schluss, in dieser Dimension wichtig. Ich will, dass man diese Dinge, von denen man weiß, dass sie im Hintergrund passieren, und deren Abbildung üblicherweise auch bewusst verhindert wird, endlich einmal sieht. Als Impuls, als Diskussionsgrundlage. Hier beginnt der eigentliche Film.

MANCHE DINGE SIEHT MAN IN DER NACHT KLARER

ABENDLAND

EIN FILM VON NIKOLAUS GEYRHALTER

Regie: NIKOLAUS GEYRHALTER Drehbuch: WOLFGANG WIDERHOFER Produktion: WOLFGANG WIDERHOFER, NIKOLAUS GEYRHALTER, MARIA ARLAMOVSKY
Schauspieler: LEA SABY, HJALTI BAGGER-JONATHANSSON, ANDREAS HAMZA, LENKA MIKULOVA, NICOLAS JOLY, EKKEHARD BAUMUNG
Musik: OLIVER SCHNEIDER Kamera: OLIVER SCHNEIDER, CHRISTOPH GRASSER, ENGELBERT OBEX, CHRISTOPH STEINER, GERALD PIESCH,
SEBASTIAN ARLAMOVSKY Montage: MARIA ARLAMOVSKY Schnitt: LUCY ASHTON, PATRICIA RÜTTEN-FUSTER
Schauspieler: LUCY ASHTON, PHILIPP MAYRHOFER, PALO PEKARCIK, PATRICIA RÜTTEN-FUSTER, ALESSANDRA CARDONE, ANJA GRÜNER,
BRYAN CARTER, JOSÉ MARTOS, WANDA TRAEGER, VALENTINA FRIGERIO, OLIMPIA PIETRANGELI, NATHALIE RENDEVSKI SAVARICAS
Produktionsleitung: MICHAEL KITZBERGER Koproduktion: INGO HOLUB, SABINE MAIER Schnitt: DANIEL FRITZ Montage: MARKUS GLASER
Produktion: NIKOLAUS GEYRHALTER, MARKUS GLASER, MICHAEL KITZBERGER, WOLFGANG WIDERHOFER

NGF

film
INSTITUT

ORF Film/Fernseh-
Abkommen

PRODUCTION

2013 sat

DOLBY
DIGITAL

OUTLOOK

StadtkinoFilmverleih

www.abendland-film.at

AB 1. APRIL 2011 IM STADTKINO

Unwiderstehlicher Drive

Allen Ginsbergs Gedicht „Howl“ wurde Mitte der 50er der Prozess gemacht. Jetzt gibt es einen aufschlussreichen Film darüber. SVEN VON REDEN

Es war ein Skandal, der freudig erwartet wurde. „Ich bin fast bereit, es mit der US-Regierung aufzunehmen, aus purem Übermut“, schrieb Allen Ginsberg an seinen Vater Louis im März 1956. Anlass war die bevorstehende Veröffentlichung von *Howl*.

Wegen der sexuell expliziten Inhalte seines Gedichts erwartete der damals 29-Jährige Schwierigkeiten mit der Justiz. Im Brief berichtet Ginsberg, dass er präventiv mit seinem Verleger Lawrence Ferlinghetti bei der Bürgerrechtsvereinigung Civil Liberties Union angefragt hat, ob deren Anwälte ihren Fall übernehmen würden.

Bis zum Skandal sollte es aber noch ein Jahr dauern: Im März 1957 fing der US-Zoll 520 Exemplare des Gedichtbandes „Howl and Other Poems“ auf dem Weg von der Druckerei in London nach San Francisco ab und beschlagnahmte sie. Aus dem epischen Titelgedicht des Bandes hatte die Zensoren besonders eine Zeile provoziert, in der Ginsberg von Hipstern schreibt, die sich „von Motorrad-Engeln in den Arsch ficken ließen“ und dabei „schrien vor Lust“.

Ferlinghetti wurde angeklagt wegen Verbreitung obszöner Schriften, ein Anwalt der Civil Liberties verteidigte ihn. Alle großen Medien der USA verfolgten den Prozess – und machten den jungen Dichter gleich mit seiner ersten Buchveröffentlichung berühmt. Aus der Ode Ginsbergs an seine Bohème-Freunde wurde der erste Schlüsseltext der Beat Generation.

Die Gerichtsverhandlung steht im Mittelpunkt von einem der vier Handlungsstränge, über die sich die Filmemacher Rob Epstein und Jeffrey Friedman (*Paragraph 175*) dem vielleicht bekanntesten US-Gedicht der letzten 60 Jahre nähern. Dabei setzen sie den Prozess weniger mit den Mitteln des Spielfilms erneut in Szene, als dass sie sich an einer Art Reenactment versuchen: Die Schauspielern mussten sich streng an die aus den Gerichtsakten überlieferten Sätze von Verteidiger, Staatsanwalt, Richter und Experten halten.

Als Reenactment könnte man auch den zweiten Erzählstrang bezeichnen, in dem der Schauspieler James Franco Allen Ginsberg spielt, wie er am 7. Oktober 1955 in der Six Gallery in San Francisco zum ersten Mal sein Gedicht vor einem Publikum vorträgt. Etwas mehr kreative Freiheiten nehmen sich Epstein und Friedman auf der dritten Ebene ihres Films. Hier gibt Ginsberg (Franco) ein Inter-



James Franco („Spider Man“) als Allen Ginsberg.

view, das im Jahre 1957 stattgefunden haben soll, aber von den Filmemachern aus Aussagen des Dichters aus verschiedenen Gesprächen zusammengefügt wurde.

Den semidokumentarischen Rahmen verlässt *Howl* nur im vierten Erzählstrang, in dem Illustrator Eric Drooker von Franco gelesene Passagen aus dem Gedicht als Animationsfilm zum Leben erweckt.

Natürlich sind es gerade jene starken Bilder von *Howl*, die zur filmischen Belebung herausfordern.

Aus der Ode Ginsbergs wurde der erste Schlüsseltext der Beat-Generation.

Ein Vergleich von Drookers *Howl*-Version mit den Bebilderungsversuchen von Laien auf Youtube zeigt sehr schön, dass er in weiten Teilen der Gefahr einer einfach verdoppelnden Illustration entgeht. Er versucht, einen eigenen Rhythmus der Bilder zu finden, der zwar nie allzu weit von Ginsbergs Stakkato-Poesie wegführt, aber Lücken lässt, synkopiert (Bebil-

derungen werden vor- oder nachgezogen) und eigene Metaphern und Metonymien einsetzt.

Ein Beispiel: „[Hipster,] die durch Universitäten gingen mit verklärten wissenden Augen und Halluzinationen hatten von Arkansas und düsteren Blake-Tragödien zwischen den Scholaren des Krieges“, schreibt Ginsberg. Bei Drooker werden daraus zwei Szenen, in denen der Betrachter zunächst über eine Welt aus hochhäusergroßen Buchstapeln fliegt und dann über Berge von Totenköpfen hin zu einem erleuchteten Fenster.

In der ersten Szene taucht Ginsberg kurz als lesende Figur auf, in der zweiten sieht man ihn zu Beginn reglos am Boden liegen, während eine schwarze Figur im Kapuzenumhang, offenbar der Tod, ihn am Bein fasst. Bücherstapel und Totenkopfberge, die Pars pro Toto für Universitäten und Krieg stehen, mögen wenig originell sein, eine wörtliche Umsetzung von Ginsbergs Zeile liefern sie dennoch nicht.

Deutlich wird, dass der Prozess für Epstein und Friedman nur Mittel zum Zweck ist. Es geht ihnen nicht um das wichtige Gerichtsurteil zum Schutz der Kunstfreiheit in den USA, sondern um die Interpretationen und Wertungen von *Howl* durch die vor Gericht geladenen Literaturexperten. Sie liefern eine alternative, zeitgenössische Auslegung des Gedichts zu Drookers Animationen.

In den aus heutiger Sicht völlig rückständigen Einschätzungen der vor den Richter geladenen konservativen Literaturwissenschaftler wird vor Augen geführt, wie provokant Ginsbergs Werk in den 50er Jahren war. Nicht zuletzt, weil es sein öffentliches Coming-out bedeutete, in einer Zeit, in der Homosexualität noch kriminalisiert wurde.

Im Interview bezeichnet Ginsberg sein Schwulsein als wichtigen Katalysator für seine Kunst. Zum einen zwang ihn seine Differenz nach seinen Aussagen zu einer stärkeren Selbstbetrachtung, zum anderen ermöglichte sie ihm einen sensibleren Blick auf die Gesellschaft. In der Tradition seines literarischen Vorbilds Arthur Rimbaud sieht er den Dichter als eine Art Seher.

Ginsbergs Selbstanalyse ist ein weiterer Weg, über den *Howl* versucht, dem Gedicht auf den Grund zu gehen. Die Addition der interpretierenden Erzählstränge führt allerdings dazu, dass *Howl* bisweilen mehr wie Unterrichtsmaterial für einen Oberstufen-Englischkurs wirkt als wie ein Kinofilm. Aber letztlich übersteht Ginsbergs Gedicht die hermeneutische Attacke von allen Seiten recht gut – ein Beleg für seine literarische Qualität. Auch nach 90 Minuten Film sind weder alle Geheimnisse gelöst noch hat es seinen unwiderstehlichen Drive eingeübt. •

Robert Epstein, Jeffrey Friedman
Howl
(USA 2010)

Regie und Drehbuch Robert Epstein, Jeffrey Friedman

Darsteller James Franco, Todd Rotondi, Jon Prescott, Aaron Tveit, David Strathairn, Jon Hamm, Andrew Rogers, Bob Balaban, Mary-Louise Parker, Heather Klar, Kandance Frank, Treat Williams, Joe Toronto, Johary Ramos, Nancy Spence, Alessandro Nivola, Jeff Daniels

Kamera Edward Lachman, ASC

Schnitt Jake Pushinsky

Musik Carter Burwell, Hal Willner (Beratung)

Produktion Werc Werk Works, Telling Pictures, Rabbit Bandini Prod, Pandora Film

Verleih StadtkinoFilmverleih

Länge 90 Min.

Technik 35 mm / Farbe / 1.78 (16:9 Video)

Fassung OmU

Ab 18. März 2011
im Stadtkino am Schwarzenbergplatz

Stadtkino
DVDEdition

LA PIVELLINA

EIN FILM VON **TIZZA GOVI** UND **RAINER FRIMMEL**

ENJOY POVERTY

EIN FILM VON **RENZO MARTENS**

BOCK FOR PRESIDENT

EIN FILM VON **HOUCANG ALLAHYARI** UND **TOM-DARIUSCH ALLAHYARI**

JETZT IM HANDEL UND AN UNSEREN KINOKASSEN • 14,99

Von der Liebe, dem Leben und dem Sex im Alter

Drei Statements zu Gabi Schweigers „Die Lust der Frauen“, ab 25. März im Filmhaus Kino.

Ein wichtiges Thema unserer Gesellschaft: das offene Gespräch von älteren Frauen über ihre Sexualität, ihre Lust, ihre Wünsche, ihre Forderungen und ihre Leidenschaften. Filmisch sehr gut umgesetzt: Ungezwungen, ansprechend und abwechslungsreich.

VALIE EXPORT

Die spüren noch was!

Doch, diese fünf Frauen über 60, sie wollen schon gute Omas sein und für ihre Enkel sorgen. Sie sind auch für Angehörige und Nachbarn da. Aber ansonsten wollen sie sich nicht ruhig verhalten. Und sie wollen auch auf keinen Fall in Ruhe gelassen werden, körperlich nämlich. Diese Frauen wollen Sex.

Da ist die Gstandene, die Zarte, die Witzige, die Laszive, die Lesbe. Die ganze Bandbreite, wie bei den Jungen. Frauen, die sagen: so nicht. Oder so schon.

Frauen, die nachgedacht haben, ob die Rolle der Bedürfnislosen, die die Gesellschaft ihnen zuweist, eigentlich irgendwas mit ihnen persönlich zu tun hat. Weil komisch, die Kinder sind aus dem Haus und die Ehen teilweise auch schon erledigt. Die Menopause sowieso. Und doch, wenn sie es genau an sich erspüren, dann bemerken sie es. Sie wollen ihn noch, den Sex.

Und sie haben ihn auch - und zwar in der Qualität, die sich auftut, wenn das Leben einen geschliffen hat. Weil sie dort angekommen



Die Lust an der Lust hat kein biologisches Ablaufdatum.

sind, wo Sex und Sinnlichkeit nicht mehr mit Jugend und Schönheit gekoppelt sind. Oder gar verwechselt werden.

Sie machen also ihre kleinen Kaffeecorrespondenzen, tratschen gemütlich am liebevoll gedeckten Jausentisch. Und dann geht's aber auch zur Sache. Sie nehmen sich den 40jäh-

rigen Liebhaber, nach dem sich jede 30jährige alle Finger abschlecken würde. Sie suchen auch im Internet nach Sexpartnern. Sind auch verliebt oder aber entscheiden sich gegen den einen oder anderen Partner.

So wie die Jungen. Doch etwas fällt auf. Diese Frauen, die mögen ihre Körper, ihre alten, faltigen, abgenutzten, auf eine - eben reife Art. Sie räkeln sich nicht optisch vorteilhaft, um sich möglichst gut am Laken zu präsentieren. Schon gar nicht liegen sie am Rücken, um ihre Falten glatter wirken zu lassen. Sie genieren sich nicht für ihre Geilheit. Keine Klischees. Nichts und niemanden mehr bedienen, außer sie wollen es.

Nein, man muss nicht, sagt da die eine. Nicht mit 35 und auch nicht mit 50.

Aber man darf. Jetzt und noch so lange wie möglich. Es sei ihr ein Anliegen, das weiterzusagen.

Und ja: diese Frauen, die spüren noch was!

Heidi List

„Ein erstaunlich offener Film. Sympathische Frauen, sympathische und gescheite Statements, mit denen sich bestimmt viele Altersgenossinnen identifizieren können - und eine wichtige Botschaft: die Lust an der Lust hat kein biologisches Ablaufdatum.“

Elfriede Hammerl

Gabriele Schweiger
Die Lust der Frauen
(Österreich 2011)

Regie Gabriele Schweiger
Drehbuch Gabi Schweiger;
Dramaturgische Beratung:
Sabine Derflinger

Darsteller Bernadette Beiwel und Enkel Philip und Christopher, Birgit Meinhard-Schiebel und Margit Tischberger, Brigitte Pfeiffer und Schwiegertochter Ulli, Sohn Manfred, Enkel Paul, Christa Wagner und Sambila Jeremie Yerbanga, Ina Biechl und Egon Biechl

Kamera Eva Testor

Schnitt Niki Mossböck

Ton Andreas Hamza, Klaus Kellermann, Sabine Maier

Musik The Rounder Girls

Produktion NGF - Nikolaus Geyrhalter

Filmproduktion GmbH

Verleih StadtkinoFilmverleih

Länge 61 Min.

Technik DigiBeta, BluRay / Farbe / 1:1.78 (16:9 Video)

Fassung deutsche Originalfassung

Ab 25. März 2011
im Filmhaus Kino am Spittelberg

Jetzt im Theater in der Josefstadt

Anton Tschechow Drei Schwestern

mit Sona MacDonald, Sandra Cervik, Silvia Meisterle, Michael Dangl, Anna Franziska Srna, Tonio Arango, Toni Slama u. v. a.



JOSEFSTADT
Theater

Karten und Infos unter 01 42 700-300
oder www.josefstadt.org



Man darf. Jetzt und noch so lange wie möglich.

Jähe Aktualität: Herr Kudo und das Ende aller Dinge

Der Künstler und Filmemacher Edgar Honetschläger über seinen Film „AUN - Der Anfang und das Ende aller Dinge“, ab 5. Mai im Kino.

Die erste Nacht bricht herein nach dem Beben: Alle U-Bahnen der Metropole haben den Betrieb eingestellt. Das präzise Urwerk Tokyo hat aufgehört zu ticken. Yukika Kudo ist im Stadtteil Odaiba – jenem, den man aus den Filmen *Blade Runner* und *Babel* kennt, dort wo sich das futuristische Tokyo abspielt. Sie wird sechs Stunden in Stöckelschuhen durch die Kälte wandern, um zu unserem Haus in Shibuya zu gelangen. Das Kind ist im Stadtteil Shinagawa – also weit entfernt. Das Handynetz ist zusammengebrochen. Es besteht kein Kontakt, und es ist auch keiner herzustellen. Wir wissen nicht, was vor sich geht. Die Hochhäuser wanken nach wie vor wie nackte Bäume im Wind.

Yukika ist eine von Hunderttausenden, die den Nachhauseweg zu Fuß antreten. Nun darf man sich das nicht vorstellen, als lebte man im dritten Wiener Bezirk und wollte in den 18. Bezirk, den man als Ortskundiger auch ohne Navigation leicht findet. Tokyo ist groß, rund 30 Millionen Menschen leben in der Megametropole, und in dieser Nacht wandern Massen von Menschen stillschweigend im Dunklen durch die Stadt, ständig nach dem Weg fragend.

Ich habe die Katastrophe um wenige Stunden verpasst. Von Wien aus versuche ich, die beiden aufzuspüren und auf den Flughafen zu kriegen. Die Familie hat sich geteilt. Mutter und Schwester gehen in den Süden, um sich vor der Atomstrahlung zu schützen. Yukika und Kazuto warten nun seit 47 Stunden auf dem Flughafen Narita, der sich 70km außerhalb von Tokyo befindet, auf den Abflug. Der Flughafenbetrieb wird, ob heftiger Nachbeben, immer wieder eingestellt...

Ich nenne Japan seit 20 Jahren meine Heimat. Wenn man dort lebt, ist man Erdbeben gewöhnt, sie werden zum Alltäglichen, auch die, die einem Teller und Bücher von Tisch und Wänden reißen. Ich hatte nie vor ihnen Angst – immer fürchtete ich mich allein vor den Atomkraftwerken, die zweifelsohne bei einem sehr groben Erdbeben betroffen sein müssten. Dies war mein erster Gedanke, als ich von dem Megabebeben in Tohoku (Nordjapan) erfuhr.

Trotz der beiden Atombomben in Hiroshima und Nagasaki ist es den Verantwortlichen gelungen, die Menschen einer derartigen Gehirnwäsche zu unterziehen, dass sie die 55 Atomkraftwerke, die sich auf den vier Hauptinseln befinden, nicht wirklich als Bedrohung empfinden. Dazu kommt, dass der Glaube an die Unfehlbarkeit der Technologie sehr ausgeprägt ist. „Worst Case Scenarios“ werden ausgeblendet. Nun, darin sind „Japaner“ anderen Völkern sicher gleich. Wenn man den Menschen lange genug vormacht, dass nichts passieren kann, die Rufe der Warner als Hysterie abtut und im Kanon erstickt, wie soll sich dann Opposition regen?

Ich tue mich sehr schwer, Negatives über Japan zu schreiben, weil ich dem Land unend-



Die Erde: Ein winziger Punkt im Universum...



... in der Schlusssequenz von „AUN“.

lich viel verdanke, es unendlich liebe. Jedoch als Europäer, der ich wohl immer bleiben werde, kann ich nur betonen, dass Informationspolitik und Demokratieverständnis in Nippon noch zweifelhafter sind als im Westen. In China mag es, was das Internet betrifft, eine Firewall geben, aber die Menschen wissen, wenn sie wollen, sehr genau, wie diese zu umgehen ist. In Japan herrscht Meinungsfreiheit, doch die Informationen sind derartig gefiltert, dass an eine objektive Meinungsbildung nicht zu denken ist. Es wird in Schulen nicht gelehrt, sich kritisch mit der Welt auseinanderzusetzen. Dies ist zweifelsohne Japans größtes Manko.

Der Vater Yukikas, Prof. Hideoki Kudo, war einer der Anführer der japanischen Studentenrevolution in den 1970ern. Sie war die blutigste auf der Welt, was, wie vieles aus Fernost, nie ins Bewusstsein der Menschen im Westen trat. Alle, die diese Revolution ausfochten, wurden von der ‚Firma Japan‘ mit einem lebenslangen Studier- und Arbeitsverbot belegt. Hideoki Kudo gründete eine Privatuniversität,

die sich mit alternativen Energieformen beschäftigte. Unter anderem entwickelte er einen Motor, der Wasser verbrennt, und damit Energie erzeugt. Bis heute beschäftigt uns seine Arbeit – er starb 1993 – weil wir nach wie vor versuchen, seine bahnbrechende Erfin-

„Alles, was der Mensch schafft, ist Natur. An Selbstzerstörung zu glauben, ist Hybris.“

dung einem nutzvollen Gebrauch zuzuführen. Man könnte einen Roman schreiben über all das, was wir mit dem Ding schon erlebt haben. Von arabischen Prinzen, die den Motor für viel Geld kaufen und einmotten wollten, bis zu einer Russin, die im Auftrag des KGB die Blackbox zu stehlen versuchte, könnte ich

berichten, ohne jemals in den Bereich der Fiktion abzurufen.

In unserem Spielfilm *„AUN – der Anfang und das Ende aller Dinge“*, der beim diesjährigen Internationalen Film Festival Rotterdam seine Premiere feierte (Regie: Edgar Honetschläger, Produzentin: Yukika Kudo) haben wir versucht, Prof. Kudo ein Denkmal zu setzen und seine Erfindung in metaphorischer Form in den Vordergrund zu rücken. Unter den gegebenen Umständen erhält dieser Film nun traurige Aktualität, denn der Wissenschaftler war immer lautstark gegen die Atomkraft aufgetreten, auf die das Archipel trotz schlimmster Erfahrungen massiv gesetzt hatte, um im Tanz der Nationen der ersten Welt mithalten zu können.

Es sind zwei Wissenschaftler in *AUN*, die redlich versuchen, eine neue, bessere Welt zu schaffen. Beide scheitern und das Ergebnis ist noch trauriger, als das was uns jetzt an Nachrichten aus Japan erreicht... *AUN* (A-gyo und Un-gyo) sind die beiden Tempelwächter vor shintoistischen Schreinen in Japan. A steht für Ausatmen – der letzte Atemzug, bevor man stirbt, und UN steht für das erste Einatmen nach der Geburt – der Anfang und das Ende aller Dinge. Shinto ist die animistische Urreligion Nippons, bevor der Buddhismus im 6. Jhdt. nach Japan kam. Millionen von Naturgöttern, die täglich mehr werden, wandern von Schrein zu Schrein – von Baum zu Baum.

Im Film *AUN* sagt der Wissenschaftler Sekai (=die Erde): „Alles, was der Mensch schafft, ist Natur. An Selbstzerstörung zu glauben ist eine Hybris. Selbst wenn es uns gelänge, die Erde zu zerstören: Welch winziger Punkt im Universum die Erde gewesen sein wird.“ Das klingt fatalistisch und erinnert mich an das teuflische kleine Wörtchen „Shogonai“. Dieses bedeutet „sich in sein Schicksal fügen“ d.h. man setzt dir ein Hochhaus vor die Tür, du beanstandest es nicht, sondern denkst Shogonai. Der Arzt teilt dir mit, dass du nur noch wenige Wochen zu leben hast: Du denkst Shogonai.

Diese Einstellung zum Leben ist ein Schlüssel zur vermeintlichen Ruhe der Menschen in Japan, im Angesicht der Katastrophe. So zu denken schützt, auf einem Archipel, das 4,5 mal so groß wie Österreich ist, rund 130 Millionen Menschen beherbergt und seit Menschengedenken unter den Launen der Natur leidet. Das Individuum ist keinem höheren Wesen verpflichtet, keinem abstrakten Gott, sondern der Gemeinschaft, dem Gemeinwohl. Die Gesellschaft ist Gott. Und das ist es auch, was dem Volk im Lande der aufgehenden Sonne die Kraft geben wird mit den apokalyptischen Zuständen umzugehen, und zweifelsohne seine größte Stärke.

Edgar Honetschläger, *1963, ist bildender Künstler (documentaX Teilnahme 1997) und Filmemacher („Milk“). Er lebt seit 1991 vorwiegend in Tokyo. „AUN“, gedreht in Japan, hat am 5. Mai, gefolgt von einem Livekonzert von Christian Fennesz, im Wiener Gartenbaukino Premiere.

Impressum Telefonische Reservierungen Kino 712 62 76 (Während der Kassaöffnungszeiten) Büro 522 48 14 (Mo. bis Do. 8.30–17.00 Uhr Fr. 8.30–14.00 Uhr) 1070 Wien, Spittelberggasse 3 www.stadtkinowien.at / office@stadtkinowien.at **Stadtkino** 1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7–8, Tel. 712 62 76 **Herausgeber, Medieninhaber** Stadtkino Filmverleih und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H., 1070 Wien, Spittelberggasse 3 **Graphisches Konzept** Markus Raffetseder **Redaktion** Claus Philipp **Druck** Goldmann Druck, 3430 Tulln, Königstetter Straße 132 **Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982 Nach § 25 (2)** Stadtkino Filmverleih und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H. **Unternehmensgegenstand** Kino, Verleih, Videothek **Nach § 25 (4)** Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur. Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos. **Preis pro Nummer 7 Cent / Zulassungsnummer GZ 022031555** **Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.**

neue informations-
architektur
jetzt auf
nextroom.at

RELAUNCH
nextroom.at

KRISTINA LARSEN UND GILLES SANDOZ PRÄSENTIEREN

YVAN ATTAL

VALERIA BRUNI TEDESCHI

les regrets

EIN FILM VON
CÉDRIC KAHN

PHILIPPE KATERINE ARLY JOVER FRANÇOIS NEGRET

DREHBUCH CÉDRIC KAHN KAMERA CÉLINE BOZON SCHNITT YANN DEDET TON OLIVIER MAUVEZIN NICOLAS MOREAU JEAN-PAUL HURIER AUSSTATTUNG FRANÇOIS ABELANET KOSTÜM ISABELLE PANETIER
MUSIK PHILIP GLASS AUSFÜHRENDER PRODUZENT KRISTINA LARSEN / LES FILMS DU LENDEMAIN KOPRODUZENTEN LES FILMS DU LENDEMAIN MAÏA CINÉMA MARS FILMS DRAGON 8
MIT BETEILIGUNG VON CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE DE CANAL+ UND TPS STAR MIT UNTERSTÜTZUNG VON RÉGION ÎLE-DE-FRANCE, CENTRE IMAGES-RÉGION CENTRE UND ANGOA-AGICOA
IN ZUSAMMENARBEIT MIT BANQUE POSTALE IMAGE UND COFICUP 2 EIN FONDS BACKUP FILMS WELTVERTRIEB MERCURE INTERNATIONAL FILMS DISTRIBUTION

CANAL+

TPS

FRANCE 2

WWW.LESREGRETS-LEFILM.COM

CC BY NC ND

* Île de France

Région Centre

LE CERCLE NOIR PHOTO JACQUES BUISSON

AB 22. APRIL 2011 IM STADTKINO