

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 251

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: 05.08.2025

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

1.04

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Demokratischer Realismus: Francesco Rosi

New Hollywood: Ära der Experimente

Neue Western:

OPEN RANGE von Kevin Costner

THE MISSING von Ron Howard

COLD MOUNTAIN von Anthony Minghella

LE TEMPS DU LOUP von Michael Haneke

THE COMPANY von Robert Altman

ZATOICHI von Takeshi Kitano

www.filmbulletin.ch

> Francesco Rosi
> New Hollywood
> Western-Welle

ARE YOU READY TO **RECONSTRUCT** YOUR LIFE?

PREIS DER FILMKRITIK FIPRESCI
REGISSEUR DES JAHRES 2003

NOMINATION DISCOVERY FASSBINDER AWARD
EUROPÄISCHER FILMPREIS 2004

«So endet es immer.

Ein wenig Magie, ein wenig Rauch.

Etwas Schwebendes.

Aber es klappt nicht ohne die richtigen Zutaten:
ein kleines Lächeln, ein Mann, eine schöne Frau.

Und die Liebe.

Alles ist Film. Alles ist konstruiert.

Und trotzdem tut es weh...»

«DER **BESTE FILM** VON CANNES 2003!»
PREMIERE

«VERFÜHRERISCH, **ELEGANT**, SINNLICH»



CAMERA D'OR
CANNES 2003

MARIA BONNEVIE

NIKOLAJ LIE KAAS

KRISTEP HENRIKSSON

RECONSTRUCTION

EIN FILM VON CHRISTOFFER BOE

AB
26. FEBRUAR
IM KINO

www.reconstruction-lefilm.com

XENIX FILM

Il est plus facile pour un chameau...

Eher geht ein Kamel ...

Ein Film von

Valeria

BRUNI TEDESCHI

Valeria BRUNI TEDESCHI

Jean Hugues ANGLADE

Chiara MASTROIANNI

Denis PODALYDES

«Lustig,
tiefsinnig,
bewegend!»

FIGAROSCOPE

XENIX FILM

xenixfilm.ch

ilestplusfacilepourunchameau.com



AB MITTE MÄRZ IM KINO

1.2004
46. Jahrgang
Heft Nummer 251
Februar 2004

Titelblatt:
Nicole Kidman als Ada Monroe
und Jude Law als W. P. Inman in
COLD MOUNTAIN Regie:
Anthony Minghella



KURZ BELICHTET

6

New Hollywood
DVD

10



WESTERN-COMEBACK

11

Der Traum vom Leben in Freiheit

12

OPEN RANGE von Kevin Costner

13

THE MISSING von Ron Howard

15

COLD MOUNTAIN von Anthony Minghella



PLANSEQUENZ

18

Demokratischer Realismus

Der Kosmos der Themen

bei Francesco Rosi

30

Kleine Filmographie Francesco Rosi



FILMFORUM

32

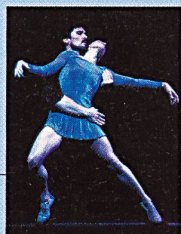
LE TEMPS DU LOUP von Michael Haneke

34

THE COMPANY von Robert Altman

36

ZATOICHI von Takeshi Kitano



NEU IM KINO

37

AU SUD DES NUAGES von Jean-François Amiguet

38

SKINHEAD ATTITUDE von Daniel Schweizer

39

IN THE CUT von Jane Campion

40

MONA LISA SMILE von Mike Newell

41

KITCHEN STORIES von Bent Hamer

42

21 GRAMS von Alejandro G. Iñárritu

RÜCKBLENDE

43

New Hollywood

Ära der Experimente und
kein versöhnliches Kino



UNPASSENDE GEDANKEN

56

Die Schwester Winnetous und
der Filmlexikograph

Von Felix Aeppli



Impressum

Verlag

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

Redaktion

Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inseratverwaltung

Filmbulletin

Gestaltung, Layout und Realisation

design_konzept
Rolf Zöllig sgd gce
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion

Druck:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 2345 252
Telefax +41 (0) 52 2345 253
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

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

Mitarbeiter

dieser Nummer
Frank Arnold, Thomas
Binotto, Rolf Niederer, Stefan
Volk, Peter W. Jansen,
Gerhard Midding, Pierre
Lachat, Josef Schnelle, Irene
Genhart, Gerhart Waeger,
Birgit Schmid, Herbert
Spaich, Daniela Sannwald,
Felix Aepli

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thürow,
Basel; Buena Vista Inter-
national, Cinémathèque
suisse Dokumentationsstelle
Zürich, Frenetic Films, Look
Now!, Monopole Pathé Films,
Xenix Filmdistribution,
Zürich; Frank Arnold, Berlin

Vertrieb Deutschland

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

Kontoverbindungen

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

Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2004
fünfmal ergänzt durch vier
Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.- / Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur

Sektion Film (EDI), Bern



**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur**

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe
ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe
von Filmbulletin wird von den aufge-
führten Institutionen, Firmen oder Pri-
vatpersonen mit Beträgen von Franken
20 000.- oder mehr unterstützt.

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

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre
Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vor-
schläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust
und Ihr Engagement für Bereiche wie: Mar-
keting, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Ver-
kauf und Vertrieb, Administration, Festival-
präsenz, Vertretung vor Ort ...

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und
versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbrin-
gend umzusetzen.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen
einer lebendigen Filmkultur für Ihr En-
gagement.

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

In eigener Sache

Auf Heft 250 folgt Heft 251. Der
Alltag hat uns wieder. Neues zu berich-
ten von den «eigenen Angelegenhei-
ten» gibt es nicht wirklich. Einmal
mehr zu wiederholen, was bereits
mehrfach in dieser Spalte gestanden
hat, mag ich heute nicht. Wer mag, darf
gerne die eigene Sache aus Heft 248
noch einmal lesen: der Inhalt ent-
spricht weiterhin dem aktuellen Stand.

Das wars.

Die nächste Ausgabe wird merk-
lich dünner werden und vor allem aktu-
elle Filmbesprechungen enthalten –
dies ist nun Programm.

Walt R. Vian

© 2004 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 46. Jahrgang
Der Filmberater 64. Jahrgang
ZOOM 56. Jahrgang

Kurz belichtet

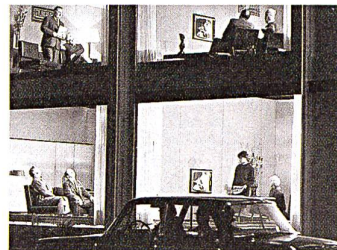
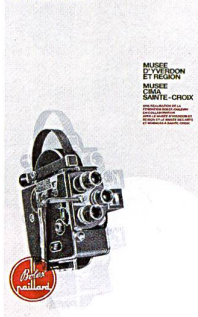


MAIS IM BUNDESHUUS –
LE GÉNIE HELVÉTIQUE
Regie: Jean-Stéphane Bron



VOSVRASCHTCHENIE
(DIE RÜCKKEHR)
Regie: Andrej Zujagincev

les aventures d'une caméra
vaudoise du 11 janvier au
16 mai 2004



PLAYTIME
Regie: Jacques Tati

Auszeichnungen

Schweizer Filmpreise

Im Rahmen der Solothurner Filmtage 2004 verlieh die Jury des Schweizer Filmpreises 2004 unter der Präsidentschaft des Musikers Stefan Eicher die Auszeichnung «Bester Dokumentarfilm» an *MAIS IM BUNDESHUUS – LE GÉNIE HELVÉTIQUE* von Jean-Stéphane Bron – ein «dokumentarisches Meisterstück: gleichermassen souverän im Einsatz der kinematografischen Mittel als auch in der Analyse der aktuellen politischen Rede». Als «Bester Kurzfilm» wurde *L'ESCALIER* von Frédéric Mermoud erkoren – in Anerkennung der «Regieleistung, der Führung der künstlerischen Mitarbeiter und der Schauspieler und ganz allgemein, der sensibel erzählten Geschichte». Den Preis für die «Beste Hauptrolle» erhielt Bettina Stucky für ihre Rolle in *MEIER MARYLYN*, «die sie sich mit grossem Respekt und bezeichnender Aufrichtigkeit zu eigen gemacht hat». Mit dem Preis für die «Beste Nebenrolle» wurde Gilles Tschudi ausgezeichnet für seine Rolle des wortkargen Goltz in einer Szene von *MEIN NAME IST BACH*, die «seine umwerfende Präsenz zu einem zentralen Ereignis des Films» macht. *MEIN NAME IST BACH* von Dominique de Rivaz erhielt den Preis in der Kategorie «Bester Spielfilm» – überzeugend «vor allem auf der Ebene des Bildes (Schauspieler, Ausstattung, Montage)». Der neu geschaffene «Preis der Jury» wurde Corinna Glaus für das Casting des Kassenschlagers *ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE!* zugesprochen – «sie hat bekannten und gerade auch neuen Gesichtern die Chance gegeben, uns mit ihrer Spielfreude mitreissen zu lassen».

Fernando Solanas

Der argentinische Filmregisseur Fernando Solanas wurde vom Internationalen Filmfestival Berlin für sein Lebenswerk mit dem Goldenen Ehrenbären ausgezeichnet. Mit *LA HORA DE LOS HOROS* (DIE STUNDE DER HOCHÖFEN) von 1967 schuf er einen Klassiker des politischen Dokumentarfilms. Die Repression unter der Militärdiktatur zwang Solanas zur Flucht nach Frankreich, wo *LE REGARD DES AUTRES* und *TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL* entstanden. Nach seiner Rückkehr nach Argentinien Mitte der achtziger Jahre setzte er mit Filmen wie *EL SUR*, *EL VIAJE* und *LA NUBE* seine Auseinandersetzungen mit seinem Heimatland und lateinamerikanischen Zuständen brillant fort. Sein jüngster Dokumentarfilm *MEMORIA DEL SAQUEO* (GESCHICHTE EINER PLÜNDERUNG) setzt sich mit Korruption und Verschwendung öffentlicher Gelder und der argentinischen Krise auseinander.

Templeton-Filmpreis

DIE RÜCKKEHR (VOSVRASCHTCHENIE) von Andrej Zujagincev ist mit dem European John Templeton Film Award 2003 ausgezeichnet worden. Der von der amerikanischen John Templeton Foundation gestiftete Preis, der von einer Jury der internationalen kirchlichen Filmorganisation vergeben wird, ist mit 10 000 Fr. dotiert und wird aus den kirchlichen Preisträgern internationaler Festivals des vergangenen Jahres ausgewählt. Der Preis wurde während der Berlinale 2004 übergeben.

DIE RÜCKKEHR erzählt die Geschichte eines Vaters, der nach zwölfjähriger Abwesenheit zu seiner Frau und seinen beiden halbwüchsigen Söhnen zurückkehrt. Eine Fahrt durch die nordrussische Seenlandschaft wird zu einer Machtprobe zwischen dem frem-

den Vater und den beiden Jungen, die ein tragisches Ende findet.

Der Kinostart ist in der Schweiz für den 15. April 2004 vorgesehen.

Austellungen

Ausgezeichnet!

Noch bis zum 7. März zeigt das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main eine Ausstellung zur Geschichte des Animationsfilms. «Ausgezeichnet. Oscars in Animation. Trickfilme aus 70 Jahren» präsentiert Phasenzeichnungen, Skizzen und sogenannte «Cels» – Zeichnungen auf Transparentfolien – aus über hundert Trickfilmen. Die Exponate dokumentieren die Geschichte des Animationsfilms von seinen schlichten Anfängen über einfallsreiche Studioproduktionen der vierziger und fünfziger Jahre bis zu den heutigen computeranimierten 3-D-Filmen wie etwa *SHREK*.

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main,
www.deutsches-filmmuseum.de

Bolex Paillard

Die Firma Paillard in Sainte-Croix und Yverdon produzierte seit Mitte der dreissiger Jahre bis 1974 die sowohl von Amateuren wie professionellen Kreisen hochgeschätzten Bolex-Kameras. Unter dem Titel «*Les aventures d'une caméra vaudoise*» zeichnet eine gemeinsame Ausstellung des Musée d'Yverdon et région und des Musée CIMA Sainte-Croix bis zum 16. Mai die wenig bekannte Geschichte eines industriellen Abenteurers ab der Begegnung des Ingenieurs Jacques Boolsky, Erfinder der Bolex, mit dem Uhrenfabrikanten Albert Paillard nach. In Yverdon wird dank der ausserordentlich reichen Sammlung von Ser-

ge Oulevay Entwicklung, Herstellung und Verbreitung der Kamera dokumentiert, während in Sainte-Croix vor allem die Menschen – Hersteller wie Nutzer der Bolex – (auch in gefilmten Interviews) zu Wort kommen. Die beiden Ausstellungen werden von einer Reihe von Vorführungen von 16mm-Filmen begleitet, so etwa von *LA ROUTE OU JEAN ET LA CIRCULATION* von 1935, einer der drei noch erhaltenen Filme von Jean Boolsky selbst (Yverdon, 25.3.), oder der Paillard-Bolex-Filme aus dem Glarner Foto-Schoenwetter-Archiv (13.5., Yverdon) oder aber *LES NOMADES DU SOLEIL* von Henry Brandt von 1954 (5.4., Sainte-Croix).

Musée d'Yverdon et région, Le Château, 1401 Yverdon, Di-So 14–17 Uhr
Musée Cima Sainte-Croix, rue de l'industrie 2, 1450 Sainte-Croix, Di-So 13.30–18 Uhr

Die Stadt des Monsieur Hulot

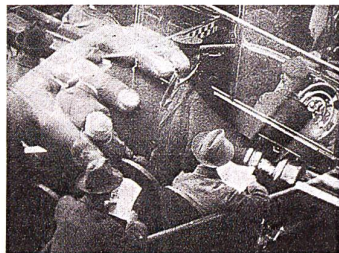
«J'aimerais bien, au lieu de tourner un film faire autre chose, construire un immeuble pourquoi pas?»

Jacques Tati

Das Architekturmuseum der Technischen Universität München zeigt bis zum 2. Mai anhand von Fotografien, Filmausschnitten sowie Originalzeichnungen und Modellen Jacques Tatis satirischen Blick auf die architektonische Entwicklung der fünfziger und sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts. In *MON ONCLE* steht das vollautomatische Eigenheim – die Villa Arpel ist in der Ausstellung als Modell im Massstab 1:10 ausgestellt – im Kontrast zur charmanten Dachbehauung von Monsieur Hulot. Für *PLAYTIME* – «der Abschied von den Schönheiten der alten Zeit und gleichzeitig, welch ein Widerspruch, Technik- und Zivilisations-schelte im Cinemascope-Verfahren, das sich selbst nur dem technischen Fort-



VOLLMOND
Regie: Fredi M. Murer



**BERLIN – SINFONIE
DER GROSSSTADT**
Regie: Walter Ruttmann



TOCCATA
von Hannes Schüpbach



Anne-Marie Blanc
in **LA PETITE GILBERTE**
Regie: Anne Cuneo

schritt verdankt» (Peter W. Jansen) – hat Tati dann ausserhalb von Paris mit «Tatville» eine riesige Kulissenstadt gebaut, mit Hochhausattrappen, deren Wände für die Kamera beweglich waren, mit voll funktionierenden Rolltreppen, Fahrstühlen und Ampelanlagen. Die Ausstellung «La ville en Tati-rama» wurde vom Institut français d'architecture in Zusammenarbeit mit dem Institut national audiovisuel und Les films de mon oncle erarbeitet und jetzt vom Architekturmuseum übernommen.

Architekturmuseum der Technischen Universität München in der Pinakothek der Moderne, Barer Strasse 40, D-80333 München, www.architekturmuseum.de

Festivals

film:21

Vom 26. bis 29. Februar findet in Zürich an der Hochschule für Gestaltung und Kunst film:21, das erste schweizerische Filmfestival zum Thema Nachhaltigkeit, statt. Anhand von Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilmen will die Veranstaltung auf drängende Fragen der Gegenwart und Zukunft hinweisen. Thematisiert werden etwa anhand von Filmen wie **BHOPAL EXPRESS** von Mahesh Mathei oder **HISTORIAS DE CHAPAPOTE** von Stephane M. Grueso (über den Kampf gegen die Ölpest an der Küste Galiziens) unser Umgang mit Katastrophen. Das Thema «Heimat als knappe Ressource» kommt etwa mit **DE VERSTEKELING (BLINDER PASSAGIER)** von Ben van Lieshout oder **THE BIG ONE** von Michael Moore zur Sprache. Filme wie **ERIN BROCKOVICH** von Steven Soderbergh oder **LES FEMMES DES BANANAREIES** von Luis Miranda betonen die Rolle der Frauen im Kampf um Nachhaltigkeit. **VOLLMOND** von Fredi M. Murer oder **KOYAANIS-**

QUATSI von Godfrey Reggio, **EL VIAJE** von Fernando Solanas oder **SEND MERE SLIK** von Cäcilia Holbek Trier erzählen in der Nocturne-Schiene «in sinnlichen Bildern von der Schönheit der Erde und wie die Menschen sie durch ihre Aktivitäten prägen und verändern». Eine dichte Reihe von Rahmenveranstaltungen ergänzt das Filmprogramm.

Hochschule für Gestaltung und Kunst, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich, www.film21.ch

Freiburg

Eröffnet wird das 18. Festival international de films de Fribourg (21. bis 28. März) mit der Vorführung von **MEMORIA DEL SAQUEO**, dem jüngsten Dokumentarfilm von Fernando Solanas, der während des Festivals anwesend sein wird. Eine Reihe weiterer argentinischer Dokumentarfilme befassen sich mit der Krise dieses lateinamerikanischen Landes im gesellschaftlichen und politischen Umbruch.

Eine umfangreiche Retrospektive mit rund vierzig Spiel- und Dokumentarfilmen aus Kasachstan, Kirgisistan, Usbekistan, Tadschikistan und Turkmenien zeichnet die Geschichte des zentralasiatischen Autorenfilms nach. Der Filmemacher Jean-Pierre Beko aus Kamerun und die Filmwissenschaftlerin und Mexikospezialistin Joanne Hershfield wählten für ihre Carte blanche zwölf Filme, die sich mit dem Thema Grenze im wörtlichen und übertragenen Sinn auseinandersetzen.

Festival international de films de Fribourg, Rue Nicolas-Praroman 2, case postale 550, 1701 Fribourg, www.fiff.ch

Das andere Kino

Film und Musik

Eine Begegnung ganz besonderer

Art verspricht der Abend des 6. März im städtischen Kulturzentrum Qbus von Uster zu werden: **BERLIN – SINFONIE DER GROSSSTADT**, der Stummfilmklassiker von Walter Ruttmann von 1927, wird von den zwei Schlagzeugern Lucas Niggli (Uster) und Steven Garling (Berlin) live vertont. Zusätzlich wird Garling solo zu **UN CHIEN ANDALOU** von Luis Buñuel und Salvador Dalí und Niggli zu **BALANCE** von Christian und Wolfgang Lauenstein (Kurzfilm-Oscar 1990) spielen. Die Duo-Improvisation «The Poetry of Drums» wird das Programm abschliessen.

Die Veranstaltung ist eine Co-Produktion des qtopia-Kinos und der von Lucas Niggli organisierten Konzertreihe PAM! – Platz für Andere Musik in Uster.

Qbus, Bräschlergasse 10, 8610 Uster, www.qtopia.ch

Hannes Schüpbach

Mit der Reihe «Film direkt» hat Hannes Schüpbach von 1999 bis 2001 in verschiedenen kommunalen Kinos regelmässig Experimentalfilme und ihre Autoren vorgestellt. Mit «Film solo» stellt er auf einer internationalen Tournee nun eigene filmische Werke – **PORTAIT MARIAGE**, **SPIN** und **TOCCATA** – vor: Filme ohne Ton, «Lidschläge des inneren Auges», wie sie Vincent Katz in dem schönen Katalog zur Reihe bezeichnet. Am 26. Februar, 18 Uhr, ist Hannes Schüpbach im Filmpodium Zürich zu Gast.

Filmpodium, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Kino kulinarisch

Bereits zum vierten Mal finden im Gaswerk Winterthur kulinarische Filmnächte statt. Am Wochenende vom 26. und 27. Februar stehen Gaumenfreuden

und filmische Leckerbissen aus Lateinamerika im Zentrum. Mit **FRESA Y CHOCOLATE** von Tomas Gutierrez Alea und **LA VIDA ES SILBAR** von Fernando Pérez und vier kulinarischen Gängen geht es nach Cuba, während am Samstag mit **COMO AGUA PARA CHOCOLATE** von Alfonso Arau und **AMORES PERROS** von Alejandro Iñárritu und einem Siebengänger die (kulinarische) Welt von Mexiko vorgestellt wird.

Vorverkauf und Infos (Anmeldungen bis 23.2.) unter www.gaumensicht.ch

Frauenleben im Film

Mit einer kleinen Frauenfilmwoche rückt das stattkino Luzern vom 11. bis 17. März alte Frauen in den Mittelpunkt. Mit **PAULINE ET PAULETTE** von Lieven Debrauer, dem Porträt der Schauspielerin Anne-Marie Blanc **LA PETITE GILBERTE** von Anne Cuneo, **TIMING** von Chris Niemeyer und dem Klassiker **LA VIEILLE DAME INDIGNE** von René Allio sollen «Momentaufnahmen aus der Vielfalt und Komplexität des Lebens, jenseits gradliniger Lebensläufe und Biografien» gezeigt werden.

Ein Abend gilt den Frauen im Jazz mit einer Kompilation von Kurzfilmen mit singenden, spielenden und tanzenden Frauen von 1935 bis 1952 aus der Sammlung von Theo Zwicky.

stattkino Luzern, Löwenplatz 11, 6004 Luzern, www.stattkino.ch

.ch | Neue

Schweizer Filme 2004

Eine Auswahl an Schweizer Filmen, die an den diesjährigen Solothurner Filmtagen Aufsehen erregten, geht von Februar bis Juni auf Tournee durch die Schweiz. .ch | Neue Schweizer Filme bietet Gelegenheit, die Vielfalt des einheimischen Filmschaffens zu erleben:



SALVATORE GIULIANO
Regie: Francesco Rosi



LITTLE BIG MAN
Regie: Arthur Penn



IDIOTERNE
Regie: Lars von Trier



**Ingrid Thulin als Baronessa
Sophie von Essenbeck
in LA CADUTA DEGLI DEI**
Regie: Luchino Visconti

von Kurzfilmen über Animation bis hin zu abendfüllenden Spiel- und Dokumentarfilmen. Die Tournée ist eine Ergänzung zur kommerziellen Auswertung einheimischer Filme und bringt Eigenwilliges, Vergnügliches und Kantiges auf die Leinwand.

Als Kinopremiere zeigt .ch | Neue Schweizer Filme den Spielfilm *IXIÈME – JOURNAL D'UN PRISONNIER* von Pierre-Yves Borgeaud und Stéphane Blok, die letztes Jahr am Filmfestival von Locarno den Goldenen Leoparden des Videowettbewerbs erhielten.

.ch | Neue Schweizer Filme ist eine Initiative von Cinélibre (Verband Schweizer Filmklubs und nichtgewinnorientierter Kinos) und wird von Swiss Films, Migros Kulturprozent und den Solothurner Filmtagen unterstützt. Programmdetails geordnet nach Auführungsort: www.cinelibre.ch

Hommage

Francesco Rosi

Das *Filmpodium Zürich* zeigt ab Mitte März bis Ende April in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse in Lausanne eine Reihe mit Filmen von Francesco Rosi. Zum Auftakt dieser Retrospektive ist am 5. März um 20.30 Uhr Francesco Rosi Gast im *Filmpodium*. Gezeigt wird *SALVATORE GIULIANO* von 1962.

Filmpodium Zürich, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Unsterbliche Western

In seinem Zyklus «Western: das unsterbliche Genre» zeigt das Berner Kino *Cinématte* noch bis anfangs März folgende Perlen: *RIO BRAVO* von Howard Hawks (12.–15.2.), *GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL* von John Sturges (19.–23.2.), *EL DORADO* (26.2.–1.3.) –

weil Hawks die Geschichte von *RIO BRAVO* so mochte, verfilmte er sie gleich noch einmal –, *THE WILD BUNCH* von Sam Peckinpah (4.–9.3.) und *MY DARLING CLEMENTINE* von John Ford (9.3.). Die Reihe wird im März, April mit sogenannten Spätwestern fortgesetzt, etwa mit *LITTLE BIG MAN* von Arthur Penn, mit *RIO LOBO*, dem letzten Film von Howard Hawks, oder *UNFORGIVEN* von Clint Eastwood. Ein paar Klassiker des Italo-Western werden auch nicht fehlen.

Cinématte, Wasserwerksgasse 10, 3011 Bern, www.cinematte.ch

Dogma

Am 13. März 1995 tüftelten Lars von Trier und Thomas Vinterberg ihr *Dogma-95-Manifest* aus. Inzwischen soll es international 35 offiziell anerkannte *Dogma-95*-Filme geben. Das *Xenix* in Zürich zeigt in seinem Märzprogramm die besten achtzehn *Dogma*-Filme. Neben «Klassikern» wie *MI-FUNE*, *FESTEN* oder *OPEN HEARTS* kommen etwa auch *JOY RIDE* von Martin Rengel, der einzige schweizerische *Dogma*-Beitrag, *INTERVIEW*, ein Beispiel aus Südkorea, *JULIEN DONKEYBOY* von Harmony Korine oder das Vespa-Road-Movie *AMERIKANA* von James Merendino zur Aufführung. Ergänzt wird das Programm mit zwei Dokumentarfilmen über die *Dogma-95*-Bewegung, einer Lars-von-Trier-Werkchau, mehreren Doegmeli-Filmen und als *Nocturnes* vier ausgewählte Nicht-*Dogma*-Filme.

Kino Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

Suchen und Finden

Lexikon der Filmbegriffe

Seit letztem Herbst ist auf der

Website des Bender-Verlags ein glossarisches *Sachlexikon des Films* öffentlich zugänglich. Unter der redaktionellen Leitung des Filmwissenschaftlers Hans J. Wulff werden von ausgewiesenen Fachkräften in komprimierter Form Begriffe zu Gattungen, Genres und Motiven des Films, aus Kinopraxis und Produktion erläutert. Institutionen, Studios, Archive, Preise, technische, handwerkliche Redensweisen und Begriffe werden bestimmt, filmtheoretische Konzepte und Begriffe erklärt. Aktuell umfasst das Lexikon rund 1700 Stichworte (von A-Festival bis Zyklus) und wird laufend erweitert. Im Gegensatz zu gedruckten Sachlexikas ermöglicht das Online-Auskunftsmedium einen enormen Detailreichtum und die laufende Fortschreibung und Überarbeitung. (Bis wann der Eintrag zu «New Hollywood» nach der aktuellen Retrospektive der Berlinale überarbeitet wird – er datiert den Anfang der Periode auf 1975 mit dem Start von *JAWS*, der wohl eher den Schlusspunkt setzt – könnte etwa als Prüfstein für die Qualität im Bereich Überarbeitung gelten.) Nicht-gefundene Begriffe können an die Redaktion weitergeleitet und sollen so rasch als möglich bearbeitet werden. Über Volltextsuche oder eine alphabetische Liste sind die Begriffe zügig auffindbar.

www.lexikon.bender-verlag.de/suche.php

Studiofilmbesprechungen

Die Website von «Independent Pictures» des Schweizer Studiofilm Verbands (Vereinigung von Verleihern und Kinobetreibern, die sich für die Verbreitung des unabhängigen, qualitativ hochstehenden und wertvollen Films, insbesondere aus der Schweiz, aus Europa und dem Trikont, einsetzen) führt neu auch eine Rubrik «Filmkritiken». Hier werden von unabhängigen Film-

kritikern, «frei von wirtschaftlichen, finanziellen, gesellschaftlichen oder persönlichen Interessenbindungen», allwöchentlich die neusten Studiofilme kurz gewürdigt. Das Angebot wird vom Schweizer Studiofilm Verband, dem Katholischen Mediendienst und den Reformierten Medien getragen. Die Besprechungen werden in Teilen auch das «Lexikon des internationalen Films» speisen.

www.independent-pictures.ch/reviews.php

Nobody is perfect

Korrigenda

Die mit *MORITZ* angeschriebene Foto in *Filmbulletin* 5.03 auf Seite 55 zeigt keine Szenenfoto wie beabsichtigt, sondern den Regisseur Stefan Haupt bei den Dreharbeiten.

Frau Jacqueline Surchat ist 47 und nicht 37 Jahre alt.

The Big Sleep

Ingrid Thulin

27.1.1929–7.1.2004

«Je komplizierter und radikaler eine Figur, umso aufregender, umso differenzierter ihr Spiel. Ingrid Thulin gliedert, arrangiert und steigert. Jedes Gefühl ist neben das andere gesetzt, und doch gleiten sie ineinander über, jedes Gefühl entwickelt sich aus dem vorhergehenden, in jeder Empfindung ist die nächstfolgende bereits mitangelegt. Die Übergänge sind als solche nicht spürbar, sie gehen auf im Gehalt ihres Spiels, kein Ausdruck ist zufällig oder verwischt.»

Renate Helker und Jochen Meyer-Wendt in ihrem Porträt von Ingrid Thulin in *Filmbulletin* 1.89

«Selten hat ein Schweizer Film Befindlichkeiten so leise, herb poetisch gezeichnet und sich trotz Wortkargheit als beredt erwiesen»
Filmbulletin

雲開霧散
**AU SUD
DES NUAGES**
Ein Film von Jean-François Amiguet

Bernard Verley
François Morel

AB 26. FEBRUAR IM KINO

«★★★★ Stark und beunruhigend!»
24 heures Weekend

«Ein Film mit starker Wirkung – aufwühlend und ohne Zweifel wichtig. Ein intelligenter Film, der die richtigen Fragen stellt und an unseren Vorurteilen kratzt.»
Cinéfeuille

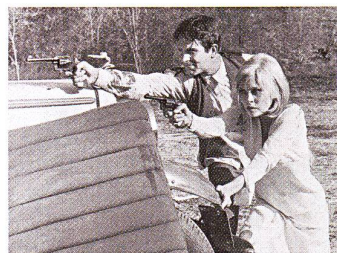
Dischoint Ventschr Filmproduktion presents
a film by Daniel Schweizer

**SKINHEAD
ATTITUDE**

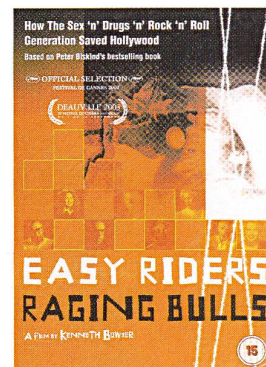
«SKINHEAD ATTITUDE weist nicht nur glaubwürdig nach, dass es neben dem gewalttätigen, neonazistischen Flügel auch eine nicht rassistische Skin-Bewegung gibt – der Film schafft auch eine klare Differenzierung zwischen Skinheads, Punks, Hooligans und deren musikalischer Unterfütterung in der Ska- und Punkmusik.»

JETZT IM KINO

New Hollywood wiedergesehen



BONNIE AND CLYDE
Regie: Arthur Penn



New Hollywood – im Kino

«New Hollywood 1967–1976. Trouble in Wonderland» war der Titel der Retrospektive der diesjährigen Berlinale (5. bis 15. Februar) mit rund sechzig Filmen. Die Reihe wird anschließend in leicht veränderter Form ebenfalls zu sehen sein im Österreichischen Filmmuseum Wien (im März mit Filmen von 1966 bis 1973, im April aus der Periode von 1973 bis 1978) und im Film-museum München (ab 24.2. bis 5.5.). Das gleichnamige, reich bebilderte Buch zur Retrospektive mit Essays und fünfzig Porträts der bedeutendsten Vertreter von New Hollywood, herausgegeben von Helmut Prinzler und Gabriele Jatho, ist beim Bertz Verlag, Berlin erschienen (Fr. 44.70, € 25.-).

New Hollywood – auf DVD

Nicht nur in einer ganzen Reihe zentraler Spielfilme ist New Hollywood auf DVD vertreten, auch zwei spannende Materialsammlungen sind auf der Silberscheibe erhältlich. Die beiden Dokumentationen EASY RIDERS, RAGING BULLS von Kenneth Bowser (als DVD auf Metrodome/England-Import) und A DECADE UNDER THE INFLUENCE von Ted Demme und Richard LaGravenese (2003, DVD US-Import) bieten oral histories mit zahlreichen Zeitzeugen (bekannten wie Altman, Bogdanovich, Coppola, Schrader, Dennis Hopper ebenso wie vergessenen, darunter der Autor Willard Huyck und die Schauspielerin Jennifer Salt) zu New Hollywood.

Die Dokumentation von Bowser ist, da sie dem gleichnamigen Buch von Peter Biskind folgt, ein Stück weit persönlicher gehalten (so sprechen Polly Platt, Peter Bogdanovich und Cybill Shepherd davon, wie es war, als Bogdanovich sich bei den Dreharbeiten zu THE LAST PICTURE SHOW in seine

Hauptdarstellerin verliebte), die von Demme/La Gravenese nüchterner. Das ist manchmal etwas kurios, so wenn anlässlich von MIDNIGHT COWBOY bei Bowser die Homosexualität des Regisseurs John Schlesinger zur Sprache kommt, während bei Demme/La Gravenese die Kommentatorin Julie Christie (die immerhin mehrere Filme mit Schlesinger drehte) ganz sachlich von Schlesingers Anfängen im britischen Free Cinema erzählt.

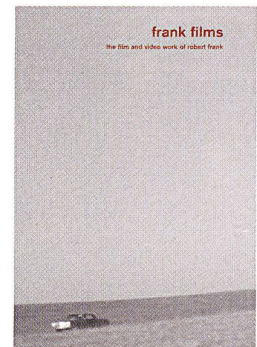
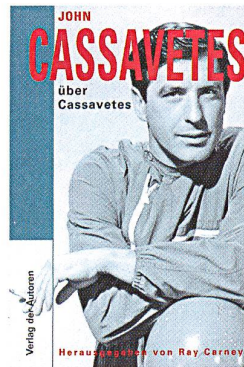
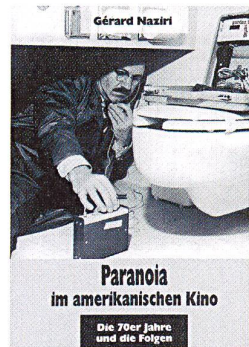
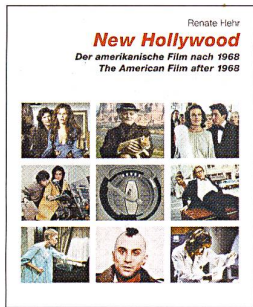
Beide DVDs sind mit umfangreichen Zusatzmaterial gegenüber den zweistündigen Kinofassungen ausgestattet: Bowser bietet zu den 115 Minuten Kinofassung weitere 104 Minuten, die überwiegend einzelnen Personen gewidmet sind (und lässt am Ende Biskind selber und seine Kritiker zu Wort kommen), die Demme/La Gravenese-DVD enthält zusätzlich zur dreiteiligen, 150minütigen Fernsehfassung weitere 34 Minuten mit Outtakes.

Frank Arnold

New Hollywood – im Fernsehen

Der Fernsehsender 3sat strahlt unter dem Titel «Hollywood im Aufbruch» zwischen dem 17. Februar und dem 5. März eine vierzehnteilige Filmreihe zum Thema aus. Eröffnet wird sie mit THE GRADUATE von Mike Nichols und später am gleichen Abend mit Kenneth Bowers Dokumentation EASY RIDERS, RAGING BULLS. In ICH BIN WANDA porträtieren Katja Raganelli und Konrad Wicker die Schauspielerin Barbara Loden (1.3.). Die Sendung dokumentiert ein ausführliches, persönliches Interview mit Loden kurz vor ihrem Tod 1980. WANDA, ihr einziger, sehr eindrücklicher Film wird am 2. März ausgestrahlt. Die Reihe findet ihren Abschluss mit CALIFORNIA SPLIT von Robert Altman.

New Hollywood wiedergelesen



Als es neu und aktuell war, schlug sich das «New Hollywood»-Kino in nicht wenigen Publikationen nieder, dem Band aus der blauen «Reihe Hanser» etwa oder James Monacos «American Film Now», in den USA darüber hinaus in einer Reihe weiterer Publikationen, die vorrangig um zentrale Filme und Regisseure kreisten. Später waren es dann vor allem Biographien und Monographien (die meisten wohl zu Francis Ford Coppola – während die erste englischsprachige über Monte Hellman erst jetzt erschienen ist). Neue Akzente setzten später *Peter Biskinds oral history* «Easy Riders, Raging Bulls» und der 1995 anlässlich der Viennale-Retrospektive herausgegebene Sammelband «The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967–1976», in dem auf subjektiv-spannende Art einzelne Regisseure, Themen und Filme hervorgehoben wurden. Mit dem «New Hollywood»-Buch von *Renate Hehr* liegt jetzt eine konzentrierte monographische Untersuchung vor, die zunächst einmal dadurch gefällt, dass sie das Thema eben nicht anhand einzelner Personen abarbeitet, sondern den Stoff in Genres gliedert. Nach 22 Seiten «Zur Entstehung und Entwicklung von New Hollywood» werden in elf Kapiteln auf knapp siebzig Seiten vom Western über Road Movies und Detektivfilmen bis zu Dramen die Filme im Genrekontext beleuchtet. Ein brauchbarer erster Überblick, vor allem in den einleitenden Bemerkungen, in den Anmerkungen zu den einzelnen Filmen leider etwas akademisch-temperamentlos bleibend und wenig neue Perspektiven entwickelnd.

Ein zentrales Thema im amerikanischen Kino der siebziger Jahre war die Paranoia, zumal im Gefolge der Watergate-Affäre (1972), die schliesslich zum Sturz von Präsident Nixon

führte. In seiner Untersuchung «Paranoia im amerikanischen Kino. Die 70er Jahre und die Folgen» beschäftigt sich *Gérard Naziri* (Jahrgang 1968) mit sechs ausgewählten Filmen. Fünf stammen aus den siebziger Jahren: Alan J. Pakulas *KLUTE*, *THE PARALLAX VIEW* und *ALL THE PRESIDENT'S MEN*, Francis Ford Coppolas *THE CONVERSATION* und Sydney Pollacks *THREE DAYS OF THE CONDOR*. Sie werden auf jeweils 22 bis 47 Seiten analysiert, während Oliver Stones Nachzügler *JFK* (1991), den *Naziri* als «Derivat der Paranoia-Diskussion» begreift, gleich 74 Seiten gewidmet sind. Die Studie umreist in zwei einleitenden Kapiteln kurz «Paranoia als Filmgenre» und liefert einen historischen Abriss, der zentrale Filme der fünfziger und sechziger Jahre streift. Die Untersuchungen der einzelnen Filme sind dann erfreulich filmbezogen – sie arbeiten die spezifischen Charakteristika der Filme heraus, indem sie signifikante Details in den Vordergrund rücken – statt mit einem vorgegebenen Schema von aussen an sie heranzugehen oder aber vorwiegend aus vorhandenen Quellen zu zitieren. Insgesamt ist dieses Buch somit eine höchst gewinnbringende Lektüre, die sich ideal mit dem (Wieder-)Sehen der Filme kombinieren lässt. Ein kleines Manko: Das Auffinden von Quellen wird erschwert, da das Literaturverzeichnis thematisch geordnet ist – an sich eine sinnvolle Entscheidung, hier mit einem negativen Nebeneffekt.

Für eine Reihe von Regisseuren des «New Hollywood»-Kinos war er eine Art Vaterfigur, der Filmemacher John Cassavetes, der mit Filmen wie *SHADOWS*, *FACES* und *A WOMAN UNDER THE INFLUENCE* sein ganz eigenes Kinouniversum schuf. Für Cassavetes «bedeutete Filmemachen, den Sinn seines eigenen Lebens und des Lebens der

Menschen um ihn herum zu erforschen» schreibt *Ray Carney*, Professor für Filmwissenschaft in Boston, der zum Auftakt des von ihm herausgegebenen Bandes «Cassavetes über Cassavetes» erklärt: «Dies ist die Autobiografie, zu der John Cassavetes nicht mehr kam.» In dem voluminösen Werk, das *Carney* als «Herzensangelegenheit, die über elf Jahre in Anspruch genommen hat» bezeichnet, hat er neben zahlreichen Gesprächen mit Cassavetes (und seinen Mitarbeitern) quasi sämtliche Äusserungen des Filmemachers durchforstet und dieses Material chronologisch angeordnet. Kursiv gesetzte Zwischentexte *Carneys* stellen Kontexte her (und liefern Richtigstellungen) – manchmal sind sie länger als die Originaltöne von Cassavetes, etwa im Fall seiner frühen Erfahrungen in Hollywood Ende der fünfziger Jahre, über die er wenig sagt. Von 1908, als sein Vater aus Griechenland in Amerika ankam, spannt sich der Bogen bis zu seinem Tod Anfang 1989. Dass er aus diesem Anlass in den amerikanischen Fernsehnachrichten als «Charakterdarsteller» bezeichnet wurde, macht deutlich, wie wenig er in den USA als Filmemacher anerkannt war.

An New Hollywood denkt man beim Namen Robert Frank nicht unbedingt, eher an das New American Cinema, zu dem sein (mythenumrankter) Debütfilm *PULL MY DAISY* (in dem Allen Ginsberg und weitere Größen der Beat Generation auftauchen) gerechnet wird. Aber wahrscheinlich gehört das zu Franks Qualitäten, dass er als Grenzgänger zwischen Fotografie, Film und Video nicht so leicht klassifizierbar ist. Zum «New Hollywood»-Kino gibt es bei ihm eine Verbindung in der Person des Autors Rudy Wurlitzer, der mit Frank zusammen das Drehbuch für *CANDY MOUNTAIN* schrieb und zum

«New Hollywood»-Kino als Drehbuchautor für Monte Hellman (und Sam Peckinpah) beitrug. Über Robert Frank sind schon eine Reihe von Büchern erschienen, aber die Publikation «frank films» (anlässlich einer Retrospektive in Graz im Herbst 2003 erschienen) ist die erste, die sich ausschliesslich seiner Film- und Videoarbeit widmet – kein leichtes Unterfangen, wie man im Vorwort nachlesen kann: So bestand Frank (1924 in Zürich geboren und derzeit in Manhattan ein einsiedlerisches Leben führend) darauf, dass im Buch kein einziges schon einmal veröffentlichtes Bild erscheinen dürfe und sämtliche Abbildungen ausschliesslich aus Videostills zu bestehen hätten. Ein einleitender Essay arbeitet zentrale Motive in Franks Werk, unter anderen das der «Flüchtigkeit», heraus, vier weitere Aufsätze widmen sich einzelnen Aspekten, ein Gespräch mit Allen Ginsberg liefert Informationen aus erster Hand. Schliesslich wird auf einer Doppelseite jeder seiner Filme, von *PULL MY DAISY* (1959) bis *PAPER ROUTE* (2002), gewürdigt.

Frank Arnold

Renate Hehr: *New Hollywood. Der amerikanische Film nach 1968/The American Film after 1968*. Zweisprachige Ausgabe Deutsch/Englisch. Stuttgart, Edition Axel Menges, 2003. 112 S., Fr 72.–, € 48.–

Gérard Naziri: *Paranoia im amerikanischen Kino. Die 70er Jahre und die Folgen*. St. Augustin, Gardes! Verlag, 2003. 330 S., € 24,95

Ray Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes. Aus dem Amerikanischen von Marion Kagerer*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2003. 690 S., Fr 44.–, € 28.–

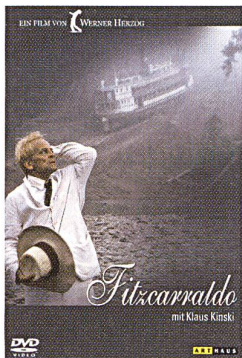
Brigitta Burger-Utzer, Stefan Grisseemann (Hg.): *frank films. The film and video work of robert frank*. Zweisprachige Ausgabe Deutsch/Englisch. Wien, Sixpack Film, 2003 (Vertrieb: Scalo Verlag, Zürich). 304 S., Fr 54.–, € 29.–

Wir freuen uns sehr, Ihnen mit unseren Fernsehfilmen faszinierende Geschichten über die Schweiz erzählen zu dürfen – romantische, lustige und spannende Geschichten...

SRG SSR **idée suisse**



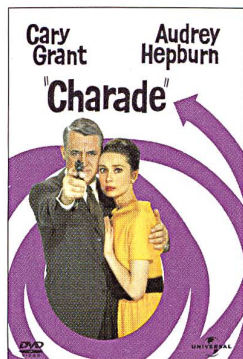
DVD

**Fitzcarraldo**

Die DVD-Ausgabe von FITZCARRALDO ist besonders reizvoll, weil zweimal dieselbe Story erzählt wird – einmal vor der Kamera und dann auch noch vor der Kamera hinter der Kamera: Zunächst also die Geschichte vom opernbessenen Fitzcarraldo, der mitten im Dschungel des Amazonas ein Theater für Caruso bauen will und dafür ein Schiff von einem Fluss über einen unpassierbaren Höhenzug in einen anderen Fluss zu transportieren versucht. Das ist der Film von Werner Herzog mit Klaus Kinski und Claudia Cardinale. Auf einer zweiten DVD mit der Dokumentation DIE LAST DER TRÄUME von Les Blank wird diese Wahnsinnstat Fitzcarraldos in den Dreharbeiten des Films gespiegelt. Werner Herzog will ein Schiff über einen unpassierbaren Grat vom einen Fluss in den anderen überführen. Anders als in MEIN LIEBSTER FEIND steht hier nicht der exaltierte Egomane Klaus Kinski, sondern der introvertierte Gigantomane Herzog im Mittelpunkt. Der sanfte Fanatismus, den er ausstrahlt, ist noch gruseliger als Kinskis Grimassen. In der Koppelung der beiden Filme, die sicher nicht zufällig an APOCALYPSE NOW und HEARTS OF DARKNESS erinnert, entsteht ein faszinierendes Porträt Herzogs.

Thomas Binotto

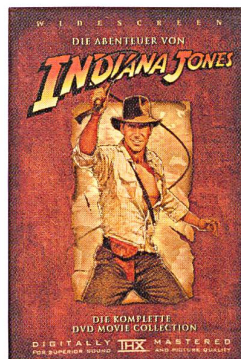
FITZCARRALDO Deutschland 1981. Kinowelt/arthaus; Region 2; 158 Min. Bildformat: 1:69 (1:1,85); Sound: DD 5.1, DD 1.0; Sprachen: D, E; Extras: Audiokommentar von Werner Herzog und Laurens Straub, Werkfotos, Dokumentarfilm: BURDEN OF DREAMS (DIE LAST DER TRÄUME) Regie: Les Blank; Buch: Les Blank; Schnitt: Maureen Gosling. USA 1981. 93 Min. Regie: Werner Herzog; Buch: Werner Herzog; Kamera: Thomas Mauch; Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus; Musik: Richard Strauss, div. Opernarien, Popol Vuh. Darsteller: Klaus Kinski, Claudia Cardinale, Miguel Angel Fuentes, Paul Hittscher, José Lewgoy

**Charade / The Truth About Charlie**

Und gleich nochmals eine Geschichte in zwei Fassungen – diesmal derselbe Stoff von zwei Regisseuren bearbeitet: Die bildhübsche, schutzbedürftig wirkende Witwe eines Betrügers wird von Gangstern bedrängt, von einem Regierungsbeamten beschützt und von einem undurchsichtigen Charmer belagert. Alle sind sie hinter etwas – was auch immer – her. Und die Karten werden ständig neu gemischt. Was bei Stanley Donen 1963 zu einem amüsanten Katz-und-Maus-Spiel mit dem gloriosen Trio Audrey Hepburn, Cary Grant, Walter Matthau wurde, entpuppt sich bei Jonathan Demme nur noch als lackierter Abklatsch. Es bleibt schleierhaft, was Demme dazu bewogen hat, ein Remake des Champagner-Thrillers zu inszenieren. Sein Versuch misslingt nicht nur wegen den hübsch, aber je länger je reizloser anzusehenden Hauptdarstellern Mark Wahlberg und Thandie Newton, auch die Inszenierung ist nach stimmungsvollem Beginn nur noch öde und geschmacklos, was durch die wunderschöne Fotografie von Tak Fujimoto leider nur noch verstärkt wird. Wer also auf Frische-Garantie besteht, greift auch heute noch zur Urfassung.

Thomas Binotto

CHARADE USA 1963. Universal; Region: 2; 113 Min. Bildformat: 1:1,85; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: keine
Regie: Stanley Donen; Buch: Peter Stone; Kamera: Charles Lang Jr.; Schnitt: James B. Clark; Musik: Henry Mancini. Darsteller (Rolle): Audrey Hepburn (Regina "Reggie" Lambert), Cary Grant (Peter Joshua), George Kennedy (Herman Scobie), Walter Matthau (Hamilton Bartholomew), James Coburn (Tex Pentthollow)
THE TRUTH ABOUT CHARLIE USA 2002. Universal; Region: 2; 100 Min. Bildformat: 1:2,35; Sound: DD 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: keine
Regie: Jonathan Demme; Buch: Steve Schmidt,



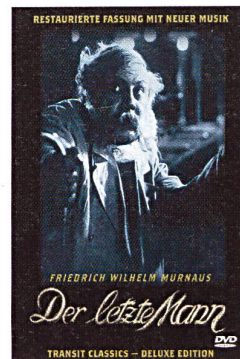
Jonathan Demme, Peter Stone, Jessica Bendinger; Kamera: Tak Fujimoto; Schnitt: Carol Littleton, Suzanne Spangler; Musik: Anna Karina, Rachel Portman. Darsteller (Rolle): Thandie Newton (Regina Lambert), Mark Wahlberg (Joshua Peters), Tim Robbins (Lewis Bartholomew), Lisa Gay Hamilton (Lola Jansco), Park Joong-Hoon (Lee Il-sang), Stephen Dillane (Charlie), Christine Boisson (Dominique), Ted Levine (Emil Zatapec)

Die Abenteuer von Indiana Jones

Und schliesslich dasselbe Muster gleich in dreifacher Ausführung: Die «Indiana Jones»-Filme von Steven Spielberg und George Lucas hangeln sich von Cliffhanger zu Cliffhanger und laufen stets nach demselben Strickmuster ab. Gerade daraus beziehen sie unter anderem ihren Reiz, wobei JÄGER DES VERLORENEN SCHATZES und DER LETZTE KREUZZUG den mittleren TEMPEL DES TODES an Tempo und Witz deutlich in den Schatten stellen. 24 Jahre nach der ersten Folge darf man es wagen, den Filmen Klassiker-Status anzuhängen – in der Hoffnung, dass damit nicht die Lust aufs Wiedersehen verloren geht. Als Abenteuerfilme funktionieren sie immer noch genauso gut wie damals und bleiben beharrlich unterhaltsam, obwohl sie seither oft kopiert wurden. Während man sich die Trilogie genüsslich zum x-ten Male «reinzieht», denkt man gleichzeitig mit Wehmut daran, wie manchen Spielberg-Film man seither für eine vierte Folge hingegeben hätte. Immerhin kann man sich mit einer üppig ausgestatteten Bonus-DVD trösten und auf ein Wiederaufleben der guten alten Abenteuerzeiten hoffen.

Thomas Binotto

DVD-Box mit RAIDERS OF THE LOST ARK (1980), INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM (1983), INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE (1988) Paramount; Region: 2;



Bildformat: 1:2,35; Sound: DD 2.0, DD 5.1; Sprachen: E, D; Untertitel: D, E; Extras: Dokumentationen zur Entstehung der Trilogie, zu den Stunts, dem Sound, der Musik und den Special Effects

Der letzte Mann

Nach METROPOLIS wird die Reihe «Transit Classics» mit DER LETZTE MANN fortgesetzt. Zwar wurde Murnaus Drama vom degradierten Portier (Emil Jannings), der mit der Uniform seine Würde verliert, nicht ganz so verschwenderisch «angereichert» wie Langs Zukunftsparabel, aber dem damals gesetzten Massstab wird auch diese DVD-Edition gerecht. Die Dokumentation über die Entstehung des Films ist lehrreich, spannend, überraschend und unterhaltsam – was will man mehr. So erfährt man, dass für Emil Jannings Gage mehr als die Hälfte der Produktionskosten draufgingen, erhält anschaulich Einblick in die Trick-Kiste der Filmemacher und stellt erstaunt fest, wie sehr sich die verschiedenen Negative für Deutschland, Europa und die USA unterscheiden. Die restaurierte Fassung – mit der Rekonstruktion der Originalmusik von Giuseppe Becce – ist abermals vorbildlich gelungen, mit dem Siegel «Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung» als Qualitätsgarantie.

Thomas Binotto

DER LETZTE MANN Deutschland 1924. Universumfilm. 90 Min. Region 2. Bildformat: 1,33:1. Sound: DD 2.0, DD 5.1. Extras: Dokumentation von Luciano Berriatúa (40 Minuten), Biografien zu 9 Stab- und Besetzungsmitgliedern Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Buch: Carl Mayer; Kamera: Karl Freund; Musik: Adaption der Originalmusik von Giuseppe Becce (1924), instrumentiert, bearbeitet und ergänzt von Detlev Glanert (2003). Darsteller (Rolle): Emil Jannings (Portier), Maly Delschaft (Portiersnichte), Hans Unterkircher (Geschäftsführer), Georg John (Nachtwächter), Max Hiller (Bräutigam), Emilie Kurz (Tante des Bräutigams)



Der Traum vom Leben in Freiheit

Western – Kino par excellence

In der Tat ist der Western, wie der bedeutende französische Filmhistoriker André Bazin schrieb, das einzige Filmgenre, dessen Anfänge annähernd mit denen des Films zusammenfallen und das nach einem halben Jahrhundert ungetrübten Erfolges noch lebendig ist wie eh und je.

«Der erste wirkliche Film war ein Western, und wenn es einen letzten gibt, wird es wieder ein Western sein.» Auch wenn zu hoffen ist, dass es niemals einen letzten Film geben wird, ist der süffige Spruch aus dem Life Magazin zumindest in seinem Ansatz filmhistorisch korrekt: In der Tat ist der Western, wie der bedeutende französische Filmhistoriker André Bazin 1953 als Vorwort zu «Le western ou le cinéma américain par excellence» von Jean-Louis Rieuepyroust schrieb, das einzige Filmgenre, dessen Anfänge annähernd mit denen des Films zusammenfallen und das nach einem halben Jahrhundert ungetrübten Erfolges noch lebendig ist wie eh und je. «Ohne Zweifel», fügt Bazin in seinem Essay weiter an, «ist er von der Entwicklung des Filmgeschmacks, das heisst: des Geschmacks überhaupt, nicht ganz unberührt geblieben. Fremde Einflüsse haben auf ihn eingewirkt, und das wird auch weiter so bleiben, Einflüsse des *roman noir*, des Kriminalfilms oder der sozialen Tendenzen der Zeiten. Naivität und Eindeutigkeit haben darunter gelitten, und das darf man durchaus bedauern; eine ernste Verfallserscheinung droht deshalb aber noch nicht. In Wirklichkeit haben sich diese Einflüsse auch nur bei wenigen Produktionen von relativ hohem Niveau

geltend gemacht, ohne den Serien-Western zu berühren. Jedenfalls sollte man nicht denken, sie seien Gift für den «reinen» Western; jeder fremde Einfluss wirkt auf ihn wie ein Impfstoff: er macht ihn widerstandsfähiger.»

Die Dauerhaftigkeit des Genres

Diese Sätze aus den fünfziger Jahren sind in ihrem Kern von zeitloser Gültigkeit. Western, vor allem Serien-Western, werden zwar nicht mehr in gleicher Häufigkeit wie damals produziert (es sei denn für amerikanische Fernsehsender), gelangen auch längst nicht mehr alle in die europäischen Kinos – allenfalls auf DVD ins Heimkino – oder sind allabendlich auf einem der über fünfzig Fernsehsender zu sehen, die hierzulande empfangen werden. Aufwendige und anspruchsvolle Werke, die entweder Anspruch auf historische, soziale und gesellschaftliche Authentizität erheben, wie beispielsweise Kevin Costners *DANCES WITH WOLVES* (1990), oder die Legendenbildung zum Thema haben, wie als herausragendes Beispiel John Fords *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* (1962), oder kritische Versuche zur Rekonstruktion des Western wie Clint Eastwoods *UN-*



OPEN RANGE Kevin Costner

FORGIVEN (1992), eine «Chronik von Selbsttäuschung und Schmach» (Gerhard Midding), bestätigt jedenfalls immer wieder die Dauerhaftigkeit des Genres, dessen Handlungszeit im Wesentlichen zwischen 1850 und 1900 liegt: jener Periode, in welcher der Goldrausch in Kalifornien, der Sezessionskrieg, der Bau der transkontinentalen Eisenbahnen, die Indianerkriege, die Auseinandersetzungen um die neuerschlossenen Weidegebiete und schliesslich der grosse Zug der Einwanderer und Siedler nach Westen stattfanden.

Balladensänger und Musikanten, später auch Dichter von Rang wie etwa James Fenimore Cooper, Henry David Thoreau, Washington Irving oder der Lyriker Walt Whitman, mehr aber noch die realitätsbezogenen Schriftsteller Bret Harte und Mark Twain prägten bereits im vorletzten Jahrhundert den Westen in der Vorstellungswelt der amerikanischen Leserschaft. Jahre bevor der Film begann, das weite Land noch einmal, diesmal mit der Kamera zu erobern und die Realität mit den aus den Heldenliedern erwachsenen Legenden zu vermischen, um so den Mythos einer Pionierzeit zu schaffen, die der kulturellen Eingemeindung des soeben erschlossenen Westens dienen sollte.

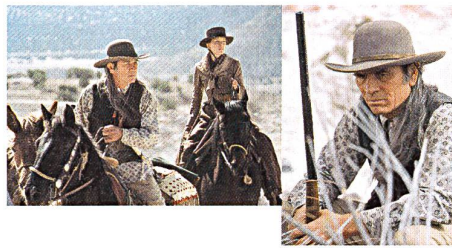
Rolf Niederer

In epischen Bildern zeigt Kevin Costner wiederum die Schönheit einer Landschaft, in der sattes Grün die Ebenen überzieht, sanfte Hügel hinaufkriecht und sich meilenweit zum Horizont ausdehnt, bis mächtig sich auftürmende Berge die natürlichen Grenzen setzen.

DANCES WITH WOLVES begann mit hektischen Bildern vom Wahnsinn des amerikanischen Bürgerkriegs, der zu Beginn der sechziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts zwischen den Nord- und den abtrünnigen Südstaaten tobte. Danach nahm das eigentliche Abenteuer seinen Anfang: wie ein Mann, der Schlachten überdrüssig, in den Westen aufbricht, wie er die Wildnis für sich erobert, wie er einen Wolf zum Gefährten wählt, wie er den Indianern näherkommt und ihnen schliesslich zum Freund wird. Wobei die Bilder ruhiger werden, weiter und tiefer. Ausführlich und in epischer Breite beginnt Costners erster selbstinszenierter Film vom Glück einer später Erziehung zu erzählen, davon, dass einer, der nie so recht wusste, wer und was er ist, sich plötzlich neu erfährt: durch die Begegnung mit einer fremden Kultur.

Ein Dutzend Jahre nach seinem Regie-Erstling, für den er gleich einen Oscar erhalten hatte, beschwört Kevin Costner ein weiteres mal den Traum, den der amerikanische Westen einmal symbolisierte: Einen Traum vom Leben in Freiheit und Würde, der den Verheerungen der Gewalt die Sehnsucht nach intakten Werten entgegenstellt. In OPEN RANGE erfährt das Thema vom weiten, offenen Land eine neue Interpretation: Wo 1882 die Zäune besitzerergreifender Rinderbarone, denen bereits Kirk Douglas als freiheitsdurstiger Cowboy in KING VIDORS MAN WITHOUT A STAR (1955) entflohen, den Westen Amerikas noch nicht erreicht haben, treiben Boss Spearman und der geheimnisvoll verschlossene Charlie Waite mit Hilfe des sanftmütigen Riesen Mose und des halbwüchsigen Mexikaners Button ihre Rinder über freies Weideland. Bis die Wanderer unter dem Licht der westlichen Sterne mit ihrer Herde eine Gegend durchziehen, die der gewalttätige Rancher Baxter in gesetzlosem Machtrausch zu seinem Reich erklärt hat. Der Tyrann eröffnet einen Weidekrieg. Als nach einer Sturmnacht der Morgen graut, treten die Cowboys, wie einst





THE MISSING Ron Howard

die Brüder Earp und Doc Holiday in John Fords *MY DARLING CLEMENTINE* (1946), zu einem Duell an, das über ihre Zukunft entscheiden wird.

In epischen Bildern zeigt Costner wiederum die Schönheit einer Landschaft, in der sattes Grün die Ebenen überzieht, sanfte Hügel hinaufkriecht und sich meilenweit zum Horizont ausdehnt, bis mächtig sich auf-türmende Berge die natürlichen Grenzen setzen. Ein Bild des Friedens, das nur durch das Blut übergossen wird, das im Schlussduell durch das Städtchen Harmonville fliesst, in dem der Kampf seinen Höhepunkt erreicht. Und wie in *DANCES WITH WOLVES* spielt Kevin Costner einen Mann, der seinen Frieden mit der Vergangenheit zu schliessen sucht. Diesmal unter dem Einfluss seines väterlichen Gefährten und der Zuneigung einer Frau, welche die Verletzlichkeit dieses Mannes erkannt hat. Das schauspielerische Ereignis des Films ist denn auch Robert Duvall als Freund und Vaterfigur, für den das Drehbuch geschrieben scheint, ein Mann, in dessen Gesicht die Summe aller Lebenserfahrung eingemeisselt ist und in dessen Haltung die mythologisierte Uner-schrockenheit eines mutigen und aufrichtigen Mannes ihren göltigen Ausdruck findet.

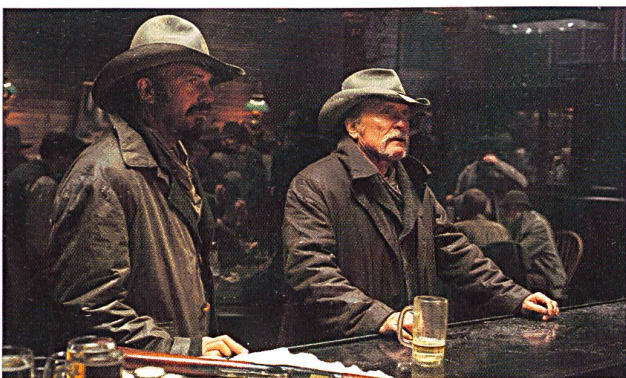
Der Film knüpft einerseits an die Traditionen der epischen amerikanischen Western an, die von künstleri-schen Anstrengungen zeugen, die Balance zwischen historischer Rekonstruktion und mythischer Verklä-rung, zwischen überlieferten Tatsachen und überhöhten Legenden zu halten. Andererseits erreichen die Bemühun-gen, die Cowboys in ihrem Alltag und ihre Lebensform als Ausfluss eines harten, aber von der Schönheit der Na-tur versöhnten Lebens zu zeigen, eine eindrückliche menschliche und künstlerische Ausdruckskraft.

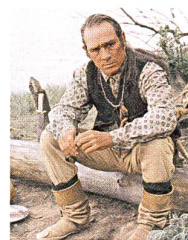
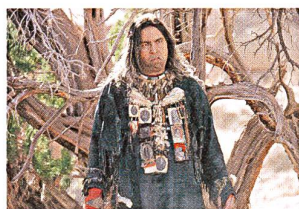
Rolf Niederer

Die historische Kulisse ist im Wesentlichen austauschbar, und die spannungsgeladene Handlung dient über ihren eigenen Unterhaltungswert hinaus vor allem dazu, eine Extremsituation zu kreieren, in der familiäre Bande auf die Probe gestellt werden.

Einer der ersten Western, die je produziert wurden, *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903) von Edwin S. Porter, handelt von einem Eisenbahnüberfall, zeigt die Verfolgung der Banditen und endet in einer Schiesserei als finalem Showdown. Der zwölfminütige Film thematisierte ein zur damaligen Zeit ganz und gar vertrautes Phänomen. Man musste nicht ins Kino gehen, um mit Eisenbahnüberfällen konfrontiert zu werden; ein Blick in die Zeitung genügte. Mit zunehmendem historischem Abstand wuchsen sich die bereits in *THE GREAT TRAIN ROBBERY* angelegten dramaturgischen Strukturen zu einem Set formaler Richtlinien aus; inklusive einer eigenen Einstellungsgrösse – der amerikanischen. Obwohl der Western bis heute als eines der stabilsten Genres gilt, war er dennoch nie vor verändernden Einflüssen gefeit. Schon die frühen Filme John Fords erweiterten seine Grundlagen, und spätestens ab den siebziger Jahren wurden die simplen Dichotomien von den Gesetzlosen und den Gesetzestreuen, den guten Pionieren und den bösen Indianern nach und nach destruiert. Neben Westernfilmen, die den Regeln des Genrehandbuchs gedankenlos folgten, gab es von Anfang an solche, die sich an ihnen rieben, mit ihnen spielten, sie neu interpretierten und damit das Genre selbst beeinflussten.

Ron Howards *THE MISSING* darf mit gutem Recht zu Letzteren gezählt werden. Einerseits ist das Genre darin allgegenwärtig, und der Plot trägt archetypische Züge, die sich auf den "Urwestern" zurückführen lassen: Lilly, die heranwachsende Tochter der alleinstehenden Farmerin Maggie, wird von einer Mädchenhändlerbande verschleppt; der Film handelt anschliessend wie *THE GREAT TRAIN ROBBERY* von der Verfolgung der Banditen bis zum Showdown. Andererseits ist die historische Kulisse im Wesentlichen austauschbar, und die spannungsgeladene Handlung dient über ihren eigenen Unterhaltungswert hinaus vor allem dazu, eine Extremsituation zu kreieren, in der familiäre Bande auf die Probe gestellt werden.





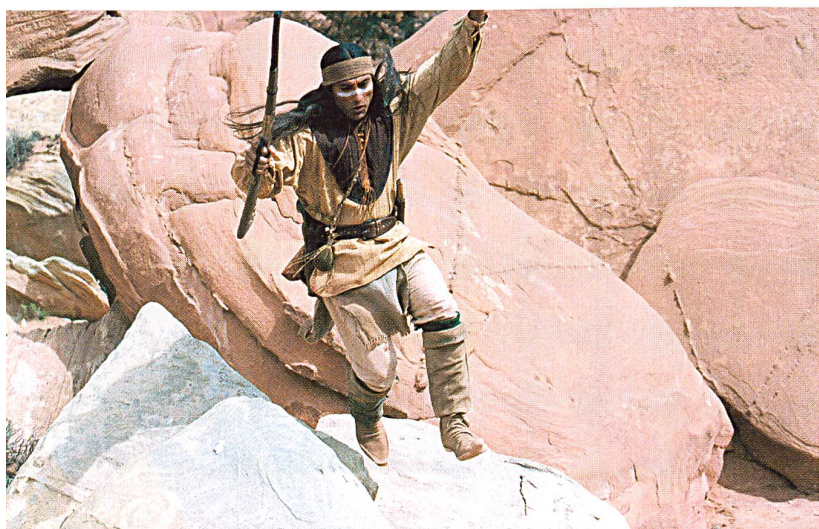
Im Kern bleibt ein zentraler Westernmythos unangetastet: die gesetzlose Landschaft. Weder die Behörden noch die Armee sind bereit, Maggie bei der Suche nach ihrer Tochter zu unterstützen. Angesichts solcher gesellschaftlicher Missverhältnisse bleibt die Familie zu ihrem Schutz auf sich alleine gestellt.

situation zu kreieren, in der familiäre Bande auf die Probe gestellt werden. Kurz vor Lillys Entführung taucht nämlich plötzlich Maggies Vater auf, der vor zwanzig Jahren seine Familie verlassen hat, um bei den Apachen zu leben. Seine Rückkehr geschieht nicht ganz freiwillig. Eine Klapperschlange hat ihn gebissen, für die Indianer ein bedeutsames Omen, und ein Medizinmann hat ihm geraten, sich um seine Familie zu kümmern. Maggie will davon zunächst nichts wissen. Sie hasst ihren Vater und macht ihn für den frühen Tod ihrer Mutter verantwortlich. Aber nachdem Lilly entführt und Maggies Freund ermordet wurde, ist er der einzige, der ihr helfen kann, ihre Tochter zu befreien. Unweigerlich sind beide von nun an gezwungen, sich miteinander und mit ihrer gemeinsamen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Der Vater-Tochter-Konflikt wird dadurch, dass auch Maggie und Lilly anfangs ein angespanntes Verhältnis zueinander haben, und durch die zögerliche Annäherung zwischen Maggies jüngerer Tochter Dot und ihrem Grossvater zu einem umfassenden Familiendrama ausgeweitet. Nächtliche Beziehungsgespräche drängen die Actionhandlung konzeptionell in den Hintergrund – selbst wenn sie mit dem Gewehr im Anschlag geführt werden. Als dramaturgische Folie wird das Genre so weitgehend ersetzbar. Und auch formal fließen Elemente des Thrillers und des Psychodramas in die Gestaltung des Films mit ein. Aufnahmen aus Hubschraubern und mit der Handkamera sorgen für dynamische Unruhe, subjektive Perspektiven und Grossaufnahmen der Gesichter für psychologische Nähe. Das pointierte Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren, dramatische Detailaufnahmen oder Over-the-Shoulder-Shots, Westerntypisches also wird eher vermieden. Doch so sehr Fremdeinflüsse auch durch die Genregrenzen diffundieren und so ungewöhnlich die aktiv kämpfenden weiblichen Charaktere in einer traditionell männlich besetzten Filmsphäre auch

sein mögen, im Kern bleibt ein zentraler Westernmythos unangetastet: die gesetzlose Landschaft. Weder die Behörden noch die Armee sind bereit, Maggie bei der Suche nach ihrer Tochter zu unterstützen. Zudem setzt sich die Mädchenhändlerbande neben vereinzelt weisen Outlaws vor allem aus indianischen Spurensuchern zusammen, die von der Armee betrogen wurden, in Reservate abgeschoben werden sollten und deshalb desertierten. Angesichts solcher gesellschaftlicher Missverhältnisse bleibt die Familie zu ihrem Schutz auf sich alleine gestellt.

«Wer soll meine Familie beschützen, wenn nicht ich?» Diese Frage eines weissen amerikanischen Waffenfreundes aus Michael Moores Dokumentation *BOWLING FOR COLUMBINE* (2002) klingt wie das Echo einer derartigen Westerndramaturgie. In *THE MISSING* kann die latente Sehnsucht nach Selbstjustiz ungehindert jeder moralischer Bedenken ausgelebt werden. Denn auch das personifizierte Böse findet hier in Form des Anführers der Bande, eines dämonischen indianischen Hexers, seinen Platz; zweifelsohne ein Stereotyp, das um der politischen Korrektheit Willen jedoch schon bald durch das Gegenklischee von zwei Indianern ausgeglichen wird, die so freundlich sind, dass man sofort mit ihnen Blutsbrüderschaft schliessen möchte, auch wenn sie nicht Winnetou heissen. Vor ihrem Edelmüt muss auf Dauer auch Maggies Rassismus kapitulieren.

Nach soviel Pathos und Harmonie in Grossbuchstaben wird man von *THE MISSING* wohl enttäuscht sein, wenn man einen kleinen, feinen Film erwartet hatte, der sich auf subtile Weise mit der Komplexität des wirklichen Lebens auseinandersetzt. Bestenfalls die ersten Minuten, die den Lebensalltag vor dem Überfall zeigen, können solchen Ansprüchen genügen. Doch auch hier lässt sich schon erahnen, dass die handelnden Figuren, so authentisch ihre Kleidung auch sein mag,





COLD MOUNTAIN Anthony Minghella

keineswegs Produkte *ihrer* als vielmehr *unserer* Zeit sind. Besonders Lilly agiert wie ein aufsässiger Teenager von nebenan. Nach der ersten Einstellung aus dem Inneren eines Klohäuschens öffnet sich der Film dann schnell dem Panoramablick und spannt einen weiten epischen Bogen vom schneebedeckten Hochland bis zur kargen Wüstenlandschaft.

Ein Grund zur Enttäuschung ist das freilich dennoch nicht, denn bereits ein flüchtiger Blick auf Stab und Besetzungsliste verdeutlicht, dass die High-budget-Produktion mit künstlerischem Ausdruckskino nichts zu tun hat. Regie führt Oscar-Gewinner Ron Howard (*A BEAUTIFUL MIND*), der Score stammt von Oscar-Gewinner *James Horner* (*TITANIC*), und in den Hauptrollen spielt Oscar-Gewinner *Tommy Lee Jones* neben der immerhin Oscar-Nominierten Golden-Globe-Gewinnerin *Cate Blanchett*. Alle Vorzeichen stehen auf Grosses Kino der Hollywood-Familie. Und genau diese Erwartungen werden auch erfüllt. Herausragende schauspielerische Darbietungen; wunderschöne, brillant fotografierte Bilder in epischer Aufnahmebreite; dramatische Musik; ein packender, exzellent choreographierter Schnitt; herrliche Landschaften; stimmige Kostüme und eine virtuose Affektregie, der man sich, selbst wenn man sie als klischeehaft durchschaut, kaum entziehen kann.

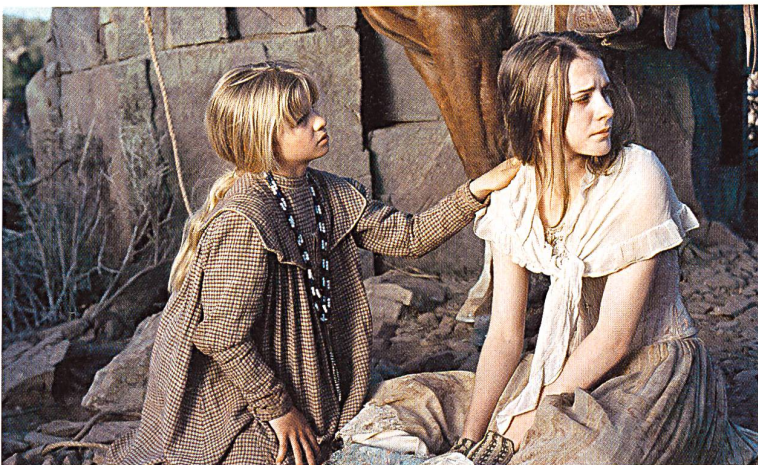
Freilich, Subversives lässt sich in Howards Familiendrama-Westernepos nicht finden. Die Frage ist allerdings, ob man angesichts seines durchwegs hohen Unterhaltungswertes überhaupt danach suchen sollte.

Stefan Volk

Doch Inman hat seine eigene Geschichte. Von dem blutgetränkten Boden der Schlachtfelder führt die Reise zum heimatlichen Cold Mountain, einem entlegenen Dorf in North Carolina, auf den Fussspuren der Gewalt durch ein zerrissenes Land.

Die Geschichte einer Heimkehr, inspiriert von Homers altgriechischer Odyssee: dem Hades des amerikanischen Bürgerkriegs entflieht der verwundete Soldat Inman, der als Südstaatler auf Seiten der Konföderierten kämpft, durch Desertion aus einem Lazarett. Inman ist gleichsam ein Verwandter jenes Mannes aus Kevin Costners *DANCES WITH WOLFES*, der, des Krieges müde, überdrüssig des mörderischen Wahnsinns und des zynischen militärischen Gehabes, in den Westen aufbricht und darüber zu seiner Geschichte kommt. Doch Inman hat seine eigene Geschichte. Von dem blutgetränkten Boden der Schlachtfelder führt die Reise zum heimatlichen Cold Mountain, einem entlegenen Dorf in North Carolina, auf den Fussspuren der Gewalt durch ein zerrissenes Land. So wie einst Odysseus zwischen den grauenvollen Seeungeheuern Skylla und Charibdis hindurch seinen Seeweg finden musste, droht der heimkehrende Deserteur zwischen versprengten Unionstruppen und konföderierten Marodeuren aufgegeben zu werden. Von den verführerischen Sirenen, die ihn zusammen mit weiteren Flüchtlingen den Freibeutern ausliefern, die keinen Dienst leisten und ihre Neigung zur Gewalttätigkeit unter dem rechtfertigenden Etikett von Bürgerwehren am Aufspüren und Aufhängen von Deserteuren ausleben, führt sein Leidensweg in Ketten weiter. An seine Gefährten geschmiedet, die nicht – wie in der Odyssee – von rachsüchtigen Göttern mit dem Blitz geschlagen werden, sondern im Kugelgewitter fallen, überlebt er als einziger. Die Flucht führt ihn zur Hütte einer barmherzigen Kräuterfrau, einer Nausikaa zwar ohne Glanz, für Inman aber glücklicher Zufluchtsort wie einst für Odysseus der Palast der keuschen Königstochter, die ihn gestärkt für die Weiterreise entlässt.

Wie ein roter Faden zieht sich ein Motiv durch den Film: Das Verhalten gegenüber dem Heimkehrer wird zum Prüfstein, für diejenigen, denen er inmitten der



OPEN RANGE (WEITES LAND)

Stab

Regie: Kevin Costner; Buch: Craig Storper nach dem Roman «The Open Range Men» von Luran Paines; Kamera: James Muro; Schnitt: Michael J. Duthie, Miklos Wright; Produktionsdesign: Gae Buckley; Kostüme: John Bloomfield; Musik: Michael Kamen

Darsteller (Rolle)

Robert Duvall (Boss Spearman), Kevin Costner (Charley Waite), Annette Bening (Sue Barlow), Michael Gambon (Denton Baxter), Michael Jeter (Percy), Diego Luna (John "Button" Weatherall), Abraham Benrubi (Mose Harrison), James Russo (Sheriff Poole), Dean McDermott (Doc Barlow), Kim Coates (Butler), Herb Kohler (Mann im Café), Peter MacNeill (Mack)

Produktion, Verleih

Touchstone Pictures, Cobalt Media Group, Tig; Produzenten: David Valdes, Kevin Costner, Jake Eberts. USA 2003. Farbe; DTS Dolby Digital, SDDS; Dauer: 134 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Universum Film, München

THE MISSING

Stab

Regie: Ron Howard; Buch: Ken Kaufman nach dem Roman «The Last Ride» von Thomas Eidson; Kamera: Salvatore Totino; Schnitt: Mike Hill, Dan Hanley; Art Direction: Guy Barnes; Kostüme: Julie Weiss; Musik: James Horner

Darsteller (Rolle)

Tommy Lee Jones (Samuel Jones), Cate Blanchett (Maggie Gilkeson), Evan Rachel Wood (Lily Gilkeson), Jenna Boyd (Dot Gilkeson), Eric Schweig (Pesh-Chidin), Jay Tavare (Kayitah), Simon Baker (Honesco), Aaron Eckhart (Brake Baldwin), Sergio Calderón (Emiliano), Val Kilmer (Leutnant), Ray McKinnon (Russell J. Wintick), Max Perlich (Isaac Edgerly), Ramon Frank (Grimmond)

Produktion, Verleih

Revolution Studios, Imagine Entertainment; Produzenten: Ron Howard, Brian Grazer, Daniel Ostroff; ausführender Produzent: Steve Crystal, Todd Hallowell. USA 2003. Farbe, Dauer: 137 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich; D-Verleih: Columbia Tri-Star, Berlin

COLD MOUNTAIN (UNTERWEGS NACH COLD MOUNTAIN)

Stab

Regie: Anthony Minghella; Buch: Anthony Minghella nach dem gleichnamigen Roman von Charles Frazier; Kamera: John Seale; Schnitt: Walter Murch; Production Design: Dante Ferretti; Kostüme: Ann Roth, Carlo Poggioli; Musik: Gabriel Yared

Darsteller (Rolle)

Jude Law (W. P. Inman), Nicole Kidman (Ada Monroe), Renée Zellweger (Ruby Thewes), Eileen Atkins (Maddy), Brendan Gleeson (Stobrod Thewes), Philip Seymour Hoffman (Reverend Veasey), Natalie Portman (Sara), Giovanni Ribisi (Junior), Donald Sutherland (Reverend Monroe), Ray Winstone (Teague), Kathy Baker (Sally Swanger), James Gammon (Esco Swanger), Charlie Hunnam (Bosie), Jack White (Georgia), Ethan Suplee (Pangle), Melora Walters (Lila), Lucas Black (Oakley)

Produktion, Verleih

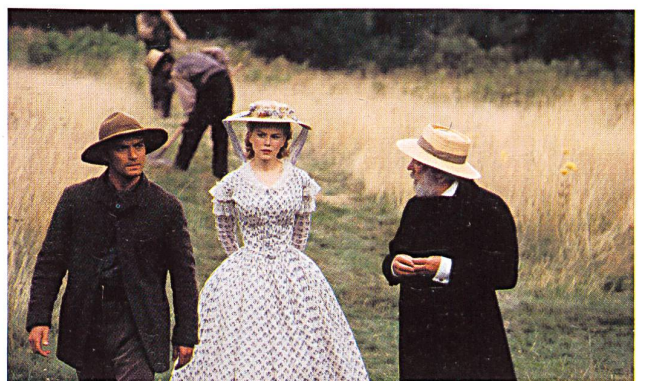
Miramax, Mirage Enterprises, Bona Fida Production, Anthony Minghella film; Produzenten: Sydney Pollack, William Horberg, Albert Berger, Ron Yerxa; ausführende Produzenten: Iain Smith, Harvey Weinstein, Bob Weinstein, Bob Osher. USA, Grossbritannien, Rumänien, Italien 2003. Farbe, Format: 1:2.35; Dolby Digital DDS, SDDS; Dauer: 146 Min. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München



Um der Wirklichkeit eines Bürgerkrieges dennoch nahe zu kommen, hat der Regisseur einen fiebrigen Rhythmus gewählt, einen Filmstil, der sich allenfalls als eine Art halluzinatorischer Realismus charakterisieren liesse.

Wirren des Bürgerkrieges begegnet. Oder wie es in der Odyssee in ständiger Wiederholung heisst: «Weh mir!, zu welchem Volke bin ich nun wieder gekommen? / Sind's unmenschliche Räuber und sittenlose Barbaren / Oder Diener der Götter und Freunde des heiligen Gastrechts gastliche Menschen und gottesfürchtigen Sinnes?» (zitiert nach der Übersetzung von Johann Heinrich Voss). In der Mehrheit sind es durch den Krieg zu unmenschlichen Barbaren gewordene Bewohner eines kriegsgeschädigten Landes, wie dies im Laufe der Weltgeschichte – auch neueren Datums und auf verschiedenen Kontinenten – immer wieder der traurige Fall gewesen ist. Inmans Weg führt durch eine Landschaft von wilder Schönheit, eingebettet in grüne Hügel, bedeckt mit tiefen Wäldern, schlammigen Sümpfen und ausgezehrten Farmen, auf denen der Kampf ums tägliche Brot vom alltäglichen Schrecken des Sezessionskrieges überholt wird, der Hunderttausende von Opfern forderte und auch die Zivilbevölkerung nicht verschonte. Dieses Land hat Regisseur Anthony Minghella nicht etwa im ländlichen Amerika, sondern in den Karpaten gefunden. Rumänien eignete sich ironischerweise offenbar besser, um einen authentischeren Film über Amerika drehen zu können, als es nach Aussage des Produzenten Sydney Pollack in den Vereinigten Staaten möglich gewesen wäre.

COLD MOUNTAIN ist jedoch und dies vor allem die Geschichte einer grossen Liebe. Es ist die Sehnsucht nach dem Glück, die den entsprungenen Soldaten über Hunderte von Meilen nach seiner Heimat treibt, wo er seine Geliebte wiederzufinden hofft, von der Inman als köstlichste Erinnerung lediglich einen Kuss und als bleibendes Pfand ein Bündel Briefe mit sich trägt. Und wiederum, wie in Homers Odyssee, entspricht die Struktur des Films einer Doppelhandlung, die nicht nur eine äussere Form ist, sondern das innere Wesen des Geschehens





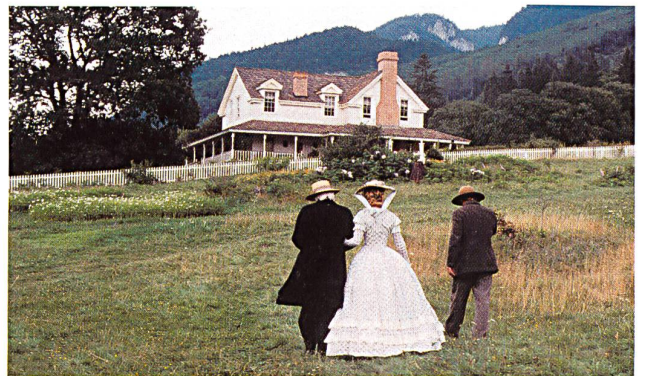
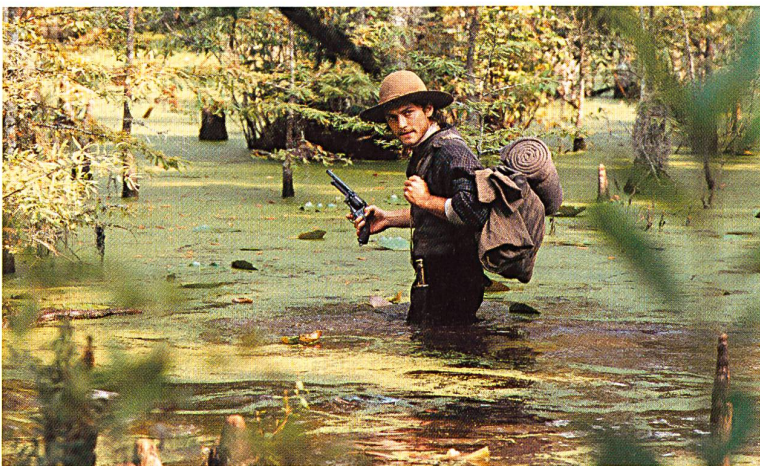
kommentiert. Während der Irrfahrten Inmans wendet sich die Kamera immer wieder dem Schicksal der Geliebten, einer in Cold Mountain verwaisten Pfarrerstochter zu, die auf ihrer verwahrlosten Farm unterzugehen drohte, tauchte nicht zu ihrer Rettung eine ebenso zähe wie naturverbundene Herumtreiberin auf, dank deren Hilfe der Lebensunterhalt auf der väterlichen Farm sich erwirtschaften lässt.

Anthony Minghella hat COLD MOUNTAIN nach dem gleichnamigen Bestseller von Charles Frazier gedreht, einem epischen Roman, der am Beispiel des amerikanischen Bürgerkrieges (1861 bis 1865) die Zerstörungen schildert, die ein Krieg in den Köpfen und Seelen der Menschen anzurichten vermag. Nord- und Südstaaten hatten sich in sozialer, kultureller und politischer Hinsicht bis zum gegenseitigen Hass auseinander entwickelt, der Streit um die Abschaffung der Sklaverei war zudem einer der wichtigsten Kriegsgründe. Da es vermutlich kaum möglich ist, einen Roman von dieser Breite und Länge ohne grundlegende dramaturgische Veränderungen umzusetzen, hat sich Minghella grösstenteils auf die Inszenierung aktionsgeladener Szenen beschränkt: von dem Stellungskrieg in St. Petersburg, Virginia, bis zum Schlussduell in Cold Mountain, das ganz klar der Dramaturgie des klassischen Western entnommen ist. Ein Vorgehen, das Reflexionen über den Zustand einer Gesellschaft im Bürgerkrieg wenig Raum mehr lässt. Um der Wirklichkeit eines Bürgerkrieges dennoch nahe zu kommen, hat der Regisseur einen fiebrigen Rhythmus gewählt, einen Filmstil, der sich allenfalls als eine Art halluzinatorischer Realismus charakterisieren liesse.

Nicht zuletzt vertraut der Regisseur auf die Qualität der Besetzung, allen voran *Nicole Kidman*, für die der Wechsel von der geschundenen Magd, die in DOGVILLE Zuflucht sucht, zur ätherisch zarten Pfarrerstochter in

COLD MOUNTAIN nicht nur eine Rocklänge, sondern eine neue Facette ihrer Schauspielkunst bedeutet. Ihr ebenbürtiger Partner *Jude Law*, vor kurzem noch in ROAD TO PERDITION neben Tom Hanks und Paul Newman als gewissenloser Charakter zu sehen, beweist aufs neue, mit wie kargen, aber genialen Ausdrucksmitteln, ohne jegliches Chargieren, das Wesen eines Menschen eindrücklich dargestellt werden kann. Hinter dem schweremütig verhangenen Blick des an Leib und Seele verletzten Menschen, in dem im Gedanken an die geliebte Frau doch immer wieder Hoffnung und die Vision einer glücklicheren Zukunft aufschimmert, ist trotz aller Hindernisse immer wieder etwas von der Entschlossenheit zu erkennen, das Ziel zu erreichen. Ein weiteres Aufgebot von zerklüfteten Charaktergesichtern erscheint wie einem Aufenthaltsort von Dämonen entsprungen, welche die Summe aller zerstörten und nur im besten Falle erhaltenen Werte einer menschlichen Gemeinschaft repräsentieren.

Rolf Niederer



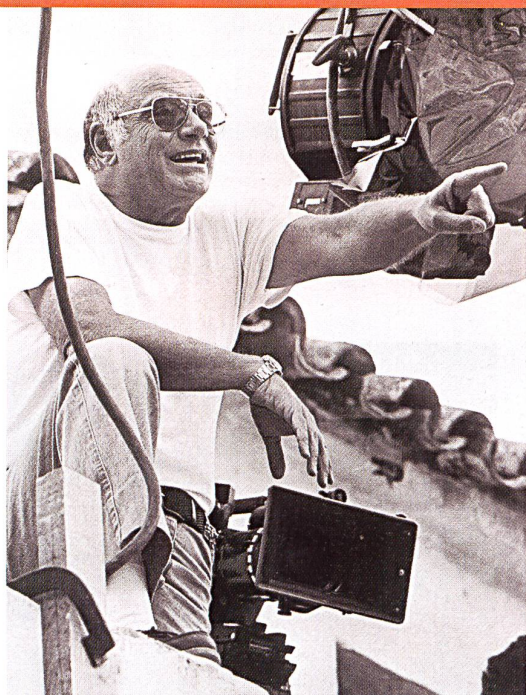
1



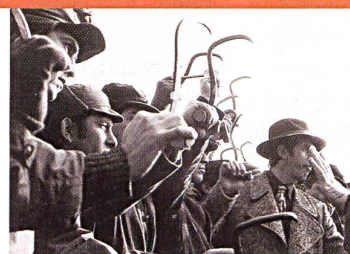
Demokratischer Realismus

der kosmos der themen bei francesco rosi

18 19



2



4

Kaum ein anderes Filmwerk ist so extensiv ausgezeichnet worden, praktisch jeder zweite Film in dem relativ schmalen Œuvre. Es gab den Silbernen (*LA SFIDA*) und den Goldenen Löwen (*LE MANI SULLA CITTÀ*), die Goldene Palme (*IL CASO MATTEI*), einen Silbernen Bär (1962 für *SALVATORE GIULIANO*), es gab Gold in Moskau (*CRISTO SI È FERMATO A EBOLI*), den Grossen Preis in Teheran (*LUCKY LUCIANO*). In den sechziger und den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts haben die Filme von Francesco Rosi das Wesen Italiens und den Ton ihrer Zeit getroffen, ihre Kritik formuliert, ihre Hoffnungen illuminiert. Es war die praktizierte Utopie einer unverwechselbaren filmischen Methode. Von ihr haben fast alle in Europa gelernt, zumal in England, aber auch in Polen, Ungarn, der ehemaligen CSSR, in Deutschland. So oft sei-



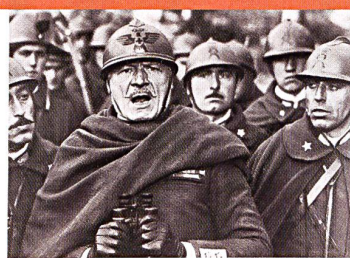
Das Kino kann die Wirklichkeit nicht verändern. Aber es bietet die Möglichkeit, über die Realität nachzudenken und sie zu analysieren.



5



3



6



7

FILMBULLETIN 1.04 PLANSEQUENZ

1 SALVATORE GIULIANO

2 Francesco Rosi bei den Dreharbeiten zu CARMEN

3 Gian Maria Volonté in LUCKY LUCIANO

4 LUCKY LUCIANO

5 Renato Salvatori und Alberto Sordi in I MAGLIARI

6 Alain Cuny in UOMINI CONTRO

7 Carolina Rosi in DIMENTICARE PALERMO

ne Filme auch international prämiert wurden, so oft sind sie in Italien Gegenstände heftiger politischer Debatten und von Gerichtsverfahren gewesen. Sie haben bis zu den CADAVERI ECCELLENTI niemals kalt gelassen.

Angestossen vom Neorealismus, hat der, wie er sich selber sieht: Normanne aus Neapel, der 35 wurde, ehe er, nach Assistenzen unter anderem bei Visconti, Antonioni, Monicelli sowie einer Reihe von Drehbüchern für andere, seinen ersten eigenen Film machte (LA SFIDA), einen ganz eigenen realistischen Stil entwickelt. Da es bei seinen Sondierungen im Gekröse mafiotischer Strukturen immer wieder darum geht, die Dinge (die Berge Siziliens; die Häuser und den Strassenschlund Neapels; die Armut des Mezzogiorno) selbst zum Reden zu bringen, hat man diesen Stil materialistisch ge-

nannt. Man könnte ihn aber auch als demokratischen Realismus bezeichnen. Ob er dem ungeklärten Tod des Salvatore Giuliano nachgeht; oder ob er Korruption und Bauskandal in Neapel offenlegt (LE MANI SULLA CITTÀ); oder ob er Verstrickungen der Camorra aufdröseln oder Machenschaften einer neapolitanischen Gaunerbande bis hinauf nach Hamburg verfolgt (I MAGLIARI) –: fast durchweg ist die Struktur der Filme offen und immer eine Einladung an den Zuschauer, eigene Schlüsse zu ziehen. Es ist die ästhetische Utopie schlechthin der demokratischen Linken.

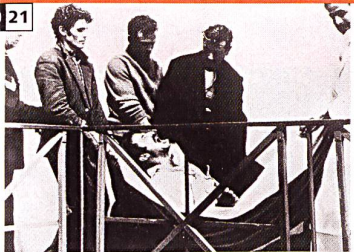
Journalistisch-zeitkritisch ist auch die Gruppe der späteren Recherche-Filme IL CASO MATTEI, LUCKY LUCIANO und CADAVERI ECCELLENTI. Mitgestaltung und Enquete aber sind "Stellvertretern" des Zuschauers anvertraut. Bei



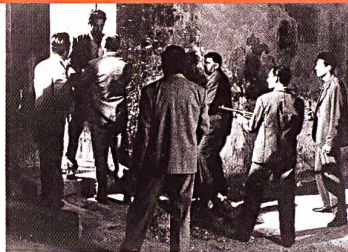
1

Ich sehe mich als Kind des Neorealismus, auch wenn mein Kino nicht neorealistisch geblieben ist. Moravia hat in bezug auf meine frühen Filme von einem «epischen Realismus» gesprochen. Doch aus jener Schule der grossen Tradition von Rossellini, Visconti, De Sica und Zavattini habe ich die Energie bezogen, in einer ständigen Beziehung mit der Realität zu bleiben. Ich habe immer den Menschen in den Mittelpunkt meiner Filme gestellt.

20 21



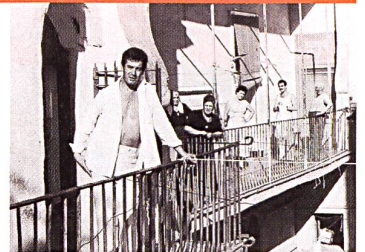
3



3



3



1



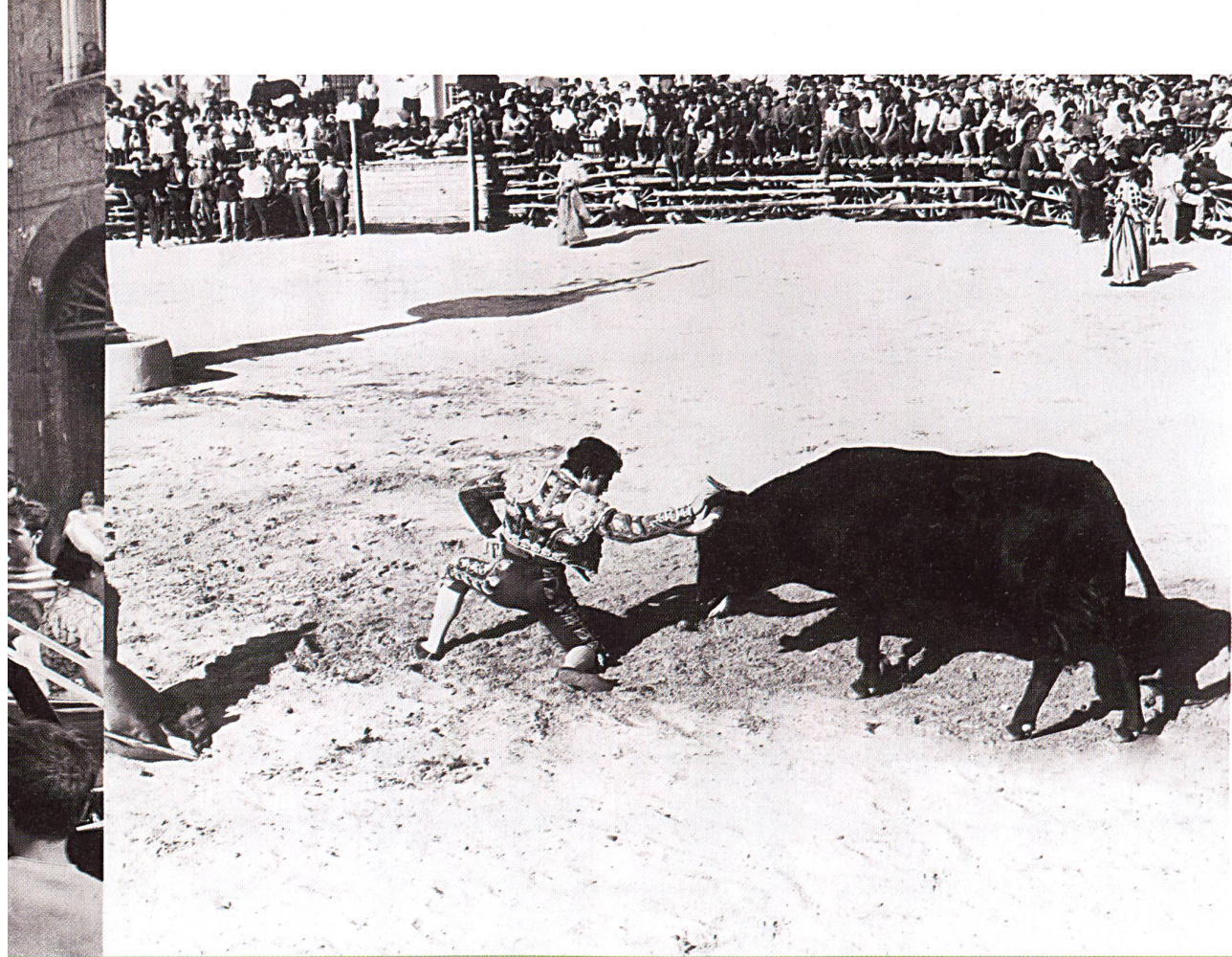
7

IL CASO MATTEI ist es Rosi selbst, in LUCKY LUCIANO der amerikanische Drogenpolizist Charles Siragusa, in CADAVERI ECCELLENTI der Inspektor Rogas, der, anders als die bisherigen Rechercheure, von einem Schauspieler, einem Star dargestellt wird, von Lino Ventura. Die Filme mögen immer noch semidokumentarisch angelegt sein und vom Einzelfall auf den Zustand der Gesellschaft reflektieren, aber sie sind kaum noch der reinen Methode des demokratischen Realismus verpflichtet. Sukzessiv rücken Darstellung und Darsteller in den Vordergrund, und auch Nachforschung, Kritik und Anklage werden zu Gegenständen der Darstellung, bis hin zu DIMENTICARE PALERMO, diesem Polit-Thriller, in dem die Kraft von Rosis Mafia-Filmen der ersten Stunde zwar noch einmal beschworen wird, aber der Spekulation auf einen spannenden Plot, der zwischen New York und Sizilien vagabundiert, und

auf die Überzeugungsarbeit internationaler Darsteller nicht mehr standhalten kann.

Immer noch dominiert die Plansequenz, die lange Einstellung, die auch Gegensätzliches miteinander verbindet. Aber schon dient sie, wie in CRISTO SI È FERMATO A EBOLI, TRE FRATELLI und LA TREGUA, eher der Poetisierung als der Enthüllung, nicht mehr Denunziation, sondern der Kontemplation. Die Filme enthalten grossartige Momente emotionaler Bewegung. Ihre Kraft aber kommt aus anderen, bisher versiegelten Quellen. An die Stelle rationaler Recherche ist eine Phantasie und eine Gefühlsproduktion getreten, die ihre Nachricht über die Emotionalisierung des Zuschauers vermitteln.

Das grosse filmische Ritual war damit angesagt, die «Macht der Gefühle» (Alexander Kluge), die Bewegung üppig dekorierte Bilder, die darstellerische Präsenz erfahrener



2

Ich strebe einen Stil an, der mich einer allgemeinen Wahrheit möglichst nahe bringt, will aber darüber hinaus meine menschliche, meine künstlerische Wahrheit ausdrücken.



4



5



4



6

FILMBULLETIN 1.04 PLANSEQUENZ

- 1 LA SFIDA
- 2 IL MOMENTO DELLA VERITÀ
- 3 SALVATORE GIULIANO
- 4 LE MANI SULLA CITTÀ
- 5 Rod Steiger in LE MANI SULLA CITTÀ
- 6 Carlo Fermariello in LE MANI SULLA CITTÀ
- 7 Francesco Rosi bei den Dreharbeiten zu SALVATORE GIULIANO

Schauspieler, die Literarisierung des Realismus. So entstehen CARMEN, die CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA, LA TREGUA. Mit der Bizet-Verfilmung und dem Film nach dem Kurzroman des Gabriel García Marquez wird die Bühne der grossen Gesten betreten, die emotionale Ausstattung der Oper angenommen, während das dem Tagebuch von Primo Levi geschuldete Werk über die Odyssee eines Überlebenden des Holocaust, stets heimatlos quer durch Europa, von grosser Zurückhaltung geprägt ist. Doch kaum jemand, die Kritik war von tiefer Enttäuschung geprägt, scheint Francesco Rosi den Weg Viscontis zu konzipieren, der vom neorealistischen Aufbruch ebenfalls zur Oper führte, wie der Fassbinders von DER HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN zu QUERELLE. Auch die Oper enthält Utopie, die Hoffnung auf Erlösung; dort kann die Utopie selbst magere Zeiten überdauern.

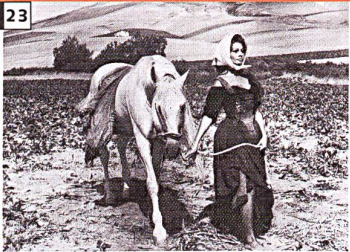
Welche Analyse des Filmwerks von Francesco Rosi man auch zu Rate zieht, welche filmwissenschaftlich und filmhistorisch orientierte Untersuchung: stets wird die fast durchweg kritische, das heisst negativ bewertete stilistische und inhaltliche Veränderung seiner Filme mit dem Niedergang des *neorealismo* in Beziehung gesetzt. Und die nur kurze, wenige Jahre und wenige Filme überdauernde Blüte des Neorealismus – geradezu ein makabrer Scherz angesichts seiner bis heute wirksamen und im Prinzip unverbrauchten Erbschaft – findet sich selbst überall im Ökonomischen begründet, im rasch erlahmenden Interesse eines nach Entertainment verlangenden Publikums, das seiner eigenen Misere der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht auch noch im Kino begegnen wollte. Vielleicht aber greifen diese rezeptionshistorischen (und in diesem Zusammenhang fraglos zutreffenden) Erklärungen zu kurz. Sie vernachlässigen jedenfalls die allem



1

Wenn ich Filme mache, tauchen natürlich oft viele verschiedene Momente meiner kulturellen und intellektuellen Prägung auf. Aber ich gehe sehr viel mehr instinktiv als intellektuell an die Realität heran, die ich brauche, um einen Film zu erzählen. Es geht mir immer darum, etwas aus einem persönlichen Blickwinkel zu untersuchen.

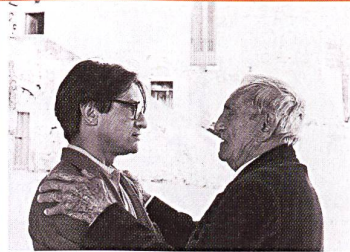
22 23



3



4



5



1

1 TRE FRATELLI

2 CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA

3 Sophia Loren in C'ERA UNA VOLTA

4 Philippe Noiret in TRE FRATELLI

5 Vittorio Mezzogiorno und Charles Vanel in TRE FRATELLI

6 Ornella Muti in CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA

7 Gian Maria Volonté in CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA

Ästhetischen innewohnende Dynamik, eine Eigendynamik, die von Visconti bis Wim Wenders, von Godard bis Cassavetes, von Antonioni, Pasolini und Wertmüller, von Kurosawa, Kubrick und Fassbinder bis zu den Protagonisten der «Dogma»-Filme ihre Arbeit verrichtet. Jede der wesentlichen Filmografien des zwanzigsten Jahrhunderts ist davon gekennzeichnet, dass im Lauf der Zeit und der Entwicklung von individueller Filmsprache und industrieller Filmtechnik die einzelnen Filme den Stil verfeinern, die Syntax reicher und die Erzählweisen vielfältiger machen, den Plot, die Ausstattung, das Licht, die Montage raffinierter. Die Dekadenz, die ihr Antlitz enthüllt, verlangt nach dem Schönen schlechthin, das in vielen Facettierungen jenem Antlitz zum Spiegelbild wird.

SENSO und IL GATTOPARDO sind so weit von LA TERRA TREMA entfernt, dass man den gemeinsamen Autor, wenn man es nicht besser wüsste, in ihnen nicht finden würde. THE

KILLING und EYES WIDE SHUT scheinen nichts miteinander zu tun haben. Wie À BOUT DE SOUFFLE mit PASSION oder NOUVELLE VAGUE. Wie I BASILISCHI mit PASQUALINO SETTEBELEZZE oder gar SCHERZO DEL DESTINO IN AGGUATO DIETRO L'ANGOLO COME UN BRIGANTE DI STRADA. Oder SUGATA SANSHIRO mit KAGEMUSHA, GENTE DEL PO mit AL DI LÀ DELLE NUVOLE, Buñuels L'ÂGE D'OR mit LA VOIE LACTÉE, Lars von Triers IDIOTERNE mit DANCER IN THE DARK, Coppolas YOU'RE A BIG BOY NOW mit APOCALYPSE NOW. In THE END OF THE WORLD ist der Autor von SUMMER IN THE CITY ebenso nur noch umrisshaft zu erkennen wie der des Kurzfilms SAME PLAYER SHOTS AGAIN. Bei ihm, bei Wenders, ist noch am deutlichsten, wie einfachste Formen nach multiplem Ausdruck drängen, wie sich die Landschaften der Bilder bevölkern und aus dem Rinnsal eines Bergbachs ein Ganges, Nil oder Mississippi wird. Bei den von ihren Auto-

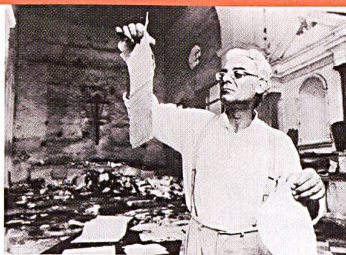


2

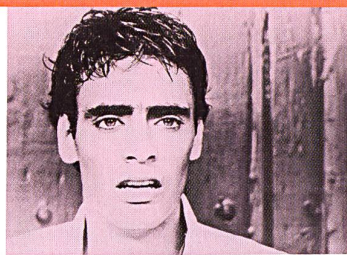
Der Film ist das stärkste Kommunikationsmittel, weil er das Zeugnis der Wirklichkeit mit Poesie verbindet. Allein mit Poesie kann ein Film um die ganze Welt gehen, um verschiedene Sprachen und verschiedene Lebensweisen zu vermitteln.



6



7



8



2

FILMBULLETIN 1.04 PLANSEQUENZ



9

ren bestimmten Filmen – das liegt in der inneren Logik des Ästhetischen, das nicht wie Apoll in Schönheit verharrt und erstarrt, sondern von dem nach Gestaltung drängenden Dämon des Dionys angetrieben wird – wird aus der Short story der grosse epische Roman, aus der Bleistiftskizze die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle, aus der Klavieretüde der «Parsifal».

Mit marktwirtschaftlichen und kinosoziologischen Kategorien und Argumenten allein ist dem Phänomen stilistischer, ästhetischer Entwicklungen und Fortschreibungen nicht beizukommen.

Es muss auffallen, dass es kaum Interviews oder andere Äusserungen oder Stellungnahmen Rosis gibt, in denen von Ästhetik, geschweige denn einer eigenen die Rede ist. Über die

Sprache selbst wird nicht gesprochen; nur darüber, was sie bewirken soll. Immer wieder jedoch spricht Rosi über den Mezzogiorno, die Unterentwicklung, die Herrschaft der Mafia oder mafioser Organisationen, das Elend von Unterdrückung und Ausbeutung, über Armut und Rückständigkeit und die oft verdeckten, aber ebenso häufig offen zutage liegenden Flechtwerke gesellschaftlicher Kräfte, welche, mit Hilfe politischer Gebilde oder auch ohne und gegen sie, die eigentliche Macht ausüben. Die Macht, ihre Gegenwart und ihre Vergangenheit, die nie wirklich vergangen ist, sie sind das Thema fast aller seiner Filme. Und es sind die Themen, über die Francesco Rosi spricht. Nicht nur in seinen Filmen.

Dass er in Neapel geboren wurde, ist daher vielen, wie Derek Malcolm, Grund genug, weshalb seine meisten Filme mit Korruption zu tun haben. Was man auch nennen könnte: das Sein bestimmt das Bewusstsein. Doch was noch auf LA

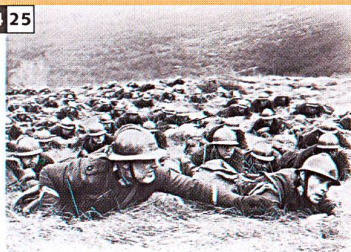
8 Anthony Delon
in CRONACA DI UNA
MORTE ANNUN-
CIATA

9 Francesco Rosi
bei den Dreharbeiten



Der Weg des Films ist der Weg der Gefühle. Alle Logik kann im Film durch das Mittel des Gefühls ausgedrückt werden. Aber es genügt nicht, beim Gefühl stehen zu bleiben. Man sollte es benutzen, um eine tiefere Bedeutung auszudrücken, um eine Teilnahme auf der Ebene der Logik zu bewirken.

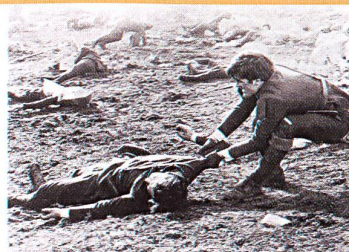
24 25



3



1



3



3

1 Mark Frechette in
UOMINI CONTRO

2 James Belushi
und Carolina Rosi
in DIMENTICARE
PALERMO

3 UOMINI CONTRO

4 James Belushi
und Carolina Rosi
in DIMENTICARE
PALERMO

5 LUCKY LUCIANO

6 Magda Konopka und
Francesco Rosi bei den
Dreharbeiten
zu LUCKY LUCIANO

SFIDA zutreffen mag, auf I MAGLIARI und wenig später auf LE MANI SULLA CITTÀ, bietet schon bei SALVATORE GIULIANO keine hinreichenden Erklärungsmuster mehr, sofern ästhetische Gebilde solcher Erklärungen überhaupt bedürfen. Die Geschichte des ehemaligen Zigarettenschmugglers und jetzigen Gemüsehändlers Vito Polara, der sich, um eines schnellen Gewinns willen und keineswegs aus moralischen Beweggründen, dem nicht minder spekulativen Lieferstopp des Camorra-Chefs Salvatore Ajello widersetzt, ist so linear erzählt, wie die der Teppichverkäufer Mario und Totonno, die vergeblich aus der Bande des Neapolitaners Don Raffaele auszuscheren versuchen, indem sie ihre Geschäfte von Hannover nach Hamburg verlagern, weil auf der Ebene der Chefs und über ihre Köpfe hinweg gemeinsame Interessen in einer Art von Trustbildung oder vorweggenommener Globalisierung, einer Bonsai-Globalisierung, neue Konstellationen schaffen.

Hier wie dort sind die Herrschaftsverhältnisse klar und ohne Geheimnis, der Handel und dessen Regularien sind streng organisiert. Dabei verhält sich I MAGLIARI ZU LA SFIDA wie ein Zerrspiegel und zur Tragödie wie das Satyrspiel, nicht zuletzt durch die Mitwirkung des wörterseligen Alberto Sordi in der Rolle des ubiquitären Römers Totonno, bei Rosi der erste Schauspielerstar, dem viele andere folgen werden. In LE MANI SULLA CITTÀ wird es der Amerikaner Rod Steiger in der Rolle des neapolitanischen Baulöwen Nottola sein, was nur konsequent ist, weil es trotz aller konkreten Örtlichkeit, den politischen Debatten und tumultuösen Parlamentsszenen nicht so sehr um Neapel geht als um etwas, was man «das Prinzip Neapel» nennen könnte, den rücksichtslosen, alle politischen Wechselfälle und vielfältige Bestechlichkeit nutzenden Kapitalerwerb in Form von Liegenschaften, Baugrundstücken, Häusern, ohne Respekt für Leib und Leben der Bewohner. Die-



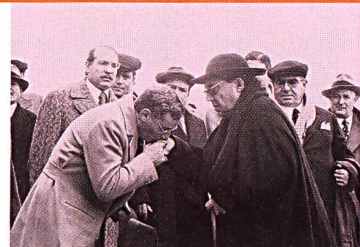
Ich habe versucht, die Ursachen mit den Wirkungen zu verbinden. Dieser Versuch entsprang ausserdem dem Bedürfnis, sich ausser als Filmemacher, also als Künstler, auch als Bürger eines Landes zu fühlen, das heisst teilzunehmen an dem, was die Funktion des Intellektuellen in der Entwicklung des eigenen Landes ist.



4



5



5



5

FILMBULLETIN 1.04 PLANSEQUENZ



6

ser Film ist so handfest "realistisch" und offenkundig, so fern jeder Psychologie wie jeden Rätsels, dass er ein Brechtsches Lehrstück sein könnte.

Dreimal ist *Gian Maria Volonté* der Protagonist Rosi, und er ist jedes Mal ein anderer. Ist der Manager Enrico Mattei (*IL CASO MATTEI*) das Abbild eines Condottiere der Renaissance, der, ein von der Macht, über die er verfügt, Besessener, alles im Griff hat und unentwegt davon redet, ein Mann, der sich gleichsam selbst veröffentlicht, eine frühe Spielart des "Medienkanzlers" (oder des medienbewussten Berlusconi), so tritt der Gangster und Mafia-Chef Luciano (*LUCKY LUCIANO*) nur mit grösster Zurückhaltung in Erscheinung, ein schweigsamer und gemütlicher, durchaus sympathischer Rentner mit dunkler Vergangenheit und nicht minder verdunkelter Gegenwart; Öffentlichkeit ist nicht das, was er braucht und sucht. Eine dritte Variante dieses intelligenten Darstellers, der

etwa zur gleichen Zeit bei dem, anders als Rosi, parteilichen Elio Petri einen psychopathischen Mörder spielt, der sich als Leiter des römischen Morddezernats selbst anzeigt, um seine machtgeschützte Unantastbarkeit zu beweisen (*INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO*), sowie einen militanten kommunistischen Industriearbeiter (*LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO*, ein Film, der beim Festival in Cannes ex-aequo mit *IL CASO MATTEI* mit der Goldenen Palme dekoriert wurde!) – eine dritte Variante Volontés bei Rosi ist die bedachtsame, gleichzeitig grüblerisch-nostalgische wie hellwach reflektierende Darstellung des Schriftstellers, Malers und Arztes Carlo Levi in der höchst wortgetreuen Filmversion von Levis Erinnerungsbuch «Cristo si è fermato a Eboli».

Diese drei biographistischen Filme Rosis repräsentieren den Kosmos seiner Themen ebenso wie sie die Vielfalt seiner



1 Das Problem des Südens ist eines der Hauptprobleme bei der Untersuchung der Realität Italiens. Die Verbesserungen, die im Süden eingetreten sind, sind mehr auf den Konsum von Technologien und modernen Produkten zurückzuführen als auf wirklich eigene Errungenschaften.

26 27



1



3



4



4

- 1 CRISTO SI È
FERMATO A EBOLI
- 2 Gian Maria Volonté
in IL CASO MATTEI
- 3 Irene Papas in
CRISTO SI È
FERMATO A EBOLI
- 4 Gian Maria Volonté
in CRISTO SI È
FERMATO A EBOLI
- 5 IL CASO MATTEI

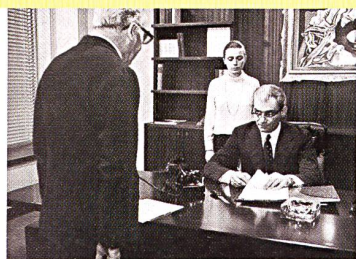
filmsprachlichen Möglichkeiten bezeugen. Mattei, Luciano, Levi, jeder von ihnen eine authentische Person, aber gänzlich von einander geschieden, verleiblichen, als Typen, gleichwohl eine Gemeinsamkeit: das Wesen Italiens. Mattei, Sohn kleiner Leute aus den Marche, steht für die rasante Industrialisierung des agrarischen Landes beziehungsweise für den Norden, der über den Süden kommt. Luciano, Mafioso aus Sizilien, der sich in Amerika an die Spitze der Cosa Nostra mordete, ohne dass man ihm etwas hätte nachweisen können, und der nun, die Politik hält aus undurchsichtigen Gründen ebenso offensichtlich die Hand über ihn, als Pensionär in Neapel ein internationales Drogen-Netzwerk aufbaut, ist, über die armselige herzkrankte und an einem Herzanfall sterbende Person hinaus, ein Dokument, wenn auch quasi als Palimpsest, für die ewige und ewig italienische Verquickung von legaler und illegaler Macht. Und Levi? Er verwirklicht gleichsam alles das, was

Mattei und Luciano verlassen haben, zu seiner eigenen Überraschung, indem der zum Confino verbannte Antifaschist, der Intellektuelle und Künstler, in Lukanien, in dem am Ende aller Strassen und Wege gelegenen Bergdorf Gagliano das ursprüngliche, unverfälschte, bäuerische Italien wieder findet, dem auch die unerfüllte und unerfüllbare Sehnsucht von Pier Paolo Pasolini galt.

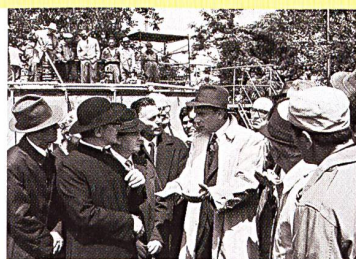
Für jede dieser drei Personen, ihre Geschichten und dem, was sie repräsentieren, findet Rosi die ihnen jeweils angemessene filmsprachliche Diktion. Für IL CASO MATTEI, der mit dem Tod des E.N.I.-Managers beim Absturz seines Privatflugzeugs vom Typ Morane-Saulnier vor der Landung im Nebel bei Mailand beginnt, hat Rosi, acht Jahre danach, eine schier unfassliche Menge an Material recherchiert, Dokumentarfilmmaterial gesammelt, quasi-dokumentarische Szenen nachgestellt, Journalisten, Politiker, Wirtschaftsführer, Ar-



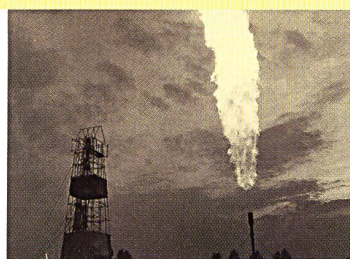
Ich war sehr jung, sehr jung. Ich war beeindruckt von der Leidenschaft meines Vaters für Film und Fotografie. Ich hatte nie vor, etwas anderes zu machen.



2



2



5



2

beiter befragt und alles zusammengebunden zu der Fiktion einer Lebensgeschichte, die zugleich ein Stück Nationalgeschichte ist. Der Film, ein unübertroffenes Chef-d'œuvre einer zugleich intelligenten wie erzählerisch ingeniösen Montage, changiert unentwegt zwischen den Zeiten, Gegenwart der Recherche, Vergangenheit des Absturzes (Unfall oder Attentat?), Vorvergangenheit des Aufstiegs Matteis zu einem der mächtigsten Männer des Landes (und, im Rosi-Kosmos: Fortschreibung des neapolitanischen Baulöwen Eduardo Nottola), Vorvorvergangenheit seiner Zeit als Partisan – und erscheint doch als in sich geschlossene Einheit eines Spielfilms, in dem alles zugleich Fakt und Fiction sein kann. Anders ist *LUCKY LUCIANO*, obwohl auch in ihm ein authentischer Rechercheur, der amerikanische Drogenpolizist Siragusa, mitwirkt, der aber ebenso eine erfundene Figur sein könnte, eine fiktive Enquete, deren Erzählmasse sehr viel mehr dem tradi-

tionellen, vor allem: amerikanischen, Mafiafilm schuldet, so dass man sich, angesichts der Opulenz des bunten Bilderbogens, zeitweilig an Coppolas *GODFATHER* erinnert fühlt, der ein Jahr vor *LUCKY LUCIANO* entstand. Immer wieder aber wird man, anders als bei Coppola, auf die Seriosität der Recherche verwiesen, so dass die "Wahrheit" des Fiktiven unabweislich wird. *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI* folgt, mit einer für Rosi ganz ungewöhnlichen Askese der Montage, getreulich den von Volonté als altem Mann vorgelesenen Passagen aus Levis Erinnerungsbericht. Die Bilder vom ärmlichen Leben der Signori und Cafoni des Dorfs Gagliano, ihrer dunkel verschwisterten Familien, ihrer Querelen, Krankheiten, dem Hexenglauben der Menschen, die sich eher für Tiere halten und, trotz Pfarrer und Bürgermeister, keineswegs für Christen, weil Christus nicht über Eboli hinaus gekommen sei, sind wie die Bilder von ihrer schweren körperlichen Ar-

1



Letztlich gelingt es der konstruktiven Kraft des Menschen immer, aus der Asche der Zerstörung wieder aufzutauchen. Deshalb glaube ich, dass es zwischen dem Hang zur Zerstörung und dem Hang zum Leben immer Momente der Hoffnung gibt.

28 29



1



2



3



4

beit auf den kargen, von der Erosion versteppten und verwüsteten Böden, die der nüchterne Text des ehemaligen Confinato heraufbeschwört, von der stupenden Schönheit sensationsfreier Einfachheit. Das macht CRISTO SI È FERMATO A EBOLI, diesen Film, der gelegentlich an die (allerdings noch in Schwarzweiss gedrehte) nahezu apokryphe Buñuel-Dokumentation LAS HURDES denken lässt, zu einem der sinnlichsten Rosis.

Man könnte die drei Volonté-Filme als Rosis Trilogie über die Italianità auffassen; man könnte dazu noch TRE FRATELLI positionieren als den Film des Einvernehmens mit der Wehmut, dass Vergangenheit und Geschichte zwar andauern mögen, aber nicht zu revidieren sind. Rosi selbst freilich hat eine andere, bisher nicht verwirklichte und wahrscheinlich auch nie zu realisierende Vorstellung von einer grossen Montagefassung früherer Filme: eine chronologische Folge der

Materialien aus SALVATORE GIULIANO, LE MANI SULLA CITTÀ, IL CASO MATTEI und LUCKY LUCIANO. Was heisst, dass er den Verstrickungen der Macht, dem undurchdringlichen Filz aus Politik und Verbrechen, Administration und Mafia, Industrie und Medien ungleich mehr Bedeutung zumisst als der Idee, der Utopie Italien. Was aber auch heisst, SALVATORE GIULIANO wieder in den Rang einzusetzen, der diesem frühen Meisterwerk ohne Zweifel gebührt. In der Tat lässt sich von diesem Film aus das Werk des Francesco Rosi erschliessen, bis hin zu CADAVERI ECCELLENTI, in dem sich alle Gewissheiten, zu denen der Kommissar Rogas zu gelangen glaubte, in Paranoia auflösen (was logischerweise die Karriere der Filme der Denunziation der Macht und der Anklage beendet), dem thrillerhaften DIMENTICARE PALERMO sowie unter Einschluss von UOMINI CONTRO und sogar der CRO-NACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA.

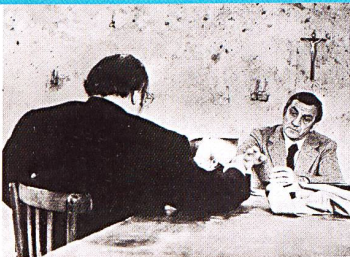
6





2

Man darf nie die Zusammengehörigkeit von Vergangenheit und Gegenwart aus dem Auge verlieren, damit man besser versteht, wie sich die Zukunft entwickeln wird.



5



4



5



4

FILMBULLETIN 1.04 PLANSEQUENZ

1 Julia Migenes-Johnson in CARMEN

2 LA TREGUA

3 John Turturro in LA TREGUA

4 CADAVERI ECCELLENTI

5 Lino Ventura in CADAVERI ECCELLENTI

6 Francesco Rosi bei den Dreharbeiten zu CARMEN

Denn Rosis Filmsprache, sein visueller Erzählstil – sie sind, zu welchen Verfeinerungen, Zuspitzungen, Kunstfertigkeiten in Vokabular und Grammatik, syntaktische Organisationen inklusive, die ästhetische Eigendynamik der fortwährenden und ungebrochenen Weiterentwicklung ihn noch führen wird, in dem sizilianischen Film schon angelegt. Kaum irgendwo sonst als bei Rosi sind sie so beredt eingesetzt, die "leeren" Totalen, etwa auf die Berge am Hochtal von Portella della Ginestra, die kahlen, gleichsam unbemannten Berge, aus denen die Schüsse am 1. Mai 1947 fallen, in die Menge der friedlich und fröhlich versammelten und demonstrierenden Bauern mit den zu ihnen sprechenden Gewerkschafter, und man bekommt, während die Versammlung in Panik gerät und sich katastrophisch auflöst, keinen einzigen Schützen zu Gesicht. Wie man solche Berge wieder sehen wird in UOMINI CONTRO (die Hochebene von Asagio am Rand der Dolomiten)

und auch bei dem Dorf Gagliano in Lukanien, oder die verlassenen apulischen Felder in TRE FRATELLI, so ist der Montage-Schock des unerwarteten Umschnitts aus der Totalen in die Nahaufnahme ebenso virulent in der dokumentarisch aufgenommenen Karfreitagsprozession von Sevilla und in der Stierkampfarena (IL MOMENTO DELLA VERITÀ) sowie selbst noch in dem Marquez-Film, wenn auch nicht mehr, reduziert auf eine einzelne Person, mit vergleichbarer Kraft.

Wie es für den spanischen Film keine Drehgenehmigung gab, weshalb Rosi mit nur einem sehr kleinen Team vier Monate durchs Land reiste, angeblich, um vereinzelte Aufnahmen für einen Dokumentarfilm (!) zu machen, so war er schon in Sizilien nicht erwünscht gewesen. Die Dialoge, die er aufnahm, wurden von Carabinieri nach Rom an den Minister Mario Scelba übermittelt, der auch ein Dutzend Jahre vorher, zu Lebzeiten Giulianos, Innenminister gewesen war, zu dem

Francesco Rosi

geboren 15. November 1922 in Neapel; von 1948 bis 1956 Regieassistenten und Drehbuchmitarbeiter etwa bei Luchino Visconti (LA TERRA TREMA, BELLIS-SIMA, SENSO), Michelangelo Antonioni (I VINTI) oder Luciano Emmer und Mario Monicello; beendet 1951 CAMICIE ROSSE von Goffredo Alessandrini; 1956 Regie, zusammen mit Vittorio Gassman, von KEAN nach Jean-Paul Sartre

- 1958 **LA SFIDA**
Buch: Francesco Rosi, Suso Cecchi d'Amico; Kamera: Gianni Di Venanzo; Schnitt: Mario Serandrei; Musik: Roman Vlad; Darsteller (Rolle): José Suarez (Vito Polara), Rossana Schiaffino (Assunta), Nino Vingelli (Gennaro), Decimo Cristiani (Salvatore Ajello); Produzent: Franco Cristaldi
- 1959 **I MAGLIARI**
B: F. Rosi, Suso Cecchi d'Amico, Giuseppe Patroni Griffi; K: Gianni Di Venanzo; S: Mario Serandrei; M: Piero Piccioni; D (R): Alberto Sordi (Totonno), Belinda Lee (Paula Mayer), Renato Salvatori (Mario), Lina Vandal (Frida); P: Franco Cristaldi
- 1962 **SALVATORE GIULIANO**
B: F. Rosi, Suso Cecchi d'Amico, Enzo Provenza, Franco Solinas; K: Gianni Di Venanzo; S: Mario Serandrei; M: Piero Piccioni; D (R): Frank Wolff (Gaspere Pisciotta), Salvo Randone (Gerichtspräsident), Federico Zardi (Pisciottas Anwalt), Pietro Cammarata (Salvatore Giuliani); P: Franco Cristaldi, Lionello Santi
- 1963 **LE MANI SULLA CITTÀ**
B: F. Rosi, Raffaele La Capria, Enzo Forzella, Enzo Provenza; K: Gianni Di Venanzo; S: Mario Serandrei; M: Piero Piccioni; D (R): Rod Steiger (Eduardo Nottola), Salvo Randone (Bürgermeister De Angeli), Guido Alberti (Aglione), Angelo d'Alessandro (Balsamo), Carlo Fermariello (De Vita); P: Lionello Santi
- 1965 **IL MOMENTO DELLA VERITÀ**
B: F. Rosi, Pedro Portobella, Ricardo Muñoz Suay, Pedro Beltran; K: Gianni Di Venanzo, Pasqualino De Santis; S: Mario Serandrei; M: Piero Piccioni; D (R): Miguel Mateo Miguelin (Miguel), José Gomez Seviliano (Impresario), Pedro Bausari Pedrucho (Stierkampf-lehrer), Linda Christian (Amerikanerin Linda); P: Antonio Cervi, F. Rosi

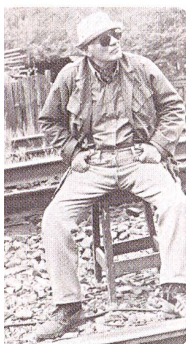
- 1967 **C'ERA UNA VOLTA**
B: Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Giuseppe Patroni Griffi, F. Rosi nach «Pentamerone» von Giambattista Basile; K: Pasqualino De Santis; S: Jolanda Benvenuti; M: Piero Piccioni; D (R): Sophia Loren (Isabella), Omar Sharif (Prinz Ramon), Dolores del Rio (Königsmutter), Georges Wilson (Koch Monzu); P: Carlo Ponti
- 1970 **UOMINI CONTRO**
B: Tonino Guerra, Raffaele La Capria, F. Rosi nach «Un anno sull'altipiano» von Emilio Lussu; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Mark Frechette (Leutnant Sassù), Alain Cuny (General Leone), Gian Maria Volonté (Leutnant Ottolenghi); P: Luciano Perugia, F. Rosi
- 1972 **IL CASO MATTEI**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Nerio Minuzzi, Tito Di Stefano; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Gian Maria Volonté (Enrico Mattei), Luigi Squarzina (Journalist), Gianfranco Ombuen (Ingenieur Ferrari), Peter Baldwin (Journalist Mc Hale), F. Rosi; P: Franco Cristaldi
- 1974 **LUCKY LUCIANO**
B: F. Rosi, Lino Jannuzzi, Tonino Guerra; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Gian Maria Volonté (Lucky Luciano), Rod Steiger (Gene Giannini), Charles Siragusa (Rauschgiftfahnder Siragusa), Vincent Gardenia (Oberst Poletti), Charles Cioffi (Vito Genovese), Magda Konopka («Contessa»), Silverio Blasi (Finanzinspektor); P: Franco Cristaldi
- 1976 **CADAVERI ECCELLENTI**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Lino Jannuzzi nach dem Roman «Il contesto» von Leonardo Sciascia; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Lino Ventura (Inspektor Rogas), Fernando Rey (Minister für Sicherheit), Alain Cuny (Richter Rasto), Max von Sydow (Präsident Richès), Charles Vanel (Richter Varga), Tino Carraro (Polizeichef); P: Alberto Grimaldi
- 1979 **CRISTO SI È FERMATO A EBOLI**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Raffaele La Capria nach dem gleichnamigen Bericht von Carlo Levi; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Gian Maria Volonté (Carlo Levi), Paolo Bonacelli (Podestà), Alain Cuny (Baron Rotunno), Lea Massari (Luisa Levi), Irene Papas (Giulia), François Simon (Don Trajella); P: Alberto Grimaldi, Nicola Carraro

- 1981 **TRE FRATELLI**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, frei nach «Der dritte Bruder» von Andrej Platonow; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Charles Vanel (Donato Giuranno), Philippe Noiret (Raffaele Giuranno), Andréa Ferréol (seine Frau), Vittorio Mezzogiorno (Rocco Giuranno), Michele Placido (Nicola Giuranno); P: Giorgio Nocella, Antonio Macri
- 1984 **CARMEN**
B: F. Rosi, Tonino Guerra nach der Novelle von Prosper Mérimée und der Oper von Georges Bizet; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Georges Bizet; D (R): Julia Migenes-Johnson (Carmen), Plácido Domingo (Don José), Ruggero Raimondi (Escamillo), Faith Esham (Micaela), Suzan Daniel (Mercedes); P: Marcel Dassaux, Patrice Ledoux
- 1987 **CRONACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA**
B: Tonino Guerra, F. Rosi, nach «Cronica de una muerte anunciada» von Gabriel García Márquez; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Piero Piccioni; D (R): Rupert Everett (Bayardo San Roman), Ornella Muti (Angela Vicario), Gian Maria Volonté (Cristo Bedoya), Irene Papas (Angelas Mutter), Lucia Bosé (Plácida Linero), Alain Cuny (Witwer Xius); P: Francis von Büren, Ives Gasser
- 1990 **DIMENTICARE PALERMO**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Gore Vidal nach «Oublier Palerme» von Edmonde Charles-Roux; K: Pasqualino De Santis; S: Ruggero Mastroianni; M: Ennio Morricone; D (R): James Belushi (Carmine Bonavia), Mimi Rogers (Carrie), Carolina Rosi (Journalistin Gianna Magnardi), Vittorio Gassman (Il Principe), Philippe Noiret (Hotelmanager); P: Mario und Vittorio Cecchi Gori
- 1992 **DIARIO NAPOLETANO**
- 1997 **LA TREGUA**
B: F. Rosi, Tonino Guerra, Stefano Rulli, Sandro Petraglia nach dem autobiographischen Roman von Primo Levi; K: Pasqualino De Santis, Marco Pontecorvo; S: Ruggero Mastroianni, Bruno Sarandrea; M: Luis Bacalov; D (R): John Turturro (Primo Levi), Rade Serbedzija (der Grieche), Massimo Ghini (Cesare), Teco Celio (Col. Rove), Roberto Citran (Unverdorben), Claudio Bisio, Andy Luotto, Lorenzo Indovina; P: Leo Pescarolo, Guido de Laurentiis, Marcel Hoehn

der Bandit, wie man heute mit Sicherheit weiss, durchaus Verbindungen hatte. Und die sizilianischen Bauern, die für ihr Vertrauen in Obrigkeiten und in Landfremde aller Provenienz stets nur bestraft worden sind und deshalb von tiefem Misstrauen gegen die Herrschaft der legitim und illegitim Mächtigen erfüllt waren, sie mussten immer wieder neu animiert werden, als Darsteller mitzuwirken – als «Darsteller», denn Rosi hat mit SALVATORE GIULIANO nicht weniger vermocht als die Selbstdarstellung eines Volks. Das konnte umso eher zum Protagonisten werden, als der angebliche Held schon tot ist, ermordet von seinem «Adjutanten» Pisciotta im Einvernehmen mit Mafia und Carabinieri, eben jener sinistren Koalition der Macht. Wie eine Reliquie das Abbild einer Ikone, an den «Cristo morto» von Mantegna erinnernd, den im Jahr darauf Pasolini in MAMMA ROMA mit dem Bild des toten Ettore zitieren wird, ist der Leichnam aufgebahrt und aufge-

nommen, um den sich am Fundort, dem Hof eines Hauses in Castelvetro, die Reporter drängeln und über den sich in der Leichenhalle seine Mutter wirft.

Hier setzt der Film ein, beginnt die erste filmische Recherche Rosis überhaupt, vagabundierend, mäandernd zwischen Gegenwart (die Erzählzeit) und tief gestaffelter Vergangenheit (die erzählte Zeit), zwischen geplanten Szenen und Sequenzen und unvermutet zugefallenen. Wie später IL CASO MATTEI (vor allem) ist SALVATORE GIULIANO nicht zuletzt am Schneidetisch entstanden, stets die ebenso zentrale wie leere Stelle umkreisend, die der Mittelpunkt der Geschichte, als Erzählung wie als Historie, ist. Die alles bewegende, alles verursachende Gestalt (oder auch: Macht) ist umso gegenwärtiger, desto abwesender sie ist – wie die Schützen von Portella della Ginestra. Rückblenden stellen weniger zeitliche als kausale Ketten her, was Rosi selbst als seine «eigentliche» Erfin-





Meine Filme sind immer in der Realität und im Konkreten und in der Materialität eines Faktums verwurzelt. Ich habe nie Filme gemacht, die nur dem Drängen einer Idee Genüge leisteten.

30 31



3



3

FILMBULLETIN 1.04 PLANSEQUENZ

1 Francesco Rosi
bei den Dreharbeiten
zu LA TREGUA

2 Lino Ventura
in CADAVERI
ECCELLENTI

3 SALVATORE
GIULIANO

dung bezeichnet. Es ist, bis zu TRE FRATELLI und der CRO-
NACA DI UNA MORTE ANNUNCIATA, diese neue Funktionali-
sierung eines traditionellen filmischen Sprachgestus, mit der
Francesco Rosi die Syntax des Mediums bereichert hat. Sie ist
es, mit der Film zu sich selbst kommt: zur Auflösung, zur Ver-
flüssigung von Zeit und Ort sowie zu ihrer Verschmelzung zu
einer von keiner anderen Sprache erreichbaren Emulsion.

Peter W. Jansen



3

Die kalte Leinwand

LE TEMPS DU LOUP von Michael Haneke



Eine namenlose, abstrakte Katastrophe hat sich zugetragen, deren Ursache und Hergang von den Überlebenden wie ein Geheimnis bewahrt und von den Unwissenden noch nicht einmal erfragt wird.

Der einen Fraktion wird es wie eine Drohung erscheinen, der anderen wie ein Versprechen – aber irgendwie steht es immer noch aus, dass Michael Haneke einmal einen reinrassigen Genrefilm dreht. Gewiss, sein Kino hat sich bislang wesentlich in der Negation definiert, der Aufkündigung der Konventionen und dem Abscheu vor der ästhetischen Konsumierbarkeit von Gewalt. Gleichwohl wäre ein solcher Film denkbar: Warum sollte sich seine Maxime, Zuschauern müsse eine Bedrohung sein, nicht mit der physischen Realität des Genrekinos vertragen? Und darf die Beharrlichkeit, mit der er stets das genaue Gegenteil exerzierte, nicht den Verdacht schüren, dies sei ein uneingestandes Bedürfnis?

Als vor einigen Jahren das Filmfestival von Turin dem österreichischen Regisseur eine Retrospektive widmete, machte ihm sein Landsmann Florian Flicker einen verblüffenden Vorschlag: «Ich würde gern mal einen Western von dir sehen. Einen richtigen

Haneke-Western.» Dieser blieb dem jüngeren Kollegen eine Erwiderung schuldig und lächelte verlegen. Vielleicht, weil er die Anregung für eine jener vielversprechenden Ideen hielt, die glücklicherweise nie verwirklicht werden. Wer erinnert sich schon gern an die linkischen Travestien, mit denen sich der deutsche Autorenfilm in den Siebzigern das Genre erschliessen wollte, an *TSCHETAN*, *DER INDIANERJUNGE* oder gar an *POTATO FRITZ*? Aber womöglich fragte sich Haneke auch, ob er die Antwort nicht schon längst gegeben hätte. Denn seine Verfilmung von Kafkas Romanfragment «Das Schloss» (1996, kurz vor *FUNNY GAMES* entstanden) hat er wie einen jener gleichnishaften Western angelegt, die in den Fünfzigern vor dem Hintergrund von McCarthys Kommunistenjagd entstanden.

Tatsächlich sollte *LE TEMPS DU LOUP* / *WOLFZEIT* ursprünglich ein wenn auch nicht waschechter Science-Fiction-Film von drei Stunden Länge werden, bevor Haneke ihn

nach den Ereignissen des 11. September in eine nicht näher bestimmte Gegenwart verlegte. Das in der Mitte des deutschsprachigen Filmtitels ausgesparte, einem dennoch unweigerlich über die Lippen kommende «s» signalisiert schon, dass dies die strenge Glanznummer eines Verweigerungskünstlers werden soll. Der Film ist allem pittoresken Futuristischen entkleidet. Eine namenlose, abstrakte Katastrophe hat sich zugetragen, deren Ursache und Hergang von den Überlebenden wie ein Geheimnis bewahrt und von den Unwissenden noch nicht einmal erfragt wird. Der Film beginnt, wie *FUNNY GAMES*, mit einer unergründlichen familiären Katastrophe. Ein Vater wird von Flüchtlingen, die sich im Ferienhaus verschanzt haben, erschossen. Fortan begibt sich die Mutter mit ihren Kindern auf eine Odyssee durch eine verblüffend unversehrte Naturkulisse. Die Wahl eines derart bukolischen Erzählterrains ist folgenreich. Ähnlich wie in *MALEVIL* von Christian de Chalonge dupliert



Erschöpfung, Hunger, Angst. Es ist fast so, als wolle Michael Haneke seine Figuren verenden lassen, bevor sie individuelle Kontur und Gewicht erlangen.

Haneke die Erwartung an eine Anschaulichkeit der Verheerungen, eine räumliche Verdichtung und Pointierung, die von Hollywood stets mit urbanen Katastrophenbildern geschürt wird. Die vertrauten Referenzsysteme kündigt Haneke auf – auch wenn die Bahngleise, denen die Familie folgt, Assoziationen zu den Konzentrationslagern wecken und das zeitaktuelle Problem erzwungener Migration die Passagen der Figuren als eine sichtbare Grundierung einfärben.

Das lüsterne Schauern muss in Hollywoods Katastrophenfilmen unwillkürlich sein sentimentales Pendant im Triumph des menschlichen Überlebenswillens finden. Bei Haneke gibt es allenfalls die Sehnsucht nach Gemeinschaft; Solidarität oder heroische Bewährung sind nicht vorgesehen. Die zuvor geltenden materiellen Werte kehren sich um, von den ideellen verabschiedet man sich rasch. Während sich der erste Teil als eine entzauberte Weihnachtserzählung deuten liesse, in der die Unbehautheit siegt, demontiert der Film am Ende die mystische Ausflucht einer Erlösgeschichte, die er zuvor noch tückisch angelegt hat. Das Abbild einer kollabierten Gesellschaft, die sich in extremer Ausnahmesituation neue Überlebensregeln schafft, wäre nun ein willkommen Anlass, um die barbarische Natur des Menschen, vom dünnen Firnis der Zivilisation befreit, zu belegen. Aber Haneke ist ein Humanist, auch wenn er auf der Unmöglichkeit der Unschuld besteht.

Den Eindruck beklemmender Nachdrücklichkeit gewannen seine Filme bislang aus ihrem Erzählgestus des präzisen, emotionslosen Konstatierens (dem sein Gegenstand im Prinzip gleichgültig sein könnte).

Die Vergletscherung der Gefühle fand, zumal in seinen Arbeiten der neunziger Jahre, auf einer entsprechend kalten Leinwand statt. Seine Erzählstrategie der verweigerten Psychologie, der vorenthaltenen Motive gerät in WOLFZEIT noch eine Spur quälender, entmutigender. Er hat dem Drehbuch alle emotionalen Bezugspunkte, an dem Zuschauer und Schauspieler eine Figur festmachen könnten, so weit entzogen, dass nur noch Zustände übrig bleiben: Erschöpfung, Hunger, Angst. Es ist fast so, als wolle er seine Figuren verenden lassen, bevor sie individuelle Kontur und Gewicht erlangen. Schauspieler wie Figuren sind ihrer Privilegien beraubt. Nicht nur bekannte Darsteller wie *Patrice Chéreau*, *Béatrice Dalle* und *Olivier Gourmet* müssen sich in das Ensemble fügen, sondern auch *Isabelle Huppert*, deren Starstatus und Rolle eingangs noch das Versprechen einer Identifikationsfigur ausgeben. Das Trauma des Anfangs erscheint allerdings am Ende fast irrelevant: als die Mutter dem Mörder ihres Mannes wiederbegegnet, ist man längst zu zermürbt, um noch Vergeltung zu fordern. Dem Schauspiel des Schmerzes gesteht Haneke weder Raum noch Zeit zu. Auch die langen Plansequenzen bieten den Darstellern keinen Rahmen, in dem sie sich entfalten könnten. Sie arbeiten vielmehr mit der Dauer, die im Kino ja stets eine Zumutung ist; nicht nur, wenn man als Zuschauer der Schlachtung eines Pferdes vorlaufender Kamera beiwohnt. Die Dauer muss, so oder so, ausgehalten werden bei Haneke, zwingt den Zuschauer in einen Zusammenhalt von Ereignis und Konsequenz, aus dem er nicht entkommen soll.

Als Lehrstücke klassifiziert man seine Filme gern. Den Gang ins Kino erspart das

freilich nicht. Denn ihr didaktisches Gefüge kann nur dort funktionieren. Es ist ja nicht so, dass er der Illusionsmaschine Film generell misstrauen würde, sondern nur deren Konventionen, deren gefälligen Übereinkünften. Das Konzept der Negation scheint er in WOLFZEIT mit dem Ehrgeiz, einen der schwärzesten Filme der Kinogeschichte zu drehen, zu einer ungekannten Konsequenz führen zu wollen. Der Filmtitel bezieht sich zwar auf das Eröffnungsgedicht der nordischen Edda, das ein Weltende beschreibt («Windzeit, Wolfzeit, keiner will den anderen schonen»). Er mag ihn (und gewisse Motive) ebenso schlüssig freilich auch Ingmar Bergmans VARGTIMMEN (DIE STUNDE DES WOLFS) entlehnt haben, wo es heisst, dass diese Stunde der kälteste, der schwärzeste Moment der Nacht ist. Abgrundtiefe Dunkelheit herrscht in manchen der lang andauernden Tableaus, die nur von einem kleinen, weit entfernten Feuerschein erhellt und somit befleckt werden. Aber Haneke weiss, bei aller spröden Absage, um die Sinnlichkeit des Mediums. Schliesslich hat er WOLFZEIT in CinemaScope gedreht, dem Format des Komparativs: die Nachtschwärze wirkt darin noch bedrückender und verschlingender.

Gerhard Midding

LE TEMPS DU LOUP / WOLFZEIT

R, B: Michael Haneke; K: Jürgen Jürges; S: Monika Willi, Nadine Muse. D (R): Isabelle Huppert (Anne), Maurice Benichou (Monsieur Azoulay), Lucas Biscombe (Ben), Patrice Chéreau (Thomas Brandt), Béatrice Dalle (Lise Brandt), Anaïs Demoustier (Eva), Daniel Duval (Georges), Maryline Even (Madame Azoulay), Olivier Gourmet (Kosłowski). Wega, CNC, Eurimages; P: Margaret Ménégoz, Veit Heiduschka. Frankreich, Österreich 2003. 113 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-V: Ventura Film, Berlin



Die Sehnen des Achilles

THE COMPANY von Robert Altman



Robert Altman ist der einzige, der es sich leisten kann, das Bühnenballett als ebenso hoch verfeinerte wie lächerlich präzise und überkandidelte Kunst erscheinen zu lassen.

Sie verkörperten wahrhaftig das, versichert er, was gemeinhin unter ätherisch verstanden werde, und dieses Fremdwort verwendet Robert Altman bestimmt nicht ohne Überlegung. Dass die Tänzerinnen und Tänzer auf der Ballettbühne wirken wie Bewohner der Luft, so viel gesteht er ihnen bereitwillig zu. Mehr noch, er tut es nicht nur in altertümelnden Vokabeln, sondern weit plastischer und eleganter im Bild.

Auf der Leinwand gelingen ihm Montagen, die mehrmals selbst etwas Schwebendes bekommen, und zwar dank der Art und Weise, wie die vielfach parallel geschalteten HD-Kameras, gepaart mit einem reichen und beweglichen Schnitt, den Raum gerade auch in der Vertikale abklopfen. Andererseits, schränkt der Regisseur umgehend ein, sehe die Lebensart seiner Darsteller dann wieder aus wie der gleiche verkochte Eintopf, den wir alle aus eigener Erfahrung kennen: samt den Nöten mit Familie und Arbeit, mit Lieb-

und Freundschaften. Und flugs inszeniert er mit, was es bedeutet, fürs Tanzen da sein zu wollen. Der Respekt ist empfunden, Spott und Kritik fallen leise, locker und routiniert aus.

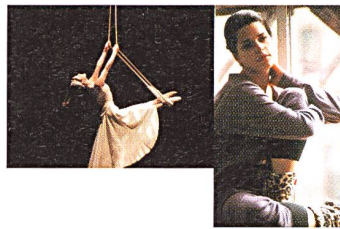
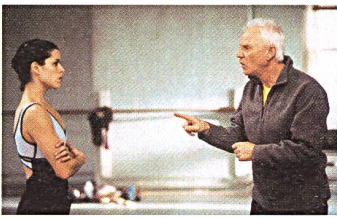
Sprunghafte Hopser

Schau- und angriffslustig wildert Robert Altman seit vierzig Jahren hartnäckig in allerhand erlesene reale Milieus hinein, als wären's lauter geruchsintensive Human-tierrgärten. Nacheinander wird das Militär unterminiert, das Glücksspiel, die Country-Musik, die Mode und, was etwas näher liegt: Hollywood, die Politik und die Psychotherapie. Abgesehen noch von dem einen oder anderen obskureren Titel entstehen in dieser Folge: M.A.S.H., CALIFORNIA SPLIT, NASHVILLE, PRÊT-À-PORTER, THE PLAYER, TANNER '88 und BEYOND THERAPY. Und kein einziges Mal entschlüpft ihm dabei eine Darstel-

lung, die ohne ihre haarscharf berechneten Zweideutigkeiten geblieben wäre. «Paint» heisst sein gegenwärtiges Projekt, das die Kunstgalerien von New York aufs Korn nehmen soll.

Er ist 1994 der einzige Amerikaner, der es sich leisten kann, die weltberühmte Hundedusche in den Strassen von Paris zum Parallelmotiv einer Satire über die weltberühmte *haute couture* zu machen. Er rechtfertigt den eigenen schlechten Geschmack gar nicht erst, sondern lässt wissen, die meisten Designer hätten auch keinen bessern. Er ist heute der einzige, der es sich leisten kann, das Bühnenballett als ebenso hoch verfeinerte wie lächerlich präzise und überkandidelte Kunst erscheinen zu lassen: das eine untrennbar verbunden mit dem andern.

Es gelingt ihm dabei, die Truppe der Joffrey Ballet Company von Chicago mit Haut und Haar für seine Zwecke einzuspinnen. Die Belegschaft wird so satt an die Kandare



Hat sich Robert Altman erklärtermassen lebenslang keinen Deut um die Kunst des Beineschwingens geschert, dann lässt sich handkehrum gerade von ihm behaupten, seine Inszenierungen hätten schon immer einen Hang zum Choreografischen gehabt.

genommen, dass sie sich praktisch ungebeten zu einer aufgekratzen Parodie ihres eigenen entsagungsreichen Eifers und Mühens verleiten lässt.

Tough Guys Don't Dance

Dabei gewährt ihm das international angesehene Ensemble, das seit 1956 von Gerald Arpino geleitet wird, viel freundschaftliche Freizügigkeit, dies zweifellos im Wissen, dass der Filmemacher so sprunghaft und absturzgefährdet wie jeder trainierte Hopper ist und seine Produktionen von riskanter Ungleichheit. Wie lange die Freude am Lake Michigan das Vertrauen überdauert, das der Autor genießt, wird wohl unbekannt bleiben.

Zum Kabinettstück gerät zweifellos, eher gegen den Anfang, die Aufführung der Revue «Tensile Involvement» draussen im Freien, komplett mit herannahendem Gewitter, promptem Regenschauer und einer momentanen Irritation wegen der Rutschfestigkeit des Bodens: das Ganze vor einem begeistert begossenen Publikum unter tapfer aufgespannten Schirmen wie an dramatischen Abenden auf der Piazza Grande von Locarno und mit dem Ergebnis, dass die Protagonisten sagen können: wir haben's selten so gut hingekriegt wie gerade unter diesen ungemütlichen Umständen.

In dieser Sequenz prästiert Altman, was er nach wie vor am besten meistert: dramatische Abläufe, die über Kreuz geraten, genauer gesagt: solche, die einander zu brechen und zu hintertreiben drohen, die sich dann aber gegenseitig verstärken und beschleunigen. Einmal mehr setzt sich sein unvergleich-

liches *forte* durch: die Organisation von Gruppen aller Art, das Spiel mit Kollektivität und Individualität, Planung aus dem Stegreif und umgekehrt. Mit einem Wort: hat er sich erklärtermassen lebenslang keinen Deut um die Kunst des Beineschwingens geschert – zweifellos nach dem Prinzip «*tough guys don't dance*» –, dann lässt sich handkehrum gerade von ihm behaupten, seine Inszenierungen hätten schon immer einen Hang zum Choreografischen gehabt.

Die falsche Kumpanei

Während einer Probe zu «Blue Snake» ist an einer Stelle deutlich zu vernehmen, wie jemandes Achilles-Sehne reisst, eine Verletzung, die in der Regel das Ende einer Laufbahn, sicher einen längeren Unterbruch bedeutet. Auch sonst geraten in *THE COMPANY* Fiktion und Dokumentation vielsagend auf Tuchfühlung, und allerhand suspektes Rollenspiel schleicht sich ein. Arpino, der ominöse Herr des Hauses, hält sich im Unterschied zu seinen Springern säuberlich aus allem heraus und wird über eine fiktive Figur karikiert. Diesen Antonio Antonelli (so heisst er) zu mimen fällt just Malcolm McDowell zu, jenem unvergessenen Erztunichtgut Alex DeLarge aus *A CLOCKWORK ORANGE* in höchster Person. Allerdings, angesprochen wird er vorwiegend als «Mister A.», was uns von Stanley Kubrick wieder auf Altman zurückbringt.

Mit seiner spür-, doch unfassbaren Überheblichkeit verkörpert McDowell das Motiv, das so oft in den Mittelpunkt von Altmans exotisch-faunistischen Stallgeruchproben rückt: die durchtriebenheitsfähige

Kreatur (sicher die amerikanische) reibt sich lieber zehnmal in ruinösen Konkurrenzkämpfen auf als nur einmal in rentable Menschenfreundlichkeit zu investieren. Die Sehnen des Achilles werden, in der falschen Kumpanei der Company, noch und noch reissen müssen, um der Kunst des ätherischen Flugs zu genügen. Doch erwartet jeder, es treffe dann glücklicherweise schon, statt seiner eigenen verletzlichen Fersen, die Bänder der andern.

Pierre Lachat

Stab

Regie: Robert Altman; Buch: Barbara Turner, nach der Story von Neve Campbell und Barbara Turner; Kamera: Andrew Dunn B.S.C.; Kamera Operator: Robert Reed Altman, Pete Biagi; Schnitt: Geraldine Peroni; Ausstattung: Gary Baugh; Musik: Van Dyke Parks

Darsteller (Rolle)

Neve Campbell (Ry), Malcolm McDowell (Alberto Antonelli), James Franco (Josh), Barbara Robertson (Harriet), William Dick (Edouard), Susie Cusack (Susie), Marilyn Dodds Frank, John Lordan (Rys Eltern), Mariann Mayberry, Roderick Peeples (Stiefeltern), Yassen Peyankov (Mentor von Justin), das Joffrey Ballet of Chicago

Produktion, Verleih

Killer Films, Capitol Films; Produzent: Joshua Astrachan, David Levy. USA 2003. Farbe, Dauer: 137 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München



Kalligraphie des Schwertkampfes

ZATOICHI von Takeshi Kitano



Zu Dutzenden umringen ihn die Wegelagerer und Strolche, die den blinden Masseur mit Schwert für einen leichten Gegner halten. Doch dann explodiert der Zatoichi zum Kampfballett.

Er ruht in sich, lässt den Regen von seinem Blondschoopf perlen, und er horcht auf Unregelmässigkeiten im prasselnden Regen. Zu Dutzenden umringen ihn die Wegelagerer und Strolche, die den blinden Masseur mit Schwert für einen leichten Gegner halten. Doch dann explodiert der Zatoichi zum Kampfballett. Er malt blutige Zeichen in die Luft: die Kalligraphie des Schwertkampfes. Jetzt in die Stille horchend steht er noch immer dort, wo er zu Beginn des Kampfes seine Füße in den Schlamm gestampft hat. Nicht einfach ein Schwertkämpfer – vielmehr eine mythische Figur.

Takeshi Kitano, Schauspieler, Komiker, Filmemacher und Maler hat sein Publikum schon oft verblüfft. Nach einer Serie von knallharten Yakusa-Filmen folgte mit KIKUJIRO ein heiter-melancholisches Road-Movie um einen Mann und ein Kind. DOLLS, 2002 sein erster Film, in dem er konsequent hinter der Kamera blieb, versuchte in einem war-

men Farbenrausch und den bizarr-schönen Kostümwelten des Modeschöpfers Yamamoto Motive des klassischen Bunraku-Puppentheaters – Geschichten um Liebe und Verzicht – in ein modernes Kinogedicht umzusetzen. Mit ZATOICHI wendet er sich wieder dem Genrekino zu und steht in der Titelrolle auch ganz im Mittelpunkt seines Films.

Die Geschichten um den zunächst harmlos wirkenden blinden Kämpfer «Zatoichi», in dessen Stock ein Schwert versteckt ist, war schon in den sechziger Jahren in Japan Gegenstand einer populären Fernsehserie, in der stets der beliebte Volksschauspieler Shintaro Katsu diese Figur verkörperte. 1963 gab es die erste Variante der Geschichte für die grosse Leinwand unter der Regie von Kimiyoshi Yasuda. Auch eine westliche Adaption mit Rutger Hauer als blindem Vietnamveteranen, der den Schwertkampf erlernt und die Sehenden das Fürchten lehrt, gab es 1989 von Phil Noyce (BLIND FURY).

Obwohl die Zatoichi-Figur in Japan der ungekrönte König im Genre des Schwertkämpferfilms ist, hat sie im Westen nie die Popularität der von Toshiro Mifune verkörperten Samurai-Figuren erreicht, die sich wie YOJIMBO (1961) und DIE SIEBEN SAMURAI (1954) für ein paar Dollar mehr in legendäre Western verwandeln liessen.

Takeshi Kitano belebt die Figur des japanischen Volkshelden aus der Tokugawa-Epoche in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit Schwung und Humor und einer Prise Musical. Eigentlich logisch, dass für den Blinden die Geräusche um ihn herum sich oft zu Musik verdichten: Arbeiter mit ihren Stampfhölzern auf dem Feld zum Beispiel. Solche unerwarteten Einlagen zwischen den blutigen Kämpfen, bei denen buchstäblich die Fetzen fliegen, geben dem Film eine gewisse Leichtigkeit, die, wenn alle Bösewichte schliesslich besiegt sind, in einen grandiosen Step- und Trommeltanz münden,

AU SUD DES NUAGES

Jean-François Amiguet

der jeden Karnevalszug auf der Welt schmücken würde. Doch der Zatoichi vergisst darüber seine Aufgabe nicht, unschuldig Verfolgte zu retten und der Gerechtigkeit zum Sieg zu verhelfen. Am Ende muss er die Bande des Ginzo ausrotten, was gar nicht so einfach ist, denn nichts ist so wie es scheint in dem kleinen Dorf unter Gangstereinfluss am Fusse der Berge. Manche Finte muss durchschaut werden, bevor es zum Showdown kommen kann. Auch die zunächst so zwielichtige Rolle der Geisha-Geschwister Okinu und Osei, die Rache suchen für den Mord an ihren Eltern und mit Rückblenden und Nebenaktionen fast eine eigene Geschichte in der Geschichte erzählen, schmiegt sich ebenso lakonisch wie elegant in die Story vom blinden Schwertkämpfer ein. Gelegentlich kann man über deren melodramatische Tragik den eigentlichen Helden fast vergessen.

Dem einzigen echten aufrechten Samurai, der auf die falsche Seite – eben die der Gangster – geraten ist, erweist Kitano den genreüblichen Respekt. Doch dann explodiert er wieder zum perfekt choreographierten Blutballett, dessen Gewalttätigkeit mehr noch als bei den Kung-Fu-Filmen aus Hong-Kong atemberaubend stilisiert ist, und man mag Kitano schon glauben, dass er das Ganze als Hommage an Akira Kurosawa gedacht hat. Allerdings kann es Kitano auch bei diesem Film nicht lassen, ein wenig mit dem Zuschauer zu spielen. Ist der blinde Held überhaupt blind oder spielt er ihn nur? Was der Schauspieler Beat Takeshi (mit seinem Namen aus der Zeit als Stand-up-Comedian bezeichnet sich Kitano stets, wenn er in seinen Filmen mitspielt) ja zweifelsfrei tut. Am Ende, im allerletzten Moment des Films, schockiert er sein Publikum auch noch mit einem – ja Sie lesen richtig – Augenzwinkern.

Josef Schnelle

Regie: Takeshi Kitano; Buch: Takeshi Kitano nach einer Geschichte von Kan Shimozaawa; Licht: Hitoshi Takaya; Schnitt: Takeshi Kitano, Yoshinori Ota; Dekor: Norihiro Iso-da; Kostüme: Kazuko Kurosawa; Musik: Keiichi Suzuki; Ton: Senji Horiuchi. Darsteller (Rolle): Beat Takeshi (Zatoichi), Tadanobu Asano (Hattori, der Leibwächter), Michiyo Ogusu (Tante Oume), Yui Natsukawa (Hattoris Frau), Guadalcanal Taka (Shinkichi), Daigoro Tachibana (Osei), Yuko Daike (Okinu), Ittoku Kishibe (Ginzo), Saburo Ishikura (Ogi), Akira Emoto (Tavernenwirt). Produktion: Bandai Visual, Tokyo FM, Dentsu, TV Asai, Saito Entertainment, Office Kitano; Produzenten: Masayuki Mori, Tsunehisa Saito; ausführender Produzent: Chieko Saito. Japan 2003. Farbe, 35mm, 1:1.85; Dolby SRD; Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Frentic Films, Zürich

Figuren, die in der Landschaft stehen und zusehen, wie Züge vorbeifahren, waren irgendwie bezeichnend für die Spielfilme der Groupe 5. Zumindest Michel Soutter und Alain Tanner brachten damals einen – allenfalls irritierenden – Satz von Boris Vian ins Gespräch, der da lautet: «Die Schweizer gehen zwar zum Bahnhof, aber sie fahren nicht weg.»

Jean-François Amiguet sagte zwar kürzlich, er habe diese Aussage nie verstanden, denn wo immer er sich in der grossen weiten Welt bewege, treffe er auch auf Schweizer, legt aber dennoch mit *AU SUD DES NUAGES* jetzt einen Film vor, der die These – wenn auch über einen Umweg – weitgehend bestätigt. Die hausgemachte Confiture, mitgebracht aus der Schweiz, schmeckt gerade in Peking am besten – und spendet auch Trost.

Angesichts der Chinesischen Mauer zog Adrien die Nachtblende in seinem Zugabteil, um mit sich allein zu bleiben. Die Weite Sibiriens verleitete die reisenden Schweizer nach einem Blick aus dem Zugfenster gerade mal zum erschöpfenden Wortwechsel: «Wie bei uns.» «Vor dreissig Jahren.» Willy fand immerhin noch den in einem Moskauer Nachtclub dargebotenen Striptease besser als denjenigen in Sion, bevor er wieder nach Hause flog. Sein Bruder Lucien hatte die Reise bereits in Berlin abgebrochen – weil sein Hund zu Hause vermisst wurde. Und in Berlin die Mauer? «Was sieht man: Auch nur eine Mauer.»

Die vier wortkargen Walliser Bergler steigen zwar ein in einen Zug, aber sie lassen nie wirklich los. Ohne Jasskarten und Weisswein geht da gar nichts. Die lange Reise ist demnach bestenfalls eine Reise zu sich selbst, zu den eigenen Gefühlen. Allerdings gilt auch, was Jean Renoir im Umfeld von *LA GRANDE ILLUSION* sagte: Ein französischer Bauer versteht den chinesischen Bauer, obwohl er dessen Sprache nicht spricht, besser als einen französischen Intellektuellen. Die Jagd wickelt sich in der Mongolei genauso wortlos ab wie daheim, ein Jeep, vier, fünf Männer mit Gewehr, ein Grat – das Ziel im Vi-

sier. Adrien versteht sich mit den mongolischen Jägern jedenfalls besser als mit dem Neffen von Léon, der damals nach Genf gezogen ist, weil er keine Berge und keinen Schnee mag, einen anderen Lebensentwurf gewählt hat und nur als Ersatz in die Reisegruppe eingedrungen ist. Seine Frage: «Wolltest du nie heiraten?» wird mit der Gegenfrage beantwortet: «Wo sind die Toiletten?» – ein charakteristischer Wortwechsel zwischen den beiden, die sich dennoch mit der Zeit näher kommen. Rogers Vorwurf lautet: «Du kümmerst dich nicht um andere, bist ein Wilder geworden da oben in den Bergen.»

13 240 Franken 35 Rappen waren nach drei Jahren in der gemeinsamen Kasse – durch was sie geöffnet wurde, bleibt ausgesetzt –, als Léon vorgeschlagen hat, eine Reise mit der Transsibirischen zu machen, statt des scheinbar gewohnten Abstechers in ein Puff in Amsterdam. Bis nach Peking kommt allerdings nur Adrien. Vergleichbar dem Muster, das mit der Reise gezeichnet wird, war auch der Lebensweg von Adrien. Verlust um Verlust musste er hinnehmen, irgendwie wegstecken, ohne die Würde zu verlieren. Verwöhnt wurde er nie; verwöhnt hat er sich nie.

Léon, mit dem er aus Peking telefonieren will, ist am Tag nach seiner Rückkehr ins Wallis gestorben. Adrien vergisst beinahe den Rucksack in der Telefonzelle, geht achtlos durch die Strassen, ordnet im Hotel die Kleider fein säuberlich auf dem Bett, greift in den Rucksack, packt das mitgebrachte Päckchen aus, öffnet den Verschluss, greift mit dem Zeigefinger ins Glas – und lässt sich die Confiture auf der Zunge zergehen.

Walt R. Vian

R: Jean-François Amiguet; B: J.-F. Amiguet, Anne Gonthier; K: Hugues Ruffel; M: Stimmhorn, Laurence Revey; T: François Musy. D (R): Bernard Verley (Adrien), François Morel (Roger), Maurice Aufair (Léon), Jean-Luc Borgeat (Willy Pralong), Henri-Marcel Eggs (Lucien Pralong). Langfilm, Zagara Films & Native; TSR; P: Bernard Lang, Bertrand Liechti, Jean-Luc Michaux, Jean-François Amiguet. Schweiz 2003. 35mm, Farbe; 81 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich



SKINHEAD ATTITUDE

Daniel Schweizer

«Endlich!» hat einer meiner – kurzhaarigen, Ska-fanatischen – Bekannten nach der Uraufführung von Daniel Schweizers *SKINHEAD ATTITUDE* am letztjährigen Filmfestival von Locarno geraunt. «Ein wichtiger Film. Einer, der gut tut. Weil wir für einmal nicht in den gleichen Topf geworfen werden.» Daniel Schweizer darf stolz sein: Wem es gelingt, auch nur eine einzige Seele derart befreit aus dem Kino zu entlassen, der versteht sein Handwerk.

SKINHEAD ATTITUDE ist tatsächlich ein – politisch, sozial, gesellschaftlich, historisch – wichtiger Film, der hinschaut, wo andere über Vorurteile nicht hinwegkommen: «Seit bald vierzig Jahren», umreist der Sprecher – in der deutschen Fassung leider arg salbungsvoll und schwer ertragbar – präambelartig die Ziele, «gibt es die Skinhead-Bewegung. Wenn die Presse über sie berichtet, dann meist auf den Seiten über Unglücksfälle und Verbrechen. Gewalt, Hass, Faschismus. Doch woher kommen sie? Wer sind sie? Mit diesem Film möchte ich ihre wahre Geschichte erzählen.» Mit diesen Sätzen schreibt sich der Autor als filmendes Ich in seinen Film ein: *SKINHEAD ATTITUDE* ist ein Film ohne Begründung, aber ein Film mit guten Gründen. Betrieben wird Geschichts-Recherche und Zustandsbeschreibung: *SKINHEAD ATTITUDE* macht einen Schnitt durch eine Subkultur, wie sie sich Daniel Schweizer in den Jahren 2000 bis 2002 darbietet.

Mein Ska-verrückter Bekannter, politisch ultralinks, ist einer der friedlichsten Menschen der Welt. Als «traditionelle Skins» werden Menschen wie er in *SKINHEAD ATTITUDE* beschrieben. Sie sind antirassistisch, tanzfreudig und gehen mit Freunden gern auf ein Glas Bier. Skinhead-Sein ist eine Frage des «Lifestyles», erklärt die zweiundzwanzigjährige Karole aus der Romandie – mit Haar im typischen Skin-Frauen-Schnitt: Stirnfransen, lange Schläfen, millimeterkurzer Hinterkopf. Sie trägt enge T-Shirts, Minis, Doc Martens und schleppt eine Lonsdale Tasche mit. «Ich habe Karole kennen gelernt, als sie von einem Aupair-Aufenthalt in die Schweiz

zurückkehrte. Sie hatte viel Zeit, ist mit achtzehn von der Punk-Szene in die Skin-Szene gerutscht. Ihr Lebensweg ist typisch Skin: Sie kommen aus der Arbeiterklasse und sind gegen Extremismus.»

Karole ist die naivste Figur, die man in Schweizers Film trifft. Eine Jugendliche, die als «traditionelle Skin-Frau» auch eine Repräsentantin der Jugend ist, wie man sie die letzten zwanzig Jahre hier zu Lande heranwachsen sah. Provokation ist für sie ein harmloses Spiel: Wir wollen, sagt Karole, ein wenig besonders sein. Und um besonders zu sein, ist sie bereit, sich immer verteidigen zu müssen und ihr Leben in einer von Männern bestimmten, oft machoiden Szene zu verbringen. Was Typen angehe, meint Chloé, gäbe es wohl überall auf der Welt Dummköpfe, aber unter den Skins gäbe es doch extrem viele «A...»: Die Girls sehen klar, machen aber trotzdem mit. Zumindest in *SKINHEAD ATTITUDE*, in dem Schweizer Karole zur Roten-Faden-Spulen-Trägerin macht. «Karole führt uns in die Skin-Szene ein», heisst es in seinem Film: Das männliche Erzähler-Ich, das man dem Alter des Regisseurs entsprechend auf vierundvierzig Jahre schätzt, und seine weibliche, junge Repräsentantin im Bild: Ein bizarres Zwiesgespräch, das mehr als alles andere auch auf die vertrackte Komplexität des Sujets verweist.

Tatsächlich lassen sich selten in einem Film die Spuren des (bisweilen schwierigen) Abenteuers Filmdreh derart direkt lesen, wie in *SKINHEAD ATTITUDE*. Von der «paradoxen» Geschichte der Skins, die er erzählen will, spricht Schweizer am Anfang seines Films und fächert diese Geschichte ausgehend von der Westschweizer Skin-Szene auf: Zurück in die Vergangenheit zum einen; nach England, Nordeuropa, die USA und Kanada zum andern. An die sechzig Jahre alt müssen die Skins der ersten Stunden sein, die Daniel Schweizer in England besucht: Laurel Aitken, Buster Bloodvessel, Jimmy Pursey, Gavin Watson. Sie erzählen von den im Boogie Woogie liegenden Wurzeln des Ska, erzählen von Jamaika und den farbigen

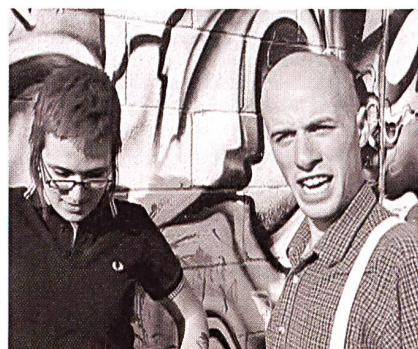
Skins der ersten Stunde, dann von Punks, die sich in Skins verwandeln. Und dann, heisst es, kam Jan Stuart. Es entstanden erste Songtexte mit Botschaften, mit politischen Botschaften, mit zunehmend rassistischen Botschaften, und dann war er plötzlich da, der Rechtsradikalismus.

Die Bewegung spaltete sich in rechts und links: Die Geschichte der Skinheads, wie sie Schweizer in *SKINHEAD ATTITUDE* mit viel Sinn für Dialektik, Gespür für faszinierende Augenzeugen und vielen eingespielten Musikbeispielen aufbereitet, ist spannend wie ein Krimi. Sie wird zunehmend heisser, je näher sie der Gegenwart kommt und je tiefer der Graben zwischen den beiden Aussenflügeln ist. Irgendwann erreicht *SKINHEAD ATTITUDE*, rechts wie links freies Mikrofon bietend, den Punkt, wo Schweizer trotz Karole nicht mehr an sein Sujet herankommt, ihm *SKINHEAD ATTITUDE* zu entgleiten beginnt. Da wird die Kamera aus der Hand geschlagen, liegt im Bild ein nackter Telefonhörer, derweil eine Beantworter-Message klar stellt, dass xy unter keinen Umständen mit yz im gleichen Film auftauchen wolle. So verschwindet die Skinhead-Bewegung in *SKINHEAD ATTITUDE* sozusagen vor laufender Kamera im unbestimmten Nirgend- oder Irgendwo ...

Ein wichtiger Film ist *SKINHEAD ATTITUDE* unzweifelhaft. Aber auch einer, der schon im «Attitude» des Titels vehement auf die tiefe Krux jedes Dokumentarfilms verweist, nämlich: Inwieweit er das Dokument der Selbstinszenierung seiner Protagonisten ist.

Irene Genhart

Regie: Daniel Schweizer; Kamera: Denis Jutzeler, Daniel Schweizer; Schnitt: Kathrin Plüss; Ton: Henri Maikoff; Mischung: Denis Séchaud. Produktion: Dschoint Ventschr; Co-Produktion: Schweizer Fernsehen SF DRS, ARTE, ZDF; ausführende Produzenten: Samir, Werner Schweizer. Schweiz 2003. 35mm; Farbe und Schwarzweiss; Dolby SR 5.1; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich



IN THE CUT Jane Campion

Auf Anhieb hätte wohl kaum jemand, der von den entsprechenden Produktionsplänen nichts gewusst hätte, die Neuseeländerin Jane Campion (*THE PIANO*, *PORTRAIT OF A LADY*, *HOLY SMOKE*) als Regisseurin und die eher für komödiantische Rollen bekannte Amerikanerin Meg Ryan mit einem erotischen Thriller aus der Sparte «Sex and Crime» in Verbindung gebracht. Nachdem sich beide Frauen jedoch über längere Zeit intensiv mit den Vorarbeiten zu *IN THE CUT* befasst hatten und sich der ungewohnten Herausforderung bewusst stellen wollten, haben sie wohl einen Anspruch darauf, dass man ihren in der Öffentlichkeit teils kritisch aufgenommenen Film unvoreingenommen betrachtet, nach stilistischen und thematischen Berührungspunkten mit Jane Campions früheren Arbeiten sucht und damit auch Unterschiede zu ähnlich gelagerten Filmen wie etwa Paul Verhoevens *BASIC INSTINCT* (1992) oder Adrian Lynes *FATAL ATTRACTION* (1987) feststellt.

Kein Zufall sind die Berührungspunkte mit amerikanischen Kriminalfilmen der siebziger Jahre, die Jane Campion nach eigenem Bekunden nachhaltig beeinflusst haben. Insbesondere Martin Scorseses *TAXI DRIVER* (1976) und Alan J. Pakulas *KLUTE* (1971) habe sie sich zum Vorbild genommen, in *KLUTE* vor allen Dingen die Beziehung zwischen der Prostituierten Bree Daniel und dem nach seinem verschwundenen Freund suchenden Detektiv John Klute, gespielt von Jane Fonda und Donald Sutherland. Trotz dieses Eintauchens in die Atmosphäre und ins Milieu der siebziger Jahre sollte *IN THE CUT* eindeutig im heutigen East Village in Manhattan spielen. Man wird dem Film vielleicht am ehesten gerecht, wenn man die Formel «Sex and Crime» vorübergehend in ihre beiden Bestandteile auflöst: Steht die eigentliche Kriminalhandlung sowie die Tatsache einer erotischen Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau im Banne der alten Kriminaldramen, so zeugen die explizit und unverkrampft geschilderten Einzelheiten der sexuellen Aktivitäten von einer unverkennbar modernen

Sicht. In diesem Zusammenhang ist es kaum ein Zufall, dass nicht nur die Regisseurin, sondern auch die federführende Produzentin Laurie Parker sowie die am Drehbuch mitwirkende Autorin der Romanvorlage, Susanna Moore, eben Frauen sind.

Die bereits in der Buchvorlage vorhandene Verquickung der eigentlichen Handlung – die Polizei sucht nach einem Serienmörder, der seine stets weiblichen Opfer jeweils in grausamer Weise zerstückelt (daher auch der Doppelsinn des Wortes «Cut» im Titel) – mit einer sexuellen Obsession der beiden Hauptfiguren gibt dem Film von allem Anfang an nicht nur ein besonderes Spannungselement, sondern darüber hinaus auch einen zusätzlichen erotischen Kick: Die New Yorker Englischdozentin Frannie Thorstin, die neben ihren Vorlesungen über Literatur an einem Wörterbuch für Slangausdrücke arbeitet, überrascht auf dem Weg zur Toilette im düsteren Keller einer Bar eine kniende Frau, die einen Mann oral befriedigt. Am Unterarm des Mannes erkennt sie eine Tätowierung, die ihr später auch am Arm des Detektivs Malloy auffällt, der sie bei den Recherchen über einen in der Nähe stattgefundenen Mordfall aufsucht. Frannie und Malloy fühlen sich zueinander hingezogen und beginnen eine Affäre, die man als Zuschauer teils direkt miterlebt, von der aber auch in den Gesprächen Frannies mit ihrer lasziven Schwester Pauline die Rede ist. In dem Masse, in dem sich der Verdacht verstärkt, Malloy selbst könnte der gesuchte Killer sein, mischt sich eine zunächst lustvoll erlebte Prise Angst in die erotischen Spiele des Paares.

Wenn *IN THE CUT* trotz der unverblühten Direktheit, mit der hier sexuelle Praktiken nicht zur gezeigt, sondern (teils unterstützt durch die linguistischen Untersuchungen Frannies) im Dialog auch eingehend besprochen werden, voyeuristische Elemente (und damit die Pornographie) geschickt überspielt werden, so liegt dies an zwei eng miteinander verbundenen Stilelementen: der bis zur Unschärfe der Bilder gehenden Körpernähe der Kamera und dem ver-

wirrenden Tempo der einzelnen Bild- und Szenenfolgen.

Wie bei vielen Künstlern, denen in der Frühzeit ihrer Karriere ein genialer Wurf gelingt, wurden Jane Campions spätere Arbeiten stets mit *THE PIANO* verglichen, der 1992 in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet worden war. Nach dieser bildgewaltigen Beschreibung der Selbstfindung einer stummen Pianistin wagte sich Jane Campion 1996 an die Adaptation von Henry James' Roman «The Portrait of a Lady», dem aufwendigen Gemälde einer Epoche und einer in deren Zwängen gefangenen Frau. Als nächstes folgte *HOLY SMOKE* (1999), die Geschichte einer in den Bann eines indischen Gurus geratenen Frau, die eine Affäre mit dem auf sie angesetzten Psychoanalytiker beginnt. Darin mag man eine Vorstufe der tabulosen Freizügigkeit sehen, mit welcher Frannie in *IN THE CUT* mit der Sexualität umgeht. So besehen hätte dieser Film einen Stellenwert in Jane Campions dauernder Suche nach der «condition humaine» der modernen Frau. Anders als Meg Ryan, die die Rolle im Sinne eines bewussten Imagewechsels übernahm, nachdem die ursprünglich dafür vorgesehene Nicole Kidman (die nun als Mitproduzentin zeichnet) sie abgelehnt hatte.

Gerhart Waeger

Stab

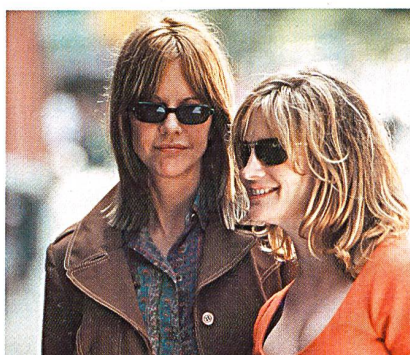
Regie: Jane Campion; Drehbuch: Jane Campion, Susanna Moore nach ihrem gleichnamigen Roman (auf deutsch unter dem Titel «Aufschneider» als dtv TB 20627); Kamera: Dion Beebe; Schnitt: Alexandre de Franceschi; Kostüme: Beatrix Aruna Pasztor; Musik: Hilmar Örn Hilmarsson

Darsteller (Rolle)

Meg Ryan (Frannie Thorstin), Mark Ruffalo (Detective Malloy), Jennifer Jason Leigh (Pauline), Nick Damici (Detective Rodriguez), Sharieff Pugh (Cornelius Wegg), Kevin Bacon (John Graham, uncredited)

Produktion, Verleih

Produktion: Pathe Productions, Pathé Picture, Red Turtle, United King Films; Produzenten: Ray Angelic, Effie Brown, François Ivernel, Nicole Kidman, Laurie Parker. Australien, USA, UK 2003. Farbe, Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



MONA LISA SMILE

Mike Newell

Julia Roberts, der Darling unter den Schauspielerinnen der USA, spielt nach ERIN BROCKOVICH (2000) zum ersten Mal wieder in einer Hauptrolle, und erneut verkörpert sie eine kämpferische Frau, die für ihre gesellschaftlichen Ideale vieles riskiert. Als die aufgeschlossene Kunstdozentin Katherine Watson 1953 an das renommierte Mädcheninternat Wellesley College in Massachusetts kommt, weht ihr ein eisiger Wind um die Ohren. Nicht nur tauscht die junge Berkeley-Absolventin die Sonne Kaliforniens mit dem unwirtlichen Klima Neuenglands, sondern an der prestigeträchtigen Eliteschule geben ihr auch die Studentinnen den Tarif durch. So haben die höheren Töchter den Stoff vom kommenden Semester schon im Voraus gebüffelt – die Antworten ertönen arrogant aus den Pultreihen, bevor Mrs. Watson die entsprechenden Fragen stellen kann. Doch die liberal denkende Lady befriedigen die vorgefertigten Antworten nicht; vielmehr entlarvt sie hier ein Kunstverständnis, das in normativen Sichtweisen verharret und hinter dem sich ein konservativer, elitärer Geist offenbart. Statt Rembrandt und Leonardo Da Vinci projiziert Watson fortan Jackson Pollock und Pablo Picasso auf die Leinwand. Nach anfänglichem Naserümpfen («Und das soll Kunst sein?») gewinnt Mrs. Watson die Mädchen für ihren modernen Blick, indem sie an den Anfang ihres Unterrichts die schlichte Frage stellt: «Was ist Kunst?»

Mit der Kunsterziehung einher gehen kostbare Lektionen fürs Leben, die die Lehrerin den Mädchen erteilt. Denn die enge Kunstdefinition in Wellesley findet eine Entsprechung in den Erwartungen und Ansprüchen an die Frau, die selbst unter den Studentinnen verbreitet sind. Das Studium ist für die Mädchen nur die Vorstufe für eine Zukunft als Ehefrau und Mutter. Mrs. Watson formuliert ihr Verständnis von ihrem Lehrauftrag deshalb mit folgender Frage: «Mona Lisa lächelt, aber war sie deshalb auch tatsächlich glücklich?»

Das Thema des unorthodoxen Lehrers, der mit frischen und ungewohnten Ansätzen

gegen ein verknöchertes Schulsystem antritt, fand in Peter Weirs DEAD POET'S SOCIETY (1985) einen überzeugenden Niederschlag. Hier wurde mittels der Poesie die Selbstverwirklichung und Ich-Findung vorangetrieben. Die befreiende Kraft für den jugendlichen weiblichen Geist will in MONA LISA SMILE nun die Kunst haben. Doch das prä-feministische Plädoyer anhand von Mona Lisa und Co. wird mehr behauptet, als dass es im Film eine handlungsbestimmende Kraft entfaltet. Der Emanzipationsinput kann nicht von van Goghs Sonnenblumen kommen.

Die anfängliche Behauptung vom revolutionären Geist, der von Gemälden auf das persönliche Schicksal abfärbt, verlieren Regisseur Mike Newell und seine Drehbuchautoren Mark Rosenthal und Lawrence Konner dann auch zunehmend aus den Augen. Der Kunstunterricht wird zum belanglosen Nebenschauplatz. Zwar sind die sauerstoffarmen fünfziger Jahre, sowohl was Ausstattung wie die Mentalität betrifft, sehr sorgfältig und detailreich dargestellt; über die hübschen Bilder hinaus kann der Film dem Thema aber wenig Neues abgewinnen; da war Todd Haynes' (Haus-)Frauendrama FAR FROM HEAVEN (2002), ebenfalls in der Eisenhower-Ära angesiedelt, ungleich forscher. Einzig die lebendigen Figuren wiegen die Klischees teilweise auf. Mit viel Idealismus und Wut versieht Strahlefrau Julia Roberts ihre aufgeklärte Lehrerin; trotzdem möchte man nicht von der Rolle ihres Lebens sprechen. Der weibliche Starreigen setzt sich bei den Schülerinnen fort. Das Paradox, dass man sich eigentlich für eine intellektuelle Laufbahn vorbereitet, um dann doch an den Kochherd und die Seite eines aufstrebenden Anwalts zu huschen, verkörpert Kirsten Dunst als Betty. Bettys Hang zu Bösartigkeit kann man als Produkt des Zuschüttens von Widersprüchen sehen. Julia Stiles als Joan eröffnet sich die Möglichkeit, aufs Yale College zu gehen; obwohl von ihrer Lehrerin heftig dazu ermutigt, lässt sie die Aussicht auf den sicheren Ehehafen zaudern. Der Freigeist Giselle

ist die einzige, die die moralische Empörung reizt, genießt sie doch ihre Männergeschichten und reißt auch mal eine Debatte über die Anti-Baby-Pille an. Am authentischsten der Zeit entsprungen scheint aber Nancy Abbey, Katherine Watsons WG-Partnerin und Lehrerin für Konversation, Rhetorik, Etikette und Hauswirtschaft; Marcia Gay Harden, die man zuletzt in MYSTIC RIVER (2003) in einer ähnlich selbstquälerischen Rolle sah, drückt überzeugend sowohl Verklemmtheit wie verzweifelte Winden im Korsett der Zeit aus.

Schliesslich bleiben aber auch die Charaktere in MONA LISA SMILE in einem Plot, der zu sehr in Einzelteile zerfällt, stecken und entwickeln sich kaum. Der Film hakht die Szenen eines Drehbuchs ab, dem eine innere kitzende Message fehlt. So kommt es, dass nicht einmal die private Geschichte der Heldin sonderlich interessiert. Mrs. Watson scheint von den Männern nicht mehr viel zu erwarten: Sie schickt nicht nur ihren angereisten Lover zurück an die Westküste, sondern auch der Flirt mit dem Italienischlehrer und Mädchenschwarm Bill Dunbar endet als Enttäuschung. Der Frau geht es besser allein – was sagt uns Mona Lisas Lächeln diesmal?

Birgit Schmid

MONA LISA SMILE (MONA LISAS LÄCHELN)

Stab

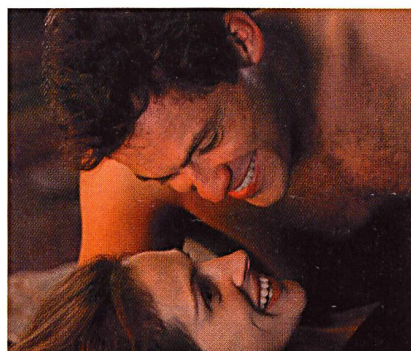
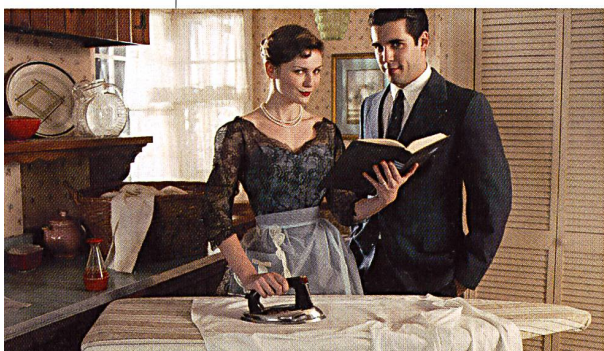
Regie: Mike Newell; Buch: Lawrence Konner, Mark Rosenthal; Kamera: Anastas Michos; Schnitt: Mick Audsley; Kostüme: Michael Dennison; Ausstattung: Jane Musky; Musik: Rachel Portman

Darsteller (Rolle)

Julia Roberts (Katherine Watson), Kirsten Dunst (Betty Warren), Julia Stiles (Joan Brandwyn), Maggie Gyllenhaal (Giselle Levy), Ginnifer Goodwin (Connie Baker), Dominic West (Bill Dunbar), Juliet Stevenson (Amanda Armstrong), Marcia Gay Harden (Nancy Abbey), John Slattery (Paul Moore), Marian Seldes (Direktorin Jocelyn Carr)

Produktion, Verleih

Columbia Pictures, Red Om Films; Produzenten: Elaine Goldsmith-Thomas, Deborah Schindler, Paul Schiff; ausführender Produzent: Joe Roth. USA 2003. Farbe; Format: 1:1.85; Ton: SR-D; Dauer: 115 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich; D-Verleih: Columbia TriStar, Berlin



KITCHEN STORIES

Bent Hamer

Männerfreundschaften sind eine schwierige Sache: «Ein Freund, ein guter Freund, ist alles, was du brauchst auf der Welt», sangen einst «Die drei von der Tankstelle». Inzwischen sind viele Geschichten dazu über die Kinoleinwände der Welt gegangen – mal mit, mal ohne homophile Untertöne. Selten wurden die Beteiligten dabei so richtig glücklich. Entweder brachte die Begegnung mit dem anderen Geschlecht die übersichtliche Männerwelt in Unordnung oder Rivalität, Politik oder anderweitige Unpässlichkeiten verdunkelten das reine Vergnügen.

KITCHEN STORIES beschreibt sämtliche Stadien der freundschaftlichen, platonischen Verbindung zwischen drei Männern quasi unter Laborbedingungen. Doch davon darf man sich nicht schrecken lassen. Es handelt sich bei diesem Film nämlich um eine norwegische Produktion, und seit ELLING wissen wir, dass sich die Norweger auf eine ganz spezielle Art von Humor im Kino verstehen. So auch Bent Hamer, der KITCHEN STORIES vor allem zur Winterszeit im schwedisch-norwegischen Grenzgebiet gedreht hat – in Bildern mit scharfen Konturen, die klare Verhältnisse signalisieren. Dazu hat ihn das schwedische Sachbuch «Wie Sie Ihr Leben leben sollten» aus den frühen fünfziger Jahren inspiriert.

Darin wird von den Ergebnissen einer Studie des schwedischen Forschungsinstituts für Heim und Haushalt berichtet, die sich eingehend mit der körperlichen Belastung von Frauen bei der Küchenarbeit beschäftigte und dabei unter anderem feststellte, dass die schwedische Hausfrau zwischen Herd und Spüle pro Jahr eine Strecke zurücklegt, die der Entfernung zwischen Schweden und dem Kongo entspricht. Daraufhin entwickelten die Wissenschaftler ein Konzept zur Reform der Küchenplanung, bei deren Umsetzung sich die Wege in den Küchen auf eine Distanz bis nach Norditalien reduzieren liessen. Nach diesem bemerkenswerten Resultat suchte das Forschungsinstitut im Rahmen eines diesmal internationalen Projekts

nach einer neuen, wissenschaftlich ebenso ergiebigen Klientel. In alleinlebenden Junggesellen glaubte man, interessante Probanden für diese Studie gefunden zu haben. Vor allem norwegische Junggesellen schienen besonders geeignet. An dieser Stelle beginnt Bent Hamers Film.

In ein kleines norwegisches Dorf rücken Anfang der fünfziger Jahre die schwedischen Wissenschaftler ein. Kurze Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg sind die gegenseitigen Vorurteile – die Schweden sind Drückeberger, die Norweger Kollaborateure mit den Nazis – zwar noch nicht vergessen, aber es gilt, einen neuen Anfang zu wagen. So ist die Gemeindeverwaltung von Landstad denn auch zur Kooperation mit den Ausländern bereit. Es haben sich sogar ein paar örtliche Junggesellen bereit erklärt, sich unter strikt wissenschaftlichen Kriterien bei der Küchenarbeit beobachten zu lassen: jeglicher Kontakt verbaler oder nonverbaler Art zwischen Forscher und Probanden ist strengstens untersagt.

Probleme macht allein der sowieso als schwierig geltende Isak. Der Landwirt ist sauer, weil sich das als Honorar versprochene Pferd nicht als lebendiges Tier, sondern als eines jener putzigen roten Pferdchen aus traditionellem schwedischem Kunsthandwerk herausstellt. Isak weigert sich deshalb, seinen «Beobachter» Folke, ein vom Leben und seinen Vorgesetzten gebeutelter Mensch, im selben ergrauten Alter wie Isak, in sein Haus zu lassen. Isaks einziger Freund Grant, der gelegentlich mit seinem properen Traktor auf eine Tasse Kaffee vorbei schaut, kann schliesslich erreichen, dass der sture Isak einlenkt und damit die Gemeindeehre nicht in Misskredit bringt. Isak strafft Folke, wenn der von einem überdimensionalen Kinderstuhl aus die alltäglichen Verrichtungen seines Klienten notiert, mit Missachtung und beginnt, die Forschungen zu sabotieren, indem er seine Küchenarbeiten ins Wohn- und Schlafzimmer verlegt. Ausserdem bohrt er über Folke ein Loch, um seinen Beobachter selbst zu beobachten.

Von der kritischen Umzingelung des Anderen bis zur Annäherung und dem Finden einer gemeinsamen Ebene berichtet KITCHEN STORIES mit einem knochentrockenen, beinharten Humor. Dazu gehört auch der eifersüchtig die wachsende Freundschaft zwischen Isak und Folke beobachtende Grant, der sich zum eigenen Erstaunen wie ein versetzter Liebhaber aufführt.

Bent Hamer folgt ganz ruhig und ohne viel dabei reden zu lassen dem Prozess der Entdeckung von Sympathie für einen anderen, fremden Menschen. Wie sich die Beziehung ganz allmählich zwischen den drei Männern entwickelt, wird bei aller Ironie höchst anrührend aufbereitet. KITCHEN STORIES zeigt auch auf eine ganz unorthodoxe Art und Weise die Angst der Männer, etwas von sich preiszugeben. Das Ambiente der fünfziger Jahre ist in diesem Film ungewöhnlich einleuchtend als dramaturgischer Eckpfeiler genutzt worden. Ohne dass es Bent Hamer weiter ausführen müsste, wird das Schicksalspäckchen klar, das seine beiden im Frust vor der Zeit gealterten Helten mit sich tragen. Instinktiv spüren beide, im anderen einen Gefährten gefunden zu haben. Aber so ganz und gar wird dann doch nichts daraus – zu spät erst lernten sie sich kennen. Immerhin hat eine absurde wissenschaftliche Feldforschung – die so natürlich nie stattgefunden hat, weil sie bereits im Planungsstadium zu den Akten gelegt wurde – zwei Menschen unbeabsichtigt entscheidende Impulse für ihr persönliches Leben gegeben.

Herbert Spaich

KITCHEN STORIES (SALMER FRA KJOKKENET)
Regie: Bent Hamer; Buch: Bent Hamer, Jörgen Bergmark; Kamera: Philip Øgaard; Schnitt: Pål Gengenbach; Ausstattung: Billy Johansson; Kostüme: Karen Fabritius Gram; Musik: Hans Morhisen; Ton: Morten Solum. Darsteller (Rolle): Joachim Calmeyer (Isak), Tomas Norström (Folke), Reine Brynolfsson (Malmberg), Bjørn Floberg (Grant), Sverre Anker Ousdal (Dr. Benjaminsen). Produktion: BulBul Film; Co-Produktion: Bob Film; Produzent: Bent Hamer; Co-Produzent: Jörgen Bergmark. Norwegen 2003. Farbe, 35mm, 1:1.85, Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



21 GRAMS

Alejandro González Iñárritu

Wie schon Iñárritus hochgelobter Film *AMORES PERROS* (2000) verbindet auch *21 GRAMS* wieder die Schicksale dreier Menschen, die durch einen Verkehrsunfall zueinander in Beziehung treten. Allerdings hat der Regisseur dieses Mal mit US-amerikanischen Darstellern, Schauplätzen und Koproduzenten gearbeitet, doch trotzdem ist *21 GRAMS* kein Mainstream-Spektakel geworden.

Es ist vielmehr ein verwirrender, nervöser, aufregender Film, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Hauptpersonen zerstückelt und ineinander montiert sind – als ob man die genormten Teile dreier Puzzlespiele durcheinandergeworfen und nur nach Passform kombiniert hätte. Man muss sie nun vorsichtig voneinander lösen und zu den richtigen Bildern zusammensetzen. *21 GRAMS* verlangt also ziemlich viel von seinem Publikum, aber es lohnt sich: Allein die Totalen wüster, surrealer Himmelslandschaften in Bonbonfarben, die den Augen und dem Gehirn gelegentliche Ruhephasen verschaffen, sind von bizarrer, nie gesehener Schönheit.

Als Cristinas Mann und ihre beiden Töchter bei einem Autounfall ums Leben kommen, versinkt sie in tiefe Depressionen, denen sie nur durch gelegentliche Besuche im Schwimmbad entfliehen kann. Für den todkranken Paul, der nun das Herz des Mannes erhält, scheint dagegen plötzlich wieder Hoffnung auf eine Zukunft zu bestehen. Erst recht für seine Frau, die sich dringend ein Kind von ihm wünscht. Der ehemalige Strafgefangene und jetzige Pfarrer Jack wiederum, der den Unfall verursacht und Fahrerflucht begangen hat, flieht ein weiteres Mal: Sein Gewissen lässt ihn nicht mehr zur Ruhe kommen, und er verlässt seine Familie, um Busse zu tun. Eines Tages kreuzen sich die Lebenswege dieser drei Menschen auch direkt ...

Kameramann *Rodrigo Prieto* hat mit grobkörnigem Material, durchweg fahler Beleuchtung und verwaschenen Farben gearbeitet; das führt dazu, dass nicht nur die Schauplätze, sondern vor allem das Personal des Films buchstäblich gräulich aussehen:

Ältlich, ungesund und verhärrt, ja geradezu hinfällig wirkt nicht nur der ohnehin sieche Paul, sondern auch die junge Witwe und der kräftige Bodybuilder Jack. Und die Interieurs – das schicke Haus des Philosophieprofessors Paul ebenso wie das Gemeindezentrum des Pfarrers oder der luxuriöse Fitness-Club Cristinas – scheinen allesamt von einem Schimmelpilz befallen, dem die morosen und maroden Akteure nicht ausweichen können. Aber die sind ja tatsächlich Gefangene ihrer seelischen Nöte und ihres jeweiligen sozialen Umfelds, das sie permanent mit Anforderungen konfrontiert: Pauls Frau will dem Todkranken unbedingt ein Kind abtrotzen, um das Andenken an ihn zu bewahren und, als es ihm besser zu gehen scheint, um die Beziehung zu retten. Cristinas Familie möchte, dass sie aus ihrer Isolation herauskommt, und Jacks Angehörige und sogar sein Vorgesetzter wollen, dass er bei ihnen bleibt statt sich vor Gott zu verantworten. Die innere Leere aller drei Hauptfiguren, mit der sie durch ihre jeweiligen Lebenskrisen konfrontiert werden, spiegelt sich in der äusseren eines schäbigen Motel-Swimming-Pools, dem man das Wasser abgelassen hat, in den kalten, glatten Oberflächen des Fitness-Studios, wo Cristina Bahn um Bahn schwimmt, als ob sie sich so vor dem Ertrinken retten könnte, schliesslich in der Ödnis einer Müllhalde am Rande der Stadt, wo Jack fern von seiner Familie Arbeit gefunden hat.

21 GRAMS ist trotz all dieser ausgeklügelten ästhetischen Strategien aber auch ein Schauspielerfilm, in dem die drei Hauptdarsteller brillieren. Allen voran *Sean Penn*, dessen herzkranker Zyniker eigentlich herzlos ist und das auch nach der Transplantation bleibt. Wenn er sich an die Witwe des Herzspenders heranmacht, hat das nichts mit Gefühlen zu tun, eher mit dem Drang nach Erkenntnis. Selbst im Zustand äussersten Elends hat *Sean Penns* Paul kein Mitleid verdient, aber weil er trotzdem noch so umwerfend attraktiv ist, vergessen das die Frauen, die ihn lieben. *Naomi Watts*, die durch Lynchs künstlich verrästelten *MULHOLLAND DRIVE*

driftete, ist in diesem Film von erstaunlicher Bestimmtheit und kann, wenn sie so weitermacht, noch eine ganz interessante Darstellerin werden. *Benicio Del Toro* ist die Verkörperung der Schuld und der religiösen Verblendung. Der Inbrunst, mit der er am Anfang jugendliche Ghetto-Bewohner zum Glauben an Gott animiert, haftet etwas Fanatisches an, umso mehr, als er auch seine Frau und seine Kinder mit ähnlicher Selbstgerechtigkeit behandelt.

Man kann *21 GRAMS* als künstlerisch geglückte Abhandlung über die Folgen des Egoismus interpretieren, man kann ihn sogar als einen tief religiösen Film begreifen. Auf jeden Fall aber muss man ihm zugute halten, dass es sich – im Gegensatz zu US-amerikanischen Mainstream-Produkten – um einen durch und durch erwachsenen Film handelt. Damit bekommt er beinahe etwas Widerständiges, sind doch zumindest die westlich-kapitalistischen Gesellschaften auch im alten Europa auf dem Wege zur kompletten Infantilisierung, der *HARRY POTTER*, *THE LORD OF THE RINGS* nebst entsprechendem Merchandising und College-Klamotten wie *AMERICAN PIE* Vorschub leisten. Oder ist es umgekehrt?

In *21 GRAMS* denkt, spricht und handelt man erwachsen. Es geht nicht um Show, sondern um Schuld – und später auch um Sühne.

Daniela Sannwald

Stab

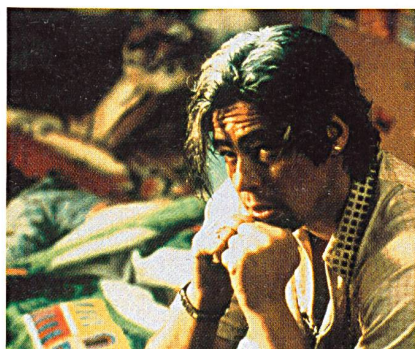
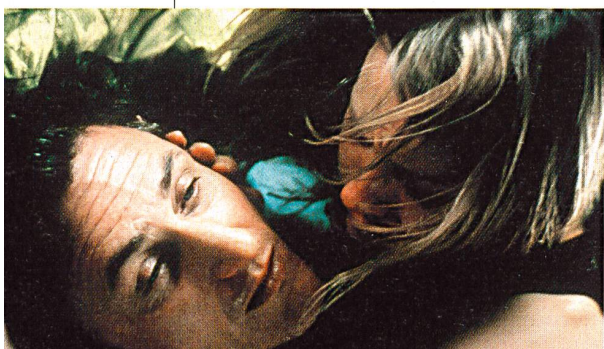
Regie: Alejandro González Iñárritu; Buch: Guillermo Arriaga; Kamera: Rodrigo Prieto, A.S.C., A.M.C.; Schnitt: Stephen Mirrione; Szenenbild: Brigitte Broch; Kostüme: Marlene Stewart; Musik: Gustavo Santaolalla

Darsteller (Rolle)

Sean Penn (Paul Rivers), *Benicio Del Toro* (Jack Jordan), *Naomi Watts* (Cristina Peck), *Charlotte Gainsbourg* (Mary Rivers), *Melissa Leo* (Marianne Jordan), *Clea DuVall* (Claudia Williams)

Produktion, Verleih

This is that, Y Productions; Produzent: Alejandro González Iñárritu, Robert Salerno; Co-Produzent: Guillermo Arriaga; ausführender Produzent: Ted Hope. USA 2003. Farbe, Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Constantin Film, München

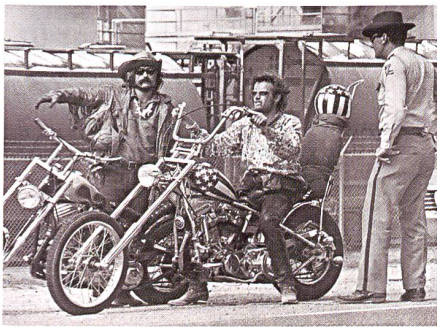


1



NEW HOLLYWOOD

Ära der Experimente und kein versöhnliches Kino



1 Dennis Hopper und
Peter Fonda
in *EASY RIDER*
Regie: Dennis Hopper

1

Waren sie wirklich «das letzte Goldene Zeitalter des amerikanischen Kinos» (Peter Biskind) oder gar «das wahre Goldene Zeitalter des amerikanischen Kinos» (Pauline Kael), die späten sechziger und frühen siebziger Jahre, in denen das sogenannte «New Hollywood»-Kino für frischen Wind sorgte? Wer mit diesem Kino gross geworden ist, mag es heute in der Erinnerung verklären – verständlicherweise, denn wer als Fünfzehnjähriger in einem (schon in der Nachmittagsvorstellung) überfüllten Kino zwischen der Leinwand und der ersten Reihe sass, als *Peter Fonda* und *Dennis Hopper* zu den Klängen von «Born to be Wild» ihre Motorräder durchstarteten, der wird das kaum je wieder vergessen.

Dieses Kino erzählte Geschichten, die von dem handelten, was uns damals bewegte, die unser Lebensgefühl artikulierten (und manchmal auch mitprägten), statt uns – wie es das Hollywood-Kino zuvor und danach bevorzugte – Eskapismus, etwa mit einer «galaxy far far away», zu bieten. War es damit die grosse Ausnahme in der amerikanischen Filmgeschichte, die «Europäisierung» Hollywoods vielleicht, in der die altbewährten Regeln ausser Kraft gesetzt waren, als die Etablierung eines Kinos der Regisseure erfolgte, statt eines, in dem Produzenten, Studios und Finanziers das Sagen hatten?

Nichts ging mehr in Hollywood: Aus dem Löwen, der im Vorspann aller MGM-Filme ein machtvolleres Brüllen hören liess, war ein zahnloser Greis geworden; die Philosophie des «Je teurer, desto erfolgreicher» hatte zu Filmen von monströser Hohlheit geführt – kurzum, die amerikanische Filmindustrie, die immer stolz darauf gewesen war, Filme für ein grosses Publikum zu produzieren, hatte genau dieses Publikum aus den Augen verloren. Konnte man 1962 den millionenschweren Boxofficeclap CLEOPATRA (Regie: Joseph L. Mankiewicz) noch als Ausreisser einstufen, so war die Serie ähnlich gelagerter Spektakel, die 1966/67 an den Kinokassen versagten, zu deutlich, um nicht als Menetekel zu erscheinen. DOCTOR DOLITTLE (Regie: Richard Fleischer), CAMELOT (Regie: Joshua Logan), STAR! (Regie: Robert Wise), HAWAII (Regie: George Roy Hill) waren nur einige von ihnen – und man hatte den Eindruck, die Chefs der Hollywood-Studios hatten sich in ihrem jeweils eigenen Camelot verschanziert vor der Wirklichkeit auf den Strassen der Städte, vor den Emanzipationsbewegungen der Farbigen und der Frauen, den Protesten auf dem Campus und dem Vietnamkrieg – vor einer Gesellschaft im Aufbruch.

Bike Boys

Den Durchbruch des «New Hollywood» Kinos markierte 1969 EASY RIDER: Ein Film, der einerseits sehr direkt die Gegenkultur feierte, andererseits aber auch in vielfältiger Weise eingebunden war in die amerikanische Filmgeschichte. Es waren nicht die – zweifellos vorhandenen, aber später häufig in Frage gestellten – filmischen Qualitäten, die EASY RIDER zu einem Meilenstein machten, sondern die Tatsache, dass er eine Reihe von Gegensätzen mühelos miteinander zu verbinden wusste: das Lob der Kritik (beim Filmfestival in Cannes hatte er eine spezielle Auszeichnung erhalten) und den Erfolg an der Kinokasse, den breiten Erfolg bei der Premiere und das Weiterleben als «Kultfilm», die klassische Ge-

schichte einer Odyssee und die moderne Erzählweise, beeinflusst vom europäischen Kunstkino, das dem Hollywood-Postulat des unsichtbaren Erzählens einen reflektierenden, manchmal auch verspielten Umgang mit Gestaltungsmitteln wie Zeitraffer und Zooms entgegensetzte. Und da Zahlen die Industrie immer überzeugen, begriff man dort, dass der beisspiellose kommerzielle Erfolg von EASY RIDER (weltweites Einspielergebnis: 60 Millionen Dollar) den Anbruch einer neuen Ära signalisierte. Nicht länger mehr konnte man ignorieren, dass es ein neues, junges Publikum gab (das man bislang den Billigfilmen in den Drive-in-Kinos überlassen hatte). Und dass dieses Publikum auf der Leinwand nicht glamouröse Idole sehen wollte, sondern Menschen in einem Alltag, der mit ihrem eigenen zu tun hatte.

EASY RIDER ist darüber hinaus auch ein schönes Beispiel dafür, wie das «New Hollywood»-Kino in der Lage war, Kräfte zu bündeln, die zuvor nur an den Rändern der Industrie operiert hatten und die jetzt die Chance erhielten, sich jenseits einengender (Genre-) Muster zu artikulieren. Sicher hätte EASY RIDER nicht seinen heutigen Status, wäre er, wie anfangs geplant, für die Produktionsfirma American International Pictures (AIP) realisiert worden. Dort wäre aus ihm eher ein Zweitaufguss von THE WILD ANGELS (Regie: Roger Corman) geworden, jenem AIP-Film, in dem drei Jahre zuvor Peter Fonda als Biker-Boss «Heavenly Blues» zwar das Credo des Rebellen formulieren durfte («We want to be free. Free to ride without being hassled by the man ...»), der aber doch den eingespielten Mustern des Exploitation-Films verhaftet blieb, indem er, wie ein Jahrzehnt zuvor THE WILD ONE (Regie: Laszlo Benedek) mit Marlon Brando, die Biker als Bande zeigte, Rebellion mit Kriminalität assoziierte. EASY RIDER dagegen orientierte sich an den Mustern des Westerns («A man was looking for America. But he couldn't find it» lautete der Werbeslogan), dessen Protagonisten Individualisten waren, drifter, die sich nicht integrieren wollten – auch nicht in die Gemeinschaft einer ländlichen Hippiekommune.

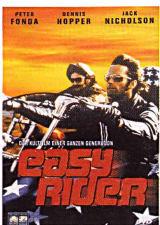
Die drei Hauptdarsteller Peter Fonda (der die Idee hatte und als Produzent fungierte), Dennis Hopper (der Regie führte) und Jack Nicholson (den die Rolle des Bürgerrechtsanwalts zum Star machte) hatten zuvor alle Erfahrungen in den Low-budget-Filmen des Regisseurs und Produzenten Roger Corman gesammelt, nicht nur vor der Kamera: Nicholson hatte das Drehbuch zum Drogenfilm THE TRIP geschrieben (in dem Fonda und Hopper spielten), während Kameramann Laszlo Kovacs unter anderem HELL'S ANGELS ON WHEELS und PSYCH-OUT fotografiert hatte, in denen Nicholson mitwirkte.

Roger Corman war für das amerikanische Kino der sechziger und siebziger Jahre so etwas wie eine Ein-Mann-Filmschule. Bereits zu Beginn der sechziger Jahre gab er Talenten wie Francis Ford Coppola und Monte Hellman eine Chance, Regie zu führen, später, in den siebziger Jahren,

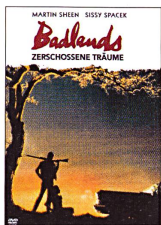
- 1 THE PARALLAX VIEW
Regie: Alan J. Pakula
- 2 Roger Corman
- 3 EASY RIDER
Regie: Dennis Hopper
- 4 Warren Beatty
in MICKEY ONE
Regie: Arthur Penn
- 5 Dustin Hoffman
in LITTLE BIG MAN
Regie: Arthur Penn



1



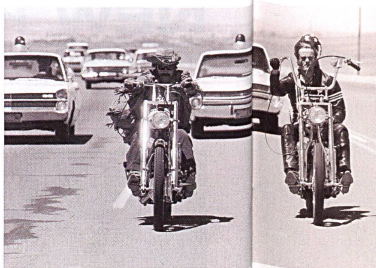
Eine moderne Odyssee: Zwei Männer, die auf ihren Motorrädern die grosse Freiheit suchen und sie nicht finden können – ein Abgang auf den Amerikanischen Traum. Prototyp des Road Movies. Kassenerfolg und Kultfilm zugleich. DVD mit Audiokommentar von Dennis Hopper und abendfüllender Dokumentation. (Columbia) 1969



Eines der überzeugendsten Debüts der Filmgeschichte. Die (auf realen Personen basierende) Geschichte eines jungen Paares (atemberaubend: Sissy Spacek und Martin Sheen), das Ende der fünfziger Jahre mordend durch Dakota zieht, wird im Film zu purer Poesie, zu dem die naive off-Stimme des fünfzehnjährigen Mädchens, inspiriert von ihrer Magazinlektüre, einen Kontrapunkt schafft. Auf DVD mit 23minütiger Doku über die Dreharbeiten und den publizistischen Regisseur Terrence Malick. 1973



2



3



4



5

brachte er mit seiner neuen Firma «New World Pictures» noch eine weitere Generation von Filmemachern auf den Weg. Dort machten Regisseure wie Ron Howard, Jonathan Kaplan, Jonathan Demme und Joe Dante ihre ersten Gehversuche (die beiden letztgenannten bedankten sich bei Corman, indem sie ihn in ihren Filmen zahlreiche Gastauftritte absolvieren liessen, gerade erst konnte man ihn in Dantes *LOONEY TUNES: BACK IN ACTION* als Filmregisseur erleben). Bei Corman lernten sie, ausserhalb der Studios *on location* zu drehen (und dabei nie irgendwelche Autoritäten um Erlaubnis zu fragen) und den engen finanziellen Rahmen durch Phantasie wett zu machen. Corman liess ihnen ihre Freiheit, solange sie das Budget einhielten und die Erwartungen des Publikums nach dem bedienten, was in A-Filmen seinerzeit noch Tabu war: «nudity & violence».

In den Figuren seiner beiden Protagonisten knüpfte *EASY RIDER* an amerikanische Mythen an – Fondas Wyatt (wie Wyatt Earp) nennt sich selber «Captain America», Hoppers Billy assoziiert «Billy the Kid» – aber wenn er sie die Freiheit suchen lässt mit dem Geld aus einem Kokain-Deal (der Käufer wird verkörpert vom – derzeit unter Mordanklage stehenden – Plattenproduzenten Phil Spector), dann zeigt er damit auch, dass die Zeit der amorbalischen, ambivalenten Helden angebrochen ist – trotzdem nahmen wir es dem Film damals übel, dass er die beiden am Ende durch die Schüsse aus der Flinte eines Truckers sterben lässt. Wir sahen, was wir sehen wollten: den Traum von der Freiheit *on the road*, nicht seinen Preis. Dass das «New Hollywood»-Kino nicht immer ein Kino der leichten Identifikation mit seinen Figuren war, mussten wir erst lernen, genau wie jene, die sich sieben Jahre später für Travis Bickle begeisterten.

EASY RIDER vereint in sich aber auch den Gegensatz von klassischer Struktur und Bruch mit den visuellen Gewohnheiten. Für das klassische Element stand Peter Fonda, der trotz aller rebellischer Attitüde in die Fussstapfen seines Vaters trat, als lakonischer *all american hero*, ein Image, das nur wenige Filme (wie etwa Steven

Soderberghs *THE LIMEY*) erfolgreich gegen den Strich bürsteten und das schliesslich kulminierte in seiner wunderbaren Altersrolle – in *ULEE'S GOLD* (Regie: Victor Nunez) – als Bienenzüchter in Florida (übrigens dem angedachten Reiseziel in *EASY RIDER*). Dennis Hopper dagegen inthronisierte sich als ewiger Rebell und Aussenseiter, von der frühen Freundschaft mit James Dean und dem Mitwirken im Klassiker *REBEL WITHOUT A CAUSE* (Regie: Nicholas Ray) bis zum Auftreten in solch grossen, späten Jugend-Filmen wie *RIVER'S EDGE* (Regie: Tim Hunter) oder *RUMBLE FISH* (Regie: Francis Ford Coppola) sowie den *madmen*-Rollen à la *BLUE VELVET* (Regie: David Lynch). 1960 hatte er die Hauptrolle in *NIGHT TIDE* verkörpert, einem poetischen Schwarzweissfilm aus dem Grenzbereich zwischen Leben und Tod, bei dem der Regisseur Curtis Harrington, der in den vierziger Jahren mit experimentellen Kurzfilmen begonnen hatte, offensichtlich von Cocteau beeinflusst war. Insofern war es nicht verwunderlich, dass *EASY RIDER* in seiner visuellen Gestaltung zahlreiche Anleihen beim Avantgarde- und europäischen Kunstkino nahm, in der Montage, in den *flash forwards*, in den subjektiven Bildern während des Drogentrips in New Orleans.

Grüsse aus Europa

Dies ist wohl jenes Einflussmoment, das in seinen Auswirkungen auf New Hollywood am umstrittensten und zugleich noch am unerforschtesten ist. Ist etwa die Fischaugenoptik, mit der wir durch die Augen *Dustin Hoffmans* in *THE GRADUATE* (Regie: Mike Nichols) die Welt der verbürgerlichten Erwachsenen betrachten, ein funktionaler Ausdruck seiner Entfremdung von dieser Welt oder bloss ein manieriertes Nachahmen popkultureller Stilmittel, wie sie einige Jahre zuvor schon Richard Lester in seinen beiden Beatles-Filmen *A HARD DAY'S NIGHT* und *HELP!* perfektioniert hatte? War die «Raindrops keep falling on my head»-Sequenz in *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* (Regie: George Roy Hill) ein melancholisches Innehalten wie die Lieder in den Filmen von John Ford und Howard Hawks oder eine modische Spielerei à la Claude Lelouch, die den Film als *dating movie* kompatibel machte?

Sind diese Stilelemente Befreiungsversuche von Regisseuren, die nicht nur mit dem, was sie erzählten, sondern gerade auch in der Erzählweise formulierten, dass sie das alte Kino sprengen wollten? Oder sind sie verzweifelte Versuche, das amerikanische Kino als Kunst zu legitimieren, jene kulturelle Wertschätzung und Anerkennung zu erfahren, die ihre Regiekollegen in Europa besaßen? Festzuhalten ist, dass die neue Erzählweise auch das "grosse" Kino ergriff: man vergleiche nur die beiden – thematisch verwandten – Western *Sam Peckinpahs* miteinander, seinen 1964 gedrehten *MAJOR DUNDEE* (Old Hollywood) und den vier Jahre später entstandenen *THE WILD BUNCH* (New Hollywood).

Eher dem europäischen als dem Hollywood-Kino zuzurechnen war auch das selbstreflektorische Moment, das Nachdenken über

1 *THE WILD BUNCH*
Regie: Sam Peckinpah

2 Paul Newman und
Robert Redford in
*BUTCH CASSIDY AND
THE SUNDANCE KID*
Regie: George Roy Hill

3 Warren Beatty in
BONNIE AND CLYDE
Regie: Arthur Penn

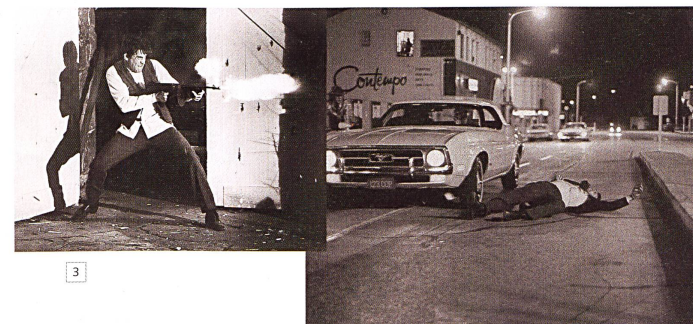
4 *THE LONG
GOODBYE* Regie:
Robert Altman



1

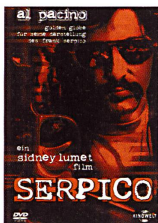


2

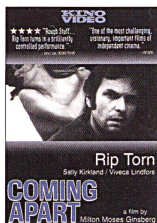


3

4



Al Pacino als idealistischer Polizeieinsatzling in New York, der später als Undercover-Polizist zum bestgehassten Mann bei seinen korrupten Kollegen wird. Diastere und gradlinigen Charakterporträt mit einem seriös-kaltblütigen agierenden Al Pacino in der Hauptrolle. Auf DVD mit 21minütiger Pacino-Doku. (Kinowelt) 1973



Erst vor einigen Jahren wiederentdeckte pseudodokumentarische Studie über Voyeurismus und das Medium Film (exzellent: Rip Torn als Psychiater/Voyeur/Verführer). Auf DVD mit Doku über Publikumsdiskussionen und neuem Kurzfilm des Regisseurs Milton Moses Ginsberg. (Kinovideo/US-Import) 1969

1 Michael J. Pollard, Lee Purcell, Josip Elic und Richard Evans in DIRTY LITTLE BILLY
Regie: Stan Dragoti

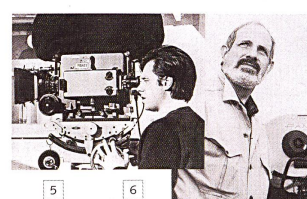
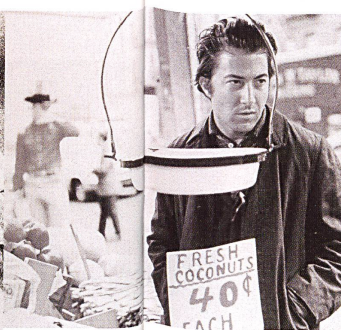
2 Timothy Bottoms und Ellen Burstyn in THE LAST PICTURE SHOW
Regie: Peter Bogdanovich

3 Elliott Gould und Donald Sutherland in M.A.S.H.
Regie: Robert Altman

4 Dustin Hoffman in MIDNIGHT COWBOY
Regie: John Schlesinger

5 Peter Bogdanovich beim Dreh von THE LAST PICTURE SHOW

6 Brian De Palma



das Medium Film. New Yorker Filmemacher wie Jim McBride und Milton Moses Ginsberg hatten dies bereits vorerzählt: McBride 1967 in seinem Debüt DAVID HOLZMAN'S DIARY, der auf höchst intelligente Weise in Form eines fiktiven Dokumentarfilms gehalten ist, Ginsberg 1969 in der ebenfalls pseudodokumentarisch angelegten Voyeurstudie COMING APART, die erst dreissig Jahre später dem Vergessen entrissen wurde. Brian De Palma hatte dies aufgenommen in GREETINGS (1969) und H.I. MOM! (1970), zwei Filmen, die in ihrer improvisiert wirkenden Form und den dokumentarischen Momenten (gedreht auf den Strassen von New York) sehr direkt von der Nouvelle vague beeinflusst waren.

Peter Bogdanovich blieb es vorbehalten, das Sujet zurückzuverwandeln in eine klassisch erzählte Geschichte, eine Liebeserklärung an das alte Hollywood: TARGETS hiess sein 1967 entstandener Debütfilm. Bogdanovich, der als Filmkritiker angefangen hatte, gelang damit ein Film, in dem er seine Liebe zum alten Kino verbinden konnte mit einer Reflexion über die Veränderungen des Kinos und der Gesellschaft. TARGETS war auch eine Hommage an Roger Corman's Art des Filmemachens, denn er verdankte seine Entstehung einschränkenden Bedingungen. So wie Corman selber Anfang des Jahrzehnts THE LITTLE SHOP OF HORRORS konzipierte, weil ihm ein Produzent erzählte, sie hätten da in einer Ecke des Studios noch Kulissen, die in wenigen Tagen abgerissen würden, und ob er wohl einen plot in petto hätte, um diese Kulissen noch schnell übers Wochenende für einen *quickie* nutzen zu können, so erwähnte Corman jetzt gegenüber Bogdanovich (der – vor und hinter der Kamera – ebenfalls an THE WILD ANGELS beteiligt gewesen war), dass Boris Karloff ihm noch einige Tage seiner Schauspielkunst schulden würde und ob er nicht Ausschnitte aus dem 1961 gedrehten Corman-Film THE TERROR verwenden könne (bei dem neben Karloff übrigens auch Jack Nicholson vor der Kamera gestanden hatte, während hinter der Kamera Francis Ford Coppola und

Monte Hellman beteiligt waren). Bogdanovich ersann die Geschichte eines Horrorfilmstars, der angesichts des immer weniger subtilen Kinoshreckens seine Laufbahn beenden will, am Ende aber – in einem Drive-in – mit dem realen Schrecken in Gestalt eines amok-

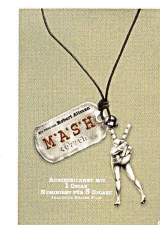
laufenden Todesschützen, eines Collegeboys aus gutem Hause, konfrontiert wird. Der sieht sich in seinem Versteck hinter der Leinwand, von wo aus er Schüsse in das Publikum abgibt, plötzlich gleichzeitig Karloff als Darsteller auf der Riesenleinwand und dem realen Karloff gegenüber und wird zum Häufchen Elend – ein grandioser Moment, in dem die Magie des Kinos zelebriert wird, ein Gedanke, der Bogdanovich immer sehr viel näher stand als die Realität auf den Strassen, die andere seiner Zeitgenossen für das Kino neu

entdeckten. Auch wenn Bogdanovich mit dem nachfolgenden THE LAST PICTURE SHOW einen der Klassiker des «New Hollywood»-Kinos vorlegte, einen Film, der die Hommage an die Filme seiner Heroen Hawks und Ford verband mit Momenten sexueller Freizügigkeit, die dem Zuschauer klarmachten, dass er zwar einen Film über die amerikanischen *fifties* in einer Kleinstadt sah, aber keinesfalls einen Film aus den amerikanischen *fifties*, so sind vielleicht letzten Endes Bogdanovichs Verdienste als Filmhistoriker doch die bedeutenderen: seine gesammelten, oft sehr langen Interviews mit Regisseuren des klassischen Hollywood (in Buchform auf deutsch 2000 als «Wer hat denn den gedreht?» erschienen) sind ein wichtiges Stück *oral history*. In seiner Filmografie finden sich nach THE LAST PICTURE SHOW erst nach dem eigentlichen Ende der New Hollywood-Ära erneut Elemente dieses Kinos wieder: 1979 in der Charakterstudie SAINT JACK (die sich ganz auf ihren Protagonisten konzentriert und durch die Besetzung mit Ben Gazzara die Filme von John Cassavetes heraufbeschwört) und 1981 in (dem sträflich unterbewerteten) THEY ALL LAUGHED (der Elemente der romantischen Komödie auf den Strassen des gegenwärtigen New York ansiedelt und einem Star des klassischen Hollywoodkinos, nämlich Audrey Hepburn, ungewohnte Facetten entlockt).

Befreiung in Hollywood

«Niemand weiss irgendwas» lautet ein oft zitiertes Bonmot des Drehbuchautors William Goldman über Hollywood. Das galt mehr als je zuvor oder danach in den siebziger Jahren, als eine neue Generation von Filmemachern die Versicherung der Studios ausnutzte, um mit deren Geld experimentieren zu können.

Im Jahre 1969 etwa wurden mit TORA! TORA! TORA! (Regie: Richard Fleischer, Toshio Masuda und Kinji Fukasaku), PATTON (Regie: Franklin J. Schaffner) und M.A.S.H. (Regie: Robert Altman) bei der Centfox gleich drei Kriegsfilm parallel produziert: zwei aufwendige, teure Filme – und ein billiger, gänzlich auf dem backlot der Fox gedreht. Weil sein Film so wenig kostete (dies auch deshalb, weil die Schauspieler überwiegend vom Theater herkamen), konnte Robert Altman seinen Stil der Ensemble-Improvisation entwickeln und wurde im Alter von vierundvierzig Jahren und nach bereits vierzehn Jahren in der Industrie (der von Hollywood ebenso wie der Fernsehserien und des Werbe- und Indu-



Donald Sutherland und Elliott Gould als zwei unbekümmerte Chirurgen, die sich durch Mischung juglicher Anzucht auszeichnen. Robert Altman's Ensemblefilm, eine beissende Satire, spielt im Koreakrieg, aber gemeint war Vietnam. Auf DVD mit erhellenden Regiekomentar und Doku. (Fox) 1969

striefilms) plötzlich zu einem der Aushängeschilder des «New Hollywood»-Kinos.

Auch für eine Reihe von Regisseuren, die ihre Wurzeln im New Yorker Theater oder im Live-Fernsehen hatten, wirkte das «New Hollywood»-Kino wie ein Jungbrunnen. Wo *Sidney Lumet* in den sechziger Jahren oft schwerfällige Problemstücke inszeniert hatte, bevor er mit *SERPICO* (1973) und *DOG DAY AFTERNOON* (1975) die Strassen New Yorks entdeckte, da hatten Regisseure wie *Arthur Penn* und *John Frankenheimer* schon ihre Beiträge zum vorwärtsweisenden Kino der Kennedy-Ära geliefert, Frankenheimer vor allem mit dem grandiosen Paranoia-Szenario von *THE MANCHURIAN CANDIDATE* und Penn mit *MICKEY ONE* (1965), seiner verwirrenden Hommage an Kafka und das europäische Kunstkino. Bereits seine Betrachtungsweise eines klassischen Outlaws – zwischen Psychoanalyse und der Reflexion über den Medienrum – in seinem Debütfilm *THE LEFT-HANDED GUN* (1958; Drehbuch: *Gore Vidal*) lässt sich lesen als Vorstudie für *BONNIE AND CLYDE*, einen Stoff, der über den Schauspieler *Warren Beatty* (Hauptdarsteller in *MICKEY ONE*) schliesslich bei Penn landete, nachdem die Autoren *Robert Benton* und *David Newman* ihn ursprünglich für *François Truffaut* geschrieben hatten.

War Frankenheimers Beitrag zum «New Hollywood»-Kino eher marginal (immerhin drehte er mit *FRENCH CONNECTION 2* einen der wenigen gelungenen Fortsetzungsfilme, eine Charakterstudie über einen Polizisten aus Brooklyn in Marseille), so fand mit Penns *BONNIE AND CLYDE* (und dem parallel aufgeführten und ebenfalls von Warner Brothers produzierten *THE WILD BUNCH* von Sam Peckinpah) die drastische Darstellung von Gewalt Eingang in die Studio-Filme und sorgte für aufgeregte Diskussionen in den Feuilletons.

Dabei hatte Penns Film eine Karriere, die so untypisch nicht war für eine Reihe jener Werke, die

heute zu Recht als Klassiker des «New Hollywood»-Kinos gelten, deren Weg dahin aber ein äusserst dorniger war: Nachdem ihn das Warner-Management wegen der Gewalt wie eine heisse Kartoffel behandelte und er seine Premiere eigentlich in einem texanischen Autokino erleben sollte, wurde *BONNIE AND CLYDE* erst im Zuge eines Wiedereinsatzes ein Kassenerfolg.

Mit dazu beigetragen dürfte auch die lange Premierenkritik, die die New Yorker Kritikerin *Pauline Kael* diesem Film widmete – die Zeit des «New Hollywood»-Kinos war ganz gewiss das goldene Zeitalter des amerikanischen Filmkritikers, nicht nur in der Möglichkeit, Entdeckungen

zu machen und diese seiner Leserschaft zu kommunizieren, sondern auch in der analytischen Schärfe der Argumentation, die (wie im Falle von Kael *BONNIE AND CLYDE*-Rezension) den Zusammenhang mit den französischen Vorbildern nicht nur diskutierte, sondern dabei durchaus ambivalent bewertete. Eine sinnvolle Selbstverständigung, die gleichwohl nicht frei war von Eitelkeiten und Einschränkungen: *Paul Schrader* musste wegen seiner Negativkritik zu *EASY RIDER* seinen Kritikerposten bei einem alternativen Blatt räumen (was vermutlich nicht der Fall gewesen wäre, wenn der Film nicht der durchschlagende Kassenerfolg gewesen wäre), während sich für jede Errettung eines Films durch Kael auch ein ebenso ungerechtfertigtes Abtun von bemerkenswerten Filmen wie etwa *Monte Hellmans THE SHOOTING* anführen lässt. Tatsache bleibt, dass Kritiker einen grösseren Einfluss hatten als heute, weil Filme damals noch mit weniger Kopien gestartet wurden und die Zuschauer – im Gegensatz zu der heutigen medialen Übersättigung, die in den achtziger Jahren begann – vorab noch nicht so viel über die neuen Filme wussten wie heutzutage. Aber es ist schon erstaunlich, in welchem Masse sich das amerikanische Kino in dieser Zeit eine Legitimation erbitte, von der Kritik, aber auch von europäischen Filmfestivals, gerade Cannes und Venedig, die als Plattformen für das «New Hollywood»-Kino zentrale Bedeutung gewinnen und dies durch zahlreiche Hauptpreise für Filme wie *M.A.S.H.* oder *THE CONVERSATION* (Regie: *Francis Ford Coppola*) zementierten. Die Oscar-Verleihungen dagegen, als Selbstfeier der amerikanischen Filmindustrie, legten zwar Zeugnis ab vom Grad der Akzeptanz des neuen Kinos, machten aber auch die Parallelexistenz von Old Hollywood und New Hollywood deutlich, so wenn 1969 als bester Film *John Schlesingers* *MIDNIGHT COWBOY* ausgezeichnet wurde (der immerhin ein «X-rating» trug, also eigentlich auf der selben Stufe stand wie pornographische Filme) und zugleich der Darsteller-Oscar an *John Wayne* ging.

Outlaws werden Helden

Ein oft produktives Verhältnis gingen Alt und Neu dagegen im Bereich des Genrekinos ein. Auch wenn natürlich so manche Zahlen enttäuschend sind, etwa was den kommerziellen Erfolg bestimmter Genreparodien (wie der von *Mel Brooks*) anbelangt, die teilweise mehr Geld an der Kasse einspielten als die Klassiker der Gattung zusammenaddiert, so spricht es doch auch für den Reichtum, den das amerikanische Genrekinos im Laufe der Jahrzehnte akkumuliert hatte und der nun produktiv genutzt wurde, indem man einerseits an die Genreerwartungen des Publikums anknüpfte, diese aber auch verschieben konnte. Im Western und im Gangsterfilm wurde wie selbstverständlich der Outlaw zum Helden.

DIRTY LITTLE BILLY (Regie: *Stan Dragoti*) war ein programmatischer Titel, der die Jugend des späteren Outlaws *Billy the Kid* aus psychoanalytisch gedeuteter Perspektive zeigte, während in *LITTLE BIG MAN* (Regie: *Arthur Penn*) der zum Indianer gewordene weisse Protagonist (Du-

1 Al Pacino in *DOG DAY AFTERNOON*
Regie: *Sidney Lumet*

2 Warren Beatty und Faye Dunaway in *BONNIE AND CLYDE*
Regie: *Arthur Penn*

3 Dustin Hoffman in *MIDNIGHT COWBOY*
Regie: *John Schlesinger*

4 Jon Voight in *MIDNIGHT COWBOY*
Regie: *John Schlesinger*

5 Gene Hackman in *FRENCH CONNECTION 2*
Regie: *John Frankenheimer*

6 Gene Hackman und Francis Ford Coppola beim Dreh von *THE CONVERSATION*

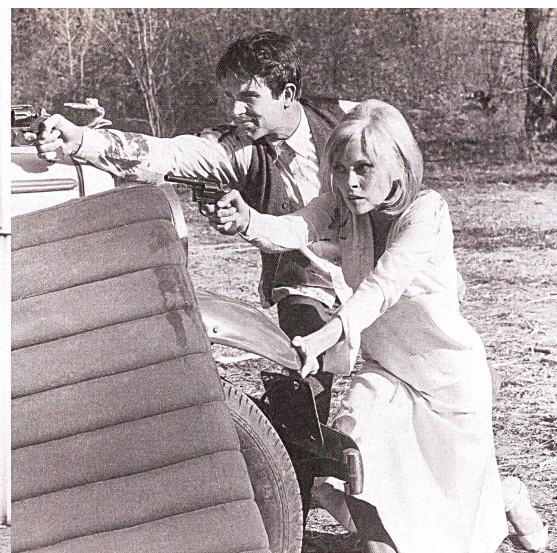
7 Gene Hackman und Arthur Penn beim Dreh von *NIGHT MOVES*

8 James Broderick in *DOG DAY AFTERNOON*
Regie: *Sidney Lumet*

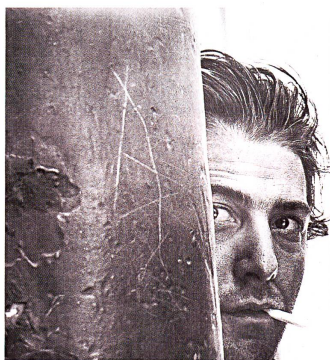
9 GREETINGS
Regie: *Brian De Palma*



1



2



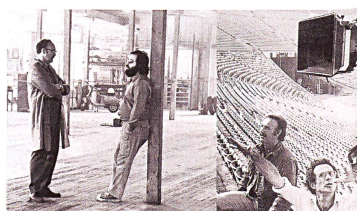
3



4

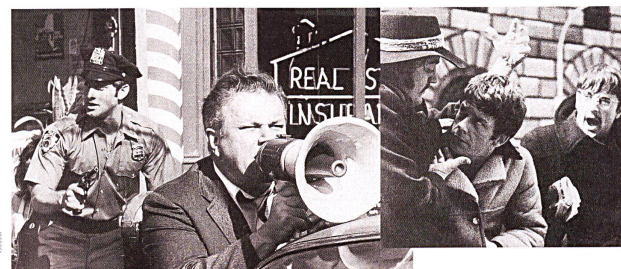


5



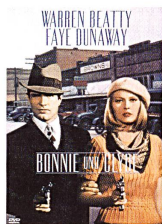
6

7



8

9



Der Outlaw als Volks- (und Medien-)Held: in Arthur Penns Dreissiger-Jahre-Gangsterfilm sind die traditionellen Autoritätsfiguren lächerlich oder böse. Die Gewalttätigkeit des finalen Shootouts (hier eine Hinstückung) verstärkte seinerzeit Produktionsfirma, Publikum und Presse. (Warner) 1967



1



2

1 TWO-LANE
BLACKTOP

2 THE LONG
GOODBYE

3 Julie Christie
und Robert Altman
bei Dreharbeiten
zu MCCABE & MRS
MILLER

4 MCCABE & MRS
MILLER

5 KID BLUE

6 THE KING OF
MARVIN GARDENS

7 NIGHT MOVES

8 THE CONVER-
SATION



3



4



5



6



7



stin Hoffman) einer Galerie von Figurenstereotypen des Westerns begegnet, angeführt von der historischen Figur General Custers, der als übelster Neurotiker dargestellt wird. Die "Abrechnungen" mit der amerikanischen Geschichte bestärkten uns damals in unserer Haltung, auch wenn sie – heute wiedergesehen – manchmal arg vordergründig wirken (ähnlich wie der Italo-western mit seinem wohlfeilen Zynismus heute angestaubter und unangenehmer wirkt als die meisten amerikanischen Western aus der klassischen Periode). Die Vergangenheit aus dem Licht der Gegenwart zu beleuchten, aus der Perspektive einer Generation, die nicht nur die Politik der amtierenden Politiker infrage stellte, sondern auch die vorherrschende Geschichtsschreibung, schien uns damals nicht nur legitim, sondern überfällig – auch wir instrumentalisierten die Kunst. Der Aussenseiter im historischen Gewand, den Dennis Hopper in *KID BLUE* (Regie: James Frawley) verkörpert, der zuerst nur unangepasster junger Mann ist, der dann aber zum Outlaw wird angesichts der Engstirnigkeit der Bürger eines kleinen Ortes, auch angesichts der Fließbandproduktion von Keramiknippes, ausgeführt von domestizierten Indianern, erweist sich heute als schenkelklatschend-schlichte Umkehrung, nicht als Anstöße gebende Filmkunst.

Insgesamt besser funktionierte die Umwertung im Genre des *neo noir*, vielleicht auch deshalb, weil wir zu dessen klassischen Figuren (Humphrey Bogart entdeckten wir quasi zur selben Zeit wie seine scheiternden Nachfahren) ein engeres Verhältnis hatten als zu den stoischen Westernern vom Schläge eines James Stewart oder gar Gary Cooper und John Wayne. Robert Altman re-imaginierte Raymond Chandlers klassischen *private eye* Philip Marlowe in *THE LONG GOODBYE* als, wie er selber sagte, Rip-Van-Winkle-Figur, jemand, der nach Jahrzehnten aus dem Tiefschlaf erwacht ist und nicht zurecht kommt in einer Welt, in der seine klassischen Tugenden wie Loyalität und Integrität nicht mehr zählen.

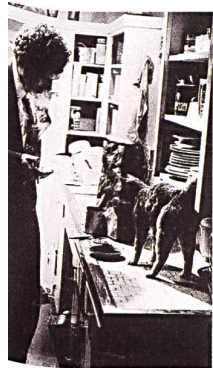
Am Ende erschießt er seinen Freund und Auftraggeber, weil der ihn als Schachfigur benutzt hat. Das faszinierte uns ebenso wie uns jene Sequenz amüsierte, in der er nicht einmal mehr seiner Katze etwas vormachen kann (indem er die "falsche" Nahrung in die Büchse mit dem richtigen Etikett umfüllt), aber Altmans Manie, den Titelsong in unzähligen Varianten immer wieder erklingen zu lassen, nervte. Bezeichnenderweise war das Plakat des Films im Stil jener Filmparo-

dien der Satirezeitschrift «Mad» gestaltet, die aktuelle Filmerfolge bissig veralberten. Das gab dem Film einen unangenehmen Beigeschmack von kalkulierter *hipness*.

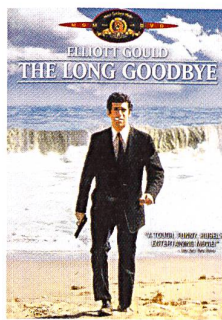
Den eindringlicheren Film inszenierte Arthur Penn (nach einer Vorlage von Alan Sharp). *NIGHT MOVES* war zornig, wo Altman smart war. Sein Protagonist war Gene Hackman als Harry Mosely, auf seine Art genauso weit von der Gegenwart entfernt wie Elliott Goulds Marlowe, ein Ex-Baseballspieler, der über Rohmer-Filme äussert, sie anzusehen sei, wie Farbe beim Trocknen zuzusehen. Seine Ehe ist zerbrochen, seine Frau betrügt ihn, und jene Frau, die ihm später das Gefühl geben wird, doch Qualitäten zu haben, ist nur eine Figur in einem Puzzle. Am Ende sind alle tot, und Hackman liegt, angeschossen und hilflos, in seinem Boot, das auf dem Wasser in einer endlosen Kreisbewegung gefangen ist.

Momente der Verstörung

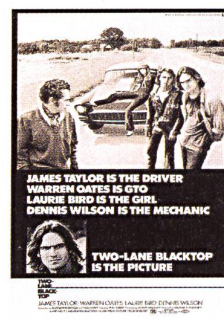
Das ist einer jener filmischen Momente, die vom «New Hollywood»-Kino für immer im Gedächtnis derjenigen eingebrennt sind, die damals mit diesem Kino gross wurden. Momente, zu denen auch das Schweigen der Männer und seine Überlagerung durch das Geräusch der Motoren in Monte Hellmans *TWO-LANE BLACKTOP* oder der Anfangsmonolog von Jack Nicholson in *THE KING OF MARVIN GARDENS* (Regie: Bob Rafelson) zählen, das langsame Sterben Warren Beattys im Schnee zu den Klängen von Leonard Cohen am Ende von Altmans *MCCABE & MRS. MILLER*, die James Dean nachahmende



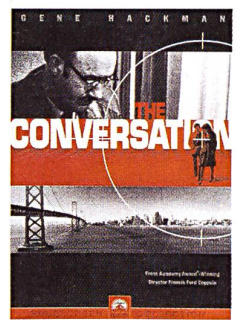
2



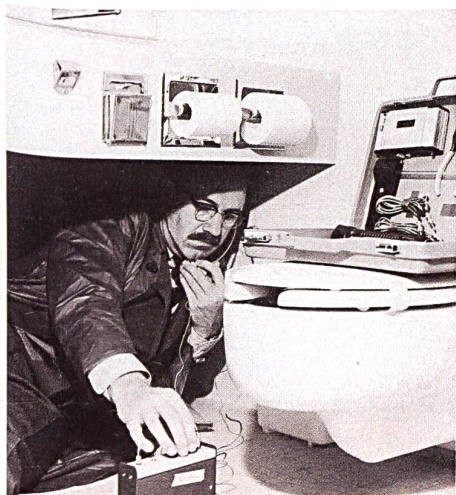
Von der Untauglichkeit der alten Werte: Elliott Goulds Philip Marlowe wirkt wie ein Mann, der aus einem jahrzehntelangen Tiefschlaf erwacht ist und sich jetzt nicht in der gleichermassen freizügigen wie brutalen Welt von Malibu zurechtfinden kann. DVD mit zwei Dokus: 24 Min. zum Film und 14 Min. zur Kameraarbeit von Vilmos Zsigmond. (MGM/US-Import; deutsche Ausgabe – ohne Extras? – angekündigt) 1972



Monte Hellmans existenzialistisches Road Movie. Warren Oates und Dennis Wilson liefern sich ein langes Strassenrennen – wobei das Rennen selber immer mehr in den Hintergrund gerät. Auf DVD mit Regiekommentar. (Anchor Bay/US-Import) 1971



Abhörspezialist Gene Hackman bekommt moralische Zweifel, wird in ein Komplott hineingezogen, indem er einer Fehlinterpretation aufsitzt, und sieht sich am Ende in der Rolle des hilflosen Mitschuldigen an einem Mord. Leise und langsame Charakterstudie, durch den Kassenerfolg von *THE GODFATHER* ermöglicht. Auf DVD mit zwei Audiokommentaren – von Regisseur Francis Ford Coppola – und Cutter/Sounddesigner Walter Murch. (Paramount/US- bzw. Buena Vista/England-Import) 1973



8

Kreuzigungspose Martin Sheens in *BADLANDS* (Regie: Terrence Malick), der langsame Zoom auf die Bank der Richter zu, die am Ende von *THE PARALLAX VIEW* (Regie: Alan J. Pakula) zu dem Schluss kommen, der Mord war die Tat eines Einzelnen, oder Gene Hackman am Schluss von *THE CONVERSATION*, gedankenverloren sein Saxophon blasend, nachdem er gerade seine Wohnung auf der Suche nach Abhörgeräten systematisch zerlegt hat.

All jene Momente der Verstörung, die zu meist an die Protagonisten der Filme geknüpft waren, die manchmal so introvertiert waren, dass wir bangten, wann und wie es denn endlich aus ihnen herausbrechen würde, manchmal aber auch so offensichtlich nah am Wahnsinn, dass wir mit ungläubig stauenden Blicken ihren Aktionen folgten, sie bleiben und erinnern uns daran, dass dieses Kino kein versöhnliches war.

Ernüchterung

Was bleibt von «New Hollywood», fast dreissig Jahre nach seinem Ende? War es nur ein Zwischenspiel, muss die Betonung auf dem zweiten Wort des Begriffes liegen: «New Hollywood» (im Vergleich zur «nouvelle vague» im französischen Kino oder der «New Wave» im britischen) als Indiz dafür, dass hier sehr viel weniger *tabula rasa* gemacht wurde, dass es am Ende auf eine Erneuerungsbewegung hinauslief, die das alte Kino in modifizierter Form überleben liess?

Und muss man das «New Hollywood»-Kino heute nicht auch anders bewerten als jene zeitgenössischen Publikationen, für die sich «in den hervorragenden Werken die klassischen Qualitäten des traditionellen amerikanischen Kinos mit neuen Themen, neuen Seh- und Erzählweisen sowie einer neuen Selbsterfahrung vereinigt (finden)» (so der Klappentext des 1976 erschienenen «New Hollywood»-Bandes aus der «Reihe Film» des Hanser Verlags). Heute, nach dem Karriereknick, den viele der damaligen Regie-Wunderkinder seit den späten siebziger Jahren erlitten, nach der «Abrechnung» Peter Biskinds in seiner *oral history* «Easy Riders, Raging Bulls» (1998), dem «Filmsudelbuch über die siebziger Jahre» (so der Klappentext der deutschen Ausgabe) und auch im Bewusstsein, dass jene drei Filme, die die Ablösung des «New Hollywood»-Kinos zu Gunsten der Ära der Blockbuster einläuteten, von Regisseuren inszeniert (und weitgehend auch konzipiert) wurden, die zuvor Teil des «New Hollywood»-Kinos gewesen waren: William Friedkin, Steven Spielberg und George Lucas trugen mit THE

EXORCIST, mit JAWS und mit STAR WARS dazu bei, dass die Ära der Experimente beendet wurde. Diente in diesem Licht die Zufuhr von frischem Blut nicht letztlich dazu, die Industrie zu regenerieren, sie am Leben zu erhalten, bis sie in der Lage war, diese neuen Trends in sich aufzusaugen? Und verkauften unsere Heroen, die angetreten waren als Rebellen gegen das System, sich nicht allzu schnell und bereitwillig an die neue/alte Industrie?

Biskinds Buch war eine Ernüchterung, aber eine notwendige, ein Gegenentwurf zur Idealisierung von Filmemachern, zu ihrer Inthronisierung als Götter. Es ist bezeichnend, dass viele «New Hollywood»-Publikationen so viel Augenmerk auf (einige wenige) Regisseure legen und entsprechend wenig die Arbeit der anderen am Film Beteiligten würdigen. Martin Scorsese und Robert De Niro, da ist die Symbiose zweier Talente offensichtlich, aber sonst? Die Beiträge der Autoren und Schauspieler, der Kameraleute und Produzenten, die Anteile von Polly Platt und Toby Carr Rafelson an den frühen Filmen von Peter Bogdanovich beziehungsweise Bob Rafelson – sie sind noch zu würdigen. Es war eben nicht nur die innere Dynamik des Systems, die sich umorientierte, sobald die ersten Blockbuster zeigten, dass man viel mehr und viel schneller Geld verdienen kann, wenn man einen Film mit vielen Kopien und massiver Werbung am selben Tag in möglichst vielen Kinos startete – es war auch das Versagen der Filmemacher, angesichts ihrer teilweise kometenhaften Karrieren einen klaren Kopf zu bewahren.

«We blew it» – eigentlich hat Peter Fonda mit diesem Satz in EASY RIDER schon am Anfang das Ende vorweggenommen.

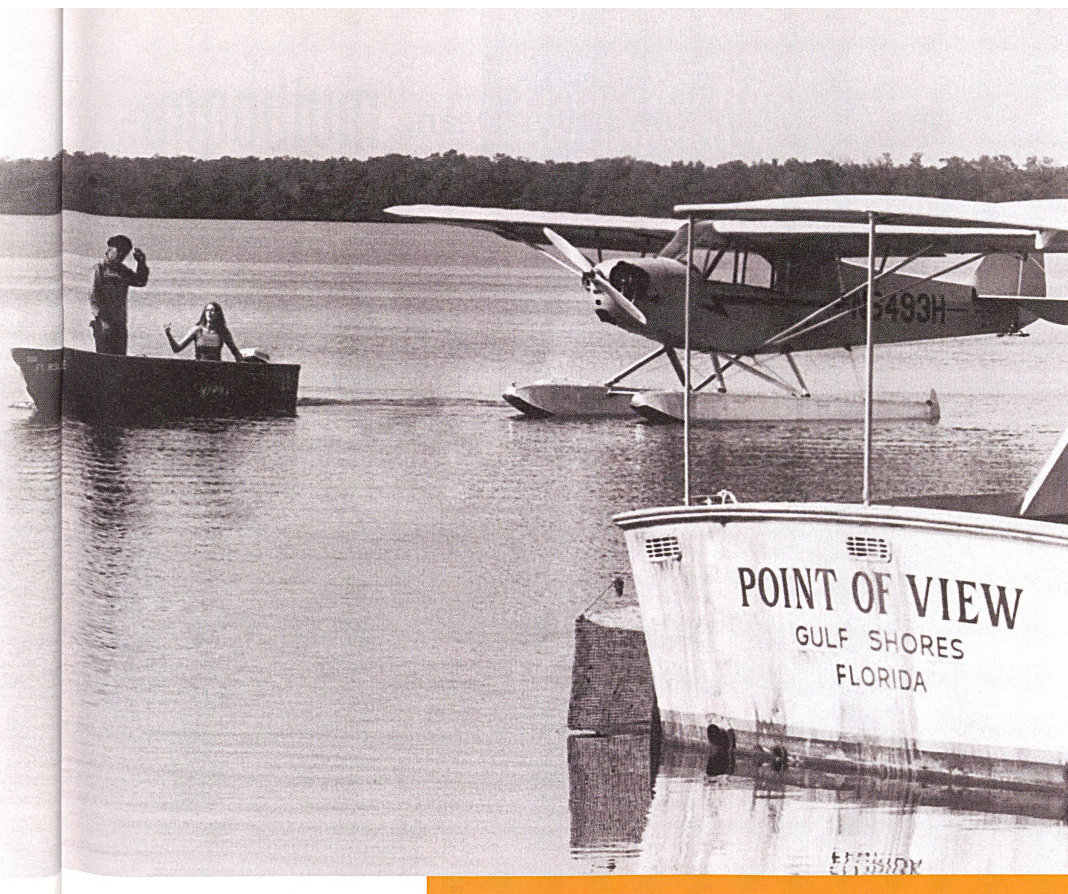
Frank Arnold

1 NIGHT MOVES
Regie: Arthur Penn

2 Gene Hackman
in THE
CONVERSATION
Regie: Francis Ford
Coppola

3 James Taylor
und Dennis Wilson
in TWO-LANE
BLACKTOP Regie:
Monte Hellman

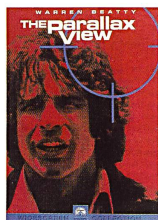
4 Martin Sheen
in BADLANDS
Regie: Terrence
Malick



«Where were you in '67?» die Schicksale einer Gruppe von Highschool-Freunden in der letzten Nacht, bevor sich ihre Wege trennen. Das Konzept, Nostalgie vor allem über den Einsatz von Hits aus der Zeit zu vermitteln, wurde später von jeder Menge minderbemittelter Filme geplündert. In einer Nebenrolle: Harrison Ford. Auf DVD mit abendfüllender Doku. (Universal) 1973



Ein weiteres Porträt einer Reservenheit: In Monte Hellmans Film ist Warren Oates als loner und drifter auf einer Reise durch die amerikanische Provinz: als Trainer von Kampfhähnen hat er nach dem Tod seines Liebeshahnen ein Schweigegeldbude abgelegt. Nach dem Roman von Charles Willford, der auch einen kleinen Auftritt hat. Auf DVD mit Regiekommentar und zusätzlich der schönen kommissigen Doku «Warren Oates: Across the Border». (Anchor Bay/US-Import) 1974



Lokalreporter Warren Beatty wird Zeuge eines Attentats, schließt sich in eine geheimnisvolle Organisation ein und kommt einem politischen Komplott auf die Spur. Kühler Paranoia-Thriller von Alan J. Pakula. Höhepunkt seiner Paranoia-Trilogie (KLUTE und ALL THE PRESIDENT'S MEN). (Paramount/US-bzw. England-Import) 1973



Die bunten Socken von James Dean, die Schwester Winnetous und der Filmlexikograph



Schliesslich ist als vermutlich grösste Fehlerquelle im lexikalischen Umgang mit dem flüchtigen Medium Film das eigene Gedächtnis zu nennen.

Niemand, der sich ernsthaft mit Film befasst, kommt ohne Nachschlagewerke aus. Über Jahrzehnte hinweg haben Georges Sadouls «Dictionnaire des films» (1968/75), «Reclams Filmführer» (1975/1987) und der «International Dictionary of Films and Filmmakers» (1984) KinogängerInnen Fixpunkte im unüberblickbaren Filmangebot geboten. Das Material, das hier gesichtet und gewertet wurde, ist phänomenal.

Um so unverständlicher nehmen sich gewisse Fehler in diesen Standardwerken (wie auch in der übrigen Filmliteratur) aus. Bei Sadoul beispielsweise trifft sich das Liebespaar in BRIEF ENCOUNTER (David Lean, 1945) jeweils am Samstag (richtig wäre Donnerstag), und die Marathonrede an den Kongress in MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (Frank Capra, 1939) dauert volle drei Tage (im Film «nur» 23 Stunden). In «Reclams Filmführer» wird in TOLABLE DAVID (Henry King, 1921) Allens Vater erschossen (im Film stirbt er an Herzversagen), während James Dean in REBEL WITHOUT A CAUSE gemäss «Dictionary of Films and Filmmakers» eine schwarze und eine rote Socke, im Film blau und rot trägt.

Woher rühren derartige Ungenauigkeiten? Es steht zu vermuten, dass in der Filmliteratur – wie in jeder Wissenschaft – ein Grossteil der Textpassagen einfach aus anderen schriftlichen Quellen übernommen wurde. Dies gilt insbesondere für die Jahre vor dem Aufkommen des Videoformats. Und ich weiss, wovon ich rede: Von den 196 Titeln, die in der Filmographie meiner Publikation «Der Schweizer Film 1929–1964. Die Schweiz als Ritual» mit Vorspanndaten und Inhaltsangaben aufgelistet sind, hatte ich zum Zeitpunkt der Publikation (1981) nicht einmal die Hälfte gesehen. Heute würde ich dies in jedem einzelnen Fall anmerken, damals schien mir ein entsprechender Hinweis meine Glaubwürdigkeit als Autor und als Wissenschaftler zu untergraben.

Eine falsche Aussage in einem Text deutet indes nicht notwendigerweise auf mangelhafte Recherchen hin. Es kann sehr wohl sein, dass AutorIn und LeserIn lediglich verschiedene Fassungen eines Films gesehen haben, ein Sachverhalt, der vermutlich gewaltig unterschätzt wird. Dabei ist er bereits am Anfang der Filmgeschichte belegt: Die liebevoll edierte, 1996 erschienene DVD «The Lumiere Brothers' First Films» enthält nicht weniger als drei Versionen von LA SORTIE DES USINES, dem Titel, der bekanntlich das Programm der ersten öffentlichen Kinovorführung Ende 1895 in Paris eröffnete. Doch welche Fassung wurde damals wirklich gezeigt? Und welche ist/sind bisher in den Filmgeschichten beschrieben worden? Jene mit einem Pferd, mit einem Doppelgespann oder diejenige ohne Gefährt im Fabriktor?

Auch während und nach der Vorführung ändern Filme ihre Form ständig. Verleiher schneiden verkratzte oder an der Perforation beschädigte Passagen heraus, Kinobesitzer haben Werke gekürzt, um zu einer zusätzlichen Vorstellung pro Tag zu kommen. Auch Cineasten mischen sich ein. Von DER LETZTE MANN habe ich im Kino noch nie eine vollständige Fassung gesehen. Bei einer 35mm-Kopie fehlte das «Happy-End» (das wohl von einem Puristen weggeschnitten worden war, um Murnaus ursprüngliches Drehbuch zu verwirklichen), bei einer 16mm-Kopie fehlte der Anfang (der wohl bei einem Sammler zu Hause lagert). Synchronfassungen entsprechen wohl auch nur selten dem Original (sofern man diesen Begriff überhaupt noch gebrauchen darf). So lief ROMA – CITTÀ APERTA (Roberto Rossellini, 1945) in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg in einer verharmlosenden Übersetzung, in der die faschistischen Verbrecher in Rom als «Militärstreifen» auftraten, «bei denen man sich nach der Ausgangssperre eine Kugel holen konnte».

Nachbearbeitungen führen ebenfalls zu erheblichen Veränderungen. Wer ist sich schon bewusst, dass in den vergangenen Jahr(zehn)ten von THE GOLD RUSH praktisch ausschliesslich die von Chaplin kommentierte Re-Edition von 1942 mit dem charakteristischen «The little fellow»-Kommentar zu sehen war und nicht das stumme Original von 1925 (die eben erschienene DVD enthält verdienstvollerweise beide Versionen auf zwei Discs)? Die neuerdings in Mode gekommenen «Director's Cuts» haben eine ähnliche Wirkung, wenn auch die Filme für einmal nicht verkürzt, sondern verlängert werden. Wer weiss da nach ein paar Jahren noch, welches das Original war/ist?

Schliesslich ist als vermutlich grösste Fehlerquelle im lexikalischen Umgang mit dem flüchtigen Medium Film das eigene Gedächtnis zu nennen. So erklärte ich kürzlich einer Nachbarin, die von einem Besuch der Karl-May-Verfilmung DER SCHATZ IM SILBERSEE (Harald Reinl, 1962) zurückkehrte, dass ich mich als Dreizehnjähriger bei der Visionierung dieses Films in die Darstellerin von Winnetous Schwester verliebt hätte. Ungläubiges Kopfschütteln war die Reaktion. Zu Recht, wie ich nach ein paar wenigen Recherchen im Internet einsehen musste. Marie Versini hatte ihren ersten Auftritt als N-Phtsch erst im Folgejahr im ersten Teil der WINNETOU-Trilogie.

Felix Aeppli

Felix Aeppli

filmpodium

Francesco Rosi Retrospektive



**5. März SALVATORE GIULIANO
in Anwesenheit von Francesco Rosi**

**ab 16. März Retrospektive,
präsentiert von der Cinémathèque suisse**

filmpodium

**Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, Telefon 01 211 66 66
www.filmpodium.ch**

Ab März im Kino

GORI VATRA

EIN FILM VON PIER ŽALICA,
BOSNIEN-HERZEGOWINA

SILBERNER LEOPARD, LOCARNO
ETOILE D'OR, MARRAKESCH
PUBLIKUMSPREIS, SARAJEVO

trigon-film