Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 43 (2001)
Heft: 231

Heft

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

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

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

Download PDF: 16.08.2025

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

Kino in Augenhöhe – 2.2001 Fr./DM 12.– öS 100.–

BULLETIN

> Loach
> Free Cinema

Perfektion ist nicht ein Ziel – Free Cinema

METROPOLIS revisited

BREAD AND ROSES von Ken Loach

TRAFFIC von Steven Soderbergh

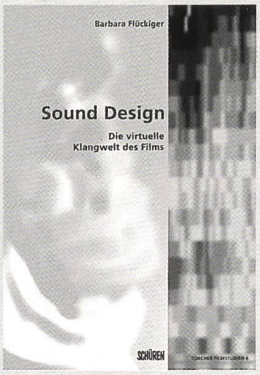
BAMBOOZLED von Spike Lee

THE TAILOR OF PANAMA von John Boorman

INTIMACY von Patrice Chéreau

LAS AVENTURAS DE DIOS von Eliseo Subiela

Neuerscheinungen



520 S., Klappbroschur,
viele, zum Teil farbige Abb.
DM 48,- (ÖS 350/SFr 46,-)
ISBN 3-89472-506-0

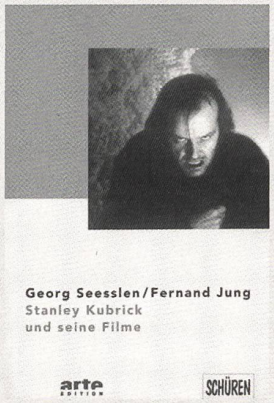
Sound Design öffnet den Zugang zur komplexen Architektur der Tonspur.

312 S., Klappbroschur,
viele Abb.
DM 48,- (ÖS 350/Sfr 46,-)
ISBN 3-89472-505-2

mit zahlreichen Trailer-Beispielen auf CD

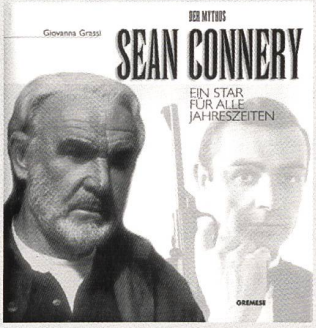
2. Auflage 2001
320 S., Pb., über 300 Abb.
DM 34,- (ÖS 248/SFr 32,80)
ISBN 3-89472-312-2

„ein Lesevergnügen und eine inspirierende Einführung in Leben und Werk von Stanley Kubrick"
St. Galler Tagblatt



Zum Start von
Finding Forrester

190 Seiten, geb. mit
Schutzumschlag,
über 200, z.T. farbige Abb.
DM 49,- (ÖS 358/SFr 46,80)
ISBN 3-89472-370-X



Unsere Bücher finden Sie u.a. in folgenden Buchhandlungen:

Filmbuchhandlung Rohr
Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich

Buchhandlung Stauffacher
Neuengasse 25, 3001 Bern

Buchhandlung Rösslitor
Webergasse 5, 9001 St. Gallen

Pep No Name
Unterer Heuberg 2, 4051 Basel

Prospekte gibts bei:
Deutschhausstraße 31 ·
D-35037 Marburg

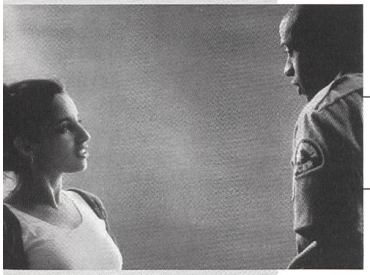
SCHÜREN
www.filmbuch.de

FILMBULLETIN

Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe

2.2001
43. Jahrgang
Heft Nummer 231
April 2001

Titelblatt:
Pilar Padilla als Maya
und Adrien Brody als Sam
in BREAD AND ROSES
von Ken Loach



KURZ BELICHTET 2 *Zum Lesen*

BUCHFILM 7 **Lyssy mort ou vif?**
‹SWISS PARADISE› ..... *von Rolf Lyssy*

KINO IN AUGENHÖHE 9 **Wer tut was, warum?**
BREAD AND ROSES ..... *von Ken Loach*
‹Um die Verbindung zwischen Persönlichem und Öffentlichem geht es mir›
13 *Gespräch mit Ken Loach*

RÜCKBLENDE 16 **Perfektion ist nicht ein Ziel**
Free Cinema

FILMFORUM
24 **TRAFFIC** ..... *von Steven Soderbergh*
27 **BAMBOOZLED** ..... *von Spike Lee*
30 **THE TAILOR OF PANAMA** ..... *von John Boorman*
32 *Gespräch mit John Boorman*
33 **INTIMACY** ..... *von Patrice Chéreau*
35 **LAS AVENTURAS DE DIOS** ..... *von Eliseo Subiela*
38 *Gespräch mit Eliseo Subiela*

NEU GESEHEN 40 **METROPOLIS revisited**
Gespräch mit dem Filmrestaurator
Martin Koerber

KOLUMNE 44 **Die Entscheidung**
Überlegungen zum Stand der Filmkritik
Von Thomas Rothschild

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 226 05 56
e-mail:
info@filmbulletin.ch
Homepage: http://
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Filmbulletin, Hard 4,
Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon 052 226 05 55
Telefax 052 226 05 56
e-mail:
info@filmbulletin.ch
Homepage: http://
www.filmbulletin.ch

Gestaltung und Realisation
M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Hard 10, 8408 Winterthur
Telefon 052 222 05 08
Telefax 052 222 00 51

Produktion
Litho, Druck und Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
8472 Seuzach
Ausrüsten: Brülisauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, 9202 Gossau

Mitarbeiter dieser Nummer
Matthias Christen, Frank Arnold, Ralph Eue, Pierre Lachat, Michel Bodmer, Rolf Niederer, Herbert Spaich, Peter W. Jansen, Yvonne Gaug, Peter Kremski

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; trigon-film, Wettingen; Ascote-Elite Entertainment Group, Buena Vista International, Filmcooperative, Frenetic Films, Rialto Film, Zoom-Filmdokumentation, Zürich; Peter Kremski, Duisburg; Gert Eggenberger, Klagenfurt; WDR, Köln

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Deutschhausstrasse 31
D-35037 Marburg
Telefon 06421 6 30 84
Telefax 06421 68 11 90
e-mail: schueren.verlag
@t-online.de
Homepage: http://
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80 – 49249 – 3
Bank: Zürcher
Kantonalbank Filiale
8400 Winterthur
Konto Nr.:
3532 – 8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint
fünf- bis sechsmal jährlich.
Jahresabonnement:
sFr. 57.–/DM 60.–
öS 500.–, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 2001 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Pro Filmbulletin
Pro Film

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur

KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach

Stadt Winterthur

Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 5000.– oder mehr unterstützt.

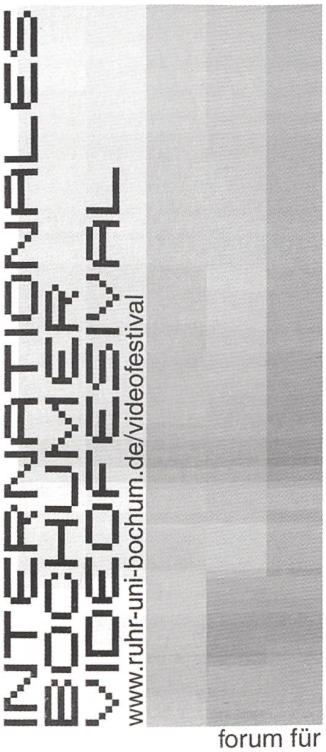
Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden.
Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

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

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

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

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



forum für
video
installation
neue medien

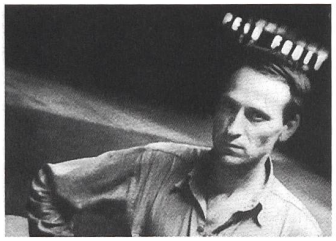
17.05.-19.05.01

Kurz belichtet
Bücher

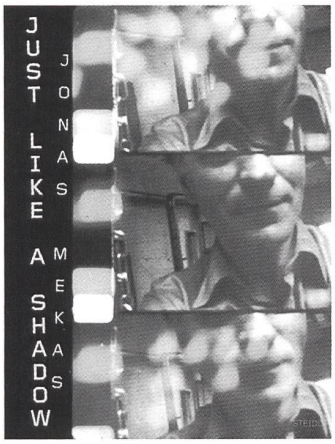
Mekas

Jonas Mekas gehört seit einem guten halben Jahrhundert zu den Schlüsselfiguren des experimentellen Kinos. Fast achtzigjährig, hat er auf der letzten Berlinale seinen jüngsten Film präsentiert: AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY. Mekas hat dafür fast fünf Stunden Material zusammengestellt. Grösstenteils handelt es sich dabei um bislang unveröffentlichte Aufnahmen aus dem engsten Kreis der Familie, die in den siebziger und frühen achtziger Jahren parallel zu seinen bekannten anderen Filmen entstanden sind. Ähnlich wie dort nimmt Mekas auch in AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY die Bilder zum Anlass, sich Gedanken zu machen über die Kunst, sich selbst und die, die ihm nahe stehen. Zusammen ergeben der frei eingesprochene Kommentar und die Bilder eine Art autobiographisches Resümee, eine private Meditation über das Leben in einem von Gewalt und Kriegen geprägten Jahrhundert und den flüchtigen Augenblicken der Schönheit und des Glücks, die Mekas in seinen Filmen festzuhalten versucht.

Auch in «Just Like A Shadow», dem zeitgleich erschienenen Bildband, zieht Mekas Bilanz. Das Buch enthält rund hundertsechzig grossformatige Abzüge von kurzen Ausschnitten aus fast allen von Mekas' Filmen. Die Sequenzen umfassen jeweils zwei bis fünf Einzelbilder und sind meist mitsamt Tonspur und Perforation reproduziert. Die Bilder behalten dadurch ihre eigentümliche Materialität, ähnlich wie die Filme selbst, die einem durch Bewegungsunschärfen, plötzliche Verschiebungen des Fokus, Über- und Unterbelichtungen und den Wechsel der Bildfrequenz fortwährend daran erinnern, dass man es hier nicht mit einer biographischen Realität, sondern mit einer fotografischen Erinnerung zu tun hat. Überhaupt verraten diese «frozen film frames»



Jonas Mekas



viel über die eigentümliche Ästhetik von Mekas' Filmen, vor allem über dessen Umgang mit Farben. Was seine Filme festhalten, sind nie bloss Abbilder von Freunden, Bekannten, Pflanzen, Tieren oder bestimmten Landschaften, sondern immer auch Teile eines Ensembles von Formen und Farben. Gerade wegen dieser graphischen Effekte geben die stillgestellten kurzen Bildfolgen soviel von den "lebendigen" Filmen wieder, obwohl sie ohne Mekas' hypnotische Kommentarstimme und die Musik auskommen müssen, die in fast allen seinen Werken eine zentrale Rolle spielt. Zugleich sind sie eine ganz und gar eigene ästhetische Form, frei schwebend zwischen Film und Fotografie. Nicht weniger spannend als der Bildteil ist das einleitende Interview, das *Jérôme Sans* während der Vorbereitung des Bandes mit Mekas geführt hat. Zusammen machen Text und Bild «Just Like A Shadow» zu einem grandiosen Buch.

Matthias Christen

Jonas Mekas: Just Like A Shadow. Edited by Patrick Remy. Göttingen, Steidl Verlag 2000, 58.– DM

AS I WAS MOVING AHEAD OCCASIONALLY I SAW BRIEF GLIMPSES OF BEAUTY: *Buch, Kamera, Schnitt, Produktion und Weltvertrieb: Jonas Mekas; Musik: Auguste Varkalis, USA 2000; Dauer: 288 Min.*

Die Perfektionierung des Scheins

Die von *Harro Segeberg* zusammen mit *Corinna Müller* und *Knut Hickethier* herausgegebene «Mediengeschichte des Films» ist mit ihrem dritten und letzten Band in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts angekommen. Der erste Band beschäftigte sich unter dem Titel «Die Mobilisierung des Sehens» mit der Frage, wie das Kino sich am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts in Wechselwirkung und Konkurrenz mit den bereits etablierten (Unterhaltungs-) Künsten sich seinen Platz eroberte. «Die Modellierung des Kinofilms» verfolgte den Prozess der institutionellen und ästhetischen Konsolidierung, die das noch junge Medium in den ersten Dekaden des neuen Jahrhunderts durchlief.

Das Erfolgsrezept war bei beiden Bänden das gleiche: Die Entwicklung des Films sollte eingebettet werden in die seiner Nachbarkünste. Zu diesem Zweck wurden Fachleute aus unterschiedlichen Disziplinen eingeladen, sich an dem Projekt zu beteiligen. Das Team der Herausgeber ist diesem Prinzip für den abschliessenden Band aus gutem Grund treu geblieben. Zum einen ist das Kino nämlich in den zwanziger Jahren, um die es hier vornehmlich geht, vollends zu einer eigenständigen kulturellen Grösse geworden, von der nun ihrerseits massgebliche Impulse für die benachbarten Künste ausgehen. Zum andern sind die zwanziger Jahre eine Zeit, in der angesichts der Entstehung von neuen Massenmedien wie dem Rundfunk intensiv über die spezifischen Möglichkeiten der einzelnen Kunstformen nachgedacht, aber genauso intensiv versucht wurde, die Stärken der einen für die anderen nutzbar zu machen.

Die Art und Weise, wie Alfred Döblin seinen «Alexanderplatz»-Stoff förmlich durch Literatur, Radio und Film wandern liess, gibt am Ende der Dekade ein gutes Beispiel dafür ab, wie in den Zwanzigern die Grenzen von Kunstformen ausgelotet und zugleich produktiv überschritten wurden.

Die Mehrzahl der Beiträge dieses dritten Bandes beschäftigen sich denn auch mit den vielfältigen und für alle Beteiligten fruchtbaren Beziehungen zwischen dem Film und den ihm benachbarten Künsten. Als besonders aufschlussreich erweisen sich dabei die Texte von *Christine N. Brinckmann* (zum Avantgardefilm) und *Jürgen Kasten* (zur Drehbuchliteratur), weil sie sich sehr eng an ihr Material halten und en détail zu zeigen versuchen, was es mit jenem Austausch zwischen den Künsten auf sich hat und wie sich die ästhetischen Eigenheiten der jeweils involvierten Medien auswirken.

Nicht weniger material- und kenntnisreich behandeln die Texte von *Ulrich Rügner*, *Helmut Weihsmann* und *Brigitte Werneburg* die Beziehung des Films zur Musik, zur Architektur und zur (journalistischen) Fotografie. Zumal im Hinblick auf die zeitgenössischen Überlegungen zur spezifischen ästhetischen Leistung der einzelnen Künste wäre hier an der ein oder anderen Stelle allerdings eine theoretische Vertiefung wünschenswert.

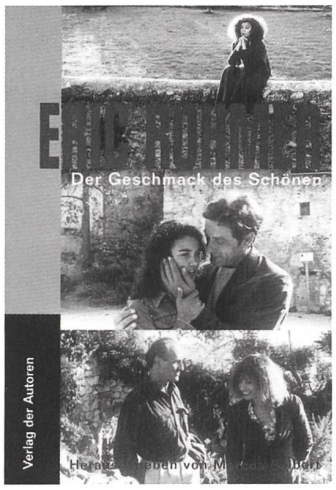
Einen zweiten thematischen Schwerpunkt bildet eine Reihe von Texten, die die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge ausleuchten, in denen das Kino der zwanziger Jahre sich ansiedelt. Kracauer hatte im Film jener Zeit bekanntlich eine Art traumwandlerischen ästhetischen Vorlaufs der nationalsozialistischen Diktatur gesehen. Unter der Überschrift «Dispositiv Kino. Zur Industrialisierung der Wahrnehmung im 19. und frühen 20. Jahrhundert» versucht nun *Klaus Kreimeier* diese Deutung auf den Kopf zu stellen: Das Weimarer Kino, so seine attraktive These, träume nicht von der Zukunft, sondern versuche die traumatischen Spätfolgen der Vergangenheit, insbesondere des Ersten Weltkriegs und der rasanten Modernisierung, zu verarbeiten. Dass dieser analytische Prozess, wenn überhaupt, nur teilweise gelingt, zeigt ein ausgezeichnet recherchierter Aufsatz, in dem *Knut Hickethier* und *Marcus Bier* – leider nur anhand von Printmaterial und nicht anhand der (offenbar verlorenen) Filme selbst – nachweisen können, wie das humoristische Genre des Militärschwanks ab der Mitte des Jahrzehnts alte militaristische Traditionen wieder gesellschaftsfähig macht. Dass der Prozess der Modernisierung und Urbanisierung in Deutschland auf massive Widerstände traf, ist ein Schluss, der sich auch aus *Georg Seesslens* Vergleich von deutschen und amerikanischen Filmkomödien ziehen lässt. Dieser wäre aber sicher noch überzeugender ausgefallen, wenn Seesslen den gewohnt dicht formulierten Text mit dem entsprechenden filmhistorischen Material unterfüttert hätte.

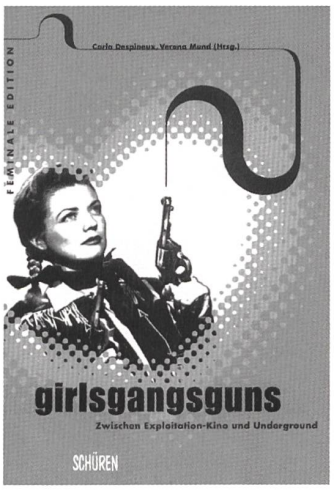
Das einzige Manko des Bandes beklagt Herausgeber Harro Segeberg im Vorwort gleich selbst: Es fehlt ein Beitrag zu den technischen und ästhetischen Neuerungen, die der Stummfilm mit sich bringt. Das ist doppelt schade, denn gerade die Einführung des Tonfilms markiert chronologisch die äusserste Grenze des ganzen Unternehmens. Nun ist also Schluss; nach der Lektüre des dritten Bandes kann man das nur bedauern.

Matthias Christen

Harro Segeberg, Corinna Müller, Knut Hickethier (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. Mediengeschichte des Films Band 3. München, Wilhelm Fink Verlag, 2000, 68.80 Fr., 78.– DM

Kurz belichtet
Enthusiasmus





«Ich glaube, dass man keinen Film wirklich lieben kann, wenn man die Filme von Howard Hawks nicht wirklich liebt.» Mit diesen Worten beendete Eric Rohmer 1953 seine Rezension von THE BIG SKY. Diesen Satz hätte man eher Godard zugeschrieben, vielleicht auch noch Truffaut. Aber die Lust an der Provokation war seinerzeit auch ein Teil der Strategie dieser Autoren, die von ihnen favorisierten Hollywood-Regisseure gegen das französische «Kino der Qualität» durchzusetzen. Da Rohmer «der intellektuelle Kopf und insofern neben Bazin zuständig für allgemeine filmtheoretische Texte (war)» (wie *Marcus Seibert*, der Herausgeber und Übersetzer der vorliegenden Sammlung rohmerscher Texte, im Vorwort schreibt), bilden Filmkritiken allerdings nicht das Zentrum dieser Publikation. Diese fünfzehn Texte machen mit knapp 120 Seiten weniger als ein Drittel des Bandes aus, in dem die meisten Texte grundsätzlicheren Fragestellungen gelten. Und auch bei den fünfzehn Kritiken geht es oft ums Ganze: um die Modernität eines Romans, die Rohmer in dessen Verfilmung vermisst (John Hustons MOBY DICK nach Melville), oder um das «Pöbelhafte» von Joshua Logans SOUTH PACIFIC, der ihn konstatieren lässt: «Er ist unbestreitbar schlecht, aber auch unbestreitbar interessant.»

Zu den Themen von Rohmers grundlegenderen Texten, grösstenteils entstanden zwischen 1948 und 1961, gehören die Raumorganisation, die Farbe und die Ebenen der Rede der Filme, ein eigenes Kapitel gilt Jean Renoir, dem «am wenigsten theatralischen von allen Filmemachern».

Seinen Text zu SOUTH PACIFIC schloss Rohmer mit der Bemerkung: «Mein Vorsatz war es einzig und allein, in uns Kino- und Filmliebhabern die aktivste Neugierde wach zu halten, die durch die zu ausschliessliche Wahrnehmung von Meisterwerken gelegentlich in Gefahr gerät abzustumpfen. Was für ein Glück, dass es noch Momente gibt, in denen es nützlich ist, sich auf Abwege bringen zu lassen!»

Diesen Satz würden die Mitarbeiter von «Gdinetmao» sicherlich bereitwillig unterschreiben. In der seit 1987 im handlichen Klein- und Querformat in Köln erscheinenden Filmzeitschrift hat es zwar auch Texte zu Oliveira und Ozu gegeben, aber ein Schwerpunkt lag immer auf dem verachteten deutschen Kino. «Abweichungen vom deutschen Film» ist denn auch der programmatische Untertitel der jetzt erschienenen Textauswahl, die der Herausgeber (und Hauptautor) *Rainer Knepperges* im Vorwort als «Passage durch unbekanntes Terrain» charakterisiert – «dunkle Winkel im Wohlvertrauten und helle Lichtungen im Verbotenen». Eine vorsichtige Annäherung, verbunden mit einer enthusiastischen Haltung, prägt die Texte zu Vergessenen der deutschen Filmgeschichte, zumal der späten sechziger und siebziger Jahre, eine Epoche, in der die Autoren prägende Kindheits- und Filmerlebnisse hatten, die in ihren liebevollen Beschreibungen wieder lebendig wird. Roger Fritz und Zbynek Brynych werden gewürdigt (aber auch junge Regisseure der Gegenwart wie Christian Petzold (DIE INNERE SICHERHEIT) und Matl Findl; aber auch 97 Folgen der Freitagabend-Krimi-Serie «Der Kommissar» werden so prägnant skizziert, dass man unbändige Lust bekommt, sie zu sehen.

In «girlsgangsguns» (so die hübsche Schreibweise auf dem Cover) ist der Enthusiasmus immer wieder gebrochen durch die Theorie – die feministische Aneignung des *exploitation*-Kinos mit all seinen Widersprüchen. Weil man bei der Lektüre der ersten beiden Texte vor lauter theoretischer Rückbesinnung den eigentlichen Gegenstand aus den Augen verliert, sollte man lieber mit den nachfolgenden drei Texten von *Stephanie Rothman* einsteigen. Diese amerikanische Filmemacherin stand 1999 im Mittelpunkt des Kölner Frauenfilmfestivals «Feminale», das mit dem vorliegenden Band dokumentiert wird. Anschaulich beschreibt Rothman das Herstellen von *exploitation*-Filmen bei Roger Cormans Produktionsgesellschaft «New World Pictures» in den siebziger Jahren, die sie zurecht als «goldene Zeiten für *exploitation*-Filme» bezeichnet, und skizziert, wie sie trotz Cormans Vorgaben mit THE STUDENT NURSES und GROUP MARRIAGE Filme drehte, die sich durch «das Umkehren der Erwartungshaltung» auszeichnen. Weitere Texte gelten unter anderem der *blaxploitation*-Ikone Pam Grier (von Quentin Tarantino für JACKIE BROWN wiederentdeckt), der «Girlie culture» und den «Filmen, die mit Gender-Codes brechen».

Längst ein Klassiker der Filmliteratur ist *Amos Vogels* 1974 erschienenes Buch «Film as a subversive art». Die 1979 (als «Kino wider die Tabus») erschienene deutsche Übersetzung war für Cineasten, aber auch für einige Programmkinos jahrelang ein Leitfaden bei der Sichtbarmachung einer anderen Filmgeschichte. Noch heute fasziniert der Band, weil er Experimental- und Dokumentarfilme mit klassischem Erzählkino zusammenbringt und Verbindungslinien aufzeigt, wo sonst nach Gattungen getrennt wird. So war 1997 die Neuausgabe des lange vergriffenen und gesuchten Bandes durch den rührigen österreichischen Hannibal Verlag eine verdienstvolle Leistung. Jetzt liegt das Buch als Taschenbuch vor, im Grossformat nur geringfügig kleiner als das Original. Den Band aufzuschlagen, ist jedoch ein mittlerer Schock, allerdings kaum einer im Sinne des Autors. Für die Taschenbuchausgabe wurde der Text komplett neu umbrochen (Layout: Daniel Sauthoff, Hamburg) und dadurch schlichtweg verunstaltet. Die Texte der beiden Spalten werden in der Mitte – ohne jedweden Rand – nur durch eine Linie getrennt. Als Leser komme ich mir vor wie bei einem psychologischen Experiment: ein Flimmern vor den Augen und leichte Schwindelgefühle ob der Buchstaben, die sich aus dem Korsett des Layouts befreien möchten, stellen sich fast unmittelbar ein. Dass zudem die Bilder teilweise beschnitten sind, passt zu diesem Ärgernis.

Das «Buch zum Film» ist meist nicht der Rede wert, jedenfalls dann nicht, wenn es sich dabei um *novelisations* handelt, in denen eher minderbegabte Autoren versuchen, auf der Grundlage eines Drehbuches eine Romanfassung zu erstellen. Aber es gibt auch andere Beispiele. Etwa das gerade erschienene Begleitbuch zu CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON, dem kürzlich mit vier Oscars ausgezeichneten Film von Ang Lee.

Gerade für jene Zuschauer, für die dieser Film die erste Begegnung mit dem asiatischen Genre des Schwertkämpferfilms (Wuxia, international bekannt als Martial Arts) gewesen ist, bietet der Band einige Hintergrundinformationen, nämlich einen knappen historischen Abriss des Filmwissenschaftlers *David Bordwell*, der «Tiger & Dragon» zur «Synthese aller Versionen der grossen Wuxia-Tradition für das neue Jahrtausend» er-

klärt. Das mit Farbfotos reich illustrierte Drehbuch wird am Rand durch Einschübe (meist von den Beteiligten) zur Produktionsgeschichte ergänzt, wo man unter anderem erfahren kann, wie man zwei Schauspieler in Baumwipfeln einen Schwertkampf austragen lässt (und wie schwierig das ist).

Zugegeben, letztlich ist auch dieses Buch eher ein *coffee-table book* zum darin Blättern – die Standfotos vermögen von den atemberaubenden Bewegungen im Film nur einen schwachen Abglanz zu vermitteln und die Dialoge klingen auf dem Papier – ohne die sprachliche Betonung – eher flach. Aber welches Begleitbuch ersetzt schon den Film?

Frank Arnold

Eric Rohmer: Der Geschmack des Schönen. Frankfurt/M., Verlag der Autoren, 2000. 400 S., 48 DM

Rainer Knepperges (Hg.): Gdinetmao. Abweichungen vom deutschen Film. Berlin, Maas Verlag (Maas-Media, Vol. 11), 2000. 191 S., 28 DM

Carla Despineux, Verena Mund (Hg.): girlsgangsguns. Zwischen Exploitation-Kino und Underground. Marburg, Schüren Verlag (Feminale Edition), 2000. 191 S., 29 DM

Amos Vogel: Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000 (rororo Sachbuch 60660). 289 S., 29.90 DM

Tiger & Dragon. Ein Portrait des Ang-Lee-Filmes. Nürnberg, Burgschmiet Verlag, 2001. 144 S.

• • •

Kurz belichtet

METROPOLIS zwischen Buchdeckeln

Es gibt wohl kaum ein zweites Monument der Kinogeschichte, dem weltweit mehr Aufmerksamkeit seitens der kompetentesten Archivare, Historiker und Theoretiker zuteil wurde, als METROPOLIS von Fritz Lang. Die Spezialisten bissen (und beissen) sich die Zähne aus an diesem zerstörten «Urtext der filmischen Postmoderne» (Thomas Elsaesser).

«Die Überlieferungsgeschichte von METROPOLIS», schreibt Jean-Paul Goergen in der neuesten Ausgabe der Babelsberger Zeitschrift «Filmblatt», «ist Teil seines Mythos geworden, wenn sie ihn nicht wesentlich ausmacht.» Vier gerade erschienene Bücher werfen nun aus verschiedenen Richtungen Blicke auf die Verzweigungen dieses Mythos seit seiner «Welturaufführung» (eine Wortschöpfung, die von der Ufa-Filmpropaganda speziell auf die Premiere von METROPOLIS im Januar 1927 gemünzt wurde).

Sämtliche der engagierten Publikationen künden unzweifelhaft von der libidinösen Zuneigung ihrer Autoren gegenüber ihrem Gegenstand. Sie erzeugen aber auch jenen eigenartigen Effekt, dass gegenüber den aufregenden Hintergrundgeschichten, Analysen und Spekulationen zu METROPOLIS der Film selbst, zumal wenn seine Vorführung als gesellschaftliches Event zelebriert wird, deutlich verblasst. Der Rezensent mag's jedenfalls nicht verhehlen: er tauchte aus der Lektüre der Bücher über METROPOLIS erheblich bereicherter auf als aus der Projektion der aktuellen Version des Films.

Erschliesst sich in dem von *Michael Minden* und *Holger Bachmann* herausgegebenen Buch «Fritz Lang's Metropolis – Cinematic Visions of Technology and Fear» der Film als eine Arbeit, worin sich auch die Ambitionen und die Corporate Identity des Unternehmens Ufa überdeutlich ausdrücken, so leisten *Werner Sudendorf, Wolfgang Jacobsen* und *Martin Koerber* im grosszügig ausgestatteten Album «Metropolis – Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur» eine erleuchtende Exegese, die sowohl die Vielfalt der alttestamentarischen Bezüge behandelt, wie sie das Werk als «ein chaotisches Kraftfeld aus Baukunst, Alchimie und Sexualität» positionieren. Sämtliche dreihundert Bilder in diesem Band sind keine Abbildungen aus dem Film, sondern zum überwiegenden Teil Fotos von *Horst von Harbou*, mit denen dieser die Entstehung des Films begleitete, sowie bisher unveröffentlichte Bilddokumente aus dem Archiv des Filmmuseums Berlin.

Seriöse Filmphilologie, gelegentlich modernistisch aufgebrezelt, bietet *Thomas Elsaessers* Betrachtung des Falls METROPOLIS. Alle Wissenschaft des Filmprofessors aus Amsterdam mündet bei ihm aber schliesslich doch in eine ganz handfeste, ja pragmatische Frage: «Der Kern der Geschichte von METROPOLIS? Es scheint, dass nicht nur der Film mutiert ist, sondern auch unsere Einschätzung, wovon die Geschichte eigentlich handelt. Denn ebenso faszinierend wie die Suche nach dem Ur-Text oder der Ur-Kopie ist inzwischen die Frage geworden, was diese Schnitte und Neu-Montagen jeweils beabsichtigten, welche Geschichte sie den Film erzählen lassen wollten und wie Historie und Zeit diese Geschichte veränderten – oder vielmehr unsere Vorstellung, worum es in diesem Film geht.»

Fast entgegengesetzt verfährt *Enno Patalas*. Sein «Metropolis in/aus Trümmern» ist, wie es in den Unterzeilen zum Titel heisst, «die Premierenfassung, den erhaltenen Varianten und Fragmenten, Drehbuch, Partitur, Zensurkarten, Kritiken, Fotos in kritischer Abwägung nacherzählt von Enno Patalas (Film) und Rainer Fabich (Musik)». Geradezu manisch die Primärquelle(n) beschreibend (oder interpolierend), produziert er vor dem inneren Auge die hypothetische Optimal-Version des Films.
Ein Buch aber, das, wie Patalas betont, nicht das letzte Wort zum Thema sein kann (oder sein will), sondern ein vorwärts gedachtes Projekt darstellt: Ein Exposé zu einer DVD-Inszenierung, die dem Benutzer die Freiheit böte, seinen eigenen Film mit Material aus dem filmischen Steinbruch namens METROPOLIS zu montieren.

Ralph Eue

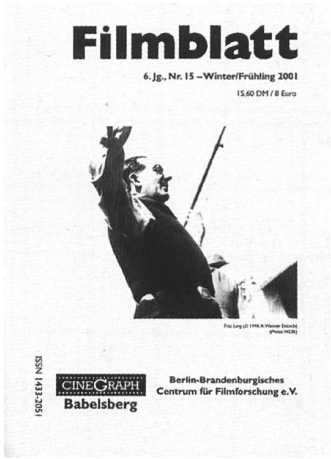
Michael Minden, Holger Bachmann (Hg.): Fritz Lang's Metropolis – Cinematic Visions of Technology and Fear. Mit Beiträgen von Metropolis-Mitarbeitern, zeitgenössischen Besprechungen sowie aktuellen Essays. Rochester and Woodbridge, Camden House Publishers. 326 Seiten, 27 s/w Abbildungen, DM 148.–

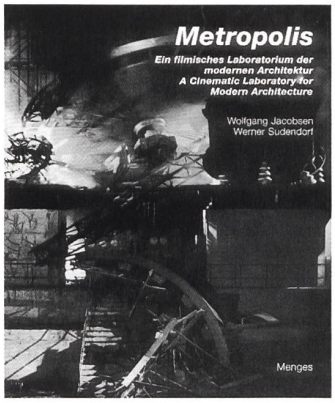
Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf (Hg.): Metropolis – Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur. A Cinematic Laboratory for Modern Architecture. Mit weiteren Beiträgen von Martin Koerber und Yvonne Rebhahn. (Text englisch und deutsch) Stuttgart, London, Edition Axel Menges, 2000. 240 Seiten, über 300 s/w Abbildungen, DM 133.–

Thomas Elsaesser: Metropolis – Der Filmklassiker von Fritz Lang. Hamburg, Wien, Europa Verlag, 2001. 135 Seiten. 58 s/w Abbildungen, DM 24.50

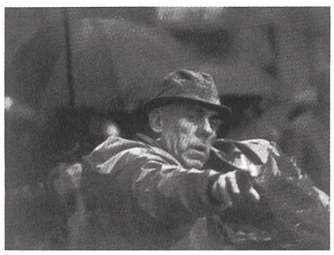
Enno Patalas: Metropolis in/aus Trümmern. Die Premierenfassung, den erhaltenen Varianten und Fragmenten, Drehbuch, Partitur, Zensurkarten, Kritiken, Fotos in kritischer Abwägung nacherzählt von Enno Patalas (Film) und Rainer Fabich (Musik). Berlin, Bertz Verlag, 2001. 174 Seiten, 75 s/w Abbildungen, DM 29.80

Ausserdem: die überwiegend Fritz Lang und Metropolis gewidmete Nr. 15 (Winter/Frühling 2001) der im 6. Jahr erscheinenden Zeitschrift Filmblatt, hrsg. vom Berlin-Brandenburgischen Centrum für Filmforschung e.V., Grossbeerenstrasse 56 d, D-10965 Berlin, 102 Seiten, DM 15.60





Kurz belichtet
Auszeichnungen



Marburger Kamerapreis

Zum ersten Mal wurde der mit 10 000 DM dotierte Marburger Kamerapreis verliehen. Der jährlich zu vergebende Preis für «herausragende Bildgestaltung» ging an *den* Kameramann der Nouvelle vague, an *Raoul Coutard*. «Er ist der gestische Kameramann par excellence,weil er stets offen legt, was er und wie er dies tut. Seine Kamera bleibt in den Bildern spürbar. Dennoch verfallen wir häufig diesen Bildern, weil sie das Vorläufige, auch Unfertige als Element des Authentischen vorführen. Vor allem durch seine Kameraarbeit wurde klar, wie sehr Bilder im Kino als "Dokumente aus der Welt der sichtbaren Dinge" funktionieren.» So Norbert Grob in seiner Laudatio (abgedruckt in der Süddeutschen Zeitung vom 8. März 2001).

Preis der deutschen Filmkritik

Der *Verband der deutschen Filmkritik* hat – erstmals im Rahmen des Max-Ophüls-Filmfestivals in Saarbrücken – seine Preise für die besten deutschen Filme des vergangenen Jahres vergeben. Als bester Spielfilm wurde DIE UNBERÜHRBARE von *Oskar Roehler* ausgezeichnet. Nominiert waren ausserdem DER KRIEGER UND DIE KAISERIN von Tom Tykwer, CRAZY von Hans-Christian Schmid und DIE STILLE NACH DEM STURM von Volker Schlöndorff. Die zum ersten Mal vergebenen Darstellerpreise gingen an *Hannelore Elsner* und *Vadim Glowna* und damit ebenfalls an den Film DIE UNBERÜHRBARE. Den Preis für den besten Nachwuchsfilm erhielt VERGISS AMERIKA von *Vanessa Jopp* und den Preis für den besten Dokumentarfilm NEUSTADT: STAU von *Thomas Heise*. Die Preise für den besten Kurzfilm und den besten Experimentalfilm waren schon im vorigen Jahr vergeben worden. Die Preisverleihung soll auch in Zukunft immer während des Max-Ophüls-Filmfestivals stattfinden. Geplant ist, die Preiskategorien zu erweitern.

Liliput Preis

Den *Liliput-Preis* für gute und schlechte Filmsynchronisation hat der *Bundesverband kommunaler Filmarbeit* zusammen mit dem *Verband der deutschen Filmkritik* im Rahmen der Berliner Filmfestspiele den deutschen Fassungen der beiden amerikanischen Filme WONDER BOYS von Curtis Hanson und THE LIMEY von Steven Soderbergh zuerkannt. In der Jury sassen Birgit Kohler von den *Freunden der Deutschen Kinemathek* und die Kritiker Gerhard Midding und Oliver Rahayel. WONDER BOYS erhielt den Preis für eine gelungene Synchronisation, THE LIMEY den Negativpreis für eine besonders schlechte.

In der Preisbegründung für WONDER BOYS heisst es: «Die deutsche Synchronisation hält durchgängig ein Gleichgewicht zwischen dem literarischen Anspruch und der gedanklichen Tiefe der Dialoge einerseits und ihrer "Sprechbarkeit" und Verständlichkeit andererseits. Die Sorgfalt, mit der die Synchronisation angefertigt wurde, wünscht man sich in diesem Genre häufiger.» (Oliver Rahayel)

Aus der Preisbegründung für THE LIMEY: «Im Original besitzt jede Figur ihren eigenen Sprachrhythmus und ihr eigenes Vokabular, die auch ethnische und soziale Zugehörigkeit markieren. In der Synchronfassung findet eine Nivellierung statt. Aber nicht nur die mundartliche Finesse vergröbert die Synchronisation. Sie diskreditiert auch die aussergewöhnliche Darstellung des Schauspielers Terence Stamp. So büsst der Film entscheidend an erzählerischer und atmosphärischer Dichte ein. (Gerhard Midding)

Eine grundsätzliche Abmahnung formuliert Birgit Kohler: «Dass Synchronisationen an sich ein absurdes Unterfangen sind, wird vor allem bei den Filmen wieder deutlich, in denen Fremdheit sich über Sprache artikuliert. Deshalb: Untertiteln statt synchronisieren.»

Kurz belichtet
‹Globi lernt laufen›

Zum dritten Mal: ‹Cartoon Movie›-Forum in Babelsberg

Kunst trifft Geld: *art meets money* war zwar nicht der offizielle Untertitel, aber genau darum geht es bei «Cartoon Movie»: die Produzenten von Animationsfilmen mit potentiellen Geldgebern zusammenzubringen. Auf dem Gelände von Studio Babelsberg bei Berlin versammelten sich im März zum dritten Mal 360 Teilnehmer aus zwanzig Ländern: zweieinhalb Tage lang warben 42 Animationsfilmprojekte um die Aufmerksamkeit von fünfzig Verleihern und sechzig Investoren (Filmförderern und privaten Geldgebern). Projekte, die sich noch in der Konzeption befinden, bekamen zehn Minuten Zeit für die Vorstellung, Projekte im Entwicklungsstadium und Filme, bei denen die Produktion bereits läuft, vierzig Minuten.

Auf der Suche nach den letzten zehn Prozent seines Budgets war GLOBI – THE STOLEN SHADOW. Ins Kino soll der Papagei, der sich zumindest in der Schweiz seit siebzig Jahren anhaltender Beliebtheit erfreut, als internationale Coproduktion kommen, an der neben seiner eidgenössischen Heimat auch Deutschland und Luxemburg beteiligt sind. Autor *Peter Lawrence* ist ein Engländer, der in Amerika lebt, während die Regie in den Händen von *Robi Engler* und seinem amerikanischen Kollegen *Takashi* liegt. Mit jährlich rund hunderttausend verkauften Büchern und (Hörspiel-)Cassetten verfügt die Figur zumindest hierzulande über einen soliden Bekanntheitsgrad, was bei vielen Projekten eine Art Initialfinanzierung bewirken kann. So ist ein Film über Wilhelm Tell (allerdings als spanische Produktion) ebenso in Planung wie einer über den iberischen Volkshelden El Cid, während klassische europäische Literatur mit «Die Schatzinsel» und «Dr. Jekyll und Mr. Hyde» von Robert Louis Stevenson, Voltaires «Candide» und Shakespeares «Der Widerspenstigen Zähmung» Stoffe liefert. Langlebige Comicstrips bilden die Vorlage für ABRAFAXE und CORTO MALTESE, während MOBY DICK – THE LEGEND RETURNS von Patricia Highsmiths Kurzgeschichte «Moby Dick II or The Missile Whale» inspiriert wurde.

An diesem Projekt lassen sich auch exemplarisch die Probleme aufzeigen, heute in Europa einen Animationsfilm herzustellen. Zwar wird wie in der Vorlage aus der Perspektive des Wals erzählt, aber da man das grösstmögliche Publikum ansprechen will (mit einer FSK-Freigabe ab 6 Jahren), bleibt die Grausamkeit des Walfangs selber ausgespart. Stattdessen setzt Regisseur *Michael Coldewey* (HEAVY METAL – F.A.K.K. 2) auf die «faszinierende Bilderwelt» der Arktis sowie auf die Mensch-Natur-Problematik – mit dem Einsatz von Walgesängen und Originalmusik der Inuit, deren Legenden im Zentrum des Films stehen sollen. Für die jüngsten Zuschauer wird man einige komische Figuren hinzuerfinden, ältere hofft man auch durch die Songauswahl zu gewinnen, bei der Coldewey die Isländerin Björk und Moby (einen Urenkel von Herman Melville) im Blick hat.

Bei CORTO MALTESE haben einige prominente Musiker schon von sich aus angeboten, Songs zu schreiben, als Sprecher für den Titelhelden konnte man hier Richard Berry gewinnen. Ein populärer Soundtrack und bekannte Sprecherstimmen sind mittlerweile zentrale Elemente, eine nachfolgende Fernsehserie wird für den Fall des Kinoerfolgs immer schon mitkonzipiert.

Nachdem Filme wie der französische KIRIKOU ET LA SORCIÈRE und der italienische LA GABBINELLA E IL GATTO in ihren Heimatländern jeweils über 1,2 Millionen Besucher in die Kinos zogen (im Ausland aber nur mehr Achtungserfolge waren), hat der schwedische Zeichentrickfilm PETTERSSON UND FINDUS in Deutschland nach zehn Wochen gerade die Ein-Millionen-Grenze überschritten und damit mehr Zuschauer als die Wiederaufführung von Disneys DSCHUNGELBUCH erreicht.

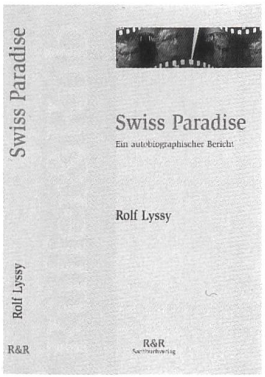
Das gibt Grund zu Optimismus – der amerikanische Markt allerdings liegt weit hinter dem Horizont, will man sich nicht mit der Nische der *arthouse*-Kinos begnügen: Da bei der in Afrika spielenden Legende KIRIKOU Frauen oben ohne und Kinder nackt herumlaufen würden, sei der Film «unakzeptabel im Mittelwesten Amerikas» hiess es dazu von Seiten der angereisten Amerikaner.

Frank Arnold

Lyssy mort ou vif?

«SWISS PARADISE» von Rolf Lyssy

1



Es sollte sein siebter Kinofilm seit 1968 werden. Statt dessen hinterlässt jetzt die Übung, völlig ungeplant, einen «autobiographischen Bericht». Elegant wurde *«Swiss Paradise»*, so lautet der vielsagende Titel, vom unrealisierten Skript an das Buch weitergegeben, und er nahm bei dieser Rezyklierung einen zartbitteren Geschmack an. Ursprünglich war er dazu ausersehen, den Ort der Handlung zu bezeichnen: ein Stück kitschigen helvetischen Dekors im amerikanischen Mittelwesten, wohl entfernt vergleichbar einem der vielen so genannten Themenparks. Jene Staffage wird jetzt der Obskurität unentrissen bleiben.

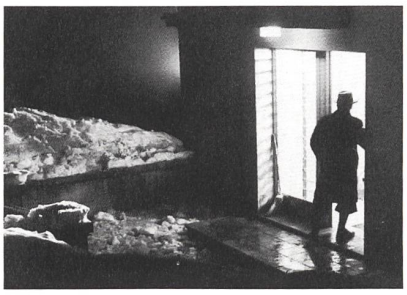
Die Schweiz hat *Rolf Lyssy* fast gleich viele Wege geebnet wie versperrt. Mit 65 zieht er das Land ohne Mengenrabatt zur Rechenschaft, und das geht geschrieben wohl besser vonstatten als gefilmt – und es ist auf jeden Fall billiger. Doch ist er zu klug geworden (kraft erlittenen Schadens), um nicht auch versöhnlich zu sein. Hält sich hartnäckig die Sage von den wunderlichen Gefilden, die in Helvetien zu finden seien, dann nimmt er die Mär (fast) für bare Münze statt sie in landesüblicher Manier ironisch aufzufassen. Hätten ihm denn die USA oder Israel im Falle einer Auswanderung besser zugesagt?

Absturz und Wiedergeburt

Das ist inzwischen nicht nur zweifelhaft, sondern es ist zu einer hypothetischen Frage geworden. In diesem Sinn lässt sich das vielgelobte und -geschmähte Heidiland sehr wohl als Paradies erleben, aber nur, solange alle fest vor Augen haben: vom Eden der Bibel ist es nur (aber immerhin) die Parodie. Man muss sich Heidiland ähnlich vorstellen wie alles, was geeignet wäre, sich westlich von Chicago als ein typisches «Swiss Paradise» anzubieten.

Realitäten solcher Art sind schizophren, und sie können schizophren machen. Eine Fiktion zu bewohnen setzt den sensibeln Temperamenten häufig zu. Ob früher oder später ein psychisches Leiden jemanden wie Lyssy befallen würde, war wohl weniger die Frage als: schmettert ihn das Übel, das *male oscuro*, ein für allemal auf die Bretter, oder tut es das nur vorübergehend? Wer sich auf Zusehen hin einweisen lassen muss, wie es dem Autor beschieden war, der hat sich den Wahnsinn der Verhältnisse auf Leib und Seele kopiert. Da mögen die Kliniker noch so konservativ bis fast optimistisch von «Depression» reden. Im Französischen bedeutet der ominöse Begriff auch so viel wie «Tiefdruckgebiet». Und das nächste Hoch folgt ja (irgendwann) bestimmt, oder nicht?

Diesem Leidensweg folgend ist Lyssy der Schweiz auf den Grund gegangen statt auf den Leim, ähnlich den Helden der Antike mit ihrem Gang durch die Unterwelt. Egal, wie gut oder schlecht das Filmprojekt «Swiss Paradise» war, das Lyssys kommerziellen Knüller DIE SCHWEIZERMACHER von 1978 fortspinnen sollte: wenn das Scheitern des Vorhabens den Absturz einleitete, dann geriet das Verfassen des gleichnamigen Buchs zu einem Teil und zum Ausdruck der Wiedergeburt. Und auf diese Weise schmuddelt sich – zwischen gelungenen Unternehmungen und etlichem, was daneben gerät – Lyssy seit eh und je durch: mit den schweizerischen Gegebenheiten unbeirrbar auf Kollision, aber nach jedem Zusammenprall wieder auf den Beinen und geneigt, sich frisch über die folgende Runde zu prügeln. Die Jahre hindurch muss er mit seiner Unversenkbarkeit und flinken Lippe vielen Kulturverwaltern bleibend auf den Geist gegangen sein. Er braucht sie nicht zu nennen. Jeder, der gemeint ist, zuckt zusammen.



2

1
Rolf Lyssy
in TEDDY BÄR
Regie: Rolf Lyssy

2
Peter Bollag
in KONFRONTATION
Regie: Rolf Lyssy

Film und Leben

Wiederholt greifen Film und Leben auf beängstigende Weise ineinander. Für KONFRONTATION kauft er 1974 eine Pistole samt (scharfer) Munition. Der Held, *David Frankfurter*, denkwürdig verkörpert von Peter Bollag, erschiesst mit der Waffe (und selbstverständlich blinden Patronen), entsprechend den historischen Tatsachen von 1938, vor der Kamera den designierten NS-Gauleiter für die Schweiz *Wilhelm Gustloff*. Am Ende der Produktion nimmt der Regisseur das Requisit zu sich: mit Zubehör, aber ohne besondere Absicht.

Ein Vierteljahrhundert danach, während seiner Internierung, spielt er wie unter Zwang mit dem Gedanken, sich mit dem bewussten Schiesseisen das Hirn zu verbrennen. Davon, dass er sich jemals vorgenommen hätte, in Nachahmung Frankfurters den Lauf auf jemand andern zu richten als gegen die eigene Person, steht in dem Buch kein Wort. Vom Selbstmord hält ihn schliesslich der Umstand ab, so macht es den Anschein, dass bis dahin schon mehrere Schweizer Filmemacher aus dem Leben geschieden sind, ohne bei den Hinterbliebenen mehr auszulösen als ein schuldbewusstes Achselzucken. Das eigene Überleben absorbiert die Nachwelt restlos.

Doch wenn eine Entsprechung von der Leinwand hinüber reicht in die Biographie, dann gibt es auch einen Rücklauf. TEDDY BÄR erzählt 1983 von einem Schweizer Oscar-Gewinner, dem es verwehrt ist, einen nächsten Film zu realisieren, und veranlasst Lyssy, die Bürokraten zu ridikülisieren, die ihm das Leben schwer machen. Fast um den Verstand gebracht, gerät der Held in die Anstalt.

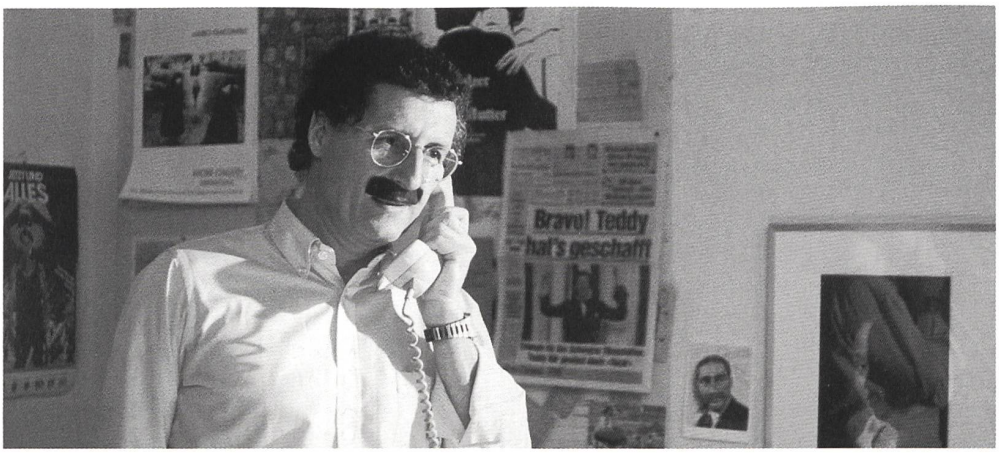
Wie ein Kinostück

Selbsternanntes Kino-Genie im Irrenhaus – diese Wendung allein vermöchte dem Film noch keinen prophetischen Charakter zu verleihen. Überwirklich wird die Sache erst, indem sich Lyssy den Part des verkannten Teddy Bär selber zuweist. Es ist das einzige Mal, dass er eine Hauptrolle persönlich innehat. Wann wird aus dem lauteren Zufall eine Ironie des Schicksals und wann eine biographische Folgerichtigkeit? Immer wieder muss der Autor die Frage abschütteln, ob er mit der eigenen Psychiatrisierung spät dafür büsse, dass er allzu Ernstes vielleicht allzu weit ins Frivole gezogen hatte.

Mit seinem Hin und Her zwischen Fakten und Fiktionen nimmt im Übrigen der «autobiographische Bericht» die Spannung und die Dynamik eines Kinostücks an: so, wie es wohl kaum jemand anders zu realisieren vermag als in der Form eines Buchs, ob er Lyssy heisse (oder wie immer), und ganz gleich, welches Paradies es nun sei, in dem er leben möchte.

Pierre Lachat

Rolf Lyssy: Swiss Paradise. Ein autobiographischer Bericht. Mit einem Vorwort von Urs Widmer und einer Filmographie. Zürich, Rüffer& Rub, 2001. 217 Seiten, Fr. 42.–



1

Wer tut was, warum?

BREAD AND ROSES von Ken Loach

Es sind Menschen mit ihrer individuellen Geschichte und ihren eigenen Gefühlen, die in jeder öffentlichen Auseinandersetzung agieren.

Gedämpftes Stimmengewirr. «Folgt mir!» Figuren in einem subtropischen Buschwerk. Hasten, eilen. «The Border between Mexico and the US». Eine nervöse, verwackelte Kamera versucht, einzelne dieser geduckt weiterhastenden Leute ins Blickfeld zu bekommen und ihnen zu folgen. Ein wartender Geländecaravan wird sichtbar. Der Anführer schubst – hektisch, aufgeregt, unfreundlich – den einen um den anderen in den Wagen. Türe zu und ab.

Eine heitere, mexikanisch klingende Melodie setzt ein, als der Wagen anfährt. Unter dem Vorspann erste Bilder der Insassen des Wagens, Aufnahmen vielspuriger Highways, Wolkenkratzer. Amerika. Gelobtes Land?

Gleichzeitig mit dem Schlussakkord der Melodie stoppt der Wagen in einer Seitenstrasse. Die beiden Schlepper kassieren ihre Gagen, bevor sie die illegalen Einwanderer in die Arme der wartenden Verwandten oder Bekannten entlassen. Maya aber hat Pech und kommt in die Klemme. Rosa hat nur einen Teil des vereinbarten Betrags dabei. Bitten und Betteln verfängt nicht bei den rauhen Gesellen, auch der angebotene Ehering bleibt unbeachtet ... Gnadenlos wird Maya mitgenommen, eher belustigt wird um ihren Kopf (sprich: Körper) gespielt. Der weitere Weg der jungen Mexikanerin im fremden Land scheint vorgezeichnet – aber der raffinierte Ken Loach hat eine falsche Fährte gelegt. Relativ leicht gelingt es der Kleinen, den tolpatschigen Lüstling übers Ohr zu hauen, ihm die blöden Stiefel, auf die er so stolz ist, zu klauen und zu entkommen.

Eigentlich geht es in BREAD AND ROSES um Immigranten – und darum, wie sie leben. Sehr

Weshalb Maya nicht in einer Bar arbeiten mag, erzählt Loach in knappen drei Einstellungen. Wie Perez operiert, wird in dichten, aufschlussreichen Szenen wie der Entlassung einer älteren Frau klargemacht.

schnell zeigt sich in der näheren Betrachtung, es gibt grosse und kleine unter diesen Immigranten, weibliche und männliche, ältere und jüngere, mutige und etwas ängstlichere. Wen erstaunt das schon? Aber das ist genau der Punkt, den Ken Loach markieren will. Wer denkt schon länger über Immigranten nach? Leben die? Leiden sie? Lieben sie? Freuen sie sich? Trauern sie? Werden sie wütend? Schweigen sie? Wen kümmert's? Bestenfalls wird noch zwischen legalen und illegalen unterschieden.

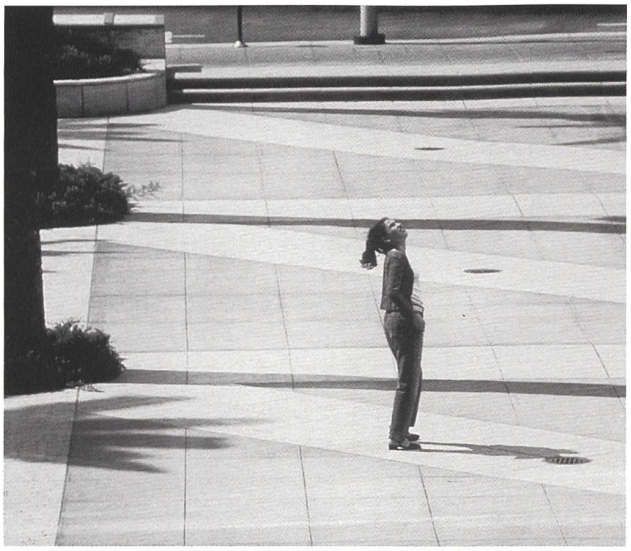
Enger gefasst geht es in BREAD AND ROSES um «Justice for the Janitors», um einen Arbeitskampf, den Putzleute um gerechtere Löhne und für bessere Arbeitsbedingungen führen. Die meisten Beschäftigten der Reinigungsfirmen, welche die Bürotürme der Weissen sauber halten, sind Einwanderer, viele von ihnen illegal im Land, was ihre Ausbeutung einfacher, ihren Kampf aber noch schwieriger macht. Paul Laverty wurde bei einem Studienaufenthalt in Los Angeles auf diese Auseinandersetzung aufmerksam. Allein, «ein Arbeitskampf macht noch keine Geschichte», war dem bewährten Drehbuchautoren mehrerer Loach Filme sofort klar. Ein Arbeitskampf ist eine ziemlich trockene Angelegenheit – sollte man meinen.

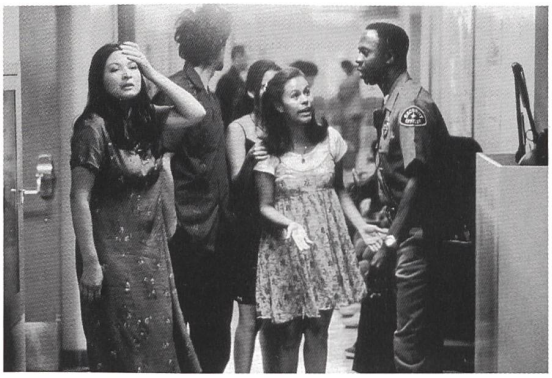
Doch die Lösung ist im Grunde ganz einfach: es sind Menschen mit ihrer individuellen Geschichte und ihren eigenen Gefühlen, die in jeder öffentlichen Auseinandersetzung agieren. Man muss sie für einen Film wie BREAD AND ROSES *nur* zum Leben erwecken. Maya etwa, die schwarz über die grüne Grenze kommt. Rosa, ihre ältere Schwester, die sich seit Jahren als Immigrantin durchs Leben schlägt, zwei Kinder grosszieht und in Bert einen Mann und Familienvorstand gefunden hat. Sam, der bei der Gewerkschaft arbeitet, aber eigene Vorstellungen von Gewerkschafts-Kampagnen entwickelt. Ruben, der sein Universitätsstipendium so gut wie in der Tasche hat, wenn er den eigenen Anteil, den er sich mit der Putzarbeit verdient, rechtzeitig zusammenbringt. Die Arbeitskollegen von Rosa: Berta, Olga, Teresa, Ben, Juan und andere. Der Aufseher Perez, auch er ein Immigrant. Die Figuren zum Leben erwecken und zusammenspielen lassen: so einfach ist das – wobei gerade das Einfache bekanntlich oft etwas vom Schwierigsten ist.

Erzählt wird in BREAD AND ROSES relativ schnell, nicht die "grosse" Geschichte, aber die kleinen. Weshalb Maya nicht in einer Bar arbeiten mag – oder sogar: kann – erzählt Loach in knappen *drei* Einstellungen. Wie Perez operiert, wird in dichten, aufschlussreichen Szenen wie der Entlassung einer älteren Frau, die Ruben an seine Mutter erinnert, oder bei der Anstellung von Maya klargemacht.

Perez macht Maya ein unanständiges Angebot und fragt: «What do you say?» Die rhetorische Frage mit einem Bild zu beantworten – Maya, die mit dem Staubsauger hantiert – lässt den Darsteller George Lopez noch besser wirken, als er ohnehin ist. Es gibt nichts zu sagen, nichts zu antworten. Der harte Schnitt macht Perez aber noch härter – die gekonnte Anwendung des Kuleschow-Effekts. Auch das ist Regie, Schauspielerführung, im Film.

Claude Chabrol antwortete mir auf die simple Frage, was denn Regie sei und was einen guten Regisseur auszeichne: schauen, dass sich die Schauspieler auf dem Set und vor der Kamera *wohl fühlen*. Und die Filmschauspiel-Novizin Pilar Padilla soll gesagt haben, sie vermute, Loachs Geheimnis sei, dass «er dir Vertrauen schenkt, ein Vertrauen, das sich über die ganze Crew ausbreitet». Ken Loach wäre demnach in der Umschreibung von Chabrol ein guter Regisseur. Von anderen Top-Regisseuren ist bekannt, dass sie der Auffassung sind, mit der richtigen Wahl bei der Besetzung seien bis zu gegen achtzig Prozent ihrer Arbeit geleistet. Das Detail, das Loach im Gespräch erwähnt: er habe die Rollen der beiden Schwestern mit Schauspielerinnen besetzt, von denen die eine schon länger vor Ort lebe, die andere aber unmittelbar vor Beginn der Arbeiten aus Mexiko gekommen sei, mag ausgesprochen banal wirken, aber es funktioniert. Selbst gestandene Regisseure möchten allzu gerne wissen, wie es Loach immer wieder gelingt, aus unbekannten Schauspielern absolute Spitzenleistungen hervor-





Alles kommt so leicht und schlicht daher, wirkt so spontan und improvisiert, dass man erst genauer hinschauen muss, um zu entdecken, wie sauber durchdacht der Film wirklich ist.

zuzaubern. Jedenfalls sind es auch die Kleinigkeiten, die zählen und die Kleinigkeiten, die sich summieren. Pilar in einen Englischkurs zu schicken, war schliesslich einfacher, als einer sprachkundigen Schauspielerin den sozialen Background für ihre Rolle zu vermitteln. Logisch. Und dennoch hätten die meisten Regisseure (und/oder: Produzenten) anders gehandelt, um das Risiko scheinbar zu verkleinern.

Drehbuch? Konstruktion? Struktur? Was da in BREAD AND ROSES erzählt wird, das kommt so leicht und schlicht daher, wirkt so spontan und improvisiert, dass man erst genauer hinschauen muss, um zu entdecken, wie sauber durchdacht der Film wirklich ist. Genau, was er braucht. Nicht mehr, nicht weniger. Auch die Abfolge der Szenen ist zwingend. Das eine bedingt das andere und aus diesem folgt ein weiteres. Dennoch bleibt vieles mehrdeutig, behalten die Figuren eine Privatsphäre und ein Geheimnis, sind die nächsten Wendungen der Geschichte nicht eindeutig voraussehbar. Im Gegenteil. Sie sind immer wieder für eine Überraschung gut, aber jede neue Wendung bleibt dennoch folgerichtig und einsichtig.

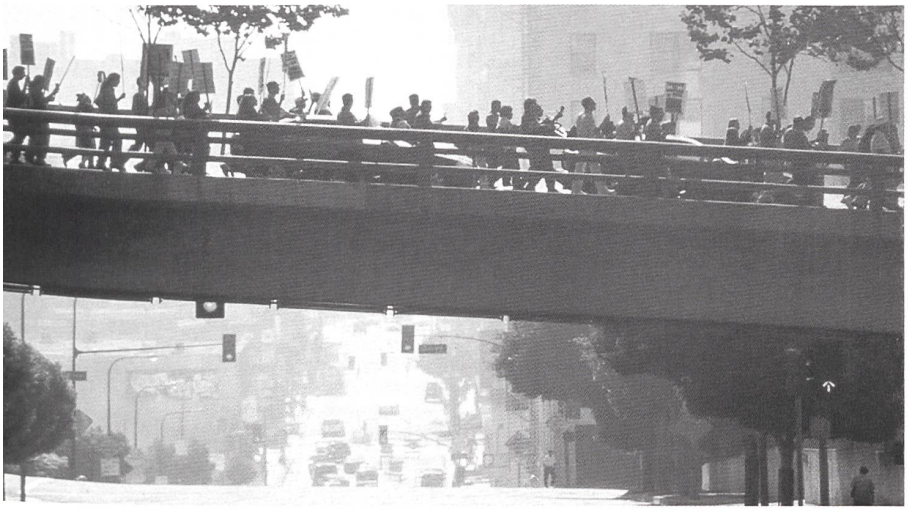
Schnitt von Berta – die, von Perez in Versuchung geführt und zum Verrat aufgefordert, zögerlich, aber standhaft den Kopf schüttelt – auf einen fahrenden Bus, der Maya zu Sam bringt, den sie aus dem Schlaf holen wird, um ihn mit der Frage zu konfrontieren: «Was riskierst du?» Berta hat den Job verloren, weil Sam unachtsam einen Zettel rumliegen liess. Nebenbei sei vermerkt, dass Sam schon in der Wohnung von Rosa ein Papier liegen liess, was Maya einerseits und folgerichtig die Möglichkeit eröffnete, ihm nachzueilen, aber auch schon eine Ahnung säte, so dass der Zuschauer nicht wirklich überrascht wird, wenn sich herausstellt, dass dieser "unachtsame Kerl" einen viel schwerwiegenderen Fetzen Papier liegen liess – mit unbequemen Folgen für andere. So macht man das. Bewusst wahrgenommen wird so ein Hint selbstverständlich nicht – dennoch markieren gerade solche kleinen Details den grossen Unterschied zwischen einem mittelmässigen und einem hervorragenden Werk.

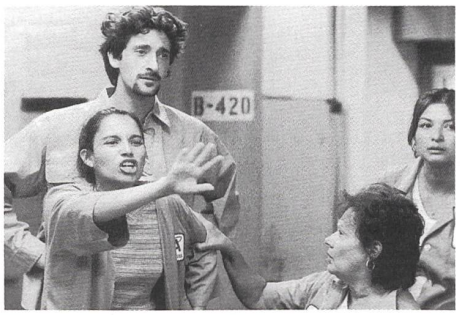
Wie spartanisch Loach erzählen kann, zeigt auch ein Nebenstrang der Handlung. Der Gewerkschafter argumentiert bei seinem Besuch in Rosas Wohnung, bevor er entschieden vor die Tür gesetzt wird, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln: Lohn, Sozialversicherung, bezahlte Ferien, Krankenkasse. In einer kleinen Pause im wallenden Wortgefecht wirft der kleine Sohn von Rosa ein: «Papa ist krank». Seine Diabetes sei sein Problem, unterbindet Bert unwirsch eine weitere Erörterung des Themas. Aber auf der Party der Aktivisten, die einen ersten Etappensieg feiern, bricht er unvermittelt zusammen.

Der Zusammenbruch von Bert markiert einen Wendepunkt. Das erschliesst sich den Zuschauern allerdings erst später. Rosas Reaktion auf den Zusammenbruch ihres Mannes bleibt vollständig ausgespart. Der Film nimmt gewissermassen seinen normalen Gang: Eine weitere Aktion der Janitor-Aktivisten wird vorbereitet; Maya trifft Ruben im Park; die Aktion ist ein voller Erfolg, das Medienecho ist riesig. Doch nun wandelt sich die Freude in Entsetzen. Die Beteiligten sind verraten worden und werden fristlos auf die Strasse gestellt. Wer ist der Verräter? Einige Hinweise, die den Verdacht in die falsche Richtung lenken, gab es, aber es war: *Rosa*, die neue Aufseherin, mit Lohnaufbesserung – eine Woche bezahlten Urlaub extra.

Der Film hat Vorarbeit geleistet. Wie Perez vorgeht, wenn er einen Verräter sucht, wurde in der Szene mit Berta vorgeführt, wobei Berta ihr Stillschweigen mit der Entlassung büsste. Rosa dagegen, man ahnt es nun, hat ihre Entscheidung im Spital getroffen, zu verhandeln war mit Perez nurmehr der Preis.

Der Vorteil dieser Erzählführung ist, dass die Schlüsselszene mit der Konfrontation der beiden Schwestern unmittelbar an die Szene mit der Entlassung anschliessen kann.





Voraussetzung für die Kraft, die die Szene entwickelt, ist auch, dass zwar der Konflikt zwischen der grossen, lebenserfahrenen und der kleineren, noch ungebrochen lebenshungrigen Schwester von Anfang an präsent ist.

Was Rosa da in drei, vier Sätzen evoziert, kann vermutlich in einem stündigen Porno-Streifen nicht untergebracht werden. Filme, die alles über Dialoge und nichts übers Bild erzählen, mag ich eigentlich nicht, aber in diesem Falle bleibt die Variante, es weder zu zeigen noch anzudeuten und es ganz der individuellen Phantasie der Zuschauerinnen und Zuschauer zu überlassen, die weitaus stärkere. Stark ist auch, dass die Vergangenheit von Rosa erst auf das Stichwort «Verrat» aus ihr herausbricht: ja, ich bin eine Verräterin, ich habe mich selbst verraten, mein Leben, meine Familie, meine Kinder.

Voraussetzung für die Kraft, die die Szene entwickelt, ist auch, dass zwar der Konflikt zwischen der grossen, lebenserfahrenen und der kleineren, noch ungebrochen lebenshungrigen Schwester von Anfang an präsent ist – Maya: warum hast du nicht? warum tust du nicht? Rosa: warum hörst du nie zu? Und verdeckt: du ahnst ja gar nicht, was ich alles schon für dich, für euch getan habe –, aber jede noch so kleine Andeutung auf den tiefer liegenden Kern vermieden wird.

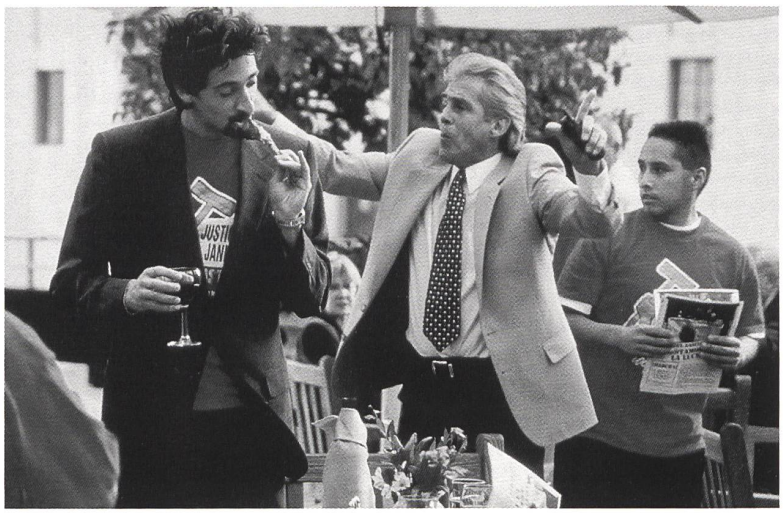
So falsch war die Fährte, was einer jungen Frau, die illegal über die Grenze kommt, zustossen könnte, dann doch wiederum nicht. Den Gedanken aber, dass das mögliche Schicksal auf die ältere Schwester zutreffen könnte, weiss der Film geschickt zu unterlaufen. Dass etwa Perez' "unanständiges" Angebot aus einem Monatsgehalt von Maya besteht, das er für sich abzweigt – «wir können es auf zwei Monate verteilen, wenn du magst» – und der Film sehr schnell zur nächsten heiteren Sequenz übergeht, wischt den Gedanken an andere mögliche Formen der Ausbeutung geschickt hinweg. Wer könnte da noch auf die Idee verfallen, dass die Schwester anderlei "Dienstleistung" bereits erbracht hat.

Kleine Bemerkung noch zur Besetzung der Rolle von Bert mit Jack McGee. Die Rolle ist klein, drei Auftritte als Familienvater in der Wohnung von Rosa und einen auf der Party der Aktionisten. Damit nicht irgendwer auf dieser Party zusammenbricht, muss man ihn auf Anhieb eindeutig wiedererkennen – sofort, bis auf den letzten Zuschauer. Ein weisser, englischsprachiger Brocken inmitten all der Latinos hilft schon mal ein ganzes Stück. Ausserdem ist McGee als markanter Nebendarsteller aus zahlreichen Filmen – erwähnt sei nur: Sheriff in BASIC INSTINCT – den meisten Zuschauern nicht ganz unbekannt. Die Frage, die weder unmittelbar gestellt noch beantwortet wird, wie kommen eine langjährige Prostituierte mit zwei mexikanisch wirkenden Kindern und ein scheinbar arbeitslos gewordener Diabetiker zusammen, bereichert den Film, macht die Konstellation jedenfalls interessanter, offener, abgründiger. Die Rolle nicht einfach mit einem Mexikaner zu besetzen – auf die Idee muss man erst kommen, und wenn man sie hat, muss man noch den Mut und die Frechheit haben, sie auch auszuführen, oder dann eben die Gewissheit und die Erfahrung, dass genau diese Entscheidung etwas bringt.

Ein anderes Beispiel wie Öffentliches mit Privatem geschickt verknüpft werden kann, führen Loach und Laverty – so leicht ist von der Leinwand nie abzulesen, wem für welche Leistung Ruhm und Ehre gebührt – in der Park-Szene zwischen Maya und Ruben vor. Ruben eröffnet ihr, dass er sich nicht an der geplanten Aktion beteiligen wird, weil er sein Studium nicht in Gefahr bringen will. «Ich tu es auch für dich.» Als Maya dagegen hält, unterstellt er ihr: «Du tust es wegen Sam. Er hat studiert und – er ist weiss.» «Als Teresa entlassen wurde, sagtest du, sie erinnere dich an deine Mutter» (nebenbei: auch ein schönes Beispiel dafür, wie ein Motiv gesetzt wird, um später ausgewertet zu werden) kontert Maya. Sie wehre sich, weil sie nicht wolle, dass immer alles so bleibe, es ihr selbst im Alter einmal so ergehen könne wie Teresa und kommt zum Schluss: «Vielleicht werde auch ich eines Tages studieren, aber was nützt das, wenn du dabei mehr vergisst als dass du lernst.»

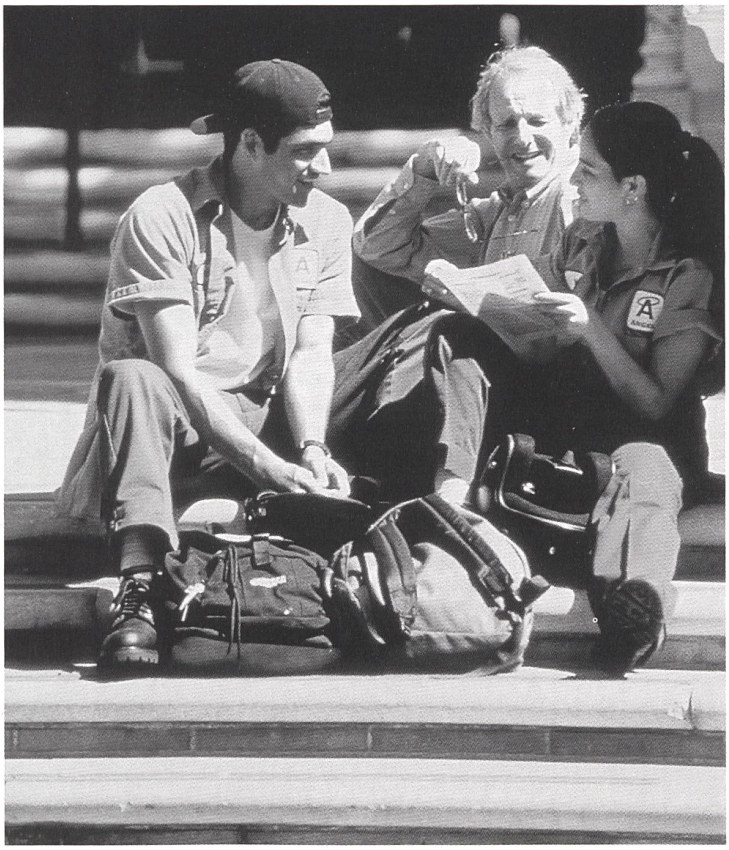
Walt R. Vian

Die wichtigsten Daten zu BREAD AND ROSES: *Regie: Ken Loach; Assistent von Ken Loach: Ricardo Mendez Matta; Buch: Paul Laverty; Kamera: Barry Ackroyd; zweite Kamera: Haskell Wexler; Schnitt: Jonathan Morris; Production Design: Martin Johnson; Art Director: Catherine Doherty; Kostüme: Michelle Michael; Musik: George Fenton; Ton: Ray Beckett.* Darsteller *(Rolle): Pilar Padilla (Maya), Adrien Brody (Sam), Elpidia Carrillo (Rosa), Jack McGee (Bert), George Lopez (Perez), Alonso Chavez (Ruben), Monica Rivas (Simona), Frank Davila (Luis), Lilian Hurst (Anna), Mayron Payes (Ben), Maria Orellana (Berta), Melody Garrett (Cynthia), Gigi Jackman (Dolores), Olga Gorelik (Olga), Estela Maeda (Teresa), Eloy Mendez (Juan).* Produktion: *Parallax Pictures, Road Movies Filmproduktion, Tornasol/Alta Films Production; unter Beteiligung von British Screen, BSkyB und BAC Films, BIM Distribuzione, Cinéart, Filmcooperative Zürich; Produzentin: Rebecca O'Brien; ausführender Produzent: Ulrich Felsberg. Grossbritannien, Frankreich, Deutschland, Spanien, Schweiz 2000. Format: 1:1.85; Farbe; Ton: SRD; Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.*



‹Um die Verbindung zwischen Persönlichem und Öffentlichem geht es mir›

Gespräch mit Ken Loach



FILMBULLETIN Ist das Projekt zu BREAD AND ROSES aus Ihrer Beschäftigung mit sozialen Fragen und Ihrem persönlichen Gerechtigkeitssinn hervorgegangen?

KEN LOACH Einwanderung und die Behandlung der Einwanderer durch das Gastland sind ein universelles Thema. Es läuft im Grunde auf die Verlogenheit hinaus, dass man den Einwanderern ihre Gegenwart übel nimmt, aber ihre billige Arbeitskraft will. Wer putzt und kocht, reinigt die Klos, sorgt für die Kinder, hütet die Babys, hält die Büros sauber? Die ganze Gesellschaft profitiert davon, dass man die Immigranten ausbeuten kann. Besonders krass ist das in Los Angeles: ausgerechnet am Ort, wo der weisse amerikanische Traum erschaffen wird, wollte man per Gesetz verbieten, dass Kinder illegaler Einwanderer zur Schule gehen oder Fürsorgeleistungen bekommen. Gesellschaftlich gesehen werden Latinos höchstens als Dienstmädchen, Huren, Dealer oder Penner wahrgenommen. Daneben gibt es aber eine Parallelwelt, die kaum anerkannt wird, und man hat nie den Eindruck, dass sich in der lateinamerikanischen Gemeinschaft ebensogrosse Dramen abspielen wie in der weissen. Darum wollten wir das machen.

FILMBULLETIN Erzählen Sie von den Vorbereitungen zum Film und Ihrer Verbindung zu den Gewerkschaften.

KEN LOACH Drehbuchautor Paul Laverty – gelernter Jurist und Rechtsanwalt aus Glasgow – war Anfang der neunziger Jahre ein Jahr lang an der University of Southern California. Da er vorher mehr als zwei Jahre in Nicaragua bei den Sandinisten als Anwalt gewirkt hatte und Spanisch sprach, hielt er sich bei seinem Studienaufenthalt in L.A. sehr oft unter Lateinamerikanern auf. Dabei entdeckte er die Kampagne «Justice for the Janitors», die sehr stark war. Ihm fiel auf, dass es nicht die übliche Gewerkschaftskampagne war, wo fette Fünfzigjährige in glänzenden Anzügen Phrasen dreschen und die Leute zu Tode langweilen. Die Janitor-Kampagne zeigte Phantasie und laterales Denken. Die Beteiligten überlegten: Welche Art von Kampagne bringt uns Erfolg? Sie drangen in Restaurants ein, machten Zoff vor Privathäusern, behinderten den Verkehr – machten Dinge, die Erfolg brachten, ohne eine direkte Konfrontation zu riskieren, denn sie waren sehr schwach und die multinationalen Konzerne sehr stark.

Was den Film betrifft, so stellte sich die Frage: Wie können wir das auf der Leinwand zum Leben erwecken? Wir kamen zum Schluss, dass einige der Leute auf der Leinwand echte *janitor* sein mussten, die diese Arbeit, Bürohochhäuser sauber halten, wirklich kannten. Die Schauspieler, die *janitor* darstellen sollten, begleiteten die echten und arbeiteten mit, machten eine Nachtschicht, putzten wirklich Klos, saugten die Böden, staubten ab und polierten, um mal zu spüren, wie man sich dabei fühlt.

‹Wir haben versucht, Schauspieler zu finden, die von sich aus den Figuren nahestehen, so dass ihr Instinkt mit dem Instinkt der Figur im Einklang ist.›

FILMBULLETIN Ihre Darstellung dieser Arbeiterbewegung wirkt sehr optimistisch.

KEN LOACH Bei ihrem Kampf auf einem sehr begrenzten Gebiet erzielten die Janitor einen Erfolg. Aber insgesamt betrachtet ist die Lage überhaupt nicht rosig. Darum fanden wir, dass wir den Film mit einer Mischung aus guten und schlechten Neuigkeiten beenden müssten. Wir wollten den Film aber eben nicht damit beenden, dass alle Lateinamerikaner bloss Opfer sind. Das wäre zu einfach. Die Janitor-Kampagne hatte soeben einen dreiwöchigen Streik beendet, mit dem sie einen neuen Drei-Jahres-Vertrag erkämpft hat, der jedes Jahr eine Erhöhung des Stundenlohns um 70 Cent bringt. Wir wollten sagen: Das ist passiert, es ist möglich.

FILMBULLETIN Illegale Einwanderer stecken in einer Zwickmühle. Sie können ihre Stimme in der Regel nicht erheben, wie Sie es zeigen, denn sie haben Angst.

KEN LOACH Unbedingt; da herrscht sehr viel Angst. Gegen solche Ängste müssen sie auch im Film ankämpfen. Der Aufseher etwa droht ihnen ja damit, er informiere die Einwanderungsbehörde. Oder als Sam sie zu mobilisieren versucht, will Rosa nichts damit zu tun haben: «Ich werde nur meinen Job verlieren, und was dann? Wer ernährt dann meine Kinder?»

FILMBULLETIN Dies ist schon Ihr dritter Film über Spanisch sprechende Menschen. Ist das Zufall?

KEN LOACH Nur zum Teil, es hat sich einfach durch meine Zusammenarbeit mit Paul Laverty ergeben. Aber in gewisser Weise ist Spanisch in jenem Teil der Welt, wo die Amerikaner um jeden Preis ihre Vormachtstellung bewahren wollen – denken Sie an Kuba, Nicaragua oder Chile –, auch zur Sprache des Widerstands geworden. Der Widerstand findet auf Spanisch statt. Der Kampf der Mexikaner und anderer um Gleichberechtigung in Los Angeles ist auch ein Kampf um die eigene Sprache. Sprache stellt ja auch einen Machtfaktor dar; wenn Sie mich kolonisieren wollen, zwingen Sie mich einfach, Ihre Sprache zu sprechen.

FILMBULLETIN Haben Sie noch weitere Projekte in spanischer Sprache?

KEN LOACH Nein. Da ich nur wenig Spanisch kann, muss in der Geschichte immer ein englischsprachiges Element vorhanden sein, mit dem ich arbeiten kann. Das bedeutet eine Beschränkung der Geschichten, die möglich sind.

FILMBULLETIN Wenn Sie kaum Spanisch sprechen, wie führen Sie dann Regie?

KEN LOACH Es ist eigentlich gar nicht so schwierig, denn wir haben uns ja vorbereitet. Und wenn es gut klappte, etwa in der Szene zwischen den beiden Schwestern, waren die Dreharbeiten ganz einfach. Auf dem Set sass ein Mexikaner, der schon bei den Recherchen mitgearbeitet hatte, neben mir und flüsterte mir zu, was gerade gesagt wurde.

Die eine Darstellerin war auch im wirklichen Leben gerade aus Mexico City gekommen, und die andere hatte schon mehrere Jahre in den USA gelebt. Diesen Unterschied brachten sie als Menschen also mit. Wir haben versucht, Schauspieler zu finden, die von sich aus den Figuren nahestehen, so dass ihr Instinkt mit dem Instinkt der Figur im Einklang ist. Und so wird ihr Verhalten stimmig wirken, weil sie der Rolle so nahestehen.

Nach den Vorarbeiten zum Film und dem Entwicklungsprozess in den ersten vier bis fünf Drehwochen stand ihnen die Schlüsselszene echt bis zum Hals: sie mussten bloss durch die Tür treten, und schon lief die Szene ab. Ein Grund, weshalb diese Szene aus ihnen heraussprudelte, war auch, dass wir am Vortag die Szene gedreht hatten, in der alle entlassen werden. Also ging Pilar mit dem schrecklichen Gefühl zu Bett, «Was in aller Welt ist jetzt passiert?», und wachte damit auch wieder auf. Als wir dann drehten, trat sie durch die Tür, und schon strömte alles aus ihr heraus.

FILMBULLETIN Haben Sie Pilar Padilla, weil sie gerade erst aus Mexiko kam, für die Rolle der Maya ausgewählt?

KEN LOACH Ja.

FILMBULLETIN Hatte sie keine schauspielerische Erfahrung?

KEN LOACH Nur im Theater, nicht im Film.

FILMBULLETIN Wieso haben Sie gerade Adrien Brody als Gewerkschafter besetzt?

KEN LOACH Adrien schien so etwas Schlaksiges, Nettes an sich zu haben, und wir wollten jemanden, der voller neuer Ideen war und so verschieden von den traditionellen Gewerkschaftern, wie man es sich nur vorstellen kann. Jemanden, der einen gleichermassen zum Lächeln bringen und überzeugen kann. Kurz: jemand, der wie die Gewerkschafter in der Janitor-Kampagne im wirklichen Leben war. Manche dieser Gewerkschafter stammten wie Adrien von der Ostküste. Einer von ihnen hat uns ganz besonders an Adrien erinnert, und ich habe sie miteinander bekannt gemacht. Sie haben sich gut verstanden, und Adrien fing an, wie der echte Gewerkschafter zu denken. Aber wir haben uns viele Leute angesehen, an die hundert, zweihundert Schauspieler.

FILMBULLETIN Was braucht eine Geschichte, um Sie zu interessieren? Was inspiriert Sie?

KEN LOACH Ich denke, es braucht einen öffentlichen und einen privaten Konflikt. Damit es eine Geschichte gibt, einen dramatischen Konflikt, müssen sie miteinander verbunden werden. Man nimmt sich vielleicht zuerst die persönliche Ebene vor und schaut, was im Leben der Leute vorgeht. Wie ist das Verhältnis zwischen dem äusseren Kontext und, in unserem Fall, dem Groll und Zorn innerhalb der Familie. Die ältere der beiden

‹Das Interessante an Perez ist, dass er Chicano ist und dies unterdrücken will, um sich statt dessen mit den weissen Amerikanern zu identifizieren. Er spricht nur Spanisch, wenn es unbedingt sein muss.›

Schwestern ist missbraucht und geschändet worden, so dass sie eine furchtbare Wut auf die Welt hat und denkt: «Ich kümmere mich nur noch um mich selbst und um meine Familie; alles andere zählt nicht.» Die jüngere ist unschuldiger; sie kommt mit grossen Augen über die Grenze und ist zu allem bereit. Die Ältere kann diese Unschuld nicht ertragen. Das explodiert, als sie erzählt, was in der Vergangenheit wirklich geschehen ist. Es ist dieser Zusammenhang zwischen dem breiteren Kontext und dem Konflikt etwa innerhalb einer Familie, der mich interessiert: Wie wird dieser Konflikt gelöst und was kommt danach? Um diese Verbindung zwischen Persönlichem und Öffentlichem geht es mir.

FILMBULLETIN War das denn der Ausgangspunkt: die Beziehung zwischen den beiden Schwestern?

KEN LOACH Wir wollten eigentlich den Erfahrungen der Einwanderer gerecht werden, ohne sie einfach als Opfer darzustellen. Wir wollten auch einen Schimmer von dem zeigen, was möglich ist. Denn das wäre eine verzweifelte Einstellung, nur zu sagen: «Ihr seid Opfer, das Leben ist schrecklich, steckt doch einfach den Kopf in den Gasofen.» Aber der Ausgangspunkt für die Geschichte war wohl: Was geschieht, wenn Illegale über die Grenze kommen? Wohin gehen sie? Und dramaturgisch gesehen die Konflikte dann von da her aufzubauen.

FILMBULLETIN Der Schluss ist tragisch: Maya wird nach Mexiko zurückgeschafft.

KEN LOACH Für mich ist das mehr ironisch als tragisch. Im Ganzen gesehen leidet sie weniger als Rosa. Rosa ist im Grunde zerstört.

FILMBULLETIN Aber Maya unternimmt etwas, um ihr eigenes Schicksal zu verbessern, und versagt.

KEN LOACH Stimmt, aber man bekommt doch den Eindruck, dass sie sich nicht unterkriegen lässt; irgendwie wird sie sich wieder aufrappeln. Sie hat Mumm und ist noch jung. Sie wird irgendwo ihren Weg gehen und sei es in Mexiko.

FILMBULLETIN Der Aufseher Perez benimmt sich amerikanischer als die Amerikaner. Wollen Sie damit sagen, dass jene Einwanderer, die Erfolg haben wollen, die Partei der Gegenseite ergreifen müssen?

KEN LOACH Das Interessante an Perez ist, dass er *Chicano* ist und dies unterdrücken will, um sich statt dessen mit den weissen Amerikanern zu identifizieren. Er spricht nur Spanisch, wenn es unbedingt sein muss. Eine Frau, für die er keine Verwendung hat, zwingt er, auf Englisch zu radebrechen. Mit der anderen Frau, die er benutzen will, spricht er ein paar Brocken Spanisch. Der Gebrauch der Sprache ist auch da sehr aufschlussreich.

FILMBULLETIN Die Heldinnen, die beiden Schwestern, stehen am Ende als Verliererinnen da; gewonnen hat nur die Bewegung der Gewerkschafter. Das steht völlig im Gegensatz zum Stereotyp des amerikanischen Kinos, wo immer das Individuum gewinnt. War das Absicht?

KEN LOACH Das ist ein fundamentaler Unterschied, was den Standpunkt betrifft, die Ideologie. In den amerikanischen Filmen ist es nun mal so, dass es immer der einzelne Mann mit der Waffe ist, der in die Stadt kommt, alle Probleme löst und wieder geht. Von unserem Standpunkt aus hingegen – obwohl wir es in diesem Fall nicht vorsätzlich gemacht haben – geht es immer um das Kollektiv: Als Individuen sind wir nichts, als Kollektiv haben wir grosse Kraft.

FILMBULLETIN Was genau bedeuten die «Rosen» im Titel? Geht es um einen Teil der Normalität? Man könnte darunter ja Luxus verstehen, aber im Film geht es nur um Krankenversicherung und dergleichen. Oder ist damit der amerikanische Traum gemeint?

KEN LOACH Nein, «Rosen» steht für die Vorstellung von allem, was einem ein abgerundetes, erfülltes Leben verschafft. «Brot» steht für die wesentlichen Grundlagen, die man braucht: Nahrung und Obdach. Und «Rosen» wäre – wenn man das Wort wirklich beim Wort nehmen will – all das, was einem das Gefühl gibt, das Leben sei *rosig* und gut. Alles, was aus der Sicherheit heraus wachsen kann: dass man eine stabile Familie haben kann, dass man voller Zuversicht in die Zukunft blicken darf, Musik geniessen, seine Kinder auf einer gesicherten Grundlage aufziehen kann …

FILMBULLETIN Sie sagten einmal, Sie wollten primär Filme über Menschen machen, nicht über Politik. Hier scheint mir das Gewicht mehr auf der Politik zu liegen.

KEN LOACH Das mag stimmen. Man versucht immer, abzuwägen und die Balance zu wahren. Für uns lag ein Teil des Dramas in Sams Bemühen, die Putzleute zu organisieren. Man sieht das Zögern, die Angst, die Bewegungen Einen-Schritt-vorwärts-und-zwei-zurück. Dafür brauchen wir uns nicht zu entschuldigen. Das Drama ist auch: Stehen sie zusammen oder nicht? Wer hat Angst, wer nicht? Kommen Sie an Perez vorbei oder nicht? In den Königsdramen von Shakespeare geht es nicht nur um Falstaff und Hal, sondern das Drama dreht sich auch um den Adel und den Einmarsch in Frankreich; das Drama wohnt da der Politik inne. Andere Vergleiche mit dem Barden wage ich nicht (lacht), aber auch dem Kampf der Janitor kann ein Drama unterlegt sein.

Das Gespräch mit Ken Loach führte Michel Bodmer

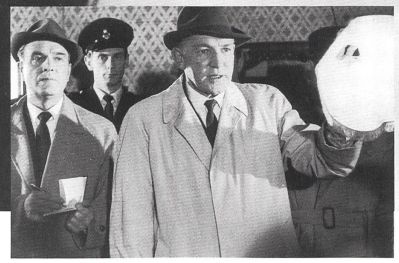
1

PERFEKTION IST NICHT EIN ZIEL FREE CINEMA

2

Mitte der fünfziger Jahre drehte Alexander Mackendrick mit THE LADYKILLERS ein international beachtetes Meisterwerk des schwarzen Humors. Zuvor hatte Charles Laughton in David Leans HOBSON'S CHOICE seine komödiantische Begabung in aller Leibesfülle brillant entfaltet, derweil sich Carol Reed als dritter Mann mit A KID FOR TWO FARTHINGS, einem märchenhaft verspielten Milieustück im bunten Treiben des Londoner Trödlerdistrikts der Pettycoat Lane, wiederum über die Vorzüge auswies, die man von einem der renommiertesten britischen Regisseure der damaligen Zeit erwarten durfte. Wer aber wollte inmitten soviel Qualität der Tradition einen Schmalfilm über das alltägliche Leben zweier taubstummer Docker im East End sehen? Wer wusste überhaupt,

3



4

1
THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER
Regie: Tony Richardson

2
SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING
Regie: Karel Reisz

3
THIS SPORTING LIFE
Regie: Lindsay Anderson

4
BILLY LIAR
Regie: John Schlesinger

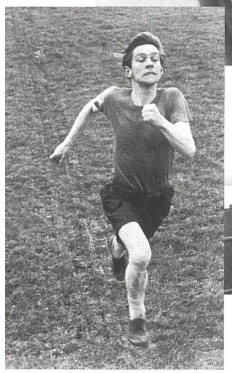
dass sich fast unerkannt auf der britischen Insel ein junges Filmschaffen zu entwickeln begann, das sich auf einen realistischen Hintergrund bezog?

Da verfiel Lindsay Anderson, 1953 gerade dreissig Jahre alt und Autor eines Filmes über den Unterricht in einer Gehörlosenschule, auf die wegweisende Idee. Die Filme waren schliesslich da; jetzt mussten die jüngsten Erzeugnisse englischer Jungfilmer nur noch einen Namen haben: «Lasst uns doch eine Bewegung draus machen, weil Journalisten nie über einen unabhängigen Film schreiben, der in 16 mm gedreht ist und zwanzig Minuten lang ist und von zwei Taubstummen im East End handelt. Aber falls man diese Filme zusammen zeigen, ein Manifest verfassen, sich selbst *Free Cinema* nennen und eine Menge aggressiver Statements abgeben würde – dann würde man natürlich den Artikel für sie schreiben, und sie wären sehr glücklich, diesen abzuschreiben», erklärte der Filmemacher später in einem Blick zurück in Ironie.

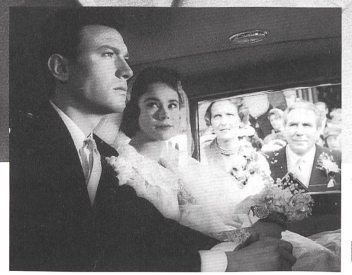
Was für ein Credo jugendlichen Eifers aber gab es denn da abzuschreiben? «Kein Film kann zu persönlich sein», heisst es in einem Manifest aus dem Jahre 1956: «Das Bild spricht. Der Ton verstärkt und kommentiert. Das Format ist unwichtig. Perfektion ist nicht ein Ziel. Eine Haltung drückt einen Stil aus. Ein Stil drückt eine Haltung aus. In unserer Haltung selbstverständlich eingeschlossen ist der Glaube an die Freiheit und die Überzeugung, dass die Menschen ernst genommen werden müssen und dass das Alltägliche eine

DIE FILME WAREN SCHLIESSLICH DA. JETZT MUSSTEN DIE JÜNGSTEN ERZEUGNISSE ENGLISCHER JUNGFILMER NUR NOCH EINEN NAMEN HABEN.

1



2



3

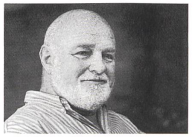
5

PARALLEL DAZU ERSCHIENEN WEITERE MANIFESTE, IN DENEN SICH DIE FILMEMACHER GEGEN DIE KONSERVATIVE HALTUNG IN DER GESELLSCHAFT EBENSO WIE IM FILM AUFLEHNTEN.

2

1
THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER
Regie: Tony Richardson

2
A TASTE OF HONEY
Regie: Tony Richardson



4

Bedeutung hat. Diese Filme sind frei in dem Sinne, dass ihre Aussagen vollständig persönlich sind. Obwohl ihre Stimmungen und Themen verschieden sind, ist das Anliegen eines jeden, einen Aspekt des Lebens zu zeigen, wie es in diesem Land heute gelebt wird.» Mit dieser zwar etwas vagen, dafür umso bedeutungsschwangeren Aneinanderreihung von Lehrsätzen als Mittel zum Zweck war das Free Cinema geboren.

Die Bedeutung des Alltags

Spricht man heute vom Free Cinema, sind vor allem die Spielfilme gemeint, die von Lindsay Anderson, Tony Richardson, John Schlesinger, Karel Reisz und Jack Clayton in der Dekade zwischen 1958 und 1968 gedreht worden sind, einer bedeutsamen, grossen und fruchtbaren Zeit des englischen Kinos. In Tat und Wahrheit aber gab Lindsay Andersons Erfindung den Namen für sechs Kurzfilmprogramme, die zwischen 1956 und 1959 im englischen National Film Theatre gezeigt wurden. Das erste dieser Programme bestand aus MOMMA DON'T ALLOW, einem Film über einen Jazzclub im Norden von London, bei dem Tony Richardson und Karel Reisz gemeinsam Regie führten, Lindsay Andersons O DREAMLAND über einen Vergnügungspark in Margate und Lorenza Mazzetis TOGETHER über zwei Taubstumme aus dem East-End-Milieu. Die Programme der folgenden drei Jahre setzten die Tendenz der ersten Auflage fort, enthielten aber auch auswärtige Produktionen wie Norman McLarens NEIGHBOURS, Lionel Rogosins ON THE BOWERY, Georges Franjus LE SANG DES BÊTES, Roman Polanskis ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK sowie NICE TIME der Schweizer Alain Tanner und Claude Goretta.

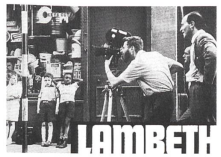
Parallel zu den einzelnen Programmen erschienen weitere Manifeste, in denen sich die Filmemacher gegen die konservative Haltung in der Gesellschaft ebenso wie im Film auflehnten und ihre Ziele immer wieder aufs Neue umrissen: die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers neu zu etablieren, die Filmemacher von den Zwängen der kommerziellen Produktion zu befreien, ihre Werke möglichst ausserhalb der eingefahrenen Produktionsmechanismen und -einrichtungen herzustellen, vor allem aber Unmittelbarkeit und Individualität in der Darstellung und Anerkennung «der Bedeutung des Alltags» zu fördern, das heisst: sich auf die Beschreibung lebender Personen zu konzentrieren und Originalschauplätze aufzusuchen. Der Geist der Bewegung drückte sich in diesem Sinne vielleicht am deutlichsten in zwei gleichsam programmatischen Filmen aus: Lindsay Andersons EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS, einem Bericht über die Struktur des Gemüsemarktes von Covent Garden, und in Karel Reisz' WE ARE THE LAMBETH BOYS, einer Reportage über einen Jugendclub im Süden Londons. Entscheidend für die Produktion dieser Filme war die Unterstützung durch den Experimental Fund des British Film Institute; hilfreich war ausserdem die offenbar ohne Auflage gewährte Beihilfe der Ford Motor Company.

3
ROOM AT THE TOP
Regie: Jack Clayton

4
John Schlesinger

5
THIS SPORTING LIFE
Regie: Lindsay Anderson

6
Walter Lassally und Karel Reisz bei den Dreharbeiten zu WE ARE THE LAMBETH BOYS

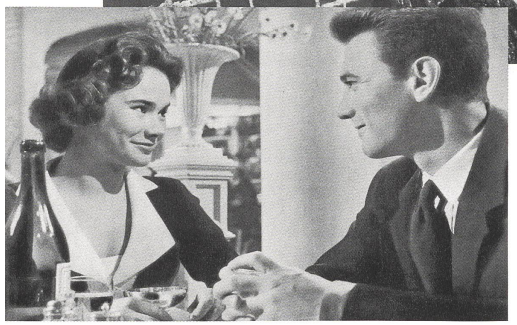


6

Die Wut der zornigen jungen Männer

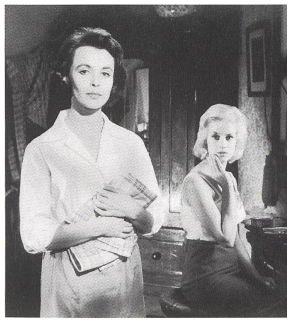
1959, nach dem sechsten Dokumentarfilmprogramm, hatten sich die jungen Filmemacher jene Aufmerksamkeit gesichert, die sie zu Beginn des Aufbruchs angestrebt hatten. Das englische Filmschaffen brauchte zudem neue Impulse. Die Komödien waren gegen Ende der fünfziger Jahre zunehmend leichter und seichter geworden. Die Ealing Studios, aus denen die exzentrischen Klassiker des schwarzen Humors stammten, wurden an die BBC verkauft. Subtiler Witz wich Norman Wisdoms handfestem Klamauk, geistvolle Ironie dem pubertären Allotria der DOCTOR-Serie, bissige

1



2

4



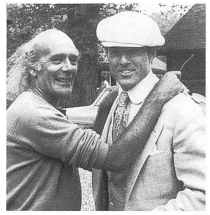
5

EINE OASE BILDETE IN DER HEIMISCHEN WÜSTE FILMISCHER ABGEDROSCHENHEIT "SIGHT AND SOUND", UM DIE SICH DIE DURSTIGEN DES FREE CINEMA SCHARTEN.

1
SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING
Regie: Karel Reisz

2
ROOM AT THE TOP
Regie: Jack Clayton

3
Jack Clayton und Robert Redford bei den Dreharbeiten zu THE GREAT GATSBY



3

Satire den CARRY-ON-Schwänken. Die grossen Regisseure des traditionellen englischen Kinos waren nach Kalifornien aufgebrochen und hatten Hollywood erreicht: Carol Reed erprobte 1956 im Zirkusfilm TRAPEZE erfolgreich das damals neue Cinemascope-Verfahren und Ronald Neame tat es ihm im Spionagefilm THE MAN WHO NEVER WAS gleich. Alexander Mackendrick drehte im Jahr darauf mit SWEET SMELL OF SUCCESS einen der besten «films noirs» über die Skandalpresse, derweil David Lean mit THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI seine erste internationale Grossproduktion ablieferte. Zurückgeblieben waren die Konfektionäre.

Eine zumindest publizistische Oase bildete in der heimischen Wüste filmischer Abgedroschenheit vor allem «Sight and Sound», die Vierteljahresschrift des British Film Institute, um die sich die Durstigen des Free Cinema scharten und nach Frankreich blickten, wo die «Cahiers du cinéma» unter André Bazin neue Höhen der kritischen Theorie erklommen und an ihrem Busen die zukünftigen Grössen der Nouvelle vague nährten. Und dieselbe Stellung, die der Kameramann Henri Decae künftig in den Filmen der Nouvelle vague einnehmen sollte, war dem in Deutschland geborenen Engländer *Walter Lassally* als eine Art von Chefkameramann des Free Cinema bereits zugefallen, der die Bewegung mit seinem in Grautönen gehaltenen naturalistischen Stil vor allem in den Filmen von Tony Richardson und Karel Reisz von Anfang an begleitet hatte.

Die wichtigsten Signale zum Aus- und Aufbruch kamen schliesslich aus dem eigenen Land. Die Protestlaute junger Filmemacher über eingefahrene Abläufe und deren belanglosen Ausstoss vermischte sich mit dem Wutgeschrei der zornigen jungen Männer, die sich im Theater und in der Literatur empört Luft machten und ihrer Enttäuschung gegenüber einer Kultur, die sich weigerte, von ihrer Zeit und ihrem Umfeld gebührend Kenntnis zu nehmen, drastisch Ausdruck verliehen: einer Kultur, die sich abseits hielt von den sozialen Problemen der Gegenwart, abseits von gesellschaftlichen Entwicklungen, abseits von Politik. 1956 wurde im Londoner Royal Court Theatre «Look Back in Anger» von John Osborne aufgeführt, der Gongschlag, der den Auftritt einer neuen Generation ankündigte und die fünfziger

4
THIS SPORTING LIFE
Regie: Lindsay Anderson

5
LOOK BACK IN ANGER
Regie: Tony Richardson

6
Tony Richardson

6

Jahre zur «angry decade» deklarierte: Die aufgebrachten Männer der Feder, Autoren, Dramatiker, Schriftsteller, polemisierten gegen Selbstzufriedenheit, Kleinmut, Kleinkariertheit und unterzogen den Mangel an politischem Bewusstsein des sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Lebens scharfer Kritik. Hier fanden die Regisseure des Free Cinema nicht nur ihre Verbündeten im Kampf gegen eine Filmindustrie, die unter den gleichen Mangelerscheinungen litt, hier fanden sie auch ihre Stoffe und Inhalte, die sie auf die Leinwand bringen wollten und brachten: Jimmy Porter, Osbornes kleinbürgerlicher Held mit der grossen Wut und der wüsten Rhetorik, dessen Aggressivität dem Milieu entstammt, in dem er zu leben hat, wurde zur archetypischen Gestalt, in der sich eine Generation erkennen wollte.

Die Einsamkeit der Rebellen

Bevor Tony Richardson den epochemachenden Wutanfall von John Osborne 1958 auch auf die Leinwand brachte, hatte bereits ein Aussenseiter die Spielfilmperiode des Free Cinema eröffnet: *Jack Clayton*, der mit ROOM AT THE TOP den gleichnamigen Roman von John Braine verfilmte und damit der neuen Welle auch gleich eines ihrer besten Erzeugnisse vermachte. Der Film nimmt den Aufstieg eines ehrgeizigen jungen Angestellten zum Anlass eines Angriffs gegen eine heuchlerische Lebensordnung, in der sich Egoismus und brutale Ausnutzung verbergen. Darauf folgten in kurzen Abständen die Hauptwerke: In SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING schildert *Karel Reisz* in einem feinfühlig beobachteten Alltagsprotokoll das Wochenende eines Fabrikarbeiters zwischen Kino, Kneipe und Liebesabenteuer und dessen unreflektierte Auflehnungshaltung in einem erdrückenden Milieu, in dem die Lohntüte mehr gilt als Solidarität. A TASTE OF HONEY mit der ausserordentlichen *Rita Tushingham* in der Hauptrolle, entstanden nach dem Schauspiel einer neunzehnjährigen Arbeiterin, erzählt vom Schicksal eines vereinsamten Mädchens. *Tony Richardson* hat mit diesem Film eines der Hauptwerke des Free Cinema gedreht: eine Zustandsschilderung, die von melancholischer Poesie überhaucht ist – beeindruckend in ihrer realistischen Milieuzeichnung,

1

1
THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER *Regie: Tony Richardson*

2
Karel Reisz

3
LOOK BACK IN ANGER
Regie: Tony Richardson

4
ROOM AT THE TOP
Regie: Jack Clayton

5
Lindsay Anderson

3

4

DAS FREE CINEMA VERMOCHTE DAS ENGLISCHE KINO NACHHALTIG ZU BELEBEN, UND SEINE BESTEN PRODUKTIONEN ZÄHLEN ZU DEN EINDRUCKVOLLSTEN WERKEN, DIE ENGLAND HERVORGEBRACHT HAT.

bewegend in ihrem glaubhaften Engagement für Menschen am Rande der Gesellschaft. In THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER, wiederum von Tony Richardson, wird der Langstreckenlauf zur Metapher für den Weg des einzelnen, der sich ganz bewusst und kompromisslos gegen die Gesellschaft auflehnt.

Bedeutsam für die Spielfilmperiode des Free Cinema sind sodann die ersten Filme des ehemaligen Schauspielers *John Schlesinger*, während der fünfziger Jahre auch Mitarbeiter bei der dokumentarischen Fernsehserie «Tonight» der BBC. Der Umgang mit der täglichen Realität, dem Sujet dieser Sendung, scheint eine wichtige Schule in der Entwicklung des Filmemachers gewesen zu sein. Mit den Autoren des Free Cinema verbindet Schlesinger die Themenwahl: seine Menschen werden mit Alltagsproblemen konfrontiert, sie werden in der bitteren Realität ihrer Einsamkeit, ihrer Richtungslosigkeit aufgespürt. Wie das jugendliche Ehepaar in A KIND OF LOVING, das nach Enttäuschungen und Versagen schliesslich den Mut aufbringen muss, ein neues eheliches Leben zu versuchen. Oder wie der junge Büroangestellte in dem komödiantischen BILLY LIAR, der sich aus der Wirklichkeit seines kleinbürgerlichen Zuhauses und seiner eintönigen Stellung in hochfahrende Tagträume flüchtet. *Lindsay Anderson* schliesslich stiess mit THIS SPORTING LIFE, der milieugetreuen Geschichte eines britischen Rugbyprofessionals, als Letzter zur Spielfilmproduktion, hielt dafür das Banner am längsten hoch und ging als einziger später nicht nach Amerika. Sein BRITANNIA HOSPITAL, eine gallige Satire, die Englands Traditionen der Lächerlichkeit preisgibt und auf intelligente Weise das Auseinanderdriften erstarrter Konventionen mit der gesellschaftlichen Entwicklung persifliert, ist nach Meinung des Pioniers das letzte echte Produkt des Free Cinema, wie er später einmal verkündete.

2

5

Die Bewegung des Free Cinema, die eng mit der gleichzeitigen Bewegung gegen das konventionelle Theater und die Literatur verbündet war, stellt eines der schönen Beispiele fruchtbarer Zusammenarbeit im Kulturleben ganz allgemein dar, bei der sich eine Gruppe von Künstlern mit einem gemeinsamen Ziel identifiziert und es gemeinsam zu verwirklichen sucht. Das Free Cinema vermochte das englische Kino nachhaltig zu beleben, und seine besten Produktionen zählen zu den eindruckvollsten Werken, die Englands Filmgeschichte hervorgebracht hat. Als die ursprüngliche Bewegung der Kurzfilmprogramme abzuflachen begann, wurden ihre Ideale in den Spielfilm eingebracht, dem sich die führenden Regisseure zugewandt hatten. Ein Manifest, das anlässlich des letzten Kurzfilmprogrammes im März 1959 von Lindsay Anderson, Karel Reisz, dem Tonmeister John Fletcher und dem Kameramann Walter Lassally herausgegeben wurde, formuliert: «Das Free Cinema ist tot. Lang lebe das Free Cinema!»

Rolf Niederer

Amerikanisches Triptychon

TRAFFIC von Steven Soderbergh

Der Mensch kann kaum Gnade erwarten. Freundschaft, Kooperation oder Solidarität sind fragile Grössen, die jederzeit auf der Strecke bleiben können.

Vater, Sohn und Heiliger Geist: allesamt sind sie bei Steven Soderbergh ratlos. TRAFFIC hat erst auf den zweiten Blick eine religiöse Dimension. Der Regisseur benutzt die christliche Dreifaltigkeit als dramaturgischen Rahmen zur Illustration eines Dilemmas – gegen Drogen etwas ausrichten zu können. Dazu benutzt Steven Soderbergh drei Handlungsebenen, die drei Aspekte berühren. Die Polizisten der Drogenfahndung, die Drogen-Dealer und schliesslich die Politiker. Hinter ihnen steht der Drogenkonsum, das Geschäft mit den Drogen und die amtliche Bekämpfung der Drogen. Innerhalb dieser Trinität versteckt sich die stillschweigende Erkenntnis, dass die Hoffnung, dem Drogenkonsum beizukommen, längst obsolet geworden ist. Wie in den düsteren Triptychen des Mittelalters ist die Erlösung von dem Bösen nicht zu erwarten. Schon lange nicht mehr hat es einen derart pessimistischen Film aus Amerika gegeben – wie TRAFFIC.

Gestattete Steven Soderbergh seiner Erin Brockovich einen schönen Erfolg in ihrem Bemühen um das Gute in der Welt, hat in seinem neuen Film selbst die schwangere Gattin eines Drogen-Mafioso ihr Kreuz zu tragen. Anklänge an TRAFFIC finden sich bereits in THE LIMEY von 1998 als einer Art Vorstudie. Auf der Basis einer einfachen «Mann-sieht-rot»-Geschichte zeigt auch dieser Film Soderberghs eine Gesellschaft jenseits von Gut und Böse. Der Mann, der vorgibt, den Tod seiner Tochter zu rächen, ist im Grunde genau so schuldig wie der Täter. Diese Erkenntnis führt nicht zwangsläufig zur Einsicht, sondern zu neuerlicher Verdrängung.

Steven Soderbergh folgt mit äusserster Konzentration den Widersprüchen zwischen der menschlichen Fähigkeit zur Einsicht und seiner Unfähigkeit, diese Einsicht gesellschaftlich relevant umzusetzen. Der Mensch kann kaum Gnade erwarten. Freundschaft, Kooperation oder Solidarität sind fragile Grössen, die jederzeit auf der Strecke bleiben können. Die beruflichen Emissionen haben dabei das Privatleben ver

Den Moralisten Soderbergh interessiert nicht der Act of Violence an sich, sondern die Verwüstungen, die er in den Seelenlandschaften anrichtet.

seucht. Es geht nur noch darum – hier wie dort – nicht noch mehr Terrain zu verlieren.

TRAFFIC konterkariert ERIN BROCKOVICH als Ausnahme von der Regel. Insofern ergänzen sich beide Filme auf raffinierte Weise. Erins Kampf gegen einen Chemie-Grosskonzern ist nur deshalb erfolgreich, weil sie einen eindeutig auszumachenden Gegner hat und glückliche Umstände sie begleiteten. Die "Helden" in TRAFFIC haben keinen kinderliebenden Biker zu Hause, der nach dem Rechten schaut. Sie sind allein und meistens "hilflos" und zwar im wahrsten Sinne des Wortes. Die Drogenfahnder ebenso wie die Frau des Drogen-Dealers oder der erfolgreiche Politiker, der mit ansehen muss, wie seine Tochter im Drogen-Sumpf untergeht.

In TRAFFIC wie in THE LIMEY geht es um ein Gestrüpp aus Interessen, Abhängigkeiten, Leiden und Leidenschaften, kleinen Unachtsamkeiten und grossen persönlichen Katastrophen. Was fehlt, sind verlässliche Parameter. Ohne dass es die Protagonisten so recht gewahr werden, haben sie bereits Verrat geübt – an sich selbst und an der Sache, für die sie sich angeblich einsetzen. Verrat gehört dabei wie Gewalt jeglicher Couleur zum Alltag und hat somit etwas Selbstverständliches.

Den Moralisten Soderbergh interessiert nicht der *Act of Violence* an sich, sondern die Verwüstungen, die er in den Seelenlandschaften anrichtet. In seinem Triptychon TRAFFIC begleitet er Menschen, die das Meiste bereits hinter sich und kaum noch etwas zu erwarten haben. Erfolg ist für sie immer mit einer neuen Niederlage verbunden.

Die Polizisten

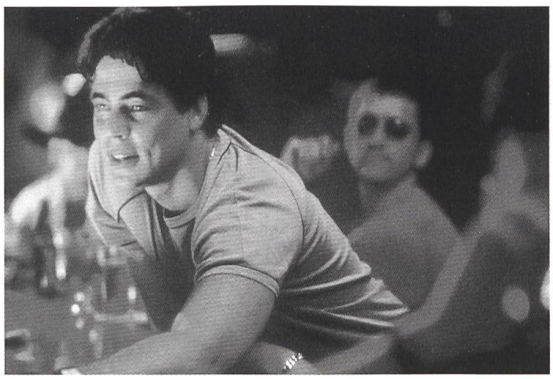
Am unteren Ende der vertikalen Trinität von Soderberghs Handlungsgerüst versehen die beiden mexikanischen Drogenfahnder Javier Rodriguez und Manolo Sanchez im Grenzgebiet zu den Vereinigten Staaten ihren Dienst. In der Wüste von Tijuana geht ihnen ein dicker Fisch ins Netz: ein ganzer LKW mit Kokain. Irritiert müssen sie jedoch feststellen, dass auch der ihnen übergeordnete Chef der Anti-Drogen-Einheit der mexikanischen Armee, General Salazar, zur Stelle ist. Er beschlagnahmt das Rauschgift und lässt es eilig abtransportieren. Obwohl zwischen den beiden Polizisten und dem Militär bisher eine gespannte Beziehung bestand, macht ihnen Salazar bei dieser Gelegenheit ein Angebot zur Zusammenarbeit. Wenn sie ihm den Handlanger des Obergon-Clans, einer der mächtigsten Familien des mexikanischen Drogen-Kartells, liefern, will er sich ihnen gegenüber erkenntlich zeigen. Nachdem Rodriguez am Rande der Legalität den Gangster zum Militärstützpunkt gebracht hat, nimmt die Angelegenheit einen seltsamen Verlauf.

Der Polizist hat mit den Folter-Methoden, mit denen Salazars Gehilfen die gewünschten Informationen aus ihrem Gefangenen pressen, keine ernsthaften Probleme; dagegen macht ihn die Vertraulichkeit stutzig, mit der Manolo den Militärs begegnet. Diese und andere Beobachtungen deuten auf Veränderungen nicht nur am Wesen seines Kollegen, sondern im allgemeinen Klima im Verhältnis der Ordnungskräfte zum mexikanischen Drogenkartell hin. Dazu gehört auch, dass der angeblich so wichtige Zeuge plötzlich wieder auf freien Fuss gesetzt wird, obwohl von ihm – angeblich – keine aussergewöhnlichen Auskünfte zu erhalten waren.

Nach einem weiteren Ersuchen Salazars auf Amtshilfe merkt Rodriguez, dass der General selbst Ambitionen hat, das Drogen-Kartell im Land zu übernehmen. Währenddessen ist Kollege Manolo durch skrupulöses Ungeschick in den undurchsichtigen Verhältnissen in eine verhängnisvolle Lage geraten. Weil sie auch für ihn dramatische Dimensionen anzunehmen droht, nimmt Rodriguez Kontakt zu seinen amerikanischen Kollegen auf, die ihm ihrerseits von erheblichen Erschütterungen innerhalb des Drogen-Kartells berichten. Ähnliche Erfahrungen wie Rodriguez und Sanchez machen in San Diego die amerikanischen Drogen-Cops Montel Gordon und Ray Castro. Sie sind gerade dabei, über den als Geschäftsmann getarnten Drogen-Dealer Eddie Ruiz den amerikanischen Partner der Obergons, Carlos Ayala, auffliegen zu lassen.

Der Politiker

Einer der profiliertesten amerikanischen Juristen in Sachen Drogenbekämpfung ist Richter Robert Wakefield vom Ohio Supreme Court. Er hat sich als Hardliner einen Namen gemacht. Fachlich kompetent, verfügt Wakefield nicht nur über politisches Fingerspitzengefühl, sondern auch über die Fähigkeit zum souveränen öffentlichen Auftritt. Eines Abends muss der korrekte Beamte zu Hause feststellen, dass seine Tochter harte Drogen konsumiert. Von diesem Moment an kennt der Richter den Unterschied zwischen Theorie und Praxis in der Drogenprävention aus eigener Anschauung. Der private Hintergrund dämpft Wakefields Genugtuung über seine Berufung zum Leiter der nationalen Drogenbekämpfung der amerikanischen Regierung. Ein erster Schwerpunkt im neuen



Das eigentlich Spektakuläre dieses Films ist jedoch seine Form: Soderbergh gab jeder der drei Handlungsebenen eine eigene farblich-dramaturgische Form.

Amt soll die Zerschlagung der Drogen-Kartelle in der amerikanisch-mexikanischen Grenzregion sein. Sein besonderes Interesse gilt den Verbindungen zwischen Ayala und den Obergons.

Die Drogenhändler

Während sich das mexikanische Drogen-Kartell hinter einer undurchdringlichen Mauer aus Korruption und Abhängigkeit verstecken kann, ist ihr amerikanisches Pendant Carlos Ayala für die Drogenfahndung relativ leicht auszumachen. Eine luxuriöse Investmentfirma taugt längst nicht mehr als Fassade für einen der wichtigsten Importeure harter Drogen in den USA. Ayalas attraktive Frau Helena weiss nichts von den wirklichen Geschäften ihres Mannes. Als er auf Grund der Ermittlungen von Gordon und Castro verhaftet wird, muss sich Helena erst einmal vom Anwalt der Familie, Arnie Metzger, über die Hintergründe aufklären lassen. Wie brisant ihre Lage ist, merkt sie nicht nur auf Grund der Beschattung durch die Polizisten Gordon und Castro, sondern vor allem wegen der Drohung der mexikanischen Partner ihres Mannes, ihren kleinen Sohn zu entführen. Carlos Ayala ist infolge seiner Inhaftierung seinen Zahlungsverpflichtungen gegenüber den Obergons nicht nachgekommen. Helena wird bezahlen – wenn Kronzeuge Eddie beseitigt wird. Dessen Aussagen vor Gericht würden zwangsläufig das Ende für Carlos Ayala bedeuten und damit auch für Helenas Luxusleben.

Im Laufe des Films verdichten sich die Erzählebenen zu einem Handlungsgeflecht. Die Protagonisten sind in ihrem eigenen Kosmos gefangen – ohne Aussicht auf Veränderungen in den Verhältnissen. Ihre Gemeinsamkeit besteht schliesslich darin, dass jeder weitere Beschädigungen an Leib und Seele erlebt hat. Ob man den Schluss – Vater Wakefield begleitet seine Tochter zum Drogen-Entzug – als Happy End bezeichnen darf, ist fraglich. Er erinnert vielmehr als lakonisches Zitat an die von den Studios (gegen den Willen der Regisseure Billy Wilder und Otto Preminger) verfügten moralisch korrekten Finale der Drogen-Klassiker THE LOST WEEKEND (1944) und THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (1955).

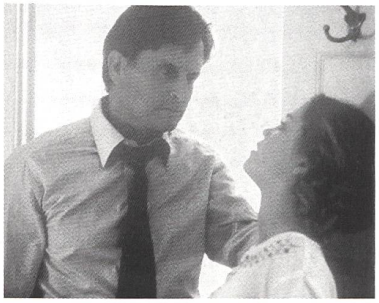
Zu den erstaunlichsten Seiten des Regisseurs Steven Soderbergh gehört seine Fähigkeit, in komplexen Geschichten nicht nur den dramaturgischen Überblick zu behalten, sondern jeder einzelnen Figur – in TRAFFIC sind es über hundert – ein dramaturgisch begründetes Profil, eine Seele, zu geben. In seinen Filmen gibt es praktisch keine Statisten. Mit verblüffender Akribie weist er jedem Darsteller seine Rolle zu. Noch mehr als in Soderberghs bisherigen Filmen ist in TRAFFIC eine in sich geschlossene Ensemble-Leistung der Schauspieler zu bewundern – ganz selbstverständlich ordnen sich auch "Stars" wie Michael Douglas oder Catherine Zeta-Jones ins Ensemble ein. Selbst in den dramatischsten Momenten agieren die Schauspieler mit leisen Zwischentönen. Man hat zudem das Gefühl, sie zum erstenmal auf der Leinwand zu sehen – so nah scheinen die Schauspieler ihren Rollen. Vor allem Benicio del Toro und Luis Guzman hat Soderbergh mit TRAFFIC endgültig aus der Ecke der ewigen Nebendarsteller geholt.

Das eigentlich Spektakuläre dieses Films ist jedoch seine Form: Soderbergh zeichnet unter dem Pseudonym Peter Andrews auch für die Kamera verantwortlich. Er gab jeder der drei Handlungsebenen eine eigene farblich-dramaturgische Form. Die Mexiko-Episoden erinnern in ihrer pointierten Gelbtönung an das Technicolor-Spektrum für Sommer, Wüste und Hitze. Soderbergh hat allerdings die Technicolor-Ästhetik durch Filter aufgebrochen. In der Verwaschenheit der grobkörnigen Bilder findet so jener Grad von Erschöpfung, an dem die Menschen in diesem Film leiden, seine optische Entsprechung. Hell, klar und manchmal modisch dekorativ wird TRAFFIC, wenn er im Interieur von Carlos Ayala spielt. Durch dieses optische Paradoxon werden die Abgründe dieser Welt klar, ohne dass darüber viel geredet werden müsste. Wakefield filmte Soderbergh schliesslich im unpersönlichen Allerweltsstil, mit der in Hollywood quasi-dokumentarische Sujets via Spielfilm – neuerdings Donaldsons THIRTEEN DAYS – optisch präsentiert werden. Wie der Regisseur die Übergänge zwischen den Welten formal gelöst hat, verdient besondere Beachtung. Zum Beispiel in jener Sequenz, in der Helena merkt, dass sie von Montel und Castro überwacht wird. Die Beiden sitzen mit ihrem Equipment in einem Bus vor dem Haus. Helena kommt und bringt den Beiden eine Erfrischung. Allein durch die Veränderung der Optik macht Soderbergh deutlich, dass in diesem Moment etwas Ausserordentliches vor sich geht. Hier zeigt sich ein Geheimnis von Soderberghs Können: sein Vertrauen in die genuinen Ausdrucksmöglichkeiten des Films – das Bild, die Bewegung und den Ton.

Deshalb konnte er sich bei TRAFFIC auch leisten, einen Film komplett zweisprachig – englisch und spanisch – zu drehen, was in der amerikanischen Filmbranche als verpönt gilt. Das hat zwangsläufig Untertitel für die spanischen Passagen zur Folge. Ganz beiläufig und ohne den didaktischen Zeigefinger zu heben, verweist Steven Soderbergh mit TRAFFIC über die Drogenproblematik hinaus auf die allgemeine Seelenlage in der Welt an der Jahrtausendwende. Zu erinnern wäre schliesslich noch daran, dass der Regisseur 1991 den Film KAFKA gedreht hat, in dem er sich als exzellenter Kenner von dessen Œuvre ausgewiesen hat. Wer mag, der kann TRAFFIC als aufregend-moderne Variation von Kafkas Torwächter-Parabel lesen.

Herbert Spaich

Die wichtigsten Daten zu TRAFFIC: *Regie: Steven Soderbergh; Buch: Steven Gaghan, nach Motiven der britischen Miniserie «Traffik» von Simon Moore; Kamera: Peter Andrews (= Steven Soderbergh); Kamera-Operator: Gary Jay; Schnitt: Stephen Mirrione; Produktionsdesign: Philip Messina; Kostüme: Louise Frogley; Musik: Cliff Martinez; Ton-Mischung: Paul Ledford.* Darsteller *(Rolle): Benicio del Toro (Javier Rodriguez Rodriguez), Jacob Vargas (Manolo Sanchez), Andrew Chavez, Michael Saucedo (Lastwagenfahrer in der Wüste), Tomas Milian (General Arturo Salazar), Jose Yenque, Emilio Rivera (Soldaten von Salazar),Michael O'Neill (Anwalt Rodman), Michael Douglas (Robert Wakefield), Russell G. Jones (Angestellter), Lorene Hetherington, Eric Collins (Reporter), Miguel Ferrer (Eduardo Ruiz), Leticia Bombardier (Sekretärin von Ruiz), Carl Ciarfalio (Assistent von Ruiz), Majandra Delfino (Vanessa), Erika Christensen (Caroline Wakefield), Alex Roberts (David Ayala), Catherine Zeta-Jones (Helena Ayala), Albert Finney (Chief of Staff), D. W. Moffett (Jeff Sheridan), James Brolin (General Ralph Landry), Steven Bauer (Carlos Ayala), Marisol Padilla Sanchez (Ana Sanchez), Amy Irving (Barbara Wakefield), Dennis Quaid (Arnie Metzger).* Produktion: *Bedford Falls, Laura Bickford Production; Produzenten: Edward Zwick, Marshall Herskovitz, Laura Bickford; ausführender Produzent: Richard Solomon, Mike Newell, Cameron Jones, Graham King, Andreas Klein. USA 2000. Farbe; Dauer: 147 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: 20th Century Fox, Frankfurt.*



Bittere Lektionen

BAMBOOZLED von Spike Lee

Die Geschichte spielt in der Unterhaltungsabteilung einer grossen amerikanischen TV-Station, die mit sinkenden Einschaltquoten zu kämpfen hat.

Spike Lees neuer Film zeigt, satirisch überspitzt, was Fernsehen anrichtet – bei denen, die es schauen, und mehr noch bei denen, die es machen. Die Geschichte spielt in der Unterhaltungsabteilung einer grossen amerikanischen TV-Station, die mit sinkenden Einschaltquoten zu kämpfen hat. Der Chef der Abteilung, Mr. Dunwitty, gibt dem einzigen schwarzen Autor der Serienredaktion, Pierre Delacroix, den Auftrag, für bessere Zahlen zu sorgen, denn, da ist sich der weisse Dunwitty ganz sicher: die Schwarzen wissen, wo's lang geht im Showbusiness. Delacroix, gespielt von Damon Wayans, selbst bekannter Autor von TV-Sitcoms, ist eine innerlich tief gespaltene Figur: Er hat beruflich zwar mehr Erfolg als seine weissen Kollegen und hat es dadurch zu einigem Wohlstand und Ansehen gebracht. Aber gerade mit den Projekten, die ihm wirklich am Herzen liegen – Serien für ein gebildetes, schwarzes Mittelstandspublikum – kommt er bei seinen Vorgesetzten nicht durch. So verfällt er auf die scheinbar geniale Idee, Mr. Dunwitty hinters Licht zu führen. Delacroix kreiert eine «New Millennium Minstrel Show» und lässt in ihr all die rassistischen schwarzen Klischeefiguren wiederauferstehen, die im frühen neunzehnten Jahrhundert von den ursprünglich weissen Minstrel Shows, einer Mischung aus Gesangs- und Tanzeinlagen und komischen Nummern, geschaffen wurden und später im Film und im frühen amerikanischen Fernsehen weiterlebten: Tom, der friedfertige Alte, der trotz aller Widrigkeiten treu zu seiner weissen Herrschaft hält, Auntie Jemima, die dicke, drollige Köchin mit Kopftuch und Glubschaugen, der Coon, ein liederlicher Faulpelz, der nichts im Kopf hat ausser Hähnchenbeinen und Wassermelonen.[1]

Die Show würde, so Delacroix' Kalkül, wegen der absehbaren Publikumsreaktionen gleich wieder abgesetzt werden, so dass dann endlich der Weg frei wäre für seine anspruchsvolleren, bislang aber nicht realisierten Serienkonzepte.

Im gleichen Tempo, mit dem sie zu Stars aufgebaut werden, verlieren Manray und Womack nach und nach alles, was ihnen lieb ist: ihre Namen, ihre Unbefangenheit und am Ende sogar ihr Leben.

Was in der Wirklichkeit kaum denkbar ist, trifft in der Satire, die als Genre davon lebt, dass sie Dinge masslos und böse übertreibt, unweigerlich ein: Delacroix' Plan schlägt fehl, und seine «New Millennium Minstrel Show» wird der Hit, von dem Dunwitty geträumt hat. Lee erzählt die unheimliche Erfolgsstory ihrer Macher und Stars als Geschichte eines allmählichen Selbstverlusts. Was das Medium Fernsehen mit ihnen anstellt, wird am Schicksal von Womack und Manray besonders deutlich, zwei armen Schluckern, die davon leben, dass sie Passanten ihre Steppnummer vorführen. Delacroix engagiert die beiden als «unverbrauchte Talente» von der Strasse weg für seine Show. Im gleichen Tempo, mit dem sie zu Stars aufgebaut werden, verlieren Manray und Womack nach und nach alles, was ihnen lieb ist: ihre Namen, die sie eintauschen gegen «Mantan» (in Erinnerung an Mantan Moreland, den bekanntesten Darsteller von Coons im Kino der späten dreissiger und vierziger Jahre) und «Sleep 'n Eat», ihre Unbefangenheit und am Ende sogar ihr Leben. Symbolträchtig verdichtet Lee diesen Prozess im Schminkritual, dem sich die beiden Stars vor ihren Auftritten unterziehen müssen: Abend für Abend legen Manray und Womack vor dem Spiegel das aus verbranntem Kork angerührte «Black Face» auf, in dem sich in den historischen Minstrel Shows weisse Schauspieler über Schwarze lustig machten. Dabei geht die Kamera jeweils ganz nah heran und zeigt in Grossaufnahmen Schritt für Schritt die einzelnen Etappen der entwürdigenden Verwandlung und die dafür erforderlichen Utensilien: die Blechschale mit den brennenden Flaschenkorken, die Schwämmchen und die leuchtenden roten Lippenstifte, mit denen sich Womack und Manray übergrosse Münder aufmalen – alles unterlegt mit einer elegischen Musik, die deutlicher wird als bei diesen eindringlichen Bildern wirklich nötig.

Dieser allgemeine Selbstverlust führt im letzten Drittel des Films geradewegs in die Katastrophe. Fast schon routinemässig tritt sie bei «Spike Lee Joints» genau dann ein, wenn bei gewöhnlichen Hollywood-Produktionen nach neunzig Minuten im Saal die Lichter angehen: In DO THE RIGHT THING kommt Radio Raheem, der zornige Einzelgänger mit dem überdimensionierten Kassettengerät, bei einem Polizeieinsatz um, nachdem gerade ein versöhnliches Ende erreicht schien, der Trompeter Bleek Giliam wird in MO' BETTER BLUES von Gangstern so gründlich verdroschen, dass er fortan nicht mehr spielen kann, in JUNGLE FEVER erschiesst der Vater seinen Sohn Gator, weil er ihn für missraten hält, Mutter Carmichael stirbt in CROOKLYN an Krebs, und genauso lässt auch einer der beiden Showstars eine Viertelstunde vor Schluss sein Leben. Denn aus dem satirischen Spiel mit rassistischen Klischees wird schlagartig bitterer Ernst, als die Mau-Maus, eine obskure Gruppe von Rappern, angeführt von Mos Def in der Rolle des Musikers Big Black Africa, Manray vor laufender Kamera als Verräter an der schwarzen Sache umbringen.

Manrays Tod bedeutet zugleich das Ende jeder Ironie; war BAMBOOZLED bis dahin eine hemmungslose Satire, schlägt die Handlung nun um in eine Tragödie, die in der wenigen noch verbleibenden Zeit ein Höchstmass an weiteren Opfern fordert. Wer dafür verantwortlich ist, dass scheinbar harmlose Unterhaltung derart fatale Folgen zeitigt, bleibt offen. Genausowenig wie bei seinen satirischen Spässen macht Spike Lee bei der Schuldfrage Unterschiede zwischen Weiss und Schwarz. BAMBOOZLED – abgeleitet von «to bamboozle someone», was so viel heisst wie «jemanden für dumm verkaufen, ihn für die eigenen Zwecke einspannen und dabei so tun, als hätte man nur des anderen Vorteil im Sinn» – beschreibt, wie der Titel schon sagt, weniger einen Vorgang, bei dem Opfer und Täter klar auszumachen sind, als einen Zustand der allgemeinen, heillosen Verwirrung, in der jeder sich selbst und die anderen betrügt und am Ende alle zusammen einen sehr hohen Preis dafür zahlen. Wenn es in BAMBOOZLED einen Schuldigen gibt, dann ist es am ehesten das Medium selbst, das (fast) allen den

Das Schicksal der schwarzen Akteure steht stellvertretend dafür, was das Medium in der einen oder anderen Weise allen, ohne Rücksicht auf ihre Hautfarbe, antut.

Kopf verdreht, die mit ihm in Berührung kommen – Delacroix' Assistentin Sloan Hopkins ist eine der wenigen Ausnahmen. Vor der Macht des Fernsehens bleibt das Publikum genauso wenig verschont wie die Produzenten; zeigen bei der ersten «New Millennium Minstrel Show» noch einige Zuschauerinnen und Zuschauer im Studio, schwarze wie weisse, deutlich ihr Missfallen, verschwinden am Ende auch sie hinter dem symbolträchtigen Black Face, wenn in der letzten Vorstellung das nun seinerseits schwarz geschminkte Publikum als anonymisierte, johlende Menge dasitzt. Persönlichkeiten, die mehr sind als groteske Karikaturen ihrer selbst, scheinen in BAMBOOZLED nur dort vorstellbar, wo die verführerische Gewalt des Mediums nicht hinreicht. Bestes Beispiel dafür ist Delacroix' Vater, der als redlicher Standup-Comedian durch kleine schwarze Varietés tingelt und damit eine andere, redlichere Form von Showbusiness vertritt.

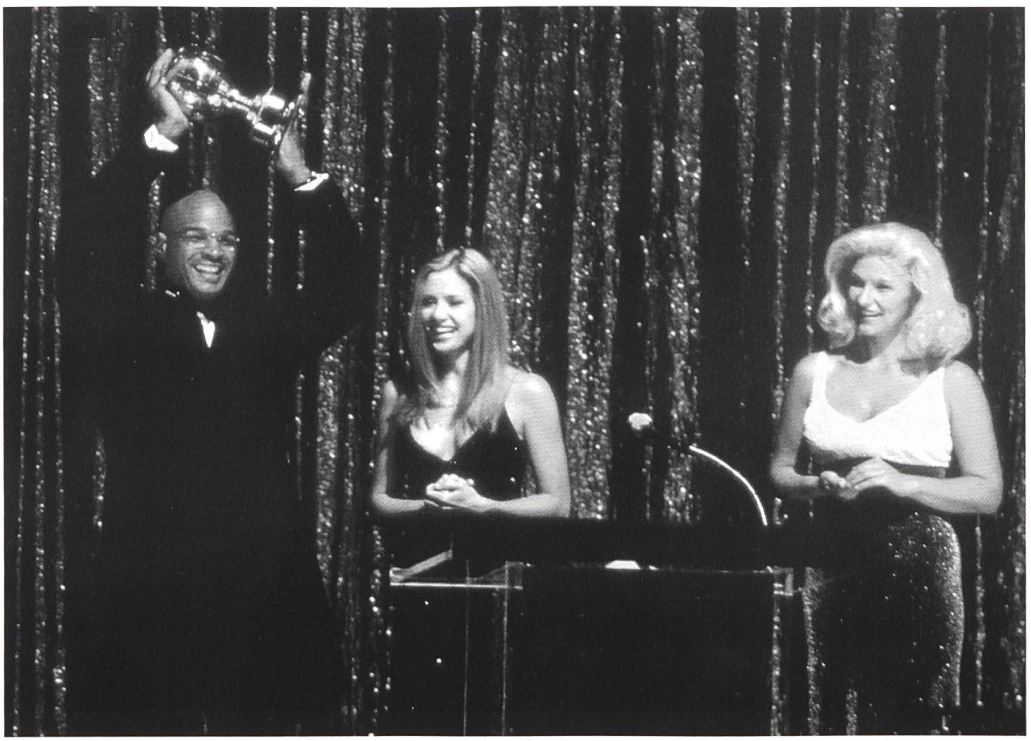
Daher ist BAMBOOZLED, obwohl Lee eindringlich an ein düsteres und fast vergessenes Kapitel der schwarzen Film- und Fernsehgeschichte erinnert, vor allem eine Medienkritik und steht als solche der langen Tradition von amerikanischen Mediensatiren, von NETWORK bis TRUMAN SHOW, in manchem näher als den eigenen Filmen aus den neunziger Jahren. Viele dieser frühen Arbeiten bewegten sich räumlich und personell in einem überschaubaren Rahmen, waren Neighbourhood-Filme, sozusagen Home-Movies mit leicht erweitertem Einzugsradius, und nicht zufällig trat Spike Lee in seinen eigenen Filmen vorzugsweise in der Rolle des Kumpels von nebenan auf. BAMBOOZLED zielt weit über die Grenzen der Black Community hinaus – eine gesamtgesellschaftliche Weiterung, die das Fernsehen als Sujet fast zwangsläufig mit sich bringt. Das Schicksal der schwarzen Akteure steht in diesem Zusammenhang stellvertretend dafür, was das Medium in der einen oder anderen Weise allen, ohne Rücksicht auf ihre Hautfarbe, antut – nur dass es die Schwarzen besonders hart trifft.

Dennoch: die grosse Stärke des Films liegt nicht in dieser Art von Fundamentalkritik, auch nicht in der recht geradlinig angelegten Fabel oder der Bildsprache, die – ganz anders als etwa in DO THE RIGHT THING, Lees bestem Film – über weite Strecken konventionell wirkt, was die Montage und die Wahl der Einstellungen angeht, obwohl BAMBOOZLED durchgängig mit DV-Kameras gedreht ist, um dem Look von TV-Sendungen möglichst nahe zu kommen. Was sich von BAMBOOZLED am nachhaltigsten in der Erinnerung festsetzt, ist die Fülle dessen, was der Film an historischem Material zusammenträgt, schwarze Gliederpuppen und andere Spielsachen, kleine, aber verräterische Zeugen der alltäglichen, subtilen Unterdrückung, vor allem aber eine umfangreiche Sammlung von Filmausschnitten aus der klassischen Zeit Hollywoods. Seine intensivsten Momente erreicht er, wenn Spike Lee diese Fundstücke am Ende unkommentiert aneinanderreiht. Wie von selbst geht einem dabei plötzlich der Blick auf für die Ungeheuerlichkeit des scheinbar harmlosen Materials. Insofern ist BAMBOOZLED, verglichen mit DO THE RIGHT THING, zwar kein ästhetisch herausragender, aber ein genauso wichtiger Film.

Matthias Christen

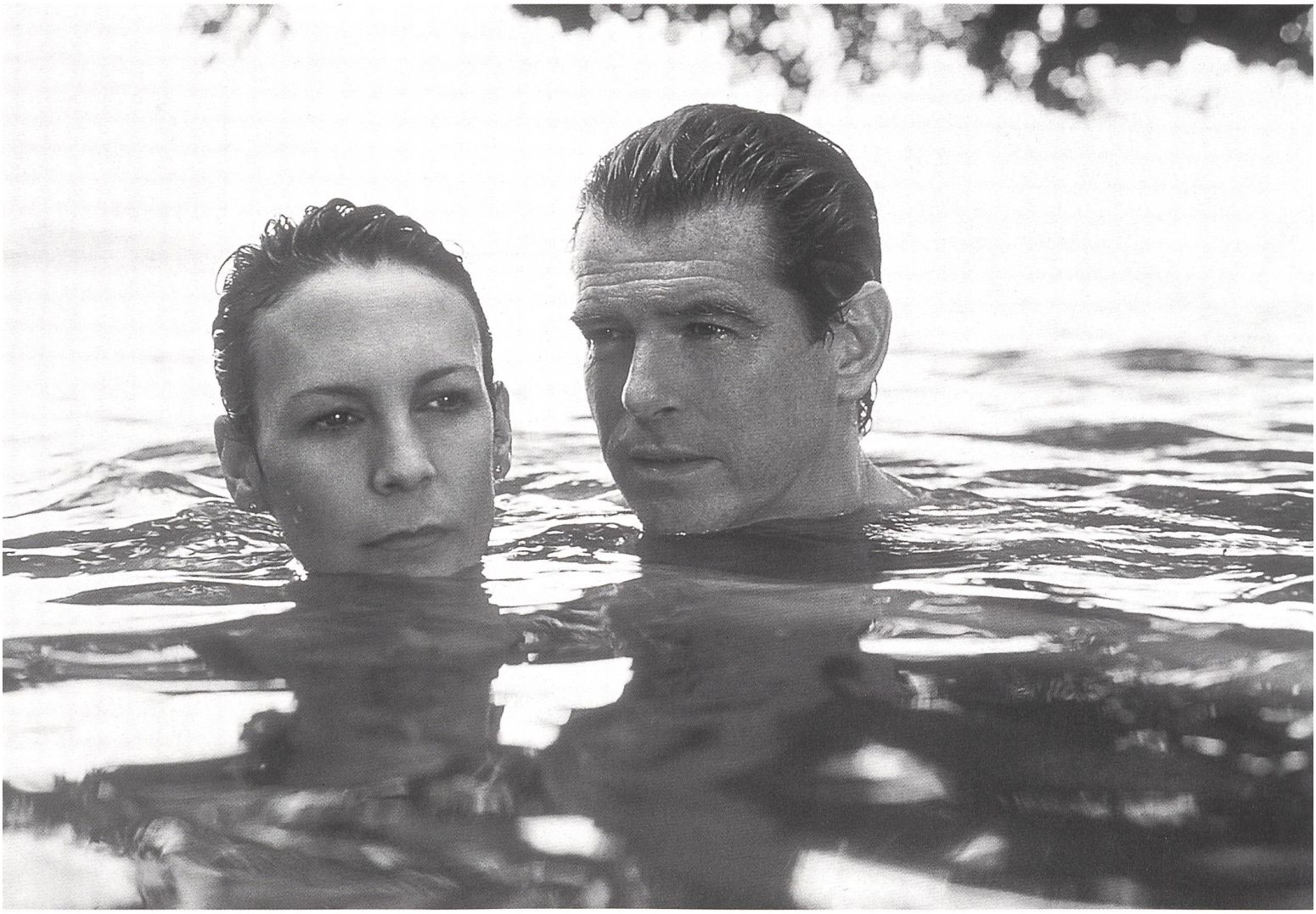
1 Mehr dazu bei Donald Bogle, auf dessen Arbeit sich auch Spike Lee bei seinen Recherchen gestützt hat: Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks. An Interpretative History of Blacks in American Films. New Third Edition, New York 1955 (erstmals New York 1973; eine aktualisierte Neuauflage ist für dieses Jahr angekündigt)

Die wichtigsten Daten zu BAMBOOZLED (IT'S SHOWTIME)*: Regie und Buch: Spike Lee; Kamera: Ellen Kuras; Schnitt: Sam Pollard; Production Design: Victor Kampster; Art Director: Harry Darrow; Kostüme: Ruth Carter; Musik: Terence Blanchard; Ton: Rolf Pardula.* Darsteller *(Rolle): Damon Wayans (Pierre Delacroix), Savion Glover (Manray/Mantan), Jada Pinkett (Sloan Hopkins), Tommy Davidson (Womack/Sleep 'n' Eat), Michael Rapaport (Dunwitty), Thomas Jefferson Byrd (Honeycutt), Paul Mooney (Junebug), Sarah Jones (Dot), Gillian Iliana Waters (Verna), Mario Macaluso (Comedy Autor), Susan Batson (Orchid Dothan).* Produktion: *40 Acres, Mule Filmworks; Produzenten: Spike Lee, Jon Kilik; USA 2000. Farbe, Dolby, Dauer: 135 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Arthaus Filmverleih, München.*



Die Illusion des schönen Scheins

THE TAILOR OF PANAMA von John Boorman



Andy Osnard verlangt von seinem Arbeitgeber nur einen Ort, wo er sein amoralisches Wesen gewinnbringend einsetzen kann.

Ein merkwürdiges Gespann geben sie ab, die beiden Männer, seriös gekleidet der eine, etwas heruntergekommen, aber mit einem diabolischen Charme der andere, jüngere. Einmal sieht man sie sogar engumschlungen bei einem Tänzchen in einem Schwulen-Nachtclub. Aber auch das ist nur Teil der Tarnung, denn THE TAILOR OF PANAMA ist ein Agentenfilm und da ist Täuschung bekanntlich alles.

THE TAILOR OF PANAMA beginnt, wie Agentenfilme so oft beginnen: mit der Instruktion des Protagonisten durch seinen Vorgesetzten. Nur dass es sich bei dem neuen Einsatzort von Andrew Osnard offensichtlich nicht um einen Traumjob handelt. Osnard wird nämlich nach Panama abgeschoben. Der Grund dafür ist einfach: in Madrid, seinem letzten Einsatzort, hatte er sich durch ein «Techtelmechtel» mit der Geliebten des Aussenministers «daneben benommen» (wie es dezent verklemmt im diplomatischen Sprachgebrauch ausgedrückt wird). Und das war nicht der erste Ausrutscher von Andy Osnard, der – wie John le Carré in seiner Romanvorlage schreibt – von seinem Arbeitgeber «nur einen Ort (verlangte), wo er sein amoralisches Wesen gewinnbringend einsetzen konnte» – und amoralisch ist dieser Osnard durch und durch, wie er mit jeder seiner Handlungen unter Beweis stellt.

Besondere Relevanz gewinnt diese Sequenz allerdings dadurch, dass der Darsteller des Geheimagenten Pierce Brosnan heisst – denn der hat in den letzten Jahren die Rolle des berühmtesten aller Leinwandagenten mittlerweile bereits dreimal verkörpert. Sein Name ist Bond, James Bond, auch bekannt als 007.

Mit diesem Casting-Coup lockt der Film den Zuschauer bewusst auf eine falsche Fährte: wer sich eine Variante der actionbetonten und glamourösen Bond-Filme erhofft, wird enttäuscht werden. Aber der Film von John Boorman ist auch kein düster-fatalistisches Kammerspiel in der Tradition von Martin Ritts THE SPY WHO CAME IN FROM

Osnard hat von vornherein beschlossen, sich für die Demütigung des Panama-Einsatzes zu rächen, indem er seine Zeit vorrangig seinem Vergnügen widmet und seineVorgesetzten mit erfundenen Geschichten füttert.

THE COLD, der seinerseits 1965 ein realistisches Gegenbild zu der damals grassierenden Agentenfilmwelle von schönen Männern und schönen Mädchen an schönen Orten lieferte. Dafür fehlt nach dem Ende des Kalten Krieges der Resonanzboden. Boorman liefert vielmehr eine Satire auf die Welt des schönen Scheins, in der man auch das allerunwahrscheinlichste zu glauben bereit ist, wenn es nur mit den eigenen Interessen konform geht.

Und zu dieser Welt gehört nicht nur der Geheimagent, sondern auch sein Opfer, der Herrenschneider Harry Pendel. «Der ideale Schneider, dozierte er gern – in dankbarer Erinnerung an seinen verstorbenen Partner Braithwaite –, ist ein geborener Imitator. Seine Aufgabe ist es, sich in die Kleider desjenigen zu versetzen, für den er arbeitet, und darin zu leben, bis der rechtmässige Besitzer sie abholt.» (John le Carré) Als einziger britischer Schneider weit und breit ist der Inhaber von «Pendel & Braithwaite Co., Limitada, Hofschneider, ehemals Savile Row, London, derzeit Vía España, Panama City» auf Du und Du mit allen Männern, die nahe der Macht sind in Panama. Er hüllt sie nicht nur in feinste, massgeschneiderte Stoffe, er hüllt sie auch in schöne Worte. Dummerweise ist Harry Pendel selber ein Opfer des schönen Scheins geworden. Beim Erwerb einer Ranch hat man ihn übers Ohr gehauen, so dass er mittlerweile hochverschuldet ist. Und auch das Ladenschild ist der reinste Bluff: Ein Geschäft an der vornehmen Londoner Savile Row hat es nie gegeben, ebensowenig wie dessen Inhaber Mr. Braithwaite, der den fleissigen Harry unter seine Fittiche genommen und schliesslich zu seinem Teilhaber gemacht hat – alles Lüge: Harry hat das Schneidern im Gefängnis gelernt, wo er einige Jahre seines Lebens zubrachte, nachdem man ihn dabei erwischt hatte, wie er das Lagerhaus seines Onkels Benny anzündete, als Teil eines kalkulierten Versicherungsbetrugs. Konfliktscheu wie er ist, hat Harry diese Tatsache selbst vor seiner Frau Louisa, der Tochter eines amerikanischen Ingenieurs, geheim gehalten. All das macht ihn für Osnard zum idealen Opfer. Denn Osnard hat von vornherein beschlossen, sich für die Demütigung des Panama-Einsatzes zu rächen, indem er seine Zeit vorrangig seinem Vergnügen widmet und seine Vorgesetzten mit erfundenen Geschichten füttert, die das Geld nur so fliessen lassen. Und Pendel liefert ihm diese Geschichten; zunächst unwillig, dann aber macht er mit immer grösserer Begeisterung Freunde wie seine treue Mitarbeiterin Marta oder seinen Studienfreund, den einstigen Revolutionär Mickie Abraxas, der sich heute überwiegend dem Alkoholkonsum hingibt, zu führenden Mitgliedern der «Stillen Opposition», die im Untergrund arbeitet und sich auf die Volkserhebung vorbereitet.

Immer weitere Kreise ziehen die Nachrichten, bis schliesslich Osnards Vorgesetzter mit zwei Koffern voller Goldbarren aus London anreist – schliesslich will man nicht wieder hinten anstehen, wenn es los geht. Selbstverständlich wollen auch die Amerikaner nicht aussen vor bleiben: die Bomberstaffel wird in Alarmbereitschaft versetzt ...

Leser der Romanvorlage mögen deren apokalyptisches Ende im Film vermissen, aber die Veränderungen, die wohl in erster Linie auf John Boorman zurückgehen, machen Sinn. Die mit sexuellen und cineastischen Anspielungen aufgeladenen Dialoge passen zum ironischen Tonfall des Films, der die Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern zuspitzt. Dass die Titelfigur dabei nicht zum Stichwortgeber für den mephistophelischen Agenten gerät, verdankt sie dem Spiel von Geoffrey Rush. Der mit SHINE bekanntgewordene Australier, bisher festgelegt auf überlebensgrosse Machtmenschen (als Kanzler in ELIZABETH, als Marquis de Sade in QUILLS), verleiht dem Schneider tragische Grösse.

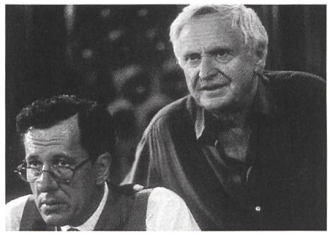
Vor vierzig Jahren verkörperte Alec Guinness in der Verfilmung von Graham Greenes OUR MAN IN HAVANA einen Staubsaugervertreter, der ebenfalls vom Geheimdienst rekrutiert wurde. Er legte technische Zeichnungen vor, die sowjetische Raketenteile repräsentieren sollten (in Wirklichkeit aber Konstruktionszeichnungen für Staubsauger waren), um seine erfolgreiche Tätigkeit nachzuweisen. Harry Pendel muss nicht einmal mehr etwas vorlegen, damit man ihm glaubt – die Illusion des schönen Scheins ist perfektioniert worden.

Frank Arnold

Die wichtigsten Daten zu THE TAILOR OF PANAMA (DER SCHNEIDER VON PANAMA)*: Regisseur: John Boorman; Drehbuch: Andrew Davies, John le Carré, John Boorman, nach dem gleichnamigen Roman von John le Carré; Kamera: Philippe Rousselot, A.F.C.; Kamera-Operator: Des Whelan; Schnitt: Ron Davis; Production Design: Derek Wallace; Kostüme: Maeve Paterson; Musik: Shaun Davey; Ton-Mischung: Brendan Deasy.* Darsteller *(Rolle): Pierce Brosnan (Andrew Osnard), Geoffrey Rush (Harry Pendel), Jamie Lee Curtis (Louisa Pendel), Leonor Varela (Marta), Brendan Gleeson (Mickie Abraxas), Harold Pinter (Onkel Benny), Catherine McCormack (Francesca), Daniel Radcliffe (Mark Pendel), Lola Boorman (Sarah Pendel), David Hayman (Luxmore), Mark Margolis (Rafi Domingo), Martin Ferrero (Teddy), John Fortune (Maltby), Martin Savage (Stormont), Edgardo Molino (Juan-David), Jon Polito (Ramon Rudd), Jonathan Hyde (Cavendish), Dylan Baker (Dusenbaker), Paul Birchard (Joe), Harry Ditson (Elliot), Ken Jenkins (Morecombe), Adolfo Arias Espinosa (Präsident), Juan Carlos Adames (Marco), Luis A. Goti (Ernesto Delgado).* Produktion: *Merlin Films; Produzent: John Boorman; Co-Produzent: Kevan Barker; ausführender Produzent: John le Carré. USA 2001. Farbe, Ton: Dolby SDDS; Dauer: 109 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich; D-Verleih: Columbia Tri-Star Filmgesellschaft, Berlin.*

‹Präsenz in jedem einzelnen Moment macht den Filmstar aus›

Gespräch mit John Boorman



FILMBULLETIN Sie werden im Presseheft mit der Äusserung zitiert, etwas an der Darstellung von Pierce Brosnan im letzten James-Bond-Film THE WORLD IS NOT ENOUGH hätte Sie inspiriert, ihn in THE TAILOR OF PANAMA zu besetzen. Leider wird nicht gesagt, was das war.

JOHN BOORMAN Es war eine subtile Ironie, die er in den Film einbrachte – das ist gar nicht so einfach bei einem Bond-Film. Zu Pierce Brosnan muss ich Ihnen eine kleine Geschichte erzählen: Als ich vor vielen Jahren EXCALIBUR drehte und während des Castings Improvisationen mit jungen Schauspielern veranstaltete, kam er rein, wir arbeiteten – aber er war nicht besonders gut und ging weg im Bewusstsein, dass er nicht gut war. Er stieg in seinen Wagen, der schon ziemlich alt war, und als der seinen Geist aufgab, musste er zu Fuss zu seinem kleinen Ein-Zimmer-Apartment weitergehen. Damals hätte er fast seine Schauspielerkarriere aufgegeben. Daran erinnerte er mich, als wir uns jetzt wiedertrafen: ich sei beinahe dafür verantwortlich gewesen, dass er die Schauspielerei aufgegeben hätte. (lacht) Er wird immer als heroischer und glatter Charakter besetzt – und er war sehr froh, jetzt einmal den Schurken spielen zu dürfen. Das gab ihm viel mehr Entfaltungsmöglichkeiten als er sie sonst oft hat.

FILMBULLETIN Auch bei Ihnen spielt er einen Spion – also wird das Publikum zwangsläufig an Bond denken.

JOHN BOORMAN Genau darum geht es. Als wir eine Preview in den USA hatten, kamen die Zuschauer mit genau dieser Erwartung ins Kino. Aber als sie sich einmal daran gewöhnt hatten, dass er böse ist, hatten sie einen Heidenspass daran!

FILMBULLETIN Ist THE TAILOR OF PANAMA Ihre persönliche Revision des Bond-Mythos?

JOHN BOORMAN Erst einmal ist der Stoff von John le Carré. In Bond-Filmen gibt es keine richtige Gewalt, nur Phantasiegewalt, keinen Sex, nur Vorspiel – das ist doch langweilig. Müsste ich einen Bond-Film machen, wäre das wie eine Gefängnisstrafe. In THE TAILOR OF PANAMA ist alles, was Bond machen würde, auf den Kopf gestellt. Andrew Osnard ist grausam, selbstbezogen und ohne jede Moral. Vom moralischen Standpunkt aus gesehen, ist Bond der Gute, der die Bösen zerstört, während Osnard der Böse ist, der die Guten zerstört.

FILMBULLETIN Wer ist verantwortlich für all jene Dialoge, die auf Bond und andere Filme anspielen? Sätze wie «Panama is Casablanca without heroes» habe ich in der Romanvorlage nicht gefunden.

JOHN BOORMAN Andrew Davies hatte eine erste Drehbuchfassung für das Studio geschrieben – aber die haben wir überhaupt nicht benutzt. Dann schrieb John le Carré eine sehr lange Drehbuchfassung, 180 Seiten. Sie lag irgendwo in der Mitte zwischen einem Drehbuch und einem Roman. Von dieser Fassung ausgehend und dem Roman habe ich eine neue Version erarbeitet, die letzte Fassung schrieb ich zusammen mit le Carré. Er arbeitete damals allerdings gerade an einem neuen Roman, also meinte er: «Schreiben Sie es – ich bin hier, wenn Sie mich brauchen.» So habe ich in der Nacht geschrieben und gefaxt, woraufhin er die erhaltenen Seiten mit kleinen Anmerkungen und Vorschlägen versehen hat. Das war eine schöne Zusammenarbeit. Er ist bei einigen der Verfilmungen seiner Bücher sehr enttäuscht worden und hatte daraus klare Vorstellungen von der Beziehung zwischen Roman und Film entwickelt. Er war also nicht nur bereit, sondern geradezu gespannt darauf, den Roman zu transzendieren. Gestern meinte er zu mir: «Ich kann mich nicht mehr daran erinnern, welche Sätze von mir stammen und welche von Ihnen» – das ist ein Zeichen für eine gute Zusammenarbeit.

FILMBULLETIN Geoffrey Rush, bisher auf überlebensgrosse Machtmenschen und Exzentriker festgelegt, entlocken Sie ganz neue Akzente.

JOHN BOORMAN Der war immer meine erste Wahl. Die Rolle ist schwierig, weil er eine Figur verkörpert, die schon eine Rolle spielt – wenn man also nicht vorsichtig ist, sieht es nach Schauspiel aus. Wir mussten sehr akribisch arbeiten, damit man sieht, wie in manchen Momenten etwas von Harry sichtbar wird. Man sieht etwa, wie er seinen Akzent verbirgt oder verändert, je nachdem, mit wem er spricht. Man muss sowohl die Figur selber erkennen können als auch die Charaktere, die er verkörpert. Geoffrey arbeitete sehr hart daran, während Pierce ein eher intuitiver Schauspieler ist, mit einem wunderbaren Sinn für Präsenz. Ich glaube, seine Präsenz in jedem einzelnen Moment, das macht letztlich einen Filmstar aus. Die beiden haben also ganz verschiedene Ansätze. Meine Aufgabe war es, sie gut vorzubereiten.

FILMBULLETIN Es gibt im Film auch eine Anspielung auf einen «Mr. Connery». Sean Connery war nicht nur der erste James Bond. Sie selber haben 1974 bei ZARDOZ auch einmal mit ihm gearbeitet. Ich habe mich gefragt, ob er wohl auch bereit gewesen wäre, den Antihelden in diesem Film zu spielen?

JOHN BOORMAN Das wäre etwas ganz anderes geworden. Pierce Brosnan ist subtiler, auch schlangenähnlicher. Connery dagegen ist ein *head-batter*, er geht geradewegs drauflos – und er bleibt irgendwie immer er selber. Ich habe ihn einmal gefragt, ob er je darüber nachgedacht hätte, etwas ohne schottischen Akzent zu spielen. Und er antwortete: «Wenn ich nicht so reden würde, wie ich rede, dann wüsste ich gar nicht, wer ich bin.» Da er den Academy Award für die Rolle eines irischen Polizisten mit schottischem Akzent gewonnen hat, kann man ihm da wohl nicht widersprechen.

FILMBULLETIN Sie haben das Ende des Films verändert?

JOHN BOORMAN Als ich den Film geschnitten hatte, merkte ich, dass sein Tonfall viel leichter geworden war als der des Buches. Das Buch endet eher apokalyptisch: Harry wandelt durch die Flammen des brennenden Panama. Im Film erschoss Harry ursprünglich Osnard, aber dann schien mir das zu melodramatisch, es trivialisierte auch die Schluss-Szenen zwischen Harry und seiner Ehefrau, wo er ihr gesteht, was er getan hat und dass er gerade diesen Mann getötet hatte. Es lenkte auch ab von dem, was für mich das Schlüsselerlebnis für Harry war: der Tod von Mickie. Das ist nämlich der Wendepunkt für Harry.

Das Gespräch mit John Boorman führte Frank Arnold

Die grosse Penetration

INTIMACY von Patrice Chéreau

Wie schwer sie atmen, nach Luft ringen, keuchen und kämpfen, sich abarbeiten und nicht mehr von der Stelle kommen: das soll Spass machen, Vergnügen sein, Lustgewinn bringen?

Ein Mann und eine Frau – was sonst? Und trotzdem ist es anders. Was anfängt (fast) wie ein Pornofilm, so explizit, wie es sich *aficionados* des Genres nur wünschen können, endet als Tragödie (fast); was fröhlich beginnt, geht mit Tränen zu Ende. Doch während das mit den Tränen stimmt und nicht nach Glyzerin aussieht, kann von Fröhlichkeit, Frohsinn oder gar frohen Sinnen nicht wirklich die Rede sein. Wie schwer sie atmen, nach Luft ringen, keuchen und kämpfen, sich abarbeiten zu Füssen der Kamera, Marathonläufer, die beim letzten Sprint auf ein Laufband geraten sind und, wie im Albtraum, nicht mehr von der Stelle kommen –: das soll Spass machen, Vergnügen sein, Lustgewinn bringen? In einer Rückblende sieht man den Mann nachts spät nach Hause kommen; er hätte wohl Lust auf seine Frau; die aber schläft; da geht er ins Badezimmer, schnuppert an ihrem Slip und onaniert vor dem Waschbecken auf dem Klo, das Gesicht verkrampft, verzerrt, zur Maske entstellt; und wie der Mann, es ist wie Folter, unter der Tortur leidet, sich Lust zu verschaffen. Kein Pornofilm, er sei denn Hardcore und aus dem Arsenal der Ketten, Peitschen und Katzenzungen, hat jemals so wenig zur Nachahmung animiert. Dieser hier folgt nicht der anti-ästhetischen Logik der Pornographie.

Wie es angefangen hat, wird man nie wirklich erfahren. Als man Claire zum erstenmal in Jays versiffter Bude begegnet, fragt sie ihn, ob er hier wohne – und er sagt, das habe sie ihn schon beim letzten Mal gefragt. Es gab also, natürlich, ein Vorher. So ohne weiteres fallen zwei nicht über einander her, sie mögen noch so ausgehungert sein. Da muss es ein Vorspiel gegeben haben, wie es sich gehört, aber müssen wir das wirklich wissen? Noch einmal wird eine Rückblende Jay zu seiner Frau und den Kindern schicken; für Claire und die gemeinsame Frenesie gibt es das nicht. Die beiden Hauptakteure haben zusammen keine Vergangenheit. Vielleicht haben sie deshalb miteinander

Intimität ist Geheimnisbruch, Interesse und Nähe und das, unerlaubte und unerwünschte, Eindringen ins Private. Die wirkliche, die grosse Penetration.

auch keine Zukunft? Was ihnen bleibt, und das nehmen sie sich, ist die Gegenwart, und die findet immer mittwochs statt.

Mittwochs präsentieren sie auch ihre Geschlechtswerkzeuge, das erigierte Glied des Mannes, das Kondom, das aus der Verpackung gerissen und übergestülpt wird. Oder die Frau animiert den Freund aufs Neue, wenn er leicht erschlafft ist, mit der Hand, mit dem Mund. Dann folgen wieder die Übungen, die sie schon vorgeführt haben, auf dem unbequemen Teppich, eine Tasche unter dem Kopf der Frau, zwischen dem Müll, den überquellenden Aschenbechern, Batterien von Flaschen, Socken und Hemden, die so ein Single, der davongelaufen ist aus der ehelichen Ordnung, überall herumliegen lässt. Und dann trägt auch noch einer seiner kaputten Freunde, dem er die Wohnung für ein paar Tage überlässt, zur Akkumulation der Deponie bei. Sauber, klinisch sauber ist nur die Haut der Liebenden. Jay mag zwar ständig unrasiert sein, aber weder seine noch die Epidermis der Frau zeigt, und beide sind um die vierzig, Flecken oder Schrunden. Noch nicht einmal Schweisstropfen produzieren sie. Die Nackten sind so anheimelnd fleischfarben, wie Fotos zu sein pflegen auf Posters, in Kalendern, Illustrierten, einschlägigen Magazinen.

Und nach dreissig Minuten von fast zwei Stunden Film ist die ganze Herrlichkeit vorbei. Da hat sie einen Mittwoch ausgelassen, und als er sie auf der Strasse sieht, zum erstenmal ausserhalb seiner Wohnung, folgt er ihr durch den Grossstadtverkehr Londons. Wobei er sie auch aus den Augen verliert und schon aufgeben will, als sie wieder auftaucht. Der Weg führt in eine Destille, die durchaus proletarischer ist als die Bar, in der Jay als Kellner arbeitet und sich seinem Freund anvertraut. Hier lernt er andere Leute kennen, zwei dicke, nicht besonders schöne Männer am Billardtisch, und hier gibt es ein Kellertheater, in dem eine Amateurtruppe «Die Glasmenagerie» spielt und Claire, wie passend, die verhuschte Laura. Noch versteckt Jay sich, und dass er ihr anderes Leben entdeckt hat, vor ihr, aber so kann das natürlich nicht bleiben.

Ein anderes Mal ist er abermals hinter ihr her gegangen und hat sie wieder aus den Augen verloren. Da wird er, der nichts merkt, von ihr gesehen, und freudig folgt sie ihm, freudig, bis er den besagten Pub ansteuert. Womit sie zum erstenmal erfährt, dass er mehr von ihr weiss als sie wissen kann. Es ist schon sehenswert, wie sich, allmählich, das Gesicht der Schauspielerin Kerry Fox verändert, je deutlicher ihr wird, dass ihr Mittwoch-Lover in ihr anderes, in ihr Alltagsleben einzudringen begonnen hat. Ihr stärkstes mimisches Argument sind ihre Lippen, ist ihr meist leicht geöffneter Mund, der eine ganze Skala von Formen kennt, runde, ovale, viereckige. Mark Rylance dagegen, und das passt zur Rolle des Voyeurs, in die sich Jay begeben hat, instrumentiert seine dunklen, überaus beweglichen Augen von der Neugier übers Erstaunen bis zu Zorn, Sarkasmus und Verzweiflung.

Die Augen, der Mund. Sie sehen alles, sie sagen alles. Und Jay spielt vabanque, wenn er Andy – das ist einer der dicken Billardspieler, Taxifahrer und Claires Ehemann – die Geschichte, die er mit Claire erlebt (hat), als die Geschichte irgend einer Ehefrau und Mutter erzählt, die aus wilden sexuellen Abenteuern ganz harmlos und wie unberührt heimzukehren pflegt an den heimischen Herd. Eskalation bleibt nicht aus. Und der Bruch und das Ende und die Tränen.

Intimität, was ist das? Sicher nicht das, was man dafür hält, die Mittwochsorgien. Die können nur funktionieren, solange ihre Protagonisten einander fremd sind, so gut wie nichts miteinander reden, so klug sind sie immerhin, und jeder für sich und einsam bleiben. Intimität ist Geheimnisbruch, Interesse und Nähe und das, unerlaubte und unerwünschte, Eindringen ins Private. Die wirkliche, die grosse Penetration. Miteinander der sexuellen Gier zu frönen, hat nichts Intimes für Claire und Jay, solange sie nur den Mechanismen ihrer Körper folgen und nichts als Lust und Befriedigung voneinander wollen, eine Lust, die jeder von ihnen für sich allein geniesst, als ob sie beide, wie Jay im Klo, onanierten.

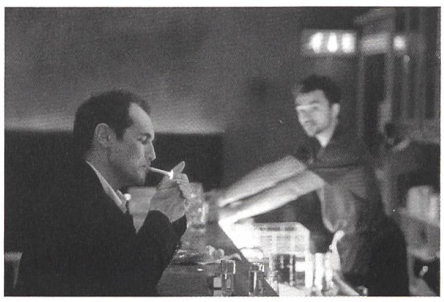
Intimität stellt sich erst in der Öffentlichkeit her, im Gewimmel der Metropole, in den Bussen und Subways, in den Pubs und Parks. Dort, wo der Mensch in der Menge nicht einsam bleiben kann. Wo er von einem merkwürdigen Sprechzwang befallen wird, in der verwegenen Hoffnung auf Nähe zum entferntesten Nachbarn. So bleibt der Blick der Kamera ihnen auf den Fersen, rückt ihnen auf die Leiber, nervös, hektisch, im raschen, abrupten Wechsel der Perspektiven, mit Reissschwenks und unverhofften Fahrten und Gängen, mit unorthodoxen Schnitten und kaum einmal auf die klassische Grammatik, Orthographie und Syntax bedacht. Die Grossstadt, ihre permanente Turbulenz wird zum alles beherrschenden Thema; der Aufstand, den Claire und Jay dagegen geprobt haben, ist zum Scheitern verurteilt.

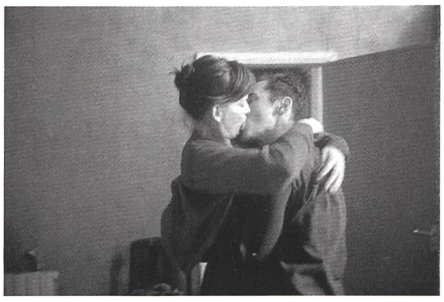
Vielleicht ist es zum erstenmal Liebe, aber was ist das?, wenn Claire am Ende noch einmal zu Jay kommt, zu Besuch auf dessen Lebensdeponie. Da hat er schon mit Hilfe der Freunde damit angefangen, die Wohnung zu entrümpeln, Müllsäcke und Möbel, Sessel und Teppich fliegen auf die Strasse, das Nest ist leer. Trümmer ringsum und Trümmer in ihnen und sie selbst, und was sie sonst noch haben, sind nur ihre Tränen. So umarmen sie sich ein letztes Mal, er stemmt sie gegen die Wand, und wild und hemmungslos und verzweifelt, die Kleider nur notdürftig gerafft, kopulieren sie miteinander. Als gelte es, einen letzten Tango zu tanzen.

Peter W. Jansen

Die wichtigsten Daten zu INTIMACY: *Regie: Patrice Chéreau; Drehbuch: Anne-Louise Trividic, Patrice Chéreau, nach Geschichten von Hanif Kureishi; zusätzliche Dialoge: Nigel Gearing; Kamera: Eric Gautier; Schnitt: François Gédigier; Production Design: Hayden Griffin; Kostüme: Caroline De Vivaise; Musik: Eric Neveux; Ton: Guillaume Sciama, Jean-Pierre Laforce.* Darsteller *(Rolle): Mark Rylance (Jay), Kerry Fox (Claire), Timothy Spall (Andy), Alastair Galbraith (Victor), Philippe Calvario (Ian), Marianne Faithfull (Betty), Susannah Harker (Susan), Rebecca Palmer (Pam).* Co-Produktion: *Studiokanal, Telema Productions, Studiocanal France, Arte France Cinema, WDR/Arte, Mikado Film, Azor Films; Produzenten: Patrick Cassavetti, Jacques Hinstin; ausführender Produzent: Charles Gassot. Frankreich, 2001. Farbe, Dauer: 115 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich, D-Verleih: Prokino Filmverleih, München.*

Auszeichnungen an der Berlinale 2001: Goldener Bär für Patrice Chéreau, Silberner Bär für Kerry Fox als beste Schauspielerin, Prix AGICOA «Ange bleu» als bester europäischer Film





Wandeln im Seelenraum

LAS AVENTURAS DE DIOS von Eliseo Subiela

In einem surrealen Labyrinth gerät der emotional erstarrte Protagonist in einen surrealistischen Krimi, aber auch in eine Liebesgeschichte, die ihn aus seinem Gefühlspanzer lösen wird.

«... le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau»

André Breton,
Manifeste du Surréalisme, 1924

Regelmässiges Tropfen aus dem Wasserhahn. Fokuswechsel auf das Fenster im Hintergrund. Ausblick auf trostlose Wohnsilos – portensische Banlieu. Der tropfende Wasserhahn als Zeichen von Routine, alltäglicher Langeweile, zermürbender Gleichförmigkeit. Schwarzweisse Sequenz. Ein Mann sitzt mit leerem Blick, müde und abgehärmt an einem Tisch. Ein langsamer, sogähnlicher Zoom auf sein Gesicht endet in einer Schwarzblende. Einer mythischen Gestalt gleich taucht derselbe Mann alsbald aus einem ruhigen, blauen Meer auf und watet durch das Wasser an Land. Einsam, aber einladend von aussen – ein Vorhang bläht sich weiss im Wind –, entpuppt sich das Haus als ausgedientes Hotel aus den dreissiger Jahren, dessen Innenleben zunehmend beängstigend und verwirrend wird. Jeder einzelne Raum in diesem Hotel erweist sich als Mutterraum für ein komplexes Bild, eine Erinnerung, einen Traum, einen Albtraum. Das Hotel am Meer bildet das Zentrum dieses zweiten, farbigen Kosmos und wird in seiner unüberblickbaren Weitläufigkeit, mit den endlos verwinkelten Gängen zur Metapher für die menschliche Seele. Der Protagonist jedenfalls, «der irgendwann in seinem Leben eine falsche Abzweigung genommen hat», stösst eine Tür nach der andern auf zu weiteren unbekannten, noch unerschlossenen Räumen. In einem der Räume beispielsweise lieben sich in einer Art Synthese von Erotik und Tod ein Mann und eine Frau neben einem aufgebahrten Toten. Rezeptionstechnisch bilden wiederkehrende Motive einen Ariadnefaden, etwa wenn sich der Protagonist seine Mutter, die er in einem Sack mit sich führt, regelmässig und zwanghaft einverleibt, bis er sie am Strand verbrennt, nachdem er in Valerí die Liebe getroffen hat.

Der Spiegel wird zum Ort der Zeitlosigkeit, zur zeitlichen Synthese, da er alles, was er jemals reflektiert hat, auf einer Fläche vereint.

In diesem surrealen Labyrinth gerät der emotional erstarrte Protagonist in einen surrealistischen Krimi, aber auch in eine Liebesgeschichte, die ihn aus seinem Gefühlspanzer lösen wird.

Vom Magischen Realismus zum Surrealismus

In seinen bisherigen Filmen wie PEQUEÑOS MILAGROS, NO TE MUERAS SIN DECIRME A DÓNDE VAS, DESPABILATE AMOR, EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN hielt sich Eliseo Subiela an die ästhetischen Mittel und das Realitätsbild des Magischen Realismus, der die sichtbare und die unsichtbare Realität als zwei Seiten einer Medaille darstellt und eine harmonische Fusion des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren vollzieht. In LAS AVENTURAS DE DIOS nun beruft sich Subiela ganz auf das surrealistische Gedankengut, das in Anlehnung an die Psychologie Freuds die Dimension des Unbewussten und des Traums erschloss und damit der äusseren Erfahrungswelt des Menschen die irreale, unlogische Welt des Traums und der Assoziationen entgegensetzte. Subiela verschrieb sich auch dem Anspruch, das Drehbuch zu LAS AVENTURAS DE DIOS nach dem surrealistischen Prinzip der *écriture automatique* zu verfassen, nach dem schon Luis Buñuel und Salvador Dalí im Skript zum traumgleichen LE CHIEN ANDALOU (1928) das Unbewusste heraufschwemmen liessen, um das zu visualisieren, was sich sowohl dem Erinnerungsvermögen als auch jeglichem Erklärungsversuch entziehen soll.

Vom Tagtraum in den Traum

In LAS AVENTURAS DE DIOS bildet die Facettenhaftigkeit der surrealen Einschlüsse, der frei aus dem Unbewussten geschöpften Bilder, das Fundament für kohärente Erzählstränge, die abgehoben von den nur mittels Psychoanalyse deutbaren Einzelbildern einen logischen Verlauf nehmen. Wenn der Protagonist sich im surrealen Hotel schlafen legt, erscheint ihm jeweils der Albtraum der schwarz-weissen Welt. In der Rolle als Ehemann und Vater eines Kleinkindes sieht er sich da mit versonnenem Blick am Fenster stehen, durch die graue Vorstadtwelt hindurch im Tagtraum wiederum die farbige, surreale Welt ersinnend. Dort, im surrealen Hotel, stellt er sich bald einmal die Frage, ob er und seine Mitgeschöpfe nur von jemandem erträumt seien und ob die Figuren eines Traumes nur so lange leben, bis der Träumende aus seinem Traum erwacht. Und nun zieht er mordend durch das Hotel, dem ihn Träumenden nach dem Leben trachtend. Unwirkliche Morde sind es, ausgeführt wie nebenbei. Ganz nach dem Vorbild der surrealistischen Schule sind auch in LAS AVENTURAS DE DIOS die Beschränkungen der üblichen Moral oder Vernunft ausser Kraft gesetzt.

Montage und Simultaneität

Dem surrealistischen Muster entsprechend sind in LAS AVENTURAS DE DIOS die Figuren und die Räume im Wesentlichen entkoppelt von ihrer Umgebung. Doch der surrealistische *Slit Screen*, die aufgeschlitzte Leinwand, erscheint nur als verspielte Hommage. Die Tür, die sich dem Protagonisten im düsteren Korridor öffnet, gibt zwar auch die Sicht auf das wogende Meer und den Strand frei; im Gegensatz zur Schluss-Sequenz von LE CHIEN ANDALOU aber, in der sich ein Raum auf den Strand hin öffnet, wo die Heldin eines grausamen Todes stirbt (man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die Verbrennung der Mutter, die sich in LAS AVENTURAS DE DIOS am Strand abspielt), entspricht dies der realen Geographie des filmischen Universums von LAS AVENTURAS DE DIOS. Als Vorwand für weitere surrealistische Zitate dient auch die emotionale Schlüsselfigur Valerí. Sie begibt sich zweimal an den Strand, versonnen blickt sie auf das Meer, ein Motiv das "dalísch" wirkt, und auf surrealistisches Strandgut: Magrittes Melone, Buñuels abgetrennte Hand, die sich langsam öffnet und bei zurückweichender Welle in den Sand krallt, und auf alte Fotos – Allegorien der Vergänglichkeit, der verfliessenden Zeit.

Die Zeit spielt im surrealistischen Konzept überhaupt und somit auch in LAS AVENTURAS DE DIOS eine wichtige Rolle. Die Logik der Träume, die uns manchmal gleichzeitig verschiedene Zeitebenen zeigen, bestimmt die farbige Ebene; inszeniert wird in diesem Sinne die unlogische Simultaneität solcher Träume. Die historischen Surrealisten stützten sich auf Bergsons Begriff der Dauer, der zugleich die Gegenwart, die Vergangenheit und die Zukunft umschliesst. Und Bergson zufolge funktioniert auch die Erinnerung unabhängig von jeglicher chronologischer Abfolge, so dass räumlich und zeitlich disparate Ereignisse gleichzeitig erinnert werden. In komprimierter Form kommt der Simultaneitätsgedanke in LAS AVENTURAS DE DIOS im «Saal der verlorenen Lieben» zum Ausdruck, wo sich in einem Spiegel Vergangenes, Aktuelles und Zukünftiges zeigt. Der Spiegel wird zum Ort der Zeitlosigkeit, zur zeitlichen Synthese, da er alles, was er jemals reflektiert hat, auf einer Fläche vereint. Auch Zeitungen etwa erscheinen bei näherer Betrachtung in diesem Film allesamt ohne Inhalt. Makellos weiss und unbeschrieben symbolisieren sie gleichzeitig die Ereignislosigkeit, das Nichts oder umgekehrt potentielle Beliebigkeit, eine virtuelle Fülle von Informationen, vergangene, aktuelle und zukünftige. Leere sozusagen, die Fülle impliziert.

Zersplitterte Wirklichkeit

Der moderne Mensch empfindet die Welt nicht mehr als harmonische Einheit von Mensch und Natur, sondern als zersplitterte Wirklichkeit, die nur noch bruchstückhaft zu erfassen und darzustellen ist. Die Erfahrung einer sich in heterogene Fragmente auflösenden Wirklichkeit kann aber auch als simultaner Ablauf verschiedener Wirk-

ULTIMAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO
Regie: Eliseo Subiela

Liebe ist Leben, ist Dynamik. In diesem Sinn kann der Film auch als Liebeserklärung und Hommage an die Liebe gelesen werden.

lichkeiten aufgefasst und verstanden werden. Die surrealistische Struktur von LAS AVENTURAS DE DIOS kommt sowohl im räumlichen Aufbau als auch in der Figurenkonstellation zum Ausdruck und die Zeit als ordnende Instanz ist aufgehoben. Wenn sich beispielsweise Mutter und Sohn treffen, kann die Mutter durchaus die jüngere der beiden sein. In der Hotel-Rezeption, dem Mittelpunkt des Traumuniversums, treffen sich die Figuren, die mehr oder weniger zielgerichtet im Hotel zirkulieren. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Nebenfiguren, die die Hauptnarrationsstränge nicht direkt touchieren, allesamt als Träger einer bestimmten Idee auftreten: der Mann, der jedem, der ihm begegnet, entgegensetzt: «Sagen Sie nichts, sobald Sie es gesagt haben, wird es alt sein», oder die Frau, die in einer der zahlreichen Sub-Szenen den Rezeptionisten fragt, ob er sie gesehen habe, und der Rezeptionist, der antwortet, dass er sie gegebenenfalls benachrichtigen würde. In diesem Ort des Übergangs, der rastlosen Bleibe suchen die Figuren nach sich selbst, nach dem Sinn des Daseins und warten auf die Reinkarnation. Das Hotel kann also in letzter Konsequenz nicht nur als Traumdepot und Abstellraum der Seele, sondern auch als Übergangsraum zwischen Leben und Tod gesehen werden – was die Frage nach der Verschwisterung des Traumes mit dem Tod anklingen lässt.

In der Liebe Zeit und Raum überbrücken

Ganz im Sinne eines weiteren Motivs und Grundthemas des historischen Surrealismus, der technisch-zivilisatorischen Modernität, erlebt denn der Protagonist von LAS AVENTURAS DE DIOS Befreiung auch in der Bewegung. Das Element der realen Bewegung verbindet sich dabei idealerweise mit dem Motiv der Liebe, der emotionalen Bewegung. Das fängt mit dem Gefühlsausbruch im Speisesaal an, der das Aufflammen der Liebe nach sich zieht oder umgekehrt aus ihr hervorgeht, setzt sich fort beim anschliessenden Strandspaziergang mit Valerí und endet mit der gemeinsamen Fahrt im offenen Cabriolet. Mit den Errungenschaften der modernen Technik wie dem Auto bildeten sich nicht nur neue Lebens- und Erfahrungsformen heraus, die klassischen Surrealisten schätzten solche Errungenschaften vor allem als neue Mittel, Zeit und Raum zu überbrücken. In LAS AVENTURAS DE DIOS erweist sich die Liebe als einziges Mittel zur Befreiung, zum Glück, zur Dynamisierung des Lebensstroms. Und umgekehrt kommen sowohl die Liebe als auch der neugewonnene Lebens-Elan in der Bewegung zum Ausdruck. Innere und äussere Bewegung korrelieren. Liebe ist Leben, ist Dynamik. In diesem Sinne kann LAS AVENTURAS DE DIOS auch als Liebeserklärung und Hommage an die Liebe gelesen werden.

Ein surrealistisches Tableau infini

Die farbige Welt bildet innerhalb der Erzählstruktur von LAS AVENTURAS DE DIOS eine Art Enklave für den surrealistischen Ideenschatz oder anders ausgedrückt situiert sich das surreale Element vor allem auf der farbigen Ebene. Doch die schwarzweisse Ebene des Films löst im Zuschauer auch Klaustrophobie und Angst aus. Etwa der Vorstadtzug, der in seiner überfüllten Schrecklichkeit an surrealistische Gewaltbilder erinnert, aber auch an Holocaust-Deportation. Bis zum Schluss erscheinen die beiden Ebenen indes säuberlich voneinander getrennt. Im Stile eines narrativen Slit Screens öffnet sich die schwarzweisse Ebene, um die farbige sichtbar zu machen, die sich wiederum in die schwarzweisse öffnet – ein surrealistisches *Tableau infini* oder eine unendliche Bewegung, die vom farbigen Tagtraum in den schwarzweissen Traum führt und zurück. Der Mensch wandelt zwischen Tagtraum und Traum, ohne sich im jeweiligen Stadium seiner Doppelexistenz bewusst zu sein. Die beiden Universen des farbigen Traums und der schwarzweissen Wirklichkeit bedingen sich aber gegenseitig und verschmelzen in der Schluss-Sequenz auf geheimnisvolle Weise und ganz im Sinne von André Bretons Wunschvorstellung zu einer Art absoluten Realität.

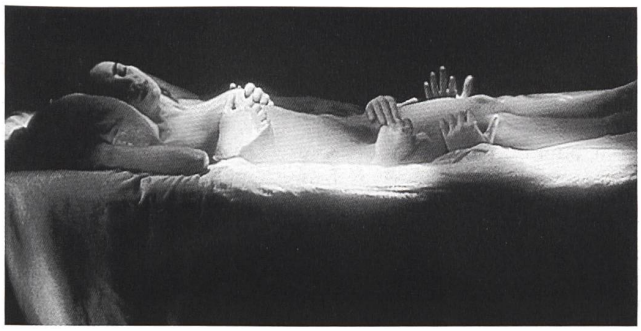
LAS AVENTURAS DE DIOS jedenfalls ist nicht einfach zu erfassen. Die *écriture automatique* verlangt auf Grund ihrer Entstehungsweise als Gegenpart eine *lecture automatique*, für die Dauer der Visionierung eine unkontrollierte, spontane, unreflektierte Rezeption.

Yvonne Gaug

«La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs.»

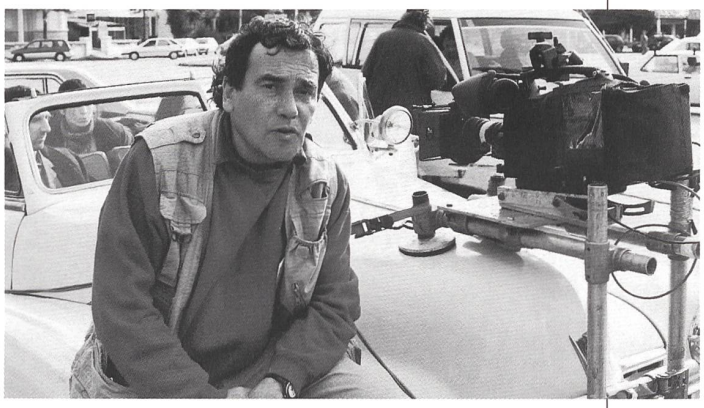
Henri Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889

Die wichtigsten Daten zu LAS AVENTURAS DE DIOS: *Regie und Buch: Eliseo Subiela; Kamera: Daniel Rodriguez Maseda; Schnitt: Laura Bua; Ausstattung: Alfredo Iglesias; Musik: Osvaldo Montes; Ton-Schnitt: Abatte & Diaz; Production Manager: Miguel Angel Rocca;* Darsteller *(Rolle): Pasta Dioguardi (Protagonist), Flor Sabatella (Valerí), Daniel Freire (Christus), Lorenzo Quinteros (Psychoanalytiker), Maria Concepción Cesar (Mutter im Hotel), José Maria Gutierrez (Sohn im Hotel), Walter Balsarini (Receptionist), Enrique Blugerman (Gepäckträger), Carmen Renard (Mutter im Sack), Sandra Sandrini (Ehefrau), Jorge Lira (Maulheld), Ana Maria Giunta, Mariana Arias, Victoria Bertone, Lalo Mir (Hotelgäste).* Produktion *Montevideo: XL Films; Co-Produzenten: Víctor Catania, Alejandro Galindo, Estudios Darwin; Ausführende Produzentin: Mora Subiela; CQ3 Films, Argentinien 2000. s/w, Farbe; Dauer: 88 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen.*



‹Die Realität ist magisch›

Gespräch
mit dem argentinischen
Regisseur Eliseo Subiela



FILMBULLETIN Was unterscheidet LAS AVENTURAS DE DIOS von Ihren früheren Filmen?

ELISEO SUBIELA LAS AVENTURAS DE DIOS ist mein bis anhin riskantester Film. Er fordert den Zuschauer sowohl in ästhetischer als auch in narrativer Hinsicht stärker. Keiner meiner Filme ist einfach, doch war bisher der narrative Aufbau klassischer und deshalb verständlicher. Hier ist die Erzählstruktur vielschichtiger.

FILMBULLETIN In Ihren Filmen verwebt sich die Realität stets mit der Illusion, dem Traum. Wie würden Sie persönlich Realität definieren?

ELISEO SUBIELA Die Realität ist subjektiv, ein Geistesprodukt jedes einzelnen von uns. Jeder Mensch hat also notwendigerweise seine eigene Realität. Allen meinen Filmen ist sicher gemeinsam, dass die Realität suspekt ist. Sie besteht nicht nur aus dem Äusserlichen, dem Sichtbaren. Da ist viel Geheimnis. Der grösste Teil der Realität, in der wir uns bewegen, bleibt uns verborgen. Wir sind sehr kurzsichtig.

FILMBULLETIN Mit dieser Realitätsbeschreibung kommen Sie dem Magischen Realismus sehr nahe. Auch beziehen Sie sich in Ihrem Werk immer wieder auf Jorge Luis Borges, Julio Cortázar und in PEQUEÑOS MILAGROS auf den portugiesischen Schriftsteller Fernando Pessoa. Und nun flechten Sie in LAS AVENTURAS DE DIOS deutliche Bezüge zum Surrealismus ein. Wie würden Sie Ihre Stellung in dieser phantastischen Welt beschreiben?

ELISEO SUBIELA Offiziell gehört Argentinien nicht dem Magischen Realismus an. Dieser wird vorwiegend mit den lateinamerikanischen Schriftstellern weiter nördlich wie zum Beispiel Gabriel Garcia Márquez in Verbindung gebracht. In Argentinien sprechen wir vielmehr von phantastischer Literatur. Ich glaube, dass ich mich nahe dem Universum Borges ansiedle, vor allem mit LAS AVENTURAS DE DIOS. Und was den Surrealismus betrifft, warum nicht, das ist eine Möglichkeit, sich von einer rein realistischen oder naturalistischen Darstellungsweise abzuheben. Jedenfalls würde ich persönlich meine Filme nicht dem Magischen Realismus zuschreiben. Ich fühle mich wohler mit der Bezeichnung Poetischer Realismus. Das argentinische Filmschaffen verbinde ich übrigens nicht unbedingt mit dem Phantastischen. Die Filme sind mehrheitlich realistisch, naturalistisch. Fernando E. Solanas und ich bilden da wahrscheinlich zwei Ausnahmen. Unsere Stile entsprechen nicht der Regel.

FILMBULLETIN Sowohl in NO TE MUERAS SIN DECIRME A DÓNDE VAS als auch in LAS AVENTURAS DE DIOS thematisieren Sie die Wechselwirkung von Traum und Geträumtem. Sehen Sie das als ästhetisches Spiel und Stilmittel oder zweifeln Sie daran, dass das, was wir hier und jetzt leben, Realität ist?

ELISEO SUBIELA Jedenfalls betrachte ich beide Ebenen als Realität. Es könnte auch Spiel sein, doch wie gesagt bin ich mir nicht sicher, was die Realität ist – ich misstraue dem äusseren Erscheinungsbild.

FILMBULLETIN Im Hinblick auf dieses Wechselspiel zwischen Realität und Traum ist mir in LAS AVENTURAS DE DIOS einmal mehr aufgefallen, dass die männlichen Protagonisten die direkte, sie umgebende Wirklichkeit kaum wahrzunehmen scheinen und sie ihren Traumwelten bedingungslos unterordnen. Ist es möglich, die Liebe hier, in der Realität zu finden, oder muss sie wie oft in Ihren Filmen erträumt werden?

ELISEO SUBIELA Ich glaube, dass der Mann im Allgemeinen infantiler, kindlicher, pubertärer ist als die Frau. In diesem Sinne sind meine männlichen Protagonisten unreife Wesen. Vielleicht sind sie so, weil ich auch so bin. Nur etwas lässt ernsthaft verändern, reifen, wachsen, erkennen – und das ist die Liebe. Und sie muss in der Wirklichkeit existieren. Ich unterscheide zwischen der idealisierten und der realen Liebe. In der realen Liebe entwickelt man sich, ist man füreinander verantwortlich und zusammen, um Kinder zu zeugen, um zu leben. Die idealisierte Liebe braucht man, um Gedichte zu schreiben, Lieder zu komponieren. Doch müssen die beiden kombiniert werden. Meine Geschichten erzählen vielleicht von Liebe einer ziemlich unreifen Art.

FILMBULLETIN In Ihrem neuen Titel erwähnen Sie Gott. Und in EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN beispielsweise wird die Frage aufgeworfen «Was wäre, wenn Gott eine Frau wäre». Was ist Gott für Sie?

ELISEO SUBIELA Gott erscheint nie in meinen Filmen. In LAS AVENTURAS DE DIOS oder ULTIMAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO erscheint Christus. Ein sehr naher, menschlicher, irdischer Christus. Seine Traurigkeit nähert ihn den Menschen an. Meine Filme sind zutiefst christlich. Ich persönlich glaube nicht, dass Gott definiert werden kann. In dieser Hinsicht bin ich nicht katholisch. Gläubig und Christ ja, aber nicht katholisch. Die Frage «Was wäre, wenn Gott eine Frau wäre» ist ein poetisches Spiel, mit dem ich übrigens Mario Benedetti zitiere. Aber vielleicht wäre Gott als Frau glaubwürdiger, weil die Frau der Ursprung des Lebens ist und daher der Schöpfung sehr viel näher als der Mann. Aber Gott ist eine Erfindung des Menschen. Ein ökumenischerer, universellerer Gott wäre wohl weiblich, wäre Frau. Jedenfalls kann man Gott nicht definieren. Für jeden ist er wieder etwas anderes.

FILMBULLETIN Die Reinkarnation ist ein Thema, das Sie in Ihren Filmen immer wieder beschäftigt. Glauben Sie daran?

ELISEO SUBIELA Ich wage nicht zu sagen, dass ich als Dogma an die Reinkarnation glaube. Es ist eine Hoffnung, ein Verdacht. Womöglich kehren wir zurück. Das wäre schön. Jedenfalls ist mir die Beziehung, die der Hinduismus zum Tod hat, näher als diejenige des Christentums. Ich war gerade in Indien, wo ich an einer Retrospektive meiner Filme am internationalen Festival von Kalkutta teilgenommen habe. Die Beziehung,

die die Menschen dort zum Tod haben, beeindruckt mich sehr. Sie unterscheidet sich wesentlich von unserer. Der Tod wird als weiterführende Etappe des Lebens gesehen und als solche wird er behandelt. Als ich mit dem Auto an einem Rotlicht stand, habe ich mit Erstaunen festgestellt, dass im Auto nebenan ein elegant gekleideter Toter sass. In aller Öffentlichkeit und umgeben von seinen Lieben wurde er zum Krematorium gebracht. Keine Spur von den furchterregenden abendländischen Särgen noch vom finsteren Bild des Todes, mit dem die jüdisch-christlichen Religionen die Menschen erpressen, indem sie ihnen Furcht einflössen. Dieselbe Heiterkeit habe ich in «Kalighat» oder «Moribundio» angetroffen. Mutter Teresa, diese grossartige Frau, hat diese Stätte gegründet, wo Menschen, die am Ende ihres Lebens stehen, Zuflucht finden. Im Westen wäre das ein "pathetischer" Ort, doch «Kalighat» strahlt eine Heiterkeit aus, die von Grund auf von diesem Bewusstsein des Todes als "Übergang" zeugt. Ich sage nicht, dass ich an die Reinkarnation glaube, aber ich glaube, dass der Tod ein weiterführender Schritt ist, ein Übergang – nicht das Ende.

FILMBULLETIN In NO TE MUERAS SIN DECIRME A DÓNDE VAS beispielsweise tritt die Seele von Edisons Frau in Kontakt mit dem Protagonisten, der als Reinkarnation Edisons vorgestellt wird. Wo situiert sich für Sie in diesem Zusammenhang das Jenseits?

ELISEO SUBIELA Für mich gibt es kein Jenseits im eigentlichen Sinne. Es befindet sich hier, unter uns. Das Jenseits ist im Diesseits, nur dass die einen es sehen können, die andern nicht. Es existieren Dinge, die uns verborgen sind. Wie gesagt, wir sind kurzsichtig, sehen wenig.

FILMBULLETIN So gesehen sind Sie also doch magischer Realist ...

ELISEO SUBIELA Das Leben ist magisch ... die Realität ist magisch.

FILMBULLETIN In EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN erscheint der in weiblicher Gestalt personifizierte Tod, der den Poeten belästigt. Wie sehen Sie die Beziehung des Künstlers zum Tod?

ELISEO SUBIELA Mir scheint, dass vor allem die Künstler eine komplexe Verführungsbeziehung mit dem Tod haben, dass sie eine sehr grosse Anziehung verspüren, die, so glaube ich, in meinen Filmen spürbar ist. Ich glaube, dass der Gedanke an den Tod eine wichtige Rolle spielt. Gäbe es Künstler, schrieben wir Gedichte, komponierten wir Lieder, wenn wir unsterblich wären? Die Idee der Endlichkeit, der Schmerz darüber, dass alles vergeht, diese Enge, die Angst, Beklemmung, das alles ist auch ein Antrieb für die Kunst.

FILMBULLETIN Viele Künstler setzen auch in Ihren Werken eine idealisierte Liebe in ein Kunstwerk um. Ist es möglich, das künstlerische Schaffen und eine glückliche, erfüllte Liebe gleichzeitig zu leben? Oder anders ausgedrückt: muss die ideale Liebe immer unglücklich sein?

ELISEO SUBIELA Das ist eine interessante, eine provokative Frage. Im Spanischen gibt es dafür das Wort *sublimación*. Wir haben von zwei Arten Liebe gesprochen. Auf der einen Seite die Leidenschaft, auf der anderen die Liebe. Wer weiss, ob eine Ehefrau nötig ist, damit man ein Gedicht schreibt oder ein Lied komponiert. Mit der Person, die man liebt, ein Kind zu haben, wiegt mehr als ein Gedicht. Diese Form von Liebe ist vielleicht konkreter, reifer. Die reale Liebe ist weniger fulminant, weniger strahlend. Diese Liebe hat auch Mutter Teresa in Kalkutta oder eine Mutter zu ihrem Kind. Da werden keine Gedichte geschrieben. Aber da ist diese andere Form von Liebe, die für den Künstler die Illusion ist und die als unabdingbare Eigenheit mit sich bringt, unerreichbar zu sein. Der Antrieb zu einem Lied, einem Gedicht ist eine unmögliche, entfernte oder imaginierte Liebe. Wenn die Liebe möglich ist, würde man da ein Gedicht schreiben? Im Allgemeinen ist vielleicht sowohl in der Kunst als auch im Leben die Suche das Wichtige. Das Finden ist oft frustrierend.

FILMBULLETIN Sie sagen, die Suche ist das Ziel. Am Schluss von LAS AVENTURAS DE DIOS geht die schwarzweisse Realität in Farbe über, der Protagonist realisiert in gewisser Weise seine bis anhin idealisierte Liebe. Führt diese ideale Liebe weiter oder kommt ihre Realisierung dem Anfang vom Ende gleich?

ELISEO SUBIELA Am Ende verweben sich zwei unterschiedliche Ebenen, die Realität und die Phantasie, zu einer neuen Dimension, die nicht erklärbar ist. Ich weiss nicht, was nachher kommt. Ob man verrückt wird oder stirbt. Ich provoziere, damit die Leute sich genau diese Gedanken machen, diese Fragen stellen. Doch die Antworten kenne ich nicht. Ich habe Fragen. Wenn ich einen Film mache, tue ich das mit der Absicht zu rühren. Die Emotion ist für mich das wichtigste Instrument der Kunst im Allgemeinen. Es mag kitschig und naiv klingen, aber jedes Mal sehe ich mich wieder als Boten der Liebe. Das empfinde ich als meine Mission in einer Welt, in der alle Missstände und Übel in fehlender Liebe verwurzelt sind. Am dringendsten braucht es die Liebe. Aus diesem Grund ist Mutter Teresa heute wichtiger als Fidel Castro. Revolutionen scheitern, wenn ihr Hauptantrieb nicht die Liebe, sondern der Hass ist.

FILMBULLETIN In EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN spricht der Bildhauer über den sexuellen Aspekt politischer Macht. Wie drückt sich der politische Aspekt in Ihren Filmen aus? Gibt es einen Zusammenhang mit dem *Tercer Cine*, für das sich Fernando E. Solanas in den sechziger Jahren engagiert hat?

ELISEO SUBIELA Der Bildhauer witzelt darüber, dass es in der Politik von Männern wimmelt, deren Liebesleben unbefriedigend ist. Diesem Umstand, das heisst unbefriedigenden sexuellen Beziehungen schreibt er alle Übel zu. Hinter dieser Idee steht der in den USA verstorbene deutsche Autor Wilhelm Reich und sein Konzept, dass viele der Katastrophen und Übel dieser Welt mit einer mangelnden, unbefriedigenden Ausübung der Sexualität zu tun haben. Das heisst nichts anderes als mit fehlender Liebe. Argentinischer, südamerikanischer Film ist natürlich generell politischer als das Filmschaffen anderer Länder. Meine Filme sind aber nicht ausdrücklich und im Wesentlichen politisch wie diejenigen von Solanas. Ich mache in erster Linie poetische Filme, in denen Politik zwar anklingt, aber auf einer anderen Ebene. Alle menschlichen Handlungen sind von Grund auf politisch und somit potentiell subversiv. Meine Filme sind es, indem sie Emotionen wecken.

Das Gespräch mit Eliseo Subiela führte Yvonne Gaug

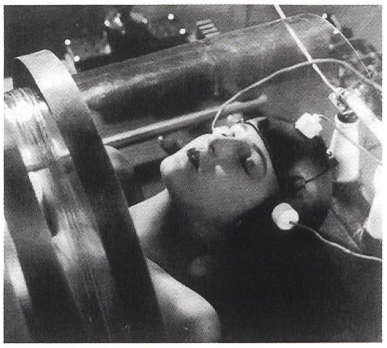
1

2

1

METROPOLIS revisited

Gespräch mit dem Filmrestaurator Martin Koerber



1

FILMBULLETIN Bei den Berliner Filmfestspielen gab es eine festliche Wiederaufführung von Fritz Langs METROPOLIS. Was ist das Besondere an dieser neuen Restauration des Films?

MARTIN KOERBER Die bessere Bildqualität. Als die *Deutsche Kinemathek Berlin* vor drei Jahren mit Recherchen begann, um auf Initiative der *Murnau-Stiftung* den Versuch zu machen, noch einmal eine bessere Fassung herzustellen, hat sich bald gezeigt, dass man inhaltlich nicht über die in den achtziger Jahren unter *Enno Patalas* erarbeitete *Münchner Fassung* hinauskommt, weil es nicht mehr Material gibt. Es gibt aber besseres Material. Es gibt das Kameranegativ der amerikanischen Fassung, das in Berlin im Bundesarchiv gelegen hat und überliefert war erst aus dem Reichsfilmarchiv und dann aus dem Staatlichen Filmarchiv der DDR. Patalas stand dieses Material nicht zur Verfügung. Von diesem Negativ gehen wir konsequent aus, weil wir hier sicher sein können, dass die darin enthaltenen Takes tatsächlich auch von Lang selbst ausgewählt worden sind, was für das der Münchner Fassung zugrunde liegende Ufa-Negativ nicht gelten kann. Die Szenen, die dann zusätzlich

‹METROPOLIS ist nicht nur gekürzt, sondern ganz stark umgebaut worden. Die Handlung wurde bis zur Unkenntlichkeit verändert.›

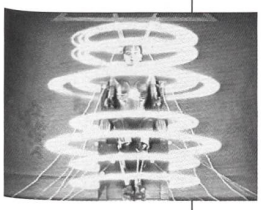
1
METROPOLIS
Regie: Fritz Lang

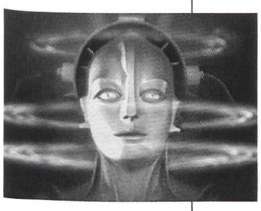
2
BLADE RUNNER
Regie: Ridley Scott

noch hinzukommen beziehungsweise eingesetzt werden müssen, weil das Negativ nicht komplett ist, stammen aus Nitrokopien aus London, Mailand und Rochester. Das sind Kopien der ersten Generation eines Originalnegativs von 1927. Sie sind deshalb in der Qualität näher am Original als das, was bisher verwendet wurde. Der neue Arbeitsansatz bedeutet allerdings, dass der Film auch wieder neu montiert werden musste.

FILMBULLETIN Wie unterscheidet sich die Bildqualität der Neurestaurierung von den vorherigen Fassungen?

MARTIN KOERBER In Kopiergenerationen ausgedrückt, gab es vorher einen Kopierverlust von fünf bis acht Generationen. Das macht eine Menge aus. Hinzu kommt, dass jetzt das Negativ digital bearbeitet worden ist. Das bedeutet, dass wir keinen Generationsverlust mehr in der Kopierung haben. Wir haben das Originalnegativ direkt eingescannt, im Computer retuschiert, um Schadstellen zu beseitigen, und anschliessend auf Filmnegativ wieder ausbelichtet. Zwischen dem neuen Negativ, das bei dieser Restaurierung entstanden ist, und dem Originalnegativ gibt es im Prinzip keinen Generationsunterschied, so dass wir, wenn wir keine digitalen Artefakte haben und in der Kopierung alles in Ordnung ist, jetzt eine Kopie sehen können, die qualitativ in derselben Generation ist wie die 1927 gezogene Premierenkopie.





1

FILMBULLETIN Komplett aber wird der Film wohl nie wieder herstellbar sein. Wieviel fehlt denn nun?

MARTIN KOERBER Es fehlen weiterhin die tausend Meter, die 1927 nach der Januar-Premiere erst von der Paramount für die amerikanische Fassung, dann auch von der Ufa für den deutschen Markt entfernt worden sind und auch zuvor nicht breit publiziert worden waren. Denn sie waren wohl nur Bestandteil jener Premierenfassung, die wenige Wochen lang nur in Berlin zu sehen gewesen ist. Dann wurde der Film schnell wieder aus dem Kino zurückgezogen, umgeschnitten und im Sommer 1927 in der gekürzten Fassung neu gestartet. Da das weggekürzte Material erst gar nicht in die Welt hinausgelangt ist, ist es auch nirgendwo erhalten.

FILMBULLETIN Was für Szenen fehlen?

MARTIN KOERBER Was fehlt, ist der zentrale Plot. Die Geschichte handelt ursprünglich von der Rivalität Joh Fredersens, des Herrschers über Metropolis, mit dem Erfinder Rotwang um eine Frau, die beide geliebt haben und die bei der Geburt von Fredersens Sohn Freder gestorben ist. Rotwang hat sich einen Maschinenmenschen gebaut, der die Frau kopieren und ersetzen soll. Wenn wir diesen Maschinenmenschen zum erstenmal sehen, ist er noch nicht ganz fertig und noch aus Metall. Das ist der berühmte Roboter, den jeder kennt. Rotwangs Absicht ist es, ihn zu beleben, damit er ihm die verlorene Frau ersetzt. Diese Handlungslinie, die für den Film grundlegend ist, ist durch die Kürzung und den Umschnitt völlig verschwunden. Die Eingriffe haben den Film so verändert, dass daraus die Geschichte eines Erfinders wurde, der stattdessen den Roboter auf Wunsch des Herrschers von Metropolis baut, dessen Ziel es ist, die Arbeiter durch Roboter zu ersetzen. Deshalb lässt er Rotwang dem Roboter die Gestalt eines Mädchens geben, das auf die Arbeiter grossen Einfluss hat. Der Roboter in Gestalt des Mädchens soll die Arbeiter zur Revolution aufhetzen, um dem Herrscher einen Vorwand zu liefern, seine Pläne umzusetzen.

Das war so aber nicht der Plot von METROPOLIS, wie ihn Fritz Lang und Thea von Harbou konzipiert haben, sondern ist der Plot der gekürzten Fassung, wie er sich jahrzehntelang vermittelt hat. In der Urfassung und im Kontext der ursprünglichen Rivalität zwischen Fredersen und Rotwang nutzt Rotwang das nämlich für seine Rache, um Fredersen, dessen Sohn und Metropolis zu vernichten, und noch im Finale beherrscht ihn der Gedanke an die verlorene Frau. In der restaurierten Fassung stellen wir das richtig, indem wir die erhaltenen Szenen wieder in die ursprüngliche Reihenfolge bringen und das, was fehlt, durch Schrifttafeln soweit ergänzen, wie es zum Verständnis nötig ist.

FILMBULLETIN Der Film METROPOLIS, wie man ihn landläufig kannte, erzählte also über Jahrzehnte hinweg eine im Kern *falsche* Geschichte?

MARTIN KOERBER Ja, denn METROPOLIS ist nicht nur gekürzt, sondern ganz stark umgebaut worden. Die Handlung wurde bis zur Unkenntlichkeit verändert. Figuren sind weggefallen, wie zum Beispiel eben die zentrale Figur der gestorbenen Geliebten, von der doch immerhin der Konflikt des Films ausgeht. Von den Kürzungen betroffen ist auch die Parallelwelt, in der sich die höheren Chargen bewegen, jenes Amüsierambiente, das sogenannte Yoshiwara. Ein grosser Teil der Yoshiwara-Szenen sind aus dem Film entfernt worden, so etwa die Szenen, in der der Arbeiter, der mit Fredersens Sohn die Kleider getauscht hat, sich nun, statt einen Auftrag Freders auszuführen, mit Freders Geld in die Vergnügungswelt des Yoshiwara stürzt. Ein anderes Beispiel ist die Verfolgungsjagd, die der Herrscher auf seinen Sohn unternehmen lässt. Das alles hat immer gefehlt und wird auch weiterhin fehlen. Wir können nicht mehr tun, als das, was noch da ist, wieder in die richtige Reihenfolge zu bringen und die Lücken zu markieren und aufzufüllen mit Verständnishilfen. Mehr kann man nicht machen.

FILMBULLETIN METROPOLIS gilt als der berühmteste Film der deutschen Filmgeschichte. Worin liegt denn die Bedeutung des Films?

MARTIN KOERBER Der Film ist schon allein wegen seiner sagenhaften Architektur bedeutend, auch wegen der für damalige Verhältnisse ausserordentlichen *special effects* und darüber hinaus wegen der Megalomanie der Produktion, die mit damals unglaublich viel Geld und riesigem Aufwand hergestellt wurde. Trotz allem wurde der Film ein Misserfolg, weshalb er lange Zeit vergessen war. Dennoch haben sich bestimmte Bilder so eingeprägt, dass sie Kultstatus erlangt haben. Selbst Leute, die den Film nie gesehen haben, können mit dem Bild des Roboters oder mit der Architektur der Stadt etwas verbinden, auch weil das Bilder sind, die immer wieder in anderen Filmen zitiert werden. METROPOLIS ist allzeit eine Inspirationsquelle für andere *Science Fiction*-Filme gewesen. Man braucht da nur an BLADE RUNNER zu denken. In vielen, auch modernen Filmen findet man Elemente, die sich auf METROPOLIS zurückführen lassen.

FILMBULLETIN So etwa auch Elemente der architektonischen Visionen von Luc Bessons THE FIFTH ELEMENT oder Terry Gilliams BRAZIL. Insofern hat ein hochbetagter und doch eigentlich altmodischer Film ein Bild zukünftiger Moderne kreiert, das immerwährende Gültigkeit zu haben scheint.

‹Der Film könnte genausogut im Mittelalter spielen. Das Utopische ist reine Einkleidung. Zum einen geht es um einen Vater-Sohn-Konflikt, zum anderen um eine urchristliche Gemeinschaft.›

MARTIN KOERBER Die Handlungszeit des Films ist nicht ganz klar. Es handelt sich um eine unbestimmte Zukunft. Von 1926 ausgehend, können das fünfzig oder auch hundert Jahre später sein. Das ist sicherlich ein Grund, warum man sich so einklinken kann. Einfach weil das so offen ist. Das einzige,was zeitlich fixierbar ist, sind die Autos und Flugzeuge, die aussehen wie aus dem Jahr 1926.

Andererseits glaube ich aber auch gar nicht, dass der Film eine Zukunftsvision ist. Zwar kommt er im Gewand einer Zukunftsvision daher, will aber eigentlich etwas über die Gegenwart sagen, vielleicht sogar etwas über die Vergangenheit. Plot und Konflikte sind doch überzeitlich. Der Film könnte genausogut im Mittelalter spielen. Das Utopische ist reine Einkleidung. Zum einen geht es um einen Vater-Sohn-Konflikt, zum anderen um eine urchristliche Gemeinschaft und nicht etwa darum, ob die Hochhäuser fünfzig oder hundert Stockwerke hoch sind.

FILMBULLETIN 1984 gab es eine sehr modische Bearbeitung des Films durch *Giorgio Moroder*, der die ohnehin schon kultischen Bilder endgültig dem Zeitgeschmack anverwandelte, indem er sie ganz postmodern in den Dienst von Popsongs stellte. Der Film wurde dadurch zu einem abendfüllenden Videoclip umgestaltet.

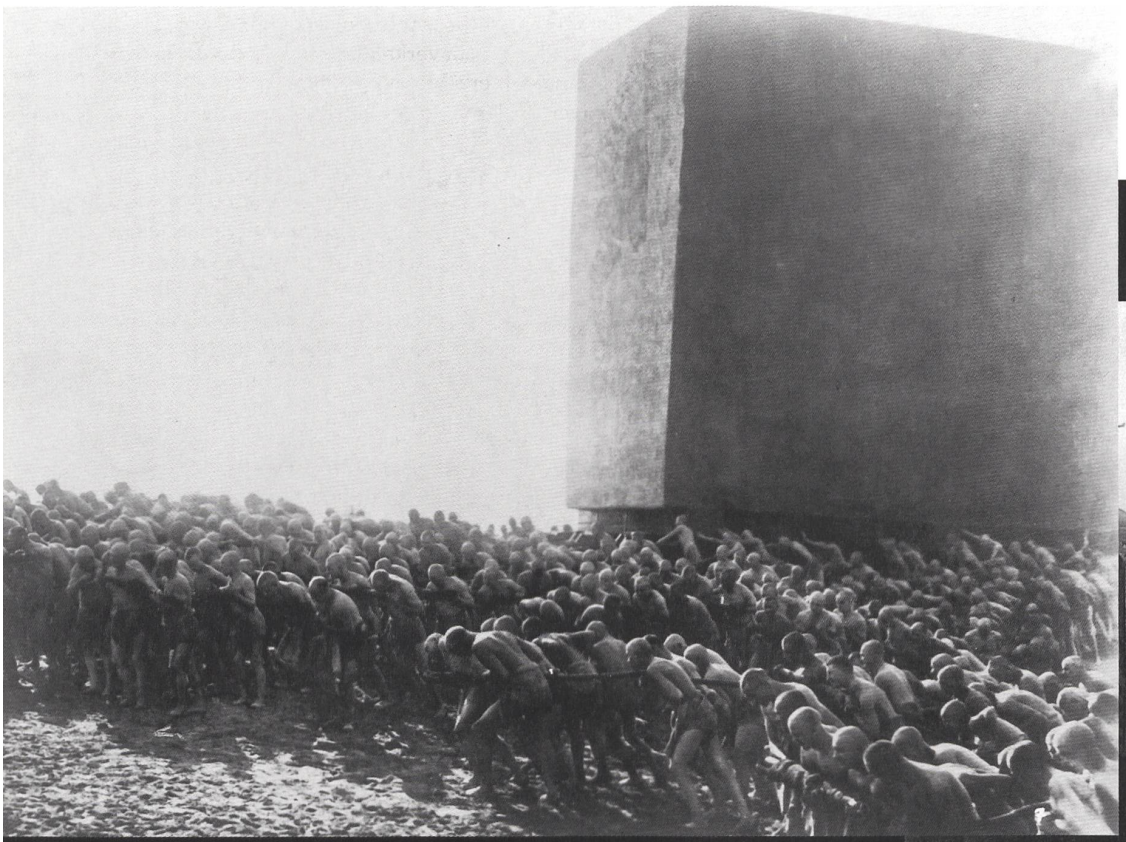
MARTIN KOERBER Für mich war das uninteressant, weil ich diesen *Soundtrack* nicht mochte und weil ich auch nicht einsehe, warum man den Film noch weiter kürzen muss. Ganz abgesehen von den Einfärbungen der Bilder, die völlig arbiträr gewählt wurden.

FILMBULLETIN Der Film ist jetzt in schwarzweiss restauriert worden.

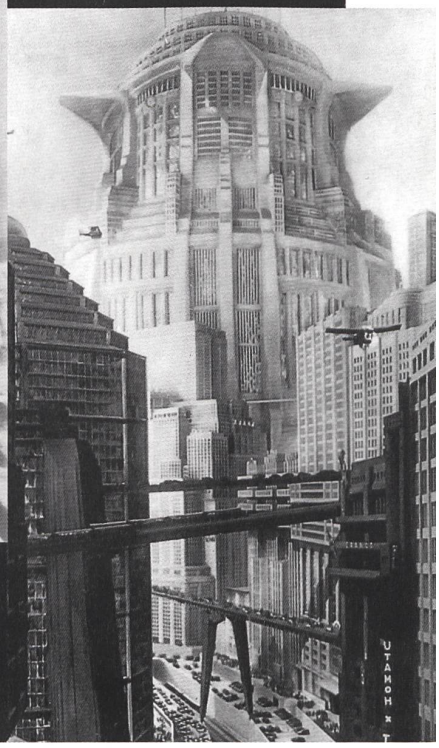
MARTIN KOERBER Wir haben auch keinen Hinweis darauf, dass er in Deutschland jemals farbig war. Hingegen gibt es Hinweise von Fritz Lang, aus seiner Korrespondenz, dass er für Virage nicht sehr viel übrig hatte. Im Material selber finden sich keine Viragen. Also gibt es keinen Grund, den Film farbig zu machen. Was es wohl gibt, sind Kopien der Exportnegative, die in den jeweiligen Ländern unterschiedlich gefärbt wurden. Eine der fragmentarisch erhaltenen Kopien in Mailand ist farbig. Die Kopie in Rochester ist besonders farbig, aber das ist die australische Kopie. Und es gibt eine Kopie in Los Angeles, die durchgängig orange ist. Diese farbigen Kopien sind alle von dem Exportnegativ gezogen worden, das selbst nicht erhalten ist. Das Exportnegativ war als drittes von drei Originalnegativen parallel gedreht worden, weist also andere Takes auf. Das bedeutet, dass es inhaltlich etwas differiert und auch die Schauspieler anders agieren. Man kann nur den Schluss ziehen, dass der Film schwarzweiss exportiert worden ist und im Ausland vom jeweiligen Verleiher nach Gusto schwarzweiss gelassen oder eingefärbt wurde. Sonst müsste ja ein einheitlicher Farbenplan aus allen Materialien ablesbar sein. Das ist aber nicht der Fall.

FILMBULLETIN Diese Viragierungen sind demnach genauso arbiträr wie die von Giorgio Moroder.

MARTIN KOERBER Sicherlich. Die australische Kopie liegt inzwischen im *George Eastman House* in Rochester, das vor einigen Jahren den Film in Farbe umkopiert hat, um ihn so zeigen zu können, wie er damals war: mit allen Kürzungen, ohne Restaurierungen und mit diesen Färbungen. Aber das ist natürlich interessant, weil damit zeitgenössisches Material so präsentiert



1



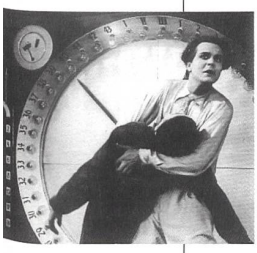
2

1
METROPOLIS
Regie: Fritz Lang

2
THE FIFTH ELEMENT
Regie: Luc Besson

wird, wie es damals gesehen wurde: ohne Eingriff eines Restaurators. Deswegen haben wir auf der Berlinale diese Fassung parallel zur Restauration gezeigt. Dadurch kann der Zuschauer den Unterschied zwischen *vorher* und *nachher* deutlich erkennen und besser nachvollziehen. Denn die australische Verleihfassung entspricht im Handlungsverlauf der gekürzten deutschen Fassung und unterscheidet sich von ihr nur durch die fremdsprachigen Zwischentitel, die Viragen und die etwas anderen *Takes*.

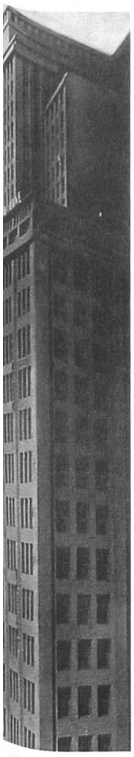
FILMBULLETIN In die Restauration müsste als unverzichtbarer Bestandteil des Films eigentlich auch die Originalpartitur von *Gottfried Huppertz* einbezogen werden. So war zum Beispiel auch seine äusserst beeindruckende Musik zu Langs Nibelungen-Film bei dessen Restauration in den achtziger Jahren wieder eingespielt worden und hat DIE NIBELUNGEN erst zu einem unglaublichen Kino-Erlebnis gemacht. Abgesehen von ihrer grandiosen epischen Qualität, strukturiert und interpretiert Huppertz' weitgehend romantische Musik die Filme sehr subtil.



1

MARTIN KOERBER Diese alte Partitur gibt es noch. Sie stammt aus dem Besitz von Huppertz und liegt uns in der Sammlung des Filmmuseums vor. Sie war auch eine ganz wesentliche Quelle für die Restauration des Films, weil in der Partitur sehr genaue Annotationen sind. Alle paar Takte ist angegeben, was man dazu sieht. Auch Zwischentitel sind notiert. Der Ablauf des ursprünglichen Films ist an der Musik ganz klar ablesbar. Sie war in der Tat die Hauptquelle für das Wiederzusammensetzen des Films. Leider ist es so, dass der Rechtsinhaber und die *Murnau-Stiftung* und *ZDF/ARTE* sich nicht darüber einigen konnten, wie man diese Musik zur Aufführung bringt, zu welchen Preisen und mit wem. Dadurch war es nicht möglich, diese Musik einzuspielen und das Gesamtkunstwerk wieder herzustellen. Jetzt gibt es stattdessen eine Neukomposition von *Bernd Schultheis*, mit der wir musikalisch einen heutigen Blick auf den Film bekommen. Aber so ausschliesslich heutig ist dieser Blick nun auch wiederum nicht. Schliesslich hat er nichts *DJ*-mässiges oder *Techno*-artiges. Vielmehr überbrückt er die Differenz zwischen der Orchestermusik von 1927 und dem, was heute möglich ist.

1



FILMBULLETIN Wenn die Musik eine Brücke schlägt, heisst das, dass sie doch Elemente der alten Partitur verwenden darf?

MARTIN KOERBER Das möchte sie gar nicht. Diese Musik ist durchaus eigenständig. Sie interpretiert den Film neu aus dem heutigen Verständnis eines zeitgenössischen Orchesterkomponisten.

FILMBULLETIN Statt das Pathos des Films zu verstärken, schafft sie Distanz?

MARTIN KOERBER Gegen Pathos habe ich überhaupt nichts. Wenn es Pathos gibt, soll man es auch zeigen. Ein Problem ist allerdings schon, wie dann ein heutiges Publikum mit dem Pathos umgeht. Das ist weniger ein Problem des Films als des Publikums. Die neue Musik arbeitet sicherlich dagegen. Bernd Schultheis hat immer wieder betont, dass er den Film ganz und gar ernst nimmt und dass er selbst die sogenannten lächerlichen Stellen, an denen gerne gelacht wird, erst einmal so nimmt, wie sie sind, und sie musikalisch dann so interpretiert, dass man merkt, dass sie gar nicht so lächerlich sind. Man lacht sowieso immer nur da, wo es ans Eingemachte geht, woran man nicht rühren will. Durchs Lachen versucht man, davon wegzukommen. Wenn die Musik genau das überbrückt, so dass es einen doch packt, ist es die richtige Musik. Mit der Originalmusik gelänge das vielleicht weniger, weil sie zum Film in einem *Eins zu eins*-Verhältnis steht.

FILMBULLETIN Was sind die lächerlichen Szenen?

MARTIN KOERBER Die finale Szene – die Versöhnung zwischen Kapital und Proletariat – ist in dieser Hinsicht sicherlich ein ganz gefährliches Terrain. Auch die Liebesszenen, die einerseits sehr keusch sind und andererseits sehr vielsagend, gehören dazu. Überhaupt Szenen, bei denen man darauf angewiesen ist, die dort angedeuteten Gefühle selbst zu bauen. Das ist ja etwas, das im Stummfilm durch Montage evoziert wird oder sich auf den Gesichtern der Schauspieler abspielt, aber nicht ausgesprochen wird. Für ein heutiges Publikum liegt das Problem darin, diese Sprache überhaupt zu erkennen und zu verstehen. Da kann die Musik sehr helfen.

FILMBULLETIN Filmhistoriker haben hinsichtlich des Films METROPOLIS immer zu dem Spagat geneigt, den Film inhaltlich-ideologisch abzulehnen, aber seine Technik zu feiern.

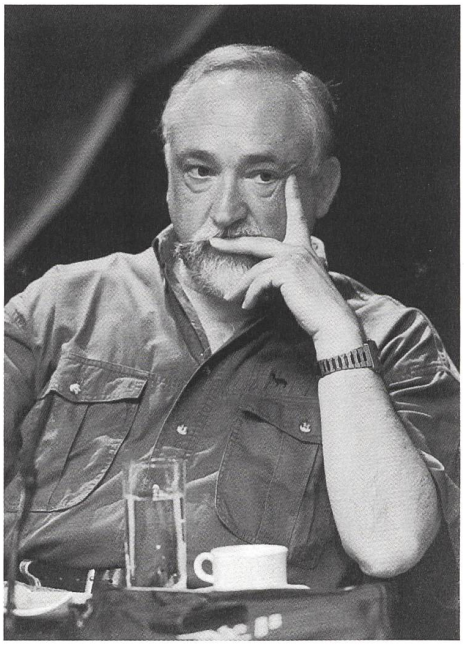
MARTIN KOERBER Es ist zweifellos so, dass der Film auch damals schon sehr stark kritisiert wurde. Es hiess, er sei sentimental und die Handlung banal. Das ist auch sicherlich zutreffend. *Luis Buñuel* hat damals gesagt, das seien eigentlich zwei Filme, die am Bauch aneinandergeklebt sind. Der eine der "beiden" Filme handelt davon, wie man Filme macht und eine Architektur kreiert, wie man Räume inszeniert, ein dreidimensionales Bild erstellt und Massenszenen choreographiert. Das ist nämlich alles fabelhaft. Der "andere" Film, der da sozusagen mit dranklebt, ist dafür so dubios, dass man gar nicht so recht weiss, wovon er eigentlich handelt. Was produzieren die Menschen in Metropolis, warum arbeiten sie überhaupt? Das ist alles ein wenig unverständlich. Man muss sich aber auch vor Augen halten, dass der Film nicht so gemeint ist, wie er vordergründig erscheint. Auch andere Filme, die *Thea von Harbou* geschrieben hat, sind nicht realistische Darstellungen, sondern Parabeln, die etwas ganz anderes erzählen wollen, als sie nach aussen hin vorgeben. Es geht nicht um das, was produziert wird, sondern nur darum, dass gearbeitet wird, egal unter welchen absurden Bedingungen. Es geht um ein Herrschaftsverhältnis und nicht darum, dass am Ende des Fliessbands etwas herunterfällt, das man verkaufen kann. Das soll gar nicht erzählt werden, also darf man so eine realistische Messlatte auch nicht anlegen. Sonst ist METROPOLIS schon von vornherein Mist, weil überhaupt nicht klar ist, warum die Menschen da arbeiten, was die Maschinen machen und was als Produkt dabei herauskommt.

Aus heutiger Sicht bleibt dann natürlich eine Bewunderung, wenn man sieht, mit welchen filmischen Mitteln das alles gemacht worden ist. Bei METROPOLIS weiss man aus Zeugenaussagen der Beteiligten, mit welchen Mitteln bestimmte Effekte erzielt worden sind. Und man wundert sich, weil es so aussieht, als habe es heute jemand im digitalen Computer gemacht. Aber das war alles Handarbeit. Wie das erzeugt wurde, ist aber andererseits sekundär. Denn die Technik ist nur Mittel zum Zweck. Für den Film ist es nachher egal, mit welchen Tricks man vor der Kamera gezaubert hat. Wichtig ist, was hinterher auf dem Film ist und was ich auf der Leinwand sehe.

Das Gespräch mit Martin Koerber führte Peter Kremski

Die Entscheidung
Überlegungen zum Stand der Filmkritik

Von Thomas Rothschild



Der Redakteur einer grösseren, seriösen Tageszeitung sagt mir: «Wenn an einem Donnerstag zugleich eine grosse Hollywoodproduktion und in einem kleinen Programmkino ein interessanter afrikanischer Film anlaufen, dann muss ich den amerikanischen Film an erster Stelle und ausführlich besprechen.» Muss er? «Das wird von mir erwartet. Das machen alle Zeitungen so.»

In der Tat: das machen alle Zeitungen so. Wer zwingt sie dazu? Folgen sie einem Naturgesetz? Wenn zugleich ein Roman von Stephen King und einer von Nadine Gordimer in den Buchhandel kommen, wird der Kollege des Redakteurs nicht zögern, der Gordimer den Vorzug zu geben. Warum muss dem Film verweigert werden, was dem Buch zugestanden wird – die Priorität der Kunst vor der Ware?

Zum Beispiel das Österreichische Filmmuseum in Wien. Vorausgegangen waren das Filmpodium der Stadt Zürich und das Arsenal in Berlin. Dort hatten die Betreiber eine Geschichte des Kinos in 250 respektive 100 Filmen zusammengestellt, die regelmässig vorgeführt und – was das Arsenal betrifft – anderen Kinos ausserhalb Berlins angeboten werden. Für Wien hat Peter Kubelka, selbst ein angesehener Experimentalfilmer und neben Peter Konlechner Mitbegründer des Filmmuseums, ein Zyklisches Programm «Was ist Film» komponiert, das jedes Jahr dreissig Wochen lang in zwei Dienstags-Vorstellungen – also in sechzig Programmen – gespielt wird. Kubelkas Zielsetzung: «Das Zyklische Programm definiert durch Beispiele den Film als eigenständige Kunstgattung, als Werkzeug, welches neue Denkweisen vermittelt. Es wird damit jungen Filmmachern und allen, die sich ernsthaft mit dem Medium Film auseinandersetzen, in nur einem Jahr ein grundlegender Überblick geboten.»

Über die Zusammensetzung solch eines Zyklus mag man streiten. In Wien trägt er unverkennbar die Handschrift Kubelkas. Aber nur so, systematisch und mit Ausdauer, lässt sich der Kampf gewinnen gegen die zunehmende Geschichtslosigkeit, gegen eine Ahnungslosigkeit, deren Verbreitung die des Mediums, dem sie begegnet, bei weitem übertrifft. Das im übrigen unterscheidet den Filmbetrieb vom Musikbetrieb. Während dieser vorwiegend museal funktioniert und es grosser Anstrengungen bedarf, das konservative Publikum an zeitgenössische Produktionen heranzuführen, ja auch nur zu ein wenig Toleranz zu erziehen, hechelt jener einer Aktualität nach, die lediglich dem raschen Umsatz und somit dem materiellen Profit zu dienen hat. Die Filmkritik macht sich dabei in der Regel zum willigen Vertreter eben dieser Profitinteressen. Wer heute den Beruf des Filmkritikers wählt, ist vor eine Reihe von Alternativen gestellt, zwischen denen er sich zu entscheiden hat.

Wer heute über Film im besonderen und über kulturelle Produkte im allgemeinen schreibt, muss sich entscheiden, ob er sich in Übereinstimmung mit dem gesellschaftlichen Status quo (dem Primat der Wirtschaft, dem Prinzip der Profitmaximierung, mit Geldverdienen als Lebensziel) oder in kritischer Opposition dazu (durch Aufklärung, im Kampf für mehr Demokratie und Egalität, für den Erhalt des "Nutzlosen") befinden möchte.

Wer heute über Film schreibt, muss sich entscheiden, ob er PR betreiben möchte oder Kritik, wie sie sich seit dem achtzehnten Jahrhundert herausgebildet hat: mit dem Anspruch, beizutragen zur Mündigkeit, ohne Furcht vor dem modischen Vorwurf des Didaktischen. Die hämische Rede vom «erhobenen Zeigefinger» oder vom «Oberlehrer», gar von der «Volkshochschule» dient allein der Verfestigung des Bildungsprivilegs einer ohnedies mehr und mehr auf Bildung verzichtenden Bourgeoisie.

Will der Filmkritiker über Ware schreiben oder über Kunst? Gewiss, auch Kunst wird in der kapitalistischen Gesellschaft zur Ware. Darin besteht ihr Doppelcharakter. Aber sie ist eben mehr als nur Ware. Der Film, der Ware und nichts als Ware sein will – also das Massenangebot aus Hollywood, das unsere Kinos weitgehend verstopft –, ist Sache des Wirtschaftsteils, nicht des Feuilletons. Wer rezensiert im Kulturteil der Medien die röhrenden Hirsche, die man im Kaufhaus erwerben kann? Warum – wenn nicht zum höheren Profit der Major Companies und der grossen Verleihe – soll ausgerechnet für den Film, der dem röhrenden Hirschen oder der kartenlegenden Zigeunerin entspricht, anderes gelten?

Film als Ware (und sonst nichts) und Hollywood fallen weitgehend zusammen. Ja, ja, auch aus Hollywood kommen gelegentlich Filme, die als Kunst gelten können. Und auch ausserhalb von Hollywood wird Kommerzschund produziert. Grundsätzlich aber kann gelten, dass der Filmkritiker, der sich noch als Kunstkritiker versteht, bevorzugt dem europäischen Film, den Filmen aus der Dritten Welt, dem Independent Cinema seine Aufmerksamkeit zu widmen hätte. Sie benötigen seine Unterstützung.

Weil aber Film als Kunst immer seltener einen Verleih findet, weil er zunehmend nur noch auf Festivals, in kommunalen und Programmkinos stattfindet, müsste sich eine anspruchsvolle Kritik genau diesen – den Festivals (und dort eher den Nebenreihen als dem Wettbewerb), den kommunalen und Programmkinos – zuwenden. Damit hängt eine andere Entscheidung zusammen: jene für die Geschichte und gegen eine obligatorische Aktualität. Was das Filmpodium in Zürich, das Berliner Arsenal oder das Österreichische Filmmuseum als Spielstätten leisten, hätte eine aufklärerische Kritik, die nicht nach Verwertung schielt, zu spiegeln. Dafür allerdings ist eine filmwissenschaftliche Bildung nötig. Kein Musikkritiker wird ohne musikwissenschaftliche Kenntnisse auskommen. Beim Film aber meinen Redakteure, jeder Schüler, der einen Inhalt nacherzählen kann, eigne sich als Kritiker.

Diesem Mangel an Professionalismus verdankt sich die vorherrschende Bevorzugung des Realismus im Film. Das Urteil «Genau wie im wirklichen Leben» gilt als Qualitätsaussage. Dem Laienkritiker ist die Konzeption von Kunst als Kunst in der Regel fremd.

Kunstfeindlich ist auch der zunehmende Zwang zur Kürze in Rundfunk und Presse. Eine qualifizierte Kritik braucht Ausführlichkeit. Mit Sternchen und Noten, mit Inhaltsangaben und Besetzungslisten von zwanzig Zeilen lässt sich nichts Wesentliches sagen.

Der Filmkritiker sollte nie vergessen, dass es der Film ist, dem er zu dienen hat. Er soll gelegentlich seinen Standpunkt und sein Wertesystem deklarieren, damit sich der Leser orientieren kann. Aber was er beim Betrachten eines Films gefühlt hat, ob ihn ein Film gelangweilt oder amüsiert hat, ist uninteressant. Das besagt nur etwas über seine unbedeutende Person, nichts aber über den zu besprechenden Film.

Ohne Wertung kommt die Tageskritik nicht aus. Aber sie sollte Analyse, Interpretation und Argumentation nicht ersetzen. Eine intelligente Filmkritik ist stets auch eine «Schule des Sehens». Als Alternativen zum üblichen "Inhaltismus" bieten sich auch die gute alte Ideologiekritik, die sozial-politische Einordnung eines Films an.

Eine Filmkritik, die auf Stars fixiert ist, betreibt wiederum das Geschäft des Umsatzes. Demgegenüber wäre verstärkt zu reden vom Regisseur, vom Kameramann, vom Drehbuchautor, vom Komponisten, vom Ausstatter. Ist es fair, dass selbst ausgewiesene Filmliebhaber kaum sagen können, welche Filme von Ben Hecht sie gesehen haben?

Kritik im Feuilleton ist freilich auch eine literarische Gattung. Zur Entscheidung für Kunst und Aufklärung steht ein eleganter Stil, ja sogar eine anspruchsvolle Unterhaltsamkeit nicht im Widerspruch. Freilich ist das Feuilleton nicht der einzige, vielleicht nicht einmal der geeignetste Ort, an dem Filmkritik stattfindet. Fachzeitschriften (wie diese, in der Sie dies lesen) spielen eine wichtige, eine durch die Tagespresse und das Radio nicht ersetzbare Rolle.

Thomas Rothschild

BUNDESAMT FÜR KULTUR
OFFICE FEDERAL DE LA CULTURE
UFFICIO FEDERALE DELLA CULTURA
UFFIZI FEDERAL DA CULTURA

LOTERIE ROMANDE

CINÉMA - **VISIONS DU RÉEL**
NYON, 23 - 29 AVRIL 2001
festival international du cinéma documentaire
informations tel. +41 22 361 60 60
www.visionsdureel.ch

SRG SSR **idée suisse**

CINEMA 46

Redaktion:
Meret Ernst, Vinzenz Hediger, Jan Sahli,
Alexandra Schneider und Doris Senn

Heimspiele

CINEMA
CHRONOS

2001. 248 S., zahlr. Abb., Br., Franz.
Fadenheftung, CHF 34/DEM 38/ATS 270
(plus Versandkostenanteil)
ISBN 3-905313-84-7

Heimspiele.
Film in der Schweiz seit 1984

VINZENZ HEDIGER
Zur Angelegenheit der eigenen Bilder
MERET ERNST
Nachbarschaften
ALEXANDRA SCHNEIDER
Differenz – Emotion – Identität
LAURENT GUIDO
Video als Blickpunkt
RETO BAUMANN
«Sing für mich zart, dann geb ichs mir hart!»
MARCY GOLDBERG
Den Schleier der Wahrnehmung zerreissen
MARIA TORTAJADA
Wenn die Sprache die Sexualität herausfordert – und umgekehrt
PETER PURTSCHERT
Das Phänomen *Höhenfeuer*
MARGRIT TRÖHLER
Kleine Differenzen
FRANZISKA TREFZER
Die Widersprüche sind die Hoffnungen
URSULA GANZ-BLÄTTLER
Film, Fernsehen, Fiktion
ALFRED MESSERLI
Dreissig Jahre – zehn Jahre später
CHRISTOPH EGGER
Geschützte Werkstätte oder freie Wildbahn?
PATRICK STRAUMANN
«Was ist der Film? Nichts. Was kann er? Alles.»
CONSTANTIN WULFF
Grenzgänge, Blickwechsel

Kritischer Index der Schweizer Produktion 1999/2000

Mit ungedrehten Schweizer Filmen von Ueli Bernays, Wolfgang Bortlik, Tom Combo, Franz Klein, Tim Krohn, Klaus Merz und Christoph Schuler

In Ihrer Buchhandlung oder direkt bei:
Chronos Verlag
Münstergasse 9
CH-8001 Zürich,
Fax 0041 / (0)1 265 43 44