

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 264

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>



5.05

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Was ist so aktuell an Orson Welles?

Kino als Hütte: Vom Potential des Vorführraums

Theodor Kotulla zum Beispiel

L'ENFANT ENDORMI von Yasmine Kassari

CROSSING THE BRIDGE von Fatih Akin

ANGRY MONK von Luc Schaedler

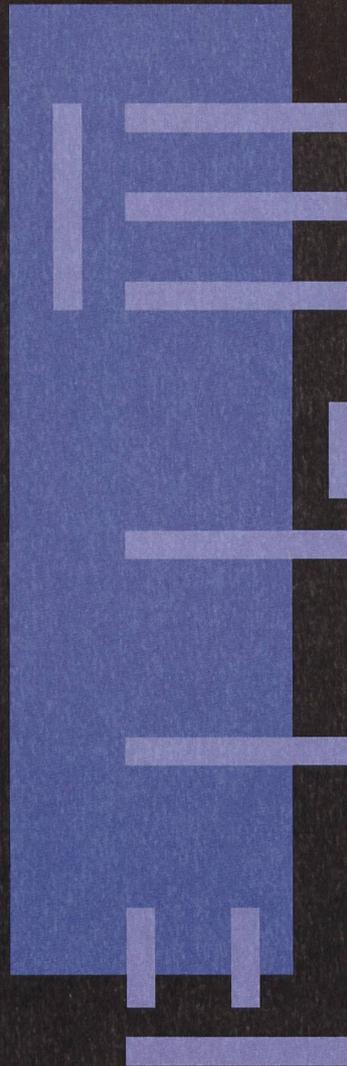
TEMPORADA DE PATOS von Fernando Eimbcke

DON'T COME KNOCKING von Wim Wenders

THE SYRIAN BRIDE von Eran Riklis

www.filmbulletin.ch

Orson Welles
Hüttenkino





4 Lausbuben und das Abenteuer ihres Lebens!

MEIN NAME IST EUGEN

von Michael Steiner

mit Mike Müller, Patrick Frey, Sabina Schneebeli, Beat Schlatter, Stephanie Glaser, Stefan Gubser, Norbert Schwientek, Max Rüdlinger, Viktor Giacobbo, Manuel Häberli, Janic Halioua, Dominic Hänni, Alex Niederhäuser, Monika Niggeler, Jürg Löw, Stephanie Japp, César Keiser, Pablo Aguilar, Nella Martinetti und vielen anderen mehr...

DEMNÄCHST:

LAND OF THE DEAD

von George A. Romero

mit Simon Baker, Dennis Hopper, Asia Argento, Robert Joy, John Leguizamo, Joanne Boland



LES SOEURS FACHÉES

von Alexandra Leclère

mit Isabelle Huppert und Catherine Frot



MY SUMMER OF LOVE

von Pawel Pawlikowski

mit Natalie Press, Emily Blunt, Paddy Considine

EDINBURGH 2004 – Best New British Feature
BAFTA Award 2005 – Best British Film



PARADISE NOW

von Hany Abu-Assad

mit Kais Nashef, Ali Suliman, Lubna Azabal

BERLIN 2005 Bester Europäischer Film
Publikumspreis
Amnesty International Preis

HOWL'S MOVING CASTLE DAS WANDELNDE SCHLOSS

von Hayao Miyazaki (SPIRITED AWAY)

VENEZIA 2004 – In Concorso



IBERIA

von Carlos Saura

mit Sara Baras, Manolo Sanlúcar, Antonio Canales, José Antonio Ruiz



DIE REISE DER PINGUINE

von Luc Jacquet

mit Musik von Emilie Simon



LES POUPEES RUSSES

von Cédric Klapisch (L'AUBERGE ESPAGNOLE)

mit Romain Duris, Audrey Tautou, Cécile de France, Kelly Reilly



MATCHMAKER AUF DER SUCHE NACH DEM KOSCHEREN MANN

von Gabrielle Antosiewicz



FACTOTUM

von Bent Hamer (KITCHEN STORIES)

mit Matt Dillon, Lili Taylor, Marisa Tomei

CANNES 2005 – Quinzaine des Réalisateurs



LAST DAYS

von Gus Van Sant (ELEPHANT)

mit Michael Pitt, Lukas Haas, Asia Argento, Scott Green, Nicole Viciu

CANNES 2005 – En Compétition



CACHÉ

von Michael Hanecke

mit Juliette Binoche, Daniel Auteuil

CANNES 2005 Prix de la mise en scène
Prix FIPRESCI
Prix du Jury Oecuménique



JO SIFFERT LIVE FAST – DIE YOUNG

von Men Lareida



VITUS

von Fredi M. Murer

mit Bruno Ganz, Teo Gheorghiu, Julika Jenkins, Urs Jucker



Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Filmbulletin

**Gestaltung, Layout und
Realisation**
design_konzept
Rolf Zöllig sgd 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**
Pierre Lachat, Frank Arnold,
Thomas Binotto, Peter W.
Jansen, Daniel Kothenschulte,
Irene Bourquin, Stefan Volk,
Johannes Binotto, Irene
Genhart, Doris Senn, Erwin
Schaar, Gerhart Waeger

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel;
Cinéma-thèque suisse,
Lausanne; trigon-film,
Wettingen; Cinéma-thèque
suisse Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi, Frenetic
Films, Look Now!, UIP,
Vega Distribution, Xenix
Filmdistribution, Kino
Xenix, Zürich; Daniel
Kothenschulte, Köln

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 2005
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.

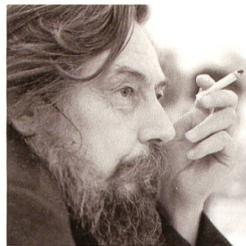
Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorschuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort...

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

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

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

In eigener Sache



F for Fake.

Das Wunder Kinematografie beginnt mit dem Fake, der Vortäuschung falscher Tatsachen. Die Kutsche auf dem Set von *THE LADY FROM SHANGHAI* etwa wird nur vorgetäuscht – aber wie! Das Licht, welches das Gesicht von Rita Hayworth ausleuchtet, wäre in einer natürlichen Umgebung so gar nicht herzustellen.

Diese Augenblicke in der Kutsche atmen «extreme Künstlichkeit», wie Peter W. Jansen in einem völlig anderen Zusammenhang feststellt. «Sie kommen in der Realität so kaum einmal vor oder richtiger: sie kommen *nur in der Realität des Kinos* so vor.

Diese Form der Lichtgebung macht eine zentimetergenaue Placierung der Darsteller notwendig, wenn Licht und Schatten nicht fehl gehen sollen in der inszenatorischen Absicht, die ihnen zugeordnet oder, wortwörtlich, zugemessen ist.»

Die zentimetergenaue Placierung von Licht macht es für den Einzelnen dann doch etwas schwierig, alles allein zu bewerkstelligen. Es tummeln sich ja auch einige Leute auf einem richtigen Studio-Set. Einem Genre braucht dies keinen Abbruch zu tun.

Gregg Toland.

Der Name muss in dieser Ausgabe von Filmbulletin noch fallen. Gregg Toland figuriert als Kameramann von *CITIZEN KANE*. Gregg Toland brachte aber seine ganze Kamera-Crew – ein Team, das nach jahrelanger Zusammenarbeit optimal aufeinander eingespielt war – auf 's Set und zeichnete auch für Filme wie *WUTHERING HEIGHTS*, *THE LITTE FOXES*, *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* von William Wyler als Chefkameramann verantwortlich. Filme also, anhand derer André Bazin *innere Montage* und Wirkung von *Tiefenschärfe* erläutert hat.

Gregg Toland war als Kameramann auch an *MAD LOVE*, einem der beiden Filme, die der deutsche Kameramann Karl Freund als Regisseur realisiert hat, beteiligt. Weitherum gilt Freund als *der* Kameramann, der mit dem deutschen expressionistischen Film verbunden ist.

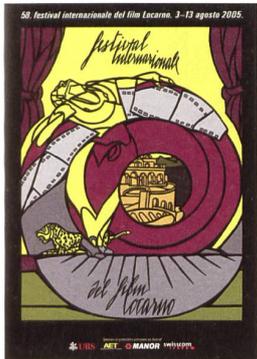
Der Diskurs und die Debatte um die Urheber- und Autorenschaft wird weitergehen und auch in dieser Zeitschrift weitergeführt werden – *das ist ja das Schöne an einer Zeitschrift!*

Walt R. Vian

© 2005 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

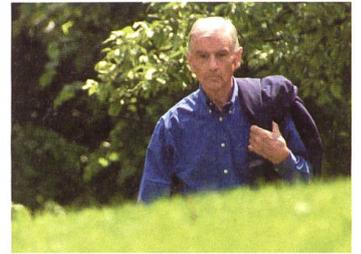
Festival internazionale del film Locarno 3.–13. August Vorschau



MIRRORMASK
Regie: Dave McKean



MY DATE WITH DREW
Regie: Jon Gunn, Brian Herzlinger,
Brett Winn



GAMBIT
Regie: Sabine Gisiger

Internationaler Wettbewerb

Fünfzehn Filme bestreiten den Internationalen Wettbewerb. Die Schweiz ist mit *SNOW WHITE* von Samir vertreten, aus Deutschland stammt *3 GRAD KÄLTER* von Florian Hoffmeister, aus Spanien *20 CENTIMETROS* von Ramón Salazar und aus Indien *ANTARMAHAL* von Rituparno Ghosh. *MIRRORMASK* von Dave McKean (England) und *THE PIANO TUNER OF EARTHQUAKES* der Gebrüder Quay (GB) gehören dem fantastischen Genre an, während *KELLER – TEENAGE WASTELAND* von Eva Urthaler (A) oder *UN COUPLE PARFAIT* von Nobuhiro Suwa (Japan, Frankreich) psychologische Studien sind. Aus Italien kommt *LA GUERRA DI MARIO* von Antonio Capuano, aus dem Iran *MA HAMEH KHOUBIM* von Bizhan Mirbagheri und aus Kanada *LA NEUVAIN* von Bernard Emond. *NINE LIVES* von Rodrigo Garcia (USA) ist mit prominenten Stars wie Glenn Close, Holly Hunter oder Sissy Spacek besetzt, in *RIVIERA* von Anne Villacèque (F) spielt Miou-Miou. *FRA TRICIDE* von Yilmaz Arslan ist eine deutsch-luxemburgische und *A PERFECT DAY* von Joana Hadjithomas und Khalil Joreigne eine libanesisch-französische Co-Produktion.

Ehrungen

Mit einem *Pardo d'onore* werden die Regisseure Abbas Kiarostami, Terry Gilliam und Wim Wenders ausgezeichnet. Auf der Piazza Grande wird zu ihren Ehren *QUER DURCH DEN OLIVENHAIN* und *DON'T COME KNOCKING* projiziert.

Der *Raimondo-Rezzonico-Preis* gilt dem Schaffen eines unabhängigen Produzenten und geht 2005 an Jeremy Thomas, der Filme etwa von Jerzy Skolimowski, Nicolas Roeg, Nagisa Oshima, Stephen Frears, Bernardo Bertolucci oder David Cronenberg produziert hat.

Zur Preisverleihung wird auf der Piazza *MERRY CHRISTMAS MR. LAWRENCE* von Oshima zu sehen sein.

Ein Excellence Award geht sowohl an John Malkovich (Piazza-Film: *BEING JOHN MALKOVICH* von Spike Jonze) wie an Vittorio Storaro, Kameramann und Lichtsetzer (auf der Piazza geehrt mit *ONE FROM THE HEART* von Francis Ford Coppola). Des nachts wird Locarno «in seinem Licht» leuchten – er hat ein spezielles Beleuchtungskonzept für die Festivalzeit entworfen. Ausserdem ist in der *Casa Rusca* bis zum 4. September die Ausstellung «Storaro: Scrivere con la luce – Doppie impressioni: tra Fotografia e Cinematografia» zu sehen. Storaro (Mitglied der Jury des Internationalen Wettbewerbs) wird auch eine Masterclass zum Thema Lichtsetzung halten.

The Magnificent Welles

Die opulente Retrospektive gilt dem grossen Geschichtenerzähler und Magier Orson Welles: Neben seinem abgeschlossenen Werk (von *CITIZEN KANE* bis *F FOR FAKE*), einer Auswahl von «Welles as actor» (etwa *JANE EYRE*, *THE THIRD MAN* oder auch *DAVID E GOLIA*) werden seine «Films for Television & Shorts» und «Films about Welles» zu sehen sein. Eine Reihe von hochkarätig besetzten Workshops – und eine ergänzende Publikation – ermöglichen die vertiefende Auseinandersetzung mit dem Jahrhundertgenie.

Dies ist die fünfte und – leider letzte – Ausgabe des Gespanns Irene Bignardi und Teresa Cavina. Wer zukünftig die künstlerische Leitung des Festivals übernehmen wird, soll am 14. August verkündet werden.

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

Semaine de la critique Locarno 2005

Wenn Filmkritiker Filme auswählen, dürfen die Erwartungen hoch gesteckt werden. Oder tiefer gehängt, je nach Perspektive. Schliesslich haben wir immer noch jenen Basler Kinobetreiber vor Augen, der zu verkünden pflegte, er verdiene stets mit jenen Filmen am meisten, welche die Damen und Herren von den Medien nicht mögen.

Nun ist das natürlich schon eine Bedingung für unsere Selektion: Wir mögen die Filme, die wir ausgewählt haben. Aber das ist fast schon das einzige fixe Kriterium. Und selbst dies gilt nicht uneingeschränkt, denn stets haben wir einen oder zwei Filme im Programm, die ein Teil der Auswahlgruppe gegen das vernehmliche Murren der anderen durchgesetzt hat.

Aber völlig konzeptlos arbeiten wir natürlich nicht. Bloss erfordert unser Gewerbe flexible Instinkte und einen Blick für die (Produktions-)Realitäten.

Haben wir noch vor wenigen Jahren an dieser Stelle von «cinéma sans frontières» gesprochen und das Augenmerk speziell auf damals seltene, inhaltlich und formal Grenzen sprengende Filme gerichtet, so hat die Realität – Globalisierung und Digitalisierung sind die Stichworte – diese Entwicklung längst auf neue Spitzen getrieben: Abgesehen vom simplen Befund, dass jeder Dokumentarfilm auch eine Inszenierung ist und in jedem Spielfilm auch eine Ebene des Authentischen nistet, ist in den Laufbildmedien derzeit alles am Fliesen.

Kaum ein Film führt heute als Produktionsland bloss eine einzige Nation an. Digital geschossene Bilder sind qualitativ so gut wie analoge und gehen nicht selten eine fruchtbare technische und ästhetische Symbiose ein. Und Fernsehen und Kino umarmen sich in selten da gewesener Innigkeit. Als

«Allerweltskino» hat ein Kollege jüngst das derzeitige Dokumentarfilmschaffen bezeichnet und dabei auch der Tatsache Rechnung getragen, dass Filmemachen immer billiger und faktisch für jedermann möglich ist. Dass trotz neuer produktionstechnischer Möglichkeiten immer noch Talent und Eigensinn erforderlich sind, um wirklich aussergewöhnliche Dokumentarfilme zu drehen, hält unseren Pragmatismus in Schach und unsere Köpfe am Rauchen.

So laden wir Sie denn ein zum Besuch bei den Eunuchen von Bombay (*BETWEEN THE LINES*), bei den Insassen des Hochsicherheitsgefängnisses von Bukarest (*GESCHLOSSENE GESELLSCHAFT*) und zur Reise ins musikalische Georgien (*WIE LUFT ZUM ATMEN*). Wir servieren Ihnen einen Seveso-Krimi (*GAMBIT*), lassen Sie Bekanntschaft schliessen mit dem Schauspieler Max Hansen (*WAR'N SIE SCHON MAL IN MICH VERLIEBT?*) und mit dem Drew Barrymore-Fan Brian Herzlinger (*MY DATE WITH DREW*). Und nicht zuletzt stellen wir Ihnen das Innerschweizer Musiker-Duo Hösl & Ricardo (*BLAU*) vor. Von den sieben Filmen unserer diesjährigen Auswahl wurden ganze vier von Partnern in Deutschland produziert. Aber nur einer von ihnen hält sich tatsächlich (und auch nicht ausschliesslich) in Deutschland auf. Dafür sind die beiden Schweizer Produktionen im diesjährigen Angebot (das uns mit einer noch nie erlebten einheimischen Vielfalt ziemlich herausgefordert hat) ziemlich heftig in diesem Land verwurzelt – und damit natürlich eine internationale Visitenkarte, die wir mit Stolz auf den Tisch legen.

Irene Genhart
Michael Sennhauser
Délégués générales Semaine
de la Critique, Locarno
www.semainedelacritique.ch

People will think... What I tell them to think! Citizen William Randolph Hearst

San Simeon:
W. R. Hearsts «Xanadu»



W. R. Hearst bei einer
Radioansprache, 1932



Hearst lässt Start
von CITIZEN KANE
in der Radio City Music Hall,
New York, blockieren



Orson Welles
in CITIZEN KANE
Regie: Orson Welles



«Ich stiess in einem Aufzug des Fairmont Hotels von San Francisco auf ihn, es war am Tag der Premiere von CITIZEN KANE.» Einerlei, ob die Anekdote wahr ist oder zu schön, um wahr zu sein: in Fleisch und Blut wollte Orson Welles ein einziges Mal William Randolph Hearst vor Augen gehabt haben. Nahezu 80 war der Veteran, keine 27 der kecke Herausforderer: «Ich stellte mich vor und fragte, ob er zur Vorführung kommen wolle, ohne eine Antwort zu erhalten. Ehe er auf seiner Etage ausstieg, sagte ich zu ihm: an Ihrer Stelle hätte Charles Foster Kane die Einladung angenommen!» Eine flotte Zeile, gewiss, aber fragwürdig: selbst Kane hätte sich wohl abgewendet. Die Szene wurde 1999 im Doku-Drama RKO 281 mit Schauspielern nachgestellt und erweitert: der Springinsfeld erhält eine schwierige Zukunft propheszeit.

Ob halb oder ganz erfunden, die Begebenheit will verdeutlichen, dass sich Tatsachen und Mystifikationen zu Ursprung und Wirkung von CITIZEN KANE kaum trennen lassen, weshalb jeder selbst zu befinden hat, in welchem Mass Kane als eine Figur gelten darf, die Hearst repräsentierte. Während die fiktive Gestalt schon auf den ersten Seiten des Drehbuchs dahingerafft wurde, war die reale noch am Leben und sollte es zehn Jahre über die Erstaufführung hinaus bleiben. Am 14. August 1951, mit fast 90, verstarb der Patriarch. Einer seiner vormaligen Kolumnisten, der Erzähler Ambrose Bierce, würdigte ihn als jemanden «ohne jedes Verständnis für die Idee einer selbstlosen Zuneigung oder eines uneigennütigen Motivs».

Der Spielraum des Filmemachers war demnach eng. Einzig in der Phantasie liess sich der Kontrahent so lange vor der Zeit sechs Fuss unter befördern. Die Nachwelt andererseits hat das Original schneller vergessen als das

Gegenstück. Der Titel des Films ist in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen. Hearst wird unterdessen laufend, häufiger seit Martin Scorseses Biografie THE AVIATOR, mit Howard Hughes, dem Flieger, verwechselt.

Der Reichtum trieb sie beide nach Hollywood, wo Überschüsse spielend abzubauen sind. Hearsts Megalomanie war von besonderer Art. Anders als bei Hughes äusserte sie sich nie in extravaganten Filmproduktionen. Dennoch seien seine sämtlichen Unternehmungen defizitär gewesen, sagte ihm Welles nach. Den Ruin hätten einzig die Erträge aus dem immensen Erbe abgewendet.

Eine gewisse Unbescheidenheit

Indessen, so, wie er 1941 porträtiert und verkörpert wurde, konnte Charles Foster Kane an niemand andern denken lassen als an William Randolph Hearst. Zumal schon 1934 THE PRESIDENT VANISHES von William A. Wellman eine eher abstossende Figur auftreten liess, die dem Magnaten nachgebildet war, und am Broadway von 1906 «The Power of Money», ein Stück von Owen Davis, etwas Ähnliches ausgerichtet hatte. Ebenso verfuhr der englische Autor Aldous Huxley in «After Many a Summer Dies the Swan». Der Roman von 1939 mokierte sich über die Angewohnheit seines Helden Jo Stoyte, Kunstgegenstände aus aller Welt herbei zu schaffen und unnützlich herum stehen zu lassen. CITIZEN KANE nahm das Motiv dankbar auf.

Anders wiedergegeben zu werden verdiente Hearst kaum, und wäre es nur darum gewesen, weil ihn eine gewisse Unbescheidenheit zierte. 1928 kontrollierte er ein Zehntel der Auflage aller amerikanischen Tageszeitungen, bei den Wochenendblättern war es

ein Fünftel. Als Politiker war er gescheitert, wiewohl 1902 und 1904 nach populistischen Kampagnen in den Kongress gewählt. Zuvor, 1895, hatte er mit dem New Yorker «Morning Journal» seine erste Zeitung gekauft.

In Diskretion übte er sich höchstens dann, wenn es galt, seine Nähe zu etlichen Figuren der Unterwelt zu kaschieren oder Beteiligungen an den aufstrebenden Majors, namentlich bei MGM, abzudunkeln. Keinesfalls durfte es augenfällig werden, warum es die Hollywood-Moguln schätzten und zugleich fürchteten, wenn die Hearstsche Massenpresse bestimmte Kinostücke schlecht machte, um andere zu bejubeln. Eigenmächtig urteilende Kritiker verbat sich der Verleger ausdrücklich. Er empfahl «amüsante Berichte» und liess den jeweils erfolgreichsten Film zum besten erklären. «Hearst prägte mehr als jeder andere Amerikas Bild von Hollywood, seiner Filme und seiner Stars», schreibt Ronald Brownstein in «The Power and the Glitter», einer Studie des Verhältnisses zwischen politischer Macht und der Filmindustrie in den USA.

Retter der Nation

Im Grenzfall ging es um Hearsts eigene Produktionen. Denn wenn die Druckauflage sein Kerngeschäft war, dann trieb ihn auch der Ehrgeiz, sich mit Filmen hervor zu tun: als Produzent oder mindestens als Schirmherr, Financier, Händler und Manager. Gegen 200 Titel verbanden sich zwischen 1915 und 1921 mit seinem Namen. Und bis in die dreissiger Jahre hinein war er an der Entstehung einer weiteren Anzahl beteiligt. Die direkte Beschäftigung mit ihnen lief gegen 1940 aus.

Ohne je selber als Autor oder Realisator aufzutreten intervenierte er oft persönlich bei Stoffwahl, Besetzung,

Dreharbeiten und Montage. Der Fall war das etwa bei GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE von Gregory La Cava. So hiess 1933 eine Polit-Fiction, in der ein anfänglich zynischer Präsident sich wunderbarerweise als Wohltäter des Landes erweist, mit Hilfe jenes Erzengels, den der Titel bemüht. Keine Frage, Hearst hätte sich gern selber zum Retter der Nation ausgerufen. Doch musste er die Rolle dem Berufspolitiker Franklin D. Roosevelt überlassen. Zu dessen höherem Ruhm war der Film gedacht.

Von dem Gewählten allerdings und dessen unerwartetem Kurs sagte sich Hearst bald wieder los. Hinterher schimpfte er ihn sogar einen Kommunisten. OIL FOR THE LAMPS OF CHINA von Mervyn LeRoy war, während Maos langem Marsch um 1935, eines der ersten Beispiele von Hollywoods anti-roter Serie. Mit ihm nahm eine von Hearsts Lieblingsbeschäftigungen ihren Anfang: das Vorantreiben jenes Kreuzzuges wider alles Nah-, Mittel- und Fernöstliche, der in den Kalten Krieg führen sollte.

Ihren Ursprung hatte die Lust am bewegten Bild in einem Interesse an den frühesten Wochenschauen aus den Jahren vor 1910. Mit ihnen versuchte Hearst, seine Stellung auf dem Markt der Medien zu festigen, und er betrieb die «Zeitungen der Leinwand», wie sie damals hiessen, unter verschiedenen Formen bis in die vierziger Jahre. Auch rühmte er sich, um 1920 herum den langfristigen Handelswert von Verfilmungsrechten literarischer Werke erkannt zu haben. In rauen Mengen und zu Spottpreisen eignete er sich Stoffe an, um sie weiter zu verkaufen. Die geprellten Autoren erwirkten das gerichtliche Verbot einer Praxis, die jeden nötigte, zugehörige Filmrechte automatisch mit abzutreten, um Geschriebenes bei Hearst drucken zu lassen.

frankieren
affranchir
affrancareFilmbulletin
Postfach 68
CH-8408 Winterthur

www.filmbulletin.ch

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe**Sie lesen Kino!**frankieren
affranchir
affrancareSchüren Verlag
Universitätsstrasse 55
35037 MarburgFILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe**Wir lesen Kino!**Orson Welles
in CITIZEN KANE

Filmindustrie Italiens kam es zu einer Zusammenarbeit. Eben war die Ufa «arisiert» und unter die Kontrolle der Nazis gebracht worden, da vereinbarte Hearst 1934, nach einem Besuch auf dem Parteitag der NSDAP in Nürnberg und einer Audienz bei Hitler, die Übernahme von Wochenschauberichten. Bis 1940 liefen sie, trotz ihres unverkennbar propagandistischen Charakters, in den Kinos der USA.

Auf Drängen von Louis B. Mayer mahnte Hearst, der Machthaber möge die Verfolgungen im Dritten Reich unterbinden. Selber Jude, erkannte der Boss der MGM die Aussichtslosigkeit der Initiative und begriff zugleich, dass sein Abgesandter auf das Geschäft mit den Braunen keinesfalls verzichten mochte. Zwischen den beiden Hollywood-Größen kam es zu einer längeren Entzweiung. Hearst legte seine Beteiligungen auf Warner Bros. um.

Die vorliegenden Beweise

Seine Reaktionen auf CITIZEN KANE waren keinesfalls schrill, von einzelnen Ausfällen gegen Welles abgesehen. Es darf als sicher gelten, dass Hearst dem Produzenten bei RKO, George Schaefer, eine Vernichtung von Original und Kopien gegen eine stattliche Summe antrug. Und der Verleger hat wahrscheinlich jene diskreten Nachforschungen des FBI zur Person Welles' angeregt, die einen typischen hilflosen Nullbericht ergaben.

«Die vorliegenden Beweise», hiess es, «führen unweigerlich zum Schluss, dass der Film CITIZEN KANE nicht mehr darstellt als eine Fortführung der Kampagne, mit der die Kommunistische Partei einen ihrer wirksamsten und konsequentesten Opponenten anschwärzen will». Der Befund hat Welles wohl weniger geschadet als alles, was er selber tat, um sich mit den Gewalti-

gen der Branche anzulegen. Seine politische Einstellung war Nebensache. Zu denken gab der Eigensinn bei Stoffwahl und Stil.

Eigentliche Vergeltung erlitt Herman J. Mankiewicz. Hearsts Zeitungen schlugen wenig später eine Verhaftung des Szenaristen wegen Trunkenheit am Steuer breit. Nach alkoholisierten Auftritten war er schon wenige Jahre zuvor von San Simeon verwiesen worden, dem Märchenschloss des Verlegers und Xanadu des Films. Noch und noch ist dem Burgherrn Antisemitismus nachgesagt worden. Zu belegen ist der Verdacht kaum. Doch war es Zufall, dass von Mankiewicz und Welles der Jude angeprangert wurde, während der Christ nahezu unbehelligt blieb?

Oder machte Hearst den Drehbuchautor eher als den Regisseur verantwortlich und empfand das Skript als eine Rache ihres verschmähten Verfassers, die wiederum nicht unerwidert bleiben durfte? Mit dem letzten Wort, das er dem sterbenden Kane auf die Lippen legte, dem famosen «Rosebud», hüllte der Film seinen Protagonisten in eine Art Geheimnis. Auch dazu könnte das Vorbild Anlass gegeben haben. Böse Zungen behaupteten, «Rosenknospe» sei sein Code-Wort gewesen für die Vagina seiner Geliebten, Marion Davies.

Denn in manchem blieb Hearst unergründlich: ähnlich wie Welles, der auch selber einen laxen Umgang mit der Wahrheit pflegte.

Pierre Lachat

People will think... What I tell them to think! Citizen William Randolph Hearst

San Simeon:
W. R. Hearsts «Xanadu»



W. R. Hearst bei einer
Radioansprache, 1932



«Ich stiess in einem Aufzug des Fairmont Hotels von San Francisco auf ihn, es war am Tag der Premiere von CITIZEN KANE.» Einerlei, ob die Anekdote wahr ist oder zu schön, um wahr zu sein: in Fleisch und Blut wollte Orson Welles ein einziges Mal William Randolph Hearst vor Augen gehabt haben. Nahezu 80 war der Veteran, keine 27 der kecke Herausforderer: «Ich stellte mich vor und fragte, ob er zur Vorführung kommen wolle, ohne eine Antwort zu erhalten. Ehe er auf seiner Etag ausstieg, sagte ich zu ihm: an Ihrer Stelle hätte Charles Foster Kane die Einladung angenommen!» Eine flotte Zeile, gewiss, aber fragwürdig: selbst Kane hätte sich wohl abgewendet. Die Szene wurde 1999 im Doku-Drama RKO 281 mit Schauspielern nachgestellt und erweitert: der Springinsfeld erhält eine schwierige Zukunft prophezeit.

Ob halb oder ganz erfunden, die Begebenheit will verdeutlichen, dass sich Tatsachen und Mystifikationen zu Ursprung und Wirkung von CITIZEN KANE kaum trennen lassen, weshalb jeder selbst zu befinden hat, in welchem Mass Kane als eine Figur gelten darf, die Hearst repräsentierte. Während die fiktive Gestalt schon auf den ersten Seiten des Drehbuchs dahingerafft wurde, war die reale noch am Leben und sollte es zehn Jahre über die Erstaufführung hinaus bleiben. Am 14. August 1951, mit fast 90, verstarb der Patriarch. Einer seiner vormaligen Kolumnisten, der Erzähler Ambrose Bierce, würdigte ihn als jemanden «ohne jedes Verständnis für die Idee einer selbstlosen Zuneigung oder eines uneigennütigen Motivs».

Der Spielraum des Filmemachers war demnach eng. Einzig in der Phantasie liess sich der Kontrahent so lange vor der Zeit sechs Fuss unter befördern. Die Nachwelt andererseits hat das Original schneller vergessen als das

Gegenstück. Der Titel des Films ist in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen. Hearst wird unterdessen laufend, häufiger seit Martin Scorseses Biografie THE AVIATOR, mit Howard Hughes, dem Flieger, verwechselt.

Der Reichtum trieb sie beide nach Hollywood, wo Überschüsse spielend abzubauen sind. Hearsts Megalomanie war von besonderer Art. Anders als bei Hughes äusserte sie sich nie in extravaganten Filmproduktionen. Dennoch seien seine sämtlichen Unternehmungen defizitär gewesen, sagte ihm Welles nach. Den Ruin hätten einzig die Erträge aus dem immensen Erbe abgewendet.

Eine gewisse Unbescheidenheit

Indessen, so, wie er 1941 porträtiert und verkörpert wurde, konnte Charles Foster Kane an niemand andern denken lassen als an William Randolph Hearst. Zumal schon 1934 THE PRESIDENT VANISHES von William A. Wellman eine eher abstossende Figur auftreten liess, die dem Magnaten nachgebildet war, und am Broadway von 1906 «The Power of Money», ein Stück von Owen Davis, etwas Ähnliches ausgerichtet hatte. Ebenso verfuhr der englische Autor Aldous Huxley in «After Many a Summer Dies the Swan». Der Roman von 1939 mokierte sich über die Angewohnheit seines Helden Jo Stoyte, Kunstgegenstände aus aller Welt herbei zu schaffen und unnütz herum stehen zu lassen. CITIZEN KANE nahm das Motiv dankbar auf.

Anders wiedergegeben zu werden verdiente Hearst kaum, und wäre es nur darum gewesen, weil ihn eine gewisse Unbescheidenheit zierte. 1928 kontrollierte er ein Zehntel der Auflage aller amerikanischen Tageszeitungen, bei den Wochenendblättern war es

Bitte gut leserlich in Blockschrift ausfüllen.

Abonnement

FILMBULLETIN – Kino in Augenhöhe überzeugt mich. Senden Sie mir die Hefte im Abonnement.

- Jahresabo 9 Ausgaben
Fr. 69.-, € 45.-
- SchülerInnen, Lehrlinge, StudentInnen, Arbeitslose erhalten gegen gültigen Nachweis das Abo vergünstigt zu Fr. 42.-, € 30.-
- Beginnend ab Heft
(Ausland zuzüglich Versandkosten)

Herr Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort

CH

Ort, Datum

Unterschrift

Abonnement Deutschland

FILMBULLETIN – Kino in Augenhöhe überzeugt mich.

- Ich abonniere die Zeitschrift FILMBULLETIN mit 9 Heften im Jahr ab Nr. zum Preis von jährlich € 45.-.
- SchülerInnen, Lehrlinge, StudentInnen, Arbeitslose erhalten gegen gültigen Nachweis das Abo vergünstigt zu € 30.-

Ich weiss, dass ich diese Bestellung innerhalb von 14 Tagen schriftlich widerrufen kann.

Ort, Datum

Unterschrift

Bitte senden Sie
FILMBULLETIN an:

Für meine Abo-Bestellung erteile ich Ihnen eine Einzugsermächtigung. Bitte buchen Sie die fälligen Beträge ab von:

Bank:

BLZ:

Kto:

Unterschrift:

Bitte gut leserlich in Blockschrift ausfüllen.



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Joseph Cotten, Orson Welles
und Everett Sloane
beraten ein Zeitungsprojekt
in CITIZEN KANE



Marion Davies und
W. R. Hearst, 1935



Orson Welles
in CITIZEN KANE



Die beschwiegene Affäre

Über allem aber lag ihm an der Publizität und an der Promotion. Sie waren sein vertrautestes Tummelfeld. Er glaubte, sein Meisterstück in Beschätzung der leichtgläubigen Allgemeinheit zuwege zu bringen, indem er seine zweite Mätresse, Marion Davies, zu einem der führenden Stars von Hollywood aufzubauen versuchte. Allein um ihretwillen soll 1923 seine Firma Cosmopolitan entstanden sein. Reüssiert hat sein ehrgeizigster Plan wenigstens für ein paar Jahre. Doch zeitigte die Diva von seinen Gnaden letztlich nur beiläufige Einträge in der Geschichte des Filmschauspiels. Dass es seiner Lebensgefährtin an der Begabung gebrach, als Darstellerin, Sängerin oder Tänzerin, ignorierte er konsequent. Die Berufsblondine eilte an Hearsts Sterbebett, wurde aber von der Beerdigung ausgeperrt.

In der Filmfigur der Susan Alexander klingt noch jemand anderer nach. Hearsts erste aussereheliche Liebschaft war eine gewisse Sybil Sanderson gewesen, die nun wahrhaftig, dem Film entsprechend, eine Sängerin war. Der emblematische Wortwechsel in CITIZEN KANE fällt an der Stelle, wo Susan Alexander zu bedenken gibt: Was werden die Leute von unserer Verbindung denken? Kane fährt dazwischen: Was ich ihnen zu denken befehle! Im Wortlaut: *people will think ... what I tell them to think!*

Dass ihn CITIZEN KANE nirgendwo als Financier, Produzenten oder Verbreiter von Filmen ausweist, gehört zu den merkwürdigsten Eigenheiten des Kinostücks. Die wohl einzige einleuchtende Erklärung lautet, dass sich Welles, damals ein wunderkindartiger Neuling in Hollywood, scheute, das gesamte System frontal anzurempeln, in das er sich eben eingliedern wollte, und noch dazu einen seiner einflussreichsten Ex-

ponenten. Entsprechend wird im Film jene Affäre beschwiegen, die sich jedem Szenaristen wie ein gefundenes Fressen entgegen streckte. Auf Hearsts Jacht «Oneida», die vor San Diego ankerte, kam 1924 der renommierte Regisseur Thomas Harper Ince mit nur 42 zu Tode. Gerüchte verdächtigten den Schiffseigner als Mörder, aus Eifersucht, hiess es, zufolge einer angeblichen Affäre zwischen dem Opfer und Marion Davies. Andere Versionen erhoben Charlie Chaplin zu ihrem Liebhaber und Ince zum Ziel einer verirrten Kugel. Von Amtes wegen wurde auf Herzversagen erkannt.

Audienz bei Hitler

Es war eine jener Kolportagen, mit denen Hearst seine Leser abgabepflichtig unterhielt. Er war in der Tat ein Pionier dessen, was schon früh im zwanzigsten Jahrhundert als *yellow journalism* zum Begriff wurde: jene Art der Publizität, heisst das, die jede Freiheit beansprucht und keinerlei Verantwortung übernimmt. Die Marktdominanz wird als Lizenz für das Verbreiten korrigierter Wahrheiten verstanden. In «yellow», gelb, steckt unüberhörbar die Beibedeutung «feige», die das Wort im Slang hat.

Wenn aber der Film die Episode auf der Jacht meidet und Hollywood auch sonst schont, dann erstaunt eine andere Wahl noch mehr. Ganz kurz nur ist angedeutet, dass der Held eine Sympathie für Faschisten und Nationalisten gehabt haben könnte. Dabei war Hearst ein notorischer Bewunderer des Kaisers Wilhelm, dann auch Mussolinis. Bei Amerikas Eintritt in den Ersten Weltkrieg wurde er offiziell als deutschfreundlich beargwöhnt.

Seine Blätter würdigten die frühen Taten des Duce bis hin zur Gründung der Cinecittà als beispielhaft. Mit der

Filmindustrie Italiens kam es zu einer Zusammenarbeit. Eben war die Ufa «arisiert» und unter die Kontrolle der Nazis gebracht worden, da vereinbarte Hearst 1934, nach einem Besuch auf dem Parteitag der NSDAP in Nürnberg und einer Audienz bei Hitler, die Übernahme von Wochenschauberichten. Bis 1940 liefen sie, trotz ihres unverkennbar propagandistischen Charakters, in den Kinos der USA.

Auf Drängen von Louis B. Mayer mahnte Hearst, der Machthaber möge die Verfolgungen im Dritten Reich unterbinden. Selber Jude, erkannte der Boss der MGM die Aussichtslosigkeit der Initiative und begriff zugleich, dass sein Abgesandter auf das Geschäft mit den Braunen keinesfalls verzichten mochte. Zwischen den beiden Hollywood-Grössen kam es zu einer längeren Entzweiung. Hearst legte seine Beteiligungen auf Warner Bros. um.

Die vorliegenden Beweise

Seine Reaktionen auf CITIZEN KANE waren keinesfalls schrill, von vereinzelt Ausfällen gegen Welles abgesehen. Es darf als sicher gelten, dass Hearst dem Produzenten bei RKO, George Schaefer, eine Vernichtung von Original und Kopien gegen eine stattliche Summe antrug. Und der Verleger hat wahrscheinlich jene diskreten Nachforschungen des FBI zur Person Welles' angeregt, die einen typischen hilflosen Nullbericht ergaben.

«Die vorliegenden Beweise», hiess es, «führen unweigerlich zum Schluss, dass der Film CITIZEN KANE nicht mehr darstellt als eine Fortführung der Kampagne, mit der die Kommunistische Partei einen ihrer wirksamsten und konsequentesten Opponenten anschwärzen will». Der Befund hat Welles wohl weniger geschadet als alles, was er selber tat, um sich mit den Gewalti-

gen der Branche anzulegen. Seine politische Einstellung war Nebensache. Zu denken gab der Eigensinn bei Stoffwahl und Stil.

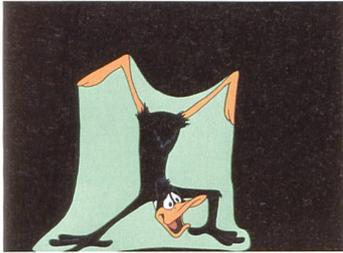
Eigentliche Vergeltung erlitt Herman J. Mankiewicz. Hearsts Zeitungen schlugen wenig später eine Verhaftung des Szenaristen wegen Trunkenheit am Steuer breit. Nach alkoholisierten Auftritten war er schon wenige Jahre zuvor von San Simeon verwiesen worden, dem Märchenschloss des Verlegers und Xanadu des Films. Noch und noch ist dem Burgherrn Antisemitismus nachgesagt worden. Zu belegen ist der Verdacht kaum. Doch war es Zufall, dass von Mankiewicz und Welles der Jude angeprangert wurde, während der Christ nahezu unbehelligt blieb?

Oder machte Hearst den Drehbuchautor eher als den Regisseur verantwortlich und empfand das Skript als eine Rache ihres verschmähten Verfassers, die wiederum nicht unerwidert bleiben durfte? Mit dem letzten Wort, das er dem sterbenden Kane auf die Lippen legte, dem famosen «Rosebud», hüllte der Film seinen Protagonisten in eine Art Geheimnis. Auch dazu könnte das Vorbild Anlass gegeben haben. Böse Zungen behaupteten, «Rosenknospe» sei sein Code-Wort gewesen für die Vagina seiner Geliebten, Marion Davies.

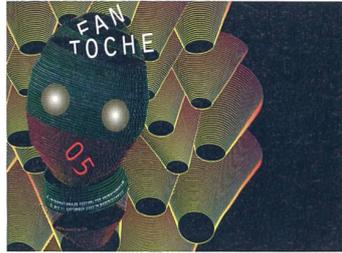
Denn in manchem blieb Hearst unergründlich: ähnlich wie Welles, der auch selber einen laxen Umgang mit der Wahrheit pflegte.

Pierre Lachat

Kurz belichtet



Duffy Duck



Buster Keaton
in *THE GENERAL*
Regie: Buster Keaton



LONE STAR
Regie: John Sayles

Ausstellungen

Trickraum

Ab 3. August bis 13. November vermittelt das *Museum für Gestaltung* in Zürich in seiner Galerie-Ausstellung «Trickraum» einen Einblick in die «Werkstatt» Animationsfilm. Anhand der Thematik Raumgestaltung – Trickfilmer kreieren oft phantastische, paradoxe, ja unmögliche Räume als zentrale Elemente ihrer Erzählungen – werden Materialien und Werkzeuge für die Gestaltung innovativer Trickräume vorgestellt. Die in Zusammenarbeit mit dem Trickfilm-Forschungszentrum am Surrey Institute of Art & Design entstandene Ausstellung will mit einer internationalen Auswahl zeitgenössischer Autoren-Trickfilme, aber auch klassischer Cartoons und abendfüllender Werke die expressive Vielfalt sowohl analoger wie auch digitaler Animation vorstellen.

Begleitveranstaltungen – etwa eine Vorschau auf *Fantoche 05* (3. 9.) oder «Metaphysische Räume, unmögliche Orte: Raumspiel im Animationsfilm, ein Vortrag von Suzan Buchan mit der Vorführung von *STREET OF CROCODILES* der Brothers Quay (27. 9.) – und eine Publikation vertiefen die Ausstellung. *Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich, Di-Do 10–20 Uhr, Fr-So 10–17 Uhr www.museum-gestaltung.ch*

Daumenkino

Noch bis zum 21. August ist in der *Kunsthalle Düsseldorf* die Ausstellung «Daumenkino – The Flip Book Show» zu sehen. Das «Abblätterbuch», «folioscope» oder eben «Daumenkino» genannte Spielzeug im Miniformat gehört zu den optischen Spielereien, die zu den Vorläufern des Kinos gezählt werden, seit es 1868 vom englischen

Drucker John Barnes Linnett zur Patentierung angemeldet wurde. Die einfache Handhabung wie auch die verblüffende Wirkung der sequentiellen Reihung von Einzelbildern in Buchform hat immer wieder Künstler zu kreativer Nutzung herausgefordert. Die Ausstellung versammelt schwergewichtig zeitgenössische Daumenkinos von rund 170 Künstlern (etwa John Baldessari, Elliott Erwitt, Gilbert & George, Dieter Roth oder Jack Smith und Andy Warhol), aber auch historische Beispiele.

Die meisten Ausstellungsobjekte dürfen erfreulicherweise «von Hand» geblättert, gelesen beziehungsweise gesehen werden. Zur Ausstellung erscheint eine umfangreiche Publikation mit DVD.

Kunsthalle Düsseldorf, Grabbeplatz 4, D-40213 Düsseldorf, Di-Sa 12–10 Uhr, So 11–18 Uhr, www.kunsthalle-duesseldorf.de

Festivals

Fantoche

Vom 6. bis zum 11. September findet in Baden das *Internationale Festival für Animationsfilm Fantoche* zum fünften Mal statt. Die innovative Trickfilmschau wartet mit einem besonders reichhaltigen Film- und einem gegenüber früheren Ausgaben erweiterten Rahmenprogramm auf.

Die bewährten Blöcke «Internationale Wettbewerbs» und «World Wide Hits» bilden den Kern des dichten Spielplans. Hier sind die originellsten und künstlerisch spannendsten Produktionen der letzten zwei Jahre zu sehen. *Fantoche* will seinem Ruf, ein Festival mit Gespür für internationale Trouvaillen zu sein, besonders gerecht werden: Mehrere Programme gehen der Frage nach, ob und inwiefern sich im Animationsfilm eine globalisierte Bildsprache entwickelt. Dieses

komplexe Thema wird unter anderem mit einem Überblick zum asiatischen Trickfilmschaffen beleuchtet, in dem neben Klassikern des fernöstlichen Trickfilms auch zeitgenössische Produktionen vertreten sind. Für filmgeschichtlich Interessierte hat der neue Programmleiter Thomas Basgier eine Reihe mit abstrakter Animation zusammengestellt; Pioniere wie Oskar Fischinger sind darin genauso zu entdecken wie unbekanntere Nachfolger des Meisters (etwa Jordan Belson oder Len Lye). Bei aller Internationalität kommt aber auch die Schweizer Szene nicht zu kurz: Mit dem «Fokus Schweiz» wird der helvetisch animierten Kreativität eine Plattform geboten.

René Müller

Fantoche, Internationales Festival für Animationsfilm, Postfach, 5401 Baden www.fantoche.ch

Stummfilmfestival

Das *Filmpodium Zürich* organisiert für die zweite Augushälfte in Zusammenarbeit mit dem Bonner Sommerkino bereits zum dritten Mal ein Stummfilmfestival: Filme in neuen, restaurierten Kopien, live begleitet von kongenialen Musikern. Im Programm finden sich Namen wie *Jean Renoir* mit *LA FILLE DE L'EAU* (21. 8.), *Erich von Stroheim* mit *THE MERRY WIDOW* (27. 8.) oder *Buster Keaton* mit *THE GENERAL* (20. 8.), dem wunderbaren Eisenbahnfilm. Man kann Entdeckungen machen wie *DIE ELF TEUFEL* von *Zoltan Korda* (22. 8.), ein deutscher Fußballfilm, wie *EXPRESS 300 MEILEN* von *Kenjiro Saegusa* (24. 8.), ein Actiondrama mit Hauptschauplatz Bahnhof Kyoto, oder *DER MANDARIN* von *Fritz Freisler* aus Österreich (25. 8.), die Tragödie eines Libertins. Oder allenfalls Erinnerungen frönen bei *THE MANXMAN* von *Alfred Hitchcock* (17. 8.), *BOULE DE SUIF*

(*PYSCHKA*) von *Mikhail Romm* (26. 8.) oder *FEUER AN BORD* (*ELD OMBORD*) von *Victor Sjöström* (16. 8.).

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

Das andere Kino

world@zurich

Ein Open-air-Kino etwas besonderer Art findet bis 20. August auf der Dachterrasse des *Toni-Areals* in Zürich statt. Es will den multikulturellen, kosmopolitischen Charakter von Zürich einfangen und die Vielfalt der Kulturen präsentieren. Das Programm von zehn Filmen soll von *Fatih Akins* *CROSSING THE BRIDGE* in Vorpremiere (31. 7.) bis zum Bollywood-Renner *LAGAAN* von *Ashutosh Gowariker* (20. 8.) Welthaltigkeit zeigen. *LONE STAR* von *John Sayles* (4. 8.) oder *GORI VATRA* von *Pjer Zalica* (5. 8.) erzählen von äusseren und inneren Grenzen, *FRESA Y CHOCOLATE* von *Tomas Gutierrez Alea* (6. 8.), *JUST A KISS* von *Ken Loach* (11. 8.) und *VERFLIXT VERLIEBT* von *Peter Luisi* (12. 8.) handeln von Liebe zwischen den Kulturen. Multikulturelle Kosmen auf kleinstem Raum zeigen *TGV* von *Moussa Touré* (13. 8.) anhand der Belegschaft eines afrikanischen Busses oder *EL ABRAZO PARTIDO* von *Daniel Burman* (18. 8.) mit dem Porträt einer Ladenpassage in Buenos Aires, während *MOUNTAIN PATROL* von *Chuan Lu* (19. 8., Vorpremiere) vom Überleben in den immensen Weiten der tibetischen Bergwelt erzählt.

Das Open-air-Kino wird organisiert vom *Verein Migrationsmuseum*, der sich zum Ziel gesetzt hat, mit Ausstellungen und künstlerischen Aktivitäten auf Probleme und Chancen von Migration aufmerksam zu machen.

Toni-Areal, Förrlibuckstrasse 109, 8005 Zürich, www.world-zurich.ch



BLESSING BELL
Regie: Sabu



PARIS, TEXAS
Regie: Wim Wenders



Javier Bardem
in LOS LUNES AL SOL
Regie: Fernando Leon de Aranoa



Anne Bancroft
in THE GRADUATE
Regie: Mike Nichols

Neues japanisches Kino

Aus Festivalberichten weiss man die ungebrochene künstlerische Kreativität des japanischen Kinos. Vor sieben Jahren hat das *Filmpodium Zürich* in einer Reihe das dannzumal aktuelle Filmschaffen des asiatischen Landes vorgestellt. Ab Mitte August bis Ende September ermöglicht es wiederum, anhand von vierzehn Filmen jüngerer Datums einen Einblick in die Vielfalt des neueren japanischen Kinos zu gewinnen. Oder etwa mit *Susumu Terajima*, die Potenz seiner Schauspieler kennenzulernen. Er ist in *BLESSING BELL* von Sabu zu sehen, wo «seine vibrierende Passivität zum Beweggrund des Plots, die Reglosigkeit seiner Züge zum Suspense» (Gerhard Midding in *Filmbulletin* 3.05) wird. Und in *HOLE IN THE SKY* (SORA NO ANA) von Kazuyoshi Kumakiri, eine von leisen poetischen Szenen durchtränkte Studie über die Einsamkeit, auch einen melancholischen Betreiber eines Drive-Ins spielt. *Filmpodium, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch*

Hommage

Wim Wenders

Der deutsche Regisseur Wim Wenders wird am 14. August sechzig Jahre alt. Zu seinen Ehren zeigt das *Deutsche Filmmuseum Frankfurt am Main* vom 2. bis 30. August eine Werkschau mit allen zurzeit verfügbaren Filmen. Der Auftakt zur kleinen Hommage bildet *DER AMERIKANISCHE FREUND* von 1977, die kongeniale Patricia-Highsmith-Verfilmung, begleitet von *DER STAND DER DINGE* von 1982, einer melancholischen Reflexion über das Filmmachen. Mit *PARIS, TEXAS* – dieser «Familienzusammenführung in menschenleeren Lebensräumen» – hat Wenders «zu einer erzählerischen Klar-

heit gefunden, die sich als einzigartig in der neueren Filmszene bezeichnen lässt» (Wolfram Knorr in *Filmbulletin* 3.84). An einem «Engel-Abend» folgen sich *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (1986) und *IN WEITER FERNE SO NAH* (1993), die «Lange Wim Wenders Musikfilmnacht» zeigt dann konzentriert *VIEL PASSIERT – DER BAP FILM* (2002), *THE SOUL OF A MAN* (2003) und natürlich *BUENA VISTA SOCIAL CLUB* (1998). Die Aufführung von *LAND OF PLENTY* (2004) vom 29. 8. soll dann in Anwesenheit von Wim Wenders stattfinden. *Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main www.deutsches-filmmuseum.de*

Javier Bardem

Spätestens seit seinem Erfolg als Hauptdarsteller in *MAR ADENTRO* von Alejandro Amenábar, wo der äusserst physische Schauspieler paradoxerweise einen ans Bett gefesselten Tetraplegiker, der für sein Recht auf einen selbstbestimmten Tod kämpft, sehr überzeugend verkörpert, hat sich Javier Bardem als Vollblutschauspieler etabliert. Das Zürcher *Xenix* lässt nun bis Ende August in einer Reihe mit vielen hierzulande unbekanntem Filmen die bisherige Karriere des Spaniers Revue passieren.

Mit *JAMÓN, JAMÓN* von Bigas Luna gelang Javier Bardem 1992 der Durchbruch. In *BEFORE NIGHT FALLS* von Julian Schnabel verkörpert er höchst eindrücklich den kubanischen Schriftsteller Rainaldo Arenas, während er in *LOS LUNES AL SOL* von Fernando León de Aranoa ebenso überzeugend einen Arbeitslosen mit grosser Klappe und ebenso grossem Herzen spielt. Unter den Premieren findet sich etwa *DIAS CONTADAS* von Imanol Uribe (1994), für den Bardem den Goya als bester Nebendarsteller erhielt; *ÉXSTASIS* von Maria-

no Barroso (1996), ein Psychodrama zwischen Vätern und Söhnen, *LOS LOBOS DE WASHINGTON* (1999), ebenfalls von Mariano Barroso, eine schwarze Komödie über drei Verlierer, oder *PERDITA DURANGO* von Alex de la Iglesia (1997), in der die Höllenfahrt eines hispano-amerikanischen Gangsterpärchens in rasantem stilistischem Crossover erzählt wird. *BOCA A BOCA* von Manuel Gomez Pereira ist eine temporeiche Komödie, Bardem spielt darin einen brotlosen Schauspieler, der sich als Pizzakurer oder Telefonsex-Hostess durchschlägt. In *CARNE TREMULA* von Pedro Almodóvar ist er der gelähmte Polizist im Rollstuhl, in *COLLATERAL* von Michael Mann verkörpert er in einer Nebenrolle einen fiesen Gangster und in *ENTRA LAS PERNAS* von Manuel Gómez Pereira einen sexbesessenen Filmproduzenten in einem überraschenden Erotikthriller.

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

Jean-Pierre Melville

Sozusagen in Fortsetzung der schönen Film-noir-Reihe des Juli/August-Programms des *Filmpodiums Zürich* folgt ab Mitte August bis Ende September eine kleine Hommage an Jean-Pierre Melville, französischer Meister eines «Kinos der Nacht». Mit *BOB LE FLAMBEUR*, *LE DOULOS*, *LE DEUXIÈME SOUFFLE* und vor allem *LE SAMOURAI*, *LE CERCLE ROUGE* und *UN FLIC* hat er «Musterexemplare» der Gattung geschaffen – Kriminalfilme, die weit über das Genre hinauszielen in Gehalt und formaler Präzision und Lakonie. Von seinem Erfindungsreichtum – er drehte einen grossen Teil seiner Filme quasi in der «Garage» seines Hauses, seinem Studio – und dem formalen Stilwillen zeugen auch *LE SILENCE DE LA MER* oder *L'ARMÉE DES OMBRES*.

The Big Sleep

Anne Bancroft

17. 9. 1931–6. 6. 2005

«And here's to you Mrs. Robinson / Jesus loves you more than you will know ...»

Simon and Garfunkel im Song «Mrs. Robinson in THE GRADUATE von Mike Nichols

Ernest Lehman

8. 12. 1915–2. 7. 2005

«Let me say how much I enjoyed the sixty-five pages. I really thought they were excellent. And so amusingly written. You have done a fine job.»

Aus einem Brief von Alfred Hitchcock an Ernest Lehman über das Buch zu NORTH BY NORTHWEST. Mitgeteilt von Ernest Lehman in seinem Vorwort zum Drehbuch «North by Northwest», 1999 erschienen als Beilage zu «Sight and Sound»

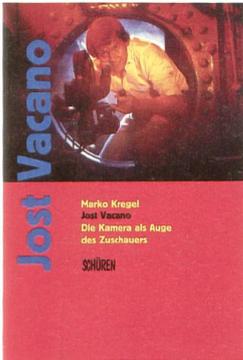
Found Footage

Orson Welles

«Diese volltönende und einprägsame, kategorische und entschiedene Stimme, kräftig wie alter Wein, diese Stimme, die, wenn sie eine Farbe hätte, dem Violett der Dämmerung nahekäme, diese erregende und ruhelose Stimme, die an ein altgewordenes Kind oder einen nie zur Reife gelangenden Alten erinnert, diese tiefe und anmassende, bei Nuancen und Zwischentönen zarte Stimme, unerbittlich in der Syntax, vibrierend wie eine Orgel oder ein Choral Bachs, diese altüberkommene, ewige, prähistorische Stimme.»

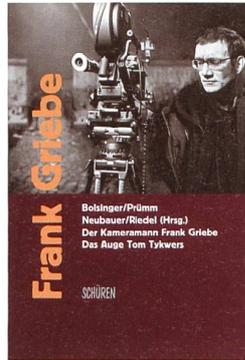
Jorge Volpi in: «Unsterbliches Scheitern. Die Stimme von Orson Welles und das Schweigen von Don Quijote» in Lettre international Nr. 69 Sommer 2005

Lob des Handwerks und der Phantasie Neue Filmbücher



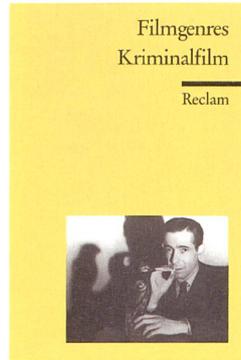
«Obwohl für das Licht verantwortlich, stehen wir Kameraleute im Schatten», erklärt Jost Vacano im Vorwort des ihm gewidmeten Buches. Ein wenig hat sich das sicherlich gebessert in den letzten Jahren, der Interviewband von Tom Tykwer mit Michael Ballhaus hat dazu ebenso beigetragen wie die Marburger Kameragespräche, die kontinuierlich in Publikationen des Schüren-Verlags dokumentiert werden.

Das Vacano-Buch erschien außerhalb dieser Reihe, wie der Ballhaus-Band ist es ein buchfüllendes Gespräch, basierend auf 16 Stunden Tonaufnahmen, die sein Autor *Marko Kregel* im September 2004 machte – erfreulich also dabei auch die schnelle Produktionszeit, selbst wenn das Werk von Vacano (Jahrgang 1934) gewissermaßen abgeschlossen ist, da er nach *HOLLOW MAN*, seiner siebten Zusammenarbeit mit dem Regisseur Paul Verhoeven, quasi in Pension gegangen ist. Kregels Fragen sind kenntnisreich, aber nicht aufdringlich, vor allem aber ist Vacano ein guter Erzähler. Die Chronologie folgt dem Autodidakten von seinen Anfängen beim Fernsehen (Literaturadaptionen von Peter Beauvais und Franz Peter Wirth) zum Kino. Durch Roland Klicks *SUPERMARKT* wurde Paul Verhoeven auf ihn aufmerksam. Was an dem Buch besonders gefällt, ist die Tatsache, dass die ästhetische Seite der Arbeit immer wieder zusammengebracht wird mit den Produktionsumständen: So erfahren wir, dass die Regie bei *HUDSON HAWK* weniger in den Händen des nominellen Regisseurs Michael Lehman als in denen von Star Bruce Willis und Produzent Joel Silver lag. Natürlich wird auch die berühmte Kamerabewegung durch das U-Boot in Wolfgang Petersens *DAS BOOT* ausführlich gewürdigt, wohl die bekannteste Operation des Kameramannes Vacano. Illustriert ist der Band mit zahlreichen sel-



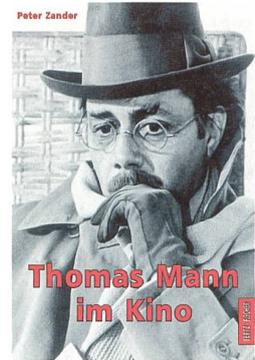
tenen Werkfotos, während Videoprints, die die Arbeit Vacanos auch visuell verdeutlichen, leider weitgehend auf einen zehnteiligen Farbteil beschränkt sind.

In dieser Hinsicht ist der Band, der dem Kameramann Frank Griebe gewidmet ist, ergiebiger, sind doch hier sehr viel häufiger Bildsequenzen eingefügt. Die Dokumentation zur Verleihung des vierten Marburger Kamerapreises im Jahre 2002 folgt dem Konzept früherer Bände: Dort gehaltene Vorträge wechseln ab mit Analysen einzelner Werke beziehungsweise Aspekte sowie dem Abdruck dreier Gespräche, die nach den Filmvorführungen stattfanden und zu denen auch die Zuhörer zahlreiche kenntnisreiche Fragen beisteuern. Frank Griebe (Jahrgang 1964) hat sämtliche Filme von Tom Tykwer fotografiert, von den frühen Kurzfilmen (und, noch vier Jahre davor, ein hier leider nicht weiter behandelter «halb privater») Spielfilm namens *FRIDAY AFTERNOON*) bis zur derzeit in Vorbereitung befindlichen Verfilmung von Patrick Süskinds Bestseller «Das Parfum». So ist es verständlich, dass gleich mehrere der Beiträge um diese «Produktionsgemeinschaft», diese «Familienbande» (Karl Prümm) kreisen, die sich dadurch auszeichnet, dass sich die beiden «Zeit nehmen, Dinge auszuprobieren», wie Griebe sagt. Der Titel des Buches ist übrigens einem Zitat Tykwers entlehnt, der Griebe einmal als sein «Auge» bezeichnete. Beide teilen dieselbe «leidenschaftliche Beziehung zur Leinwand», wie Tykwer in seiner hier abgedruckten Laudatio erklärt, seit sie sich vor zwanzig Jahren in einem Berliner Kino kennen lernten. Neben den Filmen Tykwers stehen Sebastian Schippers *ABSOLUTE GIGANTEN* und Doris Dörries *NACKT* im Mittelpunkt, es geht um den von Griebe bevorzugten «streng symmetrischen



Bildaufbau» und natürlich auch darum, wie bestimmte Szenen gedreht wurden, etwa die Schlusszene von *WINTERSCHLÄFER* mit dem spektakulären Sturz oder die Kickerszene in *ABSOLUTE GIGANTEN*. Zwei Kameramänner, zweimal Lob des Handwerks und der Phantasie.

Mit dem Band zum Kriminalfilm liegt bereits der sechste Band aus der Reihe «Filmgenres» des Reclam Verlags vor, eine erfreuliche Kontinuität, die hoffentlich auch bei den noch ausstehenden, teilweise weniger populären Genres anhalten wird. Der Herausgeber *Knut Hickethier* weist gleich zu Beginn seiner Einleitung darauf hin, dass der Kriminalfilm «von allen Filmgenres quantitativ das umfangreichste» sei, und listet anschließend acht Subgenres auf, den Detektiv-, den Polizei- und den Gangsterfilm (einschließlich der Serienkiller), den Gerichts- und den Gefängnisfilm, den Thriller (einschließlich des Politthrillers) und den Spionagefilm sowie den Film noir. Umso unverständlicher, dass der Band sich auf sieben Beispiele beschränkt, was bedeutet, dass einzelne Subgenres (wie der Politthriller) praktisch gar nicht vorkommen und man Genreklassiker wie *D.O.A.*, *THE KILLING*, *CHINATOWN* oder *NIGHT MOVES* vergeblich sucht. Man findet zwar den einen oder anderen weniger kanonisierten Titel (wie den frühen deutschen Tonfilm *DER SCHUSS IM TONFILMATELIER* oder den australischen *LAN-TANA*), auch eine Reihe von deutschen Fernsehproduktionen, Beiträge zu den Reihen *STAHLNETZ* und *TATORT*, aber insgesamt herrscht ein Übergewicht neuerer Produktionen vor. Die Autoren mögen zwar jung sein, dass sie deshalb zu Klassikern ganz neue Gedanken haben, ist aber wohl eher ein Wunschdenken des Herausgebers.



Die Veröffentlichung «Thomas Mann im Kino» ist zwar aus einer Dissertation hervorgegangen, diese wurde aber für die vorliegende Buchausgabe «noch einmal kräftig überarbeitet, um jüngere Forschungsbeiträge ergänzt und um das Kapitel zu *DIE MANNS* erweitert», wie *Peter Zander* gleich in der Danksagung betont. Den Hauptteil macht eine detailgenaue Analyse der Kino- und Fernsehadaptation der Mannschen Werke aus, bevor der dritte Teil sich mit einer Reihe von Filmschaffenden beschäftigt, die sich mehr als einmal an dessen Œuvre versucht haben (wie Rolf Thiele und Franz Seitz), und anhand einiger Filme (wie *Viscontis TOD IN VENEDIG*) ungewöhnlichere Adaptionen behandelt. Am aufregendsten aber ist Teil 1, der auf 58 Seiten die «Passion» Thonas Manns für das Kino nachzeichnet: neben frühen Essays wie «Der Film, die demokratische Macht» auch Tagebucheintragungen zum aktuellen Filmgeschehen – durchaus ambivalente Erlebnisse, wenn er anlässlich von *TRAUMULUS* (1937) seinen Ekel vor dem Hauptdarsteller, dem «Nazi-Mitläufer» Emil Jannings, formuliert, aber gleichzeitig notiert: «Der Hauptschüler vortrefflich. Nackte Knaben-Oberkörper eine Vorliebe und Besonderheit deutscher Filme.»

Frank Arnold

Marko Kregel: Jost Vacano. Die Kamera als Auge des Zuschauers. Marburg, Schüren Verlag, 2005. 234 S., Fr. 34,90, € 19,90

Gunnar Bolsinger, Michael Neubauer, Karl Prümm, Peter Riedel (Hg.): Der Kameramann Frank Griebe. Das Auge Tom Tykwers. Marburg, Schüren Verlag, 2005. 192 S., Fr. 36,-, € 19,90

Knut Hickethier (Hg.): Filmgenres: Kriminalfilm. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2005. 370 S., Fr. 16,60, € 9,-

Peter Zander: Thomas Mann im Kino. Berlin, Bertz + Fischer, 2005. 304 S., Fr. 44,70, € 25,-

འདྲི་བ་ལྟོ་སྐྱོད་པའི་ལྷན་ཚོགས་ཀྱི་འཕྲིན་ལྷན་པོ།

«Ein spannendes Gegengewicht zum mystifizierten Tibetbild.»
urs haller, tibet aktuell

angry monk
reflections on tibet

མཚན་མོ་ལྷན་ཚོགས་ཀྱི་འཕྲིན་ལྷན་པོ།

ein film von luc schaedler

EIN REBELLISCHER MÖNCH. FREMD IN DER HEIMAT UND HEIMATLOS IN DER FREMDE – EIN WANDERER ZWISCHEN DEN WELTEN.

www.xenixfilm.ch www.angrymonkthefilm.ch

AB 1. SEPTEMBER IM KINO

FIPRESCI – PREIS DER FILMKRITIK
Entdeckung des Jahres – Cannes 2004

PREIS DER FILMKRITIK
Filmfestival Moskau

KOKTEBEL

Ein Film von Boris Chlebnikow und Alexej Popogrebskij

«Manchmal musst du 1000 km gehen um deinen Nächsten zu finden»

XENIX FILM

www.xenixfilm.ch

AB 15. SEPTEMBER IM KINO

FANTOCHE

5. INTERNATIONALES FESTIVAL FÜR ANIMATIONSFILM

6. – 11. SEPTEMBER IN BADEN

WWW.FANTOCHE.CH

5. INTERNATIONALES FESTIVAL FÜR ANIMATIONSFILM
6. BIS 11. SEPTEMBER 2005 IN BADEN/SCHWYZ

WWW.FANTOCHE.CH

DVD

**Irrtum im Jenseits**

Im Zweiten Weltkrieg überlebt der Kampfpilot Carter auf wundersame Weise einen Flugzeugabsturz – zu wundersam, wie die Jenseits-Verwaltung argwöhnt, denn in ihrer Buchhaltung wird er bereits als Neuzugang geführt. Vor dem himmlischen Gericht muss Carter seinen Anspruch auf Leben rechtfertigen. Von nun an wird dies- und jenseits des Todes um sein Leben gerungen. Die Liebe zur Kriegshelferin June ist es schliesslich, die den Ausschlag gibt. Das legendäre Gespann *Michael Powell* und *Emeric Pressburger* hat unmittelbar nach Kriegsende mit bescheidenen technischen Mitteln und wenig Geld diesen Fantasy-Klassiker geschaffen. Heute wirkt vieles etwas behäbig und in die Jahre gekommen, bleibt aber dank der phantasievollen Verschränkung verschiedener Ebenen und der schlichten Märchenhaftigkeit dennoch höchst reizvoll.

IRRITUM IM JENSEITS (A MATTER OF LIFE AND DEATH) GB 1946. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: DD 2.0 Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Texttafeln, Bildergalerie. Vertrieb: Epix/Warner Home Entertainment

Die letzte Flut

Das Oszillieren zwischen Traum und Wirklichkeit zieht sich als Konstante durch Peter Weirs gesamtes Werk. Besonders radikal verfolgt er dieses Wechselspiel in seinen australischen Filmen wie beispielsweise *THE LAST WAVE*. Der Anwalt David Burton übernimmt die Verteidigung von Aborigines, die beschuldigt werden, einen Stammesgenossen ermordet zu haben. Diese Krimihandlung bildet allerdings nur die Oberflächenstruktur – darunter lauert die Apokalypse. Burtons Visionen einer alles verschlingenden Flutwelle werden immer drängender, die uralte Prophezeiung der Abori-



gines scheint Wirklichkeit zu werden. *DIE LETZTE FLUT* lebt mehr von der Stimmung als von der Handlung – das ist gleichzeitig Stärke und Schwäche dieses mysteriösen Traumgewebes.

DIE LETZTE FLUT (THE LAST WAVE) Australien 1977. Region 2; Bildformat: 1.78:1; Sound: DD 5.1., DD Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: Arthaus/Impuls Home Entertainment

Spaceballs

Die ersten zwei Minuten sind die besten und die visionärsten: Das endlos sinnlos vorbeiziehende Raumschiff ist nicht nur ein parodistischer Geniestreich, es nimmt mit seiner peinvollen Überdrehtheit die endlos sinnlosen *STAR-WARS*-Episoden 1 bis 3 aufs Korn, noch bevor diese entstanden sind. *SPACEBALLS* gehört nicht zu den besten Parodien von Mel Brooks, aber so unterhaltsam wie *REVENGE OF THE SITH* ist diese Weltraumoperette allemal – und auf ein paar erstklassige Gags ist bei Brooks ohnehin stets Verlass. Die Spezialedition wartet gleich mit zwei Audiokommentaren und einer Bonus-DVD auf. Obwohl die Dokumentation zum Film erst 2003 entstanden ist, werden leider dennoch die üblichen Nettigkeiten ausgetauscht. Auch der Versuch, dem allzu früh verstorbenen Komödianten *John Candy* mit einem Kurzporträt gerecht zu werden, ist leider besser gemeint als gelungen.

SPACEBALLS USA 1987. Region 2; Bildformat: 1.85:1; Sound: DD 5.1.; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentare, Dokumentationen, Interview, Schmitzer, Zitate, Trivia-Quiz. Vertrieb: MGM/Impuls Home Entertainment

Tartuff

Klassikern geht es im Kino wie anderswo: Sie tauchen in jeder Filmgeschichte auf, aber kaum jemand hat sie gesehen. Die Entschuldigungen da-

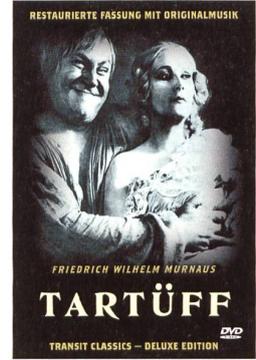


für werden aber angesichts zahlreicher Klassikereditionen auf DVD immer fadenscheiniger. Mit *TARTÜFF* von *Friedrich Wilhelm Murnau* wird es nun Zeit, eine weitere Bildungslücke zu schliessen. Die Verfilmung der Molière-Komödie seziert genüsslich und treffsicher das zeitlose Heuchler-Credo: «Wer im Geheimen sündigt, sündigt nicht.» Gewissermassen als doppelten Boden hat Murnau eine Rahmenhandlung ersonnen: Der Neffe will seinen Onkel über das Treiben der heuchlerischen Haushälterin aufklären, indem er ihm, als Betreiber eines Wanderkinos verkleidet, den Film *TARTÜFF* vorführt. Es ist dies eines der ersten Beispiele für einen «Film im Film». Die Murnau-Stiftung hat erneut eine mustergültige DVD-Edition produziert: Sorgfältig restauriertes Filmmaterial, auf der Originalpartitur basierende Klavierbegleitung und eine Dokumentation, bei der nicht nur Laien ins Staunen geraten. So spannend kann Filmgeschichte sein!

TARTÜFF Deutschland 1925. Region 2; Bildformat: 1.1:1,31; Sound: DD 2.0 Stereo; Zwischentitel: D; Extras: Dokumentation «Tartuff, der verschollene Film» von Luciano Berriatua, Booklet. Vertrieb: Universum Film/Impuls Home Entertainment

Das von-Trier-Schatzkästlein

Lars von Triers jüngere Filme sind sichtlich vom Zwang gezeichnet, sich ständig neu erfinden und die Filmwelt verblüffen zu müssen. Wie unverkrampft originell von Trier früher sein konnte, dafür legen zwei mustergültige DVD-Box-Sets Zeugnis ab. Die Edition der Europa-Trilogie grenzt an leichtsinnige Verschwendung. Nur schon die Auflistung des Zusatzmaterials würde eine Spalte füllen – was für jeden Trier-Enthusiasten ebenso traumhaft wie herausfordernd ist. Da gibt es Audiokommentare, eigens für die DVD ge-



drehte, sorgfältige Dokumentationen zu jedem Film und eine Bonus-DVD mit nicht weniger als zehn Filmbeiträgen zu Lars von Trier, die zwischen 1991 und 2004 entstanden sind. Und dann natürlich als Herzstück drei seiner originellsten Arbeiten, die bereits alles enthalten, was im «Laboratorium des Doktors von Trier» zur Disposition steht. Am wenigsten bekannt und bislang nur schwer zugänglich: *EPIDEMIC*, die verspielte Ur-Dogma-Farce.

Geradezu frugal nimmt sich dagegen die zweite Box aus. Sie enthält die beiden Geister-Staffeln. Diese Fernseh-Horror-Slapstick-Soap ist mit Sicherheit das Witzigste und Unterhaltsamste, was von Trier bislang gelungen ist, entsprechend muss vor dem Suchtfaktor gewarnt werden. Die Extras kommen hier etwas bescheidener daher, sind aber auch nicht zu verachten und ergänzen die Europa-Box hervorragend. Das Sahnehäubchen sind die Werbespots, die von Trier mit Ernst Hugo Järegård für eine dänische Boulevardzeitung gedreht hat. Beim Audiokommentar beschränkt man sich klugerweise auf einige ausgewählte Szenen.

ELEMENT OF CRIME Dänemark 1984, **EPIDEMIC** Dänemark 1987, **EUROPA** Dänemark/Deutschland/Frankreich 1990. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: DD 5.1.; Sprachen: E, Dänisch (EUROPA: D, E); Untertitel: D; Extras: Kommentare von Lars von Trier u.a., für die DVD-Edition gedrehte Dokumentationen, Interviews, Porträts, Hintergrundberichte, Easter Eggs. Vertrieb: Universum Film/Impuls Home Entertainment

GEISTER I & II (RIGET I & II) Dänemark 1994/1997. Region 2; Bildformat: 1:1.33; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, Dänisch; Untertitel: D; Extras: Dokumentation mit Udo Kier, Audiokommentare zu ausgewählten Szenen, Behind the Scenes, Werbespots, Porträt Lars von Triers, Musikvideo «The Shivers». Vertrieb: Koch Media

Thomas Binotto

Sehen, Schreiben, Zeigen

Das Werk von Theodor Kotulla – zum Beispiel

Am Anfang war der Blick, danach kam das Wort, dann das Bild. Und aus dem Filmseher wurde der Filmbeschreiber und aus dem Filmbeschreiber der Filmregisseur. Das Sehen setzte Massstäbe, die zur Syntax drängten, und alles Geschriebene wollte Bild werden. Für den Blick wiederum anderer.

In einem seiner ersten Texte – über VIVA ZAPATA – schreibt Theodor Kotulla, Kazan setze «gleiche Gestaltungsmittel ein wie Pudowkin in STURM ÜBER ASIEN ... hier wie dort [zeigt] die Grossaufnahme einer blutig geschlagenen Hand symbolkräftig den Beginn der Erhebung an», und zwar «ohne in Kazans Film als Plagiat zu wirken; so ursprünglich ist dieses Bild im Geschehenszusammenhang seines Films von ihm gesehen». Kotullas erster langer Spielfilm BIS ZUM HAPPY END beginnt mit einem ebenfalls «ursprünglich» gesehenen Bild, genauer: mit einer Bildersequenz, die so wenig wie bei Kazan ein Plagiat (oder Zitat) ist, sondern einen Code als Teil eines Zeichensystems spricht, der nicht mehr dem allein gehört, der diesen Code als erster gesprochen hat, sondern Allgemeingut der Filmsprache geworden ist. Man lernt schreiben, indem man liest – und sich Codes aneignet. Die Kunst des Schreibens (oder Zeigens) besteht nicht darin, die Codes zu kennen und zu beherrschen – das ist das ABC –, sondern in deren Anwendung.

Die Bildersequenz am Anfang von BIS ZUM HAPPY END – diverse, den Blickwinkel ändernde Ansichten eines Beethoven-Denkmal finden sich unterschritten mit Ansichten verschiedener Bauwerke – gemahnt an Bildersequenzen zweier Filme Eisensteins. Standbilder von Löwen sind es am Ende des vierten Akts von PANZERKREUZER POTEMKIN, ein Denkmal des Zaren Alexander III. zur Eröffnung des Films OKTOBER. Zwischen der metaphorisch-ikonographischen Beschwörung noch ungebrochener Kraft – die mächtigen, auch schlafenden Löwen sind es, die von den Geschützen des Panzerkreuzers beschossen und irritiert werden – und dem Oktober der Revolution liegt ein Fortgang der Geschichte, der die alte Macht beseitigt und ihre Denkmale zur Disposition gestellt hat. Mögen die Löwen noch brüllen (POTEMKIN), der Zar wird demontiert (OKTOBER): hier wie dort der nämliche Code, doch hier und dort jeweils anders – «im Geschehenszusammenhang» – konnotiert. Es ist nicht der Code, es ist seine Konnotation, die sich ändert und die zählt. Sie kann in der Hauptstadt der Bonner Republik der sechziger Jahre, einer Republik wirtschaftlichen Wachstums, nicht eine der tatsächlichen Demontage sein. Was dennoch geschieht in der Beethoven-

sequenz des Anfangs von BIS ZUM HAPPY END, ist eine Art von virtueller Demontage: Beethoven (Konnotation: Musik, höchstes Kulturgut) sieht sich konfrontiert mit Warenhäusern, Banken, Versicherungen (Konnotation: Prosperität, Konsum, Geld). So überlagert eine neue «Kultur» die tradierte, die als unzerstörbar gilt und doch am Ende des Films in der karnevalesken Polonäse der Gäste einer Gartenparty zu Beethoven-Schillers «Ode an die Freude» trivialisiert wird. Der «Geschehenszusammenhang» entfaltet sich zwischen Beethoven 1 und Beethoven 2 mit der Erzählung von einer gutbürgerlichen Bonner Familie – und die Stadt steht auch für den Staat, die Familie für die Gesellschaft dieses Staats –, die als «kultiviert» gelten will. Nur dass Kultur hier nicht ohne Präfixe gedacht und gelebt wird, die einer Dimension entstammen, die ursprünglich nicht mit Kultur assoziiert wird: Lebens-Kultur, Wohn-Kultur, Ess-Kultur. Zur Wohn-Kultur gehört auch der Plattenspieler und zum Plattenspieler gehören Schallplatten, und als eine Mozart-Platte durch Unachtsamkeit beschädigt wird, löst das eine Ehekrise aus, die durch eine für diese eher unterkühlte Ehe ungewöhnlich heftige Umarmung «geheilt» wird. Die nach Unendlich tendierende Reproduzierbarkeit hat Mozart und Beethoven zu Kulturgütern regredieren lassen, die, wie alle anderen Güter, Objekte des Konsums sind. Ein Unfall, der – er ereignet sich im Off – auch Totschlag oder Mord sein könnte, schlichtet einen Erbstreit, und ein Versuch der Selbsttötung, den der zehnjährige Sohn Peter unternimmt, eine Protestgeste gegen die Lieblosigkeit, die keine andere Formulierung findet, scheitert kläglich. Jahre vor Peter hatte schon die Justine des von Kotulla mit Klaus Roehler geschriebenen und von Peter Lilienthal inszenierten Fernsehfilms DER 18. GEBURTSTAG einen Selbstmordversuch immerhin angedeutet, indem sie die Haut über der Schlagader des Handgelenks mit einem Rasiermesser aufschabt. Aber hier wie da ist – selbst unter Tränen – das Happy End unvermeidbar. Der Tod hatte es nie leicht mit Theodor Kotulla.

#

Die Texte Kotullas über Film bezeugen die Genauigkeit des Sehens – oder dessen Verweigerung. Wenn es um Filme geht, die zum genauen Sehen einladen, es einfordern und die Erkenntnisgewinn eintragen, ist der Rezensent Kotulla wach für jede Einzelheit. Eine genauere Analyse als jene, die er LOS OLVIDADOS widmet, ist kaum einmal woanders geschrieben worden. Wenn Kotulla über Fellini schreibt, von dem er (1957) nur I VITELLONI und IL BIDONE gelten lässt, Film der lupenrein realistischen Darstellung (des Alltags und

dessen Sichtbarkeiten), macht ihn ein Affekt, den er gegen Fellinis Neigung zur «Mystifizierung», wie er es nennt, hegt, geradezu blind für die Phantasiearbeit von Bildern, in LA STRADA wie in LE NOTTI DI CABIRIA, welche die Erfahrung von Realität tiefer fassen, dem «Realismus» eine neue, eine weitere Dimension erschliessen und ihn reicher machen. (Schade, dass die redaktionellen Dispositionen der Zeitschrift «Filmkritik» Kotulla keine Chance liessen, sich zu LA DOLCE VITA und OTTO E MEZZO zu äussern.)

Der Visconti nach LA TERRA TREMA und neben ROCCO E I SUOI FRATELLI macht ihn nahezu verlegen, während er bei Pasolini (ACCATONE), dessen bedingungsloser Radikalität er sich nahe fühlt, die «Stilbrüche» – vulgo: Verstösse gegen den Kanon der etablierten Filmsprache – ebenso bedingungslos radikal als Stilwillen erkennt. Seine ganze Sympathie gilt de Setas dokumentarischem Erzählstil ebenso wie Rosis Zurückhaltung bei der Darstellung des Salvatore G. («die Kamera [hält] den Zuschauer schon rein optisch von seinem „Helden“ fern und legt eine unerbittliche Zone der Distanz zwischen beide») und die Fähigkeit, in IL MOMENTO DELLA VERITÀ, die Montage zum Erzähler zu machen in einem Film, der sich dem Ideal der filmischen Erzählung ohne Fabel nähert. Und dass sich der Rezensent an dieser Stelle auf Brecht beruft, zeigt, woher er seine Kriterien bezieht. Das Gebot, der wohlfeilen Identifikation zu wehren, sieht der Filmkritiker Kotulla vor allem in Antonionis unterkühlter Erzählweise verwirklicht. Wie auch bei Bresson. Hier wie da (bei Antonionis IL GRIDO, bei Bressons MOUCHETTE) finden sich in den Kritiken exakte Beschreibungen einzelner Szenen/Bilder, allesamt Zeugnisse genauer Beobachtung. Zumal «Antonionis Sicht ist „phänomenologisch“ ...», er hält eine quälende, kühle Distanz zu dem, was er zeigt, und versagt sich und dem Betrachter unmittelbare solidarische Identifizierung mit den Figuren».

Der Kritiker Kotulla ist diesen Filmen und ihren Machern so nah, wie er Filmen von Frank Wisbar zum Beispiel, aber auch Bernhard Wickis seinerzeit einzigartigem Film DIE BRÜCKE fern bleibt. Kein Wort ist da zu lesen über Bilder oder Szenenaufbau, über Einstellungsgrössen, Sequenzen, Montage, Kamera-Operationen, Schauspielerführung. Es ist, als ob es in diesen Filmen nichts zu sehen gäbe – oder als ob sich die Augen weigerten, etwas wahrzunehmen, wo, nach Ansicht des Rezensenten, keine Wahrheit ist. Sondern nur Tendenz. Wie eine Replik auf die geradezu gedankenlose Darstellung «heldenhaften» Kampfs, deren einzige Idee es sei, die Taten als wahnsinnigen Opfergang zu denunzieren, weshalb sie folglich besonders

gross und intensiv darzustellen gewesen seien – : wie eine Replik auf Wickis DIE BRÜCKE – wie gewiss alle Kriegsfilm – erscheint Kotullas früherer Kurzfilm VOR DEM FEIND, der nicht nur eine Desertion zeigt, sondern – wichtiger –: nichts vom Feind, das heisst dem unmittelbaren Kriegsgeschehen. Eine Haltung, die sich wiedergefunden hätte in dem nicht realisierten Projekt «Tote im Schnee». Der Fememord, an dem der spätere Auschwitz-Kommandant Franz Lang (AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN) Anfang der zwanziger Jahre als Mitglied einer privaten Schutztruppe beteiligt ist, entscheidend beteiligt, denn er gibt den tödlichen Schuss ab, findet in der nächtlichen Dunkelheit statt (während beim Fememord in Wickis DAS SPINNENNETZ [1986–89] das Blut auf das Blattwerk eines Strauches spritzt). Schon die Kampfszene im Schützengraben des Ersten Weltkriegs, in dem der Schüler Lang seine Bewährung sucht, ist optisch bis zur Interessenlosigkeit reduziert. Der Krieg findet im Off statt – wie Tötung und Genozid. Der KZ-Kommandant Lang geht, begleitet von seinem Stellvertreter, vor das Lager, wo entkräftete Häftlinge einen Graben aus schwerer Erde auszuheben haben. Als einer von ihnen zusammenbricht, wendet sich Lang zum Gehen (und mit ihm und seinem Stellvertreter geht die Kamera); wenn dann im Off ein Schuss fällt und der Begleiter den Schritt verzögert und stehen bleiben und sich umdrehen will, lässt Lang das nicht zu: und nur das zeigt die Kamera. Sie sieht auch nicht die Exekutionen vor der Schwarzen Wand: man hört sie nur (und sieht, wie die Todesschützen nach getaner Arbeit wie müde Knechte vom Hof gehen), so wenig wie Lang (und mit ihm der Film) den Akt der Tötung in der Gaskammer sieht oder den der Verbrennung der Leichen im Krematorium. Der Film sieht nur das, was Lang sehen will: die täglichen Meldungen von den Produktionszahlen der Vernichtungsindustrie. Was sie eliminiert, sind – so wird der inhaftierte Lang in der Vernehmung argumentieren – keine Menschen, sondern Einheiten.

In Kotullas Filmen gebührt dem Tod selten ein direktes Bild. So wenig dieser Film-Bildermacher mit Sex kokettiert, so wenig flirtet er mit dem Tod.

Der Student und Bergarbeiter, der Kracauer, Benjamin, Adorno, Horkheimer gelesen hat, während er die Filme des Neorealismus und der Nouvelle Vague las, oder Bresson, Hitchcock, Kazan, Wellman, er hatte so viel Wirklichkeitserfahrung gesammelt, noch während des Kriegs und dann in der wachsenden Bundesrepublik Deutschland, dass er von ihr nicht absehen konnte. Und dass nichts davon in den Filmen etwa Tresslers und Trempers zum gültigen Bild wird,

lässt ihn die seiner Ansicht nach ungültigen gar nicht erst erblicken und erst recht nicht beschreiben. Für die Qualitäten Käutners – und sei es nur die Meisterschaft seiner epischen Tonmontagen – ist er blind und taub, so sehr meint er die resignative Mythisierung (wieder einmal!) der Ruhrindustrie in *DER REST IST SCHWEIGEN*, die Stilisierung der Erb- und Machtkämpfe zum Königsdrama verurteilen zu müssen; und trotzdem hätte man gerade hier gewünscht, Kotulla wäre auch der zehn Jahre vorher entstandene *DER RAT DER GÖTTER* (Kurt Maetzig) zugänglich gewesen, und er hätte über Viscontis hoch dekadenten *LA CADUTA DEGLI DEI* schreiben können, bei dem er, in einem Interview aus Anlass seines Höss-Films, die Erhöhung zur Dimension einer antiken Tragödie kritisch bewertete: «... der Nationalsozialismus war im Grunde eine ziemlich kleinbürgerliche Bewegung. Mir sind Milieu und Figuren bei Visconti zu aristokratisch». (Eine Anmerkung, die vernachlässigt, dass zumal die SS eine Art von Selbstaristokratisierung anstrebte.)

Ernsthafte Probleme unter den deutschen Filmregisseuren der unmittelbaren Nachkriegsjahre macht ihm Staudte, weil er sich dessen politischer Haltung verwandt fühlen darf, während er den auch ästhetischen Ausweichmanövern von *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* nicht zu folgen vermag. Wie sehr ihn das wider Willen irritiert, geht unmittelbar aus dem Diskurs von Kotullas Text hervor: weil das eines der seltenen Beispiele unter seinen Filmbetrachtungen ist, in denen Inhalts-, oder nenne ich es ruhig: Ideologiekritik, und Stilkritik ineins gehen. So dass man fast sagen möchte: er hat dem Film die Ehre angetan, ihn zu sehen, in allen filmsprachlichen Details.

Im übrigen aber belässt es Kotulla, wenn es um (west-)deutsche Filme der fünfziger und ersten sechziger Jahre geht, bei inhaltsbezogenen Auseinandersetzungen – für die er nicht zu kritisieren ist. Filme waren in jener Zeit nicht entfernt so leicht zugänglich wie ein halbes Jahrhundert später, also mussten sie für den nur lesenden “Zuschauer” (nach-)erzählt werden. Filmkritik hatte zu informieren; Filmkritik hatte neugierig zu machen; Filmkritik war nicht zuletzt pädagogische Arbeit. Und für den von Marx, Benjamin, Adorno, Brecht geschulten Filmkritiker war unübersehbar, dass die Filme, die es zu rezensieren galt, die Verhältnisse perpetuierten, denen sie entstammten, statt ihre Veränderung wenigstens anzumahnen. Jede Suche, ja der Wunsch nach dem anderen, nach der Differenz musste enttäuscht werden. Davon zu sprechen, war notwendig, ein Gebot der Zeit. Was auch heisst, dass die Rezeption der filmkritischen Texte Kotullas in die Irre geht, wenn sie et-

was anderes von ihnen erfragt, als der Fall ist. Was ferner heisst, dass Kotullas Filmrezensionen über das Medium und das Kino sowie über ihren Autor hinaus Auskunft erteilen über den politischen und gesellschaftlichen Kontext ihrer Zeit. Sie sind zeitgebunden in jenem Sinn, dass Zeit in sie eingebunden ist. Doch sie sind, darüber hinaus, Vorbereitung auf eigene Filmproduktion.

#

Manche seiner Filme sehen so aus, als seien sie in der falschen Reihenfolge entstanden. *TOT AUF HALDE* hätte einer der ersten Filme sein können – und war doch sein letzter. Denn in keinem anderen Film Kotullas ist die Arbeitswelt so dinglich – wie vorher schon andeutungsweise in *KELLERMANNNS PROZESS* mit den Arbeiterinnen am Fließband –, in keinem anderen sein proletarischer Kampfgeist so direkt zum Bild geworden und das Mitgefühl, das die kühle Verhaltenheit der Inszenierung Lügen zu strafen scheint, so unmittelbar. In keinem anderen Film hat soviel persönliche Erfahrung die Kamera geführt, die Erfahrung des Bergarbeiters – nach *PANEK* und *OHNE NACHSICHT*, in denen der Intellektuelle und Schriftsteller Kotulla sich selbst darstellt (und kritisch betrachtet), und wo Berufe anders als bei den Bergleuten weniger von Stolz und Tradition als von Ehrgeiz geprägt sind, und von der Eitelkeit, die im dunklen Untergrund aller Kreativität haust.

In *OHNE NACHSICHT*, der, wenn man es nicht anders wüsste, der Film vor *BIS ZUM HAPPY END* ist, spielt die Stadt Münster, Kotullas Universität und Initiierung, die Rolle, die in *BIS ZUM HAPPY END* schon der Bundeshauptstadt Bonn zugeteilt worden war: Ansichten von Strassen, Plätzen, Häusern, die nicht nur als Zwischenschnitte dienen, sondern zur Erzählung gehören, ja einen Subtext oder gar zweiten Diskurs bilden: Mauern, Ziegelsteine, Beton, Glas, Stahl: Kälte allenthalben, nicht erst bei einem Ausflug in eine in Schnee und Eis erstarrte Landschaft. Münster und Bonn, Bonn und Münster: in diesen Städten kann man nur wohnen, leben kann man hier nicht. Und wie soll man in einer solchen Welt zu Compassion, Zuneigung, Liebe finden, deren Verweigerung, und sei es aus Unachtsamkeit oder Geschäftigkeit, die Gefühlskälte so unerträglich macht, dass der zehnjährige Peter sich selber töten will.

Kein Mensch im Bestiarium Kotullas ist einsamer als der Oberstaatsanwalt Wolf von Andergast (*DER FALL MAURIZIUS*). Schon der stets peinlich aufgeräumte Dekor der Wohnung in lupenreinem Jugendstil und Art déco signalisiert die Unbewohnbarkeit einer Möbelausstellung. Die Kamera

zeigt zumal das Arbeitszimmer zunächst in überzogen langen Einstellungen tatsächlich unbewohnt, ehe der Baron, stets auch daheim äusserst korrekt gekleidet, eintritt. Er lässt sich am Schreibtisch nieder, nimmt aus einem silbernen Kästchen auf dem Schreibtisch, das er aufklappt, ein Zigarillo, fingert aus einem aufrecht stehenden kleineren, aber gleichfalls silbern beschlagenen Behältnis ein Streichholz, das er an der seitlich angebrachten Reibfläche entzündet. Erst nach den ersten beiden Zügen, deren massive Rauchwolken den reinen Genuss anzeigen, wendet sich Andergast der Post zu, die auf dem Schreibtisch wartet. Diese ganze Prozedur wiederholt sich mehrmals in den fünf Folgen des Films, und sie ist stets die Wiederholung des Gleichen, während der Baron der Vorbereitung des Rauchens, die nichts ist als die Vorbereitung auf die Briefschaften, allenfalls eine zerstreute, somnambule Aufmerksamkeit widmet: so seit Ewigkeiten ist sie eingeübt. Sie ist das Ritual als Gegenstand einer ritualisierten Inszenierung: des Protagonisten ebenso wie die des Regisseurs. Kaum einmal im internationalen Kino sind sich Filmfigur und metteur-scène dermassen nahtlos nahe – und gleichzeitig fremd, weil es der Regisseur ist, der den Charakter macht. Gegen Ende von *DER FALL MAURIZIUS*, wenn der bis dahin unbeugsam harte, stets, wie er meint, nur das Recht pflegende und befolgende, aber auch rechthaberische und rachsüchtige Wolf von Andergast unter der Last endlich einmal empfundener Zweifel zusammenbricht, geht er durch einen Park. Es regnet in Strömen. Und dort lässt ihn Kotulla lange allein, unbeweglich in der Halbtotale, als sei die Kamera nicht mehr an seinem Gesicht, seiner Mimik, seinen kalten Augen interessiert; ohne Nachsicht; er lässt ihn buchstäblich im Regen stehen. Nach der finalen Auseinandersetzung mit Etzel, die bis zu Handgreiflichkeiten geht, sitzt Andergast in sich zusammengesunken und stumm auf dem Bett des Sohns; und die Kamera fährt nicht an ihn heran, sie lässt ihn abermals allein: einsamer nie als in der Totalen.

Der einzige Beitrag zur Fernseh-Serie *TATORT* – und man wünschte, Kotulla hätte noch weitere *TATORT*-Filme gemacht – verblüfft geradezu durch die Kühle der Inszenierung, die gelegentlich nahezu uninteressiert zu sein scheint und nicht im geringsten die Absicht zu erkennen gibt, eine relativ einfache Geschichte durch Zutaten schnell gespielter Szenen und einer atemlosen und Atem beraubenden Montage kurzteiliger Einstellungen zu einer äusseren Spannung zu verhelfen. Wieder einmal lässt Kotulla sich, der Kamera und den Darstellern viel Zeit, viel Zeit auch dem Zuschauer, sich auf der Szene umzusehen und

die Protagonisten ausführlich zu beobachten. Und ihnen in die Augen zu sehen. Wie sich Schimanski und Ilona Vogtländer in die Augen sehen. Die Taxifahrerin und Tochter des in einem schlüsselfertigen Indizienprozess wegen Gattenmords Verurteilten, der den Kommissar um Hilfe gebeten hat, weil die unermüdlich ihren Vater liebende Ilona ihrer hartnäckigen Nachforschungen halber gefährdet sei, sie trägt einen Bademantel, als sie Schimanski die Tür öffnet. Dann sitzt sie, die Beine entblösst, vor ihm auf der Couch und deutet mit einer Geste an, dass sie ihre Schenkel mit dem Bademantel auch bedecken könnte. Ganz ähnlich wird im nächsten Film *VON GEWALT KEINE REDE* der Architekt Fuhrgeber die Frau Nele Steinbecker, die zum Vorstellungsgespräch für die Stelle als Sekretärin gekommen ist, im halb geöffneten Bademantel zu verwirren suchen. Vor den Knien von Brigitte Karner zeigt Götz George Wirkung, indem er sich, leicht stotternd, abzuwenden versucht; doch dann fühlt er sich von dem Blick aus dunklen Augen so angezogen, dass er sich neben die Frau setzt, vielleicht ein wenig zu dicht. Es ist der Augenblick, in dem eine dritte Person, aus dem Hintergrund der Wohnung kommend, die Szene betritt, die blonde Petra. Die Blicke, die sie und Ilona miteinander tauschen, sind beredt, und es sind die Augen Georges, die, die Lider flattern leicht, erzählen, was zu erzählen ist, denn ein Wort wird nicht gesprochen.

Aufs Liderflattern, den heimlichen, uneingestanden Blickwechsel versteht sich auch Hans Korte. Als SS-Führer Himmler in *AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN* besichtigt er, in Begleitung des Lagerkommandanten Lang und anderer SS-Offiziere, das Konzentrationslager Auschwitz. So steht die Gruppe vor dem fensterlosen Betonbau einer Gaskammer, als eine andere Gruppe herangeführt wird: Häftlinge, die darauf warten, zur "Dusche" eingelassen zu werden. Einer von ihnen wagt den Blick zur Seite, und dass Himmler diesen Blick spürt, ohne ihn, er muss sich fast Gewalt antun, zu erwidern, zeigt ein unbewusstes, nicht zu beherrschendes Zucken der Augenpartie und eine winzige Bewegung des Kopfes: Opfer und Täter, einander so fremd und so fern wie Lichtjahre von einander getrennte Sterne, kommunizieren für den Bruchteil einer Sekunde miteinander. Dem Film scheint der Atem zu stocken. Auch über den stumm sprechenden Blick hinaus, den Lang Himmler zuwirft und den dessen Augen, durch die randlose, das Licht reflektierende Brille sowohl verdeckt als auch geschützt, deutlicher – man ist ja unter sich und nur durch Rangordnung und Befehlsstruktur von einander unterschieden – zu beantworten scheinen.

Lang ist insofern "menschlicher", als es ihm nicht gelingt, dem Blick eines Häftlings, von dem er weiss, dass der bald getötet werden wird, auszuweichen; seine Augen antworten, wenn auch nur kurz, und bekennen sich unwillentlich zur Irritation durch den Blickwechsel. Nach ihrer Ehekrise, hervorgerufen dadurch, dass Else Lang erfahren hat, welcher Arbeit ihr Mann, der KZ-Kommandant, nachgeht, und durch seinen nicht zu erschütternden Willen, das zu tun, was er für seine Pflicht und das Gebot des militärischen Gehorsams hält, nach dieser Krise renkt sich die Ehe offenbar wieder ein: aber es wird kein Wort darüber verloren. Mann und Frau reden nach ihrer wortreichen Auseinandersetzung nicht mehr miteinander – der Film hält keinen verbalen Dialog mehr für sie bereit –, sondern sie sehen sich nur noch in die Augen. Und in denen steht das Lächeln der Versöhnung geschrieben.

#

Kotullas Filme sind Augenfilme. Immer wieder sind sie so instrumentiert, dass in ihnen die Augen der Darsteller nicht nur die Augen des Zuschauers lenken – was den Üblichkeiten des Kinos entspricht –, sondern dass sie über das Erzählte hinaus das Erzählen selbst konfigurieren. Während die Worte schweigen und die Musik zurückgenommen wird, sind diese kurzen Szenen Momente der vollkommenen Reduktion und dem keuschen Minimalismus der mise-en-scène geschuldet, der Kotullas Filme von allem Melodramatischen ihrer durchaus auch melodramatisch intonierten Plots entschlackt. Was gelegentlich bis an die Grenze der Irritation gehen kann, wie etwa in der vierteiligen geradezu als soap opera konzipierten NACHT DER FRAUEN mit ihren vier zu Tränen rührenden Leidenserfahrungen, die dem Zuschauer gleichwohl keine Träne wirklich entlocken.

Bei der Wahl der Darsteller müssen deren Augen und ihre Art zu blicken mindestens mit ausschlaggebend gewesen sein. Zu den eisgrauen Augen Heinz Bennents (Wolf von Andergast) bilden nicht nur die weichen und leicht verschleierte Augen des Matthias Fuchs als dessen Justizopfer Leonhardt Maurizius den Kontrast zwischen stets höchst kontrollierter kalter juristischer Logik und hedonistischem Lebensgenuss jenseits aller Bedenken und Kontrolle. Dass Waremme/Warschauer (Peter Sattmann) in den Sequenzen der Erzählzeit (der virtuellen Gegenwart der erzählten Zeit) dunkle Augengläser trägt, signalisiert nicht nur die Undurchsichtigkeit des Charakters, sondern überlässt dem offenen Blick des jungen Etzel von Andergast (Martin Halm)

Führerschaft. Denn Etzel ist es, der in der verschlungenen Affäre vom Fall Maurizius klar zu sehen verlangt – und die Klärung herbeiführt.

KELLERMANNNS PROZESS – zu dem es nicht kommt, weil Kellermann sich tötet – könnte als Film nicht funktionieren ohne die grossen braunen Augen der jungen Anja Jaenicke, der lasziven Fabrikarbeiterin Marion, die den Abteilungsleiter Kellermann (Henry van Lyck), einen gestandenen Mann, den er in seiner Arbeit mühelos und nonchalant gibt, jede Selbstkontrolle verlieren lässt. Dass auch der (gesprochene) Dialog von diesem Blickwechsel handelt, soll dessen erotische Konnotation unterstreichen, und ist, freilich ohne wirklich ernsthaft zu stören, der im Mainstream-Kino, das sich durch wenig Vertrauen in die Vorstellungskraft des Zuschauers auszeichnet, gebräuchliche Pleonasmus und nahezu fehlerhaft überflüssig.

Während Henry van Lyck immer, auch bei Kotulla (zum Beispiel als sich den Verhältnissen anpassender Zeitungsredakteur in OHNE NACHSICHT oder in DER ANGRIFF als Dorfpolizist, der allen Komplikationen aus dem Weg zu gehen trachtet), der lockere Typ aus Spils' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN bleibt, flott, eloquent, eine Plaudertasche mit kessen Sprüchen und mit Fleiss oberflächlich, fordert der Regisseur Schauspieler wie Matthias Fuchs, Franz Boehm, August Zirner und Peter Sattmann zu grösseren Differenzierungen heraus. Die auffälligen Ähnlichkeiten oder wenigstens Verwandtschaften der Protagonisten dieses von Kotulla bevorzugten Typus (auch Götz George, obwohl breiter von Gestalt, und Michael König können dazu zählen) lassen die Vermutung zu, dass der Regisseur auf dem besten Weg war, sich zumal in den letzten, untereinander verwandten Filmen auch mit den Frauen Jale Arikan (zwei Filme), Despina Pajanou (zwei Filme) und Susanne Schulten (zwei Filme) eine eigene Darstellerfamilie aufzubauen, wozu es wegen Krankheit und frühem Tod nicht hat kommen können. Auffallend auch, wie wenig Topstars der deutschen Beziehungskomödie der achtziger Jahre, beginnend mit MÄNNER (Doris Dörrie) und nicht endend mit DER BEWEGTE MANN (Sönke Wortmann), in dieses Ensemble passen wollen: Heiner Lauterbach und vor allem Katja Riemann. Obwohl Riemann, noch ganz am Anfang ihrer Filmkarriere, in VON GEWALT KEINE REDE die äusserst dramatische Rolle des Opfers einer Vergewaltigung anvertraut ist (wofür sie mit der Goldenen Kamera bedacht wurde), bleibt sie ebenso ausserordentlich blass – und so blauäugig-blond, dass man dieser Nele allerdings die Unbedarftheit vor dem halb geöffneten Bademantel und dem nackten Männerbein glauben

mag. Das gehört Peter Sattmann, dem undurchsichtigen Waremme/Warschauer aus DER FALL MAURIZIUS, der als Vergewaltiger eine ganze Skala unangenehmer, unsympathischer, widerlicher zu sein hat, bevor er als Fotograf Andreas Feringa in NACHT DER FRAUEN nur noch blass und sympathisch ist. Kotulla schafft diese Steigerung, ja Verwandlung nicht zuletzt mit einem neuen Blick auf die Augen Sattmanns. Sie scheinen enger zusammen zu stehen, wirken so kalt wie die Augen Bennents und haben den stechenden Blick des Psychopathen, der gleichwohl von bestürzender, wenn auch bössartiger Intelligenz ist. Es ist vor allem das Licht, das diesen Eindruck hervorruft und der Augenpartie Sattmanns entlockt, ein Licht, dem jede Spur von Wärme fehlt und dem auch kein Schatten gewährt wird, so dass das Gesicht wie versteinert erscheint, unbeweglich wie die Psyche des Täters.

Als Licht-Inszenierung lässt sich zumal der TATORT EINZELHAFT lesen, als Licht-Inszenierung mit den einfachsten Mitteln. Während die Zelle des als Gattenmörder verurteilten Rolf Vogtländer fast licht- und schattenlos ist (und Schimanski vergeblich versucht, das schmale hochliegende Fenster zu öffnen), sind sowohl die Büroräume der Kriminalpolizei als auch die Wohnung Ilona Vogtländers wie ebenfalls das Büro des Spediteurs und Mädchenhändlers Plewitsch von Licht geradezu überflutet. Es kommt durch die Fenster von aussen und wird gefiltert und segmentiert durch Leichtmetalljalousien mit querliegend angeordneten schmalen Lamellen. Diese Form der Lichtgebung macht eine zentimetergenaue Placierung der Darsteller notwendig, wenn Licht und Schatten nicht fehl gehen sollen in der inszenatorischen Absicht, die ihnen zugeordnet oder, wortwörtlich, zugemessen ist. Denn beide, Licht und Schatten, sind auf die Augen, abermals sind es die Augen, justiert. Dabei sind denunziatorische Anordnung und Zuteilung vermieden, wie sie leicht möglich gewesen wären: hier Schatten, dort Licht. Im Gegenteil findet eine Gleichbehandlung statt, indem etwa die Augenpartien sowohl Georges (Schimanski) als auch Juraj Kukuras (Plewitsch) in flirrendem Licht erscheinen: die Inszenierung inszeniert keine Wertung oder Vorverurteilung. Nur einmal reisst Schimanski an der Schnur, mit der man die Stellung der Lamellen verändern kann, die dann dem Lichteinfall kein Hindernis mehr bieten. Das Licht, die Sonne, fällt voll in das Gesicht des Verhörten, wie das in handelsüblichen Kriminalfilmen bei Kreuzverhören von einer grell aufleuchtenden scheinwerferartigen Lampe besorgt wird in Momenten, in denen die Augen des Gegenübers nicht mehr lügen können und

die Wahrheit buchstäblich ans Licht kommt. In EINZELHAFT gibt es keine lichtlosen Räume, EINZELHAFT ist ein Film des Lichts, dem sich der Plot des Kriminalfalls zu unterwerfen hat.

#

DER ANGRIFF beginnt mit einer Parallelfahrt der Kamera auf durch Gras laufende Beine zweier Jungen. Martin und Hans Klatt werden Ilse Trapmann, die in ihr Wochenendhaus gekommen ist, angreifen und zu vergewaltigen versuchen. Auch am Ende des Films wird gelaufen. Es ist Günter Trapmann, Ilses Mann, der Anwalt, der in der Parkanlage vor seinem Haus hinter einem Mann herläuft, der ebenso gut ein Unbekannter sein könnte, von dem sich Trapmann bedroht fühlt, wie der psychisch labile Klient, den der Anwalt in seiner Wohnung einfach hat sitzen lassen, um dem Unbekannten zu folgen, in dem er allerdings einen zynischen Jungbauern vermutet, der im Dorf Ilse Trapmann verbal wüst attackiert hat. Die Kamera zeigt den eher gemächlich gehenden Mann, hinter dem Trapmann her ist, nur von hinten: aus der Perspektive des Anwalts im Wechsel mit einer weiter zurückgenommenen und erhöhten Position mit beiden Männern im Blickfeld. In diesem Moment setzt Slow motion ein, die, so absurd das auch erscheinen mag, das Tempo, will sagen den Pulsschlag des Zuschauers erhöht. Nicht zuletzt, weil Zwischenschnitte den von Trapmann nicht nur physisch, sondern auch emotional allein gelassenen Klienten zeigen, wie er, geradezu somnambul, auf die Terrasse der Anwaltswohnung tritt und seine (Grossaufnahme) Füße unendlich langsam zur Kante der Terrasse im vierten oder gar sechsten Stockwerk des Hauses gehen; eine weitere Einstellung (etwa Halbtotale) zeigt den Somnambulen sprungbereit, und er hat eine Hand ausgestreckt, als wolle er seinen Anwalt, der doch tief unten läuft, zurückholen. Trapmann erreicht, das Bild wird erstarren, den Fremden: und es ist (Umschnitt auf Perspektive von vorn) ein Fremder, weder der Mann, von dem Trapmann sich verfolgt fühlt, noch der Klient. Verwirrung und Verunsicherung sind total. Alles, was in dieser nur etwa fünf Minuten dauernden Sequenz vermittelt wird, könnte eine Projektion der Paranoia sein oder/und des schlechten Gewissens. Doch mit dieser allzu hilfreichen Deutung ist die Bedeutung der Sequenz nur undeutlich erfasst. Denn ihr Ziel ist niemand anderer als der Zuschauer, dessen Wahrnehmungsfähigkeit sowie intellektuelle und emotionale Zuwendung einer Zerreißprobe ausgesetzt werden. Erst Verunsicherung bringt Sicherheit: und sei es die Sicher-

heit des Zweifels. Und dass nichts gewisser ist als die Ungewissheit.

Die Schlusssequenz des Films DER ANGRIFF, in dem es ja nicht von ungefähr um die in der Öffentlichkeit eines Dorfs produzierte Bezweifelung eines auf Vergewaltigung zielenden Versuchs von Gewaltanwendung geht, die sich rational weder begründen noch rechtfertigen lässt – diese Schlusssequenz gehört zu den gewagtesten Operationen des Filmemachers Kotulla. Weil sie, chirurgisch exakt, mitten ins Herz des Zuschauers greift und seine intellektuelle und emotionale Kapazität gleichermaßen blosslegt.

Slow motion zumal in Schlusssequenzen: Kotulla hat auch in anderen Filmen dieses Mittel eingesetzt, als einen Code, den er für sich entdeckt hatte, mit wechselnden Konnotationen. Wenn am Ende des Films VON GEWALT KEINE REDE Eckard Fuhrgeber vor dem Schrei seines Opfers Nele zurückweicht und dabei die Regale des Supermarkts umwirft, die Kamera in die Vogelperspektive gesprungen ist und Slow motion eingesetzt hat, wird schon durch diese Operation allein die Konnotation mit der Vergewaltigungsszene bewirkt, denn auch die ist von starker Beschleunigung des Zusammenschnitts kurzer Einstellungen in eine durch Slow motion bewirkte Trägheit des Bilds gewechselt. Sie ist nahezu unerträglich, weil sie das Entsetzen verlängert. Auch in der Schlusszene von EINZELHAFT wird die Bildgeschwindigkeit enorm verlangsamt, während – und das ist anders als in VON GEWALT KEINE REDE – die Slow-motion-Operation von nah und halbtotale in die Vogelperspektive mitgenommen wird. Und alle Personen sind gleichzeitig im Bild einer gemeinsamen Erstarrung, aus der kein Entkommen mehr ist; sie sind wie Schachfiguren, die so langsam über das Brett geschoben werden, wie sie der Schachmeister Fuhrgeber zwischen zwei Fingern genüsslich über das Schlachtfeld schweben lässt, bevor er Schachmatt verkündet.

#

In jedem der grossen Filme gibt es Momente, Sekunden sind es manchmal nur, von so überwältigender Schönheit, dass sie gesehen zu haben genügen könnte. Etwa die Tränen der französischen Hure an der Bar von Rick's Café, wenn auch sie die Marseillaise singt (CASABLANCA). Oder die Augen von Harry Lime (Orson Welles), die dem Freund Holly (Joseph Cotten) sagen, dass er ihn erschiessen soll (THE THIRD MAN). Oder der Slow-motion-Gang von Maggie Cheung zum Tango (IN THE MOOD FOR LOVE). Oder die doppelte Kreisfahrt der Kamera um Margit Carsten-

sen und Karlheinz Böhm auf dem Hof der deutschen Botschaft in Rom (MARTHA). Oder die Gestik des Lakais (Carette), der dem Baron (Marcel Dalio) erklärt, dass man Frauen, die man haben wolle, zum Lachen bringen müsse (LA RÈGLE DU JEU). Oder das Lächeln Angie Dickinsons, wenn sie John Wayne ihre Unterhosen anbietet (RIO BRAVO). Oder Burt Lancaster, der, Fürst von Salinas, sich mit einer Bewegung der Handflächen über die nackte Brust das Waschwasser wegzuwischen versucht (IL GATTOPARDO). Oder der Stier, der am Horizont über der Herde thront (GENERALNAJA LINIJA). Oder Alain Delon, wenn er den Hut an der Garderobe abgibt und den Garderobenclip nicht mitnimmt (LE SAMOURAI). Oder Bibiana Beglau, in deren Gesicht allein die Antwort Henri Kremers (Ulrich Matthes), des Bruders und Priesters auf Urlaub vom KZ, zu lesen ist, als der, ohne essen zu können, vom Familientisch fort gegangen ist (DER NEUNTE TAG). Alle diese Augenblicke und Augen-Blicke atmen extreme Künstlichkeit. Sie kommen in der Realität so kaum einmal vor oder richtiger: sie kommen nur in der Realität des Kinos so vor. Deshalb wirken sie in den Filmen vollkommen natürlich, "realistisch", und brennen sich vermöge ihrer Dichotomie in die Seele ein.

Hermann Naber in PANEK sitzt, den linken Ellbogen auf die Tischkante gestützt, den rechten Arm, der auf dem rechten Oberschenkel ruht, leicht zwischen den Knien pendelnd, weshalb die rechte Schulter leicht nach vorn geneigt ist, während er dem Freund die Leviten liest. Hermann Naber ausserhalb PANEK hat niemals so auf einem Stuhl gesessen. Doch in PANEK ist es die einzige richtige Haltung, die er einnehmen könnte. Die Haltung des Porschefahrers. Es spielt keine Rolle, ob Hermann Naber auch ausserhalb PANEK einen Porsche fährt oder fuhr. Wichtig ist nur, dass er in diesem Film einen Porsche kutschiert, und man weiss das mit Sicherheit, obwohl keine Rede davon ist und man das Fahrzeug (der Film besteht nur aus Innenaufnahmen) auch nicht zu sehen bekommt, das vor dem Haus stehen muss, in dem der Romancier in spe Panek seine Miete nicht zahlen kann.

Allenthalben in Kotullas Filmen gibt es sie, die Momente, in denen der ganze Film fokussiert erscheint, und es sind fast durchweg Einstellungen oder Szenen ohne Dialog: die Blickwechsel in AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN und EINZELHAFT; die Augen der Anja Jaenicke in KELLERMANN'S PROZESS; der zwischen Zeige- und Mittelfinger der mit der Handfläche nach oben gekehrten Hand schwebend über das Schachbrett geführte Turm (VON GEWALT KEINE REDE); Sabine Kowalski und Jochen Berger auf der weiträumigen unwirtli-

chen Abraumhalde wie am Ende der Welt (TOT AUF HALDE); immer wieder der Oberstaatsanwalt Wolf von Andergast in Totalen der Vereinsamung (DER FALL MAURIZIUS). Wenn Vater Klatt (DER ANGRIFF) Ilse Trapmann nahelegt, nicht seine Söhne, sondern irgendwelche anonymen Touristen zu beschuldigen, ist er um die Ecke ihres Hauses getreten, vor dem sie sitzt; und dann nimmt er die Hände aus den Seitentaschen der Jacke und hält sie in der Schwebe vor den Hüften, wie ein Westernheld beim Showdown bereit, im Bruchteil einer Sekunde die Colts aus den Halftern zu reisen. Sie sind nicht einmal besonders gross und lang, die Hände und Finger des Darstellers Franz Boehm, aber in diesem Augenblick der Identifizierung des Blicks des Zuschauers mit dem Blick Ilse Trapmanns, und die Kamera verweilt durchaus in der Halbtotale, scheinen die Hände vor den Hüften Klatts über jede natürliche Dimension vergrössert: in ihnen ist die ganze Gewalt der Vergewaltigung zum Bild geworden.

Es muss auffallen, dass NACHT DER FRAUEN solche Momente der Verdichtung nicht kennt. Diese Fernsehproduktion ist, ungewöhnlich für Kotulla, auf redseliges Erzählen gebaut, eitel wie die Fernsehstars Jürgen von Manger und Elke Heidenreich alias Else Stratmann auf perfekte Beherrschung des Kohlenpottslangs mit Redensarten, Sprüchen, Idioms bedacht. Minimalen, fast unmerklichen Brüchen der Erzählperspektive in DER FALL MAURIZIUS steht ein vom Drehbuch vorgegebener permanenter Verstoss gegen die Einheit der Perspektive gegenüber – und das mit einer Unbekümmertheit und voller Nachlässigkeiten, die nicht zur sonstigen Sorgfalt der Regiearbeiten Kotullas passen wollen. Kein Wunder, dass in NACHT DER FRAUEN zwar fast alles “stimmen” mag, Spannungsaufbau, Handlungsbögen, Licht, Kamera- und Schauspielerführung, Dekor, Bildanschlüsse, alles also, was Routine herstellen kann – aber zu sehen gibt es in diesem Fernsehdreiteiler so wenig, wie der Kritiker Kotulla in den deutschen Routinefilmen der fünfziger Jahre zu sehen vermochte. Der metteur-en-scène erlaubt sich eine Auszeit, der Handwerker ist am Werk, nur er ist gefragt.

Von ausgesprochenen “Männerfilmen” wie den autobiografisch inspirierten PANEK und OHNE NACHSICHT sowie BIS ZUM HAPPY END und AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN – und keiner der Männer in Kotullas Filmen verdient auch nur eine Spur von Sympathie – führt die thematische Entwicklung spätestens seit DER ANGRIFF zu den Frauen. Sie sind alle mit Compassion gezeichnet, wenn auch nicht alle sympathisch. Das Opfer Ilse Trapmann etwa ist nicht weniger

kritisch gezeichnet als ihr Mann Günter – mag sein, dass Pascale Petit mit ihren eher männlich breiten hohen Schultern eher eine Fehlbesetzung genannt werden muss. Und wenn sonst wenig für NACHT DER FRAUEN spricht: hier entfalten die Frauen auch gegen den Druck der Männer und ihrer Familien Eigenbewusstsein und Kraft. Die Männer haben immer etwas in petto, womit sie ihre nach Selbstständigkeit strebenden Frauen zu bestechen verstehen: als Nele Steinbecker sich an einer beruflichen Tätigkeit interessiert zeigt, schlägt Max prompt eine Reise nach Rom vor (VON GEWALT KEINE REDE). Nach Paris nimmt Herr Hopp seine Frau mit (DER 18. GEBURTSTAG); Arnold glaubt, mit Geschenken seine Ehe mit Frieda kitten zu können, und Vera, die Verlobte des durch einen zweifelhaften Unfall ums Leben gekommenen Paul, lässt sich ihr Schweigen mit einer offenbar ansehnlichen Geldsumme erkaufen (BIS ZUM HAPPY END); alle vier Frauen der NACHT DER FRAUEN können von ähnlichen Erfahrungen berichten.

Oft scheint ein Film Kotullas aus einem anderen Film Kotullas hervorzugehen. An der Geschlossenheit dieses Werks hat die Filmmusik von Eberhard Weber seit AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN grossen Anteil. Der Jazzfreund Kotulla hatte den in der internationalen Szene hoch angesehenen Bass-Spezialisten über dessen Kollegen Jan Garbarek (ein Stück von ihm ist in OHNE NACHSICHT zu hören) kennen gelernt. Man erkennt ihn und seine oft minimalistische Tonführung (lange vor Michael Nyman) immer wieder. Wie man die Filme von Krzysztof Kieslowski nicht ohne Zbigniew Preisner sehen/hören kann und die von Rainer Werner Fassbinder nicht ohne die Akkordeon-Akkorde von Peer Raben.

#

Wir haben nicht viele Filme gemeinsam sehen können, aber wir haben über viele gesprochen, freilich kaum einmal über das Handwerk und leider zu wenig über seine Filme. Doch an einen Dialog erinnere ich mich genau. Es ging dabei um eine Anschlusseinstellung, die so einfach und leicht aussah, wie es schwer gewesen sein muss, sie mit dem richtigen Licht, der exakten Wärme der Farbe, der passenden Brennweite und dem natürlichen Ablauf der Bewegung so zu organisieren, dass der Zusammenschritt zweier Einstellungen eine virtuelle Plansequenz ergab. Er sagte nur: du kannst ja sehen. Und war damit im Einklang mit sich selbst. Mit dem Filmemacher und Filmebeschreiber, dessen Beginn das Sehen gewesen war.

Peter W. Jansen



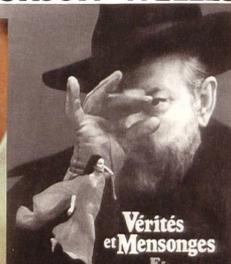
JENE AURA DES MYSTERIÖSEN, DIE ORSON WELLES SEINEN FIGUREN SO OFT VERLIEHEN HAT

1

LINDBERGH'S GEIST

Das filmische Werk eines Einzelgängers –
Was ist so aktuell an Orson Welles?

«Ich sollte etwas über Orson erklären. Er ist der Mephistopheles zu seinem eigenen Faust.» So beginnt Welles' Mitstreiter *John Houseman* die Vorstellung des Genies an seiner Seite. Die Worte hat ihm Welles selbst in den Mund gelegt. Wir befinden uns in einer Szene seines späten Drehbuchs «*The Cradle Will Rock*», einem autobiographischen Rückblick auf seine frühe Theaterarbeit. «In Dublin, als er im Theater anfing, war er gerade 16 und behauptete 22 zu sein. Das allerdings war ein Pakt mit der Hölle. Er verkaufte seine Jugend für den Ruhm eines Erwachsenen.» Orson Welles als Orson-Welles-Figur: Als der Filmmacher am Ende seines Lebens ein «Porträt des Künstlers als junger Mann» plante – mithin eines seiner erfolgsversprechendsten Projekte, war seine Medienpersona untrennbar mit seinem Werk verschmolzen. Auch das war ein Lebenswerk des Orson Welles: «Ich möchte nicht, dass irgendeine Beschreibung meines Lebens akkurat ist», hatte er einmal



ORSON WELLES



2

1 Orson Welles
in F FOR FAKE

2 Orson Welles
und Rita
Hayworth
in THE LADY
FROM
SHANGHAI

3 F FOR FAKE

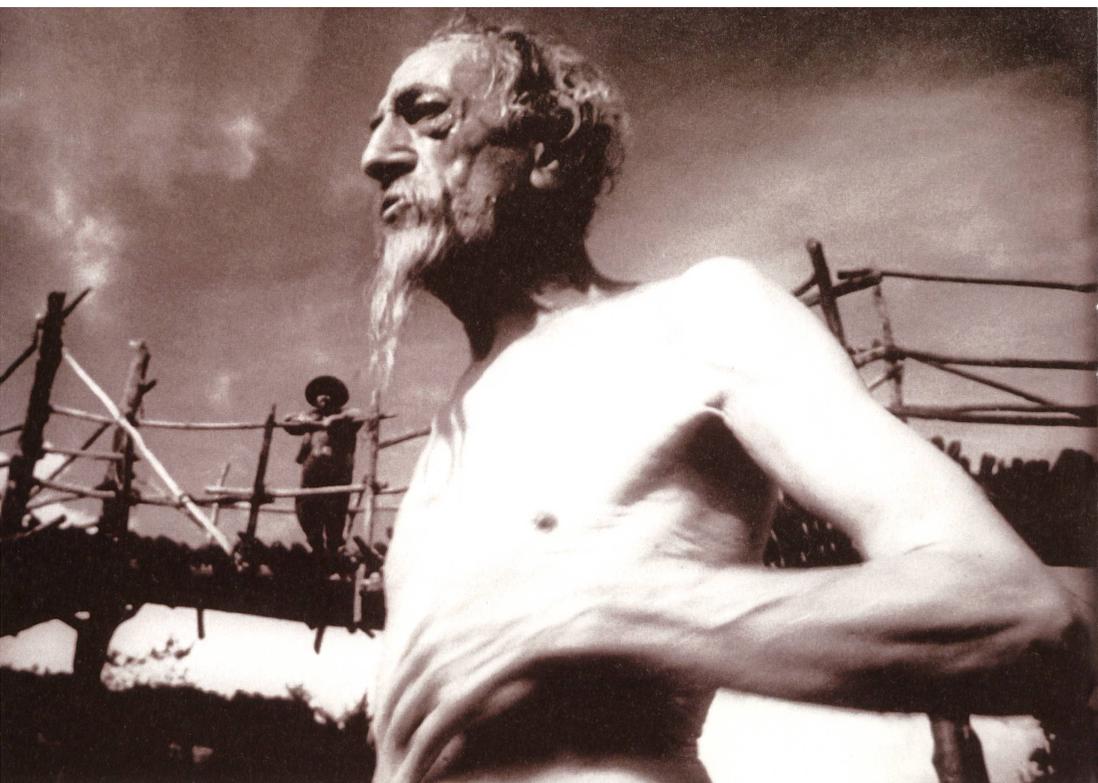
dem Journalisten Kenneth Tynan erklärt, «ich möchte, dass sie schmeichelhaft ist. Ich glaube nicht, dass irgendjemand, der für sein Abendessen singen muss, wahrheitsgemäss beschrieben sein möchte, und erst recht nicht im Druck.»

Die ungelösten Rätsel beider Ebenen, des Lebens wie des Werks, ergänzen sich in dieser Inszenierung komplementär. Und wenn sich auch in «The Cradle Will Rock» die Hauptfigur nur allmählich aus einem Mosaik verschiedener Perspektiven zusammensetzt, so entspricht dies jener Aura des Mysteriösen, die Orson Welles seinen Figuren so oft verliehen hatte. Diese Figuren, sie waren zwanghaft Deplatzierte: der Medienzar «Kane», der glücklose Romantiker Eugene in THE MAGNIFICENT AMBERSONS, Michael O'Hara, der «Fliegende Holländer» von THE LADY FROM SHANGHAI, der unfreiwillige Herrscher «Macbeth», der um sein geliehenes Glück betrogene «Othello», der janusköpfige Geschäftsmann «Mr. Arkadin»,

der ruhelose Ritter «Don Quixote», der weise Narr «Falstaff»: Welles interessierte sich für Charaktere, denen das Glück versagt blieb, mit ihrer Welt zu verschmelzen. Das Fragmentarische der Form entsprach einer notorischen Unvollendetheit der Charaktere. Und das Unvollendete seines eigenen Werks entspricht der unter keinen seiner geliebten Hüte zu bringenden Komplexität seiner selbst. So wie diese Filmfiguren oft am Übermass ihrer Möglichkeiten zerbrachen, schien auch Welles dazu verurteilt, ein ruheloses Leben zu führen und ein Werk in Fragmenten zu hinterlassen. Liest man über Orson Welles, so ist man überrascht, wie wenig Vollkommenheit selbst seine Bewunderer in seinen Filmen ausmachen. Als Meisterwerke lassen sie meist nur wenige Filme durchgehen; selbstredend CITIZEN KANE; vielleicht OTHELLO, TOUCH OF EVIL (wobei ein unproduktiver Streit über die Gültigkeit der verschiedenen Fassungen und Rekonstruktionen besteht), schliesslich FAL-

3





1

FLUCHTPUNKTE DIESER SO OFT AUS MEHREREN BILDZENTREN KOMPONIERTEN
EINZELBILDER SCHEINEN AUSSERHALB DER BILDFLÄCHE ZU LIEGEN

1 *Francisco Reigueru in DON QUIXOTE*

2 *Orson Welles in TOUCH OF EVIL*

3 *OTHELLO*

4 *F FOR FAKE*

5 mit *Jeanne Moreau in CHIMES AT MIDNIGHT / FALSTAFF*

STAFF, die freieste und poesievollste seiner drei Shakespeare-Adaptionen. Alle übrigen Filme finden sich in einer seltsamen Opferrolle, sind Objekte emphatischer Verteidigungsreden, die sie vor den widrigen Umständen ihrer Herstellung schützen wollen. *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* teilt sich dabei mit Stroheims Klassiker *GREED* den Status des von seinen Produzenten am schlimmsten massakrierten Meisterwerks der Filmgeschichte.

Nichts ist suggestiver als das Ruinöse. Über die Leerstellen im Werk von Orson Welles ist leicht zu übersehen, was eigentlich vorhanden ist. Von den ursprünglich 135 Minuten von *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* sind 88 erhalten, von denen wiederum etwa ein Drittel von fremder Hand nachgedreht worden sein soll. So blickt man in diesem faszinierenden Film eher auf das Fehlende als auf das Vorhandene, das lediglich die Blickrichtung vorgibt. Die Fluchtpunkte dieser so oft aus meh-

ren Bildzentren komponierten Einzelbilder scheinen ausserhalb der Bildfläche zu liegen. Derartige imaginative Freiräume kennt man eher aus der Literatur oder der Musik. Orson Welles, der vom Hörspiel zum Film kam, hatte ein unendliches Vertrauen in die Macht seiner Erzählstimme. So exponiert die visuelle Gestaltung seiner Filme ist, so viel hängt auch vom in seiner Natur unfilmischen Mittel der verbalen Narration ab. So wie Orson Welles, der Erzähler aus dem Off, seine Zuschauer dazu bringt, Dinge zu sehen, die gar nicht im Bild existieren, bringt Orson Welles, der Filmemacher, seine Exegeten immer wieder dazu, sein verlorenes Werk über das vorhandene zu stellen.

Wenn das Festival von Locarno in diesem Jahr die umfassendste Retrospektive seines Werkes präsentiert, die es je gegeben hat, dann ist die Jagd nach dem unbekanntesten Meisterwerk wieder eröffnet. Es werden alle Spuren ausgelegt: Neben



2

6 *DAVID E GOLIA*
Regie: *Richard Pottier, Ferdinando Baldi*

7 mit *Marlene Dietrich in TOUCH OF EVIL*

8 *CHIMES AT MIDNIGHT / FALSTAFF*

den bekannten Regiearbeiten, von denen das letzte Meisterwerk, *FALSTAFF*, möglicherweise wegen Rechtsstreitigkeiten im Verborgenen bleibt, werden das auch zahllose Darstellerauftritte sein, die, beginnend mit Stevensons *JANE EYRE*, Fosters *JOURNEY INTO FEAR* und Reeds *THE THIRD MAN* über zahllose Unterhaltungsfilm der Nachkriegszeit vielfach gar nicht so beliebig gewählt waren, wie er es gern darstellte. Gerade in seinen späten Jahren war Welles bestrebt, in seinen zahlreichen unrealisierten Projekten nahezu alle populären Genres auszufüllen. Unter den in seinem Nachlass befindlichen Drehbüchern sind Komödien und Actionfilme, Thriller, Abenteuer- und Fantasystoffe. Daneben werden die zahlreichen Essay-, Dokumentarfilme und narrativen Skizzen aus dem Nachlass im Münchner Filmuseum auch in Locarno wie in früheren Stationen die permanente Selbstreflexion des Künstlers dokumentieren. Und dann sind da noch die ewigen,

abendfüllenden Fragmente, die vielleicht nie in befriedigenden Versionen vorliegen werden: *IT'S ALL TRUE*, *DON QUIXOTE*, *THE MERCHANT OF VENICE*, *THE DEEP*, *THE OTHER SIDE OF THE WIND*. Für alle gilt, dass sie in Ausschnitten derart starke Wirkung entfachen, dass man sich fragen muss, ob die Gesamtfilme ihr standhalten (was man bei der vollständigen Münchner Arbeitskopie des maritimen Thrillers *THE DEEP* über einen Eindringling auf einer kleinen Yacht getrost verneinen kann). Wäre *IT'S ALL TRUE*, die meisterhaft fotografierte semidokumentarische Adaption südamerikanischer Folklore, kein Film, sondern ein Fotobuch, sie stünde längst als Klassiker neben den grossen Fotoprojekten der New-Deal-Ära zwischen Walker Evans und Anton Bruhl. Aus dem hochgradig organisierten Studiozauberer von *CITIZEN KANE* wurde ein Meister der Improvisation. Wie Welles in *OTHELLO* oder *THE TRIAL* mit gefundenen Sets operiert, einem Badehaus oder

3

4

5

6

7

8





1

STILISTISCH DEMONSTRIERTE WELLES SEINE VERBUNDENHEIT MIT DEM EUROPÄISCHEN KINO DURCH EXPRESSIONISTISCHE LICHTSETZUNG UND SURREALE BILDFLUCHTEN

dem verlassenen Pariser «Gare d'Orsay», das zeigt einen untrüglichen Sinn für das *Cinematique* – für das der filmischen Umsetzung in idealer Weise Zugutane.

Am Ende werden wir wieder ein bisschen mehr wissen und dennoch an der Unvollständigkeit des Citizen Welles zweifeln. Der Mephisto im eigenen Faust: Chance und Scheitern geben sich die Hand in diesem Bild, aber auf welchem Niveau. Kein anderer Filmemacher seiner Zeit fesselt heute noch Biographen und Cinephile in ähnlicher Weise. Wie kann es sein, dass Regisseure, die sehr viel mehr vollendete Meisterwerke hinterlassen haben, Griffith oder Ford, über keine annähernd vergleichbare posthume Anhängerschaft verfügen? Was also ist so zeitlos an Orson Welles?

Filmtheorien sind gekommen und gegangen seit CITIZEN KANE. Für die Autorentheorie war die französische Premiere des Films im Jahre 1941 eine Initialzündung. Welles war

der ideale *auteur*, der künstlerisch autonom handelnde Film-erzähler, wenn es nur je einen gegeben hat. Diese Rolle fasziniert bis heute. Wer im klassischen Hollywoodkino nach der Autorenschaft des Regisseurs sucht, der kennt die Regeln des Versteckspiels. Martin Scorsese hat in seinem Dokumentarfilm *A PERSONAL JOURNEY THROUGH AMERICAN MOVIES* ein ganzes Kapitel dem «Regisseur als Schmuggler» gewidmet. Gegen dieses Konzept des scheinbaren Arrangements mit dem System unter Ausnutzung seiner heimlichen Schlupflöcher steht das Konzept des europäischen Autorenfilms, das die ganze Produktion der künstlerischen Arbeit des Regisseurs unterordnet. Orson Welles verkörpert beide Prinzipien in einer Person. Sein in völliger Freiheit innerhalb des RKO-Studios entstandener Film *CITIZEN KANE* ist für das amerikanische Kino der ultimative Konjunktiv: Zu welcher Größe könnte dieser immense technische Apparat in den Händen



2

6 Edward G. Robinson in *THE STRANGER*

7 *TOUCH OF EVIL*

8 *THE TRIAL* mit Max Haufler

9 MR. ARKADIN

10 Oja Kodar in *IF FOR FAKE*

eines freien Künstlers nur auflaufen? Welches Kunstpotential lag ungenutzt, wurde vergeudet oder verstellt, weil es die kommerziellen Interessen der Studios nicht anders wollten? Natürlich steckt darin ein unauflöslicher Widerspruch, denn diesen Apparat gibt es ja nur, weil ihn kommerzielle Strukturen hervorgebracht haben. Dennoch faszinieren solche Augenblicke der Vereinigung von Hollywood mit dem Kunstkino natürlich in besonderem Masse. Auch stilistisch demonstrierte Welles seine Verbundenheit mit dem europäischen Kino in seinem Stil, durch seine Liebe zu expressionistischer Lichtsetzung und surrealen Bildfluchten.

Neben diesem Bekenntnis zur Kunst steht aber auch die Tragik eines lebenslangen Buhlens um professionelle Anerkennung. Noch im hohen Alter war Welles bemüht zu beweisen, dass er ohne Budgetüberschreitung kommerziell erfolgreiche Filme drehen könne. Liest man seine späten Drehbücher,

so finden sich nur in Ausnahmefällen reine Kunstprodukte wie die Projekte «Mercedes» oder die meisterhaft-verwobene Isak-Dinesen-Adaption «The Dreamers». Das Gros sind überaus funktionale Genrestoffe bis hin zur burlesken Piratengeschichte «Santo Spirito».

Tatsächlich würden etliche der nachgelassenen Bücher noch immer gute Filmstoffe abgeben. Doch es wäre zu kurz gegriffen, sie auf dieses Potential zu reduzieren, denn geschrieben wurden sie eben nicht für irgendwen, sondern für einen einzigen Regisseur, der heute nicht mehr zur Verfügung steht. Auch sind sie meist nicht von ihrer Entstehungszeit zu trennen. Sie zeigen Welles meist weniger als den monomani-schen Autorenfilmer, den man oft in ihm sah, sondern als aufmerksamen Beobachter von Trends im Publikumsfilm und wachen Zeitgenossen einer sich wandelnden Jugendkultur. So ist ihre heutige Lektüre nur im historischen Kontext sinnvoll.

1 Tim Holt in *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*

2 Anthony Perkins in *THE TRIAL*

3 *THE THIRD MAN* Regie: Carol Reed

4 mit Joseph Cotten in *THE THIRD MAN*

5 Romy Schneider in *THE TRIAL*

3

4

5

6

7

8

9

10





1

WIE WELLES MIT GEFUNDENEN SETS OPERIERT, EINEM BADEHAUS ODER DEM VERLASSENEN PARISER «GARE D'ORSAY», DAS ZEIGT EINEN UNTRÜGLICHEN SINN FÜR DAS CINEMATISCHE

1 Anne Baxter, Ray Collins, Agnes Moorehead und Joseph Cotten in *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*

2 Anthony Perkins in *THE TRIAL*

3 THREE CASES OF MURDER
Regie: George More O'Farrell

4 CRACK IN THE MIRROR
Regie: Richard Fleischer

3

4



5



6



7



8



9



2

5 mit Edward G. Robinson und Loretta Young in *THE STRANGER*

6 *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*

7 Jeanne Moreau in *THE IMMORTAL STORY*

8 mit Loretta Young in *THE STRANGER*

Was sie aber definitiv nicht sind: Dokumente jener oft erzählten Geschichte des kontinuierlichen Scheiterns. Mehr als alles andere dokumentieren sie das genaue Gegenteil: ein erfülltes Arbeits- und nicht zu vergessen Liebesleben – denn das Spätwerk von Orson Welles wäre undenkbar ohne die Mitwirkung Oja Kodars, die dem Leser auch in vielen Figuren wiederbegegnet.

Der Impuls, sich als marktgängigen Studioregisieur zu empfehlen, wurde früh in seiner Karriere entfacht und entsprang dem Scheitern seines Südamerika-Projektes *IT'S ALL TRUE*. Orson Welles und die RKO waren der Einladung Roosevelts gefolgt, eine filmische Annäherung an Lateinamerika zu realisieren, dessen Solidarität man für den Kriegsfall wünschte. Entsprechend grosse Erwartungen lagen auf seinem im Stil Robert Flahertys begonnenen Episodenfilm, und die Enttäuschung sass tief. Das Ergebnis des nachfolgenden Rehabi-

litierungsversuchs als professioneller Regisseur ist sein wohl schwächster Film, der Anti-Nazi-Film *THE STRANGER*. Welles war dennoch weiterhin bemüht, in dieser Industrie zu arbeiten. Aber kann jemand, der *CITIZEN KANE* geschaffen hat, überhaupt etwas anderes tun, als im Vergleich enttäuschen?

«Was schon in *CITIZEN KANE* steckt, was man aber besser noch im übrigen Gesamtwerk von Orson Welles ausgedrückt findet», schrieb François Truffaut rückblickend, «ist eine zugleich persönliche, grosszügige und vornehme Philosophie der Welt. Nicht die geringste Vulgarität, nicht die geringste Kleinlichkeit in diesem immerhin satirischen Film, der von einer erfundenen und erfindungsreichen, antibürgerlichen Moral durchdrungen ist, einer Moral des Verhaltens, der Dinge, die man vergessen muss.»

Niemandem – abgesehen von Murnau bei *SUNRISE* – war es gelungen, sich ein Filmstudio derart unterzuordnen als – wie es Welles später ausdrückte – «grösste Modelleisenbahn der Welt». Kritiker, die wie Truffaut damit beschäftigt waren, den Kunstwert dieser Industrieprodukte gegenüber dem Gewollt-Künstlerischen des französischen Kunstkinos herauszustellen, mussten Welles geradezu idolisieren, und sein nur in ruinöser Form überlieferter Folgefilm, *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*, bestätigte sie nur noch in dieser Emphase. Wie eine andere Welles'sche Filmfigur, der individualistische Krieger Don Quixote, hatte sich dieser heroisch geschlagen gegen die übermächtigen Windmühlen des Apparats. Welles' ausserfilmische Aktivität, sein Auftreten als liberaler Leitartikler und weltgewandter Kosmopolit entsprach dieser unkorumprierbaren künstlerischen Ethik. Heute würde man Welles

– mithin ein weiterer Beleg für seine ungebrochene Popularität – einen Amerikakritiker nennen.

Inzwischen ist die Autorentheorie im akademischen Diskurs entmachtet und wieder zurück in die alltägliche Filmkritik gewandert, wo sie noch immer gute Dienste tut, ein wenig Systematik in die überbordende industrielle Filmproduktion zu bringen – wenn auch um den Preis einer gewissen Ungerechtigkeit gegenüber allen Filmschaffenden, die nicht auf dem Regiestuhl sitzen. Doch auch in der Phase der ersten Selbstkritik der Autorentheorie Anfang der Siebziger spielte *CITIZEN KANE* eine wichtige Rolle: Pauline Kaels Kritik an Welles' künstlerischer Leistung an diesem Film, vorgetragen in ihrem berühmten Text «Raising Kane» im Sinne einer Aufwertung der Arbeit des Drehbuchautors Herman J. Mankiewicz, bestätigte nur den Wunsch nach individueller Autorenschaft innerhalb des kollektivisch geschaffenen Kunstprodukts Film.



1 ES IST DIE VORLIEBE FÜR DAS SCHATTENHAFTE, DAS CALIGARESKE, DIE SO SEHR ZUM ROLLENBILD PASSTE, DAS ER FÜR SICH GEWÄHLT HATTE

- 1 MACBETH
- 2 CASINO ROYALE Regie: Joseph McGrath
- 3 CHIMES AT MIDNIGHT
- 4 mit Jeanne Moreau in CHIMES AT MIDNIGHT
- 5 mit Joan Fontaine in JANE EYRE Regie: Robert Stevenson

Letztlich arbeitete dieser Text sogar Welles' Ruhm zu – wurde doch von den Cinephilen der wahre Autorenstil eben nicht in der literarischen Anlage, sondern in der visuellen Umsetzung gesehen, insbesondere der Montage.

Und als schliesslich einer späteren, postmodernen Filmwissenschaft der Tod jedweder Autorenschaft gekommen schien, da blieb *CITIZEN KANE* noch immer gültig als jener Film, der die Funktionsweisen der medialen Informationsvermittlung dekonstruierte und in eine höchst irritierende politische Erzählung verwandelte. Wenn die Medien eine Täuschungsindustrie waren, so spielte Welles nichts lieber als die Rolle dieses Täuschers. Sein Film *F FOR FAKE* ist das bedeutendste Dokument seiner Auftritte als Zeremonienmeister und Entzauberer zugleich. Wenn Lars von Trier heute in Filmen wie *DANCER IN THE DARK* oder *DOGVILLE* die Brechtsche Frage nach der Verführbarkeit des Publikums für einen

Illusionismus innerhalb eines deutlich abgesteckten Rahmens der distanzierenden Verfremdung aufwirft, so variiert er damit nur die Welles'sche Versuchsanordnung. Wie oft kann ein Künstler sein Publikum wie ein Hypnotiseur aus dem Traum reissen, ohne es nachhaltig aufzuwecken?

Brecht selbst übrigens zeigte sich von *CITIZEN KANE* durchaus angetan – und verteidigte ihn in einer vorausschauenden Bemerkung gegenüber seinen Freunden gegen den Vorwurf des Eklektizismus: «Ich finde den Begriff eklektisch auf Techniken angewendet unfair, und eine Vielfalt von Stilen für eine Vielfalt von Funktionen modern.» Es ist ein beziehungsreiches Kompliment, gerade als Kritik an einer Verkürzung des Modernen auf einen bestimmten Autorenstil. Und für die wichtige Frage in der künstlerischen Ethik, ob ein Künstler in mehreren Stilen arbeiten dürfe, ist Welles ein wichtiger Zeuge: In der Tat arbeitete er innerhalb seines Werks in verschiedenen

3



4



5



6





2

6 MALPER-
TUIS
Regie: Harry
Kümel

7 F FOR FAKE

8 PRINCE OF
FOXES Regie:
Henry King

Stilen, und erst die Lektüre seiner unverfilmten Drehbücher zeigt die ganze Spannweite innerhalb der Grenzen von Drama und Komödie, Genrefilm und Kunstkino, die er dabei ausfüllen wollte. Gleichwohl gibt es natürlich auch einen spezifischen Welles-Stil, der sich bereits in seinen ersten Hollywoodfilmen zu erkennen gibt und auch im Spätwerk wiederkehrt. Das Hauptcharakteristikum hat der Filmkritiker Andrew Sarris sehr direkt mit «Deutscher Expressionismus» bezeichnet. Es ist die Vorliebe für das Schattenhafte, das Caligareske, die so sehr zum Rollenbild passte, das er für sich gewählt hatte. «The Shadow» hiess seine erste populäre Radiorolle. Gesegnet mit einer suggestiven Stimme konnte Welles mit geringstem Aufwand eine schier allmächtige Suggestionenmaschinerie in Gang setzen. Und am wirkungsvollsten war diese geisterhafte Kraft, wenn sie sich der wirklichen Welt eine gute Spur entzog. «Ich bin der Schatten», begann er jede Folge dieser frühen Comic-

Adaption. «Das Gewissen ist ein Bezwiner, dem kein Gauner je entkommt. Es ist ein hämischer Schatten auch hinter den dunkelsten Existenzen.»

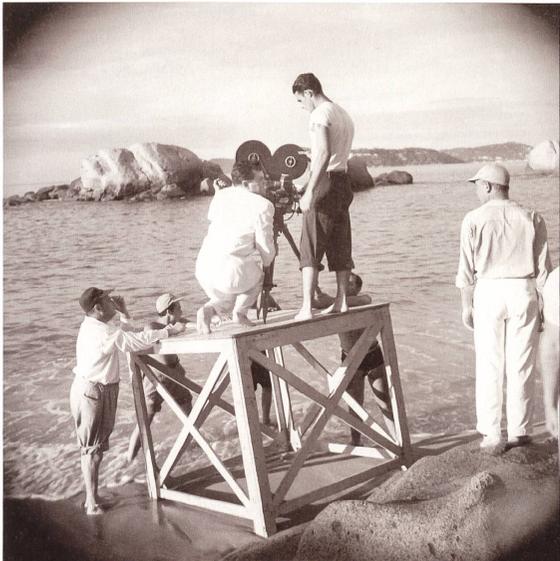
Zwischen Cesare, dem Schlafwandler aus Robert Wiens Stummfilm, und der Halbweltfigur Harry Lime, die Welles in *THE THIRD MAN* spielte, gibt es eine enge ikonographische Verbindung. Beide Figuren scheinen mit der Architektur geradezu zu verschmelzen. Natürlich ist *THE THIRD MAN* ein Film von *Carol Reed*; wie aber hier vorgefundene Architektur mit inszeniertem Schattenspiel in eine Verbindung tritt, das ist ein typisches Stilmerkmal von Orson Welles. So wie es ihm in seinen Hörspielen gelang, mit seiner Stimme virtuelle Räume zu erschliessen, war er bei seinen improvisierten Filmen *OTHELLO*, *MR. ARKADIN* und *THE TRIAL* ein Meister der Verdunklung, wenn das Set einfach nicht mehr hergab.

7

3

8



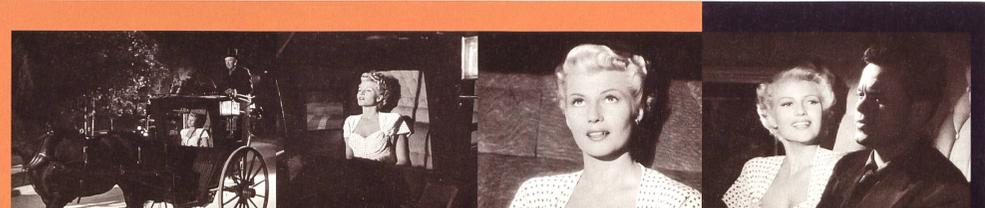


1 Dreharbeiten zu THE LADY FROM SHANGHAI
 2 Claude Chabrol und Orson Welles bei Dreharbeiten zu LA DÉCADE PRODIGIEUSE
 3 mit Rita Hayworth in THE LADY FROM SHANGHAI

1

2

3





1

WELLES' BEVORZUGTE ROLLE ALS MASTER OF CEREMONIES ERINNERT AUCH AN VERGANGENE UNTERHALTUNGSFORMEN VON ZIRKUS UND VARIÉTÉ

1 WATERLOO
Regie: Sergej Bondarchuk

2 TEPEPA
Regie: Giulio Petroni

3 MR. ARKADIN

4 JOURNEY INTO FEAR
Regie: Norman Foster

Diese Fragmentierung des Blicks, sein wohl wichtigstes Gestaltungsprinzip, hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition im Skizzenhaften, im Nonfinito. Welles, der ein begabter Schnellzeichner war, beherrschte diese Technik meisterlich, die ihn in *FOR FAKE* sogar mit der Ikone der zeitgenössischen Kunst, Pablo Picasso, in eine kokette Verbindung treten lässt. Wenn Welles überhaupt als Filmemacher einen ähnlichen Status in der Hierarchie der Künste einnehmen wollte wie ein bedeutender Maler, so mochte dies im zeitgenössischen Verständnis noch vermessen klingen. Heute, da die Medienkunst längst einen festen Platz in den Museen eingenommen hat, ist diese Haltung selbstverständlich. Dass jemand allerdings mit dem bewegten Bild im Alleingang arbeitet, unabhängig von grösseren Produktionszusammenhängen, ist noch immer eine Seltenheit.

In den letzten Filmstreifen seines Nachlasses, den das Münchner Filmmuseum verwahrt, restauriert und für die Öffentlichkeit aufbereitet, können wir dem Tod über die Schulter schauen. Ein merklich angegriffener Orson Welles inszeniert sich 1984 selbst vor der Kamera: *THE SPIRIT OF CHARLES LINDBERGH*. Die Erinnerung des Atlantikfliegers aus dem Jahre 1927 ist das Credo eines Einzelgängers, eines sogenannten *maverick*, wie sich Orson Welles selbst zu nennen pflegte. «Hätte ich meine Filme nicht als Einzelgänger gemacht», hatte er bei einer späten Ehrung in Hollywood erklärt, «wären sie vielleicht besser geworden. Auf keinen Fall aber wären sie noch meine gewesen.»

Erst heute nähern wir uns dank einer rapiden Vereinfachung der Videotechnik dieser Möglichkeit, die Welles als unabhängiger Filmemacher ausschöpfte; er verwendete Film in einer Spontaneität, Mobilität und Direktheit, wie es erst

3



4



2





2

5 THE TRIAL

6 TOUCH OF EVIL

7 TWELVE PLUS ONE

Regie:
Nicolas Gessner

heute in den Zeiten digitaler Filmtechnik Künstlern möglich ist. Dabei trotzte er der Schwerfälligkeit des Materials, das er auf Reisen sogar mittels mobiler Schneidetische bearbeiten konnte. Doch so sehr uns Welles zwei Jahrzehnte nach seinem Tod als Zeitgenosse erscheint, so sehr kontrastiert diese Modernität doch mit einer tradierten Kunstauffassung, die ihre Wurzeln weit vor dem zwanzigsten Jahrhundert hat. Orson Welles zeigt sich in seinen nachgelassenen Filmen als erster Künstler des einundzwanzigsten Jahrhunderts – aber auch als der letzte des neunzehnten.

Es ist auch Welles' bevorzugte Rolle als *master of ceremonies*, die an vergangene Unterhaltungsformen von Zirkus und Varieté und die inzwischen ebenfalls betagten Konventionen der Massenmedien Radio und Fernsehen erinnert. In der Verbindung mit dem experimentellen Charakter des erfindungsreichen äusseren Minimalismus erscheint dieser all-

gegenwärtige Verweis auf die Identität des Urhebers und seiner charismatischen Sprechkunst als sonderbarer Anachronismus, geradezu als ein Rückgriff auf das Künstlerbild des späten neunzehnten Jahrhunderts: Malerfürsten wie etwa Arnold Böcklin oder Franz von Stuck wucherten selbstbewusst mit den Pfunden ihrer Artistik und Virtuosität in einem Metier, das sich angesichts impressionistischer Formsprache und fotografischer Abbildungstechniken neu verorten musste.

In der Kunst des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts hingegen war ausgestellte Virtuosität geradezu verpönt. Selbst in den ausführenden Künsten auf der Bühne und im Konzertsaal fiel dem künstlerischen Handwerk ein immer geringerer Stellenwert zu. Der späte Picasso war der letzte unstrittige Virtuose.

In *FOR FAKE* lässt Welles den Fälscher Elmyr de Hory erklären, Picasso könne mit seiner Hand alles in Gold verwan-

5

6

7





1

ORSON WELLES WAR BEI SEINEN IMPROVISIERTEN FILMEN EIN MEISTER DER VERDUNKLUNG, WENN DAS SET EINFACH NICHT MEHR HERGAB

1 MR. ARKADIN

2 COMPULSION
Regie: Richard Fleischer

3 Francisco Reiguera und Akim Tamiroff in DON QUIXOTE

deln und damit etwas vollbringen, das «nicht einmal Rockefeller» zu leisten vermochte. Welles, der ein ganz ähnliches künstlerisches Selbstverständnis hatte und auf dem Höhepunkt seiner Produktivität in den dreissiger Jahren tatsächlich für viele Kritiker diesen *golden touch* besass, muss Picasso um seinen Erfolg beneidet haben. Seine filmischen Demonstrationen leben vom selbstbewussten, ja selbstverliebten Gebrauch seiner Stimme, die er selbst mitunter als Signatur einzusetzen pflegte – wie im Trailer zu *CITIZEN KANE*, der ihn als Mikrofonstimme einführt.

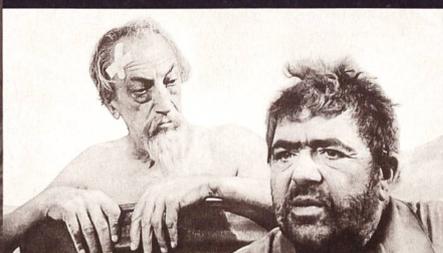
Welles' zwiespältige Rolle als Künstler innerhalb eines industriell ausgerichteten Systems der Bildproduktion muss uns heute noch mehr faszinieren als zu seinen Lebzeiten. Ein Selbstverständnis als Künstler war in der amerikanischen Filmindustrie zur Zeit des Studiosystems ungewöhnlich und wenig erwünscht. Orson Welles gehörte wie etwa Alfred Hitch-

cock zu jener Gruppe von Filmschaffenden, die für sich den Status eines Künstlers in Anspruch nahmen, was sich etwa in einem positiven Verhältnis zur cinephilen Kritik äusserte, deren Vertreter grosszügig mit Interviewzeit unterstützt wurden. Seine Arbeit als Filmautor verstand Welles als Teil einer künstlerischen Produktion, die ebenso das Schreiben, die darstellerische Performance einschliesslich der Zauberei und sogar in Massen die bildende Kunst umfasste: Schnellzeichnungen verschenkte er grosszügig, und selbst flüchtige Bekannte wurden mit gezeichneten Postkarten bedacht. Welles' Kunstauffassung war interdisziplinär und entsprach dem, was man im englischen Sprachraum volkstümlich einen *renaissance man* nennen würde. Doch auch damit hatte er in der hoch spezialisierten Kunstauffassung der Moderne einen schweren Stand. Erst mit dem Aufkommen von Performancekunst und Multimedia in den sechziger Jahren eröffnete sich Künstlern ein

2

3

4





2

FILMBULLETTIN 5.05 KINO MAGIE 35

4 LA DÉCADE
PRODIGIEUSE
Regie: Claude
Chabrol

unbeschränktes interdisziplinäres Arbeitsfeld. Kann man mit dem Kino so unabhängig und frei arbeiten wie Picasso auf dem Papier?

5 ORSON
WELLES -
THE ONE-MAN
BAND Regie:
Vassili Silovic

Welles lehrt uns, dass es tatsächlich möglich ist. In seiner Fernsehserie *SKETCH BOOK* benutzt er 1955 nichts als seine auratische Präsenz und einen Skizzenblock, um sein Publikum mit dem Glanz scheinbar belangloser Anekdoten aus seinem Leben zu verführen, die freilich stets einen üblen Widerhaken besitzen: Dann erzählt Welles etwa mit einschmeichelnder Stimme vom alltäglichen Rassismus der amerikanischen Polizei. Inzwischen hat der Filmemacher Michael Moore die Form des performativen, agitativen Filmessays wiederbelebt; erfunden hat sie Orson Welles.

Warum öffnete sich das Fernsehen nicht seinen gleichermassen ökonomischen wie imaginativen Ideen? Im Radio hatte Orson Welles' Stimme die amerikanischen Wohnzimmer

durchdrungen, der Verführer hatte leichtes Spiel. Dem Fernseher, obgleich unablässig in Betrieb, kam hingegen eine weit geringere Autorität im Familienleben der Amerikaner zu. «Der Apparat läuft wie nebenher», musste er resigniert erkennen. So blieb ihm nur das Kino für die Verwirklichung einer Kunstauffassung, die der bildenden Kunst so nahe ist wie der dramatischen und erzählenden.

Erst heute, da in der Nachfolge von *Dogma* jede Fiktion ihre eigene digitale Kinokultur hervorgebracht hat, oft allerdings allein von ökonomischen Gesichtspunkten geprägt, erkennen wir die ganze Modernität von Welles' Vision. Erst nach seinem Tod wurde *independent cinema* selbst in Hollywood zu einem positiv besetzten Begriff. Aber wer kann sich wirklich der Unabhängigkeit rühmen, die Welles für sich erstritt, ohne sie zu glorifizieren? «Ich bin ein *maverick*», hatte er erkannt. «Aber es wäre naiv für mich, zu behaupten, dass ich

5





Orson Welles

6. Mai 1915 – 10. Oktober 1985

fertiggestellte Langfilme als Regisseur

1941 CITIZEN KANE

B: Herman J. Mankiewicz, O. Welles; K: Gregg Toland; D: O. Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Agnes Moorehead, Everett Sloane

1942 THE MAGNIFICENT AMBERSONS

B: O. Welles nach dem Roman von Booth Tarkington; K: Stanley Cortez; D: Joseph Cotten, Dolores Costello, Anne Baxter, Tim Holt, Agnes Moorehead

1946 THE STRANGER

B: Anthony Veiller, O. Welles, John Huston nach einer Story von Victor Trivas und Decla Dunning; K: Russell Metty; D: O. Welles, Loretta Young, Edward G. Robinson, Philip Merivale, Richard Long

1948 THE LADY FROM SHANGHAI

B: O. Welles nach dem Roman «If I Die before I Wake» von Sherwood King; K: Charles Lawton jr.; D: Rita Hayworth, O. Welles, Everett Sloane, Glenn Anders

1948 MACBETH

B: O. Welles nach dem Drama von William Shakespeare; K: John L. Russell; D: Welles, Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy, Edgar Barrier

1952 OTHELLO

B: O. Welles nach Shakespeares Stück; K: Anchise Brizzi, G. R. Aldo, George Fanto, Obadan Troiani, Alberto Fusi; D: O. Welles, Michael MacLiammair, Suzanne Cloutier, Robert Cooto

1955 MR. ARKADIN / CONFIDENTIAL REPORT

B: O. Welles nach seinem Roman; K: Jean Bourgoïn; D: O. Welles, Paola Mori, Robert Arden, Akim Tamiroff

1958 TOUCH OF EVIL

B: O. Welles nach dem Roman «Badge of Evil» von Whit Masterson; K: Russell Metty; D: O. Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Akim Tamiroff, Marlene Dietrich

1962 THE TRIAL / LE PROCÈS

B: O. Welles nach dem gleichnamigen Roman von Franz Kafka; K: Edmond Richard; D: Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Elsa Martinelli, Romy Schneider, Suzanne Flon

1966 CHIMES AT MIDNIGHT / FALSTAFF / CAMPANADAS A MEDIANOCHE

B: O. Welles nach Motiven aus Shakespeares Richard II, Henry IV, Henry V, The Merry Wives of Windsor; K: Edmond Richard; D: O. Welles, Keith Baxter, John Gielgud, Jeanne Moreau, Margaret Rutherford

1967 UNE HISTOIRE IMMORTELLE / THE IMMORTAL STORY

B: O. Welles nach einer Erzählung von Isak Dinesen (= Karen Blixen); K: Willy Kurant; D: O. Welles, Jeanne Moreau, Roger Coggio, Norman Eshley, Fernando Rey

1973 F FOR FAKE / VÉRITÉS ET MENSONGES / NOTHING BUT THE TRUTH

B: O. Welles; K: Christian Odasso, Gary Graver; mit O. Welles, Oja Kodar, François Reichenbach, Clifford Irving, Elmyr de Hory

1979 FILMING OTHELLO

R, B: Orson Welles; K: Gary Graver

Unvollendetes

1942 IT'S ALL TRUE

B: O. Welles, Norman Foster, John Pante; W: Howard Greene; D: José Olimpio, Sebastiano Prata

1957 DON QUIXOTE

B: O. Welles, nach Miguel de Cervantes; D: Francisco Reiguera, Akim Tamiroff, Patty McCormack

1968 THE DEEP / DEAD RECKONING

B: O. Welles nach «Dead Calm» von Charles Williams; D: O. Welles, Jeanne Moreau, Laurence Harvey, Olga Palinkas

1970 THE OTHER SIDE OF THE WIND

B: O. Welles; D: John Huston, Oja Kodar, Peter Bogdanovich, Susan Strasberg

Dazu kommen Trailer, Kurzfilme, ungeschnittenes, im Rohschnitt oder als mehr oder weniger vollständige Arbeitskopie vorhandenes Material

Orson Welles als Schauspieler in Filmen anderer Regisseure

1943 JOURNEY INTO FEAR, Regie: Norman Foster
JANE EYRE, Regie: Robert Stevenson

1944 FOLLOW THE BOYS, Regie: Edward Sutherland

1946 TOMORROW IS FOREVER, Regie: Irving Pichel

1949 THE THIRD MAN, Regie: Carol Reed

BLACK MAGIC, Regie: Gregory Ratoff

PRINCE OF FOXES, Regie: Henry King

1950 THE BLACK ROSE, Regie: Henry Hathaway

1953 L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU', Regie: Steno

TRENT'S LAST CASE, Regie: Herbert Wilcox

SI VERSAILLES M'ÉTAIT CONTÉ, Regie: Sacha Guitry

1954 THREE CASES OF MURDER, Regie: George More O'Ferrall

TROUBLE IN THE GLEN, Regie: Herbert Wilcox

NAPOLEON, Regie: Sacha Guitry

1956 MOBY DICK, Regie: John Huston

1957 MAN IN THE SHADOW / PAY THE DEVIL, Regie: Jack Arnold

1958 THE LONG HOT SUMMER, Regie: Martin Ritt

THE ROOTS OF HEAVEN, Regie: John Huston

1959 COMPULSION, Regie: Richard Fleischer

DAVID E GOLIA, Regie: Richard Pottier, Fernando Baldi

FERRY TO HONG KONG, Regie: Lewis Gilbert

1960 CRACK IN THE MIRROR, Regie: Richard Fleischer

AUSTERLITZ, Regie: Abel Gance

I TARTARI, Regie: Richard Thorpe

1961 LAFAYETTE, Regie: Jean Dréville

1963 THE V.I.P.S., Regie: Anthony Asquith

ROGOPAG: Episode LA RICOTTA, Regie: Pier Paolo Pasolini

1964 LA FABULEUSE AVENTURE DE MARCO POLO, Regie: Denys de la Patellière, Noel Howard

1966 PARIS BRÛLE-T-IL?, Regie: René Clément

A MAN FOR ALL SEASONS, Regie: Fred Zinnemann

1967 CASINO ROYALE, Episode von Joe McGrath

THE SAILOR FROM GIBRALTAR, Regie: Tony Richardson

1968 I'LL NEVER FORGET WHAT'S 'IS NAME, Regie: Michael Winner

OEDIPUS THE KING, Regie: Philip Saville

KAMPP UM ROM, Regie: Robert Siodmak

1969 TEPEPA, Regie: Giulio Petroni

HOUSE OF CARDS, Regie: John Guillermin

THE SOUTHERN STAR, Regie: Sidney Hayers

TWELVE PLUS ONE, Regie: Nicolas Gessner

THE BATTLE OF NERETVA, Regie: Veljko Bulajic

1970 THE KREMLIN LETTER, Regie: John Huston

START THE REVOLUTION WITHOUT ME, Regie: Bud Yorkin

CATCH 22, Regie: Mike Nichols

UPON THIS ROCK, Regie: Henry Rasky

WATERLOO, Regie: Sergei Bondarchuk

1971 LA DÉCADE PRODIGIEUSE, Regie: Claude Chabrol

MALPERTUIS, Regie: Harry Kümél

A SAFE PLACE, Regie: Henry Jaglom

1972 NECROMANCY, Regie: Bert I. Gordon

GET TO KNOW YOUR RABBITT, Regie: Brian De Palma

1973 TREASURE ISLAND, Regie: John Hough

1976 VOYAGE OF THE DAMNED, Regie: Stuart Rosenberg

1979 THE MUPPET MOVIE, Regie: James Frawley

1980 TAJNA NIKOLE TESLE, Regie: Krsto Papic

1981 BUTTERFLY, Regie: Matt Cimber

1985 SOMEONE TO LOVE, Regie: Henry Jaglom

Des weiteren wirkte Orson Welles als Sprecher oder Erzähler an verschiedenen Spiel- und Dokumentarfilmen mit und trat in verschiedenen Werbespots, eigenen und fremden Fernsehshows und vielen Dokumentarfilmen über seine Arbeit auf.



2

1 mit Marlène Jobert in LA DÉCADE PRODIGIEUSE
Regie: Claude Chabrol

2 mit Jeanne Moreau in THE DEEP

3 ORSON WELLES - THE ONE-MAN BAND
Regie: Vassili Silovic

deshalb frei bin.» Auch die kleinsten filmischen Skizzen im Münchner Nachlass stehen für die Tragfähigkeit einer Vision vom Filmmachen, deren ökonomische und technische Grenzen wohl bald keine mehr sind. «Ich werde Filme machen», hatte Welles vor fast drei Jahrzehnten gegenüber Peter Bogdanovich erklärt. «Und ich werde sie herstellen für jedes Bildformat, das sich anbietet.»

Der Mann im roten Morgenmantel, der mit brüchiger Stimme, aber in fehlerfreier Rezitation in seinem letzten Filmauftritt die Aktualität Charles Lindberghs für das Jahr 1984 beschwört, wird gewusst haben, dass es auch für dieses denkbar reduzierte Format der Textrezitation keinen zahlenden Abnehmer geben würde. So widmete er die Performance einem Freund, dem er den Geist des Ozeanfliegers wie einen filmischen Poesiealbum-Gruss schenken wollte. Auf seiner Trauerfeier bedauerte Robert Wise, sein Assistent bei CITIZEN KANE

und nun Präsident der Director's Guild of America, dass kein Mikrofon zugegen war, um Welles' letzte Worte festzuhalten. So nehmen wir einfach die Tonspur dieses Kurzfilms dafür.

I haven't the slightest desire to sleep, there isn't an ache in my body. The night is cool and safe. I want to sit quietly in this cockpit and let the realization of my completed flight sink in. It's like struggling up a mountain after a rare flower and then, when you have it within arm's reach, realizing that happiness and satisfaction lie more in the finding than the plucking. ... I almost wish Paris were a few more hours away. It's a shame to land with the night so clear and so much fuel in my tanks.

Daniel Kothenschulte

3



Die Frauenwelt der Wartenden

L'ENFANT ENDORMI von Yasmine Kassari



Die frisch verheiratete Zeinab bleibt mit der Schwiegermutter und deren Mutter zurück in einer Frauenwelt: wehende Tücher, Wind, Schatten, wenige Worte, alltägliche Verrichtungen in Haus und Hof, auf dem Feld.

Auf einem Gehöft im steinigen Nordosten Marokkos findet eine Hochzeit statt. Die Braut, in strahlendem Weiss, sitzt unter ihrem Schleier wie in einem Zelt, während Verwandte und Gäste kommen und gehen, wobei auch Wasser und Erdnüsse ihren Weg unter den Schleier finden. Es herrscht Unruhe, denn die Hochzeit ist ins Stocken geraten. Der Heiler lässt seit drei Tagen auf sich warten; ohne seinen rituellen Beistand kann die Ehe nicht vollzogen werden.

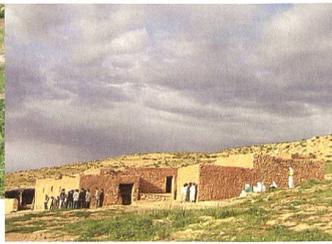
Die Unruhe hat noch einen anderen Grund: Eine Gruppe junger Männer – darunter der Bräutigam – will gleich nach dem Hochzeitsfest das Dorf verlassen, um in Spanien Arbeit zu suchen. Das ungewisse Schicksal, das sie dort erwartet, wird in einem Wechselgesang der Männer heraufbeschworen, der in eine Prügelei ausartet. Die blinde Grossmutter des Bräutigams bedauert die Braut, die bald einsam sein wird. «Früher verheiratete man die Kinder, damit

sie weggehen – heute macht man es, damit sie zurückkommen», sagt sie zur Tochter, die ihren Sohn ungern nach Europa ziehen lässt. Doch dieser hat im Gespräch mit der Mutter auf den Niedergang der Landwirtschaft infolge Dürre und Abschwemmung von fruchtbarem Land verwiesen: Die Arbeitsemigration der jungen Männer ist eine Folge davon – und sie verstärkt zugleich die Ursache.

Am Morgen nach dem Fest rumpelt ein rotblauer Lastwagen durch den roten Staub der Landschaft: Er wird die Männer mitnehmen, und sein Fahrer wird für viele Monate die einzige Verbindung der Frauen zur Aussenwelt sein. Das kleine Mädchen, das seinen Vater nicht gehen lassen will, ihm heulend nachrennt und, von der Mutter eingeholt und festgehalten, in einer langen Szene seinen Schmerz hinausschreit, macht den inneren Schmerz aller zurückbleibenden Frauen hörbar. Das Leiden der Männer im Arbeitsexil hat Yasmine Kassari in ihrem Dokumen-

tarfilm *QUAND LES HOMMES PLEURENT* (2000) gezeigt. Dabei stellte sich ihr die Frage: Und was ist mit den zurückgelassenen Frauen? Ihnen gilt *L'ENFANT ENDORMI*, der erste Spielfilm der belgisch-marokkanischen Regisseurin. Kassari hat ihm eine Widmung vorangestellt: *à la mémoire de mon père*.

Die frisch verheiratete Zeinab bleibt mit der Schwiegermutter und deren Mutter zurück in einer Frauenwelt: wehende Tücher, Wind, Schatten, wenige Worte, alltägliche Verrichtungen in Haus und Hof, auf dem Feld. Im Nachbargehöft lebt die junge, schöne Halima, deren Mutter die Zwillingschwester von Zeinabs Schwiegermutter ist. Zu Halima und ihrer kleinen Tochter Siham entwickelt Zeinab eine herzliche Beziehung. Yasmine Kassari zeigt am Beispiel dieser zwei jungen Frauen – beide Analphabetinnen – zwei verschiedene Wege: die ruhige, sich in Schicksal und Tradition Fügende (Zeinab), und die Rebellierende (Halima), die ihre Frustration



Erst wenn ihre Männer zurückkehren, dürfen sie als Frauen wieder erwachen. Doch der leere Lastwagen, der in gewissen Abständen in die Ödnis rumpelt, bringt monatelang nicht einmal Nachricht von den Abwesenden.

nachts hinausheult, von «Geistern» befallen wird und sich schliesslich mit einem anderen Mann einlässt, obwohl sie ihren seit langem abwesenden Ehemann liebt.

Als sich zeigt, dass Zeinab schwanger ist, wird sie von der Schwiegermutter gedrängt, das Kind nach altem Brauch «einschlafen zu lassen», bis Hassan, ihr Mann, zurückkommt. Das «Einschlafen-Lassen» (raged) des Fötus durch weisse Magie ist eine uralte Praxis. Der Mythos, die Frau könne so eine Geburt hinausschieben, kam Frauen zu gute, deren Männer abwesend waren oder die schon zuviele Kinder hatten, sowie Witwen und Frauen, die verstossen worden und noch nicht wieder verheiratet waren. Bis ins zwanzigste Jahrhundert konzidierten islamische Rechtsschulen Schwangerschaften von mehreren Jahren. Der Mythos des Einschlafen-Lassens ist im Maghreb heute noch lebendig und durch die Arbeitsemigration wieder aktuell geworden. Freilich gibt es auch andere Möglichkeiten: «Meine Tante spinnt», kommentiert Halima das Vorgehen von Zeinabs Schwiegermutter. Halima selbst nimmt, wie sich später zeigen wird, wenn nötig die Pille – wobei ihr aber der Analphabetismus zum Problem wird.

Zeinabs Schwiegermutter hofft, die Nachricht vom «eingeschlafenen Kind» werde ihren Sohn bald zurückkehren lassen. Sie benutzt die Schwiegertochter und das Ungeborene für ihre Zwecke. Der Heiler, der den *raged* durchführen soll, meldet freilich Bedenken an. Er fragt Zeinab nach ihrer Meinung und will wissen, ob der Mann informiert sei: «Gesetz ist Gesetz.» Doch schliesslich gibt er dem Argument der wirtschaftlichen Not nach. Zeinab erhält einen Zettel mit Zaubersprüchen, den sie in einem

durch Hämmern geschlossenen «Etuï» aus Kupferblech aufbewahren soll, bis sie beschliesst, das Kind zu «wecken». Weisse Magie – aber das schwarze Huhn, das immer wieder seine Eier zerstört, ist ein eindeutiges Symbol.

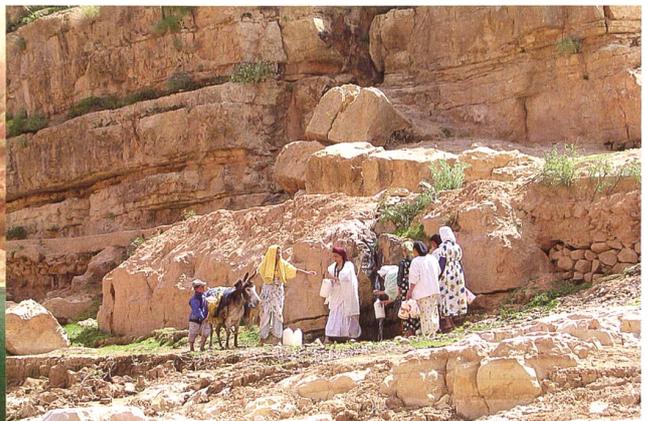
«Was mich interessierte, ist weniger die soziologische oder anthropologische Lektüre des Mythos als vielmehr sein metaphorischer Gehalt», sagt Kassari, die auch das Drehbuch schrieb. Tatsächlich müssen die Frauen in der Abwesenheit der Männer ebenso «einschlafen» wie der Fötus im Mutterbauch, ebenso versiegelt sein wie der Zauberspruch im Kupferetuï. Erst wenn ihre Männer zurückkehren, dürfen sie als Frauen wieder erwachen. Doch der leere Lastwagen, der in gewissen Abständen in die Ödnis rumpelt, bringt monatelang nicht einmal Nachricht von den Abwesenden. Eines Tages aber versammeln sich die Zurückgebliebenen erwartungsvoll bei Tee und Gebäck, um gemeinsam eine von den Männern gesandte Videokassette anzusehen. Ihre Hoffnungen werden enttäuscht, denn die Situation der Schwarzarbeiter im fremden Land ist schwierig: immer noch keine Arbeit gefunden, Probleme mit den Papieren, ein Unfall. Wehmütige Musik untermalt die Szene.

Das Schwarz-Weiss der Videosequenzen macht die Farbigkeit des Lebens in Marokko noch deutlicher: Das Rot der schräg geschichteten Berge und steinigen, spärlich begrüneten Hügel, das blaugrüne Strömen des Flusses, der im Laufe der Handlung zum Symbol von Lebensfreude und sinnlicher Verführung wird, der bewässert und wegschwemmt: die Erde, die Moral. Die geduckten Gehöfte aus rotem Bruchstein liegen unter einem blauen, meist nur leicht bewölkten

Himmel. Leuchtend die Farben der Frauenkleider – rot, blau, gelb oder fein gemustert –, der vielfarbigen Bettdecken und Wandteppiche, orange das Henna im Haar der blinden Grossmutter. Die Frauen leben einsam und isoliert in einer kargen Umgebung – doch in ihrer eigenen Kultur, in ihren Traditionen.

Als Zeinabs Schwiegermutter stirbt – aus Elend, aus Sehnsucht nach dem Sohn –, bleibt die junge Frau allein mit der blinden Grossmutter, die sich als strenge, aber auch gütige Matriarchin erweist. Sie setzt sich durch gegen den jungen Lehrer, dem sie die Schulkinder entführt für das Fest des neuen Olivenöls. Sie sendet Zeinab mit Wundsalbe zu Halima, als diese, mit dem Liebhaber erwischt, von den Schwiegereltern blutig geschlagen wird. Und sie verbietet Zeinab, ihr Kind zu «wecken», ohne zuerst ihren Mann zu informieren.

Zeinab versucht, Hassan mittels Video zurückzurufen. Das wird ihr vom Dorf übelgenommen: sie untergrabe die Moral der Arbeit suchenden Männer. Zeinab muss die Kamera zurückgeben. Darauf fährt sie mit der blinden Grossmutter und der kleinen Siham, Halimas Tochter, in die Kleinstadt Taouirt, um alle drei fotografieren zu lassen. In Taouirt fragt die tief verschleierte Zeinab ein Mädchen in Jeans nach dem Weg. «Ich habe seit einem Jahr ein Eingeschlafenes von drei Monaten», schreibt Zeinab an Hassan und bittet ihn heimzukommen. Er aber sendet die Fotografie zurück. Auf die Rückseite hat er geschrieben: «Zeinab, wecke das Eingeschlafene und setze nie wieder einen Fuss nach Taouirt ohne meine Erlaubnis.» Nun rebelliert auch Zeinab, auf stille, traurige Weise: Sie gibt ihr eingeschlafenes Kind





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

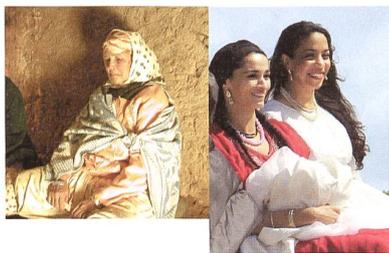
Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und
14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

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.colfoellig.ch



auf, wirft den Zettel mit dem Zauberspruch
in den Fluss, der ihn wegschwemmt.

Zeugin ist dabei das Mädchen Siham.
Halima hat ihre Tochter bei Zeinab gelassen
und ist mit dem kleinen Sohn zur eigenen
Familie zurückgekehrt. Sie will die Schei-
dung verlangen von ihrem Mann Achmed,
der seit langem nichts mehr von sich hören
lässt. Siham, von Halima in die Schule ge-
schickt, um lesen und schreiben zu lernen,
wächst zwischen Tradition und Moderne
auf, zwischen Mythos und Pille. Sie zweifelt
am Mythos. Halima, die Rebellin, und Zeinab,
die Stille, haben keine Chance in einem
Gesellschaftssystem, das den Frauen Selbst-
bestimmung verweigert. Sie haben auch des-
halb keine Chance, weil sie ungebildet sind.
Ob Sihams Zukunft besser sein wird, muss
sich erst zeigen. – In Europa jedenfalls liegt
das Glück nicht: Halimas Liebhaber Amziane,
der zurückgekommen ist, nimmt Halima,
die hoffte, später ihrem Mann zu folgen, die
Illusionen: «Hier bist du die schönste Frau –
dort schämst du dich deiner Hautfarbe und
deiner Kleider.» «Dort ist doch alles besser?»
fragt Halima. «Für die von dort schon», ant-
wortet Amziane, der es vorzieht, in der Hei-
mat Oliven anzubauen. Doch Kassari zeigt in
der Totalen die Verlorenheit der Feldarbeiter
in der steinigen Weite.

Die aus dem Alltag der Frauen geschnit-
tenen Szenen wirken manchmal wie Traum-
bilder (Kamera: Giorgos Arvanitis), sie haben
etwas Schwebendes, wie die gedehnte Warte-
situation der Frauen und des «eingeschlafenen»
Kindes. Schön die Diskretion, etwa bei
der rituellen Waschung der Braut (eine Schat-
tenszene) oder der nur in den Reaktionen der
Gäste angedeuteten Hochzeitsnacht. Das ma-
rokkanische Ambiente, anfangs Sonne und

Schatten, Wind und Farbe, Gesang und Tanz,
wirkt im Laufe der Handlung immer öder,
einsamer, auch brutaler. Obwohl die Frauen
sich einrichten in ihrer Welt, ist die Einsam-
keit immer spürbar, durchweht alle Bilder
und Szenen. Und auch das «eingeschlafene
Kind» ist da, weil man daran glaubt.

Irène Bourquin

Stab

Regie, Buch: Yasmine Kassari; Kamera: Giorgos Arvanitis;
Schnitt: Susana Rossberg; Musik: Armand Amar, Koussan
Achod; Ton: Henri Morelle, Madone

Darsteller (Rolle)

Rachida Brakni (Halima), Mounia Osfour (Zeinab), Aïssa
Abdessamie (Amziane)

Produktion, Verleih

Les Films de la Drève, Belgien, Marokko 2004. 35mm, 1:1,85;
Farbe; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wetztingen



Liebeseerklärung an Istanbul

CROSSING THE BRIDGE von Fatih Akin



Fatih Akin gelingt es durch die sich gleichsam verdoppelten auditiven und visuellen Eindrücke, eine ungeheure atmosphärische Dichte zu erzeugen, der sich die Sinne kaum noch entziehen können.

Film, das hiess im Grunde immer schon auch: Musik. Nicht erst als der Tonfilm zum Starvehikel für singende Diven geriet, nicht erst mit Operetten, Musicals oder Soundtracks. Und nicht nur, weil auch die frühen Stummfilme musikalisch begleitet wurden. Film und Musik, das waren von jeher verwandte Künste. Ereignisse in der Zeit. Dynamisch bewegte Werke, die Rhythmen schufen, Dramaturgien, indem sie den kontinuierlichen Zeitfluss zergliederten. Die Bildmontage verlieh Filmen eine musikalische Dimension. Mit dem Schnitt als Taktstock entstanden "Sinfonien", aus Bildern komponierte Musik. Der Tonfilm brachte bloss eine zweite Stimme ins Spiel. Ton und Bild konnten sich fortan ergänzen, aber auch konträrpunktisch in Frage stellen, widerlegen.

Heute steht Filmemachern ein reicher Erfahrungsschatz im Umgang mit Musik zur Verfügung, aber einen Königsweg gibt es nicht. Auch dann nicht, wenn die Musik

selbst zum Thema wird, wie jüngst in auffällig vielen (gerne Englisch betitelten) Dokumentationen. Wie unterschiedlich musikalisches Erleben und Musiziererfahrungen im Film wiedergegeben werden können, zeigt ein Vergleich von Fatih Akins *CROSSING THE BRIDGE* mit Thomas Riedelsheimers *TOUCH THE SOUND*. Während Riedelsheimer, angeregt vom synästhetischen Wahrnehmen der fast gehörlosen Musikerin Evelyn Glennie, eine vielfältige, assoziative Bildsprache entwickelt, in der die hörbaren Klänge mal fortgeschrieben, mal erweitert, mal interpretiert werden, greift Akin auf eine eher simple Ton-Bild-Relation zurück, indem er Musik und Bilder sich in ihrer Wirkung verstärken lässt. Beide Vorgehensweisen haben ihre Berechtigung und können im Ergebnis zu sehens- und hörensenswerten Filmen führen.

Akin gelingt es durch die sich gleichsam verdoppelten auditiven und visuellen Eindrücke, eine ungeheure atmosphärische

Dichte zu erzeugen, der sich die Sinne kaum noch entziehen können. Unvermittelt glaubt man sich mittendrin im umtriebigen Strassenleben Istanbuls, den verwinkelten Gassen, den abgehalfterten Hinterhofclubs, den bunten, lauten Märkten, dem Gewimmel aus Menschen, Ständen und Autos. Die Sonne senkt sich am Bosphorus, Hunde fläzen sich träge auf dem noch warmen Asphalt, und ein Häufchen junger Männer versammelt sich um eine Gitarre. Das, was Akin so intensiv, fast fühlbar, als Alltag der türkischen 15-Millionen-Metropole einfängt, riecht manchmal allerdings ein bisschen sehr nach Urlaub. Schuld daran dürfte die Perspektive sein, die der Regisseur wählt, der *Alexander Hacke*, den bärtigen Bassisten von «Einstürzende Neubauten» nach Istanbul schickt, um dem Sound dieser Stadt nachzuspüren und so ihr Geheimnis aufzudecken.

Ein wenig wie ein alternativer Touristenführer schlendert Hacke durch die Stras-



Europäische und asiatische Rhythmen treffen aufeinander, immer zu türkischen Texten.

Die Suche nach Identität und die Frage nach dem kulturellen Sonderstatus Istanbuls bilden den thematischen Kern der ersten Filmhälfte.

sen. Mit staunendem Blick, offenen Ohren, alles in sich aufsaugend. Rundum begeistert genießt er Sonne, Land und Leute und Musik. Nacheinander stellt er fünfzehn Bands oder Interpreten unterschiedlichster Musikrichtungen vor: von Neo-Psychedelic über Punk, Rock, Hip-Hop bis zu traditionellen Gypsyklängen und klassischer Arabesque-Musik. Kurz und wohlwollend. Für einen kritischen Zugang fehlen Hacke Hintergrund und Zeit. Und auch Akin scheint daran nicht interessiert. Die pathosgeschwängerten Sätze, die er Hacke mit lässiger Stimme aus dem Off verlesen lässt, klingen wie Reisetagebucheinträge eines romantisierenden Globetrotters. Eher peinlich ist auch, dass bei den vielen (teilweise herausragend und mitreißend) improvisierten musikalischen Auftritten immer wieder Hacke von der Kamera eingefangen wird. Verträumt an einer Basssaite zupfend, mit entrücktem Blick auf ein Schlagzeug hämmernd oder ekstatisch zwischen den Instrumenten tanzend.

Über die Liebeserklärung an Istanbul hinaus gerät *CROSSING THE BRIDGE* so zur (unfreiwillig komischen) Hommage an Alexander Hacke. Das aber überfordert den reportageartig aufgebauten Film, der seine stärksten Momente gerade dann hat, wenn er den Blick von aussen hinter sich lässt und im Geschehen, in der Musik, in den Gesprächen, im Leben versinkt.

Hinter den Kulissen leistet Alexander Hacke, der bereits für *GENE DIE WAND* den Ton lieferte, Grossartiges. Vor allem im ersten Teil, in dem er, mit «Wundermikrofon» und mobilem «Street-Recording»-Aufnahmestudio ausgerüstet, «Baba Zula», eine Band, deren Musik am ehesten als eine Mischung aus Jazz, Psychedelic und orientali-

schen Klängen beschrieben werden kann, bei einer Session auf einem Boot begleitet und mit ihnen die Istanbuler Meerenge durchschippert. Im Szeneviertel Beyoglu rockt er mit den Musikern von «Replikas», und irgendwo trifft er den Sänger *Duman*, der eine Zeit lang in Seattle lebte, wo er aus Heimweh den türkischsprachigen Grunge ins Leben rief.

Die oft rauhen, harten, schrägen Töne kommen Akin und Hacke entgegen. Hier wird bisweilen die brachiale Wucht, die ungebändigte Energie, grobe Kraft und männlich martialische Wut spürbar, mit der Akin schon *GENE DIE WAND* inszenierte. Die Musik dokumentiert den Schnittpunkt von westlicher Moderne und orientalischer Tradition, für den die Stadt der zwei Kontinente wie keine andere steht. Europäische und asiatische Rhythmen treffen aufeinander, immer zu türkischen Texten. Die Suche nach Identität und die Frage nach dem kulturellen Sonderstatus Istanbuls bilden den thematischen Kern der ersten Filmhälfte. «Wir versuchen, europäisch zu sein», heisst es da, aber: «wer versucht, europäisch zu sein, ist kein Europäer.» Die Mitglieder von «Orient Expressions», die mit einer Mixtur aus traditionellen und digitalen Klängen experimentieren, halten nicht viel von solchen «Civilisation-Clash»-Debatten: Orient und Okzident sind für sie nicht mehr als, allenfalls feindbildtaugliche, Mythen, die Wirklichkeit sieht vielschichtiger aus.

CROSSING THE BRIDGE jedoch versucht nicht, sich vom Mythos Istanbul zu befreien, lässt ihn aufleben, um ihn dann an anderer Stelle zu konterkarieren. Diese Spannung, dieses Überbrücken von Gegensätzen macht vielleicht den Reiz Istanbuls aus, si-

cher aber den von Akins Film, bis er dann in der zweiten Hälfte die Brücke vom modernen Istanbul ins traditionelle überschreitet. Eher zusammenhanglos werden von da an die – jetzt vermehrt weiblichen – Musiker aufgezählt, die in einem Film über den Sound von Istanbul einfach nicht fehlen dürfen: der türkische Rockpionier *Erkin Koray*, der in den siebziger Jahren für Aufregung sorgte; der «türkische Elvis», Schauspieler und Saz-Star *Orhan Gencebay*; die als «Stimme Istanbuls» verehrte *Sezen Aksu*; oder auch die kurdische Klageliedersängerin *Aynur*. Vom anfänglichen, mit einem Konfuzius-Zitat vorgebrachten Anliegen, über die Musik auch die Kultur Istanbuls zu dechiffrieren, ist am Ende kaum noch etwas übriggeblieben. Man muss Hacke Recht geben, wenn er resümiert: «Ich habe die Magie dieser Stadt nicht entschlüsseln können. Ich habe allenfalls an ihrer Oberfläche gekratzt.» Stattdessen aber, so betont er im letzten Satz von *CROSSING THE BRIDGE*, habe er sich unwiderruflich in die Musik Istanbuls verliebt. Dass man ihm das sofort abnimmt und ihn dabei gut verstehen kann, das macht die eigentliche (musikalische) Qualität von Akins Film aus.

Stefan Volk

Regie, Buch: Fatih Akin; Kamera: Hervé Dieu; Schnitt: Andrew Bird; Musik und Tonbearbeitung: Alexander Hacke; Ton: Johannes Grehl; Musik Consultant: Klaus Maeck. Mitwirkende: Alexander Hacke, Baba Zula, Orient Expressions, Duman, Replikas, Erkin Koray, Ceza, Istanbul Style Breakers, Mercan Dede, Selim Sesler, Brenna MacCrimmon, Siyasiyabend, Aynur, Orhan Gencebay, Müzeyyen Senar, Sezen Aksu. Produktion: Corazón international, Intervista Digital Media, NDR. Deutschland 2005. Farbe; Format: 1:1,85, Dolby Digital EX 5.1; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Cine-worx, Basel; D-Verleih: Pictorion/NFP, Hürth



Bilder des tibetischen Widerstands

ANGRY MONK von Luc Schaedler



Der buddhistische Lama geht in Bordelle und trinkt Alkohol. Für die Heimat verfasst er Zeitungsberichte, in denen er von der Millionenstadt Kalkutta berichtet, und er übersetzt das Kamasutra, angereichert mit eigenen Erfahrungen, ins Tibetische.

«In Tibet ist alles Alte ein Werk Budhas. Und alles Neue ein Werk des Teufels. Das ist die traurige Tradition meines Landes.» Die 1946 niedergeschriebenen Worte des buddhistischen Lamas Gendun Choephel mögen uns heute so irritieren, wie sie damals die Führer seiner Kultur provozierten. Choephels Worte irritieren uns, weil sie genau das kritisieren, was uns heute den Buddhismus so bewundern lässt: seine Verweigerung der Moderne.

Doch eben dieser Anti-Modernismus komplettiert besonders gut die Fragwürdigkeiten der modernen Welt. Die Bewunderung ist also nicht so unschuldig, wie sie scheint. In der Tat scheint der tibetische Buddhismus – wie der Philosoph Slavoj Žižek verschiedentlich festhielt – die Rolle zu haben, uns mit einer vagen, angenehmen Spiritualität zu versorgen, die perfekt ins Ambiente des postmodernen Kapitalismus passt. Entsprechend ist aus der fremden Kultur längst ein Lifestyle-Produkt der eigenen geworden: In tibetischen Klöstern halten die Manager der New Economy Seminare ab, und verwöhnte

Hollywood-Stars wie Richard Gere parfümieren sich mit dem ärmlichen Duft des Ostens.

So lassen sich die eingangs zitierten Sätze nicht nur als Kritik an der tibetischen Kultur, sondern zugleich als Kommentar über unser Verhältnis zu dieser Kultur lesen. Und so erweist sich auch ihr Verfasser Gendun Choephel in diesem filmischen Porträt als erstaunlich aktuelle Figur, sowohl für die Eigenwahrnehmung Tibets als auch für jene durch den Westen.

Gendun Choephel, 1903 in Osttibet geboren, durchläuft die Ausbildung in zahlreichen Klöstern Tibets und sucht zugleich immer auch den Kontakt zu fremden Kulturen. Belege dafür sind nicht zuletzt die von seinen Lehrern missbilligte Freundschaft mit einem amerikanischen Missionar und später die folgenreiche Bekanntschaft mit dem Inder Rahul Sankrityayan. Mit diesem zusammen beginnt Choephel schliesslich, Tibet zu durchreisen auf der Suche nach alten indischen Texten in den tibetischen Klöstern; auf der Suche letztlich nach den Ursprüngen der tibetischen Kultur.

Angeregt von den Erzählungen seines indischen Begleiters macht sich Choephel 1938 auf eine achtjährige Reise durch Indien. Konfrontiert mit dem technischen Fortschritt einerseits und dem indischen Unabhängigkeitskampf andererseits beginnt sich Choephels Auffassung Tibets erneut zu verändern. In dessen Rückzug auf mehr und mehr bedeutungsleere Rituale sieht Choephel eine Verweigerung Tibets, sich den politischen und ökonomischen Veränderungen inner- und ausserhalb des Landes zu stellen. Derweil schreckt er selbst vor keiner neuen Erfahrung zurück. Der buddhistische Lama geht in Bordelle und trinkt Alkohol. Für die Heimat verfasst er Zeitungsberichte, in denen er von der Millionenstadt Kalkutta berichtet, und er übersetzt das Kamasutra, angereichert mit eigenen Erfahrungen, ins Tibetische. Bei seiner Rückkehr nach Tibet wird Choephel als politischer Aktivist schliesslich gefangen genommen. Er kommt frei und erlebt die Besetzung Tibets durch die chinesische Armee – eine fatale Wendung, die er längst prophezeit hatte. Kurz nach dem Ein-



Die Bilder, welche Schaedler einfängt, sind konsequenterweise rauer und damit auch überraschender: Pilger, die sich betend auf die Strasse werfen, während aus neonbeleuchteten Bars Technomusik dröhnt; Billardtische und Knallfrösche in den Gassen Lhasas.

marsch der Chinesen in Lhasa stirbt Gendun Choephel 1951 verbittert wegen der politischen Umwälzungen und dem Unverständnis seines Landes.

Ob einer solch fesselnden Biographie droht das Filmische zur blossen Illustration zu werden, zur üblichen Collage aus Fotografien und Interviewszenen mit Zeitgenossen. Doch die Konstruktion, welche der Schweizer Filmemacher Luc Schaedler für sein Porträt gewählt hat, verhindert solche Verflachungen. Die Kamera folgt den gleichen Wegen, besucht dieselben Orte wie die Person, die es zu beschreiben gilt. Dadurch eröffnen sich zwischen den Reminiszenzen Gendun Choephels und den dazu gezeigten Bildern faszinierende Spannungen. Der Erzählung von einer prächtigen Karawane von Salzhändlern etwa stehen die Bilder eines verlotterten Eisenbahnzuges gegenüber, der heute das Salz ohne viel Aussicht auf Rendite transportiert. Auch die aus dem Off beschriebenen Eindrücke Choephels in Kalkutta reiben sich mit den Bildern: Die sinnlichen Sängerinnen der Varietés von einst sind heute noch als kühle, blaue Bilder auf den Fernsehschirmen eines Elektrogeschäfts zu bewundern. Choephel selbst hatte in seiner Beschäftigung mit der tibetischen Geschichte immer wieder auf den Widersprüchen zwischen Tradition und Gegenwart insistiert. Der Film selbst, anstatt sie bloss zu berichten, vollzieht diese Geste, indem er sie verdoppelt: Er führt zu Choephels Gegenüberstellungen von Vergangenheit und Moderne eine weitere Zeitebene ein, die Gegenwart des Films. Der Denk-Weg Choephels erweist sich somit als heute genauso drängend wie damals.

Eine tibetische Kultur, die ihre Rituale praktiziert, ohne sich mit deren historischen Ursprüngen, noch ihrer möglichen Bedeutung in der Gegenwart zu beschäftigen, so war Choephel überzeugt, wird in den Umwälzungen der Zeit untergehen. Während diese Einsichten von jungen Tibetern heute wieder aufgenommen werden und so in Indien und Tibet zu einer Wiederentdeckung des Denkers Gendun Choephel geführt haben, scheint es nun vor allem der Westen zu sein, der zu lernen hat, dass der verklärte Mythos Tibet eine Verleugnung ist.

Hatten bereits Spielfilme, wie etwa der von der Kritik unterschätzte *SAMSARA* von Pan Nalin oder Martin Scorseses *KUNDUN*, von einem ambivalenteren Tibet diesseits seiner Mystifizierung durch den Westen erzählt, so hatte sich deren Bildsprache doch noch ganz dem Reiz des Pittoresken verschrieben. Die Bilder, welche Schaedler einfängt, sind konsequenterweise rauer und damit auch überraschender: Pilger, die sich betend auf die Strasse werfen, während aus neonbeleuchteten Bars Technomusik dröhnt; Billardtische und Knallfrösche in den Gassen Lhasas.

Das vielleicht bestürzendste Bild dieses vom Westen verkannten Tibet ist indes eine alte Aufnahme aus der Zeit des Einmarschs der chinesischen Befreiungsarmee. Wie man weiss, kam es zu grausamen Ausschreitungen der Truppen gegen buddhistische Mönche. Mit Stöcken wurden sie niedergeprügelt, mit Stiefeln getreten, an Stricken um den Hals wie Vieh herumgezerrt. Mao hatte versucht, diese Bilder unter Verschluss zu halten; glücklicherweise vergeblich. Doch dann

sind da noch diese anderen Bilder, die wir tatsächlich noch kaum je gesehen haben: Bilder des tibetischen Widerstands. Mönche, die mit Steinen nach den Besatzern werfen. Es sind dies Bilder, welche offenbar eine andere, effektivere Zensur zurückgehalten hat. Eine Zensur des Westens, in dessen putziger Vorstellung von Tibet die Aufnahmen von sich wehrenden Mönchen nicht hineinpasst. Der wütende Mönch, von dem der Titel spricht oder der zunächst als Widerspruch in sich erscheint, diesen zornigen Mönch hat es tatsächlich immer wieder gegeben. So diffamieren diese Bilder und dieser Film das Klischee eines ganz und gar vergeistigten Tibet, dass sich in seiner Verklärtheit umso besser aneignen lässt. Sie zeigen vielmehr ein Tibet, das nicht bloss willfähiges Opfer chinesischer Oppression und westlicher Vereinnahmung ist, sondern sein Schicksal selbst zu verändern sucht. Solches in harten Bildern klarzustellen, macht den Film so unbequem für den westlichen Blick. Und macht ihn so wichtig.

Johannes Binotto

ANGRY MONK – REFLECTIONS ON TIBET

Regie, Buch: Luc Schaedler; Kamera: Filipp Zumbrunn; Schnitt: Martin Witz, Kathrin Plüss; Sounddesign: Roland Widmer; Musik: Roland Widmer, Heinz Rohrer, Loten Namling. Mitwirkende: Golok Jigme, Thubten Wangpo, Tsering Shakya, Tashi Tsering, Alak Yongtsin. Produktion: angry monk productions; Co-Produktion: SF DRS, Suissimage; Produzent: Luc Schaedler; 35mm, Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



TEMPORADA DE PATOS

Fernando Eimbcke

Strommasten, Überlandleitungen, eine Stadtlandschaft aus Asphalt und Beton. Schwarzweiss fotografiert, schräg kadriert. Ein kaputtes Fahrrad, ein zerrissener Basketballkorb, stumm schaukelnde Kinder, gedämpfter Ton. Markante Siedlungsbilder untermalt vom steten Vorbeirauschen des Strassenverkehrs: Tlatelolco, Mexico-City. Impressionen des Vergessenseins. Hochhäuser aus der Froschperspektive, ein wolkenverhangener, bleierner Himmel.

Der mexikanische Regisseur und Drehbuchautor Fernando Eimbcke eröffnet seinen ersten Spielfilm *TEMPORADA DE PATOS* mit einer sprechenden Bilderfolge wie aus einem Fotoband. Die Opening Credits als Vorgeschmack auf ungeschminktes Sozialdrama? Die Zeichen stehen auf Milieu-kino, aber es kommt anders. Eimbcke dient die lebensfeindliche urbane Oberfläche nur als Ausgangspunkt, um die äusseren Wirklichkeitsschichten abzutragen und so zu den Menschen, ihren Ängsten und Sehnsüchten durchzudringen. Von aussen nach innen richtet Eimbcke seinen Blick. Eine Bewegung, die er zunächst ganz konkret, räumlich umsetzt. Den Aussenaufnahmen von Tlatelolco folgt ein Schnitt in eines der Hochhäuser: achter Stock.

«803» steht auf der Tür. Den kleinen Gang davor umrahmen rechts und links schmucklose Fahrstühle. Eine Frau wartet zwischen den Aufzügen, verabschiedet sich durch die halboffene Wohnungstür von ihrem Sohn. Die Mutter gibt letzte, besorgte Anweisungen, dann verschwindet sie im Lift, und auch die Tür zum Appartement 803, achter Stock, Tlatelolco, Mexico-City schliesst sich.

Nicht lange und sie wird behutsam wieder aufgeschoben, der 14jährige Flama und sein bester Freund Moko lugen prüfend durch den Spalt. Die Luft ist rein, die Tür fällt zu, und aus der «sturmfreien Bude» dringt ausgelassenes Gejohle. Mit dem folgenden Umschnitt in die Wohnung ist die räumliche Annäherung im Wesentlichen abgeschlossen – abgesehen davon, dass die zu-

nächst noch einigermaßen zurückhaltende Kamera den Protagonisten später deutlich beherzter zu Leibe rücken wird.

Abgeschottet vom Rest der Welt wollen sich Flama und Moko – wie immer sonntags – in ihr eigenes, kleines Paralleluniversum zurückziehen. Ihre Vorbereitungen auf das Shoot'em-up Videospiel «Halo» haben längst rituellen Charakter angenommen: eine Schale Chips kommt auf den Tisch, und die Gläser werden randvoll mit Cola gefüllt. Jetzt muss nur noch geklärt werden, wer Bush und wer Osama Bin Laden spielen darf, und schon kann's losgehen. In jeder anderen Woche wäre der Film damit erzählt, aber nicht an diesem Sonntag. Die Aussenwelt meldet sich zurück, unterbricht die Routine. Jede Störung setzt die Annäherung an die Figuren – jetzt im übertragenen Sinne – fort, legt einen Teil ihrer Wünsche, Sorgen, Hoffnungen frei.

Als erstes reisst ein Klingeln die Jungs aus ihrem Konsolentrott: Feuer einstellen, «Pause». Das 16-jährige Nachbarsmädchen lässt sich nicht abwimmeln. Nur ganz kurz möchte Rita die Küche benutzen und wird doch den restlichen Tag mit Flama und Moko verbringen. Vorläufig aber ahnen die zwei nichts davon, setzen sich zurück auf die Couch und ballern weiter. Mitten im Kugelhagel wird der Bildschirm schwarz. Stromausfall. Plötzlich ist nichts mehr da, auf das die beiden ihre Blicke richten können, um aneinander vorbeizuschauen. Mit feiner Ironie, ohne ins Absurde abzudriften, fängt Eimbcke die fordernde Stille ein, durch die ein Wasserhahn tropft und in der sich Flama und Moko, Fingernägel kauend, Haare raufend, sichtlich unwohl fühlen.

Um sich irgendwie abzulenken, bestellen sie eine Pizza und bereiten damit unfreiwillig die nächste Störung vor. Denn, als Pizzabote Ulises, vom vielen Treppensteigen noch ganz ausser Atem, die Pizza abliefern, hat er laut Mokos Stoppuhr die garantierte Höchstlieferzeit von 30 Minuten genau um elf Sekunden überschritten. Die beiden weigern sich zu zahlen, und Ulises weigert sich zu gehen. Damit ist das Quartett per-

fekt. Daniel Miranda, Diego Catano Elizondo und Danny Perea machen sich ihre mangelnde Filmerfahrung zunutze, indem sie vor der Kamera unverbraucht, ganz natürlich agieren, aber auch der Bühnenerprobte Enrique Arreola reiht sich nahtlos in die wunderbar selbstvergessene Performance ein.

Schlecht gelaunt schweigen sich die Filmcharaktere lange an. Doch die seltsamen, katalytischen Zwischenfälle reissen nicht ab. Ritas Kuchen brennt an, weil der Alarm von Mokos Uhr nicht losgeht. Daraufhin hilft ihr Moko beim Backen und Rita ihm beim Küssen lernen. Flama erzählt Ulises von der Scheidung seiner Eltern, die sich um alles – Sohn inklusive – zanken wie um das Bild an der Wand, das eine Landschaft mit Enten zeigt und dem nah am Leben schwebenden Film seinen träumerisch schönen Titel beschert. Auch Ulises redet sich den Frust von der Seele. «Die günstigen Gelegenheiten im Leben», sagt er, «sind wie Patronen in einer Flinte – und ich habe meine alle schon abgefeuert.» Moko gesteht Rita, dass er in Flama verliebt ist, und Rita gesteht allen, dass sie heute Geburtstag hat, zu Hause aber niemand daran dachte. Nur, dass sie ihre leckeren Brownies mit Marihuana gebacken hat, verrät sie erst, als alle schon davon gegessen haben. Mit dieser letzten Störung beginnen die Enten im Bild sich zu bewegen. Die Zeit der Enten ist eine glückliche, unbeschwertere, in der aus Fremden Freunde werden.

Stefan Volk

Stab

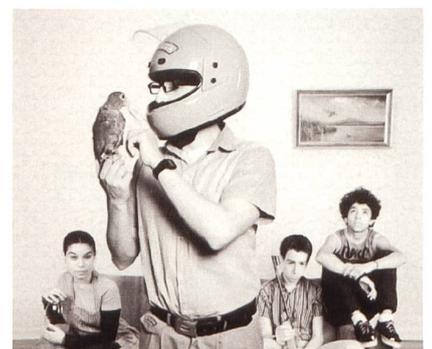
Regie, Buch: Fernando Eimbcke; Kamera: Alexis Zabé; Schnitt: Mariana Rodriguez; Musik: Alejandro Rosso

Darsteller (Rolle):

Daniel Miranda (Flama), Diego Catano Elizondo (Moko), Danny Perea (Rita), Enrique Arreola (Ulises)

Produktion, Verleih

Cinepantera, Lulú Producciones, Fidecine, Instituto Mexicano de Cinematografía; Produzent: Christian Valdelievre; ausführender Produzent: Jaime Bernardo Ramos. Mexiko 2004. Schwarzweiss; Format: 1:1,85; Dauer: 85 Min.; CH-Verleih: Look Now!, Zürich



DON'T COME KNOCKING

Wim Wenders

Wildwest-romantisch und Marlboro-Werbung-prächtigt beginnt DON'T COME KNOCKING von Wim Wenders. Mit einem Mann, der in Cowboy-Kluft zu Pferde durch den Grand Canyon bei sinkender Sonne der Freiheit entgegenreitet und später in dunkler Nacht unter einem Felsvorsprung vor einem Feuer rastet. Doch diese Bilder sind trügerisch. Doppelt und dreifach verschlüsselt, wie immer bei Wenders. Der da reitet ist kein Cowboy, sondern bloss dessen Abbild, ein Symbol für einen Cowboy: ein Filmschauspieler namens Howard Spence, spezialisiert auf die Rolle des Westernhelden; id est *Sam Shepard* in seiner nach *THE NOTEBOOK* von Nick Cassavetes nächsten grossen, herrlichen Rolle. In den Zeiten des frühen Westens, meint Shepard, der mit Wenders zusammen das Drehbuch zu DON'T COME KNOCKING schrieb, habe es noch echte Cowboys gegeben, die Kino-Cowboys spielten. Heute aber gäbe es bloss noch deren Mythos – und Cowboy-Schauspieler, die das Image des Cowboys verkörperten.

In jüngeren Jahren war Howard Spence ein Star, drehte einen Film nach dem andern, brachte die Kassen zum Klingeln und sorgte nebenbei mit exzessivem Lebensstil, Frauengeschichten, Spiel-, Alkohol- und Drogenexzessen für manchen Skandal, der Schlagzeilen provozierte. Nun aber ist Howard der Jüngste nicht mehr. Inmitten der Dreharbeiten zu «The Phantom of the West» haut er ab, ausgelaugt und leer, bricht auf zur Stippvisite in ein anderes Leben, das er nie führte, das seins aber auch hätte sein können.

DON'T COME KNOCKING erzählt nun zum einen, wie Howard sich seiner Identität entledigt. Wie er bei erster Gelegenheit sein Filmpferd verschenkt, mit einem Outlaw seine Klamotten tauscht. Wie er in einem kleinen Städtchen die Bankomaten leert und dann seine Kreditkarten vernichtet, um die Spuren zu tilgen, bevor er im Bus quer durch Nevada zu seiner Mutter fährt, die im heruntergekommenen Spielerkaff Elko wohnt.

Zum anderen erzählt DON'T COME KNOCKING in Einschüben, wie Spence bei

den Dreharbeiten fehlt. Erst greift auf dem Set stauende Ungläubigkeit um sich. Dann gibt man eine Vermisstmeldung auf und stellt den Drehplan um, sodass man zu nächst alles drehen kann, was ohne Spence zu drehen ist. Ein Versicherungsagent namens Sutter durchwühlt Spences unappetitlichen Wohnwagen und bricht dann auf, um des vertragsbrüchigen Abtrünnigen irgendwie irgendwo habhaft zu werden.

Als «tragikomische Familiengeschichte» bezeichnet Wenders DON'T COME KNOCKING. Tatsächlich blitzt in diesem Film eine für Wenders ungewohnte Leichthumorigkeit auf: Nicht nur haben die Episoden um den Dreh von «The Phantom of the West» etwas köstlich Groteskes, sondern auch die Figuren haben ihre kauzigen Seiten – zuvorderst der von *Tim Roth* gespielte Sutter, der zwar hemmungslos die Nase in fremder Leute intime Angelegenheiten steckt, seinerseits aber jedem Gespräch um seine eigene Person ausweicht.

«Was hast du ausgefressen?» fragt die von *Eva Marie Saint* wohlthuend burschikos gespielte Mom, als Howard unverhofft an ihre Tür klopft, wohl wissend, dass nach über dreissig Jahren kein Sohn ohne Grund nach Hause kommt. Howard druckst herum. Schweigt. Schmöckert in den Erinnerungsalben, die Mom ihm wortlos hinlegt. Lässt sich volllaufen. Dann braust er in Dads türkisblauem Packard gegen Montana, derweil seine gute Mutter den ihm mit wenigen Stunden Abstand folgenden Sutter vom Leibe hält – mit selbstgebackenen Cookies.

Im Bergkaff Butte in Montana nämlich soll, wie Mom erzählte, Howards einst schnöde sitzengelassene Geliebte Doreen – überzeugend: *Jessica Lange* – vor bald dreissig Jahren ein Kind geboren haben, dem Howard Vater sei, um dessen Existenz er bis anhin nicht wusste.

Einen Sohn? Eine Tochter? Wo ist Doreen? In einer der schönsten, weil auch lakonischsten Szenen von DON'T COME KNOCKING sitzt Howard Spence, derweil die Kamera um ihn herumtanzt, einen Tag und

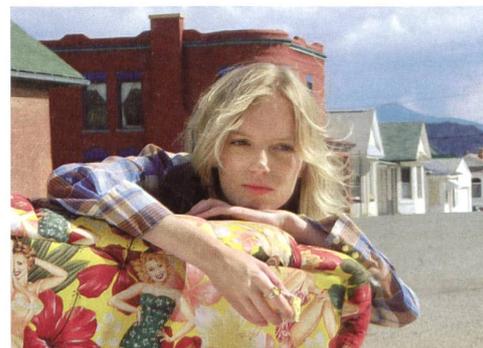
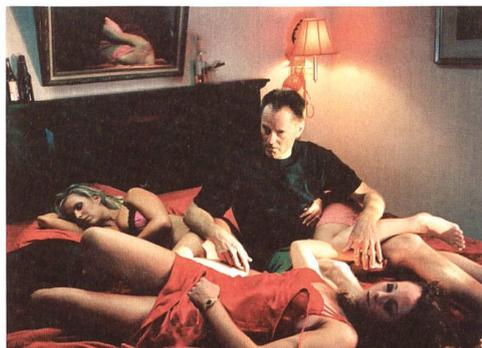
eine Nacht lang mitten auf der Strasse auf einem Sofa inmitten des von seinem Sohn aus dem Fenster geworfenen Hausrats und kriegt eine kleine Ahnung davon, wie das Leben als Vater und Gatte hätte sein können.

DON'T COME KNOCKING ist der Gegenentwurf zu Wenders letztem Film *LAND OF PLENTY*, der schnellgedreht-provokativen Sozialstudie. Eine Wender'sche Liebeserklärung ans US-Kino, die mehr Western(-hommage) ist, als sie auf den ersten Blick zu sein vorgibt: Der Lonesome Hero, der an jedem Ort seiner Heldentaten eine Geliebte zurücklässt; die Frauen (Mütter), die in selbstverständlicher Selbständigkeit die Kinder ihrer verschwundenen Lover aufziehen – das sind Figuren, die entstehen, wenn man die Biographien des klassischen Western-Protagonisten-Arsenals weiterspinnst.

Prächtigt sind die von *Franz Lustig* geschossenen Bilder in Cinemascope. Sie tragen eine Farbensattheit in sich und strahlen eine Einsamkeit aus, die man aus den Gemälden von Edward Hopper, aber auch von den Fotos aus Wim Wenders' 1987 erschienenem Fotoband «Written in the West» kennt. Und sie erinnern unvermittelt an Wenders' erfolgreichsten Film *PARIS, TEXAS* – obwohl Shepard wie Wenders betonen, dass zwischen dem vor zwanzig Jahren gemeinsam gedrehten und diesem zweiten gemeinsamen Werk keine Verbindung bestehe.

Irene Genhart

R: Wim Wenders; B: Sam Shepard nach einer Geschichte von W. Wenders und S. Shepard; K: Franz Lustig; S: Peter Przygodda, Oli Weiss; A: Nathan Amondson; Ko: Caroline Eselin-Schaeffer; M: T Bone Burnett. D (R): Sam Shepard (Howard Spence), Jessica Lange (Doreen), Tim Roth (Sutter), Gabriel Mann (Earl), Sarah Polley (Sky), Fairuza Balk (Amber), Eva Marie Saint (Howards Mutter), Tom F. Farrell (Cliff Ormsby), Katie Goodman (M&M ServiererIn). P: Reverse Angle Production, Arte France Cinema, Euroarts, HanWay, Network Movie, Océan Films Distribution, Road Movies Filmproduktion, Sony Pictures Classics; Peter Schwartzkopff, Jeremy Thomas, Karsten Brünig, In-Ah Lee. Deutschland 2005. Farbe, Cinemascope, 122 Min. CH-V: UIP, Zürich; D-V: Reverse Angle Pictures, Berlin



THE SYRIAN BRIDE

Eran Riklis

Das Bild zeigt eine Braut im bauschigen weissen Kleid verlassen auf einem schmalen Holzstuhl sitzen. Vor ihr ein rostiges Gittertor – um sie herum stacheldrahtbewehrte Einöde. Der staubige Flecken Erde ist ein Stück Niemandsland zwischen Syrien und Israel, oder Israel und Syrien – je nachdem auf wessen Seite man sich stellen mag. Das Stichwort heisst Golanhöhen – und steht für einen seit Jahrzehnten schwelenden Konflikt in der Weltgeschichte.

Noch selten fasste ein Bild in ähnlicher Poesie und nicht ohne eine Prise Tragikomik ein politisches Drama. Es ist der Hochzeitstag von Mona – Tochter einer stolzen Drusenfamilie aus Majdal Shams, einem Dörfchen auf den Golanhöhen. Sie soll Tallel, einen syrischen TV-Soapstar, den sie nur von seinen Auftritten im Fernsehen kennt, heiraten. Majdal Shams steht unter israelischer Besatzung und grenzt an Syrien, dem sich die Bewohner politisch verbunden fühlen; ihre Staatszugehörigkeit ist «unbestimmt». Wenn Mona nun durch die Heirat Syrerin wird, untersagt ihr Israel künftig die Rückkehr. Der Hochzeitstag ist für Mona und ihre Familie folglich ein Tag des Abschieds. Um diesen erzählerischen Kern, der gleichzeitig das Paradox um den traurigen «schönsten Tag im Leben» fasst, entfaltet der jüdisch-israelische Regisseur Eran Riklis eine unglaublich facettenreiche und subtile Annäherung an eine politische, aber auch gesellschaftliche Problematik.

Der Film beginnt mit einem Gang durch Majdal Shams und gibt immer wieder den Blick frei in die Weite, auf eine sanfte, von Hügelketten durchzogene Landschaft. Amal, die ältere Schwester Monas, begleitet diese – das blütenweisse, voluminöse Hochzeitskleid unterm Arm – zum Friseur. Die Vorbereitungen laufen auf Hochtouren: Die Braut wird hergerichtet, Schafe werden geschlachtet, Töpfe aufgesetzt. Dann treffen die beiden Söhne der Familie ein: Marwan – ein eher zwielichtiger Geschäftsmann und notorischer Frauencharmeur – und Hattem, der eine Russin und Nicht-Drusin heiratete

und deshalb von Vater und Dorfältesten verstoßen wurde. Zum ersten Mal seit acht Jahren kehrt er mit Frau und Kind zurück.

Das grosse Fest ist – wie man bald einmal feststellt – einseitig: Die Braut wird ihren Bräutigam erst jenseits der Grenzen in die Arme schliessen, die Festlichkeiten finden ohne den Zukünftigen und dessen Angehörige statt. Als die Zeit für die «Übergabe» gekommen ist und die Familie sich zum Grenzposten begibt, wird just an diesem Tag in behördlicher Willkür das Passprozedere geändert und ein Stempel zum politischen Zankapfel hochstilisiert. Da sitzt die Braut also nun nach der Verabschiedung im Limbus auf ihrem Stühlchen: zwischen zwei Familien im Grenzland, assistiert von einer eifrigen Uno-Mitarbeiterin, die zu vermitteln sucht, und in der bangen Angst, die Hochzeit nicht am vorgesehenen Tag vollziehen zu können.

Meisterhaft gelingt es THE SYRIAN BRIDE Figur für Figur aufzunehmen, zu entwickeln, wegzulegen und aus einem neuen Blickwinkel weiterzuführen. Sicher auch ein Verdienst der unpräzisen Kamera (Michael Wiesweg), die in Cinemascope drehte, was laut Regisseur Riklis «einem das Gefühl gibt, mitten im Geschehen, bei den Schauspielern zu sein. Das ist sehr wichtig bei einem Film, der in jeder Szene mit mehr als fünf Figuren aufwartet. Die Weite des Cinemascope-Formats unterstrich den Saga-Charakter des Films, seine Grösse, seine Spannung, aber auch seine Demokratie. Da in die weiten Einstellungen viele Menschen passen, kann der Zuschauer sich selbst aussuchen, auf wen er sich konzentrieren möchte.» Dem Filmemacher gelingt es dabei, ebenso liebevoll wie differenziert seine Charaktere zu zeichnen und auch Feindbilder wie den israelischen Offizier oder den konservativ-tumben Ehemann Amals nicht schablonenhaft wirken zu lassen. Vielmehr legt er auch bei diesen Nebenfiguren ihre Verstrickungen offen und stellt sie zumindest teilweise als Gefangene von politischen und sozialen Sachzwängen dar.

Im Zentrum der Erzählung (und der Grossfamilie) steht Amal, die im Laufe des Films zwischen den Figuren vermittelt und damit wie ein Weberschiffchen aus den gespannten Fäden ein Gewebe und damit ein übersichtliches Abbild der komplexen Lebensrealität in diesem vertrackten Winkel der Erde entstehen lässt. Amal steht aber auch für den Aufbruch: Schliesslich ist sie als Frau ein doppeltes Opfer – nicht nur einer politischen Situation, sondern auch einer patriarchal geprägten Gesellschaft, aus der sie sich nach Kräften zu befreien sucht: Sie bietet ihrem Mann die Stirn und ermutigt ihre Tochter, das Leben in die eigenen Hände zu nehmen.

Dass THE SYRIAN BRIDE trotz dem ernstesten Hintergrund und der komplexen Beziehungsdynamik Heiterkeit bewahrt, ist ein äusserst gelungener Balanceakt. Dazu tragen nicht zuletzt die eingestreuten amüsanten Nebenzenen und -figuren (etwa der filmende «Hochzeitsfotograf» oder die drollige Figur Tallels) und die Musik von Cyril Morin bei, die dem Film einen leichtfüssigen und komödienhaften Touch geben, ohne deshalb bei der Schilderung des persönlichen Dramas auf feine Zwischentöne zu verzichten. THE SYRIAN BRIDE ist ein bewegendes Kinoerlebnis und ein Höhepunkt im Schaffen des fünfzigjährigen Regisseurs.

Doris Senn

THE SYRIAN BRIDE / HA-KALAH HA-SURIT
(DIE SYRISCHE BRAUT)

R: Eran Riklis; B: Suha Arraf, Eran Riklis; K: Michael Wiesweg; S: Tova Asher; A: Avi Fahima; Ko: Inbal Shuki; M: Cyril Morin; T: Ashi Milo. D (R): Hiam Abbass (Amal), Makram J. Khoury (Hamned), Clara Khoury (Mona), Ashraf Barhoum (Marwan), Eyad Sheety (Hattem), Evelyne Kaplun (Evelyna), Julie-Anne Roth (Jeanne), Adrian Trabshi (Amin), Marlene Bajjali (Mutter), Uri Gabriel (Simon), Alon Dahan (Arik), Derar Sliman (Tallel), Ranin Boulos (Mai), Hanna Abou-Manneh (Rama), Robert Hoenic (Joseph). P: Eran Riklis Productions, Neue Impuls Film, MACT-Productions; Bettina Roekemper, Michael Eckelt, Antoine de Clermont-Tonnerre, Eran Riklis. Israel, Deutschland, Frankreich 2004. 35mm, Farbe, Dolby SRD; 97 Min. CH-V: Cineworx, Basel; D-V: Timebandits Films, Potsdam



INSIDE DEEP THROAT

Fenton Bailey, Randy Barbato

Wer sich durch die aktuellen politischen Ereignisse, das heisst durch die Selbstentlarvung des Informanten im Watergate-Skandal, zum Besuch dieses Films verleiten lässt, ist auf der falschen Spur. FBI-Mann Mark Felt, der die Washington-Post-Reporter Bob Woodward und Carl Bernstein 1972 über die kriminellen Machenschaften der Nixon-Administration unterrichtete und damit zum Sturz des Präsidenten beitrug, wurde «Deep Throat» genannt. Sicher auf Grund des zur selben Zeit ungemein erfolgreichen Pornofilms gleichen Titels, der die bis dahin sakrosankten Zensurmassnahmen Hollywoods in Frage stellte oder auch ausser Kraft setzte.

Und diesem Film gilt der Rückblick, seinem Erfolg, seinen Protagonisten, seinen Befürwortern und Gegnern. Wie das aber so ist mit der Darstellung historischer Zeitabschnitte, die man selbst erlebt hat, es befallen einen Zweifel ob der ausgewählten Zeitzeugen, weil es schwer ist, deren Aussagen mit den eigenen Erinnerungen in Einklang zu bringen. Das alte, aber immer wieder neue Problem: Von welcher Seite aus wird die Vergangenheit betrachtet und damit auch beurteilt? Vieles wird, vielleicht weil die Konfrontation damit stärker war, übermässig in den Mittelpunkt gerückt, was andere Betrachter eher als Nebensache abqualifizieren. Die unterschiedliche Betrachtungsweise kann aber auch durch den Stellenwert eines Films in den verschiedenen Kulturkreisen verursacht werden.

DEEP THROAT hat jedenfalls bei uns nicht diese Beachtung oder Einflussnahme erzielt, dass wir uns mit ihm in einer Weise auseinandersetzen müssten, die unser moralisches oder sittliches Gefüge zu reflektieren hat. Eher war es die nachfolgende Produktion der amerikanischen Pornoindustrie, die auf Europa überschwappte, dann aber doch eher jugendschützerisch diskutiert und bekämpft wurde.

Aber es darf wohl auch bezweifelt werden, dass die Geschichte um die Porno-Queen Linda Lovelace, deren Klitoris sich im anato-

misch ungewöhnlichen Platz des Rachens befand, die amerikanische Gesellschaft so beeindruckt hat, wie uns das die beiden Regisseure dieser Dokumentation, Fenton Bailey und Randy Barbato, weismachen möchten. Und die Talking Heads, die die Relevanz des Films begründen, kommen doch in allzu kurzen Statements zu Wort, die eher so dahingesagt erscheinen. Immerhin gelang es den Autoren, Ruth Westheimer, Hugh Hefner, Camille Paglia, Erica Jong, Larry Flynt, Gore Vidal, John Waters und viele andere zu gefälligen Aussagen über das ehemalige Objekt der Begierde vor die Kamera zu bringen.

DEEP THROAT, der schmutzige kleine Film, der 25 Tausend Dollar gekostet hat und über 600 Millionen in der gleichen Währung eingespielt haben soll, wurde in 23 Staaten der USA verboten. Das mag mit ein Grund seines Erfolgs gewesen sein, denn ob eine Oralsex-Szene, wie sie aus dem Original auch in dieser Rückschau zu sehen ist, ein so flächendeckendes Interesse wecken kann, darf selbst für das puritanische Amerika bezweifelt werden. Und ein in den siebziger Jahren so berühmter Talk-Master wie Dick Cavett behauptet auch: «Ich habe den Film nicht gesehen.» Da die Hersteller des Billigstreifens von der Mafia für wenig Geld um ihre Rechte gebracht wurden, könnte es auch sein, dass diese dann weniger die Eintrittskarten als die Geldwäsche zur Grundlage des finanziellen Erfolgs machte.

Vielleicht von Interesse, wenn auch wenig abendfüllend, sind die Schicksale der Hauptdarsteller Linda Lovelace und Harry Reems, die von den finanziellen Gewinnen wenig zu spüren bekamen. Reems sollte wegen Obszönität ins Gefängnis, was aber durch den Beistand von Bürgerrechtlern verhindert wurde, und Linda konvertierte in den Achtzigern zum Feminismus («Every time you see me having sex in DEEP THROAT, you're watching me being raped»). Allerdings posierte sie dann zehn Jahre später wieder für Nacktaufnahmen in Männermagazinen. 2002 kam sie bei einem Autounfall ums Leben.

Auch wenn heute noch auf der rechten Seite angesiedelte Politiker zu finden sind, denen DEEP THROAT ein Greuel ist und die eine harte Bestrafung für pornographische Versuche fordern, so gelingt es Bailey und Barbato nicht, überzeugend darzulegen, dass die amerikanische Sittlichkeitsgeschichte vergangener Jahrzehnte ohne diesen Film hätte umgeschrieben werden müssen und eine aktuelle Rollback-Bewegung eher wieder die Zensurstimmung der Nixon-Ära befördert hätte. Da scheinen sie doch den Gegenstand ihrer Analyse zu wichtig zu nehmen und treffen sich dabei mit dem DEEP THROAT-Regisseur Gerard Damiano, der sich schon als neuer Spielberg gesehen hatte. INSIDE DEEP THROAT ist also eher ein etwas aufgeblasener Versuch, ein für jüngere Generationen schon historisches Faktum politisch bedeutender erscheinen zu lassen. Aber dafür fehlt sowohl das filmische Material wie die intellektuelle Überzeugungskraft.

Erwin Schaar

Stab

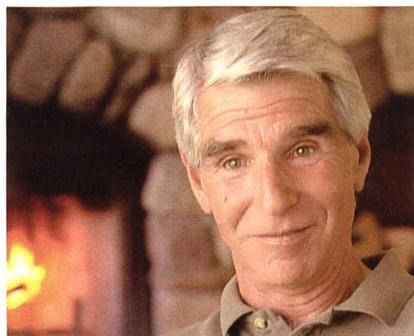
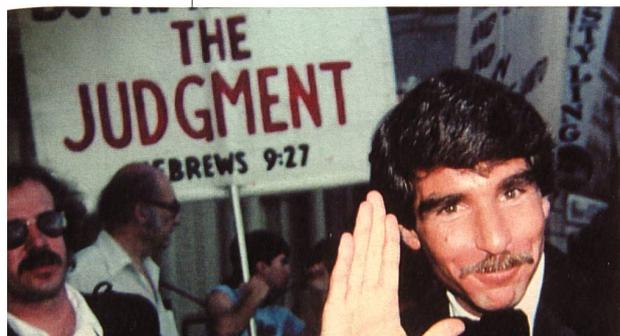
Regie, Buch: Fenton Bailey, Randy Barbato; Kamera: David Kempner, Teodoro Maniaci; Schnitt: William Grayburn, Jeremy Simmons; Musik: David Benjamin Steinberg; Musik Supervision: Bill Coleman

Mitwirkende

Linda Lovelace, Harry Reems, Gerard Damiano, Ron Wertheim, Alan Dershowitz, John Waters, Norman Mailer, Gore Vidal, Erica Jong, Hugh Hefner, Camille Paglia, Larry Flynt, Ruth Westheimer, Dennis Hopper (Sprecher)

Produktion, Verleih

Image Entertainment, HBO Documentary Films; Produzenten: Fenton Bailey, Randy Barbato, Brian Grazer, Sheila Nevins; Co-Produzentin: Mona Card; ausführende Produzentin: Kim Roth. USA 2004. Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Filmcoop, Zürich; D-Verleih: Constantin Film Verleih, München



ABSOLUT Romed Wyder

Alex und Lucie schieben eine Krise: Sie möchte gerne ein Kind, mehr Zeit mit ihm und etwas mehr Beteiligung seinerseits im Haushalt. Das Übliche. Doch Alex steckt fest: Er hat einen Job, ein Engagement und ein einziges Gesprächsthema: der politische Widerstand. Das ist zwar löblich, geht Lucie aber trotzdem auf den Keks. Was Lucie nicht weiss: Alex und sein Freund Fred arbeiten an einem grossen Coup im Kleinen: Nebst der Webseite, über die sie Gegeninformation verbreiten, arbeiten sie schon seit längerem daran, ins Netz einer Finanztransaktionsgesellschaft («ICC») einzudringen, um dort einen Virus einzuschleusen und damit die Wirtschaft und deren Bosse – die sich am bevorstehenden «World Leader Summit» treffen sollen – ins Schleudern zu bringen.

Dazu hat Fred – ein gewiefter Hacker – nach jahrelanger Arbeit ein ausgeklügeltes Programm geschaffen, das Alex, der sich schon seit zwei Jahren als Putzmann im ICC verdingt, dort aufs System laden soll. Der Countdown läuft: Die Sache ist für den folgenden Abend geplant – sie besprechen die letzten Details und begiessen das Ganze mit einem Bier. Schnitt. Das nächste Bild zeigt Alex auf der Intensivstation aus dem Koma erwachen. Er wurde von einem Auto angefahren – seine Erinnerung an die letzten vierundzwanzig Stunden vor dem Unfall ist ausgelöscht.

So die Ausgangssituation des neuen Films von Romed Wyder – einem 37-jährigen Regisseur aus der Westschweiz, der mit seiner letzten locker-jovialen Beziehungsgeschichte *PAS DE CAFÉ, PAS DE TÉLÉ, PAS DE SEXE* (1999), die er im Hausbesetzermilieu von Genf ansiedelte, mehrfach ausgezeichnet wurde. Mit *ABSOLUT* bezieht er sich zwar in etwa auf dasselbe Ambiente – konstruiert aber darüber hinaus einen beklemmenden und atemberaubenden Thriller vor authentischem Hintergrund. Unschwer lässt sich hinter dem «WLS» das protestumrankte WEF erkennen. Und wenn man von den Absichten der beiden Computerpiraten Fred und Alex erfährt, fühlt man sich vielleicht auch vage

an einen Skandal von 2001 erinnert, als topgeheime Dokumente aus dem prominent bestückten Treffen in Davos an die Öffentlichkeit drangen und die Details von Kreditkarten einiger Teilnehmer preisgegeben wurden. Doch zu den Realitätsbezügen später.

Alex hat das Kurzzeitgedächtnis verloren, ist sonst aber unversehrt. Was er nicht weiss, aber bald erfährt, ist: seine Freundin hat ihn definitiv verlassen; er erlitt einen Schwächeanfall und wurde deshalb seinen Job im «Hochsicherheitstrakt» ICC los, und Fred ist spurlos verschwunden. Vor allem aber quält ihn die eine bange Frage: und zwar, ob er seinen «Auftrag» ausführen konnte. Als ihm die Ärztinnen die Möglichkeit anbieten, an einem Forschungsprojekt teilzunehmen, das sich mit der Reaktivierung von Hirnzellen (und damit der Erinnerung) beschäftigt, sagt er deshalb zu. Alex lässt sich die Elektrodenkappe aufsetzen und begibt sich auf den Trip in seine jüngste Vergangenheit.

Was wie Science Fiction anmutet, beruht auf tatsächlichen Forschungsexperimenten: Die magnetische Stimulation von Hirnzellen kann die Aktivität des Gehirns – Denken, Erinnern, Sprechen – beeinflussen und wird für eine klinische Nutzung gegenwärtig getestet. Drehbuchautor Yves Mugny setzte diese medizinisch erzeugten Erinnerungssequenzen in den Dienst der Suspense und flicht sie nahtlos in die «aktuelle» Handlung ein, was ein zunehmend beängstigendes Switchen zwischen real und erdacht, zwischen erinnert und vermutet, zwischen erlebt und befürchtet entstehen lässt. Gleichzeitig arbeitet sich Alex (und wir uns mit ihm) Stück für Stück auf der Terra incognita seiner jüngsten Erinnerung vor.

Zwischen Erinnerung und Gegenwart spielt auch Lucie ihren Part – einmal als Vertrauensperson, einmal als Verschworene eines Komplotts. Ebenso wie Fred, dessen Rolle Alex im Laufe seiner Elektrodensitzungen ebenfalls zu entschlüsseln sucht. Widersprüchliche Varianten von Alex' subjektiver Wahrnehmung und Erinnerung haben nicht zuletzt auch ambivalente Interpretationen

auf Zuschauerseite zur Folge, die bald auf ihre eigenen Rekonstruktionen bezüglich Plot angewiesen sind. Die Ereignisse überstürzen sich und führen zu einem schnellen, spektakulären und doch irgendwie unerwarteten Ende. Doch damit hört der Film nicht auf. Es folgt das eigentlich Spektakuläre: Ein kurzer Epilog, der die Geschehnisse in die Realität zieht und einen Prozess der Reinterpretation der Fakten in Gang setzt. Wie war das genau mit dem WEF 2001 und seinen Computerhackern, und wieso hat man seither nie mehr was von dem Fall gehört...?

Diese ausschliessliche Schweizer Produktion zeugt einmal mehr von der Aufgewecktheit der Filmszene in der französischen Schweiz. Nicht nur das Genre, auch die Bezugnahme auf ein sowohl welt- als auch innenpolitisch so brisantes Thema, das erst noch der jüngsten Vergangenheit angehört, verdienen ausserordentlichen Respekt. Für die eindrücklichen Leistungen der SchauspielercREW können unter anderen Vincent Bonillo in der Rolle des Alex (der in *GENÈVE-MARSEILLE* von Frédéric Choffat mitspielte), *Délfine Lanza* als Lucie (die Protagonistin in *ATTENTION AUX CHIENS* von Christophe Marzal) sowie *François Nadin* als Fred (bekannt aus *ON DIRAIT LE SUD* von Vincent Pluss) genannt werden.

Doris Senn

Stab

Regie: Romed Wyder; Buch: Romed Wyder, Yves Mugny, Maria Watzlawick; Kamera: Denis Jutzeler; Ausstattung: Yannis Borel; Kostime: Carole Favre; Musik: Bernard Trontin; zusätzliche Musik: *The Young Gods*; Ton: Martin Stricker

Darsteller (Rolle)

Vincent Bonillo (Alex), Irene Godel (Dr. Tarkova), François Nadin (Fred), Délfine Lanza (Lucie), Véronique Mermoud (Dr. König), Ulysse Prévost (Luca)

Produktion, Verleih

Blow-up Filmproduction; Co-Produktion: Télévision Suisse Romande, Almaz Film Productions, Laika Films; Produzent: Romed Wyder; Co-Produzenten: Philippe Berthet, Gérald Morin. Schweiz 2004. 35mm, Farbe, 94 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



MADAME SATĀ

Karim Ainouz

Sein verzweifelter Wille, sich (wenn nötig auch gewaltsam) in Szene zu setzen, erinnert an die Gestalten von Glauber Rocha. Doch Joao Francisco dos Santos, dessen abenteuerlichem Leben sich Karim Ainouz in seinem Film annähert, ist eher ein brasilianischer Verwandter des Franzosen Jean Genet als ein Nachfahre der opernhafte überhöhten Gestalten des «Cinema Novo». Und obwohl eine Persönlichkeit wie Joao Francisco kaum irgendwo anders denkbar wäre als in den Slums von Rio de Janeiro, weist schon der Künstlernamen, den er sich gab, in eine völlig andere Richtung als in diejenige der mythischen Wurzeln der brasilianischen Kultur: Der Name «Madame Satā» entstand in bewusster Anlehnung an den 1930 gedrehten Film *MADAME SATAN* des Amerikaners Cecil B. DeMille, der Joao Francisco zu einem Kostüm inspiriert hatte, für das er 1942 am Karneval ausgezeichnet wurde. Der aus einfachsten Verhältnissen stammende, ungebildete Schwarze hatte einerseits ein dermassen starkes Selbstbewusstsein, dass er sich wegen einer Beleidigung zu einem Tötungsdelikt hinreissen liess (das ihn zehn Jahre hinter Gitter brachte), dachte andererseits aber kaum über seine Herkunft und schon gar nicht über die Geschichte seines Landes nach. Für eine Figur wie etwa Glauber Rochas Revolutionshelden Antonio das Mortes fehlte ihm das Charisma. Joao Francisco, der 27 Jahre seines Lebens im Gefängnis verbrachte, war ein Opfer der Gesellschaft, nicht deren Veränderer.

Joao Franciscos Vorbilder waren diejenige eines Lebens aus zweiter Hand. Karim Ainouz' Film lässt daran keinen Zweifel, auch wenn man ihm vorwerfen kann, dass er das Leben seines Helden nur andeutungsweise in einen grösseren Zusammenhang stellt. Zwar habe er lange daran gedacht, aus dem Stoff einen Dokumentarfilm zu machen, gesteht der bisher im dokumentarischen Bereich tätige Filmautor, dessen erster Spielfilm *MADAME SATĀ* nun geworden ist. Schliesslich sei es ihm aber um die «innere Realität» der Figur gegangen, rechtfertigt

er seinen Entschluss, den fiktionalen Weg zu wählen. Seine Titelfigur entwickelt er allerdings aus der äusseren Realität. Nichts liegt ihm deshalb ferner als das den Autoren des «Cinema Novo» so wichtige Stilmittel der Allegorie. In den verschiedenen Rollen, in denen sich Joao Francisco verwirklicht, riecht man durch die oft mit der Handkamera aufgenommenen Bilder förmlich den Schweiß seines kräftig gebauten Körpers, mit dem er die (männlichen) Objekte seiner Begierde zu betören verstand.

Auch wenn zu Beginn versichert wird, der Film beruhe auf wahren Begebenheiten, konnte das Projekt nur mit einem Hauptdarsteller gelingen, der bereit war, sich bedingungslos in das an Wechselfällen reiche Schicksal von Joao Francisco und in die weiblichen Züge seines Charakters einzufühlen. In dem bisher vor allem fürs Theater tätigen schwarzen Schauspieler *Lazaro Ramos* fand Ainouz einen Interpreten, der sich als ideale Besetzung erwies, obwohl es für ihn die erste Hauptrolle in einem Film war. Das persönliche und künstlerische Leben von «Madame Satā» ist sowohl eine Legende als auch ein Mythos. Die Fähigkeit dieser schwer fassbaren, schillernden Persönlichkeit, immer wieder in eine andere Rolle zu schlüpfen, war zweifellos eine wichtige Voraussetzung ihrer Mythisierung. Zudem gab sie sowohl dem Filmautor als auch seinem Hauptdarsteller einen grossen Spielraum an künstlerischer Freiheit. *Lazaro Ramos* hat diese Freiheit benutzt, um in Zusammenarbeit mit Karim Ainouz aus Joao Francisco eine glaubwürdige, viele Widersprüche in sich vereinigende Figur zu schaffen. «Joao Francisco ist ein Mensch gewesen, der sich aus vielen Personen zusammengesetzt hat», sagt *Ramos*. «Sein Wille, sich niemals respektlos behandeln zu lassen, half ihm oft, die Hürden des Lebens zu nehmen.» Ainouz seinerseits nennt Joao Francisco «eine Verbindung zwischen Jean Genet, Josephine Baker und einem tropischen Robin Hood».

Joao Franciscos Charakter ist nicht zuletzt eine Antwort auf die Herausforderung

eines schweren Schicksals: Bereits im Alter von sieben Jahren verlor er am 25. Februar 1900 in Gloria do Coita im Nordosten Brasiliens geborene Knabe seinen Vater, der das Opfer eines Mordanschlags wurde. Die Mutter übergab ihr Kind der Obhut eines Pferdehändlers, der mit ihm nach Rio de Janeiro zog. In Lapa, einem damals heruntergekommenen Quartier der Stadt, lebte Joao zunächst als Bediensteter einer Prostituierten, die er später verliess, um sich als Kellner und Koch durchs Leben zu schlagen. Eine Gesangsaufnahme aus dem Jahr 1916 («Pelo Telefone») beweist, wie früh er sich bemühte, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. In Karim Ainouz' Film sieht man Joao später als Diener der Nachtclubsängerin *Vitoria dos Anjos*, deren Auftritte er heimlich lippensynchron zu imitieren versucht, während sie auf der Bühne ein Lied von Josephine Baker singt. Die Imitation blieb Joao Franciscos grosse Stärke. Noch 1951 sang und tanzte er auf der Bühne die Rolle des Varietéstars *Carmen Miranda*, der bereits zwölf Jahre früher in die USA ausgewandert war. Spiegelte das «Cinema Novo» die Höhen und Tiefen der brasilianischen Kultur, so *MADAME SATĀ* als Beispiel einer Gegenkultur deren Breite und Vielfältigkeit.

Gerhart Waeger

Stab

Regie, Buch: Karim Ainouz; Kamera: Walter Carvalho; Schnitt: Isabela Monteiro; Produktionsdesign: Marcos Pedrosa; Musik: Marcos Suzano, Sacha Amback

Darsteller (Rolle)

Lázaro Ramos (Madame Satā/Joao Francisco), *Marcélia* (Cartaxo Laurita), *Flavio Bauraquí* (Taboo), *Felipe Marques* (Renatinho), *Emiliano Queiroz* (Amador), *Renata Sorrah* (Vitoria dos Anjos)

Produktion, Verleih

VideoFilms in Zusammenarbeit mit StudioCanal/Wild Bunch, Lumière und Dominant 7; Produzenten: Marc Beauchamps, Donald Ranvaud, Vincent Maraval, Juliette Renaud; ausführende Produzenten: Isabel Diegues, Mauricio Andrade Ramos, Walter Salles. Brasilien, Frankreich 2002. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Vega Distribution, Zürich; D-Verleih: Pro-Fun Media, Berlin

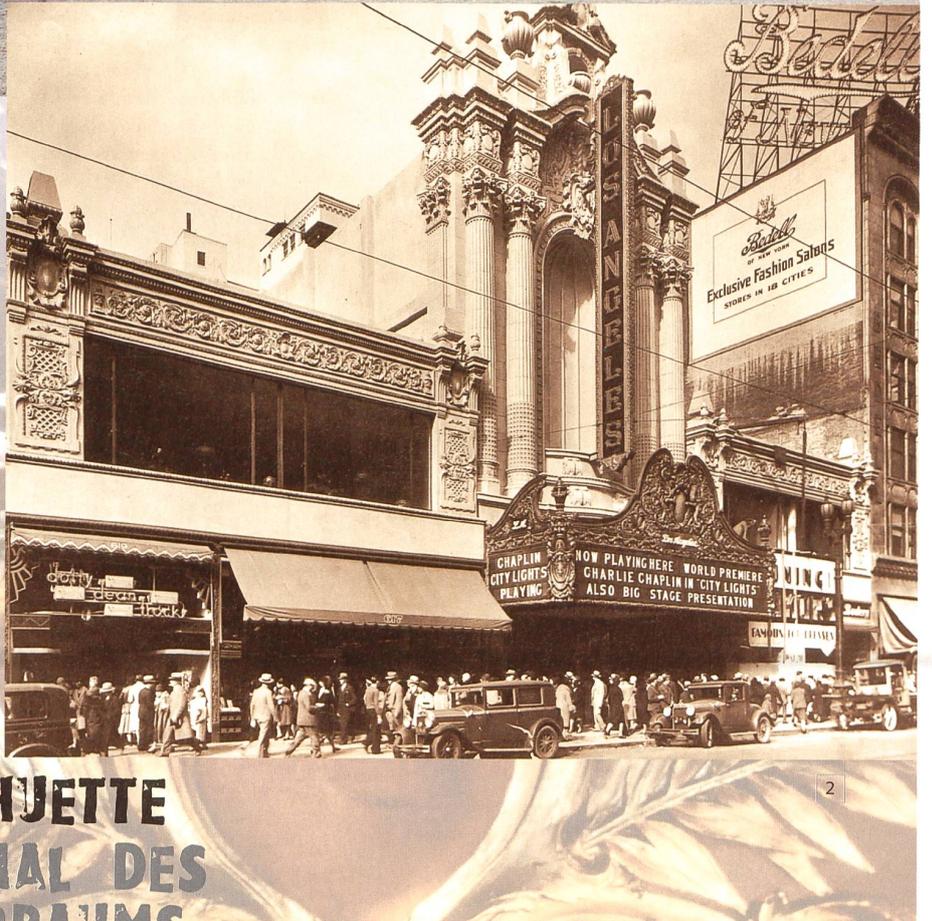


1



KINO ALS HUETTE VOM POTENTIAL DES VORFUHRRAUMS

2



Vielleicht ist die Hütte gerade als Provisorium die ideale Heimat eines Mediums, das sich nie durch Stabilität, sondern durch andauernde Beweglichkeit ausgezeichnet hat.

¹
Kinobaracke Xenix
auf dem Kanzleiareal,
Zürich

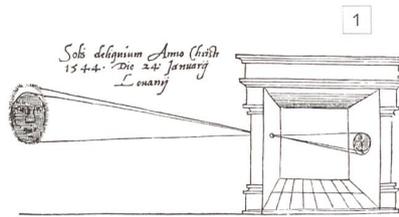
²
Los Angeles Theatre,
Architekt S. Charles Lee,
1931

Zwischen den mehr oder weniger prunkvollen Kinos der Stadt Zürich muss die bescheidene Baracke des Kino Xenix zwangsläufig auffallen. Der einfache Holzbau ist mit seinen hundert Jahren nur wenig jünger als der Film – ein durchaus sinniges Zusammentreffen. Denn vielleicht ist die Hütte gerade als Provisorium die ideale Heimat eines Mediums, das sich nie durch Stabilität, sondern durch andauernde Beweglichkeit ausgezeichnet hat. So ist denn die Baracke des Xenix mehr als nur das Behältnis eines Programmkinos: sie ist Kommentar zu Geschichte und Wesen des Films.

Kino: Ort/Film

Spricht der Filmwissenschaftler (oder auch der Filmkritiker) vom «Kino», dann meint er nur selten das gleichnamige Gebäude, sondern meistens das, was in ihm drin geschieht. Kino als Name für ein Erlebnis und nicht für einen Ort.

In diesem Sprachgebrauch drückt sich die Auffassung aus, dass Kinoarchitektur kein eigentlicher Gegenstand der Filmwissenschaft darstellt. Der Raum, in welchem Filme vorgeführt werden, erscheint vielmehr als auswechselbarer Rahmen, der allenfalls den Soziologen, nicht aber den Cineasten zu interessieren hat.



1
erste Darstellung einer Camera obscura als Lochkamera ohne Linse, aus «De radio astronomico & geometrico», Antwerpen 1545

2
Filmplakat von Auzolle für den Cinématographe Lumière mit einem Motiv aus L'ARROSEUR ARROSÉ

4
Schaubude «Salon Cinématographe» von Georges Hippleh-Walt, 1903

5
SPLENDOR von Ettore Scola (1989)

3
Kinozelt «Le Biographe Suisse» von Georges Hippleh-Walt, 1909

So sind die Märkte, Messen und Wanderzirkusse, an denen das "Kinotheater" entstand, nicht blosse Schauplätze ohne Einfluss auf das, was da vorgeführt wird.

Diese Ansicht ist verbreitet genug, dass man meinen könnte, sie hätte a priori immer schon vorgeherrscht. Doch das Gegenteil ist der Fall. In den frühen Kommentaren zum neuen Medium und den ersten Versuchen zur Theoretisierung erscheint der Film als innig verknüpft mit den Räumlichkeiten seiner Vorführung. Bereits in Maxim Gorkijs Beschreibung eines Besuchs des «Cinématographe Lumière» in Niznij Novgorod am 4. Juli 1896 überlagert sich das Erleben des bewegten Bildes mit dem Erleben des Vorführraums. Jenes «Reich der Schatten», von dem Gorkij schreibt, bezeichnet sowohl die lautlose und graue Welt auf der Leinwand als auch das Zwielficht des Filmtheaters selbst. Im diffusen Schattenspiel hier wie dort verwischt sich die Scheidung von Raum und Bild.

Das Medium des Mediums

Es wäre zu simpel, diese Vermischung als mangelnde (theoretische) Schärfe auslegen zu wollen. Denn vielleicht ist gerade die heute gängige Auffassung, die das Medium des Films als isoliertes, ideales Objekt betrachtet, abseits von «Begleiterscheinungen» wie Vorführraum und Kinogebäude, die eigentlich naive. Denn gerade indem man sich ganz aufs Medium Film zu konzentrieren versucht, begeht man paradoxerweise einen medientheoretischen Fauxpas. Man übersieht, dass der Film selbst wieder in ein weiteres (architektonisches) Medium eingelassen ist – in ein Medium des Mediums. Nun sind aber Medien nicht simple Behältnisse, sondern formen das, was sie angeblich "bloss" übermitteln sollen, wesentlich mit. Statt zu transportieren, transformieren sie vielmehr. Es ist somit anzunehmen, dass auch zwischen dem Medium des Films und dem Medium der Architektur darum herum nicht bloss ein arbiträres, sondern ein produktives Verhältnis besteht.

So sind auch die Märkte, Messen und Wanderzirkusse, an denen das "Kinotheater" entstand, nicht blosse Schauplätze ohne Einfluss auf das, was da vorgeführt wird. Sie sind eigentliche Settings, welche die gezeigten Filme, deren Form und Inhalt formieren, aber auch umgekehrt von diesen bestimmt werden. Film und Raum der Vorführung führen somit einen intensiven Dialog. Die Kurzfilme des Pioniers Georges Méliès, wie etwa UN HOMME DE TÊTES von 1898 oder L'HOMME À LA TÊTE DE CAOUTCHOUC von 1901, werden nicht nur im Umfeld des Varietés gezeigt, sie sind vielmehr selbst offensichtliche Variéténummern, in denen der Regisseur auftritt wie der Illusionist auf der Bühne. Acht Jahre später scheint Méliès mit seinem erstaun-

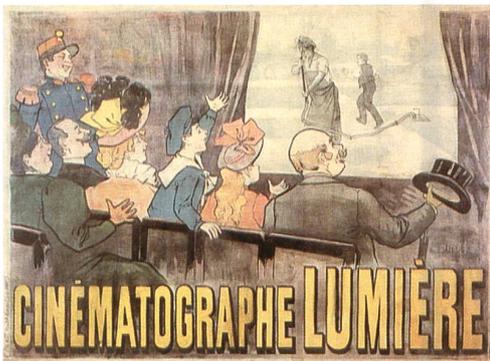
lichen LE LOCATAIRE DIABOLIQUE gar die fragilen, immer in Metamorphose begriffenen Räumlichkeiten des Jahrmarktes und Wandervarietés zur eigentlichen Filmhandlung zu machen. So wie der «diabolische Mieter» in einem gewöhnlichen Wohnraum Einzug hält und aus seinen Koffern und Kisten ein ganzes Interieur samt familiärer Belegschaft herauszaubert, so verfährt auch der Wanderzirkus mit dem Dorfplatz, aus dessen vormals leerer Mitte er Fabeltiere und Wunderwerke aufsteigen lässt. Und selbst die Filme der Gebrüder Lumière, diesen scheinbar so eindeutigen Antipoden zum Phantasten Méliès, erscheinen – in solchem Umfeld gezeigt – nicht einem dokumentarischen Realismus verpflichtet, sondern entfalten phantastische Illusionen, welche ihrerseits den Raum ihrer Vorführung so radikal erweitern, dass die Zuschauer – wie es die Legende von L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT erzählt – darob erschrecken. Die unerhörten Bilder des Films verzaubern den Raum, und umgekehrt macht der karnevalleske Ort aus dem Film ein Spektakel.

Heterotopie Kino

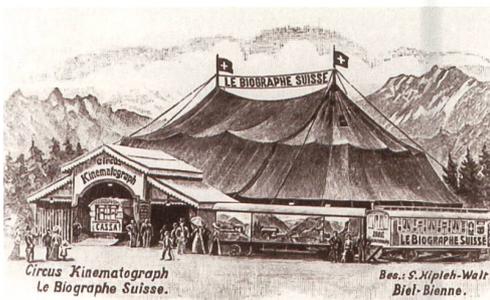
Michel Foucault hat den Begriff der Heterotopie für Orte geprägt, wo das Wunder in der realen Welt statthat. Diese paradoxen Örtlichkeiten sind «Gegenorte (...), tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in einer Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die ausserhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.»² Foucault führt den Jahrmarkt als ein Beispiel für solch einen Gegenort an, der ohne festen Platz und doch lokalisierbar ist. Umso mehr ist das Zelt oder der Bretterverhau, in welchem der Kinematograph steht, ein Gegenort. Foucault selbst erwähnt das Kino als Beispiel einer Heterotopie mit der «Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.»

Der Film, der im heterotopen Kinoraum vorgeführt wird, präsentiert weitere, noch extremere Heterotopien. Der Blick des Zuschauers gewinnt Ausblicke auf unwirkliche und doch sichtbare Räume, tief und doch so flach wie die Leinwand.

Das Kino – weder profane Realität noch totale Illusion – ist eine Wunderkammer. Wie der Name sagt, ein paradoxes, eben heterotopes Gebilde, zusammengesetzt aus glitzerndem Wunder und ärmlicher Kammer. Eine Hütte voller Schätze.



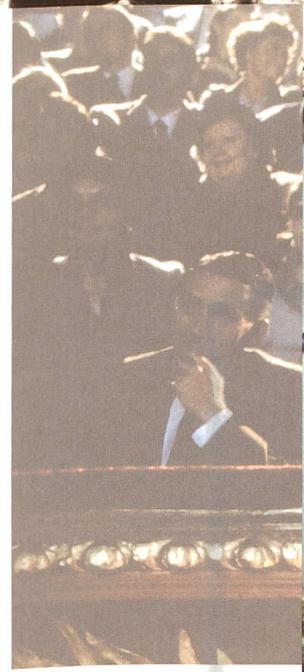
2



3



4



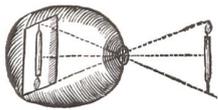


1

2



3



1
Leigh McCormack in
THE LONG DAY
CLOSES von Terence
Davies (1992)

2
«Black Maria»,
erstes Filmstudio
von Thomas A. Edison,
1892

3
Skizze von Leonardo
da Vinci zur Funktion
des Auges

4
Georges Méliès
in einer Doppelrolle
in L'HOMME À LA TÊTE
DE CAOUTCHOUC
(1901)

5
aus dem Vorspann
von GONE WITH THE
WIND, Regie: Victor
Fleming; Produzent:
David O. Selznick (1939)

Wunder-Kammern

In der Tat lässt sich die frühe Geschichte des Films als eine Erzählung von solchen Schatzkammern, solch heterotopen Hütten, in denen das Wunder zur Welt kommt, lesen.

Diese Erzählung beginnt freilich noch vor dem Film mit jener berühmten Kammer, der *Camera obscura*, in welche durch ein winziges Loch das Licht einfällt, um so auf der Innenwand die äussere Welt verkehrt abzubilden. Von diesem obskuren Kasten, welcher aus der alltäglichen Umwelt ein optisches Wunder macht, stammen denn all die andern Kästen, Kammern und Hütten der Filmgeschichte ab.

So wie die *Camera obscura* zugleich Vorführ- als auch Produktionsraum ist, so sind auch die Kammern und Hütten, in welchen man die ersten Filme projiziert, mit jenen verwandt, in denen man sie produziert. Die «Black Maria» auf dem Fabrikgelände von Thomas Edison, das erste professionelle Filmstudio der Welt, war nichts als ein mit schwarzem Tuch verhangener Bretterschlag, eine unansehnliche Hütte, deren Äusseres in keiner Weise jenes Faszinosum versprach, das im Inneren produziert wurde. Ebenso wenig attraktiv war jene alte Taverne, in welcher 1911 die «Nestor Company» das erste Filmstudio Hollywoods eröffnete.

Von der Hütte zum Palast

Doch mit der Etablierung des neuen Mediums schien man dessen ärmliche Ursprünge vergessen machen zu wollen. Aus den Bretterbuden, in denen die frühen Filmstudios hausten, wurden alsbald opulente Anwesen mit schmiedeisernen Toren und livrierten Portiers. Und der Produzent David O. Selznick schliesslich präsentierte in den Vorspanns seiner Filme das eigene Studio gar als herrschaftliche Villa: ein aristokratischer Prunkbau ganz im Stile seines Erfolgsfilms *GONE WITH THE WIND*. Eine irritierende Naivität drückt sich darin aus, die den Unterschied zwischen filmischer Illusion und realem Bau verkennt und damit auch das produktive Oszillieren zwischen beidem.

Die Hütte, in welcher der Film entstand und in welcher er zu Anfang gezeigt wurde, hatte dieses Oszillieren besonders scharf akzentuiert. Doch solchen Ambivalenzen sollten neue Räume den Garaus machen. So wie die Barackenstudios den luxuriösen Firmenparks weichen mussten, so ersetzen wuchtige Kinopaläste die umherziehenden Kinematographen und eilig zusammengesetzten Filmtheater.

Kino/Kathedrale

Siegfried Kracauer zeigt sich in seinem Aufsatz «Kult der Zerstreuung» von 1926 als besonders aufmerksam für jene Apotheken, welche aus den ambivalenten Wunderkammern des Films nun eigentliche Paläste machen sollten. Dieser «gepflegte Prunk der Oberfläche», so stellt Kracauer fest, wird die Filmhütte demnächst gar in eine Kinokirche verwandeln. «Der architektonische Rahmen schon neigt zur Betonung der Würde, die den oberen Kunstinstitutionen eignete. Er beliebt das Gehobene und Sakrale, als umfinge er Gebilde von ewiger Dauer; noch ein Schritt weiter, und die Weihkerzen leuchten.»³

Diese frühe Prophezeiung sollte von den kommenden Kinoarchitekturen nur bestätigt werden. Nicht zufällig lautet der Titel einer 1980 erschienenen Monographie über die englische Kinoarchitektur «Cathedrals of the Movies». Der Vergleich von Kino und Kathedrale, den Kracauer bereits nahelegt, entwickelt sich zum bis heute sattem bekannten Topos. Und in der Tat scheint einiges für diese Identifizierung zu sprechen. Wie die Kathedrale als allgemein zugängliches Erzählbuch für den Gläubigen des Mittelalters fungiert, als ein – mit den Worten Victor Hugos – «festes und dauerhaftes Buch aus Stein»⁴, so funktioniert das Kino als Bilderbuch der modernen Masse.

Aus diesem Vergleich ist indes bereits die notwendige Kritik an dieser «sakralen» Kinoarchitektur zu gewinnen. Denn so wie die Geschichten, welche der Gottespalast mit seinem Bau erzählt, eine distinkte ideologische Funktion haben, so gilt dieser Ideologieverdacht auch den Kathedralen des Kinos (und möglicherweise darüber hinaus auch dem in ihm Gezeigten).

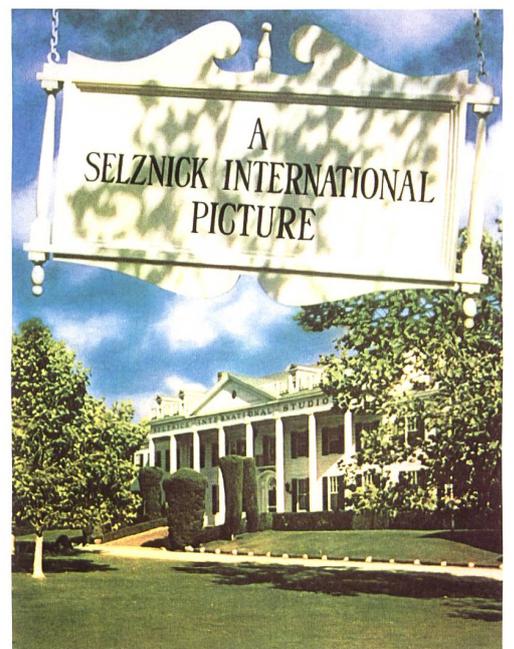
Kracauer kritisiert die neuen Tempel des Films: Solcher Architektur würden «reaktionäre Tendenzen» innewohnen. Der Prunk des Kinoraums gaulke die Unversehrtheit einer idealistischen Kultur vor, welche eigentlich schon längst nicht mehr existiere. Anstatt «Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt» zu sein, umhänge man dieses mit «Draperien» und zwingt es zurück «in eine Einheit, die es gar nicht mehr gibt. Statt zum Zerfall sich zu bekennen, den darzustellen ihnen obläge, kleben sie die Stücke nachträglich zusammen und bieten sie als gewachsene Schöpfung an.»

Die Eliminierung des Kinoraums

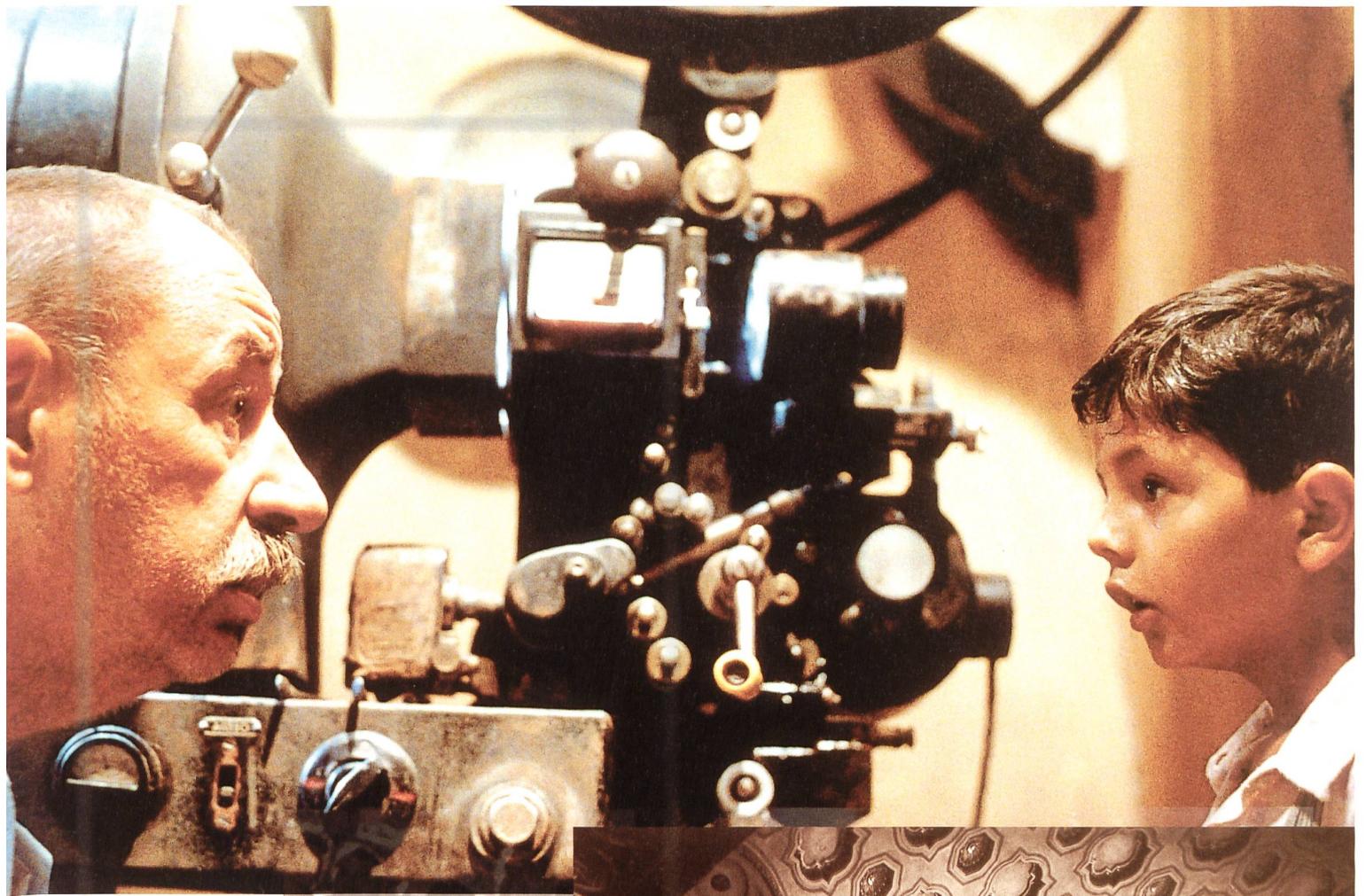
Kracauer scheint indes zu übersehen, dass die Ambivalenzen und Unbeständigkeiten der Gegenwart, die er in der Kinovorführ-

So wie die Barackenstudios den luxuriösen Firmenparks weichen mussten, so ersetzen wuchtige Kinopaläste die umherziehenden Kinematographen und eilig zusammengesetzten Filmtheater.

4



5



1



2



1
Philippe Noiret und
Salvatore Gascio
in NUOVO CINEMA
PARADISO von
Giuseppe Tornatore
(1989)

2
Zuschauerraum des
Los Angeles Theatre,
1931, Architekt S.
Charles Lee

3
P. Adam Sitney,
Jonas Mekas und Peter
Kubelka, Mitglieder
der Anthology Film
Archives, im Unsicht-
baren Kino, New York
1970

4
Zuschauerraum
des Unsichtbaren Kinos
(Foto von Herbert Linder)

zung repräsentiert sehen möchte, dem Medium und seinem Raum schon von allem Anfang an innewohnt. Die alten Hütten des Kinos, ebenso schnell gebaut wie abgerissen, hatten sie nicht jene Unbeständigkeiten der Gegenwart offensichtlich gemacht, welche die Lichtspielpaläste als homogenes Ganzes auszugeben versuchen? Doch statt sich auf diese Alternative einer heterotopen Kinorarchitektur zu besinnen, fordert Kracauer eher, das Kino als Gebäude möglichst zum Verschwinden zu bringen. So propagiert er einen Kinoraum, der (zumindest optisch) ebenso flach sein soll wie das projizierte Bild. Einzig die «Räumlichkeit des auf der Leinwand Gezeigten» ist diejenige, die er gelten lässt. Den Raum des Kinos hingegen sieht er nur als Konkurrenz, als negative Ablenkung zu jenem des Films. Mit der Forderung nach einem Kinoraum, der sich vollständig an das Bild anschmiegt, propagiert Kracauer jedoch nun selber jene Glattheit und Homogenität, die er zuvor als reaktionär deklassierte, einzig dass er statt dem Palastbau nun das Filmbild zur einzigen Vergleichsgröße macht, der sich der andere anzupassen hat. Die produktive Verschränkung von Raum und Bild hingegen wird auch in dieser Richtung des Räumlichen verfehlt.

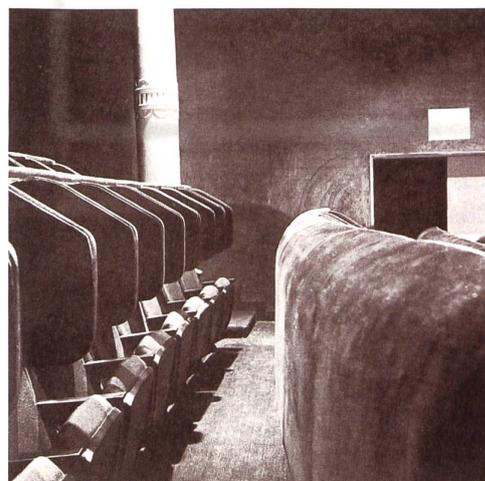
Statt als integraler Bestandteil des Filmelerlebnisses angenommen zu werden, wird Raum des Kinos zur Störung erklärt, die es soweit als möglich zu eliminieren gilt. Diese Vorstellung, die bei Kracauer erst angedacht wird, findet sich schliesslich 1971 vollständig ausformuliert in Peter Kubelkas Traum eines «Invisible Cinema», das im gleichnamigen Manifest des Kollektivs der «Anthology Film Archives» dargelegt wird. Ein idealer Kinoraum wird hier vorgestellt, in dem sich der Zuschauer ganz auf Bild und Ton konzentrieren könne. Wie wohl kein zweiter Text macht dieser den Kinoraum zum Thema der Filmtheorie, doch freilich nur, um die Eliminierung eben dieses Raumes zu fordern. «Der Betrachter sollte keinerlei Gefühl bekommen für die Gegenwart von Wänden oder die Grösse des Zuschauerraums als seinen Anhalt für Grösse und Abstand. Es sollte nur die weisse Leinwand haben, in Dunkelheit isoliert. (...) Alle Elemente des Kinos sind schwarz: der Bodenbelag, die Sitze, die Wände, die Decke. Sitzhauben und der Anstieg der Reihen schützen den Blick auf die Leinwand vor Behinderung durch die Köpfe der davor Sitzenden. Blenden schliessen die Möglichkeit seitlicher Ablenkung aus. Wir nennen es das Unsichtbare Kino.»⁵ Hatte für Kracauer noch ein Zweifel bestanden, inwiefern sich Film und Raum gegenseitig begrenzen, so werden hier die beiden endgültig als Gegensätze gedacht. Will man den Film sehen, gilt es, den Raum

(als spür- und erlebbar) zu vernichten. Der Lohn für jene Unsichtbarkeit des Kinos ist die unentrinnbare Permanenz des Visuellen. Dieses unsichtbare Kino entpuppt sich damit als eigentlich erschreckende Sehmaschine, in die der Zuschauer eingespannt wird. Regungslos in ihren weichen Sitz wie in eine bequeme Zwangsjacke geschnürt, werden die Zuschauer vereinzelt. Und auch dieser Einzelne wird noch einmal auf einen blossen Wahrnehmungsapparat mit Augen und Ohren als Rezeptoren reduziert. Doch auch diese wahrnehmenden Partialobjekte sind angesichts der Permanenz und Exaktheit des Gezeigten nicht befriedigend. Vielmehr liegt es nahe, sie durch eine Maschine, die an ihrer Stelle sieht, zu ersetzen. Die hohe Auflösung des Filmbildes bedeutet dann zugleich jene des Zuschauers, wie es Paul Virilio in Bezug auf die Sehmaschinen des Militärs, jenem Kino des Krieges formulierte.⁶ Verlautbarungen und Bewegungen des Körpers sind so gesehen bloss Störungen des Filmelerlebnisses. In der Tat sind – wie Christian Metz gezeigt hat – die körperliche Aktivität des Zuschauers während einer Filmvorführung und seine akustischen Einwurfe weniger Zeichen für totale Versunkenheit in der Fiktion als vielmehr gerade das Gegenteil, nämlich eigentliche Schutzmassnahmen gegen den Film. Insofern fungieren die Artikulationen des Publikums tatsächlich als Störung des Films. Umso mehr ist zu fragen, ob diese Versuche, die filmische Illusion abzuwehren, nicht gerade ein integraler Bestandteil des Filmelerlebnisses sind.⁷ Störungen mithin, die es zu verbergen, im Idealfall schlicht zu unterbinden gilt.

Und so wie der Körper des Zuschauers ausgestrichen wird, so widerfährt es letztlich auch dem Körper des Films. Im «Unsichtbaren Kino» sollen nur Kopien von idealer Qualität gezeigt werden, ohne Kratzspuren, Ausbleichungen, Fehler, die auf eine Materialität des Films, auf die Körperlichkeit des Filmmaterials verweisen könnten.

«Wo sonst kann man Filme genau so sehen wie der Autor sie machte?» lautet schliesslich die rhetorische Frage der Autoren des Manifests. Dieses letzte Argument zugunsten eines «Unsichtbaren Kinos» ist nun aber genau der Punkt, an dem sich die Problematik des ganzen Vorhabens zeigen lässt. Die Eliminierung des Kinoraums wird hier als direkte Konsequenz aus den Forderungen der sogenannten «politique des auteurs» ausgegeben, wie sie François Truffaut in seinem Artikel «Ali Baba et la Politique des Auteurs» erstmals formulierte.⁸ Truffaut ging es mit dieser Parole allerdings weniger darum, die Position des Filmregisseurs an sich aufzuwerten, als vielmehr bestimmte Filme-

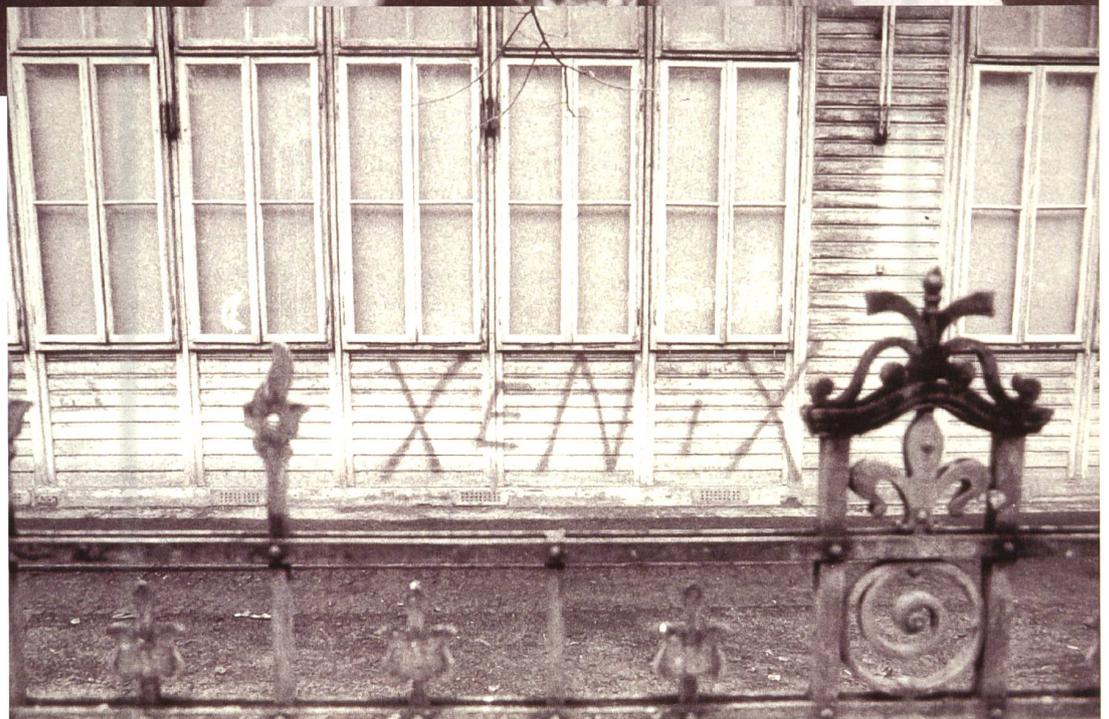
Der Lohn für jene Unsichtbarkeit des Kinos ist die unentrinnbare Permanenz des Visuellen. Dieses unsichtbare Kino entpuppt sich damit als eigentlich erschreckende Sehmaschine, in die der Zuschauer eingespannt wird.





1

Dieses Kino als Gegenort ist nicht bloss Ausflucht aus den starren Zusammenhängen des Alltags, sondern ein Riss, eine Lücke in diesen erstarrten Zusammenhängen – mithin ein Ort politischer und sozialer Potentialität.



2

macher in den Blick zu rücken, deren Filme eine distinkte Handschrift tragen.

Die Auffassung aber, welche sich in der Formulierung «... wie der Autor sie machte» zu erkennen gibt, ist jene simplizistische, bis heute zu Unrecht unter Truffauts Namen weiterkolportierte Autoretheorie, die den Regisseur als alleinigen Schöpfer seiner Filme versteht.

Mag sein, dass dieses Fokussieren auf den Regisseur in einem historischen Moment dazu gedient haben mag, dem Film seinen Platz unter den etablierten Künsten zu erringen, trotzdem bleibt sie eine fatale Reduktion. Ein Film ist niemals das Produkt eines Einzelnen, sondern wird ständig – vielleicht sogar in größerem Masse – bestimmt von all seinen Kollaborateuren, vom Produzenten und dessen Geld, von den Mitarbeitern, aber auch von den technischen Möglichkeiten, vom Material des Films und der Linse der Kamera, vom Licht der Sonne und den Launen der Stars. Gerade Truffaut hat mit seinem Film *LA NUIT AMÉRICAINE* besonders eindrücklich gezeigt, wie vielfältig die Einflüsse auf den Prozess des Filmens sind. Zu Recht hat Walt R. Vian verschiedentlich gefordert, es sei in Abgrenzung zu jener falsch verstandenen und reduktionistischen Autoretheorie eine «politique des collaborateurs» zu betreiben.⁹ Eine Filmanalyse, welche die vielfältigen Einflüsse, die den Film formieren, in Rechnung stellt. Unter solchem Gesichtspunkt kann der Film denn auch nie ein ideales Objekt sein, sondern ist von allem Anfang an «verunreinigt», immer wieder neu durchquert von divergenten Diskursen. In einer solchen «politique des collaborateurs» müsste denn schliesslich auch der Raum des Kinos berücksichtigt werden, nicht als eine dem Film äusserliche Bedingung, sondern als aktiver Mitgestalter.

Das Politische

Somit gilt es, für das heterotope Neben- oder genauer Ineinander von Filmraum und Kinoraum wieder einzutreten, statt deren Separierung zu betreiben. Dieses Eintreten ist nicht zuletzt auch eine politische Handlung. Das heterotope Vermischen verschiedener Orte selbst ist dieses Politische, indem mit Orten ja auch soziale, ideologische, diskursive Orte gemeint sind, die es zu überkreuzen, zu verbinden und neu voneinander zu unterscheiden gilt.

Das Kino ist in doppelter Hinsicht ein solcher «anderer Raum». Zum einen können bestimmte Filme selbst diesen neuen Raum eröffnen, einen filmischen Möglichkeitsraum, von dem Gilles Deleuze in Bezug auf Antonioni sagt: «Er (der Raum) hat keine

Koordinaten mehr, er ist reines Potential.»¹⁰ Doch zum andern konzentriert sich dieses Potential nicht nur auf der Leinwand, sondern auch im Zuschauerraum, in dem es verschiedene Personen als sein Publikum versammelt, in dem der Kinoraum innerhalb eines trassierten, fixierten urbanen Territoriums sowie innerhalb eines verkrusteten sozialen Gefüges einen Gegenort aufreissen kann. Dieses Kino als Gegenort ist nicht bloss Ausflucht aus den starren Zusammenhängen des Alltags, sondern ein Riss, eine Lücke in diesen erstarrten Zusammenhängen – mithin ein Ort politischer und sozialer Potentialität.

Provisorien

In der Schweiz war es die Bewegung der Achtziger, die sich besonders sensibel für solche Gegenorte zeigte. Aus dieser Bewegung heraus entstand denn auch der Filmclub Xenix, ein Programmokino, das sich diesseits der blossen Kommerzialität situiert.

Dieses Kino des Aufbruchs hat in den ersten Jahren verschiedene Domizile gehabt. Ein Kino, das nicht nur mit seinen Programmen gegen Stillstand antrat, sondern auch selbst buchstäblich in Bewegung war. Damit ist der Filmclub Xenix einerseits für eine Progressivität des Films eingetreten und hat zugleich als Wanderkino, das er zuerst war, jene Formen wieder aufgenommen, die am Beginn der Filmgeschichte standen. Und selbst in der Sesshaftigkeit hat sich das Xenix dies erhalten: Ausgerechnet in einer Holzbaracke, einem Provisorium, dessen Nutzungsdauer ursprünglich gerade mal auf fünf Jahre angelegt war, hat sich das Xenix installiert. In einer Hütte also, welche all die Hütten, in denen die Filmgeschichte ihren Anfang nahm, in Erinnerung ruft: den Lumière-schen Kasten und Méliès' Wanderbühne, Edisons «Black Maria» und die ersten Schuppen in Hollywood. Das Kino, welches hier stattfindet, ist weder reaktionär sakral, noch versucht es, den Film seinen divergenten Zusammenhängen zu entreissen. Vielmehr ist es ein Kino, das gerade Zusammenhänge schaffen will und zugleich aber immer wieder auch die Unabänderlichkeit solcher Zusammenhänge bestreitet. Das Kino Xenix ist wie seine Baracke ein Provisorium – gebaute Potentialität, eine Heterotopie. Immer verstrickt in eine (Film-)Geschichte, die der Bau nicht leugnet, sondern dokumentiert und kommentiert, und zugleich immer bereit, das Gegebene zugunsten eines Möglichen zu verlassen. Die Holzhütte ist ein fragiles Zuhause. Doch wer sie abbricht, tut es nur, um sie woanders wieder aufzubauen.

Johannes Binotto

¹ Maxim Gorkij: Flüchtige Notizen. Bericht über den Cinématographe Lumière in Niznij Novgorod. In: Nizegorodskij listok. Zitiert nach: Anne Paech, Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, J. B. Metzler, 2000, S. 19

² Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Bd. IV. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005, S. 935. Siehe auch: Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe mit CD. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005, S. 9ff

³ Siegfried Kracauer: Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser. In: Karsten Witte (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972, S. 230ff

⁴ Zitiert nach: Christoph Bignens: Kinos. Architektur als Marketing. Zürich, Hans Rohr, 1988, S. 11

⁵ Kollektiv der Anthology Film Archive: Das unsichtbare Kino. In: Karsten Witte (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972, S. 250ff erstmals in: Filmkritik Nr. 173, Mai 1971 S. 235ff

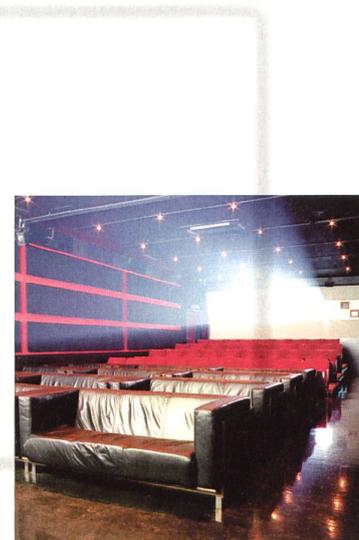
⁶ Vgl. Paul Virilio: Die Sehmaschine. Berlin, Merve, 1989, S. 133ff

⁷ Vgl. Christian Metz: Le film de fiction et son spectateur. In: Ders.: Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1977, S. 124f

⁸ François Truffaut: Ali Baba et la Politique des Auteurs. In: Cahiers du cinéma. Februar 1955, S. 45ff

⁹ Vgl. Walt R. Vian: In eigener Sache. In: Filmbulletin Nr. 3/91, August 1991, S. 2

¹⁰ Gilles Deleuze: Kino 1. Das Bewegungsbild. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, S. 166f



Magnificent Welles

Irene Bignardi, Direktorin
des internationalen Filmfestivals Locarno

Er starb vor zwanzig Jahren in den frühen Morgenstunden des 10. Oktobers. Er hatte eine Herzattacke, während er in seinem Haus in Hollywood Anweisungen zu den Dreharbeiten von *THE MAGIC SHOW* tippte. Sein Chauffeur fand, Stunden später, seine Leiche. Der grosse, grossartige Mann, der grossartige Künstler, Orson Welles, war tot im Alter von siebzig Jahren.

Es war das Ende eines grossartigen, komplizierten, dramatischen Lebens und der Anfang einer anderen komplizierten Geschichte, die Geschichte seines Nachlasses: zwei Geschichten, die wir in den elf Tagen der 58. Ausgabe des internationalen Filmfestivals von Locarno nacherzählen wollen. Ein Leben und ein Tod, kompliziert durch die Tatsache, dass Welles zwar ein genialer, komplexer, wunderbarer Künstler war, aber auch ein unordentlicher, hektischer, abenteuerlicher Mann, der in praktischen Dingen keine leichte Hand hatte, immer vor etwas auf der Flucht war, immer in Bewegung, von einem Haus zum nächsten, von einem Kontinent zum andern. Deshalb wurden seine Projekte auch auf sehr informelle Art realisiert, hinterliessen Produzenten und Schulden, Firmen und Mitarbeiter und – manchmal Filme. Welles, das Genie in allen Bereichen der Kommunikation und der Unterhaltung (Radio, TV, Kino, Magie, Erzählung), stellte tatsächlich nur ein Dutzend Filme her – deren Entstehungsgeschichten immer sehr abenteuerlich waren. Aber er hinterliess eine grosse Zahl unvollendeter (potentieller) Meisterwerke, *THE DEEP* etwa (welcher später von Philip Noyce als *DEAD CALM* mit einer sehr jungen und schönen Nicole Kidman verfilmt wurde) oder *THE OTHER SIDE OF THE WIND*. Das Festival wird zusammen mit «Les Cahiers du Cinéma» das komplette Original-Drehbuch zu diesem mystischen Film veröffentlichen, welches das Projekt von Welles und die Entwicklung einer Geschichte, die stark autobiografische Züge aufweist, erhellen wird: die Geschichte eines Filmregisseurs, der sich in einer *midlife crisis* und einer kreativen Krise befindet und sich in eine sehr schöne Frau verliebt.

Die Frau ist *Oja Kodar*, die zwanzig Jahre lang seine Gefährtin und seine Mitarbeiterin war und selbst eine exzellente Filmregisseurin ist (sehen Sie sich *JADED* an, wenn Sie mehr dazu wissen wollen).

Sie ist die Schönheit, die den alten Picasso verführt, in *F FOR FAKE*, Welles' Film über Magie, Fälschung und Täuschung. Sie ist die junge Schönheit in *THE DEEP*. Sie schrieb mit ihm viele der späten Drehbücher. Und sie ist die Person, die den filmischen Nachlass von Welles verwaltet. Es war *Oja Kodar*, die dem Filmmuseum München vor zehn Jahren den Hauptteil von Welles' Nachlass

vermachte. Und dank dem Filmmuseum München und der Arbeit von Stefan Drössler können wir in Locarno die eindruckliche Breite der fertigen und unfertigen Filme zeigen, können das Material, das Werk, die Persönlichkeit und den Mythos von Orson Welles mit kompetenten Fachleuten diskutieren.

Den Mythos, ja. Denn es ranken sich eine Menge Legenden um diesen Mythenbildner Orson Welles. Da wäre zunächst die ganze Debatte um die "Vaterschaft" von *CITIZEN KANE* (und über das Drehbuch von Welles und Herman J. Mankiewicz, der, laut Pauline Kael in ihrem berühmtem Buch «Raising Kane», der wirkliche Autor war. Wen kümmert das, letztlich? Die wirkliche Grösse von *CITIZEN KANE* liegt in der einzigartigen Weise, in der der Film gemacht wurde, mit der Handschrift von Welles, und in der Grossartigkeit seiner Interpretation). Eine weitere Debatte dreht sich um die Verantwortlichkeit von Welles, der die Montage von *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* einfach hinter sich liess, um in Brasilien *IT'S ALL TRUE* zu drehen. Dann gibt es die unglaublichen Geschichten rund um die Entstehung von *OTHELLO ...* Tragische und zärtliche Geschichten und eine Vorliebe für Fälschungen, welche die *bigger-than-life*-Essenz ihres Autors mythisch und magisch machen.

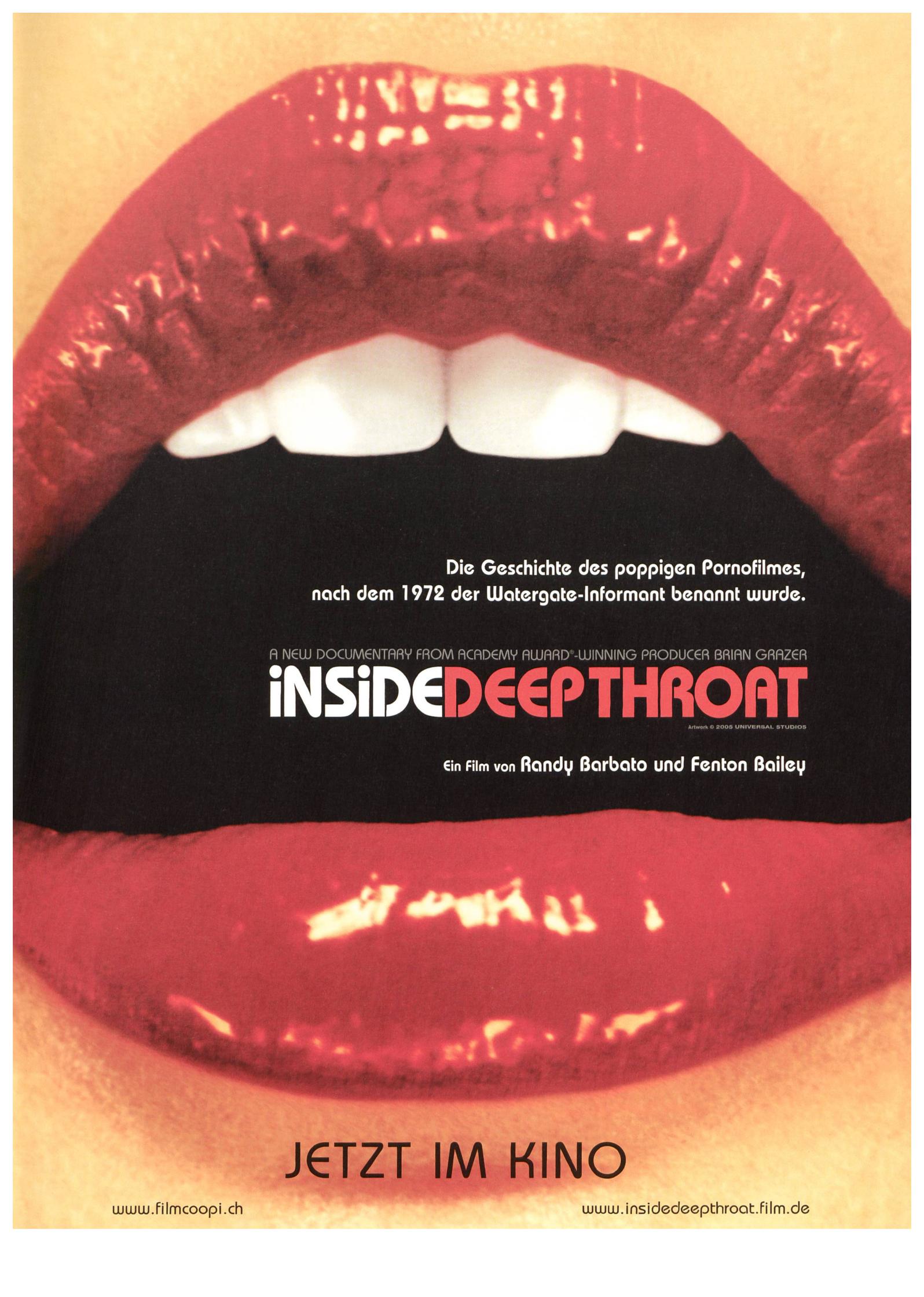
Kein anderer Regisseur kann sich rühmen, in seiner Filmographie zwei Titel aufzuweisen, die so widersprüchlich sind und einander doch so ergänzen wie *IT'S ALL TRUE* und *F FOR FAKE*. Beide enthalten ein Körnchen Wahrheit und entsprechen gleichzeitig der Welles'schen "Philosophie" der Wunder: nein, nicht alles ist wahr im Kino und in den Geschichten, die er uns in seinem Kino erzählt, aber die Täuschung ist natürlich der Anfang des Wunders, welches sein Kino ausmacht.

Das Kino von Orson Welles, ein komplexer Archipel, in dem die Navigation durch die geheimen Untiefen und die Riffs (die Mysterien seines Produktionssystems) manchmal gefährlich ist, wo man gute Weggefährten braucht, um seinen Weg in dieser faszinierenden, aber auch trügerischen Landschaft zu finden. Die Retrospektive in Locarno, mit all den Filmen, all den Zeugen und den wichtigsten Experten, soll den Bewunderern des Genies Orson Welles helfen, ihren Weg leichter durch diese komplexe und wunderbare künstlerische Landschaft zu finden.

Irene Bignardi



Nein, nicht alles ist wahr im Kino und in den Geschichten, die Orson Welles uns in seinem Kino erzählt, aber die Täuschung ist natürlich der Anfang des Wunders, welches sein Kino ausmacht.



Die Geschichte des poppigen Pornofilmes,
nach dem 1972 der Watergate-Informant benannt wurde.

A NEW DOCUMENTARY FROM ACADEMY AWARD®-WINNING PRODUCER BRIAN GRAZER

iNSiDE DEEP THROAT

Artwork © 2005 UNIVERSAL STUDIOS

Ein Film von Randy Barbato und Fenton Bailey

JETZT IM KINO

www.filmcoopi.ch

www.insidedeepthroat.film.de

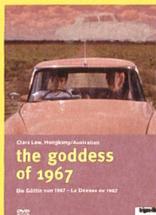
BOMBÓN

El perro Carlos Sorín, Argentinien



Wunderbare Freundschaft in den Weiten Patagoniens
ab 25. August im Kino

Ein beinahe klassisches Roadmovie, das ans Herz geht mit seiner schlichten Menschlichkeit und seinem schrägen Humor. Neue Zürcher Zeitung



...und weitere herausragende Filme aus Lateinamerika, Asien und Afrika sind bei trigon-film auf DVD oder Video erhältlich.

www.trigon-film.org

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