Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 262

Heft

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

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

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

Download PDF: 16.08.2025

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

Fr. 12.– € 7.45

3.05

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Schwabing à la carte:

Deutsches Kino der siebziger Jahre

Film zwischen den Weltkriegen

GRAMPER UND BOSSE von Edwin Beeler

NOBODY KNOWS von Hirokazu Kore-eda

IN GOOD COMPANY von Paul Weitz

HOLY LOLA von Bertrand Tavernier

BIN-JIP und SAMARIA von Kim Ki-duk

MELINDA AND MELINDA von Woody Allen

> Traum vom Kino
> Film zwischen den Kriegen

www.filmbulletin.ch

NOBODY KNOWS

Hirokazu Kore-eda, Japan

ab 14. April in Basel, Baden-Wettingen, Bern, Luzern und Zürich
ab 28. April auch in St. Gallen

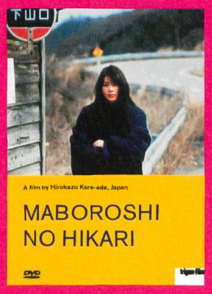
Fesselnd, human und zutiefst bewegend. *The Guardian, London*

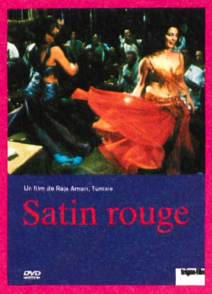
Nobody Knows berührt so sanft, als ob man dem eigenen Kind beim Einschlafen über den Kopf streicheln würde. *Le Temps, Genf*

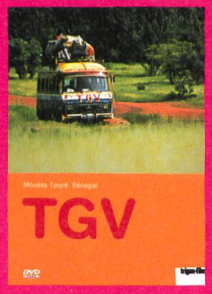
Ein zutiefst bewegender Film, aufwühlend und absolut bewundernswert. Kurz: ein Meisterwerk. *Studio Magazine, Paris*

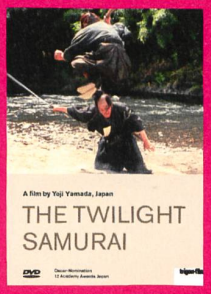
Kinobesucher, die über den Nachspann hinaus stumm und sehr bewegt in ihren Sitzen verharren. *Der Standard, Wien*

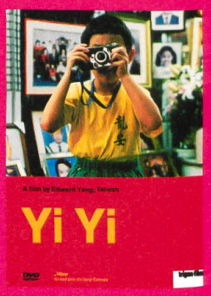
Kore-eda geht es um die Langlebigkeit der Hoffnung. In dieser Form hat man sie noch nie erfahren. *Frankfurter Rundschau, Frankfurt*











Die wunderbaren trigon-filme aus Afrika, Asien und Lateinamerika sind auf Video erhältlich und viele auch auf DVD. www.trigon-film.org

trigon-film, 5430 Wettingen 1, Telefon 056 430 12 30, info@trigon-film.org

LE GRAND VOYAGE

Ismaël Ferroukhi, Marokko/Frankreich

ab Juni in guten Kinos

Ein humanistisches Epos, das durch den gütigen Blick des Cineasten und zweier starker Beteiligter die Wirklichkeit transzendiert. *Zurban*

Le grand voyage – atemraubend gefilmt – gewinnt an der Mostra von Venedig den Goldenen Löwen für das beste Spielfilmdebüt und besticht durch die stringent erzählte Geschichte einer Begegnung zwischen Kulturen, Sprachen und Generationen, die im beliebigen Mainstream selten aufeinander treffen. *Le Temps*

Eine schöne, 5000 Kilometer lange Liebesgeschichte zwischen Vater und Sohn. Ferroukhi fand wunderbare Darsteller für seine zwei Streithähne, und er beschreibt ihre Annäherung mit leiser Komik. *Schwäbisches Tagblatt*

Beeindruckende Szenen und der erste Spielfilm, für den Szenen im realen Dekor von Mekka gedreht wurden. Der Regisseur verfügt über einen wahren klassischen Sinn des Erzählens. *Télérama*

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

3.2005
47. Jahrgang
Heft Nummer 262
April 2005

Titelblatt:
Yuya Yagira als Akira
in NOBODY KNOWS
Regie: Hirokazu Kore-eda

KURZ BELICHTET
3 *Vorschau Visions du réel 2005*
5 *Bücher*
8 *DVD*

FILM: FENSTER ZUR WELT
9 **Eisenbahngeschichten**
GRAMPER UND BOSSE ..... *von Edwin Beeler*
11 **Blinde Passagiere des Alltags**
NOBODY KNOWS ..... *von Hirokazu Kore-eda*
13 **«Wenn man etwas verliert, wird einem die eigene Existenz bewusster»**
Gespräch mit Hirokazu Kore-eda
14 *Kleine Filmographie*

TRAUM VOM KINO
16 **Schwabing à la carte**
oder Das deutsche Kino der siebziger Jahre

FILMFORUM
27 IN GOOD COMPANY ..... *von Paul Weitz*
28 *Gespräch mit Paul Weitz*
30 HOLY LOLA ..... *von Bertrand Tavernier*
31 *Gespräch mit Jacques Gamblin, Schauspieler*
33 BIN-JIP ..... *von Kim Ki-duk*

NEU IM KINO
35 SAMARIA ..... *von Kim Ki-duk*
36 SCHIZA ..... *von Guka Omarowa*
37 MELINDA AND MELINDA ..... *von Woody Allen*
38 CONFITUUR ..... *von Lieven Debrauwer*
39 THE LIFE AND DEATH OF PETER SELLERS ..... *von Stephen Hopkins*
40 LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS ..... *von Robert Guédiguian*
40 BEING JULIA ..... *von István Szabó*
41 KATZENBALL ..... *von Veronika Minder*
42 BLESSING BELL ..... *von Sabu*

FILMGESCHICHTE
43 **dämonisch, utopisch, experimentell, revolutionär!**
Film zwischen den Weltkriegen

KOLUMNE
48 **Laufsteg der Indies**
Von Irene Bignardi

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
Volontariat:
Oswald Iten

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
Irene Genhart, Frank Arnold, Thomas Binotto, Birgit Schmid, Gerhard Midding, Peter W. Jansen, Stefan Volk, Mathias Heybrock, Johannes Binotto, Daniela Sannwald, Doris Senn, Pierre Lachat, Erwin Schaar

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Sammlung Manfred Thurow, Basel; Calypso Film, Luzern; trigonfilm, Wettingen; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, 20th Century Fox, Xenix Filmdistribution, Zürich; Fotoarchiv Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Berlin

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.

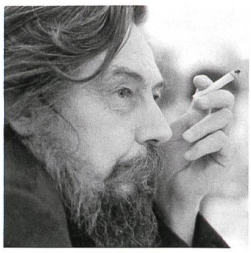
Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

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

© 2005 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin *47. Jahrgang*
Der Filmberater *65. Jahrgang*
ZOOM *57. Jahrgang*

In eigener Sache



Die Überer *überen* auch in der dritten Ausgabe dieses Jahrgangs fröhlich weiter.

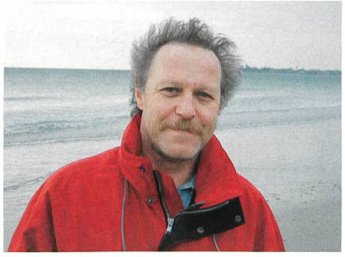
Etwa über:

- **den faszinierten stillen Beobachter der Schweizerischen Bundesbahnen**
- **den Gegensatz von Innen und Aussen, den Hirokazu Kore-edas Montage in ein einfaches, rigoroses Wechselspiel der Einstellungsgrössen übersetzt**
- **die hoch sentimentale, keinem Kitsch abholde letzte Szene am Starnbergersee, wo sich vor der tiefstehenden, die Leinwand nahezu verglühen lassenden Sonne Peggy und Thomas dem Liebestod anheim geben**
- **die seit langem anrührendste Parabel, die das Kino über seine eigenen Verfahrensweisen hervorgebracht hat**
- **die Epoche, die einen Halt bei Doktor Mabuse macht, fürs übrige sich von Caligari bis Hitler erstreckt.**

Wiederum also:
viel Vergnügen *beim Lesen – und Schauen*

Walt R. Vian

Visions du réel:
Die Welt zeigen, wie sie erlebt wird



Nicolas Philibert

MALEE AND THE BOY
Regie: Apichatpong Weerasethakul

Bereits zum elften Mal findet in Nyon (18. – 24. April 2005) das internationale Festival *Visions du réel* statt. Als grösstes Filmfestival der Westschweiz bietet es Publikum und Filmschaffenden einen gut besuchten Treffpunkt abseits des Mainstreamkinos. Der Direktor *Jean Perret* versteht diesen Anlass als Plattform für ein «Kino der Wirklichkeit», ein «Filmschaffen, das die starren Grenzen des Dokumentarfilms hinter sich gelassen hat und neue Formen ausprobiert (vom experimentellen Essay über die epische Erzählung bis zum Ich-Film und den grossen Reportagen) – diese Filme, die sich um die Wirklichkeit drehen, stehen mit beiden Füssen auf dem Boden und setzen sich mit deren Facetten, Komplexitäten und Widersprüchen auseinander» (Perret in «Cinema» 50).

Das umfangreiche Programm zeugt von den Bemühungen der Festivalleitung, die Vielfalt des *cinéma du réel* aufzuzeigen und damit kulturelle Unterschiede sichtbar zu machen.

Im internationalen Wettbewerb und sechs weiteren Sektionen werden insgesamt 143 Filme aus 31 Ländern vorgeführt. Im Rahmen der Sektion *Helvétiques*, die dem schweizerischen Filmschaffen Rechnung trägt, wird Richard Dindo seinen neuen Film TROIS JEUNES FEMMES (ENTRE LA VIE ET LA MORT) vorstellen. Ausserdem finden täglich Foren, Diskussionen und Gespräche am Runden Tisch statt. Zu den verschiedenen Veranstaltungen wurden 80 Filmemacher aus aller Welt eingeladen. Insbesondere die beiden *Ateliers* dürften mit Spannung erwartet werden.

Frischer Wind aus Thailand

Getreu dem Leitbild von *Visions du réel* setzt sich der diesjährige Gast des ersten Ateliers, der Thailänder *Apichatpong Weerasethakul*, über akademische Grenzen zwischen Fiktion und Realität hinweg. Seine Filme pendeln zwischen Beobachtungen des Alltäglichen und der Auseinandersetzung mit den traditionellen Mythen und Legenden seiner Kultur.

1970 in Bangkok geboren und im ländlichen Nordosten des Landes aufgewachsen, wo er für seine Träume vom Filmemachen verspottet wird, dreht er in den neunziger Jahren Kurzfilme und lässt sich in Chicago zum *Master of Fine Arts* ausbilden. Auf einer Reise durch Thailand dreht er 2000 seinen ersten langen Film MYSTERIOUS OBJECT AT NOON, dessen Geschichte sich mit den Menschen, die ihm begegnen, stetig weiterentwickelt. Mit diesem und seinem ersten Spielfilm BLISSFULLY YOURS (2002) macht er auf mehreren Festivals auf sich aufmerksam. Unter seinen weiteren Filmen finden sich eine TV-Parodie des thailändischen Transvestitengenres (THE ADVENTURE OF IRON PUSSY) sowie der Kurzfilm DIGITAL SHORT DONE BY NOKIA MOBILE, den er mit der Kamera seines Handys gedreht hat.

Mehr als ETRE ET AVOIR

Nicolas Philibert, der einem breiteren Publikum vor allem seit seinem erfolgreichen Dokumentarfilm ETRE ET AVOIR über eine ländliche Schule ein Begriff ist, hat eine ganze Reihe faszinierender Filme gedreht, in denen er das «zusammen Leben» immer wieder neu erforscht hat. Entgegen der gängigen Praxis des journalistischen Ansatzes versucht er nicht, mit der Kamera eine These zu illustrieren. Vielmehr interessiert er sich für die Einmaligkeit der Begegnung innerhalb einer Gemeinschaft, in die er sich ohne Vorkenntnisse begibt und zu deren Kern er langsam vordringt.

Mit 54 Jahren gehört der Franzose zu einer älteren Generation von Filmemachern. Sein Handwerk hat Philibert als Praktikant bei seinem späteren Partner *René Allio* erlernt. Gemeinhin werden die Filme ab 1990 zu seinem Hauptwerk gerechnet, *Visions du réel* interessiert sich aber auch für sein frühes Schaffen seit 1978.

Im Dienst humanitärer Arbeit

Die erste von sechs *Séances spéciales* ist einem Projekt von Memoriav gewidmet. Der Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz feiert sein zehnjähriges Bestehen mit einer Doppel-DVD mit Filmen aus dem Archiv des *Roten Kreuzes*. Vier dieser filmischen Raritäten wurden für die 10. Internationale Konferenz des Roten Kreuzes im Frühjahr 1921 in Genf gedreht und zeigen die Rückführung von Kriegsgefangenen, den Kampf gegen Epidemien, Massnahmen zur Unterstützung von Kindern und humanitäre Hilfe zu Gunsten von Flüchtlingen.

Aus den historischen Recherchen von *Enrico Natale* und *Lukas Straub* geht hervor, dass das IKRK das damals junge Medium Film schon früh als wirksames Mittel für humanitäre Kampagnen erkannte und gleichsam eine Art «humanitäres Filmschaffen» begründet hat. *Jean-Blaise Junod* hat die auf leichtentflammbaren Nitratträgern gelagerten Filme seit 1995 restauriert und digitalisiert.

Auf der ersten DVD liegen diese Filme nun in der vorgefundenen Fassung vor, während die zweite Disk Rekonstruktionen der mittlerweile nicht mehr auffindbaren ursprünglichen Versionen dieser Werke sowie Dokumentarbeiträge in Englisch und Französisch enthält. Ergänzt werden sie durch Filme aus den vierziger Jahren. Die vorbildlich aufbereitete DVD-Box richtet sich damit explizit auch an ein breiteres Publikum. Ein Teil des enthaltenen Materials wird in Nyon auf der grossen Leinwand zu entdecken sein. Anschliessend kommen im Rahmen eines Runden Tisches unter anderem Junod und Natale zu Wort.

Dokumentarische Kunst

Im Rahmen des Festivals findet im Schloss Nyon auf drei Stockwerken die von der Pro Helvetia angeregte Sonderausstellung *Reprocessing Reality* statt. Mit Unterstützung der Schweizer Kulturstiftung und der Stadt Nyon ist es der Kuratorin *Claudia Spinelli* gelungen, einen spartenübergreifenden Dialog zwischen bildender Kunst und Dokumentarfilm herzustellen. Während das Dokumentarische im Film seit jeher Tradition hat, experimentieren immer mehr Künstler mit filmischen Formen. *Reprocessing Reality* interessiert sich für Konzepte der Wirklichkeit und die Bilder, die wir uns von diesen machen.

Nyon ist überall

Im Konzept der Festivalleitung bildet die Woche in Nyon nur den Höhepunkt eines «ganzjährigen», weltweit aktiven Projekts *Visions du réel*, das in Lausanne, Paris oder an der Weltausstellung in Japan gastiert, das Westschweizer Fernsehprogramm bereichert und an Wanderveranstaltungen durch die Schweiz teilnimmt. Ausserdem möchte Jean Perret mehrjährige Projekte lancieren, die dem *cinéma du réel* eine konstante Plattform bieten sollen.

Oswald Iten

Visions du réel, rue Juste-Olivier 18, cp 593, 1260 Nyon, www.visionsdureel.ch
www.reprocessingreality.ch

Mit attraktiven Porträtreihen über Literatur, Musik, Architektur und Fotografie würdigt die SRG SSR idée suisse die Kreativität und die kulturelle Vielfalt in unserem Land.

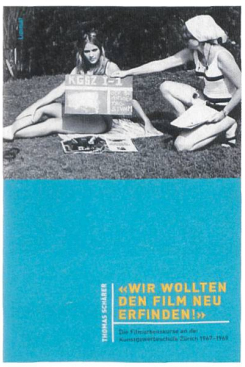
SRG SSR idée suisse

SF DRS · TSR · RTR · swissinfo · Radio Suisse Romande · RTSI · DRS III

www.ideesuisse.ch

‹Wir wollten den Film neu erfinden!›

Filmarbeitskurse 1967–69



Keine zwanzig Jahre ist es her, dass der Schweizer Filmernachwuchs sein Handwerk in der Heimat lernen kann, ein gutes Jahrzehnt, dass Helvetiens Filmwissenschaftler ihr Studium zu Hause absolvieren können. Filmausbildungsmässig öde präsentierte sich die Schweiz davor; dass an der Kunstgewerbeschule Zürich bereits Ende der sechziger Jahre erste Versuche Richtung institutionalisierter Filmausbildung unternommen wurden, hatte man lange fast vergessen. Doch nun stellt der Zürcher Filmwissenschaftler *Thomas Schärer* unter dem Titel «Wir wollten den Film neu erfinden!» eine Studie vor, welche die von 1967 bis 1969 durchgeführten Filmarbeitskurse in ein – zumindest zum Nachlesen – vergnügliches Kapitel Schweizer Filmgeschichte verwandelt.

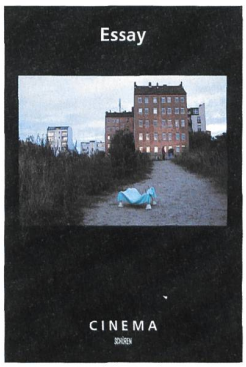
Fast so spannend wie der Inhalt der türkisfarbigen Publikation aus dem Limmat Verlag ist die Geschichte deren Entstehung: Damit beschäftigt, eine DVD zum zehnjährigen Bestehen des Studienbereichs Film/Video an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HGKZ) zusammenzustellen, stiess Schärer 2002 in einem Keller auf einen Stapel älterer Filmrollen. Diese entpuppten sich bei näherer Betrachtung als Produktionen aus den Ende der sechziger Jahre an der Kunstgewerbeschule Zürich durchgeführten «Filmarbeitskursen»: Schärer, nicht nur Filmwissenschaftler, sondern auch Historiker, war elektrisiert. Mit Unterstützung von Memoriav und DORE (Aktion DO REsearch) inventarisierte, prüfte und digitalisierte er die Filme, ergriff, wo nötig, erhaltende Massnahmen – heute lagern sie in sachgerechter Obhut in der Cinémathèque suisse in Lausanne. Für den auch als Journalist und Dokumentarfilmer arbeitenden Schärer war der Fall damit noch nicht erledigt. Er begann zu forschen, bat ehemalige Kursteilnehmer und Dozenten zum Gespräch und stellt nun ein mit spürbar viel Lust geschriebenes Buch vor, das – weit davon entfernt eine nüchterne Auflistung von Daten und Fakten zu sein – sich spannend wie ein Historienroman liest.

Geschickt gliedert Schärer die Geschichte der Zürcher Filmarbeitskurse in ihren kultur- und gesellschaftspolitischen Kontext ein. Erzählt, wie der Alte Schweizer Film Anfang der sechziger Jahre seine letzten Zuckungen tat; wie der Schweizer Film Mitte sechziger Jahre totgesagt wurde, und wie sich Phoenix aus der Asche gleich Ende sechziger Jahre der Neue Schweizer Film erhob. Mitten in den turbulentesten Zeiten wurde 1964 der Ruf nach einer Filmausbildung laut, handkehrum lag in Zürich ein Konzept vor, bereits 1967 fand der erste Filmarbeitskurs statt. Doch die Vorstellungen von Initianten, Dozenten und der «wilden jungen» Kursteilnehmer liefen alsbald auseinander, und nach seinem dritten Jahr starb das Projekt. Zitatenreich, gleichwohl aber mit Schwung treibt Schärer die Schilderung der bisweilen die Züge einer Politgroteske annehmenden Episode voran. Der rechtsseitig liegende Textteil des Buches wird linksseitig mit Zitaten und Fotos reich ergänzt. Zwar fehlen bisweilen die Angaben zu den abgebildeten Personen, doch zusammen mit der beigelegten DVD, die nebst elf der besagten Filme etliches Zusatzmaterial wie die Mitschnitte einzelner Lektionen enthält, ist «Wir wollten den Film neu erfinden!» die seit langem kurzweiligste Publikation zum Schweizer Film.

Irene Genhart

Thomas Schärer: «Wir wollten den Film neu erfinden!» Die Filmarbeitskurse an der Kunstgewerbeschule Zürich 1967–1969. 198 Seiten. Zürich, Limmat Verlag, 2005. Fr. 34.–

Film zwischen gestern und morgen



«Essays verwirren, verunsichern mitunter, lassen aber nicht locker, bis sich zwischen den Assoziationen und Fragmenten tiefere Bedeutungsschichten erkennen lassen ...» schreiben die Herausgeber im Vorwort. Das ist programmatisch: beim Jubiläumsheft der Schweizer Filmzeitschrift «Cinema» geht es nicht um die Selbstbeweihräucherung, sondern weiterhin ums Fragen stellen, um Übersehenes, um neue Perspektiven – oder die Verbindung von beidem. «Essay», das Thema dieses Bandes – des einundzwanzigsten, seit die Zeitschrift als Jahrbuch erscheint – gilt dabei sowohl der Filmform (mit einigen der üblichen Verdächtigen, wie Marguerite Duras' LE CAMION) als auch der Textgattung. Der Essay als «Versuch, Zwischenräume auszuloten» wirft einen Blick auf Grenzgänger zwischen Fiktion und Dokument (wie Thomas Imbach), wendet sich der Vergangenheit zu (Teile eines Kinotagebuches von *Flavia Giorgetta*, eine Würdigung der 2003 verstorbenen Isa Hesse-Rabinovitch) oder findet im Vergangenen Zukünftiges, so der einleitende Text von *Thomas Thode*, der Jean Renoirs LA RÈGLE DU JEU als Essayfilm sieht und dabei dem «breiten Strom der Nebensachen» (so der Titel eines Textes von Frieda Grafe über diesen Film) zu seinem Recht verhilft. Von der «Neugierde», die *Thomas Schärer* der Zeitschrift in seinem Text zum Jubiläum attestiert, legt auch dieser Band Zeugnis ab, auch in den Querverbindungen – zwei Texten, die andere Jubiläen würdigen, 40 Jahre Solothurner Filmtage und 25 Jahre Xenix-Kino. Einem knappen Beitrag über «Schweizer Filme im Ausland» hätte man eine Weiterführung im «Kritischen Index der Schweizer Produktion 2003/2004» gewünscht. Vielleicht liesse sich diese Rubrik ja künftig um Hinweise auf Erstaufführungsdaten und Festivalteilnahmen ergänzen.

Vor einigen Jahren galt High Definition (HD) Video schon einmal als Kino der Zukunft, konnte aber trotz vereinzelter Arbeiten von Wenders oder Greenaway ebensowenig reüssieren wie als neues Fernsehformat. Jetzt, im Zuge der Digitalisierung des Kinos – von der Aufnahme über den Schnitt bis zur Projektion – ist es wieder da und findet eine Zwischenbilanz in der Publikation «Digitales Kino», die ein Forschungsprojekt der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich dokumentiert und sich in erster Linie an Praktiker wendet. Grundsätzliche Informationen zur HD-Technik und -Ästhetik werden konkretisiert anhand von Anna Luifs LITTLE GIRL BLUE, der im Sommer 2002 als erster Schweizer HD-Kinofilm in diesem Format gedreht wurde. Im Gespräch mit der Regisseurin und ihrer Kameraf rau werden Möglichkeiten, aber auch Probleme der neuen Technik benannt. Dieser Abschnitt ist auch für Nicht-Praktiker aufschlussreich und lesbar, andere gehen sehr stark in technische Details. Bei einer Technik, die «ständigem Wandel» unterworfen ist, ist es nur konsequent, dass am Ende des Bandes zahlreiche Weblinks stehen, bei denen man sich über den aktuellen Stand informieren kann. Enttäuschend ist dagegen die beigefügte DVD. Zum einen hätte man den Film gerne komplett gesehen, doch die acht Ausschnitte belaufen sich zusammen auf nur sechs Minuten. Die restlichen knapp zwei Stunden sind überwiegend mit Referaten gefüllt, die man lieber nachgelesen hätte, da sie keine Verbindung mit den Filmbildern herstellen. Multimedial gesehen also eine vertane Gelegenheit.

Frank Arnold

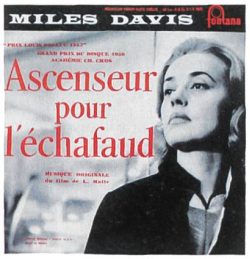
Cinema 50: Essay. Marburg, Schüren Verlag, 2005. 208 S., Fr. 34.–, € 24.–

Marille Hahne (Hg.): Das Digitale Kino. Marburg, Schüren Verlag, 2005. 176 S., Fr 36.–, € 19.90

Kurz belichtet

BALLET MECHANIQUE
Regie: Fernand Léger

SUSPIRIA
Regie: Dario Argento



LOLA
Regie: Rainer Werner Fassbinder

Festivals

Oberhausen

Auch die 51. Ausgabe der *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* präsentiert sich vom 5. bis 10. Mai als Festival von innovativen Beiträgen in allen «möglichen Formaten des bewegten Bildes». Dass dazu auch Filme fürs Mobiltelefon sowie Internetanimationen gehören, zeigen die Schwerpunkte des 4. Produzententags zum Thema Werbefilm. In Ergänzung zum Wettbewerb laufen im Sonderprogramm «Der gefallene Vorhang: Das Ich und das Andere seit 1989» Kurzfilme aus Ost und West, welche die Neugestaltung der eigenen Identität und das Verhältnis zur Gesellschaft thematisieren.

Für alle, die nicht nach Oberhausen reisen wollen oder können: Anlässlich einer Europa-Tournee gastieren die Kurzfilmtage Oberhausen mit einer Auswahl an Filmen aus ihrem Archiv Ende April im Kino Kunstmuseum in Bern.
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Grillostrasse 34, D-46045 Oberhausen, www.kurzfilmtage.de

Arabische Filmtage

Mitglieder der libanesischen Filmkooperative *Beirut Development and Cinema* präsentieren in Bern (und später im Xenix in Zürich) vom 7. bis 15. Mai eine Auswahl aktueller arabischer Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme. Diese bieten als Ausgleich zum von den Tagesmedien geprägten Bild der arabischen Welt Einblicke in unterschiedlichste Lebenssituationen aus der Sicht zeitgenössischer Filmemacher. Am 8. Mai findet eine Podiumsdiskussion zum Thema «Arabische Filme – Arabische Identitäten» statt.
Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch

Unterwegs

Unter dem Motto «Unterwegs in die andere Kinodimension» lanciert der Verleih *trigon-film* in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Kino *Arthouse Nord-Süd* ein Festival mit elf Premieren von Filmen des Südens und Ostens sowie der Reedition des senegalesischen Klassikers TOUKI BOUKI von Djibril Diop Mambéty. Den Anfang macht im April Hirokazu Kore-edas NOBODY KNOWS. Die filmische Reise durch Afrika, Asien und Lateinamerika dauert bis zum Dezember und wird durch Matineen mit Reprisen von trigon-Highlights ergänzt.
Arthouse Nord-Süd, Schifflände, 8001 Zürich, www.trigon-film.org

Veranstaltungen

Tat/Ort

Dario Argentos tödliche Architekturen: In den alptraumhaften Filmen *Dario Argentos* ist die Architektur nicht mehr nur Schauplatz, sondern wird selbst zum Täter. Statt in den Abgründen der Psyche lauert hier der Wahnsinn in den Winkeln der Räume selbst. Anhand von Filmsequenzen flaniert *Johannes Binotto* in seinem Vortrag durch diese unheimlichen Tat-Orte.
Donnerstag, 14. April. Beginn 20.15 Uhr. Cabaret Voltaire, Ecke Spiegelgasse/ Münstergasse, 8001 Zürich

Kurzfilmnacht auf Tour

Zum dritten Mal tourt diesen Frühling die «Kurzfilmnacht», die es sich zum Ziel gesetzt hat, den Kurzfilm aus dem reinen Festivaldasein zu befreien, durch die Deutschschweiz. Den Auftakt des Programms bilden nominierte und mit dem Schweizer Filmpreis 2005 ausgezeichnete Kurzfilme. Anschliessend präsentiert das Animationsfestival Fantoche acht internationale Trickfilme, die sich um das Thema Feiern drehen. Italienische Werbespots aus den Jahren 1957–1977 und eine Auswahl aktueller britischer Musikkurzfilme runden das Paket ab.

Das von Swiss Films organisierte Projekt macht Halt in St. Gallen (15. 4.), Zug (22. 4.), Luzern (29. 4.), Schaffhausen (6. 5.), Thusis (13. 5.), Wettingen (20. 5.) und Bern (27. 5.).
www.kurzfilmnacht-tour.ch

Hommage

Handbuch zum Soundtrack

Bald wird deutlich, dass sich das Märzheft von *du – Zeitschrift für Kultur* zum Thema Filmmusik vornehmlich mit den Grossen des Métiers auseinandersetzt und nicht mit den «Unbekannten», wie das Editorial verspricht. Mit Komponisten wie *Ennio Morricone* oder *Hans Zimmer* stehen vor allem Meister einfacher, eingängiger Melodien im Vordergrund. Das Ohrwurmpotential eines *scores* wird auch im informativen Überblick über die Hauptstossrichtungen der Filmmusikgeschichte als entscheidendes Qualitätskriterium betrachtet.

Den unkonventionellen Umgang mit Musik im Film deuten allenfalls die thematischen Beiträge an, die den zu Anfang hervorgerufenen Eindruck von Filmkomposition als technisch-logistischer Kollektivleistung relativieren, wenn sie auch vornehmlich auf Entwicklungen hinweisen, die heute feste Bestandteile des Mainstreams geworden sind. Neben der Doppelseite zur Technikgeschichte des Filmtons überzeugen besonders die beiden Beiträge von *Hans-Jürgen Schaal* sowie *Manfred Papsts* Text zum Jazz im Film. Alles in allem ein Heft zum Schwelgen in emotionalen Erinnerungen an grosse Filme.
Du 754 – Augen zu, Film ab. Ein Handbuch zum Soundtrack. Nachbestellung unter www.dumag.ch

Die goldenen zwanziger Jahre

Vom 5. bis 18. Mai präsentiert das *Stattkino Luzern* eine Retrospektive zur Epoche des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm. Den Anfang macht *Griffiths* Monumentalfilm INTOLERANCE (1916). Neben den grossen Namen des amerikanischen, deutschen und russischen Kinos fällt die selten gezeigte georgisch-russische Satire CHEMI BEBIA (MEINE GROSSMUTTER) auf. Ein Block mit Experimentalfilmen der damaligen Zeit (unter anderem ENTR'ACTE von *René Clair* und BALLET MECANIQUE von *Fernand Léger*) sowie eine Auswahl von Filmen aus den frühen dreissiger Jahren (LAS HURDES, KING KONG etwa) runden die Reihe ab. Sämtliche Veranstaltungen werden durch ein Referat eingeführt. Sechs Filme werden live musikalisch untermalt.
Stattkino Luzern, Löwenplatz 11, 6004 Luzern, www.stattkino.ch

Farbe

Die emeritierte Zürcher Filmprofessorin *Christine N. Brinckmann* hat für das *Filmpodium Zürich* eine Reihe von Filmen mit risikofreudiger Farbdramaturgie zusammengestellt (bis Mitte Mai). Der als Reedition in neuer Kopie gezeigte LOLA aus Fassbinders BRD-Trilogie arbeitet mit farbiger Beleuchtung im ganzen Spektrum des Regenbogens, um die überhöhte Künstlichkeit des Fünfziger-Jahre-Melodrams zu evozieren. Auch FAR FROM HEAVEN von Todd Haynes bezieht sich inhaltlich wie ästhetisch stark auf Douglas Sirk, dessen Klassiker leider im Programm fehlen, da sie momentan nicht greifbar sind.

KANZASHI
Regie: Hiroshi Shimizu

Musicals aus Hollywood und Frankreich (PAL JOEY, FRENCH CAN-CAN) zeigen, wie monochrome Kostüme und flächige Ausleuchtung «figurinenhafte Effekte» erzielen, während LUST FOR LIFE und SENSO mit Hilfe der Farbgestaltung versuchen, kulturelle Vorbilder respektive historische Epochen aufleben zu lassen. Farbsymbolik und Exzess treten in Bergmans SCHREIE UND FLÜSTERN, Godards PIERROT LE FOU oder Zhang Yimous ROTES KORNFELD zu Tage. Zu entdecken gibt es auch das avantgardistische tschechische Werk KLEINE MARGERITEN von Vera Chytilova (1966), welches mit einer Vielzahl verschiedenster Farbkonzepte und -techniken spielt.
Filmpodium, Nüschelerstr. 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Hiroshi Shimizu

Das *Filmpodium Zürich* lädt zur Entdeckungsreise in die japanische Klassik und beweist, dass diese nicht auf Ozu, Mizoguchi und Kurosawa zu reduzieren ist. Dank Vorarbeiten in Japan und Berlin ist nun auch in Zürich das Werk *Hiroshi Shimizus* zu entdecken. Eine kleine Auswahl seiner besten Filme zeigt ihn als Autor, der trotz Hang zum Perfektionismus zwischen 1924 und 1962 163 Filme in den verschiedensten Genres gedreht hat, im Westen aber nahezu unbekannt geblieben ist.

Shimizu gilt als Meister der Kamerafahrten sowie als genauer Beobachter, dessen Filme zugleich sozialkritisch und poetisch ein ländliches Japan porträtieren. Besonders beliebt sind HERR DANKESCHÖN sowie KINDER IM WIND aus den dreissiger Jahren. Letzterer ist Teil einer Reihe von Filmen über und mit Kindern, für die Shimizu in Japan speziell bekannt ist. Werke wie DIE SCHMUCKHAARNADEL oder NOTIZEN EINER FAHRENDEN SÄNGERIN deuten aber auf die Breite seines Schaffens, das noch bis Ende April zu begutachten ist.
Filmpodium, Nüschelerstr. 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Deutsche Kultfilme

In den letzten Jahren konnte die deutsche Filmindustrie mit Filmen wie GOOD BYE LENIN, SONNENALLEE oder HERR LEHMANN, die sich unterhaltsam mit der Ost-West-Thematik auseinandersetzten, grosse Erfolge feiern. Der Zyklus «Deutschland über alles – Kultfilme der 60er und 70er aus Ost und West» des Zürcher *Xenix* zeigt im April Vorläufer dieser Werke aus dem Unterhaltungskino von BRD und DDR.

Aus dem Osten ist ehemals Verbotenes wie SPUR DER STEINE, Publikumswirksames (DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, SOLO SUNNY), gar ein Musical (HEISSER SOMMER) zu sehen. Diesen teils recht bekannten Filmen stehen BRD-Pendants wie *Roland Klicks* SUPERMARKT, *Rudolf Thomes* ROTE SONNE oder *Klaus Lemkes* ROCKER gegenüber, die ein bundesdeutsches Kino der Jugendkultur zeigen, das näher beim Genrefilm als beim Kino von Schlöndorff, Herzog oder Fassbinder steht und heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist.
Kino Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

The Big Sleep

Brigitte Mira

20. 4. 1910–8. 3. 2005

«Was soll man denn tun mit seiner Zeit? All die Jahre, all die Monate. Und dann ist alles so schnell zu Ende. Und hinterher? Was ist gewesen?»
Brigitte Mira als Emmi Kurowski in ANGST ESSEN SEELE AUF *(1974) von Rainer Werner Fassbinder*

KULTURFENSTER WINTERTHUR vom 16. bis 23. April 2005

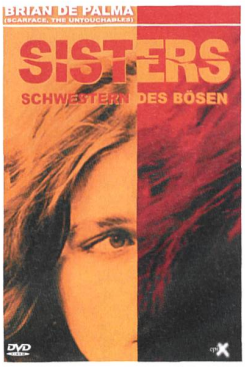
Als Dankeschön für die angenommenen Subventionsverträge von Parlament und Stimmbürgerinnen erhalten Winterthurerinnen und Winterthurer vom 16. – 23.4.05 auf folgende Veranstaltungen eine Reduktion von Fr. 5.- durch Vorweisen des Inserates oder Kulturfenster-Flyers an der jeweiligen Kasse. Kein Vorverkauf. **Nutzen Sie die Gelegenheit, die Vielfalt der Winterthurer Kultur zu geniessen!**

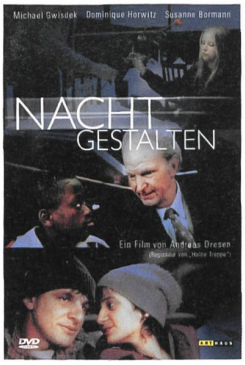
Programmübersicht

16.-23.4.	Suzette Beck **„Erlesene Bilder und Schauplätze“** • Eintritt frei • Kunsthalle Winterthur • Marktgasse 25 • Info: 052 267 51 32	So 17.4. 14:30	Da lang Puppen Company **“Glücksfeen“** (ab 5 J.) • Theater im Waaghaus • Marktgasse 25 • www.theaterimwaaghaus.ch	Mi 20.4. 20:30	**„Astronomische Spielereien“**- interaktives „Danke-schön“-Programm • Kollekte • Sternwarte Eschenberg • Info 052 337 28 48
Sa 16.4. 10:00 -17:00	**René Auberjonois - Von Delacrois bis Bonnard** • Kunstmuseum Winterthur • Museumsstr.52 • www.kmw.ch	So 17.4. 20:00	**Sarbach** (CH) • Kraftfeld • Sulzerareal • www.kraftfeld.ch	Do 21.4. 19:30	Hans Otto Theater Potsdam **„Der eingebildete Kranke“** • Theater Winterthur am Stadtgarten • Theaterstr. 6 • www.theater-winterthur.ch
Sa 16.4. 11:00 -18:00	**Rineke Dijkstra - Porträts • Der Traum vom Ich, der Traum von der Welt • Helmar Lerski - Metamorphose** • Fotomuseum Winterthur / Fotostiftung Schweiz • Grüzenstrasse 44/45 • www.fotomuseum.ch	So 17.4. 20:15	Theater & Klein **„Der Schatten“** • Theater am Gleis • Unt. Vogelsangstr.3 • www.theater-am-gleis.ch	Do 21.4. 20:15	Theater XL, Basel **„Die Hexe und ihr Henker“** • Theater im Waaghaus • Marktgasse 25 • www.theaterimwaaghaus.ch
Sa 16.4. 14:00 -17:00	**Historisches Museum** und **„Die Welt der Musik“** • Eintritt frei • Museum Lindengut • Römerstr.8 • Info 052 213 47 77	Mo 18.4. 19:30	**Electric Frankenstein** (USA), **Dollhouse**(SWE), **Iron Head** (USA) • Gaswerk• Unt. Schöntalstr. 19 • www.gaswerk.ch	Fr 22.4. 19.30	tanzinwinterthur **„Tanz-X-Change # 5“ mit EITipico**• Kollekte • Tanz:OrtAmGleis • Unt.Vogelsangstr.2 • www.tanzinwinterthur.ch
Sa 16.4. 14:00 -17:00	**„Einblick/Augenblick: Von van Gogh bis Vallotton“** • Villa Flora • Tösstalstr. 44 • www.villaflora.ch	Mo 18.4. 20:00	**Crumbs, Improvisations-Theater** (in Englisch) • MEFiBO mit Casinotheater Winterthur • Stadthausstr. 119 • www.casinotheater.ch	Fr 22.4. 20:00	**Sein** (CH) • Kraftfeld • Sulzerareal • www.kraftfeld.ch
Sa 16.4. 14:30	Da lang Puppen Company **“Glücksteen“** (ab 5 J.) • Theater im Waaghaus• Marktgasse 25 • www.theaterimwaaghaus.ch	Mo 18.4. 20:15	E. Lenherr/C. Montani **„Waden im Provinzstrumpf 1“** • Theater am Gleis • Unt.Vogelsangstr. 3 • www.theater-am-gleis.ch	Fr 22.4. 20:00	**The Beautiful Kantine Band** (AUT)/**The Bahareebas** (CH)/**Victoria and the Nackeds** (CH) • Gaswerk • Unt. Schöntalstr.19 • www.gaswerk.ch
Sa 16.4. 17:00	**Winterthurer Streichquartett, Dénes Várjon, Klavier**: • Werke von Beethoven u. Schostakowitsch • Musikkollegium Winterthur • Stadthaus • www.musikkollegium.ch	Di 19.4. 20:30	Hans Otto Theater Potsdam **„Der eingebildete Kranke“** • Theater Winterthur am Stadtgarten • Theaterstr. 6 • www.theater-winterthur.ch	Fr 22.4. 20:15	Theater XL, Basel **„Die Hexe und ihr Henker“** • Theater im Waaghaus • Marktgasse 25 • www.theaterimwaaghaus.ch
Sa 16.4. 20:15	Theater & Klein **„Der Schatten“** • Theater am Gleis • Unt. Vogelsangstr. 3 • www.theater-am-gleis.ch	Mi 20.4. 14:30	Figurentheater Doris Weiller **„S hässliche Äntli“**(ab 5 J.) • Theater im Waaghaus • Marktgasse 25 • www.theaterimwaaghaus.ch	Sa 23.4. 14:30	Figurentheater Doris Weiller **„S hässliche Äntli“**(ab 5 J.) • Theater im Waaghaus • Marktgasse 25 • www.theaterimwaaghaus.ch
Sa 16.4. 20:30	**Psychopunch** (SWE) **Plus Support** • Gaswerk • Unt. Schöntalstr. 19 • www.gaswerk.ch	Mi 20.4. 19:30	Hans Otto Theater Potsdam **„Der eingebildete Kranke“** • Theater Winterthur am Stadtgarten • Theaterstr. 6 • www.theater-winterthur.ch	Sa 23.4. 20:00	**Abwärts** (D)/Supporting Acts: **MCF** (CH) **& Die 3 Bundesröt** (CH) • Salzhaus • Unt. Vogelsangstr. 6 • www.salzhaus.ch
				Sa 23.4. 20:30	**Louisiana Red** (USA) • Albani • Steinbergasse 16 • www.albani.ch
So 17.4. 10:00 -12:00	**Historisches Museum** und **Die Welt der Musik** • Eintritt frei • Museum Lindengut • Römerstr.8 • Info 052 213 47 77			Sa 23.4. 21:00	**Gölding & Bit-Tuner** • Kraftfeld • Sulzerareal • www.kraftfeld.ch
14:00 -17:00					Programmänderungen vorbehalten

Diese Institutionen bedanken sich mit dieser Aktion bei der Winterthurer Bevölkerung für die Annahme der Subventionsverträge:
Astronomische Gesellschaft, Filmbulletin, Filmfoyer Winterthur, Fotomuseum/ Fotostiftung Schweiz, Historischer Verein, Internationale Kurzfilmtage (10.-13.11.05), Kunsthalle Winterthur, Kunstmuseum Winterthur, LMK:Gaswerk, Kraftfeld, Albani, Salzhaus; Musikkollegium Winterthur, Musikverband der Stadt Winterthur (Städt. Musiktag 18.6.05), tanzinwinterthur, Theater am Gleis, Theater im Waaghaus, Villa Flora, Winterthurer Musikfestwochen (19.8.- 4.9.05)
Am Kulturfenster beteiligen sich ausserdem die Institutionen: Casinotheater Winterthur, CoalMine BookBar, MEFiBO, Theater Kanton Zürich (Freilichttheater in der Altstadt 27.-29.5.05), Theater Winterthur am Stadtgarten

DVD





Das Ding

Weshalb Howard Hawks seinen langjährigen Cutter Christian Nyby zum Regisseur von THE THING machte und sich selbst zum Produzenten, ist ein Rätsel, handelt es sich doch durch und durch um einen Hawks-Film. Das Grundmotiv nimmt RIO BRAVO vorweg, Solidarität und Animosität in einer Männergruppe hat Hawks seit THE DAWN CONTROL von 1930 immer wieder durchgespielt, der Hauptdarsteller ist eine B-Variante von John Wayne und die hawksianische Frau steht ebenfalls ihren Mann. Allerdings merkt man, dass Hawks an Science-Fiction und Gruselfilmen nicht interessiert war – so wie er respektive sein Stellvertreter Nyby die Geschichte erzählen, könnte sie ebenso gut im Wilden Westen, im Fliegermilieu oder in der afrikanischen Steppe spielen.

THE THING FROM ANOTHER WORLD *USA 1951. Regie: Christian Nyby. Region 2; Bildformat: 1:1,33; Sound: Mono; Sprachen: E, D; Untertitel: D, E. Extras: Bildtafeln. Vertrieb: Arthaus/Impuls Home Entertainment*

Sisters – Schwestern des Bösen

Erfreulich, dass dieser bizarre Klassiker des New Hollywood auf DVD herauskommt; schade, dass das Cover mehr verspricht, als die Edition hält. Wer von den Specials «Anatomie eines Films» und «Brian-de-Palma-Porträt» aufschlussreiche Dokumentationen erwartet, sieht sich enttäuscht. In beiden Fällen handelt es sich um reine Texttafeln, die zwar durchaus interessante Informationen bereithalten, die aber in einem Booklet besser aufgehoben und präsentiert wären. So muss man sich dann doch mit dem Film begnügen, in einer durchschnittlichen, offensichtlich nicht optimierten Bildqualität. Damit werden für einen der originellsten Grusel-Thriller der Filmgeschichte gerade noch die minimalsten editorischen Ansprüche erfüllt

SISTERS *USA 1973. Regie: Brian de Palma. Region 2; Bildformat: 1:1,85; Sound: DD 2.0 Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E. Vertrieb: Epix Media/Warner Home Video*

Gangsterfilme

Warner Bros. war das Studio für harte Gangsterfilme mit Stars wie James Cagney, Edward G. Robinson und Humphrey Bogart. LITTLE CEASAR und THE PUBLIC ENEMY waren derart hart und zynisch, dass die katholische «League of Decency» mit Hilfe des von ihr erzwungenen Production Codes dem Genre in den dreissiger Jahren beinahe den Garaus machte. Warner musste sich auf ungefährlichere Terrains verlegen, beispielsweise in den Wald von Nottingham, wo Strahlemann Robin Hood sein Gutwesen trieb. Und doch kehrte der Gangsterfilm zurück, nicht weniger hart, aber mit einer scheinbar moralischen Kehrtwende, die der Zensur gefiel. Gangster durften nicht mehr furchtlos, gewissenlos und irgendwie bewundernswert sein. Jetzt winselte Cagney in ANGELS WITH DIRTY FACES um Gnade, wenn es zum elektrischen Stuhl ging. Gleichzeitig wurde im Zeichen von «New Deal» aber auch die Sozialkritik, beispielsweise in THE ROARING TWENTIES, pointierter, mit scharfem, teilweise fast dokumentarischem Blick wurde offensichtlich gemacht, auf welchem Boden Gewalt gedeihen kann.

Sechs Klassiker des Gangsterfilms hat Warner neu auf DVD herausgebracht. Die Filme stammen aus den Jahren 1930 bis 1949 – der Bogen reicht von LITTLE CEASAR bis WHITE HEAT. Dadurch werden Entwicklungen des Genres sichtbar und sein ewiger Kampf mit der Zensur. Für die DVD-Editionen vertraut Warner einmal mehr auf eine bewährte Formel, zu unserem Glück: Die Filme werden mit jenem "Beigemüse" versehen, mit dem sie auch damals im Kino liefen, also mit Wochenschau-Ausschnitten, Kurzfilmen und Cartoons. Durch deren teilweise glamouröse Harmlosigkeit ergibt sich ein scharfer Kontrast zum Hauptfilm, so wie halt auch damals ein unterhaltsamer Abend im Kino ablief. Neu produziert wurden zudem für jeden Film eine Dokumentation über Entstehungsgeschichte und Bedeutung sowie ein Audiokommentar von Filmhistorikern. Insgesamt bietet die Reihe so etwas wie einen unverzichtbaren Lehrgang zum Gangsterfilm.

LITTLE CEASAR *USA 1930. Regie: Mervyn LeRoy. Region 2; Bildformat: 1:1,37; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E; Extras: Kurzfilm* THE HARD GUY, *Cartoon* LADY PLAY YOUR MANDOLIN, *Dokumentation «Der kleine Cäsar: Das Ende von Rico, der Beginn des Antihelden», Audiokommentar von Richard B. Jewell*

THE PUBLIC ENEMY *USA 1931. Regie: William A. Wellman. Region 2; Bildformat: 1:1,37; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E; Extras: Kurzfilm* THE EYES HAVE IT, *Cartoon* SMILE, DARN YA, SMILE!, *Dokumentation «Bier und Blut: Feinde der Öffentlichkeit», Audiokommentar von Robert Sklar*

THE PETRIFIED FOREST *USA 1936. Regie: Archie L. Mayo. Region 2; Bildformat: 1:1,37; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E; Extras: Kurzfilm* RHYTHMITIS, *Cartoon* THE COO COO NUT GROVE, *Dokumentation «Der versteinerte Wald: Gefahr in der Wüste», Audiokommentar von Eric Lax*

ANGELS WITH DIRTY FACES *USA 1938. Regie: Michael Curtiz. Region 2; Bildformat: 1:1,37; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E; Extras: Kurzfilm* OUT WHERE THE STARS BEGIN, *Cartoon* SCHWEINCHEN DICK UND DAFFY, *Dokumentation «Whaddya Hear? Whaddya Say?», Audiokommentar von Dana Polan*

THE ROARING TWENTIES *USA 1939. Regie: Raoul Walsh. Region 2; Bildformat: 1:1,37; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E; Extras: Kurzfilm*

THE GREAT LIBRARY MISERY, *Cartoon* TUGS WITH DIRTY MUGS, *Dokumentation «Die Wilden Zwanziger: Die Welt dreht sich weiter», Audiokommentar von Lincoln Hurst*

WHITE HEAT *USA 1949. Regie: Raoul Walsh. Region 2; Bildformat: 1,37:1; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D; E; Extras: Kurzfilm* SO YOU THINK YOU'RE NOT GUILTY, *Cartoon* HOMELESS HARE, *Dokumentation «Sprung in den Tod: Top of the World», Audiokommentar von Drew Casper.*

Vertrieb: alle Warner Home Video. Die Titel sind auch einzeln erhältlich.

Nachtgestalten

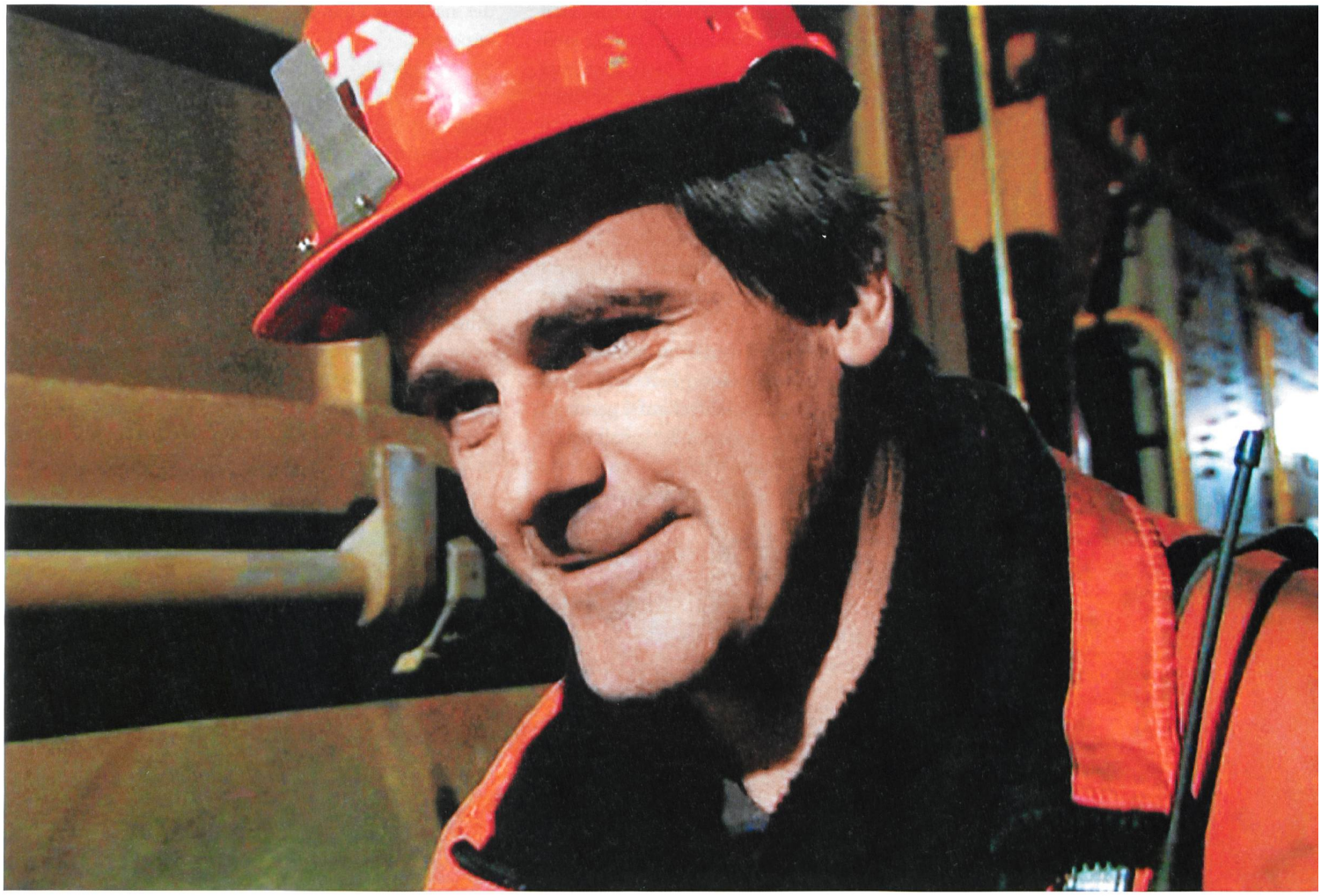
Die Filme von Andreas Dresen sind von beeindruckender Kontinuität, nicht nur, was die Crew und das Darstellerensemble, sondern auch was die Themen betrifft, dennoch wird daraus nie gewohnheitsmässige Routine oder eintöniges Selbstzitat. NACHTGESTALTEN ist eine herb-zärtliche Hommage an die Verlierer und Randständigen unserer Gesellschaft. Die Handlung der drei Geschichten, die da erzählt werden, klingt nach unerträglicher Tristesse – aber was Dresen daraus macht, ist kein Trauerstück, sondern eine Liebeserklärung an seine Figuren, an die Menschen und ihr hilfloses Strampeln nach Glück. In einer guten Komödie müsse man auch weinen können, sagt Dresen in der Dokumentation zu den Dreharbeiten – so gesehen, ist NACHTGESTALTEN eine herausragende Komödie. Der Audiokommentar Dresens ist von erfrischender Offenheit, mit jenem Mass an Selbstironie und Ungeschminktheit, das auch seine Filme auszeichnet. Das «Making of» bietet zwar interessante Einblicke, wurde aber mit einem gar drögen Off-Kommentar belegt.

NACHTGESTALTEN *Deutschland 1999. Region 2; Bildformat: 1:1,85; Sound: DD Surround; Sprachen: D; Untertitel: E; Extras: Audiokommentar von Andreas Dresen, Making of. Vertrieb: Arthaus/Impuls Home Entertainment*

Thomas Binotto

Eisenbahngeschichten

GRAMPER UND BOSSE von Edwin Beeler



Wenn der Filmemacher mit seinen Eltern nun an die Orte der Erinnerung reist und sie aus vergangenen Tagen erzählen lässt, hat er immer auch die sich verändernde Eisenbähnlermentalität im Auge – in der persönlichen Geschichte spiegelt sich der Wandel der urschweizerischen Institution.

Das Rattern des Zuges ist das tönende Leitmotiv von Edwin Beelers «Bahngeschichten», wie der Luzerner Regisseur seinen Film im Untertitel nennt. Ta-ta, ta-ta, ta-ta, geht der Sound schon im Intro. Ein Afrikaner in weissem Hemd und rotem Gilet, in der modernen SBB-Berufsbezeichnung der Railbar Stewart, sitzt mit dem Kopf in die Hand gestützt neben dem Servicewägelchen, das im Rhythmus des fahrenden Zuges schaukelt. Dann geht der Blick hinaus auf die vorbeifliegende Landschaft. Als nächstes stattet die Kamera dem Lokführer im Führerstand einen Besuch ab, nimmt seine Perspektive ein: Ein Schnellzug braust heran, trutzige Berge stehen am Horizont. Schwenk auf die Oberleitung, und die Stimme des Filmemachers ertönt aus dem Off: «Ich fahre gerne Eisenbahn. Ich fühle mich darin sicher. Die Landschaft zieht an mir vorbei, alles ist nah und fern zugleich, fast wie die Erinnerung an die Kindheit. Die Eisenbahn, das war die Welt meiner Eltern. Meine Mutter war Rottenköchin. Sie hat für eine Gruppe von Bahnarbeitern gekocht. Dazu gehörte mein Vater. Er war Gramper. So nannte man die Gleisarbeiter.» Schnitt. Anna und Albert Beeler sitzen im Speisewagen.

Edwin Beeler setzt seinen Eltern und ein bisschen auch dem nationalen Heiligtum SBB mit GRAMPER UND BOSSE ein filmisches Denkmal. Ein halbes Leben lang standen Vater und Mutter im Dienste der Schweizerischen Bundesbahnen. Wenn der Filmemacher mit ihnen nun an die Orte der Erinnerung reist und sie aus vergangenen Tagen erzählen lässt, hat er immer auch die sich verändernde Eisenbähnlermentalität im Auge – in der persönlichen Geschichte spiegelt sich der Wandel der urschweizerischen Institution. Nachdem Albert Beeler etwa an der Stelle an der Gotthardstrecke steht, wo ein Arbeitskollege tödlich verunfallte – «Da kam ein Güterzug, ein kurzer Pfiff, und ich dachte, Gopferdoricheib, da ist doch etwas passiert!» –, konfrontiert ihn der Regisseur mit der Gegenwart und führt ihn in ein computergesteuertes Stellwerk, wo der pensionierte Bähnler dem

SBB-Symbolik wird ins Bild gerückt: die Anzeigetafel der Züge, die Bahnhofsuhr. Die Tonspur hält das Pfeifsignal bei der Zugabfahrt fest oder den Schotter, der aufs Trassee prasselt.

Kollegen staunend über die Schultern schaut und sich kopfschüttelnd dessen Frustration anhört: Früher stellte man die Billette ab Blöckli aus, heute laufe alles über den Computer, und da gäbe es viele Störungen, die einen nur von der Arbeit abhielten. Es sind Überforderung und Verunsicherung einer älteren Generation, die GRAMPER UND BOSSE thematisiert. Umstrukturierungen haben auch vor dem Staatsbetrieb nicht Halt gemacht, automatisierte Arbeitsabläufe und Sparmassnahmen führten zu einem Personalabbau, der wiederum mehr Arbeit, mehr Verantwortung und einen grösseren Zeitdruck bedeutet, wie ein Gleismonteur beklagt.

Was das für fatale Folgen haben kann, schildert ein Lokführer: Ein Kollege habe vor lauter Zeit- und Darmdruck sein Geschäft in eine Kehrichtschaufel gemacht, diese in voller Fahrt entleert – wodurch der Inhalt zuerst an einen Masten prallte und beim nächsten Fenster wieder rein- und einem Zugpassagier an den Kopf flog. Es gibt wiederholt Momente zum Schmunzeln, jedoch vom Filmemacher nicht bewusst provoziert. Edwin Beeler will nicht den Bünzli-Beamten vorführen. Er vermeidet aber auch ein Schwelgen in Nostalgie.

Man staunt trotzdem über die starke Identifikation mancher Angestellter mit ihrem Betrieb. Für sie sei der Beruf noch eine Berufung gewesen, während es für die Jungen heute ein Job wie jeder andere sei, sagt einer und fügt hinzu: «Der Eisenbähnler mit Leib und Seele ist vom Aussterben bedroht.» Und doch gibt es ihn noch: Sein Hobby sind Modelleisenbahnen, man kann ihm bei der liebevollen Präzisionsarbeit zusehen, und er gesteht: «Eisenbahn ist eine Art Krankheit.» Nicht nur ihm dürfte es weh ums Herz werden, wenn Albert Beeler im Bahnhofbuffet Arth Goldau seinen letzten Kafi Luz trinkt. In der nächsten Einstellung steht hier der Einkaufshop «Aperto».

Beeler, der Bähnlersohn, ist ein faszinierter, stiller Beobachter. Die Kamera von *Hansueli Schenkel* verfolgt aufmerksam die Schweissarbeiten an der Schiene, das Hantieren mit Schaltern und Knöpfen im Stellwerk. SBB-Symbolik wird ins Bild gerückt: die Anzeigetafel der Züge, die Bahnhofsuhr. Die Tonspur hält das Pfeifsignal bei der Zugabfahrt fest oder den Schotter, der aufs Trassee prasselt. Neben den etwas lang geratenen Gleisbausequenzen stehen Archivaufnahmen aus der Filmwochenschau und Fotografien aus dem Familienalbum. Immer wahrt der Regisseur eine respektvolle Distanz zum Privaten und setzt Kommentare sparsam ein. So nimmt man eine Erinnerung an den Vater, der in seiner Freizeit am liebsten auf dem Sofa lag und Wildwestromane las, dankbar auf.

Da der Film nicht nur GRAMPER, sondern auch BOSSE heisst, kommen gegen Ende auch diese zu Wort. Als Generaldirektor Benedikt Weibel zum hundertsten Geburtstag der SBB am Bahnhof das «Via»-Magazin verteilt, spricht ihn ein Fahrgast mit Krawatte und Aktenkoffer an: Er solle doch bitte etwas gegen die Überbelegung der Ersten Klasse auf der Strecke, die er täglich zur Arbeit fahre, tun. Das dürfte aus Sicht der Gramper ein Luxus-Problem sein.

Birgit Schmid

Regie: Edwin Beeler; Buch: Edwin Beeler, Tom Frey; Kamera: Hansueli Schenkel, Urs Kohler, Edwin Beeler; Montage: Edwin Beeler; Ton: Olivier Jean-Richard, Balthasar Jucker, Andreas Litmanowitsch; Sounddesign: Peter Sigrist. Mitwirkende: Anna Beeler, Albert Beeler, Ernst Corminboef, Alois Fuchs, Beat Jurt, Ernst Leuenberger, Alex Portmann, Willy Pulfer, Roger Rieker, Georg Seiler, Benedikt Weibel, Thomas Wyrsch. Schweiz 2005. 35 mm, Lichtton Dolby SR; Farbe; Dauer: 85 Min. Produktion und Verleih: Calypso Film AG, Luzern

Blinde Passagiere des Alltags

NOBODY KNOWS von Hirokazu Kore-eda

Die impressionistische Erzählstruktur verleiht den tragischen Ereignissen eine verstörende Unaufgeregtheit. Was eigentlich eine grausame Zumutung des Lebens ist, vollzieht sich für die Kinder im Fluss des Alltäglichen.

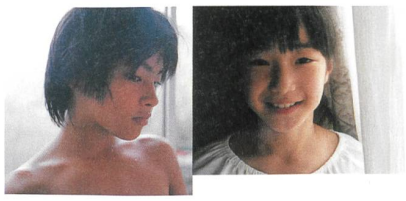
Erwartungsvoll greift die kleine Schwester nach dem Türknauf. Ihre Mutter müsste nun von der Arbeit heimkommen. Das Mädchen lässt seine Hand auf dem Griff ruhen, denn die mütterlichen Schritte sind bereits auf dem Flur zu hören. Aber was wäre, wenn sie einmal nicht zurückkehrte? Dieser Moment des Unvorstellbaren ist der Ausgangspunkt von Hirokazu Kore-edas Film. Einige Wochen später greift er die Geste des Mädchens in einem kurzen Zwischenschnitt noch einmal auf. Doch diesmal bleibt sie unerwidert.

Die Risse in der menschlichen Existenz interessieren den japanischen Regisseur. In der atmosphärischen Montage flüchtiger Alltagsmomente macht er den Zuschauer, gleichviel ob in einem Dokumentar- oder einem Spielfilm, zum anteilnehmenden Zeugen schmerzhafter, zuweilen auch geglückter Prozesse von Trauerarbeit, Ablösung oder der Vergewisserung der eigenen Identität. NOBODY KNOWS (DARE MO SHIRANAI) ist eine Chronik des Verlassenwerdens und der Verwahrlosung. Er erzählt, wie eine selbstverständliche Hoffnung langsam stirbt, aber auch von der Gabe, die Widrigkeiten des Lebens zu kompensieren.

Kore-edas vierter Spielfilm beruht auf einem *fait divers*, das 1988 die japanische Öffentlichkeit in Aufruhr versetzte und den angehenden Regisseur (der damals noch Assistent beim japanischen Fernsehen war) zu einem Drehbuchentwurf anregte, auf den er aber erst anderthalb Jahrzehnte später zurückkam. Eine junge Mutter hatte ihre Kinder vor den Nachbarn versteckt und später in ihrer Wohnung sich selbst überlassen. Ihre Situation wurde erst entdeckt, nachdem die älteste Schwester verunglückt war.

Erzählgestus und Moralität

Die impressionistische Erzählstruktur verleiht den tragischen Ereignissen eine verstörende Unaufgeregtheit. Was eigentlich eine grausame Zumutung des



Die jüngeren Geschwister bleiben in der Obhut des älteren Bruders, Akira, zurück. Er muss lernen, mit dem Geld hauszuhalten, das die Mutter ihm überlassen hat. Das Überleben wird zu einer Rechenaufgabe, die der Zwölfjährige verantwortungsvoll bewältigt, selbst nachdem das Konto überzogen ist.

Lebens ist, vollzieht sich für die Kinder im Fluss des Alltäglichen. Unbefangenheit und Spieltrieb lassen sie die Kluft in ihrem Leben tapfer parieren. Kore-eda gewährt ihnen Momente triumphierender Heiterkeit; zieht darunter freilich augenblicklich einen Boden der Sorge, des Bekümmertseins ein, wenn er zeigt, wie sie arglos die Mahnung des Gaswerks als Zeichenvorlage benutzen.

Sein Erzählgestus mutet dokumentarisch an, erst gegen Ende, nach dem Tod der Schwester, verschiebt sich die Wahrnehmung der Realität, werden Licht und Farben expressiv eingesetzt.

Das rhythmische Aufgreifen von Details und diskrete Schwarzblenden markieren die Etappen dieses Prozesses. Die Vignetten entfalten sich in Nuancen, der sensiblen Veränderung des Tonfalls. Diese Erzählhaltung macht es selbst Moralisten schwer, eindeutige Urteile zu fällen. Kore-eda nimmt die Ereignisse als Indiz für ein Klima der Kinderfeindlichkeit, das in der modernen japanischen Gesellschaft herrscht: warum sonst sollte die Mutter ihre "überzähligen" Kinder vor Vermietern und Nachbarn beim Einzug in einem Koffer verstecken? Wie sehr die Kinder mit diesem Leben im Provisorium vertraut sind, verrät schon die Routine, mit der sie die Umzugskartons auspacken.

Kore-eda zeichnet die Mutter als egoistisch, aber mit dem Begriff Rabenmutter ist ihr nicht vollends beizukommen. Sie geht überaus liebevoll mit ihren Kindern um, die allesamt von unterschiedlichen Vätern stammen und die sie weder bei den Behörden noch in einer Schule angemeldet hat. Sie stellt eine gedankenlose Vertrautheit mit ihnen her, eine Spur zu freimütig weiht sie ihren Ältesten in ihr (Liebes-)Leben ein. Sie erkennt den Abstand nicht, den sie einhalten müsste. Ihr fehlt die Gabe, sich hineinzuversetzen in eine kindliche Auffassungsgabe, denn sie erscheint selbst noch wie ein Kind. Den Schritt von Spiel und Hinwendung zur Vernachlässigung vollzieht sie mit grausamer Geschwindigkeit.

Zunächst verschwindet sie nur ein paar Tage, dann für ein paar Wochen, um dann bald überhaupt kein Lebenszeichen mehr von sich zu geben. Die jüngeren Geschwister bleiben in der Obhut des älteren Bruders, Akira, zurück. Er muss lernen, mit dem Geld hauszuhalten, das die Mutter ihm überlassen hat. Das Überleben wird zu einer Rechenaufgabe, die der Zwölfjährige verantwortungsvoll bewältigt, selbst nachdem das Konto überzogen ist und obwohl die gleichgültigen Kindsväter ihm nicht die geringste Hilfe sind.

Eine klaustrophobische Erzählung

Akira ist der einzige, der eine Verbindung zur Aussenwelt hat. Sein Bewegungsradius ist zunächst gering, er erledigt Einkäufe im Supermarkt, versucht wiederholt, die Mutter aus einer Telefonzelle anzurufen. Anfangs lässt er seine Schutzbefohlenen nie allzu lang allein. Erst allmählich treibt ihn die Sehnsucht nach der Gemeinschaft von Gleichaltrigen dazu, den Radius zu erweitern um einen nahe gelegenen Schulhof und eine Pachinko-Spielhalle. Seine Blicke verraten, wie sehr ihn Mobilität und Freizügigkeit faszinieren, immer wieder schaut er Flugzeugen am Himmel nach oder betrachtet die Züge auf der Hochbahn.

Die Wohnung verwandelt sich unterdessen vom Versteck in ein Gefängnis, ohne je ganz die Anmutung eines Refugiums zu verlieren. Die Geschwister reagieren unterschiedlich auf das Eingeschlossensein: auf dem Balkon richten sie sich einen kleinen Garten ein, die ältere Schwester zieht sich immer tiefer ins Innere der

‹Wenn man etwas verliert, wird einem die eigene Existenz bewusster›

Gespräch mit Hirokazu Kore-eda

Wohnung zurück, verbarrikadiert sich am Ende gar im Kleiderschrank. Den Gegensatz von Innen und Aussen übersetzt Kore-edas Montage in ein einfaches, rigoroses Wechselspiel der Einstellungsgrössen, er löst die Klaustrophobie auf in ein Spektrum von Nahaufnahmen, die Gesichter und Körper fragmentieren, bis hin zu Totalen, die seine Figuren befreien und zugleich verloren wirken lassen.

Es ist erstaunlich, wie wenig das Gefüge ihrer Schattenexistenz von Aussen bedroht wird. Das Drehbuch verdichtet sie nur auf wenige, kurze Spannungsmomente. Als Akira im Supermarkt irrtümlich eines Diebstahls verdächtigt wird, könnten sie auffliegen. Aber erst nach anderthalb Filmstunden schrecken die vier blinden Passagiere des modernen Wohnungsbaus einmal zusammen, als die Vermieterin an der Wohnungstür klingelt; so zuverlässig sind Unwissenheit und Indifferenz der Nachbarn.

Gerhard Midding

NOBODY KNOWS / DARE MO SHIRANAI

Stab
Regie, Buch: Hirokazu Kore-eda; Kamera: Yutaka Yamazaki; Schnitt: Hirokazu Kore-eda; Musik: Gontiti; Ton: Yutaka Tsurumaki

Darsteller (Rolle)
Yuya Yagira (Akira, der älteste Sohn), Ayu Kitaura (Kyoko, das ältere Mädchen), Hiei Kimura (Shigeru, der kleine Junge), Momoko Shimizu (Yuki, das jüngere Mädchen), You (Keiko, die Mutter), Hanae Kan (Saki)

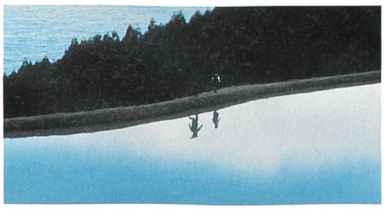
Produktion, Verleih
TV Man Union; Co-Produktion: Bandai Visual, Engine Film, c-style, Cine Qua Non; Produzent: Hirokazu Kore-eda. Japan 2004. 35mm, Format: 1:1.66; Farbe; Dauer: 141 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen; D-Verleih: Rapid Eye Movies, Bonn

FILMBULLETIN Im Rahmen der Hommage, die die Viennale Ihnen 2004 ausgerichtet hat, konnte man Ihre Spiel- und Dokumentarfilme im Kontext sehen. In welchem Verhältnis stehen diese Gattungen für Sie? Ist beispielsweise die dokumentarische Beschäftigung mit dem Wesen der Erinnerung in WITHOUT MEMORY eine Vorbereitung oder eine Variante von AFTER LIFE?

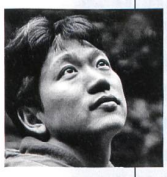
HIROKAZU KORE-EDA Ich fühle beide Ströme in mir. Beide geben meiner Arbeit ihr Gleichgewicht. Ich betrachte Dokumentationen und Spielfilme als gleichberechtigt, meine Herangehensweise unterscheidet sich gar nicht wesentlich. Es sind zwei Äste, die in verschiedene Richtungen weisen, aber die gleiche Wurzel haben. Was die beiden Filme betrifft, die Sie erwähnt haben: Chronologisch scheint WITHOUT MEMORY eine Vorstufe zu sein, tatsächlich geht der Zusammenhang jedoch noch weiter zurück. Das Drehbuch zu AFTER LIFE habe ich viel früher, 1988, geschrieben – es war mein erstes Drehbuch überhaupt –, es gab also bereits ein grosses Interesse an dem Thema bei mir. Die Arbeit am Dokumentarfilm hat es dann noch verstärkt, hat zugleich eine andere Perspektive eröffnet. Es sind zwei Arten der Auseinandersetzung, die für mich ineinander greifen.

FILMBULLETIN Ein Titel zu Beginn von NOBODY KNOWS weist darauf hin, dass der Film auf wahren Ereignissen basiert. Von welchem Moment an interessierte Sie diese Geschichte aus den «Vermischten Nachrichten» als Fiktion?

HIROKAZU KORE-EDA Es gab zwei ausschlaggebende Momente. Das war zunächst einmal das Bild des Jungen, der seine tote Schwester in einem Koffer transportiert, über das damals in der Presse ausführlich berichtet wurde. Dieses Bild hat mich als Filmemacher fasziniert



Hirokazu Kore-eda
geboren 1962 in Tokyo, 1987 Abschluss eines Literaturstudiums an der Universität Waseda, 1989 Beginn mit Dokumentarfilmen für die unabhängige Fernsehgesellschaft TV Man Union



1991 HOWEVER ... / HIKASHI – FUKUSHI KRISUTE NO JIDAI NI
K: Shinji Ito, 47 Min. Dokumentation über Leben und Tod eines hohen Beamten des Gesundheitsministeriums, Verantwortlicher für Minamata-Kranke
LESSONS FROM A CALF / MO HITOTSU NO KYOIKU
K: Katsuhiko Suzuki, Hirokazu Kore-eda. 47 Min. Dokumentarfilm über einen Schulversuch

1992 I JUST WANTED TO BE JAPANESE

1993 HOU HSIA-HSIEN AND EDWARD YANG

1994 AUGUST WITHOUT HIM / KARE NO INAI HACHI-GATSU GA
K: Ryutaro Abiko, Yoichi Mitsuishi, Shunji Ito, Yutaka Endo, Katsumi Takeuchich. 78 Min. Dokumentation über das Sterben des ersten bekannten japanischen Aids-Kranken

1995 MABOROSHI NO HIKARI (DAS LICHT DER ILLUSION)
B: Yoshihisa Ogita, nach der gleichnamigen Novelle von Teru Miyamoto; K: Masao Nakabori, Fumio Maruyama; S: Tomoyo Oshima; M: Chen Ming-Chang; D (R): Makiko Esumi (Yumiko), Takasi Natio (Tamio), Tadanobu Asano (Ikuo), Goki Kashyama (Yuichi), Naomi Watanabe (Tomoko), Midori Kiuchi (Michiku)

1996 WITHOUT MEMORY / KIOKU GA USHINAWA-RETA TOKI
B: H. Kore-eda; K: Shigeru Honda; S: H. Kore-eda; M: Yasuhiro Kasamatsu. 84 Min. Dokumentation über Hiroshi Sekine, der infolge eines Behandlungsfehlers nach und nach das Gedächtnis verliert.

1998 AFTER LIFE / WANDAFURU RAIFU
B: Hirokazu Kore-eda; K: Yutaka Yamazaki, Masayoshi Sukita; S: Hirokazu Kore-eda; M: Yasuhiro Kasamatsu; D (R): Arata (Takashi Mochizuki), Erika Oda (Shiori Satonaka), Susumu Terajima (Satoru Kawashima), Taketoshi Naito (Ichiro Watanabe), Kyoko Kagawa (Kyoko Watanabe)

2001 DISTANCE
B: Hirokazu Kore-eda; K: Yamazki Yutaka; S: Hirokazu Kore-eda; M: Yasuhiro Kasamatsu; D (R): Arata (Atsushi), Iseya Yusuke (Masaru), Terajima Susumu (Makoto), Natsukawa Yu (Kiyoka), Asano Tadanobu (Sakata), Azusa (Azusa), Endo Kenichi (Tamaki), Murasugi Seminosuke (Miyamura)

2004 NOBODY KNOWS / DARE MO SHIRANAI

und an die Geschichte gebunden. Deshalb steht es auch ganz am Anfang des Films.

Seinerzeit gab es in der Presse ganz umfassende Schuldzuschreibungen. Alle wurden angegriffen: die Mutter, die ihre Kinder vernachlässigte, die Nachbarn, die von der Verwahrlosung der Kinder nichts bemerkt haben wollten, und auch der älteste Sohn, der seine Geschwister angeblich vernachlässigt hat und somit für den Tod der älteren Schwester verantwortlich war. Es gab nur eine Meldung, die mich hellhörig werden liess, die Aussage der anderen Schwester, die bei der Vernehmung durch die Polizei versicherte, ihr Bruder habe sich sehr liebevoll und fürsorglich um sie alle gekümmert. Das war mein zweiter Beweggrund, dies als fiktive Geschichte zu erzählen, denn diese Aussage regte meine Phantasie an. Wie sah die Zeit aus, die sie, ganz auf sich gestellt, in dieser Wohnung miteinander verbracht haben? Offenbar muss es zwischen den Geschwistern ein sehr enges Band gegeben haben. Das wollte ich ergründen.

FILMBULLETIN Mich haben die heiteren Akzente verblüfft, die von der Musik und manchen Szenen gesetzt werden – als erfüllte sich in diesem Alleinsein auch der Kindertraum, ein Abenteuer ohne die Eltern zu erleben.

HIROKAZU KORE-EDA Es stimmt schon, die Zeit habe ich mir durchaus auch so vorgestellt, als eine Utopie, die nicht ewig anhält. Es gibt im Leben dieser Kinder eine Periode, in der sie ein Gefühl der Befreiung verspürt haben, weil sie nicht von der Welt der Erwachsenen dominiert wurden. Deshalb gibt es die vielen Szenen, in denen die Kinder ausgelassen wirken. Aber letztlich ging es darum, den Prozess nachzuzeichnen, wie die Kinder etwas verlieren. Und die Freude, die sie in einem Moment verspüren, ist dann nur die Kehrseite

MABOROSHI NO HIKARI
(1995)

«Ganz allgemein mag ich Ringe, Kreise. Ich finde diese Form sehr schön, deshalb dient sie mir zum Aufbau der Geschichten.»

der Traurigkeit. Die Freude und der Verlust sollen in der Wahrnehmung des Zuschauers unabdingbar miteinander verbunden sein, wie Licht und Schatten.

FILMBULLETIN Die Erfahrung von Verlust spielt in Ihrem Kino, etwa in Ihrem ersten Spielfilm MABOROSHI NO HIKARI, eine zentrale Rolle. Ist diese Erfahrung für Sie ein Indiz, ein Gradmesser, um das Funktionieren gesellschaftlicher Strukturen zu überprüfen?

HIROKAZU KORE-EDA Ich finde den Gedanken sehr interessant. Aber ich sehe ihn nicht als einen Beweggrund, in meinen Filmen von Verlust zu erzählen. Für mich ist das ein sehr persönliches Thema, gewiss auch für meine Generation insgesamt. Durch die Erfahrung von Verlust bildet man erst wirklich ein Gefühl für die Realität heraus. Die eigene Existenz wird einem bewusster, wenn man etwas verliert. Ich meine das auch auf einer ganz konkreten, haptischen Ebene.

Zugleich ist es gewiss kein Zufall, dass bereits im Titel von zweien meiner Dokumentarfilme, WITHOUT MEMORY und AUGUST WITHOUT HIM, das Fehlen, die Abwesenheit eine Rolle spielt. Die Frage, die sich nach einem Verlust stellt, ist, wie man ihn auffangen kann. In WITHOUT MEMORY ist es die Familie des Mannes, der sein Kurzzeitgedächtnis durch eine medizinische Fehlbehandlung verloren hat. Im anderen Film, der von dem ersten bekannten Aids-Patienten in Japan erzählt, ist es eine Forderung, die sich an die Gesellschaft richtet. Vielleicht ist das doch nicht so fern von Ihrer Interpretation.

FILMBULLETIN Wie in vielen Ihrer Filme gibt es in NOBODY KNOWS eine zyklische Struktur. Die Handlung von AFTER LIFE vollzieht sich im Wochenzyklus, sonst ist es meist der Wechsel der Jahreszeiten, der die Erzählung strukturiert. Ist das eine narrative Notwendigkeit für Sie – oder geht die Bedeutung noch darüber hinaus?

HIROKAZU KORE-EDA Zum einen ist diese strukturierende Funktion für mich sehr wichtig. Ganz allgemein mag ich Ringe, Kreise. Ich finde diese Form sehr schön, deshalb dient sie mir zum Aufbau der Geschichten. Insbesondere im letzten Film geht es jedoch nicht nur darum, diesen Zyklus darzustellen, sondern auch um eine Spiegelung. Am Anfang und am Ende gibt es Einstellungen vom Koffer und den Schuhen. Aber in der Zwischenzeit hat eine Verschiebung stattgefunden. Zu Anfang rätselt man noch, weiss nicht, was diese Einstellungen bedeuten. Aber am Ende haben sie durch eben diese zyklische Erzählweise eine tragische Bedeutung gewonnen.

FILMBULLETIN Die Schuhe sind ohnehin interessant in Ihrem Film: manche Szenen sind fast komplett aus Nahaufnahmen von Füssen montiert.

HIROKAZU KORE-EDA Es gibt einen Begriff im Japanischen, den man mit «gefühlte Realität» übersetzen könnte. Das Haptische ist von zentraler Bedeutung für den Film. Ich wollte die Gefühle der Kinder nicht allein vermittels ihrer Gesichter ausdrücken. Die Psychologie sollte sich vor allem in den Gesten und Bewegungen manifestieren, in der Berührung zweier Hände etwa. Die Kinder erfahren die reale Welt durch ihre körperliche Sensorik. Wenn der Bruder am Schluss seine tote Schwester berührt, dann interessieren mich dabei vordringlich seine Gefühle, die allerdings schwer in Worte zu fassen sind.

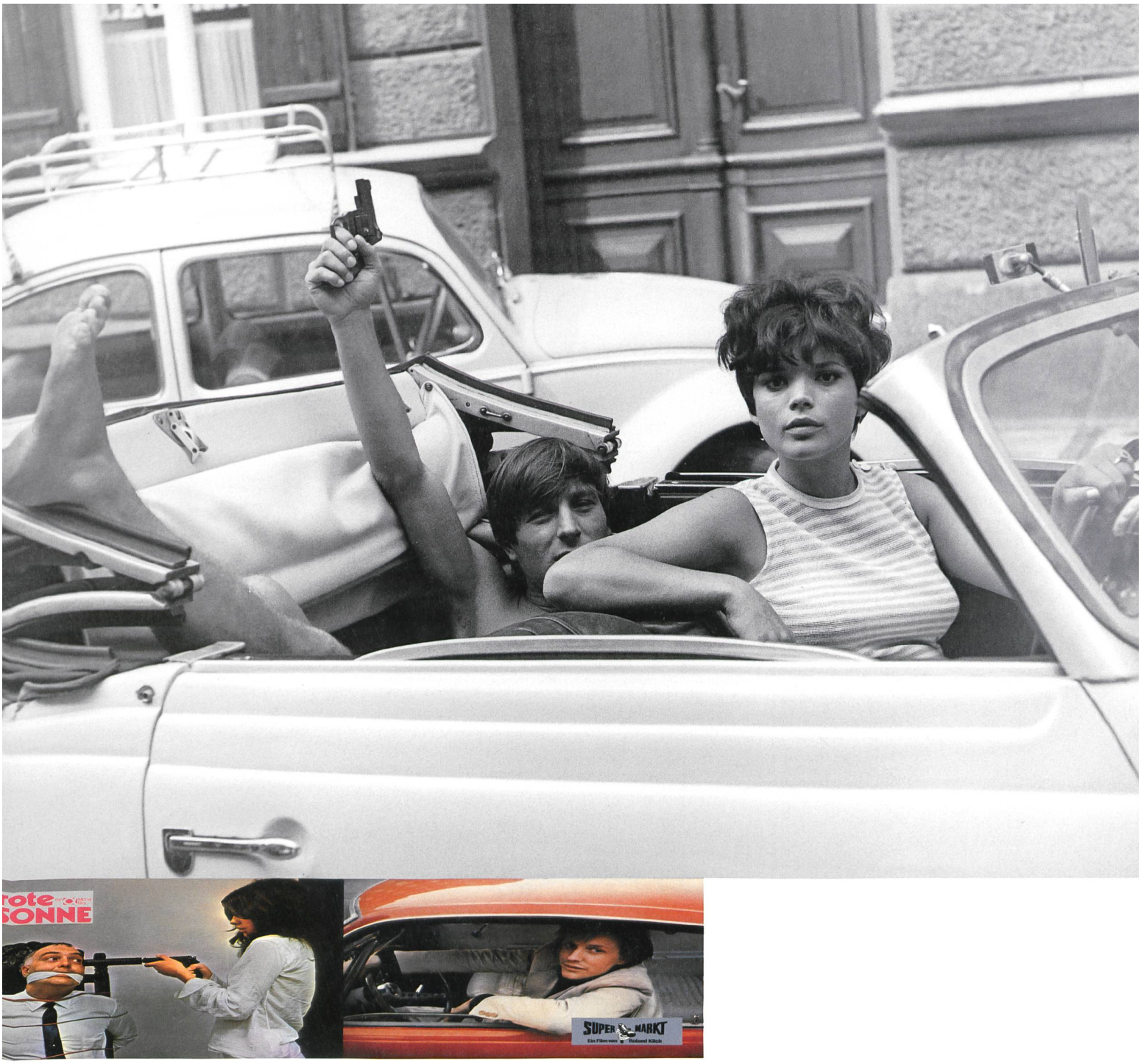
Das Gespräch mit Hirokazu Kore-eda
führte Gerhard Midding

Schwabing à la carte

oder Das deutsche Kino der siebziger Jahre

Damals, erzählt *Hannah Schygulla*, damals seien sich die Filmteams, womit nur eine Handvoll Leute gemeint sein kann, in den Strassen Schwabings begegnet, und während auf der linken Strassenseite der eine Film entstanden sei, habe man auf der rechten einen anderen gedreht. Eine Situation wie im Death Valley, wo es vorkam – John Ford erzählte das –, dass die Western-Regisseure beim Drehen mit den Rücken aneinanderstiessen. «Damals»: das war Ende der sechziger Jahre, die nicht nur die Zeit der "unruhigen" Studenten und revolutionärer Aktionen und Hoffnungen waren, sondern auch den Aufbruch eines neuen Films in Deutschland markierten. Oder besser: neuer Filme in Deutschland. Denn das waren viele Teile, die ein Ganzes nie geworden sind.

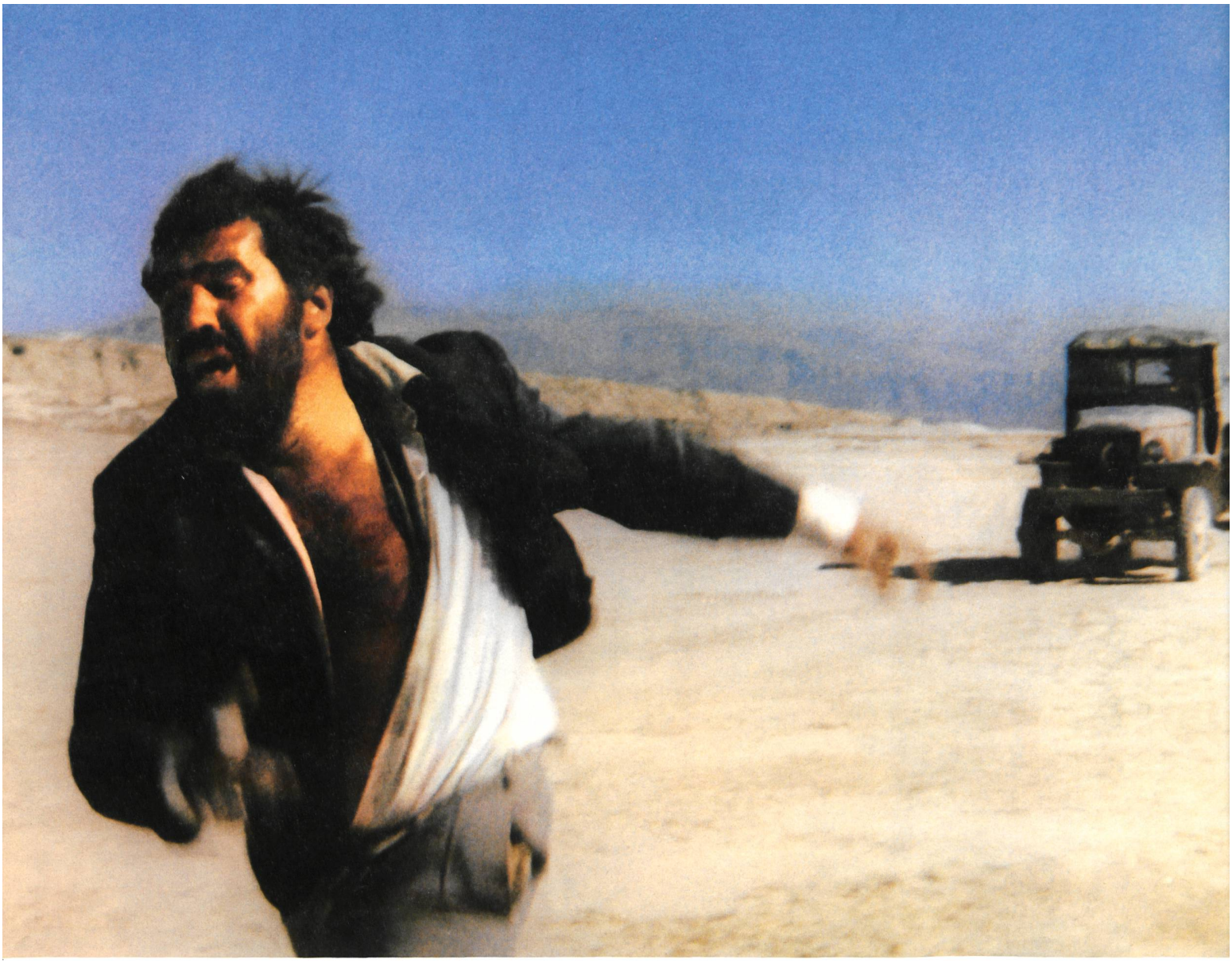
In den Filmgeschichtsbüchern und im internationalen Filmgedächtnis ist der neue deutsche Film – oder zu Anfang noch: der «junge deutsche Film» – registriert mit den Namen von Kluge, Straub/Huillet, Schlöndorff, der Brüder Schamoni, von Reitz und Ula Stöckl, Syberberg, Fleischmann und Hauff und bald auch Herzog, Fassbinder, Wenders, Schroeter, Rosa von Praunheim, Margarethe von Trotta, Herbert Achternbusch, Theodor Kotulla. Kaum einmal wahrgenommen und erst recht nicht gewürdigt aber wird in der einschlägigen Literatur, der internationalen wie der nationalen, dass es ausser diesen einsamen und stolzen Flaggschiffen auch noch den Konvoi der Lemke, Thome, Spils, Eckhart Schmidt und Klick, der Roger Fritz, Spieker, Pfleghar, Böttger und Schaaf, der Brandner, Boldt, Ehmck, Rischert und Verhoeven gab, mit einer breiten Front von Filmen, die oft auch ein breiteres Publikum als jene hoch individuellen, durchweg persönlichen, zum Teil geradezu autistischen Spitzenwerke fanden. Wenigstens in Schwabing, dort, wo die meisten der Filme der zweiten und dritten Reihe entstanden waren und auch vorwiegend spielten. Der neue deutsche Film vom Ende der sechziger bis tief in die siebziger Jahre hinein, das war eine Explo-



Hannah Schygulla, Ulli Lommel, Rainer Werner Fassbinder in LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD *von Rainer Werner Fassbinder; Werner Enke, Uschi Glas in* ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN *von May Spils;* ROTE SONNE *von Rudolf Thome; Charly Wierzejewski in* SUPERMARKT *von Roland Klick*

sion, die viele Namen und Talente aus dem schieren Nichts emporschleuderte, aus einem Nichts an wirtschaftlicher Realität und einem nahezu kollektiven Traum, dem Traum vom Kino, dem Ort, wo man zugleich allein und mit anderen träumt. Doch nicht anders als wie bei einer Explosion stob alles bald vollkommen auseinander. Vielleicht war es die Beschleunigung der Zeit und sicher die Rastlosigkeit eines Interesse und Aufmerksamkeit wechselnden Publikums dieser rasant boomenden Dekade, die weder Kontinuität, "Gewöhnung", noch Stabilität entstehen liessen. Bei den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen, dort, wo 1962 das ebenso kühne wie waghalsige «Manifest» gegen den alten Film und für den neuen, den es erst geben sollte, verkündet worden war, in Oberhausen kamen sie gelegentlich noch zusammen mit ihren Kurzfilmen, die rasch "erwachsenen" Kluge/Reitz/Schamoni/Straub sowie Spils und Fassbinder, Thome und Lemke. Doch was Journalisten, nicht nur die deutschen, als Einheit erkennen wollten, war nur die Addition von Einzelgängern, die keinen gemeinsamen Stil, sondern nur ein gleiches Ziel hatten: lange Spielfilme zu machen, Erfolg zu haben, berühmt zu werden. Dieser «neue deutsche Film» ist nie das deutsche Kino gewesen, in dem schon längst die Importe die Leinwände beherrschten und die Säle füllten.

Allenfalls bei Fassbinder, der in Straubs DER BRÄUTIGAM, DIE KOMÖDIANTIN UND DER ZUHÄLTER (1968) zusammen mit Hannah Schygulla gespielt und dem *Straub* für LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD eine seinerzeit sensationelle Kamerafahrt entlang dem Rotlichtstrich der Landsberger Strasse geschenkt hatte, allenfalls bei Fassbinder, der wie ein Magnet viele anzog und andere abstiess, liefen Fäden zusammen zu dem Geflecht vor allem von Darstellern, die bei anderen in Schwabing angefangen hatten. Aller liebstes Kino war das «Türkendolch», und Frühstück bis nachmittags gab es im «Café Extrablatt». Hier oder in der Bretterbudenbar «Bungalow» traf man neben all den



Den Agitatonsfilmern Bitomsky, Farocki, Willutzki, Christian Ziewer war die Präsenz der sich in Vietnam korrumpierenden Schutzmacht in Berlin allzu gegenwärtig, als dass sie, wie die Münchner, das Hollywoodkino hätten nachstellen wollen.

anderen auch Fassbinder und Wenders, die bald in der ersten Liga spielen sollten. Und den späteren Terroristen Andreas Baader, mit dem Lemke befreundet war. Nicht von ungefähr machte Lemke den seinerzeit öffentlichen Skandal provozierenden Fernsehfilm BRANDSTIFTER (Darsteller waren unter anderem *Iris Berben* und *Margarethe von Trotta*), in dem aus Protest gegen den Krieg in Vietnam Feuer in ein Kaufhaus gelegt wird und somit genau das geschieht, was Baader und Gudrun Ensslin in Frankfurt am Main versucht hatten.

■

Fassbinders Star war die Schygulla; sie spielte viele Jahre lang unter keinem anderen Regisseur. Lemkes Star Berben stand auch bei Thome vor der Kamera (DETEKTIVE), dessen weiblicher Star *Uschi Obermeier* war, während Spils *Uschi Glas*, lange bevor deren Karriere in den Kosmetiktöpfen der Fernsehwerbung ertrank und in den Schlagzeilen der Boulevardpresse zerfasern sollte, zu Starruhm verhalf mit ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN (1968). Das war der erfolgreichste Film der Epoche, weil er, fast zeitgleich mit dem Beginn der terroristischen Aktionen, den Zeitgeist gewaltloser Gleichgültigkeit angesichts des mit Höchstgeschwindigkeit grassierenden Wirtschaftswunders genauer traf, als Baader&Meinhof glauben wollten. Grenzenlose Wurschtigkeit, das Leben in den Tag hinein, die Verarschung der Polizei und anderer Autoritäten, wie etwa auch in Peter Zadeks ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME (1968), waren angesagt. Und das Sprücheklopfen. Spils' genialischer Sprüchemacher *Werner Enke* («... das wird bös enden»), der die Szene mit Wörtern wie «schlaff» und «fummeln» bereicherte, kam aus den Kurzfilmen Lemkes. Dort und bei Thome hatte auch Fassbinders eiskalter Engel *Ulli Lommel* (LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD; WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE; RIO DAS MORTES) begonnen, der spä-

Mario Adorf in DEADLOCK *von Roland Klick;* SUPERMARKT *von Roland Klick*
DEADLOCK *von Roland Klick; Marquard Bohm in* DETEKTIVE *von Rudolf Thome;* SUPERMARKT *von Roland Klick*

tere – und bis zum heutigen Tag – Regisseur von *B-pictures* in den USA. Auch der deutsche Gangsterdarsteller der Epoche, *Marquard Bohm*, der zugleich Belmondo und Bogart sein wollte, hatte, bevor er in die Filme Fassbinders kam, bei Lemke (BRANDSTIFTER), Thome (DETEKTIVE; ROTE SONNE), Klick (DEADLOCK) gespielt. Und Kameraleute waren etwa *Niklaus Schilling* (DETEKTIVE), der später, mit der Schauspielerin *Elke Haltaufderheide* (ebenfalls DETEKTIVE) auch als Produzentin, eigene Filme als Regisseur machen sollte, wie *Robert van Ackeren*, der bei BRANDSTIFTER, dann bei Schroeters hoch artifiziellem EIKA KATAPPA und Rosa von Praunheims betont kunstlosem NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT die Kamera führte, ehe er in Berlin ebenfalls eigene Filme machte.

Nach Berlin gingen auch Thome und Klick oder Rosa von Praunheim, der von Frankfurt am Main kam. Aber Berlin, wenigstens West-Berlin, war, trotz der Kieze von Kreuzberg, Wedding und Neukölln, nicht die Stadt, in der sich Schwabing und die Leopoldstrasse reduplizieren liessen, weil man irgendwo am Cotbusser Tor oder auch am Kurfürstendamm wohnte, aber nicht mehr in der Ainmiller- oder Giselastrasse. Den von der Deutschen Film- und Fernsehakademie – Fassbinder hatte dort nicht einmal die Aufnahmeprüfung bestanden – geschassten Agitationsfilmern Bitomsky, Farocki, Willutzki, Christian Ziewer (LIEBE MUTTER, MIR GEHT ES GUT) war die Präsenz der sich in Vietnam korrumpierenden Schutzmacht USA in Berlin allzu gegenwärtig, als dass sie, wie die Münchner, das Hollywoodkino hätten nachstellen wollen, und das mit lächerlich geringen Budgets. Berlin (West) war die Walstatt der Einzelkämpfer und der Frauen wie Ulrike Ottinger (BILDNIS EINER TRINKERIN), Helke Sander (REDUPERS) und Marianne Lüdcke (DIE WOLLANDS). Und Thema war in den dem Dokumenta-

Angelika Domröse in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA *von Heiner Carow; Marquard Bohm, Uschi Obermeier, Ulli Lommel in* DETEKTIVE *von Rudolf Thome*
Mascha Elm Rabben und Ulli Lommel in HARLIS *von Robert van Ackeren;* 48 STUNDEN BIS ACAPULCO *von Klaus Lemke;* ROTE SONNE *von Rudolf Thome*

rischen stets sehr nahen Filmen vor allem die Arbeitswelt und das proletarische Milieu, das den Bürgersöhnen von Schwabing vollkommen fremd war. Oder die Selbstbefreiung der Frau.

Nur dem Scheine nach – und für alle, die es brauchten – war auch Thomes ROTE SONNE ein Film der Frauenemanzipation. Vier junge Frauen, sie leben als Kommune zusammen, haben sich gegenseitig versprochen, jeden Mann nur fünf Tage zu geniessen und ihn dann zu töten. Die Mordtaten, ohne jede Emotion vollzogen (und gefilmt), sind nur ein technisches Problem, das ebenso wie die Entsorgung der Leichen leicht zu lösen ist. Das biedere Ambiente einer Altbauwohnung wird durch Farbkomposition, Gardinen- und Faltenwurf und durch Lichtgebung überhöht, und «aussen kennt man alles ..., jede Strasse, jedes Haus, jedes Café» (Frieda Grafe): eben Schwabing. Bis zur hoch sentimentalen, keinem Kitsch abholden letzten Szene am Starnberger See, wo sich vor der tiefstehenden, die Leinwand nahezu verglühen lassenden Sonne Peggy (Obermeier) und Thomas (Marquard Bohm), die nicht mehr von einander lassen wollen, dem Liebestod anheim geben. Karl Korn überschrieb seine Besprechung mit «Penthesilea 69», womit er zweifellos übertrieb, während Grafe, kokett, wie sie sein konnte, davor warnte, ihre Rezension ernst zu nehmen. Ernst zu nehmen war an ROTE SONNE in der Tat nur das Unternehmen, viele Elemente des amerikanischen Kinos (Krimi, Gangsterfilm, Hawks-Komödie) in einer Art von Versuchsanordnung eines Films über Filme zu integrieren. Was schon DETEKTIVE (mit Bohm und Lommel, Obermeier und Berben) gekennzeichnet hatte als das Unterfangen, zwei junge Männer, die sonst nichts mit sich anzufangen wissen und nur einen einträglichen Job machen wollen, einen amerikanischen Krimi spielen zu lassen, den Krimi, der dieser ganze Film zu sein vorgibt.

Nicht das Leben machte die Filme, sondern das Leben wurde vom Kino geprägt. Und fand sich dann in einer Art von doppelter Reduplizierung in diesem Kino wieder.

Drehbuchautor von DETEKTIVE und ROTE SONNE (die keine «Autorenfilme» sein sollten) war *Max Zihlmann*, dessen Einfluss auf die frühen Filme der Schwabing-Connection nicht zu übersehen ist. Im «Türkendolch» mit dem Virus aus Hollywood infiziert, verstand er es vor allem, in seinen Drehbüchern Hollywood-Budgets auf den Geldbeutel der Schwabinger Filmemacher herunterzumendeln. Erhalten blieben dabei und übernommen wurden der möglichst inhaltlose Oberflächenreiz, der auf nichts anderes verweisen wollte als auf sich selbst, sowie die äusserlichsten Parameter und Merkmale der amerikanischen Filme wie Struktur des Handlungsablaufs, Bildaufbau, Beleuchtung oder Make-up und Einkleidung der Darsteller. Der stets blütenweisse Anzug vor allem Bohms, gedacht als das charakteristische Outfit des amerikanischen Gangsters, er war lange auch das bevorzugte Habit Fassbinders, ehe der sich zu Lederjacke, Knobelbecher und zu schwarzen Seidenhemden bekannte. Nicht das Leben machte die Filme, sondern das Leben wurde vom Kino geprägt. Und fand sich dann in einer Art von doppelter Reduplizierung in diesem Kino wieder.

Wie radikal die Schwabinger Session war, wie tiefgreifend das Schisma, das machte wie kein anderer Klaus Lemke kenntlich. Als er seinen ersten langen Spielfilm 48 STUNDEN BIS ACAPULCO (1967) drehte, erklärte er: «Mein Film ist ein junger Film, kein Väter-Film» – und «Väter-Filme» waren für ihn die nur kurz vorher entstandenen oder gleichzeitig produzierten Werke von Schlöndorff (DER JUNGE TÖRLESS) etwa, von Ulrich Schamoni (ES) oder von Reitz, dessen Erstling MAHLZEITEN bei den Filmfestspielen in Venedig dem Film Lemkes vorgezogen wurde. Sehr zum Ärger Lemkes, dem es an Selbstbewusstsein nie gemangelt hat. Bevor er sich seine Drehbücher selber zu schreiben anfing, folgte auch er einem Skript von Zihlmann bei der Reise des «Amateurganoven» (Zihlmann) und Glücksritters Frank von Schlier-

Klaus Lemke ist ausschliesslich am Oberflächenreiz interessiert, an Handlung, Rhythmus, Bewegung. Alles, was über die pure Bildlichkeit, die reine Präsenz des Films hinaus zu gehen drohen könnte, ist radikal abzuweisen und auszuschliessen.

see nach Mexiko und in den Tod, und das sollte eine Reise sein, deren Abenteuer nur zu beweisen hatte, dass es keine Abenteuer mehr gibt. Womit 48 STUNDEN BIS ACAPULCO, dem «Schwabinger Traum von einem Action-Film» (Wilhelm Roth), schon zu viel Bedeutung aufgeladen ist. Denn auch Lemke ist wie der Thome der Schwabinger Zeit ausschliesslich am Oberflächenreiz interessiert, an Handlung, Rhythmus, Bewegung. Alles, was ausserhalb seiner selbst ist, oder was über die pure Bildlichkeit, die reine Präsenz des Films hinaus zu gehen drohen könnte, ist radikal abzuweisen und auszuschliessen. Immerhin war 48 STUNDEN BIS ACAPULCO, bevor Wenders mit ALICE IN DEN STÄDTEN (1973) nach Amerika aufbrach, das erste deutsche Road Movie, und das nicht nur für den Protagonisten, sondern vor allem für den Filmemacher. Der kann seinen Helden in Situationen schicken, die sich weniger aus der Geschichte ergeben, die angeblich erzählt wird, als vielmehr aus der Lust des Regisseurs, einen Ortswechsel vorzunehmen.

Anders als bei Lemke und Thome ist die Nervosität Roland Klicks auf die innere Verfassung seiner Personen gerichtet. DEADLOCK, mit *Mario Adorf* und Marquard Bohm 1970 entstanden, diese Abbreviatur eines Gangsterfilms mit optischen Elementen, die eher aus dem Italowestern als aus Hollywood stammen, ist ein Drama, das vom Set, einer Salzwüste, vorangetrieben wird: das Aussen kehrt sich nach innen, greift ein in die Psyche des Personals und ist niemals nur Dekor und die Selbstbefriedigung optischer Reize. DEADLOCK ist nicht zuletzt der Film einer Entdeckung: der *Mascha Elm Rabben*, deren verwirrende laszive Sinnlichkeit die Schwabinger Uschi-Beauties Obermeier & Glas auf das Normalmass unaufregsamer Pin-ups zurückstutzte. Klick, der nur relativ wenige Filme gemacht hat, dafür aber keinen zum zweiten Mal, hatte schon in SUPERMARKT dem deutschen Kino einen bisher unbekannten Darsteller gewonnen, *Charly Wierzejewski*. Dieser Willi, Trebegänger und Streuner und aus jedem sozialen Gefüge

48 STUNDEN BIS ACAPULCO *von Klaus Lemke; Gaby Go, Sylvia Kekulé, Diana Körner, Uschi Obermeier in* ROTE SONNE *von Rudolf Thome*
DETEKTIVE *von Rudolf Thome;* HARLIS *von Robert van Ackeren;* SUPERMARKT *von Roland Klick; Mascha Elm Rabben in* DEADLOCK *von Roland Klick;* ROTE SONNE *von Rudolf Thome*

gefallen, ist der Fremde schlechthin, dem selbst seine Tat, der Überfall auf einen Supermarkt, so fremd bleiben muss wie die Stadt (Hamburg) und ihre Menschen. Die Aktion, ja der ganze sehr strikt und schnörkellos gebaute und erzählte Film: sie laufen gleichsam neben ihm her. Bestürzende Fremdheit, leidenschaftliche Kühle der Inszenierung waren schon das Signum von BÜBCHEN, Klicks erstem langen Kinofilm (1968), denn erklärt wird nicht, wieso der zehnjährige Achim seine knapp dem Babyalter entwachsene Schwester tötet, indem er das Kind mit einer Plastiktüte erstickt, aus Unachtsamkeit, Spieltrieb, Neugier, die zu befriedigen ein Junge auch sein Spielzeug zerlegen kann. Das Milieu ist das Kleinbürgertum in einer Neubau-Reihenhaus-Siedlung am Stadtrand, und auch hier darf wie in Chabrols Bourgeoisie nichts sein, was die Symmetrie des Lebens ins Chaos verschiebt. Und wie in Schlöndorffs MORD UND TOTSCHLAG (1966) und ein Vierteljahrhundert später in Michael Hanekes BENNYS VIDEO besteht die Hauptaufgabe darin, unwillkommene Leichen mit einer Akribie zu entsorgen, die das Bürgertum auch der Entsorgung unvorteilhafter Geschichtstatsachen zuzuwenden pflegt.

Kameramann von BÜBCHEN und DEADLOCK, wie vorher schon bei Klicks JIMMY ORPHEUS, war der in vielen Handschriften geläufige *Robert van Ackeren*, der seine eigene, unverwechselbare optische Signatur erst mit eigenen Filmen (und in Berlin) gewinnen sollte. Auf BLONDIE'S NUMBER ONE mit dem Nacktmodel Gabi Larifari (*Gabrielle Richens*), einem minimalistischen Szene-Porträt, folgte mit HARLIS und der von Klick übernommenen Mascha Rabben an der Seite der Larifari der Film, in dem van Ackeren endgültig zum eigenen optischen Stil fand, zum Oberflächenreiz der weiblichen Epidermis, der auch noch die Bestseller DIE FLAMBIERTE FRAU (mit *Gudrun Landgrebe*) und DIE VENUSFALLE (mit *Sonja Kirchberger*) aus den Jahren 1982 und 1987 prägen wird. Und auch hier, wie bei den Schwabingern, diktiert die Haut

DIE RUSSEN KOMMEN *von Heiner Carow; Angelika Waller in* DAS KANINCHEN BIN ICH *von Kurt Maetzig;* DIE RUSSEN KOMMEN *von Heiner Carow*
Manfred Krug in SPUR DER STEINE *von Frank Beyer;* DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA *von Heiner Carow;* HELGA *von Erich F. Bender;* SPUR DER STEINE *von Frank Beyer*

dem Fleisch, ist die Form der Inhalt, des Lesben-Dramoletts (HARLIS) so gut wie des Prostituierten-Dramas oder der ironischen Tragikomödie vom männlichen Wahnverlangen nach einer Frau, die portofrei leibhaftig aus dem «Playboy» ins Bett der Begierde kommt.

Van Ackeren ist es so wenig wie Klick (und total anders als Fassbinder) daran gelegen, Darsteller nicht nur zu entdecken, sondern auch mit weiteren Filmen zu pflegen. Auch BÜBCHEN (späterer Titel: DER KLEINE VAMPIR) hatte, wie schon SUPERMARKT und DEADLOCK, ein neues Gesicht präsentiert, in einer Nebenrolle (wie im Fall Rabben) die junge Schauspielerin *Renate Roland*, deren, anders als bei Rabben, in bürgerlich-nachbarlicher Wohlerzogenheit gezügelte, aber zu jedem Auf- und Ausbruch bereite Sinnlichkeit eine Karriere versprach, die sich nicht erfüllen sollte. Man mag es ein Versäumnis des deutschen Films der siebziger Jahre nennen, dass es ihm nicht gelungen ist, veritable Stars aufzubauen und ein Starsystem zu etablieren. Aber dergleichen kann nur in einer funktionstüchtigen Korrespondenz zwischen dem Kino und einem Publikum gelingen, zu dessen kulturellem Selbstverständnis – wie etwa in Frankreich – das Kino gehört, wie in Deutschlands bürgerlichem Publikum eben nicht das proletarische Medium, sondern allenfalls Theater und Oper.

So wenig wie in Schwabing, wo die Regiestars ihren eigenen Schauspielern die Show stahlen, konnte die Etablierung eines Starsystems in Berlin-West gelingen, wo das Theater regiert und die meisten Filmschauspieler zuerst Theaterschauspieler sind. Entschieden günstiger floss der Strom durch die kommunizierenden Röhren gleich nebenan, in Berlin-Ost. Die Konzentration aller Filmproduktion bei der DEFA und ihren diversen Arbeitsgruppen begünstigte die Förderung von Autoren, Dramaturgen, Regisseuren und Schauspielern – wie sie andererseits auch Karrieren behindern, wenn nicht verhindern konnte. Aber da mochte *Manfred Krug*, nach Biermann-Protest und Übersied-

Die kritisch-groteske Geschichte einer Liebe, die gegen den banalen realsozialistischen Alltag auf die Kraft der Träume setzt, traf mitten ins Herz eines Publikums, das schon nicht mehr glaubte träumen zu dürfen.

lung in den Westen, aus dem Filmschauspieler-Lexikon der DDR getilgt werden, aus dem Gedächtnis seines Publikums war der absolute Star so wenig zu vertreiben wie *Armin Mueller-Stahl*. Krug hatte zum Beispiel in gleich zwei der Filme mitgespielt, die 1966 auf Geheiss der Partei aus den Kinos zurückgezogen wurden oder erst gar nicht für die Öffentlichkeit zugelassen waren. In der kritischen Komödie WENN DU GROSS BIST, LIEBER ADAM von Egon Günther, in der eine «Wahrheitslampe» die Existenz des Staats bedroht, ist er ein unorthodoxer Pfarrdiakon, und in SPUR DER STEINE von Frank Beyer der Brigadier Balla, der mit seiner Baubrigade auf einer Grossbaustelle in den Streik tritt, weil die Materiallieferung mal wieder nicht funktioniert. Beyer und Günther mussten ebenso wie der Altmeister Kurt Maetzig (DAS KANINCHEN BIN ICH) jahrelang pausieren, ehe man sie wieder Filme machen liess. Wie Heiner Carow, dessen nahezu apokrypher Film DIE RUSSEN KOMMEN, mit stilistischen Anlehnungen an die Nouvelle Vague und auch Fellini, ohne jemals vorgeführt worden zu sein weggeschlossen wurde und später nicht mehr vollständig zu rekonstruieren war. Was nicht hinderte, dass Carow mit der Plenzdorf-Verfilmung DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA 1973 der wohl grösste Publikumserfolg eines DEFA-Films beschieden war. Weil die kritisch-groteske Geschichte einer Liebe, die gegen den banalen realsozialistischen Alltag auf die Kraft der Träume setzt und mit *Angelica Domröse* und *Wilfried Glatzeder* grandiose Darsteller aufzuweisen hatte, mitten ins Herz eines Publikums traf, das schon nicht mehr glaubte träumen zu dürfen.

■

Keine Tragödie ohne Satyrspiel. Oder: Wer kennt noch HELGA? Wer Oswalt Kolle? Wer kennt den SCHULMÄDCHEN-REPORT? In den siebziger Jahren waren sie in aller Munde. Auch bei denen, die HELGA

Alfred Müller, Angelika Waller in DAS KANINCHENBIN ICH *von Kurt Maetzig*
HELGA *von Erich F. Bender*; 48 STUNDEN BIS ACAPULCO *von Klaus Lemke*; *Herbert Fux in* WILDER REITER GMBH *von Franz-Josef Spieker*

kennen zu lernen kein Bedürfnis verspürten. Und Kolle? Der schrieb die Illustrierten voll und strickte an seiner Aufklärungsmasche auch im Kino. Dass die SCHULMÄDCHEN-REPORTS es mit ihren überaus massvollen Sexgeschichten auf dreizehn Kinofolgen brachten und dass sie die Hausfrauen-Reports, den Lehrmädchen-Report, den Ostfriesen-, den Hostessen-, den Sex-Träume-Report und den ich-weiss-nicht-noch-was-Report nach sich zogen: vorbei und vergessen, verflimmert und verweht. Nicht so die Millionen, die der Produzent Wolf C. Hartwig einstrich. Oder der andere Westentaschentycoon Alois Brummer, wie Hartwig Vorläufer der Peep-Show. Er hat die Spekulation auf die Lüsternheit des Publikums auf das niedrigste Niveau heruntergefilmt mit dem Klamauk von GEILERMANNS TÖCHTER, UNTERM DIRNDL WIRD GEJODELT, WO DER WILDBACH DURCH DAS HÖSCHEN RAUSCHT oder GRAF PORNO BLÄST ZUM ZAPFENSTREICH. Brummer immerhin war früh Objekt des anderen, des erlesenen Kinos der Zeit. SEX-BUSINESS – MADE IN PASING hiess der Film, den Hans-Jürgen Syberberg 1969 drehte. Während die Softpornos aus der Schulmädchenzeit warten mussten, bis im letzten Jahr Peter H. Schröder und Hans Günther Pflaum für «arte» recherchierten und Hartwig vor die Kamera holten. Und Schlöndorff, Reitz, von Trotta. Und Schygulla. Sie alle hatten in den Siebzigern die Filme kaum einmal wahrgenommen, die in den deutschen Kinos das grosse Geschäft machten – und sie für die Filme aus allen Ligen von Schwabing bis Berlin blockierten. Bis es den Report- und Jodel-Produkten die Verfilmungen der Bestseller von Johannes Mario Simmel nachmachten. Unter anderem LIEB VATERLAND, MAGST RUHIG SEIN, inszeniert von Roland Klick aus der Schwabinger Session.

Peter W. Jansen

Aussergewöhnliche Kreuzstellung

IN GOOD COMPANY von Paul Weitz

Euphemismen für Marktbeherrschung und knallharten Konkurrenzkampf. Jeder ist sich selbst der nächste und kennt nur eine Blickrichtung: nach oben.

Es ist ...
eine typische Komödie

Sie erzählt von Charakteren, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten. Der eine, Dan Foreman, ist Familienvater, Anfang fünfzig; Geschäftsmann der guten alten Schule; eher zufällig in der Werbebranche. Als Anzeigenleiter des angesehenen Sportmagazins «Sports America» verkauft er ein werthaltiges Produkt. Per Handschlag schliesst er seine Geschäfte ab, seriöse Partnerschaften, von denen beide Seiten profitieren. Man kennt und respektiert sich. Reichlich Kaufmannsethos, und ein wenig merkantile Gemütlichkeit.

Der andere, Carter Duryea, halb so alt wie Dan, verkörpert als Schaumschläger und smarter Werbeyuppie die neue, gefrässige Economy: jung, dynamisch, inhaltsleer. Immer auf der Suche nach dem schnellen, grossen Deal. Auf den Spuren moderner Akquisitionsstrategien hetzt er durch Arbeitstage und am Leben vorbei. Verkauft wird nie ein Produkt, stets eine «Idee». Eine blendendweiss grinsende Illusion, die verbindet. Crossmarketing, Synergie, heissen die Zauberworte des multinationalen Konzernriesen «Globecom», für den er arbeitet. Euphemismen für Marktbeherrschung und knallharten Konkurrenzkampf. Jeder ist sich selbst der nächste und kennt nur eine Blickrichtung: nach oben.

... eine konventionelle Komödie

Die beiden Protagonisten sind so angelegt, dass sich aus ihrem Streitpotential Dutzende komischer Situationen, amüsanter Verstrickungen und lustiger Dialoge fast automatisch ergeben; zumal wenn man über Paul Weitz' komödiantisches Know-how verfügt. Der Schöpfer so unterschiedlicher Spasswelten wie ANTZ (Drehbuch), ABOUT A BOY oder AMERICAN PIE lässt mit der Initialzündung, der Karambolage der Antagonisten, nicht lange auf sich warten. Und wie es sich gehört, knallen die nicht nur gegeneinander, sondern bleiben bis zum Spielfilmende aneinander kleben. Sports America wird an Globecom verkauft, und die neuen Bosse wirbeln Dans Anzeigenabteilung durcheinander. Langjährige Mitarbeiter werden gefeuert, Dan bekommt einen Chef vor die Nase gesetzt. Natürlich: Carter. Nicht genug damit, dass der sein Sohn sein *könnte*, nein, Carter wird auch beinahe *tatsächlich* noch Dans Schwiegersohn. Denn: eine romantische Komponente darf selbstverständlich nicht fehlen. Und so begegnet Carter an seinem ersten Arbeitstag Dans Tochter Alex im Lift und gesteht ihr, ohne zu wissen, um wen es sich bei ihr handelt, dass er keine Ahnung habe von dem, was er hier tue, und sich vor Angst fast in die Hosen mache. Die Grundlagen für ein späteres, peinliches Wie

dersehen sind gelegt. Und weil beide jung und hübsch sind, die für eine Liebesbeziehung sowieso.

... eine amerikanische Komödie

Und weil das so ist, darf sich nicht alles nur um einen sozialen Konflikt, den Wettstreit der Ökonomien drehen. Im Herzen des Films muss die Familie stehen. Die entscheidende Frage also lautet: Wie lassen sich altes beziehungsweise neues Business jeweils mit einem Zuhause vereinbaren? Die Antwort darauf deutet sich früh an: Dans Frau wird überraschenderweise, trotz angeblicher Menopause, zum drittenmal schwanger, sehr zur Freude des glücklichen Paares; Carters Freundin hingegen fühlt sich vernachlässigt und trennt sich von dem arbeitssüchtigen Harvard-Absolventen. Dass sich Carters Prioritäten durch die Begegnung mit Dan und dessen Tochter verschieben, sich sein Leben wandelt und sich am Ende die traditionellen, familiären (leider auch: patriarchalen) Werte als die stabileren erweisen, überrascht nicht. Der junge "Chef" besteht die Lebensschule seines väterlichen "Assistenten".

Und doch schuf Paul Weitz mit IN GOOD COMPANY mehr als eine typische, konventionelle, amerikanische Komödie. Seine Geschichte macht Freude, bereitet ein köstliches, fast erbauliches Vergnügen. Diesen charmanten Mehrwert über das (gehobene) Mass perfekt sitzender Comedy hinaus, wo die Gags zünden und die schrulligen Typen ihren Part erfüllen, verdankt der Film vor allem zwei Faktoren. Der eine ist der Stoff, der dem üblichen Komödiengerippe eine raffinierte Ausprägung verleiht. Die an sich nicht unter Originalitätsverdacht stehenden Grundmotivationen «Generationskonflikt» und «Karriere versus Familie» entfalten eine aussergewöhnliche Kreuzstellung: während im Beruf dem Jungen die Autorität übertragen wird, verkehrt sich das im Privatleben ins Gegenteil. Da ist es Dan, der mit den Worten «Kinder, das Essen ist fertig» zu Tisch bittet, bis ihm einfällt, dass eins der «Kinder» sein Boss ist. Den kleinen, aber feinen Unterschied zwischen äusserer und innerer Autorität, zwischen finanziellen und menschlichen Werten serviert Weitz erfreulich beiläufig; ohne grosse Schenkelklopfer.

Das Setting ist künstlich, der Grundkonflikt fiktiv, und doch fühlt sich vieles authentisch, fast vertraut an. Das liegt daran, dass Weitz die meisten Gags nur anspielt, nicht ausreizt, und vor allem daran, dass *Dennis Quaid* (als zweiter Mehrwertfaktor) genau diese lässig souveräne Spielweise perfekt umsetzt. Quaid arbeitet nicht auf ausgesucht witzige Momente hin, sondern er entwickelt eine psychologisch runde, starke Figur, die genauso gut in einem Drama oder Thriller ihren Platz finden könnte. Quaids unauffällige, aber kraftvolle Darstellung holt die Komödie in die Wirklichkeit zurück. Nur so kann sie am Ende erheitern, berühren und mit ihrem zeitkritischen Tenor sogar nachdenklich stimmen.

Stefan Volk

R, B: Paul Weitz; K: Remi Adefarasin; S: Myron Kerstein; A: William Arnold; Ko: Molly Maginnis; M: Stephen Trask. D (R): Dennis Quaid (Dan Foreman), Topher Grace (Carter Duryea), Scarlett Johansson (Alex Foreman), Marg Helgenberger (Ann Foreman), David Paymer (Morty), Clark Gregg (Steckle), Philip Baker Hall (Eugene Kalb), Selma Blair (Kimberly), Frankie Faison (Corwin), TY Burrell (Enrique Colon), Kevin Chapman (Lou), Amy Aquino (Alicia), Zena Grey (Jana Foreman), Malcom McDowell (Teddy K.). P: Universal Pictures, Depth of Field, Focus Features; Paul Weitz, Chris Weitz. USA 2004. 109 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Tobis, Berlin

‹Mein Kindermädchen machte mich zu einem Amerikaner›

Gespräch mit Paul Weitz

FILMBULLETIN Mr. Weitz, auch in der Filmbranche gibt es dieselben Tendenzen hin zur *corporate culture*, die Sie in Ihrem Film behandeln ...

PAUL WEITZ Stimmt, während wir IN GOOD COMPANY drehten, wurde das Studio, Universal, von General Electric aufgekauft – die Angestellten durchlebten genau das, was mit *Dennis Quaid* im Film passiert. Ich habe auch noch bei anderen Filmgesellschaften recherchiert, die übernommen wurden. Viele Betroffene waren nur allzu bereit, von ihren Erfahrungen zu berichten.

FILMBULLETIN Haben Sie eigene Erfahrungen mit dem Synergieeffekt? Wenn Sie für eine Produktionsfirma arbeiten, die mit einer anderen zusammenhängt, kommt dann schon mal die Frage auf, ob Sie deren Produkt ins Bild rücken könnten? Wird da gesagt, «American Pie» ist ein Markenzeichen für Jugendliche, da können wir unser Produkt genau bei der richtigen Zielgruppe lancieren?

PAUL WEITZ Dafür bieten sie nicht genügend Geld! Wenn ich einen Film mit Autoverfolgungsjagden machen würde, dann offerierte Mercedes vielleicht viel Geld. Allerdings erinnere ich mich, dass bei AMERICAN PIE der Produzent einmal meinte, Reebok würde uns Geld geben, wenn wir eine Grossaufnahme von ihren Sportschuhen einfügen könnten. Ich fragte: «Wieviel Geld?» Es war nicht viel, also sagte ich: «Lassen wir es bleiben!» In IN GOOD COMPANY trinkt Topher Graces Figur «Starbucks»-Kaffee, das passt zu ihm, es musste ein Markenname sein, aber Geld gab es nicht dafür.

FILMBULLETIN Denken die Leute bei Ihrem Namen immer noch zuerst an AMERICAN PIE?

PAUL WEITZ Ich sehe AMERICAN PIE nicht so anders als meine nachfolgenden Filme. In AMERICAN PIE gab es nur Sachen, die einen gewissen Realismus besitzen – im Gegensatz zum Angelhaken in der Backe in THERE'S SOMETHING ABOUT MARY. Ein realistischer Film über Siebzehnjährige ist nun einmal anders als ein realistischer Film über Erwachsene. Ein Film, der mich sehr beeinflusst hat (und in dem Dennis Quaid mitspielte), ist übrigens BREAKING AWAY von Steve Tesich und Peter Yates. Die Stimmung dieses Films blieb haften.

FILMBULLETIN Ein Film aus den siebziger Jahren – mit ihm teilt Ihr Film ein gewisses Understatement in der Erzählweise. Kam das auch durch das britische Kino zustande, dem Ihr vorangegangener Film, die Nick-

«Die Tradition der Ironie lässt sich direkt auf die emigrierten deutschen Filmschaffenden zurückführen. Ich mag die Idee, dass man in einer Komödie ganz verschiedene Formen des Komischen zusammenführen kann.»

Hornby-Verfilmung ABOUT A BOY, einiges verdankte?

PAUL WEITZ Die Filme der siebziger Jahre haben mich stark beeinflusst, ABOUT A BOY erzählt weitgehend von Isolation und Depression in der Gegenwart. Ich mag die Herausforderung, wenn sich die Konflikte aus Personen entwickeln, die einander lieben. Die beiden jungen Menschen von IN GOOD COMPANY lieben sich, dadurch werden die Verhältnisse kompliziert – er ist ein sehr isolierter Mensch.

FILMBULLETIN Ihr Film besitzt auch Momente sehr physischer Komik: Sehen Sie sich da in der Tradition von Preston Sturges?

PAUL WEITZ Absolut! Und auch in der Tradition von Lubitsch und Billy Wilder, der sie in Richtung von Sozialkomödien weiterentwickelt hat. Die Tradition der Ironie lässt sich direkt auf die emigrierten deutschen Filmschaffenden zurückführen. Ich mag die Idee, dass man in einer Komödie ganz verschiedene Formen des Komischen zusammenführen kann – das macht es auch für das Publikum spannend.

FILMBULLETIN Man könnte Ihren Film auch als modernisierte Variante von Wilders THE APARTMENT sehen.

PAUL WEITZ Wilder war generell wichtig, mein Kameramann meinte, ich sollte mir unbedingt ONE TWO THREE ansehen.

FILMBULLETIN Aber am Ende hat IN GOOD COMPANY mehr von einem Frank-Capra-Film.

PAUL WEITZ Stimmt, Wilder ist zynischer. Aus der Perspektive von Dennis Quaid ist es ein Capra-Film (besonders wenn er Malcolm McDowell widerspricht), aus der Sicht von Topher Grace ist es ein Wilder-Film – am Ende siegt Capra. Ursprünglich sollte der Film mehr von Billy Wilder geprägt sein, indem Dennis Quaid Topher Grace sabotiert – aber dann fand ich, dass es wichtiger ist, einen Film zu machen, der auf der Realität basiert (als einen, der auf einem anderen Film beruht), das heisst, dass der Kampf, den Quaid auf einer persönlichen Ebene führt, nicht untergehen darf im grösseren Zusammenhang.

FILMBULLETIN Haben Sie die Balance zwischen den beiden Figuren erst im Schneideraum gefunden?

PAUL WEITZ Weil ich Befürchtungen hatte, habe ich die "Sabotageszenen" gar nicht erst geschrieben. Die Konflikte in Dennis Quaids Leben erwachsen daraus, dass er seine Tochter liebt.

FILMBULLETIN Man ist überrascht, dass *Scarlet Johansson* eher eine Nebenrolle spielt.

PAUL WEITZ Ich bot ihr die Rolle aufgrund von Independent-Filmen wie GHOST WORLD an. LOST IN TRANSLATION war damals noch nicht herausgekommen. Ihre Rollen in Sofia Coppolas Film und in THE GIRL WITH THE PEARL EARRING sind beides ziemlich nonverbale Rollen. Dabei ist sie in Wirklichkeit eine sehr komische Person mit einem Gespür für Ironie. Das konnte sie in diesem Film unter Beweis stellen. Für einen Schauspieler ist es immer gut, seine Bandbreite zu zeigen, das war auch bei Hugh Grant in ABOUT A BOY so.

FILMBULLETIN *Malcolm McDowell* hat jahrzehntelang überwiegend Filme gedreht, die nicht im Kino, sondern gleich auf Video herauskamen. Ist er für Sie auch ein Teil der siebziger Jahre, eine Ikone – mit seiner Rolle in Kubricks A CLOCKWORK ORANGE?

PAUL WEITZ Ja, aber ich fand ihn auch beeindruckend in Robert Altmans THE COMPANY. Er hat eine derartige Energie, das war wichtig, gerade für die Szene, in der er hier seine Ansprache hält.

FILMBULLETIN Die Stimmung des Films wird massgeblich durch die Songs geprägt. Haben Sie auch mal daran gedacht, die konträren Figuren von Dennis Quaid und Topher Grace mit gegensätzlichen Musikstücken zu unterstreichen?

PAUL WEITZ Ganz am Anfang, aber dann fand ich, das sei zu eindeutig. Es hätte den Zuschauer auch irgendwie rausgebracht aus dem Film.

FILMBULLETIN Sie stammen aus einer Film-Familie: Ihr Grossvater war der Agent Paul Kohner, Ihre Grossmutter die Schauspielerin Lupita Tovar, und Ihre Mutter Susan Kohner hatte einen unvergesslichen Auftritt in Douglas Sirks letztem Hollywoodfilm IMITATION OF LIFE als hellhäutige Farbige, die sich ihrer Herkunft schämt.

PAUL WEITZ Am meisten hat mich wohl mein Grossvater beeinflusst. Als ich nach Hollywood kam, kannte ich eine ganze Generation von Filmleuten, etwa den Cutter Rudi Fehr. Das vermittelte mir ein Gespür für Geschichte, was wichtig ist, wenn man mit *executives* zusammensitzt, die das nicht haben – man weiss dann, was es alles schon gegeben hat. Ich erinnere mich auch noch, wie ich mit meiner Grossmutter zu der Probevorführung eines Films von William Wyler ging – der damals total aufgeregt war, trotz seines Status.

FILMBULLETIN Haben Sie damals schon ein Gespür dafür bekommen, dass es andere Kulturen gibt als den *american way of life?*

PAUL WEITZ Absolut. Mein Kindermädchen machte mich zu einem Amerikaner – sie rauchte Kette und hatte einen sehr rauhen Humor.

FILMBULLETIN Dann wären Sie nicht nur ein geeigneter Regisseur für den Zusammenprall der Generationen, sondern auch für den der Kulturen ...

PAUL WEITZ Darum geht es in IN GOOD COMPANY letztlich: die Globalisierung bedeutet das Ende nationaler Entscheidungsstrukturen.

FILMBULLETIN Ihr Vater wiederum kam aus ganz anderen Traditionen ...

PAUL WEITZ Er war ein ziemlich selbstquälerischer Mensch, der sich nicht für einen besonders guten Vater hielt, ein deutscher Jude aus Berlin, der schliesslich im Krieg für den Geheimdienst O.S.S. arbeitete. Wobei er wenig darüber gesprochen hat. Weder davon, dass er im Krieg einen deutschen Offizier gefangengenommen hatte, noch davon, dass er nach dem Krieg *undercover* in einem Kriegsgefangenenlager arbeitete. Er war auch einer der ersten amerikanischen Offiziere, die Dachau betraten. Wenn er davon gesprochen hat, dann nie in Form einer Erzählung, das hätte es für ihn vermutlich trivialisiert.

FILMBULLETIN Ihre ersten Filme haben Sie gemeinsam mit Ihrem Bruder inszeniert.

PAUL WEITZ Wir teilten uns die Arbeit in keinster Weise auf, führen unsere Auseinandersetzungen allerdings, bevor wir am Drehort erscheinen. Ich weiss nicht, ob wir je wieder gemeinsam Regie führen werden, denn ich möchte nicht in die Situation kommen, dass ich ihm sage: «Das kannst du nicht machen.» Das Beste für unsere Freundschaft und für unsere Arbeitsbeziehung ist, wenn wir uns gegenseitig unterstützen, aber eigene Projekte machen.

FILMBULLETIN Wenn Sie eine Komödie schreiben, wie weit ist das dann auf bestimmte Schauspieler zugeschnitten? Sie waren als Autor für je einen Film mit Eddie Murphy und einen mit Chris Rock tätig.

PAUL WEITZ Das waren genau jene meiner Filme, die am wenigsten Erfolg hatten. Beim Murphy-Film NUTTY PROFESSOR II – THE KLUMPS waren wir nur eines von mehreren Autorenteams, die daran arbeiteten. Als wir den Film sahen, stellten wir fest, dass fortwährend «Fuck» gesagt wurde. Aber da war es bereit zu spät, um unsere Namen zurückzuziehen. Bei der Premierenfeier fragte mich dann jemand, was ich davon hielte. Ich meinte, das sei fürchterlicher Mist, den hätten diejenigen verbockt, die nach uns daran gearbeitet hätten. Es stellte sich heraus, dass der Fragesteller einer von ihnen war.

Das Gespräch mit Paul Weitz
führte Frank Arnold

Eine regelrechte Odyssee

HOLY LOLA von Bertrand Tavernier

Der Landarzt Pierre und seine Frau Géraldine wirken zunächst wie typische Touristen. Freilich sind sie nicht als Touristen nach Kambodscha gekommen. Sondern, um sich ihren sehnlichsten Wunsch zu erfüllen: ein Kind.

Egal ob Bertrand Tavernier Musikfilme, Krimis, Familiendramen oder opulente Historienfilme dreht: In beinahe jedem Fall macht sich das sozialpolitische Engagement des französischen Regisseurs bemerkbar, das freilich in einigen seiner Werke in Reinkultur zum Ausdruck kommt. Der 1993 entstandene Film L 627 (über das wenig zimperliche Vorgehen einer französischen Anti-Drogen-Einheit) fällt in diese Kategorie, auch ÇA COMMENCE AUJOURD'HUI (von 1999, über den Strukturwandel in einer ehemaligen Bergbauregion im Nordfrankreich): Beides sind packende Reportagen zur Gegenwart. Exzellent recherchiert, direkt und unvermittelt inszeniert – ohne deswegen auf die formale Eleganz zu verzichten, zu der Kino fähig ist, wenn es sich nicht vollkommen dem nervösen Handkamerastil verschreibt.

An diesen Strang seiner Arbeit knüpft Tavernier nun mit HOLY LOLA an, in dem zu Beginn ein französisches Paar auf dem Flughafen von Phnom-Penh, der Hauptstadt von Kambodscha, ankommt: Der Landarzt Pierre und seine Frau Géraldine wirken zunächst wie typische Touristen. Überwältigt von den fremden Eindrücken. Überfordert von den zahllosen Angeboten für Taxis und Hotels. Haut uns der Fahrer auch nicht übers Ohr? Versteht er überhaupt, wo wir hinwollen? Erschöpft, etwas nervös, aber auch glücklich sinken die beiden auf die Rückbank und lassen das Land auf sich wirken. Die Geräusche und die Gerüche. Den wahnwitzigen Verkehr. Den Regen: Es ist die Zeit des Monsun, was aber keinen Einfluss auf das geschäftige Treiben in den Strassen hat. Schliesslich die Ankunft im Hotel, das sich als Art Enklave für französische Paare aus allen Schichten und geographischen Regionen des Landes herausstellt. Freilich sind sie alle nicht als Touristen nach Kambodscha gekommen. Sondern, um sich ihren sehnlichsten Wunsch zu erfüllen: ein Kind.

Wer je glaubte, eine Adoption könne doch nicht so kompliziert sein, wird durch HOLY LOLA eines Besseren belehrt. Auf Pierre und Géraldine wartet eine regelrechte Odyssee: Sie müssen von diesem zum nächsten Amt; gehen von einem Waisenhaus zum anderen. Jedes Mal werden ihre Hoffnungen enttäuscht. Jedes Mal muss die Liebe und Zuneigung zu den kleinen Geschöpfen, die insbesondere bei Géraldine sofort aufkeimt, wieder begraben werden. Lieber also den Kindern nicht zu genau in die Augen schauen; sie schon gar nicht in den Arm nehmen. Der Aufenthalt wird zu einer unglaublichen emotionalen Belastung, über die das Paar an einem Moment der Geschichte beinahe zu zerbrechen droht.

«Einen aussergewöhnlichen Film über das Verlangen» hat der französische Regisseur Alain Resnais HOLY LOLA in einer Stellungnahme genannt. Das stimmt absolut. Um sich ihren Kinderwunsch zu erfüllen,

nehmen Géraldine und Pierre Strapazen und finanzielle Risiken auf sich – an einer Stelle erfährt Pierre, dass seine Vertretung in Frankreich drauf und dran ist, ihm die Existenz zu ruinieren. Warum sie trotzdem im Land bleiben? Weil Kambodscha ihre einzige Hoffnung ist. Seit elf Jahren sind die beiden ein Paar, beinahe ebenso lange ungewollt kinderlos. In Frankreich selbst sind die Aussichten auf eine Adoption gleich null, in Rumänien haben sie es zwei Jahre lang vergeblich versucht.

Mit der Geschichte des Paares erzählt Tavernier auch eine Menge über die Geschichte Kambodschas. Die Armut, die junge kambodschanische Frauen dazu treibt, ihr Kind abzugeben. Die traurigen Fälle von mit Aids infizierten Babys, die nur noch wenige Monate zu leben haben. Durch die Augen von Pierre und Géraldine erfährt man von dem unglaublichen bürokratischen System, das um die Kindervermittlung herum aufgebaut wurde. Tavernier beschreibt das ausgeklügelte System der Bestechung, ohne es damit zu verurteilen. Denn oftmals ist es die pure Not, die die Leute zur Annahme der freundlich «Anerkennung» genannten Gelder treibt – die offiziellen Löhne reichen einfach nicht zum Leben. Es ist auch nicht ganz unverständlich, dass manchmal so etwas wie Rache im Spiel zu sein scheint. Die französischen Paare werden als Nachfahren der französischen Kolonialherren begriffen, die sich einst in Indochina nahmen, was sie gerade brauchten. Man lässt sie deswegen bewusst warten und zahlen, um nun die Überlegenheit der kambodschanischen Behörden zu demonstrieren. Darüber regt man sich bei den abendlichen Zusammenkünften im Hotel nach Herzenslust auf. Anschliessend lästert man über die «imperialistischen Amerikaner», die nur so mit Geld um sich schmeissen würden, um ans Ziel zu gelangen.

Nicht nur wegen dieser Szene drängt sich ein Vergleich mit CASA DE LOS BABYS auf, der letztes Jahr in den Schweizer Kinos lief. Der amerikanische Regisseur John Sayles berichtet darin von sechs US-Bürgerinnen und ihrem Versuch, in einem (fiktiven) lateinamerikanischen Land ein Baby zu adoptieren. Beide Filme haben eine Menge gemeinsam. Sie stellen das komplexe Thema Adoption auch komplex dar. Sie sind Auge und Ohr, niemals aber ein Kommentator; sie zeigen, ohne ein Urteil zu fällen. Sie pflegen dabei einen lakonischen Humor, der über die dunklen und desperaten Aspekte der Geschichte hinweghilft. Allenfalls ist der Film von John Sayles etwas holzschnittartiger geraten, weil bei ihm jede einzelne Person nicht so sehr als Individuum, sondern als Vertreter eines bestimmten Milieus auftritt. CASA DE LOS BABYS ist sozusagen eine soziologische Untersuchung, die in eine Filmhandlung umgesetzt wurde.

Bei Tavernier entwickelt sich umgekehrt das soziopolitische Bild aus der Erzählung. Vielleicht, weil er, anders als Sayles, seinen Film nicht als Ensembleleistung anlegt. Natürlich fokussiert auch Tavernier auf die anderen französischen Paare im Hotel, deren Erzählungen zu seinem Gesamtbild beitragen. Natürlich ist auch bei ihm die Perspektive der Einheimischen berücksichtigt. Aber in erster Linie bleibt sein Film die Geschichte von Géraldine und Pierre; ihrer Liebe zueinander – und ihrer Liebe zu dem Kind, das sie einst zu haben hoffen.

Mathias Heybrock

‹Ein Film ohne Humor ist eigentlich kein richtiger Film›

Gespräch mit Jacques Gamblin, Schauspieler

Jacques Gamblin wurde 1957 in Granville geboren, einem kleinen Ort in der Normandie. Zuletzt spielte er den chaotischen Taxifahrer Miguel in der belgischen Komödie 25 DEGRÉS EN HIVER von Stéphane Vuillet. Zu Gamblins weiteren Filmen gehört Chabrols AU CŒUR DU MENSONGE. Für Bertrand Tavernier steht er bereits das zweite Mal vor der Kamera: In LAISSEZ-PASSER, einem Sittengemälde über die französische Filmbranche während der deutschen Besatzung, spielte er einen Regieassistenten, der im Widerstand aktiv ist.

FILMBULLETIN Jacques Gamblin, nach LAISSEZ-PASSER ist HOLY LOLA Ihre zweite Zusammenarbeit mit Bertrand Tavernier. Lassen sich die Erfahrungen vergleichen, die Sie in diesen Filmen mit dem Regisseur gemacht haben?

JACQUES GAMBLIN Ich glaube, das Sujet erforderte dieses Mal gar keine Vorbereitung. Oder nur die Vorbereitung einer Nichtvorbereitung. Es ging darum, sich vollständig offen zu machen und aufzunehmen, was auf einen einprasselt. Eine ähnliche Erfahrung hatte ich zuvor eigentlich nur einmal gemacht. Bei DISSONANCES (Regie: Jérôme Cornuau), einem TV-Film für Arte, in dem ich einen Vater spiele, dessen Tochter während der gemeinsamen Autofahrt aus einem vorbeifahrenden Wagen erschossen wird. Das ist eine absolut extreme Situation. Da ist man eigentlich gar kein Mensch mehr, sondern nur noch ein Stück Fleisch, das sich seine Reaktionen, sein Verhalten nicht länger aussuchen kann. Darauf kann man sich nicht vorbereiten.

FILMBULLETIN Und in diesem Fall war es auch so?

JACQUES GAMBLIN HOLY LOLA beruht, neben anderen Quellen, auf der Geschichte

«Je länger Bertrand Tavernier Filme macht, desto grösser ist seine Lust, ihnen ein humorvolles Element beizugeben. Ich denke, das ist auch von lebenswichtiger Bedeutung – gerade bei so gewichtigen Themen wie diesem hier.»

eines Paares, das nach Kambodscha fuhr, um dort ein Kind zu adoptieren. Sie haben sich zwei oder sogar drei Jahre auf die Reise vorbereitet. Nicht das kleinste Detail haben sie dem Zufall überlassen. Um dann im Land selbst festzustellen, dass alles anders ist. In einer solchen Situation entdeckt man sich selbst völlig neu. Und man entdeckt den anderen neu, seinen Partner. Man ist häufig völlig vor den Kopf gestossen, von dem was man erfährt. Um diese Unvorhersehbarkeit transportieren zu können, habe ich mich so wenig vorbereitet wie möglich. Selbst beim Üben der Szenen habe ich mich noch zurückgehalten: Um mir meine erste, ursprüngliche Reaktion für den eigentlichen Dreh aufzubewahren.

FILMBULLETIN Hatte das Auswirkungen auf das Drehbuch? Gab es überhaupt eines?

JACQUES GAMBLIN Das Drehbuch war sehr präzise, aber letztendlich war es nur noch eine Stütze. Die Dialoge wurden alle verändert, die Schauspieler haben sich das zu eigen gemacht. Das ist eine der Stärken Taverniers: Er hört all seinen Schauspielern zu, er nimmt alles auf. Manchmal sagt man etwas, und drei Monate später stellt man fest, dass Tavernier genau das in den Film eingebaut hat.

FILMBULLETIN Tavernier findet es wichtig, dass Sie hier einen Arzt spielen. Er sagte in einem Interview, es brauche diesen chirurgischen, distanzierenden Blick zur Durchdringung der Umgebung, in der Sie und Isabelle Carré als Ihre Frau Géraldine sich bewegen. Sind Sie der gleichen Meinung?

JACQUES GAMBLIN Ich weiss nicht. Es gibt ja auch sehr einfühlsame Ärzte. Um ehrlich zu sein, hat es mich am Anfang fast ein bisschen gestört, dass meine Figur ein Arzt sein soll. Im Gegensatz zu Géraldine, bin ich hier bestimmt der sachlichere Mensch. Aber ich wollte auch nicht zu sehr auf dieses Prinzip festgelegt werden: Hier haben wir den kühl agierenden Mann, dort die emotional reagierende Frau. Ich wollte, dass sich das auch mal umkehrt, und solche Szenen sind dann ja schliesslich auch im Film. Jemand, der sich alles ansieht, der alles, was passiert, in sich aufnimmt – so verstehe ich meine Rolle.

FILMBULLETIN Der von Ihnen gespielte Arzt Pierre thematisiert, dass es hier auch um Geld geht. Er ist zum Beispiel nicht bereit, jedes Bestechungsgeld einfach zu zahlen. Er ist entsetzt, dass es eine Art Schwarzmarkt für Adoptivkinder gibt, auf dem horrende Preise verlangt werden.

JACQUES GAMBLIN Es ist wahr, dass sich bei einer Adoption auch die Frage des Geldes stellt. Es ist eine sehr delikate Frage, die mindestens zwei Aspekte hat. Einer betrifft die finanzielle Situation der Paare, die nach einem Adoptivkind suchen. Manche nehmen erhebliche finanzielle Risiken auf sich, um sich ihren Kinderwunsch zu erfüllen. Oftmals müssen sie monatelang im Land bleiben, müssen unbezahlten Urlaub nehmen, setzen ihre Jobs, ihre Existenz aufs Spiel. Das wollten wir zeigen. Die Westeuropäer sollten nicht lediglich als Geizhälse dastehen, wenn sie sich darüber beklagen, dass sie an allen Ecken und Enden ein «kleines Extrageld» zahlen müssen. Doch es ging uns umgekehrt auch nicht um eine scharfe Kritik an dieser Korruption. Selbst staatliche Angestellte verdienen buchstäblich nichts, sie sind also auf diese Gelder angewiesen. Die Komplexität dieser Situation sollte zum Ausdruck kommen.

FILMBULLETIN Das ist sehr gut gelungen.

JACQUES GAMBLIN HOLY LOLA ist für mich nicht in erster Linie ein Film über Adoption oder über die soziale Situation in Kambodscha. In erster Linie ist es die Liebesgeschichte eines Paares. Die Liebe zwischen dem Mann und der Frau; die Liebe zu dem Kind, das sie sich so sehr wünschen. Alles andere spielt sich als Hintergrund dieser Geschichte ab.

FILMBULLETIN Am Ende des Films hat man das Gefühl, das Paar habe mit dem kleinen Baby sozusagen auch das Land selber adoptiert. Schon allein um ihrer Tochter willen werden sie Kambodscha verbunden bleiben. Geht das vielen Adoptiveltern so?

JACQUES GAMBLIN Nicht unbedingt. Zumindest gibt es auch das genaue Gegenteil. Paare, die tief in die Probleme des Landes eintauchen und sich ihnen gegenüber sensibel und aufgeschlossen zeigen. Sie machen erstaunliche Erfahrungen, sie lernen Dinge, von denen sie vorher nicht einmal den Hauch einer Ahnung hatten. Aber wenn sie mit ihrem Kind daheim sind, sind das nur noch Anekdoten, die auf ihr weiteres Leben keinen Einfluss haben.

FILMBULLETIN Das gibt es?

JACQUES GAMBLIN Es gibt alles. Das Thema ist reichhaltig an verstörenden Elementen. Ich bin selber der Pate einer kleinen Vietnamesin, die eine Freundin von mir adoptiert hat. Ihr wurde das Kind damals von der Mutter in die Hand gedrückt – sie wusste, sie selbst kann es einfach nicht ernähren. Unvorstellbar, oder? Schrecklich! Aber auf der anderen Seite auch wieder schön, weil eine neue Familie entstand. Ich glaube, solche oder ähnliche Geschichten passieren beinahe bei jeder Adoption. Wenn man von einer Adoption erzählt, hat man genug Stoff für einen ganzen Roman.

FILMBULLETIN Die Frau, die Géraldine gegen Ende des Films schliesslich die kleine Lola in den Arm drückt – ist das auch die Mutter des Kindes? Jedenfalls fällt es ihr sichtlich schwer, sich zu trennen.

JACQUES GAMBLIN Nein, das ist eine Pflegerin. Aber es ist eben wirklich eine Pflegerin und keine Schauspielerin. Sie kümmert sich um die Waisenkinder. Und wenn dann ein Kind ein, zwei Jahre unter ihrer Obhut verbracht hat, hat sie natürlich eine emotionale Beziehung zu ihm aufgebaut. Deswegen ist auch für sie der Moment des Abschieds sehr schwer, und deswegen ist diese Szene auch im Film. Es ist eine ausserordentliche Szene, die uns alle sehr berührt hat. Und diese Frau spielt sie besser, als Tavernier es jemals von einer professionellen Schauspielerin hätte erwarten können.

FILMBULLETIN Das Schöne an HOLY LOLA ist jedoch auch, dass der Film trotz vieler trauriger und bedrückender Momente auch voller Humor ist.

JACQUES GAMBLIN Je länger Bertrand Tavernier Filme macht, desto grösser ist seine Lust, ihnen ein humorvolles Element beizugeben. Ich denke, das ist auch von lebenswichtiger Bedeutung – gerade bei so gewichtigen Themen wie diesem hier. Ein Film kann noch so düster sein, er braucht mindestens eine Szene, in der man etwas lachen und durchatmen kann. Ein Film ohne Humor ist eigentlich kein richtiger Film.

Das Gespräch mit Jacques Gamblin führte Mathias Heybrock

Stab

Regie: Bertrand Tavernier; Buch: Tiffany Tavernier, Dominique Sampiero, Bertrand Tavernier; Kamera: Alain Choquart; Schnitt: Sophie Brunet; Dekor: Giuseppe Ponturo; Kostüme: Eve-Marie Arnault; Musik: Henri Texier; Ton: Dominique Levert, Elisabeth Paquotte, Gérard Lamps

Darsteller (Rolle)

Jacques Gamblin (Pierre), Isabelle Carré (Géraldine), Lara Guirao (Annie), Frédéric Pierrot (Xavier), Maria Pitarresi (Sandrine), Jean-Yves Roan (Michel), Séverine Caneele (Patricia), Gilles Gaston-Dreyfus (Yves Fontaine), Anne Loiret (Nicole), Philippe Said (Bernard), Vongsa Chea (Doktor Sim Duong), Pridi Phath (Herr Skhom), Neary Kol (Kim Saly), Rithy Panh (Herr Khieu), Narith Ponn (Amme von Lola), Srey pich Krang (Lola), Anne-Marie Philipe (Marianne), Daniel Langlet (Herr Detambel)

Produktion, Verleih

Littel Bear, Les films Alain Sarde, TF1 Films Production; Produzenten: Frédéric Bourboulon, Alain Sarde; ausführende Produzenten: Agnès Le Pont, Christine Gozlan. Frankreich 2004. Farbe, Format: 1:1.85; Dolby SRD-DTS; Dauer: 128 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich: D-Verleih: Prokino Filmverleih, München

Die Unsichtbaren

BIN-JIP von Kim Ki-duk

Die Hauptfigur des Films ist ein solcher Geist. Immer fotografiert er sich selbst vor den Familienbildern der Abwesenden. So, als wollte er sich nicht bloss in deren Wohnraum, sondern auch in deren Leben hineinschummeln.

Die Bedingung der Filmaufnahme ist zugleich ihr grösstes Mysterium. Der Blick der Kamera ist ein Rätsel, und es verwundert, dass man sich darüber nicht öfters wundert. Unleugbar ist er doch da, dieser Blick. Jedes Bild bezeugt seine Anwesenheit, da es ja ohne diesen Blick gar nicht existieren würde. Und doch ist diese Kamera, obwohl inmitten dessen, was sie filmt, selbst unsichtbar für ihre Umgebung. Ungesehen von den Figuren, sieht sie selbst alles. Ein Blick ohne Auge. Ein Blick, der das unmögliche Phantasma des Voyeurs erfüllt: Sehen, ohne dabei gesehen zu werden. Der Blick eines Geistes.

Die Hauptfigur des Films ist ein solcher Geist. Zwischen den Menschen hindurch treibt er durch die Metropole und sucht die verlassenen Orte. Wohnungen, deren Eigentümer gerade verreist sind. In diese leerstehenden Häuser bricht er ein. Er hängt Werbezettel für Nudelsuppen an die Türklinken, und wenn diese nicht entfernt werden, weiss er, dass die Wohnung leer steht. So wechselt er von einem Ort zum anderen, ohne einen eigenen Platz zu haben. In der fremden Wohnung isst er, schläft er, wäscht seine Sachen und die der Bewohner. Sein Aktivitäten entstammen – so scheint es – weniger einem körperlichen Bedürfnis als vielmehr dem Begehren, eine Spur zu hinterlassen. Kleine Dinge verändert er, als unscheinbare Erinnerungen an seine Einbrüche. Da macht er eine Spielzeugpistole scharf oder stellt Uhren um. Und immer fotografiert er sich selbst vor den Familienbildern der Abwesenden. So, als wollte er sich nicht bloss in deren Wohnraum, sondern auch in deren Leben hineinschummeln. Mehr noch, als wollte er sich selbst von seiner Anwesenheit überzeugen, als seien die Fotos Beweisstücke seiner eigenen Existenz. Gestohlen wird nichts.

In einer der Wohnungen schliesslich wird der junge Einbrecher ertappt von einer Frau, die nicht weniger die Existenz eines Geistes führt. Misshandelt von einem Ehemann, den sie nicht liebt, macht sich die Frau zusammen mit dem Mann auf Einbruchstour. Gemeinsam streifen sie wahllos durch edle und verkommene Quartiere, räumen auf, wo Unordnung herrscht und machen Unordnung, wo's zu ordentlich ist. In einer der Wohnungen entdeckt die Frau ein Porträt von sich. Doch das perfekte Körperbild, das sie lange und intensiv betrachtet, scheint ihr nicht ihrem mentalen Körper zu entsprechen. Sie zerschneidet das Bild und setzt es anders wieder zusammen, ein zerstückeltes Bild einer zerstückelten Psyche.

Doch die vom verlassenen Ehemann alarmierte Polizei kommt dem Paar schliesslich auf die Schliche. Die Frau wird zurück zu ihrem Gatten gebracht, der Mann kommt ins Gefängnis.

In der Zelle des Gefängnisses entstehen dann die erstaunlichsten Szenen, in diesem ohnehin sehr erstaunlichen Film. Im-

Die enorme Offenheit der Lektüre wird man indes an keiner Stelle des Films mit Beliebigkeit verwechseln können. Dafür sind die Bilder, oft ruhige Plansequenzen, zu überlegt komponiert.

mer wenn der Wärter dem Gefangenen das Essen bringt, ist dieser durch den Schlitz in der Zellentür nicht zu sehen. Der verwunderte Polizist betritt die Zelle, um deren Insassen zu suchen. Zu Anfang versteckt dieser sich neben der Tür, dann beginnt er die Wände hochzuklettern. Am Ende schliesslich hat er seine Körperbewegungen derart perfektioniert, dass er sich hinter dem Rücken des Wärters versteckt, jeder seiner Drehungen ausweicht und so schliesslich tatsächlich unsichtbar wird. Derart immer im Rücken seiner Verfolger, überwindet der Mann schliesslich auch die Begrenzungen der Zelle. Die Klaustrophobie wird überwunden durch das Verschwinden des Körpers. Danach kehrt der Mann zurück an all die Orte, an denen er schon war, obwohl diese nun nicht mehr verlassen, sondern bewohnt sind. Die Menschen aber sehen ihn nicht, spüren nur seine Anwesenheit. Am Ende kehrt er zurück zu der Frau, die ihn als einzigen sehen kann, ihn, diesen Geist unter den Lebenden.

Regisseur Kim Ki-duk hat mit BIN-JIP gleichsam unter der Hand einen Experimentalfilm gemacht, der sehr viel mehr evoziert als bloss die eigentümliche Variation eines Krimimelodrams à la BONNIE AND CLYDE. Diese beiden Figuren, die im Laufe des Films zwar Personalien erhalten, eigentlich aber – wie es auch das Drehbuch vorsah – namenlos sind, erscheinen weniger als Charaktere denn als Träume. Träume, die sie je füreinander sind. So scheint der Mann wie eine Schöpfung der Imagination der Frau, wie eine Phantasie, die ihr den Ausbruch aus dem Gefängnis ihrer Ehe ermöglicht. Umgekehrt scheint sie wie das Ziel jener rastlosen Suche des Mannes, dieses Unberührbaren, der jenen Menschen sucht, der ihn erst wahrnimmt. Beide zusammen aber sind sie der Traum des Kinos, führen die Vorstellungskraft des kinematographischen Apparats und seiner Zuschauer vor. In der letzten Einstellung des Films stehen die beiden auf einer Waage, die sie – wie in den anderen Häusern auch schon – verstellen. Das Gewicht der beiden auf der Waage beträgt Null. Geister sind sie beide, schwerelos und unsichtbar. Im ganzen Film sprechen die beiden kein einziges Wort und verständigen sich doch problemlos – miteinander und mit dem Zuschauer.

Die enorme Offenheit der Lektüre wird man indes an keiner Stelle des Films mit Beliebigkeit verwechseln können. Dafür sind die Bilder, oft ruhige Plansequenzen, zu überlegt komponiert. Anstatt sich für eine Eindeutigkeit zu entscheiden, führt der Film vor, wie er gleich dreifach funktioniert: als spannender Krimi, als stimmiges Porträt psychischer Versehrtheit und schliesslich als Poetologie des eigenen Mediums.

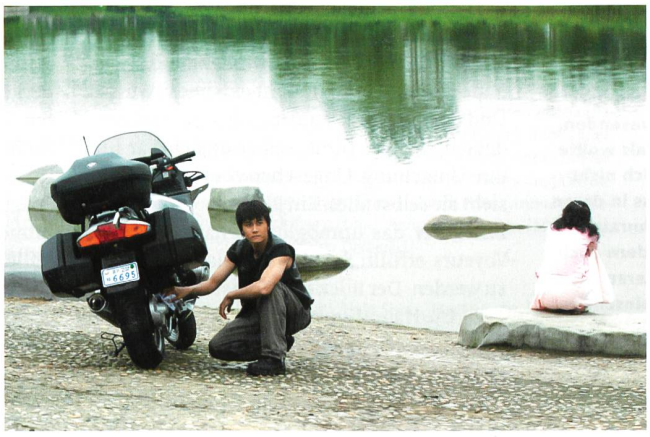
Dieser letzte Aspekt ist denn besonders schön gelungen: Der unsichtbare Mann, der sich immer im Rücken der Figuren aufhält, nicht gesehen wird und sich doch bemerkbar macht – er ist die seit langem anrührendste Parabel, die das Kino über seine eigenen Verfahrensweisen hervorgebracht hat. Der Mann ist die Personifizierung jenes körperlosen, untoten Blicks der Kamera. Doch der Film mag es nicht bei einer Affirmation dieses unsichtbaren Blicks belassen. Der konventionelle Voyeurismus wird überwunden, um jenseits davon eine Ethik des Films zu entwickeln. Agnorisis – so nennt die Literaturwissenschaft jenen umschlagenden Moment, in dem die Protagonisten zueinanderfinden, in dem sich die beiden erkennen. Diese Anerkennung des einen durch den andern ist der wesentliche und darum natürlich auch gefährliche Moment der Erzählung. In der Auflösung, die sie bringt, droht sich die ganze Geschichte mit aufzulösen. Selten wagt darum das Kunstwerk diese Begegnung mit ihrem Betrachter. Und doch ist jener Blick zwischen dem Mann und der Frau, nicht nur deren Agnorisis, sondern auch die unsere. Der unsichtbare Schauende sucht Anerkennung, er setzt sich selbst dem Blick des Gegenüber aus. So gibt der unsichtbare Zuschauer, jener Träger des unmöglichen Kamerablicks, sich zu erkennen und der Film blickt zurück. In dieser gegenseitigen Anerkennung steckt das Ende des alten und die Geburt eines neuen Kinos.

Johannes Binotto

Stab
Regie, Buch: Kim Ki-duk; Kamera: Jang Seung-beck; Schnitt: Kim Ki-duk; Production Design: Joo Jin-mo; Kostüme: Koo Jea-heon; Special Effects: Jeong Ji-ho; Musik: Slvian; Ton: Jung Ji-uk

Darsteller (Rolle)
Lee Seung-yeon (Sun-hwa), Jae Hee (Tae-suk), Kwon Hyuk-ho (Min-kyu), Joo Jin-mo (Detektiv Cho), Choi Jeong-ho (Gefängniswärter), Lee Joo-suk (Sohn des älteren Herrn), Moon Sng-hyuk (Sung-hyuk), Park Jee-ah (Jee-ah), Jang Jae-yong (Hyun-soo), Lee Dah-hae (Ji-eun)

Produktion, Verleih
Kim Ki-duk Film; Co-Produktion: Cineclick Asia; Produzent: Kim Ki-duk; Co-Produzenten: Kang Young-gu, Suh Young-joo; ausführende Produzenten: Michio Suzuki, Choi Yong-bae. Südkorea, Japan 2004. Farbe, Format: 1:1.85; Dolby SRD; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Pandora Filmverleih, Aschaffenburg



SAMARIA
Kim Ki-Duk

Auf dem Schulweg erzählt der Vater seiner Tochter regelmässig Geschichten von Wundern und Heiligsprechungen, von der Jungfrau von Fatima, von Mutter Teresa, die durch Handauflegen heilen konnte. Er ist sich nie ganz sicher, ob die Halbwüchsige ihm auch wirklich zuhört. Vielleicht zitiert er sie nur für sich selbst. Er ist Witwer und überdies als Polizist tagtäglich mit den Schrecknissen und der Verwerflichkeit der Welt konfrontiert. Da verwundert es nicht unbedingt, dass er Zuflucht in christlichen Heilsversprechen sucht. Aber in einem koreanischen Film irritiert dieses Sehnsuchtsmotiv doch sehr.

Es liegt ein Moment des Auferlegten darin, ein Oktroi, das Kim Ki-duks Film sorgsam durchdekliniert: als selbstgewähltes und dann übertragenes Gebot des Handelns. Der Regisseur hat SAMARIA als einen Film über die Vergebung angekündigt. Dass dies kein Anlass zur Beruhigung ist, verrät bereits das suggestive Plakatmotiv, das Missverständnisse kühn einkalkuliert: ein seine Blösse bedeckendes, nur mit einer Nonnenhaube bekleidetes Mädchen blickt den Betrachter herausfordernd an. Diese Dualität von Kindlichkeit und Verführung wirft den Blick des Voyeurs nicht allein auf diesen zurück, das fromme Attribut verweist ihn zusätzlich auf ein moralisches Terrain, von dem er keinen unverfänglichen Ausweg finden wird. Dass die Nacktheit der Halbwüchsigen einigermassen keusch wirkt, nimmt ihrer Geschichte nichts von ihrer verstörenden Wirkung. Denn Kim Ki-duk bürdet seinen jungen Heldinnen eine bestürzend frühe und gründliche Initiation in die Mysterien des Lebens, der Sexualität und des Todes auf.

Nach BIRDCAGE INN und BAD GUY ist SAMARIA sein dritter Film über Prostitution. Um Geld für eine Reise nach Europa zu sparen, verabreden sich die Schülerinnen Jae-young und Yeo-jin im Internet mit Freiern. Wie naiv-durchtriebene Ganoven fädeln sie die illegitimen Rendezvous ein, wobei Yeo-jin Schmiere steht und der Fluchtweg vielfach erprobt ist. Verliebtheit und Eifersucht sind bei ihrer Komplizenschaft auch mit im Spiel. Jae-young erfüllt die Liebesdienste wie eine mildtätige Mission, zu arglosem Erfahrungshunger mischt sich der Wunsch, die Kunden zu bekehren. Ihr unergründliches Lächeln mag auch nach dem tödlichen Sturz aus einem Hotelzimmer nicht aus ihren Zügen verschwinden. Aus Schuldgefühl entschliesst sich Yeo-jin nach ihrem Tod, den Freiern das Geld zurückzugeben, und schlüpft ihrerseits in die Rolle der freigebigen Hure. Ihr Vater, der sie bislang nur ihren Teddybären im Arm halten sah, entdeckt sie unerwartet mit einem Freier. Fortan verfolgt er sie verstört und ratlos, stellt ihre Kunden zur Rede und gerät in einen immer stärkeren Sog der Gewalttätigkeit.

Das Umstürzen der moralischen Gefüge pariert Kim Ki-duk mit einer strengen formalen Ordnung. Er hat den Film in drei Akte unterteilt, an deren Ende unwiderruflich Tod und Verlust stehen. Der erste ist nach Vasumitra benannt, einer indischen Prostitutierten, die ihre Kunden zum Buddhismus bekehrte, die Überschrift des zweiten ist mit dem Filmtitel identisch, die des dritten, «Sonata», bezeichnet zugleich die eigene Struktur, die Aufspaltung und Vermehrung der Themen. Abgelöst von dieser Struktur vollzieht Kim Ki-duk frappante Perspektivenwechsel, schildert zunächst die Komplizenschaft der Freundinnen aus beider Sicht, macht sich daraufhin Yeo-jins Blickwinkel zueigen, sodann den ihres Vaters, um später wieder Distanz zu schaffen zu dessen Verfallsgeschichte entfesselter Gewaltbereitschaft. Dieses Prinzip der Umkehrung, der Blickverschiebung verleiht selbst dem eigentlich unplausiblen Wendepunkt der Handlung eine verblüffende Kraft: als der Vater in einem Hotelzimmer einen Prostituiertenmord untersucht (für einen Moment fürchtet man, es wäre Yeo-jin) und aus dem Fenster schaut, entdeckt er auf der gegenüberliegenden Strassenseite seine eigene Tochter mit einem Freier engumschlungen im Bett.

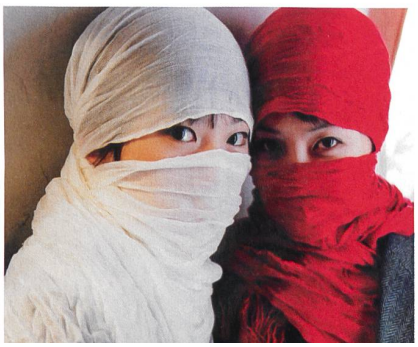
Dank der Konsequenz, mit der er die Motivketten schnürt, fügt sich die neutestamentarische Ikonographie (die bereitwillig getragene Last, der sühnende Steinwurf) nahtlos zu seiner eigenen (in der wiederum das Element des Wassers eine zentrale Rolle spielt). Figuren führt Kim Ki-duk regelmässig durch Grossaufnahmen ihrer Hände ein. Das Handeln gewinnt jenseits der moralischen auch eine metaphysische Dimension. Eine schleichende Vieldeutigkeit. Die eingangs ostentativ als kläglich, mithin unwürdig vorgestellten Freier erweisen sich dann als berührbar, empfänglich für die irritierende Botschaft Yeo-jins. Die sanftmütige Erschütterung des herkömmlichen Gefüges von Lust und Schuldgefühl setzt bei ihnen eine Wandlung in Gang, die mitunter über die Frist post-koitaler Seligkeit hinausreicht. Sie sind zu sachten Gesten der Dankbarkeit, der emotionalen Öffnung fähig, die ihrer späteren Konfrontation mit dem zürnenden Vater eine kaum erträgliche Ambivalenz verleihen. Er trifft auf die Bereitschaft zu Eingeständnis und Sühne. Der Zuschauer verfolgt diesen Parcours der Blossstellungen mit der bangen Hoffnung, dass an dessen Ende die Erlösung und nicht die Gewaltbereitschaft des Vaters die Oberhand gewinnt.

Gerhard Midding

Stab
Regie, Buch und Schnitt: Kim Ki-duk; Kamera: Sun Sang-jae; Kostüm: Lim Seung-hee; Musik: Park Ji

Darsteller (Rolle)
Lee Uhl (Young-gi, Yeo-jins Vater), Kwak Ji-min (Yeo-jin), Seo Min-jung (Jae-young), Kwon Hyun-min (Verkäufer), Oh Young (Musiker), Im Gyunho (ordentlicher Typ), Jung Yoon-soo (harter Typ), Lee Jong-gi (glücklicher Typ)

Produktion, Verleih
Cineclick Asia/Kim-Ki-duk Films; Produzent: Bae Jeong-min. Korea 2004. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85, Dolby SRD, Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Cineworx, Basel; D-Verleih: Rapid Eye Movies, Bonn



SCHIZA
Guka Omarowa

Welch ein Idyll! Ein weites Land, die sonnengelbe Steppe, mittendrin ein röhrendes Geländemotorrad. Ein Mann hält den Lenker, ein Junge steigt auf, das Gefährt ruckelt los, kippt zur Seite. Schnell eilt der Ältere herbei, hilft dem Gestürzten auf die Beine und zurück auf den Sattel. Westernromantisch eröffnet Guka Omarowa den Blick auf ihr Heimatland Kasachstan. Mustafa, der fünfzehnjährige Junge, redet nur wenig. Ein wenig schwerfällig wirkt er, verträumt, schüchtern, mit manchmal deplaziertem, tölpelhaftem Lachen. Fast alle nennen den Sonderling, der von der Schule flog, weil er sich angeblich mit Mädchen prügelte, nur Schiza. Schizophren soll er sein. Auch der Landarzt, dem Mustafas Mutter Eier und Selbstgemachtes mitbringt, verschreibt ihm Tabletten und will ihn zu Spezialisten in der Stadt überweisen. Eine teure Therapie, auf die die Mutter schon seit langem eisern spart.

Probleme also gibt es genug. Und doch scheinen sich Mustafa, seine Mutter und deren Freund Sakura ein Fleckchen heile Welt bewahrt zu haben. Sakura ist für Mustafa grosser Bruder und Ersatzvater in einem. Gemeinsam duschen sie im Freien. Und wenn sich Mustafa auf dem Motorrad an Sakuras Rücken schmiegt, den Kopf im Fahrtwind, schliesst er lächelnd die Augen. Zunehmend jedoch demontiert Omarowa den Traum vom familiären Idyll in einer rauen, aber freien Landschaft. Erst ganz am Ende lässt sie ihn im optimistischen Schlussbild noch einmal aufleben. Eine dramaturgische Bewegung fast wie aus einem Western. Und noch etwas kennt man aus dem US-Kino: der Junge, der mit dem Stiefvater aneinander gerät, sich gegen ihn auflehnt, so zum Mann und schliesslich selbst zum Familienvater wird. Doch so sehr Omarowa und *Sergej Bodrow* in ihrem Drehbuch auch an vertraute Kinomythen und Motive des amerikanischen Ur-Genres anknüpfen, so unamerikanisch entwickeln sie den Stoff weiter.

In Omarowas ruhig und schön erzähltem Film, dem man nicht anmerkt, dass es sich um einen Spielfilmerstling handelt, wird zwar geboxt, gestohlen und geschossen, aber *action* sieht anders aus. Ohne Spektakel, ohne pompöse Kamerafahrten folgt SCHIZA dem melancholisch schlurfenden Rhythmus eines armen, dahin dümpelnden Landes, in dem Recht und Ordnung allenfalls formal existieren. Mit einem langsamen, geduldigen Erzähltempo fängt *Hassan Kydyralijews* Kamera die träge Verlorenheit des postsowjetischen Kasachstans ein. Männer klettern auf Hochspannungsmasten, schneiden Leitungen ab und verkaufen die Drähte an Schwarzhändler. «Was passiert, wenn Strom auf den Leitungen ist», fragt Schiza seinen Onkel, der die Männer vom Boden aus kommandiert. «Hier gibt es nie Strom», entgegnet der gleichmütig. «Was aber, wenn es doch Strom gibt?» «Dann sind sie tot.» Onkel Schaken zuckt noch nicht mal mit den Achseln.

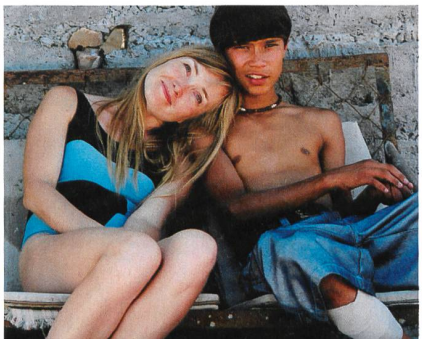
In einem Land ohne Hoffnung und Wünsche, in der ein Menschenleben nichts zählt, wird Schiza, der sensible Träumer, zwangsläufig zum Aussenseiter. Trotzdem ist er erst einmal stolz, als Sakura ihm einen Job anbietet. Schiza soll Sakura helfen, Boxer für illegale Wettkämpfe anzuwerben. Bei einem dieser Kämpfe wird der junge Ali brutal zusammengeschlagen. Besinnungslos wird er aus dem Boxring geschleift. In einem kahlen Raum lässt man ihn einfach liegen. Einzig Schiza sorgt sich um ihn, verlangt vergeblich nach einem Arzt. Als er Alis Wunden abtupft, kommt der wieder zu sich. Er bittet Schiza, das Geld, das er bei sich trägt, seiner Freundin Zinka und seinem Sohn zu bringen. Kurz darauf stirbt er.

Zinka reagiert wütend und verzweifelt, als Schiza ihr das Geld übergibt und erzählt, Ali sei fortgegangen. Alleine kann sie sich und Alis "Balg", den kleinen Sunschik, nicht ernähren. Die einzige Möglichkeit scheint ihr, Sunschik in ein Waisenhaus zu stecken und wegzuziehen. Schiza fühlt sich verantwortlich für die beiden, besucht sie wieder, schliesst Sunschik in sein Herz und fühlt sich zu der deutlich älteren Zinka hingezogen. Um Geld für sie aufzutreiben, überredet er seinen Onkel Schaken, an einem Boxkampf teilzunehmen. Schaken gewinnt, erhält als Prämie einen «amerikanski Mercedes» und teilt sich den Verkaufserlös mit Schiza. Als Sakuras Boss jedoch erfährt, dass Schaken Zinkas Onkel ist, wittert er Verrat und verlangt von Sakura das Geld zurück. Sakura setzt nun Schiza unter Druck, überredet ihn zu einem Raubüberfall. «Fifty-fifty» lautet die Abmachung. Hinterher aber will Sakura nichts mehr davon wissen.

Im Kontrast zu den gemächlichen, bisweilen fast statischen Landschaftsaufnahmen, entwickelt der ausgefeilte Plot von Beginn an kontinuierliche Dynamik. Schlüssig und kurzweilig fesselt die Geschichte mit immer neuen, folgerichtigen Wendungen, ohne sich in den Vordergrund zu schieben. Geschehen und Atmosphäre, Impressionen und Aktionen verbinden sich zur harmonischen Einheit. Unter den durchweg glaubwürdigen Darstellungen ragen bei ihrem Filmdebüt die beiden in Waisenhäusern gecasteten Jungen, *Olschas Nusuppajew* und *Nurtaj Kanagat*, heraus. Leid und Liebe gleichermassen blicken aus ihren traurigfröhlichen Augen. Nicht zuletzt auch dank der wunderschönen Filmmusik, in der traditionelle Klänge und moderne Rhythmen zueinander finden, erweist sich SCHIZA als ein Werk der Widersprüche. Ein ernüchternd trister und ein zauberhaft anrührender, hoffnungsfroher Film.

Stefan Volk

SCHIZA (FIFTY-FIFTY)
Regie: Guka Omarowa; Buch: Guka Omarowa, Sergej Bodrow; Kamera: Hassan Kydyralijew; Schnitt: Iwan Lebedew; Musik: SIG (Siegfried); Ausstattung: Talgat Asyrankulow; Ton: Andrej Wlasnew. Darsteller (Rolle): Olschas Nusuppajew (Schiza), Eduard Tabischew (Sakura), Olga Landina (Zinka), Bachytbek Bajmuchanbetow (Schaken), Viktor Suchorukow (Doktor), Gulnara Jeralijewa (Kuljasch), Nurtaj Kanagat (Sunschik). Produktion: Kasachfilm, CTB Film Company, Les Petites Lumières, Kinofabrika; Produzenten: Sergej Bodrow, Sergej Seljanow, Sergej Asimow; Kasachstan, Russland 2004. Farbe, 35 mm, Format: 1:1.85; Dauer: 86 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



MELINDA AND MELINDA
Woody Allen

So sanft wie das Licht, das den Grundton von Woody Allens jüngstem Film ausmacht, so mild ist der Blick des alten Meisters auf sein wie immer vielköpfiges Personal: Woody Allen lebt, so denkt man, nur noch für sein Metier; Anspielungen, Zitate und Referenzen bleiben nicht nur auf die Filmgeschichte beschränkt, sondern gar auf das eigene Werk.

Und so beginnt MELINDA AND MELINDA mit einer Diskussion unter Drehbuchautoren mittleren Alters, von denen einer dafür plädiert, das Leben als Komödie zu interpretieren, ein anderer jedoch davon überzeugt ist, dass in jeder beliebigen Konstellation von Personen und Ort der Stoff zu einer Tragödie liege – man nehme zum Beispiel eine Abendgesellschaft, in die ein ungebetener Gast hineinplatzt. Und nun darf jeder der beiden Protagonisten seine Geschichte entwickeln. Fortan laufen die beiden nebeneinander her, überkreuzen sich mehrfach und steuern schliesslich ihrem jeweils von vornherein angekündigten heiteren respektive dramatischen Ende zu.

Das gibt Woody Allen, der sich in zwei Alter Egos aufgespalten hat, wieder einmal die Gelegenheit, virtuos mit Figuren zu jonglieren, Geschlechterkampf, Neurosen und die speziell im so genannten Bobo-Milieu, also dem Biotop der bourgeoisen Bohémiens, angesiedelten Eitelkeiten und Idiosynkrasien lustvoll zu zelebrieren.

Protagonistin der Geschichten ist Melinda, eine Mittdreissigerin, von der ätherischen australischen Blondine *Rhada Mitchell* mal gespielt als tendenziell magersüchtige Hysterikerin, mal als vergnügte Pragmatikerin, so wie es der jeweilige Handlungsstrang verlangt. Um sie herum gruppieren sich erfolgreiche und scheiternde Filmregisseure, Schauspieler, Produzenten, Zahnärzte, Pianisten und Park-Avenue-Prinzessinnen, Hausmänner und Karrierefrauen, Schwangere und Geschiedene, Heiratswütige und Kupplerinnen, zerstrittene und glückliche Paare.

Die Figuren agieren in Lofts, Nobelboutiquen und Appartementhäusern in der Upper East Side, im Central Park und in den Hamptons, sie tragen Satinschlafanzüge, seidene Morgenröcke und Sportmode von Ralph Lauren, und sie kochen in Edelstahlküchen, wohnen zwischen Designermöbeln, trinken, essen und fahren Italienisch. Schliesslich arbeiten sie, wenn sie es nötig haben, in künstlerischen oder intellektuellen Berufen, ansonsten widmen sie die Zeit, die ihnen nach Shopping und Styling noch übrig bleibt, dem Ehrenamt.

Bei so viel Wohlstand und Kunstsinn, Geschmack und Lebensart können Krisen nicht ausbleiben. Und die Krisen sind es, die Woody Allen schon immer interessierten, und die er – für diese, seine eigene Subkultur – wie kein anderer zu sezieren weiss. Melinda Nummer Eins, die Tragische, war mit einem Arzt verheiratet, den sie betrog. Ihr Liebhaber liess sie jedoch fallen, nun ist sie männerlos, schuldig geschieden und kann ihre Kinder nicht sehen. Sie hat einen Selbstmordversuch hinter sich, ist alkohol- und tablettenabhängig und findet sich bei ihrer besten Freundin Laurel als Hausgast ein. Zusammen mit Cassie, der Dritten im Bunde, überlegen sie, wie man in Melindas Leben wieder Ordnung bringen kann. Die glücklich verheiratete und zum dritten Mal schwangere Cassie verfällt sofort in hektische Kuppeltätigkeit, während Laurel selbst einer kleinen Affäre nicht abgeneigt ist. Melinda kann an dem für sie vorgesehenen Zahnarzt zwar keinen Gefallen finden, verliebt sich jedoch prompt in einen Pianisten, der allerdings wenig später mit der nun gar nicht mehr so solidarischen Laurel im Bett landet. Am Ende ist Melinda keinen Schritt weiter.

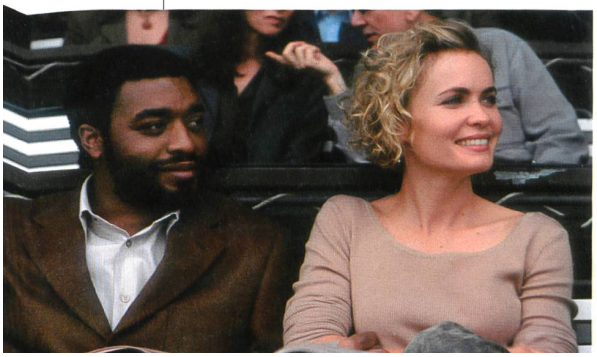
Melinda Nummer Zwei, die Komische, hat sich nach dem Selbstmordversuch schnell wieder gefangen und einen Job in einer Galerie gefunden. Ihre Nachbarn, bei denen sie, fast schon komatös, hineinplatzte, sind eine ehrgeizige Filmregisseurin auf der Suche nach einem Produzenten und ihr Mann, ein talentloser Schauspieler und begnadeter Koch. Auch diese beiden haben es sich zur Aufgabe gemacht, einen Mann für Melinda zu finden; aber in Wirklichkeit ist längst der Schauspieler in sie verliebt, der ohnehin von seiner Frau nicht respektiert wird. Melinda fängt ihrerseits eine Affäre an, sehr zum Leidwesen des Schauspielers, dessen Identitätskrise Melindas Genesungsprozess zeitweise überlagert. Am Ende kriegen sich die Richtigen, wie es sich für eine romantische Komödie gehört.

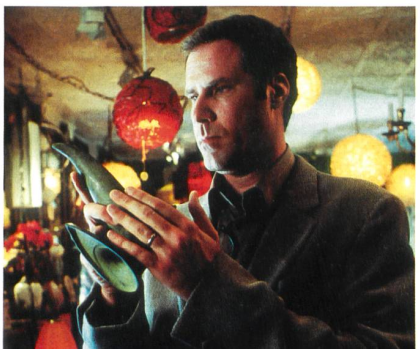
All das ist eigentlich harmlos. Um grosse Gefühle geht es ohnehin nicht, auch nicht um Verzicht, Tod und schwere Schuld, gar um die Existenz. Und es ist vielleicht das grösste Verdienst von Woody Allen, dass er uns genau das nicht vergessen lässt. Wenn es zu dramatisch wird, sitzen plötzlich wieder die Drehbuchautoren aus der Rahmenhandlung beim schicken Italiener und diskutieren hitzig, wie es weitergehen könnte. Auch sie, so scheint Woody Allen augenzwinkernd zu konstatieren, haben keine anderen Sorgen.

Und eigentlich hat er Recht, der alte Meister: Immer noch interessieren uns doch am meisten die Probleme, die die Liebe macht. Das hat sich seit knapp vierzig Jahren, als die «Tyrannei der Intimität» in der Folge der sozialen Umwälzungen in den westlichen Wohlstandsgesellschaften begann, nicht geändert. Woody Allen hat diese Entwicklung in seinen Filmen kommentiert, kritisiert, persifliert und uns damit stets aufs Neue amüsiert. Das soll ihm erst mal einer nachmachen.

Daniela Sannwald

Regie, Buch: Woody Allen; Kamera: Vilmos Zsigmond; Schnitt: Alisa Lepselter; Production Design: Santo Loquasto; Kostüm: Judy Ruskin Howell. Darsteller (Rolle): Radha Mitchell (Melinda), Chloë Sévigny (Laurel), Brooke Smith (Cassie), Jonny Lee Miller (Lee), Chiwetel Eljofor (Ellis Moonsong), Will Ferrell (Hobie), Amanda Peet (Susan), Wallace Shawn (Sy), David Aaron Baker (Steve), Arjia Bareikis (Sally), Josh Brolin (Greg), Steve Carell (Walt), Stephanie Roth Haberle (Louise), Shalom Harlow (Joan), Geoffrey Nauffts (Bud). Produktion: Fox Searchlight Pictures, Gravier Production; Produzentin: Letty Aronson. USA 2004. Farbe, 99 Min. Verleih: 20th Century Fox, Zürich, Frankfurt am Main





CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

... ZUM FILM

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

--- HERVORRAGENDER FOTOBESTAND
--- HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG
--- SCHWERPUNKT CH-FILM

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 +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design_konzept: www.colzoeallig.ch

CONFITUUR
Lieven Debrauwer

Emma streicht sich über die grauen, dauergewellten Haare, zupft das bräunlich gemusterte Deux-pièces in Form und hängt ihrem Gatten Tuur den Sonntagsanzug an den Schrank. Seine kleine Insubordination – er lässt das schmucke Teil hängen – lässt nichts Gutes erahnen. Und in der Tat: Mürrisch stapft er in die dunkle Küche, nimmt brummend an der Tür zu seinem Schuhmacherladen Glückwünsche und Blumensträusse entgegen und schaut sauertöpfisch auf die herausgeputzte Dorfkapelle, die zur Feier des Tages aufspielt.

«Man möchte meinen, er sei nicht gerade in Festlaune», spottet die bettlägrige und notorisch quengelige Gerda – Tuurs Schwester – und giesst damit ein weiteres Tröpfchen Öl ins Feuer. Emma und Tuur feiern nämlich goldene Hochzeit, doch Tuur fühlt sich sichtlich unwohl inmitten dieses Tamtam und Trara, das ihn bloss seiner gewohnten Alltagsroutine entzieht. Schliesslich verweigert er sich ganz der Chose, indem er in den nächsten Bus in die Stadt steigt und im Glimmer und Drittklass-Glamour eines kleinen Nachtklubs Zuflucht findet. Dorthin lockt ihn jedoch nicht das Abenteuer – sondern familiäre Bande: Die vor Jahrzehnten von der Familie verstossene Schwester Tuurs, Josée, leitet das Etablissement und nimmt ihn vorderhand bei sich auf.

Von nun an switcht CONFITUUR («Konfitüre») hin und her zwischen Tuur, der in der aufgekratzten Atmosphäre der pseudomondänen Welt Josées nicht heimisch wird, und dem dörflichen Zuhause, wo die dickwanstige Schwester vom Bett aus den anderen den Marsch bläst und Emma die Welt nicht mehr versteht. Nun könnte dieser zweite Spielfilm des flämischen Filmemachers Lieven Debrauwer vieles sein: eine kleine Emanzipationsgeschichte, versteht es Emma doch – zunehmend mit den Ansprüchen von Ladenkundinnen und ausstehenden Geldforderungen konfrontiert –, aus der muffigen Schuhmacherbude ein adrettes Geschäft für ihre hausgemachte Konfitüre zu machen. Oder sie könnte einen zweiten Frühling erleben, indem sie den Avancen des nachbarlichen Verehrers nachgäbe. Oder die Beziehung von Tuur und Emma könnte zu guter Letzt in einem neuen rosa Licht erstrahlen. Doch die Kleinkariertheit der Epoche steht im Zentrum: Jedes Aufbegehren wird in Angepasstheit erstickt, und die Menschen machen sich aus Eifersucht und Boshaftigkeit vor allem gegenseitig das Leben schwer. CONFITUUR und die Dramaturgie dieses Sitten- und Familienbilds der fünfziger Jahre bleibt dabei so flügellahm wie die Figuren: Überall, wo sich ein Abheben vage abzeichnet, bleibt es letztendlich beim Verharren im Gewohnten.

Das «üppig» arrangierte Retro-Styling, das die Interieurs in braun-olive-beige Düsternis taucht und mit Mustertapeten, Plastiktischtüchern und Schwiegermutterzungen-Pflanzen ein miefiges Ambiente evoziert, bildet den Hintergrund für den sich träge dahinziehenden Plot, in dem die Figuren durch immer wieder überraschende Kehrtwenden ihre Psychologie und die Plausibilität ihrer Handlungsweisen auf harte Proben stellen. Um dann schliesslich doch alles beim Alten zu belassen: Tuur kehrt irgendwann zurück, nimmt sein verwaistes Pyjama wieder in Besitz und verköstigt sich heimlicherweise und nächtens, wie schon zu Beginn, an seiner Lieblingskonfitüre – so die schale Schlusspointe.

Doris Senn

Regie: Lieven Debrauwer; Buch: Jacques Boon, Lieven Debrauwer; Kamera: Phiippe Guilbert; Schnitt: Philippe Ravoet; Szenenbild: Alan Leonis; Kostüme: Erna Siebens; Make-up: Martine Felber; Frisuren: Stella Bertiglia; Musik: Max Smeets; Ton: Henri Maïkoff. Darsteller (Rolle): Marilou Mermans (Emma), Rik Van Uffelen (Tuur), Viviane De Muynck (Gerda), Chris Lomme (Josée), Jasperina de Jong (Odette), Ingrid De Vos (Rosa), Jaak Van Assche (Raymond), Camilia Blereau (Kundin), Magda Cnudde (Madame Pipi), Tuur de Weert (Monsieur Pipi), Erik Van Herreweghe (Ronny), Bert Van Nieuwenhuyse (Lieferant), Gerda Marchand (Nachbarin). Produktion: K-Line K2; Co-Produktion: CAB Productions, TSR, RTBF, Staccato Films; Produzent: Dominique Janne; ausführende Produzentin: Nadine Borreman. Belgien 2004. Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 84 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

THE LIFE AND DEATH OF PETER SELLERS
Stephen Hopkins

Von den bedeutenden Komikern der Leinwand war er vielleicht der einzige, über dessen seltsam unscharfes, nahezu unpersönliches Gesicht ein Quentchen authentischen Wahnsinns lichtern mochte. Oder war es ein Abschein der vollkommenen Leere, wehte da ein Hauch von Abgrund und Abwesenheit? Peter Sellers könnte «wirklich so gewesen sein», wie es in solchen raren Fällen heisst, mit jenem fehlenden Akzent auf dem Wörtlein «so», der unweigerlich zur Frage führt: ja schon, aber *wie* – «so»?

Ich bin ein kompletter Niemand, das heisst ein Jedermann. Davon war er überzeugt, und darauf war er masslos stolz. Oder er versuchte jedenfalls, es sich einzureden, fast schon ausserstande, mit sich uneins zu sein, weil da weder die Einzahl waltete noch deren bewusstseinsspaltende Verdoppelung. Das poly-schizophrene Mehrfache herrschte bei ihm vor, eine Art Null in endloser Zersplitterung. Sie bildete schon fast ein mathematisch-philosophisches Problem: wie lässt sich eine Teilung auch nur denken, wo nichts zu teilen ansteht? Er entsprach ideal jenem Menschentypus, den Woody Allen, selber alles andere als «so», aber immerhin einer, der es eine Weile lang leidlich an der Seite Sellers' aushielt, in seinem unvergessenen ZELIG verewigt hat.

Es fällt auf, dass da keine Vorläufer waren, und auch nennenswerte Nachahmer sind ausgeblieben. Wie der war keiner und wollte auch keiner werden, es sei denn er, Sellers, vielleicht. Bestenfalls in seinem Kollegen Jack Lemmon mochte etwas von dieser alles und nichts umfassenden Natur stecken. Von ihm sagte Billy Wilder: er war mein Jedermann. Sellers ist niemandes Jedermann und entsprechend jedermanns Niemand. Selbst sein Förderer, Stanley Kubrick, vermag ihm nur über eine kurze, wiewohl entscheidende Strecke das Geleit zu geben, von LOLITA bis DOCTOR STRANGELOVE. Die Bereitschaft, sich mit der halben Welt zu verkrachen, führt Sellers beruflich (und privat sowieso) in eine immer engere Isolation. Hart vor den Kopf gestossen sieht sich auch Blake Edwards, der für ihn mit der Serie der schon fast unanständig erfolgreichen PINK-PANTHER-Filme finanziell das bewerkstelligt, was Kubrick im Künstlerischen versieht.

Der Lebenslauf hat wenige Ereignisse von etwelcher Bedeutung vorzuweisen. Gleichwohl hat es seine Richtigkeit, dass nun schon mindestens drei Biografien erschienen sind und er jetzt in THE LIFE AND DEATH OF PETER SELLERS aufersteht. Es ist das Rätsel seiner flackrigen Persönlichkeit, das Studien generiert, Szenaristen und Schauspieler herbeilockt. Sicher, *Geoffrey Rush* ist zu lang und zu dünn geraten, als dass er dem Helden wirklich ähnlich sehen könnte. Allerdings benötigt er diese Besonderheit kaum, und es erweist sich als passend, dass dem Darsteller die Qualitäten eines Komödianten eignen, die eines regelrechten Komikers hingegen abgehen. Er muss die Wandelbarkeit und Unberechenbarkeit des Originals vergegenwärtigen können, allerhand Maskeraden inbegriffen, und das genügt. Dazu wäre mancher senkrechte Mime befähigt gewesen, immer im Wissen: es hätte umgekehrt sein, der hätte mich spielen können!

Ob Biografen, Regisseure oder Schauspieler, wer immer sich mit ihm beschäftigt, tut es im Wissen, dass dem 1980 verstorbenen Sellers das letzte Geheimnis nicht zu entreissen sein wird, und bestünde es darin, dass es keines gab. Der schon fast vermessene Roger Lewis, auf dessen gleichnamigem Buch von 1994 der Film THE LIFE AND DEATH OF PETER SELLERS fusst, hat Recherchen im Gegenwert von sage und schreibe eintausend Druckseiten betrieben. Durch ebenso viele Details weitet sich das Lebensbild zum Porträt einer ganzen Epoche des englischsprachigen Kinos zwischen 1950 und 1980 aus.

So viel Breite kann Regisseur Stephen Hopkins unmöglich ins Auge fassen. Ihm muss das Tragikomische, Selbstzerstörerische und Kindische eines ewigen Querschlägers, unerträglichen Dickkopfs und rücksichtslosen Einzel- oder eben Mehrfachgängers genügen, um nicht zu sagen: eines Menschen, dessen Persönlichkeit sanft oder auch weniger sanft gespalten scheint. Es ist schon schwierig genug, auf der Leinwand von jemandem zu erzählen, der nur geringe Teilnahme weckt, weil über ihn, wenn nicht geschwiegen, ausschliesslich gelacht wird. Noch heikler ist es, eine Figur zu entwickeln, die kaum selber zu wissen scheint, wer sie denn sein soll.

Da überrascht es nicht, wenn der Film sich in einander eher ab- als zuträgliche Episoden zergliedert: in lauter Sellers-Rollen, heisst das, die sich, statt zu addieren, subtrahieren. Vielleicht können Skript, Regie und Schauspieler nicht umhin, die Zersprengung, die in der Natur des Helden angelegt ist, mindestens zu übernehmen. Vielleicht wird sie sogar weiter getrieben, als es historisch der Fall war. Aber dank dessen erlangt THE LIFE AND DEATH OF PETER SELLERS einen unzweifelhaften Vorteil: der Film lässt das Thema offen.

Auf den langen Seiten seiner Biografie schneidet Roger Lewis die Frage an: es könnte sein, dass wir schon bald etliche der späteren Filme, von THE MAGIC CHRISTIAN bis THE PRISONER OF ZENDA, neu bewerten müssen. Derzeit gilt immer noch, gegen Ende seines Daseins habe sich Sellers an eine Reihe von Projekten vergeben, wohl aus starrsinniger Selbstüberschätzung, die zu keinen bleibenden Resultaten führten. Einzig der hervorragende BEING THERE von Hal Ashby bilde da 1979 noch eine Ausnahme. Sollte es anders gewesen sein, dann hätten wir uns gelegentlich um halb vergessene Titel wie SOFT BEDS, HARD BATTLES oder MURDER BY DEATH zu bemühen.

Pierre Lachat

R: Stephen Hopkins; B: Christopher Markus, Stephen McFeely nach der gleichnamigen Biografie von Roger Lewis; K: Peter Levy; S: John Smith; A: Norman Garwood; M: Richard Hartley. D (R): Geoffrey Rush (Peter Sellers), Charlize Theron (Britt Ekland), Emily Watson (Anne Sellers), John Lithgow (Blake Edwards), Sonia Aquino (Sophia Loren), Stanley Tucci (Stanley Kubrick). BBC, HBO, DeMann Entertainment, Company Pictures; Stephen Hopkins. USA, Grossbritanien 2004. Farbe, 35mm, 1:1.66; 126 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Warner Bros., Hamburg

LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS
Robert Guédiguian

Mit lüsterner Ehrfurcht berührt der Präsident den kalten Marmor, ohne Scheu streicht er über die Gesichtszüge der Figuren und ermutigt seinen jungen Begleiter, es ihm nachzutun. In der Basilika von Saint-Denis besichtigen sie die Grabstätten der grossen französischen Könige. Das Gebaren des Präsidenten lässt keinen Zweifel daran, dass er sich hier im Kreis seiner Ahnen fühlt; ein vom Volk gewählter Monarch. Seine Identifikation mit den ruhenden Figuren ist freilich noch tiefer, ahnungsvoller.

Er ist ergriffen von der Doppeldeutigkeit des eigenen Körpers. Dieser ist einerseits abstrakt, sein Amt macht ihn zu einem Nationalgut. Zugleich spürt er seine Hinfälligkeit in jedem wachen Moment. Der Krebs lässt François Mitterand nur noch wenige Monate, um sein Haus zu bestellen. Als er anfängt, seine Gemächer im Elysée-Palast zu räumen, gesteht er dem jungen Journalisten Antoine, den er zu seinem Biografen auserkoren hat, seine Angst, vergessen zu werden. Als habe er sie bestellt, spricht ihn ein junges Mädchen beim Spaziergang auf dem Marsfeld an. Die Begegnung mit ihm sei der schönste Tag ihres Lebens, versichert sie ihm glaubhaft. Der alte Mann, für den die Witterung der Frauen noch mehr ist als eine ferne Erinnerung, weiss diese Ergebenheit jenseits aller gebotenen Koketterie zu würdigen. Die Dinge des Lebens bedenkt er nun unter dem Vorzeichen ihrer Vergänglichkeit. Die Kamera *Renato Bertas* hat ihnen fast sämtliche Farben entzogen, er taucht das Requiem in ein fahles Grau.

Robert Guédiguian zeichnet Mitterand als einen leidenschaftlich um seinen Nachruhm besorgten Souverän, der voraussieht, dass er nicht nur zu einer historischen, sondern auch literarischen Figur werden wird, deren Grundzüge er noch festschreiben will. Von den zahlreichen unmittelbar nach seinem Tod erschienenen Biografien hat die des Journalisten Georges-Marc Benamou die schärfsten Kontroversen ausgelöst. Guédiguian und sein Co-Autor *Gilles Taurand* haben die Vorlage jeglichen Enthüllungsfurors entkleidet und die umstrittendste Episode – sein letztes Sylvestermahl, bei dem der anspruchsvolle Gourmet eine verbotene Delikatesse, den artgeschützten Ortolan, verspeist haben soll – vorsorglich gestrichen. Der Politiker spielt jenseits der Frage, wie man nach dem Zusammenbruch des Ostblocks als Sozialist authentisch bleiben kann, eine eher nachrangige Rolle. Die Abhör- und weiteren Affären, die momentan gerade wieder die Pariser Justiz beschäftigen, bleiben unerwähnt; das Drehbuch insistiert indes hartnäckig, wann immer Mitterand der Frage nach seiner Rolle in der Vichy-Administration auszuweichen sucht.

Da Guédiguian die Niederungen der hohen Politik elegant umschifft, macht er sich auch nicht wirklich der Hagiographie verdächtig. LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS handelt vielmehr von der Macht, die die Sprache über die Erinnerung gewinnt. *Michel Bouquet* ist aufmerksam für die tückischen, süffisanten Widerhaken in Mitterands Causerien. Er zelebriert ihn als homme de lettres, als kennerischen Liebhaber französischer Geschichte und Landschaften, als raffinierten Sinnenmenschen. Sein Mitterand führt einen Dialog, der die Erwiderung nicht braucht. Er will den eigenen Aperçus ihren Nachklang lassen und sie davor bewahren, von denen der Anderen überdeckt zu werden. Der Sterbende weiss, dass nicht er das letzte Wort haben wird.

Gerhard Midding

LE PROMENEUR DU CHAMP DE MARS
(DER SPÄTE MITTERAND)
R: Robert Guédiguian; B: Gilles Taurand, Georges-Marc Benamou, nach dem Buch «Le dernier Mitterand» von Georges-Marc Benamou; K: Renato Berta; S: Bernard Sasia; A: Michel Vandestien; Ko: Juliette Chanaud; T: Laurent Lafran. D (R): Michel Bouquet (François Mitterand), Jalil Lespert (Antoine Moreau), Philippe Frétun (Dr. Jeantot), Anne Cantineau (Jeanne), Sarah Grappin (Judith), Catherine Salviat (Mado), Jean-Claude Frissung (René), Philippe Lemercier (Fleury, der Leibwächter), Serge Kribus (Riou, der Chauffeur), Jean-Claude Bourbault (der Buchhändler), Grégoire Oestermann (Garland). P: Film oblige, Agat Films, Arte France Cinéma; Frank Le Wita. Frankreich 2005. 116 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich

BEING JULIA
István Szabó

JULIA, DU BIST ZAUBERHAFT hiess die Verfilmung von W. Somerset Maughams kurzem Roman «Theatre» durch Alfred Weidenmann mit Lilli Palmer, die bereits 1961 als österreichisch-französische Koproduktion in die Kinos kam. Also handelt es sich bei dem erneuten Versuch, die dichterische Handlungsvorgabe in einen Film umzusetzen, um eine eher nicht zeitgebundene Geschichte, die von István Szabó jetzt in das Jahr 1938 gelegt wird. Das ist auch das Geburtsjahr des mit vielen Preisen dekorierten ungarischen Regisseurs, der seine Affinität zum Theater in seinen Filmen nie verleugnen konnte, wenn man sich nur an seinen viel gerühmten MEPHISTO (1981) erinnert.

Annette Bening darf in der Rolle der gefeierten Londoner Schauspielerin Julia Lambert brillieren, die von ihrem Ehemann, dem Impresario Michael Gosselyn, gemanagt wird. Die langjährige Ehe Julias, die sich in Alltägliches zu verlaufen droht, wird durch einen *charming* jungen Amerikaner verunsichert. Der sicher um die Hälfte jüngere Tom Fennel schafft es, dass die erfahrene Aktrice ihm in hingebungsvoller Liebe verfällt, bis sie erkennen muss, dass die Zuneigung des jungen Mannes nur gespielt ist, da er sich sehr wohl auch um andere Frauen kümmert. Besonders hat es ihm die junge, noch wenig erfolgreiche Schauspielerin Alice Crichton angetan, die in Julias neuem Stück eine Rolle bekommen möchte. Also versucht er, Julia wieder näher zu kommen, um Alice eine Chance zu verschaffen, was seine ältere Geliebte auch tatsächlich befürwortet. Und Michael ist damit einverstanden, hat er doch auch Gefallen an dem jungen Blut gefunden, was sich auch für ihn auszahlen wird. Aber Julia wäre nicht die erfolgreiche und ihren klaren Verstand wieder gefunden habende Frau, wenn sie bei der ersten Aufführung nicht alle ihrer Nebenbuhlerin zugestandenen Vorteile für sich zu nutzen wüsste. Sie wird ihr Leben nun selbstbestimmt fortsetzen. Eine unterstützende Hilfe, die Hürden zu überwinden, die Liebesbeziehungen einem in den Weg zu stellen pflegen, bietet

Julia der Geist ihres verstorbenen Lehrers Jimmy Langton, der immer wieder in Zwischenschnitten mahnend auftaucht, um ihre Persönlichkeit zu stärken: Das wirkliche Leben des Schauspielers spiele sich eben auf der Bühne ab und die so genannte Realität sei eher die Fiktion.

Man mag natürlich anhand der Story, die von *Lajos Koltai* in fliessenden Bildern eingängig fotografiert ist, über Beziehungen, Liebe, Erfolg, Fiktion und Realität ausführlich reflektieren, was aber kaum dieses Films mit seiner ausgesprochenen Starbesetzung bedürfte. Der Spass an BEING JULIA kann daher einzig aus der Präsentation des Geschehens erwachsen, und das erfüllen Annette Bening, *Jeremy Irons* oder *Lucy Punch* ohne Vorbehalt, kommt ihnen doch noch die historisierende Kulisse zugute, die sie davon enthebt, aktuelle Lebenssituationen in ihrer Gebrochenheit zu zeigen. István Szabó hat seinen Film eigentlich im Niemandsland der Boulevardkomödie positioniert und kann daher dem Vorwurf entgehen, die Oberfläche der Bilder nicht durchstossen zu haben. Fast symptomatisch dafür ist, dass die einmal als grosse Entdeckung des realistischen britischen Free Cinema gefeierte *Rita Tushingham* (in Tony Richardsons A TASTE OF HONEY, 1961) hier nur in einer winzigen Nebenrolle erscheint. István Szabó ist in den Bildeinfällen und der Personenführung einer unterhaltsamen Theaterinszenierung treu geblieben. Vielleicht erscheint auch deswegen der Geist Langtons des Öfteren und erinnert an die wahre Realität der Bühne.

Erwin Schaar

R: István Szabó; B: Ronald Harwood nach W. Somerset Maughams Roman «Theatre»; K: Lajos Koltai; S: Susan Shipton; A: Luciana Arrighi; Ko: John Bloomfield; M: Mychael Danna. D (R): Annette Bening (Julia Lambert), Jeremy Irons (Michael Gosselyn), Bruce Greenwood (Lord Charles), Miriam Margolyes (Dolly de Vries), Juliet Stevenson (Evie), Shaun Evans (Tom Fennel), Lucy Punch (Avice Crichton), Michael Gambon (Jimmie Langton), Rita Tushingham (Tante Carrie). Serendipity Point Films, Robert Lantos. Grossbritannien, USA, Ungarn 2004. 105 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-V: Concorde Filmverleih, München

KATZENBALL
Veronika Minder

KATZENBALL von Veronika Minder nimmt sich der weitgehend verborgenen Geschichte weiblicher Homosexualität in der Schweiz an und zeigt anhand der Erzählungen von fünf Frauen verschiedener Generationen auf, wie tiefgreifend sich das Leben der Lesben in den letzten sechzig Jahren verändert hat. Angefangen mit der 1912 geborenen *Johanna Berends*, die zweimal verheiratet war, bevor sie sich in den fünfziger Jahren unsterblich in eine Frau verliebte. Dieser Begegnung voraus gingen in jüngeren Jahren (nächtliche) Träume, in denen sie andere Frauen begehrte. Teilte sie diese offen mit – etwa ihrem Mann oder ihrer heimlich verehrten Arbeitskollegin –, nahm man sie nicht ernst, ja amüsierte sich ob ihrem Sinn für Humor.

Liva Tresch – 1933 geboren – entdeckte in den fünfziger Jahren ihr «Schwulsein» und musste zuerst nicht nur die eigenen Vorurteile gegenüber homosexuellen Männern loswerden, sondern auch gegenüber sich selbst: Was konnte es Schlimmeres geben in der konservativen Schweiz der Nachkriegszeit als unehelich zu sein, unangepasst und dann auch noch «schwul»? Zum Glück hatte sich schon während der Kriegszeit, als in den Nachbarländern Homosexualität verfolgt wurde, die Schweiz als liberaler Inselstaat einen Namen gemacht: Lesben und Schwule hatten sich hier in den Dreissigern zusammengetan und eine über die nationalen Grenzen hinaus wirkende Organisation ins Leben gerufen, die mitunter legendäre Feste und Bälle durchführte. Eine erste «Szene» bildete sich heraus, die – wenn auch weitgehend im Geheimen – eine Zufluchtsmöglichkeit für Gleichgesinnte bildete. Liva Tresch wurde mit ihrer Kamera zur offiziellen Chronistin dieser lesbisch-schwulen «Familie». Ihre Aufnahmen, von denen einige im Film zu sehen sind, sind spannende Zeugnisse der damaligen Subkultur.

Als kreative «Aussenseiterin» in Bezug auf das lesbische Szeneleben erzählt *Ursula Rodel* (1945 geboren), die als Designerin für die Avantgarde der Film- und Modebranche arbeitete. Weder sie noch die etwas jüngere *Heidi Oberli* konnten diesem Leben im Versteckten und Verborgenen etwas abgewinnen. Weshalb sich die Nach-68er-Generation für eine Öffnung und für gesellschaftliche Akzeptanz einsetzte: Oberli engagierte sich nicht nur in der Frauenbewegung der Siebziger – sie militierte auch in der frischgebackenen Lesbenbewegung. Die 25jährige *Samira Zingaro* schliesslich steht für die junge Generation, die selbstbewusst mit ihrer sexuellen Neigung umgeht und dabei auf ein Umfeld zählen kann, das ebenso selbstverständlich damit umzugehen weiss.

KATZENBALL versammelt nicht nur die Aussagen dieser Vertreterinnen verschiedener Generationen, sondern ergänzt das Gesagte durch vielfältiges Filmmaterial: seien es Ausschnitte aus Filmen, in denen der Rollentausch (und damit die Option gleichgeschlechtlicher Liebe) spielerisch umgesetzt wurde (etwa Asta Nielsen in einer Hosenrolle als Hamlet oder Marlene Dietrich in MOROCCO), seien es launige Häppchen aus den guten alten Schweizerfilmen (etwa Frühs CAFÉ ODEON) oder ebenso erhellende wie abstruse Einblicke in die ersten Produktionen des Schweizer Fernsehens, in denen das konservative Gesellschaftsbild der Fünfziger und Sechziger Urständ feiert. Diese akkurat arrangierten Bilder verleihen dem Film vor allem in seinem ersten Teil Schwung und einen amüsanten Touch. Im zweiten Teil stehen dann die Befragten im Vordergrund – was dem Ganzen einen bedächtigeren Rhythmus und auch ein etwas schwereres Timbre gibt. KATZENBALL öffnet mit seinen exemplarischen Porträts ein Fenster auf eine bislang unsichtbare Historie – und dies vor dem Hintergrund des schweizerischen Kontexts, der aus dieser ungewohnten Perspektive neue Facetten erhält.

Doris Senn

R, B: Veronika Minder; K: Helena Vagnières; S: Michael Schaerer; M: Tina Kohler; T: Ingrid Städeli. Mitwirkende: Johanna Berends, Heidi Oberli, Ursula Rodel, Liva Tresch, Samira Zingaro. Cobra Film; Valerie Fischer. Schweiz 2005. 35mm, Farbe, schwarzweiss, 87 Min. CH-V: Filmoopi

BLESSING BELL
Sabu

Es gibt Schauspielergesichter, die ihre Träger zur gemütvollen Zeugenschaft prädestinieren. Das unaufdringliche Reagieren ist keine gering zu schätzende, filmische Disziplin. Es erfordert Demut und Präzision, um zum Resonanzraum seines Gegenübers zu werden.

Susumu Terajima ist einer jener Schauspieler, deren Anblick man bereits als Kommentar deuten möchte. Sein hageres Gesicht wirkt zuerst verschlossen, die zerklüfteten Wangen verleihen ihm etwas Schroffes. Die hohen Wangenknochen drohen, die Augen zu undurchdringlichen Schlitzen zu verengen. Aber die vollen, zärtlich geschwungenen Lippen lassen erahnen, dass dieser Mann zu Sanftmut und Anteilnahme fähig ist.

Aus Takeshi Kitanos Filmen ist er bekannt – in HANA-BI spielt er einen der Polizisten, die sich um das Seelenheil ihres Vorgesetzten sorgen –; zuletzt war er auf unseren Leinwänden in AFTER LIFE von Hirokazu Kore-eda zu sehen, wo er als himmlischer Bürokrat gewissenhaft die Lebenserinnerungen der Verstorbenen realisieren soll. In BLESSING BELL wird nun Terajimas vibrierende Passivität zum Beweggrund des Plot, gerät die Reglosigkeit seiner Züge zum Suspense, weil sie einem bis zum Ende Rätsel aufgibt, ob das, was ihm passiert, überhaupt Spuren hinterlässt in seinem Antlitz und seiner Seele.

Regisseur Sabu verstrickt seine Figur in eine Folge zufälliger Begegnungen. Igarashi, ein junger Mann, der offenbar Opfer einer Fabrikschliessung wurde, irrt durch die Strassen, begegnet einem tödlich verletzten Yakuza, einem Mörder aus Eifersucht, wird schuldlos verhaftet, gerät in einen Verkehrsunfall, trifft einen Geist und findet das Siegerlos einer Lotterie. Allesamt handeln die Episoden von letzten Dingen, von Krankheit, Liebesverrat, Selbstmord und Tod. Aber in ihrer Verkettung wird kein Ziel erkennbar, die Begegnungen werden für Igarashi nie zu Konjunktionen, die das eigene Leben verändern könnten. Es sind folgenlose Endpunkte, deren Fatalität er jedesmal entschlüpft. Ein Zufall reicht ihn an den nächsten weiter, ohne dass er Tragik und Gewicht der Situationen weiter mit sich schleppen müsste. Zwar betont die Symmetrie vieler Einstellungen seinen heiklen Status des Mittendrin, aber er bleibt stets ein unschuldiger Schaulustiger, dem man nicht einmal Letzteres unterstellen mag: nie verweilt dieser Passant der Tragödien lang genug, als dass die Umstände eine Reaktion von ihm verlangen könnten.

Jedes Zusammentreffen hat Sabu als einen Monolog angelegt. Igarashis blosse Präsenz verführt die Anderen, ihn zu vereinnahmen als einen guten, weil unbeteiligten Zuhörer. Seine Aura ist ihnen schon Antwort genug. In dieser monologischen Fügung darf man natürlich eine Parabel lesen auf die Zusammenhanglosigkeit und zerrüttete Kommunikation der urbanen Welt. Aber vielleicht liegt man auch nicht falsch damit, im Schweigen von Sabus Helden einfach die Fortsetzung jener Wette zu sehen, die Kitano ja gern, zumal in HANA-BI, mit sich selbst abschliesst: wie es einem gelingt, sich aus jeder noch so brenzligen Situation hinauszuwinden, ohne ein Wort zu verschwenden.

Schon in seinem halbwegs gezügelten Genre- und Stilmix MONDAY, wo er vor zwei, drei Jahren die Ikonografien, Zitate und Erzählperspektiven wüst durcheinander wirbelte, gab sich der Regisseur als ein Dandy zu erkennen, der sich gern in der eigenen Unberechenbarkeit wiegt. Die kühne Schlichtheit seiner Tableaus, die sich die Stadtlandschaften vornehmlich in einer Frontalität erschliessen, in der nur wenig von der Wanderung seines Helden ablenkt, eröffnen zwar mancherlei Assoziationsräume. Es führt indes nicht allzu weit, in Sabus erzählerischem Zufallsprinzip ein Sinnbild für die absurde Einrichtung des menschlichen Lebens zu vermuten. Viel vergnüglicher ist es hingegen, sich einfach dem kuriosen Mandat seines Helden anzuvertrauen. Die Strasse ist schliesslich im Kino, als Realität wie als Gleichnis, stets eine Forderung, der man sich schwer entziehen kann. So darf man sich in den Bann schlagen lassen vom eigentümlichen Rhythmus des Films. Während MONDAY die Anmutung eines grausamen Slapstick besass, ein tückischer Spielbetrieb mit dem Timing, dem Hinauszögern, führt Sabu in BLESSING BELL das langsame Erzähltempo jäh in ein kathartisch furioses Finale. Mit einem Mal begreift man, dass die Emotion im Kino manchmal einfach nur aus der behutsamen Addition erwachsen kann. Am darauffolgenden Morgen passiert Igarashi sämtliche Stationen seines Irrwegs noch einmal, nun in umgekehrter Richtung; die vorangegangenen Kausalitäten werden im Schnelldurchlauf revidiert. Zuhaus angekommen, erzählt Igarashi seiner skeptischen Frau atemlos von den Geschehnissen des Tages. Und dabei könnte sich für uns endlich das Rätsel lösen, ob sie für ihn nur Ereignisse oder auch Erlebnisse waren.

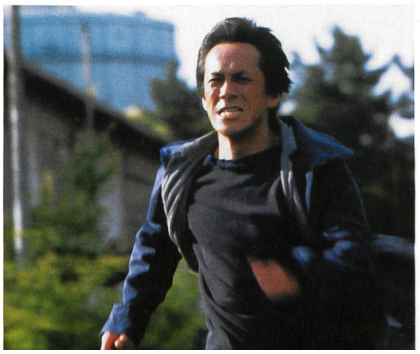
Gerhard Midding

BLESSING BELL
(KOFUKU NO KANE)

Stab
Regie und Buch: Sabu; Kamera: Masao Nakabori; Licht: Fumio Maruyama; Schnitt: Soichi Ueno; Szenenbild: Ryuji Noguchi; Musik: Yasuhisa Murase; Ton: Hirioshi Yamagata

Darsteller (Rolle)
Susumu Terajima (Igarashi), Naomi Nishida (seine Frau), Seijun Suzuki (Geist), Ryoko Shinohara, Tooru Masuoka

Produktion, Verleih
Produzenten: Taro Nagamatsuya, Hiro Fujisaki, Satoru Ogura, Osamu Kubota. Japan 2002. Farbe, 35mm, 87 Min. CH-Verleih: Cineworx, Basel; D-Verleih: Rapid Eye Movies, Bonn



dämonisch, utopisch, experimentell, revolutionär!

film zwischen den weltkriegen

1 *Emil Jannings in* DER LETZTE MANN *Regie: Friedrich Wilhelm Murnau (1924)*

2 DIE GENERALLINIE *Regie: Sergej M. Eisenstein (1929)*

3 *Gloria Swanson in* QUEEN KELLY *Regie: Erich von Stroheim (1928)*

Die Epoche macht einen Halt beim Doktor Mabuse, fürs übrige erstreckt sie sich von Caligari bis Hitler. Oder, um es anders zu sagen als mit dem Titel von Siegfried Kracauers legendärem Buch: sie reicht von der dämonischen, utopischen, experimentellen und revolutionären Leinwand bis zu den Anfängen des *film noir*. Es kommt eine Zeit des Aufschubs, sogar der Schonung zu liegen zwischen den Waffenstillstand von 1918 und die Machtergreifung durch die Nazis von 1933, aber keine Periode wirklicher Entspannung. Das ominöse Wort von der Zwischenkriegszeit wartet auf seine Stunde.

Das fünfviertel Dutzend Jahre hätte es in sich, den gesamten Verlauf der Weltgeschichte umzudirigieren. Heraus schaut aber bestenfalls eine schöpferische Atempause für die ausgelaugten Völker, mit der Katastrophe von 1914 im Nacken und dem Desaster von 1939 am Horizont. Kurz und intensiv wird innegehalten und Luft geholt, und sanftere Töne dominieren für eine Weile als das Gedröhn der Kanonen und der Propaganda. Den Künstlern und Intellektuellen wird, einstweilen, wieder etwas mehr Kredit zugebilligt. Sie geben dem Gefühl allgemeinen Versagthabens eine Stimme und befürworten

1 INTOLERANCE
Regie: David Wark Griffith (1916)

2 *Emil Jannings in* DER LETZTE MANN
Regie: Friedrich Wilhelm Murnau (1924)

3 DAS NEUE BABYLON
Regie: Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg (1929)

4 *Peter Lorre in* M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER
Regie: Fritz Lang (1931)

Utopien von gesamtmenschheitlichen Ausmassen anstelle nationalistischer Hysterie.

Aus tiefster Rückständigkeit heraus stürzt sich Russland kopfüber in das verrückteste politische Experiment des Jahrhunderts, das heroisch scheitern wird. Seine Filme stellen die besten Beispiele radikaler Modernität dar. Lenin spricht von der wichtigsten der Künste und meint es wohl auch so. Die USA üben sich in die Rolle ein, das künftige Kernland des voraussichtlich kurzlebigen Dritten Weltreichs zu bilden, namentlich auch mittels des Exports von Kulturgütern, zu denen bereits der Jazz zählt. Und wie so manches Mal zuvor gehabt sich Deutschland genial und produktiv, aber unreif und ohne jeden Weitblick: der ewige pubertierende Jüngling und bekümmerte Nachzügler unter den Nationen. Fürs Kino erbringt es Pionierleistungen, an die es nie wieder ganz wird anschliessen können. Die Hitler-Jahre unterbrechen den steten Fluss der Entwicklung nachhaltig. Auch diesen Verlust wird die Bilanz von 1945 zur Summe der angerichteten Zerstörungen rechnen.

In den Händen der Machthaber

Gerade im Film, heisst das, bestimmen die drei Länder das Weltgeschehen. Hollywood konsolidiert sich schon fast überstürzt, im Stil einer *boom town*, und wird zum globalen Zentrum der Produktion. Gegen Ende der zwanziger Jahre bildet die Filmindustrie nachgerade den sechstgrössten einzelnen Erwerbszweig des Landes. Immer neu verpleitet und refinanziert, sind Körperschaften wie MGM, Paramount oder Warner Bros. dazu ausersehen, mehr als ein Staatsgebilde zu überleben. Berlin-Babelsberg hat keine Chance, den vorauspreschenden Kaliforniern den Rang abzulaufen, versucht's aber trotzdem und geht um 1925 herum kurz in Führung oder wähnt es wenigstens zu tun.

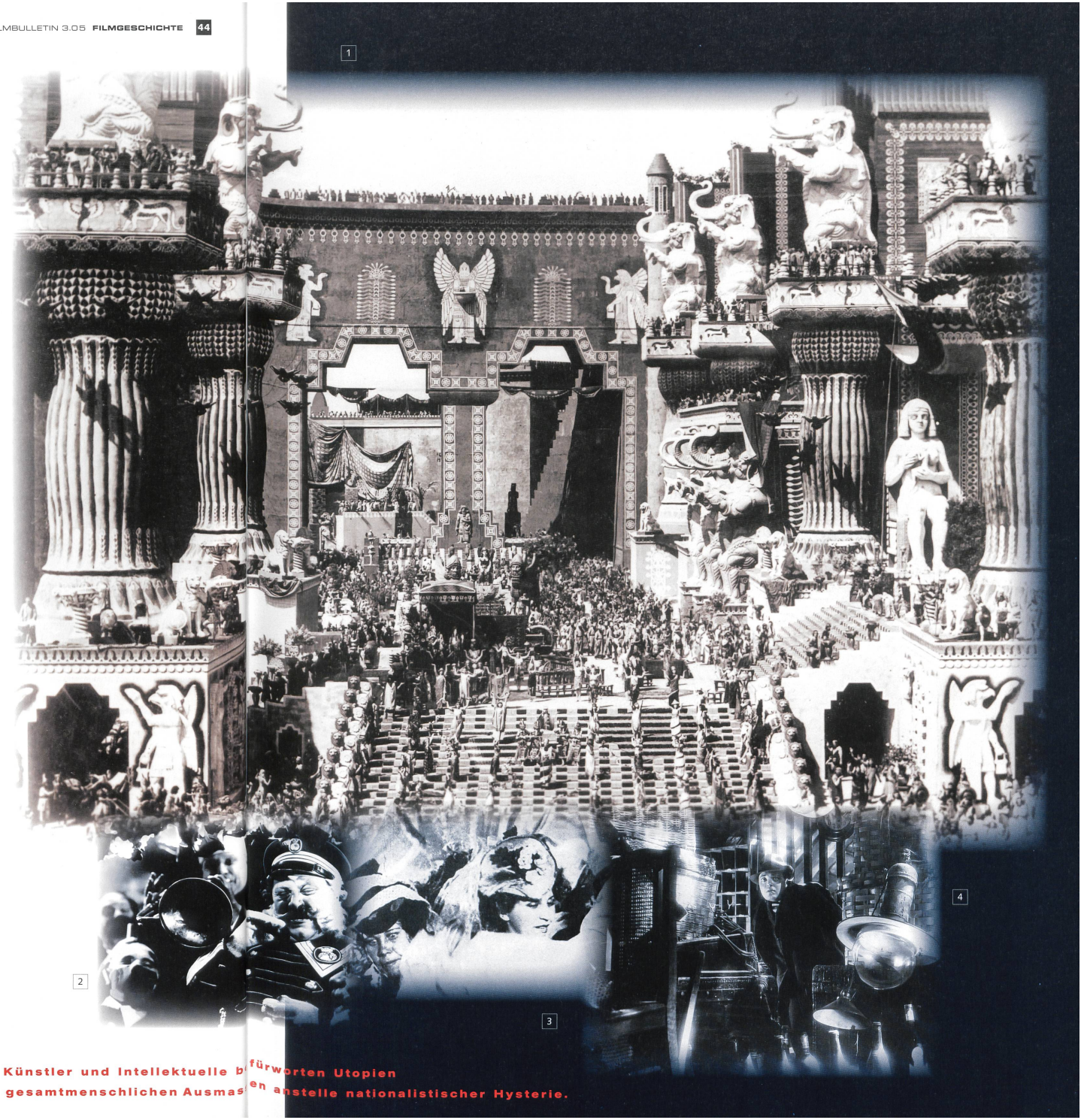
Das schummrig-schattige Schwarzweiss von Dämonie und Utopie wird von den Amerikanern kopiert, die sich ihrer eigenen Themen und Erzählweisen noch reichlich unsicher sind. Und die Traumfabrik, wie sie neuerdings heisst, giesst das Abgeschaute in langfristig absatzsichere Genres um. Doch was kann das den Erfindern schon noch helfen, nachträglich? Moskau geniesst eine Freiheit, die sehr schnell wieder in neozaristische Zensur und blutige Unterdrückung zurückfallen wird. Die Revolutionäre nutzen die wenigen Jahre bis zur Alleinherrschaft Stalins, aber auch vor der Einführung des Tonfilms, um systematisch die Grenzen der Siebten Kunst zu erkunden und auszuweiten, etwa in DAS NEUE BABYLON von Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg.

Der PANZERKREUZER POTEMKIN entsteht, aber auch METROPOLIS, GREED und WAY DOWN EAST. Um sie herum gruppieren sich: INTOLERANCE, FOOLISH WIVES, DR. MABUSE DER SPIELER, THE WEDDING MARCH, QUEEN KELLY, ORPHANS OF THE STORM, OKTOBER, DIE GENERALLINIE, M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER und DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE. Noch haben es D. W. Griffith, Erich von Stroheim, Fritz Lang und Sergej M. Eisenstein vor sich, als Autoren in der vollen späteren Bedeutung des Wortes zu gelten, aber in der Substanz sind sie es schon. Beim Aufkündigen der anfänglich gewährten Liberalität wird jeder von ihnen wie selbstverständlich der politisch oder kommerziell motivierten Verfolgung ausgesetzt sein. Stalin macht Eisenstein mundtot, Hitler versucht vergeblich, sich Lang zu Diensten zu machen. Griffith und Stroheim werden von den berechnenden Markt-Oligarchen Hollywoods gnadenlos ausgebootet.

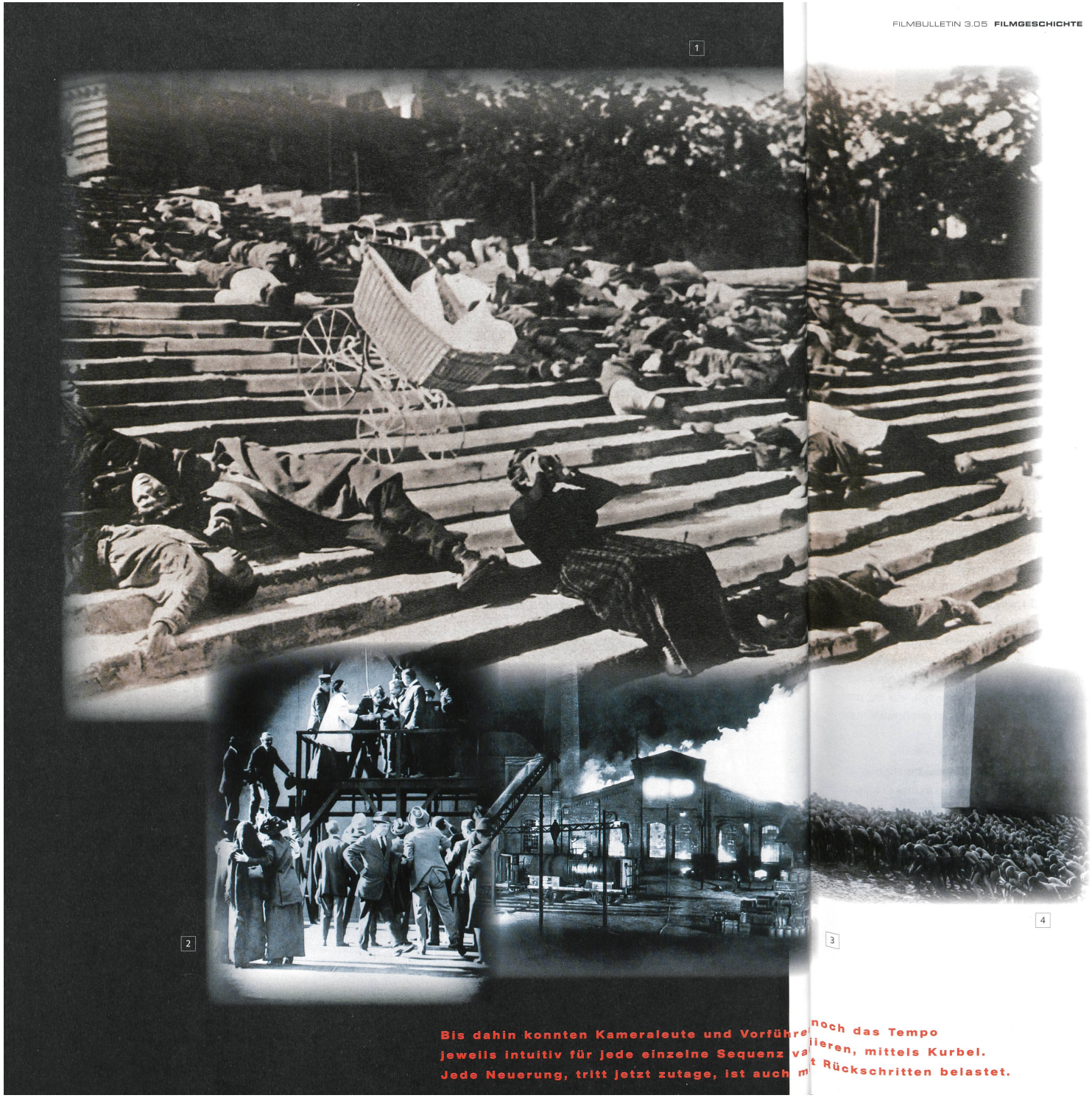
Ansturm der Lautsprecher

Denn unterdessen erkennen die Machthaber Potenzial und Ertragskraft des Films sehr wohl, der sich in nur gerade zwanzig Jahren herausgebildet hat. Vom Jahrmarkt und Tingeltangel herkommend ist er in die Leinwand-Paläste an Kurfürstendamm und Champs-Elysées eingezogen. Dichter, Denker und Ästheten beugen sich nun neugierig über ihn und versuchen, seine Eigenheiten zu ergründen. Dramatische Kämpfe entbrennen um die Hoheit, und zwar nicht erst von der Einführung des Tonfilms an, der die Stimme der Gewaltigen über die sich duckenden Massen hin rauschen lassen wird. Mit ein paar Jahren Verspätung lässt Mussolini die Cinecittà gründen, wohl das einzig Gedeihliche, das er Italien angedeihen lässt. In seiner martialischen Rhetorik wird der Film unmissverständlich zur, wörtlich, stärksten Waffe. Frankreich hat noch fast alles vor sich, von den Experimenten der Avantgardisten und Surrealisten einmal abgesehen, England hinkt kläglich hinterher. *La Suisse n'existe pas*, im Unterschied etwa zu den Ländern Skandinaviens.

Mehr als alles andere aber prägt die künstlerische Vollendung des Stummfilms, auf dem Fuss gefolgt von seinem Zusammenbruch, die Periode der Filmgeschichte, und der Prozess vollzieht sich wie in einer ungewollten Voraus-Spiegelung von Spekulation und Krach an der Wallstreet: Höhepunkt und Ende fallen fast in eins. Die Ausdruckskraft



Die Künstler und Intellektuelle befürworten Utopien von gesamtmenschlichen Ausmassen anstelle nationalistischer Hysterie.



1 PANZERKREUZER POTEMKIN
Regie: Sergej M. Eisenstein (1925)

2 INTOLERANCE
Regie: David Wark Griffith (1916)

3 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE
Regie: Fritz Lang (1933)

4 METROPOLIS
Regie: Fritz Lang (1926)

Bis dahin konnten Kameraleute und Vorführe noch das Tempo jeweils intuitiv für jede einzelne Sequenz va ieren, mittels Kurbel. Jede Neuerung, tritt jetzt zutage, ist auch m t Rückschritten belastet.

von Bildern und Musik ohne das Gewicht des gesprochenen Wortes, jenes beredte Schweigen scheint zu labil, zu differenziert, ja filigran, als dass er dem Ansturm der Lautsprecher, dem Vormarsch der Bühnen-Dialoge und Operetten-Nummern standhalten könnte. Hitler wird ein Laut-Sprecher sein, der sich in Gebrüll artikuliert, eine Kreatur gerade auch der neuen Verfahren.

Der Stummfilm sei eine eigene Kunst gewesen, heisst es umgehend, und er hätte erhalten werden können und müssen. Jetzt bleibe seinem Nachkommen einzig, das gesamte Gefüge von Null auf zu rekonstruieren: alles Technische so sehr wie die Ästhetik. Und in der Tat, die ersten Tonfilmjahre gehören notorisch zu den dürftigsten, die es gibt, mit Beispielen, die oftmals im Überfluss von Gesang und Gespräch förmlich ertrinken. Die Bausteine des Idioms, wie Griffith sie angeordnet hat, liegen in Trümmern, eine neue Grammatik gilt es erst wieder zu verfassen: in einem Prozess, der bis 1940 dauert.

DER LETZTE MANN, so heisst prophetisch der schon vorabschliessende von allen Stummfilmen, der sogar auf das geschriebene Wort verzichtet und passend von der Enteignung eines unnütz gewordenen Alten erzählt. Alles investiert der Regisseur in die zahllosen Kontrast-Stufen des Schwarzweiss und in die Gebärden der Schauspieler. Bei einem Unfall kommt er wenige Jahre danach ums Leben. Der Gedanke, F. W. Murnau habe den Stummfilm nicht überleben wollen, ist wahrscheinlich falsch, aber bis heute höchst verführerisch. Chaplin, der Pantomime, legt sich noch eine Weile quer und mit ihm die gesamte Sowjetunion.

Das Ornament der Masse

Die nachfolgende Generation, zuvorderst Josef von Sternberg, Jean Renoir und Alfred Hitchcock, hat keine grösseren Vorbehalte mehr gegenüber dem Ton. Aber das gleiche gilt auch schon für den unendlich wendigen, raffinierten Fritz Lang. Wie immer leicht oder weniger leicht der Wechsel vonstatten geht, das Kino wird ohnehin nie wieder jenen halbfertigen, gebastelten, ja klapprigen Charakter haben, der es über seine ganze vorklassische Strecke hinweg gekennzeichnet hat. Aber erst der Ton ermöglicht auf der andern Seite das kommende klassische Ebenmass von Form und Inhalt und so etwas wie eine Darstellung von wahrhaft realitätsnahem und dann regelrecht realistischem Charakter. Der Stummfilm ist resistent geblieben gegenüber allen Versuchen, ihm mit allen erdenklichen Mitteln jene besondere Konkretheit zu verschaffen, die wohl einzig in der Stimme des Menschen liegt.

Indessen bedeutet der Ton ebenso, jetzt unwiderruflich, Industrialisierung und Normierung, und zwar tut er das etwas später, über das rein Produktionelle und Technische hinaus, auch dort, wo es um Stoffwahl und Stil geht. Gerade die Dialoge, die anstelle der oft schwerfälligen, bremsenden Zwischentitel treten, vereinfachen und beschleunigen die meisten narrativen Abläufe. Ebenmass kann auch soviel heissen wie uniforme Serienfertigung. Das ominöse Wort vom Massenmedium wartet von nun an auf seine Stunde.

Siegfried Kracauer spricht wissend vom Ornament der Masse, das dem amorphen Menschenhaufen Gestalt verleihen will. Zunehmend, heisst das, werden die Vielen in dekorative Reihen und Glieder eingemustert, zum Beispiel in die streng nach Preisklassen unterteilten Parketts der Lichtspielhäuser. Die Rekrutierung gipfelt in den Aufmärschen der Braunhemden. Die im Gleichschritt zur Fahrt in die Tiefen der Stadtmaschine antretenden Arbeiter von METROPOLIS gehören zu den sinnschwersten Bildern der Epoche. Film ist ein Stück Demokratie, weil für jedermann zugänglich, aber aus exakt demselben Grund kann er auch Totalitarismus bedeuten. METROPOLIS ist das Werk des exilierten Antifaschisten Lang, aber ebenso seiner Gefährtin Thea von Harbou, die sich schliesslich zu den Nazis gesellt.

Die Ismen jeder Couleur

Als Bildfrequenz für die Tonfilmtechnik wird für Aufnahme und Wiedergabe der Wert 24 in der Sekunde gesetzt. Bis dahin konnten Kameraleute und Vorführer noch das Tempo jeweils intuitiv für jede einzelne Sequenz variieren, mittels Kurbel. Jede Neuerung, tritt jetzt zutage, ist auch mit Rückschritten belastet. Die ersten bleibenden Zweifel an den Segnungen des sogenannten Fortschritts kommen auf und schleichen sich da und dort selbst in die gemeinhin zukunftsgläubigen, auf ein besseres Morgen hinweisenden utopischen Filme ein.

Die Ismen egal welcher Couleur, die ohne ihre glühenden Verheissungen alle Zugkraft verlören, bekämpfen jedwede Skepsis dieser Art auf das Schärfste. Den entsprechenden ewigen Konflikten hat sich der Film in all den Jahren seither nicht entziehen können. Mindestens in diesem einen Betracht sind die Fernwirkungen der zwanziger Jahre heute noch, tagtäglich, auf der Leinwand zu ersehen.

Pierre Lachat

Laufsteg der Indies

Irene Bignardi, Direktorin
des internationalen Filmfestivals Locarno

Wieviele Jahre sind vergangen seit wir – die Presse, die Produzenten, die Talentsucher – in Amerika ein neues Talent gefunden haben, das der Idee des unabhängigen, freien Kinos treu geblieben ist?

Es steckt etwas Koketterie in der offiziellen Bezeichnung des «*Sundance Film Festivals*», welches vom 20. bis 30. Januar in Park City, Utah wiederum erfolgreich durchgeführt wurde. Jedes andere Festival nennt stolz sein Alter: 58 das nächste «Festival International du Film de Cannes», 62 die kommende «Mostra Internazionale del cinema di Venezia», 55 die letzte Berlinale. *Sundance* ist anders. Sundance deklariert sein Alter nicht, wahrscheinlich, weil es in einem Land, welches das Alter zu einem zeitlosen Wert machte, klüger erscheint, für immer jung zu bleiben, hauptsächlich aber weil es – während es zur Legende wurde, zur Flagge und zum Symbol – seinen Namen und seinen Focus geändert hat von «Utah U.S. Film Festival» zu Sundance, wie wir es heute kennen – was es schwierig macht, die Jahre des Festivals und die Jahre von Sundance zu trennen, welches gleichwohl nächstes Jahr 25 wird.

Dem Sundance Film Festival als Verdienst anzurechnen ist, das Konzept des *independent cinema* auf die Landkarte der wichtigen Treffpunkte für Festivalgänger, Produzenten, Agenten, Talentsucher, Presse gebracht zu haben. Es war der Ort, wo Leute wie Tarantino, die Coen-Brüder, Soderbergh und die andern des kreativen *ratpack* ihre Filme zu zeigen pflegten, bevor sie die «blue chips» der sogenannten Mini-Majors und später Hollywoods wurden.

Erinnern Sie sich ans Jahr 1989, als der in Sundance ausgezeichnete Film SEX, LIES AND VIDEOTAPE in Cannes zur Überraschung aller auch die Goldene Palme erhielt? Das war der Wendepunkt. Das Sundance Film Festival wurde zur Quelle, zur Goldader und zum Laufsteg der *indies*, wie wir die unabhängigen Filme inzwischen bezeichnen, die Filme, die fern vom verrückten Haufen in Hollywood gemacht werden, fern auch von den abstrusen Regeln, was zu machen sei, um einen Erfolg zu landen. Aber auch die *indies* haben, um ehrlich zu sein, ihre goldenen Regeln etabliert, ihre must's und ihre raison d'être. Und ihre Rolle.

Was mir am meisten auffällt (die das Sundance Film Festival von 1991 an regelmässig zunächst als Filmkritikerin besuchte, die später als Direktorin des Film Festivals von Locarno nach Park City kam, um neue Talente und Filme zu entdecken – obwohl wir keine Filme von anderen Festivals nehmen dürfen, können wir nach den internationalen Regeln wie Berlin, Cannes und Venedig Filme von einem "nationalen" Festival wie Sundance auch im internationalen Wettbewerb zeigen), was also auffällt ist, dass jeder, aber wirklich jeder Film, auf den die Definition *independent* einigermassen zutrifft, im Januar bereit ist, um in Sundance gezeigt zu werden. Oder in Slamdance, einem der vielen Abkömmlinge der Idee von *unabhängigem Kino*, die den Terminplan der Tage in Park City überfluten.

Das von Geoffrey Gilmore geleitete Festival wurde einerseits zum wichtigsten Treffen in seiner Kategorie und hat andrerseits die Landschaft des unabhängigen Kinos verändert. Die Vorführungen in Sundance wurden über die Jahre auch als Testvorführungen genutzt und haben gezeigt, dass nicht das *wirklich unabhängige Kino*, sicherlich nicht der experimentelle, der wirklich verwegene Film – wie auch? –, nicht das Kino der Pioniere interessieren, sondern die gut gemachten, gut verpackten kleinen Filme mit einer Idee. Wieviele Jahre sind vergangen seit wir – die Presse, die Produzenten, die Talentsucher – in Amerika ein neues Talent gefunden haben, das der Idee des unabhängigen, freien Kinos treu geblieben ist? In der guten alten Zeit blieben in Europa Leute wie Godard eben Godard, so gut wie Marker, Resnais, Antonioni, Fellini, Bergman, vielleicht mit einem gelegentlichen Ausrutscher in den *mainstream*, immer sich selbst blieben. Nun, Tarantino kann ab und an einen Fehler machen (erinnert sei an FOUR ROOMS), aber er bleibt Tarantino. Was aber ist mit Steven Soderbergh, was mit den Coen-Brüdern, und mehr noch was ist mit Bryan Singer nach THE USUAL SUSPECTS?

Indie zu sein ist ein Ritus, eher eine Durchgangsstation als eine Wahl. Dieser Ritus findet in Park City statt, der dichtesten Konzentration von Kinomacht (und unsinnig gestreckten Limousinen und Agenten) der Welt. Die kleine Bergwerkstadt ist zum Steinbruch von Karriere und Erfolg geworden, zum Labor und Testgelände der Kleinen, die studieren, wie sie gross werden können, zum Tor (für die glücklicheren) zu Hollywood. Und zur Arena für eine neuerdings erfolgreiche Form von Kino: Dokumentarfilm – das beste, was es derzeit in Park City zu sehen gib. Wie lange wird es dauern, bis Hollywood auch diese Filme entdeckt und ebenfalls adoptiert?

Irene Bignardi

ULRICH THOMSEN CONNIE NIELSEN NIKOLAJ LIE KAAS

DIE KRAFT DER LIEBE.
DIE HOFFNUNG AUF VERGEBUNG.

BESTER DARSTELLER
BESTE DARSTELLERIN
INT. FILMFESTIVAL
SAN SEBASTIAN

WORLD CINEMA
DRAMATIC AUDIENCE AWARD:
SUNDANCE FILMFESTIVAL

A FILM BY SUSANNE BIER

BROTHERS

«Getragen von ausgezeichneten Schauspielern gelingt Susanne Bier ein intensiver Film, der im Hier und Jetzt verankert ist und doch weit darüber hinausweist. Heftiges und bewegendes Kino der Extraklasse.» kino-zeit.de

«Ganz exzellent! — Ein kühles, eindringliches Melodram, das beschreibt, wie Europäer die neuen Kriege erleben, an denen sie sehr wohl beteiligt sind.» Frankfurter Rundschau

JETZT IM KINO

Still photography ERIK AAVATSMARK Poster artwork PAUL WILSON (YELLOWFIRE)

DOLBY IN SELECTED THEATRES

LOOK NOW!