

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 44 (2002)
Heft: 235

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: 09.08.2025

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

1.02

^ Europa 60er
^ Raoul Walsh
^ Blick auf China

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

**Aufbruch einer Generation:
die europäischen Filme der sechziger Jahre**

**Raoul Walsh:
das Abenteuer, Filme zu machen**

Neues chinesisches Kino:

I LOVE BEIJING von Ning Ying

BEIJING BICYCLE von Wang Xiao-shuai

HAPPY TIMES von Zhang Yimou

VOU PARA CASA von M. de Oliveira

GOSFORD PARK von R. Altman

VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR von R. Dindo

www.filmbulletin.ch



Internationale Filmmusik

Biennale Bonn 2002

23. – 30. Juni

Die IFMB 2002 vergibt die folgenden Preise für herausragende Leistungen in den Bereichen Filmmusik und Sounddesign:

- Internationaler Preis für die beste aktuelle Spielfilmmusik
- Europäische und Deutsche Förderpreise für die beste Filmmusik oder das beste Sounddesign
- Ehrenpreis für ein künstlerisches Lebenswerk an Mikis Theodorakis
- Neben dem Wettbewerb findet ein Branchentreffen mit Workshops, Retrospektiven, Konzerten und einem Treffen europäischer Film- und Musikhochschulen statt
- Einsendeschluß für Wettbewerbsbeiträge: 15. April 2002
- Akkreditierungen bis 30. Mai 2002

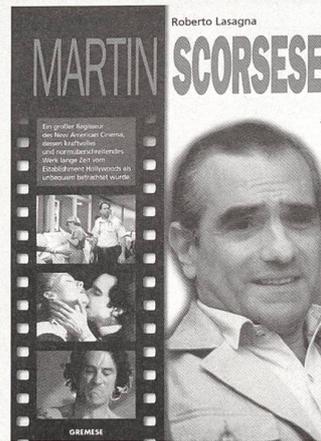
Büro der Internationalen
Filmmusik Biennale 2002:

**Kunst- und Ausstellungshalle
der Bundesrepublik Deutschland**
www.bundeskunsthalle.de
filmmusik@kah-bonn.de
Fon +49 (0)228/91 71-261
Fax +49 (0)228/91 71-233
D-53113 Bonn · Museumsmeile
Friedrich-Ebert-Allee 4



Filmstiftung NRW
www.filmstiftung.de
info@filmstiftung.de
Fon +49 (0)211/93 05 00
Fax +49 (0)211/9 30 50 85

MUSIK



Neu bei **GREMSE**

Roberto Lasagna
Martin Scorsese

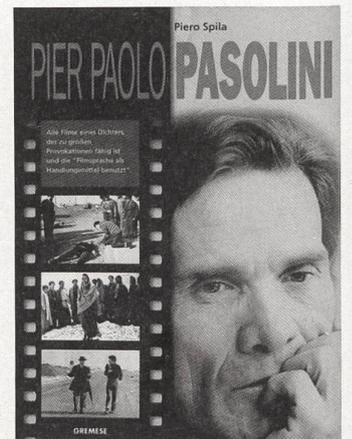
128 S., Pb., über 100 sw-Fotos
€ 16,80 / SFr 30,50
ISBN 3-89472-376-9

Scorsese prägt seit mehr als 30 Jahren mit Klassikern wie „Taxi Driver“, „Wie ein wilder Stier“, „Good Fellas“ und jetzt „Gangs of New York“ (Filmstart: Juli 2002) den Stil des New American Cinema.

Piero Spila
Pier Paolo Pasolini

128 S., Pb., über 100 sw-Fotos
€ 16,80 / SFr 30,50
ISBN 3-89472-378-5

Zu den provokanten Filmen des Intellektuellen Pasolini zählen „Mamma Roma“, „Accatone – Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ und „Teorema – Geometrie der Liebe“.



EDITION **GREMSE**

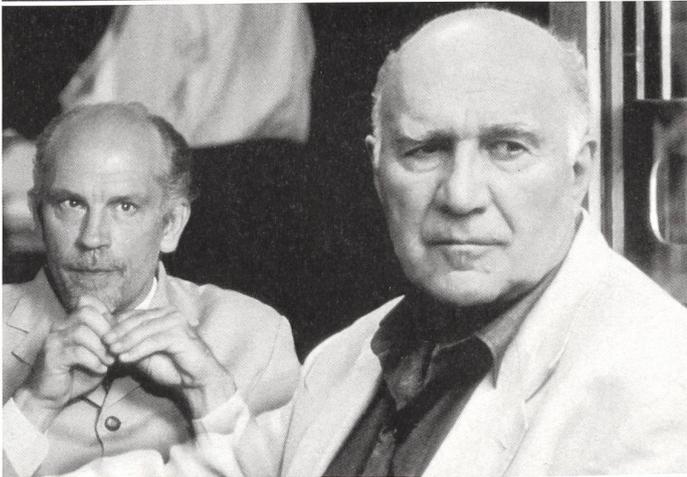
SCHÜREN
Deutschausstr. 31 D-35037 Marburg
Fon 06421/63084, Fax 681190
www.schueren-verlag.de



FILMFESTIVAL CANNES 2001 – WETTBEWERB



MICHEL PICCOLI



JE RENTRE A LA MAISON

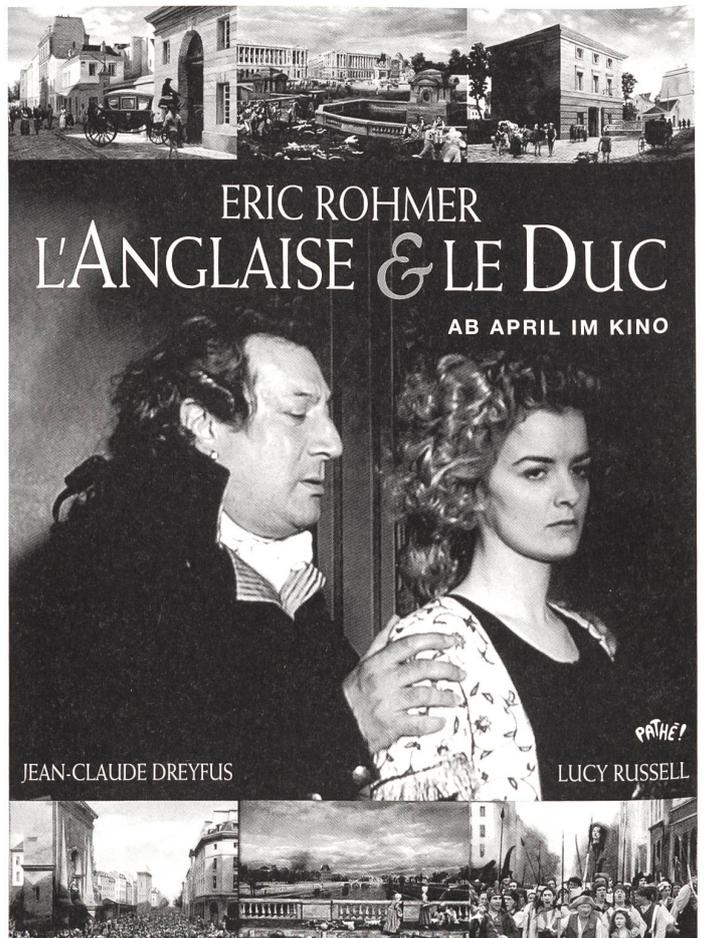
EIN FILM VON MANOEL DE OLIVEIRA
MIT

CATHERINE DENEUVE UND JOHN MALKOVICH
ANTOINE CHAPPEY LEONOR BALDAQUE LEONOR SILVEIRA

JETZT IM KINO

COPIE

XENIX



ERIC ROHMER L'ANGLAISE & LE DUC

AB APRIL IM KINO

JEAN-CLAUDE DREYFUS

LUCY RUSSELL

RATHE!

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

1.2002
44. Jahrgang
Heft Nummer 235
März 2002

Titelblatt:
I LOVE BEIJING
von Ning Ying

KURZ BELICHTET

4

Bücher zum Film

KINO IN AUGENHÖHE

7

Das Kino nebenan

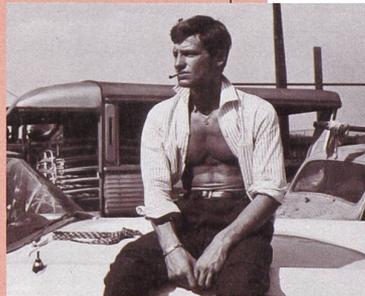
JE RENTRE A LA MAISON von Manoel de Oliveira



FILMFENSTER CHINA

9

**Neue Bewegung
im unabhängigen
chinesischen Kino**



11

Einstürzende Neubauten

I LOVE BEIJING von Ning Ying

13

«Die Realität löste sich auf»

Gespräch mit Ning Ying

15

Fahrraddiebe? – chinesisch

BEIJING BICYCLE von Wang Xiaoshuai

18

**Im Gewahrsam
der lässlichen Sünden**

HAPPY TIMES von Zhang Yimou

AUFBRUCH
EINER
GENERATION

20

**Qu'est-ce-que c'est
dégueulasse?**

*Das Kino der Selbstbedienung
Die europäischen Filme
der sechziger Jahre*



FILMFORUM

33

THE SHIPPING NEWS von Lasse Hallström

35

GOSFORD PARK von Robert Altman

37

MONSTER'S BALL von Marc Forster

39

Gespräch mit Marc Forster

40

ERNSTFALL IN HAVANNA von Sabine Boss

43

VERHÖR UND TOD

IN WINTERTHUR von Richard Dindo

45

WAR PHOTOGRAPHER von Christian Frei



WEITE LEINWAND

47

**Raoul Walsh
oder das Abenteuer,
Filme zu machen**



UNPASSENDE
GEDANKEN

56

**Provokativer Versuch
einer Utopie**

Von Jürg Ammann, Kinogänger

Impressum

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

Redaktion
 Walt R. Vian
 Redaktioneller Mitarbeiter:
 Josef Stutzer

Inseratverwaltung
 Leo Rinderer
 c/o Filmbulletin

Gestaltung und Realisation
 M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
 Hard 10,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 222 05 08
 Telefax +41 (0) 52 222 00 51
 zoe@meierhoferzoellig.
 www.rolfzoellig.ch

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

Mitarbeiter dieser Nummer
 Frank Arnold, Peter Braun,
 Josef Schnelle, Gerhard
 Midding, Pierre Lachat, Peter
 W. Jansen, Matthias Christen,
 Mathias Heybrock, Michael
 Sennhauser, Rolf Niederer

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Sammlung Manfred Thurow,
 Basel; Cinémathèque suisse,
 Lausanne; trigon-film,
 Wettingen; Ascot-Elite
 Entertainment Group,
 Cinémathèque suisse
 Dokumentationsstelle
 Zürich, Filmcoopi,
 Filmpodium der Stadt
 Zürich, Fox-Warner, Look
 Now!, Monopole Pathé Films,
 Vega Distribution, Xenix
 Filmdistribution, Zürich;
 Filmmuseum Berlin Deutsche
 Kinemathek, Internationales
 Forum des Jungen Films,
 Berlin

Vertrieb Deutschland
 Schüren Presseverlag
 Deutschhausstrasse 31
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 630 84
 Telefax +49 (0) 6421 6811 90
 schueren.verlag
 @t-online.de
 www.schueren-verlag.de

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

Abonnemente
 Filmbulletin erscheint
 sechsmal jährlich.
 Jahresabonnement:
 CHF 57.- / Euro 34.80
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

© 2002 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 44. Jahrgang
 Der Filmberater
 62. Jahrgang
 ZOOM 54. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**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



**Stiftung Kulturfonds
Suissimage**



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.

In eigener Sache

Herzlich Willkommen

Liebe neue Abonnentin, lieber neuer Abonnent: herzlich willkommen bei der Zeitschrift, die Kino in Augenhöhe bringt. Auch Sie leisten sich jetzt den Luxus einer anspruchsvollen Filmzeitschrift, und gerne hoffen wir, Ihre Erwartungen nicht zu enttäuschen.

Diese Rubrik ist bewusst nicht mit «Editorial» überschrieben, denn hier werden Sie weder die grossen Gedanken eines Chefredaktors noch den Leitartikel der aktuellen Ausgabe lesen, sondern nur ein paar Anmerkungen vorfinden, die entweder das permanente Abenteuer, unter den gegebenen Umständen eine Filmzeitschrift zu machen, kommentieren und begleiten, oder andere Dinge, die uns in eigener Angelegenheit erwähnenswert scheinen, zur Sprache bringen.

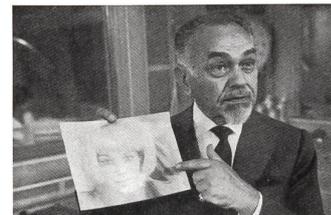
Baustelle

Dass die vorliegende Ausgabe mit geplanter Verspätung erscheint, ist für einmal vorwiegend ein gutes Zeichen. Die Entwicklung, die sich bereits im Sommer des letzten Jahres abzeichnete – nämlich, dass «die sieben mageren Jahre» zu Ende sind und es für «Filmbulletin» wieder aufwärts geht – hat sich erheblich verstärkt. Als dann noch ein bald zehn Jahre alter Computer schlapp machte, der bisher die Hauptlast in der Administration der Zeitschrift trug, war endgültig klar, dass auch in diesem Bereich etwas zu geschehen hatte. Gesagt, getan. Kleine Nebenerscheinung: zehn, zwölf Jahre alte Programme funktionieren auf einem neuen PC nicht so ohne weiteres.

Zwischenzeitlich war die Anzahl von neuen Abonnementsbestellungen auf gegen tausend angewachsen – ein «Ansturm», der äusserst erfreulich ist, aber dennoch bewältigt sein wollte. Nur Politiker, die gewählt werden müssen, versprechen, «alles im Griff» zu haben, wir sind schon zufrieden, wenn wir wenigstens ohne grössere Pannen davorkommen – und die nächsten tausend neuen Bestellungen werden wir bereits viel routinierter bewältigen.

Rückblende

Edward G. Robinson sucht sie, die Blonde von Peking. Er hat ihr Bild und zeigt es im Film von Nicolas Gessner LA BLONDE DE PEKIN. Giorgia Moll spielt sie. «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» zeigt das alles in seiner letzten Ausgabe, 5.01, liess sich aber täuschen und dazu verleiten, falsche Tatsachen vorzutäuschen. Allerdings haben selbst Spezialisten und intime Kenner der Filmgeschichte nicht auf Anheiß auf die Irreführung reagiert. Einzig der Schöpfer des Spionagekomplots hat das ganze Spiel sofort durchschaut.



Nicolas Gessners Kommentar zur Bildunterschrift «Mireille Darc und Claudio Brook in LA BLONDE DE PEKIN»: «Die als blonde Mireille Darc aufgemachte Giorgia Moll hat nicht nur die fiktiven Filmspione irreführt, sondern auch die Filmbulletin-Redaktion.»

Sagten wir's doch. Die Schlusspointe von Billy Wilders SOME LIKE IT HOT gehört nun mal zur Grundausstattung: «Nobody is perfect.»

Walt R. Vian

Nicolas Gessner beim Signieren
im Studio 4 in Zürich
am 23. Januar 2002

Edward G. Robinson
sucht Mireille Darc
in LA BLONDE DE PEKIN
Regie: Nicolas Gessner

Giorgia Moll
und Claudio Brook
in LA BLONDE
DE PEKIN
Regie: Nicolas Gessner

Kurz belichtet

Hommages

Raoul Walsh

«Il faut aimer Walsh, Claire, parce qu'il nous aide à mieux voir le monde.» Louis Skorecki in «Raoul Walsh et moi» (Paris, Perspectives critiques, PUF, 2001)

Raoul Walsh kennenlernen, lieben lernen oder seine Liebe zu seinen Werken überprüfen kann man noch bis Ende April im Filmpodium der Stadt Zürich, das (in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse) seit März gut dreissig Werke aus dem rund 120 Filme zählenden überaus reichen und vielfältigen Œuvre eines der ganz Grossen des amerikanischen Kinos zeigt.

Am Samstag, den 6. April, wird Fritz Göttler, Filmkritiker bei der Süddeutschen Zeitung, im Rahmen eines Workshops vier Filme von Walsh vorstellen. Filmpodium im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Europäische Kultfilme

Die Retrospektive der diesjährigen Berlinale stand unter dem Titel «European 60s – Revolte, Phantasie & Utopie». Der Fernsehsender 3sat zeigt unter dem Titel *European 60s – Kultfilme der Sechziger* seit Februar bis Ende November eine erweiterte Fassung dieser Retrospektive in zehn thematischen Blöcken von jeweils vier Filmen pro Monat. Diese reichhaltige Retrospektive lädt zum (wieder-)entdecken ein und ist eine höchst spannende Hommage an das europäische Kino.

Das Aprilprogramm steht unter dem Titel «Frauen führen Regie» und zeigt DAS MÄDCHEN (ELTAVOZOTT NAP) von Marta Mészáros (15.4., 23.00 Uhr), die wunderbar anarchische Komödie TAUSENDSCHÖNCHEN (SEDMIKRASKY) von Vera Chytilova (19.4., 22.30 Uhr), MIT NEUN LEBEN HAT DIE KATZE von Ula Stöckl (22.4., 22.55 Uhr) und TREIBGUT (LA DÉRIVE), dem gleich einen Skandal auslösenden Erstling von Paula Delsol (29.4., 23.00 Uhr), sind Deutschland und Frankreich vertreten.

Auszeichnungen

CH-Filmpreis 2002

Im Rahmen der diesjährigen Solothurner Filmtage wurden bereits zum fünften Mal die Schweizer Filmpreise vergeben. Als bester Spielfilm wurde UTOPIA BLUES von Stefan Haupt, als bester Dokumentarfilm BASHKIM von Vadim Jendreyko ausgezeichnet. Für ihre Frische und Unbeschwertheit in LIEBER BRAD von Lutz Konnerman wurden Andrea Guyer und Carol Schuler zu den besten Darstellerinnen gewählt, für seine Vielschichtigkeit und den Ausdrucksreichtum in UTOPIA BLUES erhielt Michael Finger den Preis als bester Darsteller. In der Kategorie Bester Kurzfilm erhielt

Georges Schwizgebel für den Einfallsreichtum und die Poesie von LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES die Auszeichnung.

Innerschweizer Kulturpreis

Der Filmemacher Erich Langjahr wird für sein herausragendes Dokumentarfilmschaffen von der Innerschweizer Kulturstiftung mit dem Kulturpreis 2002 ausgezeichnet. Sie will damit das kontinuierliche und konsequente Schaffen des 1944 in Baar geborenen Filmemachers würdigen, das sich «vor allem durch intensive Beobachtung von Mensch und Umwelt sowie durch ausserordentliche filmkünstlerische Gestaltung» auszeichnet. Mit seiner «Heimat»-Trilogie – MORGARTEN FINDET STATT (1978), EX VOTO (1986) und MÄNNER IM RING (1990) – sowie der «Bauern»-Trilogie – SENNENBALLADE (1996), BAUERNKRIEG (1998) –, deren dritter Teil HIRTENREISE INS DRITTE JAHRTAUSEND dieses Frühjahr fertiggestellt wird, leistet Erich Langjahr «anregende Beiträge zu öffentlichen Auseinandersetzungen über gegenwärtige Entwicklungen in diesem Land, über seine Kultur und Wirtschaft, insbesondere Agrikultur und Landwirtschaft».

Der mit 20 000 Franken dotierte Preis wird am 21. September im Rahmen einer Feier übergeben.

The Big Sleep

Hildegard Knef

28. 12. 1925–1. 2. 2002

«Hildegard Knefs herbverhaltene Erscheinung war vielleicht die beste Wahl, die Staudte für diese Rolle treffen konnte. Ihr Spiel war eine schöne Mischung von zupackender, unsentimentaler Sachlichkeit und einer bemüht-vollen Liebe.»

W. Lenning zu DIE MÖRDER SIND UNTER UNS in Berliner Zeitung, 1946

Barry Foster

21. 8. 1931–11. 2. 2002

«Für die differenzierte Darstellung eines Charakters braucht man oft viele Worte. Der Mörder in FRENZY ist sympathisch, die Situation macht ihn furchterregend.»

Alfred Hitchcock zu François Truffaut in «Truffaut/Hitchcock» Diana 1999

Das Andere Kino

Solothurner Auswahlschau

Zwischen Mitte März und Ende Mai tourt eine spannende Auswahl von Schweizer Filmen durch die Schweiz. Unter der Ägide von Cinélibre haben Kinos und Filmclubs aus allen Sprachregionen der Schweiz je ein individuelles Programm von Spiel-, Dokumentar-, Kurz-

und Animationsfilmen aus dem diesjährigen Programm der Solothurner Filmtage zusammengestellt. So zeigt etwa das Cinema Leventina in Airolo die Dokumentarfilme BASHKIM von Vadim Jendreyko (17.4.) und VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR von Richard Dindo (24.4.), während das Filmpodium Biel vom 11.4. bis 15.4. ein dichtes Programm quer durch die Solothurner Filmtage zusammengestellt hat oder im *stattkino Luzern* neben einer Reihe von kürzeren Filmen auch von WERRA, der neuste Dokumentarfilm von Werner Schweizer, (25. bis 27.4.) zu sehen sein wird.

Das Gesamtprogramm der Auswahlschau 2002 wird laufend aktualisiert und kann auf den Internetseiten der Pro Helvetia (www.pro-helvetia.ch), die die Schau finanziell unterstützt, und des Schweizerischen Filmzentrums (www.swissfilms.ch) abgerufen werden. Ein Link führt auf die Seiten der veranstaltenden Filmklubs und Kinos.

Filmpodium Zürich

In der Reihe «Bild um Bild», die sich seit anfang Jahr dem Animationsfilm in all seinen Ausprägungen verschrieben hat, stellt am 18. April Georges Schwizgebel sein Gesamtwerk vor. Mit LE VOL D'ICARE, HORS JEU, LE RAVISSEMENT DE FRANK N. STEIN oder 78 TOURS, LA COURSE À L'ABIME und dem jüngsten LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES ist Schwizgebel der international bekannteste Animationsfilmer der Schweiz und überhaupt einer der hervorragendsten Trickfilmschaffenden.

Regelmässig hat das Filmpodium auf das koreanische Filmschaffen aufmerksam gemacht. Im April stellt es neuste Filme und junge Regisseure vor. Am 3. April eröffnet Josef Estermann mit Moon Dong-Suk, koreanischer Botschafter in der Schweiz, der Produzentin Shim Jae-Myung und dem Filmemacher Yoon Jon-Chan (SORUM) die Reihe.

Ein Double-Feature gilt dem Film noir. Samuel Fullers PICKUP ON SOUTH STREET (1953) und Robert Aldrichs KISS ME DEADLY (1955) – eine Ergänzung zur Black-List-Reihe – spiegeln die Zeit des Kalten Krieges so unterschiedlich, dass sich ein vergleichendes Wiedersehen sehr lohnt.

Filmpodium im Studio 4, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Xenix

Im Zentrum des Aprilprogramms des Sofakinos auf dem Kanzleiareal steht der Schauspieler (und Regisseur) Peter Kern. Zum Auftakt der kleinen Retrospektive liest Peter Kern am 12.4. aus seinem Buch «Jeder kriegt sein Fett weg». Der Schauspieler Kern wird mit FAUSTRECHT DER FREIHEIT von Rainer Werner Fassbinder, LA PALOMA von Daniel



THE BIG TRAIL
Regie: Raoul Walsh

TAUSENDSCHÖNCHEN
Regie: Vera Chytilova

Hildegard Knef in DIE MÖRDER
SIND UNTER UNS
Regie: Wolfgang Staudte

Barry Foster in FRENZY
Regie: Alfred Hitchcock

LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES
Regie: Georges Schwizgebel

Schmid, DIE WILDENTE von Hans W. Geissendörfer oder FLAMMENDE LIEBE von Walter Bockmayer und TERROR 2000 von Christoph Schliengensief vorgestellt. Peter Kern als Regisseur kann man etwa mit GOSSENKIND, HAB' ICH NUR DEINE LIEBE, KNUTSCHEN KUSCHELN JUBLIEREN oder SUCHE NACH LEBEN kennenlernen.

Mit dem Spielfilm DIE MÖRDER SIND UNTER UNS von Wolfgang Staudte und der Dokumentation FÜR MICH SOLL'S ROTE ROSEN REGNEN von Walter Harrich gedenkt das Xenix Hildegard Knef. Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8026 Zürich, www.xenix.ch

Die andere Förderung

Filmmaker's Choice

Anlässlich seines 40 Jahre Jubiläums lanciert der *Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz* einen Ideenwettbewerb. In Ergänzung zu den gängigen Förderquellen sollen hiermit Spielfilmideen und nicht -projekte gefördert werden. Die sechs originellsten, kinotauglichsten und mutigsten Spielfilmideen sollen mit 15 000 Franken ausgestattet werden, damit sie zum Treatment ausgearbeitet und allenfalls produziert werden können. Annahmeschluss: 15. Mai; Teilnahmebedingungen bei: *Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz*, Postfach, 8033 Zürich

Festivals

Visions du réel

In Nyon findet vom 22. bis 28. April zum achten Mal unter der Leitung von Jean Perret das Festival *Visions du réel* statt, das auf die «überflüssige Kategorisierung Dokumentarfilm bewusst verzichtet», um sich in den verschiedenen Sektionen wie «Internationaler Wettbewerb», «Regards neufs», «Traverses» oder «Hélvétiques» um «neue Bilder, anders gesehen» zu kümmern.

Das Festival stellt unter anderem die «next wave» aus China vor; zeigt eine Auswahl südafrikanischer Filme zum Thema Aids; beherbergt Gäste aus Finnland und mit «Wallonie Image Production» aus Belgien. In den Ateliers stellen *Frederick Wiseman* und *Donigan Cumming* ihre Arbeitsmethoden vor. Eine Diskussionsrunde stellt sich dem Thema Gespräch in Bild und Ton. Das Festival hat sich bewusst bemüht, die Filmauswahl zu beschränken, um mehr Zeit für Debatten und Begegnungen zu gewinnen. Den Schlusspunkt setzt der legendäre GIMME SHELTER von David und Albert Maysels vom Rolling-Stones-Konzert 1969 in Altamont in neuer Kopie. *Visions du réel, Festival international de cinéma*, 18, rue Juste-Olivier, Postfach 593, 1260 Nyon, www.visionsdureel.ch

Osnabrück

Das *European Media Art Festival*, ein Forum für internationale Medienkunst, in dessen Rahmen zum Beispiel der Preis der Deutschen Filmkritik für die beste experimentelle Film- und Videoarbeit vergeben wird, findet vom 24.–28. April in Osnabrück statt. Neben dem Wettbewerb beschäftigt sich ein Sonderprogramm mit der Medienszene in Asien und insbesondere derjenigen Chinas. Ein weiteres Sonderprogramm präsentiert Werke mit sogenannten «Virtual Actors». Die Retrospektive gilt dem Kanadier Al Razutis, und die Ausstellung «Es. Das Wesen der Maschine» stellt die Robot- und Maschinenkunst von Louis-Philippe Demers und Bill Vorn aus Québec vor. *European Media Art Festival*, Lohstrasse 45a, D-49074 Osnabrück, www.emaf.de

Bochum

Im Musischen Zentrum der Universität Bochum findet vom 25. bis 27. April zum zwölften Mal das *Internationale Bochumer Videofestival* statt. Dem Internationalen Wettbewerb stellen sich gut vierzig Videoschaffende; ein neuer Wettbewerb gilt VJ-Arbeiten, die herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Club-Kontext dem Publikum und einer Sonderjury live präsentiert werden. *Internationales Bochumer Videofestival, AStA-Videofestival, Universitätsstrasse 150, D-44780 Bochum, www.videofestival.org*

Oberhausen

Vom 2. bis 7. Mai stellen die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* in vier Wettbewerben Neues, Unerwartetes aus dem Kurzfilmschaffen vor. Ein reich ausgestattetes Sonderprogramm dreht sich mit Beiträgen etwa von Harun Farocki, Alexander Hahn, Sharon Lockhart und vielen anderen um das Thema *Katastrophe*. In vier Specials soll das Schaffen von John Maybury, Karpo Godina und Zelimir Zilnik, Joyce Wieland und John Smith vorgestellt werden. *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*, Grillostrasse 34, D-46045 Oberhausen, www.kurzfilmtage.de

Zum Weiterlesen

China

Dem Aufbruch im chinesischen Filmschaffen ist das neueste *trigon-film Magazin* Nummer 16 gewidmet. Unter vielem anderen kann man hier auch das Lob des Amateurfilms von Jia Zhangke, eine Art Manifest des jüngsten chinesischen Films, nachlesen. *Zu beziehen bei trigon-film*, Postfach, 5430 Wettingen, www.trigon-film.org

Die Unverzichtbaren und die Entbehrlichen Zu einigen neueren Nachschlagewerken



Nachschlagewerke zu verfassen, ist eine undankbare Tätigkeit – man kann sich noch so sehr anstrengen, irgendwelche Fehler werden einem bei der Fülle des Materials zwangsläufig unterlaufen. Die Balance zwischen exakten Fakten, persönlichen Obsessionen und den stilistischen Fähigkeiten des Autors bekommt der Leser jedoch nur selten geboten.

Wenn die Autoren im Vorwort von ihren Schwierigkeiten berichten, dann nehmen sie den aufmerksamen Leser für sich ein – so wenn die Verfasser des *Lexikons der DDR-Stars* schreiben: «Wir haben uns auch gefreut, dass wir das eine oder andere Mal mit totgesagten Künstlern in Kontakt treten konnten, die sich einer relativ guten Gesundheit erfreuen.» Noch schöner sind freilich jene intimen Bekenntnisse, mit denen uns die Autoren plausibel machen, warum gerade sie sich solchen Strapazen unterzogen haben. So erfahren wir über den Autor des *Lexikons der Film- und Fernseh-synchronisation*: «Er interessiert sich schon seit vielen Jahren für den künstlerischen Ausdruck von Stimmen und ihrer Modulation, zum Beispiel im Hörspiel – schon als Kind lauschte er mit Andacht den Nachrichtensprechern im Radio. Das Lexikon schrieb er, weil ihn das krasse Missverhältnis zwischen der akustischen Präsenz der zum Teil faszinierenden Synchronstimmen beim Publikum und deren Anonymität keine Ruhe mehr liess.»

Lang ist es her, dass man im Schweizer Fernsehen aktuelle DEFA-Spielfilme wie etwa DIE ARCHITEKTEN oder RÜCKWÄRTSLAUFEN KANN ICH AUCH frühzeitig sehen konnte – heutzutage beschränkt sich die Ausstrahlung von DEFA-Produktionen selbst bei den deutschen Fernsehsendern, die vom Territorium her die Nachfolge des Deutschen Fernsehfunks angetreten haben, weitgehend auf die immergleichen Klassiker – und die Veröffentlichung von DEFA-Filmen auf Video und DVD boomt auch nicht gerade. Insofern kann Das grosse Lexikon der DEFA-Spielfilme seinem erklärten Zweck der schnellen Information nur begrenzt gerecht werden – was nicht gegen die Veröffentlichung spricht, deren Grundgerüst der filmographischen Daten samt Inhaltsangaben zwar übernommen ist aus dem Band «Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg» (und verkürzt wurde um die bibliographischen Hinweise), aber ergänzt um Zitate aus Premierenkritiken, Hinweise und Anekdoten sowie zahlreiche Abbildungen von Programmheften. Nützlich auch die Ergänzungen: eine Reihe von Coproduktionen (wie etwa Masahiro Shinodas DIE TÄNZERIN) im Hauptteil sowie zwei Anhänge, die kürzere Filme (meist Kinderfilme) und Fernsehfilme mit Kinoeinsatz sowie nicht vollendete Filme aufführen. Das Blättern in dem Band weckt jedenfalls das Interesse an den Filmen, da

gibt es noch einiges zu entdecken – wer weiss schon, dass 1954 mit *HOTELBOY ED MARTIN* in der DDR ein Bühnenstück des amerikanischen Autors Albert Maltz (einem der «Hollywood Ten») verfilmt wurde?

«Wir haben uns bemüht, so viele Stars wie möglich unterzubringen» heisst es im Vorwort zum *Lexikon der DDR-Stars*, das zahlreiche Darsteller (die meisten leider ohne Foto) mit knappen biographischen Angaben, Hinweisen auf wichtige beziehungsweise charakteristische Rollen und einer Auswahlfilmographie vorstellt. Der Wert des Bandes liegt vor allem in den Informationen über jene Schauspieler, über die man anderswo nichts findet – die «Helden aus der zweiten Reihe».

Rund 600 Filme umfasst das *Lexikon der Road Movies*, vom Vielschreiber Berndt Schulz (zuletzt: «Das Woody Allen Lexikon») verfasst. Neben den Filmeinträgen (dreigeteilt in filmographische Daten, Handlungsabrisse und einen knappen «Kommentar des Kritikers») gibt es brauchbare, übergreifende Sachartikel. Der Schwerpunkt liegt verständlicherweise beim US-Kino («Dort gibt es die längsten Strassen»), es findet sich aber auch entlegeneres wie Marguerite Duras' *LE CAMION* (in dem die Reise nur in der Erzählung stattfindet). Was allerdings irritiert, ist die Tatsache, dass es auch jede Menge Einträge gibt, die nur rudimentär mit dem Genre zu tun haben – so findet sich aus der DDR-Produktion *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* (sporadische Motorradbewegungen), nicht aber *DIE GLATZKOPFBANDE* (Motorradrowdies) oder *WEITE STRASSEN – STILLE LIEBE* (Fernfahreralltag). Da drängt sich der Verdacht auf, der Autor habe seine Materialsammlungen zu früheren Veröffentlichungen ein bisschen wahllos geplündert.

Ich erinnere mich noch deutlich an die Irritation, die mich befiel, als ich zum ersten Mal Howard Hawks' *EL DORADO* sah. Da sprach nämlich Robert Mitchum mit der Synchronstimme von John Wayne – und das in einem Film, in dem Wayne sein Partner war! Im *Lexikon der Film- und Fernsynchronisation* kann man nachschlagen, welche ausländischen Schauspieler von welchen deutschen Sprechern synchronisiert wurden (die irritierende Stimme gehörte Arnold Marquis). Problematisch, dass die Auswahl der mehr als zweitausend Filme, zu denen Darsteller und deren Synchronsprecher (sowie Angaben zu Synchronjahr und oft auch -Regie und -Studio) aufgeführt werden, «nach der Verfügbarkeit der Synchrondaten» geschah. In diesem Fall fand ich die faktenreiche dreissigseitige Einführung in die Geschichte und Technik der Synchronisa-

tion sowie die Auflistung von «Stars und Stimmen» am Ende des Bandes nützlicher als das eigentliche Lexikon. Was die «kreative Art von Synchronisieren» (wie sie bei Serien wie «Die Zwei») anbelangt, kann ich dem Autor allerdings genau so wenig zustimmen wie bei seiner Wertschätzung für einige Synchronstimmen in den 70 Seiten mit Kurzporträts von Synchronsprechern.

Beim *Lexikon lesbischer Frauen* im Film ist der Ausgangspunkt sympathisch, «die LeserInnen nicht mit dem ewig negativen Bild von Lesben im Film zu deprimieren, sondern ganz im Gegenteil Raum für vielfältige und neue Sichtweisen auf lesbische Protagonistinnen zu schaffen». Ein Buch, «das die Liebe und die Lust am Anschauen von Filmen feiert», ist das Werk von Daniela Sobek aber dennoch nur begrenzt geworden, denn die Einträge zu mehr als 650 Spielfilmen bleiben zu sehr auf knappe Inhaltsbeschreibungen und Charakterisierungen der lesbischen Figuren beschränkt, statt auf jene einzelnen Momente einzugehen, in denen sich – jenseits aller Drehbuchideologien – mit filmischen Mitteln lesbisches Begehren entfaltet.

Leichtgewichtig ist das *Lexikon der Filmpannen*, das man nur in kleinen Portionen goutieren kann, handelt es sich bei den dokumentierten Pannen doch fast ausschliesslich um Anschlussfehler, was zu zahlreichen Wiederholungen führt. Am besten sind die (allerdings für heutige Videoprintmöglichkeiten ziemlich unscharfen) Fotos, die die Missgeschicke dokumentieren, etwa die Kaffeetasse an Bord des Raumschiffes in *ALIEN* – zu einem Zeitpunkt, wo die Besatzung sich noch im Tiefschlaf befindet.

Frank Arnold

F.-B. Habel: *Das grosse Lexikon der DEFA-Spielfilme. Die vollständige Dokumentation allen DEFA-Spielfilme von 1946 bis 1993.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2000. 756 S.

F.-B. Habel, Volker Wachter: *Lexikon der DDR-Stars. Schauspieler aus Film und Fernsehen.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2000. 375 S.

Berndt Schulz: *Lexikon der Road Movies.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2001. 442 S.

Thomas Bräutigam: *Lexikon der Film- und Fernsynchronisation.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2001. 500 S.

Daniela Sobek: *Lexikon lesbischer Frauen im Film.* München, Belleville, 2000. 309 S.

Gregor Jochim: *Lexikon der Filmpannen.* Leipzig, Gustav Kiepenheuer Verlag, 2000. 260 S.

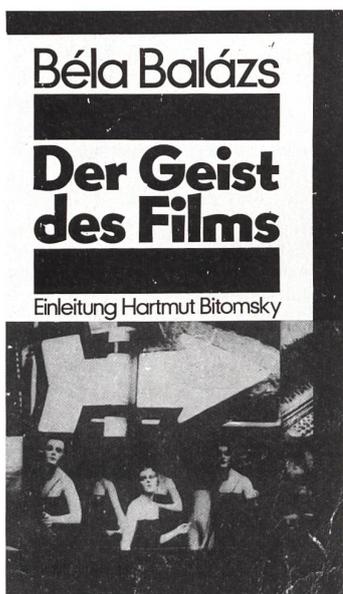
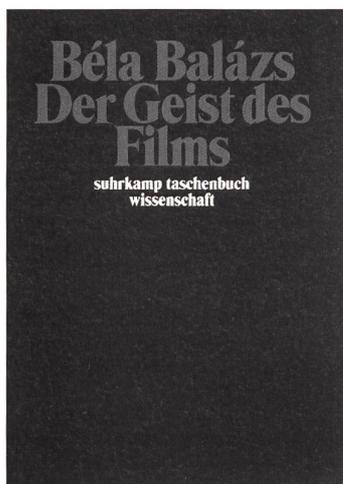
Schattenspiele Béla Balázs wird wiederentdeckt



In jüngster Zeit trifft man immer häufiger auf den Begriff «Visuelle Kultur». Ein neues Stadium des Nachdenkens über die Bedeutung der Bilder in der Gesellschaft scheint damit signalisiert. Gegen das alte abendländische Selbstverständnis als Schriftkultur, in der die Bilder immer ihren Platz hatten, aber immer auch der Sprache untertan waren, wird offensiv ein genuiner Bereich des Visuellen in der Kultur gesetzt und versucht, ihn anthropologisch zu fundieren. Bei aller Skepsis gegen die wechselnden Denkmoden können veränderte Diskussionslagen zu echten Wiederentdeckungen führen, wie jetzt im Fall Béla Balázs.

War der Sohn ungarisch-deutsch-jüdischer Eltern, 1884 unter dem Namen Herbert Bauer in Szeged geboren, bisher ausserhalb Ungarns vor allem als früherer Theoretiker des Stummfilms bekannt, so besteht nun die Möglichkeit, Béla Balázs auch als Autor von Märchen und Mysterien, Puppen- und Schattenspielen, Novellen und Romanen kennen zu lernen – und mithin als Schriftsteller, der er vor allem sein wollte. Der Initiative des Berliner Kleinverlags Das Arsenal ist es zu danken, dass die literarischen Werke Balázs' nach langer Zeit wieder zugänglich werden. Den Anfang bildete der autobiographische Roman *Die Jugend eines Träumers*, in dem Balázs seine Kindheit und Jugend in der kleinen Stadt Lőcse am Rande der Karpaten und in Szeged beschreibt und darüber eine dichte Beschreibung Ungarns um 1900 abseits von Budapest gibt. Gerade das Leben in Lőcse, in der protestantische Zipser, katholische Slowaken, Juden und einige andere Gruppen zusammenlebten, wird dabei sehr anschaulich.

Entstanden ist der Roman erst in der Sowjetunion, der dritten Station von Balázs' Exil, in der ersten Hälfte der vierziger Jahre, geschrieben in deutscher Sprache. Die Zeit, die er in seinem Roman beschreibt, aber auch die Zeit, die sich in seinem Leben daran anschloss, als er auf der Suche nach einer neuen Volkskunst erste Erfolge als ungarischer Schriftsteller feierte, lagen damals bereits lange zurück. Der Bruch kam mit seinem Engagement für die proletarische Räterepublik unter Béla Kun und deren Scheitern. Wien, Berlin, Moskau hiessen die Stationen seines Exils. Immerhin, Deutsch stand ihm als zweite Sprache zur Verfügung, und in Wien entdeckte er das Kino als die zeitgemässe Volkskunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Seitdem versuchte er, sich nicht nur als Schriftsteller durchzusetzen, sondern auch als Drehbuchautor und Regisseur. Manche seiner Skripte wurden verfilmt, einen Namen jedoch machte er sich als Filmpublizist. 1924 zog er das erste Mal Bilanz aus seiner Tätigkeit als Filmkritiker und veröffentlichte *Der sichtbare Mensch oder die Kultur*



Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (Nachwort Helmut H. Diederichs) Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001

Béla Balázs: *Der Geist des Films* (Nachwort Hanno Loewy). Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001

Béla Balázs: *Die Jugend eines Träumers. Autobiographischer Roman*. Hg. von Hanno Loewy. Berlin, Das Arsenal, 2001

des Films; 1930 folgte, bereits in Berlin, *Der Geist des Films*. Beide Bücher hat, ebenfalls im letzten Jahr, der Suhrkamp Verlag neu aufgelegt, jeweils mit einem kompetenten Nachwort und zeitgenössischen Rezensionen versehen. Sie belegen, dass beide Bücher ein grosses Echo hervorriefen. Dennoch blieben Balázs' Aktivitäten weiter rastlos, widersprüchlich: Er verfolgte Theaterprojekte, beendete den Roman *Unmögliche Menschen*, engagierte sich für eine linke Filmkunst, nahm 1929 am ersten internationalen Kongress des Unabhängigen Films teil und realisierte 1931 mit Leni Riefenstahl *DAS BLAUE LICHT*. Im selben Jahr reiste er wegen eines Filmprojekts über die ungarische Räterepublik nach Moskau, doch die Zuspitzung der politischen Lage machte eine Rückkehr unmöglich.

Die drei Bücher von Béla Balázs laden zu einer gemeinsamen Lektüre ein. Aufregend daran ist nicht allein, einer beeindruckenden Produktivität in ganz unterschiedliche Bereiche zu folgen, sondern dort auf wiederkehrende Motive und Gedanken zu treffen, ihren Verwandlungen und Variationen zu begegnen, die über die Texte ein Netz von Beziehungen legen. Quer zu den Bereichen, hier Theorie, dort Fiktion, hier Film, dort Literatur, treten so die tragenden Ideen hervor, die Balázs' Werk zusammenhalten und zu einer umfassenden Suche nach der verlorenen Visualität und ihrem Wiederfinden in der Wahrnehmung, in der Phantasie und im Kino werden lässt.

Eine dieser tragenden Ideen von Balázs ist die Vorstellung, dass alles eine visuelle Signatur besitzt, ein Gesicht im wörtlichen Sinne, das unter dem Schleier unserer begrifflich geprägten Wahrnehmung verborgen liegt. Balázs spricht dieses zweite, genuin visuelle Gesicht auch als die Physiognomie der Dinge an und beerbt damit eine Tradition, die zu Johann Caspar Lavater zurückreicht. Um die Physiognomie eines Gesichts zu analysieren, hatte sich bereits Lavater der medialen Technik der Schattenrisse bedient. Im Schatten eines Gesichtsprofils glaubte er, die prägnante Gestalt der Physiognomie eines Menschen zu besitzen, die nicht dessen momentanen seelischen Zustand wiedergibt, sondern dessen dauerhafte Züge, dessen Tiefenstruktur. In *Die Jugend eines Träumers* beschreibt Balázs eine Szene, die in vielem daran erinnert. Es ist Sylvesterabend und die Eltern sind ausser Haus. Herbert, etwa zehn Jahre alt, und das slowakische Kindermädchen Marinka giessen Blei. «Ich wagte die Bleistücke gar nicht aus dem Wasser zu nehmen. Marinka nahm sie mit den Gebärden eines geheimnisvollen Rituals und hielt sie an die Wand, um die Schatten zu prüfen. Sie konnte die verschiedensten Dinge in diesen Silhouetten erkennen, Dinge, die ich nicht sah und die sie zu deuten wusste. Auch mein

Schicksal las sie aus den Schatten meines Gusses: Du wirst nicht glücklich sein, sagte sie mit tragischem Ernst.» So wie der Bleiklumpen, dessen Physiognomie sich im Schattenriss an der Wand offenbart für den, der sie zu sehen versteht – und der, gemäss der Konstruktion des Autors, ein Grundmuster der Biographie Herberts einschliesst –, so besitzen alle Dinge eine verborgene visuelle Signatur. So auch die Bibliothek des Vaters. Wenn Herbert im Dämmerlicht die Bücherregale betrachtet, erscheinen sie ihm wie ein grosser lebendiger Organismus, der all die Helden beherbergt, die nicht nur leben, wenn jemand in den Büchern liest. Er stellt sich sogar vor, dass die Bücher in den Einbänden Türen besässen, durch die sich die Helden einander besuchen könnten, um eine Zeitlang in der Welt eines anderen zu verweilen und ihn auf seinen Abenteuern zu begleiten. Die Physiognomie der Bibliothek wird erst zerstört, als Herbert, inzwischen dreizehn Jahre alt, nach dem Tod des Vaters die Aufgabe übernimmt, die Bücher zu inventarisieren und einem Antiquar in Budapest anzubieten – aus Geldnot.

Die in der Kindheit noch zugänglichen Physiognomien der Dinge freizulegen, ist nach Balázs die Kunst des Films – so entwickelt es der Autor in seinem Buch *Der sichtbare Mensch* –, und das Kino ist der Ort, an dem die Erwachsenen wieder in dieser Art der Wahrnehmung geschult werden. Dem Schatten des Bleiklumpens an der Wand entspricht dabei die Grossaufnahme des menschlichen Gesichts, in der das Kino zu sich selbst findet. Denn Grossaufnahmen heben ein Gesicht aus dem Ablauf der Handlung heraus und eröffnen den Blick auf dessen differenziertes Mienenspiel. Typus und Seele, Ererbtes und Individuelles der Darsteller ringen darin miteinander und werfen einen Reichtum des Ausdrucks auf das Gesicht, das jeder Wortkunst überlegen ist. Es geht dabei nicht um Figurenpsychologie, der plot ist nebensächlich. Es geht vielmehr um die feinen Übergänge, die abrupten Wechsel, die der Film im Gegensatz zur Fotografie zeigen kann, es geht um das gesamte Ausdrucksspektrum des wandelbaren menschlichen Gesichts, das einen nur visuell möglichen Zugang zum Humanen eröffnet.

Durch die gemeinsame Lektüre mit den literarischen Werken erschliesst sich Balázs' Zugang zum Kino in neuer Weise und betont den anthropologischen, kultur- und mediengeschichtlichen Rahmen, in den Balázs seine Noten zum Kino stellt. Es ist dieser Rahmen, der Balázs unter den Autoren und Publizisten, die sich in den 1910er und 1920er Jahren an der Kinodebatte beteiligen, heraushebt. Eine «Kunstphilosophie des Films» nennt er denn auch sein Buch. Für Balázs existiert vor dem begrifflichen, abstrakten Denken ein genuin visueller Zugang

zur Welt. Das feine mimische Gebärdenspiel des Gesichts und der Reichtum des gestischen Körperausdrucks sind für ihn nicht wie eine Sprache aufgebaut, sind nicht «Wortersatz». Sie entstammen einer tieferen Schicht des Menschen, wohin Worte nicht reichen. Doch dieser Zugang ist durch die kulturelle Entwicklung seit der Renaissance zunehmend verschüttet worden. In den Jahrhunderten der Buchkultur hat der Mensch das Verhältnis zu seiner leiblich-seelischen Expressivität verloren. Der Film und dessen Rezeption im Kino stellt diese visuelle Sphäre des Menschlichen wieder her und verhilft dem unter den abstrakten Buchstaben begrabenen Menschen zu einer neuen Sichtbarkeit.

In seinem zweiten filmtheoretischen Buch *Der Geist des Films* tritt der kultur- und mediengeschichtliche Rahmen zurück zugunsten einer präziseren Beschreibung der ästhetischen Mittel. Balázs spricht nun von der «optischen Sprache» des Films, zu der er eine «Art Grammatik, eine Stilistik, eine Poetik vielleicht» vorlegen möchte. Neben der Grossaufnahme betrachtet er nun auch die Einstellung und die Montage als gestalterische Mittel des Regisseurs, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu lenken. Doch diese scheinbar kontinuierliche Weiterentwicklung seiner Theorie ist durch ein im Buch stets spürbares Beben erschüttert: die technische Entwicklung zum Tonfilm. Für die starke Emphase, die Balázs auf die Visualität gelegt hatte, musste sie einen Schock bedeuten. Hatte die Kamera 1924 noch kaum «Nerven und Phantasie bekommen», so ist sie 1930 durch die Tontechnik «auf ein ganz primitives Stadium zurückgeworfen». Zwar bemüht er sich, die so eindrücklich geschilderten Erkenntnisse über die Visualität des Films auch auf die akustische Sphäre zu übertragen, auf die Geräusche, die uns umgeben – er greift auch hierzu auf eine vormoderne Denktradition zurück, auf die Vorstellung einer stummen Sprache der Natur – doch ahnt er, dass die Eroberung des Tons den Film zu weit in Richtung Handlung und plot treiben wird, um das verborgene Akustische in vergleichbarer Weise kulturgeschichtlich rehabilitieren zu können wie das verschüttete Visuelle.

Von daher ist es am Ende vielleicht doch die Literatur, die für den Filmtheoretiker zum Ort der wiedergefundenen Visualität wird. Zwar ist sie gegenüber dem Film benachteiligt, weil sie das Visuelle immer nur metaphorisch vermitteln kann, nicht mit der Suggestionskraft des Kinos. Doch gegen ein Kino, das sich viel zu sehr dem Diktat der Narration unterwirft, setzt Balázs eine Literatur, in der sich seine Utopie des Films niederschlagen hat.

Peter Braun

Das Kino nebenan

JE RENTRE A LA MAISON von Manoel de Oliveira



Für Gilbert fängt ein neues Leben an, vielleicht eine Chance, die allgemeine Lebensmüdigkeit zu bannen.

Wie tritt man ab von der Bühne des Lebens? Hält man plötzlich widerwillig inne, weil man ihn schon herannahen spürt, den Tod? Oder gleicht er einer Nebelbank, die plötzlich auftaucht aus dem Nichts und einem nicht mal die Chance gibt, sich noch einmal umzuschauen? Oder ist er gnädig, kommt dann, wenn es nichts mehr zu sagen, nichts mehr zu tun gibt?

Ist es ein Wunder, dass der portugiesische Autorenfilmer Manoel de Oliveira – 93 Jahre alt – und sein Hauptdarsteller Michel Piccoli – 77 Jahre alt – diese Fragen stellen? Ihre Antwort ist allerdings ungewöhnlich: kein Entweder / Oder, vielmehr Alles und Nichts ist der Tod. Besonders für einen Schauspieler, der so oft schon den Bühnentod gestorben ist. Anfangs spielt Piccoli in der Schlusszene aus Eugène Ionescos Stück «Der König stirbt» einen, der sich wehrt gegen das Sterben. Die Szene dauert so lange, bis wir glauben mögen, Oliveiras Film sei abgefilmtes Theater. In den Kulissen aber warten Unglücksboten, nicht mitgerissen von Gilberts darstellerischer Kunst, sondern hadern mit ihrem Schicksal, ihm mitteilen zu müssen, dass er fast alle,

die er liebte (Frau, Tochter und Schwiegersohn) bei einem Autounfall verloren hat.

Der Tod ist ein Fingerschnipsen. Für Gilbert fängt aber ein neues Leben an, vielleicht eine Chance, die allgemeine Lebensmüdigkeit zu bannen. Ein achtjähriger Enkel ist zurückgeblieben. Ein neuer Grund zu leben für den alten Mann. So wäre es im Melodram. Doch der Zerfall der Wirklichkeit in Partikel, die keine Verbindung mehr zueinander unterhalten, ist bei Gilbert schon zu weit fortgeschritten. Er hat es nur noch nicht bemerkt. Die glücklichen Stunden mit dem Enkel machen ihm nur klar, dass er nichts mehr festzuhalten vermag. Der Kleine ist es auch, der endlich sieht: Es ist vorbei.

Vorher schickt Oliveira seinen Helden auf eine seltsame Erfahrungsreise durch die Pariser Alltagswelt, und plötzlich fällt alle Melancholie des Abschieds, die dieser Film natürlich hat – wie DER BIENZÜCHTER von Theo Angelopoulos –, von der Geschichte ab. Gilbert befindet sich auf dem Höhepunkt seines Ruhms mit begeisterten Fans und

Gilbert sieht die Theater- und Filmgeschichten, wie sie die Caféhaustische nebenan infiltrieren.

Ehrungen und unaufrichtigen Buckeleien. Er ist auch allerlei Nachstellungen moderner Medienmanager schutzlos ausgeliefert. In einer Fernsehserie soll er den Affen machen, und auch eine Geliebte liefert man ihm dünn lächelnd obendrein. Da nimmt er doch lieber das Angebot an, bei einem berühmten Hollywoodregisseur in einem scheinbar anspruchsvollen Projekt den Buck Mulligan in einer Verfilmung von James Joyces «Ulysses» zu spielen. Er ahnt nicht, dass hier die grösste Demütigung auf ihn wartet. Die englischen Dialogsätze kann er sich nicht merken, und als er sich mit verutschtem Toupet vor dem Spiegel erblickt, weiss er endlich – es ist um ihn geschehen.

Das Fernsehen als Veranstaltungsort nicht einmal mehr höheren Blödsinns, das grosse Kino bestenfalls als schwarze Messe unverdauter Bildungshuberei, das Theater wenigstens längst schon Verzweigung an sich selbst.

Bleibt nur noch der Alltag. Für den öffnen sich nämlich auf einmal Gilberts Augen. Er sieht die Theater- und Filmgeschichten, wie sie die Caféhaustische nebenan infiltrieren. Und dann geschieht ihm eigentlich genau das, was er zuvor als TV-Serie so empört abgelehnt hat. Das ist ironisch-vertrackt und weise-vergnügend und gar nicht angestrengt, und es ist Kino wieder auf das zurückgeführt, was es eigentlich ist, die Wahrheit vierundzwanzig Mal in der Sekunde. Alle Abschiedsstimmung fällt ab von diesem wundervollen Märchen über die Kraft der Wahrnehmung und der Phantasie. Schauen Sie sich nur um im Café oder auf der Strasse, und Sie werden tausend Geschichten sehen und noch einmal tausend verpasst haben.

Sollte dies, was niemand glaubt oder gar wünscht, der letzte Film Manoel de Oliveiras gewesen sein, hat er uns eine Anweisung gegeben, wie wir ihn nicht vermissen müssen. Das Kino ist gleich nebenan, schauen Sie hoch von Ihrer Zeitschrift und Sie werden es sehen. Den Dieb und die trau-

rige Frau und den alten Mann, der sich fragt, ob das denn alles gewesen sei in seinem Leben. Überflüssig zu erwähnen, dass Piccoli natürlich all das meisterlich und präzise zu spielen weiss, überflüssig auch zu erwähnen, dass Manoel de Oliveira schon mit seinem nächsten Film angefangen hat und nicht nur der älteste, sondern auch der weiseste Autorenfilmer der Welt ist.

Josef Schnelle



VOU PARA CASA
(JE RENTRE A LA MAISON / ICH GEH NACH HAUSE)

Stab

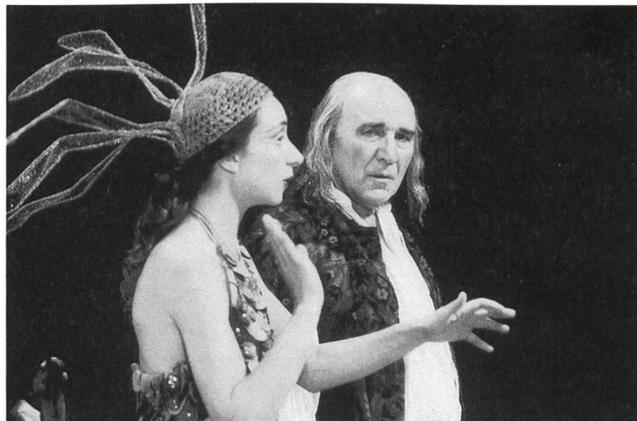
Regie und Buch: Manoel de Oliveira; Literaturberatung: Jacques Parsi; Kamera: Sabine Lancelin; Schnitt: Valerie Loiseleux; Ausstattung: Yves Fourmier; Kostüme: Isabel Branco; Ton: Henri Maikof; Mischung: Jean-François Auger

Darsteller (Rolle)

Michel Piccoli (Gilbert Valence), Catherine Deneuve (Marguerite), John Malkovich (Regisseur), Antoine Chappey (George), Leonor Baldaque (Sylvia), Leonor Silveira (Marie), Ricardo Trepa (der Wächter), Jean-Michel Arnold (Arzt), Adrien de Van (Ferdinand), Sylvie Testud (Ariel), Andrew Wale (Stephen), Robert Dauneay (Haines), Jean Koeltgen (Serge), Isabel Ruth (Milchmädchen)

Produktion, Verleih

Co-Produktion: Madragoa Filmes, Gemini Films, France 2 Cinema; Produzent: Paulo Branco. Frankreich, Portugal 2001. 35mm, Farbe, Format: 1:1.66; Dolby SR; Dauer: 86 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Arsenal, Berlin



Neue Bewegung im unabhängigen chinesischen Kino

1



Die Filmemacher eröffnen nüchterne, ungeläufige Einblicke in den Alltag der Volksrepublik, verfolgen die einschneidenden sozialen und wirtschaftlichen Umbrüche der letzten Jahre.

Ya Nan ist verblüfft, als sie beim Einkaufsbummel plötzlich sich selbst auf einem Bildschirm entdeckt. Ungläubig schaut sie auf ihr Ebenbild, dann erblickt sie die Videokamera, die sie aus einem Schaufenster aufnimmt. Es irritiert sie, und schmeichelt ihr zugleich, dass sie für einen Moment zum Blickfang geworden ist. Die interaktive Kundenwerbung scheint zu funktionieren, denn sogleich kauft sich die junge Frau eine eigene Digitalkamera. Ihr Blick auf ihre Umwelt verändert sich, das Alltägliche gewinnt ein neues Antlitz.

Es ist verführerisch, diese kleine Episode aus YUE SHI (MONDFINSTERNIS) von Wang Quan'an als eine Schlüsselszene der Reihe unabhängiger chinesischer Filme im Internationalen Forum des jungen Films zu lesen. Wie der Filmfigur ist es vielen der jungen Regisseure ergangen, als sie zum ersten Mal eine Digikamera in der Hand hielten: Die Handhabung des kleinen Apparats kommt einem Akt der Emanzipation gleich, augenblicklich war ihnen ein neuer Zugriff auf ihre eigene Realität möglich. Zhu Wen eröffnet sein Melodram HAI XIAN (SEAFOOD) mit den ersten Ama-

teur-Aufnahmen, die er 1999 an der Küste des Badeortes Beidaihe machte; er hat sie dem Film, den er erst zwei Jahre später realisieren konnte, als Prolog vorangestellt, weil sie ihm halfen, «den Ton für diese Geschichte zu finden».

Die im Jahr 1998 beginnende Verbreitung von Digitalkameras läutete die Geburtsstunde einer neuen Bewegung im unabhängigen chinesischen Kino ein, die nun unaufwendig Filme machen kann, welche behende auf aktuelle Entwicklungen reagieren. Die Filmemacher eröffnen nüchterne, ungeläufige Einblicke in den Alltag der Volksrepublik, verfolgen die einschneidenden sozialen und wirtschaftlichen Umbrüche der letzten Jahre. Sie überprüfen die Gültigkeit der traditionellen Werte wie Familiensinn und Generationenvertrag, denen durch den neu erwachten ökonomischen und gesellschaftlichen Ehrgeiz in China eine bedrängende Konkurrenz zugewachsen ist. Die Filme ergänzen einander zur Chronik einer Epoche, in der die Kulturrevolution längst ihre Kinder und Enkel ins Ungewisse entlassen hat. Vor allem rücken die Filmemacher die Verlierer der Modernisierung ins Zentrum ihrer fiktionalen wie dokumentarischen Er-



1



2



3



4



5

Die professionellen Standards, die Regisseure der Vorläufergeneration wie Zhang Yimou oder Chen Kaige gesetzt haben, lehnen viele junge Filmemacher als Zeichen von Biederkeit ab. Die bisweilen linkische Unmittelbarkeit ihrer digitalen Blicke ist auch als Protest gegen eine fortschreitende Globalisierung der Bildkultur gemeint.

kundungen; nicht zufällig sind Industrie-Ruinen ein häufiger Drehort. Ein Eindruck von Entwurzelung, vom Unbehaustsein verdichtet sich; nicht nur wenn die Filme explizit von Migration erzählen.

Tradition und Pop-Moderne treffen in *MI YU SHI QI XIAO SHI* (*WEEKEND PLOT*) aufeinander, als eine Gruppe jugendlicher aus Peking in den Schluchten des Yangtse einen Kurzurlaub macht. *Zhang Ming* kontrastiert in seinem Film den grossstädtischen Lebensstil und die Beziehungsprobleme dieser Jeunesse dorée mit einer archaischen Welt, in der noch Analphabetismus verbreitet ist. Rivalität und Wettstreit sind ein insgeheimes Motiv des Films, über dem eine Aura von Verhängnis liegt, die sich vordergründig nie wirklich einlöst. Ebenso wie in *WEEKEND PLOT* ist auch in *SEAFOOD* die Atmosphäre das eigentlich Subversive im Kontext des chinesischen Kinos. *Zhu Wen* schildert die verstörende Beziehung einer Prostituierten, die beschlossen hat, sich ausserhalb der Saison in einem Badeort das Leben zu nehmen, zu einem Polizisten, der sie um jeden Preis davon abhalten will. *Zhu Wen* wartet nicht mit einem Rührstück um Erlösung und Läuterung auf, sondern der (auch als Gesellschaftsparabel lesbaren) Chronik einer brutalen Unterwerfung. «Ich bestimme selbst über mein Leben», sagt die Heldin, bevor sie sich am Ende nur noch mit Gewalt vor ihrem Lebensretter schützen kann.

Ein Zeitalter des Amateurfilms breche an, hat unlängst in einem Manifest *Jia Zhangke*, einer der Protagonisten der Bewegung, selbstbewusst verkündet. Die professionellen Standards, die Regisseure der Vorläufergeneration wie Zhang Yimou oder Chen Kaige gesetzt haben, lehnen viele junge Filmemacher als Zeichen von Biederkeit ab. Die bisweilen linkische Unmittelbarkeit ihrer digitalen Blicke ist auch als Protest gegen eine fortschreitende Globalisierung der Bildkultur gemeint, und unterliegt dieser zugleich. Die hektischen, verwackelten Kameraoperationen, die Nähe zu den Figuren suggerieren, sind jedoch weit entfernt von der luxuriösen Flüchtigkeit, die solche Manierismen im westlichen Kino zu eigen ist. Diese Guerillatechnik ermöglicht es den unabhängigen Regisseuren, unter dem Radar der offiziellen Verleih- und Kontrollmechanismen durchzuschlüpfen.

Ein einheimisches Publikum findet ihre Filme vornehmlich auf DVD, in Clubs oder Seminaren. Viele der Arbeiten hätten wohl nie die Zensurschleuse passiert. Sie behandeln Tabuthemen wie Drogenkonsum, Prostitution, Müsiggang, AIDS oder Homosexualität. Die unbefangene Nacktheit, mit der sich die lesbischen Paare in *Li Yus* Spielfilm *JIN NIAN XIA TIAN* (*FISH AND ELEPHANT*) und in *Ying Weiweis* Dokumentation *HE ZI* (*DIE SCHACHTEL*) vor der Kamera zeigen, überschreitet strenge Bilderverbote. Beide Regisseurinnen bleiben jedoch nicht beim Tabubruch stehen. Das Coming out haben die Protagonistinnen bereits lange hinter sich, ihre sexuelle Orientierung gewinnt bald für die Kamera keine Aura des Exotischen, Sensationellen mehr, sondern des Alltäglichen (wie überhaupt die schönsten Visitenkarten dieses unabhängigen Kinos einfache Liebesgeschichten sind, die, wie beispielsweise *CHEN MO HE MEITING / CHEN HO UND MEITING* von *Liu Hao*, eine achtsame, liebevolle Nähe zu ihren Figuren suchen). Beide Filme spüren Familien- und Geschlechterbeziehungen nach, in denen Kälte und Ausbeutung herrschen; auch sexueller Missbrauch wird thematisiert. Freimütig vertrauen sich die lesbischen Künstlerinnen der Dokumentar-Kamera *Ying Weiweis* an, ihr Wortschwall scheint unaufhaltsam, so viel Verdrängtes bricht mit einem Mal hervor.

Auch der Regisseurin *Ning Ying* gelingt es in *XI WANG ZHI LU* (*REISE IN DIE HOFFNUNG*), ihre Gesprächspartner dazu zu bringen, unverstellt und bereitwillig über Lebenswünsche und -entwürfe, Enttäuschungen und Blessuren zu sprechen. Sie begleitet Wanderarbeiter auf ihrer langen Bahnfahrt zur Baumwollernte in einer anderen, reicheren Provinz. Von Korruption und zu hohen Steuern ist hier die Rede, auch davon, wie wichtig es ist, einen ökonomischen Status zu erringen, auf den die Anderen nicht herabblicken können. Aber vor allem nach einem forscht *Ning Ying* beharrlich und wirft damit eine harmlose, der Zensur jedoch durchaus verdächtige Frage auf, die sämtliche Filme des Programms beschäftigt: Worin bestehen im China von heute die Vorstellungen vom persönlichen, individuellen Glück?

Gerhard Midding

1 HE ZI (DIE SCHACHTEL)
Regie: Ying Weiwei

2 YUE SHI (MONDFIN-
STERNIS)
Regie: Wang Quan an

3 XI WANG ZHI LU
(REISE IN DIE HOFFNUNG)
Regie: Ning Ying

4 CHEN MO HE MEITING
Regie: Liu Hao

5 HAI XIAN (SEAFOOD)
Regie: Zhu Wen

6 JIN NIAN XIA TIAN
(FISH AND ELEPHANT)
Regie: Li Yu

3



6

Einstürzende Neubauten

I LOVE BEIJING von Ning Ying



Wo kein Taxifahrer mehr durchblickt, da ist das Dickicht zu satt.

Da sind, auf den ersten Bildern, vorab die Ausmasse: horizontal, vertikal und diagonal. Sie eröffnen sich von der Höhe eines der vielen zwanzigsten (oder dreissigsten) Stockwerke hinunter, mit Ausblick auf monumentale Kreuzungen, vor denen sich motorisierte Kolonnen stauen, vier Spuren in jede Richtung. Nur schwer lässt sich noch ausmachen, nach welcher Seite hin etwa der Platz des Himmlischen Friedens oder der Kaiserpalast von hier aus zu finden wären: linker- oder rechterhand, stracks gradaus oder gerade umgekehrt: rückwärts.

Eine Stadt verdichtet, zersiedelt und strapaziert sich dann über jedes humane Mass hinaus, wenn die Leitachsen der Orientierung zu verschwimmen beginnen: was ist hier ein-, und was ist auswärts – Mitte, Rand, Bannmeile? Denn wie sich die Viertel artikulieren, das müssten die Besucher *spüren* können, wo immer sie stehen. Oder, anders gesagt: wo kein Taxifahrer mehr durchblickt, da ist das Dickicht zu satt.

«Lao Bai Xing» heisst Jedermann

Vor dem Scheidungsgericht, das die Fälle in Serie verhandelt, verkracht sich ein junges Paar, was zur Folge hat, dass die Frau (ein paar Schnitte später), statt sich von ihrem Mann, Dezi, chauffieren zu lassen, einen andern Taxifahrer herbei bestellt, um aus der ehelichen Wohnung auszuziehen, zeternde Schwiegermutter hinterher. Der Held, dem ein viel zu karges Einkommen und kaum bessere Aussichten für die Zukunft vorgerechnet werden, ist wieder allein in und mit der Hauptstadt, die für ihn Tummelfeld, freie Wildbahn und Spritzfahrten-Piste in einem darstellt, kurzum: so etwas wie seine angestammten Jagdgründe.

Der Trennungsschmerz ist lächerlich, selbst der Ärger ist gering. Unbändig wird dagegen die plötzlich ausgebrochene Abenteuerlust, die den Möchtegern-Casanova verrät und die ihn vorwärts treibt. Endlos schiebt er Überstunden, um die eingetretene Leere auszufüllen, und gerät dabei (recht gern) mehrmals auf Abwege, weil unablässig auf der Suche nach einer willigen Lückenbüsserin, die für die entlaufene Gattin wenigstens provisorisch einspringen könnte.



Die Art und Weise, in der die Pioniere die stürmischen Entwicklungen filmten, brachten zum Vorschein: wer in solcher Umgebung angesiedelt ist, der lebt zwangsläufig anders als in den Ortskernen der Vorzeit.

Mit einem Wort, Dezi legt das Verhalten eines sogenannten Lao Bai Xing an den Tag. So heisst in China der Durchschnitts-Typ oder Jedermann. Hierin ähnelt er entfernt dem Leopold Bloom des «Ulysses» von James Joyce mit seinen riskanten Durchquerungen der verschiedenen Milieus von Dublin.

Ewig hungrig auf Neues, in dieser Geistesverfassung klappert Dezi, der Taxifahrer, die Autobahnen und Quartier-Adern einer Megalopolis ab, die wie er nur noch dieses eine (gleiche) zu kennen scheint: den ewigen Hunger nach dem Neuen. Leerlaufende Audio-Programme erbrechen tagein tagaus Spots und News in den öffentlichen Raum. Standardisierte Popmusik und betäubender Verkehrslärm sind kaum noch auseinander zu halten und dringen bis tief in den privaten Bereich vor: ein breiiges akustisches Gemisch aus Schreien und Brüllen, Klingen und Tosen, Jaulen und Röhren.

Zwischen den Extremen nichts

So geraten Dezis Kreuz- und Quer-Fahrten zur Besichtigung (und natürlich: Anhörung) des permanenten, atemlosen Umbaubetriebs von Stadt, Staat und Gesellschaft. Eine Hauszeile um die andere sind die historischen Viertel unter die Dampfwalze der Urbanisierung geraten. Ganze Nachbarschaften, um nicht zu sagen Volksschichten wurden und werden verschoben und umkaserniert. Aus dem strengen, malerischen Beijing der Mao-Epoche, in dem fast alles verboten, sicher alles und jedes reglementiert war, ist ein Versuchsrevier des chaotischen, (fast) grenzenlosen *laissez-aller* geworden.

Das Bandenwesen, versteht sich, gedeiht in aller Pracht. Selbstbedienung wird für jeden empfohlen, der sich nicht erwischen lässt. Dezis kriminelle Klientel, die offensichtlich die Gegenden mit den Amüsierlokalen aller Art beherrscht, ist es gewohnt, von seinesgleichen kostenlos

kutschert zu werden. Nötigenfalls verleihen die Kanaillen ihrem Privileg mit der Faust Nachdruck.

Dynamik, so lautet wohl die übergreifende Vokabel. Die Kräfte sind losgelassen, und zwar samt und sonders: mit denen des Aufbaus auch die der Zerstörung. Es müsste ein Mittelding geben zwischen völliger Verhinderung und radikaler Entfesselung, doch wird es sich wohl noch lange nicht beibringen lassen. Die Stadt, das Land scheint zu gross, um nicht vom einen Extrem ins andere zu schlagen: vom Stillstand in den Amoklauf und wieder zurück.

Aufgelöste Bindungen, abgelehnte Verantwortung, unverschämte Abzocke soweit das Auge reicht (wie bei Swissair oder Deutscher Bank), und zwar nicht bloss vor dem Richter. Dezi stellt erstaunt fest – aber ohne zu kapieren, ist es zu meinem Schaden oder Vorteil –, dass er für den Unterhalt seines Gefährts selber aufzukommen hat, während das Vehikel trotzdem Eigentum des Staates bleibt. Statt beiseite geschafft ist der Kapitalismus etatisiert, heisst das: restlos den herrschenden bürokratischen Cliques überschrieben, die kaum noch fragen, unter was für ideologischen Titeln sie sich zur Ausübung der Macht berufen glauben.

Wie die «borgate» von Rom oder Mailand

Der forschende Blick der in Beijing geborenen Ning Ying ist der einer Chinesin, die sichtlich den italienischen Neorealismus studiert hat, und zwar an Ort und Stelle: dort, wo er entstand. Ihr hilfloses, fasziniertes Kopfschütteln angesichts der Plattenbauten, die sich winden wie die chinesische Mauer, und der Strassen, die ihrerseits weit hinaus in die Leere des Hinterlandes führen, gleicht demjenigen Fellinis, Pasolinis oder Viscontis vor den vorgelagerten *borgate* von Rom oder Mailand zwischen 1955 und 1975.



«Die Realität löste sich auf, sogar mein Gedächtnis schien zu schrumpfen»

Gespräch mit Ning Ying

Die Art und Weise, in der die Pioniere die stürmischen Entwicklungen filmten, brachten zum Vorschein: wer in solcher Umgebung angesiedelt ist, der lebt zwangsläufig anders als in den Ortskernen der Vorzeit. Was da entsteht, ist so etwas wie ein städtisches Nomadentum, eine Daseinsweise, die von Grund auf ruhelos macht und entwurzelt und die Dezis auf Trab hält.

Nein, noch stürzen die Neubauten von Beijing nicht ein. Doch tun es offenbar schon die Gefühle der Menschen.

Pierre Lachat

XIARI NUANYANGYANG
(I LOVE BEIJING)

Stab

Regie: Ning Ying; Buch: Ning Dai, Ning Ying; Kamera: Gao Fei; Schnitt: Ning Ying; Ausstattung: Wei Ning; Musik: Zhu Xiaomin; Ton: Chao Jun, Song Qin

Darsteller (Rolle)

Yu Lei (Taxifahrer Dezi), Zuo Baitao (Lin Fang), Tao Hong (Zhao Yuan), Gai Yi (Xiao Xue)

Produktion, Verleih

Happy Village, Huayi Brothers, Beijing Film Studio; Produzenten: Han Sanying, Wang Zhonglei, Ning Ying. China 2001. Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 86 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen



Er sucht Liebe, sagt Ning Ying zu Beginn eines langen Gesprächs in einem Hotel der Zürcher Altstadt von ihrem Helden Dezi: er ist hinter ganz bestimmten Frauen her, die bei ihm, dem Taxifahrer, ein- und aussteigen. «Und durch seine Augen bekommen wir Beijing in seiner aktuellen Verfassung zu Gesicht.»

FILMBULLETIN I LOVE BEIJING beruht offensichtlich auf ausführlichen Recherchen Ihrerseits.

NING YING Das Ziel war herauszufinden, was nun wirklich hinter der Modernisierung steckt. Aber das Ergebnis meiner Befragungen war ein Schock: ich weiss gar nicht mehr, was da wirklich geschehen ist, selbst in diesem Fall, wo es sich doch um die Stadt handelte, in der ich geboren wurde. Beijing ist mir fremd geworden, sogar mein Quartier kenne ich kaum noch. Ich zeigte I LOVE BEIJING an einem Festival vor Hochschulstudenten, wo er der meist diskutierte Beitrag war. Eine Frau schrie aus dem Publikum: Ich war von Anfang bis Schluss nur angewidert! Jemand anderer entgegnete: Nein, da wird doch nur berichtet, wie die Situation heute ist!

FILMBULLETIN Sie studierten seinerzeit an der berühmten Filmakademie von Beijing, setzten dann aber Ihre Studien in Italien fort.

NING YING Von 1978 an studierte ich in Beijing, 1981 schaltete ich einen Aufenthalt in Italien ein, und zwar bis 1985, woraufhin ich zwei Jahre lang für Bernardo Bertolucci bei der Realisation von THE LAST EMPEROR arbeitete. 1987 kehrte ich endgültig nach China zurück, zu einem Zeitpunkt, da noch grosse Unterschiede zwischen meinem Land und der Welt bestanden. Ich hatte das Gefühl, in eine einzigartige Gesellschaft zurück zu kehren, wo die Gleichheit unter den Menschen noch existierte, in der es keine Klassen gab. Die Kulturrevolution hatte die Unterschiede eingeebnet. Aber etwas Neues war schon zu verzeichnen: Jetzt wollten alle ausserhalb Chinas studieren.

FILMBULLETIN Doch gerade in jener Zeit nahm der chinesische Film einen ganz neuen Anlauf.

NING YING Besonders in der Wahrnehmung des Auslandes. Die Filme von Zhang Yimou wie DAS ROTE KORNFELD begannen weltweit zu wirken. Aber das, was mich störte, war, dass so viele von diesen Kinostücken aus längst vergangenen Zeiten erzählten. Sie widerspiegeln eine Auffassung der Geschichte Chinas, die im Alltag keine Rolle mehr spielte – die höchstens im Museum noch präsent war. Ich begann zu fragen: Warum richten sich die Kameras nie auf uns heute? Dabei verschwand eben, vor meinen Augen, meine Nachbarschaft. Die Realität löste sich auf, sogar mein Gedächtnis schien zu schrumpfen.

FILMBULLETIN Und was dachten Sie da?

NING YING Ich dachte: Wir Chinesen sind im Begriff, ein Volk ohne Erinnerung zu werden. Und ich beschloss, bis auf weiteres nur noch dieses eine zu filmen: das Leben von heute, diese Realität, die vor unsern Augen verschwindet.

«Auf subtile Weise wurde klar: jetzt regiert das Geld. Am Ende fühlten wir uns alles andere als etwa: frei. Es gab keine freie Wahl, es gab die Wahl des Marktes.»

FILMBULLETTIN Sie begannen, Ihre eigenen Filme zu drehen?

NING YING Es entstanden drei Filme über das Leben dreier verschiedener Generationen in den neunziger Jahren, die die heftigsten Veränderungen brachten. 1992 und 1995 kamen heraus: *FOR FUN* und *ON THE BEAT*. Sie befassten sich mit den Müttern und Vätern, den Grossmüttern und Grossvätern. *I LOVE BEIJING* handelt von den Jungen.

FILMBULLETTIN In jenen Jahren gab es aber auch bedeutende politische Veränderungen.

NING YING Das waren aufregende Momente damals, wir kamen uns vor wie neu geboren. Es sah aus, als könnten wir unsere Zukunft wählen. Wir nahmen uns vor, nichts Unnützes zu übernehmen. Keinesfalls wollten wir die gleichen Fehler begehen wie die andern Länder.

FILMBULLETTIN Ja, und der Markt öffnete sich dann?

NING YING Riesige Mengen Kapital flossen ein. Und schon dachten wir: das ist der falsche Weg. Denn auf subtile Weise wurde klar: jetzt regiert das Geld. Am Ende fühlten wir uns alles andere als etwa: frei. Es gab keine freie Wahl, es gab die Wahl des Marktes. Wir haben inzwischen viele Fehler unwiderruflich begangen und können nicht mehr zurück.

FILMBULLETTIN Ist also die Lage hoffnungslos, die inzwischen eingetreten ist?

NING YING Nein, aber unsere Aufgabe ist es, die Gefahren zu zeigen. Wir können doch nicht einfach die Propaganda weiter führen, die sagt: wir sind alle so glücklich. Schauen Sie doch nur die Filmindustrie an. Der Markt ist inzwischen restlos von den amerikanischen Majors übernommen worden. Bis vor kurzem behauptete unsere Regierung: wir haben die Anzahl amerikanischer Filme unter Kontrolle. Aber nach einem Jahr wurde klar:

zehn amerikanische Filme genügen, wenn sie je einen Monat lang spielen, um der einheimischen Produktion jeden Raum in den Kinos zu versperren.

FILMBULLETTIN Ihre Studien in Italien haben offensichtlich Spuren in Ihren Filme hinterlassen.

NING YING Noch in den Achtzigern durften wir zwar die neuesten westlichen Filme sehen, aber wir konnten sie nicht verstehen an der Filmakademie in Beijing, weil das Land zu verschlossen war gegenüber allem Ausländischen. Erst in Italien begann ich zu begreifen. Sogar die verlogenen italienischen Filme schienen noch etwas über die Realität auszusagen. Sie enthielten all das, was wir in China nie zu sehen bekamen. Man konnte die Figuren anfassen, man bekam ein Gefühl für den Alltag.

FILMBULLETTIN Inzwischen haben Sie sich an dieses Gefühl gewöhnt?

NING YING Inzwischen leben wir alle, nicht nur in China, in einer offeneren Gesellschaft. Wir sehen alle, im Alltag, viele fremde Gesichter, das gilt auch für die Schweiz. Wir haben alle eine Neugier entwickelt: wie sieht es aus bei den Nachbarn um die Ecke, woher kommen sie; wie sieht das Land aus, aus dem sie kommen?

FILMBULLETTIN Heisst das, Sie denken beim Drehen Ihrer Filme an ein westliches Publikum?

NING YING Keineswegs. Sondern ich frage mich: Was werden *meine* Leute denken, werden sie schockiert sein? Ich bin einen weiten Weg gekommen, wenn ich daran denke, dass seinerzeit mein allererster Film eine rein kommerzielle Produktion war.

FILMBULLETTIN Wie denn das?

NING YING Es war ein Remake von *SOME LIKE IT HOT* von Billy Wilder. Ich musste, um mich zu beweisen, einen Film realisieren, der für das Studio etwas einspielen würde. Der Boss hatte mir eingeschärft: ein Drittel Liebesgeschichte, ein Drittel Gangster-Story und ein Drittel Komödie – das ergibt mit hundert Prozent Sicherheit einen Erfolg. Und ich sagte: diese Formel entspricht genau dem Film von Billy Wilder, für den wir keine Rechte zu bezahlen haben, denn wir haben ja noch kein Abkommen mit den Amerikanern.

Und dieses Projekt führte ich dann aus.

Das Gespräch mit Ning Ying führte Pierre Lachat



Fahrraddiebe? – chinesisch

BEIJING BICYCLE von Wang Xiaoshuai



Guei, der Kurier, der vom Lande kam, hatte schon mit der Drehtür Schwierigkeiten wie mit einem gezähmten Drachen.

Manchmal, so sieht es aus, tut die Kamera des Guten zuviel, ist sie in sich selbst, in ihre Kunst, ihre Beweglichkeit und Optik verliebt. Plötzlich, unvermutet und ohne jede Vorbereitung, scheint sie am Himmel zu hängen, wovon sie auf die steil von oben betrachteten, extrem verkürzten Personen blickt; doch dann dreht sie sich (und uns) um die eigene Achse, um 180 Grad, und zeigt, dass sie (und wir) in einen Spiegel gesehen haben, mit dem die Decke des Foyers tapeziert ist. Guei, der Kurier, der vom Lande kam, hatte schon mit der Drehtür Schwierigkeiten wie mit einem gezähmten Drachen, der sich zur Freundlichkeit überreden lässt und Einlass gewährt. Jetzt steht er in Beijing zum erstenmal in seinem Leben in einer solchen Eingangshalle und ist zum erstenmal mit dem innenarchitektonischen Luxus konfrontiert, den eine protzig, selbstbewusst und angeberisch aufstrebende Metropole sich leistet. Er wird nicht der einzige in China sein, für den dieser Blick arrangiert worden ist. Wenn man sich daran erinnert, wie in Berlin(Ost) Besucher, die vom Lande kamen, sich daran ergötzen, die erste automatische Glastür der DDR Unter den Linden, das westliche Outfit eines Restaurants, in Gang zu setzen, wird man Guei ver-

stehen: die Kamera zeigt einen Lernprozess. Für Guei, der oft genug von seinem Freund, dem Betreiber eines Imbiss-Kiosks, ermahnt wird, er dürfe sich in der Grosstadt nicht als Landei zu erkennen geben. Für eine ganze Gesellschaft, die an Luxus und Bequemlichkeit (sowie an die harten Bedingungen) des Kapitalismus, einer Neuen Ordnung, gewöhnt werden soll.

Ein anderes Mal ist die Prozedur der Kamera nicht ebenso schlüssig zu erklären, auch nicht mit einer ähnlich gutwilligen umständlichen Interpretation. Da fällt der Blick der tief getauchten Kamera, eine Ozu-Perspektive ist das geradezu, durch die Speichen eines Fahrrads auf eine Strassenszene, und nicht zum erstenmal in diesem Film fragt man sich: wer blickt. Es gibt keine Begründung, keine Rechtfertigung für dieses Bild ausser der Kunst der malerischen Fotografie, die tiefe Wurzeln haben mag in der chinesisch-japanischen Bildkunst und von den realistischen Film-poeten der Volksrepublik (und Taiwans, und Hongkongs) spätestens seit den Tagen von Zhang Yimou geübt wird. Zhang wird immer wieder auch wörtlich zitiert, nicht nur in



Sie teilen sich das Rad, derjenige, für den es Luxus und Steigerung der Lebensfreude bedeutet, mit demjenigen, der sich mit dem Fahrrad den Lebensunterhalt verdient.

der dutzenden Beliebtheit des Namens, die prompt zu einer fatalen Verwechslung durch den armen Guei führt, sondern ebenso direkt mit der Erwähnung seines Films *QIU JU*. Aus dem oder eher noch aus *JUDOU* scheint wie aus ferner Zeit eine traumhaft schöne und elegante junge Frau zu kommen, die hochgewachsen und gertenschlank ist wie Gong Li, die Füße setzt wie sie und deren rotes Kleid trägt, das auch hier bis zu den Knöcheln reicht.

Doch auch Xiao, die von Da Huan, dem Kioskbetreiber, und Guei für ein verwöhntes, gelangweiltes «City Girl» gehalten wird, wenn sie sich auf dem Balkon des benachbarten Hochhauses – wie bei einer traumverlorenen Modenschau – vorwiegend sich selbst in wechselnder Garderobe zeigt, auch Xiao kommt vom Land. Das Dienstmädchen hat seine Eleganz nur, unerlaubt, von der Herrin geborgt, deren Kleider sie nicht etwa austrägt. Dass Xiao, eine stumme Rolle, von Gao Yuan-yuan gespielt wird, ist ein Signal, das man ausserhalb Chinas erst zu lesen lernen muss. Das Topmodel Gao gehört zum neuen Outfit des Landes, ist *demier cri* unter den jungen Leuten und wegen ihrer permanenten Präsenz in Werbesendungen als «Queen of Commercials» bekannt. Auch sie repräsentiert den Wandel, von dem der Film handelt, die Veränderung vom Anfang der neunziger Jahre, die Wende von einer sozialistischen Gesellschaft zu einer kapitalistischen.

Guei, einer der hunderttausenden, ja Millionen Zuwanderer, die aus den Provinzen in die Grossstädte, nach Beijing vor allem, streben, hat Glück gehabt, er hat Arbeit gefunden. Als Kurier ist er bei einer Auslieferungsfirma, einem Expressdienst untergekommen, und das Fahrrad, das ihm für seine Arbeit, die Kurierdienste quer durch die riesige Stadt, zur Verfügung gestellt wird, ein silbern schimmerndes Mountain Bike, ist ein *vélo de luxe*. Er könnte es sich verdienen, er kann es erwerben durch die Beteiligung, die ihm die liberalsoziale Firma an den Einkünften gewährt, die er buchstäblich erfährt. Doch am Anfang ist es nicht nur Arbeit, sondern auch Lust, Schaulust, mit einem solchen Gefährt durch die moderne City mit ihren unendlich breiten Boulevards und zwischen den hochragenden Neubauten hin-

durch zu fahren, einer unter Abertausenden von Radfahrern, aber mit einem Jaguar, Alfa oder Porsche unter den Alltagsvehikeln. Bis ihm das Fahrrad gestohlen wird. Das Ende seiner beruflichen Existenz und des Beginns von Besitz vor Augen, macht sich Guei auf die Suche nach der Nadel im Heuhaufen.

Neuer Besitzer des Mountain Bike – eine Parallelhandlung hat begonnen – ist mittlerweile Jian, ein Student, der endlich mittun kann bei der Fahrradakrobatik seiner Freunde und der mit seinem Alfa-Rad der Studentin Qin imponiert. Sie können nun nebeneinander herfahren, stumm und eher verlegen in der wachsenden gegenseitigen Zuneigung; selten ist eine aufkeimende Liebe so zurückhaltend gezeigt worden. Qin ist wohlzogene Tochter aus einer Wohlstandsfamilie, was der Film nur anzudeuten braucht, indem er aus der respektvollen Entfernung, die Jian einhält, das Haus zeigt, in dem das Mädchen wohnt. Denn Jian ist, verglichen mit Qin, eher ein *underdog*, der bei Vater und Stiefmutter in den dürftigen, flachgeschossigen Behausungen der alten Stadt mit ihren engen Gassen und winzigen Höfen wohnt, bei einem Vater, der sich bisher nicht dazu in der Lage sah, dem Sohn das längst versprochene Fahrrad zu kaufen. Er ahnt nicht, dass Jian inzwischen längst ein Fahrrad hat, das er abends in einem Verschlag versteckt. Bis es entwendet wird. Von Guei, der sein vielgängiges Luxusrad, den Grashalm auf der Wiese, wiedergefunden hat.

Sie werden sich nach heftigem, auch körperlich massiv ausgetragenen Streit auf Vorschlag der Freunde arrangieren müssen: sie teilen sich das Rad, derjenige, für den es Luxus und Steigerung der Lebensfreude bedeutet, mit demjenigen, der sich mit dem Fahrrad den Lebensunterhalt verdient. Eine schöne, sprachlose Sequenz ist das, wenn in kurzen Einstellungen mit einer Reihe von Überblendungen das Fahrrad am verabredeten Ort den Besitzer wechselt; spät erst sagen sich die Protagonisten ihre Namen. Sie werden durch neue Konflikte aus ihrer friedlichen Koexistenz aufgestört, durch Konflikte, die Jian provoziert oder auslöst, mit dem Vater, dem er wahrscheinlich Geld gestohlen hat, um das Fahrrad auf dem Flohmarkt, wie er behauptet, zu kau-



**Von der arti-
fiziell-artistisch
geprägter
Filmsprache hat
die jüngere
Generation
allenfalls das
Knowhow des
visuellen Er-
zählens über-
nommen.**

fen, und mit der Bande seiner Freunde, als er seinen Nebenbuhler, der ihm das von ihm enttäuschte Mädchen Qin abspenstig gemacht hat, mit einem Ziegelstein niederschlägt.

Es ist überraschend viel ungewöhnliche körperliche Gewalt in BEIJING BICYCLE, mit einem Vater, der seinen schon halb erwachsenen Sohn schlägt, und mit rowdyhaft agierenden, brutal prügelnenden Jugendlichen, ungewöhnlich für einen chinesischen Film. Jedesmal bricht sie hervor aus Haltungen des stillen Erstaunens, aus Contenance, aus einer fernöstlichen *disinvoltura*, der Beherrschung und Besinnung. Der Übergang zur Explosion körperbetonter Aktionen scheint noch einmal die Transformation gesellschaftlicher und kultureller Übereinkünfte von Tradition zu Fortschritt, zu welchem auch immer, zu signalisieren, wenn mit dem Bild die Personen erstarren, bevor beide, und die Pause zwischen den Zeiten ist unübersehbar, unüberhörbar die Phase einer grundlegenden Veränderung, in Bewegung geraten.

Wie das chinesische Kino. Wang Xiaoshuai wird wie Zhang Yuan, He Jianju, Jia Zhangke und Ning Jing zur «Sechsten Generation» gezählt, zu den Nachfolgern der «Fünften Generation» von Chen Kaige und Zhang Yimou. Von deren artifiziell-artistisch geprägter Filmsprache hat die jüngere Generation allenfalls das Knowhow des visuellen Erzählens übernommen. Aber anders als die Vorgänger mit den vorwiegend in den weiten Provinzen angesiedelten Auseinandersetzungen mit der Geschichte und ihren patriarchalischen Ordnungen haben die Jungen ihr Feld in der Gegenwart gefunden. Sie sind, wie der Kurierfahrer Guei, vom Land in die Stadt gekommen. Ihr Bewusstsein ist urban bestimmt, und sie erzählen Geschichten aus der Stadt, in denen Beijing oder Shanghai zu Hauptdarstellern werden, wie Paris es bei René Clair und Marcel Carné war und bei Bertrand Blier, Olivier Assayas, Léos Carax geblieben ist. Oder Manhattan bei Woody Allen. Nicht wenige Filme der «Sechsten Generation» haben die Zensur nicht schadlos überstanden, wenn überhaupt. Wang Xiaoshuai kann auf eine stattliche Liste unerwünschter Filme zurücksehen, was ihn zu einem der ersten «Underground»-Filmer Chinas machte.

Der bei der Berlinale 2001 mit dem Silbernen Bären, dem Preis der Internationalen Jury, dekorierte Film, für den auch die Hauptdarsteller Cui Lin und Li Bin zu gleichen Teilen ausgezeichnet wurden, ist in fast allen Rezensionen als eine chinesische Variante von de Sicas LADRI DI BICICLETTA angesehen worden. Doch Fahrraddiebe sind sie beide nicht, weder Guei, der das ihm rechtmässig zustehende Mountain Bike, das er vorsorglich markiert hatte, wieder an sich nimmt, noch Jian, der das Fahrrad guten Glaubens käuflich erworben hat. An de Sicas Film gemahnt allenfalls die Bedeutung des Gegenstands als Überlebensmittel, zum Brotterwerb, wodurch das Rad neben der physischen eine existentielle Signifikanz erhält. Für das Italien der unmittelbaren Nachkriegszeit war es selbst nur ein Objekt des Übergangs zu einer mobileren, rasch automatisierten Gesellschaft, während es in Beijing mindestens bis heute, und erst recht Anfang der neunziger Jahre, das Verkehrs- und Kommunikationsmittel schlechthin ist.

Vom *neorealismo* ist BEIJING BICYCLE weit entfernt, trotz der Dominanz realer Spielorte in den so unterschiedlichen Quartieren der Stadt und trotz nahezu dokumentarisch gefilmten langen Abfolgen von rollenden Fahrradkolonnen, von einer ebenfalls rollenden Kamera in Parallelfahrten oder vorwärts gleitend aufgenommen. Doch dann nimmt sie die Froschperspektive ein und sieht nur noch die Räder der Räder und die Beine von vorbeigehenden Passanten. Oder durch die Speichen.

Peter W. Jansen

SHI SUI DAN CHE (BEIJING BICYCLE)

Stab

Regie: Wang Xiaoshuai; Buch: Wang Xiaoshuai, Tang Dalian, Peggy Chiao, Hu Hsiao-Ming; Kamera: Liu Jie; Schnitt: Liao Ching-Song; Ausstattung: Wang Wenjun; Ton Tu Duu-Chih

Darsteller (Rolle)

Cui Lin (Guei), Li Bin (Jian), Zhou Xun (Qin), Gao Yuanyuan (Xiao), Li Shuang (Da Han), Zhao Yiwei (Vater), Pang Yan (Mutter)

Produktion, Verleih

Produzenten: Peggy Chiao, Hsu Hsiao-ming, Han Sanping. China 2001. Farbe, Dauer: 113 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wetztingen



Im Gewahrsam der lässlichen Lügen

HAPPY TIMES von Zhang Yimou

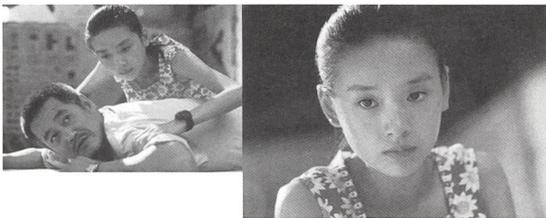


Der Frührentner Zhao möchte die Gunst einer molligen, überaus anspruchsvollen Witwe erringen. Um des Liebesglücks willen erweckt er den Anschein, wohlhabend zu sein: heutzutage ist in China, wie ihn die Verlobte ermahnt, jeder reich.

Es ist erstaunlich, welche unterschiedlichen Richtungen alte Weggefährten mitunter einschlagen. Die Karrieren der zwei international bekanntesten Protagonisten jener berühmten «Fünften Generation», die ihr Handwerk nach der Wiedereröffnung der (während der Kulturrevolution geschlossenen) Pekinger Filmakademie erlernten und dem chinesischen Kino seit Mitte der achtziger Jahre wieder Weltgeltung verschafften, könnten mittlerweile kaum diametraler zueinander verlaufen. Chen Kaige hat in den letzten Jahren systematisch Sujets ausgewählt, die immer weiter zurückreichen in die chinesische Geschichte. Während er in *FAREWELL, MY CONCUBINE* und *TEMPTRESS MOON* noch bildmächtige Panoramen der blutigen Regimewechsel im zwanzigsten Jahrhundert entfaltet, behandelte er in *THE EMPEROR AND THE ASSASSIN* einen Gründungsmythos Chinas, der am Beginn der mehr als zwei Jahrtausende währenden Imperialherrschaft steht. Chen erwies sich in seinen letzten Filmen als ein furioser, nicht immer stilsicherer Melodramatiker. Zhang hingegen hat sich seit der Trennung von seiner ehemaligen Leinwandheroine und Lebensgefährtin Gong Li (die Chen übrigens seither regelmässig in

glamourösen Rollen besetzt) immer stärker der chinesischen Gegenwart zugewandt.

Zum zweiten Mal, nach *KEEP COOL* im Jahre 1997, hat er nun in einer chinesischen Grossstadt gefilmt; wie in dem Vorgänger erzählt Zhang auch in *HAPPY TIMES* von einem tragikomischen Liebeswerben. Der Frührentner Zhao möchte die Gunst einer molligen, überaus anspruchsvollen Witwe erringen. Um des Liebesglücks willen erweckt er den Anschein, wohlhabend zu sein: heutzutage ist in China, wie ihn die Verlobte ermahnt, jeder reich. Der sehnsuchtsvolle Hochstapler gibt sich als Hotelbesitzer aus; tatsächlich gewinnt der Schnorrer seinen Freund Li als Partner, um das Wrack eines im Park abgestellten Busses in ein Stundenhotel umzubauen. Freilich wird dies ein *joint venture* ohne Zukunft, da der Bus von der Stadtreinigung abtransportiert wird. Als seine Verlobte zu allem Überfluss ihre ungeliebte blinde Stieftochter Wu in seine Obhut gibt, sind Zhaos ganze Phantasie und Improvisationskunst gefordert. Sie ist eine gelernte Masseurin, warum verschafft er ihr keine Anstellung in einem seiner Hotels? Kurzerhand baut der Pensionär mit



Zhang geht es eher um eine sachte Satire auf eine Gesellschaft, die den falschen Werten aufgesessen ist. Mittlerweile herrschen ja zwei Herren in China: die Partei und das Geld.

seinen ehemaligen Kollegen in ihrer alten, nun leerstehenden Fabrikhalle die Attrappe eines Massagestudios auf. Die Geräuschkulisse eines Hotels stammt aus einem wackeren Cassettenrecorder mit automatischem Rücklauf, und die Kundschaft rekrutiert sich ausschliesslich aus dem zum Müsiggang verdammten Freundeskreis. Der Aufwand, mit dem sie dies akustische Potemkinsche Dorf aufrechterhalten, wird für alle Beteiligten immer ruinöser. Aber Wu muss nicht erst falsche Geldscheine zwischen ihren Fingern spüren, um das liebevolle Täuschungsmanöver zu durchschauen ...

Zhang Yimous Filmen eilt längst nicht mehr die Aura einer atemraubenden sinnlichen Erfahrung voraus. Aber sie halten regelmässig erfreuliche Überraschungen bereit. In *HAPPY TIMES* setzt der Regisseur die Auseinandersetzung mit einem Erzählgestus fort, der in seinem Vertrauen auf einfache Fabeln und eine berückende, kraftvolle Konkretion – man erinnere sich nur an die streng abgezählten Kreidestücke in *NOT ONE LESS* oder den traditionsbewusst ehrfurchtvollen Transport des Sarges in *THE ROAD HOME* –, nicht nur an den Neorealismus anknüpft, sondern zudem vom iranischen Gegenwartskino inspiriert ist. Die kräftigen Farbakzente, die in Zhangs früheren Filmen melodramatisch konzentriert waren, haben seither einer gedämpfteren Palette den Platz geräumt. (Der rote Bus-Anstrich verweist indes noch auf die Dramaturgie früherer Filme.) Die Strassenszenen erinnern in ihrem dokumentarischen Stil bisweilen an *THE STORY OF QUI JU*, verraten aber eine noch stärkere Faszination am Urbanen. Mitten auf einer belebten Strasse ertastet Wu einmal Zhaos Gesicht: eine Einstellung, in der das Widerspiel von Lüge und Wahrnehmung unverhofft in einer realen Umgebung verwurzelt und beinahe aufgelöst scheint.

Zhangs Neuorientierung bei der Wahl seiner Sujets und des Erzählstils mutet in *HAPPY TIMES* fast wie eine Kehrtwende an. Sonst erzählte er von erzwungenen Ehen, der repressiven Situation der Frauen im (post-)feudalen China, liess seine starken Heldinnen scheitern am Kanon der Traditionen und Rituale, der unerbittlich ihre Unterwerfung forderte. Hier liegt freilich etwas zutiefst Rührendes in Zhaos Ehwunsch, der sich trotz aller Misserfolge nicht entmutigen lässt (nicht zuletzt, da man sich eine Ehe mit der habgierigen Dicken schon bald nur noch als Hölle ausmalen mag). Und so stellt der unschuldige Heiratsschwindler gewissermassen die humoreske Variante der vorrangigen Tugenden seiner früheren Heldinnen dar: Geduld, Aufopferung und Starrköpfigkeit.

Das Verbot, mit dem die Zensur Zhangs frühere Filme belegte, gemahnte regelmässig an die Suggestivkraft des Kinos, das Entscheidende zwischen den Bildern und Dialogen zu erzählen. Die Kritik musste sich der Konkretion und Aktualität enthalten. Das subversive Potential seiner Melodramen war verborgen im historisierten Widerstreit zwischen Tradition und Ordnung einer- und Sehnsucht und

Begehren andererseits. In *HAPPY TIMES* erweist er sich längst nicht mehr als *agent provocateur*, der unter dem Mantel der historischen Allegorie unbequeme Fragen nach dem Verhältnis des Individuums zur Gemeinschaft stellt, und der die Zeitströmungen ins Innere seiner Figuren verlegt, in dem er ihnen Passionen der Demütigung, Anpassung, des Opportunismus und des Verrats auferlegt.

Den Kulissenzauber, den Zhao und seine Komplizen veranstalten, hätte man einst unbesehen als verschlüsselte Regimekritik deuten dürfen: Es wäre dem einheimischen Publikum gewiss nicht schwer gefallen, von diesem Gewahrsam mannigfacher Lebenslügen den Bogen zu schlagen zur denkbaren Unaufrichtigkeit ihrer Machthaber oder gar des ganzen Systems. Das kuriose Beschäftigungsprogramm, die Motive der Aushöhlung und Sinnleere wären womöglich noch lesbar als Gleichnis für aktuelle Zustände. Andererseits ist Zhang viel zu sehr mit den aberwitzigen Verstrickungen seiner Protagonisten beschäftigt (und feiert er damit nicht letztlich auch die gemeinsamen Anstrengungen eines Kollektivs?), als dass er das Erzähltempo bremsen könnte für eine metaphorische Anklage. Ihm geht es eher um eine sachte Satire auf eine Gesellschaft, die den falschen Werten aufgesessen ist. Mittlerweile herrschen ja zwei Herren in China: die Partei (deren Präsenz dem Film völlig entbehrlich ist) und das Geld.

Ein noch vitalerer Erzählstrom entzieht sich freilich auch dieser Deutung, denn *HAPPY TIMES* ist eine Apologie der lässlichen Lügen. Nicht die Illusion hat Wu die, wie sie am Ende als Vermächtnis auf dem vielbeschäftigten Cassettenrecorder hinterlässt, glücklichste Zeit ihres Lebens beschert. Es sind vielmehr die bald selbstlosen Mühen, mit denen Zhao die Flunkerei aufrechterhalten hat, die sie als Beweis von Freundschaft und auch Liebe aus dieser Episode forttragen wird. Dies Täuschungsmanöver darf natürlich auch als eine Hommage verstanden werden an die Illusionskraft des Kinos: an die kunstfertige, raffinierte Inszenierung der Geräusche, der Räume und Personen.

Gerhard Midding

XINGFU SHIGUANG
(HAPPY TIMES)

Stab

Regie: Zhang Yimou; Buch: Gui Zi, nach einer Erzählung von Mo Yan; Kamera: Hou Yang; Schnitt: Zhai Ru; Ausstattung: Cao Jiuping; Musik: San Bao; Ton: Wu Lala

Darsteller (Rolle)

Zhao Benshan (Zhao), Dong Jie (Wu Ying), Dong Lihua (Witwe), Li Xuejian (Li), Gong Jinghua (Tante Liu), Fu Biao (Fu), Leng Qibin (Fatty), Niu Ben (Niu), Zhang Hongjie (Lao Zhang), Zhao Bingkun (Lao Bai)

Produktion, Verleih

Produktion: Guangxi Film Studio; Co-Produktion: Zhuai Zhenrong Corp., Beijing New Picture; Produzenten: Zhao Yu, Edward R. Pressman, Terrence Malick, Wang Wei. Volksrepublik China 2000. 35 mm, Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Fox-Warner, Zürich; D-Verleih: 20th Century Fox



1



2



3

Qu'est-ce-que c'est dégueulasse?

Das Kino der Selbstbedienung

Die europäischen Filme der sechziger Jahre

Wirklich zu sich selber und zu einer neuen Sprache fand das Kino Europas erst, als die Ruinen fast schon vollkommen verschwunden waren.

1. Vorläufer

Niemand wird jemals wirklich sagen können, warum es rund anderthalb Jahrzehnte dauern musste, ehe nach dem Zweiten Weltkrieg auch das europäische Kino begriff, dass der Krieg zuende war. Sicher, es hatte da ein paar vereinzelte Filme gegeben, die nicht mehr mit dem Schleiflack der Studiodekorationen so taten, als könne auch nach dem Epochenbruch noch von weissen Telefonen telefoniert werden. Aber der «neorealismo» war so vorübergehend kurz, wie die Stunde Null vom Winde verweht wurde. *GERMANIA ANNO ZERO* von Rossellini wie schon *ROMA*, *CITTÀ APERTA* und *PAISÀ* war, kinogeschichtlich betrachtet, eine Eintagsfliege wie Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* und ein viertel Dutzend anderer deutscher Filme. Die Trümmer hatten keine Konjunktur; sie wurden weggeräumt, so



4

1 Vladimir Pucholt und Hana Brejchova

in DIE LIEBE EINER BLONDINE (LASKY JEDNE PLAVOVLASK)
Regie: Milos Forman

2 Klaus Kinski in IL GRANDE SILENZIO
Regie: Sergio Corbucci

3 Anna Karina in PIERROT LE FOU
Regie: Jean-Luc Godard

4 Jean-Paul Belmondo und Jean Seberg in A BOUT DE SOUFFLE
Regie: Jean-Luc Godard

Die Jungen, die mit diesem Film das Lesen lernen, sie sind hingerissen von dem neuen Alphabet, von den verwirrenden Buchstabenkombinationen.

schnell es nur gehen mochte. Wirklich zu sich selber und zu einer neuen Sprache fand das Kino Europas erst, als die Ruinen fast schon vollkommen verschwunden waren und man sich zu fragen anfang, ob die ganze Anstrengung sich eigentlich gelohnt hatte. So, nur so, wurden die sechziger Jahre zum «anno zero» und zu einer Epoche der grössten Blüte und reichsten Ernte des europäischen Kinos. Das, was schon die Dreissiger hätten sein können, und damals nicht nur künstlerisch, sondern auch kommerziell, wenn die Seuche des Faschismus zumal Deutschland nicht von der Erneuerung getrennt hätte, die in Frankreich selbst nicht einmal durch das katastrophale Ende des «front populaire» entscheidend zu brechen war.

2. Godard und die Folgen

Der folgenreichste Film der sechziger Jahre und für die sechziger Jahre entsteht schon Ende der Fünfziger. Das eingübte Publikum ist verwirrt, aber die Jungen, die erst zu lesen anfangen und mit diesem Film das Lesen lernen, sie sind hingerissen von dem neuen Alphabet, von den verwirrenden Buchstabenkombinationen und den Interpunktioenen, wo sie nicht hingehören. Nicht, dass die Geschichte, die dieser Film A BOUT DE SOUFFLE, der selbst an Atemnot zu leiden scheint, zu erzählen hat, unverständlich wäre. Im Gegenteil. Sie ist ganz schlicht: Ein Gangster, der einen Polizisten erschossen hat, verliebt sich in eine amerikanische Studentin. Die will sich selbst beweisen, dass sie den Typ nicht liebt, indem sie ihn verpfeift. Als er auf dem Pflaster stirbt, zieht er noch einmal seine Grimassen, streicht sich



1

Godard hat die Grammatik des Films revolutioniert und die Sehgewohnheiten des Zuschauers verändert.

mit dem Daumen über die Lippen, schliesst sich selbst die Augen und sagt der Pissnelke, dass er sie eine «dégueulasse», zum Kotzen finde. Und dann fragt die Amerikanerin in Paris noch die Polizisten, was das sei: «dégueulasse». Romantischer ist nie ein Gangster gestorben nach Edward G. Robinson und Humphrey Bogart. Die waren die Vorbilder von Jean-Paul Belmondo und *Jean-Luc Godard*, als der mit *A BOUT DE SOUFFLE* das Flaggschiff der Nouvelle vague der Claude Chabrol, François Truffaut, Eric Rohmer, Agnès Varda, Alain Resnais drehte. Und sie alle verehrten das amerikanische Kino, sie alle liebten Hitchcock und John Ford.

Kein Film in Europa, oder sagen wir kaum einer, kann in den Sechzigern an Godard vorbei. Seine Spuren finden sich in Italien genauso wieder wie in Dänemark und Ungarn, in England und Deutschland oder in der Tschechoslowakei. Dort und in Italien sahen junge Filmemacher die traditionellen nationalen Sprachmuster durch das Sieb Godard und machen so nicht nur politische Filme, dem Inhalt nach, sondern Filme auch, nach einer Forderung des Gurus aus Paris, politisch: indem die Kunststücke, die sie herstellen, die Einbildungskraft des Zuschauers herausfordern. Fast könnte man sie SB-Filme nennen, Filme zur Selbstbedienung.

Ohne Godard sähe das Kino anders aus, ohne ihn würden wir es auch anders sehen. Er hat die Grammatik des Films revolutioniert und die Sehgewohnheiten des Zuschauers verändert. Denn seit *A BOUT DE SOUFFLE* ist nichts mehr selbstverständlich beim Hören und Sehen, steckt hinter jedem Bild auch ein anderes Bild, ist das Verhältnis von Wirklichkeit und Imagination immer auch kritisch, fordert der Film die Mitarbeit des Zuschauers.

Als ich AUSSER ATEM gemacht habe, habe ich geglaubt, ich wüsste in etwa, wie man Filme macht. Und als ich dann den Rohschnitt gesehen habe, war alles zu lang. Wir haben sehr systematisch geschnitten, und daraus ergab sich ein gewisser anderer Stil. Das war alles.

Dieser gewisse andere Stil, das waren die berühmten *jump cuts*, die wilden, synkopischen Schnitte, die Ellipsen, das heisst Löcher in der Kontinuität der Szenen, Löcher, die erst die Phantasie des Zuschauers füllen kann. Godards Einfluss auf die Kinematographien anderer Länder und deren Filme der sechziger Jahre ist immens. So hat sein Werk auch Pier Paolo Pasolini und seine frühen Filme wie etwa *ACCATONE*, *MAMMA ROMA* und *IL VANGELO SECONDO MATTHEI* stilistisch mitgeprägt. Noch unübersehbarer ist diese Prägung bei den jüngeren Italienern, die Godards Sprache mit dem nationalen Erbe des Neorealismo von

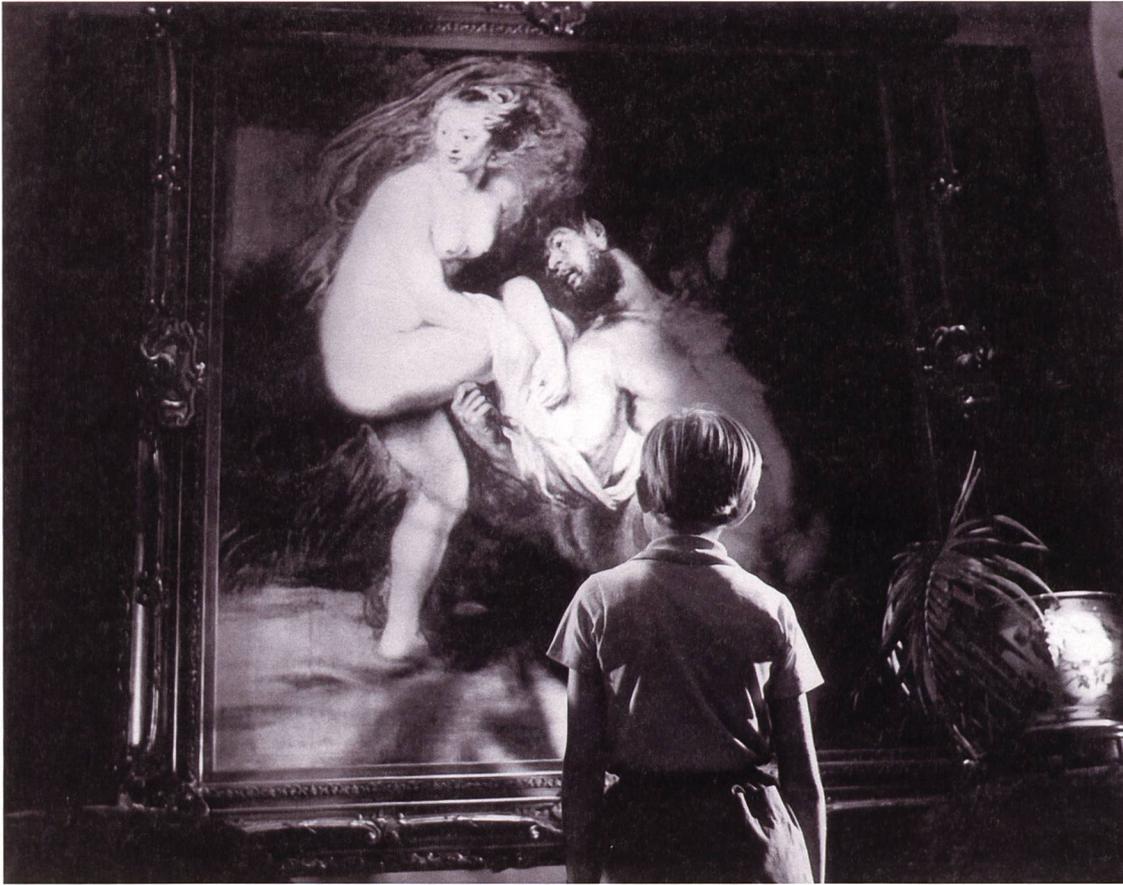


2



3

4



5

1 David Hemmings
und Vanessa Redgrave
in BLOW-UP
Regie: Michelangelo
Antonioni

2 Lou Castel und Paola
Pitagora in I PUGNI
IN TASCA
Regie: Marco Bellocchio

3 Francesco Barilli
in PRIMA DELLA
RIVOLUZIONE
Regie: Bernardo
Bertolucci

4 Monica Vitti
in DESERTO ROSSO
Regie: Michelangelo
Antonioni

5 DAS SCHWEIGEN
(TYSTNADEN)
Regie: Ingmar Bergman

Rossellini, de Sica, Antonioni vermitteln. Zu ihnen gehören die Brüder Paolo und Vittorio Taviani ebenso wie Marco Bellocchio und Bernardo Bertolucci.

Sie richten ihren kritischen Blick auf die gesellschaftlichen (Macht-)Verhältnisse bei sich zu Hause, in der Familie und in der Nation, durch das Vergrößerungsglas aus Frankreich. *I SOVERSIVI* heisst unmissverständlich ein Film der *fratelli Taviani*. Rund um das dokumentarisch aufgenommene Begräbnis des KPI-Führers Togliatti inszenieren sie episodenhafte Geschichten, die das schiere kommunistische Manifest des häufig wechselnden Geschlechtsverkehrs sind, auch wenn die Adepten noch leiden (können). Marco Bellocchio, damals sechsundzwanzig, lässt den Protagonisten von *I PUGNI IN TASCA*, Spross aus gutbürgerlichen Wurzeln, die sieche Mutter umbringen und die ganze Familie "euthanasieren", ein Skandal für Staat und Kirche.

Wir alle sind an diesen umfassenden Katholizismus gewöhnt worden; wir wurden zum Glauben gezwungen, schon seit frühester Jugend, aber in uns allen ergab sich dann der Widerspruch der Tatsachen des Lebens, der objektiven Situation, und wir sind zu gegensätzlichen Stellungnahmen gekommen, ich würde fast sagen zu feindlichen. Daher ist schon die Herstellung eines antireligiösen Films ein grundsätzlich positives Ziel, besonders

in Italien, weil hier noch ein gesellschaftlich-konfessioneller Zwang besteht.

Der Skandalfilm von Bernardo Bertolucci, und auch er ist erst sechsundzwanzig, *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE*, formuliert seinen Protest gegen die bürgerlich-katholische Familienstruktur durch eine Inzestgeschichte, während der Held mit den eigenen Überzeugungen und denen seiner marxistischen Freunde kämpft.

Und dennoch bin ich zu dir zurückgekehrt, Kirche. Pascal und die Lieder des griechischen Volkes hielt ich fest in meiner Hand. Ich reinigte den Widerstand mit neuen Träumen, der Traum der in Christus vereinigten Lande, das süsse Feuer seiner Worte. Wehe dem, der nicht weiss, dass dieser christliche Glaube bürgerlich geworden ist, im Zeichen aller Privilegien, aller Unterwerfung, aller Sklaverei. Dass die Sünde nichts anderes als ein Vergehen gegen die alltägliche Sicherheit ist und nur aus Angst und verstaubter Tradition gehasst wird. Und dass die Kirche das unbarmherzige Herz des Staates ist.

Für den jungen Bertolucci und seine Generation unterliegt es keinem Zweifel, was Filmemachen bedeutet und wozu Filme zu dienen haben, diesseits der industriellen Massenfabrikation von Ideologie und Träumen, Versprechungen und frommen Lügen vom Leben in der kapitalistischen Ordnung, die schon drauf und dran ist, die



1

Wohlstandsgesellschaft hervorzubringen, in der alle Konflikte sich in Wohlgefallen auflösen.

Alle erzählten Geschichten sind Alibis, um über sich selbst zu sprechen, über die Gefühle, die man dem Leben entgegenbringt. Ich glaube, dass das Filmemachen ein Weg zur Selbstentdeckung ist. Man wird sich seiner selbst bewusst, man erkennt seine Art, man nimmt gewissermaßen sein Bewusstsein in die Hand. Ich mache meine Filme, um mir selbst über die gesellschaftlichen und politischen Probleme klar zu werden.

Der Masse des Kinopublikums in Italien und im übrigen Europa bleiben diese Filme weitgehend fremd. Selbstbedienung im Kino ist kein Thema. Lieber lässt man sich die einfach zu konsumierenden Erfolgsfilme servieren, die etwa Sergio Corbucci und Sergio Leone aufzutischen verstehen. *IL GRANDE SILENZIO* und *C'ERÀ UNA VOLTA IL WEST* sind extrem stilisierte Beispiele jenes Genres, das unter der Bezeichnung Italo-Western in die Filmgeschichte eingegangen ist und, weit über die Sechziger hinaus, noch ganze Serien outlierter Sequels wie die Django-Filme und die Prügelorgien mit Terence Hill und Bud Spencer nach sich ziehen wird. Dabei waren die Filme von Leone und Corbucci nicht ohne filmsprachliche Ambition mit betont langsamen Nahaufnahmen aus extremen Positionen.

Nachahmungen finden sich bis heute, und sei es im Klippschulenalphabet der Werbung. Mit den italienischen Realitäten des Jahrzehnts wollen sie freilich nichts zu tun haben.

Ich bin ein Profi. Nie habe ich die italienische Realität aufgegriffen, und zwar deswegen: heute kostet ein Film ungeheuer viel Geld, und so ergibt sich die Notwendigkeit, diese Filme auch im Ausland zu verkaufen. Daher wären für einen Film, der ausschließlich die italienische Realität ausdrücken würde, die ausländischen Märkte unzugänglich. Die italienische Realität können höchstens junge Regisseure mit ihren Erstlingswerken ausdrücken. (Corbucci)

Was die dann auch ohne Genehmigung getan haben.

3. Sonderfall Schweden

In jenen Jahren reist Michelangelo Antonioni, längst eine international berühmte Autorität des neuen Kinos, nach Stockholm. Dort sieht er einen Film, der ihm den Atem verschlägt: 491 des jungen Vilgot Sjöman.

Sjöman deckt nicht nur die Handlungen und Charaktere der jungen Straftäter auf, sondern auch die der Wärter. Die Leidenschaft des Regisseurs für die Wahrheit wird so weit getrieben, dass es an Pornographie grenzt. Ich habe bislang nichts so Er-

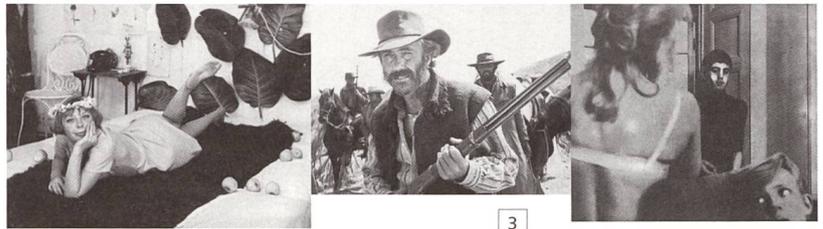
1 Anna Magnani
in MAMMA ROMA
Regie: Pier Paolo
Pasolini

2 TAUSEND-
SCHÖNCHEN
(SEDMIKRASKY)
Regie: Vera Chytilova

3 IL GRANDE
SILENZIO
Regie: Sergio Corbucci

4 491
Regie: Vilgot Sjöman

5 DIE RUSSEN
KOMMEN
Regie: Heiner Carow



2

3

4



5

Dass die sechziger Jahre auch das Jahrzehnt der sexuellen Revolution sein werden, das kündigt sich mit den «Schwedenfilmen» erst an.

schreckendes im Film gesehen. Szenen wie die mit dem homosexuellen Jugendpfleger, wie die mit dem Mädchen auf dem Boot mit dem Hund sind in italienischen Kinos nicht denkbar. In Schweden schien das Publikum andächtig, gespannt, als ob es einem naturwissenschaftlichen Vortrag zuhörte.

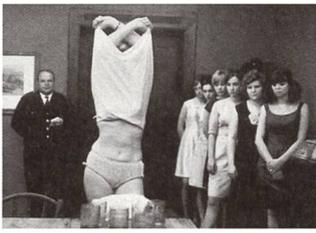
Im übrigen Europa, in dem sich die Pornoindustrie erst zaghaft für die Bahnhofskinos entwickelt, sieht man soviel Tierliebe weniger nüchtern. 491 kommt entweder überhaupt nicht in die Öffentlichkeit oder bestenfalls verstümmelt. Ein ähnliches Schicksal drohte dem ebenfalls 1963 entstandenen Film *TYSTNADEN* von *Ingmar Bergman*, auch wenn Bergman längst kein Nobody mehr war wie sein Landsmann Sjöman, sondern in aller cineastischen Welt anerkannt als einer der ganz Grossen des Kinos. Es mussten von einer erstaunlich kämpferischen Publizistik schon die philosophisch und theologisch grüblerischen Aspekte des Films hervorgehoben werden, um das eher pessimistisch, ja auch nihilistisch inspirierte Drama um Sexualität und Krieg, Krankheit und Liebesverfehlung vor der kirchlichen Zensur zu bewahren. Eine Geschichte übrigens, die mehr als manche soziologische Exegese über das deutschsprachige Europa vom Anfang der sechziger Jahre aussagt. Und über Schweden allemal.

Schweden war ja einmal ein Bauermland. Da lebten die Menschen in kleinen Dörfern zusammen und in kleinen Städten. Und alle lebten zusammen in grossen Familien. Und dann kam diese grosse industrielle Verstädterung. (...) Und im selben Augenblick kam auch diese neue, wenigstens in Schweden, diese atheistische Politik. (...) Die Menschen fingen an, an Gott zu zweifeln.

Dass die sechziger Jahre auch das Jahrzehnt der sexuellen Revolution sein werden, die das Leben in Europa tiefgreifend verändern wird, das kündigt sich mit den «Schwedenfilmen» – wie man schwedische Produktionen schon einmal in den Anfängen des zwanzigsten Jahrhunderts genannt hatte – erst an.

4. A Taste of Anarchy

Eine britische Public-School, ein Internat mit strenger Hierarchie. Die älteren Schüler haben absolute Befehlsgewalt über die jüngeren; sie sind schon Komplizen der Herrschenden, und sie bedienen sich ihrer Privilegien. Es kommt zur Rebellion, zum bewaffneten Aufstand, und es ist nicht immer zu unterscheiden, was Realität und was Wunschvorstellung ist. Der Film heisst nicht umsonst *IF* ... Auf dem Filmfestival in Cannes wird er 1969 mit der Goldenen Palme ausgezeichnet.



1



2



3

4

1 DER FEUERWEHRBALL (HORI, MA PANENKO)
Regie: Milos Forman

2 Zygmunt Malanowicz, Jolante Umecka und Leon Niemczyk in DAS MESSER IM WASSER (NOZ W WODZIE)
Regie: Roman Polanski

3 Hannelore Hoger in DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS
Regie: Alexander Kluge

4 Vladimir Pucholt und Hana Brejchova in DIE LIEBE EINER BLONDINE (LASKY JEDNE PLAVOVLASKY)
Regie: Milos Forman



Mit diesen Filmen der sechziger Jahre bekommt auch das Wort Anarchismus einen neuen Klang.

Eine Ehrung ist das auch für das New British Cinema der sechziger Jahre, das mit Filmen wie A TASTE OF HONEY und THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER von Tony Richardson sowie SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING von Karel Reisz schon zu Beginn des Jahrzehnts vom Aufbruch einer neuen Generation zeugte, ihrem Alltag und ihrem Protest gegen die herrschenden Verhältnisse. Mit diesen Filmen der sechziger Jahre bekommt auch das Wort Anarchismus einen neuen Klang.

Ich glaube, dass Anarchismus sehr ursprünglich und gesund ist. Alle Künstler müssen Anarchisten sein. Und im poetischen Begriffsverständnis ist Anarchismus die einzig mögliche politische Einstellung, denn Anarchismus, von dem der Bourgeois immer meint, er bedeute Verantwortungslosigkeit, ist eine verantwortungsbewusste Philosophie, denn es heisst, selbständig Entscheidungen zu fällen.

So meint auch Lindsay Andersons Film IF ... mehr, als er dem äusseren Anschein nach zu sein scheint.

Wir haben keinen Film über das englische Schulsystem gemacht. Es ist das Abbild einer hierarchisch organisierten Gesellschaft. In ihr spielt sich das Drama ab: Jugend gegen die Erfahrung der Erwachsenen, Drang nach Freiheit gegen disziplinäre Zwänge, Freiheit gegen Konformismus. – Die Idee zum Drehbuch kam uns vor den Ereignissen in Paris und Berlin; sie fanden statt,

während wir drehten. Ich glaube, es bestehen Parallelen zwischen meinem Film und den wesentlichen Ursachen der historischen Ereignisse im Verlauf des vergangenen Jahres.

Zu den historischen Ereignissen dieses «vergangenen Jahres» hatte auch der Mai 68 von Cannes gehört. Auf der Bühne hatten sie den Vorhang zugehalten, damit kein Film vorgeführt werden konnte, François Truffaut und Louis Malle, und im Saal war mehrere Stunden lang debattiert worden. JE T'AIME, JE T'AIME hiess der Film von Alain Resnais, der nicht mehr zur Vorführung gekommen war und dann in den Turbulenzen vom Mai 68 völlig unterging, Resnais' riskantester und unbekanntester Film über die Relativität von Zeit und Geschichte, Gegenwart und Vergangenheit. Die real existierende Gegenwart gehörte den anderen, gehörte Jean-Luc Godard, der mit Arbeitern und Studenten seine Cinétracts, dogmatisch-didaktische Pamphlete, drehte, gehörte bald den unruhigen Studenten der Berliner Film- und Fernsehakademie, die relegiert wurden und Filme wie DIE WOLLANDS (Marianne Lüdcke) und LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT (Christian Ziewer) machen werden.

1



Anita G., die Ladendiebin und Herumtreiberin, ist in den europäischen Filmen der sechziger Jahre keine Einzelercheinung.

5. Kluge und die Folgen

Ich glaube, dass man das Publikum sehr stark unterschätzt. Das Publikum will nicht so sehr Komödien oder bestimmte Arten von Unterhaltung sehen, es will schon auch mit eigenen Gedanken und Gefühlen vor allen Dingen konfrontiert werden und seine Phantasie beschäftigen.

Alexander Kluge 1966 auf dem Lido, wo sein Film *ABSCHIED VON GESTERN* als bestes Debüt mit einem Silbernen Löwen ausgezeichnet wird, dem zwei Jahre später der Goldene Löwe für einen Kluge-Film folgt, dessen Titel in die Zeit passt wie die Faust aufs Auge: *DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS*.

Ohne Kluge, die Einmischung des gelernten Juristen in die Politik, hätte es wahrscheinlich das Manifest von Oberhausen, das war schon 1962, nicht gegeben, mit dem junge Filmemacher den Anspruch erhoben, den deutschen Film zu machen. Kluge trieb die Filmpolitik, die es bis dahin kaum gegeben hatte, voran bis zur Gründung des Kuratoriums Junger Deutscher Film, worauf die vielfältigen Verästelungen von Filmförderung in der Bundesrepublik Deutschland folgten. Und allerdings auch deren zuweilen tödliche Beliebigkeit und Inflation und das Gremienwesen.

Mit Kluges Erfolgen in Venedig setzte eine Erfolgsserie für den Jungen Deutschen Film, den man später den Neuen Deutschen Film nannte, ein, in der es bis in die achtziger Jahre hinein Löwen, Palmen, Bären regelrecht hagelte auf Volker Schlöndorff und Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz und Werner Schroeter, Peter Lilienthal und Wim Wenders, Margarethe von Trotta und Reinhard Hauff. Doch eine Erfolgsgarantie für die deutschen Kinos waren die Festivalpreise nie. Die kommerziellen Erfolge sollten sich erst in den neunziger Jahren einstellen, als kein internationales Festival mehr Wert legte auf einen Film aus Deutschland.

Was nennen Sie eine Gefahr? Gefasst zu werden. Wer will Sie fassen? Die Polizei. Nennen Sie die Ursache dafür. Weil ich gestohlen habe. Bilden Sie einen anderen Begriff. Enteignung. Wie in der Zone. Wer stiehlt, wird enteignet. Sie wissen selbst, dass das nicht stimmt. Bilden Sie einen anderen Begriff. Bewährung. Was verstehen Sie darunter? Wenn man sich bessert. Sehen Sie, das ist gut so. Bilden Sie einen weiteren Begriff. Gutes tun. Was verstehen Sie unter Gutes tun? Eine gute Tat. Was ist gut? Was gut tut.

Anita G., die Ladendiebin und Herumtreiberin aus Kluges *ABSCHIED VON GESTERN*, ist in den europäischen Filmen der sechziger Jahre keine Einzelercheinung. Es gibt diese Unangepassten und Aufsässigen in Filmen aus Frank-

1 Malcolm McDowell
in IF ...
Regie: Lindsay
Anderson

2 Jean-Louis
Trintignant in
IL GRANDE SILENZIO
Regie: Sergio Corbucci

3 Alexandra Kluge
in ABSCHIED
VON GESTERN
Regie: Alexander Kluge

4 ANDREJ RUBLJOW
Regie:
Andrej Tarkowschi



1

2

3

4



Es ist gleichzeitig die soziale Auseinandersetzung der jungen Habenichtse mit den fett gewordenen Teilhabern der Macht.

reich und England, aus den Niederlanden und Dänemark, aus Italien, der Schweiz, der Tschechoslowakei, aus Ungarn und Polen, und das trotz strenger Zensur. So macht Roman Polanski, in späteren Jahren der kosmopolitische Regisseur schlechthin, seinen Erstling DAS MESSER IM WASSER (NOZ W WODZIE), einen stilistisch frischen, unbekümmert eine eigene Handschrift ausprobierenden Film über ein Wochenendabenteuer auf einer Segeltour, wobei ein etablierter Sportjournalist mittleren Alters, ein Erfolgstyp, seine junge Freundin an einen unkonventionellen jungen Anhalter verliert. Am Anfang ist er noch ganz obenauf:

Würden Sie, bitte, die Güte haben, einzusteigen? Wo möchten Sie gerne sitzen, lieber vorne oder hinten? Bitte schön. Hier haben Sie ein Kissen, hier eine Decke. Vielleicht gedenkt der Herr, ein Nickerchen zu machen. Wir werden uns

bemühen, Sie nicht zu stören, wir werden kein Wort mehr wechseln. Mach das Radio aus, bittschön.

Womit der Hahnenkampf eröffnet ist, der Kampf um die Aufmerksamkeit der Frau, die stumm zusieht und zuhört. Und es ist gleichzeitig die soziale Auseinandersetzung der jungen Habenichtse mit den fett gewordenen Teilhabern der Macht.

Charles Dé merkt gerade noch rechtzeitig, dass er anfängt, Fett anzusetzen. Da bricht er mit seiner Familie und mit seinem prosperierenden mittleren Unternehmen und sucht ein neues Leben in der ländlichen Bohème. Aber dann wird er von seiner Familie, seiner Vergangenheit, wieder eingefangen und entmündigt. CHARLES MORT OU VIF von Alain Tanner formuliert 1969, gerade noch zum Ausgang des Jahrzehnts des Protests, der Träume und der Rebellion,

Auch sie sind imgrunde «ratlos» wie Kluges Artisten in der Zirkuskuppel. Die Utopie bleibt utopisch.

mit einem der ersten Aussteigerfilme überhaupt ein Leitmotiv vieler späterer Schweizer Filme, vor allem des Genfer «Groupe 5», wozu sich unter anderen Claude Goretta und Michel Soutter gesellten. In Soutters LA POMME, angesiedelt in einer vollkommen anti-touristischen, also ganz und gar unschweizerischen Landschaft im Nebel, in Regen und Schnee, proben fünf junge Leute den Aufstand gegen die Routine eines allzu bequem und leer gewordenen Daseins. Auch sie sind imgrunde "ratlos" wie Kluges Artisten in der Zirkuskuppel. Die Utopie bleibt utopisch. Aber immerhin. Dass sie sich (noch) nicht erfüllt, heisst noch lange nicht, dass sie falsch ist. Sie hat sich gezeigt.

Ähnlich wie die Filmrebellin in der Bundesrepublik Deutschland sich ihren Ort beim Kurzfilmfestival in Oberhausen gefunden hatten, organisierten die Schweizer ihren

Anspruch (nicht zuletzt auf staatliche Förderung) an den Solothurner Filmtagen, und ähnlich wie in Deutschland entfaltete sich der neue Film auch in der Schweiz erst richtig in den folgenden siebziger Jahren, als zu den Filmemachern der Romandie, die sich früher Fernsehförderung erfreuen konnten, die Deutschschweizer stiessen, wie Daniel Schmid, Kurt Gloor, Peter von Gunten, Thomas Koerfer, die Gruppe AKS (Aebersold/Klopfenstein/Schaad), Markus Imhoof, Rolf Lyssy, Fredi Murer, ein Reichtum, wozu auch die Dokumentaristen Alexander J. Seiler, Richard Dindo, Villi Herman beitrugen – grandios in der Fülle ihrer Blüte und mit magerer Ernte in der Öffentlichkeit. Vertane Chancen für das Kino, wie anderswo auch.



1

6. Die Erben von Eisenstein & Stalin

Die bald enigmatischen Werke des russischen Film-poeten Andrej Tarkowskij hatten es mit ihrer zunehmend kryptischer werdenden Filmsprache schwerer. Da fanden sich grandiose Landschaftspanoramen der unendlichen russischen Ebene verbunden mit orchestral eingesetzten Geräuschen, und die Wunder, von denen Bilder und Töne sprachen, waren gleichzeitig sakral und kommuner Alltag, aber niemals auch im entferntesten ideologisch. Tarkowskij's frühes Meisterwerk *ANDREJ RUBLJOW*, in der Sowjetunion als formalistisch unterdrückt, konnte nur auf bis heute unaufgeklärte Art ausser Landes und zum Festival nach Cannes gebracht werden. Dort wurde die Geschichte des Ikonenmalers aus dem russischen Mittelalter sofort als einer der wichtigsten Filme des Jahrzehnts anerkannt, eine Geschichte, in der es nicht nur um die Kunst geht, die der grosse Ikonenmaler zu verfehlen, zu verweigern droht.

Mit der Kuppel hätten wir längst fertig sein können. Und mit den Säulen auch. Und wie schön hätten wir den Himmel gemalt. Im hellen goldigen Licht. Und auf der anderen Seite die schwarzen Sünder. Wie sie im Pech siedend und sich vor Qualen winden. Dass einem graut. Ich hab mir schon einen ausgedacht, dem das Fleisch von den Knochen brennt, mit Rauch aus Nase und Augen. Das ist es ja, dass ich das Grauen

nicht malen will. Warum denn nicht? Ich weiss es nicht. Was heisst: ich weiss es nicht? Weil ich es nicht kann. Ich will dem Volk nicht Angst einjagen mit den Qualen der Höllenstrafen, verstehst du das nicht? Gott ist für mich die Liebe, nicht die Furcht vor der Strafe.

Andrej Rubljow, Kind seiner Zeit, hadert mit dem Auftrag aus Moskau. Er hat schon alles Elend im Land, hat Verfolgung und Aberglaube, Tyrannei und Eifersucht, Hinrichtungen und die Heuchelei des Klerus erlebt, aber das Schlimmste noch nicht gesehen. Einfall und Terror der Tartaren, die Hungersnot im Land, Folter und massenhafter Mord werden ihn an den Rand des Zweifels an Gott, der Verzweiflung und des Widerspruchs treiben, woraus seine Kunst erst erwachsen kann. Für Tarkowskij ist der Künstler des Mittelalters ein alter ego.

Obwohl ich verschiedene Filme gemacht habe, sind sie alle doch aus einem Grund entstanden: vom inneren Zwiespalt des Menschen zu berichten; von seiner widersprüchlichen Situation zwischen Geist und Materie; zwischen geistigen Idealen und der Notwendigkeit, in der materiellen Welt zu bestehen. Dieser Zwiespalt ist für mich deshalb äusserst wichtig, weil aus ihm alle Probleme erwachsen, die wir im Verlauf unseres Lebens haben.

¹ Delphine Seyrig in *MISTER FREEDOM*
Regie: William Klein

² Marcel Robert und François Simon in *CHARLES MORT OU VIF*



Hier schon, 1963, war die Saat gelegt, aus der der Prager Frühling von 1968 erblühen wird.

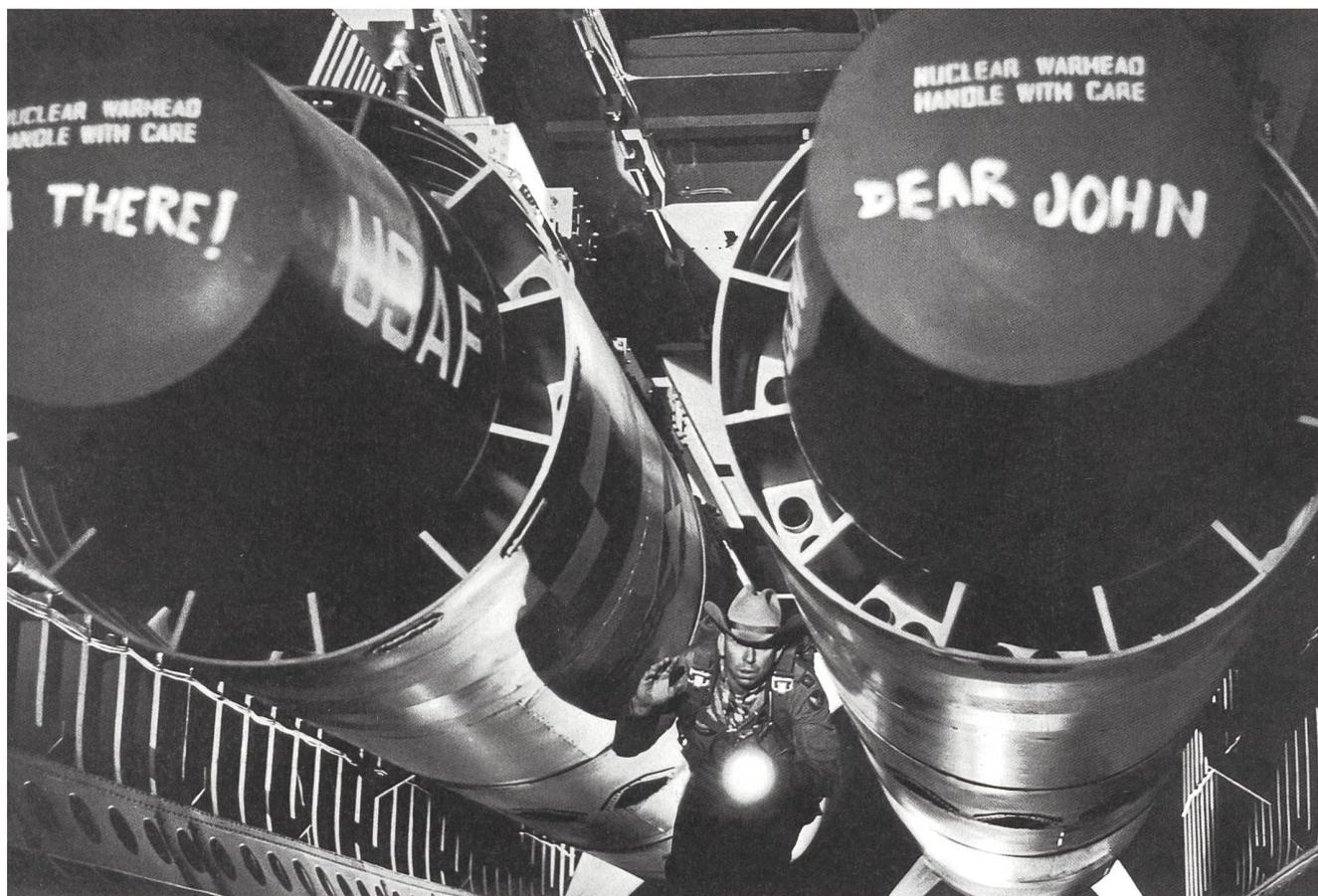
Andrej Tarkowskij ist eine Sondererscheinung im Kino Europas und der Welt. Im osteuropäischen Kino, das, ob es sich historischen Themen zuwendet oder der Gegenwart, vorwiegend konkret ist. Wenn die Filme nicht, aus naheliegender Grund, in die Phantasie oder in Träume, in die Humoreske, Bursleske oder die Satire ausweichen. In Bulgarien, Rumänien, Jugoslawien entstehen solche Filme, die im Westen so gut wie unbekannt bleiben, während die Lebensgeschichten aus Vergangenheit oder Gegenwart, die in Ungarn zum Beispiel Marta Mészáros und István Szabó filmen, wenigstens auf die Festivals und dann ins Fernsehen kommen – in Nischenprogramme.

Doch nirgendwo anders in Osteuropa ist das Jahrzehnt so fruchtbar wie in der CSSR, der Tschechoslowakei. Es hat nie ein kleineres Land mit so viel grossen Filmemachern gegeben, ausgebildet in Bratislava oder an der FAMU, der weltberühmten Filmschule in Prag. Was dort entstand, war, um wenige Jahre gegen die französische verschoben, eine andere Nouvelle vague. Und zu den Filmemachern dieser Generation gehörten Jirí Menzel so gut wie Jan Nemeč, Vera Chytilová wie Evald Schorm, Pavel Juráček wie Juraj Jakubisko.

Den Reigen dieser politisch und gesellschaftlich engagierten Filme, selbst bis in die Verspieltheiten von Menzel und die Popart Vera Chytilová's hinein, hatte schon 1963 der damals dreissigjährige *Milos Forman* eröffnet. Er, der nach seiner Emigration Ende des Jahrzehnts mit Filmen wie *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST*, *HAIR* und *AMADEUS* einer der erfolgreichsten Hollywood-Regisseure werden sollte, mehrfach mit dem Oscar ausgezeichnet, Forman legte mit dem Film *DER SCHWARZE PETER* (*CERNY PETR*) ein Werk vor, das für das tschechoslowakische Kino eine ähnliche Bedeutung gewann wie Godards *A BOUT DE SOUFFLE* für das französische und darüber hinaus europäische.

Hier schon, 1963, war die Saat gelegt, aus der der Prager Frühling von 1968 erblühen wird. Und noch bevor dessen Pracht von den Stiefeln und Panzern der sozialistischen Bruderstaaten, zumal der Sowjetunion und der DDR-Deutschen, niedergetreten und plattgewalzt werden sollte, hatte Forman noch die Filme *DIE LIEBE EINER BLONDINE* (*LASKY JEDNE PLAVOVLASKY*) und *DER FEUERWEHRBALL* (*HORI, MA PANENKO*) gemacht, in jener Filmsprache, die er selbst als «objektiven Realismus» kennzeichnete, der sich aus dem Alltag herschrieb und alles Artifizielle zu meiden versuchte. Und was die blonde Fabrikarbeiterin und der «schwarze» Lehrling zu Tugenden erhoben hatten: unange-

DR. STRANGELOVE,
OR HOW I LEARNT
TO STOP WORRYING
AND LOVE THE
BOMB
Regie: Stanley Kubrick



Die Welt sieht ringsum im Feuerwerk der Atombomben so schön aus wie nie zuvor.

passt zu bleiben um nahezu jeden Preis, das demonstrieren in *DER FEUERWEHRBALL* die Veteranen, in einer der schönsten und verrücktesten Satiren, die das europäische Kino kennt.

Es hätte nicht viel gefehlt, und in diesen wahrhaft europäischen Tanz, den die Filme der sechziger Jahre formieren, hätten sich auch Filme aus der DDR eingegliedert, *SPUR DER STEINE* von Frank Beyer, *DAS KANINCHEN BIN ICH* von Kurt Maetzig, *DIE RUSSEN KOMMEN* von Heiner Carow zum Beispiel, wenn eine rigoros orthodoxe, das freie Wort und das freie Bild wie der Teufel das Weihwasser fürchtende Politik sie nicht aus der Öffentlichkeit verbannt hätte. So wurden nach der Wende von 1989 aus Filmen der sechziger Jahre Filme der neunziger Jahre.

7. Sonniger Ausblick

Doch auch dafür hielt der filmische Diskurs der sechziger Jahre einen filmischen Kommentar bereit. Es war das satirische Hauptwerk des europäischsten unter den amerikanischen Filmemachern: *DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNT TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB* von Stanley Kubrick, grotesk, makaber, böse, phantastisch. Bis zu dem letzten Augenblick, in dem sich der verkrüppelte,

gelähmte Atomwissenschaftler, das deutsche Genie, aus seinem Rollstuhl erhebt und den Führer grüsst, während ringsum die Welt im Feuerwerk der Atombomben so schön aussieht wie nie zuvor. Dazu singt Vera Lynn: «We'll meet again some sunny day».

Peter W. Jansen

Helden der eigenen Lebensgeschichte

THE SHIPPING NEWS von Lasse Hallström



So kurz entschlossen, wie Petal Bear Quoyale auf dem Parkplatz einer Tankstelle aufgabelt, lässt sie ihn wenig später mit der gemeinsamen Tochter Bunny wieder fallen.

In *THE CIDER HOUSE RULES*, Lasse Hallströms bisher erfolgreichstem Film, liest die Hauptfigur Homer Wells den Waisenkindern des St. Clouds Orphanage an einer Stelle aus Dickens' Roman «David Copperfield» vor: «Whether I shall turn out to be the hero of my own life», heisst es dort, «or whether that station will be held by anybody else, these pages must show.» Seit *MY LIFE AS A DOG* (1985) zieht sich diese Frage als eine Art roter Faden durch Hallströms Filme. Ob in *WHAT'S EATING GILBERT GRAPE* oder in *CHOCOLAT*, stets sind es Heldinnen und Helden, die mühsam der eigenen Lebensgeschichte Herr werden müssen. Das gilt auch für Quoyale, den Protagonisten von Hallströms jüngstem Film *THE SHIPPING NEWS*. Auch Quoyale, gespielt von Kevin Spacey, ist wie viele von Hallströms Figuren vor ihm ein Aussenseiter. Obwohl bereits in den Dreissigern, ist er eigentlich noch immer ein Kind und driftet mehr oder wenig hilflos durch die eigene Biographie.

Entsprechend langsam lässt Hallström die Geschichte seines passiven Helden im ersten Drittel des Films angehen. Die Kamera zeigt Quoyale vorzugsweise in geschlossenen, eher düster gehaltenen Räumen: zu Hause, in seinem Auto oder in der Druckerei der «Poughkeepsie News», dem Lokalblatt einer mittelgrossen, nördlich von New York gelegenen Provinzstadt, wo er sein Leben damit verdient, dass er als Hilfsarbeiter den Ausstoss druckfrischer Zeitungen überwacht. Wie bereits in *THE CIDER HOUSE RULES* mit dem lungenkranken kleinen Jungen unter dem Beatmungszelt finden Hallström und sein englischer Kameramann Oliver Stapleton auch in *THE SHIPPING NEWS* eindringliche Bilder für die Ohnmacht und Einsamkeit ihrer Figuren: Weil sie die Privatnummer des ungeliebten Sohnes vergessen haben, hinterlassen Quoyales Eltern die Nachricht von ihrem gemeinsamen Selbstmord auf dem Anrufbeantworter der Druckerei. Quoyale ist in einer ruhigen, nur von etwas Neonlicht aufgehellten amerikanischen Einstellung zu sehen,

wie er umgeben von zwei Arbeitskollegen in einem schäbigen Aufenthaltsraum die traurige Nachricht ab Band erfährt. Diese bis auf die Stimme des Vaters fast vollkommen stumme Szene, in der alle Beteiligten trotz der Dramatik der Meldung nach aussen hin absolut reglos bleiben, zählt emotional zu den stärksten und dichtesten des ganzen Films.

Bewegung kommt in Quoyales Biographie bezeichnenderweise durch einen Anstoss von aussen. Wider Erwarten tritt eine junge, attraktive Frau in sein Leben, die offenbar wenig wählerisch ist, was den Umgang mit Männern angeht. Petal Bear, gespielt von Cate Blanchett, der die Rolle des berechnenden Luders sichtlich Spass macht, ist das exakte Gegenteil des unbeholfenen Quoyale. Sie bestimmt souverän über ihr eigenes Leben und nimmt sich, was sie braucht. So kurz entschlossen, wie sie Quoyale auf dem Parkplatz einer Tankstelle aufgabelt, lässt sie ihn wenig später mit der gemeinsamen Tochter Bunny wieder fallen. Petal kommt bald



Auch der Bildwinkel weitet sich. Von den engen Bildausschnitten, die das erste Drittel des Films bestimmen, geht Oliver Stapleton in der Folge vermehrt zu grösseren, tableauartigen Einstellungen über.

darauf bei einem Autounfall mit einem ihrer wechselnden Liebhaber ums Leben. Mit diesem dritten Todesfall nach dem Selbstmord der Eltern erreicht Quoyle seinen Tief- und die Leidensgeschichte des Helden ihren Höhepunkt – und bricht um.

Auf einen Vorschlag seiner alten Tante Agnis Hamm hin zieht Quoyle mit ihr und seiner Tochter Bunny Richtung Norden nach Neufundland, in das entlegene kleine Fischerdorf Killick-Claw, von wo die Familie der Quoyles ursprünglich herkommt. Obwohl *THE SHIPPING NEWS* kein Road Movie ist, ist es nach einer entsprechenden Genrekonvention dennoch die Reise, die der Geschichte des Helden die entscheidende Wendung gibt – auch wenn die Fahrt, gemessen an der gesamten Dauer des Films, noch so kurz ausfällt.

War der Held in der gleichnamigen Romanvorlage von E. Annie Proulx von Anfang an Journalist bei einer Provinzzeitung, lassen ihn Hallström und sein Drehbuchautor Robert Nelson Jacobs mit dem Umzug in die alte Familienheimat erst zu einem solchen werden. Die einsetzende Wandlung der Figur wirkt dadurch leichter nachvollziehbar. Denn die Artikel über ein- und auslaufende Schiffe, die sogenannten Shipping News, mit denen der schrullige Herausgeber des Lokalblattes «The Gammy Bird» den journalistischen Anfänger betraut, verschaffen Quoyle ein bis dahin unbekanntes Erfolgserlebnis und geben ihm Selbstvertrauen. Kevin Spacey, der bereits in *AMERICAN BEAUTY* einen vom Leben gebeutelten Mann gespielt hat, der allmählich zu seinen Stärken findet, lässt Quoyle behutsam und in der feinen Abschattierung physiognomischer und gestischer Zwischentöne kaum merklich zu einer selbstbewussten Figur heranwachsen.

Mit Quoyles Umzug in die alte Heimat der Familie und dem damit verbundenen beruflichen Aufstieg gewinnt *THE SHIPPING NEWS* spürbar an Tempo. Auch der Bildwinkel weitet sich. Von den engen Bildausschnitten, die das erste Drittel des Filmes bestimmen, geht Stapleton in der Folge vermehrt zu grösseren, tableauartigen Einstellungen über. Quoyle ist nun öfter im Freien zu sehen, in weiten, hellen Landschaften, die geprägt sind vom raschen Wechsel des Wetters und klimatischen Extremen.

Hallström beschränkt sich in *THE SHIPPING NEWS* allerdings nicht auf eine klassische, linear erzählte Selbstfindungsgeschichte, was eine der grossen Stärken des Films ausmacht. Über sein verspätetes *coming of age* hinaus wird Quoyle nämlich zu einer Art Katalysator in seinem neuen Umfeld, in dem jede Figur etwas zu verbergen hat, angefangen bei der angeblich jung verwitweten Wavey Prowse bis hin zu Tante Agnis, die mit dem Familiensitz der Quoyles besonders schmerzliche Erinnerungen verbindet. Quoyle bringt sie alle dazu – wie bewusst auch immer –, ihr Geheimnis zu enthüllen und sich damit von dem Druck frei zu machen, der auf ihnen lastet. Ganz ähnlich hatte schon in *CHOCOLAT*, Hallströms vorangegangenem Film, das Auftreten eines Fremden in einer überschaubaren Dorfgemeinschaft die untergründigen Spannungen und Sehnsüchte aufbrechen lassen und so für die offenbar längst fällige Katharsis gesorgt.

Am Ende hat Quoyle sich erfolgreich zum *hero of his own life* hochgearbeitet. Er findet in der neuen (alten) Heimat seinen Platz im Leben und mit Wavey Prowse auch eine neue Partnerin. *THE SHIPPING NEWS* hat zumal mit einem derart glücklichen Ausgang der Geschichte etwas Märchenhaftes – ein Eindruck, dem der

Film durch die Bildgestaltung entgegenzuarbeiten versucht. Stapleton hält die Farben betont nüchtern und hat das Material eigens bleichen lassen, um das dokumentarische Moment zu verstärken. Vor allem aber spielt Hallström auch in *THE SHIPPING NEWS* seine grosse Stärke aus, Filme auf eine Art und Weise mehrdeutig anzulegen, dass jenseits der Geschichte des Helden und ihrer einfachen, klaren Erzählstruktur sich ein komplexes Netz von Nebenfiguren, eigenständigen kleinen Geschichten und philosophischen Weiterungen aufbaut.

Matthias Christen

THE SHIPPING NEWS

Stab

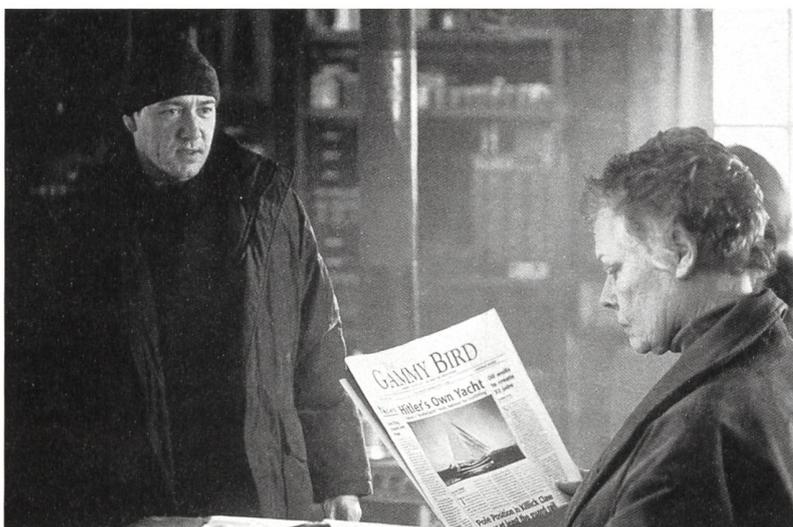
Regie: Lasse Hallström; Buch: Robert Nelson Jacobs, nach dem gleichnamigen Roman von E. Annie Proulx; Kamera: Oliver Stapleton; Schnitt: Andrew Mondshein; Production Design: David Gropman; Kostüme: Renée Ehrlich Kalfus; Musik: Christopher Young

Darsteller (Rolle)

Kevin Spacey (Quoyle), Julianne Moore (Wave Prowse), Judi Dench (Agnis Hamm), Scott Glenn (Jack Buggit), Rhys Ifans (Beaufield Nutbeam), Pete Postlethwaite (Tert Card), Cate Blanchett (Petal), Gordon Pinsent (Billy Pretty), Jason Behr (Dennis Buggit)

Produktion, Verleih

Produzenten: Irwin Winkler, Linda Goldstein Knowlton, Leslie Holleran; Co-Produzentin: Diana Pokorny. USA 2001. 35mm, Farbe, Dolby SRD; Format: Cinemascope; Dauer: 111 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment Group, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München



Who cares who done it

GOSFORD PARK von Robert Altman



Das Sittengemälde einer Ständegesellschaft, die sich auch im Jahr 1932 noch immer so aufführt, als sei ihre Ordnung von Gott gegeben.

Natürlich regnet es. Wir sind schliesslich in England, und ausserdem ist November, als die Countess sich auf den Weg zu einer Wochenendgesellschaft macht. Ein Wagen fährt vor, der Chauffeur wartet bereits. Ein Diener tritt aus dem Haus, spannt den Schirm auf und geleitet Mylady zum Wagen. Die Zofe, unbeschildert, nimmt letzte Handreichungen vor, bevor sie sich in den mangelhaft geschützten Fahrerstand neben den Chauffeur setzt. Dann beginnt die Fahrt, die nach wenigen Minuten bereits wieder unterbrochen wird, da Mylady hartnäckig an die Scheibe zum Fahrerhaus klopft – sie hat ein Problem mit der Thermoskanne. Also steigt die Zofe in den Regen hinaus, geht im tiefsten Morast einmal um den Wagen, öffnet die Tür und mit einer simplen Bewegung die Kanne. Anschliessend verharrt sie im Regen, bis es Mylady gefällt, die Reise fortzusetzen. Das ist nicht so bald, denn der noble Herr auf dem Rücksitz des Wagens, der inzwischen neben ihnen gehalten hat, verwickelt Mylady noch in eine kleine Plauderei.

Schon diese erste Szene des neuen Robert-Altman-Films entwickelt nahezu vollständig, was den Zuschauer im folgenden erwartet: das Sittengemälde einer Ständegesellschaft, die sich auch im Jahr 1932 noch immer so aufführt, als sei ihre Ordnung von Gott gegeben. Dabei wird sich die blasierte Arroganz, mit der die Countess ihre Zofe im Regen stehen lässt, noch als eine der freundlicheren Umgangsweisen mit dem dienenden Personal erweisen, wenn wir nun Gosford Park erreichen, wo Gastgeber Sir William McCordle die feine Gesellschaft zum Tee und zur Jagd lädt.

Altman untersucht die Sozialstruktur dieser Gesellschaft, als sei er ein Naturkundler, der gerade einen Querschnitt durch einen Ameisenbau gelegt hat. Die Dienerschaft, die der Einfachheit halber mit dem Namen ihrer Herrschaft angeredet wird, hat die Arbeitsräume im feuchten Keller; schlafen muss sie unter dem Dachboden. Die prachtvollen Etagen dazwischen sind dem Adel vorbehalten. Zwischen

den Ebenen verlaufen streng geregelte Kommunikations- und Geschäftswege. Jeder weiss, wann er wo zu gehen und zu stehen und wo er in gar keinem Fall etwas verloren hat. Spannend freilich wird es deshalb, weil man bald merkt, dass sich keineswegs alle an die Regeln halten. Was macht Mr. Weissmans Diener vor der Schlafzimmertür von Lady Sylvia McCordle? Warum zerrt Lord Standish die Tochter des Gastgebers mehrmals in eine dunkle Ecke und redet hitzig auf sie ein? Mit anderen Worten: Es gibt Geheimnisse, verbotene Leidenschaften und Intrigen zuhauf, und die uns bereits bekannte, unerschütterliche Countess wird immer mehr zur Hauptsympathieträgerin, weil ihr Humor und unerschütterlicher Realitätssinn durch keine auch noch so krause Ranküne zu erschüttern ist.

Damit ist sie sozusagen das Kontrastmittel zu den Verstrickungen, in deren Verlauf sich der Adel keinesfalls besser verhält als die Dienerschaft. Allenfalls ist es umgekehrt. Darauf

Altman kommt es ohnehin mehr auf den menschlichen Aspekt an; auf die kleinen und grossen Tragödien, die das Verbrechen wie ein Katalysator zum Vorschein bringt.

will Altmans Gesellschaftssatire letztlich hinaus, und so verwischt er die hierarchischen und moralischen Unterschiede zwischen den Klassen immer mehr. Die Emanzipation ist perfekt, als Gastgeber Sir William McCordle zu später Stunde ermordet wird. Vor dem Gesetz nämlich sind alle gleich. Zuvor hat man schon mehrmals Füsse sich heimlich fortschleichen sehen und etliche Figuren bitterlich über den Gastgeber klagen hören. Für die Tat kommen also einige in Frage. Keiner verlässt das Haus!

Altman freilich würde den nun anrückenden Inspektor von Stephen Fry nicht so hübsch vertrottelt spielen lassen, wenn ihm wirklich daran gelegen wäre, den «Whodunit» aufzulösen. Er selber hat seinen Film deshalb schon einen «Who cares who done it» genannt. Das ganz im Geist von Agatha Christie gehaltene Murder Mystery kann auf die Hilfe eines kompetenten Polizisten schon deshalb verzichten, weil die Protagonisten mit Hinweisen auf eventuelle Motive ganz und gar nicht geizen. Altman kommt es ohnehin mehr auf den menschlichen Aspekt an; auf die kleinen und grossen Tragödien, die das Verbrechen wie ein Katalysator zum Vorschein bringt. Wozu ein eindeutig aufgeklärter Tathergang, wenn erst die Mehrzahl von potenziellen Mördern und Motiven diese Gesellschaftssatire adelt.

Einmal mehr hat es Altman geschafft, viele formvollendete und detailreiche Charaktere zu zeichnen und Schauspielerinnen und Schauspieler zu finden, die sie auszufüllen vermögen. Er hat eine Unmenge von geistreichen Szenen geschaffen, zwischen denen er mit der von ihm gewohnten Souveränität hin- und herpendelt. Und doch schleicht sich ein bisschen Enttäuschung ein. Über Altmans letzten Film konnte man sagen, was man wollte. Die neurotischen

Sorgen des hauptsächlich weiblichen Personals von DR. T & THE WOMEN hatten trotz aller karikierender Elemente doch etwas mit zeitgenössischer Lebenswirklichkeit zu tun, und erst recht galt das für das Justizdrama THE GINGERBREAD MAN. Beides waren politische Filme, weil sie sich ins Verhältnis zu unserer Gesellschaft setzten. Den Adel aus GOSFORD PARK hingegen kann man sicherlich als geschichtliches und meinetwegen auch als ästhetisches Phänomen nehmen, über das sich zum Vergnügen der Zuschauer trefflich mokieren lässt.

Insofern kommt die zweifache Oscar-Nominierung für Altman nach vielen Jahren, in denen er unberücksichtigt blieb, doch etwas überraschend. Er hat schon mutigere Filme gedreht, mit ebensoviel Witz, Leidenschaft für seine Figuren und Meisterschaft in der Schauspielerführung. All das hat GOSFORD PARK selbstverständlich auch. Doch kann die wohlkomponierte Komödie dennoch nicht vermeiden, dass von der gepflegten Langeweile englischer Etikette, die sie sich zum Sujet gemacht hat, etwas auf sie zurückfällt. Immerhin hat es zum Schluss aufgehört zu regnen.

Mathias Heybrock

GOSFORD PARK

Stab

Regie: Robert Altman; Buch: Julian Fellowes, nach einer Idee von Robert Altman und Bob Balaban; Kamera: Andrew Dunn, B.S.C.; Schnitt: Tim Squyres, A.C.E.; Produktion Design: Stephen Altman; Kostüme: Jeny Beavan; Musik: Patrick Doyle; Tonmischung: Peter Glossop

Darsteller (Rolle)

above stairs: Michael Gambon (Sir William McCordle), Kristin Scott Thomas (Lady Sylvia McCordle), Camilla Rutherford (Isobel McCordle), Maggie Smith (Constance, Countess of Trentham), Charles Dance (Rymond, Lord Stockbridge), Geraldine Somerville (Louisa, Lady Stockbridge), Tom Hollander (Lieutenant Commander Anthony Meredith), Natasha Wightman (Lady Lavinia Meredith), James Wilby (The Hon. Freddie Nesbitt), Claudia Blakley (Mabel Nesbitt), Laurence Fox (Lord Rupert Standish), Trent Ford (Jeremy Blond), Jeremy Northam (Ivor Novello), Bob Balaban (Morris Weissman); below stairs: Alan Bates (Jennings), Helen Mirren (Mrs. Wilson), Eileen Atkins (Mrs. Croft), Emily Watson (Elsie), Richard E. Grant (George), Jeremy Swift (Arthur), Derek Jacobi (Probert), Sophie Thompson (Dorothy), Meg Wynn Owen (Lewis), Teresa Churcher (Bertha), Sarah Flind (Ellen), Finty Williams (Janet), Emma Buckley (May); Dienerschaft der Gäste: Kelly Macdonald (Mary Maceachran), Ryan Phillippe (Henry Denton), Clive Owen (Robert Parks), Adrian Scarborough (Barnes), Joanna Maude (Renee), Frances Low (Sarah), John Atterbury (Merriman); Stephen Fry (Inspector Thompson), Ron Webster (Constable Dexter)

Produktion, Verleih

Sandcastle 5; USA Films, assoziiert mit Capitol Films, Film Council und Chicago Films. USA 2001. 35 mm, Farbe, Dauer: 137 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



Der letzte Hillbilly

MONSTER'S BALL von Marc Forster



Hanks Vater ist von der Aussicht wenig angetan, dass sich seine traditionell weisse Familie um eine schwarze Schwiegertochter erweitern könnte.

Ob es in den USA nun wirklich einen «neuen Süden» gibt oder geben kann, das fragte sich kürzlich schon bei *THE GIFT* von Sam Raimi, den Billy Bob Thornton geschrieben hatte. Von Neuem stellt sich die Frage jetzt bei *MONSTER'S BALL*, in dem dieser ausserordentliche Darsteller (der er auch ist) die Hauptrolle spielt: mit der Mischung aus Trägheit und Schlauheit, die ihn berühmt gemacht hat. Und ohne Thornton, der vom Geist und Ungeist des Südens so akkurat zu erzählen weiss, wie er ihn ganz aus der eigenen Person heraus auch zu verkörpern versteht – «Ich bin der letzte Hillbilly» –, wäre der Film von Marc Forster wohl wenig mehr als das: ein hoffnungslos überladenes schwüles Melodram, das etwas verkrampft ein Maximum an hoch bis exzessiv dramatischen Verwicklungen in einen einzigen Bogen zu quetschen versucht.

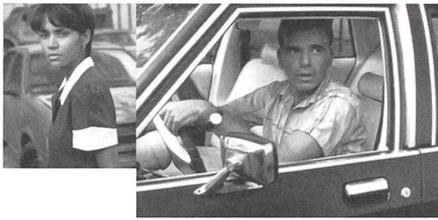
Denn da ist der noch etwas linkische Sohn des Helden, doch scheint es zu wenig, dass er sich mit der Dienstwaffe ins Herz schießt, weil er wähnt, von seinem Vater, Hank, ungeliebt zu sein. Und es ist auch noch zu wenig heftig, dass Sonny sich umbringt, nachdem er bei der Hinrichtung eines schwarzen Schwerverbrechers beruflich krass versagt hat. Sondern es müssen auch noch die beiden Überlebenden – Leticia, die Witwe des Exekutierten, und Hank, der Vater des Selbstmörders – ein Verhältnis eingehen, anfänglich nur zögernd, fast ungläubig, doch dann um so leidenschaftlicher, wie plötzlich befreit vom Tabu.

Ganz zu schweigen davon, dass der esssüchtige kleine Sohn der hinterbliebenen Frau überfahren wird und sich obendrein der greise Buck noch laufend einmischt. Hanks Vater ist von der Aussicht wenig angetan, dass sich seine traditionell weisse Familie um eine schwarze Schwiegertochter erweitern könnte.

Klima der Selbstverletzung

Intoleranz, Todesstrafe als gottgefälliges Werk verstanden, Geringschätzung der Frauen, auch wenn sie weiss sind – vielleicht braucht es diese ganze krude Rekapitulation der historischen Belastungen, unter denen der Süden bis zum heutigen Tag steht, damit die Wendung ins latent Erwartungsvolle plausibel werden kann, die die Erzählung im spätern Verlauf nimmt. *MONSTER'S BALL* ist ein Film, der sich mit einem Höchstmass an destruktiven Gefühlen förmlich volllaufen lassen muss, ehe er sich dann vom Ballast der alten Welt des Südens lösen kann, um mit äusserster Vorsicht eine Abkehr von der Vergangenheit, eine denkbare Erneuerung mindestens in die Luft zu zeichnen.

Wie sich anfangs der Knoten zusammenzieht, fast bis zum Zerreißen, das darzustellen fällt der Regie und dem Hauptdarsteller noch einigermaßen leicht. Schwieriger wird's dort, wo es gilt, ihn aufzutrennen, und zwar ohne nun, nach Shakespearscher Manier, einfach alle Welt aus dem Skript heraus zu massakrieren.



Hank erkennt die selbstzerstörerische Ausweglosigkeit der angestammten Haltung, die seine Familie stets vertreten hat, doch ohne etwa nun gleich der Todesstrafe abzuschwören oder seine Beteiligung am verstaatlichten Mord zu bereuen.

Denn ohne weiteres könnte sich Leticia, die Witwe, legitimiert fühlen (und imstand dazu), sei's Hank, der immerhin die Hinrichtung ihres Mannes mit ausgeführt hat, sei's Buck, den tückischen alten Rassisten, der sie einschüchtert und zu vertreiben versucht, ins Jenseits zu schaffen. Und täte sie es einzig – in einem Klima, das die Selbstverletzung offensichtlich begünstigt –, um sich auf diesem Weg zuletzt auch noch selbst in den elektrischen Stuhl zu heben, auf dem schon ihr Gatte braten musste.

Denn Verständigung lässt sich schlecht dekretieren, sie kann nur von den Einzelnen ausgehen. Sie wird von Selbsterfahrenem angestossen und lebt von Teilerfolgen. Hank erkennt die selbstzerstörerische Ausweglosigkeit der angestammten Haltung, die seine Familie stets vertreten hat (er selber inbegriffen), doch ohne etwa nun gleich der Todesstrafe abzuschwören oder seine Beteiligung am verstaatlichten Mord zu bereuen. Leticia ihrerseits intuitiert, dass die Schwarzen die Diskriminierung nur bestätigen und zementieren, indem sie sich trotzig auf ihre eigenen Reservate zurückziehen, doch es geschieht, ohne dass die Witwe die Realitäten der Apartheid nun einfach hinnähme.

Illusionslos herbeigeseht

Die Diskretheit, mit der Marc Forster und Billy Bob Thornton eine andere als die erwartete Logik anmahnen, ist die Meisterleistung der beiden. Die verheerende Eigendynamik der Ereignisse bricht an einem bestimmten Punkt einfach ab, als wäre sie entkräftet, doch tritt nun keine humanitätsselige Euphorie an ihre Stelle, noch folgt Schlimmeres: etwa eine Umsetzung jener despektierlichen Marketing-Weisheit, die so viele Hollywood-Filme schwächt und laut der die zahlenden Zuschauer keinesfalls mit lauter

bedrückenden Gefühlen ins Bett geschickt werden dürfen, die kehrten sonst nie an eine Kasse zurück.

Statt herbeisalbadert wird der «neue Süden» in *MONSTER'S BALL*, aus einer tief erschütterten Stimmung heraus, illusionslos herbeigeseht. Jeder ist ein Gewinn, der es versteht, ohne den Hass auszukommen. Mit seiner leisen Versöhnlichkeit gerät der Film in eine Periode hinein, da die USA Gefahr laufen, landesweit zu versüdstaatlichen, indem ihre Machthaber kreuzzüglerische Offensiven wider Unbotmässige in der halben Welt unternehmen und in Aussicht stellen. Der Norden könnte in die Barbarei zurückfallen, wo sich doch der Süden zu erneuern hätte.

Was also den (unmittelbaren) historischen Moment angeht, kommen Marc Forster und Billy Bob Thornton entweder zu früh oder zu spät. Zurückschlagen ist angesagt, auch vorweg genommenes, selbst wenn es sich dabei nur um Spiegelfechtereie handeln sollte. Aber trotz des verkehrten Zeitpunkts liegen sie mit ihrem Thema so ermutigend wie beängstigend richtig.

Pierre Lachat

MONSTER'S BALL

Stab

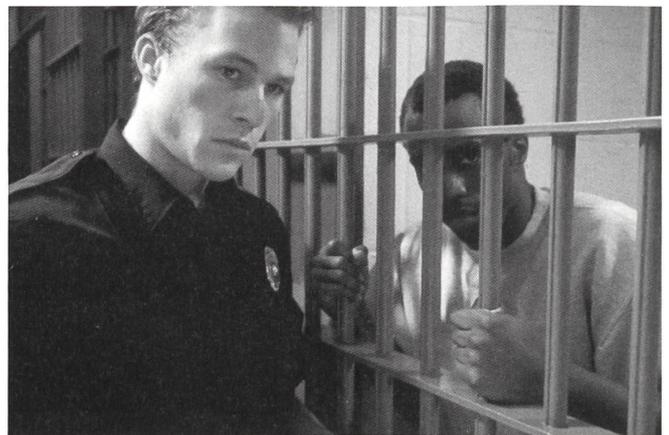
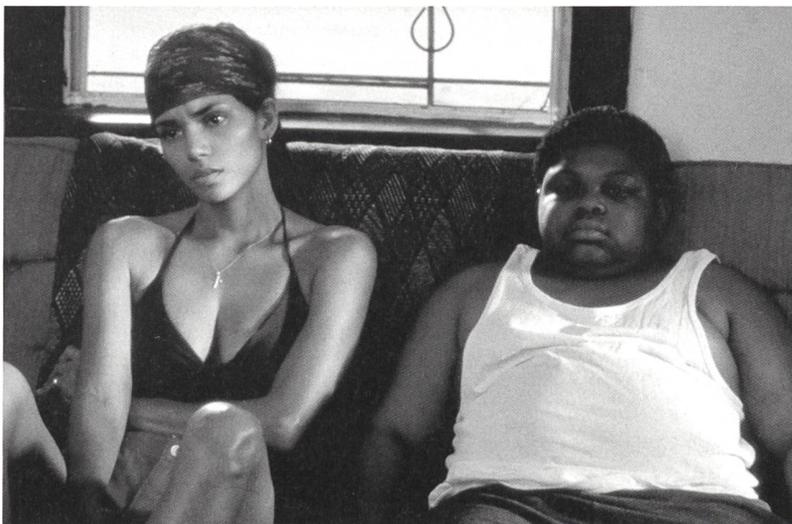
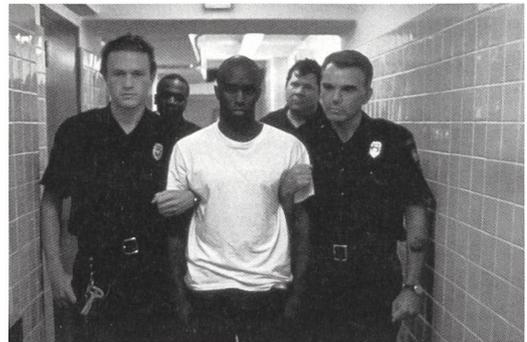
Regie: Marc Forster; Buch: Milo Addica, Will Rokos; Kamera: Roberto Schaefer; Schnitt: Matt Chesse; Production Design: Monroe Kelly; Art Director: Leonard Spears; Kostüme: Frank Fleming

Darsteller (Rolle)

Billy Bob Thornton (Hank Grotowski), Halle Berry (Leticia Musgrove), Peter Boyle (Buck Grotowski), Heath Ledger (Sonny Grotowski), Sean Combs (Lawrence Musgrove), Mos Def (Ryrus Cooper), Coronji Calhoun (Tyrell Musgrove), Taylor Simpson (Lucille), Gabrielle Witcher (Betty), Amber Rules (Vera), Charles Cowan jr. (Willie Cooper), Taylor Lagrange (Darryl Cooper), Anthony Bean (Dappa Smith), Francine Segal (Georgia Ann Paynes), John Mcconnell (Harvey Shoonmaker), Markus Lyle Brown (Phil Huggins), Milo Addica (Tommy Roulaine), Leah Loftin (Booter)

Produktion, Verleih

Lions Gate Films; Produzent: Lee Daniels; Co-Produzent: Eric Kopeloff; ausführende Produzenten: Mark Urman, Michael Burns, Michael Paseornek. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich



«Fürs Proben war keine Zeit»

Gespräch mit Marc Forster

Der in der Schweiz aufgewachsene Marc Forster lebt seit 1990 in den USA. *MONSTER'S BALL* ist seine erste grössere Hollywood-Produktion. Mit Europa hat der Stoff nichts zu tun, und es erstaunt, dass sich überhaupt jemand aus Übersee eines so durch und durch amerikanischen (und heikeln) Themas, wie es der Süden darstellt, annehmen mochte und durfte.

FILMBULLETIN Fühlten Sie sich von Anfang an richtig am Platz mit dem Stoff?

MARC FORSTER Da waren auch Ängste enthalten in der Herausforderung, die ich empfand. Denn als Europäer setzt man sich mit der Wahl eines solchen Themas besonders scharfer Kritik aus. Die Besprechungen waren dann aber zu neunzig Prozent zustimmend. Der Film spielt sogar Geld ein, seitdem er in fünf hundert Kinos der USA läuft.

FILMBULLETIN Ist die amerikanische Version gekürzt?

MARC FORSTER Ja, wegen der Zensur ist die Sex-Szene mit Billy Bob Thornton und Halle Berry eine Minute kürzer. Eine sechzigjährige Dame erklärte mir: *You can't show any pussy*. Ich antwortete, sie hätte die Scham von Halle Berry mit einem der stark behaarten Arme von Billy Bob Thornton verwechselt. Aber damit war nicht durchzukommen.

FILMBULLETIN Lässt sich die Zensur manipulieren – man gibt ihr eine Schnittmöglichkeit praktisch schon vor, damit alles andere sicher durchkommt?

MARC FORSTER Ja, so hab ich es gemacht. Und die beiden Schauspieler haben's mit entschieden. Sie hatten *final cut* über diese Szene.

FILMBULLETIN Amerikanische Produktionen haben oft eine bewegte Vorgeschichte. Wie war's in diesem Fall?

MARC FORSTER Das Drehbuch war schon durch etliche Hände gegangen, während fünf Jahren, und es wurde mehrmals umgeschrieben. Da sollten weniger Leute drin sterben und dergleichen. Oliver Stone wollte es realisieren, aber nicht unter fünfzehn Millionen. Ähnlich war's mit Sean Penn und Robert

De Niro, weil De Niro nicht unter sieben bis acht Millionen dreht. Wir haben nur fünf Millionen verlangt und erhielten den Zuschlag.

FILMBULLETIN Es gehen Sagen um darüber, wie leicht es sei, Billy Bob Thornton für eine Rolle zu gewinnen. Hatten Sie's schwerer?

MARC FORSTER Er liest das Drehbuch immer nur einmal, und er sagte dann zu mir: Ich hab deinen Namen gesehen. *Marc Forster*, der Name gefällt mir. Ich mach's einzig wegen des Namens.

FILMBULLETIN Er studiert also die Rollen gar nicht wirklich?

MARC FORSTER Der liest das Drehbuch nur einmal, kommt aufs Set, hat keine Ahnung, was gefilmt wird. Da geb ich ihm zwei Seiten Dialoge, er schaut es durch: *okay, okay*. Diese Zeile hier spreche ich anders. Zeit zum Proben hatten wir keine. Ich drehte einfach mal eine Einstellung, um zu schauen, was passiert. Bis dahin hat er sich schon den ganzen Text gemerkt, zwei Seiten mit einmal Anschauen, wie durch fotografisches Gedächtnis. Einfach so, dann läuft er weg.

FILMBULLETIN War's wichtig, dass Thornton selber ein Südstaatler ist?

MARC FORSTER Für mich war's entscheidend. Er hatte schon etliche ähnliche Rollen sehr überzeugend gespielt. Einmal stand er da, sah sich um und sagte: *I can't believe it, I'm the last Hillbilly here*. Später scherzte ich: Hast du gehört, die Produzenten wollen den Film neu «Last Hillbilly Standing» nennen?

FILMBULLETIN Gibt es das, was man den «neuen Süden» nennt, oder ist es nur ein Schlagwort?

MARC FORSTER In den Städten schon, in Atlanta oder New Orleans. Aber wenn man zehn Minuten hinaus fährt, ist man wieder im «alten» Süden. Die meisten Leute sprechen von den Schwarzen immer noch als *coloured* oder *negroes*. Sie meinen's nicht despektierlich.

FILMBULLETIN Wie schwer war es, Zugang zu erhalten zu dem Gefängnis, in dem Hank, der Held des Films, arbeitet?

MARC FORSTER In diesem Knast wurden schon früher Filme gedreht, zum Beispiel *DEAD MAN WALKING*, und die waren dort sehr aufgeschlossen. Ich wurde gleich zum Todestrakt, zur *death row* zugelassen. Da geht man einfach an den Verurteilten vorbei, die darauf warten, hingerichtet zu werden. Ich habe mich mit einigen von ihnen unterhalten. Zwischen zwei Besuchen standen dann zwei Zellen leer. Wurden die hingerichtet, fragte ich. *Oh, no, no*, hiess es, *DNA-testing, we found out they were innocent*. Die hatten sechzehn und achtzehn Jahre lang unschuldig eingekerkelt. Der eine von den Beamten, der mein Berater war, hatte sechsundzwanzig Hinrichtungen ausgeführt, mit der Begründung: *If I don't do it, someone else will*, sagte aber, er sei gegen die Todesstrafe.

FILMBULLETIN Gibt es eine negative Faszination beim Thema Todesstrafe?

MARC FORSTER Ich habe mich in den USA vehement gegen die Todesstrafe ausgesprochen, obwohl man gerade jetzt sehr aufpassen muss, was man sagt. Für mich ist es unglaublich, dass im einundzwanzigsten Jahrhundert Menschen noch hingerichtet werden, noch dazu auf so mittelalterliche Weise. Das hat etwas Morbides an sich. Ich habe die Hinrichtung genau so gefilmt, wie sich Hinrichtungen dort abspielen. Mein Berater war immer dabei, damit wir's wirklich gemäss Protokoll inszenieren konnten.

FILMBULLETIN Jedes einzelne der Kapitel ergäbe für sich schon einen ganzen Film. Empfanden Sie's nicht manchmal selbst als zu viel?

MARC FORSTER Ja, das war dann auch so eine Debatte: Ob das Kind von der Halle Berry leben oder sterben soll. Ich dachte: Das ist vielleicht ein bisschen viel, noch einmal jemanden sterben zu lassen. Aber wenn ihr Kind überlebt, sagte ich mir dann, ist es wieder weniger glaubwürdig, dass sie sich anschliessend Billy Bob Thornton zuwenden soll.

FILMBULLETIN Die Überwindung der Vergangenheit ist das eigentliche tiefere Thema dieses Films. Steckt in dieser Hinsicht etwas drin in dem Stoff, das sich auf die heutige düstere Situation anwenden lässt?

MARC FORSTER Ich persönlich spür das schon sehr so. Darum habe ich auch versucht, die Handlung in einer universellen Zeit anzusiedeln, ohne exakte Daten. Wenn da in Washington ein Politiker an der Macht ist, unter dem in Texas wer weiss wie viele Menschen auf dem elektrischen Stuhl gelandet sind, dann muss ich sagen: es erstaunt mich überhaupt nichts mehr.

Das Gespräch mit Marc Forster führte Pierre Lachat



Präzisionsarbeit mit Charakterschwächen

ERNSTFALL IN HAVANNA von Sabine Boss



Während der Film schön zügig auf den Höhepunkt der Verwicklung zusteuert, werden allerdings auch immer deutlicher einzelne Stränge seiner Mechanik sichtbar, wie bei einer Uhr mit Glasboden.

Es mag ja sein, dass es den Schweizer Film nicht gibt; böse Zungen halten ihn seit Jahrzehnten für wenig mehr als ein Gerücht. Aber es gibt Traditionen im Schweizer Film. Und Traditionen sind die besten Realitätsanker einer Kultur. Eine dieser Traditionen im Schweizer Film besagt: Je pompöser, egoistischer, unsympathischer eine Figur daherkommt, desto feiner ist ihr Basler Dialekt. Was sich in Franz Schnyders Ueli-Filmen bewährt hat, funktioniert auch heute noch, um eine Figur ohne viel Aufwand "abzustempeln".

Wenn in der ersten Einstellung von ERNSTFALL IN HAVANNA Botschafter Ernst O. Müller seine beiden Untergebenen Bruno Rüegg und Botschaftsrat Stefan Balsiger «baseldytisch» in den Senkel stellt – auf seiner Luxusjacht, die «Flüelen» heisst – sind in wenigen Momenten die wichtigsten Elemente für die nachfolgende Tragikomödie etabliert: Ein Machtgefälle, eine exotische Umgebung mit vertrauten Elementen,

eine Vorgeschichte und die Ausgangslage für kommende Verwicklungen.

Botschafter Müller fliegt nämlich für einige Tage in die Schweiz zurück und übergibt die Botschaftsroutine an seine Untergebenen, nicht ohne Balsiger daran zu erinnern, dass er sich beim letzten Mal mit einer wilden Party in der Botschaft ein Disziplinarverfahren eingefangen hat. Das ist doppelt komisch, denn dieser biedere Balsiger versichert ziemlich glaubwürdig, dass die «Sache mit dem Table-Dance» auf des Botschafters Schreibtisch damals einfach seiner Kontrolle entglitten sei ...

In dieser knapp anderthalb Minuten dauernden Exposition wird nach allen Regeln der Sitcom-geschulten industriellen Drehbuchkunst verfahren, sauber, klar und mit mechanischer Präzision.

Und dann folgt eine überraschende zweite Exposition, eine Glanzleistung von Haupt-

darsteller und Autor Giacobbo und von Regisseurin Sabine Boss: Die wortlose Charakterisierung des Antihelden Balsiger irgendwo zwischen weltmännischer Köpenickiade und Walter Roderers Buchhalter Nötzli. Zu den hinreissenden Klängen eines Mambos schält sich Balsiger in Unterwäsche aus seinem einsamen Bett, wackelt hüftschlingernd durch seine Wohnung, schlürft eine Ovi als wär's ein Cocktail, wirft sich in Schale, giesst liebevoll seine Pflanzen und fährt schliesslich in seinem feuerroten Fünffziger-Chromschlitten in die Botschaft, ganz Held seiner Träume. Für die nächsten paar Tage ist er, Balsiger, der Botschafter.

Diese doppelte Exposition zeigt sehr schön das (schweizerische) Dilemma und seine geschickte Verpackung: Komödien müssen einfach konstruiert sein und den Meissel an der richtigen Stelle ansetzen. Sophistication wäre schön (und möglich, das deutet ERNSTFALL IN HAVANNA immer wieder an), darf aber das Publikum nicht überfordern.



Daniel Schmidts Satiremärchen *BERESINA* hatte sich mit anständigem Erfolg zwischen diese Stühle gewagt. Dabei haben Schmidts Erfahrung und Status zusammen mit seinem unbeirrbar träumerischen Stil weniger eine Brücke geschlagen als vielmehr zwischen den Polen eine Hängematte platziert.

Wie in *BERESINA* bringt auch in *ERNSTFALL IN HAVANNA* eine Gelegenheitsprostituierte die labile Ordnung eines bieder-verschlagenen Systems ins Wanken. Die kubanische Barfrau Miranda Esposito nimmt nach einem Schäferstündchen mit einem US-Senator diesen ausgerechnet in Balsigers Wohnung als Geisel, um für sich die Ausreise aus Kuba zu erzwingen. Damit erweisen sich die von der Schweizer Botschaft im Hinblick auf die kubanisch-amerikanischen Beziehungen geleisteten «Guten Dienste» als zweifelhafte und vor allem absolut nicht medientaugliche Angelegenheit.

Während nun Balsiger mit Hilfe der Schweizer Fotografin Bea Graber versucht, Miranda zum Aufgeben ihres wahnwitzigen Planes zu bewegen, kommt der aufgeregte Botschafter aus Bern zurück nach Havanna, und in der Schweiz brütet der Krisenstab des EDA über diesem drohenden neuen Schweinebucht-Debakel.

Während der Film schön zügig auf den Höhepunkt der Verwicklungen zusteuert, werden allerdings auch immer deutlicher einzelne Stränge seiner Mechanik sichtbar, wie bei einer Uhr mit Glasboden.

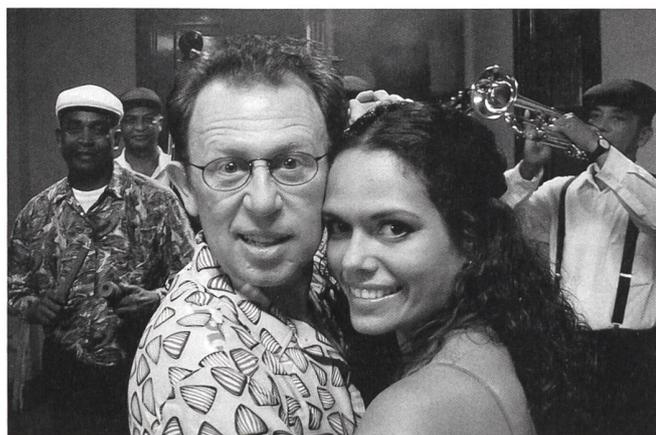
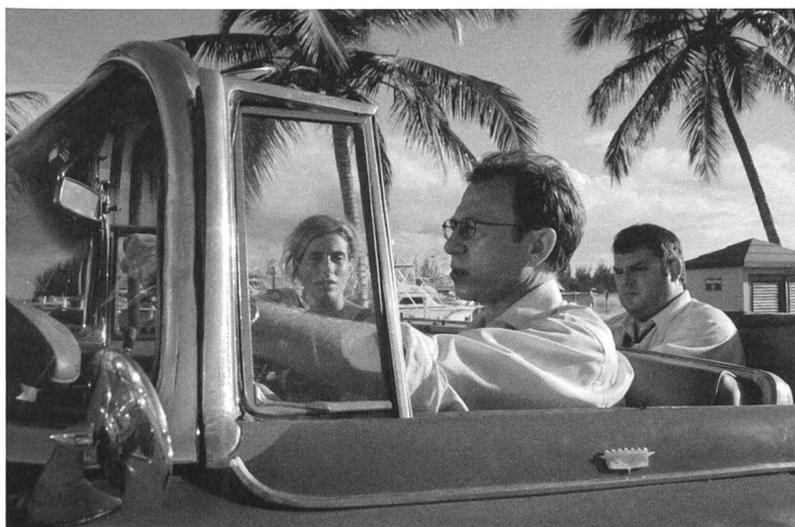
Da ist zum Beispiel das Problem der komödienimmanenten Liebesgeschichte. Dass sich die souveräne Schweizer Fotografin über den hochstaplerischen Botschaftsangestellten und seine durchsichtigen Anmassungen amüsiert, ist durchaus glaubwürdig, ebenso ihre schwesterliche Verbundenheit mit der Barfrau Miranda, welche ihrer romantischen Kubasicht die verbitterte einer enttäuschten Einheimischen entgegenhält. Dass sich aber im Verlaufe der Geschichte Balsiger und die Fotografin verlieben, das bleibt eine Komödienkonvention, der weder die Regie noch die Darsteller allzu viel abgewinnen können. Immerhin entsteht aus der Konstellation zwischen der Kubanerin Miranda, der Schweizer Fotografin und einer ehrgeizigen amerikanischen CNN-Reporterin (im Film heisst der Sender CNC) ein souveränes weibliches Dreieck, welches mit dem aufgeregten Gewusel all der pompösen Männchen angenehm kontrastiert.

Ein weiteres – aber durchaus erfreuliches – Sandkorn im Filmgetriebe ist Hauptdarsteller Giacomo, der seinen Balsiger hin und wieder so spielt wie seine vom Fernsehen her so beliebten Karikaturen: als Maske. Während aber Jacobbos Inder Rajif, sein irrer Kiffer oder sein Roger Schawinski gerade darum witzig sind, weil aus ihnen immer auch Giacomo herausguckt, führt der gleiche Effekt bei Botschaftsrats Balsiger zu einer kleinen Schizophrenie. Denn immer wieder blitzt hinter der komischen Verzweiflung des überforderten Botschaftsrats eine abgeklärte Einsicht in die Fassadenhaftigkeit seiner Rolle auf. Die Zuhältervorwürfe, die er von Bea Graber beiläufig zu hören bekommt, kontert er später, als sie ihm einen kompromittierenden Film zur Aufbewahrung übergibt, mit der trockenen Bemerkung, so werde aus einem Zuhälter ein Hehler. Das sind zwar überaus witzige

zige Momente, sie zeigen aber auch wieder das Dilemma jeder Komödie, die sich im Hinblick auf eine Figur zwischen ihrer funktionalen und charakterlichen Zeichnung nicht entscheiden mag – oder darf. Ein klassisch-dramatisches Drehbuch entwickelt seine Szenen aus dem Charakter der Figuren heraus (character-driven), Komödien dagegen setzen sich um eines Gags willen auch schon einmal über einen Charakter hinweg und geben ihm eine vorübergehende Souveränität, die er eigentlich nicht haben dürfte.

Ausgesprochen witzig, aber wiederum dem Erzählfluss nicht immer gleich zuträglich sind diverse helvetische Gags, die der Autor von «Viktors Spätprogramm» seinem erwartungsfrohen Publikum wohl nicht vorenthalten mochte. Die Zeichnung des «Aussenministers» Bundesrat Hitz, von Jean-Pierre Cornu souverän und unverkennbar als Abbild unseres amtierenden EDA-Vorstehers Josef Deiss angelegt, wirft einen ebenso aus der Geschichte, wie die meisten anderen der oft durchaus gelungenen helvetisch-politischen Gags. Wenn sich der Bundesrat angesichts der Berichterstattung von CNC spontan fragt, was denn SF DRS zur Angelegenheit zu berichten wisse und beim Zappen nur auf das Testbild stösst, ist das ebenso witzig wie das Geständnis seines Mitarbeiters, er habe das entsprechende Pressecommuniqué eben noch nicht rausgelassen.

Die Regie von Sabine Boss bemüht sich immer wieder um jenen Realismus, der dem Team von Anfang an vorgeschwebt hat. Eine *Straight Face Comedy* ohne groteske Übertreibungen hätten sie angestrebt, erklärt Viktor Giacomo in den Presseunterlagen, mit Charakteren, die nur knapp neben der Wirklichkeit stünden ... Das gelingt zwar immer wieder, aber





Sabine Boss bringt gerade über die Zeichnung der Frauenfiguren jenen Realismus ins Spiel, der die permanente Selbstüberschätzung der männlichen Figuren so schön farbig macht.

nicht durchgehend. Aber insgesamt tut auch in dieser Hinsicht dem Film die Handschrift von Sabine Boss sichtlich gut. Die beiläufige und für einen Schweizer Fernsehfilm doch überraschende Selbstverständlichkeit, mit welcher sie in ihrem TV-Krimi «Studers erster Fall» (2001) die Kriminalbeamtin Claudia Studer nackt auf ihrem Bett herumspringen liess, verhilft ihr auch in ERNSTFALL IN HAVANNA zu einer spürbaren Souveränität. Wenn Bea Graber vom schlafenden US-Senator und der wild entschlossenen Miranda kompromittierende Fotos schiessen soll, wundert sich wohl niemand über den kurzfristig blanken Busen der Schauspielerin Carla Sanchez. Um wie viel verklemmter wirkte da Daniel Schmid's Inszenierung einer an sich hübsch grotesken Domina-Szene in BERE-SINA, welche aber in ihrem Bemühen um Dis-kretion die Hauptdarstellerin fast körperlos im Raum hängen liess – durchaus märchenhaft zwar, aber durch die Auslassung eben auch zweischneidig in der Wirkung. Sabine Boss bringt dagegen gerade über die Zeichnung der Frauenfiguren jenen Realismus ins Spiel, der die permanente Selbstüberschätzung der männlichen Figuren so schön farbig macht.

Clever und smart, ohne Übertreibung: Mit ERNSTFALL IN HAVANNA zeigt das Team um Viktor Jacobbo und Regisseurin Sabine Boss ein feines Fingerspitzengefühl für traditions-gerechte und doch zeitgemässe Schweizer Wertarbeit. ERNSTFALL IN HAVANNA ist so etwas wie eine Swatch. Nichts für die Ewigkeit, aber originelle Massenware mit klar deklarierter Herkunft, individuellen Zügen und einem konsequenten Konzept dahinter. Und das ist für einmal – bitteschön! – auch als Kompliment zu verstehen.

Michael Sennhauser

ERNSTFALL IN HAVANNA

Stab

Regie: Sabine Boss; Buch: Viktor Jacobbo, Domenico Blass; Drehbuchmitarbeit: Sabine Boss; Kamera: Roland Schmid; Schnitt: Bernhard Lehner; Ausstattung: Susanne Jauch, Sylvia Conde; Kostüme: Claudia Flütsch; Maske: Conny Sacchi; Musik: Balz Bachmann, Peter Bräker; Tonmeister: Luc Yersin

Darsteller (Rolle)

Viktor Jacobbo (Stefan Balsiger), Sabina Schneebeli (Bea Graber), Mike Müller (Bruno Rüegg), Carla Sanchez (Miranda Esposito), Stephen Lack (Jesse F. Russell), Henry Strozier (Robert J. Claiborne), Jürg Löw (Ernst O. Müller), Noah Cuellar (Ruben Mendoza), Dorothee Reize (Christine Mühlemann), Imanuel Humm (Rolf Truninger), Elizabeth Rossa (Cathy Baldwin), Beatrice Kessler (Brigitte Müller), Jean-Pierre Cornu (Bundesrat Hitz), Daniel Rohr (Thomas Fröhlicher), Jörg Reichlin (Karl Stäubli), Luis Celeiro (Vizeausserminister Ramirez), David Chrisman (CNC-Moderator), David Leahey (US-Präsident), Heidi Maria Glössner (Frau Gemperli Rodriguez)

Produktion, Verleih

Vega Film; in Co-Produktion mit Schweizer Fernsehen DRS /SRF SSR idée suisse und in Partnerschaft mit UBS; Produzentin: Ruth Waldburger; Co-Produzent: Viktor Jacobbo; Redaktion SFDRS: Lilian Räber. Schweiz 2001. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85; Dolby Digital; Dauer: 86 Min. CH-Verleih: Vega Distribution, Zürich



Desaparecidos

VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR von Richard Dindo



Der brauchte nur hereinzukommen, heisst es einmal. Wo es auch war, binnen Minuten hatte er durch seine blosse Präsenz einen Wirbel ausgelöst. So einer war das.

Zwischen 1965 und 1985 suchen Bewegungen junger Rebellen die Städte der Schweiz nacheinander heim. Das bescheidene Winterthur ist gut zwölf Jahre später dran als das weltläufig sich gebende Zürich, das mit Stolz nur Monate hinter Paris oder Berlin her hinkt, auch wenn's um politische Unruhen geht. Die «Wintis», wie sich eine Gruppe von Ungebärdigen in der mittleren Industriestadt des helvetischen Nordostens nennt, sind ein etwas verlorener Nachgedanke zu den Protesten, die andernorts im Land bereits auslaufen. Entsprechend nehmen lokale Aktionen und Reaktionen mitunter den Charakter einer Provinzposse an, doch dann auch den eines Trauerspiels.

Die Unzufriedenen stiften etwelche Brände, zünden auch einmal einen (kaum besonders brisanten) Sprengkörper und verursachen allerdhand sonstigen Sachschaden. Manches erschöpft sich in surrealistischem Schabernack. Die Behörde, die selbst den Wurf eines Farbbeutels zum halbterroristischen Haupt- und Staatsdelikt erheben möchte, untersucht, be-

schattet, verhaftet, verhört, verwahrt und beschuldigt mit einer Unzimperlichkeit, die gewiss bewirkt, dass nach einer Weile wieder Ruhe herrscht. Die «Wintis» lassen sich aufreiben und verlaufen sich zum Teil von allein. Mindestens zweimal schießt allerdings der Eifer, mit dem die Stadt vor den Bürgerschrecks geschützt werden soll, übers Ziel hinaus.

Der Mitwisserschaft verdächtigt, erhängt sich eine Arrestantin in ihrer Zelle. Ihr Freund erhält Jahre aufgebremmt, das Urteil wird in der Appellation wieder aufgehoben. Die Beteiligung an einem Attentat gegen das Haus eines damaligen Mitglieds der Landesregierung bleibt vermutet. Die Anklage hält den Anschlag für menschengefährdend, die Verteidigung für harmlos. Fortan wird die Praxis bei der Verfolgung politischer Straftaten mindestens vorsichtiger, vielleicht sogar milder. Der Kalte Krieg mit seinen offenen und versteckten, teils leeren, teils wahr gemachten Drohungen gegen alle Linienuntreuen geht zu Ende. Aleks Weber, Kunstmaler, stirbt 1994 im Exil.

Demarkation zwischen Diesseits und Jenseits

Der brauchte nur hereinzukommen, heisst es einmal. Wo es auch war, binnen Minuten hatte er durch seine blosse Präsenz einen Wirbel ausgelöst. So einer war das. Seine Bilder, die gerade auch den Alltag hinter Gittern schildern, geben dem Dokumentarfilm von Richard Dindo das Gepräge. VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR verhört einmal mehr die Lebenden, um das Schattenreich der Toten zu erforschen. Wiederholt hat der Autor Geschichten von ähnlicher Art aufgerollt. Schon DANI, MICHI, RENATO & MAX, GRÜNINGERS FALL UND DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. bewegten sich entlang der haarfeinen Demarkation zwischen Diesseits und Jenseits: im Spannungsfeld von (schon) Verschiedenen und (noch) Hinterbliebenen.

Die Aufgabe des Filmemachers ist es dann, die Toten keinesfalls ihrer ewigen Ruhe zu überlassen, sondern sie zu einer Art Auf-

Die besten Dokumentarfilme sind die, die nie restlos alles aufdecken können und wollen.

erstehung zu bringen. Denn gewiss, sie reden keine Silbe mehr, aber sie brauchen (wenn man so will) auch nicht länger das Maul zu halten, und durch wessen Worte sie dann Zeugnis ablegen, der hat vermutlich die farbigsten Geschichten zu erzählen. Während er, der Überlebende, der damals dabei war oder gar mit dabei – die Mutter, der WG-Genosse, der Gefängniswärter –, von sich aus je länger, je öfter verschweigen, vergessen, verwischen wird und sich Anderweitigem zuwenden. Die Besinnung auf die Dahingegangenen – um nicht von einer Art Befragung nach Lebzeiten zu sprechen – reanimiert seine Aussagefreudigkeit. Er redet nicht über, sondern für die, die es das Leben gekostet hat. Er tut es an ihrer Stelle und, selbst wenn er ihr Gegner war, kaum noch einmal gegen sie.

In diesem Sinn plumpsen (und passen) die meisten Arbeiten Richard Dindos aus nahezu drei Jahrzehnten zwar mühelos in ihre jeweilige Gegenwart hinein. Doch tun sie es bloss, um über die Aktualität hinaus nach dem Weiteren zu greifen. Vom Hier und Jetzt aus werden die beiden komplementären Bereiche des unmittelbaren, des direkt abbildbaren Daseins erschlossen: wer oder was immer (jeweils) davon gereist ist hinaus in die Distanzen von Geographie und Historie. Auf jedes Bild von heute drückt dann spürbar die Last der Jahre, und jedem, der vor die Kamera tritt, schaut eine Schar von *desaparecidos* über die Schulter.

Funkenschlag zwischen Präsens und Präteritum

Auf diese Weise werden eigentliche Geister herbeigerufen und die Fluchtlinien der Zeit so kräftig wie möglich rückwärts ausgezogen. Zwischen dem Präsens und dem Präteritum

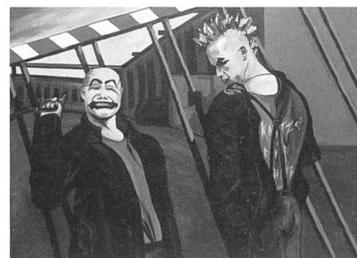
kommt es zu einer heftigen Reibung, und da sprüht ein reicher Funkenschlag. So wirken zum Beispiel nicht nur die recht und schlecht davon gekommenen «Wintis» reichlich abgekämpft und vorzeitig verwelkt, sondern es ergeht ihren einstigen Widersachern kaum besser: dem Alt-Bundesrat und dem Polizei-Offizier. Zunehmend erscheint nicht mehr das Verfllossene als Prolog des Greifbaren, sondern umgekehrt: das Vorhandene wie ein Epilog des Entschwundenen. Wo ist denn, so fragt sich, das wahre Leben der Überlebenden geblieben: lag es in jenen bewegten Jahren, oder liegt es auch noch in den heutigen?

So dreht sich der Lauf der Gegenwart, die in die Vergangenheit strömt, um: die Vergangenheit tröpfelt zurück in die Gegenwart. Doch gibt es keinen Ausgleich zwischen den beiden Dimensionen wie bei kommunizierenden Röhren. Statt aus einer Balance bezieht der Film seine Energie aus ihrem wechselnden Gefälle. Desgleichen gibt es keine Versöhnung zwischen den Seiten, die einander bekämpften. Der Konflikt wurde nie beendet, er hat einfach aufgehört sich fortzusetzen.

Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren – und der Unsichtbaren – wird zur Grundmethode. Sie nimmt unsere Einbildungskraft in Anspruch, die aufgerufen ist zu vervollständigen, was immer nur halb fertig sein kann. Die besten Dokumentarfilme sind die, die nie restlos alles aufdecken können und wollen. Und ganz zuletzt ist mehr als eine Erzählung zum Besten gegeben worden. Denn es ist wieder einmal evident geworden, warum idealerweise Stoff und Historie in eines fallen: nämlich in Geschichte(n). Die Summe der Biographien totalisiert sich zu dem, was man die Geschichte nennt. Die «Wintis» und ihre Verfolger waren nur Chargen, aber aus

der Art ihrer Auftritte lässt sich auf die Hauptdarsteller schliessen.

Pierre Lachat



VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR

Stab

Realisation: Richard Dindo, nach dem gleichnamigen Buch von Erich Schmid, mit Bildern von Aleks Weber; Kamera: Pio Corradi, René Baumann; Montage: Rainer M. Trinkler, Richard Dindo, Georg Janett; Ton: Martin Witz; Mischung: Florian Eidenbenz

Mitwirkende

Anna-Maria Weber, Robert "Popper" Schneider, Reynald "Sirup" Braun, Richard Vetterli, Rudolf Friedrich (Alt-Bundesrat), Eugen Thomann (ehemaliger stellvertretender Polizeikommandant), Dieter Egg (Gefängnisaufseher), Annemarie Spühler (Mutter), Lilly Zach (Vehofahrerin), Barbara Sauermost (Freundin), Jörg Bohn (Gefängnisdirektor), Florian Lanz (Polizist)

Produktion, Verleih

Lea Produktion in Co-Produktion mit dem Schweizer Fernsehen DRS. Schweiz 2002. 35 mm, Farbe, Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



Im Dienst der Sache

WAR PHOTOGRAPHER von Christian Frei



Nachtwey berichtet von Kriegen und Greueln, von Tod und Leid zu keinem anderen Zweck, als die westliche Öffentlichkeit zu mobilisieren, dem Elend Einhalt zu gebieten.

Von dem amerikanischen Fotojournalisten James Nachtwey erschien vor zwei Jahren ein Band mit dem Titel «Inferno», in dem er seine Aufnahmen von den Kriegs- und Krisengebieten dieser Welt versammelte. Den Bildern ist ein Satz von Dante vorangestellt, der besagt, es brauche immer einen Botschafter, um der Welt von den verlorenen Menschen zu berichten. Nachtwey, der vielleicht berühmteste lebende Kriegsphotograf, Mitglied der Agentur Magnum, versteht sich als solch ein Botschafter. Auch wenn seine zuerst in «Time» oder dem «Stern» publizierten Bilder hier in einem Kunstkontext erscheinen, sieht er sich nicht als Künstler. Fotografie ist ihm zuallererst ein Instrument, mit dem sich soziales Bewusstsein herstellen lässt. Nachtwey berichtet von Kriegen und Greueln, von Tod und Leid zu keinem anderen Zweck, als die westliche Öffentlichkeit zu mobilisieren. In einem emphatischen Sinn hofft er, seine Bilder könnten dazu beitragen, dem Elend Einhalt zu gebieten. Deshalb gibt es kaum ein

Interview mit ihm, in dem er nicht betont, er selbst bedeute nichts, seine Fotografie hingegen alles.

Sich jemandem zu nähern, der so hinter seinem Werk zurücksteht, ist nicht einfach. Der Schweizer Christian Frei hat es trotzdem geschafft. In den Gesprächen mit dem 54-jährigen James Nachtwey – einem Mann von ungewöhnlich akkuratem Äusseren, die kurzen grauen Haare exakt gescheitelt – sieht man, wie alles an ihm kontrolliert, überlegt, abgemessen ist. Doch wirkt Nachtwey dadurch überhaupt nicht eitel. Das verhindert schon die stille, bescheidene Art, wie er über sich und seine Arbeit redet und dabei immer wieder auf den sozialen Aspekt der Fotografie zu sprechen kommt. Der Mann tritt auf wie ein Botschafter oder Diplomat, der sich ganz in den Dienst einer Sache gestellt hat.

Um uns diesen geheimnisvollen Charakter näher zu bringen, benötigt Frei weitere Gewährsleute: Eine deutsche Chefredaktorin berichtet, wie sie als Bildjournalistin den ameri-

kanischen Kriegsreporter das erste Mal traf und wie sich eine Freundschaft zu diesem zurückhaltenden Menschen entwickelte; ein Kollege spricht voller Ehrfurcht über Nachtweys Berufsethik; ein mit ihm befreundeter Reuters-Kameramann, der sich oft in den gleichen Krisengebieten aufhält, weiss einige Geschichten aus dem Alltag zu erzählen. Diese Menschen äussern sich offener über Nachtwey als Nachtwey selbst. Doch, auch wenn wir ihn dadurch etwas besser kennen lernen, liegt das Wesentliche von Freis Film nicht in solchen Szenen.

Ins Zentrum rückt der Dokumentarfilmer, der mit WAR PHOTOGRAPHER für einen Oscar nominiert wurde, die Arbeit von Nachtwey. Die Art, wie er seine Fotos macht. Zu diesem Zweck wurde eine Vorrichtung konstruiert, welche eine Microcam vor das Objektiv des Fotografen hält, so seine Perspektive einnimmt und ihm bei der Arbeit sozusagen durch den Bildsucher schaut. In Indonesien sehen wir mit Hilfe dieser Technik, wie Nachtwey eine Fami-



Der Respekt gegenüber seinen Sujets ist für Nachtwey ebenso typisch wie die Nähe zu ihnen. Nur ganz selten fotografiert er aus der Entfernung mit grossen Brennweiten.

lie beobachtet und fotografiert, die zwischen den Gleisen der Eisenbahn lebt. Fünf Personen hausen da auf einer Decke, der Vater wurde – als er einmal betrunken auf der Schiene lag – von einem Zug überfahren und hat dabei das linke Bein und den linken Arm verloren. Nachtwey nähert sich vorsichtig, gibt den Leuten die Hand, stellt Augenkontakt her und ersucht damit um Einverständnis, bevor er seine Fotos macht. Er belässt es auch nicht bei einem einzigen, schnell gemachten Bild, sondern bleibt eine Weile in der Nähe, beobachtet die Familie in ihrem Alltag. Der Respekt gegenüber seinen Sujets ist für ihn ebenso typisch wie die Nähe zu ihnen. Nur ganz selten fotografiert er aus der Entfernung mit grossen Brennweiten. Legendar ist ein Bild, das in Südafrika aufgenommen wurde und Nachtwey zeigt, der, nur wenige Schritte von einem Strassenkämpfer entfernt, fotografiert. Obwohl kein Abenteuerer, ist er oft genug knapp mit dem Leben davongekommen. Das aber sei nichts im Vergleich zu dem, was die von ihm fotografierten Menschen durchmachen, und deshalb kein Stoff für abenteuerliche Geschichten, die man bei Interviews ausbreiten könne.

Aus der Dokumentation der Arbeitsprozesse von Nachtwey löst Frei auch immer wieder ein Still heraus; eine Fotografie, so wie sie schliesslich publiziert wurde. Diese Bilder anzuschauen ist nicht immer einfach. Einerseits liegt das an den Schrecken und Gewalttaten, die sie zeigen. Andererseits kann man nicht immer den Verdacht unterdrücken, dass mit diesen Aufnahmen am Elend auch verdient wird, dass die Bilder das Elend als Ware in die Kreisläufe der westlichen Mediengesellschaft einspeisen, dass sie auch gegen die Absicht des Fotografen inszeniert sind. Sieht man nicht etwa, wie sich weinende bosnische Frauen nach der Kamera

ausrichten und fast auf Kommando mit dem Weinen und Wehklagen beginnen?

Nachtweys Fotografien dadurch diskreditiert zu sehen, wäre freilich zu billig. Denn die Trauer der Frauen ist ja nicht an den Haaren herbeigezogen, sondern echt – so echt wie die Vertreibung, die erlittene Grausamkeit und das Leid. All das gab es, wenn es vielleicht auch für diesen Augenblick aus einem eher alltäglichen Moment heraus aktiviert und für den Fotografen in Szene gesetzt wurde.

Es ist aber wichtig, solche Überlegungen nicht auszublenden, weil sie etwas über die Natur der Fotografie aussagen, die immer wieder viel zu naiv als unmittelbar erlebt beschrieben wird. Ähnliche Beobachtungen zur Kriegsfotografie stellte etwa Peter Handke in seinen pauschal verunglimpften Büchern über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien an. Es ist ein Verdienst dieses Films, dass er solche Beobachtungen zulässt und in der Gestalt der mit Nachtwey befreundeten Journalistin auch Zweifel zur Sprache bringt. Sie fragt sich einmal, ob man mit den Kriegsfotografien nicht am Elend der Welt partizipiere. Dass sie die Frage schliesslich verneint, ändert nichts daran, dass es gut ist, auch solche Fragen zu stellen.

James Nachtweys endlos wiederholter Satz, er selbst sei nichts und seine Fotografie sei alles, ist insofern nicht ganz zutreffend, als seine tadellose Haltung auch auf die Bilder zurückwirkt und sie über jeden Zweifel erhaben macht.

Mathias Heybrock

WAR PHOTOGRAPHER

Stab

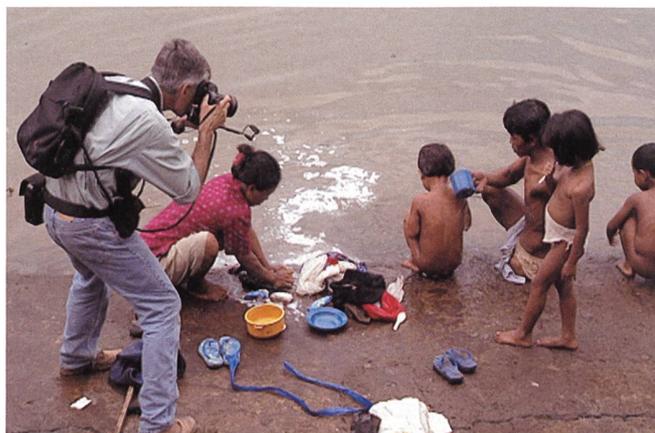
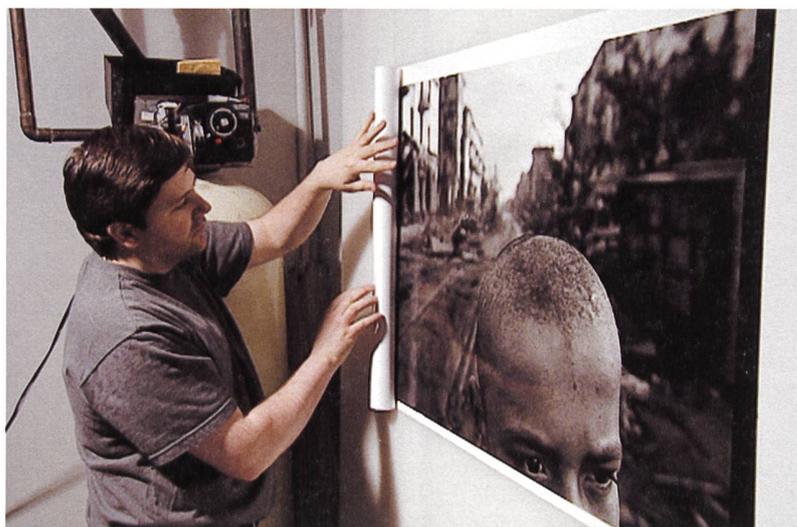
Regie: Christian Frei; Regie- und Schnittassistent: Barbara Müller; Fotografien: James Nachtwey; Digital Beta-cam Kamera: Peter Indergand, SCS; Microcam Kamera: James Nachtwey; Microcams hergestellt von Swiss Effects; Schnitt: Christian Frei; Musik: Eleni Karaindrou, Arvo Pärt, David Darling; Musikproduzent: Manfred Eicher; Tonschnitt, Mischung: Florian Eidenbenz

Protagonisten

James Nachtwey (Fotograf), Christiane Amanpour (Chefkorrespondentin CNN), Hans-Hermann Klare (Ressortleiter Ausland «Stern»), Christiane Breustedt (Chefredaktorin «Geo Saison»), Des Wright (Kameramann Reuters), Denis O'Neill (Drehbuchautor, Nachtweys bester Freund)

Produktion, Verleih

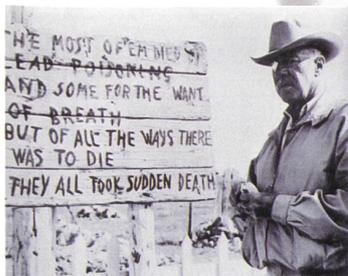
Christian Frei Filmproductions; Produzent: Christian Frei. Schweiz 2001. 35mm, Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich





Ann Blyth und
Gregory Peck
in *THE WORLD
IN HIS ARMS*
(1952)

Raoul Walsh oder das Abenteuer, Filme zu machen

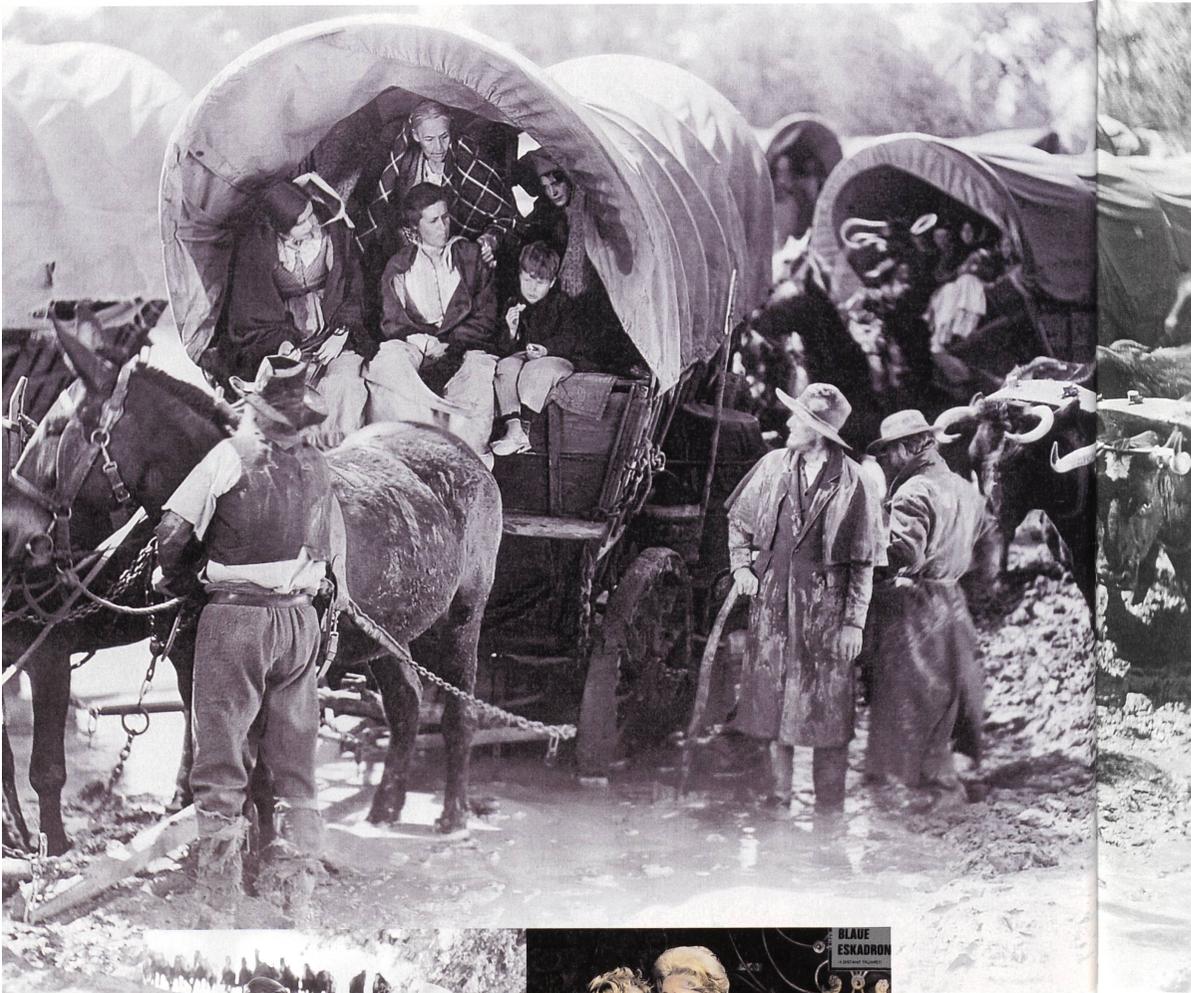


**Die Filme
waren für
Raoul Walsh
die Orte, die
Landschaften,
die Städte, in
denen er seine
Abenteuer
erlebte.**

Das Kino war noch jung, als der fünfzahnjährige College-Student Raoul Walsh der Schule den Rücken kehrte, um nach Westen aufzubrechen. Die alte Maxime des neunzehnten Jahrhunderts lockte aufs Neue: *Go west, young man, and grow up with the country!* Während seiner Wanderjahre arbeitete er als Cowboy, beteiligte sich an Rodeo-Shows, fuhr zwischendurch zur See und ritt später mit Pancho Villa für die mexikanische Revolution. *THE LIFE OF VILLA* hiess denn auch sein erster Film, den er 1912 unter Oberaufsicht von *David Wark Griffith* drehte, des grossen Pioniers der siebenten Kunst. Die Abenteuer, die er an der Seite des Revolutionärs erlebt hatte, kehrten auf der Leinwand wieder: Er war der Abenteuerer seines eigenen Werkes, und es ist – wohl nicht zu Unrecht

– mehrfach interpretiert worden, dass Raoul Walsh eigene Erinnerungen mit den Abenteuern seiner bevorzugten Helden in den Filmen vermengt habe. Denn einem Abenteuerer ist er sein Leben lang treu geblieben – dem Abenteuerer, Filme zu machen, und dem Abenteuerer als Thema dieser Filme. Die Filme waren für Raoul Walsh die Orte, die Landschaften, die Städte, in denen er seine Abenteuer erlebte.

Hoffnung bewog diese Männer, Frauen und mit ihnen die Kinder, allen Mühsalen zu trotzen und die schroffen Gebirge zu bezwingen, die den Zugang zum gelobten Land versperrten.



2

3

1



4

5

6

1 THE BIG TRAIL
(1930)

2 Clark Gable und
Cameron Mitchell
in THE TALL MEN
(1955)

3 A DISTANT
TRUMPET
(1964)

4 THEY DIED WITH
THEIR BOOTS ON
(1941)

5 B. Mc Lane,
Tom d'Andrea und
Errol Flynn
in SILVER RIVER
(1948)

6 Douglas Fairbanks
in THE THIEF
OF BAGDAD
(1924)

Ein Mann von grosser Schaffenskraft

Raoul Walsh ist am 11. März 1892 in New York geboren worden. Sein Vater stammte aus Irland, in der Familie seiner Mutter floss spanisches Blut. Zum Film kam er 1910, seinen Neigungen gemäss als Cowboy-Darsteller der Firma Biograph, wo er rasch zum Assistenten von David Wark Griffith aufstieg. Eine bedeutsame Rolle gab ihm sein Förderer 1915 in BIRTH OF A NATION, wo er John Wilkes Booth, den Mörder Abraham Lincolns, zu verkörpern hatte. Griffith war es auch, der ihn schliesslich bewegte, selber Regie zu führen. Dabei erwies sich Walsh als ein Mann von grossem Tatendrang, von Schaffenskraft und Beharrlichkeit – Tugenden, die er nicht selten auch in seinen Filmen pries: als Ausdruck von Charakterfestigkeit, Standhaftigkeit und Integrität. Es verging zwischen 1912 und 1964 kaum ein Jahr, in dem er nicht mindestens einen Film inszeniert hätte, manchmal auch deren zwei, drei oder mehr, und oft war er auch am Schreiben des Drehbuchs beteiligt. Nachdem er weit über hundert Filme – Western, Kriegsfilm, Gangsterfilme, historische Filme – gedreht hatte, zog er sich in den Ruhestand zurück. Ende 1980 ist er im Alter von fast 89 Jahren in Los Angeles gestorben. Ein Mythos des amerikanischen Kinos war er schon lange.

Vom Abenteuer als einem Weg zu sich selbst

Zu Raoul Walshs besten, bleibenden Werken zählen gradlinige Abenteuerfilme, Western vorab und Kriminalfilme, nicht zuletzt auch einige gelungene Komödien, die er in vollkommen unartifizierlicher Weise gestaltete. Nur selten finden sich bei ihm expressive Perspektiven und Beleuchtungen, oft dagegen distanzierende Total-Einstellungen, welche die handelnden Personen in ihre Umwelt einbetten. Berühmt wurde sein Talent, auf Anheiß die jeweils funktionellsten, einfachsten und zweckmässigsten Einstellungen zu sehen.

Immer aber entsprachen handlungsreiche Filme seinem künstlerischen Temperament, das ihn die Kinoleinwand stets zur Unterhaltung mit Pionieren und Piraten, mit Liebhabern und Geliebten, mit Schatz- und Freiheitssuchern, mit Gescheiterten auch und Gangstern bevölkern liess. Mit Menschen zumeist, die aufbrachen zum Abenteuer als einer Reise auf dem Wege zu sich selbst. Denn Filmemachen bedeutete für ihn Leben, und jeder einzelne Film, den er drehte, war ein Schritt mehr, den Sinn dieses Lebens zu erkennen. Im Abenteuer, so exemplifiziert Raoul Walsh in jedem seiner Filme, so unterschiedlich diese qualitativ auch ausgefallen sind, liegt der unerschöpfliche Schatz des Lebens verborgen, bei dessen Entdeckung der Mensch seine Grösse und seine Energie, sein

Glück und sein Leiden sich erarbeiten kann: vom 1924 gedrehten Stummfilm THE THIEF OF BAGDAD, einem phantasievoll-naiven Märchen von der Suche nach den Symbolen des Glücks und der Freiheit, bis hin zu THE TALL MEN, einem lebendig und attraktiv inszenierten Western aus dem Jahre 1955, in dem der Held zum Schluss seine Ruhe, seine Geborgenheit findet.

Der Zug nach Westen

Zu den kraftvollen, epischen, immer wieder behandelten Themen der Filmgeschichte zählt das Vordringen der Pioniere auf den legendenumwobenen Pisten des Far West, dem Santa Fé Trail und dem Oregon Trail vor allem. Hoffnung bewog diese Männer, Frauen und mit ihnen die Kinder, allen Mühsalen zu trotzen und die schroffen Gebirge zu bezwingen, die den Zugang zum gelobten Land versperrten: Hoffnung auf fruchtbare Äcker und satte Weiden, Hoffnung aber auch auf schnellen Reichtum, nachdem die Kunde von den kalifornischen Goldfunden die Siedlungen im Osten erreicht hatten.

Dieser Zug nach Westen hat über den historischen Bereich hinaus den Charakter einer Legende angenommen: Er ist in literarischer, folkloristischer und filmischer Form zum Mythos von der Erschliessung Amerikas und der Geburt eines politischen und gesellschaftlichen Bewusstseins stilisiert worden. Dieser Mythisierung verdankt man nicht zuletzt einige der schönsten, grosszügigsten und grossartigsten Western, von denen die besten ungeachtet aller Idealisierung in fast dokumentarischer Weise die Strapazen sichtbar werden lassen, denen diese Auswanderer und Siedler ausgesetzt waren, und das Pathos dieser Landnahme in künstlerisch gebändigter Form zum Symbol der Gründung eines demokratischen Staatswesens überhöhen. Der Abenteuerer Raoul Walsh war geschaffen, sich dieses amerikanischen Traums anzunehmen und auf der Leinwand in epische Bildweiten umzusetzen. Ebenso wie ihn einst die Ferne gelockt hatte, folgen seine Helden auf der Leinwand demselben Lockruf. Zu den grössten und eindrücklichsten Pioniererepen zählt zweifellos THE BIG TRAIL, den Walsh 1930, kurz nach der Einführung des Tonfilms in einer 35-mm- und 70-mm-Fassung inszenierte.

THE BIG TRAIL gehört zum Inventar der Filmgeschichte. Das Werk sprengt selbst für heutige Verhältnisse noch die Norm des Üblichen. Was vor allem haften bleibt, sind die gewaltigen Kameragemälde vom Zug der Planwagen unter einem unendlichen Himmel, in dem die Fata Morgana aufschimmert vom friedlich blühenden Tal im fernen Oregon, auf das der ausgestreckte Arm des Scout und Spähers visionär hinweist, wenn Durst und Hunger, Sturm oder Kälte die Kleinmütigen verzagen lassen.



1

2

3

«Das Kollektiv ist in diesem grossen Film, der an der Schwelle zum Tonfilm steht, der Held, und Raoul Walsh ist dieser Stil eines nationalen und sozialen Poems gelungen, weil er – jenseits jeglicher kollektivistischer Ideologie – inspiriert war vom (erinnerten) Erlebnis der Geburt einer Nation, von der Gründung einer neuen, einer republikanischen Gemeinschaft, deren Ausstrahlung mystischer Natur war und den Abenteuern ihren tiefen Sinn vermittelte.» (Martin Schlappner)

Ethos und Moral

Kleinmut und Verzagten haben keinen Platz im Herzen von Walshs Helden, die er mit der Generosität und Diskretion eines Gentleman entwarf: als elegant, grosszügig, grossartig wie Gregory Peck, der als wagemutiger Kapitän im Seefahrerfilm mit dem fast schon programmatischen Titel *THE WORLD IN HIS ARMS* (1952) nicht nur in symbolisch-weitläufiger Geste die Weltmeere umfasst, sondern auch eine schöne Gräfin in den Armen hält, deren Liebe er schliesslich gewonnen hat; wie Errol Flynn in *GENTLEMAN JIM* (1942), der Lebensgeschichte des Schwergewichtboxers Jim Corbett, der in Walshs Interpretation zur Inkarnation des sportlichen Ethos wird, indem er, auf der Höhe des Ruhmes, gerade in seinem Sieg den Keim der künftigen Niederlage erkennt.

Denn Raoul Walsh, und das hebt ihn über reine Routiniers und Konfektionäre hinaus, blieb stets auch der Moralist, nicht in puritanischem Sinne freilich, sondern wiederum in einer weitherzigen, generösen Art: Die Beharrlichkeit seiner Helden macht sie keineswegs unempfindlich für Menschen und Hoffnungen ausserhalb jener Normen, in denen sie sich selbst bewegen. Sie erweitern vielmehr ihren Horizont, ihr menschliches Verständnis, aber sie weichen ihrer Verantwortung nicht aus, zu der sie sich einmal bekannt haben. Das bringt in die Filme von Raoul Walsh bisweilen einen Zug von Pessimismus, der in der Einsicht von notwendiger Bescheidenheit in die eigenen Möglichkeiten – in der bittersüssen Komödie *THE STRAWBERRY BLONDE* (1941) etwa – auf eine klarsichtige Art sogar wohlgeumt werden kann. Denn dieser Pessimismus ist auch ein Ursprung, dass seine Helden lachen können: ihr Lachen ist ebenso vital wie ihr Mut, und beides zusammen macht sie, in den besten Fällen, menschlich reich, autonom und in ihren Qualitäten verschwenderisch.

Und wenn es geschieht, dass seine Menschen scheitern, dass in ihnen ein Psychogramm selbsterstörerischer Kräfte sichtbar wird, wie etwa in *THE ROARING TWENTIES* (1939), *HIGH SIERRA* (1941) oder *WHITE HEAT* (1949), Dramen um die Hoffnungslosigkeit eines Lebens in Gewalttat und Verbrechen,

gehen diese Filme über die psychologische oder soziale Studie im Amerika der Depressionszeit hinaus in die Bereiche schicksalshafter Herausforderung und des daraus sich ergebenden Trauerspiels. *THE ROARING TWENTIES* zeigt einen Helden (*James Cagney*) jenseits der kriminellen Tat als Mann von Ehre, der sich am Ende opfert, um seine Integrität zu wahren. *HIGH SIERRA* romantisiert den kühlen Gangster (*Humphrey Bogart*), der scheitert, als er beginnt, Gefühle zu entwickeln. In *WHITE HEAT* verfällt ein gewalttätiger Neurotiker (wiederum gespielt von *James Cagney*) dem Wahnsinn.

Ausformung der klassischen Bogart-Figur

HIGH SIERRA, eine der besten Arbeiten von Raoul Walsh überhaupt, wurde zum Wendepunkt in der Karriere Bogarts, dem mit diesem Film an der Seite von *Ida Lupino* der Durchbruch zum Charakterdarsteller gelang. Erzählt wird vom alternden, eben aus dem Gefängnis entlassenen Gangster Roy Earle, der sich in den Bergen zur Vorbereitung eines Hotelüberfalls mit Nachwuchsgaunern und – unerwartet – der Tänzerin Marie trifft, einer Begegnung, aus der sich schliesslich eine verzweifte Liebesgeschichte entwickelt. In diesem Film wurde die klassische Bogart-Figur gleichsam ausformuliert: ein wortkarger, einsamer Professional, in dessen zerfuchtem Gesicht sich Bitterkeit und Zärtlichkeit undurchdringlich mischen, ein Mann, der mit abgeklärter Umsicht operiert und der für die unerfahrenen, amateurhaften Gernegrossen und Grossmäuler – «smalltimers for small jobs» – nur besorgte Verachtung übrig hat, da sie ohnehin nur alles falsch zu machen drohen.

«Der gradlinige, schnörkellose Stil der Inszenierung von Raoul Walsh und Bogarts völlig unpathetisches Porträt des Gangsters bewahren *HIGH SIERRA* vor einer möglichen Larmoyanz. Die romantischen Aspekte der Figur sind so geschickt in den harten drive der Aktionen eingelassen, dass die im Drehbuch zweifellos vorhandenen Implikationen einer treuerzigen Pfadfinder-moral gänzlich eliminiert werden.» (Hans C. Blumenberg)

In souveräner Ignorierung der Genre-grenzen hat Walsh den Stoff von *HIGH SIERRA* acht Jahre später wieder aufgenommen und unter dem Titel *COLORADO TERRITORY* mit *Joel McCrea* und *Virginia Mayo* als Liebesfilm im Westernstil inszeniert. «Ein Film der Versteinerung», hat Fritz Göttler geschrieben: «Er führt uns aus den weiten Ebenen von Kansas in die unzugänglichen Felsmassive einer Stadt über dem Mond. Ein Ort, an dem die Einsamkeit herrscht, die Leere und die Kälte, und wo die Liebe ihren letzten Zufluchtsort findet.»



4

1 *Ida Lupino* und *Robert Alda* in *THE MAN I LOVE* (1947)

2 *Errol Flynn* in *GENTLEMAN JIM* (1942)

3 *Humphrey Bogart*, *James Cagney* und *Jeffrey Lynn* in *THE ROARING TWENTIES* (1939)

4 *Ida Lupino* und *Humphrey Bogart* in *HIGH SIERRA* (1941)

5 *Gregory Peck* in *CAPTAIN HORATIO HORNBLOWER* (1950)

6 *Edmond O'Brien*, *James Cagney* und *Virginia Mayo* in *WHITE HEAT* (1949)

In diesem Film wurde die klassische Bogart-Figur gleichsam ausformuliert: ein wortkarger, einsamer Professional, in dessen zerfuchtem Gesicht sich Bitterkeit und Zärtlichkeit undurchdringlich mischen.



5

6



1

2

3

4

Schöpferische Sympathie für die Helden

Für seine Helden hat Walsh stets eine schöpferische Sympathie aufgebracht. Die innere Bewegtheit der Menschen wird in seinen Filmen in der Bewegung nach aussen sichtbar gemacht: Von Sehnsucht getrieben, brechen sie auf, Kühnheit zeichnet sie aus, und Lebenslust erfüllt sie in den Armen schöner Frauen. Walsh wusste seine Schauspieler ob dieser Dynamik zu schätzen, Akteure, die zu den wichtigsten männlichen Stars des Hollywood-Kinos gehörten und von denen einige mit ihm alt geworden sind: Douglas Fairbanks, Errol Flynn, Gary Cooper und Clark Gable, John Wayne, James Cagney und Humphrey Bogart, Kirk Douglas und Gregory Peck, Rock Hudson, Robert Ryan und Joel McCrea – Schauspieler, von denen er einmal sagte, dass sie virile Männer waren, die eine Handlung so zu bestehen in der Lage waren, dass sich diese nie verlangsamte. Und die Schauspieler erwiderten seine Wertschätzung. Errol Flynn beispielsweise, einer seiner Lieblingsdarsteller, berichtete, dass Raoul Walsh ein wundervoller Kamerad gewesen sei.

«Er hat mit diesen inkarnierten Helden viele Kriegsfilme gedreht, aber er war kein Kriegspropagandist. Raoul Walsh hatte anderes im Auge: *OBJECTIVE, BURMA!* (1945), vom langen Marsch einer Truppe amerikanischer Soldaten durch den Dschungel handelnd, ein Film, der ausschliesslich unter Männern spielt, die in dieser Welt unter einem bleiernen Himmel, der rätselhaften Geräusche, der stummen und grausamen Spuren des Feindes ihre Initiation in den Krieg erfahren, ein Film, der sich, immer den Menschen als Mass vor Augen, fast ausschliesslich auf den Körpern dieser Männer, dieser von Angst und Müdigkeit, Erschöpfung und Schmerzen, Schmutz und Krankheit gemarterten Körper zuträgt. Oder *BATTLE CRY* (1955), der Film, den Raoul Walsh unter seinen Arbeiten am meisten liebte, der in bestimmter Art denn auch sein intimster und geheimnisvollster ist, ein Film über junge Männer, die sich bei den Marines einschreiben, zu Soldaten ausgebildet werden, ein Film nicht über den Krieg, vielmehr über das Erlernen von Krieg, in welchem erneut wiederkehrt das Erlebnis der Kollektivität – ohne dass dabei der Krieg gefeiert würde.» (Martin Schlappner)

Visuelle Überzeugungskraft

Dass die Filme von Raoul Walsh im Verlauf der letzten Jahre zahlreiche europäische Cineasten ansprachen, die im Rückblick auf sein Werk den Regisseur teilweise kultisch verehrten, erklärt sich zum einen aus dem stets wieder angeschlagenen Thema der wiederholten und sich immer wiederholenden Bewährung, die Menschen wie beispielsweise in *ALONG THE GREAT DIVIDE* (1951) – dort im

Sinne einer grundsätzlichen Auseinandersetzung zwischen Lynchjustiz und dem Glauben an Gerechtigkeit – zum Ausharren zwingt. Zum anderen aber aus dem Talent, jeweils auf Anhieb die funktionalste und einfachste Einstellung zu sehen, was dem Werk aussergewöhnliche Klarheit verleiht. Die Fähigkeit, elliptisch zu erzählen, das heisst Spannung durch Verkürzung, durch Weglassung zu erzeugen, gestattete Walsh einen knappen, zugriffigen Regiestil voller Kraft, Luzidität und Präzision zu entwickeln, der souverän mit dem Widerspruch von Vertrauen und Misstrauen, von Liebe und Hass in den Beziehungen zwischen den Hauptfiguren waltet.

Wenders Definition

In «Filmkritik» 10/69 definiert Wim Wenders, auf *THE TALL MEN* von Raoul Walsh bezogen, sein – «inzwischen legendäres» (Norbert Grob) – Verständnis von «Langsamkeit im Kino»:

«Langsamkeit heisst in diesem Film: alle Vorgänge, die gezeigt werden sollen, mit der grösstmöglichen Ausführlichkeit zu zeigen. Wenn eine Viehherde durch einen Fluss getrieben wird, sieht man nicht nur das erste Tier ins Wasser gehen, sondern auch das letzte heraussteigen, vor allem sieht man die Mühe, die es macht, eine Viehherde durch einen Fluss zu treiben. Auch der Film gibt sich Mühe! Nachdem Clark Gable mit der ohnmächtigen Jane Russell auf dem Rücken sein Zimmer verlassen hat, kommt der Schnitt erst dann, als auch Cameron Mitchell nach einer Weile, lachend, das Zimmer durch die zweite Tür verlassen hat. Wenn Jane Russell sich anzuziehen beginnt und Clark Gable unterdessen draussen das Pferd versorgt und dann verträumt ihrem Lied zuhört, glaubt man gerne, als sie ihn schliesslich hereinruft und bei seinem Eintreten gerade den letzten Knopf ihres Kleides schliesst, dass ihr der Film genügend Zeit zum Anziehen gelassen hat.

Langsamkeit in diesem Western von Walsh heisst: durch Schnitte und den Wechsel von Bildgrössen nicht nur den Fortgang der Geschichte zu bewirken, sondern auch deren Dauer spürbar zu machen. Clark Gable und Jane Russell müssen wegen eines Schneesturmes in einer verlassenen Blockhütte Rast machen. Der Schneesturm bräuchte nur einen Tag zu dauern, um den Konflikt zwischen den beiden aufbrechen zu lassen, der dann den Fortlauf der Geschichte bestimmt. Er dauert aber zwei Tage lang, und der neue Tag wird jedesmal durch eine Totale sichtbar gemacht. Wie zeitraubend es ist, mit Planwagen ein wegloses Gebirge zu überqueren, wird erst dadurch deutlich, dass neben den Grosseinstellungen und Halbtotale, in denen man genau sieht, wie die Wagen an

1 Gary Cooper in *DISTANT DRUMS* (1951)

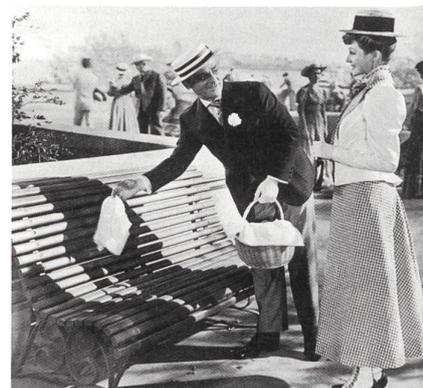
2 Errol Flynn in *OBJECTIVE, BURMA!* (1945)

3 Anthony Quinn, Ann Blyth und Gregory Peck in *THE WORLD IN HIS ARMS* (1952)

4 Jackie Cooper und Wallace Beery in *THE BOWERY* (1933)

5 James Cagney und Olivia De Havilland in *THE STRAWBERRY BLONDE* (1941)

6 Alan Hale, Arthur Kennedy, Ronald Reagan, Ronald Sinclair und Raymond Massey in *DESPERATE JOURNEY* (1942)



5

Die innere Bewegtheit der Menschen wird in seinen Filmen in der Bewegung nach aussen sichtbar gemacht: Von Sehnsucht getrieben, brechen sie auf, Kühnheit zeichnet sie aus, und Lebenslust erfüllt sie in den Armen schöner Frauen.



2



6

Ein Mann von seinem künstlerischen Temperament liebte es nicht, dass im Studio die Technik den Blick auf die Natur verstellte; Es sollte tatsächlich vorhanden sein, was sichtbar wurde.



4

5

Stricken mühsam eine Felswand heruntergelassen werden, auch eine unglaublich weite Totale vorkommt, in der man die Vorgänge, die man eben als mühsame erkannt hat, plötzlich und erschreckt auch als Zeitvorgänge begreift: Einzelheiten können zwar nicht mehr unterschieden werden, aber dadurch werden sie überhaupt erst physisch erfahrbar.

Langsamkeit in diesem Film von Walsh heisst: auch die Leute, deren Geschichte der Film zeigt, lassen sich Zeit. Sie lassen sich Zeit mit ihren Entscheidungen. Wenn sie sich entscheiden, versteht man ihre Gründe. Wenn sie etwas überstürzen, überstürzt sich auch der Film. Aber im allgemeinen lassen sie sich Zeit, vor allem mit ihren Gefühlen. Jane Russell weiss erst am Schluss, dass sie bei Clark Gable bleiben will, weil sie ihn liebt. Auf die Frage Robert Ryans: «Wollen Sie mir eine Frage beantworten?» antwortet Cameron Mitchell, aber erst nachdem er seinen schon lange gezückten Revolver gespannt hat: «Kommt darauf an.»

Langsamkeit in diesem Western von Walsh heisst: kein Vorgang ist so wenig wert, dass man ihn beschleunigen, abkürzen oder gar auslassen könnte, nur um einen anderen spannender oder wichtiger erscheinen zu lassen. Und weil alle Bilder gleichwertig sind, gibt es keine Spannungen, die Höhepunkte und Ruhepausen bewirken, sondern nur eine gleichmässige Anspannung: alle physischen und psychischen Vorgänge möglichst deutlich und möglichst verständlich und in der richtigen Reihenfolge erfahrbar zu machen.

Langsamkeit in diesem Film heisst auch, dass die Geschichte erst dann anfängt, wenn ihre Vorgeschichte nicht mehr interessiert. Clark Gable und Cameron Mitchell kommen aus den Bergen geritten und sehen an einem Baum die Leiche eines Gehetzten hängen. Daran, sagen sie, merken sie, dass sie wieder in zivilisierte Gegenden kommen. Sie reiten in eine Stadt. Sie verhören einige Gegenstände, die sie aus dem Krieg übrig haben. Von nun an ist ihre Vergangenheit nicht mehr wichtig, und die Geschichte kommt langsam ins Rollen. In zwei Stunden nähert sie sich allmählich einem Punkt, an dem ihr Ende selbstverständlich ist, wo auch die Nachgeschichte nicht mehr interessiert. Während des ganzen Films weiss man, wie weit man noch von diesem Punkt entfernt ist, denn das Ende des Films ist die Beendigung der Aufgabe, die Clark Gable mit dem Viehtransport auf sich genommen hat. Langsam, aber sicher führt er diese Aufgabe zu Ende. So wie Raoul Walsh darüber einen Film macht, einen langsamen Western.

“Reinste Form physischen Denkens, die amerikanische Kunst par excellence, der amerikanische Film.” Diese Form ist in THE TALL MEN vor allem eine bedächtige und ruhige und gewissenhafte.»

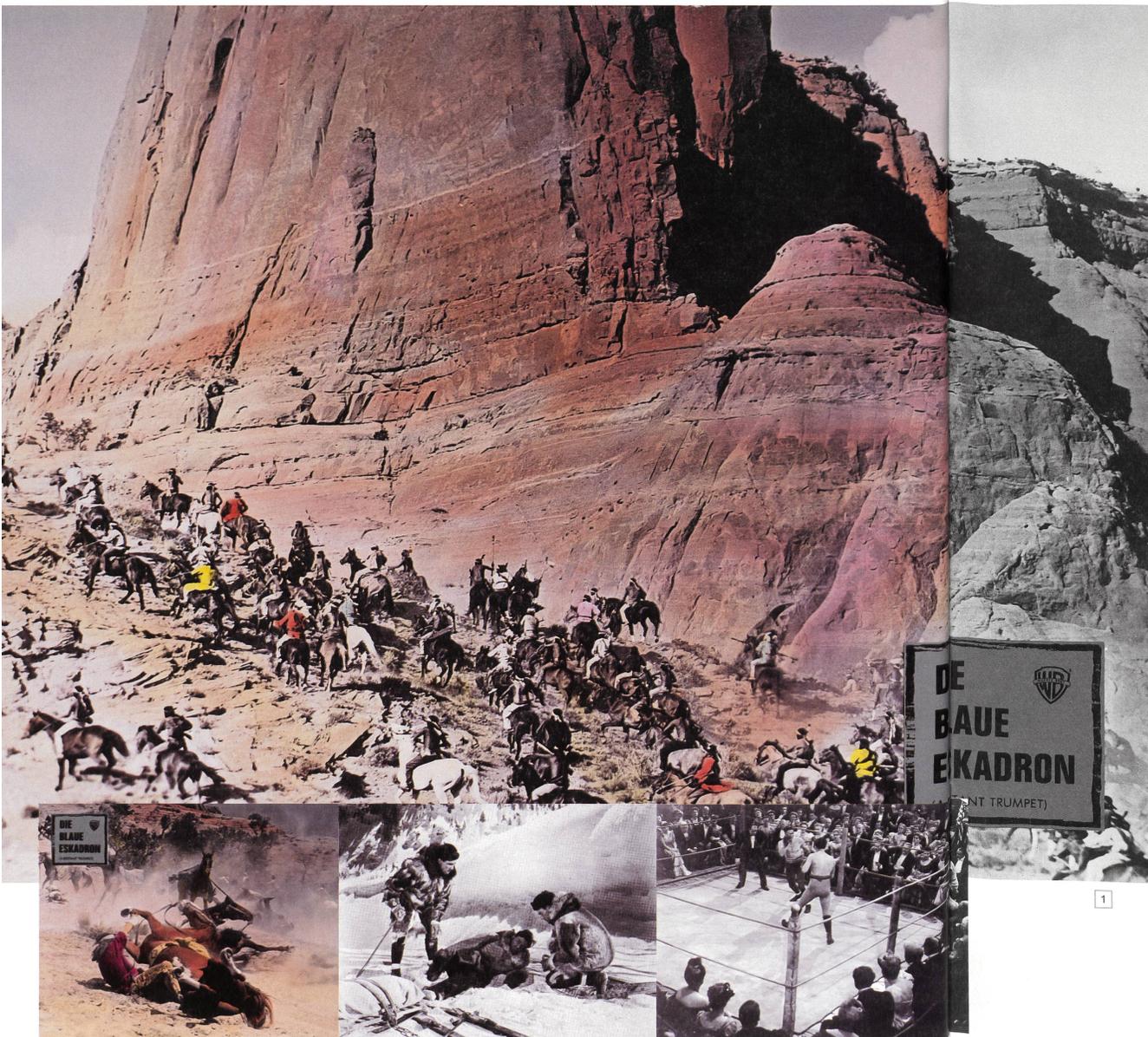
Menschen und Landschaften

Die in seinen Filmen häufig zu bestehenden Kämpfe gegen Unbill und Naturgewalt, gegen Regen, Sand, Schnee und Hitze, die Transversierungen von Schluchten und Gebirgen hat Raoul Walsh, wie von Wenders en détail dargelegt, vielfach nicht einfach nur in Stilisierungen und Montagen vorgetäuscht: Ein Mann von seinem künstlerischen Temperament liebte es nicht, dass im Studio die Technik den Blick auf die Natur verstellte: Es sollte tatsächlich vorhanden sein, was sichtbar wurde. Er zog es deshalb vor, wie in THE BIG TRAIL oder THE TALL MEN die Ereignisse an Ort und Stelle vor der Kamera stattfinden zu lassen. Die Schauspieler mussten die Anstrengungen, die sie darzustellen hatten, zum Teil denn auch in Wirklichkeit auf sich nehmen. Das verleiht seinen Filmen den Charakter des Dokumentarischen, macht ihre Vitalität aus, ihre visuelle Kraft, die überdauernde Authentizität.

Im Weg, den sie zurückzulegen haben, entdecken die Menschen sich selbst. Verbunden und untrennbar ineinander verschmolzen ist mit dieser Entdeckung seiner selbst die Entdeckung der Natur, der Landschaft: das Meer nicht allein in CAPTAIN HORATIO HORNBLOWER (1952), der Dschungel nicht nur in OBJECTIVE, BURMA!, die Steppen in ungezählten Western, die Sierras und die Strassenschluchten in den Gangsterfilmen, die Stürme und Gewitter, die Sonne und die Trockenheit, der Wind, der den Staub in ALONG THE GREAT DIVIDE (1951) aufwirbeln lässt, die Sümpfe Floridas und ihre Bestien in DISTANT DRUMS (1951), eine Natur, die mit Hindernissen, Widerstand und Herausforderung nicht geizt. Und gerade in dieser Natur, deren Wildheit den Gleichmut zur Antwort heischt, finden sich in den Filmen von Raoul Walsh in existenzieller Übereinstimmung denn auch die Paare, finden sich Mann und Frau.

«Was die Schärfe des Umrisses seiner Figuren, was die Unbewegbarkeit des Autors gegenüber seinen Geschöpfen, gegenüber seinem Werk bestimmt» so Martin Schlappner, «hierin war Walsh ein Klassiker. Ein Klassiker war er auch in dem Mass, in welchem zu dieser Impassibilität des Werkes die Spiegelungen von Schönheit und Eleganz, von Rasse und Adel des Herzens, von physischer ebenso wie moralischer Klasse gehören. Seinen letzten Film, THE DISTANT TRUMPET, 1964 herausgegeben, legte Raoul Walsh an als ein Gemälde des Indianerkriegs: pessimistischer geworden, wandte er seine Sympathie nicht so sehr dem (offensichtlich verkommenen) republikanischen Gemein-sinn zu als vielmehr den Indianern, denen die Tugenden seiner früheren Helden gehören.»

Rolf Niederer



1

2

3

1 A DISTANT TRUMPET (1964)

2 Errol Flynn, Helmut Dantine und John Ridgely in NORTHERN PURSUIT (1943)

3 GENTLEMAN JIM (1942)

4 Alan Hale, Roland Sinclair, Errol Flynn und Arthur Kennedy in DESPERATE JOURNEY (1942)

5 Alan Hale und Errol Flynn in GENTLEMAN JIM (1942)

Provokativer Versuch einer Utopie

Von Jürg Ammann, Kinogänger

Für fünf Millionen Franken zwanzig tragbare Kinoprojektoren samt Kleinlastwagen zu kaufen, die, jeweils bedient von zwei Personen, von Ort zu Ort wandern und Schweizer Filme zeigen.

Schweizer Filme werden in unserem Land immer weniger dort gesehen, wo sie eigentlich hingehören: auf der Leinwand des Kinos. Der Marktanteil des Schweizer Films ist auf etwas über ein Prozent geschrumpft. Trotzdem werden in der Schweiz jährlich 21 Millionen Franken staatlicher Gelder für die Filmproduktion aufgewendet. Einige Zahlenspielerereien, was man mit diesem Geld anderes machen könnte:

1. In zwanzig Schweizer Städten Kinos errichten, die nur Schweizer Filme abspielen. Ihre Ausrüstung würde etwa fünf Millionen Franken kosten, und zwar eine Million für die 35-mm-Projektoren, 800 000 Franken für die Dolby Tonsysteme, 180 000 Franken für die Objektive, 1,2 Millionen für die Kinobühne-Konstruktion, 600 000 Franken für die Installation der Anlagen et cetera. Und vieles würde auch billiger gehen: Braucht es teure klappbare Plüschessel, wenn es bequeme Plastikgartenstühle aus dem Warenhaus für ein Zwanzigstel des Betrages auch tun würden? Schliesslich gehen die Besucher von Konzerten ja auch wegen der Musik und nicht wegen der geschmackvoll eingerichteten Sitzgelegenheiten.

2. Eine mit einer Million Franken finanzierte Kommission aus Fachleuten sollte herausfinden helfen, wo sich der Eidgenossenschaft gehörende Räume befinden, die sich für die permanente Einrichtung eines Kinos eignen würden, zum Beispiel in Museen, leerstehenden ehemaligen militärischen Bunkern, Zeughäusern, Kelleräumen von Staatsgebäuden, leerstehenden Fabriken ...

3. Eine interessante Idee wäre, für weitere fünf Millionen Franken zwanzig tragbare Kinoprojektoren samt Kleinlastwagen zu kaufen, die, jeweils bedient von zwei Personen, von Ort zu Ort wandern und Schweizer Filme zeigen. Die Aulas von fast allen Gymnasien und Universitäten besitzen Vorführmöglichkeiten, die wenig genutzt werden, das Gleiche gilt für Bibliotheken, Kirchengemeinderäume, Altersheime, Jugendhäuser und Kulturzentren wie das «BOA» in Luzern oder die «Ziegelhütte» in Appenzell. Filme können so koordiniert aufgebaut werden und verschwinden nicht nach drei Wochen aus dem Programm, weil ihnen eine teurere ausländische Produktion den Platz streitig macht. Helene Guby des Ciné-Club Chablaisien schlägt vor: «Ein fester Tag pro Woche für Schweizer Filme wäre eine tolle Sache, zu der man das Publikum erziehen müsste.»

4. Einen Gerätepool schaffen. Junge Nachwuchsleute oder Regisseure, die ihren ersten Spielfilm machen wollen, nicht direkt mit Fördergeldern finanzieren, sondern ihnen lediglich die Geräte zur Verfügung stellen. Dazu einen Gerätepool errichten und für fünf Millionen Franken neue, aber auch ältere noch funktionstüchtige Schneidetische, Kameras und Beleuchtungsinstrumente zusammenkaufen. Eine erstrebenswerte Alternative zum sündhaft teuren Mieten.

5. Attraktive Werbekurzfilme schaffen. Schweizer Kinotrailer haben generell zu wenig explosive Schnitte. Musik wird nicht genügend als wohliger Klangteppich benützt. Inhaltliche Steigerungen sind nicht dramatisch genug und führen selten zu einem Höhepunkt. Ausserdem wird oft keine zusammenhängende Geschichte erzählt. Für eine Million Franken sollte deshalb ein eigenes kleines Schnittbüro errichtet werden, das sich an Werbespots schult.

6. Werbung intensivieren. Jedes Kino sollte als Dienst am Schweizer Film dazu verpflichtet werden, gratis vor jeder Vorführung einen neunzigsekündigen Vorfilm eines Schweizer Films zu zeigen. (Das ist besser als ein Kinozehner und kostet die Kinos nicht einmal etwas.) Der Mehraufwand für den Projektionisten ist gering. Ausserdem macht es wirtschaftlich gesehen keinen Sinn, dass das Schweizer

Fernsehen viele Tausende von Franken in einen Spiel- oder Dokumentarfilm investiert, dann aber nicht bereit ist, gezielte Gratis-TV-Spots zu senden, damit ein Teil des Geldes durch die Kinoauswertung wieder zurück kommt.

7. Themen schärfen und nicht entschärfen. Radikalität und Originalität fördern, sie jedoch in eine konventionell-packende Geschichte einhüllen. Schriftsteller mit den Bedürfnissen des gesprochenen Wortes konfrontieren. Was auf dem Papier geschliffen und wortgewaltig ist, kann unnatürlich und steif tönen.

8. Literarische Quellen ausnützen. Es ist erschreckend, wie wenig Schweizer Bücher verfilmt werden, die in den Buchhandlungshitlisten auftauchen, oder wie wenig namhafte Schriftsteller auch Drehbücher schreiben. Mit einem Ein-Millionen-Franken-Budget deshalb vierzig Bücher in Drehbücher verwandeln lassen.

9. Regionale Starpersönlichkeiten aufbauen. Viele Leute gehen ins Kino, um Menschen zu sehen, die sie kennen und mit denen sie sich identifizieren können. Es ist erstaunlich, dass man in Schweizer Spielfilmen kaum Komiker, keine Skirennfahrer, Fussballer, Tennisspieler, Musiker oder Talkshowmaster, geschweige denn Politiker antreffen kann.

10. Gemeinschaft fördern. Musikkonservatorien, Chöre, Schauspielschulen, Kunstgewerbeschulen beherbergen nicht nur billige Arbeitskräfte, sondern die zukünftige Elite und die ideenhungrigen, unverdorbenen Talente von morgen. Weshalb nicht einhundert von ihnen in einem Wettbewerb mit jeweils 25 000 Franken fördern für ihre Mitarbeit an einem Filmprojekt?

11. Das Publikum informieren. Für 500 000 Franken eine Werbezentrale errichten, die eine Adresskartei führt und Flugmaterial vor allem auch an Schulen verschickt. Zudem für eine Million Franken Tausende von Gratis-Plakat-Anschlägen in der ganzen Schweiz auf öffentlichem Grund errichten, auf die Filmwerbepлакate und Informationen geklebt werden.

12. Herstellungspreise senken. Weshalb sollen Labors nicht zum Selbstkostenpreis Filmkopien von Schweizer Filmen mit karitativen Themen machen und den Betrag danach als gemeinnützige Spende von den Steuern abziehen können? Ausserdem Übernachtungskosten eliminieren und teures Hotelgeld sparen durch Drehen nahe des Heimatortes der Crew. Leerstehende Lagerhallen und Fabriken sind billiger als Filmstudios.

13. Leitbilder analysieren. Nicht die Schwächen des amerikanischen Systems kopieren (sein schamloses Kommerzdenken, auch inhaltlich vulgäre und künstlerisch belanglose Filme zu produzieren), sondern seine Stärken (Organisation, Marketing, Professionalität, Mut, Perfektionsdrang, Zufriedenstellung des Zuschauers als Endziel).

14. Keine Kurzfilme mehr finanzieren und mit den eingesparten Millionen dafür eine Agentenagentur eröffnen, die Nachwuchsleuten Werbefilme und Musikvideoaufträge vermittelt.

Sicher, ein arbeitsloses Jahr (das die Spitzenleute problemlos als Hilfskräfte im Ausland verbringen können) ist ein harter Schlag für die Schweizer Filmszene. Aber wäre sie nachher nicht umso glücklicher und vielleicht sogar ein bisschen stolz darüber, ein funktionierendes Filmvertriebssystem mit vierzig Kinos und beinahe fünf Millionen zusätzlicher Besuchersitze pro Jahr zu haben?

Der Beitrag gibt die Meinung des Verfassers, nicht die der Redaktion wieder

Landschaften



CINEMA
CHRONOS

216 Seiten, zahlreiche Abb., broschiert,
ISBN 3-905313-85-5

Einzelheft: CHF 34 / EUR 19
Abo: CHF 28 / EUR 16
(plus Versandkostenanteil)

Redaktion:
Meret Ernst, Flavia Giorgetta, Andreas
Moos, Jan Sahli, Alexandra Schneider
und Doris Senn

DOROTHEE WENNER
Die Diva der Landschaften
FRED TRUNIGER
Spurensuche im Kreisverkehr
HENNING ENGELKE
To Live with Herds
HANS J. WULFF
Gärten des Abenteuers, Szenen
der Geschichte
ROLAND COSANDEY
Tourismus und der frühe Film
in der Schweiz (1896-1918)
NATHALIE BÖHLER
Die Landschaft als Regisseurin
THOMAS CHRISTEN
Seelenlandschaften
MARCY GOLDBERG
„Hier ist es geschehen“
MARIA TORTAJADA
Der Abhang: eine Berglandschaft?
REMBERT HÜSER
Einkaufen gehen
THOMAS TODE
Unfrohes, fahles Licht

Nocturne
VINZENZ HEDIGER
I Didn't Know I Couldn't

CH-Fenster
CLAUDIA REICHE
Über Männlichkeiten und andere
Geschlechter

Filmbrief ...
CATHERINE SIBLERSCHMIDT
... aus den Kapverden:
Von Hollywood bis Eden Park

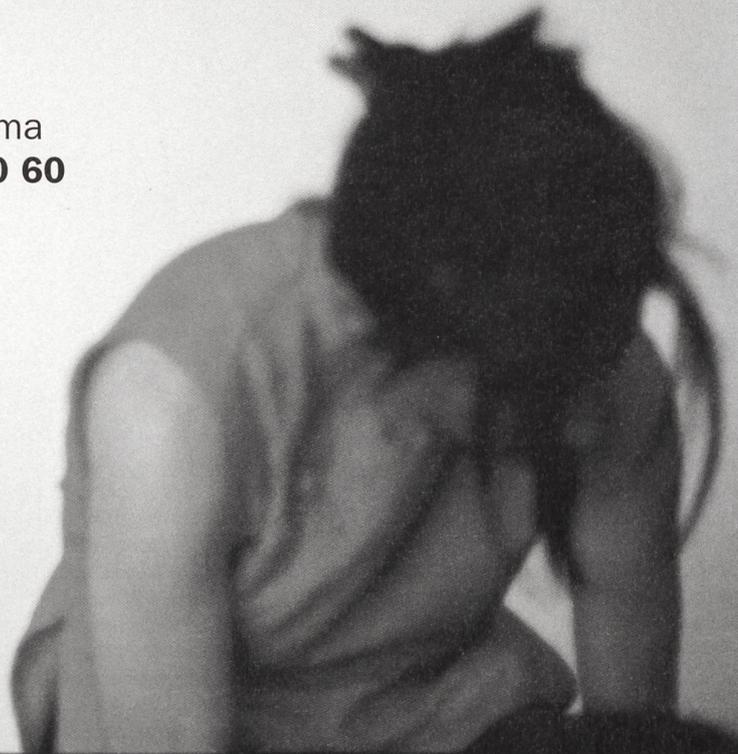
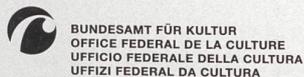
Kritischer Index der Schweizer
Produktion 2000 / 2001

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung
oder direkt bei:

Chronos Verlag
Eisengasse 9
CH- 8008 Zürich

Fax 0041 / (0)1 265 43 44
info@chronos-verlag.ch

CINÉMA - VISIONS DU RÉEL
NYON, 22 - 28 AVRIL 2002
festival international de cinéma
informations +41 22 361 60 60
www.visionsdureel.ch



CHARLES GASSOT PRÄSENTIERT

SABINE AZEMA

ERIC BERGER

HELENE DUC

ANDRE DUSSOLLIER

TANGUY

EIN FILM VON
ETIENNE CHATILIEZ



ER IST 28 UND LEBT NOCH IMMER BEI SEINEN ELTERN

DREHBUCH UND DIALOGE LAURENT CHOUCHAN MIT ETIENNE CHATILIEZ

MIT AURORE CLEMENT JEAN-PAUL ROUVE ANDRE WILMS KAMERA PHILIPPE WELT TON JEAN UMANSKY KOSTÜME ELISABETH TAVERNIER
AUSSTATTUNG STEPHANE MAKEDONSKY SCHNITT CATHERINE RENAULT MIX JEAN-PAUL HURIER AUFNAHMELEITER DANIEL CHEVALIER

PRODUZIERT VON TELEMA LES PRODUCTIONS DU CHAMP POIRIER TF1 FILMS PRODUCTION

MIT DER UNTERSTÜTZUNG VON TPS CINÉMA VERKAUF INTERNATIONAL TF1 INTERNATIONAL VERLEIH FILMCOOPI ZÜRICH

FILM COOPI