Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 255

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: 04.08.2025

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

Fr. 12.– € 6.90

5.04

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abbild des Journalismus im Kino

Redécouvert: Gespräch mit Hervé Dumont, Leiter der Cinémathèque suisse

PAS SUR LA BOUCHE von Alain Resnais

MEMORIA DEL SAQUEO von Fernando E. Solanas

THE LADYKILLERS von Joel und Ethan Coen

MOI ET MON BLANC von S. Pierre Yameogo

BUONGIORNO, NOTTE von Marco Bellocchio

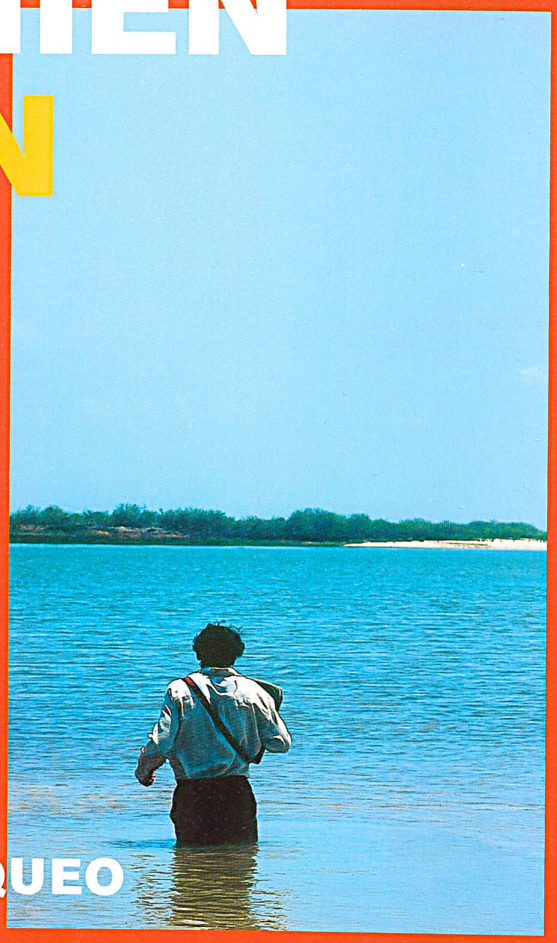
MARIA FULL OF GRACE von Joshua Marston

Gefilmte Legenden
CH-Filme sichern

www.filmbulletin.ch

NEUE FILME AUS LATEINAMERIKA

ARGENTINIEN
BRASILIEN
CHILE
KUBA
MEXIKO
PERU



MEMORIA DEL SAQUEO
von Fernando Solanas
Argentinien 2004
ab 26. August

SALVADOR ALLENDE
von Patricio Guzmán
Chile 2004
ab 9. September

IN GUTEN KINOS

www.trigon-film.org

trigon-film

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

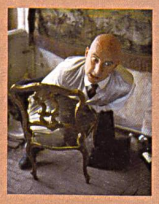
5.2004
46. Jahrgang
Heft Nummer 255
August 2004

Titelblatt:
PAS SUR LA BOUCHE
Regie: Alain Resnais

KURZ BELICHTET
5 *Vorschau Locarno 2004*
6 *Semaine de la Critique:*
TOUCH THE SOUND ..... *von Thomas Riedelsheimer*
NOCAUT ..... *von Stefano Knuchel, Ivan Nurchis*
11 *Bücher*
13 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
14 **Filmisches Spiel mit Bühnenkonventionen**
PAS SUR LA BOUCHE ..... *von Alain Resnais*
FILM: FENSTER ZUR WELT
17 **Parteiisches Filmessay**
MEMORIA DEL SAQUEO ..... *von Fernando E. Solanas*
19 *Kleine Filmographie*

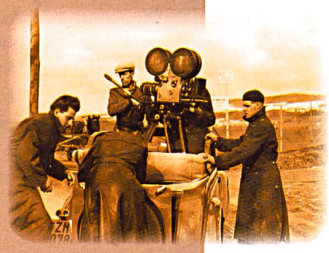
TITELGESCHICHTEN
20 **Actualité de l'histoire – histoire de l'actualité**
Abbild des Journalismus im Kino
29 **Die Wahrheit der Legenden**
Gespräch mit Giorgio Gosetti, Kurator der Retrospektive «Newsfront» von Locarno 2004
32 *Verzeichnis der erwähnten Filme*



FILMFORUM
34 THE LADYKILLERS ..... *von Joel und Ethan Coen*
36 MOI ET MON BLANC ..... *von S. Pierre Yameogo*

NEU IM KINO
38 BUONGIORNO, NOTTE ..... *von Marco Bellocchio*
39 MARIA FULL OF GRACE ..... *von Joshua Marston*
41 MUXMÄUSCHENSTILL ..... *von Marcus Mittermaier*
42 ZWÖLF STÜHLE ..... *von Ulrike Ottinger*
43 DAMEN UND HERREN AB 65 ..... *von Lilo Mangelsdorff*
44 YOUNG ADAM ..... *von David Mackenzie*

REDÉCOUVERT
45 **«Wie der Schweizer Film damals funktionieren musste»**
Gespräch mit Hervé Dumont, Leiter der Cinémathèque suisse



UNPASSENDE GEDANKEN
60 **ORFEU NEGRO im Wintermantel**
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

Inserateverwaltung
Filmbulletin

Gestaltung, Layout und Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
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, Ausrüsten:
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

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
Michael Sennhauser, Franziska Trefzer, Thomas Schärer, Frank Arnold, Thomas Binotto, Gerhard Midding, Peter W. Jansen, Pierre Lachat, Irène Bourquin, Gerhart Waeger, Daniela Sannwald, Stefan Volk, Doris Senn, Felix Aeppli

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Stefano Knuchel, Balerno; Agora Films, Carouge; Cinémathèque suisse, Lausanne; Festival internazionale del film, Locarno; Langjahr Film, Root; trigonfilm, Wettingen; Arthouse Commercio Movie, Ascot Elite Entertainment, Buena Vista International, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Vega Distribution, Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Fotoarchiv, Berlin; Filmquadrat, München

Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 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* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 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 Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

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

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

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

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

© 2004 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

In eigener Sache

Überer – das Wort verdient es, im Wortschatz reaktiviert und im Sprachgebrauch gepflegt zu werden. Arnold Kübler, von 1941 bis 1957 Redaktor der Monatszeitschrift «Du», bezeichnete sich selbst liebend gern als *Überer* – denn was tut einer, der über Kultur und Kunst publiziert, mit geziemender Bescheidenheit schon anderes als: *überen*.

Die Reihenfolge könnte lauten: Ereignis ereigne dich. Berichtet über das Ereignis. Die Tatsachen werden zur Legende. Druckt die Legende. *Filmt* die Legende. Druckt was über die Legenden, die im Laufe von mehr als hundert Jahren Kino gefilmt worden sind – wenn eine Auswahl davon wiedereinmal irgendwo öffentlich gezeigt wird, wie jetzt in der Retrospektive «Newsfront» am 57. Internationalen Filmfestival Locarno.

Dass Kino-Legenden weiterhin zu sehen bleiben, darum kümmern sich primär die Kinematheken dieser Welt. So auch unsere, die *Cinémathèque suisse* in Lausanne.

Hier könnte die Reihenfolge lauten: gesammelt, gesichtet, gesichert, wiederaufgeführt. Worüber – Stichwort für Stichwort – ausführlich berichtet werden kann – sofern die Kultur ihren Stellenwert nicht verlieren soll, sogar: berichtet werden *muss*.

Ja und: wenn sie nicht gestorben sind, *überen* die *Überer* fröhlich weiter.

Walt R. Vian

KURZBELICHTET

Jeanne Moreau
in LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE
Regie: Luis Buñuel

Hommages

Jeanne Moreau

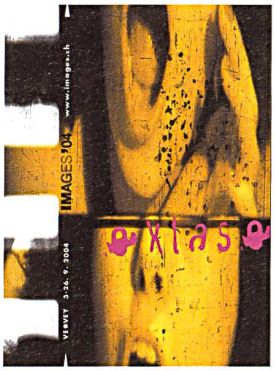
Als Reedition zeigt das *Filmpodium Zürich* ab 16. August bis Ende September LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE von Luis Buñuel. Jeanne Moreau spielt die Kammerzofe Célestine in dieser Chronik eines Aufstiegs. Das Filmpodium nutzt mit einer kleinen Reihe von Filmen – unter anderen etwa JULES ET JIM und LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR von François Truffaut, VIVA MARIA von Louis Malle oder MODERATO CANTABILE von Peter Brook – die Gelegenheit zu einer Hommage an diese wunderbare Schauspielerin. Mit L'ADOLESCENTE wird auch eine Regiearbeit von Moreau gezeigt.
Filmpodium Zürich, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Schweizer Dialektfilme

Unter dem Titel «Bünzli, Wiibervolk und Glünggisieche» zeigt das *Xenix* in Zürich noch bis Ende August eine Reihe von "vergessenen" Schweizer Dialektfilmen aus der Zeit vor Ende des Zweiten Weltkriegs. Es sind alles ehemalige Nitratfilme, die dank der Unterstützung durch Memoriav von der Cinémathèque suisse aufwendig auf Safetyfilm umkopiert worden sind. *Hans Trommers* und *Valérien Schmidelys* poetisches Meisterwerk ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE wird Open air (7. 8.) gezeigt. Mit MATUAREISE (25.–27.7.), DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER (19.–22.8.) und STEIBRUCH (26.–29.8.) werden gleich drei Filme von *Sigfrit Steiner* zu sehen sein. Nicht verpassen sollte man MENSCHEN, DIE VORÜBERZIEHEN ... von *Max Haufler* (15.–18.8.) – ein melancholisch-poetisches Meisterwerk über Fahrende und Sesshafte. Mit BIDER DER FLIEGER von *Leonard Steckel* (1.–3.8.) kommt das

MENSCHEN,
DIE VORÜBERZIEHEN ...
Regie: Max Haufler

James Stewart
in THE MAN WHO SHOT
LIBERTY VALANCE
Regie: John Ford



Marlon Brando
in A STREETCAR NAMED DESIRE
Regie: Elia Kazan

Genre des Fliegerfilms und mit BERGFÜHRER LORENZ von *Eduard Probst* (8.–10.8.) das des Bergfilms zu Ehren. WEYHERHUUS von *René Guggenheim* (23.–25.8.) «lebt von seinen zuweilen gespenstischen Dekors», während DAS MENSCHLEIN MATTHIAS von *Edmund Heuberger* (30.8.–1.9.) in «der ersten halben Stunde dank seiner groben naturalistischen Bildsprache ... völlig aus dem Rahmen fällt» (Hervé Dumont).
Kino Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

Die letzten Desperados

Im August präsentiert der Fernsehsender *3sat* eine Auswahl von *Western* aus den sechziger und siebziger Jahren, die den Mythos «Wilder Westen» auf besondere Art reflektieren oder die Regeln des Genres aufbrechen. Die Reihe «Die letzten Desperados» findet ihren Auftakt mit MCCABE & MRS. MILLER von *Robert Altman* (12.8.) und THE WILD BUNCH von *Sam Peckinpah* (13.8.), zeigt etwa den melancholischen Spätwestern THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE von *John Ford* (15.8.) und von *Arthur Penn* LITTLE BIG MAN (19.8.) mit Dustin Hoffman als Jack Crabb als Spielball der historischen Ereignisse der amerikanischen Pionierzeit. *Sydney Pollacks* lakonische Ballade JEREMIAH JOHNSON (20.8.) ist mit *Robert Redford* kongenial besetzt, und in RIDE THE HIGH COUNTRY (22.8.) führt *Sam Peckinpah* Joel McCrea und Randolph Scott, zwei Altstars des Genres, zu Höchstleistungen. *Frank Perry* ist mit DOC (26.8.) mit Stacy Keach als alterndem Revolverheld Doc Hollyday eine bemerkenswerte Variante des Stoffs um den legendären Gunfight am OK Corral gelungen, während BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID von *George Roy Hill* (27.8.) mit Robert Redford und Paul Newman beste Unterhaltung bietet. Den Schlusspunkt der Reihe setzt *Don Siegel* mit THE SHOOTIST (29.8.): berührender Abschied von einem grossen Westernstar – John Wayne in seiner letzten Rolle – und intelligenter Abgesang auf ein Genre.

Festival

Images '04

Die fünfte Ausgabe des internationalen Film- und Fotofestivals *Images* in Vevey steht vom 3. bis 26. September unter dem Motto «Emporte-moi! Exstase, possession et autres transports».

Mit «images en délire» – Bilder im Rausch wird das Kino von *Bill Plympton* charakterisiert. Der amerikanische Animationsfilmer, zu dessen Inspirationsquellen die Bilder von Roland Topor oder die Comics der amerikanischen Counterculture gehören, wird mit seinen Langfilmen THE TUNE (1992), I MARRIED A STRANGE PERSON (1997), MUTANT ALIENS (2001), HAIR HIGH (2004) und einer Anthologie seiner Kurzfilme vorgestellt. (Dieses Programm wird im Herbst unter dem Label des Festivals durch die ganze Schweiz reisen.)

In einer Carte blanche schafft *Philippe Grandrieux* mit Filmen wie L'AGE D'OR von Luis Buñuel, L'EMPIRE DES SENS von Nagisha Oshima oder VAMPYR von Carl-Theodor Dreyer Bezüge zu SOMBRE und LA VIE NOUVELLE, seinem eigenen umstrittenen Werk.

Mit HERR WÜRFEL von *Rafael Sommerhalder*, AL HILWAH DI von *Manir Abdel Messeeh* und ALMOST von *Daniel Mitelpunkt* werden am Eröffnungsabend die drei Preisträger des «Grand prix européens des premiers films» vorgestellt: drei vom Festival mit je 10 000 Euro unterstützte Projekte, die innerhalb eines Jahres fertiggestellt werden mussten.
Images '04, Postfach 443, 1800 Vevey 1, www.images.ch

The Big Sleep

Tony Randall
26. 2. 1920–17. 5. 2004

«Besonders Tony Randall, der aus nichts als Hemmungen und Selbstzweifeln zu bestehen scheint, entwickelt eine immense Leichtigkeit im Umgang mit seinen undankbaren Rollen. Mal ist er der Dandy im Schongang, wenn er bunte Einstecktücher oder gewagte Krawatten trägt, mal der Stadtneurotiker im Overdrive, wenn er vor lauter Hypochondrie nur noch schwarz sieht, mal korrekt bis zum Erbrechen, mal verzagt bis zur Selbstverleugnung – aber immer unser Held.»
Michael Althen in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27. Mai 2004

Nino Manfredi
22. 3. 1921–4. 6. 2004

«Fondamentalement, mon style et ce que je représente dans le cinéma sont toujours une dérivation des sources de la "comedia dell'arte". Quoique nous fassions, nous ne pouvons pas trahir nos racines.»
Nino Manfredi in einem Interview mit «Les amis du film», Nr. 275, April 1979

Ettore Cella
12. 9. 1913–1. 7. 2004

«... von da an war es nur ein Schritt zur Wahl Ettore Cellas für die zweite Hauptrolle des Films, den Papa Pizzani, einen temperamentvollen italienischen Emigranten, wie es deren viele gab im Quartier. Bei den späteren Verhandlungen sagte er immer wieder: "Da spiel ich dir meinen Italiener runter! Meinen Italiener kann ich nicht teuer genug verkaufen – der war und ist mein Trumpf." Zum Glück habe ich ihm das geglaubt, er wurde einer der Hauptpfeiler des Erfolgs.»
Kurt Früh über BÄCKEREI ZÜRRER *in «Rückblenden. Von der Arbeiterbühne zum Film». Zürich, Pendo, 1975*

Marlon Brando
3. 4. 1924–1. 7. 2004

«Er war unser zorniger junger Mann, der gefallene Engel, der Rebell, der im Zentrum unser aller Erfahrung stand. Wenn er als Terry Malloy in ON THE WATERFRONT sagt: "Oh Charlie, Charlie, du verstehst mich nicht. Ich könnte Klasse sein, ich könnte kämpfen, ich könnte es zu etwas bringen – aber was bin ich wirklich –: ein kaputter Versager", dann formulierte er die gescheiterten Hoffnungen von uns allen.»
Pauline Kael in «Kiss, Kiss, Bang Bang» zitiert im Vorwort von Tony Thomas: Marlon Brando und seine Filme. München, Goldman, 1981

Vlado Kristl
24. 1. 1923–7. 7. 2004

«Jeder Film muss am Ende eine Schande sein.»
Vlado Kristl in «Sekundenfilme», herausgegeben von Wolf Wondratschek, Frankfurt am Main, edition Suhrkamp 474, 1971

Carlo Di Palma
17. 4. 1925–9. 7. 2004

«... he gained an international reputation for the outstanding color cinematography of Antonioni's RED DESERT and BLOW UP.»
Ephraim Katz: The International Film Encyclopedia, 1980

smart

open your mind.

>> Dancing queen

>> Kindergärtnerin

>> Zicke

>> Schuhkönigin

ZH·116 896

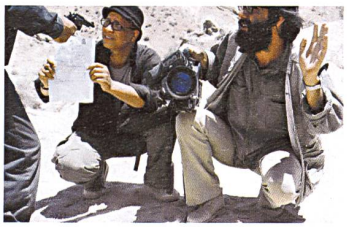
>> Ihr Leben ist aufregend. Warum nicht auch Ihr Auto? Der smart forfour.

Der neue smart forfour bietet nicht nur Platz für maximal fünf Personen, sondern auch für jede Ihrer Facetten. Deshalb bietet er auch ein exklusives, unverwechselbares Design. Aber nicht nur von aussen ist er ungewöhnlich interessant: Mit wenigen Handgriffen machen Sie auf Wunsch aus dem Innenraum eine entspannende Lounge. Und ausserdem bietet der smart forfour serienmässig eine umfangreiche Sicherheitsausstattung von der tridion-Sicherheitszelle über vier Airbags und vier Scheibenbremsen bis hin zu esp®.

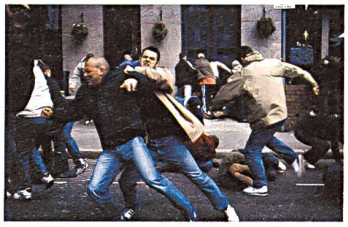
Noch mehr über den smart forfour gibt es bei Ihrem smart Händler oder unter 0844 848 400 (max. 6,7 Rappen pro Minute).

www.smart.com

Locarno 2004
Vorschau



DASTANEH NATAMAN
Regie: Hassan Yektapanahs



THE FOTBALL FACTORY
Regie: Nick Love.

ANDRE VALENTE
Regie: Catarina Ruivo

APPLESEED
Regie: Shinji Aramaki

Die 57. Ausgabe des Filmfestivals Locarno dauert – unter der Ägide von Präsident Marco Solari und der künstlerischen Leiterin Irene Bignardi – vom 4. bis zum 14. August.

Internationaler Wettbewerb

Der internationale Wettbewerb lädt mit 18 Filmen aus 17 Ländern zu einer vielfältigen Entdeckungsreise ein, zu Filmen «die sich mit dem Jetzt und Heute und all seinen lärmenden Anmassungen auseinandersetzen». Die Schweiz ist mit dem Debütfilm von *Michael Beltrami*, PROMISED LAND, vertreten, aus Polen stammt WESELE von *Wojtek Smarzowski*, aus den USA POSTER BOY von *Zak Tucker*. Mit MCDULL, PRINCE DE LA BUN von *Toe Yuen* wird ein Animationsfilm aus Hongkong gezeigt, Portugal ist mit ANDRE VALENTE von *Catarina Ruivo* vertreten. Bekanntester Name der im Wettbewerb vertretenen Regisseure ist *Laetitia Masson*, die POURQUOI (PAS) LE BRÉSIL zeigt. Aus Österreich stammt ANTARES von *Götz Spielmann* und aus Deutschland EN GARDE von *Ayse Polat*. BLACK FRIDAY von *Anurag Kashyap* aus Indien, TONY TAKITANI von *Jun Ichikawa* aus Japan und MUOA LEN TRAAU von *Minh Nguyen-Vô* aus Vietnam repräsentieren Asien. Weitere Filme europäischer Herkunft sind FOLIE PRIVÉ von *Joachim Lafosse* (Belgien), ORDO von *Laurence Ferreira-Barbosa* (Frankreich), PRIVATE von *Saverio Costanzo* (Italien) und YASMIN von *Kenny Glenaan* (England). *Hassan Yektapanahs* Film DASTANEH NATAMAM stammt aus dem Iran, FORGIVENESS von *Ian Gabriel* aus Südafrika und OKHOTNIK von *Serik Aprymov* aus Kasachstan.

Über die Verteilung der Leoparden bestimmt die Jury, welcher der Schweizer Fotograf *René Burri*, die pakistanische Filmemacherin *Sabiha Sumar*, der Deutsche *Udo Kier*, der französische Autor-Regisseur *Olivier Assayas*, der Regisseur *Yu Lik-Wai* aus Hongkong, die italienische Produzentin *Tilde Corsi* und der britische Filmkritiker *David Robinson* angehören.

Ehrungen

Der diesjährige *pardo d'onore* geht an *Ermanno Olmi*. Der italienische Regisseur arbeitete ab 1955 für die Filmabteilung von Edisonvolto und drehte während der folgenden acht Jahre rund vierzig Dokumentarfilme, die ein unverfälschtes Bild der Lage der Arbeiter in einem grossen Betrieb zeichnen. Auch mit Langfilmen wie IL POSTO zeigt sich Olmi als sensibler Beobachter des Lebens Erwerbstätiger. Der wunderbare L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI von 1978 ist eine fast dokumentarische Chronik bäuerlichen Alltags in einer Umbruchsituation – voll herber Poesie. Auf der Piazza Grande wird mit CANTANDO DIETRO I PARAVENTI das jüngste Werk des Unermüdlichen zu sehen sein, und zusätzlich zwei Beispiele aus seinem frühesten Dokumentarfilmschaffen.

Der *Raimondo Rezzonico Preis* für den unabhängigen Produzenten des Jahres geht 2004 an *Karl Baumgartner*. Der deutschsprachige Italiener aus Brunico (Bruneck) beginnt, noch nicht zwanzig Jahre alt, in Rom als Regieassistent und Kritiker zu arbeiten, programmiert dann das legendäre Frankfurter Studiokino «Harmonie». 1981 erfolgt die Gründung der unabhängigen Verleihfirma «Pandora», die mit der Zeit immer mehr auch zu einer Produktionsfirma wird. Die Filmographie von Baumann verzeichnet Titel wie etwa THE PIANO von Jane Campion, FAST FOOD, FAST WOMAN von Amos Kollek, BERESINA ODER DIE LETZTEN TAGE DER SCHWEIZ von Daniel Schmid oder jüngst BOM, YEORUM, GAEUL, GYEOWOOL, GEURIOG, BOM von Kim Ki-duk. Karl Baumgartner hat sich die Aufführung von SAMSARA von Nalin Pan auf der Piazza Grande gewünscht.

Zu Ehren von *Marlon Brando* wird auf der Piazza Grande QUEIMADA von *Gillo Pontecorvo* gezeigt, ein Versuch, den romantischen Abenteuerfilm mit dem politischen Thesenfilm zusammenzuführen. Gillo Pontecorvo wird den Film einführen und von den abenteuerlichen Dreharbeiten erzählen.

Piazza Grande

Für das attraktive Open-air-Kino der Piazza Grande ist eine vielfältige Auswahl getroffen worden: DOGORA von *Patrice Leconte*, Visionen eines Schriftstellers in Kambodscha; LES FAUTES D'ORTHOGRAPHIE von *Jean-Jacques Zilbermann* – Carole Bouquet in einem Film über die Auflehnung der Jugend; KONGEKABALE des Dänen *Nikolaj Arcel* über üble Machenschaften von Politik und Presse; DER NEUNTE TAG von *Volker Schlöndorff* über den Holocaust und OH HAPPY DAY von *Hella Joof* sind als Welturaufführungen angekündigt. In THE FOOTBALL FACTORY von *Nick Love* steht die Gewaltbereitschaft von englischen Fussball-Hooligans im Zentrum, THE NOTEBOOK von *Nick Cassavetes* zeichnet eine schwierige Liebesgeschichte nach, SERES QUERIDOS von *Teresa de Pelegri* und *Dominic Harari* wird als "Rassenkomödie" bezeichnet, während HACALA HASURIT (THE SYRIAN BRIDE) von *Eran Rilis* die verfahrene Situation im Nahen Osten thematisiert.

Weitere Piazza-Grande-Abende sind mit ALL THE PRESIDENT'S MEN von *Alan J. Pakula*, der Dokumentation THE HUNTING OF THE PRESIDENT von *Harry Thomason* und *Nickolas Perry* und SWEET SMELL OF SUCCESS VON *Alexander Mackendrick* der Retrospektive «Newsfront» vorbehalten. Den Schlusspunkt im Piazza-Grande-Programm setzt APPLESEED, ein japanischer Animationsfilm von *Shinji Aramaki*.

Newsfront

Die von Giorgio Gosetti und Giovanni Marco Piemontese kuratierte und in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse organisierte Retrospektive geht den Beziehungen zwischen Kino und Journalismus nach. Auf vier thematischen Routen (Prototypen, Genre, Regisseur als Reporter, das unreine Auge) wird ein höchst anregendes vielfältiges Panorama ausgebreitet, mit gut 90 Filmen seit der Frühzeit des Kinos bis heute. Die Monographie «Print the Legend» von Giorgio Gosetti und Jean-Michel Frodon ergänzt die Retro.

Ausserdem ...

Unter dem traditionellen Label «Cinéma suisse redécouvert» präsentiert die *Cinémathèque suisse* DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER (Regie: *Sigfrit Steiner, Emile Edwin Reinert*, 1941) und WILDER URLAUB (Regie: *Franz Schnyder*, 1943) in neuen Kopien. Für die Sektion «Cinéastes de demain» sind unter vielen anderen ABSOLUT, der neuste Film von *Romed Wyder* (Schweiz), DIE JOSEF TRILOGIE des Österreichers *Thomas Woschitz* oder das Video TRUFFAUT, UNE AUTOBIOGRAPHIE von *Anne Andreu* angekündigt. Im «Human Rights»-Programm wird Jean-Luc Godards NOTRE MUSIQUE aufgeführt. Die «Semaine de la critique» beginnt ihr Programm erst am 6. August um 11 Uhr im Kursaal.

Und ...

Festival internazionale del film Locarno, Via Ciseri 23, Postfach 844, 6601 Locarno, www.pardo.ch

Hier finden Sie den *richtigen Film*

CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV · CINETECA SVIZZERA

Neu ganz zentral:
Nur wenige Minuten
vom Hauptbahnhof Zürich entfernt
bietet die Zweigstelle
der Cinémathèque suisse in Zürich
zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- **Fotoservice**
- **Beratung**
- **Recherchen**

Öffnungszeiten
Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und 14.30
bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten
Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–
Kopien Fr. –.50 / Studenten Fr. –.30
Bearbeitungsgebühr für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10
8005 Zürich
oder
Postfach
8031 Zürich
Tel. +41 (0)43 818 24 65
Fax +41 (0)43 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

Semaine de la critique
Filmfestival Locarno

Kritikerwoche? Das ist ja wahrlich ein absurder Ausdruck. Wenn da nun jemand das Gefühl bekommt, er oder sie müsste sich gleich eine Woche lang mit der Problematik des Kritikerdaseins auseinandersetzen, dann ist jeder Fluchtimpuls verständlich.

Dabei dreht sich die «semaine de la critique» natürlich nicht um die Kritiker, sondern um die Filme. Sieben davon (daher «semaine»), mit kritischem Auge von professionellen Vorkostern ausgesucht (daher «de la critique»).

Seit nunmehr fünfzehn Jahren präsentiert der *Verband der Schweizer Filmjournalistinnen und Filmjournalisten* mitten im grossen Filmangebot des *Festivals von Locarno* sein kleines, aber feines Paket von genau sieben herausragenden, ungewöhnlichen, überraschenden Dokumentarfilmen aus der ganzen Welt. Wie gross diese Welt wirklich ist, ermisst sich dabei glücklicherweise nicht aufgrund der Zahl der Herkunftsländer. Denn da müsste sich das aktuelle «comité de séléction» pickelharten Eurozentrismus vorwerfen lassen. Gleich drei der diesjährigen Filme sind Produktionen aus Deutschland, zwei kommen aus der Schweiz, einer aus Schweden und dann immerhin noch einer aus Brasilien.

Aber weil der Dokumentarfilm schon immer ein echtes Fenster zur Welt darstellte, schweift der Blick natürlich auch diesmal grosszügig in die Ferne – auch die Schweizer Filme. NOCAUT (*Stefano Knuchel, Ivano Nurchis*) zeigt, was das Boxen den Kubanern bedeutet, und FERIEN IM DUETT (*Dieter Gränicher*) zeigt vier junge Schweizer Paare, wie sie sich mit der Videokamera in ihren Auslandsferien selber beobachten. Sehr schweizerisch: die ultimative Innen-Aussen-Innen-Perspektive!

Die deutschen Filme entführen ihr Publikum nach Hollywood (CALLING HEDY LAMARR, Realisation: *Georg Misch*) oder unter kundiger Leitung von *Thomas Riedelsheimer* (RIVERS AND TIDES, 2001) von Köln über New York bis nach Schottland und Japan in die kosmopolitische Welt der Tontüftler Evelyn Glennie und Fred Frith (TOUCH THE SOUND). Oder sie bleiben zuhause, wie *Douglas Wolfsperger* (BELLARIA – SO LANGE WIR LEBEN!, 2001), der sich gründlich in einem oberschwäbischen Klosterstädtchen umgeschaut hat (DIE BLUTRITTER). Und die jungen Hip-Hopper im schwedischen GÅ LOSS – GET BUSY von *Erik Bäfving* und *Magnus Gertten* sind durchaus die rebellischen Kinder ihres Landes («Wir sind Ghetto!») – aufgewachsen sind sie schliesslich allesamt in Malmö –, ihre familiären Wurzeln aber haben sie zum grössten Teil in Chile. Und die musikalischen in den USA.

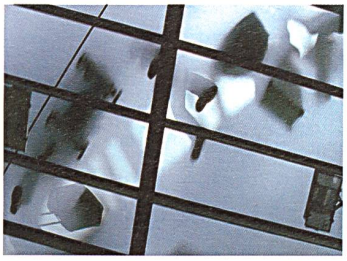
Wer denkt, dass wenigstens die brasilianischen Hebammen in *Evaldo Mocarzels* MENSAGEIRAS DA LUZ – MIDWIVES OF THE AMAZON so richtig weit weg sind von Europa, findet mit dem Film schnell heraus, wie nahe ihre Kunst uns wieder zu den Ursprüngen unseres eigenen Lebens zurückführt.

Sieben Dokumentarfilme, eine Weltreise. Wer wissen möchte, ob Kinder gerne auf die Welt kommen, ob Hollywoodstar Hedy Lamarr wirklich die grundlegende Technik für die moderne Mobiltelephonie erfunden hat, was die Blutritter von Weingarten in ihrer Freizeit machen, oder ob schwedischer Hip Hop dem Leben vor dem Tod gerecht werden kann: Die Kritikerwoche am Filmfestival von Locarno hat einige ausgesuchte Antworten bereit, in sieben sehr speziellen neuen Dokumentarfilmen.

Die «Semaine» ist programmiert. Zur «critique» ist dann wieder jede und jeder selber berufen.

Michael Sennhauser

TOUCH THE SOUND
Thomas Riedelsheimer



Alles schwingt und vibriert. Die Stahlbetonbrücke ebenso wie der Energiemantel eines Atoms. Töne und Klänge ebenso wie Farben. Durch ihre Vibrationen bewegen und berühren sie alles, auch unsere Körper. Nicht nur die wummernden Bässe vom Technomobil sind wahrnehmbar, sondern auch kleinste Schwingungen.

Die schottische Perkussionistin Evelyn Glennie hat die Fähigkeit, Schwingungen körperlich wahrzunehmen, zur Meisterschaft ausgebaut. Sie unterscheidet Töne in ihren Körperregionen. Künstlerin zu sein bedeutet für sie, Menschen zu berühren. Ihre Kommunikationsform als Musikerin ist die Berührung des Publikums mittels ihrer Instrumente, die sie teilweise selber entwirft. Thomas Riedelsheimer, der mit RIVERS AND TIDES, dem Film über den Land-Art-Künstler Andy Goldsworthy, bereits eine eigene Form des filmischen Porträtierens entwickelt hat, geht in TOUCH THE SOUND auf diesem Weg weiter. Seine Protagonistin Evelyn Glennie sucht die Töne hinter den Tönen. Etwas, das unter der Oberfläche liegt. Genauso sucht auch Riedelsheimer Bilder hinter dem Augenschein der Dinge und versucht, das Unsichtbare oder Unbeachtete sichtbar zu machen. Dabei gelingt es ihm, Evelyn Glennies Form der Wahrnehmung so in Bilder und Töne zu übersetzen, dass sie im Kinosaal nachvollziehbar wird. Riedelsheimer findet eine Vielfalt von Bildern, mit denen er die ausgefeilte Tonspur zu einem sinnlichen Ganzen verbindet. TOUCH THE SOUND ist ein Film über das Hören mit dem ganzen Körper.

Franziska Trefzer

‹Alles was lebt, klingt›
Gespräch
mit Thomas Riedelsheimer

FILMBULLETIN Was ist das Gegenteil von Ton/Klang (Sound)?

THOMAS RIEDELSHEIMER Evelyn sagt im Film, dass das Gegenteil von Klang am ehesten an den Tod herangeht, weil es etwas Unbewegtes ist. Da sich alles bewegt, schwingt, vibriert und oszilliert, ist das Statische vermutlich das, was man mit "Nichtsein" gleichsetzen kann. Alles was lebt, klingt. Also muss das Gegenteil etwas sein, das nicht mehr lebt.

FILMBULLETIN In der einzigen kommentierenden Sequenz des Films sehen wir flimmernde Bilder am New Yorker Times Square. Die Aufforderung «Talk!» leuchtet neben einer Reklame für Kodak, und Slogans wie «Where vision gets built» oder «Capture what's inside you» ziehen vorbei. Ist das eine Metapher für Geschwätzigkeit und Oberflächlichkeit, eine Art ironischer Kommentar zur beschränkten Wahrnehmungsfähigkeit im Allgemeinen?

THOMAS RIEDELSHEIMER Diese Sequenz sollte die Bedeutung des Hörens hervorheben. Die Sequenz folgt einer Situation, in der Evelyn bei der Arbeit mit einem gehörlosen Mädchen gezeigt wird. Bis auf die Musik ist die Sequenz total still. Es sind nur die Bilder, die schreien. Es ist ein kleiner Hinweis darauf, dass unsere Gesellschaft viel zu viel Wert auf das Optische legt. Das Zuhören wird von einer visuellen Welt zugedeckt. Das ständige Reagieren auf visuelle Reize verdrängt das Zuhören. Für Evelyn ist Hören Berühren, was man nicht nur als "Anfassen" verstehen soll, sondern auch im übertragenen Sinne des Berührtwerdens und des Sich-rühren-Lassens. Das «aufeinander hören» wurde abgelöst von einsamen Bildschirmbetrachtungen und Internet-Chats. Das Auge aber ist ein "Arbeitswerkzeug". Seine Wahrnehmung ist fokussiert, man kann es richten und schliessen. Das Ohr hingegen ist ungerichtet, nicht verschliessbar, von seiner ganzen Anlage her umfassender.

FILMBULLETIN Evelyn Glennie ist ja nicht "nur" Mensch und Musikerin, wie Sie sie zeigen, sondern sie ist auch eine von Preisen überhäufte Person, die sich in unzähligen Wohltätigkeitsorganisationen engagiert und sogar einen eigenen Tartan mit entworfen hat ... Weshalb blenden Sie diesen Teil ihres Lebens aus?

THOMAS RIEDELSHEIMER Das war eine bewusste Entscheidung. Es sollte kein Musikfilm werden. Ich wollte mit ihr Sachen machen, die sie sonst nicht macht, auf die auch sie Lust hatte. Sie ist in einer Schaffensphase, in der sie sich weiterentwickeln und forschen will. Sie findet immer mehr Spass am Improvisieren. Die Konzerte mit grossen Orchestern und ihre vielen Preise sind ein anderes Thema. Mich hat der Klang an sich interessiert, nicht die Komposition auf dem Blatt.

FILMBULLETIN Sie haben auch die gravierende Schwerhörigkeit Evelyn Glennies nur am Rande erwähnt und damit offenbar einem Bedürfnis von ihr entsprochen. Auf ihrer Website (www.evelyn.co.uk) ist eine Rede von ihr zu lesen, in der sie klarstellt, dass Behinderungen allzu gerne als Entschuldigungen missbraucht würden.

THOMAS RIEDELSHEIMER Es gehörte ebenfalls zu den Vorgaben, die ich mir selber gestellt habe: Ich wollte keinen Film über eine Behinderte machen, die es geschafft hat. Andererseits sollte es einmal erwähnt werden, um ihre Art des Fühlens klarer und verständlicher zu machen. Die Begabung, die Evelyn hat, tritt eventuell erst mit so einer Behinderung zutage. Ich glaube nicht, dass ein normal Hörender sich diese Art des Tonfühlens anerziehen kann. Evelyn sagt ja auch an einer Stelle, dass dieses Zusammenspiel der Sinne dann beginnt, wenn ein Sinn wegfällt – das ist es, was den sechsten Sinn ausmacht.

FILMBULLETIN Sie lassen Evelyn Glennie im Film vor allem durch ihre Musik sprechen.

THOMAS RIEDELSHEIMER Die Sinnlichkeit ist mir ganz wichtig. Ich will das, was Evelyn über Töne denkt, über die Bild- und Tonebene spür- und fühlbar machen. Kino ist ein Ort, der die Möglichkeit bietet, etwas zu erleben und nicht nur auf einer gedanklichen Ebene zu funktionieren. Ich bin mit der Tonebene des Films sehr glücklich. Manches wird man höchstens spüren, aber nie wissen ...

Das Gespräch
mit Thomas Riedelsheimer
führte Franziska Trefzer

Stab
Buch, Regie, Kamera, Schnitt: Thomas Riedelsheimer; Musik: Evelyn Glennie, Fred Frith, Za Ondekoza; Ton: Marc von Stuerler, Gregor Kuschel, Christoph von Schoenburg, Hubertus Rath

Produktion
Produktion: Filmquadrat; Produzenten: Stefan Tolz, Leslie Hills, Trevor Davies. Deutschland, Schottland 2004. 35 mm, Farbe, Dauer 99 Min.

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

Semaine de la critique
Filmfestival Locarno

NOCOUT
Stefano Knuchel
Iwan Nurchis

Boxen ist ein eminent filmischer Sport. Schweissglänzende Körper in ständiger, tänzerischer Bewegung ziehen auf der Leinwand sogar Boxverächter in Bann. Erinnern wir uns nur an entsprechende Sequenzen aus RAGING BULL (Martin Scorsese, 1980) oder THE SET UP (Robert Wise, 1949), die physische und cineastische Virtuosität zu magischen Momenten vereinen. Auch Stefano Knuchel und Ivan Nurchis gelingen in einem abstrakten Bewegungsballett von spielenden Rückenmuskeln und vorschnellenden Fäusten zuweilen solche Momente. Ihr Panorama des kubanischen Boxsportes ist aber von kontemplativer Entspannung geprägt. Nicht der Ring und der Kampf stehen im Zentrum, sondern die Boxenden mit ihren Idealen, Träumen, Siegen und Niederlagen. Durch den Film führt der Journalist Elio Menendez, der nach der Revolution 1959 von New York nach Kuba zurückkehrte und den Aufstieg des kubanischen Boxsportes begleitete. In einem blauen Lada irrt er durch den riesigen Friedhof von Vedado auf der Suche nach Kid Chocolate, dem ersten Champion. Menendez besucht Masseure, Trainer, die Legenden Teofilo Stevensen, Felix Savon, Orlando Martinez, das Nachwuchstalent Dayron Lester und einen Kreis von Veteranen, der sich allwöchentlich im ältesten Boxring von Havanna trifft, und evoziert damit ganze Kapitel der kubanischen Boxgeschichte. Eine Geschichte, die durch die Revolution zentral geprägt wurde. Nicht nur, weil offiziell aus allen Preisboxern "Amateure" wurden und das Idol Chocolate seinen Champion-Gürtel dem Comandante Castro vermachte. Wie anderswo ist der Sport auch auf Kuba Bannerträger und Stütze eines Regimes. Die kubanische Glückseligkeit war und ist ein Sieg durch Knock out gegen US-amerikanische Boxer. Zwischen Teofilo Stevensen und Mohammed Ali, den Kontrahenten des meist erwarteten – aber nie geführten Duells, gedieh jedoch eine unerwartete Freundschaft.

Sinnig eingesetztes, teilweise unveröffentlichtes Archivmaterial bereichern Elio Menendez' Begegnungen um eine kollektive historische Dimension. Jenseits von gängiger Salsa-Trunkenheit halten die Autoren nebenbei und mitunter augenzwinkernd den kubanischen Alltag fest: Der Putz blättert ab, die Beschaffung eines Kühlschranks wird zur Herausforderung.

Eigentlich paradox, dass das Boxen zu einem kubanischen Nationalsport wurde: Der Einzelne zählt, nicht das Kollektiv. Auch die boxerische Überlebensmaxime, soviel Schläge wie möglich auszuteilen und keine abzukriegen, ist nicht eben sozialistisch. Aber was soll solch ideologische Spitzfindigkeit angesichts einer wahrhaften Passion?

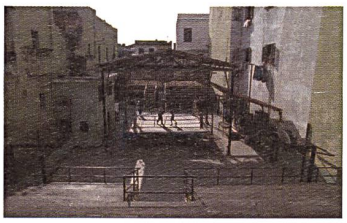
Thomas Schärer

Stab
Regie und Buch: Ivan Nurchis, Stefano Knuchel; Kamera: Mohammed Soudani; Kamera-Operator: Pietro Zürcher; Kameraassistenz: Eugenio Gómez; Schnitt: Marianne Quarti; Musik: Alessio Bertallot, Maurizio Pini; Ton: Otto Cavini; Tonschnitt: Riccardo Studer

Mitwirkende
Elio Menendez (Erzähler), Hiram Bacallao, Julio Antonio Beitia, Felix Betancourt, Juan Fernández, Sarbelio Fuentes, Manuel García, Yoan Pablo Hernández, Alfredo Lescai, Dayron Lester, Regla Lester, Oreste Lester, Epifanio Martínez, Orlando Martínez, Gregorio Masso, Rogelio Nieves, Miguel Ortega, Mario Pacheco, Pedro Roque, Alcides Sagarra, Eligio Sardiñas jr., Felix Savón, Juan Hernández Sierra, Teofilo Stevenson, Eladio Vives

Produktion
Amka Films, Venus & beyond; Co-Produktion: RTSI, SSR SRG idée suisse, Digilab; Produzentin: Tiziana Soudani. Schweiz 2004. 35mm, Farbe, Dauer: 65 Min.

‹Man boxt für Kuba›
Gespräch mit Stefano Knuchel



FILMBULLETIN Sind die Knuchels Box-Aficionados? Ich denke an Ihren Onkel Alfredo, der mit VAGLIETTI ZUM DRITTEN auch einen Box-Film gedreht hat.

STEFANO KNUCHEL Das ist Zufall. Unsere Idee war, in ein Thema einzutauchen, das uns nicht vertraut war. Wir hatten Lust auf eine grosse Recherche und wollten nicht filmend entdecken. Deshalb haben wir auch auf Super 16 mm gedreht.

FILMBULLETIN Nicht entdecken wollen, wie meinen Sie das?

STEFANO KNUCHEL Wir wollten zuerst verstehen und nicht einfach runtergehen. Es ist so eine komplexe Gesellschaft. Spontan ist es schwierig, in diesem Labyrinth einen kritischen Standpunkt zu finden. Es gibt schöne Landschaften, es ist exotisch, man kann sich verlieren.

FILMBULLETIN Ihre Protagonisten sprechen viel von Idealen.

STEFANO KNUCHEL Die Kubaner festen gerne, geniessen das Leben. Als Boxer kann man das nicht. Es ist hart. Materielle Belohnung gibt es nicht. Man boxt für Kuba. Die Boxer sind sicher stark mit dem sozialistischen Ideal verbunden. Im Gegensatz zum anderen Nationalsport, dem Base Ball, gingen auch sehr wenige ins Ausland. Vielleicht hat das mit der Disziplin im Boxen zu tun.

FILMBULLETIN Boxen ist ein extrem individualistischer Sport. Wie passt das zur kubanischen Gesellschaftsform?

STEFANO KNUCHEL Von aussen gesehen, muss man ein totalitäres Regime verurteilen. Aber man vereinfacht damit auch. Auf die Menschen hat das keinen Einfluss. Man trifft stärkere Persönlichkeiten und Individualisten als beispielsweise in der Schweiz. Die Realität ist komplexer. Wir pflegen entweder ein romantisches Ideal der Revolution oder verdammen das Regime als totalitär. Als "Westler" werden einem in Kuba einige Fragen aufgegeben – auch in Bezug auf die eigene Gesellschaft.

FILMBULLETIN Wenn man an Filme wie RAGING BULL oder THE SET UP denkt, sind Ihre Boxszenen eher kontemplativ.

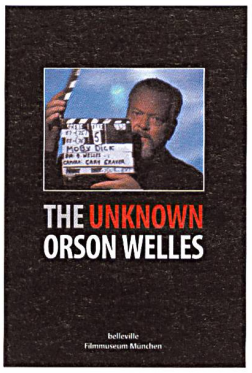
STEFANO KNUCHEL Wir wollten keinen spektakulären Sportfilm über einen Helden machen, sondern den Leuten Raum geben und eine gewisse Distanz halten. Uns wurde deswegen vorgeworfen, wir hätten keinen Standpunkt. Am Anfang steht das Ideal, gegen Ende des Filmes werden Probleme sichtbar. Darin spiegelt sich auch die Kraft der Revolution, die verschwunden ist. Aber das ist sehr implizit. Man kann diskutieren, ob wir deutlicher hätten werden sollen.

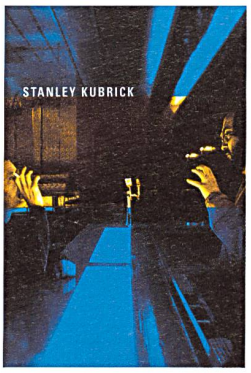
FILMBULLETIN Waren Sie frei in der Auswahl der Personen?

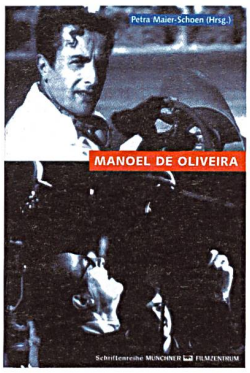
STEFANO KNUCHEL Wir waren sehr frei, aber diese Freiheit mussten wir vorbereiten. Unser Skript zeigten wir Boxfunktionären und Historikern. Wir wollten keine sachlichen Fehler begehen. Natürlich wollten die wissen, was wir vorhaben. Das Problem ist nicht die Ideologie an sich. Man muss die Menschen überzeugen. Es gibt eine Marge für Dokumentationen für das Ausland, für das Inland ist das anders. Wir haben versucht, eine Balance aus unserer und ihrer Perspektive zu finden.

Das Gespräch
mit Stefano Knuchel
führte Thomas Schärer

Bücher zum Lesen
Neues über alte Meister







Welles – Hitchcock – Kubrick: über ihren Rang im Pantheon der Regisseure besteht kein Zweifel. Immer wieder neue Bücher unterstreichen das anhaltende Interesse an ihren Filmen und ihren Persönlichkeiten. Nicht selbstverständlich aber ist, dass man aus diesen etwas Neues erfährt. Bei den hier besprochenen Veröffentlichungen allerdings ist das der Fall – die Arbeit in den Archiven oder die Zugänglichkeit bislang unbekannter Filme und Materialien aus dem Nachlass werfen neues Licht auf das Gesamtwerk.

Im Fall von Orson Welles war es die Übergabe seines Nachlasses an das Filmmuseum München im Jahr 1995, die diese neuen Perspektiven möglich macht. Denn sie war an die Bedingung geknüpft, ihn nicht nur zu katalogisieren, im archivarischen Sinne aufzuarbeiten, sondern auch zu versuchen, aus den zahlreichen Fragmenten zeigbare Werke zu erstellen. Alles andere als ein leichtes Unterfangen: «Da liegen ungeschnittene Negative, Probekopierungen, Arbeitskopien in unterschiedlichen Schnittvarianten vor, wir finden O-Töne wie spätere Tonstudioaufnahmen, die nur teilweise ans Bild angelegt wurden, und es ist oft kaum möglich, aussortierte *outtakes* oder verworfene Versuche als solche zu identifizieren», schreibt *Stefan Drössler*, der jetzige Leiter des Filmmuseums, in seinem Beitrag «Zum Umgang mit unvollendeten Filmen» in der gerade erschienenen Dokumentation «The Unknown Orson Welles», die – nach einem Symposium in München und der Präsentation verschiedener rekonstruierter Filme auf Festivals – eine Art Zwischenbilanz zieht. Eine fortwährende Gratwanderung ist die Arbeit an diesen Fragmenten, denn Welles hat seine Konzepte bei sich hinziehenden Arbeiten regelmässig überarbeitet und geändert. Die hier versammelten Texte, von denen einige in englisch beziehungsweise französisch gehalten sind, geben sowohl Überblicke (so setzt sich *Jonathan Rosenbaum* mit den Veränderungen in Welles' Stil aufgrund äusserer Zwänge auseinander) als auch Detailinformationen zu den Produktionsgeschichten der unvollendeten Projekte. Exzellent ist die Qualität der zahlreichen Fotos, auch der Abbildungen aus den Filmkopien selber. Orson Welles auf CITIZEN KANE zu reduzieren, wäre wirklich eine sträfliche Fehleinschätzung, das wird bei der Lektüre klar.

Auch über Hitchcock und seine Arbeitsweise kursieren zahlreiche Legenden, von ihm selbst gepflegt und in gewisser Weise auch durch das Interviewbuch von François Truffaut unterstrichen. Sie lassen sich summieren in der Vorstellung, dass Hitchcock seine Filme komplett im Kopf vorauskonzipiert hat und die Dreharbeiten selber nur noch eine gradlinige Ausführung waren. In seinem Buch «Hitchcock at Work» weist *Bill Krohn*, der USA-Korrespondent der «Cahiers du Cinéma» nach, dass dem keineswegs so war. Zehn Hitchcock-Filme aus den Jahren 1942 (SABOTEUR) bis 1963 (THE BIRDS) werden in ihrer Konzipierung und ihren Dreharbeiten ausführlich untersucht, zu den anderen amerikanischen Filmen gibt es kurze Hinweise. Krohns Quellen sind vor allem Studiodokumente, die ergänzt werden durch eigene Interviews mit Beteiligten – wiederholt weist er auch auf Ungenauigkeiten in bereits publizierten Erinnerungen und Interviews hin. «Chaos was a frequent collaborator in his productions, one whom he even seemed at times to invite» schreibt Krohn und führt aus, dass die vielzitierten Storyboards von Hitchcock eher der «Kommunikation» und als «Vorschläge» dienten und ihre Rolle erst durch die Publicity-Leute der Studios zu einer Marketingstrategie aufgebaut wurde (was Hitchcock aber bereitwillig unterstützte). Auch mit Legenden wie dem «Schneiden in der Kamera» und dem «kein Raum für Improvisationen» räumt Krohn gründlich auf.

Der grösste Perfektionist von allen war wohl Stanley Kubrick, was schon die grossen Abstände zwischen seinen Filmen belegen. Die Auswertung seines Nachlasses gibt jetzt genauere Auskunft darüber. In der Publikation (parallel in einer deutschen und in einer englischsprachigen Ausgabe erschienen) zur gerade zu Ende gegangenen Kubrick-Ausstellung in Frankfurt am Main, beschreibt *Bernd Eichhorn*, wie er im Verlauf von acht Monaten Kubricks Nachlass durchforschte und dabei mehr als tausend Kisten und Schachteln öffnete. Für Kubricks nichtrealisiertes «Napoleon»-Projekt etwa fanden sich dort 18 000 Fotos mit zeitgenössischen Darstellungen sowie Karteikarten, die für jeden einzelnen Tag von Napoleons Lebens relevante Fakten festhielten. Auf zwölf Seiten wird die Geschichte dieses Projektes rekonstruiert, auch das andere grosse nicht-realisierte Werk «Aryan Papers» wird dargestellt. Jedem von Kubricks vollendeten Filmen ist mindestens ein Text gewidmet, wobei durchaus neue Perspektiven entdeckt werden oder aber gerade die Konzentration auf Detailaspekte Neues zutage fördert. Material zu dem 1951 gedrehten FEAR AND DESIRE, Kubricks Version von Joseph Conrads «Hearts of Darkness», den er nach der Premiere unter Verschluss nahm, darf man allerdings nicht erwarten. Der Film wird ewig unter Verschluss bleiben. Auch in der Ausstellung war er nur «in Form eines Zitats auf einer weissen Leinwand» präsent. Mit A.I. – ARTIFICIAL INTELLIGENCE hat Steven Spielberg zwar ein Projekt Kubricks realisiert, aber das hatte noch den Segen des Meisters. Mehr Kubrick wird es, anders als bei Orson Welles, wohl nicht geben.

Zu einer vollständigen Retrospektive der Filme des portugiesische Regisseur Manoel de Oliveira (die erste deutsche seit 1988), die gerade im Münchner Filmmuseum stattfand, ist eine Dokumentation erschienen. Eine kommentierte Filmografie, «weitgehend aus dem Katalog des Centre Pompidou (zur Retrospektive 2001) übernommen», deren von *Jacques Parsi* verfasste Texte hier teilweise gekürzt, aber gelegentlich auch ergänzt werden, nimmt knapp die Hälfte des Umfangs der Dokumentation ein. Die Texte des Bandes gelten der Biografie des Regisseurs (unter anderem mit einem Text, den er selber 2002 für «Libération» verfasste) und Linien in seinem Werk, vor allem dem «so genannten Ewigweiblichen». Eines der beiden Umschlagfotos zeigt Manoel de Oliveira als Autorennfahrer in den dreissiger Jahren und würdigt so die sportlichen Leidenschaften des mittlerweile 96jährigen, der unter anderem portugiesischer Meister im Stabhochsprung war und nach langsamen Anfängen (Debütfilm 1929) erst seit 1971 kontinuierlich arbeiten kann. Seinen jüngsten Film drehte er im Frühjahr dieses Jahres.

Frank Arnold

Stefan Drössler (Hg.): The Unknown Orson Welles. München, Filmmuseum München, Belleville Verlag, 2004. 116 S., Fr. 25.30, € 14.–

Bill Krohn: Hitchcock at Work. London, New York, Berlin, Phaidon, 2003. 288 S., Fr. 59.95, € 35.– (in englischer Sprache)

Stanley Kubrick. Frankfurt a. M., Deutsches Filmmuseum (Kinematograph Nr. 19), 2004. 304 S., € 29.90

Petra Maier-Schoen (Hg.): Manoel de Oliveira. München, Filmmuseum München (Schriftenreihe des Münchner Filmzentrums; ISSN: 1434-4572), 2004. 138 S., € 5.–

Vier Liebespaare filmen ihre Reise

Ferien im Duett

Film von
Dieter Gränicher

Buch, Regie und Montage
Dieter Gränicher

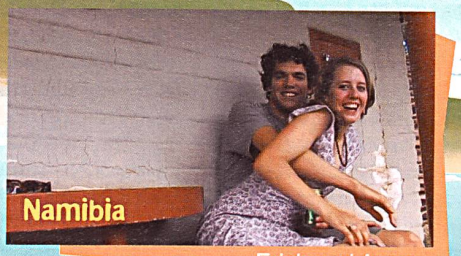
Mitarbeit **Bettina Schmid**

Filmaufnahmen
Anna Lutz und Erich Fässler
Sascha Bleuler und Stefan Paschke
Daniela und Markus Ott-Izzo
Salome Spycher und Walter Liserra

Musikalische Reisebegleitung
Jürg Kienberger

Tonschnitt und Mischung
Florian Eidenbenz

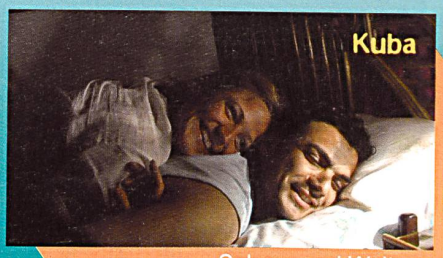
Lichtbestimmung
Patrick Lindenmaier



Erich und Anna

Sascha und Stefan

Markus und Daniela



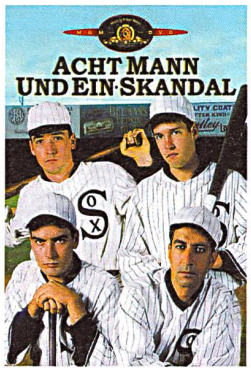
Salome und Walter

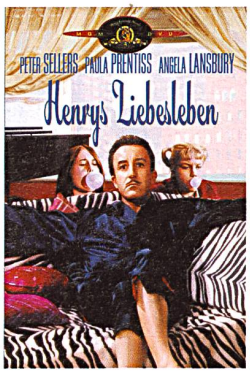
Produktion: momenta film Dieter Gränicher, 2004 ● In Koproduktion mit Schweizer Fernsehen DRS und Teleclub AG
Unterstützt durch das Bundesamt für Kultur (EDI), Schweiz ● Migros Kulturprozent ● Succès cinéma ● Succès passage antenne

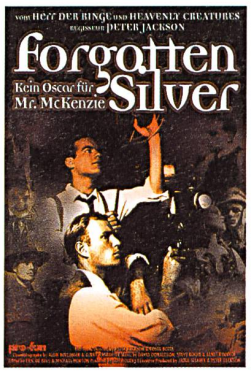
momenta film
www.momentafilm.ch
SRG SSR idée suisse
TELECLUB
MIGROS Kulturprozent
FILM COOPI ZÜRICH
www.filmcoopi.ch
DOLBY IN BESTIMMTEN KINOS

Grafik: biefer.com

DVD







Eight Men Out

John Sayles hat sich als Regisseur nur am Anfang seiner Karriere ins Studiosystem "verirrt". Von einem dieser Ausflüge zeugt EIGHT MEN OUT, die filmische Aufarbeitung des legendären Skandals um die Chicago White Sox im Jahre 1919: Ein als unschlagbar geltendes Ensemble von einzigartigen Spitzenspielern wird vom Manager betrogen, von Wettbetrügern geködert, wieder betrogen und schliesslich als Sündenbock für einen der grössten Skandale in der amerikanischen Sportgeschichte verurteilt und lebenslänglich vom Profi-Baseball ausgeschlossen. Ein komplexer Stoff, der wie für Sayles geschaffen ist, um seine spannend-differenzierte Erzählkunst zu demonstrieren – auch mit Hilfe einer bestechenden Schauspielergarde. Einmal mehr eine Geschichtslektion von Sayles, die rein gar keinen verschulten Pädagogenmief aufkommen lässt.

ACHT MANN UND EIN SKANDAL (EIGHT MEN OUT)
John Sayles, USA 1988. Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Vertrieb: MGM, Impuls Home Entertainment

Best-Sellers

Peter Sellers hat so manchen Film vor dem schnellen Vergessen bewahrt – zum Beispiel AFTER THE FOX. Dass ausgerechnet Vittorio de Sica bei diesem irrwitzigen Gaunerstück Regie geführt haben soll, mag man kaum glauben, aber die Selbstironie, mit der er über "Kunstfilmer" wie sich selbst Witze reisst, ist dennoch hinreissend. Nur schon der Moment, in dem der Meisterdieb Aldo Vanucci (Peter Sellers) in die Rolle eines grossspurigen Regisseurs schlüpft und den abgehalfterten Star Tony Powell (Victor Mature) einwickelt – eine grandiose Farce. Dass mit de Sica und Sellers zwei im Grunde unverträgliche Typen aufeinandertreffen, hat die Kritik dazu verleitet, AFTER THE FOX gering zu schätzen – unvoreingenommen genossen, ist de Sicas "Ausrutscher" aber derart hirnrissig-hinreissend, dass er einem Blake Edwards in Hochform alle Ehre gemacht hätte.

Weshalb, das zeigt Edwards in THE PARTY, der einzigen ausserhalb der Pink-Panther-Reihe entstandenen Zusammenarbeit der beiden Komödianten. Wie der immer freundlich lächelnde Hrundi V. Bakshi vollkommen absichtslos aus einer Hollywood-Party ein Schlachtfeld macht, steht Tatis Versuchsanordnungen in nichts nach, ja weist sogar auf dessen TRAFIC voraus. Edwards und Sellers ist mit dieser Hommage an den Stummfilm eine der kompromisslosesten und aberwitzigsten Hollywood-Komödien gelungen – und so ganz nebenbei haben sie mit der Einführung eines Videokontrollsystems Bahnbrechendes für die Filmproduktion geleistet.

Im Gegensatz zum Klassiker THE PARTY ist WHAT'S NEW PUSSYCAT? eine Komödie, bei der eigentlich nichts passt: Das Timing gerät teilweise derart katastrophal aus dem Takt, dass mehr Hektik als Komik aufkommt. Und die Besetzung ist geradezu absurd heterogen zusammengewürfelt. Ausgerechnet dadurch entsteht aber der wesentliche Reiz dieser Swinging Sex-Comedy. Die Unkomischen Romy Schneider, Peter O'Toole und Ursula Andress treffen auf Erzkomödianten wie Woody Allen, Paula Prentiss und Peter Sellers – ein Zusammenprall von Schauspielkulturen, der in sich schon lustig ist.

Zu den eigenartigen Sellers-Filmen gehört THE WORLD OF HENRY ORIENT von George Roy Hill. Dieses Porträt eines windigen und letztlich armseligen Frauenhelden, der die Welt zweier schwärmerischer Teenager durcheinanderbringt, ist zwar stellenweise wie gewohnt irrwitzig komisch, aber es bleibt ein bitterer Nachgeschmack. Auch wenn das Werk insgesamt hilflos zwischen Familiendrama, Teenie-Komödie und Slapstick-Klamauk pendelt, bewegt sich Sellers mit seiner Darstellung faszinierend sicher auf dem schmalen Grat zwischen Tragik und Farce.

Dass sich die DVD-Ausgaben mit Ausnahme von THE PARTY spartanisch nüchtern aufs Hauptprogramm, sprich die Filme, beschränken, kann man nachsehen. Dass aber MGM neuerdings bei seinen "normalen" DVD-Editionen ausgerechnet auf die deutsche Untertitelung verzichtet, ist eine Zumutung.

JAGT DEN FUCHS! (AFTER THE FOX)
Vittorio de Sica, I, GB, USA 1965. Region 2; Bildformat: 1:2.35; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: MGM, Impuls Home Entertainment

DER PARTYSCHRECK (THE PARTY)
Blake Edwards, USA 1968. Region 2; Bildformat: 1:2.35; Sound: DD 5.1.; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: «Inside the Party», «Die Party-Revolution: Eine neue Technik», Interview mit Peter Sellers, Fotogalerie. Vertrieb: MGM, Impuls Home Entertainment

WAS GIBT'S NEUES, PUSSY? (WHAT'S NEW PUSSYCAT?)
Clive Donner, USA, F 1965. Region 2; Bildformat: 1:1.78; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: E. Vertrieb: MGM, Impuls Home Entertainment

HENRYS LIEBESLEBEN (THE WORLD OF HENRY ORIENT)
George Roy Hill, USA 1964. Region 2; Bildformat: 1:2.35; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: E. Vertrieb: MGM, Impuls Home Entertainment

A Pocketful of Miracles

Frank Capras Schwanengesang als Regisseur – dreissig Jahre vor seinem Tod – ist etwas behäbiger als seine besten Komödien, und der sozial-satirische Biss ist mildem Alterswitz gewichen. Dennoch ist auch dieses Märchen – Remake eines eigenen Films – typisch Capra: Die Bettlerin Apfel-Annie (Bette Davis) kämpft mit der Hilfe von windigen Gaunern verzweifelt und ideenreich um das Eheglück ihrer Tochter. Erschwert wird dieses Unterfangen dadurch, dass die in Spanien erzogene und vor der Verlobung mit einem waschechten Grafen stehende Tochter ihre Mutter nur aus Briefen kennt – als eine Dame der oberen Zehntausend.

DIE UNTEREN ZEHNTAUSEND (A POCKETFUL OF MIRACLES)
Frank Capra, USA 1961. Region 2; Bildformat: 1:2.35; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Vertrieb: MGM, Impuls Home Entertainment

Forgotten Silver

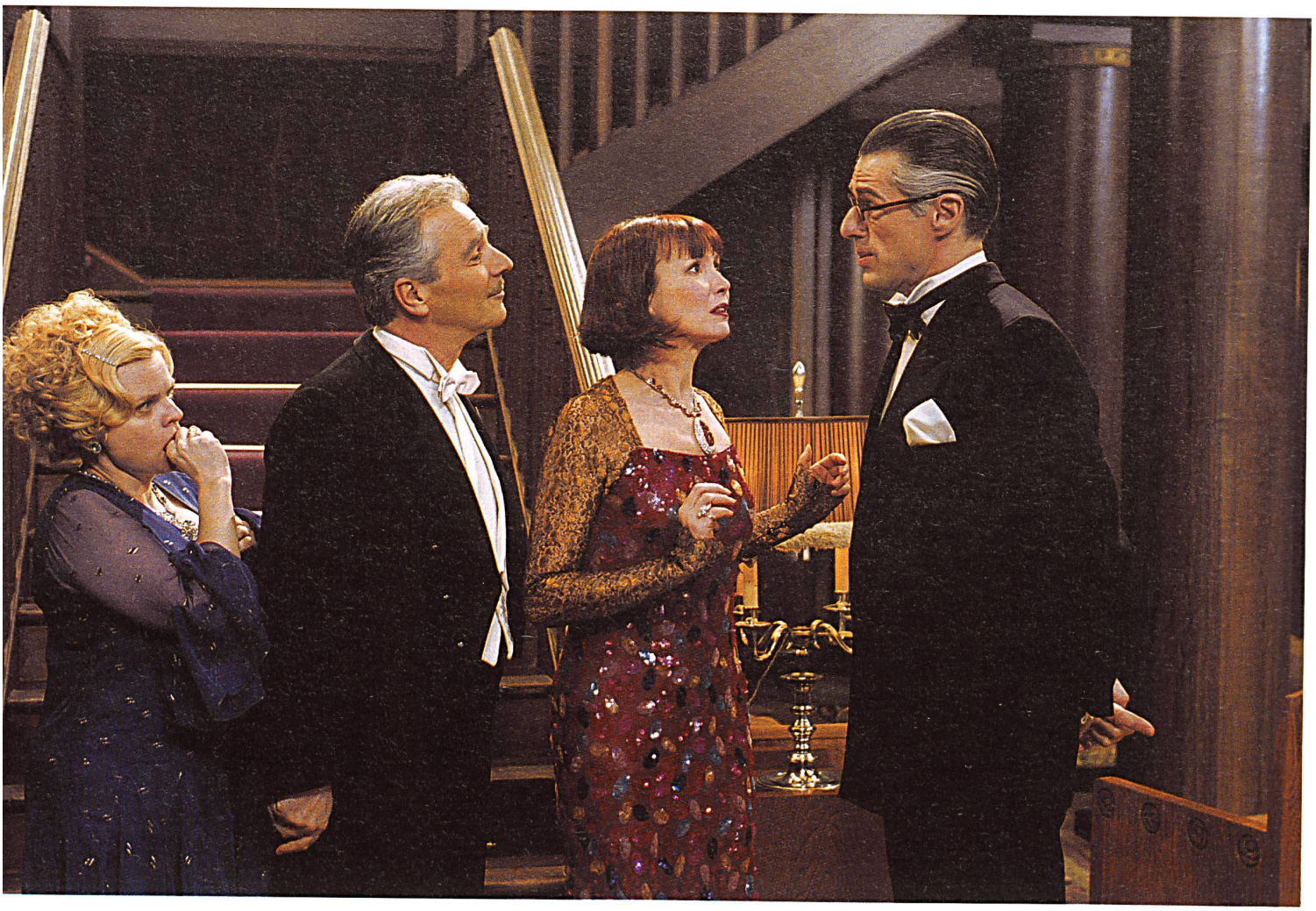
Dass ausgerechnet Peter Jackson dem Filmpionier Colin McKenzie, dem «Lumière Neuseelands», Erfinder des Farb- und Tonfilms und besessener Monumentalfilmer, 1995 eine Dokumentation gewidmet hat, erhält angesichts von THE LORD OF THE RINGS eine innere Logik. Und dass an diesem Porträt des nicht nur vergessenen, sondern sogar frei erfundenen Filmpioniers so ziemlich alles erstunken und erlogen ist, passt erst recht zum hobbitmässigen Humor Jacksons. FORGOTTEN SILVER ist ein herrliches *Mockumentary*: Wer mit so viel Hingabe und Liebe zum Detail lügt, dem muss man einfach verzeihen. Dass allerdings nach der Erstausstrahlung im neuseeländischen Fernsehen nicht alle Zuschauer so dachten, beweist die Dokumentation «Behind the Bull».

FORGOTTEN SILVER
Peter Jackson, Neuseeland 1995. Region 0; Bildformat: 1:1.55; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar von Peter Jackson, Dokumentation «Behind the Bull», geschnittene Szenen, Fotogalerie. Vertrieb: Pro-Fun/Impuls Home Entertainment

Thomas Binotto

Filmisches Spiel mit Bühnenkonventionen

PAS SUR LA BOUCHE von Alain Resnais



Alain Resnais ist es nie müde geworden, den unschätzbaren Beitrag seiner Schauspieler, Komponisten, Kameraleute, Drehbuchautoren sowie seines bewährten Szenenbildners Jacques Saulnier herauszustreichen.

Zu den vergnüglichsten Filmen, die man im letzten Herbst auf französischen Leinwänden sehen konnte, gehören die vier Trailer, mit denen Alain Resnais' neuer Film PAS SUR LA BOUCHE beworben wurde. *André Dussollier*, der seit zwei Jahrzehnten, seit LA VIE EST UN ROMAN (1983), nicht mehr wegzudenken ist aus den Filmen des altgedienten Avantgardisten, stellt jeweils in einer launigen Conférence Besetzung und Handlung von Resnais' Musikkomödie vor und versäumt bei keiner Gelegenheit zu erwähnen, dass er diesmal nicht mitspielt. Seine Schwärmerei über die vertrauten Partner aus dem Resnais-Ensemble, *Pierre Arditi* und *Sabine Azéma*, klingt reichlich zweideutig. Und mit sanftem Lob verdammt er die glücklichen Neuzugänge, *Daniel Prévost* und *Darry Cowl*. Dass die junge *Audrey Tautou* schliesslich eine der Hauptrollen bekommen hat, scheint ihn besonders zu verdriessen. Aber deren Name, so habe ihm ein Produzent versichert, öffne halt den amerikanischen Markt.

Die verweigerte Autorenschaft

Nun steht nicht ernsthaft zu befürchten, dass Regisseur und Schauspieler ihre langjährige Allianz aufgekündigt hätten. Aber die Dreharbeiten zu den kleinen, komödiantischen Kabinettstückchen Dussolliers (der übrigens in der Rolle des Verschmähten trefflich besetzt ist; weit besser, als er es in der Operettenverfilmung gewesen wäre, wo es in der Tat keinen geeigneten Part für ihn gab), überliess Resnais einem Kollegen, Bruno Podalydès. Für einen Autorenfilmer ist ein solch grosszügiges Delegieren höchst ungewöhnlich. Aber es scheint ohnehin so, als wollte er der *politique des auteurs* mit jedem Film neuerlich ein Schnippchen schlagen, als legte er einen perfiden Ehrgeiz darein, es den Kritikern zusehends schwerer zu machen, einfach zu schreiben: «Ein Film von Alain Resnais.» Seit jeher hat er in Interviews den Gemeinschaftsaspekt seiner Arbeit betont und ist es nie müde geworden, den unschätzbaren Beitrag sei-

Die unbeanspruchte Autorenschaft entspricht vielmehr dem Impuls einer offenen Recherche, einem hingebungsvollen Erkunden des Kinos auch in seinen populären, vermeintlich trivialen Ausprägungen.

ner Schauspieler, Komponisten, Kameraleute, Drehbuchautoren sowie seines bewährten Szenenbildners *Jacques Saulnier* herauszustreichen.

Auch die letzte Bastion des Mythos vom alleinigen Schöpfer hat er bereitwillig geräumt: die der Inspiration. Oft genug ist es die Idee seines Produzenten, die ihn zu einem Film anregt. Als er ein anderes Projekt mit aufwendigem Aussendreh in der notorisch wetterwendischen Bretagne aufschieben musste, nahm Resnais den Vorschlag *Bruno Peserys* an, eine Operette zu verfilmen; natürlich nicht nur, um diesem einen zehn Jahre alten Herzenswunsch zu erfüllen, sondern auch, um einer eigenen Leidenschaft nachzugehen: stets habe er im Kino jenen Augenblick geschätzt, wo sich die Realitätsebenen im Spiel der Schauspieler verschieben, bevor sie anfangen zu singen und zu tanzen. PAS SUR LA BOUCHE ist mithin ein Beleg für Resnais' einzigartiges Geschick, seine Interessen und Obsessionen in Einklang zu bringen mit denen seiner *collaborateurs* (und umgekehrt). Diese unbeanspruchte Autorenschaft sollte man nicht als Koketterie eines altgedienten Meisters missverstehen, der dem Publikum, der Branche und der Kritik nichts mehr zu beweisen hat. Sie entspricht vielmehr dem Impuls einer offenen Recherche, einem hingebungsvollen Erkunden des Kinos auch in seinen populären, vermeintlich trivialen Ausprägungen. Einst faszinierten Resnais' Filme durch die Verschränkung der Zeitebenen, nun werden sie immer mehr als biografische Rückblende erkennbar, als Rückkehr zu den Theatererlebnissen (und mehr noch zu den untersagten, weil nicht jugendfreien!) der eigenen Kindheit. Schon die Adaption von Henri Bernsteins Boulevardstück MÉLO verriet, wie sehr die zwanziger Jahre in ihm weiter vibrieren.

Der Librettist André Barde und der Komponist Maurice Yvain wurden mit «Pas sur la bouche!» zu den erfolgreichsten Protagonisten einer Generation, die versuchte, zwischen den Weltkriegen die Konventionen, die sich seit der Jahrhundertwende in die Operette eingeschlichen hatten, abzustreifen. In ihren Gesellschaftssatiren wollten sie etwas einholen von der espritvollen Unverschämtheit eines Jacques Offenbach. «Pas sur la bouche!» zeigt, dass die französischen Operetten der Zeit nicht nur stilistisch offen für die Synkopen des Jazz waren, sondern auch erheblich anzüglicher als die ihrer deutschsprachigen Zeitgenossen.

Der Preis der Nostalgie

Bardes Libretto ist eine Burleske der (Selbst-)Täuschungen. Gross ist der Schrecken von Gilberte Valendray, da der amerikanische Geschäftspartner ihres Mannes Georges sich als ihr erster Ehemann entpuppt, der in seiner Jugend durch einen Zungenkuss traumatisierte Eric Thomson. Der selbstgewisse Georges hat eine eigene, naturwissenschaftliche Theorie über das Eheglück – eine Frau wird dem Mann treu bleiben, der sie als Erster besessen hat – und darf deshalb erst recht nichts von ihrer ersten Verbindung erfahren. Barde führt europäische Frivolität ins Feld gegen amerikanischen Puritanismus, wobei der Geschlechterkrieg am Ende nur glückliche Opfer hinterlässt.

Resnais' Werktreue (er hat darauf verzichtet, einen Drehbuchautor zu engagieren, der die Dialoge nachträglich geschliffen hätte, um ihnen mehr Esprit und eine willkommene moderne Schärfe zu verleihen) und sein Mangel an Ironie wird manchen Kinogänger irritieren, der sich eine entschiedenere Distanz zu der etwas klamottigen Intrige und dem angestaubt galanten Darstellergestus erwartet hat. Dem Regisseur dienen sie als Vorwand für ein elegantes Schauspiel. Es bereitet ihm sichtlich Freude, in den luftigen Dekors von Jacques Saulnier zu drehen, in denen die Charaktere sich wie in einem

Resnais löst die Charaktere nicht aus dem System von Künstlichkeit und Schwerelosigkeit, das sie zu einer marionettenhaften Bühnenexistenz verdammt.

Schmuckkästchen bewegen (welche Bedeutung diese Dekors, ein extravagantes Art-Déco-Appartement, ein pittoresker Hinterhof sowie ein mit modischen Chinoiserien drapiertes Liebesnest, besitzen, verrät nicht zuletzt der Abspann des Films, der unter dem Titel «Décoration» neben Saulnier noch fünfzig weitere Mitarbeiternamen nennt). *Renato Bertas* Verwendung des Weichzeichners verleiht den Bildern einen Schimmer des Exquisiten und entrückt den Film auch kameraästhethisch in die vergangene Epoche. Und *Bruno Fontaines* Arrangements müssen Yvains Partitur allenfalls dezent modernisieren.

Resnais löst die Charaktere nicht aus dem System von Künstlichkeit und Schwerelosigkeit, das sie zu einer marionettenhaften Bühnenexistenz verdammt. Die aufgeregte Koketterie Sabine Azémas ist trefflich aufgehoben in diesem Zeitstil (ob sie tugend- oder flatterhaft wirkt, darüber entscheidet oft nur ein Augenaufschlag), sie korrespondiert mit der hintergründigen Affektiertheit Lambert Wilsons und findet einen schönen Kontrapunkt im besonnenen Timbre Pierre Arditis. (Den überaus witzigen Gastauftritt des Komikers Darry Cowl als neugieriger Concierge darf man auf keinen Fall unterschlagen!) Die karikierende Figurenzeichnung behält freilich auch in der Vorlage nicht das letzte Wort, sondern wird vielmehr taktvoll (etwa der Rollentyp des «späten Mädchens», den die Schwester der Heldin ausfüllt) revidiert.

Derlei Werktreue wäre heikel, eine Hürde für den Geschmack moderner Zuschauer, würde Resnais nicht ein solch gewitztes filmisches Spiel mit den Bühnenkonventionen treiben. Mal hält er sie ein, findet beispielsweise ein filmisches Äquivalent in der Lichtsetzung (am eindrücklichsten in der Szene, in der der Ehemann seine Theorien zur ehelichen Treue formuliert und die Szene sich um ihn herum vollends verdunkelt), sabotiert sie dann wieder sacht. Seine Inszenierung lässt die Bühnenfrontalität hinter sich, sieht man einmal ab von den Apartés, dem vertrauensvollen Beiseitesprechen, das im Kino zunächst entwurzelt wirkt, da es das Tabu der Zuschaueradressierung bricht, dann aber als durchgängiges Motiv eine eigene Dynamik gewinnt. Die Montage löst ostentativ die räumliche Kontinuität der Ereignisse auf, ein Satz, eine Bewegung werden in einem anderen Raum beendet. Die Abgänge schliesslich inszeniert Resnais als Doppelbelichtungen, bei denen die Figuren wie Geister ausgeblendet werden (wozu man nervöses Flügelschlagen hört).

Sein Vokabular schillert so zwischen Avantgarde und der Konsolidierung der filmischen Mittel im frühen Tonfilm, dem Resnais vielfach seine Reverenz erweist. Die altmodischen Gewagtheiten des Stücks, die Schwelgerei der Sinne, die ihm als Junge den Theaterbesuch vermasselten, inszeniert er im Widerspiel zwischen keuscher Andeutung und lustvoller Demonstration. Ohne zu behaupten, dass sie heute noch schockieren.

Gerhard Midding

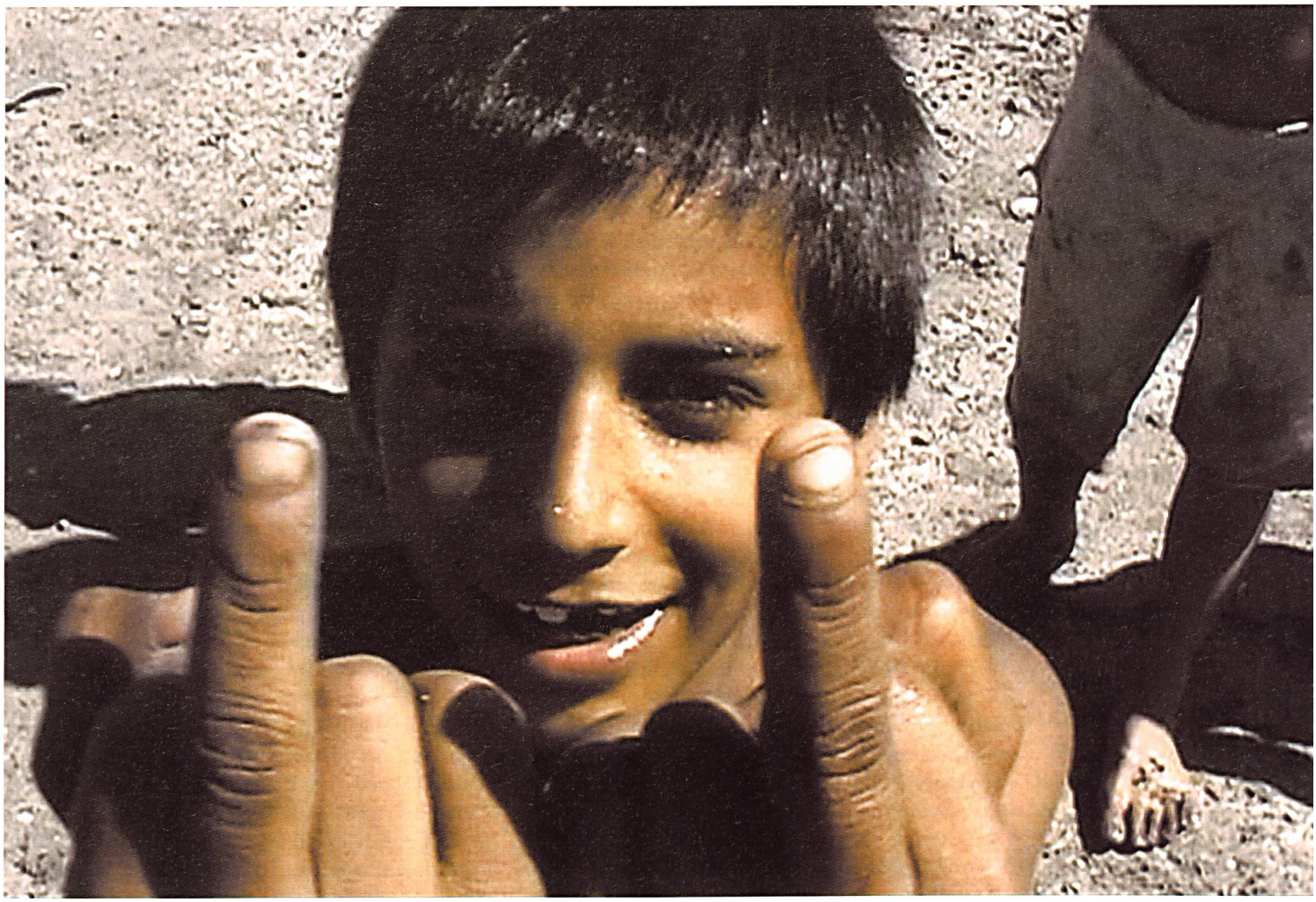
Stab
Regie: Alain Resnais; Buch: werkgetreue Verfilmung der Operette «Pas sur la bouche!» von André Barde, Libretto, und Maurice Yvan, Musik (Uraufführung: 17. Februar 1925 im Théâtre des Nouveautés, Paris); Kamera: Renato Berta; Schnitt: Hervé de Luze; Szenenbild: Jacques Saulnier; Dekor: Solange Zeitoun; Kostüme: Jackie Budin; Orchestrierung und zusätzliche Musik: Bruno Fontaine; Ton: Jean-Marie Blondel, Gérard Hardy, Gérard Lamps

Darsteller (Rolle)
Sabine Azéma (Gilberte Valanday), Isabelle Nanty (Arlette Poumaillac), Audrey Tatou (Huguette Verberie), Pierre Arditi (Georges Valandray), Darry Cowl (Madame Foin), Jalil Lespert (Charley), Daniel Prévost (Faradel), Lambert Wilson (Eric Thomson), Bérangère Allaux, Françoise Gillard, Toinette Laquière, Gwenaëlle Simon (die jungen Mädchen), Nina Weissenberg (Juliette)

Produktion, Verleih
Arena Films, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, Arcade, Vega Film; unter Beteiligung von Canal +, Cinecinema, Télévision Suisse Romande, Fonds d'Action Sacem; Produzent: Bruno Pesery; assoziierte Produzentin: Ruth Waldburger. Frankreich, Schweiz 2003. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dolby SRD, DTS; 115 Min. CH-Verleih: Vega Distribution, Zürich

Parteiisches Filmessay

MEMORIA DEL SAQUEO von Fernando E. Solanas



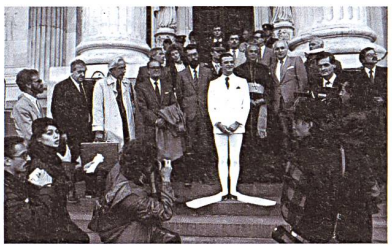
«Ich komme zurück, aber da ist auch ein Land, das zurückkommt, ein Volk auf der Heimkehr zu sich selbst.»

MEMORIA: der Titel sagt es genau, ist eine Erinnerung, ein Film, der aus dem Gedächtnis kommt und ins Gedächtnis eingehen will.

Ein Dokumentarfilm, ein Film der Recherche, ein Filmessay, ein Wirtschaftsfilm, ein Politfilm. MEMORIA DEL SAQUEO ist, 35 Jahre nach LA HORA DE LOS HORNOS, keine Fortsetzung des heissblütigen und auch grobschlächtigen Cinéma-vérité-Films von 1967, der damals so perfekt in die weltweite Aufbruchstimmung passte. MEMORIA: der Titel sagt es genau, ist eine Erinnerung, ein Film, der aus dem Gedächtnis kommt und ins Gedächtnis eingehen will. Nicht ins wehmütige, von verlorenen Hoffnungen geprägte Gedenken, wie vor fünfzehn Jahren SUR, dieser Film der Heimkehr nach den Jahren des Exils, in das Fernando Ezequiel Solanas genau so hatte gehen müssen wie die Menschen seines Films LOS HIJOS DE FIERRO von 1976. Seitdem lebte er in Frankreich.

Dort hat er mit TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL eine Erinnerung begründet, die ihren Besitz nicht aufzugeben denkt, sondern einfordert als Urgestein, das sich nicht zerbröseln lässt. Wie mächtig Gedächtnis sein, welche Macht Gedächtnis ausüben kann, ist das, was MEMORIA DEL SAQUEO nun zeigt und beweist. «Die Arbeit an einem Film ist für mich wie das Öffnen eines Koffers und die Wahl eines Weges», hat Solanas anlässlich von SUR gesagt. Genau so muss man sich die Arbeit an MEMORIA vorstellen. Der «Koffer», der hier geöffnet wird, enthält die Geschichte der letzten drei Jahrzehnte Argentiniens, eine Geschichte immensen Reichtums und hoffnungslosester Armut, die Geschichte des Ausverkaufs der Besitztümer des Landes, Besitztümer aller an die wenigen, die den Erlös an sich zu bringen verstehen.

Saqueo, Plünderung, Raubbau – aus Solanas «Koffer» purzeln die Beweisstücke einer staunenswerten Archivarbeit und einer hartnäckigen Recherche wie alle Übel der Welt aus der Büchse der Pandora. Neu-, das



1

2

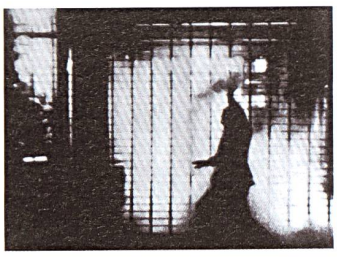
3

Schon die ersten Bilder, vor und während der Titel, demonstrieren die dialektische Struktur des Films, die eine Struktur der Konfrontation ist.

heisst Selbstgedrehtes ist nahtlos verschweisst mit historischem Material von Demonstrationen und Revolten, denn dieses Volk, das wie alle Völker den Verheissungen der Politik glaubt, weil es anders keinen Ausweg zu geben scheint, lässt sich nicht auf ewig einlullen. Dafür ist das Elend denn doch zu gross, als dass nicht die Einsicht in die selbstverschuldete Unmündigkeit wüchse. Alle Hoffnungen, die, nach dem Ende der Militärdiktatur, eine neoliberale Neuorientierung zu wecken verstand, werden zuschanden durch masslose Korruption, die das Land absichtsvoll in eine Verschuldung treibt, deren Zinslast gegenüber dem tatenlos zusehenden Weltwährungsfonds und der Weltbank das Bruttosozialprodukt übersteigt. Unter der Regierung der neoperonistischen Präsidenten Menem und De la Rúa wird, angeblich zur Entlastung der Staatsschulden, das Tafelsilber des Staates privatisiert, das sich dann vergoldet wiederfindet in den Privatschatullen der Besitzenden und in den Aktienpaketen der internationalen Finanzkonsortien, die sich, unendlich verästelt, längst jeder Kontrolle entzogen haben. Wenn es eine triftige Kritik der Globalisierung gibt, dann ist dieser Film ein Menetekel. Die Epoche des Neoliberalismus hat, wie Solanas nachweist, mehr Tote gefordert als Folter und Mordlust der Diktatur des General Videla und der Falklandkrieg zusammen. Er selbst ist Opfer; als Parlamentsabgeordneter, der am 14. Mai 1989 als einer der ersten öffentlich gegen die verheerende Privatisierungspolitik Menems protestierte, überlebte er ein Attentat mit sechs Kugeln in den Beinen.

Schon die ersten Bilder, vor und während der Titel, demonstrieren die dialektische Struktur des Films, die eine Struktur der Konfrontation ist. Die kalte, abweisende Stahl- und Glaskonstruktion der Banken oder eine kreisende Einstellung auf einen prachtvollen Lüster sind aus der Unterperspektive gefilmt, die in der Montage mit aus leichter Oberperspektive gezeigten Strassenkindern mit traurigen, hungrigen Augen den Eindruck evozieren, dass es der Blick der Elenden ist, der auf die stählernen Tresore fällt, in die der Reichtum, der das Eigentum aller ist, vor den Entrechteten weggesperrt worden ist. In diesen Anfangssequenzen, wie auch dann immer wieder während des ganzen Films, ersteht sie von neuem, die agitatorische Kraft von LA HORA DES LOS HORNOS. MEMORIA DEL SAQUEO ist, wenn in der Montage nicht dokumentarisches Material oder auch ausführliche Interviews das Wort führen, mit zwei Kameras gedreht, die der dialektischen und immer wieder auch didaktischen Syntax den Rohstoff der Wörter und Sätze liefern. Es ist neben der weitschweifenden Steadycam von *Alejandro Fernández Mouján* die leichte Digitalkamera in den Händen von Solanas selbst mit Aufnahmen von einer Unmittelbarkeit, die an die Herkunft vom *cinéma vérité* erinnern.

Eine furiose Montage der Massendemonstration und der Strassenschlacht vom 19. und 20. Dezember 2001, als sich die Demonstranten nicht mehr von der berühmten Plaza de Mayo vertreiben liessen, dem Platz, auf dem einst unter der Militärdiktatur die Mütter die Rückgabe ihrer verschwundenen Söhne einforderten, führt ein in die Darstellung der monetären Verelendung, in deren Folge der Staat zahlungsunfähig wurde und die Banken sämtliche Konten sperrten. Hier schon demonstriert der Film seinen verbalen Diskurs. Wenn nicht die eher sanfte, geschmeidige Stimme von Solanas die Geschichte Argentiniens referiert und kommentiert, sind es kurze prägnante Schrift-Inserts, die auf schwarzem Grund mit rasantem Zoom nach vorn gefahren werden, und auch



4

1 EL VIAJE

2 LOS HIJOS DE FIERRO

3 SUR

4 LA HORA DE LOS HORNOS

in dieser Gegenüberstellung von epischem Diskurs und überfallartigen Schlagwörtern ist der Film ganz bei sich selbst, bei seiner Leidenschaft.

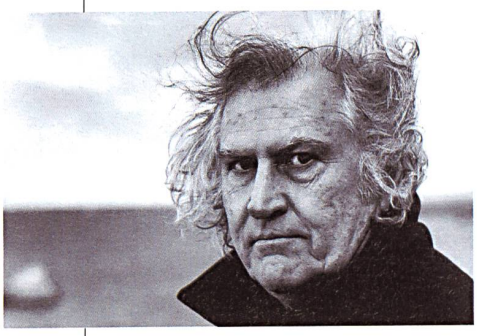
Die Performance des Films wird akzentuiert durch eine Einteilung in Kapitel, wie sie etwa auch in SUR als hilfreiche Gliederung der Erzählmasse zu beobachten war. «La deuda eterna», «Cronica de la traicion», «La degradacion republicana», «El modelo economico», «Las privatizaciones», «El remate del petroleo», «Corporativismo y mafiocracia», «La mafiocracia», «El genocidio social», «El principio del fin» sind sie in diesem mit wissenschaftlichem Anspruch elaborierten, aber niemals unparteiischen Filmessay überschrieben. Aus den Zentren der korrupten Macht führt er hinaus auf die riesigen Müllhalden und in die Krankenhäuser eines ehedem reichen Volks, dessen Kinder sich von Abfällen ernähren müssen oder Hungers sterben. Bis zum Anfang, zur Volkserhebung vom Dezember 2001.

Peter W. Jansen

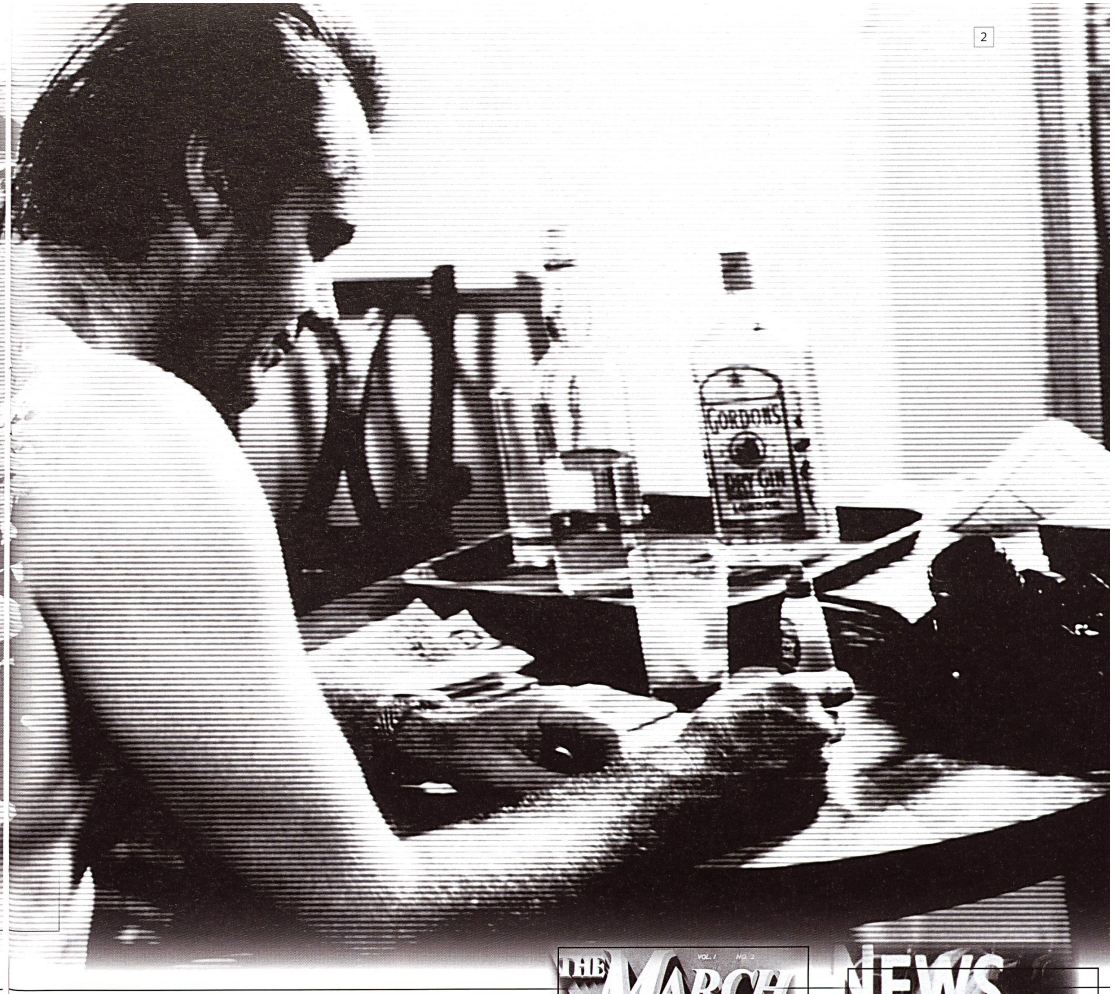
MEMORIA DEL SAQUEO
(GESCHICHTE EINER PLÜNDERUNG)
Stab
Regie und Buch: Fernando E. Solanas; Kamera: Alejandro Fernández Mouján, Fernando E. Solanas; Kameraassistenz: Rino Pravatto; Schnitt: Juan C. Macías, Fernando E. Solanas; Schnittassistenz: Sebastián Mignona; Musik: Gerardo Gandini; Ton: Jorge A. Kuschnir, Marcos Dickinson, Eric Vaucher; Tonschnitt: Jürg von Allmen, Gaspar Scheuer

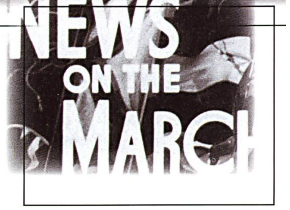
Produktion, Verleih
Cinesur; Co-Produktion: Thelma Film, ADR Productions, TSR; Produktionsleitung: Daniel Samyn; ausführende Produzenten: Pierre-Alain Meier, Alain Rozanes, Pascal Verroust, Fernando E. Solanas. Argentinien, Schweiz, Frankreich 2003. 35 mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dauer: 118 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen

Fernando E. Solanas
geboren am 16. Februar 1936 in Buenos Aires; lebt während der Militärdiktatur ab Mitte der siebziger Jahre im Exil in Paris; Mitte der achtziger Jahre Rückkehr nach Argentinien; dann auch einige Jahre Parlamentsabgeordneter



1962	SEGUIR ANDANDO *Kurzfilm*
1967	REFLEXION CIUDADANA *Kurzfilm*
1967	LA HORA DE LOS HORNOS (DIE STUNDE DER HOCHÖFEN) *Dreiteiliger Dokumentarfilm*
1971	PERÓN: LA REVOLUCION JUSTICIALISTA PERÓN: ACTUALIZACION POLITICA Y DOCTRINADA *Dokumentarfilme*
1975	LOS HIJOS DE FIERRO
1980	LA MIRADA DE LOS OTROS
1985	TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL
1987	SUR
1982	EL VIAJE
1998	LA NUBE
2003	MEMORIA DEL SAQUEO





Actualité de l'histoire – histoire de l'actualité

Filmt die Legende: Abbild des Journalismus im Kino

1 *Orson Welles und Joseph Cotten in* CITIZEN KANE *von Orson Welles*

2 *Jack Nicholson in* PROFESSIONE: REPORTER *von Michelangelo Antonioni*

3 *Alberto Sordi in* UNA VITA DIFFICILE *von Dino Risi*

Am 11. Dezember 2003 wird in Bagdad, beim Angriff irakischer Partisanen auf eine Kolonne der amerikanischen Invasoren, der Titelheld von WAR PHOTOGRAPHER schwer verletzt. Die harschen Realitäten der Weltpolitik holen an diesem Tag James Nachtwey ein, jenen Bilderjäger aus New York, der sich so lange redlich bemüht hat, unparteiisch zu bleiben. In einigen Konflikten gibt es für einige Zeugen während einiger Zeit eine Neutralität, aber es gibt keine in jedem Konflikt für jeden Zeugen zu jeder Zeit. Vor allem andern ist der Journalismus, sofern es die einzelne Berufsperson betrifft, eine Frage der jeweils richtig (oder falsch) bezogenen Position. Wann herrscht Gefahr und grösste Not, und bringt der Mittelweg den Tod? Dann will Tacheles gesendet und gedruckt sein (auch geknipst). Gemächlichere Perioden lassen mehr Luft für Laune.

Nachtwey war wohl, in jenem bewussten Fahrzeug, so sehr Soldat wie Reporter. Ohne rechten zu wollen (was wohlfeil und unfair wäre), lässt sich folgern: wer nicht auf der Hut ist vor falschen Freunden, wird leicht den fal-

Ähnlich wie dem Radio (und mehr als der Literatur oder dem Theater) ist die Ingredienz Reporter dem Kino insgesamt schon früh beigemengt.

schen Bataillonen zugerechnet. Dem Filmemacher Christian Frei war es verwehrt, die Lebensgeschichte seines Darstellers über 2001 hinaus zu verfolgen. Inzwischen, kaum drei Jahre nach der Premiere, wäre eine aktualisierte Fassung von WAR PHOTOGRAPHER bereits vorstellbar, ja wünschbar und könnte sich etwa die Frage vornehmen, wie die Medien zu "Massenvernichtungswaffen" in den imperialen Kampagnen des einundzwanzigsten Jahrhunderts werden. Die Non-Fiction liebt die Journalisten im Übrigen nur bedingt und zieht, wenn schon, die Burschen mit der Kamera (logischerweise) den Virtuosen der Tastatur vor. HANS STAUB, FOTOREPORTER von Richard Dindo oder REPORTERS von Raymond Depardon bleiben als Beispiele vereinzelt.

Legenden zu Fakten

Dabei fransen, wie WAR PHOTOGRAPHER, alle Dokumentarfilme mehr oder weniger ausgeprägt ins Journalistische hinüber, sie altern also rasch und machen in einem weitesten Sinn sehr viele Filmautoren zu Reportern im Nebenberuf. Ähnlich wie dem Radio (und mehr als der Literatur oder dem Theater) ist die Ingredienz dem Kino insgesamt schon früh beigemengt. Die Wochenschauen, die das spätere Fernsehen präfigurieren, kommen nach 1907 in Gebrauch. Mit THE MARCH OF TIME, einem monatlich auch spanisch und französisch erscheinenden Magazin aus den USA, erreichen die Aktualitäten, wie sie lange noch heissen, zwischen 1935 und 1951 einen kuriosen Höhepunkt.

Während einer Anzahl Jahre mimen nämlich Schauspieler die aktuellen Figuren der Zeitgeschichte, etwa die Diktatoren Europas. Schamlos verfälschend wird da vorgegangen, heisst das, aber auch entwaffnend naiv bis ungewollt komisch (in jedem Fall tapfer antifaschistisch). Unter dem Titel «News on the March» sieht sich die Serie 1941 in CITIZEN KANE parodiert. Komisch überzeichnet wird mit besonderem Gusto die grotesk sonore, Tod und Teufel beschwörende Kommentarstimme des Sprechers Westbrook Van Voorhis. Der Autor, Orson Welles, hat eine Weile lang selber für eine Radio-Ausgabe von «The March of Time» gearbeitet. Wieviele Filmemacher ihre ersten Erfahrungen im Journalismus sammeln, lässt sich schon zu dieser Zeit kaum noch sagen.

CITIZEN KANE spricht keineswegs das erste Wort, das dem Bildmedium zum Thema einfällt. Den zynischen Bühnenhit «The Front Page» von Ben Hecht und Charles MacArthur zum Beispiel, der auf einem verbürgten Vorfall aus dem frühen New Yorker Boulevard-Journalismus beruht, adaptiert Hollywood schon zehn Jahre zuvor, 1931. Die obligaten Remakes folgen im Abstand von neun, 43 und 57 Jahren, unter ihnen eines von Billy Wilder, der im Wien der zwanziger Jahre als Reporter angefangen hat. Aber Orson Welles äussert mit CITIZEN KANE vielleicht schon das vorletzte Wort in der Frage, unter Vertagung des allerletzten, wahrhaft vorabschliessenden auf 1962.

1 *Gregory Peck und John Garfield in* GENTLEMAN'S AGREEMENT *von Elia Kazan*

2 TERRA EM TRANSE *von Glauber Rocha*

3 *Danny DeVito in* L.A. CONFIDENTIAL *von Curtis Hanson*

4 *Victoria Abril in* TACONES LEJANOS *von Pedro Almodóvar*

5 *Al Pacino in* THE INSIDER *von Michael Mann*

6 *Michael Keaton in* THE PAPER *von Ron Howard*

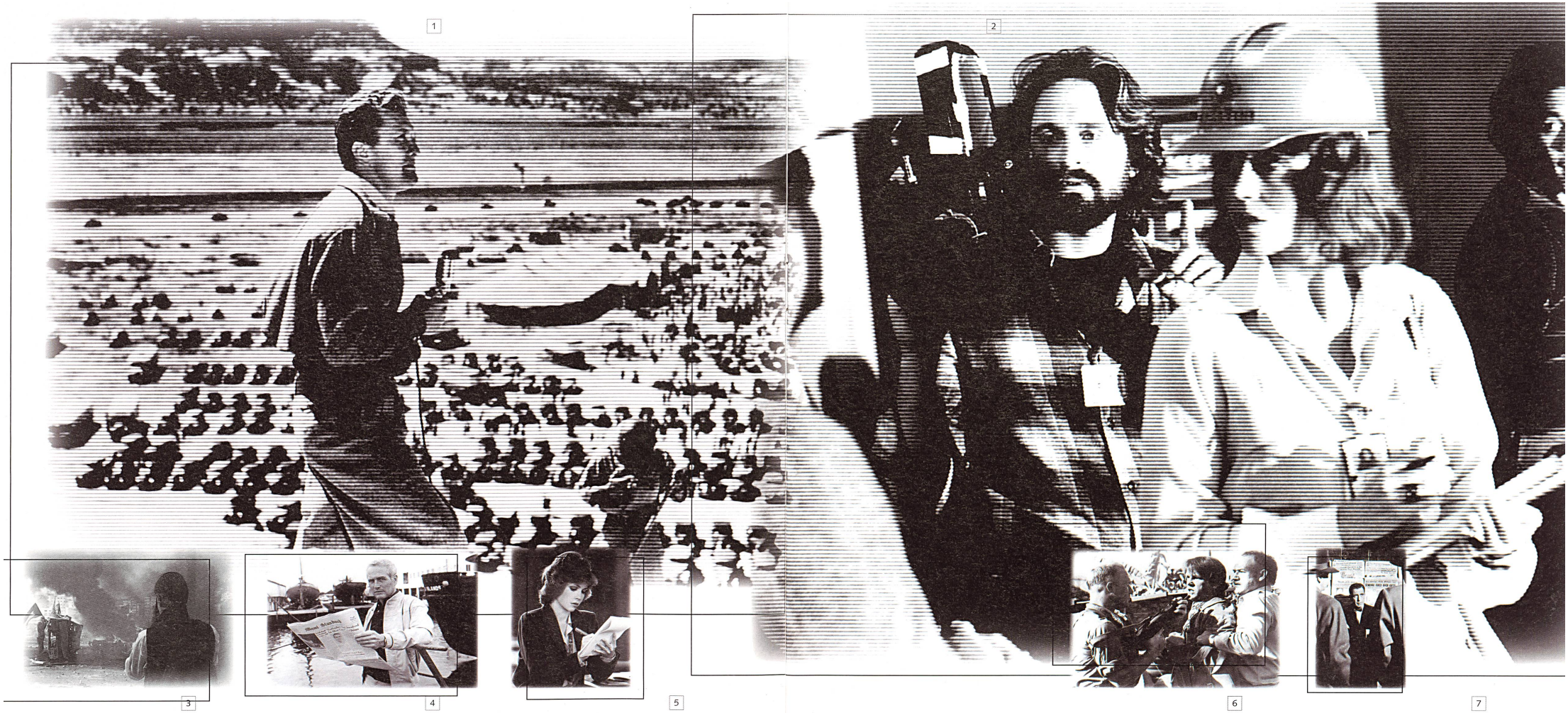
7 PARK ROW *von Samuel Fuller*

8 *Adolphe Menjou, Pat O'Brien und Maurice Balin in* THE FRONT PAGE *von Lewis Milestone*

Schlagzeilen zu Filmen

Es stammt aus THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE von John Ford und lautet, vom tausendfachen Zitiertwerden abgenutzt, aber an dieser Stelle schlecht wegzulassen: wenn die Legende zur Tatsache geworden sei, dann sei die Legende zu drucken. Zumal nach 1960 ist der Berichterstatter aus dem Osten, Kamera im Gepäck, ein oft, aber oft auch ungern gesehener Zaungast in den Western. Am besten verkörpert ihn wohl Burt Lancaster in der Rolle jenes Ned Buntline, der das Hohelied des Titelhelden von BUFFALO BILL AND THE INDIANS singt. Wissend nennt ihn der Regisseur, Robert Altman, den *legend maker*.

Eine Art Gegenstück zu CITIZEN KANE bildet 1952, in der Manier eines B-Picture, PARK ROW. Darin verwendet Samuel Fuller eigene Erfahrungen als Reporter und huldigt dem Zeitungsjournalismus der klassischen Periode mit seinem damaligen amerikanischen Nervenzentrum, der Park Row in Manhattan, nicht zu vergessen Ottmar Mergenthaler, den Erfinder der Linotype-Bleisatzmaschine. Schon mit



Ohne Homer wäre der trojanische Krieg friedlich verlaufen, desgleichen wäre William Randolph Hearst ohne seinen Chronisten Orson Welles ein landläufiger Druckereibesitzer geblieben.

dreizehn wird Fuller Ausläufer beim «New York Journal» des mächtigen William Randolph Hearst und mit sechzehn *crime reporter* beim «Evening Graphic», wo auch Karikaturen von ihm erscheinen. Von Ende der Vierziger an bedienen sich die Filme Fullers als erste einer Dramaturgie, die wie aus den Titelseiten der *tabloids* oder Boulevardblätter geschnitten wirkt.

Deren jähe, verkürzende Diktion kommt schon den Zwischentiteln der Stummfilme zustatten und eher noch besser jenen Tonfilmen, die ganze überleitende und zusammenfassende Abschnitte der Erzählung von Reportern oder Moderatoren stracks in die Linse hinein sprechen lassen, was öfter so geschieht, dass die elektronische und die Spielfilm-Kamera in eins fallen. Die köstliche Parodie dieser Methode stammt von Pedro Almodóvar. In TACONES LEJANOS werden die Nachrichten am Bildschirm doppelt verkündet, indem eine wortlose Mimin das Gesprochene live in die Gebärdensprache der Taubstummen übersetzt.

Das alles will heissen: der Journalist ist mit den Fakten des Tages befasst, doch variiert und passt er sie beliebig an, im Wissen, wieviele ins Ungeschehene zurückfallen werden, während von tausend Begebenheiten bestenfalls eine in den Rang einer Legende aufrückt. Ohne Homer wäre der trojanische Krieg friedlich verlaufen, desgleichen wären William Randolph Hearst ohne seinen Chronisten Orson Welles ein landläufiger Druckereibesitzer und THE MARCH OF TIME ohne «News on the March» eine Laune der Mediengeschichte geblieben.

Kleine zu Grossen

Wo PARK ROW idealistisch (bis stellenweise nationalistisch) von den Segnungen einer sich frei gebenden Presse schwärmt, da nimmt CITIZEN KANE jene Medien aufs Korn, die von autokratischen Magnaten vereinnahmt werden und die jede Zensur überflüssig machen, weil die Frage nach dem persönlichen und alleinigen Inhaber der Macht abschliessend beantwortet scheint. Ob widerspenstiger Redaktor oder missliebiger Politiker, wer es verfehlt, der vorgezeichneten Linie treu zu folgen, inklusive Schwenkern links und rechts im Spektrum, rauf und runter im Niveau, der wird weder belehrt noch belangt, sondern gleich entfernt und verunpersönlicht.

So entsteht die Möglichkeit, je nach Lesart, die Geschichte der Medien, ob fiktiv oder real, um etwelche Absolventen eines aufhaltsamen Aufstiegs herum orbitieren zu lassen. Sie führt dann von John Foster Kane (sprich William Randolph Hearst) über Alfred Hugenberg, Axel Springer und Rupert Murdoch bis zu Silvio Berlusconi. Groteske Selbstüberschätzer, fangen sie oft klein und gernegross an wie die Zwerge, hoffnungsvoll frühmorgens eingereiht unter die Verkäufer auf dem Markt der Lügen, und dann stolpern und stürzen sie gern über den Anspruch, Deutschland, die USA, England oder Italien im Alleingang retten zu müssen. Es ist leicht, den Anschein einer entsprechenden Notlage mittels des verfügbaren Overkills an Medienwirkung zu erzeugen.

So gesehen, kann fast alles, was auf CITIZEN KANE, PARK ROW und THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE folgt, als Variante des Leitmotivs gelten, und das gleiche gilt wohl auch für ein paar Titel, die diese drei Leitfilme noch ankündigen. Einsetzen könnte die Reihe mit Kirk Douglas als Reporter des Satans in THE BIG CARNIVAL, und sie müsste über Marcello Mastroianni in LA DOLCE VITA, Yves Montand in UN HOMME ET UNE FEMME, Jardel Filho in TERRA EM TRANSE und Jane Fonda in TOUT VA BIEN und THE CHINA SYNDROME bis zum Traumpaar Redford und Hoffman als Woodward und Bernstein in ALL THE PRESIDENT'S MEN führen, und zwar unter Einschluss, versteht sich, jenes mysteriösen Einflüsterers mit dem Namen «Tiefe Kehle», der wohl doch nur ein Spezialeffekt war. (Aber warten wir's ab.) Drehbücher gibt's zu diesem dunkelsten Geheimnis in der schummrigsten aller zwielichtigen Staats- und Medienaffären des vergangenen Jahrhunderts sicher schon etliche, vermisst wird noch eine gültige Realisation.

1 *Kirk Douglas in* THE BIG CARNIVAL/ACE IN THE HOLE *von Billy Wilder*

2 *Michael Douglas und Jane Fonda in* THE CHINA SYNDROME *von James Bridges*

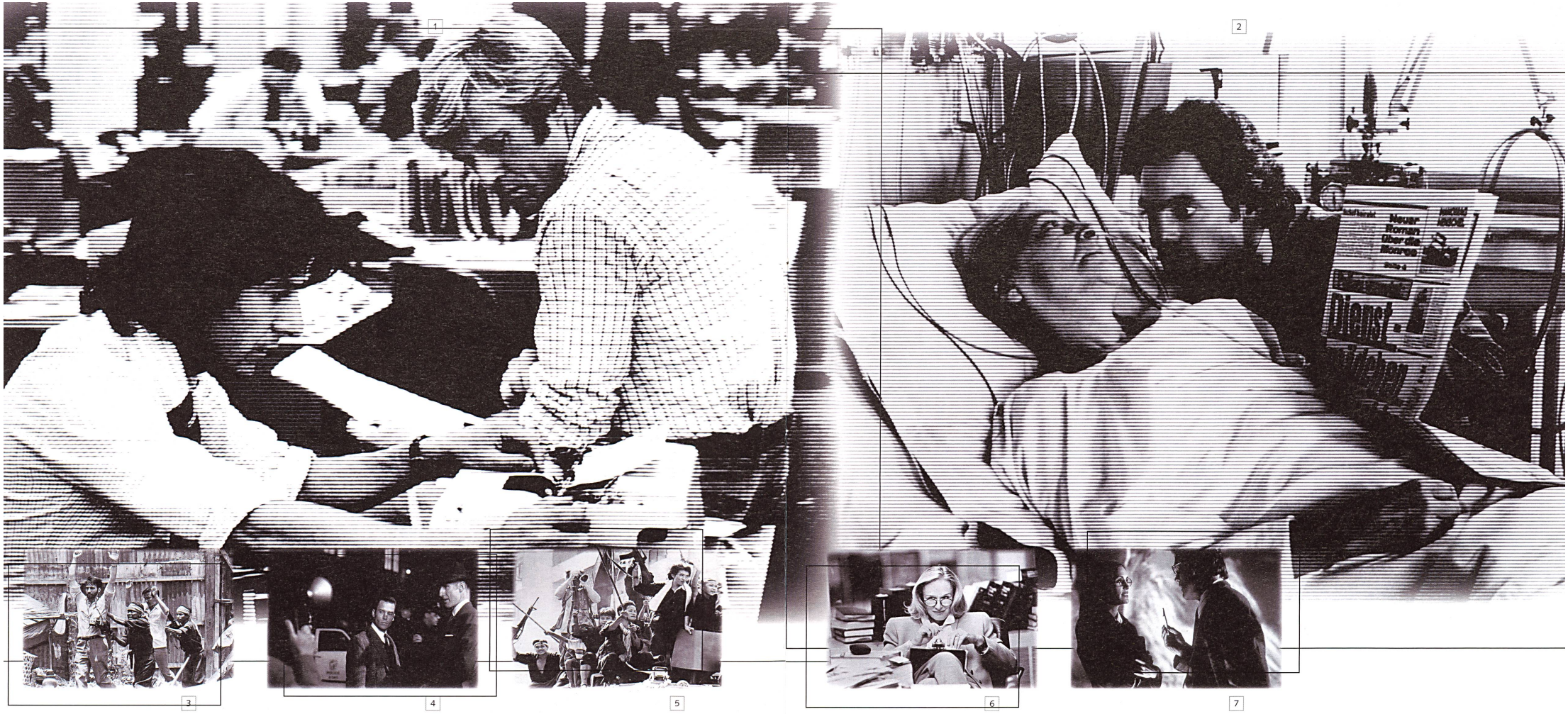
3 *James Nachtwey in* WAR PHOTOGRAPHER *von Christian Frei*

4 *Paul Newman in* ABSENCE OF MALICE *von Sydney Pollack*

5 *Sally Field in* ABSENCE OF MALICE *von Sydney Pollack*

6 *Nick Nolte und Gene Hackman in* UNDER FIRE *von Roger Spottiswoode*

7 *Humphrey Bogart in* DEADLINE U.S.A. *von Richard Brooks*



Hollywoods Vertrauen in die dramatischen Möglichkeiten, die das Tun der Journalisten eröffnet, scheint unausrottbar verwurzelt.

Thriller zu Kammerspielen

Seit den Zeiten des Watergate-Skandals, bei dem die Verfilmung schon fast integrierender Teil der Angelegenheit selbst wird, kommen Beispiele wie AMERICAN SPLENDOR, THE LIFE OF DAVID GALE, THE INSIDER und die meisterlich inszenierte Rahmenhandlung von INTERVIEW WITH THE VAMPIRE hinzu. In VERONICA GUERIN glorifiziert Joel Schumacher die publizistische Courage einer irischen Reporterin, die gegen die Unterwelt von Dublin anschreibt. Zudem sticht TALK RADIO hervor, auch darum, weil es dieser Thriller versteht, den Journalismus auf die Dimension eines Kammerspiels zu reduzieren, was so ohne weiteres nicht auf ihn passt. Damit rückt der Film von Oliver Stone in die Nähe von REAR WINDOW, wo James Stewart als immobilisierter Fotoreporter selbst in misslichster Lage den Auslöser noch im richtigen Moment zu drücken weiss. Statt sich wie gewohnt den Ereignissen an die Fersen zu heften, erwartet der Journalist eben auch einmal, dass sie ihm entgegenkommen wie die Boten mit ihren Berichten auf der Bühne.

Vierhundert Titel allein aus den sieben Jahrzehnten des Tonfilms zählt 1994 eine Dokumentation von Alberto Barbera, Paolo Bertetto und Sara Castellazzo auf. Ein, zwei Dutzend weitere dürften in den letzten zehn Jahren entstanden sein. Die europäischen sind und bleiben präsent, doch überwiegen, nicht nur in Zahlen, die amerikanischen. Hollywoods Vertrauen in die dramatischen Möglichkeiten, die das Tun der Journalisten eröffnet, scheint unausrottbar verwurzelt.

Fast gleich wichtig wie der rasch emporgekommene und dann doch kläglich endende Titelheld sind, für das filmhistorische Gesamte des Themas, zwei Nebenfiguren von CITIZEN KANE. Thompson vertritt den Typus des endlos neugierigen Ausbaldowerers, dessen Suche nach der ganzen, auch psychologischen Wahrheit ergibt, dass sie nur als Teil des Unfassbaren zu fassen ist. (Kane bleibt sich selbst ein Fremder.) Leland, der Gefährte aus den heroischen Anfängen, wird zur eigentlichen Gegenfigur des Tycoons: ihn vermag das Machtfieber nicht zu infizieren. Er weiss seine Selbstachtung einzig durch die Abkehr von dem nachgerade übermächtig gewordenen Unternehmer zu bewahren.

1 Dustin Hoffman und Robert Redford in ALL THE PRESIDENT'S MEN *von Alan J. Pakula*

2 Dieter Laser in DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM *von Volker Schlöndorff*

3 Sam Waterston und Harry S. Ngor in THE KILLING FIELDS *von Roland Joffé*

4 L.A. CONFIDENTIAL *von Curtis Hanson*

5 THE KILLING FIELDS *von Roland Joffé*

6 Glen Close in THE PAPER *von Ron Howard*

7 Julia Roberts und Nick Nolte in I LOVE TROUBLE *von Charles Shyer*

Schmutzaufgabler zu Geheimagenten

CITIZEN KANE führt so die Grundtypen zusammen: den Masslosen, der die usurpierte Verfügungsgewalt ausschöpft, mithin missbraucht; den Immunen, der den Verlockungen des schönen Scheins widersteht; und den Kundschafter, der bald aufdeckt und etwas bewegt, bald scheitert und klein beigibt. Der kommune Schmutzaufgabler, der *muck raker*, kann sich bis zum verdeckt arbeitenden Reporter aufblasen, womit er schon fast zum Detektiv ausartet und mitunter zu einer Art Geheimagent, umweht von der romantisch-gefährlichen Aura des professionellen Fälschers.

Gregory Peck gibt sich in GENTLEMAN'S AGREEMENT als Jude aus, um den verbreiteten Antisemitismus aufzuspüren. In SHOCK CORRIDOR (wieder von Fuller) spielt Peter Breck verrückt, um in einem Irrenhaus Erkundigungen einzuziehen. BEYOND A REASONABLE DOUBT von Fritz Lang beruht auf einer besonders weit hergeholten Idee: zwecks Beweises, dass auch Unschuldige zum Tod verurteilt werden können, legt Dana Andrews eine künstliche Kette von Indizien, die ihn als (falschen) Täter überführen soll. In WHILE THE CITY SLEEPS doppelt Lang nach: ein Verleger winkt demjenigen seiner drei führenden Redaktoren, der es versteht, einen Kriminalfall zu lösen und den Befund exklusiv auf die Titelseite zu knallen, mit einem geziemenden Avancement. Die meisten Beispiele von solcher Art spielen natürlich mit dem Motiv, die Helden sähen sich versucht, das tatsächlich Geschehene in den Reportagen zu verdrehen. Überhaupt lassen die Filme gern den Argwohn aufkommen, schneller sei ein Verleger oder Artikelschreiber mit Manipulation bei der Hand als ein Anwalt oder Verbrecher.

1 *Jane Fonda in* THE CHINA SYNDROME *von James Bridges*

2 *Anita Ekberg in* LA DOLCE VITA *von Federico Fellini*

3 MEDIUM COOL *von Haskell Wexler*

4 *Gian Maria Volonté in* SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA *von Marco Bellocchio*

5 BROADCAST NEWS *von James L. Brooks*

6 NEWSFRONT *von Phillip Noyce*

7 *Gian Maria Volonté in* LA MORT DE MARIO RICCI *von Claude Goretta*

Alle drei Grundtypen aus CITIZEN KANE kehren in den Hunderten von einschlägigen Titeln wieder. Kaum je auf der Leinwand anzutreffen ist ein vierter, dabei dominiert gerade er den realen Berufsalltag. Der rechtschaffene Redaktions-Sklave, der ein halbes Leben lang publiziert, ohne eine Spur zu hinterlassen, dankt selbst der Nachwelt noch (bloss kein Aufsehen) für ihre Gleichgültigkeit. *Reasonable copy* nennen die Amerikaner euphemistisch seine funktional-nichtssagende Prosa, ungefähr: Druckbares.

Eingekeilt ins System

In packende Dramen, das ist evident, passt keine Biederfeder hinein, denn ihnen ist es um Helden zu tun, nachahmenswerte oder warnende Exempel, mit Vorliebe extreme und zerrissene. Da ist es kein Zufall, dass die Figur des Thompson, der die Biographie Kanes durchkämmt, so verdächtig farblos wirkt im Vergleich auch nur zum distinguierten Leland. Nur zu oft hechelt das Kino schliesslich auch selbst, wie die direkten und simpeln Medien, hinter der Sensation her (und wäre sie nur behauptet), um in aller Munde zu sein, oder, wie der neuere Ausdruck lautet, hinter den *breaking news*, das heisst: um gleichsam die laufenden Programme zu unterbrechen. FAHRENHEIT 9/11 von Michael Moore, der zu einem erheblichen Teil mit Kopiertem aus den Tagesnachrichten operiert, schaltet sich direkt in den öffentlichen Prozess ein und bezieht Position als Neuigkeit aus eigener Kraft.

Schon immer hat das Kino in Presse, Radio, Fernsehen – und in allem, was da folgen mochte –, statt die Verstärkung zu begrüssen die Konkurrenz gefürchtet. Als die Mattscheiben zwischen 1945 und 1965 die Heimstätten bezogen, machten sich die Filme lustig über die klapprigen Kästen und apostrophierten die tastenden TV-Macher pauschal als Schwachköpfe. In NETWORK floss die gesamte Kritik 1976 zusammen. Vormals selber einer der Pioniere des Fernsehens, lieh Sidney Lumet den Bedenken eine qualifizierte Stimme, setzte ihnen aber zugleich, mit dem etwas überspannten, wirksamen Drama, ungewollt ein Ende. Fürderhin blieb einzig, die ungeliebte Television so zu verkraften, wie sie anders nun einmal, so scheint es, zu sein ausserstande ist. Dem Bild, das jenes Kinostück von ihr entwarf, realistisch und prophetisch zugleich, ist sie unterdessen nur ähnlicher geworden.

Eingekeilt ins System der Medien, das diffus expandiert wie das Weltall, vermag der Film sein Revier zu beschützen, indem er zumal auch mit den eigenen journalistischen Qualitäten brilliert. Er hat beneidenswerte, überlegene, sogar unschlagbare Fähigkeiten, das Hier und Jetzt wiederzugeben und gleichwohl vieles in Sichtdistanz zu behalten, was ein Stück zurückliegt und eine Strecke weiter entfernt. Jean-Luc Godard nennt es, in einer überlegten Reihung, die der Gegenwart Vorrang gibt: *actualité de l'histoire, histoire de l'actualité*. Die Geschichte wäre demnach etwas, was gleichsam eingebettet ist in die Jetztzeit, keinesfalls umgekehrt. Wahrhaftig eine journalistische Vorstellung.

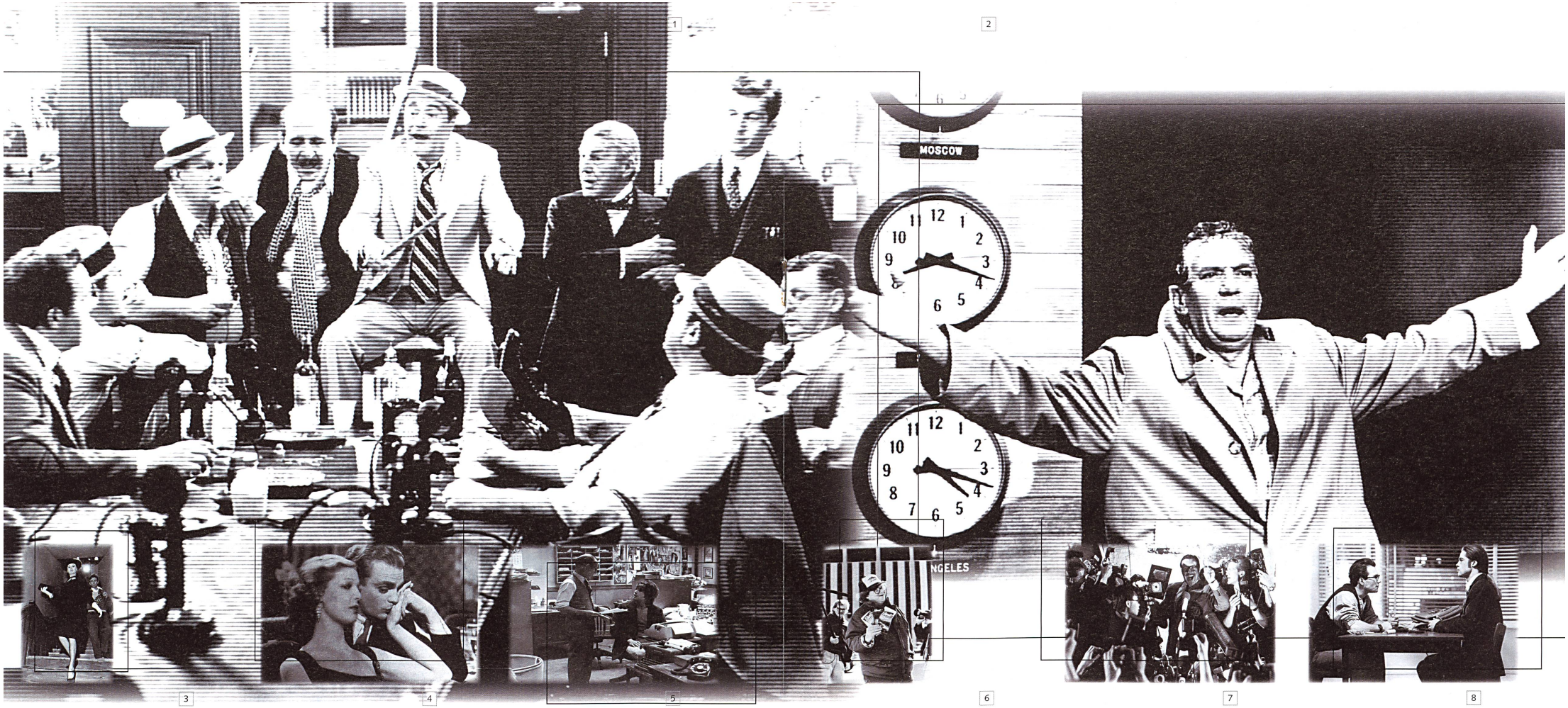
Pierre Lachat

Die Wahrheit der Legenden

Gespräch mit Giorgio Gosetti, Kurator der Retrospektive «Newsfront» von Locarno 2004

Im italienischen Klub an der Croisette von Cannes steht Giorgio Gosetti, der für das Filmfestival von Locarno die Retrospektive «Newsfront» zusammengetragen hat (und auch selber Journalist ist von Beruf), noch unter dem Eindruck, den wenige Tage zuvor FAHRENHEIT 9/11 von Michael Moore hinterlassen hat. Auf die Episode mit James Nachtwey angesprochen, dem Protagonisten von WAR PHOTOGRAPHER, der in Bagdad schwer verletzt wurde, meint Gosetti, wenn die Anzahl der Reporter, die auf den Schlachtfeldern fallen, ständig zunehme, dann zufolge der Art und Weise, wie die Kriege geführt und die Informationen beschafft werden, besonders im Falle der so genannten "eingebetteten" Journalisten.

Die Gefahr wird geradezu erzeugt, denn die Truppen schützen zwar den Berichterstatter, sie gefährden ihn aber auch und machen ihn auch gegen seinen Willen zum Mitkämpfer. Seitdem die Regeln der Kriegsführung



Als zwischen 1910 und 1920 in den USA der Mythos des Journalisten in die Filmgeschichte einzog, trug sich das in einer Massengesellschaft zu, die der Information einen fast messianischen Rang zuschrieb.

immer seltener eingehalten werden und es mehr und mehr asymmetrische und unerklärte Konflikte gibt, wird die praktische Arbeit für den Journalisten immer komplexer. Eine Vorstellung davon vermittelt, am diesjährigen Festival, der Preisträger des Ehrenleoparden. Ermanno Olmi zeigt in IL MESTIERE DELLE ARMI, was es für Folgen hat, wenn die Regeln zivilen und militärischen Lebens über Kreuz geraten.

FILMBULLETIN Schwindet der Sinn dafür, dass etwa das Bild, das ein Reporter erzeugt und in Umlauf bringt, mehrdeutig werden kann und sich der Manipulation aussetzt, und dass alles, wovon er berichtet, nur immer einen Fetzen der Wahrheit bildet?

GIORGIO GOSETTI Gerade diese Frage hat etwas zu tun mit dem Thema der Retrospektive. Als zwischen 1910 und 1920 in den USA der Mythos des Journalisten in die Filmgeschichte einzog, trug sich das in einer Massengesellschaft zu, die der Information einen fast messianischen Rang zuschrieb. Die Park Row in New York war vergleichbar mit dem, was wir heute unter Wallstreet verstehen: ein Begriff, der alles zusammenfasst. So entstand eine Filmgattung und zugleich ein Mythos, der den Journalisten als Kreuzritter verstand, als Verteidiger der Wahrheit, als Detektiv, als Held oder Antiheld. Doch bald sank das Vertrauen des Publikums in die Information, die so leicht zu manipulieren ist und deren Quellen oft so fragwürdig sind.

FILMBULLETIN Und welches waren die Auswirkungen auf das Kino?

GIORGIO GOSETTI Es wurde sich seiner Subjektivität und seiner Grenzen bewusst und begann, über die Realitäten, die es abbildete, nachzudenken. Dafür stehen PROFESSIONE: REPORTER von Michelangelo Antonioni wie auch die Untersuchungen Jean-Luc Godards zum Wesen von Bild und Ton aus den siebziger Jahren. Die Filmemacher wurden zu Reportern der Realität, doch nur in dem Mass, als sie sie signieren, als Produktion eines Autors kenntlich machen konnten. Bleibt der Journalist oft anonym, dann ist der Filmautor jemand, dem wir eher trauen, weil er immer namentlich bekannt ist und weil er sagt: ihr seid frei, euch meine Sicht der Dinge zu eigen zu machen oder sie zurückzuweisen, ihr könnt meine Zweifel teilen oder nicht.

1 Jack Lemmon in THE FRONT PAGE *von Billy Wilder*

2 Peter Finch in NETWORK *von Sidney Lumet*

3 Anita Ekberg in LA DOLCE VITA *von Federico Fellini*

4 James Cagney in COME FILL THE CUP *von Gordon Douglas*

5 Warren Beatty in THE PARALLAX VIEW *von Alan J. Pakula*

6 Michael Moore in ROGER & ME *von Michael Moore*

7 Götz George in SCHTONK! *von Helmut Dietl*

8 Christin Slater und Brad Pitt in INTERVIEW WITH THE VAMPIRE *von Neil Jordan*

FILMBULLETIN Die Retrospektive «Newsfront» kann wohl kaum anders, als sich unter das Motto der famosen Zeile aus THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE stellen, wo es heisst, es gelte, die Legende zu drucken, wenn sie zur Tatsache wird. Wie verstehen Sie dieses Zitat?

GIORGIO GOSETTI Jean-Michel Frodon und ich sind die Herausgeber des (wohlverstanden französischen) Buches zur Retrospektive, und siehe da, wir titeln es «Print the Legend», also «Druckt die Legende». Der Satz bedeutet auch, dass es nötig ist, Verantwortung für die eingegangenen Parteinahmen zu tragen. Die Legenden sagen oft mehr Wahres aus als die vermeintliche Wirklichkeit. John Ford, der Autor von THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, war ein Utopist und Idealist mit einer Portion gesunden Zynismus'. Er wusste, was die Zeitungen am liebsten drucken.

FILMBULLETIN Wieso erheben die Amerikaner den Journalisten häufiger und lieber zum Filmhelden als die Europäer?

GIORGIO GOSETTI Der Journalismus ist eine zutiefst europäische Kunst und Errungenschaft, von Engländern und Franzosen im achtzehnten Jahrhundert entwickelt. Aber so, wie wir ihn heute kennen, bildet er sich erst mit den Mas-

erwähnte Filme

1899 BAGARRE ENTRE JOURNALISTES
Regie: Georges Méliès

1931 THE FRONT PAGE *
Regie: Lewis Milestone

1940 HIS GIRL FRIDAY *
Regie: Howard Hawks

1941 CITIZEN KANE
Regie: Orson Welles

1947 GENTLEMAN'S AGREEMENT
Regie: Elia Kazan

1951 COME FILL THE CUP
Regie: Gordon Douglas

THE BIG CARNIVAL
Regie: Billy Wilder

1952 PARK ROW
Regie: Samuel Fuller

DEADLINE U.S.A.
Regie: Richard Brooks

1954 REAR WINDOW
Regie: Alfred Hitchcock

1956 BEYOND A REASONABLE DOUBT
Regie: Fritz Lang

WHILE THE CITY SLEEPS
Regie: Fritz Lang

1959 LA DOLCE VITA
Regie: Federico Fellini

1961 UNA VITA DIFFICILE
Regie: Dino Risi

1962 THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE
Regie: John Ford

1963 SHOCK CORRIDOR
Regie: Samuel Fuller

1966 UN HOMME ET UNE FEMME
Regie: Claude Lelouch

1967 TERRA EM TRANSE
Regie: Glauber Rocha

1969 MEDIUM COOL
Regie: Haskell Wexler

1972 IL CASO MATTEI
Regie: Francesco Rosi

TOUT VA BIEN
Regie: Jean-Luc Godard

1973 PROFESSIONE: REPORTER
Regie: Michelangelo Antonioni

SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA
Regie: Marco Bellocchio

1974 THE FRONT PAGE *
Regie: Billy Wilder

THE PARALLAX VIEW
Regie: Alan J. Pakula

1974, UNE PARTIE DE CAMPAGNE
Regie: Raymond Depardon

1975 DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM
Regie: Volker Schlöndorff

1976 ALL THE PRESIDENT'S MEN
Regie: Alan J. Pakula

NETWORK
Regie: Sidney Lumet

1976 BUFFALO BILL AND THE INDIANS
Regie: Robert Altman

1977 HANS STAUB, FOTOREPORTER
Regie: Richard Dindo

1978 NEWSFRONT
Regie: Phillip Noyce

1979 THE CHINA SYNDROME
Regie: James Bridges

1981 REPORTERS
Regie: Raymond Depardon

ABSENCE OF MALICE
Regie: Sydney Pollack

1982 UNDER FIRE
Regie: Roger Spottiswoode

1983 LA MORT DE MARIO RICCI
Regie: Claude Goretta

1984 THE KILLING FIELDS
Regie: Roland Joffé

1987 BROADCAST NEWS
Regie: James L. Brooks

1988 TALK RADIO
Regie: Oliver Stone

SWITCHING CHANNELS *
Regie: Ted Kotcheff

TANNER '88
Regie: Robert Altman

1989 ROGER & ME
Regie: Michael Moore

1991 TACONES LEJANOS
Regie: Pedro Almodóvar

1992 SCHTONK!
Regie: Helmut Dietl

UND DAS LEBEN GEHT WEITER (ZENDEGI EDAME DARAD)
Regie: Abbas Kiarostami

1994 THE PAPER
Regie: Ron Howard

I LOVE TROUBLE
Regie: Charles Shyer

1994 INTERVIEW WITH THE VAMPIRE
Regie: Neil Jordan

1997 L.A. CONFIDENTIAL
Regie: Curtis Hanson

2000 THE INSIDER
Regie: Michael Mann

2001 WAR PHOTOGRAPHER
Regie: Christian Frei

2002 THE LIFE OF DAVID GALE
Regie: Alan Parker

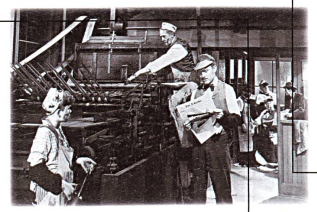
2003 VERONICA GUERIN
Regie: Joel Schumacher

AMERICAN SPLENDOR
Regie: Shari Springer Berman, Robert Pulcini

2004 FAHRENHEIT 9/11
Regie: Michael Moore

** Filme nach dem Theaterstück «The Front Page» von Ben Hecht und Charles MacArthur von 1928*

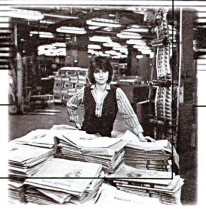
1



2

3

4



5

Orson Welles stellt in CITIZEN KANE den Gegensatz zwischen Kapital und Arbeit, zwischen Verleger und Journalist gültig dar.

sengesellschaften heraus, für die er zu einem wesentlichen Instrument wird. Und keine andere Gesellschaft weist so sehr diesen Massencharakter auf wie die amerikanische gegen 1900. Wir Europäer können uns heute nur noch schlecht vorstellen, wie schnell sie sich nach dem Ende des Bürgerkrieges ausbreitet. Die Presse, als vornehmstes Kommunikationsmittel, wird innert kürzester Zeit industrialisiert. Vor diesem Hintergrund kann in den USA das *newspaper movie* zwischen 1920 und 1940 zu einem regelrechten Genre gedeihen. Und sowie dann das europäische Kino nachzieht, tut es das unter Abwandlung der amerikanischen Muster. Trotzdem ist unser ältestes Beispiel, das Journalisten auf der Leinwand zeigt, europäisch, nämlich die BAGARRE ENTRE JOURNALISTES von Georges Méliès, die 1899 im Zuge der Affäre Dreyfus entstand.

FILMBULLETIN Wieviel hat der italienische Film zum Thema beigetragen? Ich muss immer daran denken, dass Marcello Mastroianni in LA DOLCE VITA nur dem Namen nach Journalist ist.

GIORGIO GOSETTI Dass Marcellos Beruf als Journalist angegeben wird und dass im Umfeld von LA DOLCE VITA der Mythos der Paparazzi entstand, geht auf eine sehr bewusste Wahl zurück. Der neutrale Blick Marcellos ist der eines Chronisten oder eines Touristen. Der italienische Film hat Hervorragendes geleistet, wo es um die Erforschung der modernen Gesellschaft geht, vorab mit den Filmen von Francesco Rosi. Von ihm schliessen wir IL CASO MATTEI gerade darum ein, weil dessen Ko-Szenarist, Mauro di Mauro, ein Journalist war, der von der Mafia umgebracht wurde. Niemand hat es wie Rosi verstanden, mit dem Instrument der gefilmten *enquête* eine Chronik der italienischen Gegenwart zu führen. Und es gibt keinen kühleren Blick (in ganz Europa) als den Antonionis schon in BLOW-UP und erst recht in PROFESSIONE: REPORTER. Selbst der polemische Stil von Marco Bellocchio in SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA (KNALL' DAS MONSTRUM AUF DIE TITELSEITE) entfaltet heute noch seine Wirkung.

FILMBULLETIN In welchem Sinn kann für Sie CITIZEN KANE als Schlüsselfilm gelten?

1 *Farhad Kheradmand in* UND DAS LEBEN GEHT WEITER *von Abbas Kiarostami*

2 PARK ROW *von Samuel Fuller*

3 *Burt Reynolds und Kathleen Turner in* SWITCHING CHANNELS *von Ted Kotcheff*

4 *Rosalind Russell in* HIS GIRL FRIDAY *von Howard Hawks*

5 *Sally Field in* ABSENCE OF MALICE *von Sydney Pollack*

GIORGIO GOSETTI Es ist ein Film, den ich gern mit dem altgriechischen Orakel vergleiche. Jedes Mal, wenn wir es befragen, erteilt er eine neue Antwort. Ihm liegt die Idee der Mehrdeutigkeit zugrunde, die sich im Rätsel von *rosebud* ausdrückt und die für uns auch ein wenig zum Leitstern der Auswahl geworden ist. Den Ausschlag aber gibt, dass Orson Welles den Gegensatz zwischen Kapital und Arbeit so gültig darstellt: zwischen Verleger und Journalist.

FILMBULLETIN Tut das PARK ROW nicht auch ein bisschen?

GIORGIO GOSETTI Er hat bei weitem nicht die Bedeutung erlangt, die CITIZEN KANE zugekommen ist. Das Verdienst des Films von Samuel Fuller ist es, von einem Reporter geschrieben und realisiert worden zu sein, der schon der zweiten Generation der klassischen amerikanischen Presse angehört und der den Gründern seine Reverenz erweisen will.

FILMBULLETIN Welches ist, von den neun zig Titeln des Programms, derjenige, der auch Sie überrascht hat?

GIORGIO GOSETTI Gleich vier solche Titel möchte ich nennen. Da ist 1974, UNE PARTIE DE CAMPAGNE von Raymond Depardon, der eine Episode aus der Karriere des Politikers Valéry Giscard d'Estaing erzählt und das (selbstverständlich) aus einer journalistischen Perspektive tut. Eine weitere Arbeit zum Thema Wahlen und Wahlkampf ist TANNER 88, den Robert Altman unlängst aktualisiert und ergänzt hat. COME FILL THE CUP von Gordon Douglas mit James Cagney in der Rolle eines Journalisten, der dem Alkohol verfällt (und ihm wieder abschwört), veranschaulicht, wie das B-Movie mit dem Genre umging. Abbas Kiarostami kehrt in UND DAS LEBEN GEHT WEITER auf die Spuren seines eigenen Films WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES? zurück, um zu ermitteln, was aus dem Dorf geworden ist, in dem er gedreht hatte und das in der Folge von einem Erdbeben heimgesucht wurde. Der Regisseur tritt in diesem Beispiel sozusagen als Reporter in eigener Sache auf.

Das Gespräch mit Giorgio Gosetti führte Pierre Lachat

Nie dagewesen

THE LADYKILLERS von Joel und Ethan Coen

THE LADYKILLERS gewinnt heute einen Reichtum an Bildern und Details, der sich vor bald fünfzig Jahren, in den britischen Ealing Studios, nur erträumen liess.

Selten geben Remakes mehr als dankbare Übungsobjekte her für die vergleichenden Wissenschaften, und wäre es bloss deshalb, weil schon die Muster, die für eine Kopierung in Frage kommen, aus einer engern Wahl hervorgehen, und das heisst: sie werden von der Nachbildung leichter unter- als übertroffen. Alexander Mackendrick realisierte mit THE LADYKILLERS 1955 einen Klassiker des angelsächsischen Schwarzen Humors, an dem sich messen zu lassen wohl viele Lust hatten, aber kaum jemand die Eignung.

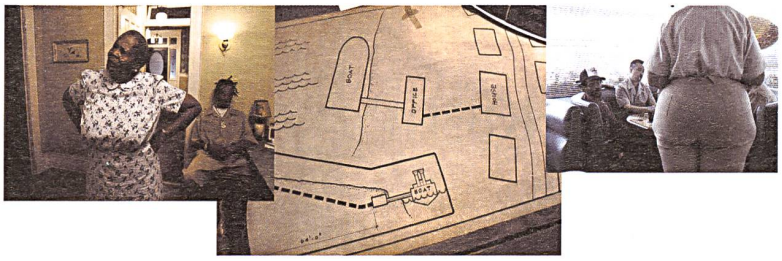
Joel und Ethan Coen waren ideale Anwärter für die heikle Aufgabe, erzählt doch das Original von dämlichen Delinquenten, die einer Bestrafung kaum wert scheinen, weil sie spontan der eigenen Nichtsnutzigkeit zum Opfer fallen: vom Angesicht der Leinwand wie gelöscht durch eine höhere Absurdität und schicksalhafte Ironie. Als Motiv schwingt auch gnädige Erlösung durch die Götter mit, die mit Blindheit schlagen, wen sie verderben wollen, und das unter vernehmlicher Heiterkeit. Wen wundert's: wie mit dem Entsetzen Scherz zu treiben sei, das haben ja die frivolen Ewigen praktisch erfunden.

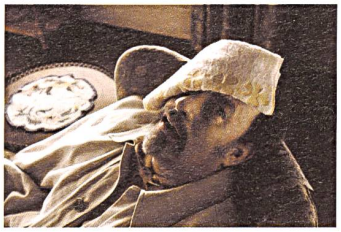
Zumal FARGO und THE MAN WHO WASN'T THERE besassen in den vergangenen Jahren, ohne sie eigens suchen zu müssen, eine gewisse Affinität mit THE LADYKILLERS. Das gleiche gilt, von den früheren Titeln der Coens, für BLOOD SIMPLE. Waltete in allen diesen Filmen eine Art Gerechtigkeit, dann wurden nicht so sehr verübte Schandtaten geahndet und eher verbotener Mangel an Grips. Häufiger als in düsterer Dämonie konnte sich Kriminalität im Tölpelhaften entfalten, namentlich unterm Schutz der Illusion, die jeden befallen kann, er sei ein besonders raffinierter Bursche. Und überschätzt sich jemand so hoch, dann hat er schon verraten, dass seine Fähigkeit zu denken beeinträchtigt sein muss.

Poe, Twain, Kafka

Der Lauf der Welt und der Ausgang jeglichen Beginnens schienen jenen Vers des Barden einzulösen, der die bestgefassten Pläne von Menschen und Mäusen dem Scheitern zuleitet. Gab es da Missetäter, die kopfüber ins eigene Unglück stolperten, dann wirkten ihre Kontrahenten leidlich überlebensfähig, doch nur bedingt gescheiter: schwer von Begriff, keine Frage, doch mit diesem Makel keineswegs geschlagen, sondern gesegnet. Länger noch als Shakespeare hallte eine ominöse Stelle aus der Schrift nach, die von der Seligkeit der Armen im Geiste kündet.

Bei Mackendrick bildet ein London noch wie aus den Romanen von Charles Dickens den Hintergrund. Schnaubend kreuzen Lokomotiven am King's Cross. Auf-





In beiden Versionen strebt die Kriminalgroteske dem Ende zu, den hochgelehrten Verbrecher und seine unbedarften Komplizen auf- und abtreten zu lassen, als wären sie nie da gewesen.

schiessende Dampfpilze tragen mächtig zur frühindustriellen Verrusstheit bei. Dennoch ist das Dekor nur dem Namen nach metropolitan, es stellt sich eher als ausgesprochen kleinstädtisch dar. Daraus machen die Coens ein Hinterland ganz nach ihrem Gusto, mit stetig kreuzenden Frachtschiffen auf dem Mississippi. So ungerührt fliesst er dahin, wie die Olympier den Tod der Sterblichen beäugen. Und wie das sagenhafte Wasser des Vergessens trägt der «Ol' Man River» die Toten von hinnen, hinüber ins Reich der Spurenlosigkeit.

Die Flusslandschaft ist als kulissenhaftes Überbleibsel des verrotteten alten Südens ausgelegt, so fern vom Gang der weiten Welt wie das verschneite Dakota von FARGO oder das verstaubte Texas von BLOOD SIMPLE. Gospel-Chöre treten an die Stelle von Boccherini-Streichern, ein musikalischer Rhythmus umschliesst den gesamten Film. THE LADYKILLERS gewinnt heute einen Reichtum an Bildern und Details, der sich vor bald fünfzig Jahren, in den britischen Ealing Studios, nur erträumen liess. Die eigentliche Herausforderung und Ochsentour besteht darin, einen Stoff, der so durch und durch englisch anmutet, in sämtlichen Teilen erzamerikanisch erscheinen zu lassen, und zwar mit der spielerischen Absicht, die korrekte historische Reihenfolge von Premake und Remake umzukehren.

The Gang That Wasn't There

Die Rolle des Meisterdenkers, der sich mit einer Handvoll Spiessgesellen bei einer bejahrten Witwe einmietet, um von dort aus unbemerkt auf Raubtour zu gehen, fällt *Tom Hanks* zu. Bei Mackendrick wirkt Alec Guinness, ganz der Kleinadelige, der er war, etwas gar shakespearisch, als dass er den visionären Versager vollgültig verkörpern könnte. Hingegen tut sich jetzt, mit geschraubtem und professoralem Wortschatz, Forrest Gump persönlich höchst plausibel als falscher *southern gentleman* hervor: ein abgeschlossener Akademiker für alle, die noch nie einen gesehen (und gehört) haben.

Den eigenen beredten Täuschungen scheint er zu erliegen, so sehr schwafelt er sich in den Part hinein, wie ein Versicherungsvertreter nur noch ins eigene Ohr argumentierend. Ergriffen deklamiert er Edgar Allan Poe, dem die Coens schon in BLOOD SIMPLE huldigten, und zwar, passend für ihn wie für sie, mit dessen bevorzugtem Motiv, dem Begräbnis bei lebendigem Leibe. Sie führen ihn, auch das liegt nahe, im Geiste mit Mark Twain und Franz Kafka zusammen.

Dem tragikomischen Verlauf der Fabel im engern Sinn folgen die Gebrüder ansonsten recht getreulich. In beiden Versionen strebt die Kriminalgroteske dem Ende zu, den hochgelehrten Verbrecher und seine unbedarften Komplizen auf- und abtreten zu lassen, als wären sie nie da gewesen: blosse Irrlichter bestenfalls, die sich ganz aus eigener Kraft dematerialisieren. Wer hinterbleibt, ist jene heilige Einfalt, die sich nur schwer vorzustellen vermag, was ein Überfall ist oder ein Bankraub. Dem entspricht der Gedanke bei den Autoren, das Remake so zu veranstalten, als wäre das Premake nur gerade gespenstisch aufgeblitzt in der Geschichte des Kinos und dann erloschen, ohne den geringsten Rückstand. Da ist kein Hauch mehr, anders gesagt, von schlechtem Gewissen oder unnötiger Dankbarkeit.

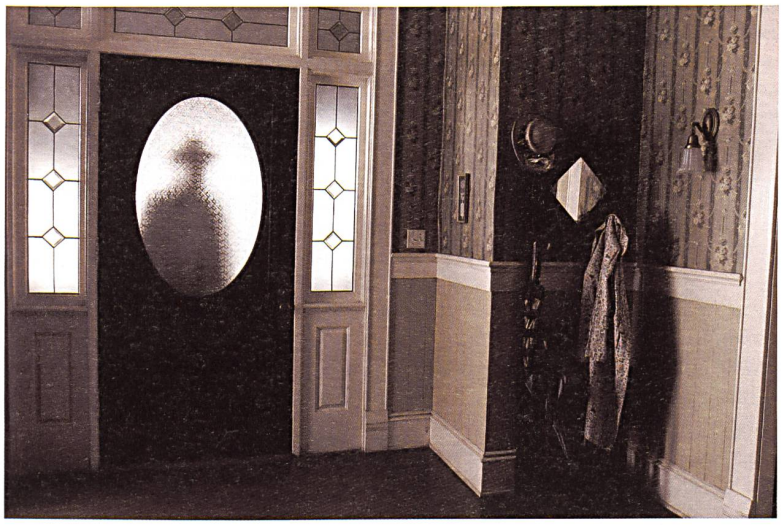
Eine ihrer besten Arbeiten, THE MAN WHO WASN'T THERE, exerziert die Vergänglichkeit allen fiktionalen Materials beispielhaft durch. Helden und Geschichten heben sich aus den Angeln und von hinnen, mitsamt dem Andenken, das es ihnen noch zu bewahren gälte. Ihre Schuldigkeit ist getan, weiter gibt's nichts auszurichten. So gesehen, könnte THE LADYKILLERS leicht auch einen andern Titel tragen, nämlich «Die Bande, die nie zugegen war», sprich: «The Gang That Wasn't There».

Pierre Lachat

Stab
Regie: Joel Coen; Buch: Joel und Ethan Coen; Kamera: Roger Deakins; Schnitt: Roderick Jaynes (= Joel und Ethan Coen); Szenenbild: Dennis Gassner; Kostüme: Mary Zophres; Musik: Carter Burwell

Darsteller (Rolle)
Tom Hanks (Professor Goldthwait Higginson Dorr), Irma P. Hall (Mrs Marva Munson), Marlon Wayans (Gawain MacSam), J. K. Simmons (Garth Pancake), Tzi Ma (General), Ryan Hurst (Lump Hudson), George Wallace (Sheriff Wyner), John McConnell (Deputy Sheriff), Jason Weaver (Weemack Funthes), Stephen Root (Fernand Gudge), Lyne Odums (Rosalie Funthes), Walter K. Jordan (Elron), George Anthony Bell (Prediger),

Produktion, Verleih
Touchstone Pictures; Produzenten: Ethan und Joel Coen, Tom Jacobson, Barry Sonnenfeld, Barry Josephson. Farbe, Dauer: 104 Min. Verleih: BuenaVista International, Zürich, München



Dramödie zwischen den Kulturen

MOI ET MON BLANC von S. Pierre Yameogo

Mamadi lebt in zwei Welten zugleich: an der Universität ein brillanter Student, im Parkhaus ein geduldeter Schwarzarbeiter.

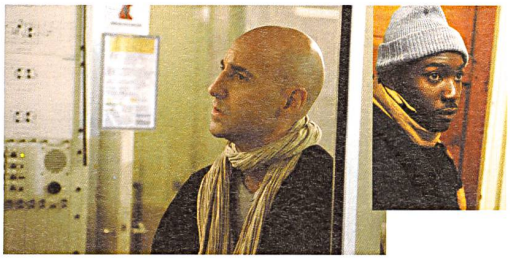
Im Vorspann wirbeln die farbenfrohen, exotischen Flaggen afrikanischer Länder über die Leinwand – im Hintergrund das graue, nasskalte Paris, schiefergraue Dachlandschaften unter ziehenden Regenwolken.

Dick vermummt, in Mantel, Wollmütze, Schal und Handschuhen mit bunten, verschiedenfarbigen Fingern, geht Mamadi durch die Strassen, der Student aus Burkina Faso: einer von vielen Afrikanern, die in Schwierigkeiten sind, weil die Stipendien aus dem Heimatland ausbleiben. Mamadi, Student der Politikwissenschaft, wird von der Zimmervermieterin beschimpft und mit Sack und Pack vor die Türe gesetzt, weil er seit fünf Monaten die Miete nicht mehr bezahlen konnte. Während er seine Habe durch das verregnete Paris schleppt auf der Suche nach einem Unterschlupf, ist aus dem Off die Stimme seines Vaters zu hören, der ihm geschrieben hat, dass die Lage in der Heimat immer schlechter werde, dass er sein Land verkaufen wolle, aber keinen Käufer finde. Noch vor dem Rauswurf hat Mamadi den Brief eines Verwandten gelesen, der dem Elend in Afrika entfliehen will und hofft, bei ihm in Paris unterzukommen.

Parkwächter mit Doktortitel

Da seine Aufenthaltsbewilligung wegen der fehlenden Stipendien nicht mehr verlängert wird, ist Mamadi zur Schwarzarbeit gezwungen. Ein Verwandter verhilft ihm zu einem Job als Nachtwächter in einem grossen Parkhaus. Hier lernt er – virtuell auf den Überwachungsbildschirmen, real als Kunden an der Barriere – die Pariser Unterwelt kennen: Drogendealer und Prostituierte. Doch auch vor den Bildschirmen arbeitet er weiter an seiner Dissertation über das Völkerrecht.

So lebt Mamadi in zwei Welten zugleich: an der Universität ein brillanter Student, im Parkhaus ein geduldeter Schwarzarbeiter. Die Monotonie dieses Jobs wird durch sich wiederholende Szenen verdeutlicht, die freilich auch im Kinosaal Langeweile erzeugen. Im Pariser Alltag wird Mamadi immer wieder mit beleidigenden Vorurteilen über Afrika und die Schwarzen konfrontiert: «Euch Schwarzen kann man nicht trauen.» «Alle Schwarzen behaupten, Studenten zu sein.» «In Afrika haben sie ja alle Aids.» Niemand traut ihm intellektuell etwas zu. Bestenfalls ist der gross gewachsene, gutaussehende Schwarze Lustobjekt weisser Frauen, die ihm begehrliche Blicke zuwerfen. Niemand von den Weissen spricht seinen Namen richtig aus: Mamadou, Madi oder gar Mowgli, nach dem Dschungelbuch. – Nach und nach stottert Mamadi seine Mietschulden ab: mit den Trinkgeldern aus dem Parkhaus. Die Vermieterin nimmt ihm ab, was immer sie kann, und benutzt seine Post als Druckmittel.



Zeigt der erste Teil des Films Paris aus der Perspektive intellektueller afrikanischer Immigranten, so zeigt der zweite Ouagadougou, die Hauptstadt von Burkina Faso, aus dem Blickwinkel des Weissen Franck.

Regisseur und Drehbuchautor S. Pierre Yameogo kennt, was er erzählt: 1955 in Koudougou, einer Kleinstadt in Burkina Faso, geboren, ging er mit 23 nach Paris, wo er Fotografie, Film und Kommunikation studierte; nebenbei arbeitete er in einem Parkhaus. In einem Interview mit Sabine Girsberger (trigon-film-magazin, Nr. 25, 2004) hat er darauf hingewiesen, dass viele afrikanische Studenten wegen ausbleibender Stipendien in Not geraten und dass jene, denen trotzdem der Studienabschluss gelingt, oft kein Geld haben, um in die Heimat zurückzufliegen. Manche bleiben deshalb in Gelegenheitsjobs stecken: Parkwächter mit Doktortitel.

Ganz anders der Weisse Franck, den Mamadi als Kollegen im Parkhaus kennenlernt: Er hat die Schule abgebrochen, lässt sich treiben, von einem Job zum andern. Hauptsache, er kann Distanz halten zu den spiessigen Eltern, in deren Banlieue-Wohnung er indes noch über ein Zimmer verfügt. Dort suchen Franck und Mamadi Zuflucht, nachdem Mamadi ein von Drogendealern bei einem Fehlalarm im Parkhaus liegengelassenes Paket an sich genommen hat. Im Paket sind Stoff und eine grosse Geldsumme – zum Zurückgeben ist es zu spät, meint Franck. Krimineller Hintergrund, spiessige Idylle im Vordergrund: Francks ahnungslose Eltern lernen den schwarzen Kollegen des Sohnes kennen, laden die beiden zum Abendessen ein – und treten von einem Fettnäpfchen ins andere, da sie Afrika nur von Schlagzeilen und aus dem Fernsehen kennen. Yameogos Film ist jedoch bei aller interkulturellen Sozialkritik sehr humorvoll. Zu den amüsantesten Szenen gehören jene, in denen zwei alte Tratschweiber, Nachbarinnen von Francks Eltern, auf ihren Banlieue-Balkonen die Geschehnisse kommentieren.

Angesichts von soviel Spiessigkeit und Unwissen wirkt es zweideutig, wenn kurz darauf Mamadi beim öffentlichen Verteidigen seiner «Thèse» an der Universität betont, das Wichtigste sei Bildung für alle. (Francks Mutter wird später ihrem Sohn nach Ouagadougou schreiben, wie sie gehört habe, seien in Ruanda Lebensmittel abgeworfen worden, sie wisse nicht, ob das weit weg sei, er solle sich jedenfalls informieren. – Es sind, in Luftlinie, fast 4000 Kilometer.)

Tatsächlich deutet schon das Filmplakat, das die Titelhelden und die Farben der Trikolore zeigt, den Widerspruch zwischen dem rassischen und dem intellektuellen Status Mamadis in Frankreich an: oben links der Schwarze, unten rechts der Weisse; der Filmtitel ist in zwei Farben geschrieben: MOI & weiss auf schwarz, MON BLANC schwarz auf weiss.

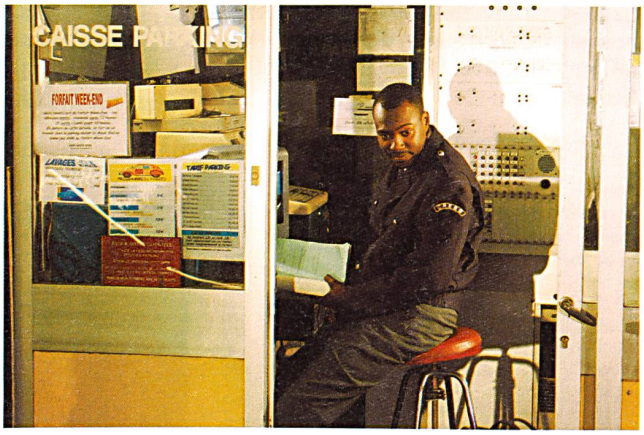
Umkehreffekte

Die Grenzen zwischen «zivilisiert» und «unzivilisiert» sind fliessend: Mamadi putzt sich die Zähne mit den Fingern und zieht im Parkhaus die Schuhe aus zum Sprinten; er greift sich verlegen ins schwarze Gesicht vor der ersten Begegnung mit Francks Vater. Als ihn aber seine weissen Freunde in ein Nobelrestaurant führen, um sein Doktorat zu feiern, packt den Schwarzen angesichts einer Platte mit einem Berg roher Meeresfrüchte das Grausen; er verlangt ein Steak, gut durchgebraten. In einer früheren Szene belehrt er Franck, man solle die Eltern ehren. Allerdings ist begreiflich, dass Franck die seinen nicht ehrt. Mamadis Familie erweist sich später – trotz der für Europäer befremdlichen Polygamie – als weit würdevoller. Freilich stellt nun die schwarze Familie dem Weissen neugierige und indiskrete Fragen.

Dies ist einer der vielen Umkehreffekte von Yameogos Film, der auf zwei Kontinenten spielt und zuerst den Schwarzen, dann den Weissen in die Minderheit versetzt. Das beginnt schon am Flughafen: Als das in seiner Zusammensetzung leicht skurrile Freundespaar Frankreich fluchtartig verlässt, um den Dealern zu entkommen, bleibt der Schwarze beinahe an der Passkontrolle hängen. Mit abgelaufener Aufenthaltsbewilligung gilt er als «sans papiers»; aber da er ausreist, man ihn also los wird, geht das schliesslich in Ordnung. In Burkina Faso dagegen wird Franck beinahe zurückgeschickt, weil er kein Visum hat. Auch das geht schliesslich in Ordnung, mit einer gewissen Summe Geld – und französischer Schokolade.

Trau keinem Weissen

Zeigt der erste Teil des Films Paris aus der Perspektive intellektueller afrikanischer Immigranten, so zeigt der zweite Ouagadougou, die Hauptstadt von Burkina Faso, aus dem Blickwinkel des Weissen Franck, der vereinzelt durch das quirlige schwarze Leben treibt. Hier heisst es nun: «Trau keinem Weissen!» Franck wird von Kindern gefrotzelt, und sein Erscheinen im Quartier von Mamadis Eltern wird – ergötzliche Parallele – von zwei Tratschgreisen in Lehnstühlen abfällig kommentiert. Verbindungen zwischen Schwarz und Weiss, sei es eine Männerfreundschaft oder ein Liebespaar, sind auch hier suspekt. Franck indes verliebt sich in die schöne Prostituierte, die plötzlich im Hotelzimmer steht, weil er nichtsahnend ein «Zimmer mit Licht» gewählt hat. Sympathisch ist der schlitzohrig-hilfsbereite Taxichauffeur, der sich «Im Schutze Gottes» nennt. Er versucht zu vermitteln, nachdem Franck im Gedränge die Bauchtasche mit



dem Diebesgeld geklaut worden ist. Auch hier gibt es eine Unterwelt: lakonisch-witzig die Szene mit dem bulligen schwarzen Milieuboss, der gestohlene Ware lagert und gegen «Lösegeld» wieder herausgibt. Für Bargeld ist er freilich nicht zuständig. Doch Franck, der mit Mamadi ein Restaurant eröffnen wollte – ein Grundstück ist schon gekauft –, gibt nicht auf: Mit den Filmkassetten seiner schwarzen Freundin eröffnet er einen Video-Club für Kinder, wie es sie laut Regisseur Yameogo in Ouagadougou in jedem Quartier gibt.

Hier wie dort im Abseits

Und Mamadi, der mit Bravour doktoriert hat? Seine Eltern zeigen sich beeindruckt: Sie reichen die dicke «Thèse» weiter als Objekt. Aber was ist die Dissertation über das Völkerrecht im Heimatland wert? Als Mamadi Arbeit sucht, wird ihm bedeutet, er solle zuerst der Partei beitreten. Er will sich nicht vom politischen System vereinnahmen lassen, obwohl der Vater ein Sprichwort zitiert: «Schliess mir die Augen, zum Schlafen zwingst du mich nicht.» Als gegen Missstände demonstriert wird, bleibt er unentschiedener Zuschauer. Sein Cousin Souleymane in Paris hat begründet, warum er noch nicht heimgekehrt ist: «Ich gebe nicht auf. Aber wer dort etwas ändern will, lebt nicht lange. Tote können nicht kämpfen.» So steht der studierte Afrikaner hier wie dort im Abseits – und hier wie dort erwartet die zahlreiche Verwandtschaft Hilfe von dem, der es geschafft hat.

All diese Konflikte zeigt Yameogo mit leichtfüssigem Humor. Im zweiten Teil des Films bewirken freilich die allzu häufig gesetzten Parallelen beziehungsweise Umkehrungen, dass Handlung und Dialoge streckenweise vorhersehbar sind. Deutlich wird die Problematik der globalen Medienvernetzung. Die Angehörigen zweier Kontinente und Kulturen «kennen» einander aus dem Fernsehen, aus den Schlagzeilen der Presse: Sie kennen ein Zerrbild oder einen Traum, nicht die Realität.

Irène Bourquin

Stab
Regie, Buch: S. Pierre Yameogo; Kamera: Jürg Hassler; Schnitt: Manuel Pinto; Ausstattung: Joseph Kpobly; Musik: Ansi Ray Lema; Ton: Issa Traoré, Claude Hivernon

Darsteller (Rolle)
Serge Bayala (Mamadi), Pierre-Loup Rajot (Franck), Anne Roussel, Ansi Ray Lema, Tom Novembre, Bruno Predebon, Samuel Poirier, Micheline Compaore, Abdoulaye Komboudri, Antoine Herbez, Stéphanie Lagarde, Lætitia Gabrielli

Produktion, Verleih
Dunia Productions, Thelma Film; Produzent: S. Pierre Yameogo. Burkina Faso, Schweiz 2003. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen

BUONGIORNO, NOTTE
Marco Bellocchio

Die historischen Ereignisse, die sich in Marco Bellocchios neuem Film spiegeln, böten alle Voraussetzungen für einen rasanten Politthriller, wie ihn ein Constantin Costa-Gavras oder ein Francesco Rosi vielleicht hätten drehen können: Am 16. März 1978 entführten Mitglieder der «Brigate Rosse» Aldo Moro, den damaligen Chef der christdemokratischen Partei Italiens, der gerade auf dem Weg zu einer Sondersitzung des Parlaments war, und erschossen dabei seine fünf Leibwächter. 55 Tage später wurde seine Leiche im Kofferraum eines Wagens gefunden. Die Entführung und Ermordung Aldo Moros waren bereits einmal Thema eines Filmes: In Giuseppe Ferraras IL CASO MORO spielte Gian Maria Volonté die Rolle des wendigen Verhandlungskünstlers, der gerade dabei gewesen war, im Rahmen eines umstrittenen «Historischen Kompromisses» die Kommunisten in eine «Regierung der nationalen Solidarität» aufzunehmen.

Bellocchio interessiert sich allerdings weniger für die politischen Zusammenhänge und Hintergründe des Geschehens als für die rein menschliche Situation des Entführten und der Entführer selbst. Er schildert eine Art «Innenansicht» der Entführung – fast buchstäblich, denn der wichtigste Schauplatz des Filmes ist die Wohnung, in der Moro in einer hinter einer Bücherwand konstruierten Zelle von vier Brigadisten und der Brigadistin Chiara, die daneben einer monotonen Arbeit in einem Büro nachgeht, festgehalten wird. Die sich zu einem eigentlichen «Huis-clos» steigernde klaustrophobische Stimmung in der als Versteck dienenden Mietwohnung erinnert kaum zufällig an die in einem ganz anderen Zusammenhang beschworene ähnliche Situation in Bellocchios Erstlingsfilm, I PUGNI IN TASCA (1966). Die Ausweglosigkeit, in der sich sowohl der Entführte als auch die Entführer selbst befinden, wird durch kurze, kontrapunktisch eingesetzte Szenen an andern Schauplätzen unterstrichen und intensiviert. Da ist einerseits der grosse Büroraum, in dem Chiara ihren "bürgerlichen" Verpflichtungen nachgeht, und da sind anderseits überraschende, spontane Traumsequenzen, die teils Erinnerungen, teils unbewusst erhoffte Gegenwelten darstellen. Am eindrücklichsten ist jene irreale Szene am Ende, in der ein "befreiter" Moro durch die Strassen von Rom läuft.

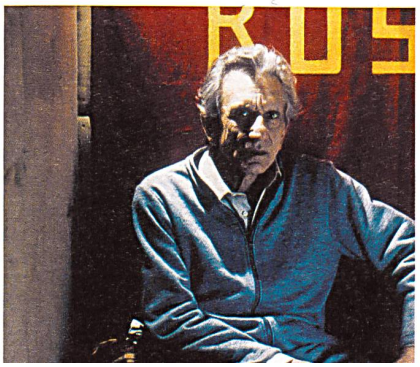
Zu dem von ihm selbst geschriebenen Drehbuch wurde Bellocchio nach eigenen Angaben vornehmlich durch den von der Exbrigadistin Anna Laura Braghetti geschriebenen und 1999 publizierten Bericht «Il prigioniero» inspiriert. Dies bringt BUONGIORNO, NOTTE in eine gewisse Nähe zu Markus Imhoofs 1986 einem autobiographischen Romanessay von Bernward Vesper, dem Expartner von Gudrun Ensslin, folgenden Film DIE REISE. In beiden Filmen geht es letztlich um Überlegungen zu Sinn und Sinnlosigkeit von terroristischen Aktionen. Und in beiden Filmen steht im Hintergrund ein Generationenkonflikt. Denn auch der von *Roberto Herlitzka* sehr eindrücklich gespielte Aldo Moro in BUONGIORNO, NOTTE ist unverkennbar eine Vaterfigur, was sich nicht zuletzt in seinen politischen Diskussionen mit den Entführern manifestiert. Gerade in diesen verbalen Auseinandersetzungen erweist sich Bellocchios Film als ein Stück aufgearbeitete Zeitgeschichte, das indes keinen Beitrag zur aktuellen Terrorismusdiskussion leisten kann, die ihm vordergründig eine gewisse Aktualität verleiht.

Gerhart Waeger

Stab
Regie, Buch: Marco Bellocchio; Kamera: Pascuale Mari; Schnitt: Francesca Calvelli; Ausstattung: Marco Dentici; Kostüme: Sergio Ballo; Musik: Riccardo Giagni; Ton: Gaetano Carito

Darsteller (Rolle)
Maya Sansa (Chiara), Luigi Lo Cascio (Mariano), Pier Giorgo Bellocchio (Ernesto), Giovanni Calcagno (Primo), Paolo Briguglia (Enzo), Roberto Herlitzka (Aldo Moro)

Produktion, Verleih
Filmalbatros-RAI Cinema in Zusammenarbeit mit Sky; Produzenten: Marco Bellocchio und Sergio Pelone. Italien 2003. 35mm, Format: 1:1.66, Dolby DTS, Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Agora Films, Carouge



MARIA FULL OF GRACE
Joshua Marston

Der Señor sagt Nein. Also kotzt Maria auf den Rosenstrauss, den sie vor sich liegen hat – zum Entdornen, Entblättern und Bündeln. Maria ist schwanger und muss dauernd raus, aber, so fragt der Señor, wie will sie die Zeit jemals wieder aufholen? Maria weiss es nicht, wie so viele Dinge, nur dass sie raus muss aus der Blumenfabrik in der Nähe von Bogotá, und zwar ganz. Maria weiss natürlich auch nicht, wie sie das Geld beschaffen soll, auf das der männerlose Haushalt, in dem sie lebt, angewiesen ist.

Auf dem Dorffest tanzt sie mit Franklin aus der Stadt. Der bringt sie zu einem anderen Señor, der komische Fragen stellt. Ob sie Verdauungsprobleme habe, zu Durchfällen neige, ob sie verlässlich sei. Maria schlägt die Augen nieder und antwortet brav. Dafür bekommt sie ein paar Geldscheine, mehr als in der Rosenplantage. Bald sitzt sie dem neuen Señor gegenüber, schluckt kleine Latexwürstchen, die mit Heroin gefüllt sind, darf zwischendurch etwas trinken, bekommt ein Betäubungsmittel in den Rachen gesprüht, darf sich hinlegen, und dann drückt der Señor auf ihrem Bauch herum, um die Päckchen in die richtige Position zu bringen. Dann muss sie weitermachen, bis alle 62 Heroinrationen in ihrem Magen verschwunden sind. Wenig später sitzt Maria im Flugzeug nach New York und versucht verzweifelt zu ignorieren, wie schlecht sie sich fühlt.

In New York angekommen, fällt sie den Zollinspektoren auf, weil ihnen junge Kolumbianerinnen, die nicht Englisch sprechen, immer auffallen. Und absurderweise ist es ihre Schwangerschaft, die Maria davor schützt, geröntgt und damit des Schmuggels überführt zu werden. Direkt am Flughafen wird sie von Handlangern des Kartells erwartet und mit einigen Leidensgenossinnen in ein Hotel verfrachtet. Dort verabreichen die Männer den jungen Frauen Abführmittel, taxieren kritisch deren Aufenthaltsdauer im winzigen Badezimmer des schäbigen Hotels, zählen die ausgeschiedenen Päckchen und unterstellen grundsätzlich Betrug, weil sie selbst Betrüger sind.

Der weibliche Körper, reduziert auf die Funktionen eines Containers, das hat man so noch nie im Film gesehen, und entsprechend schockierend sind die Szenen, in denen Joshua Marston zeigt, wie sich die Männer an Maria zu schaffen machen. Jegliches sexuelle Interesse käme einem menschlich vor angesichts der sachlichen Kälte, mit der die Drogenschmuggler über diejenigen verfügen, die im halboffiziellen Jargon Maultiere heissen und womöglich noch schlechter behandelt werden als die traditionellen Lasttiere Lateinamerikas.

Gepäckstücke gehen gelegentlich verloren, das wissen die Gangster, und darum schicken sie immer mehrere Frauen mit demselben Flugzeug los, die eine oder andere wird in den Fängen der Zollbehörde hängen bleiben. Was mit ihnen passieren wird, ist ungewiss. Man kümmert sich nicht mehr darum, im Gegensatz zu einem vermissten Koffer.

Der Film wirft aber auch ein Licht auf die Rosenplantage, deren Produkte für den Export in die USA und nach Europa gedacht sind. Die Arbeiterinnen dort ersetzen Maschinen, Unregelmässigkeiten bei der Bearbeitung der Rosenstiele oder Pausen sind nicht vorgesehen. Und so scheint man als junge Frau aus den Vorstädten Bogotás nur zwei Möglichkeiten zu haben, wenn man nicht heiratet, weil man schwanger ist: Maschine oder Container; Stumpfsinn und Ausbeutung gegen Gefahr für Leib und Leben und Ausbeutung. Die dritte Alternative hätte Maria ebenfalls zu Gebot gestanden: den Kindsvater heiraten, womöglich mit ernähren, um später von ihm verlassen zu werden, wie es Marias Schwester passiert ist, die nun samt Baby bei Mutter und Grossmutter wohnt. Das wollte Maria nicht.

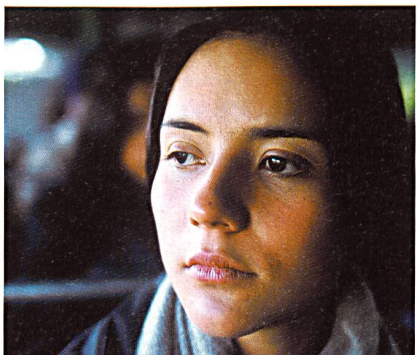
Joshua Marstons in Kolumbien und New York gedrehter Film zeigt im dokumentarisch-unterkühlten Stil, aber immer noch schmerzhaft eindrucksvoll genug, die professionellen Praktiken zweier Branchen, die sich, was Arbeitsbedingungen und Profitmargen betrifft, nicht prinzipiell unterscheiden. Das hätte leicht – und mit allem Recht der Welt – ein globalisierungskritischer Thesenfilm werden können, doch so einfach hat es sich Marston nicht gemacht. Denn auch seine Maria, deren teilnahmsloses Gesicht man immer wieder in Grossaufnahmen sieht, hat ihre Unschuld längst verloren.

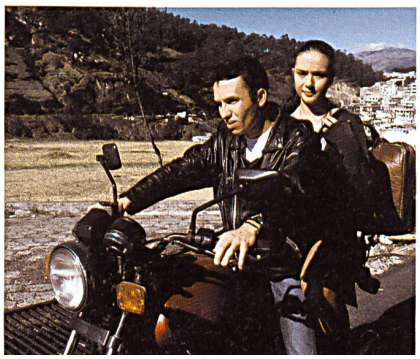
Sie schafft es, aus dem Hotel zu fliehen, und nimmt dabei die Drogenpäckchen mit, sucht die einzige Adresse in Spanish Harlem auf, die sie kennt. Die Schwester einer Freundin wohnt dort. Dieser Schritt könnte ein neues Leben für Maria bedeuten. In diesem zweiten Teil der Geschichte verliert der Film ein wenig an Eindringlichkeit und Authentizität, und man denkt, dass der Regisseur und Drehbuchautor Joshua Marston Maria den Drogenbaronen nicht für alle Zeiten ausliefern wollte.

Joshua Marston hat seinen Film mit vielen Laiendarstellern gedreht, grosse Teile des Dialogs werden auf Spanisch gesprochen. Diese Entscheidungen schlagen sich in grösstmöglicher Authentizität und einer gewissen Rauheit nieder: provisorisch wie Marias Leben. Deren Darstellerin *Catalina Sandino Moreno* ist allerdings im wirklichen Leben Theaterschauspielerin und gewann auf der diesjährigen Berlinale zu Recht einen Silbernen Bären; ansonsten wurde dieser Film als lateinamerikanische Produktion wahrgenommen und weder vom Publikum noch von der Presse beachtet – zu Unrecht, wie man jetzt sehen wird.

Daniela Sannwald

MARIA, LLENA ERES DE GRACIA (MARIA FULL OF GRACE, MARIA VOLL DER GNADE)
R, B: Joshua Marston; K: Jim Denault; S: Anne McCabe, Lee Percy; A: Debbie De Villa, Monica Manulanda; Ko: Lauren Press, Sarah Beers; M: Jacobo Lieberman, Leonardo Heiblum. D (R): Catalina Sandino Moreno (Maria), Yenny Paolo Vega (Blanca), Guilied López (Lucy), Jhon Alex Toro (Franklin), Patricia Rae (Carla), Virgina Ariza (Juana), Charles Albert Patiño (Felipe), Wilson Guerrero (Juan). P: Journeyman Pictures, Tucan Producciones; Paul Mezey; Co-P: Jaime Osorio Gómez, Orlando Tobón, Rodrigo Guerrero. USA, Kolumbien 2003. Farbe, 35mm, Format: 1: 1.85; 101 Min. CH-V: Ascot-Elite Entertainment, Zürich





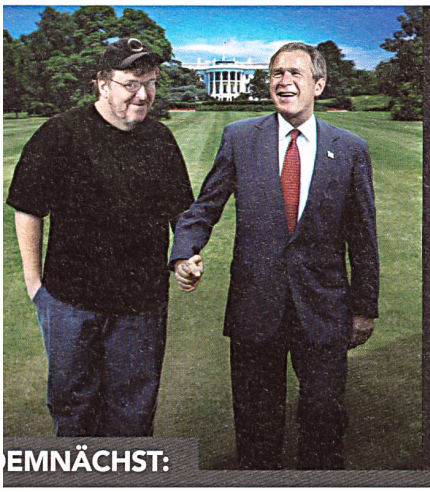
LOCARNO 2004

PIAZZA GRANDE: **ONLY HUMAN** von TERESA DE PELEGRI & DOMININ HARARI

APPELLATION SUISSE: **HALLELUJA! DER HERR IST VERRÜCKT** von ALFREDO KNUCHEL

HILDES REISE von CHRISTOF VORSTER

WWW.FRENETIC.CH



PALME D'OR – CANNES 2004

FAHRENHEIT 9/11

von MICHAEL MOORE

AB 12. AUGUST IM KINO

CH FILME

AU LARGE DE BAD RAGAZ
von FRANÇOIS-CHRISTOPHE MARZAL

DOWNTOWN SWITZERLAND
von CHRISTIAN DAVI, STEFAN HAUPT, KASPAR KASICS, FREDI M. MURER

DES EPAULES SOLIDES
von URSULA MEIER

JO SIFFERT
von MEN LAREIDA

MEIN NAME IST EUGEN
von MICHAEL STEINER

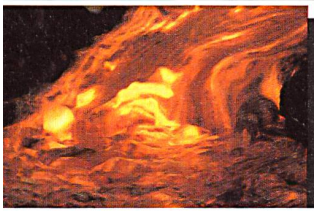
RICORDARE ANNA
von WALO DEUBER

VOLLENWEIDER
von Theo Stich

DEMNÄCHST:

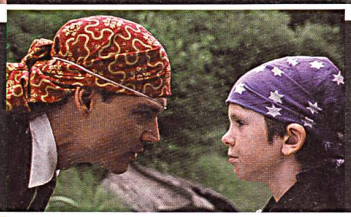
COMME UNE IMAGE

von AGNÈS JAOUI
mit Agnès Jaoui, Jean-Claude Bacri, Marie-Lou Berri
CANNES 2004 – PRIX DU SCÉNARIO



GENESIS

von CLAUDE NURIDSANY & MARIE PERENNOU

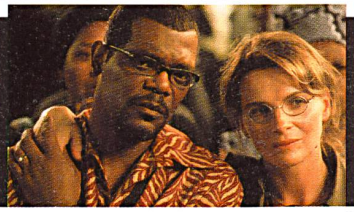


FINDING NEVERLAND

von MARC FORSTER
mit Johnny Depp, Kate Winslet, Julie Christie

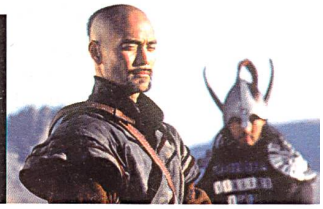
IN MY COUNTRY

von JOHN BOORMAN
t Samuel L. Jackson, Juliette Binoche, Brendan Gleeson
BERLIN 2004 – IM WETTBEWERB



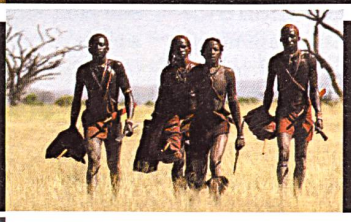
NOMAD

von IVAN PASSER & TALGAT TEMENOV
mit Jason Scott Lee, Ayanat Yesmagambetova, Doshkan Zholzhaxynov



THE EMPEROR'S JOURNEY

von LUC JACQUET



MASSAI

von PASCAL PLISSON
mit Maina Mako, Parkasio Montet, Paul Sekenan

VERA DRAKE

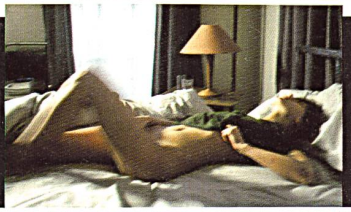
von MIKE LEIGH
mit Imelda Staunton, Philip Davis, Peter Wight

THE LIFE AND DEATH OF PETER SELLERS

von STEPHEN HOPKINS
mit Geoffrey Rush, Charlize Theron, Emily Watson
Cannes 2004 En compétition

STRAY DOGS

von MARZIYEH MESHKINI
mit Gol Ghoti, Zahed, Agheleh Rezaii



9 SONGS

von MICHAEL WINTERBOTTOM
mit Lisa, Kieran O'Brien

... ausserdem demnächst die neuen Filme von CÉDRIC KLAPISCH, REGIS WARGNIER, HAYO MIYAZAKI, COSTA GAVRAS

MUXMÄUSCHENSTILL
Marcus Mittermeier

Kulturphilosophen und Medienforscher haben es geahnt: Es steckt demokratisches Potenzial in der digitalen Technologie; und zwar nicht nur bezogen auf die elektronischen Verbreitungswege des Internets, sondern auch im Hinblick auf die (Film-)Produktion. Ein Beispiel gefällig? Bitteschön: Da schreibt der nur wenig bekannte deutsche Schauspieler *Jan Henrik Stahlberg* sein erstes Drehbuch und schickt es an den befreundeten, kaum bekannteren Kollegen Marcus Mittermeier. Der ist begeistert von dem Stoff, möchte ihn zu seiner ersten Filmregiearbeit machen. Aber von Fernsehanstalten und Fördergremien hagelt es Absagen: Die Hauptfigur sei «weder charmant, schlau noch witzig», und wer wolle schon einen Film über «unsoziales Verhalten in der Gesellschaft» im Kino sehen?

Erst mit *Martin Lehwald* findet sich ein Produzent, der von Stahlbergs und Mittermeiers Konzept überzeugt ist: Mux, ein adretter junge Mann im feinen Anzug, wird darin zum (Anti-)Helden einer bitterkomischen Satire auf die bundesdeutsche Gesellschaft. Ich-AGs, Casting-Shows, Hundehaufen auf Bürgersteigen: Mux hat genug von alle dem, genug von Schwarzfahrern, Vergewaltigern, Ladendieben, Kinderpornohändlern und Schwimmbeckenpinklern. Mit bürokratisch-psychopathischem Übereifer und einer geladenen Pistole im Halfter startet er von Berlin aus seinen persönlichen Feldzug gegen die "Unmoral". Unterstützt wird er von seinem biederen Angestellten Gerd, der ihn bei der Ausübung seines "Dienstes" mit der Videokamera begleitet. Die Aufnahmen für MUXMÄUSCHENSTILL gestalten sich kaum aufwendiger als die für den Film im Film. Mit zwei Mini-DV-Kameras und einem schmalen Budget von 40 000 Euro wird die Independentproduktion an nur 26 Tagen abgedreht. MUXMÄUSCHENSTILL ist Lehwalds erster selbst produzierter und eigenfinanzierter Kinofilm. Mit Cutterin *Sarah Clara Weber* übernimmt eine unerfahrene Filmstudentin den Schnitt, und Kameramann *David Hoffmann* rundet den Debütantenball ab.

Eine Vorgeschichte, die neugierig macht. Nominierungen für den Deutschen Filmpreis 2004 (unter anderem in der Kategorie «Bester Film») und der Goldene Filmpreis für Newcomerin Weber heben zusätzlich die Erwartungen. Die fast zwangsläufig erscheinende Enttäuschung im Kinosaal aber bleibt aus. Die optische und handwerkliche Qualität des Films ist einwandfrei. Montage und Kamera verweben versiert expressive Akzente (assoziative Überblenden, rasante Schnittfolgen und ver-rückte Kadragen) mit einem klaren, geradlinigen Erzählstil.

Jan Henrik Stahlberg verkörpert den selbstgerechten, moralisch-verklemmten und doch seltsam charismatischen Einzelgänger Mux mit solch gelassener Intensität, dass man merkt: er hat sich die Rolle selbst auf den Leib geschneidert. *Fritz Roth* steht dem als Mux' treuer Gehilfe Gerd in nichts nach. Mux hat den schweigsamen Langzeitarbeitslosen, der ihn an seinen verstorbenen Hund erinnert, zunächst auf Probe angestellt, damit er seinen Kampf gegen den Sittenverfall mit der Kamera festhält. Gerd nennt sein Herrchen Chef und folgt ihm hündisch bei allem: egal ob es darum geht, auf Video zu dokumentieren, wie Mux eine Ladendiebin als "pädagogische" Strafmassnahme dazu nötigt, sich vor seinen Augen ihres gestohlenen Büstenhalters zu entledigen, oder darum, eine Leiche zu beseitigen.

Jubelt man Mux, dem selbsternannten Tugendwächter, anfangs im Stillen noch zu und amüsiert sich, wenn er einem Autoraser das Lenkrad wegnimmt (und ist es nicht auch irgendwie nachvollziehbar, dass er, nachdem er in einen Hundehaufen getreten ist, dem Hundebesitzer das Gesicht in die dampfenden Hinterlassenschaften seines vierbeinigen Lieblings drückt?), vergeht einem das Lachen schnell, wenn er einem harmlosen Sprayer Farbe in die Augen sprüht, bis er blind über die Gleise taumelt und tödlich von einem vorbeifahrenden Zug erfasst wird. Mux fällt nichts Besseres dazu ein, als sich darüber zu ärgern, dass der Zug ja auch viel zu schnell gefahren sei. Aber ihn jetzt schlicht als faschistoiden Irren abzutun, der Spass daran hat, seine Opfer zu demütigen, lässt der Film nicht zu. Immerhin hat der verschrobene Romantiker in vielem ja auch recht, wenn er etwa mehr Solidarität und Zivilcourage einfordert oder Vergewaltiger in die Flucht schlägt. Und als er einen Familienmörder überführt, wird er kurzzeitig sogar zum Star der Medien. Sein Unternehmen floriert, überall hat er "Informanten", und sogar Filialen werden gegründet. Nur an seinem freien Tag versucht Mux, einmal nicht die Welt zu verbessern. Bei einem Ausflug aufs Land verliebt er sich in die junge Kellnerin Kira, die er zu seinem unschuldigen «Mäuschen», seiner Muse verklärt, bis sie statt ihn einen anderen küsst; was natürlich nicht ungesühnt bleiben darf.

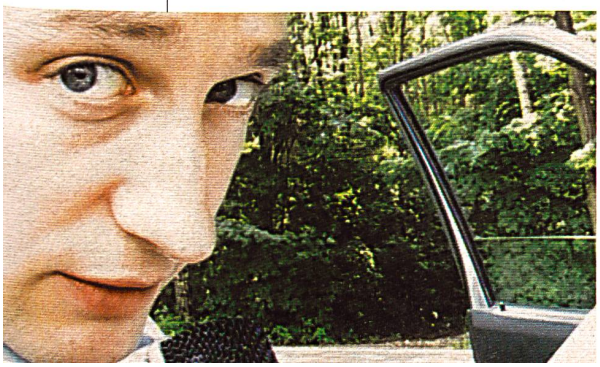
Geschickt oszilliert Mittermeiers Film zwischen Sympathie und Abscheu für einen "Helden", der so wenig zwischen Wahn und Wirklichkeit, zwischen kreativem und destruktivem Chaos, Lappalie und Verbrechen, Recht und Unrecht zu unterscheiden weiss, dass auch dem Zuschauer nach und nach der Überblick abhanden kommt und die erhoffte moralische Orientierung versagt bleibt. MUXMÄUSCHENSTILL ist bodenlos, irritierend, ein Film, der nachdenklich macht und doch wie aus dem Bauch heraus daherkommt: ungeschliffen, degoutant, poetisch, rücksichtslos, (irr)witzig, sehenswert.

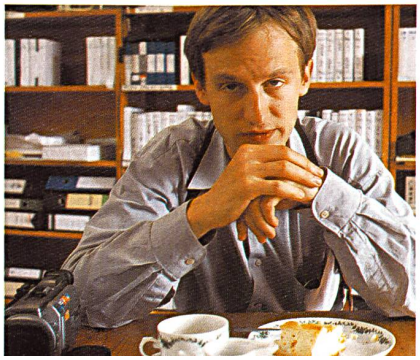
Stefan Volk

Stab
Regie: Marcus Mittermeier; Buch: Jan Henrik Stahlberg; Kamera: David Hoffmann; Schnitt: Sarah Clara Weber; Ausstattung: Andreas Hansch; Kostüm: Constanze Hagedorn; Maske: Alexandra Skrzypczak; Musik: Phirefones; Ton: Sebastian Leukert

Darsteller:
Jan Henrik Stahlberg (Mux), Fritz Roth (Gerd), Wanda Perdelwitz (Kira), Joachim Kretzer (Björn)

Produktion, Verleih
Schiwago Film; Produzent: Martin Lehwald. Deutschland 2004. Farbe; Format: 1:1.85, Dolby SR; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin





ZWÖLF STÜHLE
Ulrike Ottinger

Wir schreiben das Jahr 1927. In der russischen Kreisstadt W. rüstet sich Ippolit Worobjaninow für sein Tagwerk. Seine Gewohnheiten und sein Gebaren zeugen noch von den Verhältnissen im vorrevolutionären Russland, als er noch Adelsmarschall war und im Palast residierte. Nunmehr ferne Erinnerung – was nicht nur der Off-Kommentar mit wohlwollendem Spott deutlich macht, sondern auch Worobjaninows Schritt aus dem Haus hinaus in die ärmliche Dorfumgebung, in der er nun sein Beamtentum erfüllt. In die bittere Alltagsrealität fällt jedoch ein süsser Hoffnungsschimmer, als seine Schwiegermutter ihm auf dem Sterbebett anvertraut, dass sie vor der Revolution ihre Juwelen in einem der zwölf Stühle des alten Esszimmers versteckte. Noch in derselben Nacht macht er sich auf, um die in alle Himmelsrichtungen verstreuten Stühle zu suchen und den Familienschatz zurückzuholen. Dabei gerät er in die Fänge des gewitzten Gauners Ostap Bender, der ihm bei der Suche "behilflich" sein will, und in einen Wettlauf mit dem Popen, dem die Sterbende ebenfalls ihr Geheimnis anvertraute.

So die Ausgangslage von Ulrike Ottingers gut dreistündigem Epos ZWÖLF STÜHLE. Ihm zu Grunde liegt der Roman von Ilja Ilf und Jewgeni Petrow, der 1928 – stark zensuriert – veröffentlicht wurde: Was als komödienhafte Odyssee durch die UdSSR und als humorvolle Verbindung von Schatzsuche und Gaunergeschichte beginnt, entpuppt sich als bissiges Gesellschaftsporträt, das sich über die abstrusen Seiten des frühen Sowjetlebens lustig macht. In Russland ist das Buch Kult, es wurde in fünfzehn Sprachen übersetzt und nicht weniger als siebenmal für die Leinwand adaptiert – etwa von Tomás Gutiérrez Alea (LAS DOCE SILLAS, 1962), von Nicolas Gessner (12 + 1, 1969), von Mel Brooks (THE TWELVE CHAIRS, 1970) oder vom russischen Komödienregisseur Leonid Gaidai (12 STULYEV, 1971).

Ottinger stiess auf den Roman bei den Dreharbeiten von SÜDOSTPASSAGE (2002), als sie die «blinden Flecken Europas, die dem medialen Vergessen preisgegeben sind», entdeckte und über Polen, die Slowakei nach Rumänien bis Odessa reiste, um den Alltag längs der Strasse zu dokumentieren. ZWÖLF STÜHLE hält ihrer Meinung nach «den im Umbruch befindlichen ehemaligen GUS-Staaten einen präzisen allegorischen Spiegel» vor, und sie entschloss sich, die Geschichte unter Beibehaltung der historischen Koordinaten vor dem Hintergrund der heutigen Ostländer umzusetzen. Das Sujet der burlesken Gesellschaftssatire zeigte sich dabei erstaunlich anpassungsfähig: Die Reflexion der Zeiten in diesem Epos, das in einem nachrevolutionären Russland ebenso von der Zarenepoche erzählt wie von den Unzulänglichkeiten des Regimes in den zwanziger Jahren – und seiner Verfilmung durch Ottinger, die den Niedergang der kommunistischen Regierungen und damit ebenso die Zeit davor thematisiert, entwickelt ihren besonderen Reiz. Lebensumstände, die – vom Wechsel der Regimes unberührt – immer gleich prekär geblieben sind, verklammern ebenso hartnäckig die Epochen wie die imposant ins Bild gesetzten Lenin-Statuen, die den Weg säumen.

Die schrill und theaterhaft inszenierte Handlung lässt Ottinger vor realen Landschaften spielen: im moldawisch-rumänischen Dorf Wilkowo, das mit seinen malerischen Kanälen den Schauplatz der Kreisstadt W. abgibt, in den eleganten Kurorten der Krim oder in Odessa, das Erinnerungen an Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN wachruft. Aber auch zwischen den dampfenden Müllhalden im Irgendwo oder in einer verschachtelten Containercity, in der auf engstem Raum gewohnt, gearbeitet und Handel getrieben wird. Den Erzählstrang setzte Ottinger einerseits als stilisiertes Theater in Szene – als Guckkastenbühne, als mit der Totale eingefangene Handlungsepisode, als Schattenfiguren. Andererseits lässt sie inszenierte und dokumentarische Realität ineinandergreifen: wenn die Figuren auf offener Strasse agieren – unter den erstaunten Blicken der Passanten.

«In seiner Eigenschaft als ein Medium, das aus Einzelbildern und Sequenzen besteht, aus der Spannung zwischen Stillstand im Bild und der Bewegung der Bilder, entspricht der Film einer der ältesten Dramaturgien: der der Stationen.» Damit definiert Ulrike Ottinger nicht nur den Film an sich, sondern wichtige Strukturelemente ihres Schaffens. Episodisches Erzählen charakterisiert bereits ihre ersten Spielfilme (MADAME X, 1977, BILDNIS EINER TRINKERIN, 1979, FREAK ORLANDO 1981). Und in nicht wenigen ihrer späteren Werke spielt die Erforschung fremder Kulturen eine wichtige Rolle (CHINA. DIE KÜNSTE – DER ALLTAG, 1985; TAIGA, 1991/92). Die eigenwillige Durchmischung von Dokumentarfilm, Reise und Fiktion erprobte sie bereits in JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA (1989). Dabei bewies sie immer wieder den Mut zu einem planen Erzählduktus, der sich – wie beim Reisen – linear vorwärtsbewegt und auf dem sich Vorhersehbares und Überraschendes, Spektakuläres und Nebensächliches zu kleinen Ereignisknoten schürzen. ZWÖLF STÜHLE fügt sich nahtlos in diese Dramaturgie des Unterwegsseins und des Innehaltens. Dass der Film damit einen entsprechend langen Atem beim Publikum voraussetzt, versteht sich. Ebenso wie die Bereitschaft, sich auf die experimentierfreudige Mischung von grotesker Komödie und dokumentarischem Reisefilm einzulassen.

Doris Senn

Regie: Ulrike Ottinger; Buch: U. Ottinger nach dem gleichnamigen Roman von Ilja Ilf und Jewgeni Petrow; Kamera: U. Ottinger; Licht und Kameraassistenz: Clemens Seiz, Till Caspar Juon; Schnitt: U. Ottinger, Bettina Blickwede; Ausstattung: Alexander Batenjew, U. Ottinger; Kostüme: Gisela Pestalozza; Ton: Efim Turezki, Alexander Schschepotin, Georgi Sawaloka, Walentin Pentschuk. Darsteller (Rolle): Genadi Skarga (Ippolit Matjejewitsch Worobjaninow), Georgi Delijew (Ostap Bender), Swetlana Djagiljewa (Klawdia Iwanowna Petuchowa, Schwiegermutter), Boris Raev (Vater Fjodor), Olga Rawitzkaja (Witwe Grizazujewa), Irina Tokartschuk (Elena Stanislawowna Bour, Wahrsagerin). Produktion: Ulrike Ottinger Filmproduktion. Deutschland 2004. Farbe, 35mm, Format: 1:1.66; Dauer: 198 Min.

DAMEN UND HERREN AB 65
Lilo Mangelsdorff

Kokett und aufreizend schwingen sie ihre Hüften. Die Frauen in tief ausgeschnittenen knallbunten Kleidern, die Männer im dunklen Anzug mit Krawatte tanzen und räkeln sich in obszönen Posen. Mit wohlwollendem Gelächter quittiert das Publikum ihr kollektives Beckenkreisen. Pina Bausch, «die Urmutter des Tanztheaters», legt in der Neuinszenierung ihres 1978 uraufgeführten, fast dreistündigen Stückes «Kontakthof» abermals die gesellschaftliche Inszenierung von Geschlechterrollen in stilisierten Körperhaltungen offen. Diejenigen, die sich hier auf absurd übersteigerte Weise ins rechte Licht zu rücken versuchen, gehören zu den Schwervermittelbaren im «Kontakthof» einer Gesellschaft, in der sich die Menschen auf der Suche nach ewiger Jugend wechselseitig konsumieren.

«Damen und Herren ab 65», wie denjenigen, die Bausch für die Wiederaufführung ihres Stückes im Jahr 2000 auf die Bühne geholt hat, fällt es nicht leicht, geeignete Abnehmer für sich zu finden. Und weil die Körperlichkeit älterer Menschen in den Köpfen der Jüngeren eher mit Bettpfannen als mit Bettgeflüster, mit Krankheit statt mit Sexualität assoziiert wird, setzt sich ein mit Rentnern besetztes Tanztheater der Gefahr aus, lediglich als kauzige Travestie missverstanden zu werden. "Schön" wollte Bausch ihre Akteure deshalb aussehen lassen. Und schön sind sie geworden.

Entsprechend vorsichtig und respektvoll nähert sich Lilo Mangelsdorff in ihrem siebzigminütigen Dokumentarfilm DAMEN UND HERREN AB 65 den vielschichtigen Persönlichkeiten der Laiendarsteller im fortgeschrittenen Lebensalter. «Rührend» oder «entzückend», wie bisweilen zu lesen war, mag der ein oder andere Tanzschritt, mag die ein oder andere Bemerkung erscheinen, wer aber bereit ist, die einzelnen Momente in sich aufzusammeln und wirken zu lassen, der erkennt, dass es dem Film nie darum geht, seine Protagonisten lächerlich zu machen. Behutsam, zurückhaltend und doch in intimer Nähe begleitet *Sophie Maintigneux'* Kamera die 29 Damen und Herren zwischen Mitte 50 und 80, die 1998 aus 150 Bewerbern ausgewählt worden waren, nachdem sie sich alle auf eine Kleinanzeige in einer Wuppertaler Lokalzeitung gemeldet hatten, in der «Damen und Herren ab 65» ohne Schauspielerfahrung gesucht worden waren. Vor schlichtem schwarzem Hintergrund lässt Mangelsdorff einige der Darsteller ausführlich zu Wort kommen. Auf formale Spielereien verzichtet die Dokumentar- und Experimentalfilmerin gänzlich. Bei ihrem Bemühen, die Menschen ins Zentrum zu rücken, vernachlässigt sie sogar ein wenig die Montage, so dass Anfang und Ende des Filmes etwas ruppig ausfallen. Anders als bei einem «Making of» werden bei den Interviews keine Namen oder Funktionen eingeblendet. Offensichtlich geht es Mangelsdorff nicht darum, die Mitglieder aus Bauschs Ensemble zu zelebrieren, sie interessiert sich weniger für individuelle Anekdoten als für das Allgemeine, das sie abbilden.

Was das sein könnte, fühlt man bald, wenn man den Menschen unvoreingenommen zuhört; ohne die gütige Arroganz eines Nicht-Seniors. Mit vor Stolz strahlenden Augen erzählt eine der Tänzerinnen, dass die bestandene Aufnahmeprüfung der grösste Erfolg in ihrem Leben war. Andere berichten davon, wie schwer es ihnen anfangs fiel, sich nach Ablauf ihres Berufslebens, nachdem sie sich einen gehobenen sozialen Status und die damit verbundene Anerkennung über viele Jahre hart erarbeitet hatten, plötzlich wieder wie Lehrlinge kritisieren zu lassen. Ein Ehepaar erinnert sich an die erste Begegnung mit professionellen Tänzern und Schauspielern, die sich gegenseitig küssten und herzten, als feierten sie nach monatelanger Trennung ein freudiges Wiedersehen, bis sich hinterher herausstellte, dass sie sich jeden Tag auf diese Weise begrüssten. Ein Ritual, das den Laiendarstellern so gut gefiel, dass bald auch in ihrer Gruppe «die allgemeine Küsserei» ausbrach. Eine Frau gesteht, welche Überwindung es sie gekostet hat, ihren Tanzpartner so derb und laut zu beschimpfen, wie die Rolle es von ihr verlangte. Jetzt sei das für sie kein Problem mehr, nur ihre Schwester und die Schwiegertöchter würden noch immer die Köpfe schütteln: «So kennen wir dich gar nicht.» Einer anderen Frau erging es ähnlich, nächtelang lag sie wach, weil sie sich nicht traute, ihr männliches Bühnengegenüber in den Bauch zu kneifen.

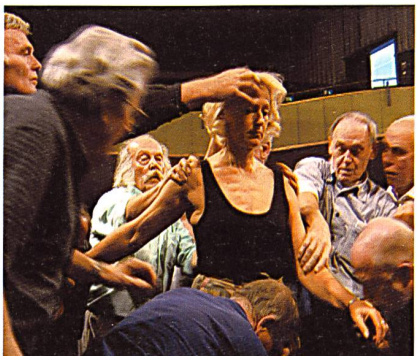
Gegen Ende des Filmes bemerkt dann einer der älteren Herren in sorgsam artikulierten Worten: «Ich meine bei mir selbst festzustellen: Mein Gang ist aufrechter geworden.» Eine Veränderung, die durchaus symbolisch verstanden werden darf. Denn Mangelsdorffs Film zeichnet die gemeinsamen Proben und Aufführungen als eine Art Gruppentherapie zur Rückeroberung menschlicher Freiheit und Würde. Damit aber ist keineswegs die Würde des Alterns im herkömmlichen Sinne zu verstehen, die kaum mehr meint als ein würdevolles Sterben. Die «Damen und Herren ab 65» (und auch ein paar jüngere) erfahren sich hier vielmehr – auch zu ihrer eigenen Überraschung – wieder als vollwertige Menschen, die Neues lernen, über ihren Schatten springen, sich verändern und weiterentwickeln wollen und können. Menschen mit einer bewegten Vergangenheit und einer tanzenden Zukunft.

Stefan Volk

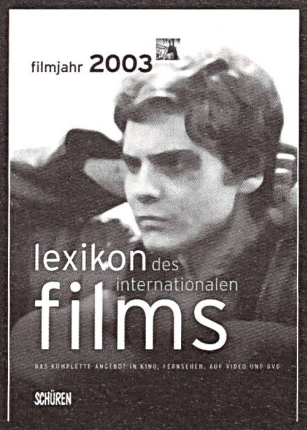
Stab
Buch und Regie: Lilo Mangelsdorff; Kamera: Sophie Maintigneux; Schnitt: Eva Voosen, Lilo Mangelsdorff; Ton: Annegret Fricke, Tonmischung: Harald Guhn

Mitwirkende:
Rosemarie Asbeck, Wolfgang Danzberg, Lore Duwe-Scherwat, Jutta Geike, Wolf Amadeus Gericke, Inge Glebe, Günter Glörfeld, Dieter Groteshusmann, Inge Kaltenbach, Peter Kemp, Gerd Killmer, Anke Klammer, Werner Klammer, Thea Koch, Dieter Linden, Heinz Meyer, Brigitte Montabon, Renate Nickisch, Heinz Nölle, Edith Rudorff, Bärbel Sanner-Egemann, Hannelore Schneider, Margarita Schwarzer, Ursula Siekmann, Alfred Siekmann, Ralf Strassmann, Reiner Strassmann, Margret Thieler, Luzie Wild sowie als Probenleitung: Beatrice Libonati, Hans Pop, Jo Ann Endicott

Produktion, Verleih
Cinetix Medien und Interface, NDR/arte; Produktionsleitung: Susanne Ritter. Deutschland 2002. 35mm Farbe; Dauer: 70 Min. CH-Schweiz: Langjahr Film, Root; D-Verleih: Basis-Film Verleih, Berlin

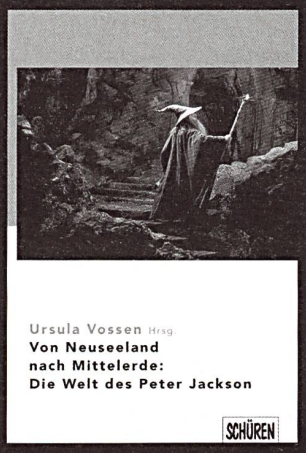


Kino lesen!



576 Seiten, Pb,
€ 19,90/SFr 36,-
ISBN 3-89472-358-0

Das Filmjahr 2003:
Alle Filme, alle Preise, alle Trends
Ob Film im Kino, auf Video, im Fernsehen – das Jahrbuch 2003 des Lexikon des Internationalen Films hilft auf dem Weg durchs überbordende Filmangebot, und berücksichtigt auch die Neuerscheinungen auf DVD.
„Mit gewohnter Akribie bietet dieses Nachschlagewerk alles, was ein Filminteressierter braucht."
Cinema



160 S., über 300 Abb.
€ 14,90/SFr 27,20
ISBN 3-89472-349-1

„Peter Jackson war der dickste Abräumer bei der diesjährigen Oscar-Verleihung. (...) Seinen Weg vom Underground zum Mainstream, von Neuseeland nach Mittelerde beschreibt dieses Standardwerk mit vielen anspruchsvollen Artikeln und Analysen ..."
Subway

SCHÜREN
www.schüren-verlag.de

YOUNG ADAM
David Mackenzie

Eine trügerische Idylle eröffnet den Film – und führt den Zuschauer gleich mitten ins Geschehen: Von einem Schwan, der still auf dem Wasser schwimmt, führt die Kamera den Blick auf einen leblos in der Tiefe trudelnden Körper. Vom Ufer aus versucht der jugendliche Joe die Leiche an Land zu ziehen und erhält Hilfe vom älteren Les, der ihn auf seinem baufälligen Lastkahn angeheuert hat. Die kurze Geste, mit der Joe die nur spärlich bekleidete ertrunkene Frau liebevoll berührt, lässt ahnen, dass sie ihm nicht unbekannt ist. Die kurze Eingangsszene verbindet geschickt die beiden miteinander verschränkten Handlungsebenen und deutet gleichzeitig das Milieu und die Stimmung an, in der diese sich abspielen: In der unmittelbaren Gegenwart der frühen fünfziger Jahre ist es das eher eintönige Leben auf einem Flusskahn, der durch die Kanäle zwischen Glasgow und Edinburgh Lasten transportiert, und in der nahen Vergangenheit die hektische Beziehung zwischen Joe und der nun aus dem Wasser gefischten schwangeren Cathie. Die nahtlose Verbindung zwischen dem tristen Berufsalltag und der meist auf den explizit gezeigten Sex beschränkten Beziehungsthematik macht das Besondere dieses Filmes aus, dem fünften Spielfilm des auch für das Drehbuch verantwortlichen 38-jährigen schottischen Filmemachers David Mackenzie.

Mackenzie standen hervorragende Schauspieler zur Verfügung. *Ewan McGregor* spielt den Herumtreiber und notorischen Frauenverführer Joe nicht als lustvollen Macho, sondern als einen einsamen, beziehungsunfähigen Burschen, der seine erotischen Kontakte zwanghaft als eine Flucht in den Sex erlebt. So kommt es unausweichlich zu einer Affäre zwischen ihm und Ella, der erotisch ausgehungerten Gattin des älteren Les. Es sei einfach passiert, erklärt er dem gutmütigen Chef. Diese Haltung trifft den Grundton des ganzen Filmes: Die entscheidenden Ereignisse "passieren" einfach, ohne dass die Beteiligten dies eigentlich wollen. Dies gilt auch für den Tod Cathies, die während einer Auseinandersetzung ins Wasser stürzt und von Joe nicht gerettet werden kann. Ein Unfall also, kein Mord, wie die Behörden annehmen und dafür einen Unbeteiligten zum Tode verurteilen. In einem anonymen Brief erklärt Joe dem Gericht zwar den Sachverhalt, doch hat dies keine Folgen. Dabei ist er im Grunde gar kein schlechter Kerl. Einmal springt er sogar in die Fluten, um Ellas kleinen Sohn Jim vor dem Ertrinken zu bewahren.

Mackenzie berichtet bloss und lässt den Zuschauer nie ins Innere seiner Figuren blicken. Dies hat zur Folge, dass man sich nicht mit ihnen identifizieren kann. Der Betrachter wird buchstäblich zum "Zuschauer". Und dies ist letztlich auch der grundlegende Unterschied zwischen YOUNG ADAM und den emotional engagierten Arbeiten des französischen poetischen Realismus, an den man gelegentlich denken mag, etwa an Jean Grémillons handlungsmässig verwandten REMORQUES (1941). YOUNG ADAM folgt handlungs- und stimmungsmässig getreulich einem Werk der unmittelbaren Nachkriegsliteratur, dem ursprünglich bei der legendären Olympia Press erschienenen (auf deutsch unter dem Titel «Wasserläufe» publizierten) gleichnamigen Roman von Alexander Trocchi, einem typischen Vertreter der «Beat Generation».

Gerhart Waeger

Regie: David Mackenzie; Buch: David Mackenzie nach dem gleichnamigen Roman von Alexander Trocchi; Kamera: Giles Nuttgens; Schnitt: Colin Monie; Ausstattung: Laurence Dorman; Kostüme: Jacqueline Durran; Musik: David Byrne; Ton: Colin Nicolson. Darsteller (Rolle): Ewan McGregor (Joe Taylor), Tilda Swinton (Ella Gault), Peter Mullan (Les Gault), Emily Mortimer (Cathie Dimly), Jack McElhone (Jim Gault), Therese Bradley (Gwen), Ewan Stewart (Daniel Gordon), Stuart McQuarrie (Bill), Pauline Turner (Connie), Alan Cooke (Bob M'bussi), Rory McCann (Sam). Produktion: Recorded Picture Company, Hanway, Film Council, Scottish Screen, Sveno Media; Produzent: Jeremy Thomas; ausführender Produzent: Robert Jones; assoziierte Produzenten: Peter Watson, Stephan Mallmann, Gillian Berrie. Grossbritannien, Frankreich 2003. Scope, Dolby SRD; Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich

1

1 WILDER URLAUB *Regie: Franz Schnyder*

2 DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER *Regie: Sigfrit Steiner*

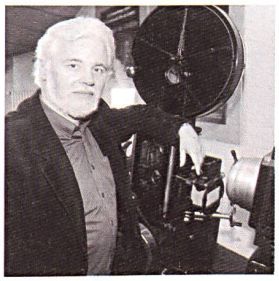
3 *bei den Dreharbeiten zu* GILBERTE DE COURGENAY *(1941) Regie: Franz Schnyder*

2

3

‹Wie der Schweizer Film damals funktionieren musste›

Gespräch mit Hervé Dumont, Leiter der Cinémathèque suisse



FILMBULLETIN Dass die Cinémathèque suisse jeweils im Rahmen des Filmfestivals von Locarno ältere Schweizer Filme präsentiert, hat Tradition. Wie aber ist «wiederentdeckt» zu verstehen?

HERVÉ DUMONT Meistens handelt es sich um Filme, die seit ihrer Erstaufführung nicht mehr gezeigt wurden, oder um Filme, die ausserhalb der deutschsprachigen Schweiz unbekannt geblieben sind. Das sind die beiden wichtigsten Kategorien. WILDER URLAUB, der damals sowieso ein Misserfolg, ein totaler Flop war, wurde (Fernsehen ausgenommen) fast nie mehr gezeigt, verdient es aber, einmal richtig gesehen zu werden.

FILMBULLETIN «Retrouvé» bedeutet also nicht, dass Ihr die Filme jetzt wiederentdeckt oder jetzt erst gefunden habt.

HERVÉ DUMONT WILDER URLAUB sowie DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER – die wir dieses Jahr in Locarno präsentieren werden – sind tatsächlich Kopien, die hier waren. WILDER URLAUB, das ist nicht schwierig, das ist ein Praesens-Film. Franz Schnyder ist nicht gerade unbekannt, auch wenn dieser Film von ihm nicht sehr bekannt ist. DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER von Sigfrit Steiner war eine Produktion einer Schweizer Firma, die längst eingegangen ist. Der Film

wurde, ausser hie und da in den fünfziger Jahren in der Innerschweiz, nie mehr gezeigt. In der Romandie ist er total unbekannt.

Es hat unter den Titeln, die wir in den letzten Jahren vorgestellt haben, aber immerhin vier oder fünf Filme gegeben, die entweder als verschollen galten oder die wir im Ausland erst entdeckten. Filme, die wir reimportiert haben, weil es in der Schweiz kein Material mehr gab.

Ein typischer Fall war der bereits 1917/18 in einem Studio in Genf gedrehte Stummfilm ARENA DES TODES (LE CIRQUE DE LA MORT) des Dänen *Alfred Lind*, den wir 2001 in Locarno zeigten: in Rom wurde eine alte Nitratkopie davon gefunden, die liessen wir uns kommen, haben sie gesäubert und bearbeitet. ARENA DES TODES war als Schweizer Film unbekannt und ist nun ein Stummfilm mehr, den wir in der Sammlung haben – unter Helvetika.

Der Basler Film WEYHERHUUS von René Guggenheim, den wir vor zwei Jahren zeigten, war wiederum ein total vergessener Film. Aber es ist schon unsere Aufgabe, das Gedächtnis zu reaktivieren, und gleichzeitig ist es natürlich auch die Gelegenheit für uns, diese Filme – muss man schon sagen – zu retten.

Das Material, das wir in der Cinémathèque lagern, ist längst nicht vollständig aufgearbeitet – aber seit sieben Jahren sind wir intensiv daran, dies mit den beschränkten Mitteln des Hauses nachzuholen. Wir wissen manchmal nicht einmal mehr, wer die Filme bei uns deponiert hat. Das kann sogar vor 1950 gewesen sein, und da liegen nicht alle Dokumente gleich zur Hand. Manchmal wissen wir auch nicht so genau, in welchem Zustand sich die eingelagerten Filme befinden. Bei der Aufarbeitung unserer Bestände finden wir zum Teil auch Spulen, die wir erst identifizieren müssen. Schliesslich kommen wir dann auf einen Titel. Das war unter anderem der Fall für eine Basler Komödie, die wir 2000 in Locarno zeigten: DAS GLÜCK AUF DER LANDSTRASSE (auch als SCHAGGI DER VAGABUND verzeichnet) aus dem Jahr 1938/39, ein Film, der noch auf dem Gelände der Landi gedreht wurde. Diesen Film mit Fredy Scheim, der heute wieder als Fragment vorliegt, hat niemand gesehen. Ich bezweifle sogar, dass der Film – auch damals – überhaupt in einem Kino gezeigt wurde. Und da haben wir tatsächlich, niemand weiss genau woher, Spulen geerbt. Unter anderem auch Szenen, die nicht hineinpassten, oder von denen wir nicht wussten, was damit anzufangen ist. Wir haben sie dann separat gezeigt. Und dies ist eine Art von Rettungsaktion.

FILMBULLETIN Für Locarno, nehme ich mal an, werden neue Kopien hergestellt. Wird auch restauriert?

HERVÉ DUMONT Restauriert werden sie zum grösseren Teil. Man muss allerdings zwischen einer Restaurierung und einer «sauvegarde» unterscheiden. Für eine Sicherung, oder Rettung, wird Nitratmaterial auf Azetat beziehungsweise Polyester umkopiert, ohne besondere Restaurierungsarbeit. Umkopierungen sind die billigeren Unternehmen, die kosten uns "nur" fünfzig- bis sechzigtausend Franken. Restaurierungen, wo die Bilder wirklich repariert werden müssen, weil der ganze Film klebt – ein Klumpen Film, der sich langsam zersetzt –, ganz kaputt ist, mit kaputter Perforation und Kratzern überall, wo bei Stummfilmen neue Zwischentitel herzustellen sind: das kann bedeutend teurer werden.

Wir haben seit Winter 1998/99 in Penthaz ein Atelier eingerichtet, das buchstäblich Restaurierungen macht. Niemand sonst in der Schweiz kann diese Arbeit machen. Wir haben Leute ausbilden lassen. Die sind ziemlich Spitze, haben auch den anerkannten Titel «Restaurator», und die bearbeiten das zerfallende Material tatsächlich wochen-, wenn nicht monatelang bei uns in Penthaz, bis die Kopie hält und man sie dem Labor für die weitere Bearbeitung übergeben kann. Für die Etappe der Restaurierung ist kein Labor in der Schweiz eingerichtet. Wir sind schon ziemlich stolz darauf, dass wir da zu einem ganz ansehnlichen Resultat gekommen sind, das 2002 im Stummfilmfestival von Pordenone international anerkannt wurde – auch wenn wir noch immer viel zu wenig Mittel und Geld haben, um alles retten zu können, wie wir es sollten, und gegen die Zeit ankämpfen.

FILMBULLETIN Bei WILDER URLAUB und DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER aber war keine grössere Restaurierungsarbeit notwendig?

HERVÉ DUMONT Bei WILDER URLAUB wurde eine neue Kopie hergestellt, wobei auf das beste Basismaterial geachtet, die alten Kopien vorab gesäubert und geputzt wurden – auch das können wir jetzt in unserem eigenen Atelier machen.

Man kann natürlich fragen, warum gerade diese zwei Filme? Für WILDER URLAUB liess ich eine Kopie französisch untertiteln, weil ich ihn auch in Lausanne und Genf zeigen möchte. Das soll ruhig dies-

1 Emil Berna und Leopold Lindtberg bei den Dreharbeiten zu DIE LETZTE CHANCE *(1944/45)*

2 Robert Troesch, Sylvia Denzler nd Franz Schnyder bei den Dreharbeiten zu WILDER URLAUB

3 WILDER URLAUB

4 Robert Troesch und Paul Hubschmid in WILDER URLAUB

1

2

3

4

seits des Röstigrabens ebenfalls entdeckt werden. Und was den Sigfrit-Steiner-Film betrifft – den wir bereits 1996 kopiert haben, wir haben ihn einfach nie gezeigt, es ist ja auch keine Nachfrage da, die Leute kennen die Filme ja nicht –, so schien es mir dann doch interessant, dass er wenigstens in Locarno wieder einmal gezeigt wird, so dass man wenigstens weiss, dass der Film existiert und dass in der Schweiz auch versucht wurde, Komödien zu machen – manchmal sogar leicht spritzige, erotische. *Leicht* spritzig, *leicht* erotisch natürlich – wir Schweizer übertreiben ja nicht.

FILMBULLETIN Die beiden Filme wurden während des Zweiten Weltkriegs gedreht.

HERVÉ DUMONT WILDER URLAUB wurde 1943 gedreht und war eigentlich eine undenkbare Produktion für anno dazumal. Beim Militärdepartement wurden einige Leute buchstäblich rot vor Wut, als Lazar Wechsler und die Praesens sich entschlossen, den Roman «Wilder Urlaub» von Kurt Guggenheim zu verfilmen, der einen Fall von Desertion in der Schweizer Armee behandelt. Sie haben, das kann man in den Akten im Bundesarchiv nachsehen und nachlesen, eine unendliche Korrespondenz geführt. Die Militärzensur wollte alles mögliche entfernt haben. Man hat aber nicht alles entfernt. Allein schon die Idee, dass ein Soldat einen Offizier töten könne, dass er dazu noch desertiert und dennoch der Held des Films ist, wurde als sehr störend empfunden. Ausserdem gibt es im Film Betrachtungen über die bürgerliche Klasse, kritische Bemerkungen über die Reichen, die automatisch Offiziere werden – unterschwellige soziale Kritik also. Zur Zeit der Geistigen Landesverteidigung war das starker Toback. Auch die Schweizer Bevölkerung, die Zuschauer haben kaum akzeptiert, dass man die Armee kritisiert, dass man da Dinge auf die Leinwand bringt, die dem offiziellen Diskurs widersprachen. Auch wenn der Film zum Schluss durch einige Kompromisse – der Offizier hat überlebt, der Deserteur stellt sich der Militärjustiz – dann doch auf den «richtigen Pfad» gelenkt wird, hat er eben bereits ein paar Tabus gebrochen. Ausserdem hat Schnyder WILDER URLAUB in einem Stil gefilmt, der dem amerikanischen *Film noir* sehr gleicht, mit sehr schönen Kameraeinstellungen von *Emil Berna*. Aber wie gesagt, der Film war ein totaler Flop und hat Schnyder beinah seine Karriere gekostet. Er hat danach zehn Jahre lang nicht mehr gefilmt – jedenfalls keinen grösseren Spielfilm.

FILMBULLETIN Bekannt geworden ist Franz Schnyder dann für seine Gotthelf-Verfilmungen.

HERVÉ DUMONT Allerdings sind die ja auch nicht von allein entstanden. Selbstverständlich kann man diese Filme ebenfalls scharf kritisieren, aber man soll nicht glauben, dass es die einfachste Lösung für ihn war. Gotthelf war für Schnyder vor allem ein *Gesellschaftskritiker*, und die Leute wollten diese Filme zunächst überhaupt nicht finanzieren. So leicht war das nicht. Er hat da Mut und Risikofreude gezeigt. Na ja, hie und da hat Schnyder Sachen im Stil von GILBERTE DE COURGENAY und HEIDI UND PETER gemacht, weil es der Karriere half oder weil er damit wenigstens sein Brot verdienen konnte. Aber alle wichtigen Projekte, die ihm wirklich am Herzen lagen, sind eigentlich schiefgegangen. Mit DER ZEHNTE MAI, seinem Lieblingsprojekt, erlitt er – finanziell gesprochen – ebenfalls einen enormen Schiffbruch.

FILMBULLETIN WILDER URLAUB, sein dritter Film, war aber durchaus kommerziell gedacht?

HERVÉ DUMONT Natürlich, da spielte ja *Paul Hubschmid* mit. Geholfen hat das allerdings wenig. Der Schweizer Film hatte 1943 ganz abgesehen von WILDER URLAUB ohnehin einen sehr schlechten Ruf, denn an der Kasse waren zuviele Schweizer Filme bereits durchgefallen.

Für die Praesens, die zur gleichen Zeit MARIE LOUISE rausbrachte, war WILDER URLAUB aber einer der ersten Filme zu zeitgenössischen Themen, die sich nicht in die Gottfried-Keller- oder Landammann-Stauffacher-Zeit oder einfach in den Schwank flüchteten. Sie versuchten, etwas zur damaligen Problematik auszusagen, auch wenn es den Zensoren, dem Militärdepartement, nicht passte. Wir wissen heute um den Druck, der auf MARIE LOUISE oder vor allem auf DIE LETZTE CHANCE lastete, wir kennen die ganzen Manöver, die damals veranstaltet wurden, wenn ein Film ein zeitgenössisches Thema ansprechen wollte. Man kann sich heute überhaupt nicht mehr vorstellen, wie schwierig es war, einen Film wie WILDER URLAUB zu produzieren, mit Druck von allen Seiten. Gegen eine Szene, in der eine Kellnerin in einem Bistro den Deserteur freundlich behandelt, hat der Schweizer Wirteverband lautstark protestiert: Nie würde eine Kellnerin mit einem Unbekannten flirten.

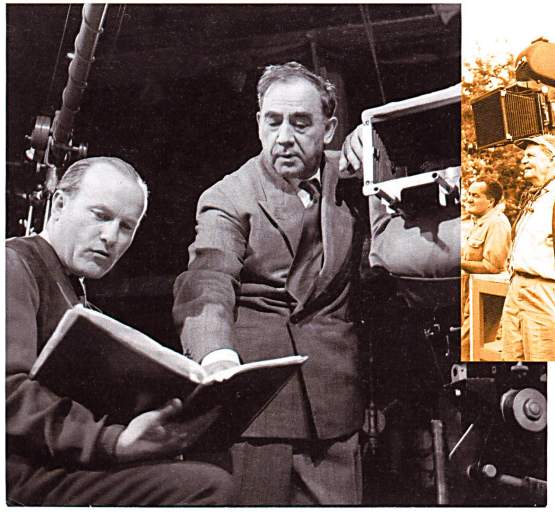
1 Franz Schnyder und Lazar Wechsler

2 bei den Dreharbeiten zu GELD UND GEIST *(1964) Regie: Franz Schnyder*

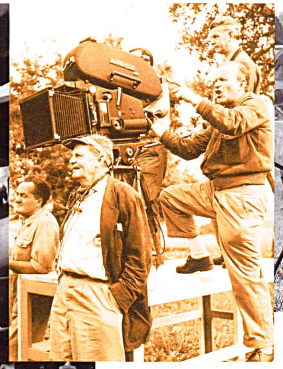
3 Robert Troesch und Sylvia Denzler in WILDER URLAUB *Regie: Franz Schnyder*

4 Robert Troesch in WILDER URLAUB

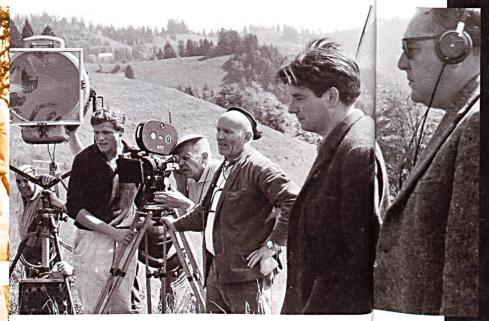
1



2



2



3

4

1

2

1 Robert Troesch und Paul Hubschmid in WILDER URLAUB *Regie: Franz Schnyder*

2 Robert Troesch in WILDER URLAUB

3 Robert Troesch und Robert Freitag in WILDER URLAUB

4 Emil Berna, Leopold Lindtberg und Richard Schweizer bei den Dreharbeiten zu MATTO REGIERT *(1946/47) Regie: Leopold Lindtberg*

FILMBULLETIN Weshalb engagierte die Praesens Schnyder, der doch damals noch ein gewisses Risiko war, als Regisseur? Die Praesens hat doch mit Leopold Lindtberg gearbeitet und sogar Eisenstein engagiert.

HERVÉ DUMONT Es gab einen ganz konkreten Grund. Es wurde der Praesens nämlich nahegelegt, sie solle keine ausländischen Regisseure mehr beschäftigen. Und Wechsler hat dann so ein Tauschgeschäft gemacht und gesagt: Ich beschäftige den Lindtberg weiter, aber bei GILBERTE DE COURGENAY – den Lazar Wechsler unbedingt drehen wollte – setze ich mich dafür ein, dass ein Schweizer den drehen kann und nicht Lindtberg oder Leonard Steckel oder so jemand. So hat also Schnyder, damals Regisseur am Basler Stadttheater, den Auftrag bekommen. Wechsler hat dann immer sehr geschickt mit Schnyder als alternativer Schweizer Präsenz in seinen Filmen gearbeitet, damit er in seinen Initiativen für Filmproduktionen nicht systematisch gebremst wurde.

FILMBULLETIN Aber damals gab es noch keine Filmförderung, wer konnte da irgendwie etwas «nahe legen»?

HERVÉ DUMONT Dreherlaubnis, ganz einfach. Und: Fremdenpolizei. Sie monierte immer wieder: Leopold Lindtberg ist als Regisseur am Schauspielhaus engagiert, hat also keine Filme zu drehen. Filmen müssen die Schweizer. Lindtberg hat ja FÜSILIER WIPF gedreht, aber er versteckte sich immer. Bei allen Aussenaufnahmen war *Hermann Haller* oder jemand anderes auf dem Drehplatz zu sehen, und die Presse durfte nicht erwähnen, dass Lindtberg Regie führt. Erst als der Film geschnitten und fertiggestellt war, kam Lindtberg in den Vorspann. Das muss man wissen. Das ist schon enorm. Deshalb war es auch klar, dass man einem Lindtberg keinen Film, der die Schweizer Armee kritisiert, übergeben wollte. Ich weiss allerdings nicht, ob Lindtberg den Stoff überhaupt hätte drehen wollen. Die Thematik entsprach vielleicht gar nicht seinem literarischen Sinn, seiner Feinfühligkeit. Der polemische Charakter des Romans war Schnyder sicher näher.

FILMBULLETIN Generell waren in dieser Zeit Ausländer als Regisseure dominant in der Schweiz. Gab es denn einen Mangel an Schweizer Talenten?

HERVÉ DUMONT Ja, das muss man so bezeichnen: es war ein Mangel an Talenten. Die Schweiz ist ja winzig, wenn man auf die Europakarte sieht. Es kann gar nicht so viele Talente geben. Dänemark hatte auch nur *einen* Dreyer.

Es gab niemanden. Ein Franz Schnyder, ein Sigfrit Steiner haben da gerade erst angefangen, Max Haufler hat hie und da versucht, einen Film zu realisieren, Hans Trommer ist es einmal gelungen und dann nicht wieder. Es gab hierzulande auch keine so starke Persönlichkeit wie einen Ingmar Bergman in Schweden, der das Land, was den Film betrifft, irgendwie in die grosse Vitrine hätte stellen können. Das ist wohl auch eines der Dramen des ganzen Filmwesens in der Schweiz: Wir haben zwar ein paar sehr gute Regisseure, aber es gibt eben keinen Luis Buñuel und keinen Ingmar Bergman. Noch nicht. Wenn es solch eine Persönlichkeit gäbe, hätten wir vermutlich auch ganz andere staatliche Hilfen. Denn damit könnte man international glänzen. Das käme dann in die Vitrine.

FILMBULLETIN Bergman hat mindestens zehn Filme gedreht, bis er erkannt wurde, und berühmt wurde er erst so nach dem vierzigsten Film. Max Haufler beispielsweise oder Sigfrit Steiner ...

HERVÉ DUMONT ... die hatten nie eine Chance, mehr als drei Filme zu drehen. Film wurde nicht unterstützt, also musste der eine Film den nächsten finanzieren, und wenn ein Film kein Geld einbrachte, dann gab es keinen nächsten. So einfach war das. Dazu ist natürlich noch das Gebiet, wo der Film etwas einspielen konnte, doch ziemlich klein. Dialektfilm, das ging an sich ja nur die deutsche Schweiz etwas an. Aber andererseits sag ich mir immer wieder, hätten wir Namen wie Manoel de Oliveira, dann würde die Regierung auch mehr tun, weil auch der hinterste Politiker sich irgendwie bewusst würde, dass Film *bedeutend* ist – zumindest in den Augen des Auslands.

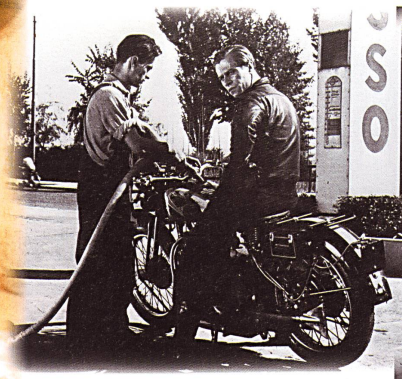
FILMBULLETIN Generell gesprochen waren das in den vierziger Jahren alles Produzentenfilme.

HERVÉ DUMONT Es waren Produzentenfilme. Was die Praesens betrifft auf jeden Fall. Dass die Produzenten weitgehend festlegten, welche Stoffe gemacht werden, war nicht sehr neu. In Frankreich war es auch so, und von Hitler-Deutschland reden wir schon gar nicht.

FILMBULLETIN Heute haben wir eher eine Dominanz der Autoren ...

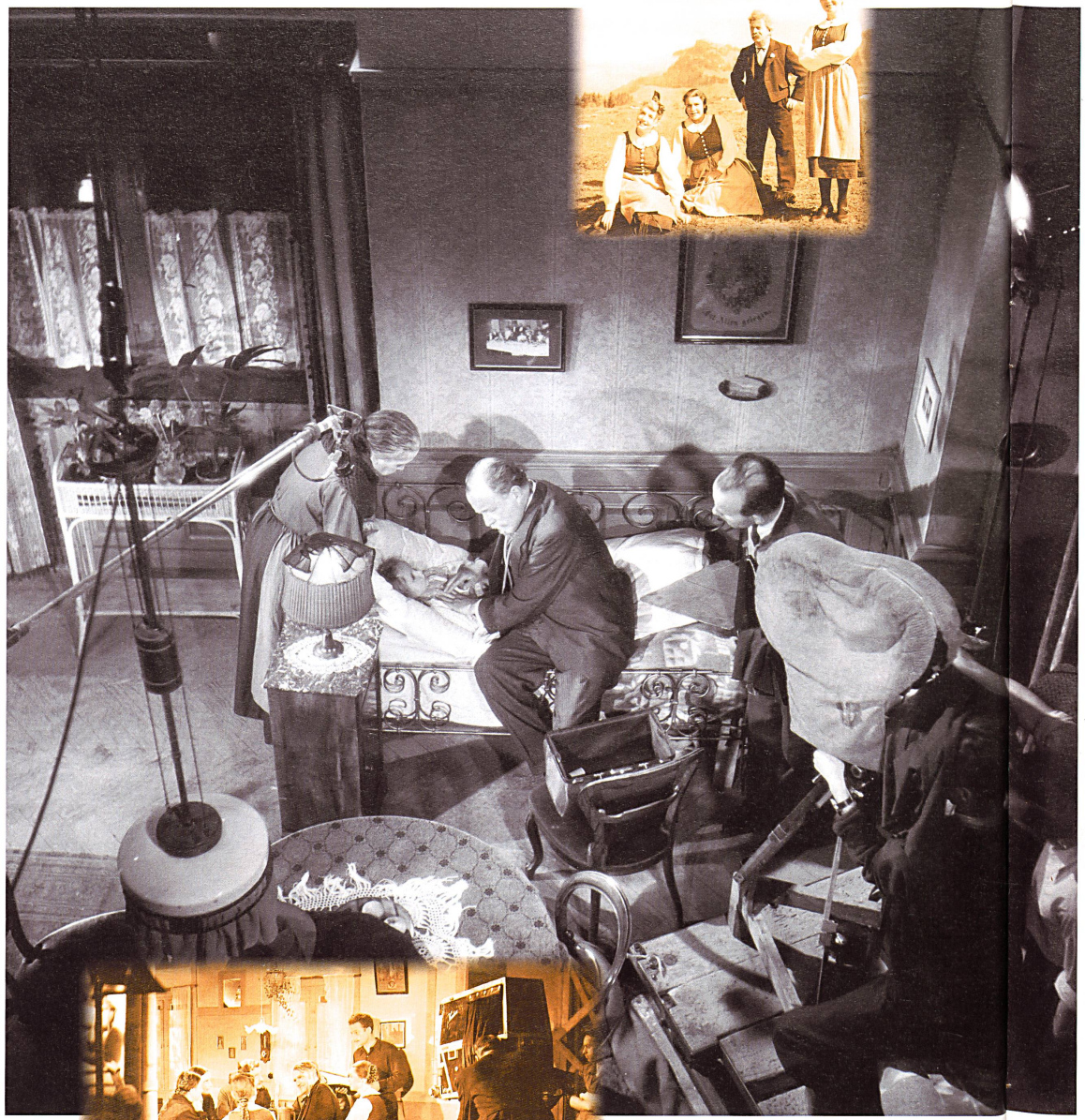
HERVÉ DUMONT Den Begriff des Autors gab es damals nicht, der Filmemacher war ein Handwerker, und wenn er eine starke Persönlichkeit hatte, konnte er den Film zu-

3



4

1



2

3

1 DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER *Regie: Sigfrit Steiner*

2 *bei den Dreharbeiten zu* WILDER URLAUB *Regie: Franz Schnyder*

3 *bei den Dreharbeiten zu* DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER

4 *Lazar Wechsler*

rechtbiegen oder auf seine Statur bringen, aber es waren zunächst einmal und immer wieder Filme der Produzenten. Produzenten haben das Filmschaffen dieser Zeit geprägt.

Natürlich musste ein Film damals immer etwas einbringen. Kein Produzent konnte sich erlauben, einen Film rauszubringen, der nicht mindestens das einspielte, was er gekostet hat, denn dann ging es ihm direkt an den Kragen – und nicht nur ihm, sondern auch der ganzen Crew. Das sieht man bei der Praesens, die festangestellte Mitarbeiter hatte, die für das ganze Jahr engagiert waren. Das war ein Unikum für die Schweiz. Aber wenn da ein Film nicht lief, war das eine Katastrophe für *alle*. Also überlegten sie sich, bevor sie sich für einen Stoff entschieden, fünfzehn Mal, wie der ankommen könnte.

FILMBULLETIN Wieviele Leute waren das etwa? Die Bekannten sind Richard Schweizer als Drehbuchautor, Emil Berna als Kameramann und Hermann Haller als Cutter.

HERVÉ DUMONT Die Montage war fest, der Dekorateur war fest. Es waren sechs oder sieben Leute, nicht viel mehr. Aber das war schon enorm für die Schweiz. Die Praesens war überhaupt die einzige Gesellschaft in der Schweiz, die so im deutschen oder amerikanischen Stil gearbeitet hat.

FILMBULLETIN Diese Mitarbeiter haben dann offensichtlich auch – Berna etwa als Kameramann – eine ganze Reihe von Filmen geprägt.

HERVÉ DUMONT Natürlich, der Vorteil dieser Politik war, auch wenn immer ein grosses Risiko bestand, der grosse Vorteil war, dass diese Leute arbeiteten. Und indem sie Jahr für Jahr arbeiteten, verbesserten sie sich und lernten Neues dazu. Diese Chance war einmalig. Wir wissen zwar, dass beim Schweizer Film – das ist anderswo allerdings auch passiert – dann mit der Zeit nur noch die Älteren da waren und die Jungen keine Chance mehr hatten. Das kann ein Nachteil des Systems sein, muss es aber nicht. Wenigstens schuf man so eine Art von Stil, eine gewisse Schule, wo die Leute, von einem Film zum andern, systematisch etwas dazulernen konnten.

FILMBULLETIN WILDER URLAUB wurde weitgehend im Studio gedreht.

HERVÉ DUMONT Das ist ein Studiofilm, was schon erstaunlich ist. Na ja, die Studios waren teuer, die musste man irgendwie auch ausnutzen. Aber auch das Thema verlangte nach dem Studio, obwohl es auch einzelne Szenen gibt, die draussen gedreht wurden, Nachtszenen vor allem. Es machte auch keinen Sinn, teuer Strassen zu blockieren, wenn man das alles im Studio, im *Rosenhof* oder im *Bellerive*, haben konnte. Der grosse Vorteil des Studios war – das wird auch Emil Berna gesagt haben –, dass man das Licht kontrollieren kann. Man kann genau die Effekte in der Ästhetik der Zeit erzielen, die man auf der Leinwand haben will. Und das sieht man eben in WILDER URLAUB. Bestimmte, ziemlich komplizierte Kameraschwenks, Licht- und Schatteneffekte, die man draussen nie haben könnte. Genau diese Effekte wollten sie. Deshalb entspricht die Ästhetik eben auch sehr frappant bestimmten Films noirs der Zeit aus Hollywood – von Siodmak etwa.

FILMBULLETIN Unterscheidet sich der Film stilistisch von den gängigen Schweizer Produktionen dieser Zeit?

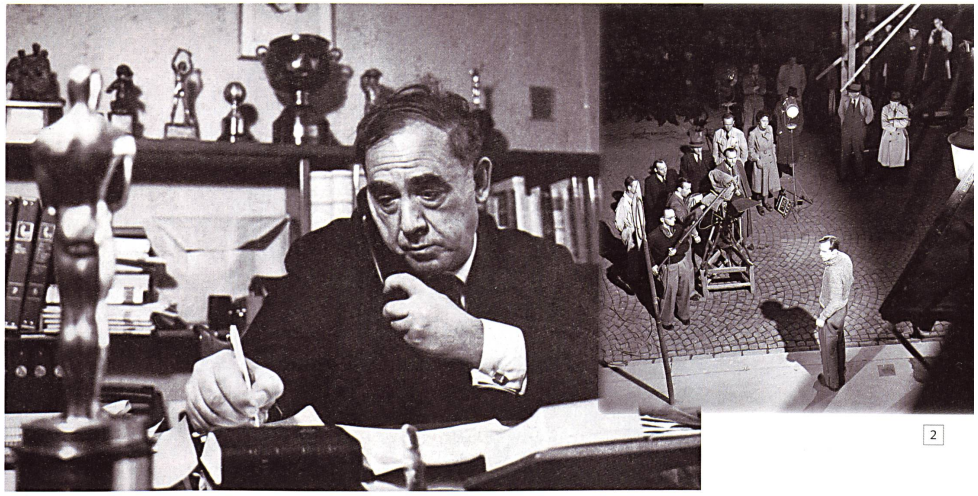
HERVÉ DUMONT In diesem Sinne schon. Das liegt eben an der ganz bewussten Annäherung an den Film noir. WILDER URLAUB ist an sich eben ein Kamerafilm, die Rolle der Beleuchtung und der Kamera sind sehr wichtig. Franz Schnyder wollte damit experimentieren, das sieht man bestimmten Szenen ganz genau an. Das war aber ausserhalb des Studios ausgeschlossen.

FILMBULLETIN DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER, der im selben Zeitraum entstand, wurde weitgehend draussen gedreht.

HERVÉ DUMONT Der wurde draussen, vor allem in Oberiberg (Schwyz) gedreht. Das Thema verlangte es auch da: man dreht doch keinen Bauernfilm im Studio. Aber warum soll man einen Film wie WILDER URLAUB, der nur in Mansarden spielt, draussen drehen?

FILMBULLETIN War es für diese Zeit nicht eher ungewöhnlich, draussen zu drehen?

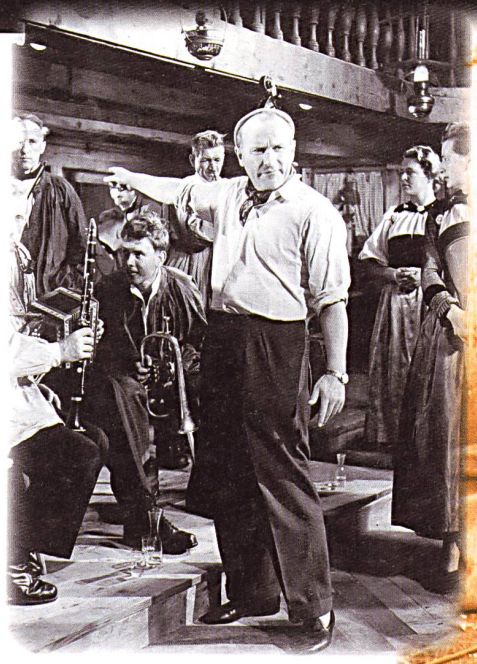
HERVÉ DUMONT Nein, das würde ich nicht sagen, jedenfalls nicht in der Schweiz. Es war erstens viel billiger, und das Thema, wie etwa bei ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE von Hans Trommer, verlangte es einfach automatisch. Die paar Studioszenen, die sie in DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER gemacht haben, spielen natürlich innerhalb des Bauernhauses. Sie wurden übrigens im Studio der *Frobenius* in Basel-Münchenstein gedreht. Mit einer Arriflex-Kamera, also stumm. Alle Dialoge wurden nachsynchronisiert. Es wäre auch ökonomisch völlig irreal gewesen, da mehr im Studio zu drehen. Dazu hatte der Produzent, *Stefan Markus*, auch nie die Mittel, obwohl er der grosse Rivale von Lazar Wechsler war,



2

4

1



2

3

und in der Schweiz damals sicher der gefährlichste.

FILMBULLETIN Auch Stefan Markus hat einen Ausländer gewissermassen hinter beziehungsweise vor den Regisseur gestellt.

HERVÉ DUMONT Ja, natürlich, was man ja versteht. Sigfrit Steiner war wirklich ein Anfänger. Er war Schauspieler, hatte von Filmtechnik keine grosse Ahnung, war es aber als Theatermann eben doch gewohnt, Schauspieler zu führen. Logischerweise hat er also die Schauspieler geführt, und der mysteriöse *Emile Edwin Reinert* – mysteriös einfach deshalb, weil er international sehr viel gedreht hat und eine bizarre internationale Karriere hatte – hat dann als Filmmensch hinter Steiner gesagt: die Schauspieler können nicht von rechts nach links in die Szene hineinkommen, wenn in der anderen Szene, je nachdem wie man schneidet, die Achse nicht stimmt. Das sind Dinge, die man eben lernen muss.

FILMBULLETIN Für das Drehbuch wurde auch *Ernst Iros* angeworben.

HERVÉ DUMONT Das war normal. Das haben alle gemacht, alle suchten sie verzweifelt Leute, die etwas von Film verstanden. Die haben sich ja anfänglich oft da reingeworfen, weil sie glaubten, sie könnten einfach leicht Geld machen. Leicht und schnell. Das ist so das Klischee vom Filmemachen. Dann haben sie sehr schnell gemerkt: Achtung, das ist ein Beruf.

Das grosse "Glück" der Schweiz war damals eben, dass viele Leute in die Schweiz geflohen waren, die ausserhalb der Grenzen nicht mehr arbeiten konnten und in der Schweiz halt mehr oder weniger schwarz arbeiteten. Das hat sich schnell im ganzen Film- und Theatermilieu herumgesprochen. Viele Emigranten haben überlebt, indem sie Theater, auch Kabarett, Radio machten, und wer auch immer irgendwie einmal an einem Film mitgearbeitet hatte, den hat man sofort angefragt. Man war sehr gierig auf ihr Wissen, und gleichzeitig durfte man es offiziell nicht zugeben. Aber das war ganz elementar. Es gab ja keine Filmschule, auch die Tontechnik war sehr amateurhaft. Wechsler hatte noch den Vorteil, dass er viel früher angefangen hatte als andere. Er hatte schon anfangs der Dreissiger Jahre ein Studio in Berlin. Also hatte er erstens die Kontakte, und zweitens hatten die Schweizer, die er beschäftigte, Käthe May und andere, schon an verschiedenen Produktionen auch im Ausland gearbeitet – hatten also bereits ein minimales Know-how. Es wurde, wenn man das so sieht, es wurde schon auch irgendwie gebastelt. Ein Wunder, dass da etwas rausgekommen ist – aber das ist im Kino ja sehr oft so.

FILMBULLETIN Das Studio wurde von der Praesens betrieben.

HERVÉ DUMONT Ja, der grosse Coup von Wechsler war, dass er gleichzeitig noch sein eigenes Studio hatte.

FILMBULLETIN Wie muss man sich ein solches Studio damals vorstellen?

HERVÉ DUMONT Auf jeden Fall nicht sehr gross, eine Etage. Eigentlich nicht sehr verschieden von einem Theater, von dem, was in einer Theaterszene passiert. Im Filmstudio haben auch Theaterleute gearbeitet, vor allem die Techniker des Schauspielhauses, auch die Kostüme und die Requisiten kamen sehr oft vom Theater. Es gab da keinen richtigen Fundus für den Film. Es war ein allgemeiner Austausch.

FILMBULLETIN Franz Schnyder hat später, 1958, eine Scheune als Studio genutzt.

HERVÉ DUMONT Ja, die war gross, 150 auf 50 Meter, die hab ich in Alchenflüh bei Kirchberg (Bern) noch besucht. Es war ein Wahnsinn, dass er das gemacht hat. Mut hatte er schon, irgendwie. Es ist ihm auch eine Zeitlang gelungen, erfolgreich zu arbeiten.

FILMBULLETIN Waren die Studios von Praesens kleiner oder grösser als die Scheune von Schnyder?

HERVÉ DUMONT Die waren viel kleiner. Das war relativ primitiv. Gleichzeitig war ein Studio unbedingt notwendig wegen der relativ primitiven Tonapparatur. Tonaufnahmen konnte man fast nicht draussen machen. Eigentlich musste im Studio gedreht werden, wenn man keine Nachsynchronisation machen wollte.

FILMBULLETIN Der Stab von DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER ...

HERVÉ DUMONT ... das Interessante an DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER ist tatsächlich weniger der Film an sich als die ganzen Mitarbeiter, die da zusammengekommen sind. Es war eine sehr bunte Gesellschaft. Die kamen wirklich aus allen Ecken und haben sich an diesem Roman von Meinrad Lienert versucht. Wenn man den Cast und den Vorspann ansieht, dann ist das geradezu beeindruckend.

FILMBULLETIN Der Kameramann *Marc Bujard* hatte bereits mit Abel Gance gedreht.

HERVÉ DUMONT Marc Bujard war so etwas wie der Emil Berna von Produzent Stefan Markus. Markus hatte bis 1938 auch

1 bei den Dreharbeiten zu DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER *Regie: Sigfrit Steiner*

2 Franz Schnyder bei den Dreharbeiten zu DIE KÄSEREI IN DER VEHFREUDE *(1958)*

3 Tonaufnahmen zu GILBERTE DE COURGENAY *(1941) Regie: Franz Schnyder*

4 bei den Dreharbeiten zu STEIBRUCH *(1942) Regie: Sigfrit Steiner*

5 Emil Gyr in DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER

4

5

ein Produktionshaus in Paris, daher hatte er ganz gute Kontakte, und die Schweizer in Frankreich, die kannte er alle sehr gut. Als Bujard, ein Neuenburger, gegen Ende des Krieges in die Schweiz zurückkehrte, wusste er, dass er bei Markus, sofern es diesem gelänge, seine Produktionsfirma wieder auferstehen zu lassen, sicher einen Job finden würde. Nach dem Krieg ging Bujard dann wieder zurück nach Frankreich.

FILMBULLETIN Hat sich dieses Team auf die Qualität des Films ausgewirkt?

HERVÉ DUMONT Nein, weil der Film an sich keinen grossen Erfolg hatte. Der Film ist ja total vergessen. Stefan Markus hat zwei Jahre später Konkurs gemacht, er konnte einfach nicht mehr weitermachen. Aber die meisten Schweizer Produzenten, mit Ausnahme von Wechsler, haben mit dem Ende des Krieges Konkurs gemacht.

DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER ist saubere Handarbeit, professionell durchaus korrekt. Er lässt sich sehen, ist besser gemacht als die Mehrzahl der Schweizer Filme dieser Zeit, die amateurhaften Fredy-Scheim-Komödien etwa und der ganze Mist. Es ist aber schwer zu sagen und nachzuvollziehen, inwiefern Leute mit einem Talent wie Bujard wirklich das machen konnten, was sie machen wollten. Zwischen einem Regisseur wie Steiner, der eigentlich von Filmtechnik und Filmsprache nicht sehr viel verstand, einem offizösen Regisseur wie Reinert, der ein guter Handwerker ist, aber sicher kein Genie – sonst wüsste man es –, und den einheimischen Technikern, die eigentlich auch nicht sehr originell waren: was kann man da viel machen? Die Geschichte wurde sauber verfilmt, die Schauspieler – es waren ja eigentlich alles Theaterschauspieler, manchmal sogar Laien – waren korrekt. Man hat sicherlich versucht, aus dem Material das Beste zu machen.

FILMBULLETIN Bei beiden Filmen wurde die Beleuchtung von *Albert Bolliger* gemacht. Also gab es auch den Wechsel von einer Produktionsfirma zur anderen.

HERVÉ DUMONT Natürlich. Die Praesens hatte nur eine begrenzte Zahl von Leuten mit einem Jahresvertrag unter Kontrakt. Die andern Filmtechniker nahmen jede Gelegenheit wahr, um irgendwie zu arbeiten. So viele Chancen und Möglichkeiten gab es nicht. Bolliger sieht man im Vorspann von allen möglichen Filmen, der war in den Jahren 1940, 41, 42, als die Produktion in der Schweiz noch ziemlich stark war, immer beschäftigt. Da nahm man eben immer die zwei, drei Leute, die es gab im Land.

FILMBULLETIN Bruno Müller oder Fritz Obitsch beim Ton.

HERVÉ DUMONT Es waren immer wieder die gleichen. Bruno Müller habe ich noch gekannt. Das waren lustige Kerls. Gute Techniker, die ihre Arbeit sehr sauber machten.

FILMBULLETIN Die Techniker haben mehr Filme gemacht als die Regisseure, hatten also auch mehr Erfahrung.

HERVÉ DUMONT Das Drama ist eben, dass die Regisseure selbst nicht zum Drehen kamen. Mit Ausnahme – dann später – eines Franz Schnyder oder eines Kurt Früh.

FILMBULLETIN Hermann Haller war auch im Team der Praesens.

HERVÉ DUMONT Haller ist ein Sonderfall. Hermann Haller war eigentlich Schnittmeister, und zwar ein hervorragender – ein ganz grosser. Einer der besten, die es damals in Deutschland gab. Er konnte dann in Deutschland nicht mehr weiterarbeiten, und Wechsler war intelligent genug, ihn heranzuziehen. Er war Cutter bei den meisten Praesens-Filmen, bis er sich dann von der Praesens losgemacht hat. Haller wollte immer Regie führen. Doch man wusste, dazu reichte es nicht. Die wenigen Arbeiten, die er als selbständiger Regisseur gemacht hat, vergisst man lieber. Er war aber auch gut als Co-Regisseur, hat mit Lindtberg etwa bei FÜSILIER WIPF gearbeitet, und Lindtberg hat mir gesagt, ohne Haller hätte er vieles nicht gelernt. Haller war ja immer dabei, wenn sie in Berlin oder in Wien gedreht haben. Er hatte durchaus die richtige Erfahrung. Er hatte nur leider nicht das Talent zur Regie, hatte auch überhaupt keine Erfahrung mit Schauspielern.

FILMBULLETIN Gibt es für die Vorführung in Locarno und die Wiederherstellung dieser Filme einen speziellen Kredit?

HERVÉ DUMONT Das machen wir dank Memoriav – WILDER URLAUB hat das Schweizer Fernsehen mitfinanziert, welches ja die Rechte für die Praesens-Filme hat. Die Vorführungen in Locarno sind für uns ein Anlass zu zeigen, was wir gerade machen, und eine Gelegenheit zu zeigen, dass wir aktiv bleiben. Ich kann übrigens überhaupt nicht genug raten, auch einen Blick auf unsere Website zu werfen. Sie ist ganz neu, seit drei Wochen aktiv und wird jetzt auf Deutsch übersetzt, aber das wird vor Weihnachten nicht fertig sein. Auf dieser Website findet sich zum Beispiel die Liste aller Filme, die wir seit den sechzi-

1 bei den Dreharbeiten zu WILDER URLAUB *Regie: Franz Schnyder*

2 Paul Hubschmid und Heinrich Gretler in FÜSILIER WIPF *(1938) Regie: Leopold Lindtberg und Hermann Haller*

3 bei den Dreharbeiten zu DAS GESPENSTERHAUS *(1942) Regie: Franz Schnyder*

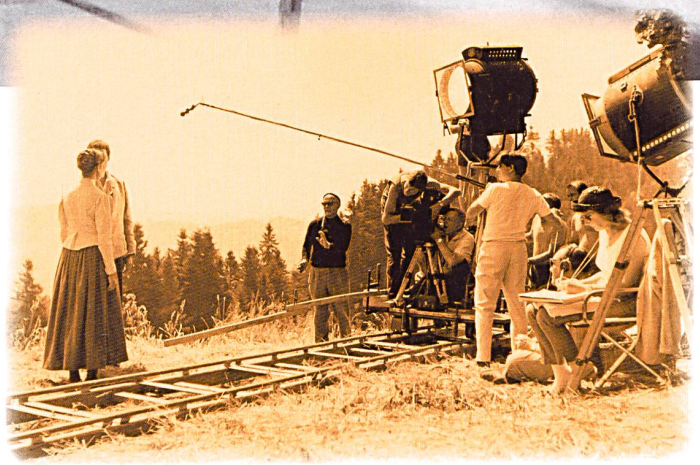
4 bei den Dreharbeiten zu GELD UND GEIST *(1964) Regie: Franz Schnyder*

1

2

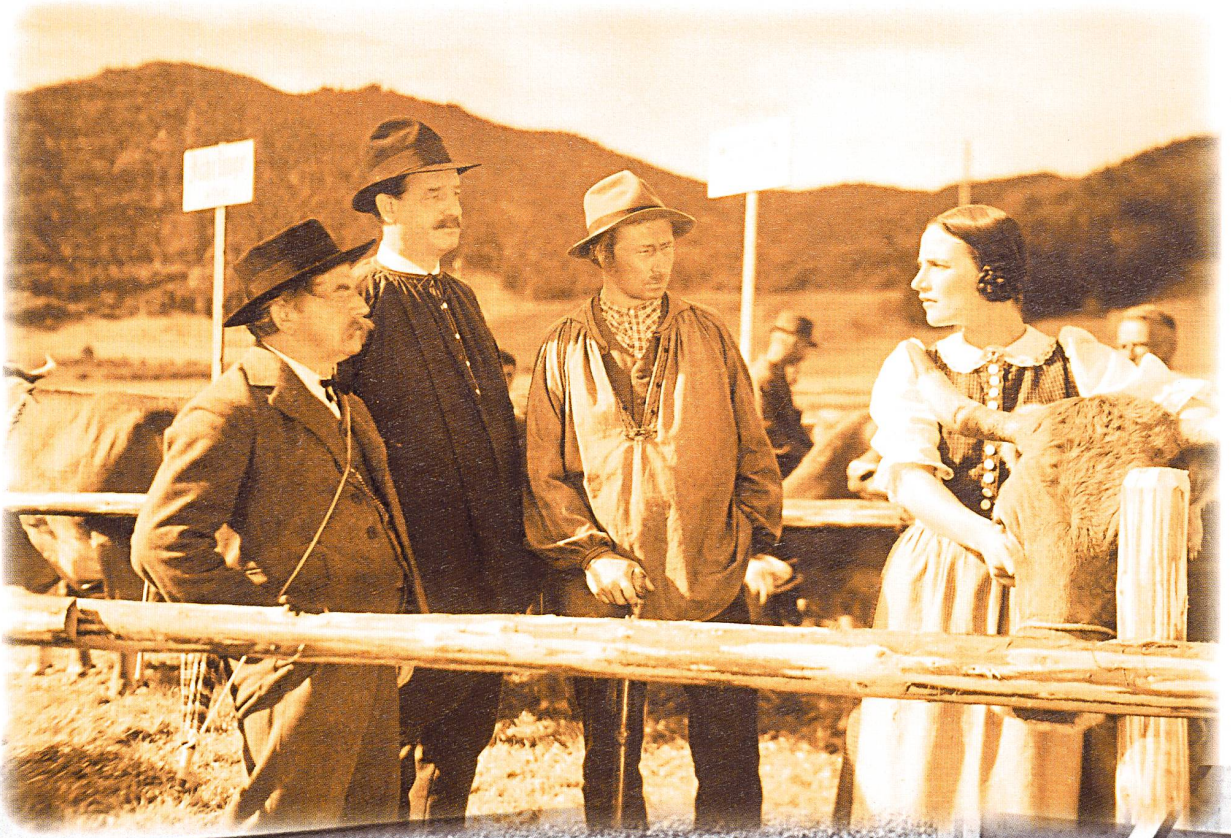
3

1



4

1



2

ger Jahren gerettet haben. Natürlich unser Kinoprogramm und die ganze Geschichte der Cinémathèque suisse seit 1948 – alle Departemente werden beschrieben, auch die Restaurationen, was das bedeutet. Da findet man wirklich sehr viele Antworten.

FILMBULLETIN Es werden ja nicht nur Schweizer Filme restauriert, aber für Locarno ist es doch sinnvoll, dass man Schweizer Filme zeigt.

HERVÉ DUMONT Wir restaurieren *nur* Schweizer Filme. Wir haben nur Geld für Schweizer Filme. Nur mit Hilfe der «Freunde der Cinémathèque» können wir gelegentlich Kopien im Ausland kaufen.

FILMBULLETIN Für Kopien von Meisterwerken, die bei Euch verfallen, gibt es kein Geld?

HERVÉ DUMONT Dafür bekommen wir keinen Franken. Wir arbeiten aber natürlich mit den Kinematheken anderer Länder zusammen (auch da findet sich im Web eine «Liste des films nitrates de la collection de la Cinémathèque suisse sauvegardé par d'autres cinémathèques»). Wenn wir ein Unikat haben, ein Weltunikat etwa aus der französischen Produktion, dann rufen wir bei unsern Kollegen in Frankreich an und fragen: Habt ihr das? Interessiert euch das? Sie holen unser Material, retten den Film, geben uns das Nitratmaterial zurück plus eine neue Kopie. Damit ist der Film gerettet – und wir haben eine neue Kopie davon.

FILMBULLETIN Dieser Austausch funktioniert zwischenzeitlich sehr gut?

HERVÉ DUMONT Ja, sehr intensiv. Sonst wäre es ja ein Drama. Wir haben übrigens eben kürzlich den jugoslawischen Film DER SCHATZGRÄBER VON BLAGAY (KOPAC BLAGA OD BLAGAJA, 1919) von Robert Michel bei uns gefunden, den es nirgendwo mehr gab. In Belgrad hatten sie auch keinen Rappen für die Rettung des Materials und haben die Schweizer Botschaft angefragt. Das Bundesamt für auswärtige Angelegenheiten hat das Geld aufgebracht, das die Restaurierung des Films durch uns ermöglichte. Ein Geschenk der Schweiz an Belgrad.

FILMBULLETIN Gibt es da sogar eine Verpflichtung, nur schweizerische Filme zu restaurieren?

HERVÉ DUMONT Das ist ganz einfach. Memoriav – die Gesellschaft, die das Geld des Bundes betreut und weiterverteilt – macht das nur für audiovisuelle Produkte der Schweiz, und sonst kriegen wir keinen Franken. Das Geld, das wir vom Bund für die Cinémathèque bekommen, geht für die Löhne weg und die Archivierung. Und selbst da müssen wir uns zu einem Drittel selbst finanzieren, sind dann für die Sammlung der Kino-Apparate, für Informatik, für Messapparate, Labor, Verbrauchsmaterial abhängig von der Loterie romande oder anderen Stiftungen. Die Subventionen allein genügen nicht.

FILMBULLETIN Die Restaurierung wird also aus Memoriav-Geldern bestritten. Wird sie auch von Memoriav bestimmt?

HERVÉ DUMONT Wir schlagen vor. Wir kennen die Dossiers, wir kennen die Filme. Wir wissen, wann es für einen Film dringend wird. Wir können allerdings im Maximum jedes Jahr nur drei bis vier Langspielfilme umkopieren und retten – sowie zwischen zehn und zwanzig kürzere Sachen.

FILMBULLETIN Was gibt es für Gründe, dass man sich DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER anschauen soll und muss?

HERVÉ DUMONT Das ist eine gute Frage. Abgesehen vom Kuriosum an sich würde ich sagen: Es ist eine Schweizer Komödie, und so viele gab es damals gar nicht. Es ist eine Komödie, die sich um Männer und Frauen dreht, in der die Frauen doch ziemlich stark sind, was ja auch nicht evident ist, bei der schweizerischen Frauenfeindlichkeit von anno dazumal. Eigentlich ist es eine Variante von SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS, dem Musical von Stanley Donen. Es ist ein bisschen die gleiche Geschichte, aber eben mit schweizerischem Charakter: Frauen, die einen Mann wollen. Der Film ist auch interessant, um einige Schauspieler der Zeit wiederzuentdecken. Und eben auch als historisches Objekt, als Kuriosum, als ein Konglomerat von Mitarbeitern von zum Teil sehr sehr verschiedenen Talenten – von der Produktionsseite her ist DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER eigentlich ein richtiges Patchwork, das sehr repräsentativ dafür ist, wie der Schweizer Film damals funktionieren musste.

Das Gespräch mit Hervé Dumont führte Walt R. Vian

1 DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER *Regie: Sigfrit Steiner*

2 *bei den Dreharbeiten zu* GILBERTE DE COURGENAY *(1941) Regie: Franz Schnyder*

3 *Robert Troesch und Bethli Rutishauser in* WILDER URLAUB *Regie: Franz Schnyder*

DER DOPPELTE MATTHIAS UND SEINE TÖCHTER

Stab

Regie: Sigfrit Steiner, Emile Edwin Reinert (Supervision); Buch: Sigfrit Steiner, Ernst Iros, nach dem gleichnamigen Roman von Meinrad Lienert: Schwyzer Dialekt-Dialoge: Otto Helmut Lienert; Kamera: Marc Bujard; Kameraassistenz: René Boeniger, Claude Budry; Beleuchtung: Albert Bolliger; Schnitt: Werner Haller, Emile Edwin Reinert; Schnittassistenz: Lilly Bourquin; Bau: André Perrottet-von Laban, Walter Lipski; Requisiten: Hermann Burgdorfer, Paul Wirz; Kostüme: Leni Haubensack; Maske: Max Schulz, Patty M. Weinhold; Frisuren: Erna Grüneisen; Musik: Robert Blum; Ton: Bruno Müller, Fritz Obitsch, Max Niederer

Darsteller (Rolle)

Emil Gyr (Matthias Stump), Madeleine Koebel (Judith Stump), Sylvia Denzler (Hagar «Hager» Stump), Marianne Hediger (Sulamith «Salami» Stump), Mirel Sutter (Rebekka «Räb» Stump), Leonora Dossenbach (Rahel «Rölleli» Stump), Claire Kaiser (Stolzernbase), Rico Senn (Baschitoni), Ekkehard Kohlund (Burket), Leopold Biberti (Schwitter), Robert Bichler (Baeni), Max Röthlisberger (Beda Almoser), Fritz Pfister (Spielaumichel), Fritz Bois (Fürsprecher Fink), Sigfrit Steiner (Kantonsrat Fuchs), Hans Fehrmann, Friedrich Braun, Franz von Muralt, Karl Tscheulin, Gustav Gnehm, Hans Grimm

Produktion

Gotthard-Film; Produzent: Stefan Markus. Schweiz 1941. Schwarzweiss; Dauer: 106 Min. Dreharbeiten: August bis September 1941, innen: Tonfilm Frobenius, Basel-Münchenstein, aussen: Einsiedeln, Euthal, Oberiberg, Unteriberg, Drusberg, Ibergeregg, Furggelen, Erlenstalden, Tschalun, Sihltal

WILDER URLAUB

Stab

Regie: Franz Schnyder; Regieassistenz: Max Haufler; Buch: Richard Schweizer, Kurt Guggenheim, Franz Schnyder nach dem gleichnamigen Roman von Kurt Guggenheim; Kamera: Emil Berna; Kameraassistenz: Tony Braun, Franz Vlasak; Beleuchtung: Albert Bolliger; Schnitt: Hermann Haller; Schnittassistenz: René Martinet; Bau: Robert Furrer; Kostüme: Robert Gamma; Requisiten: Ernst Wettstein; Maske: Adolf Meidert; Frisuren: Maria Magnani; Musik: Robert Blum; Ton: Bruno Müller, Fritz Obitsch

Darsteller (Rolle)

Robert Troesch (Mitrailleur Hermelinger), Paul Hubschmid (Fritz Hablützel), Robert Freitag (Feldweibel Epper), Adolf Manz (Emil Ruttishuser), Sylvia Denzler (Emma Quadri), Johannes Steiner (Dr. Krebser, der Arzt), Elfriede Volker (Frau Ruttishuser), Max Werner Lenz (Lampenverkäufer), Bethli Rutishauser (Lorli Ruttishuser)

Produktion

Praesens-Film; Produzent: Lazar Wechsler. Schweiz 1943. Schwarzweiss, Dauer: 84 Min. Dreharbeiten: 24. Mai bis 22. Juli 1943, innen: Filmstudio Rosenhof und Bellerive, aussen: Zürich (Limmatquai, Niederdorf), Dietikon

3

Homepage der Cinémathèque suisse
www.cinematheque.ch

ORFEU NEGRO im Wintermantel

Und gab es etwas Schöneres, als die berühmte Eröffnungssequenz der zweiten Verfilmung, in der die Kamera sanft über die Themse hinwegschwebt und mitten im Globe-Theatre landet, in London selbst zu sehen?

Erinnere ich mich an den Film LACOMBE LUCIEN, so kommt mir unweigerlich die Farbe Blau in den Sinn. Das Blau der Schuluniformen, das fahle Blau des Himmels, das sich in den Fensterscheiben spiegelt, aber auch das Tiefblau der Samtvorhänge im frisch renovierten Zürcher Kino Piccadilly, in dem Louis Malles Film im Februar 1974 seine Schweizer Premiere hatte. Dazu schiebt sich die Farbe Gelb ins Erinnerungsbild, die Farbe der Blumen, welche bei diesem Anlass die Bühne flankierten. Und diese Blumen schienen im Laufe der Filmvorführung ihre Ausstrahlung zu verändern: Leuchteten sie vor Filmbeginn kraftvoll in den Kinosaal hinein, so hatten sie nach der Vorführung einen Teil der Trauer in sich aufgesogen, welche die Handlung des Films umgibt.

Sehr viele Filme, die ich gesehen habe, sind in der Erinnerung untrennbar verknüpft mit dem Ort und den Umständen der Aufführung. Nicht unbedingt nach meinem Geschmack war die Art, wie das studentische Publikum Ende der sechziger Jahre die Vorführungen der Filmstelle an der ETH Zürich begleitete. Bei Wildwestfilmen, allenfalls auch bei BANDE À PART, mochten die Aufmunterungsrufe oder Pfiffe aus dem Zuschauerkreis noch einigermassen angehen. Bei den sowjetischen Stummfilmklassikern, bei ZEMLIA oder MAT, fand ich die Zwischenbemerkungen und die Papierflugzeuge, die im steilabfallenden Hörsaal in Richtung Leinwand abgegeben wurden, hingegen völlig deplaciert.

Einen besonderen Einschnitt stellten die ersten Filmbesuche im Ausland dar: Würde es mir überhaupt gelingen, einem Film ohne deutsche Untertitelung zu folgen? Die Feuerprobe fand in einem Spätsommer in London statt, wo in den Academy Cinemas an der Oxford Street ein Shakespeare-Zyklus gezeigt wurde. Und tatsächlich: Ich verstand sowohl RICHARD III als auch HENRY V. Und gab es etwas Schöneres, als die berühmte Eröffnungssequenz der zweiten Verfilmung, in der die Kamera sanft über die Themse hinwegschwebt und mitten im Globe-Theatre landet, in London selbst zu sehen? Besser noch: Die skandinavischen und osteuropäischen Titel, die im grössten Saal der Academy Cinemas liefen, Bo Widerbergs ELVIRA MADIGAN oder Miklós Jancsós CSEND ÉS KIÁLTÁS (SILENCE & CRY), liessen sich mit englischen Untertiteln genauso einfach verfolgen wie in einem Schweizer Kino mit entsprechender Übersetzung.

Während Jahren richtete ich meine Ferien nach den Kinospielplänen (und den Theatervorführungen) in London aus. Ich kannte die Nebenausgänge der U-Bahn-Stationen und die Strassenkreuzungen, an denen ich von den Doppeldecker-Bussen abspringen konnte, um so möglichst ohne Verzug von einem Spielort zum andern zu gelangen. Regelmässig besuchte ich den Electric Cinema Club an der Portobello Road, einen tempelähnlichen Kinobau, dessen Kronleuchter bestenfalls mit Drittelkraft betrieben wurde und welcher im Winter noch schlechter beheizt war als mein Hotelzimmer neben dem British Museum. Mit Wollmütze, Schal und Handschuhen ausgerüstet verfolgte ich ORFEU NEGRO und GIULIETTA DEGLI SPIRITI, deren kraftvolle Farben so merkwürdig mit dem Nassgrau meiner Ferienumgebung kontrastierten.

Lange Zeit waren in meiner Heimatstadt Zürich bestimmte Regisseure mit bestimmten Kinos verbunden (beziehungsweise, wie ich heute weiss, die Verleihfirmen der Regisseure mit den Kinobesitzern vertraglich liiert): Laurel und Hardy "gehörten" ins Bahnhofskino, Buñuel und Chaplin ins Kino Wellenberg; Bergman ins Alba; Godard, Tanner und Goretta ins Nord-Süd und Woody Allen ins Apollo Studio. Eine wichtige Rolle spielten die alternativen Filmclubs, welche in Matineen und Nocturnes sozialkritische Filme, aber auch verbotene Klassiker zeigten. Da es sich dabei meist um Programmzyklen und nicht um Einzelfilme handelte, kannte sich das Publikum, zumindest vom Sehen her, ziemlich gut. Um so erstaunter war ich daher, als ein älterer Mann in der Bankreihe vor mir Platz nahm. Meine Vermutung ging dahin, dass er den Programmhinweis an der Kinokasse übersehen hatte und irrtümlich eine Spätvorstellung im Sexkino an der Langstrasse erwartete, in welchem sich das «Film-In» kurz zuvor eingemietet hatte. «Nein, nein», er sei schon richtig, meinte der unbekannte Besucher; der Film der Vorwoche habe ihn richtig «aufgestellt», und er freue sich, wenn es heute im gleichen Stil weitergehe. Mir schauderte: Acht Tage zuvor hatte TRIUMPH DES WILLENS auf dem Programm gestanden, und nun wurden Leni Riefenstahls Olympiafilme vorgeführt ...

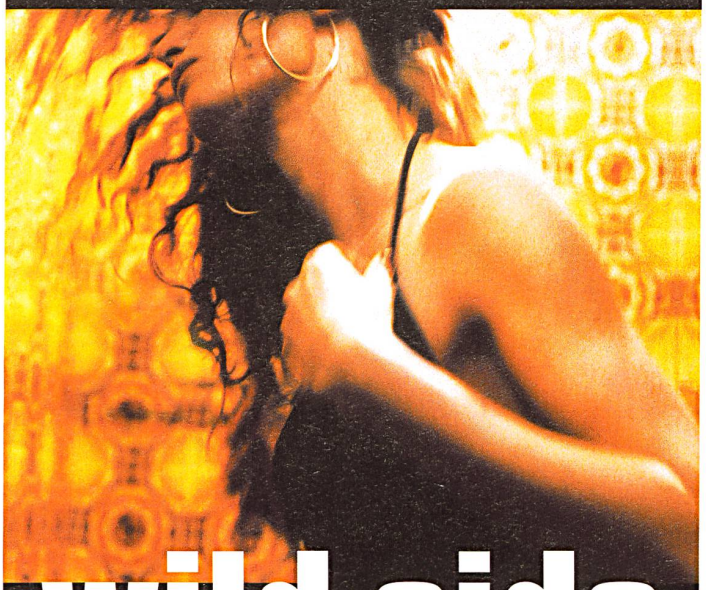
Natürlich erinnere ich mich nicht nur an Veranstaltungen, welche zwanzig Jahre oder länger zurückliegen. Die aktuelle Videodokumentation SI PENSAVA DI RESTARE POCO wird mir mit Sicherheit präsent bleiben. Dies nicht allein wegen der eindrücklichen Geschichten und Gesten, mit denen die italienischen EinwandererInnen ihr Schicksal darlegen, sondern wegen der Art, wie meine Sitznachbarin, eine weisshaarige Dame, sich nach der Vorstellung von ihrem Begleiter in den Mantel helfen liess, um sich dann bei ihm zu bedanken: «Grazie, Francesco.»

Felix Aeppli

OFFIZIELLE SELEKTION – FILMFESTIVAL BERLIN 2004

TEDDY AWARD: BEST GAY FILM

BERLINALE 2004



wild side

EIN FILM VON SEBASTIEN LIFSHITZ

MIT STEPHANIE MICHELINI YASMINE BELMADI EDOUARD NIKITINE

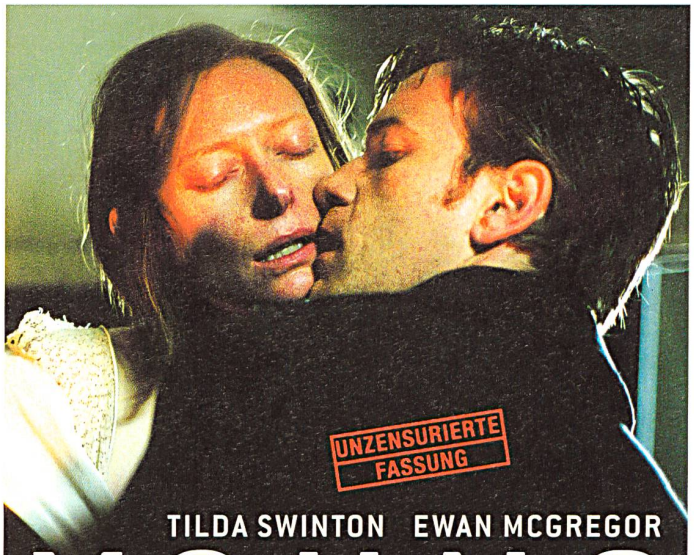
«Der beste Film der Berlinale!» LE MONDE

«Intensiv! Stark!» POSITIF

«WILD SIDE erzählt eine schöne und berührende Liebesgeschichte, eingebettet in eine Stimmung der Einsamkeit und Melancholie. Es ist die Liebesgeschichte dreier 'Antihelden', die eine ungewöhnliche, zerbrechliche Familie bilden. Sébastien Lifshitz gelingt es, deren Emotionen, Ängste und Hoffnungen für uns nachvollziehbar und erlebbar zu machen.» STUDIO MAGAZINE

AB SEPTEMBER IM KINO

XENIX FILM
WWW.XENIXFILM.CH



UNZENSURIERTE FASSUNG

TILDA SWINTON EWAN MCGREGOR

YOUNG ADAM

EIN FILM VON DAVID MACKENZIE MUSIK VON DAVID BYRNE

«Der seit langem erotischste, aber auch geheimnisvollste Arthouse-Film!» MOVIE NEWS

«Ewan McGregor spielt in diesem starken Film die Rolle seines Lebens. YOUNG ADAM geht unter die Haut!» DAILY TELEGRAPH

«Der beste britische Film seit langem! Ein Ausnahmewerk! YOUNG ADAM erneuert das englische Kino!» LE TEMPS

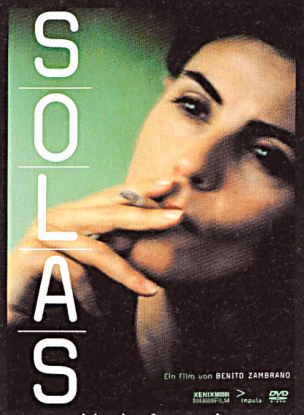
«Ewan McGregor ist für einmal sexy und gefährlich!» DAILY EXPRESS

AB 19. AUGUST IM KINO

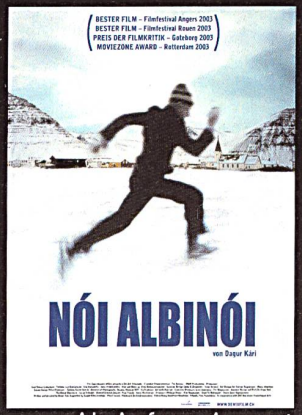
XENIX FILM
WWW.XENIXFILM.CH

NEU auf DVD

www.xenixfilm.ch



Ab Anfang August



Ab Anfang August

Ab Ende August

Ab Ende August

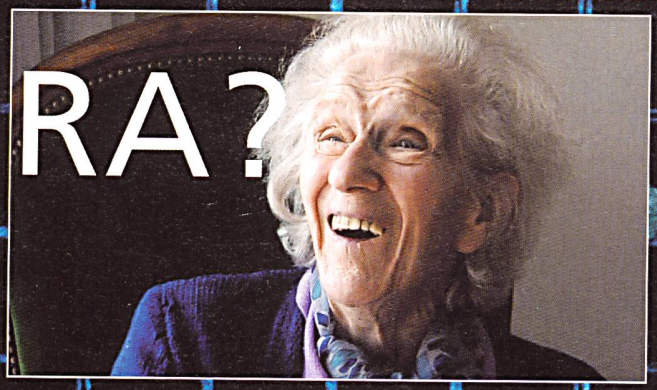
ACCORDION TRIBE

Ein Film von Stefan Schwietert

Music travels

QUE SERA?

Ein Film von Dieter Fahrer



coming soon from LOOK NOW!

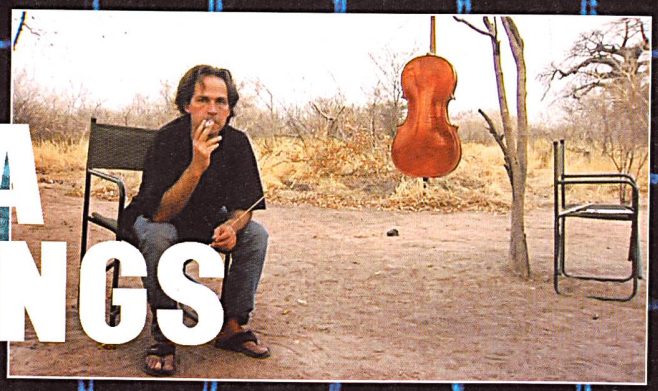
wenn der Richtige kommt

Ein Film von
Oliver Paulus und Stefan Hillebrand

Ein Film von Peter Liechti

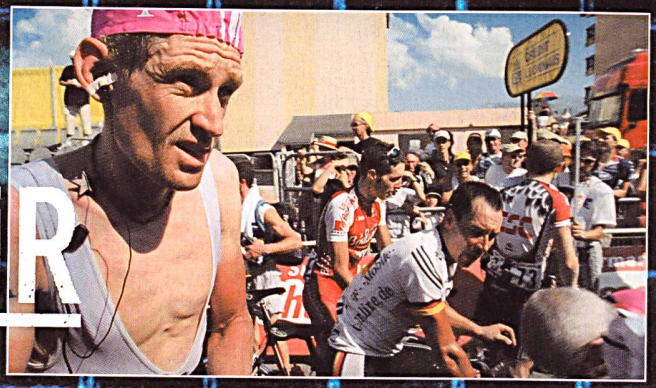
NAMIBIA CROSSINGS

SPIRITS & LIMITS



Ein Film von
Oscar®-Preisträger Pepe Danquart
Co-Regie Werner Swiss Schweizer

HÖLLENTOUR



LOOK NOW!