Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 267

Heft

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

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

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

Download PDF: 16.08.2025

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

Fr. 12.– € 7.45

7.05

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Tiere im Film

Genrekino: Richard Oswald

A HISTORY OF VIOLENCE von David Cronenberg

BROKEN FLOWERS von Jim Jarmusch

GLUT von Fred Kelemen

LES POUPÉES RUSSES von Cédric Klapisch

DARWIN'S NIGHTMARE von Hubert Sauper

IRENE SCHWEIZER von Gitta Gsell

GAMBIT von Sabine Gisiger

> Jim Jarmusch
> Tiere im Film
> Richard Oswald

www.filmbulletin.ch

L'enfant endormi

Ein Film von Yasmine Kassari, Marokko

Die aus dem Alltag der Frauen geschnittenen Szenen wirken manchmal wie Traumbilder, sie haben etwas Schwebendes, wie die gedehnte Wartesituation der Frauen.
Filmbulletin

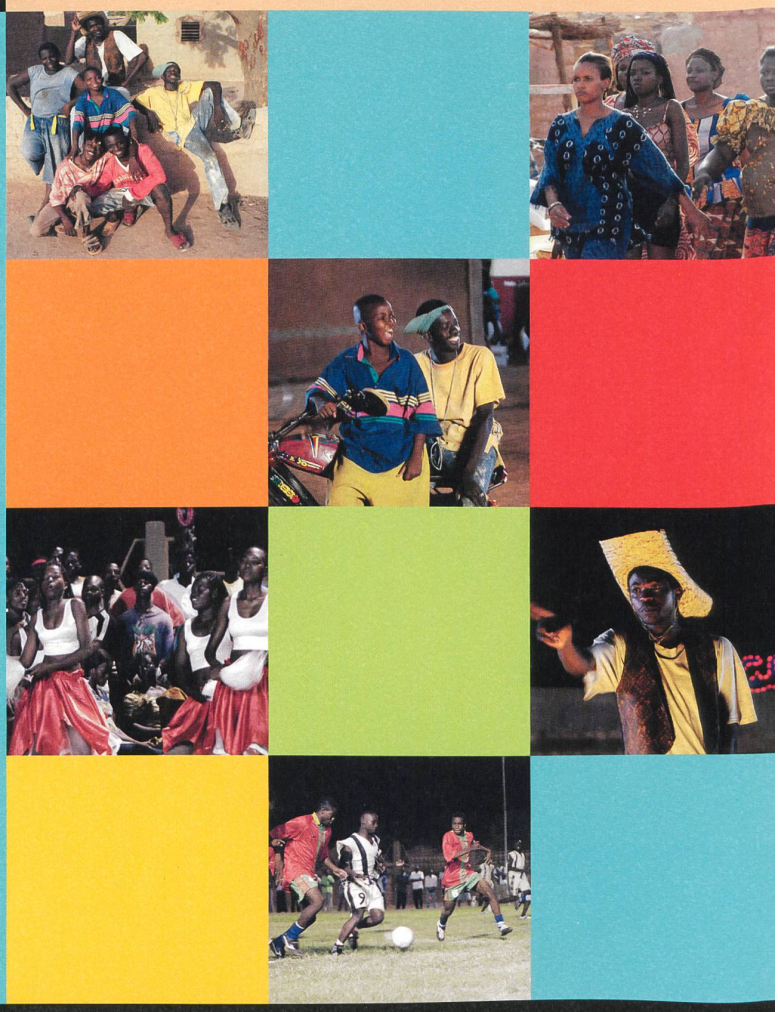
Taktvoll, einfühlend und mit intimem Blick nähert sich die marokkanische Regisseurin einer Vielfalt weiblicher Charaktere und rüttelt die Frauen aus ihrem Schlaf – ein ergreifender Film, frei von jeglicher Gefühlsduselei.
La Libre Culture

Ouaga saga

Ein Film von Dani Kouyaté, Burkina Faso

Eine Hommage an die Jugend von Ouagadougou und ihren Optimismus. Der Film ist ein modernes, wohlwollendes Märchen, das einlädt, ein bisschen Verrücktheit und Optimismus zu teilen.
Journal Sidwaya, Ouagadougou

Man verlässt den Film mit einem Schmunzeln, hat oft gelacht und sich anstecken lassen; Tanz, Gesang und Musik sind allgegenwärtig und mitreissend. Man fängt an, beim Zuschauen mit dem Fuss zu wippen. Dani Kouyaté, Ihr Film ist eine Wohltat in der heutigen Zeit. Ich bedanke mich bei Ihnen.
Laurence Bisang, Radio Suisse Romande



In der edition trigon-film sind über 120 Filmtitel aus mehr als 40 Ländern des Südens und des Ostens auf DVD und teils auf Video greifbar. Ideale Geschenke wie TGV, Historias mínimas, Moi et mon blanc, YiYi, El abrazo partido, Whisky, Maboroshi, Satin Rouge, Intervention divine, Soy Cuba und viele andere.

Die erste Adresse für Filme aus Afrika, Asien und Lateinamerika

www.trigon-film.org
trigon-film, Limmatauweg 9, 5408 Ennetbaden
Telefon 056 430 12 30, info@trigon-film.org

trigon-film

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

7.2005
47. Jahrgang
Heft Nummer 267
Oktober 2005

Titelblatt:
Bill Murray als Don Johnston
in BROKEN FLOWERS
Regie: Jim Jarmusch

KURZ BELICHTET 6 *Bücher*
8 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE 9 **Prozess der Zerrüttung**
A HISTORY OF VIOLENCE ..... *von David Cronenberg*
11 **Rosa gibt es viel**
BROKEN FLOWERS ..... *von Jim Jarmusch*
14 **«Schweigen ist die Musik des Lebens»**
Gespräch mit Jim Jarmusch
16 *Kleine Filmographie*

ESSAY 18 **Tiere im Film**

FILMFORUM 30 GLUT ..... *von Fred Kelemen*

NEU IM KINO 32 AS IT IS IN HEAVEN ..... *von Kay Pollak*
33 LES POUPÉES RUSSES ..... *von Cédric Klapisch*
34 DARWIN'S NIGHTMARE ..... *von Hubert Sauper*
35 IRENE SCHWEIZER..... *von Gitta Gsell*
WEITERHIN IM KINO 36 GAMBIT ..... *von Sabine Gisiger*

FILMGESCHICHTE 37 **Varianten des Genrekinos**
Richard Oswald – Regisseur und Produzent

KOLUMNE 48 **Therefore, good luck**
Von Irene Bignardi

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
René Müller

Inserateverwaltung
Filmbulletin

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

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Frank Arnold, Thomas Binotto, Gerhard Midding, Daniel Kothenschulte, Peter W. Jansen, Johannes Binotto, Erwin Schaar, Doris Senn, Stefan Volk, Jürgen Kasten

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, Warner Bros., Zürich; Basis-Film Verleih, Fotoarchiv Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Berlin; Filmarchiv Austria, Wien

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

© 2005 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

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

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

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

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

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

In eigener Sache

ciné bulletin 1

editorial

Das mittlerweile von 41 Herausgebern – Berufsverbänden, Institutionen und Festivals, die sich zu einem Trägerverein zusammengeschlossen haben – getragene Branchenblatt der schweizerischen Filmszene «Ciné-Bulletin» wird dreissig Jahre alt.

Wir gratulieren Ciné-Bulletin zum dreissigsten Geburtstag.

Walt R. Vian

Kurz belichtet

CREMASTER 1
Regie: Matthew Barney

The Music from
DRAWING RESTRAINT 9

Mieko Harada in RAN
Regie: Akira Kurosawa

Das andere Kino

The Cremaster Cycle

Grell geschminkte Fabelwesen, majestätische Zeppeline und Ursula Andres als imposante Operndiva sind nur einige der ästhetischen Attraktionen, die einen im Cremaster-Universum erwarten. Das fünfteilige Opus des Künstlers *Matthew Barney* hat wegen seiner eindrücklichen Bildsprache und der innovativen Kombination verschiedener Kunstformen (Skulptur, Performance, Architektur) international für Begeisterung gesorgt. Jetzt bietet das *stattkino* in Zusammenarbeit mit dem *Kunstmuseum Luzern* die rare Gelegenheit, alle fünf Teile des CREMASTER CYCLE in Einzelvorstellung (20. bis 30. 10.) und als Marathon (30. 10.) zu erleben.

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

Soundtrack

Am diesjährigen Filmfestival von Venedig feierte DRAWING RESTRAINT 9, der neue Film von Matthew Barney, seine Europa-Premiere. Wer mit der Vorfreude auf dieses Werk nicht zu trösten ist, dem sei der bereits veröffentlichte Soundtrack empfohlen. Die wagemutige Musikerin *Björk* (sie hat bereits den Soundtrack zu Lars von Triers DANCER IN THE DARK komponiert und interpretiert) ist für die Musik zu DRAWING RESTRAINT 9 verantwortlich. Wie auf ihrem letzten Album «Médulla» arbeitet die Isländerin wieder mit der Kehlkopfsängerin *Tagaq* zusammen – verblüffend was für bizarre Laute deren Organ hervorbringen kann! Da DRAWING RESTRAINT 9 in Japan spielt, lässt Björk traditionelle japanische Musikformen – etwa die Mundorgel «Sho» – in den Soundtrack einfliessen. Sie eignet sich die kulturellen Schätze auf höchst eigenwillige, aber stets respektvolle Weise an. Mit traumwandlerischer, unbeirrbarer Verve orchestriert ist «The Music from DRAWING RESTRAINT 9» ein anspruchsvolles und sinnliches Hörerlebnis.

Björk, The Music from DRAWING RESTRAINT 9 *(Wellhart, One Little Indian, Polydor, 2005), www.drawing-restraint.net, www.bjork.com*

Kino für Kleine

Die *Zauberlaterne*, der Filmklub für Kinder, leuchtet wieder. Kinder im Primarschulalter werden dank diesem Projekt auf spielerische und gleichzeitig lehrreiche Art in die Welt des Kinos eingeführt. Für einen Mitgliederbeitrag von 30 Franken pro Jahr können die Sprösslinge, ohne ihre Eltern, die Magie des Kinos entdecken. Gezeigt werden sorgfältig ausgesuchte Werke aus dem Erbe der Filmkultur. Die *Zauberlaterne* gastiert in 65 Schweizer Kinos. Weitere Informationen unter *www.zauberlaterne.org.*

Auch das Kino *Xenix* kümmert sich um das cineastische Wohl der Kleinen: Im Oktober lädt es den Nachwuchs (ab 8 Jahren) zu einem Besuch der VILLA HENRIETTE ein. Die amüsante Komödie nach einem Roman von Christine Nöstlinger verspricht turbulente Abenteuer und skurrile Figuren. Für Schaudern wird wohl auch Nina Hagen sorgen, die der verwunschenen Villa ihre markante Stimme leiht.

Kino Xenix am Helvetiaplatz, jeweils am Mittwoch um 14. 30 Uhr, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

Neues österreichisches Kino

Das *Filmfoyer Winterthur* präsentiert im Oktober junges Filmschaffen aus Österreich. Spätestens seit dem Erfolg von Michael Hanekes FUNNY GAMES in Cannes 1997 blüht das Filmschaffen unseres östlichen Nachbarlandes. Innovativ und kritisch setzen sich junge Talente wie *Jessica Hausner* (LOVELY RITA, 18.10) oder *Barbara Albert* (NORDRAND, 11. 10) mit der österreichischen Gegenwart auseinander. Mit HUNDSTAGE (25. 10) ist zudem *Ulrich Seidels* radikale sowie abseitige Bestandesaufnahme des Alltages in Wiener Vororten zu sehen.

Filmfoyer Winterthur, Kino Loge, Oberer Graben 6, 8402 Winterthur, www.filmfoyer.ch

Filmtheorie

Akira Kurosawa

Der Dozent und Filmemacher *Fred van der Kooij* führt dieses Wintersemester an der *ETH Zürich* in das Œuvre des japanischen Regisseurs Akira Kurosawa ein. In vierzehn wöchentlich stattfindenden Vorlesungen geht der geistreiche und kritische Filmkenner unter anderem Kurosawas Umgang mit Genrekonventionen auf den Grund. Nach den Vorlesungen wird jeweils ein Werk von Kurosawa in voller Länge vorgeführt.

Vorlesung jeweils am Mittwoch 17.15 Uhr, Filmbeginn ca. 19.30 Uhr (ab 26. 10). ETH Zentrum, Hörsaal F7, Rämistrasse 101, 8092 Zürich

Film und Psychoanalyse

In seinen psychoanalytischen Reflexionen hat der Philosoph Jacques Lacan dem Blick und der Stimme einen besonderen Platz eingeräumt. Seine Überlegungen zu diesen Phänomenen sind indes nicht nur für die Psychoanalyse zentral, sondern können auch in kunst- oder filmwissenschaftlichen Diskursen hilfreich sein. Johannes Binotto führt in einem Kurs am Zürcher Lacan-Seminar in dieses Gebiet ein und wird dazu anregen, mit Lacans Hochseilgedankenakrobatik über Film zu diskutieren.

Der Kurs beginnt am 20.10. und wird alle vierzehn Tage fortgesetzt.

Lacan-Seminar, Preyergasse 8, 8001 Zürich, www.lacanseminar.ch

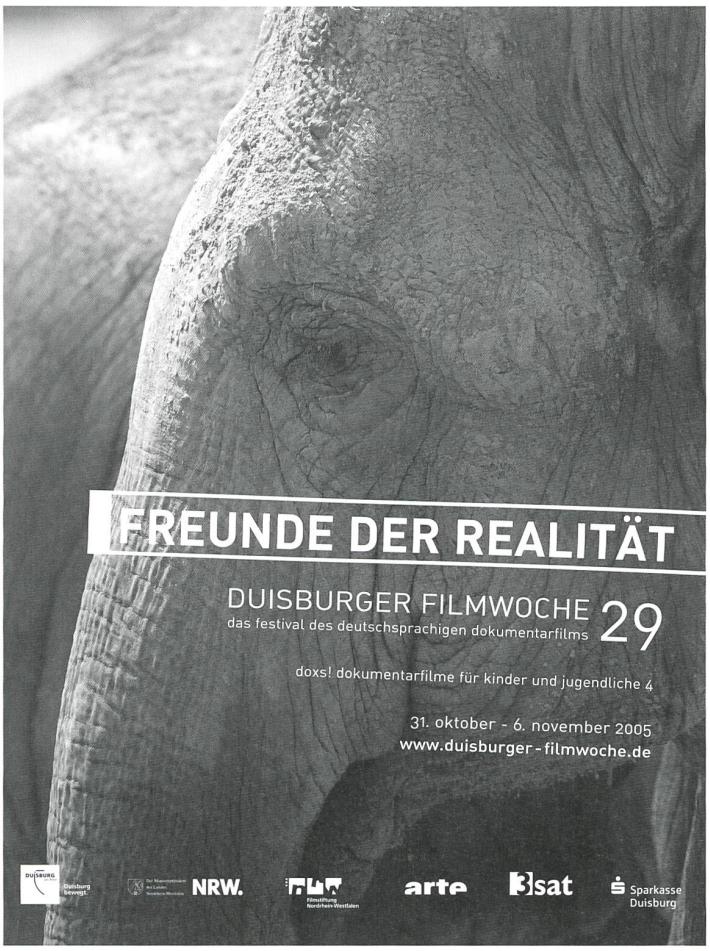
Symposien

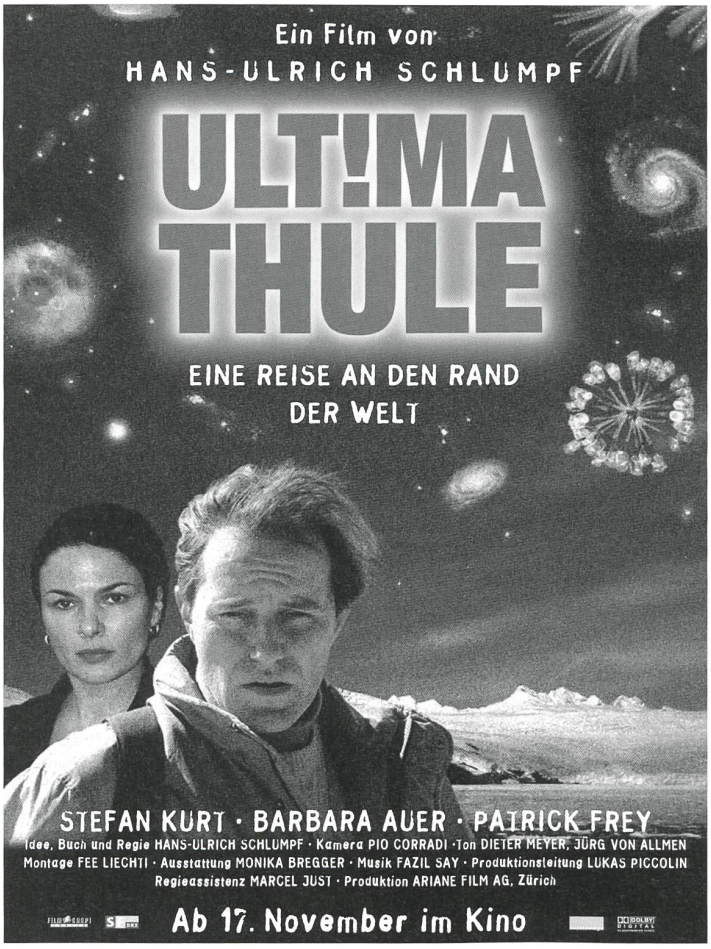
Dem unsicheren Status "filmischer Realität" in Zeiten von Dogma, Doku-Fakes und Reality-TV widmet sich das diesjährige *Mannheimer Filmsymposium* (21. bis 23. 10). Unter dem Titel «Inszenierte Wahrheit» greift es ein für Film und Fernsehen gleichermassen hochaktuelles Thema auf. Die interdisziplinär angelegte Veranstaltung bietet ein spannendes Programm an Filmen (etwa THE NAKED CITY oder DER LETZTE DOKUMENTARFILM), Vorträgen und Podiumsdiskussionen.

20. Mannheimer Filmsymposium, Cinema Quadrat, Collinistr. 5, D-68161 Mannheim.

Die *Akademie der Künste* in Berlin geht in einer vielfältigen Veranstaltungsreihe dem Thema «Raum. Orte der Kunst» nach. Am 22. 10. findet in diesem Rahmen ein Symposium statt, das sich filmischen Räumen widmet. Zu den Referenten gehört unter anderem die Dokumentarfilmerin *Ute Holl*, die zu «Küchen im Film» sprechen wird. Der Journalist *Johannes Binotto* führt unter dem Titel «Tat/Ort» durch die tödlichen Architekturen des Hororfilmers Dario Argento und die Kulturwissenschaftlerin *Elisabeth Bronfen* beleuchtet den «Nacht-Raum» im Film noir.

Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin, 14 bis 20 Uhr, www.adk.de





FILM ARCHIV AUSTRIA

verlag filmarchiv austria

Als »Absonderling«, der »stets seine eigenen Wege zu gehen pflegt«, charakterisiert ihn 1920 der *Film-Kurier*. Dabei wird Richard Oswalds Platz in der Filmgeschichte meist mit ein paar saloppen Stichworten zu den so genannten Aufklärungsfilmen verortet. Die immense ästhetische wie thematische Spannweite, die in seinen Filmen liegt, ist bisher kaum aufgefallen. Geht man ihr nach, so zeigt sich eine programmatische Genrevielfalt.

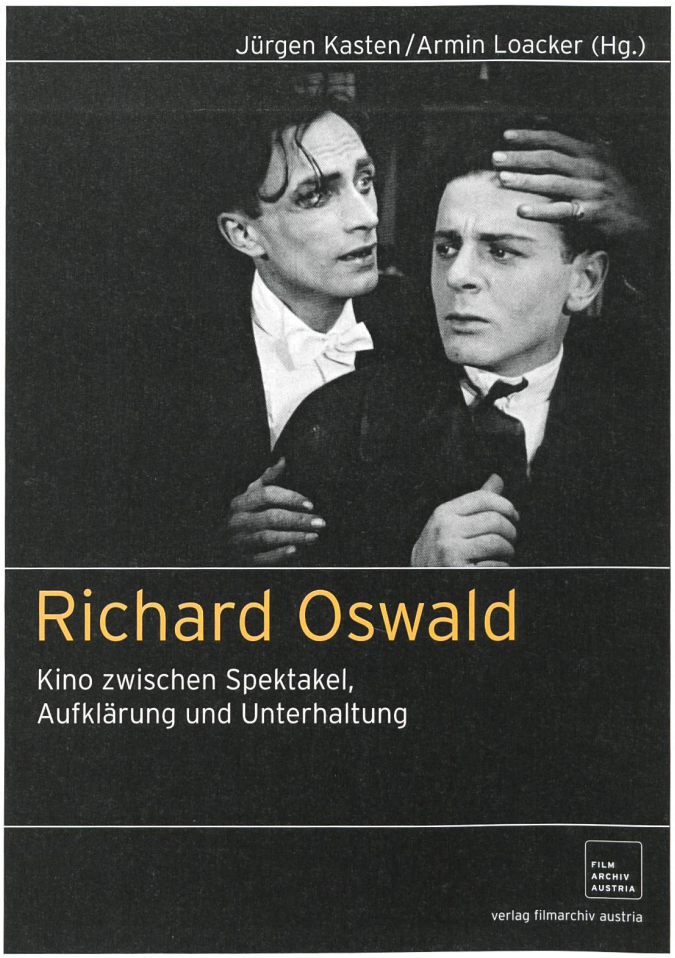
Richard Oswald.
Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung
unternimmt es, die Breite seines Werkes aufzuzeigen, die beschreib- und analysierbare Materialbasis zu erhöhen, Filme wieder zu entdecken und wieder entdeckte Filme für eine neue Bewertung verfügbar zu machen.

Mit Beiträgen von Hans-Michael Bock, Brigitte Dalinger, Ulrich Döge, Jeanpaul Goergen, Jan-Christopher Horak, Jürgen Kasten, Armin Loacker, Peter Spiegel, Silvia Stastny, Ursula von Keitz, Michael Wedel.
ISBN 3-901932-68-2

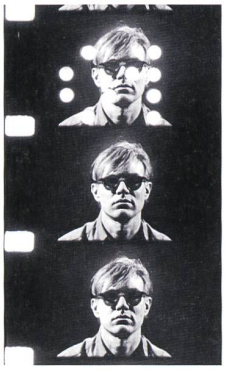
»...fast 600 Seiten grundsolider Recherche und gescheiter Kommentare...«
Ulrich von Thüna in: *MEDIENwissenschaft*

Vertrieb: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München
c/o AVA-Verlagsauslieferung, Affoltern/CH

edition text+kritik www.filmarchiv.at



ANDY WARHOL: PORTRAITS OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN *Regie: Gerard Malanga*



John Cassavetes und Gena Rowlands in LOVE STREAMS *Regie: John Cassavetes*

Nada Urbankova in SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE *Regie: Jiri Menzel*

Festivals

Cinéma Tout Ecran

Das Genfer Fernseh-Filmfestival (31. 10 bis 6. 11,) ehrt dieses Jahr den populären wie umstrittenen Filmemacher *Paul Verhoeven* und zeigt bei dieser Gelegenheit eine Auswahl seiner Fernsehfilme. Die offizielle Spielfilmauswahl besteht aus künstlerisch anspruchsvollen Film- und Fernsehproduktionen. Als internationale Premiere präsentiert das Festival das politische Drama THE DEAL von Stephen Frears. Zudem werden neue internationale Serien und Produktionen des indischen Filmschaffens vorgestellt. Zum ersten Mal findet dieses Jahr das Forum «Work in Progress» statt, das Schweizer Filmemachern helfen soll, ihre Projekte zu entwickeln. Als Gäste werden der kanadische Produzent *Yves Fortin* und der Regisseur *Peter Allen* erwartet.

Cinéma Tout Ecran, Maison des Arts du Grütli; 16, rue Général Dufour, 1211 Genf 11, www.cinema-tout-ecran.ch

Andy Warhol

Die diesjährige Retrospektive des Filmfestivals *Viennale* widmet sich dem filmischen Schaffen von Andy Warhol (1. bis 30. 10.). Das einflussreiche Filmwerk entstand über einen Zeitraum von nur fünf Jahren von 1963 bis 1968 und umfasst 60 veröffentlichte sowie ein paar hundert unveröffentlichte Werke. Bereits anfangs der siebziger Jahre zog der exzentrische Künstler seine Filme aus der Öffentlichkeit zurück. Bald nach seinem Tod 1987 begannen die aufwendigen Restaurierungsarbeiten des Œuvres. Da sich diese bis in die Gegenwart erstrecken, können die Filme nur selten vorgeführt werden.

Berühmt sind Warhols filmische Arbeiten, weil sie die Sehgewohnheiten des Publikums herausfordern. So zeigt Warhol während 371 Minuten einen schlafenden Mann (SLEEP) oder dokumentiert/inszeniert seine Subkultur (THE CHELSEA GIRLS). Im Programm finden sich aber auch Trouvaillen aus seinem Spätwerk (THE IMITATION OF CHRIST).

Kuratiert wird die Retrospektive von *Jonas Mekas*, dem amerikanischen Experimentalfilm-Pionier und langjährigen Freund von Warhol.

Viennale, Österreichisches Filmmuseum, Augustinergasse 1, 1010 Wien www.viennale.at

Freunde der Realität

Die diesjährige *Duisburger Filmwoche* widmet sich aktuellen Techniken und Strömungen innerhalb des dokumentarischen Filmschaffens aus den Ländern Deutschland, Österreich und Schweiz (31. 10 bis 6. 11). Das thematische und formale Spektrum ist sehr breit angelegt: Ob 35mm oder digital, Hirnforschung oder die Sportgeschichte der DDR, das Festival bietet «Freunden der Realität» eine Fülle an Entdeckungen am Puls der Zeit.

Duisburger Filmwoche. Das Festival des deutschsprachigen Dokumentarfilms, Am König Heinrich Platz, D-47049 Duisburg, www.duisburger-filmwoche.de

Hommage

John Cassavetes

Mit Filmen wie SHADOWS oder FACES begründete John Cassavetes in den sechziger Jahren seinen Ruf als unkonventioneller Filmemacher. Das Ungeschliffene interessierte ihn, hektische Kameraführung und abrupte Schnitte prägen seinen Stil. Cassavetes' pulsierendes Kino lebt zudem von den Schauspielerleistungen: Die Darsteller scheinen ihre Rolle nicht einfach zu verkörpern, sondern in der Drehsituation selbst zu entwickeln. Unvergessen etwa bleibt, wie sich Gena Rowlands im Midlife-Crisis-Drama FACES als durchschnittliche Ehefrau in eine schier unerträglich aufgekratzte Stimmung hineinsteigert.

Mit einer integralen Retrospektive (1. 10 bis 15. 11) präsentiert das Filmpodium ein immer noch aktuelles Werk und ermöglicht zudem ein Wiedersehen mit beeindruckenden Schauspielern wie Peter Falk, Ben Gazzara oder eben Cassavetes' Muse und Ehefrau Gena Rowlands. Neben den 13 Regiearbeiten sind auch Filme zu sehen, in denen Cassavetes als Schauspieler mitwirkte (etwa die Shakespeare-Verfilmung TEMPEST).

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

Jiri Menzel

Der tschechische Regisseur Jiri Menzel wurde mit dem Film SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE Mitte der sechziger Jahre international berühmt. Dennoch sind weite Teile seines Filmschaffens kaum bekannt. Das Filmpodium wirft einen neugierigen Blick auf das komische und bisweilen melancholische Schaffen.

Am 1. 11. besucht Jiri Menzel das Filmpodium und präsentiert seinen Film KURZ GESCHNITTEN. Zudem führt Menzel am 2. 11. im Stadtkino Basel in den Film DIE UNTREUE MARIJKA von Vladislav Vancura ein.

Filmpodium, Nüschelerstr. 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch
Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch

Richard Oswald

Im Oktober und November bietet das Filmpodium eine Entdeckungsreise durch das heute weitgehend vergessen gegangene Werk des äusserst produktiven Filmemachers und Produzenten Richard Oswald. Die Retrospektive zeigt das breite Spektrum von Oswalds Schaffen: Zu sehen sind etwa eine Adaption des Bühnenstücks DER HAUPTMANN VON KÖPENICK, das dazumal umstrittene Drama ANDERS ALS DIE ANDERN oder die im amerikanischen Exil realisierte, höchst groteske Komödie THE LOVABLE CHEAT.

Zudem sind folgende Vorträge geplant: Zur Eröffnung der Reihe führt *Ursula von Keitz* vom Zürcher Seminar für Filmwissenschaft in das Werk des Regisseurs und Produzenten ein (24. 10). Am 26. 10 erläutert *Stefan Drössler*, Direktor des Filmmuseums München, das berühmte Fragment ANDERS ALS DIE ANDERN. Am 3. 11 spricht *Jürgen Kasten* über den Kontext des Melodramas DR. BESSELS VERWANDLUNG.

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

The Big Sleep

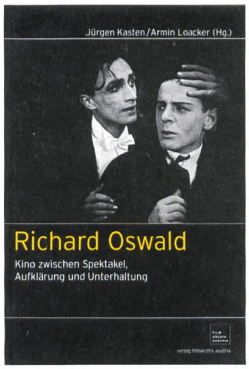
Robert Wise

10. 9. 1914 – 14. 9. 2005

«Ich mietete einen Hubschrauber, machte einen Rundflug über die Stadt und sah die reale und zugleich abstrakte Aufsicht von New York. Dieser Blick von oben, den niemand kennt, stilisiert, verfremdet die Stadt. Wenn die Kamera nach diesem Anfang schliesslich den Boden erreicht, haben wir die Zuschauer in eine Stimmung versetzt, in der sie eher bereit sind, Jugendliche zu akzeptieren, die auf den Strassen tanzen.»

Robert Wise zu WEST SIDE STORY *in Lars-Olav Beier: «Der unbestechliche Blick. Robert Wise und seine Filme», Berlin, Bertz Verlag, 1996*

Genrekino
Richard Oswald



Richard Oswald hat zwischen 1914 und 1936 rund 120 Filme geschrieben, inszeniert und produziert. Viele davon sind in filmarchivarischen Niederungen versunken, und Oswalds bisheriger Stellenwert in der Filmgeschichte beschränkt sich auf ein paar Fussnoten – etwa bezüglich seiner gemeinhin als skandalumwittert bezeichneten Aufklärungsfilme. Der aufschlussreiche Sammelband «Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung» bietet nun eine attraktive Gelegenheit, sich dem unbekannten Œuvre lesend zu nähern. Die Herausgeber *Jürgen Kasten* und *Armin Loacker* haben sich entschieden, das umfangreiche Schaffen nach Werkperioden gebündelt zu behandeln. Dies ermöglicht den Lesern trotz der Fülle an Filmtiteln eine leichte Orientierung.

Im Aufsatz «Dramatische Instinkte und das Spektakel der Aufklärung» widmet sich der Theaterwissenschaftler Jürgen Kasten Oswalds Schaffen der zehner Jahre: Beim Publikum kann der rührige Regisseur bereits mit seinen ersten Filmen durchschlagende Erfolge verbuchen. Kasten erklärt dieses kommerzielle Brillieren vor allem mit Oswalds Gespür für Unterhaltungswerte. Ob Kriminalfilm, Familiendrama oder gar Horrorfilm: Oswald ist ein Hansdampf in so manch populärem Genre und orientiert sich stets am Geschmack des Massenpublikums. Wie schnell dieser filmende "Trendscout" von einem Genre oder Stoff zu anderen wechselt ist erstaunlich; besonders der Wandel von den puren Unterhaltungsfiktionen zu seinen Aufklärungsfilmen und sozialen Dramen mutet auf den ersten Blick ziemlich disparat an. Gleichwohl gibt es zwischen diesen unterschiedlichen Genres sehr wohl verbindende Elemente. Wenn sich Oswald sozialen Problemen oder Tabus wie Alkoholismus (DAS LASTER), Homosexualität (ANDERS ALS DIE ANDERN), Geschlechtskrankheiten (ES WERDE LICHT!) oder Prostitution (DIE PROSTITUTION) zuwendet, verzichtet er trotz eines gewissen aufklärerischen Anspruchs keineswegs auf die publikumswirksamen Inszenierungsstrategien. Zudem schreckt er auch vor Klischees und Stereotypen nicht zurück, um dem Publikum die teils komplexen Themen auf saloppe Weise nahe zu bringen. Detailliert analysiert Kasten Oswalds schlauen Umgang mit diesen damals heiklen Themen und zeigt auf, wie unterschiedlich die Filme aufgenommen werden.

Die Filmwissenschaftlerin *Ursula von Keitz* untersucht Oswalds Schaffen der zwanziger Jahre und weist darauf hin, dass der Filmemacher in dieser Dekade an einem breiten motivischen wie thematischen Spektrum festhält. In seiner Adaption der Tragödie «Frühlings Erwachen» von Frank Wedekind greift er wiederum das Thema Sexualität auf. In der filmischen Realisierung sieht von Keitz Fortschritte verglichen mit den Filmen der zehner Jahre: «FRÜHLINGS ERWACHEN ist visuell hoch differenziert, im szenisch-sequentiellen Timing geschickt und in der Montage einer der künstlerisch ausgereiftesten Stummfilme Oswalds». Weiter beschreibt die Autorin FRÜHLINGS ERWACHEN als einen Film, der stark über eine ausgeklügelte Blickstruktur funktioniert.

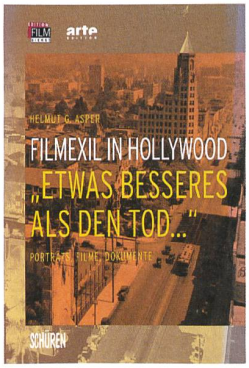
Es erstaunt wenig, dass der flexible Machertyp Oswald den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm ohne jegliches nostalgisches Zögern vollzieht. Der Beitrag von *Michael Wedel* zeigt, wie sich Oswald den infrastrukturellen Innovationen anpasst und die neuen Möglichkeiten des Tonfilms – etwa in Operettenverfilmungen – auskostet. 1933 verlässt der Jude Oswald Deutschland und versucht, vorerst in Wien und später in den USA seinem Beruf weiter nachzugehen. Er muss zu dieser Zeit jedoch einige berufliche Rückschläge einstecken und wird nicht mehr an seine Erfolge in Deutschland anknüpfen können. Gleich zwei Aufsätze widmen sich diesen sehr unbekannten Lebens- und Schaffensabschnitten. Mehr biografische Informationen liefert zudem die von den Herausgebern zum Abschluss des Bandes präsentierte Biografie(skizze).

Die mit viel Bildmaterial erstklassig aufgemachte Monographie ermöglicht eine Wiederentdeckung eines vergessenen Filmwerks und beleuchtet dessen soziokulturellen Stellenwert. Bedeutende Erkenntnisse sind insbesondere dem Einbezug von Rezeption- und Produktionskontexten zu verdanken. Ebenfalls erfreulich ist, dass auch Oswalds Rolle als Filmproduzent analysiert wird. Alle Autoren pflegen einen nüchternen Blick sowohl auf den Menschen wie auch auf dessen Arbeiten. Die Beiträge in diesem Sammelband ergänzen sich ausgezeichnet, was der sorgfältigen Konzeption und Redaktion der Herausgeberschaft zu verdanken ist.

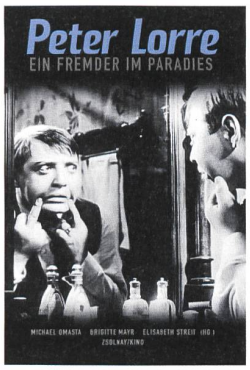
René Müller

Jürgen Kasten, Armin Loacker (Hg.): Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung. Wien. Verlag Filmarchiv Austria. 2005. 575 S., Fr. 43.70, € 22.90

Im Exil
Bücher zum Lesen



Mit seinem Film SPRING PARADE inszenierte Henry Koster 1940 ein Remake der österreichischen Filmoperette FRÜHJAHRSPARADE, die Geza von Bolvary 1935 gedreht hatte. Produzent war in beiden Fällen Joe Pasternak. «Der frühere Film wurde um überflüssige Nebenhandlungen gekürzt und dramaturgisch gestrafft», schreibt *Helmut G. Asper* in seinem gerade erschienenen Buch «Filmexilanten im Universal Studio. 1933–1960». Diese Aussage trifft ähnlich auch auf Aspers Buch selber zu, setzt man es in Beziehung zu seiner vor drei Jahren erschienenen Darstellung «"Etwas Besseres als den Tod ..." Filmexil in Hollywood». Die trug den Untertitel «Porträts, Filme, Dokumente» und war damit so etwas wie ein Füllhorn, das vorliegende Darstellungen des Filmexils um zahlreiche Fakten und Anekdoten, Dokumente und Personen erweiterte, sich zwischen diesen Polen aber manchmal auch ein bisschen verlor – verständlicherweise, denn manche der Geschichten, die die Gesprächspartner zu erzählen hatten, waren doch einfach zu schön, um ungedruckt zu bleiben. Auch wenn seinerzeit weder «Vollständigkeit» noch ein «Lexikon» das Ansinnen des Verfassers war, erwies sich der Band doch eher als Materialsammlung denn als stringente Abhandlung. Neben bekannten Namen fanden sich dort auch die zahlreicher Filmschaffender, die es verdient hätten, dem Vergessensein entrissen zu werden, neben Regisseuren und Darstellern wurden auch andere Sparten gewürdigt, so der Production Designer Rudi Feld, die Filmkomponisten Hans J. Salter und Franz Waxman oder der Filmkritiker Herbert G. Luft. Neben unbekannten Namen fanden sich auch solche, bei denen man nicht unbedingt wusste, dass es sich dabei um Emigranten handelte, zum Beispiel der B-Regisseur Reginald LeBorg, geboren 1902 in Wien als Re-



ginald Gröbel. Den fünfzehn Seiten zu ihm im ersten Asper-Buch stehen zehn im neuen gegenüber, was fehlt, ist – wegen der Beschränkung auf die Zeit bei Universal – die Erwähnung der in den fünfziger Jahren gedrehten B-Western wie THE DALTON GIRLS, dafür geht der Text ausführlicher auf den 1944 gedrehten SAN DIEGO I LOVE YOU ein, der vielleicht eine Wiederentdeckung wert wäre. Was ein wenig irritiert, ist die Tatsache, dass es sich bei den Zitaten LeBorgs im neuen Buch ausschliesslich um solche aus Fremdquellen handelt, während 2002 auch zahlreiche aus Interviews von Asper in den Text eingeflochten waren.

«Die Bedeutung der Filmexilanten für die amerikanische Filmindustrie ist noch immer unterschätzt und nur partiell anerkannt worden», schrieb Asper 2000; in seinem neuen Buch geht es ihm um die gezielte Würdigung der Emigranten-Arbeit innerhalb eines einzelnen Studios, Universal. Dort gab es eine engere Anbindung an das deutschsprachige Filmschaffen, nicht nur wegen der Herkunft des Firmengründers, sondern auch durch die Produktionen der Deutschen Universal in Berlin zwischen 1929 und 1933. «Dass es einigen Emigranten gelungen ist, mit ihren Filmen das Image des Studios zu prägen», zeigt Asper unter anderem an den Musikfilmen, die Henry Koster mit der von ihm entdeckten Deanna Durbin in der Hauptrolle (und mit den ebenfalls emigrierten Joe Pasternak als Produzent und Felix Jackson als Autor) realisierte, und an der Wiederbelebung der Karriere von Marlene Dietrich mit DESTRY RIDES AGAIN. Ihre Rolle als «Frenchy wurde zum Prototyp für Marlene Dietrichs neues und dauerhafteres Image». Schön ist in diesem Zusammenhang der Abdruck eines bisher unveröffentlichten, dreiseitigen Manuskripts aus ihrem Nachlass, betitelt «some suggestions» – von denen einige tatsächlich bei der endgültigen Schnittfassung des Films berücksichtigt wurden. Aufschlussreich sind die Vergleiche, die Asper zu anderen Filmen zieht, etwa zwischen den musikalischen Komödien mit Deanna Durbin und jenen mit Franziska Gaal, die Koster vor seiner Emigration in Wien gedreht hatte. Neue Namen gegenüber dem ersten Buch sind eher die Ausnahme, aber es gibt sie, etwa den gebürtigen Wiener, der es als Turhan Bey in Universals Exotik-Filmen zum Matinee-Idol brachte. Von den zahlreichen Detailinformationen (etwa zu Gagen), die sich hier ebenso wie im Vorläufer finden, hätte es vermutlich noch mehr gegeben, wäre nicht das Archiv von Universal nach der Übernahme durch Vivendi «für wissenschaftliche Recherche faktisch gesperrt» worden.

«Bis 1947 spielt er in vier bis fünf Filmen pro Jahr. Nur wenige Emigranten, praktisch kein anderer Schauspieler, waren ähnlich erfolgreich», erfahren wir über Peter Lorre in einem Sammelband, erschienen anlässlich des hundertsten Geburtstag des Schauspielers im vergangenen Jahr. Eine glückliche Exil-Geschichte also? Nur bedingt: Lorre «entledigt sich des Fremdseins, indem er überzeugend den Ausländer mimt,» und kann dabei darauf aufbauen, dass er «schon vor 1933 auf den Typ des Aussenseiters festgelegt» war, auch schon in seinen Bühnenrollen, also vor Fritz Langs Film M. Aber Lorre konnte auch anders: Wer weiss schon, dass er 1925 in Zürich in der Titelrolle des von ihm selbst verfassten «lustigen Weihnachtsspiels in 5 Bildern mit Musik und Tanz» «Das tapfere Schneiderlein» rauschende Erfolge feierte? Darüber informiert dieser Band ebenso wie darüber, dass sich Lorres Popularität in den vierziger Jahren auch in seinen "Auftritten" in mehreren Zeichentrickfilmen aus Warner Brothers' Looney-Tunes-Serie niederschlug oder später – in unterschiedlichsten Formen – in zahlreichen Filmen und diversen Songs (wie Al Stewarts «Year of the Cat»): «Eine Tragikomödie vom Überleben im Fundus der Populärkultur», wie der entsprechende Text von *Christoph Huber* im Untertitel heisst. Insgesamt sechzehn Autoren tragen bei zur Erörterung der Facetten Peter Lorres, das reicht von Texten zu einzelnen Filmen (*Christian Petzold* über THE FACE BEHIND THE MASK, *Enno Patalas* über CRIME AND PUNISHMENT) zu übergreifenden Essays, von Analysen aus der Distanz bis zu ganz persönlichen Annäherungen (wie *Ilse Aichingers* Text zu Lorres einziger Regiearbeit DER VERLORENE). Dazwischen gestreut sind zeitgenössische Texte, etwa einer von *Graham Greene* (1936), aber auch bislang unveröffentlichte Dokumente, so Briefe von Lorre an den Rechtsvertreter des Schriftstellers Karl Krauss, die Rückzahlung eines Darlehens betreffend – doch keine glückliche Exilgeschichte.

«Nirgends bin ich zuhause – das fühle ich, je älter ich werde – in keinem Land und keinem Haus, in keinem Menschen»: der Satz, der zu jedem Exil-Buch passt, stammt von Friedrich Wilhelm Murnau, der ihn 1930 schrieb, im Jahre vor seinem (Unfall-)Tod – eine Relativierung seiner glücklichen Zeit in der Südsee, wo er gerade den Film TABU gedreht hatte, einen «künstlichen Dokumentarfilm», wie ihn *Enno Patalas* nennt. Patalas hat in dem Band «Südseebilder. Texte, Fotos und der Film TABU» diese Zeit dokumentiert anhand von Texten Murnaus, von denen seinerzeit nur ein Teil veröffentlicht wurde und bei denen auch nicht immer klar ist, was wirklich von Murnau stammt, was dessen handschriftliche Niederschrift und was Bearbeitung ist. In manchen Passagen kann man dies aber sehr schön verfolgen, etwa wenn Patalas beim Brief Murnaus an Salka und Berthold Viertel die Diskrepanzen deutlich macht zwischen dem Typoskript und der seinerzeit in der Zeitschrift «Die Dame» veröffentlichten Version, in der nicht nur seine Auslassungen über Deutsche im Ausland («wie aus einem Stroheim-Film herausspaziert»), sondern auch eine unheimliche Begegnung mit dem eigenen Schatten steht: der zufällige Besuch in einem Südseekino, wo ihm auf der Leinwand «Regie: F. W. Murnau» entgegenspringt, obwohl er mit diesem «Schmarren» (Murnau) nicht das geringste zu tun hat – «ein Verkaufstrick wahrscheinlich der Ufa?» Die zweite Hälfte des schönen Bandes füllt das Drehbuch zu TABU, von Patalas in den Randspalten kundig annotiert und mit einer Filmbeschreibung in Verbindung gesetzt.

Frank Arnold

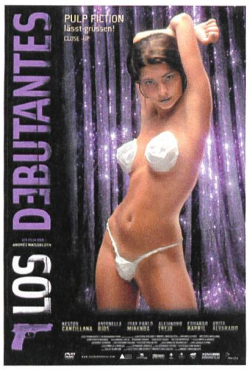
Helmut G. Asper: «Etwas Besseres als den Tod ...» Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente. Marburg, Schüren Verlag, 2002. 679 S., Fr. 59.–, € 24.80

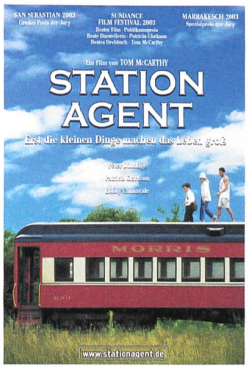
Helmut G. Asper: Filmexilanten im Universal Studio. 1933–1960. Berlin, Bertz + Fischer Verlag, 2005. 300 S., Fr. 44.70, € 25.–

Michael Omasta, Brigitte Mayr, Elisabeth Streit (Hg.): Peter Lorre. Ein Fremder im Paradies. Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2004. 271 S., Fr. 32.50, € 19.80

Friedrich Wilhelm Murnau: Südseebilder. Texte, Fotos und der Film Tabu. Ausgewählt, bearbeitet und kommentiert von Enno Patalas. Herausgegeben von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Berlin, Bertz + Fischer Verlag, 2005. 224 S., Fr. 36.–, € 19.90

DVD





Sunshine State

Was Texas für LONE STAR war, das ist Florida für SUNSHINE STATE: Ein Kristallisationspunkt für ein menschliches Beziehungsgeflecht, wie es überall auf der Welt ineinander greift. Das genau macht die Faszination von *John Sayles'* Filmen aus, dass sie sozial präzise beobachtet und verortet, aber dennoch allgemeingültig und -verständlich bleiben – raffiniertes Erzählkino. Als Katalysator wirken diesmal Immobilienhaie, die in das kleine Küstenstädtchen Delrona Beach in Florida einfallen und den Einwohnern das schnelle Geld versprechen. Die Managerin eines Hotels möchte noch so gerne das belastende Vermächtnis ihres Vaters loswerden. Eine Schauspielerin kehrt zu ihrer Mutter zurück und an den Ort ihrer persönlichen Tragödie. Von diesen beiden Erzählsträngen ausgehend, beschreibt Sayles gewohnt souverän sein vielschichtiges und doch bruchstückhaftes Panorama, wobei ihn genaue Beobachtungen mehr interessieren als plakative Antworten. Die schlichte DVD wartet immerhin mit einem Regiekommentar auf.

SUNSHINE STATE *USA 2002. Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: DD 5.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Regiekommentar. Vertrieb: Columbia Tristar Home Entertainment*

Die Mutter

May, die eben Witwe gewordene Grossmutter aus der Provinz, scheint allen im Weg zu sein: Der Sohn versucht gehetzt, Ehe und Geschäft am Laufen zu halten und kann keine einsame Mutter im Haus brauchen. Die Tochter macht May für alles verantwortlich, was in ihrem Leben nicht geklappt hat, und das ist eine ganze Menge. Die unausgesprochene Abrechnung, die beide Kinder ihrer Mutter präsentieren, lautet: Du hast uns nicht genügend geliebt, also lieben wir dich auch nicht. Niemand rechnet damit, dass irgendjemand etwas für diese alternde Frau empfinden könnte – am wenigsten May selbst. Und doch beginnt sie ein Verhältnis mit Darren, ausgerechnet ihm, dem Schulfreund ihres Sohnes und Geliebten ihrer Tochter. *Roger Michell* ist ein subtiles Drama gelungen, das geschickt vermeidet, skandalisierend oder voyeuristisch zu werden. Neben einem soliden Drehbuch und überzeugenden Darstellern überrascht vor allem die für ein Kammerspiel einfallsreiche Bildregie.

THE MOTHER *GB 2004. Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Interviews, Making of. Vertrieb: Ascot Elite/Impuls Home Entertainment*

Los Debutantes

In Don Pascuals Stripteaseclub werden Halbweltkarrieren gemacht und zerstört. Mit Drogenhandel und Prostitution kommt man zu Wohlstand und geht daran zu Grunde. Silvio will raus aus dem Elend Santiago de Chiles und wird zum Handlanger Pascuals, bald darauf aber auch zum heimlichen Rivalen um die Gunst der schillernden Tänzerin Gracia. Das Dreieck wird zum mörderischen Quadrat, als sich auch noch Silvios kleiner Bruder Victor in Gracia verliebt. Ein schicksalshafter Reigen um die Femme fatale beginnt. *Andrés Waissbluth* zitiert in seinem Erstling gekonnt und lustvoll grosse Vorbilder wie GILDA. Auch formal hält er sich an grosse Vorbilder und spielt wie RASHOMON raffiniert mit verschiedenen Blickwinkeln. So gelingt ihm eine reizvolle Hommage an die Serie noir, die allerdings den scharfen Blick auf Sozial- und Gesellschaftspolitik weitgehend vermissen lässt und dafür umso ausgiebiger die körperlichen Reize seiner zugegeben charismatischen Hauptdarstellerin ins Bild rückt. Es gilt offenbar nicht nur in Don Pascuals Club die Devise: Sex sells.

LOS DEBUTANTES *Chile 2003. Region 2; Bildformat: 1:1,85; Sound: DD 2.0, DD 5.1; Sprachen: D, SP; Untertitel: D; Extras: Making of, Interviews. Vertrieb: Xenix/Impuls Home Entertainment*

James Dean Collection

Mit lediglich drei Hauptrollen wurde er zum Kultstar, zur Popikone ersten Ranges. Das Phänomen James Dean lässt sich auch mittels der üppig ausgestatteten DVD-Box nicht erklären. Dennoch ist es reizvoll, neben den Filmen auch die drei Fernsehporträts aus verschiedenen Jahrzehnten zu vergleichen. Am spannendsten schneidet dabei der eigens für die DVD-Edition hergestellte Beitrag «James Dean – Forever Young» ab. Er beleuchtet unter anderem ausführlich die Zeit vor den legendären Hauptrollen und zeigt rare Ausschnitte aus Deans früher Fernseh- und Filmkarriere. Faszinierend sind auch die unzähligen Bilder, die von Dean gemacht wurden, lange bevor er ein Star war. Ganz offensichtlich hat die (Selbst-) Inszenierung des Mythos schon beim völlig unbekannten Jungschauspieler angefangen. Dean ist nicht nur durch seinen frühen Tod zur Ikone geworden, er wollte es bereits zu Lebzeiten werden. Zu jedem einzelnen Film gibt es reichlich Bonusmaterial, am spannendsten sind Probeaufnahmen, Kostümproben und nicht verwendete Szenen. Aber auch die Dokumentationen zu den einzelnen Filmen sind sehenswert, und wer danach immer noch freie Zeit hat, wird mit Audiokommentaren von Filmhistorikern bedient.

Die James-Dean-Collection enthält: EAST OF EDEN *USA 1954;* REBEL WITHOUT A CAUSE *USA 1955;* GIANT *USA 1956;* JAMES DEAN – FOREVER YOUNG *USA 2005. Die Filme sind auch einzeln erhältlich. Region 2; Bildformat: 1:2.55* (EAST OF EDEN, REBEL WITHOUT A CAUSE), *1:1.66* (GIANT), *1:1.85* (JAMES DEAN)*; Sound: Dolby Digital; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentare, Porträts, Probeaufnahmen, Kostümproben, nicht verwendete Szenen, Making of, Wochenschaumaterial. Vertrieb: Warner Home Video*

Station Agent

Finbar erhält überraschend ein verlassenes, verlottertes Bahnwärterhäuschen samt angrenzendem Bahnhof geschenkt. Finbar liebt Züge über alles – aber an seiner Station hält schon lange kein Zug mehr. Dafür wird er von einem kubanischen Betreiber einer Imbissbude belagert und von einer sichtlich unglücklichen Frau beinahe überfahren. Finbar möchte vor den Menschen seine Ruhe haben, weil er sich als Kleinwüchsiger längst in der Isolation eingerichtet hat. Aber ausgerechnet in diesem gottverlassenen Kaff in Newfoundland lassen ihm die Menschen keine Ruhe – und scheinen dazu noch regelrecht liebenswürdig zu sein. In seinem Regiedebut gelingt dem Schauspieler *Tom McCarthy* vollkommen entspanntes Erzählkino, im besten Sinne heiter, weil nie rührselig.

STATION AGENT *USA 2003. Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: DD 2.0, DD 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Interviews, geschnittene Szenen. Vertrieb: Warner Home Video*

Thomas Binotto

Prozess der Zerrüttung

A HISTORY OF VIOLENCE von David Cronenberg

Die pastorale Idylle einer Kleinstadt in Indiana wird zerstört, als eines Abends nach Feierabend zwei Fremde im Diner von Tom Stall auftauchen und eine Kellnerin bedrohen.

Als David Cronenbergs Film im letzten Mai in Cannes lief, deuteten vor allem französische Kritiker seinen Titel als ein Gleichnis für die Geschichte und den Nationalcharakter der USA. Tatsächlich greift der Kanadier vertraute Topoi (den Einbruch der Gewalt in eine friedliche Welt, die legitime Verteidigung der Familie) und Schauplätze (Kleinstadt, Motel, Diner) des Americana auf; die Ausgangssituation seines Thrillers erinnert an klassische Films noir wie OUT OF THE PAST und die erste Adaption der Hemingway-Story «The Killers».

Darüber hinaus schillert der Filmtitel, lässt vielfältige Interpretationen zu. Er zitiert eine gebräuchliche Formel aus den Gutachten von Gerichtspsychologen, die darauf verweist, dass ein Beschuldigter bereits in der Vergangenheit Anzeichen von Gewaltbereitschaft zeigte. Vor allem jedoch verleiht er der Handlung den Charakter des Archetypischen, nachgerade Balladenhaften. Die pastorale Idylle einer Kleinstadt in Indiana wird zerstört, als eines Abends nach Feierabend zwei Fremde im Diner von Tom Stall auftauchen und eine Kellnerin bedrohen. Als Stall sie in Sekundenschnelle mit ihren eigenen Waffen tötet, wird er von den Medien als amerikanischer Held gefeiert. Seine ungewollte Berühmtheit führt drei Gangster aus dem fernen Philadelphia in die verschlafene Kleinstadt, die überzeugt sind, er sei ihr abtrünniger Komplize Joey. Stall bestreitet, sie je zuvor gesehen zu haben. Während sie ihn und seine Familie belagern, kommen seiner Frau Edie und dem Sheriff jedoch Zweifel, ob der mustergültige Familienvater wirklich der ist, den sie seit Jahrzehnten kennen.

A HISTORY OF VIOLENCE basiert auf einer *graphic novel* (sprich: der noblen Form eines Comic Strips) von *Vince Locke* und *John Wagner*. Obwohl Cronenberg gegenüber der Vorlage (die er ursprünglich gar nicht kannte) und *Josh Olsons* Drehbuchadaption gravierende Veränderungen vorgenommen hat, ist diese Abkunft aufschlussreich. Das Motiv des Normalbürgers, der sich kurzerhand in einen Superhelden verwandelt, gehört zu den

Die Ambivalenz, in die Cronenberg seine Charaktere schickt, ist mitunter plakativ. Die Gewalt ist nicht einfach das Andere, das in die friedliche Ordnung einbricht, sondern etwas, das womöglich unentdeckt stets in ihr nistete.

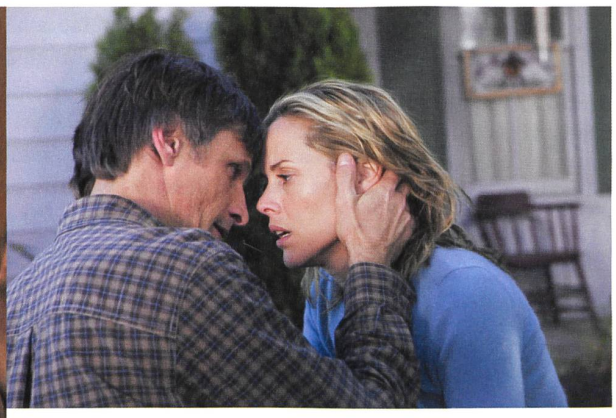
Konstanten der Gattung und erfährt hier eine sarkastische Modulation: Die Geistesgegenwart, mit der Stall eingangs seine Gegner liquidiert, gemahnt an die handwerkliche Präzision eines Profikillers. Es muss den Regisseur einigermassen verblüfft haben, dass sein Film in den Wettbewerb von Cannes eingeladen wurde (wo er sich in der unerquicklichen Position wiederfand, die Kluft zwischen dem ostentativen Anti-Amerikanismus Lars von Triers und dem rüden Neo-Noir von SIN CITY, einer weiteren Comic-Verfilmung, zu überbrücken), denn er ist als Auftragsarbeit für das Hollywoodstudio New Line entstanden. Obwohl das Sujet es Cronenberg gestattet, einige seiner vertrauten Themen zu variieren – die Paranoia, das Rätsel der Identität, die Furcht vor physischer und moralischer Kontamination –, erweckt der Film nicht nur auf den ersten Blick den Anschein, er sei sein konventionellster seit der allerdings meisterlichen Stephen-King-Adaption THE DEAD ZONE. Auf der blossen Handlungsebene folgt er den geläufigen Mustern des Thrillers, es braucht einen geduldigen, aufmerksamen Blick, um zu entdecken, wie Cronenberg ihnen einen doppelten Boden eingezogen hat, auf dem er jene Mechanismen seziert, kraft derer die Gewalt im Kino ihre Faszination entfaltet. Beharrlich dekliniert er ihr Wesen in unterschiedlichen Formen durch, als Selbstverteidigung, als Ausbruch familiärer, sexueller oder schulischer Spannungen, gibt ihr mit unseliger Konsequenz gegen Ende auch noch einen tarantinoesken Drall ins Spasshafte.

Die rabiate Notwehr des Vaters setzt er als unumkehrbaren Wendepunkt, der die Familie zum Leben in einem mulmigen Danach verdammt. Diesen Prozess der Zerrüttung unterwirft er einer unbarmherzigen Symmetrie. Jack, der Sohn der Familie, vergilt einem Mitschüler dessen ständige Demütigungen mit einer jähen, unerwartet brutalen Attacke. Und das ausgelassene Liebesspiel, bei dem Edie Tom in ihrem alten Cheerleader-Kostüm verführt, findet später ein verstörendes Äquivalent in der Szene, in der sie sich gegen ihn wie einen Vergewaltiger wehren muss. Die Ambivalenz, in die Cronenberg seine Charaktere schickt, ist mitunter plakativ. Die Gewalt ist nicht einfach das Andere, das in die friedliche Ordnung einbricht, sondern etwas, das womöglich unentdeckt stets in ihr nistete.

In den Actionszenen stürzt er den Zuschauer in ein Wechselbad der Reaktionen, von der Verblüffung über die Genugtuung zum Abscheu. An ihr Ende hat Cronenberg, der Metaphysiker der körperlichen Verheerungen, jeweils eine Grossaufnahme gesetzt, die Wucht und Konsequenz der Schusswechsel in klinischer Anschaulichkeit darstellt. Die Inserts verstümmelter Gesichter und Gliedmassen schlägt er als Widerhaken in eine tückisch klassische Inszenierung. Die Gewaltakte wirken pragmatisch und funktional, gehorchen dem Überlebensinstinkt. Cronenberg zelebriert sie nicht als reinigendes Fegefeuer. Das Töten vollzieht sich vielmehr brüsk, in einer solchen Hast, als wollten die Akteure es abschütteln wie etwas, das nicht zu ihrer Natur gehört.

Gerhard Midding

R: David Cronenberg; B: Josh Olson nach der gleichnamigen Graphic Novel von John Wagner und Vince Locke; K: Peter Suschitzky; S: Ronald Sanders; A: Carol Spier; Ko: Denise Cronenberg; M: Howard Shore; T: Rob Bertola. D (R): Viggo Mortensen (Tom Stall), Maria Bello (Edie Stall), Ashton Holmes (Jack Stall), Heidi Hayes (Sarah Stall), William Hurt (Richie Cusack), Ed Harris (Carl Fogaty), Stephen McHattie (Leland Jones), Greg Bryk (Billy Orser), Peter MacNeill (Sheriff Sam Carney), Steve Arbuckle (Jared), Ian Matthews (Ruben), Kyle Schmid (Bobby Jordan), April Mullen (Lisa), Sumela Kay (Judy). P: Bender-Spink, New Line Cinema; Chris Bender, David Cronenberg; J. C. Spink, Jake Weiner. USA 2005. Farbe, Dauer: 96 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg



Rosa gibt es viel

BROKEN FLOWERS von Jim Jarmusch

Die jüngste Filmfigur von Jim Jarmusch, der mit dem verwechslungsreichen Namen Don Johnston geschlagene Ex-Computerunternehmer, steckt hingegen mitten in jener Sorte Lebenskrise, für die der Begriff der Midlife-Crisis ein glatter Euphemismus wäre.

Es gab eine Zeit, da fingen Punks an, Country Musik zu hören, weil alles andere nicht mehr *punk* war. Natürlich hörten sie auch auf, wie Punks auszusehen, denn auch das war alles andere als punk. Sie sahen jetzt wie Cowboys aus. Diese Camouflage, die in den späten achtziger Jahren zu einer Wiedergeburt der Song-Kultur führte mit Musikern wie Lyle Lovett bis Green on Red, weckte auch ein vorübergehendes Misstrauen daran, ob Jugendlichkeit immer das Coolste sei.

Ein Filmemacher und Dichter färbte sich damals die Haare grau, so dass man nicht mehr wusste, ob er nun jung war oder alt, Punk oder Cowboy. Am liebsten las er Geoffrey Chaucer, den Reiseerzähler der Canterbury Tales aus dem vierzehnten Jahrhundert und Erfinder des literarischen Road Movie. Sein Name war Jim Jarmusch, und mit 31 gewann er die Goldene Palme von Cannes, einen Preis, der sich mit grauen Haaren vorzüglich entgegennehmen lässt. Sein Film trug die chronische Deplaziertheit auf dem Weg der persönlichen Sinnsuche schon im Titel: STRANGER THAN PARADISE.

Im vergangenen Mai am Strand von Cannes, spät nachts auf einer Party seines einstigen Mentors Wim Wenders: Wie aus dem Hinterhalt wird Jarmusch plötzlich angefallen von einer bildhübschen zwanzigjährigen Französin, barfuss und im Abendkleid. Wer sie nicht schon vorher gesehen hat, musste glauben, dass sie gerade dem Meer entstiegen sei, um eine nicht enden wollende Dankesrede loszuwerden. «Thank you for STRANGER THAN PARADISE ... Thank you for DOWN BY LAW ...» Wie kann ein Künstler auf einen solchen Ausbruch nur gelassen reagieren?

Im Gespräch, das Tonband ist bereits aus, erklärt der Filmemacher Grossmut mit schierer Gewöhnung. Auf einem Linienflug habe ihn der italienische Pilot ins Cockpit rufen lassen. Er war ein Jarmusch-Fan und wollte nun sein Idol mit Kunststücken beeindrucken. Bevor

1

2

Erst nach Johnstons Rückkehr in den selbstgeschaffenen, jeder Vergangenheit entkleideten Lebensraum, klärt sich ein wenig das Mysterium. Offensichtlich hat dessen Lösung diesmal gar nicht so sehr in der Reise gelegen, sondern einfach vor der Tür.

die vollbesetzte Maschine Venedig ansteuerte, zeigte er Jarmusch noch einige Sehenswürdigkeiten aus nächster Nähe.

Auf fast unheimliche Weise scheint Jarmusch keinen Tag älter geworden zu sein. Sein faltenloses Gesicht krönt noch immer dieses silbergraue Haar, und wenn er jetzt tatsächlich in das Alter kommt, in dem sich andere Männer ihre Haare heimlich färben, wird er vielleicht ebenso heimlich damit aufhören. Seine jüngste Filmfigur, der mit dem verwechslungsreichen Namen Don Johnston geschlagene Ex-Computerunternehmer, gespielt von *Bill Murray*, steckt hingegen mitten in jener Sorte Lebenskrise, für die der Begriff der Midlife-Crisis ein glatter Euphemismus wäre, weil die verbliebene Lebenserwartung eine ganz andere Rechnung aufmacht.

Vielleicht deshalb stört er sich kokett an den Belehrungen seines einzigen Freundes und naiven Bewunderers, des jungen Familienvaters und Hobbydetektivs Winston. «Du warst doch immer ein Don Juan», will er die Verwunderung über einen an ihn adressierten, rosafarbenen Brief dämpfen, und das einzig Beleidigende dabei ist die Vergangenheitsform, die er benutzt. Zuvor hatte seine Freundin ihren Abgang inszeniert und den gänzlich orientierungslosen Mittfünfziger vor dem Fernseher zurückgelassen. Wird ihn da der maschinengeschriebene Brief einer Unbekannten aus der Lethargie erwecken?

In diesem Brief steht in knappen Worten, dass Don Johnston vor zwanzig Jahren einen Sohn gezeugt habe, der nun möglicherweise auf dem Weg zu ihm sei. Auch dieses Rätsel interessiert Winston ungleich mehr, doch bei seiner Lösung stösst er an Grenzen. Der Poststempel ist unleserlich, allein die Farbe Rosa ist ein Indiz. So schickt er den lethargischen Freund, der ihm immerhin die Namen seiner Ex-Freundinnen nennen konnte, auf eine komplett ausgearbeitete Reise in die Vergangenheit.

Jarmusch hat sich immer wieder dem Motiv der Reise ins Ungewisse gewidmet, wobei die japanischen Elvis-Fans in MYSTERY TRAIN auf ihrem Weg ins gelobte Memphis sogar eine Chaucer Street passieren. Nun also die Variante der Pauschalreise im handlichen Paket. In der Chronologie der Begegnungen beginnt der Trip scheinbar bruchlos. Die erste der Exfrauen hat zwar keinen Sohn, aber dafür eine Tochter, die Lolita heisst, herzförmige Ohrringe trägt wie bei Kubrick und sich genau wie eine solche benimmt. Johnston widersteht nobel ihren Reizen und geniesst das Déjà vu mit der noch immer attraktiven Mutter bis zum nächsten Morgen. Rosa gibt es viel in dieser irrealen Kulisse, die überschattet ist vom Tod des Vaters dieser Lolita, doch sein Schicksal als verbrannter Amateur-Rennfahrer fügt sich nahtlos ein in den Schlagerkitsch.

Umso deprimierender der zweite Besuch. Aus dem einstigen Hippiemädchen Dora ist die indifferente Ehefrau eines Immobilienmaklers geworden. Das Rosa, eben noch verspieltes Attribut ewiger Teenagerträume, kann man in ihrem spiessigen Fertighaus förmlich riechen wie ein billiges Deodorant.

Man ahnt bereits, wohin die Reise geht: Jarmusch offeriert uns einen Katalog von Lebensmodellen erwachsen gewordener Ex-Blumenkinder. Eines, das von Bill Gates, verkörpert Johnston selber in Miniatur. Und nun Frau Nummer drei: Die hochbegabte Akademikerin betreibt einen esoterischen Salon, in dem sie mit Tieren kommuniziert; beschützt von der zweifelnden Aussenwelt von ihrer offenbar lesbischen Assistentin. Einen Sohn im fraglichen Alter gibt es auch hier nicht.

5

6

3

4

1
Frances Conroy
in BROKEN FLOWERS

2
Johnny Depp und Mili Avital
in DEAD MAN

3
Bill Murray und Jessica Lange
in BROKEN FLOWERS

4
Bill Murray und Sharon Stone
in BROKEN FLOWERS

5
Richard Edson
in STRANGER THAN PARADISE

6
Youki Kudoh und Masatoshi Nagase in MYSTERY TRAIN

7
Nicoletta Braschi
in MYSTERY TRAIN

8
Bill Murray und Sharon Stone
in BROKEN FLOWERS

Ein paar Meilen weiter verfinstert sich die Stimmung; psychedelische Filmmusik deutet an, dass irgendwo da draussen die achtundsechziger Zeit vielleicht doch noch am Leben sei. Doch es ist die entartete, die von den Ausschreitungen der Hell's Angels bestimmte Kehrseite von Woodstock. Umgeben von unfreundlichen Motorrad-Rockern lebt Penny. Hier, wo sich die Rosazeichen häufen und sogar eine passend gefärbte Schreibmaschine im Gras auf die ominöse Briefpost hindeutet, will man den Besucher nicht mal von weitem sehen. So also hätte seine Zukunft auch aussehen können – ein endloser Kifferalptraum. Erst nach Johnstons Rückkehr in den selbstgeschaffenen, jeder Vergangenheit entkleideten Lebensraum, klärt sich ein wenig das Mysterium. Offensichtlich hat dessen Lösung diesmal gar nicht so sehr in der Reise gelegen, sondern einfach vor der Tür.

Man kann nicht umhin, diese simple Lehre auch auf Jarmuschs Werk zu beziehen. Offensichtlich funktioniert der Rückgriff auf bewährte Dramaturgien so wenig wie jene Endlosschleife, in der der Held gefangen ist. Es ist also doch ein ernster, ja hinter seiner Rosa-Fassade ausgesprochen bitterer Film. Wie immer hat sich der Sohn eines Filmkritikers dabei allerdings nicht ganz lösen wollen von einer anderen Vergangenheit, der des Kinos selbst. 1968 hat Frank Perry einen ganz ähnlichen Film gedreht, THE SWIMMER, in dem Burt Lancaster seiner Vergangenheit in den Pools von Los Angeles hinterhertaucht.

Noch einmal also dreht Jarmusch ein Road Movie, aber es ist ein Anti-Road-Movie. Die Strasse öffnet sich nicht für das Unerwartete, sondern sie holt ihren Helden stets ein und wirft ihn auf sich selbst zurück. Sie bietet keinerlei Entwicklungshilfe bei der Bewältigung von Lebenslügen. Die grösste Lebenslüge ist das Image: Wir wissen nicht, was Bill Murrays Reize einmal waren, nur seine Verflossenen könnten es uns erklären, doch sie hüllen sich in Schweigen. So ähnlich seine Figur dem Protagonisten von LOST IN TRANSLATION zu sein scheint, ist er doch diesmal eben nicht der lakonische Grandseigneur, dem es leicht fällt, junge Frauen zu beeindrucken. Während Sofia Coppolas Film wie eine freundliche weibliche Bestätigung der alten Hollywoodmaxime wirkte, dass es kein Höchstalter geben darf für einen Cary Grant, selbst wenn er aussieht wie Bill Murray, sehen wir bei Jarmusch diesen Mythos verblassen. Er wisse nur, dass die Vergangenheit vorbei sei und die Zukunft noch nicht da, lautet Johnstons *carpe diem* am Ende, was nur heisst, dass Lebenskonzepte stets erneuert werden müssen.

Daniel Kothenschulte

Stab
Regie, Buch: Jim Jarmusch nach einer Idee von Bill Raden und Sara Driver; Kamera: Frederick Elmes; Schnitt: Jay Rabinowitz; Production Design: Mark Friedberg; Kostüme: John Dunn; Musik: Mulatu Astatke; Ton: Mark Goodermote

Darsteller (Rolle)
Bill Murray (Don Johnston), Julie Delpy (Sherry), Heather Alicia Simms (Mona), Brea Frazer (Rita), Jeffrey Wright (Winston), Jarry und Korka Fall, Saul und Zakira Holland, Niles Lee Wilson (Kinder von Mona und Winston), Meredith Patterson (Air-Hostess), Jennifer Rapp, Nicole Abisinio (junge Mädchen im Auto), Ryan Donowho (junger Mann im Auto), Alexis Dziena (Lolita), Sharon Stone (Laura), Frances Conroy (Dora), Christopher McDonald (Ron), Dared Wright (Mann mit Kaninchen), Chloë Sevigny (Assistentin von Carmen), Suzanne Hevner (Ms Dorston), Jessica Lange (Carmen), Tilda Swinton (Penny), Brain F. McPeck, Matthew McAuley (Typen im 4x4), Chris Bauer (Dan), Larry Fessenden (Will), Pell James (Sun Green), Mark Weber (Knabe), Homer Murray (Kind im Auto)

Produktion, Verleih
Focus Features, Five Roses; Produzenten: Jon Kilik, Stacey Smith. USA 2005. Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin

7

8

‹Schweigen ist die Musik des Lebens›

Gespräch mit Jim Jarmusch

«Das Reisen ist natürlich schon seit der Zeit von Homer eine Metapher für das Leben und seine Zyklen, als Weg durch die Zeit.»

FILMBULLETIN Nahezu all Ihre Filmfiguren machen sich auf Reisen, die sie vor besondere Erfahrungen stellen. In MYSTERY TRAIN ist es der bekannte Weg nach Memphis zu den Wurzeln des Rock'n'Roll; im Indianerfilm DEAD MAN führt eine ziellose Reise in die Spiritualität. Und in Ihrem neuen Film BROKEN FLOWERS will sich ein Vater seinem unbekannten Sohn stellen.

JIM JARMUSCH Das ist für mich tatsächlich Pilgerschaft. Ich sage das sogar sehr deutlich mit einer Referenz in MYSTERY TRAIN, wo das japanische Pärchen auf der Suche nach dem Geist des Rock'n'Roll an die Chaucer Street kommt. Das bezieht sich auf die «Canterbury Tales», also die Form von Geschichten, die auf einer Pilgerreise zu einem Schrein erzählt werden. Graceland ist so ein Schrein, den sie allerdings nicht erreichen.

FILMBULLETIN Haben Sie selbst solche Reiseerfahrungen gemacht?

JIM JARMUSCH Ich bin gerne unterwegs, besonders dort, wo ich mich nicht auskenne. Ich reise gerne durch, bin gerne aussen vor. Mir gefällt es, die Sprache nicht zu verstehen. Ich bin gerne in Tokio, fahre U-Bahn und kann nicht mal die Zeichen verstehen. Dann öffnet man sich für das nicht einmal Logische. Ich liebe Städte, sie sind wie frühere Geliebte. Aber ebenso mag ich Landschaften. Ich lebe zur Hälfte in New York City und in der Mitte von nirgendwo. Und ich liebe den Gegensatz. Aber das Reisen ist natürlich schon seit der Zeit vor Homer eine Metapher für das Leben und seine Zyklen, als Weg durch die Zeit.

FILMBULLETIN Erlaubt denn das Reisen heute noch solche Erfahrungen?

JIM JARMUSCH Fliegen ist schon ausgesprochen nervig. Es sind fliegende Busse, immer zu spät, die reine Zeitverschwendung. Lieber fahre ich mit Auto, Motorrad oder Zug. Das Fliegen bin ich leid, aber das Reisen nicht, und ich war höchstens in zehn Prozent der Orte, die ich sehen will.

FILMBULLETIN Reisegeschichten sind im Kino oft erzählt worden, bevor man noch von Road Movies sprach. Zum Beispiel von Pasolini, der ja auch Chaucer verfilmt hat. Hat Sie sein Film UCCELLACCI E UCCELLINI vielleicht auf diese Grundform gebracht?

JIM JARMUSCH Vielleicht. Aber man weiss ja nie, wo die Ideen herkommen. Godard hat gesagt: «In den USA nennt man es Plagiat, wir in Europa nennen es Hommage.» Natürlich stiehlt man von anderen, manchmal bewusst, manchmal nicht. Aber das ist die Geschichte des künstlerischen Ausdrucks. Es war immer da.

FILMBULLETIN Fühlen Sie sich im Augenblick oft bestohlen?

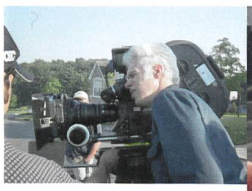
JIM JARMUSCH Wenn, dann kriege ich es nicht mit. Manchmal denke ich, Moment, die Idee hatte ich doch vorher. Aber dann denke ich auch, bevor ich sie hatte, hatte sie jemand anders, also habe ich sie von ihm geklaut, auch wenn ich es nicht wusste. Das sind für mich Wellen im Ozean. Manchmal verbinden sie sich, manchmal brechen sie ab, und man kann sie nicht numerieren oder analysieren. Man kann nur sagen: Es ist ein Ozean. Und wie majestätisch er ist durch all die verschiedenen Wellen darin. Verbunden sind sie jedenfalls alle irgendwie.

FILMBULLETIN Als Sie Ihre ersten Filme machten, erschien einem das amerikanische Independentkino ebenfalls wie ein Ozean: voller Ideen und gegenseitiger Inspiration. Ist das noch so?

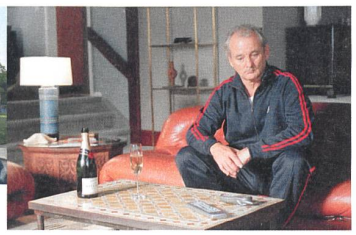
JIM JARMUSCH Ich weiss nicht, was zum Teufel das Wort überhaupt behauptet. Es gibt gerade eine Menge neuer Ideen auch im kommerziellen Umraum des ame-

1

2



3



1

1
Bill Murray in BROKEN FLOWERS

2
Tom Waits und John Lurie in DOWN BY LAW

3
Jim Jarmusch bei den Dreharbeiten zu BROKEN FLOWERS

4
Forest Whitaker und Camille Winbush in GHOST DOG

5
Bill Murray und Julie Delpy in BROKEN FLOWERS

rikanischen Kinos. Es gibt eine Menge interessanter Leute, Peter Thomas Anderson und Wes Anderson, Alexander Payne, Sofia Coppola. Ihre Stimmen gibt es im semi-kommerziellen Kino, aber ich glaube, ihre Visionen sind ihnen treu. Dieses semi-kommerzielle Kino verdient heute für mich die Bezeichnung «independent». Ich bin also alles andere als erschüttert vom Stand der Dinge. Aber ich lebe auch in meiner eigenen Welt und kann Ihnen daher nicht die beste Auskunft geben.

FILMBULLETIN Sie haben Wege gefunden, Ihre "amerikanischen" Filme mit europäischem Geld zu produzieren, und sich so Ihre eigene Unabhängigkeit bewahrt.

JIM JARMUSCH Ich bin zwar nicht paranoid, aber doch auf der Hut vor amerikanischem Geld, das sich immer in die Arbeit einzumischen versucht. So mische ich lieber deutsche und japanische Finanzierungen, wo man überhaupt nicht hineinredet. Dieses Mal hat allerdings eine amerikanische Firma den Film bezahlt. Ich habe ihnen gesagt, es gibt bei mir kein *shooting skript* und sie dürfen nicht aufs Set oder in den Schneideraum. Darüber wird nicht geredet, das war für sie neu, aber sie haben sich innerhalb einer Woche darauf eingelassen. Und sie haben Wort gehalten. Ich hatte weiche Knie, denn einen Vertrag zu unterschreiben, heisst in den USA noch gar nichts.

FILMBULLETIN Sie haben als Dichter angefangen. Ist es überhaupt möglich, im Film so frei zu sein wie als Schriftsteller?

JIM JARMUSCH Ich glaube, man kann inzwischen mit der Digitalkamera so frei arbeiten wie mit einem Stift auf Papier. Aber wer einem viel Geld gibt, will es wiederhaben. Nur ist das wie Pokern, niemand weiss, wie es ausgeht. Trotzdem gibt es im Kino viel Poesie.

FILMBULLETIN Ähnlich frei haben Sie gearbeitet, als Sie über Jahre die kurzen Szenen für COFFEE AND CIGARETTES gesammelt haben.

JIM JARMUSCH Es ist schon etwas anders, es sind keine Dokumente, sondern Spielszenen, die gesehen werden wollen. Aber sie machten Spass, weil wir immer nur einen Drehtag hatten, um interessante Leute eine eigens für sie geschriebene Szene spielen zu lassen. Das war sehr befreiend, Heimkino ist es aber nicht.

FILMBULLETIN Schreiben Sie eigentlich noch Gedichte?

JIM JARMUSCH Ja, wenn auch in letzter Zeit nicht sehr viel. Ich zeige sie auch niemandem – ausser ein paar Dichterfreunden.

FILMBULLETIN In STRANGER THAN PARADISE konnte man den Schwarzfilm, den Sie zwischen die Szenen stellten, als ein Element von Dichtung ansehen. Wie das weisse Papier bei einem Stück konkreter Poesie. Oder war es einfach Ihre Lieblingsfarbe?

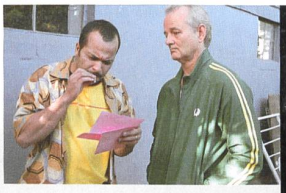
JIM JARMUSCH Besonders neu war das nicht, sehen Sie sich nur Stummfilme an mit ihren Zwischentiteln und Irisblenden. Es ist eine alte Art, ein Bild wieder zu beseitigen. Und es hat einen emotionalen Effekt, ein Bild hängen zu lassen und es dann wegzunehmen. So habe ich auch BROKEN FLOWERS beendet – einfach das Bild wegnehmen.

FILMBULLETIN Fällt es Ihnen eigentlich leicht, zu schweigen in einem Film? Fürchtet man nicht doch immer die Leere?

JIM JARMUSCH Ich weiss nicht, es kommt ganz natürlich zu mir. Ich analysiere das nicht und kalkuliere es nicht, es kommt einfach zu mir. Wie die Musik des Lebens, wie die Leute kommunizieren. Und dann ist da Miles Davis, der sagte, wenn man keine Pausen

4

5



1

2

Jim Jarmusch

geboren in Akron, Ohio, USA am 22. Januar 1953; Studium an der Film School der New York University; Assistent bei LIGHTNING OVER WATER *von Wim Wenders und Nicholas Ray*

1980 PERMANENT VACATION
Buch, Schnitt: Jim Jarmusch; Kamera: Jim Lebovitz, Tom DiCillo; Musik: John Lurie, Jim Jarmusch; Darsteller: Chris Parker, Leila Gastil, John Lurie, Maria Duval

1984 STRANGER THAN PARADISE
Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Tom DiCillo; Schnitt: Jim Jarmusch, Melody London; Musik: John Lurie; Darsteller: John Lurie, Eszter Balint, Richard Edson, Cecillia Stark

1986 DOWN BY LAW
Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Robby Müller; Schnitt: Melody London; Musik: John Lurie; Darsteller: Tom Waits, John Lurie, Roberto Benigni, Nicoletta Braschi, Ellen Barkin

1989 MYSTERY TRAIN
Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Robby Müller; Schnitt: Melody London; Musik: John Lurie; Darsteller: Masatoshi Nagase, Youki Kudoh, Nicoletta Braschi, Elizabeth Bracco, Joe Strummer, Rick Aviles, Steve Buscemi

1991 NIGHT ON EARTH
Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Frederick Elmes; Schnitt: Jay Rabinowitz; Musik: Tom Waits; Darsteller: Winona Ryder, Gena Rowlands, Giancarlo Esposito, Armin Mueller-Stahl, Rosie Perez, Isaach De Bankolé, Béatrice Dalle, Roberto Benigni, Matti Pellonpää

1995 DEAD MAN
Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Robby Müller; Schnitt: Jay Rabinowitz; Musik: Neil Young; Darsteller: Johnny Depp, Gary Farmer, Lance Henriksen, Michael Winicott, Gabriel Byrne, John Hurt, Robert Mitchum

1997 YEAR OF THE HORSE
Kamera: L. A. Johnson, Jim Jarmusch; Schnitt: Jay Rabinowitz; Musik: Neil Young; mit Neil Young und The Crazy Horse

1999 GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI
Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Robby Müller; Schnitt: Jay Rabinowitz; Musik: The RZA; Darsteller: Forest Whitaker, John Tormey, Cliff Gorman, Henry Silva, Isaach de Bankolé, Tricia Vessey, Camille Winbush

2003 COFFEE AND CIGARETTES
Episodenfilm

2005 BROKEN FLOWERS

«Meist sind die Szenen sehr ernst, wenn ich mit ihnen anfange, und werden erst allmählich lustig. Humor ist so wichtig. Ich las gerade erst in einer wissenschaftlichen Zeitschrift, dass der Mensch täglich elf Lacher braucht, um gesund zu bleiben.»

lässt, haben die Töne auch keine Resonanz und bedeuten nichts. Sie brauchen einen Umraum, einen Kontext des Nichtspielens. Diesen Stil hatte er entwickelt, als er aus dem Bebop kam, wo er so viele Töne gemacht hatte, davon hat er sich befreit. Ich glaube, Raum kann sehr wichtig sein. Was nicht heisst, dass man nicht einen Film durchplappern kann. Denken Sie an Jean Eustaches LA MAMAN ET LA PUTAIN – Jean-Pierre Léaud labert die ganzen dreieinhalb Stunden – und es ist ein phantastischer Film.

FILMBULLETIN Es gibt aber auch die tolle Szene, in der er eine Platte auflegt, und die Einstellung bleibt so lange auf der Nadel, bis die Platte zu Ende ist.

JIM JARMUSCH (lacht) Das ist schon ziemlich Aki-Kaurismäkisch.

FILMBULLETIN Haben Sie Raum für Improvisation, wenn Sie drehen?

JIM JARMUSCH Ich habe eine Wegbeschreibung bei mir, ein Skript, das wie eine Blaupause ist. Auf der Grundlage kann ich Schauspielern erlauben zu improvisieren. Was ich nicht habe, ist der Luxus, eine ganze Szene zu improvisieren oder morgens zu sagen: Ich drehe jetzt irgendwas. Dafür fehlen Zeit und Geld.

FILMBULLETIN Anders als in Ihren früheren Filmen werden Sie in BROKEN FLOWERS sehr konkret, wenn Sie ein Milieu ironisch porträtieren. Sahen Sie die Gefahr, in Klischees zu verfallen, die immer auftauchen, wenn man das amerikanische Lumpenproletariat in seinen billigen Fertighäusern und Wohnwagen sieht?

JIM JARMUSCH Diese Frage taucht bei der Arbeit nicht auf. Meist sind die Szenen sehr ernst, wenn ich mit ihnen anfange, und werden erst allmählich lustig. Humor ist so wichtig. Ich las gerade erst in einer wissenschaftlichen Zeitschrift, dass der Mensch täglich

5

6

3

4

1
Jeffrey Wright und Bill Murray in BROKEN FLOWERS

2
Armin Mueller-Stahl, Rosie Perez und Giancarlo Esposito in NIGHT ON EARTH

3
Gena Rowlands und Winona Ryder in NIGHT ON EARTH

4
Johnny Depp in DEAD MAN

5
Youki Kudoh und Masatoshi Nagase in MYSTERY TRAIN

6
Richard Edson, Eszter Balint und John Lurie in STRANGER THAN PARADISE

7
Bill Murray und Tilda Swinton in BROKEN FLOWERS

8
Roberto Benigni in DOWN BY LAW

elf echte Lacher braucht, um gesund zu bleiben. Man sieht sogar bei wilden Tieren, wie Wölfen oder Löwen, wie sie täglich ihre Spielstunden abhalten – nur um sich zu amüsieren. Das geht uns nicht anders. Leider kann ich keine Situationskomik wie Harpo Marx, den ich sehr liebe.

FILMBULLETIN Nun waren die Marx Brothers nicht sehr zimperlich, wenn sie bestimmte Bevölkerungsgruppen karikierten. Wie viel ist erlaubt, wenn man über andere lacht?

JIM JARMUSCH Ich mache mich nicht über meine Figuren lustig. Manche Leute machen das, und das stört mich dann. So sehr ich die Coen Brothers für ihre Originalität mag, so sehr stört es mich, wenn sie Witze auf anderer Leute Kosten machen. Ein Mann in einer Eisernen Lunge hat nichts Lustiges an sich – es sei denn, er sagt vielleicht etwas Lustiges. Oder jemand, der aus einem Rollstuhl fällt. Ich verarsche die Biker nicht in meinem Film und vermeide Klischees. Selbst die rassistischen Gangster in GHOST DOG haben etwas Sympathisches an sich. Sie kommen eben aus ihrer eigenen Welt und wissen es nicht besser.

FILMBULLETIN Fangen Sie immer noch mit Schauspielern an, für die Sie Rollen erfinden?

JIM JARMUSCH Ich habe immer zuerst eine vage Idee für eine Figur in einer Geschichte und dann für einen Schauspieler, was manche Aspekte weiter herausstellt und andere unterdrückt. Meistens habe ich beides zusammen. Ich fange zum Beispiel an und sage: Ich habe diese Idee für Bill Murray. Die Handlung interessiert mich dann gar nicht so sehr, aber die Kombination und die Grundidee umso mehr. Eine Atmosphäre, etwas, das ich sagen möchte, ein Schauplatz. Bei BROKEN FLOWERS hat es sieben Jahre gedauert, bei einem anderen Film sechzehn Jahre und einem dritten drei Monate.

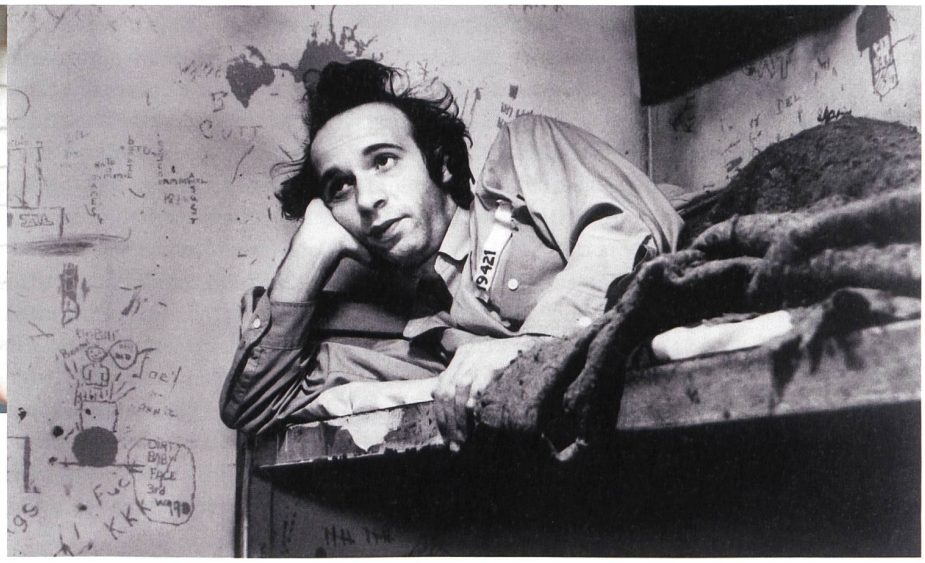
FILMBULLETIN Ist es nicht schwer, eine Idee so lange lebendig zu halten? Als Dichter müssen Sie einen Einfall nur kurz wach halten, dann schreiben Sie ihn auf und morgen streichen Sie ihn vielleicht wieder weg.

JIM JARMUSCH Ja, aber ein Dichter kann ein Gedicht in einem Tag schreiben. Ich brauche zwei Jahre, um einen Film zu drehen. Das ist viel Zeit, und das Herumtragen der Ideen gehört dazu. Nicht wie ein Musiker, der das mal eben in vier, fünf Akkorden ausdrücken kann. Ich muss das mit mir herumtragen. Aber Gedichte schreiben kann ich auch. Aber wie es Paul Valéry gesagt hat: Ein Gedicht ist nie fertig, höchstens verbannt. Und so muss es einem mit Filmen gehen, daran könnte man ewig herumschneiden. Nur irgendwann muss man sie verdammen. Auch wenn sie vielleicht nicht fertig sind. Sie werden einem sagen, sie seien es – so wie das Gedicht einem zuflüstert, dass es fertig sei.

Das Gespräch mit Jim Jarmusch
führte Daniel Kothenschulte

7

8



1

2

3

3

TIERE IM FILM

Jede Wette: das berühmteste Tier der Filmgeschichte ist immer noch der Löwe. Kein anderes Tier, auch nicht Donald Duck und Micky Mouse, ist so oft in aller Welt auf der Leinwand erschienen; kein anderes Tier hat so viele Zuschauer gefunden, selbst Charlie Chaplin müsste vor Neid erblassen. Vor diesem Löwen, dessen Auftritt niemals mehr als ein paar Sekunden dauert. Vor diesem Metro-Goldwyn-Maier-Löwen, dessen Rolle immer wieder ein Versprechen ist, das er selber nicht einlösen muss.

Andere Tiere im Kino der Welt sind bestenfalls das Tier als solches und an sich. Aber sie können auch nützliche, liebe, geliebte, brauchbare Tiere sein, gute Tiere, essbare Tiere, oft auch arme, gepeinigte, gequälte Tiere. Oder auch gefährliche, wenn nicht regelrecht böse Tiere. Oder Märchentiere, Fabeltiere, Traumtiere, Wunschtiere, Plüschtiere. Doch welches Tier das Tier im Film auch immer sein mag: es kann nicht selbst darüber entscheiden, wohin es gehört, ins Töpfchen oder Kröpfchen, ins Paradies oder in den Zoo, in den Himmel oder in die Hölle. Das Tier im Kino ist rettungslos das Tier des Menschen. Oder das Tier im Menschen. Denn immer, oder fast im-

4

Das Tier im Kino ist rettungslos das Tier des Menschen. Oder das Tier im Menschen. Denn immer, oder fast immer, ist das Tier im Kino nur ein Stellvertreter des Menschen.

1
2001: A SPACE ODYSSEY
Regie: Stanley Kubrick
(1968)

2
AU HASARD BALTHAZAR
Regie: Robert Bresson
(1965)

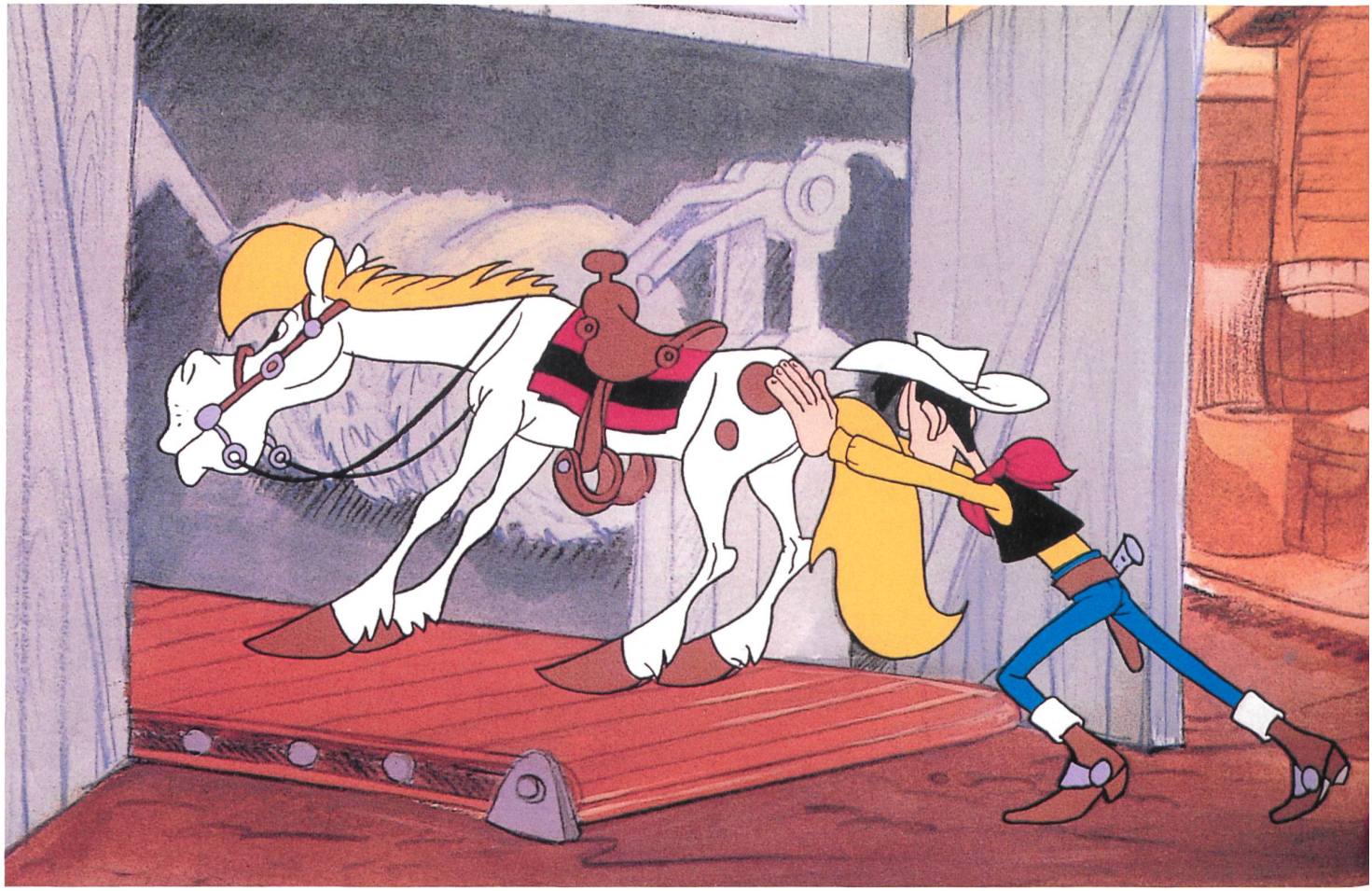
3
L'OURS
Regie: Jean-Jacques Annaud
(1988)

4
GODZILLA
Regie: Roland Emmerich
(1998)

mer, ist das Tier im Kino nur ein Stellvertreter des Menschen, das Alter ego seiner Süchte und Ängste, seiner Laster und Lieben, seiner Leiden und Hoffnungen, seiner Genüsse und seiner Einsamkeit.

Ein Bär, richtiger: eine Bärin hat ein Bienennest ausgehoben; sie und ihr Junges haben sich der wütenden Insekten erwehrt, und nun geniessen sie die Honigwaben und schlecken sich gegenseitig die süssen Schnauzen ab. Der junge Bär hat schnell gelernt, sich selber die Honigwaben aus einer Erdhöhle zu holen, und die Mutter gräbt weiter – bis sie von herabstürzenden Felsbrocken erschlagen und begraben wird. Das Bärenkind versucht vergeblich, die Mutter unter den schweren Steinbrocken hervorzuholen. Es wird sich einem älteren Bär anschliessen und mit dem neuen Gefährten zusammen Bärenjäger davon zu überzeugen suchen, dass man Bären leben lassen muss. Der Film mit diesem menschlich-allzu-menschlichen Bären heisst L'OURS und ist ein raffiniertes Stück Kino des Franzosen Jean-Jacques Annaud. Bei ihm ist das Tier nahezu naturbelassen, während sein amerikanischer Kollege Steven Spielberg – mit freilich sehr viel mehr Geld – ein Tier, das einmal Tier war und aus der Natur in die frühe Erdgeschichte entschwunden ist, wiederbelebt. Es ist der Tyrannosaurus, der sich nicht mehr wie der kommune Saurier oder Ichthyosaurier mit Gräsern und Blättern begnügt. Der Tyrannosaurus ist kein Vegetarier, und Menschenfleisch mundet ihm ebenso wie das von Kühen, Ziegen, Giraffen, Elefanten. Ein milliardenschwerer Magnat hat ihn quasi am Computer aus den DNA-Daten züchten lassen wie alle anderen Riesenechsen auch. Sein Projekt ist ein Vergnügungspark auf einer entlegenen Insel, den er «Jurassic Park» nennt. So heisst auch Steven Spielbergs Film, der Millionen ins Kino lockte, während das neue Disneyland des Milliardärs nicht realisiert wird, wenigstens nicht in Teil 1 von JURASSIC PARK. Denn es kommt natürlich zu einer Katastrophe mit der losgelassenen Bestie, und ebenso natürlich sind Kinder dabei mit im Spiel, weil das besonders schaurig ist.

Wie der Saurier am Anfang der Erdgeschichte steht, so der Affe am Beginn der Menschheitsgeschichte, mit dem Unterschied einer enormen Fallhöhe an Intelligenz. Denn Stanley Kubrick ist im Gegensatz zu Steven Spielberg kein Kind, das nicht erwachsen werden



1

Die niedlichen Tiere im Kino dokumentieren nebenbei, dass das Kino immer auch selbst kindlich bleiben wollte. Was nicht erwachsene Freundschaften zwischen Tier und Mensch ausschliesst. Etwa zwischen Cowboys und Pferden.

1
LUCKY LUKE -
LES DALTONS EN CAVALE
Regie: Morris, Bill Hanna
(1982)

2
BAMBI
Regie: Walt Disney
(1942)

3
ANIMAL FARM
Regie: John Halas, Joy Bachelor
(1955)

4
STAGE COACH
Regie: John Ford
(1939)

will, sondern ein Philosoph von Graden. 2001 – A SPACE ODYSSEY vom Ende der sechziger Jahre, beginnt, lange bevor der Astronaut Bowman in den Gefilden jenseits des Jupiters landet, mit «The Dawn of Man». Affenherden machen sich gegenseitig eine Wasserstelle streitig, mit viel Geschrei und lange ohne echte Handgreiflichkeiten. Einer unter ihnen, der wie seine Mitaffen einen seltsamen Monolithen berührt hat, der plötzlich in der Steppe steht, entdeckt, dass man die Knochen grosser Tiere als Waffe benutzen kann. So kommt es zur ersten Tötung unter gleichen, zum ersten Mord, der die Herrschaft der einen über die anderen konsolidiert. Und so ist das Tier kaum in Erscheinung getreten, da will es schon Mensch werden. Der Affe schleudert einen Knochen in den Himmel, wo der sich in ein Raumschiff verwandelt, in dem ein Computer die Herrschaft über das Tier Mensch antreten wird. Dieser Umschnitt vom Knochen auf ein Raumschiff von knochenartiger Gestalt ist eine der gewagtesten und verblüffendsten Operationen in der Geschichte des Kinos – und so weit vom naturbelassenen Tier Mensch entfernt wie der Donauwalzer, die Tanzmusik der Raumschiffe, vom Affen, der Mensch wurde, indem er tötete.

Schwarzpelze

Zumal im amerikanischen Kino wimmelt es nur so von guten Tieren. Da gibt oder gab es den Hund Rin Tin Tin, seinen Rivalen Strongheart, die komischen Hunde Ben, Pete und Asta, die possierliche Daisy, die unsterbliche Lassie. Neben unzähligen Katzen, Hauskatzen, wohlgemerkt, etablierten sich Clarence, der schielende Löwe, nicht zu verwechseln mit unserem MGM-Löwen, der Delphin Flipper und abermals Massen an Pferden. Sie hiessen Rex und Silver, Champion und Trigger, und sie waren jeweils einem bestimmten Schauspieler zugeordnet, William S. Hart trabte nur auf Fritz, und Tony wurde nur von Tom Mix geritten – diese Pferde hatten keine freie Partnerwahl wie Fury, der Liebling aller Kinder.

Die niedlichen Tiere im Kino, von Bambi und Konsorten erst gar nicht zu reden, sie dokumentieren nebenbei, dass das Kino immer auch selbst kindlich bleiben

2

3

4

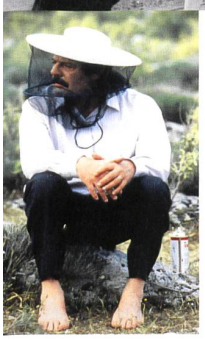
wollte. Was nicht sozusagen erwachsene Freundschaften zwischen Tier und Mensch ausschliesst. Etwa zwischen Cowboys und Pferden. Deren nahezu symbiotische Freundschaft wird zum Beispiel von dem heftig gegen seine Alkoholsucht ankämpfenden Dean Martin beschworen, wenn er in dem wie eine Festung belagerten Büro des Sheriffs «It's Time For A Cowboy To Dream» anstimmt und «My Rifle, My Pony and Me» ansingt. Denn es ist Nacht in der Stadt der Cowboys und Spieler, Kneipiers und Tischler, die auch für die Särge und Toten zuständig sind. Sie haben Konjunktur, denn neuerdings rauchen die Colts, seitdem Sheriff John Wayne einen Rowdy festgesetzt hat, der fatalerweise der Bruder des Viehbarons ist, dem der ganze County gehört. Wayne und seine drei Helfer werden in RIO BRAVO von Howard Hawks noch eine Schlacht gegen eine ganze Heerschar von Revolverhelden zu bestehen haben. RIO BRAVO ist nur einer von tausend Western, die man auch als «Pferdeopern» bezeichnet hat, zu Recht, denn es gibt keinen Western, der ohne Pferd auskommt, das oft der beste, und noch öfter der letzte Freund des Westerner ist. In den unzähligen amerikanischen Kavalleriefilmen sind ebenso unzählige Pferde meistens neben John Wayne die wichtigsten Darsteller.

Nicht ganz so häufig wie Pferde spielen auch jene Tiere eine bedeutende Neben- oder auch die Hauptrolle, denen zuliebe es sie überhaupt gibt: die Cowboys, die Kuhjungen. Sie treten in Massen auf, wenn auch Rinder in Massen mit von der Partie sind, wie in RED RIVER, den ebenfalls Howard Hawks inszeniert hat, und wieder spielt, neben den Kühen, John Wayne die zentrale Rolle. Jetzt ist er selber Viehbaron in Texas, oder er wäre es gern nach vierzehn Jahren harter Rinderzucht. Doch Texas ist wegen Massenproduktion allenthalben übervölkert von Rindern, die niemand mehr kaufen will, sondern allenfalls stehlen. Denn es gibt sie ebenfalls in Massen in den Pferde- und Rinderopern, die Viehdiebe, deren Tierliebe so gross ist, dass ihnen selbst Dumpingpreise nichts auszumachen scheinen. In RED RIVER muss sich John Wayne auch mit ihnen herumschlagen. Aber seine grössere Sorge gilt einem waghalsigen, ja wahnsinnigen Herdentrieb über tausend Meilen zu den Schlachthöfen in Missouri, wo noch anständige Preise fürs Steak gezahlt

1

2

3



4

Wo nicht auf Schlachthöfen massakriert, abgehäutet, gemetzelt und verwurstet wird, da ist die Hausschlachtung im mittel- und westeuropäischen Heimatfilm immer ein Freudenfest.

werden. Selten hat es mehr Kühe auf der Leinwand gegeben, wenn zehntausend von ihnen die Wanderschaft antreten, in Begleitung von mehreren Dutzend geradezu fanatisierter Cowboys.

Mit solchen Kuhtreibern und so vielen Rindern kann Europa nicht Schritt halten. Selbst das Kino der Schweiz tut sich da schwer. Auch wenn sich der schweizerische Heimatfilm einer beträchtlichen Population von Schafen, Ziegen und Rindviechern erfreut. In diesem Kino ist das Tier nur nützlich und eher kurzatmig, verglichen mit dem grossen epischen, ja geradezu mythologischen Atem der amerikanischen Herden. In 's WAISECHIND VO ENGELBERG / HEIDEMARIE wird den Kühen auf der Alp immerhin eins geblasen, und sie knabbern am Alphorn. Trotzdem wird man nicht sagen können, dass sie bei HEIDEMARIE eine tragende Rolle spielen. Denn das ist ein Film, der nicht so recht weiss, was er sein soll, eine Idylle oder ein Krimi, ein Schwank oder eine Liebesgeschichte, eine Posse oder ein Film fürs Jugendamt. Aber er ist, und daran haben die Schweizer Kühe jedenfalls Anteil, er ist vor allem lieb.

Was man von dem österreichischen Film TIERISCHE LIEBE nicht unbedingt sagen kann, in dem der Dokumentarfilmer Ulrich Seidl allerlei Tierliebhaber vorführt, die mit ihren Schosstieren auch manch Unappetitliches treiben. Dass auch der griechische Tierfreundfilm DER BIENENZÜCHTER nicht lieb genannt werden kann, liegt nicht an mangelnden Kühen. Wie schon seit vielen Jahren fährt Spiros mit seinem Kleinlastwagen voller Bienenstöcke dem Frühling hinterher; und er setzt auch diesmal die Kästen mit den Bienen in blühende Wiesen. Diesmal aber ist alles irgendwie anders, denn Spiros – er wird in dem Film von Theo Angelopoulos von Marcello Mastroianni gespielt – ist von einer tiefen Melancholie befallen. Auch das sexuelle Glück mit einer um mehrere Jahrzehnte jüngeren Frau kann den alten Mann nicht aus der Lebensmüdigkeit aufwecken. Noch einmal stellt er die Kästen mit seinen Bienen in die Blüten einer Wiese. Dann kippt er die Kästen um, und die Bienen, seine lieben nützlichen Freunde, sie fallen über ihn her und bringen ihn um.

5

6

1
LA RÈGLE DU JEU
Regie: Jean Renoir
(1939)

2
TIERISCHE LIEBE
Regie: Ulrich Seidl
(1995)

3
IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN
Regie: Rainer Werner Fassbinder
(1978)

4
DER BIENENZÜCHTER (O MELISSOKOMOS)
Regie: Theo Angelopoulos
(1986)

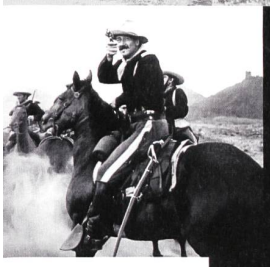
5
DIE ROTEN UND DIE WEISSEN (CSILLOGOSOK, KATONAK)
Regie: Miklós Jancsó
(1967)

6
A PRIVATE FUNCTION
Regie: Malcolm Mowbray
(1984)

Im Kino der Welt wird das Schlachtvieh nicht bedauert, das Kino der Welt wird nicht von Vegetariern gemacht. In Jean Renoirs LA RÈGLE DU JEU findet bei einer Treibjagd ein Hasenmassaker statt, das 1939, unmittelbar vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, nicht misszuverstehen war, weshalb der Film auch prompt verboten wurde. Rainer Werner Fassbinder zeigt in seinem Film IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN eine blutdurchtränkte Schlachthofszene mit der industriellen Tötung von Rindern und der Massenproduktion an schmackhaftem Fleisch; dazu lässt er ein Orgelkonzert von Händel und im Off hektisch und kaum verständlich aus Goethes «Torquato Tasso» zitieren.

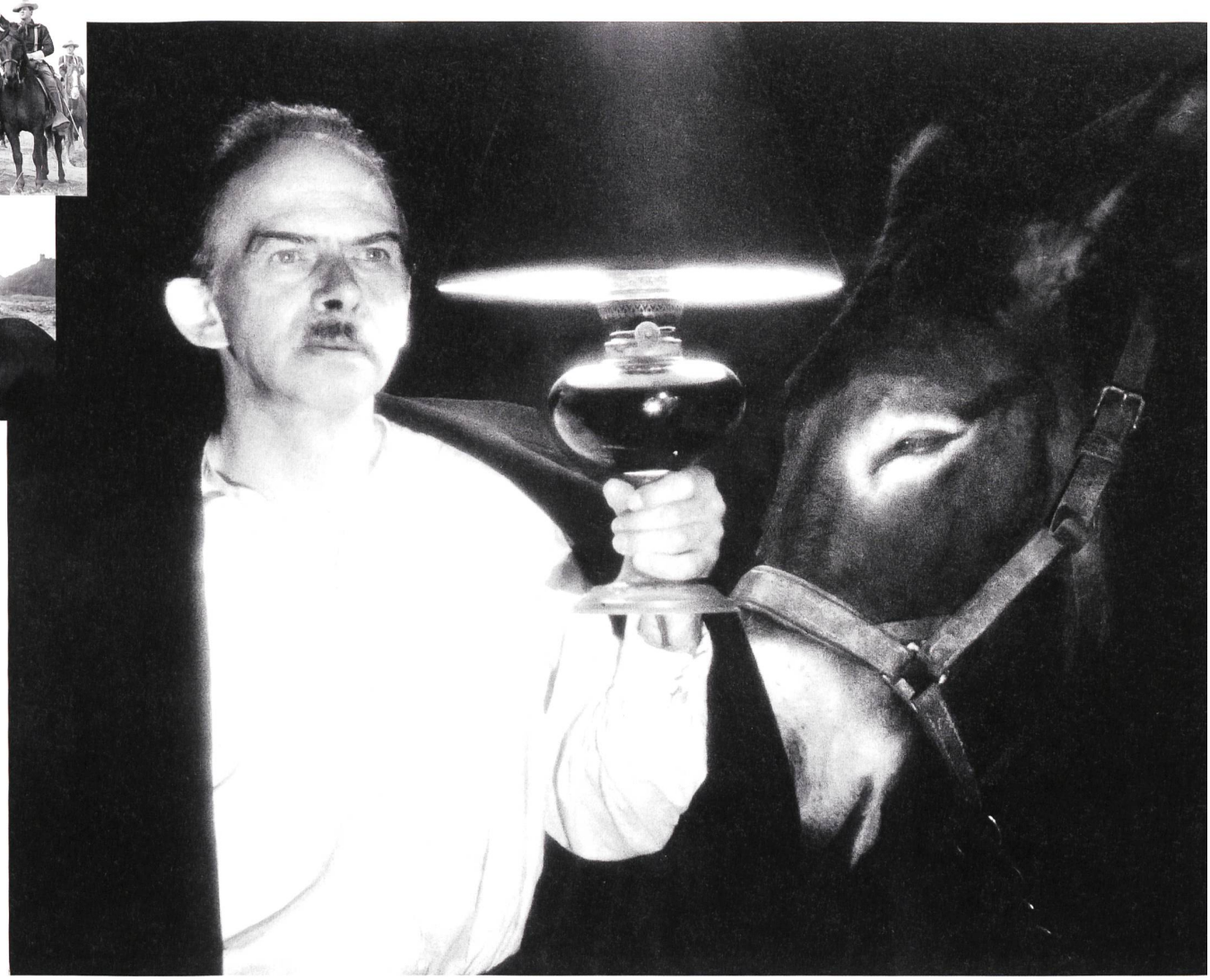
Wo nicht auf Schlachthöfen massakriert, abgehäutet, gemetzelt und verwurstet wird, wie auch etwa in Georges Franjus LE SANG DES BÊTES über die Schlachthöfe Frankreichs, da ist die Hausschlachtung im mittel- und westeuropäischen Heimatfilm immer ein Freudenfest. Als in England kurz nach dem letzten Krieg die Fleischrationen gekürzt wurden, brauchte es Erfindungsgabe. In dem Film A PRIVATE FUNCTION, der in der deutschsprachigen Fassung sehr sinnvoll MAGERE ZEITEN heisst, schliessen sich ein paar Stadtleute, ein Fusspfleger, ein Anwalt, ein Arzt, zu einer Interessengemeinschaft zusammen: sie erwerben bei einem Bauern ein Ferkel, das sie immer wieder aufsuchen und füttern. Nicht nur mit eigenen Essensresten, sondern auch mit diversen Süssigkeiten. Und als das Schwein sich einen Hufnagel in den Fuss getreten hat, ist die Kunst des Fusspflegers gefragt.

Dieses Schwein, könnte man sagen, dieses Schwein hat noch Schwein gehabt: es wird liebevoll gepflegt; es ist keine arme Sau. Bis es seinem Endzweck zugeführt wird, lebt es in Saus und Braus. Was wiederum von den bedauernswertesten Tieren der Filmgeschichte nicht behauptet werden kann, den armen Hunden und den malträtierten Pferden. Die ukrainische Filmemacherin Kira Muratowa zeigte Mitte der neunziger Jahre in dem weitgehend dokumentarischen Film KLEINE LEIDENSCHAFTEN das ganze Elend streunender Hunde, während der Ungar Zoltan Husarik schon viele Jahre vorher in einem Kurzfilm mit dem bezeichnenden Titel REQUIEM das Elend der Pferde dokumentierte, von der Koppel bis zur Wurst. Und das ausge-



1

2



3

Der Esel Balthasar steht beispielhaft für das Leid, das dem Tier vom Menschen zugefügt wird. Es werden, beinahe hätte ich gesagt: übermenschliche Leistungen von ihm verlangt.

1
SHE WORE
A YELLOW RIBBON
Regie: John Ford
(1949)

2
RIO GRANDE
Regie: John Ford
(1950)

3
AU HASARD BALTHAZAR
Regie: Robert Bresson
(1965)

4
MOBY DICK
Regie: John Huston
(1956)

5
FLIPPER
Regie: Alan Shapiro
(1996)

rechnet in Ungarn, wo der Regisseur Miklós Jancsó nicht nur in fast jedem seiner Filme den Pferden hoch-poetische Sequenzen widmet, sondern auch jahrelang am Plattensee grosse Reiterspiele inszenierte.

Ganz ähnlich wie im ungarischen ist auch im polnischen Kino das Pferd nicht nur ein vierbeiniges Säugetier, sondern eine nahezu mythische Erscheinung. Besonders Andrzej Wajda hat Pferde immer wieder mit besonderer Sorgfalt inszeniert, etwa in seinem Film LOTNA, der im September 1939 spielt. Die Deutschen haben Polen überfallen – und die polnische Kavallerie, das Juwel der Armee, bringt sich seinem eigenen Mythos zum Opfer: mit der auch historisch belegten verheerenden Attacke einer Reiterschwadron auf deutsche Panzer, die mit eingelegter Lanze und blankem Säbel attackiert werden. Wenn es auf polnischer Seite Überlebende gibt, dann sind es vor allem Pferde.

Sie werden in amerikanischen Western oft zuschanden geritten oder als Kutschpferde zutode gehetzt, ehe sie an der nächsten Poststation ausgewechselt werden können. Der berühmteste Kutschenfilm ist immer noch STAGECOACH, den John Ford 1938 mit John Wayne, mit wem denn sonst, als Ringo inszenierte. Da wird die Postkutsche nach Lordsburg von Indianern angegriffen in einer Sequenz, die etwa sechs Minuten dauert und selbst von einem Remake, ein halbes Jahrhundert später, nicht an Rasanz übertroffen werden konnte. Sie sind nicht zu zählen, die Pferde, die während dieses Höhepunkts von STAGECOACH im Steppensand stolpern und hinfallen müssen und denen natürlich kein Haar ihrer Mähne gekrümmt worden sein soll.

Doch es gibt, Pferde hin, Hunde her, keinen anderen Film der Filmgeschichte, der eindringlicher das Unglück eines Tieres dargestellt hat als AU HASARD BALTHAZAR von Robert Bresson. Der Esel Balthasar steht, wie der Titel schon sagt, beispielhaft für das Leid, das dem Tier vom Menschen zugefügt wird. Es werden, beinahe hätte ich gesagt: übermenschliche Leistungen von ihm verlangt. Balthasar wird ausgepeitscht, geprügelt, zur Arbeit dressiert, wird gequält, verspottet, schlecht ernährt und, was das schlimmste ist: er wird nicht wirklich geliebt. Man hat diesen eminent religiösen Film, nicht zu Unrecht, in die Nähe der Passionsgeschichten gestellt. Balthasar ist das Tier, das die Sün-

4

5

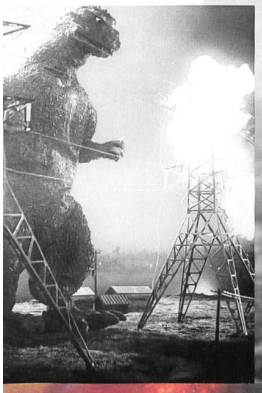
den der Welt auf sich nimmt. Oder mit den Worten von Robert Bresson: «Ich glaube, der Esel ist das wichtigste Tier, das sensibelste, intelligenteste, nachdenklichste, das am meisten leidet. Er ist der Sündenbock.»

Kitsch und Schauder

Das Kino hat von Anbeginn an nicht nur die Träume und Hoffnungen bedient, sondern ebenso die Alpträume und Ängste. Es hat sich immer auch als Ort der Lustangst verstanden. Wie das bewegte Bild von der Trägheit des Auges lebt, so profitiert der Film von derselben Bereitschaft des Auges und des Gemüts, sich täuschen zu lassen. Denn nichts anderes als trickreiche Täuschungen sind sie ja, die Ungeheuer und bösen Tiere, die uns im Kino in Angst und Schrecken versetzen. Unter allen Untieren auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm oder im Internet hat sich eines als besonders nachhaltig erwiesen. Wenn man die Killerbienen, Tyrannosaurier, Riesenameisen, Quallen, Schnecken oder häuserhohen Ratten längst vergessen haben wird, wird dieses eine Untier alle überlebt haben: King Kong. Vielleicht gibt es deshalb bisher nur ein (schwaches) Remake des Films von 1933, der ein nach vielen Millionen zählendes Publikum in aller Welt verblüffte und schockierte. Damals wie heute freilich muss gefragt werden, ob dieser Riesenaffe, der, die blonde Frau in seiner Tatze, auf dem Wolkenkratzer in New York von Hubschraubern attackiert wird – ob dieses Tier tatsächlich zu den Untieren zu zählen ist. Die Frau, seine von ihm zärtlich behandelte Beute, fleht jedenfalls um sein Leben.

Der Riese schont die Frau, die er sich genommen hat, er beschützt sie mit seinem Leben – was kann es Schöneres geben für eine Frau. King Kong ist ein gut-böses Tier; so wie der Mensch ein gut-böses Tier ist, von dunklen Trieben gesteuert, zumal wenn es sich um das Tier im Manne handelt. Kein Wunder also auch, dass es, jedenfalls im Kino, ausschliesslich Männer sind, die gegen das böse Tier kämpfen müssen, das Tier in ihnen oder das Tier im Meer. So ein Mann ist Captain Ahab, der sich geschworen hat, den Wal Moby Dick, der ihn einst zum Krüppel machte («an Leib und Seele»), bis «in den tiefsten Abgrund der Hölle hinab» zu jagen. Es ist die Hölle, in der sich Ahab selbst längst befindet, dieser von

1



2

3

4

Die Tiere, die sich gegen den Menschen erheben, sind in den Filmen Abbilder, Allegorien menschlicher Leidenschaften und Süchte, des Männlichkeitswahns ebenso wie der Rachsucht und des Vernichtungswillens.

1
KING KONG *Regie: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack (1933)*

2
GODZILLA (GOJIRA)
Regie: Ishiro Honda (1954)

3
GODZILLA VS SPACE GODZILLA (GOJIRA TAI SUPEESU GOJIRA)
Regie: Kenshou Yamashita (1994)

4
THE BIRDS
Regie: Alfred Hitchcock (1963)

Herman Melville erdachte und von John Huston im Film porträtierte besessene Waljäger, der sich zum Herr über Leben und Tod aufschwingt und absoluten Herrscher über das Tier, das ihn noch in die Tiefe reissen wird.

Die Tiere, die sich gegen den Menschen erheben, sind in den Filmen Abbilder, Allegorien menschlicher Leidenschaften und Süchte, des Männlichkeitswahns ebenso wie der Rachsucht und des Vernichtungswillens. Selbst Steven Spielbergs Angstmacher-Film JAWS kommt am Ende nicht ohne die mythische Dimension aus, wenn der Hai das Boot seiner drei Verfolger erstürmt und sich einen der Jäger greift: die Beute macht selber Beute. Das Tier, das die avancierte Filmtechnik gebaut hat, ist so über die Massen gross, wie es nur die Angst sein kann – oder der menschliche Wahn.

Dieser Hai wird nur noch von Godzilla übertroffen, dem Monster aus der Tiefe, wie er auch genannt wird, gross wie die höchsten Hochhäuser und mit einer felsenartigen undurchdringlichen Schuppenhaut selbst gegen radioaktive Strahlen gepanzert. Nichts scheint den Godzilla aufhalten zu können. Er geht aufrecht wie ein Mensch oder Affe, wird mit seinen schweren Schritten ganze Städte bis hin zu Tokyo zerstampfen und aus den Atomkraftwerken die Brennelemente herausreissen. Ein gigantischer Vulkanausbruch in der Tiefe des Ozeans, ein Tsunami von unvorstellbarer Gewalt, so heisst es bei RETURN OF GODZILLA, habe den Godzilla aus seinem Jahrmillionenschlaf geweckt. Aber jeder wusste, als der Film Mitte der achtziger Jahre in Japan herauskam, dass in ihm der Schrecken von Hiroshima und Nagasaki Gestalt angenommen hatte – und die Angst vor den Folgen der Atomversuche auf den pazifischen Inseln. Godzilla ist, anders als die vorzeitgeschichtlichen Saurier, trotz seiner Tiergestalt kein Tier: er ist eine japanische Mythe und das Böse schlechthin, das Böse mit dem aufrechten Gang des Menschen.

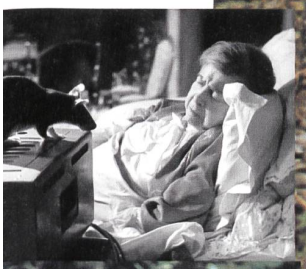
Die Finsternisse der menschlichen Seele, sie sind es immer wieder gewesen, die den unübertroffenen Meister der Angst Alfred Hitchcock zu Filmen animiert haben, in denen Entsetzen und Verbrechen sozusagen hausgemacht sind, Produkte menschlicher Unzulänglichkeit oder unnennbarer Verrucht- und Verderbtheit. Es mögen Katzen fauchen in Hitchcocks Filmen, aber ein böses Tier, das gibt es bei Hitchcock nicht. Selbst die

4

Krähen und dann Spatzen und andere Vögel ohne Zahl, die in THE BIRDS einen Küstenort überfallen, Menschen gefährden und töten und die Stadt, alle Häuser schier unbewohnbar machen: sie sind nichts als die pure Naturgewalt. Und böse nur, wenn man in diesen Vögeln das Herz der Finsternis schlagen hört.

Mindestens im Kino kann der Löwe sanft sein. Denn auch der Löwe ist wie selbst Ratten und Spinnen nicht davon ausgeschlossen, als Fabeltier zu fungieren. Seitdem mit Computertechnik schier alles auf die Leinwand zu bringen ist, wimmelt es nur noch so von fabulösem Getier in den Filmen für die ganze Familie. Denn das Fabeltier ist, im Kino wie im Märchen, im Prinzip ein liebes Tier: der verzauberte Prinz, Froschkönig, das hässliche Entlein, das sich zur langbeinigen Schönheitskönigin mausert. Tierfilme waren viele Jahre lang Bestseller als kurze Dokumentarfilme, als Vorfilme vor dem Hauptfilm, und als die Kinos die Vorfilme nicht mehr zeigten, weil die Präsentation von sogenannten Kulturfilmen keinen Steuervorteil mehr brachte, florierte das Geschäft weiter, weil ein staatlicher Filmpreis für den einen Film den nächsten Film finanzierte. Dabei entstanden freilich weder fabelhafte Filme noch Fabeltierfilme. Denn dazu braucht es mehr als süsse, niedliche, putzige und herzige Streicheltiere.

Das Fabeltier ist ein philosophischer Gegenstand, und es hat mehr mit Mythos als mit Gemüt zu tun, was nicht hindert, dass beides gleichzeitig vorkommt. In BLACK MOON von Louis Malle flieht ein junges Mädchen aus einem Bruder-Schwester-Krieg zwischen Männern und Frauen in einen verwunschenen Park, in dem paradiesisch nackte Kinder mit einer Schafherde spielen, «Tristan und Isolde» aufführen, ein grosser Vogel sanft seine Schwingen bewegt und ein Einhorn – das mythische Tier schlechthin – zur Visite kommt. In einem einsamen grossen Haus lebt eine alte herrische Dame – es ist die letzte Filmrolle von Therese Giehse –, die sich von dem Mädchen, das plötzlich die Brüste einer Frau hat, ebenso säugen lässt wie von ihrer eigenen erwachsenen Tochter. Und Zwiesprache hält die Tyrannin, die ihr Bett nicht mehr verlässt, mit einer intelligenten Rat-



1

2

3

1

Alle Tierfilme sind Menschenfilme. Erst wenn es, in einer utopischen Vorstellung, von Tieren gemachte Filme gibt, wird das Tier im Film wirklich Tier sein.

1
BLACK MOON
Regie: Louis Malle
(1975)

2
THE RETURN OF THE JEDI
Regie: Richard Marquand
(1983)

3
LA BELLE ET LA BÊTE
Regie: Jean Cocteau
(1946)

4
PLANET OF THE APES
Regie: Franklin J. Schaffner
(1968)

5
CAT PEOPLE
Regie: Paul Schrader
(1982)

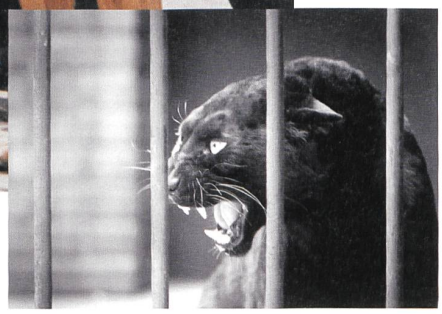
te. Man kann diesen Film, in dem sich mehrere Märchen und Mythen überkreuzen, zu analysieren und zu deuten versuchen, etwa als Kontinent der Pubertät, auf dem es noch unbekannte Landschaften zu entdecken gibt, aber BLACK MOON will vor allem eines sein: ein Film über die Unschuld, in der alle Fabelwesen leben: in Eintracht miteinander, rein und unendlich weise.

In LA BELLE ET LA BÊTE begegnet uns der verzauberte Prinz zuerst in der Gestalt eines Untiers, einer Kreuzung aus Bär und Raubkatze, wie die späteren Computerhalbtiere in STAR WARS undsoweiter. Ein junges Mädchen, Bella, ist in sein verwunschenes Schloss irgendwo im unwegsam tiefen Wald gekommen; sie will sich für den Vater opfern. Aber das Untier, la bête, das Biest, hat in dem entsetzlichen Gesicht ganz sanfte Augen; und Bella wird sich in das Biest verlieben wie la Bête sich in la Belle verliebt. Und das wird die Erlösung sein. Erzählung und Film stammen von Jean Cocteau, der seinen Lebensgefährten, den schönen Jean Marais, das löwenhäuptige Biest spielen liess und dem Film ein Vorwort gab, in dem es heisst: «Lasst mich drei Zauberworte sprechen, die uns alle so oft ein wenig glücklich machen und die der Schlüssel zum Tor der Kinderwelt sind: Es war einmal.» LA BELLE ET LA BÊTE ist schieres Märchen und das Untier ein feinfühliges Wesen, das durch die Liebe aus seiner Horrorgestalt befreit werden kann, ein Versprechen für alle, die von Natur aus eher unschön gestaltet sind.

Doch die Liebe der Fabelwesen im Kino kann auch ganz und gar andere Folgen haben. CAT PEOPLE, von Jacques Tourneur 1942 gedreht, und das gleichnamige Remake von Paul Schrader vierzig Jahre später erzählen von Menschen, die sich bei der Liebe in Raubkatzen verwandeln, und obwohl das eine recht platte Analogie ist, funktioniert der Horror. Der zweite Film, der von 1981, entpuppt sich dabei als konservative Reaktion auf die sexuelle Revolution vom Ende der sechziger Jahre. Ein Mann verwandelt sich in der sexuellen Erregung in einen Panther und hat schon mehrere Frauen gerissen, und seine ähnlich begabte Schwester lässt sich lieber als Raubtier in einen Käfig sperren, als das Leben des geliebten Zoodirektors zu gefährden.

Als Fabelwesen ist das Tier im Kino fast immer weit von sich selbst entfernt; es dient der Darstellung menschlicher Regungen, von Liebe und Gier, Zärtlich-

4



5

keit und Mordlust. Alle Tierfilme sind Menschenfilme. Erst wenn es, in einer utopischen Vorstellung, von Tieren gemachte Filme gibt, wird das Tier im Film wirklich Tier sein. So ähnlich vielleicht wie in dem satirischen Science-Fiction-Film PLANET OF THE APES. Da landen drei Astronauten nach 200 Lichtjahren gleich 3000 Erdjahren auf einem unbekannten von Affen besiedelten Planeten, von Affen, die auf Pferden reiten, Feuerwaffen benutzen und sich nicht nur von Feldfrüchten, sondern auch von Menschentieren ernähren. Als einer der gefangenen Astronauten, dem bei der Jagd die Kehle durchschossen wurde, Anstalten macht zu reden, meint eine Affenärztin bei ihm Zeichen von Intelligenz zu entdecken. Aber der Professor, tyrannisch und rechthaberisch, wie Affenprofessoren nun einmal sein können, er widerspricht seiner verliebten Assistentin energisch. «Experimentelle Gehirnuntersuchungen an diesen Kreaturen sind eine Angelegenheit, die ich sehr befürworte», sagt er. «Aber Forschung über Verhaltensweisen der Menschen ist unnütz vertane Zeit. Die Auffassung, dass wir dadurch irgend etwas über den Ursprung der Affen erfahren können, muss ich auf das Schärfste ablehnen. Menschen sind zu nichts nutze. Erst fressen sie alles Geniessbare in den Wäldern auf, dann fallen sie über die Felder her und vernichten die ganze Ernte unserer Früchte. Je eher sie ausgerottet werden, desto besser. Das ist eine Frage des Überlebens der Affen.»

Präziser lässt sich die Ideologie der Tierfilme nicht fassen. Denn das im Menschenfilm missbräuchlich vermenschlichte Tier, es wird sich noch fürchterlich rächen. Wenn das Pferd sich nichts mehr, auch nicht von Robert Redford, flüstern lässt und der Wolf einen ganz anderen Tanz aufführt, als sich Kevin Costner hat träumen lassen.

Peter W. Jansen

Unwägbarkeiten

GLUT von Fred Kelemen

In der ersten Einstellung und den ersten Minuten finden sich ästhetische und moralische Strategie vereinigt, sie lassen sich nicht von einander trennen.

Die Kamera ist dem Mann über eine eiserne Treppe auf die Fussgängerbrücke gefolgt. Sie sieht das Licht und den Schatten auf seinem schwarzen Mantel und in dem wirren Haar. Das Licht kommt von irgendwo da draussen und nicht von der Kamera. Die sieht dem Licht nur zu. Wie sie dem Mann zusieht, der seinen Schritt kurz anhält, wenn er weiter vorn links am Eisengeländer der Brücke eine weisse Gestalt bemerkt. Dann gehen Mann und Kamera weiter und verharren hinter einer blonden Frau im hellen Mantel, die, mit dem Rücken zum Geländer, auf dem schmalen Absatz über dem Fluss steht, mit beiden nach hinten ausgestreckten Händen den Handlauf des Geländers umfassend. Die Frau dreht sich um, blickt den Mann an und wendet den Kopf wieder nach vorn, in die Nacht und zum Fluss tief unten. Und der Mann geht weiter, nicht schneller und nicht langsamer als von Anfang an. Bis der Aufprall eines Körpers im Wasser und ein Schrei zu hören sind.

So beginnt – die Einstellung, eine Plansequenz, dauert gut drei Minuten – Fred Kelemens neuer Film GLUT (im lettischen Original KRIŠANA: FALLEN), und es ist eine Ouvertüre wie bei allen seinen bisherigen Filmen: in der ersten Einstellung und den ersten Minuten finden sich ästhetische und moralische Strategie vereinigt, sie lassen sich nicht von einander trennen. So wenig wie vom Bild der Ton: das Quaken von Myriaden von Fröschen, der Schrei einer Möwe, Hundegebell, die Schritte des Mannes. Der war zu der Stelle am Brückengeländer gelaufen, die jetzt leer ist. Dann geht er, nur wenig schneller als bisher, zum Ende der Brücke und dort die der ersten Treppe gegenüber liegende, wie spiegelverkehrt gebaute Treppe hinunter. So verschwindet er, verdeckt vom Laubwerk der Bäume, auf dem Licht und Dunkelheit changieren.

GLUT kann nicht anders als ein Film in Schwarzweiss sein, und seine Farbe ist Grau, grau wie Hemd oder Pullover unter dem schwarzen Mantel, grau wie die Tapeten, grau wie die in langweiligen Mäandern gerippten Überzüge der Polstermöbel, wie der mit weissen Mustern um Ansehnlichkeit buhlende Linoleum-Boden, wie der zerstörte Asphalt, der abblätternde Verputz der Häuser aus Stein, die noch kurzlebiger sind als die alten Blockhäuser, deren Holz längst vergraut ist. Schmutz und Trümmer und Verfall allenthalben, leerstehende Häuser und andere, bei denen der Abbruch abgebrochen worden ist. Es ist, in Riga, die Landschaft wieder wie im Berlin von VERHÄNGNIS oder im Portugal von ABENDLAND, es ist Europa. Mit den gleichen Destillen und Kaschemmen, die sich vergeblich bemühen, laut und grell zu sein, Bars, in denen immer die gleiche Atzung verabreicht wird, die in Lettland Wodka heisst. Wodka ist auch die Nahrung

Alle seine Bewegungen sind Aktionen von lang her, wie in hartem Training eingeübt das Öffnen der Schachtel und das von der hohlen Linken abgeschirmte Zünden des Feuerzeugs. In dieser banalsten vieler denkbarer Handlungen sind Moral und Ästhetik nahezu deckungsgleich.

von Matiss, dem Manne, der innerlich zu verglühen scheint an der Schuld, die er sich zumisst, einen Selbstmord nicht verhindert zu haben.

Nichts dergleichen wird wörtlich ausgesprochen, alles ist nur Licht und Schatten und die Farbe Grau, sind der Dekor, die Bewegungen und Gänge, Handreichungen und Handlungen. Matiss ist ein starker Raucher, und er weiss immer, in welcher Tasche seines Mantels die Zigarettenschachtel ist und wo das Feuerzeug; niemals sieht man ihn nach Zigaretten und Feuerzeug suchen, so wenig wie nach seiner Lesebrille im grauen Futteral. Alle seine Bewegungen sind Aktionen von lang her, wie in hartem Training eingeübt das Öffnen der Schachtel und das von der hohlen Linken abgeschirmte Zünden des Feuerzeugs. In dieser banalsten vieler denkbarer Handlungen sind Moral und Ästhetik nahezu deckungsgleich. Denn der Kettenraucher reagiert nicht nur auf die Unruhe des Gewissens, er verschafft dem Film in Schwarzweiss die grau-weissen Wolken, deren ikonografische Struktur aus Zufall und Chaos von Ungenauigkeit und Ungewissheit spricht, und von einer Unwägbarkeit, in die der Film den Zuschauer mit sich nimmt.

Angestellter eines Archivs, scheint Mattis sich auszukennen in der Frage, wie man nach etwas sucht. Er kommt in den Besitz der Handtasche der verschwundenen Frau und einiger unvollendet zerknüllter Abschiedsbriefe an den Geliebten, der ihr Leben zerstört habe. Mit dem Abholschein eines Fotoladens, in der Tasche gefunden, verschafft er sich Fotos und sich und dem Zuschauer Einblick in die Bilder-Geschichte eines Ehepaars mit Kind und der blonden Ehefrau mit einem anderen Mann, zu dem ihn die Adresse auf einem leeren Briefumschlag führt. Matiss wird diesen Alexej mit Vorwürfen überschütten und ihn in den Selbstmord treiben. Wieder, wie in VERHÄNGNIS und ABENDLAND, ist eine versiffte Kneipe – das Gemisch aus Tabak- und Alkoholabusus scheint über die Kinoleinwand zu schwappen wie beissender Ammoniakgestank aus alten Pissoirs – das Ambiente der Erniedrigung und Verzweiflung. Für diese Szene, die Protagonisten sitzen einander gegenüber, wechselt die Kamera ihren Habitus radikal. Sie umfährt die heftig trinkenden Personen in mehreren Kreisfahrten und kettet sie ähnlich unrettbar aneinander, wie es die Kamera von Michael Ballhaus mit der doppelten 360-Grad-Fahrt in Fassbinders MARTHA vollzog. Kelemens Kamera ist nie vollkommen stabil; das Bild, offenbar fast durchweg aus der Hand gedreht, scheint selbst in starren Einstellungen leicht zu beben, so dass man den Atem zu spüren meint, den mit dem Film der Zuschauer atmet. Mit dem Gespräch Mattis-Alexej findet ein anderes sein verzerrtes Spiegelbild: die Klage des Polizeikommissars, der, von Mattis angerufen, zur Brücke gekommen war, über 700 Selbstmorde jährlich in einer Gesellschaft, in der eine tiefe Wunde klaffe: der Mensch habe sich verirrt. Und ganz anders als bei Mattis und Alexej in der Kaschemme blickt die Kamera bewegungslos in den Fond des Autos, in das der Polizist Mattis geholt hat.

Matiss wird die blonde Frau wiedersehen, sie und ihren Mann und das Kind, die man von den Familienfotos kennt. Die Szenerie in einem Café am Hafen ist hell, nahezu sonnendurchflutet. Während die Frau an einem Tisch Kaffee trinkt, sitzt Mattis, der ihr den Rücken zukehrt, trinkend und rauchend auf einem Hocker an der Bar. Er dreht sich um nach der Frau, die ihn voll anschaut und zu erkennen scheint. Dann geht er zu ihr, setzt sich neben sie – und bittet sie um Vergebung. Vergebung wofür? Für einen Selbstmord, den er nicht verhindert und der nicht stattgefunden hat? Für die Einmischung in ihr Leben, die Indiskretion seiner Nachforschung, für den Tod des Geliebten?

Wenn die Frau mit Mann und Kind, die von aussen an das Café herangetreten sind, fortgegangen ist, geht Mattis hinunter zum Fluss, der hier an seiner Mündung sehr breit ist – man sieht ein grosses Passagierschiff auf der Reede –, und er legt sich rücklings auf die Steine der Uferbefestigung, die Arme weit von sich gestreckt. Es ist der Augenblick, in dem, zum erstenmal, eine Musik zu hören ist, die keine in der Szene erzeugte *source music* ist: die ersten Takte der sogenannten Brockes-Passion von Georg Philipp Telemann.

Fred Kelemen hat GLUT in Riga gedreht, wo er einem Lehrauftrag an der Filmschule nachkam. Wo immer er sich aufhält, wo immer er filmt: er findet immer sich selbst und die Bilder, die nur zu ihm gehören.

Peter W. Jansen

KRIŠANA (GLUT / FALLEN)
Regie, Buch, Bildgestaltung: Fred Kelemen; Kamera-Operator: Baiba Lagzdnia; Kamera-Assistenz: Aleksandrs Cerkasins; Steadycam: Kaspars Brakis, Valdis Celmins; Schnitt: Fred Kelemen, Franka Pohl, Klaus Charbonnier; Kostüme: Lasma Lagzdina, Ilvars Elceris; Ton: Russlans Gailitis, Ilvars Vegis. Darsteller (Rolle): Egons Dombrovskis (Matiss Zelcs), Nikolaj Korobov (Alexej Mesetzkis), Vigo Roga (Kommissar), Aija Dzerve (Alina), Gundars Silakaktins (Bar-Mann), Andris Keiss (Alinas Ehemann), Rihards Gailiss (Alinas Sohn). Produktion: Kino Kombat Filmproduction, Screen Vision; Produzent: Fred Kelemen; ausführende Produzentin: Laima Freimane. Deutschland, Lettland 2005. 35mm (gedreht auf Digital Video), Format: 1:1.37; Schwarzweiss; Dauer: 90 Min. D-Verleih: Basis-Film Verleih, Berlin

AS IT IS IN HEAVEN
Kay Pollak

Das Kino lernt Eurythmie. Auffällig viele Filme der vergangenen Monate besinnen sich aufs Musische. Es wird viel getanzt und gesungen, letzteres am liebsten im Chor. Doch die selbstverständliche Nonchalance des klassischen Hollywood Musicals, wo man noch federleicht von Spaziergang zu Foxtrott, von Rede zu Arie überwechselte, scheint verloren. Dass die Schönheit von Gesang und Tanz selbsterklärend sein könnte, mag offenbar niemand mehr glauben. Stattdessen muss sie mit viel Sinn für Didaktik erklärt werden. So auch in diesem Fall. Die ersten Bilder zeigen ein Kind, versonnen Geige spielend mitten im Kornfeld, die Noten mit Wäscheklammern an den Halmen befestigt. Doch die Idylle wird jäh gestört von böswilligen Schulkameraden, die dem musikalischen Kind ans Leder wollen. Zeitsprung. Das Kind ist ein Erwachsener geworden, die Begabung blieb erhalten: er ist Dirigent. Und auf die Partitur tropft Nasenblut. Doch bei der Andeutung bleibt es nicht. Ein Kamerablick ins Antlitz des Musikers zeigt das halblange Haar tropfend vor Schweiss und das Gesicht blutüberströmt, wie es sich für einen Virtuosen gehört. Selbstverständlich kann es in solch einem Crescendo nicht lange weitergehen. Daniel Dareus, der weltberühmte Dirigent, gestikuliert sich dem Kollaps entgegen, und in der Erinnerung dräuen sich die Traumata der Kindheit zusammen. Sogar die Mutter war Opfer der Musik geworden, als sie mit einem Blumenstrauss zum Geigenwettbewerb des Sohnes unachtsam über die Strasse eilt. Daniel musste auch noch zusehen – durchs Fenster des Salons. In einem Konzert schliesslich bricht der Meister auf der Bühne zusammen. Szenenwechsel. Daniel lässt die mit Konzertbuchungen für die nächsten acht Jahre vollgestopfte Agenda und das grosse Orchester zurück und reist ins Dorf seiner Kindheit, um in der unberührten Natur der Stille zu lauschen, so sein Plan. Doch auch hier, am Ende der Welt, wird musiziert. Überraschend schnell lässt sich das von der Musik gebrannte Kind darauf ein, den örtlichen Kirchenchor zu leiten. Mit Atemübung und viel Einfühlung findet jeder der Teilnehmer alsbald seinen eigenen Ton und damit auch noch anderes, was in ihm schlummerte. Daniel öffnet Kehlen und Herzen gleichermassen. Ohne Neid kann das freilich nicht abgehen. Der gewalttätige Ehemann der einen Sängerin macht sich bemerkbar, übrigens kein anderer als ausgerechnet der prügelnde Schulkamerad aus Daniels Kindheit. Und sogar der Pfarrer, dessen Gattin ebenfalls im Chor ist, wird eifersüchtig. Das Drama kulminiert, und als auch noch in Österreich ein Chorwettbewerb stattfinden soll, kommt alles, wie es kommen muss.

Die Probleme des Films indes liegen gewiss nicht nur in der allzu durchschaubaren Geschichte, sondern mindestens so sehr in der Verwendung der filmischen Mittel. Besonders schmerzlich zeigt sich das in den Chorszenen, den eigentlichen Herzstücken des Films. «Einfach nur zuhören» und «Zeit haben», so beschreibt der Protagonist sein Credo, das angeblich auch für den Film gelten soll. Doch zugehört wird hier nirgends und sich Zeit gelassen auch nicht. Die Annäherung des desillusionierten Dirigenten an den naiven Laienchor wird als eine zögerliche ausgegeben, doch die Struktur der Szenen erzählt anderes. Atemlos wird von esoterischer Binsenweisheit zum wütenden Ausbruch zur musikalischen Verzückung geprescht mit einem Tempo, dem der Zuschauer nicht hinterher mag. Die Arbeit des Dirigenten mit seinem Chor wird zerhackt, auseinandergerissen von den exaltierten Bewegungen der Kamera, die niemals inne halten, zuhören, sich Zeit nehmen mag. Jedes Fetzchen Musik muss komplettiert werden durch eine Geste, eine Pose, einen Gesichtsausdruck oder einen fahrigen Schwenk der Kamera. Damit entlarvt die Form den Inhalt, gibt zu, dass der Film selbst nicht glauben mag an die Macht der Musik, von der er erzählt. Der Film lügt. Und wie ein Krebsgeschwür bildet die Lüge Metastasen in allen Teilen des Films. So verkommt sogar der soziale Realismus, welcher die Poesie der Musik konterkarieren soll, zur blossen Masche. Der frustrierte Priester wird in Wochenfrist zum Säufer, der zum Gewehr greift. Der gewalttätige Ehemann wurde schon als eindeutiger Schurke etabliert, indem man ihn zuerst betrunken Auto fahren und dann einen putzigen Hasen erschiessen und dann auch noch erschlagen sieht. Solche melodramatischen Klischees vernichten auch noch die Authentizität der restlichen Figuren.

Das ist umso bedauerlicher, als die Schauspieler ein hervorragendes Ensemble bilden. Darunter die hervorragende *Frida Hallgren* in der Rolle der jungen Lena, die sich in Daniel verliebt und die lächelt, wenn sie eigentlich weinen möchte. Oder *Lennart Jähkel* als spöttischer Grobian. Doch selbst seinen Darstellern scheint der Film nicht zu vertrauen: Die Expressivität und Intimität, welche im Spiel der Akteure liegen würde, versucht die impertinente Kamera in respektlosen Nahaufnahmen herauszukitzeln und vernichtet sie gerade damit.

Die emotionalen Manipulationen des Films werden nicht zu seinem kommerziellen Schaden sein, im Gegenteil. Zum Schluss ist die Tränendrüse leer und die Kasse voll. Der Film endet mit dem Pathos des Todes und der Vereinigung aller Menschen im Gesang. In den letzten 18 Jahren soll Regisseur Kay Pollak Seminare für Persönlichkeitsentwicklung gegeben haben. Genau so sieht der Film leider auch aus.

Johannes Binotto

SA SOM I HIMMELEN / AS IT IS IN HEAVEN (WIE IM HIMMEL)
R: Kay Pollak; B: Kay Pollak, Anders Nyberg, Ola Olsson, Carin Pollak, Margaretha Pollak; K: Harald Gunnar Paalgard; S: Thomas Täng; A: Mona Theresia Forsén; Ko: Hedvig Andér; M: Stefan Nilsson. D (R): Michael Nyqvist (Daniel), Frida Hallgren (Lena), Helen Sjöholm (Gabriella), Lennart Jähkel (Arne), Ingela Olsson (Inger), Niklas Falk (Stig), Per Morberg (Conny), Ylva Lööf (Siv), André Sjöberg (Tore), Mikael Rahm (Holmfried), Barbro Kollberg (Olga), Axelle Axell (Florence), Lasse Petterson (Erik), Ulla-Britt Norrman (Amanda), Nils-Anders Wallgarda (Gordon), Lotten Wallgarda (Jennifer), Mircea Krishan (Agent), Kristina Törnqvist (Mutter). P: GF Studios, Sonet Film, Anders Birkeland, Göran Lindström, Peter Possne. Schweden 2004. 96 Min., CH-V: Monopole Pathé, Zürich; D-V: Prokino, München

LES POUPÉES RUSSES
Cédric Klapisch

Mit Dreissig ziehe man eine erste Lebensbilanz, behauptet Xavier, der Protagonist aus LES POUPÉES RUSSES. Eine solche Standortbestimmung erweist sich für den jungen Pariser jedoch als unangenehme Aufgabe, schliesslich haben sich seit der unbeschwerten Studienzeit weder der ersehnte berufliche Erfolg als unabhängiger Drehbuchautor noch eine stabile Liebesbeziehung ergeben. Kurzum beschliesst Xavier deshalb, Ordnung in sein wirres Leben zu bringen: Er greift zum Laptop um aufzuschreiben, was sich in den fünf Jahren seit seinem turbulenten Auslandaufenthalt in Barcelona ereignet hat.

Der Filmemacher Cédric Klapisch ist in der Fortsetzung seines internationalen Überraschungserfolges L'AUBERGE ESPAGNOL (2002) den Ernüchterungserscheinungen einer hedonistischen Generation auf der Spur. Dominiert in L'AUBERGE ESPAGNOL noch jugendliche Ausgelassenheit, versucht der zweite Teil LES POUPÉES RUSSES, den Ernst des Erwachsenenlebens zu thematisieren.

Geschickt verschachtelt entwickelt sich die Komödie auf mehreren Zeitebenen (der Filmtitel spielt auf jene ineinander steckbaren Holzpuppen an, die neben Wodka wohl zu den beliebtesten Russland-Souvenirs zählen). Einerseits sehen wir retrospektiv erzählte Episoden aus Xaviers Leben, andererseits den Erzähler, wie er eben diese Begebenheiten niederschreibt. Mitunter trifft Xavier aber auch auf Bekannte, die ihm etwas berichten, was wiederum Flashbacks auslöst. Als ambitionierter Drehbuchautor zeigt die Hauptfigur eine grosse Affinität zum Geschichtenerzählen und führt das Publikum bald in psychologischer Introspektion, bald in anekdotischer Gelassenheit durch das flott geschnittene Gefüge.

Mit den zahlreichen Blamagen, die ihm in seinem glücklosen Alltag widerfahren, kann Xavier keineswegs souverän umgehen. Dank dem spielfreudigen Ensemble – es ist dasselbe wie im ersten Teil – ergeben sich aus den peinlichen Situationen gelegentlich hinreissend burleske Szenen: Um seinem Grossvater zu gefallen, überredet Xavier seine lesbische Freundin Isabelle, dem munteren alten Herrn vorzugaukeln, sein Enkel habe doch noch die Traumfrau gefunden. In einem luftigen Blumenkleid und allzu lieblichem Tonfall versucht die burschikose Isabelle widerwillig, dem erstaunten Greis das nette Fräulein von nebenan vorzumachen. Spätestens wie Isabelle in ihre gewohnte Rolle rutscht und engagiert von ihrem Job als Börsenspezialistin erzählt, können sowohl Xavier als auch sein Grossvater ihre Verblüffung ob der eigenartigen Situation kaum mehr verbergen. Solche Spiele mit klischierten Rollenbildern wirken durch die ironische Inszenierung und der Herzlichkeit gegenüber den Figuren kaum abgeschmackt.

Trost findet Xavier bei seiner Ex-Freundin Martine, einer alleinerziehenden Globalisierungsgegnerin (unprätentiös von der inzwischen zum Weltstar avancierten *Audrey Tatou* gespielt), denn auch ihr macht das Liebesleben zu schaffen. Doch Martines plötzlich wieder entflammte Gefühle für Xavier verwirren dessen ohnehin orientierungslose Libido zusätzlich. Zu einem besonders berührenden Intermezzo kommt es, wie Martine ihrem Sohn erklären muss, wieso sie ihren "Prinzen" noch nicht gefunden habe. In Xaviers subjektiver Schilderung verwandelt sich das Kinderzimmer in eine kitschig-glitzernde Märchenwelt und Martine in eine traurige Prinzessin. Hier wird endgültig deutlich, dass der Ich-Erzähler nicht nur rapportiert, sondern die Ereignisse bisweilen auch inszenierend ausschmückt. Mit der Kraft der Phantasie tritt Xavier also der alltäglichen Unbill entgegen.

Wie LES POUPÉES RUSSES in St. Petersburg mit einer feierlichen Bootsfahrt auf der malerischen Newa doch noch einem klassischen Happy End zusteuert, kommen dem Film jedoch seine selbstreflexiven Verweise in die Quere: Mehrmals moniert der Drehbuchautor Xavier, er halte nichts von kitschigen Enden, schliesslich habe dies rein gar nichts mit der Realität zu tun! Leicht macht es sich Klapisch denn auch nicht mit seinem Schluss, mitunter hat man gar das Gefühl, er drücke sich davor, die Geschichte zu beenden (der Rohschnitt des Filmes dauerte mehr als drei Stunden, ein dritter Teil ist geplant). Gleichwohl findet Klapisch einen Kompromiss, der weder allzu naiv romantisch anmutet, noch der guten Laune einen Strich durch die Rechnung macht.

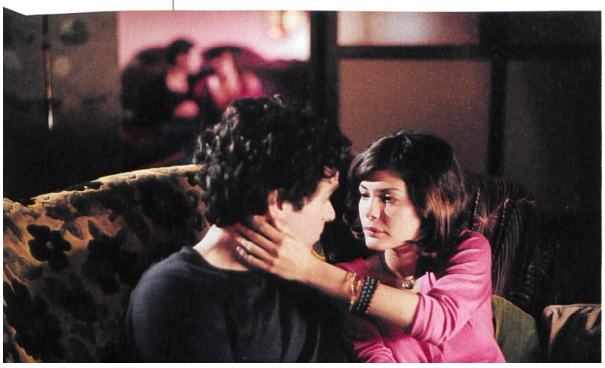
Dank der vertrackten Narration und selbstreflexiven, ironischen Anspielungen hebt sich LES POUPÉES RUSSES von einem durchschnittlichen Schwank ab. Als Sittenbild des zeitgenössischen jungen Europas ist der Film aber zu gefällig geraten. Die Figuren repräsentieren zwar – humoristisch verklärte – Variationen des zwischen Pragmatismus und Hedonismus pendelnden Lebensgefühls von vielen Dreissigjährigen. Zudem wird mit Minidiskursen zu Themen wie Globalisierung die Nähe zum Zeitgeist gesucht. Gleichwohl trüben etwa zielgruppenorientiertes Product-Placement («Apple» Laptops und «Mango» Tops) oder Schauplätze wie aus einem Städtereisekatalog das Vergnügen und lassen erahnen, dass hinter den charmanten Spässen doch einiges an Marketing-Kalkül stecken muss.

René Müller

Stab
Regie: Cédric Klapisch; Buch: Cédric Klapisch; Kamera: Dominique Colin; Schnitt: Francine Sandberg; Kostüme: Anne Schotte; Szenenbild: Marie Cheminal; Musik: Loik Dury, Laurent Levesque

Darsteller (Rolle)
Romain Duris (Xavier), Kelly Reilly (Wendy), Audrey Tautou (Martine), Cécile de France (Isabelle), Kevin Bishop (William), Evguenya Obraztsova (Natascha), Gary Love (Edward), Lucy Gordon (Celia Shelburn), Zinedine Soualem (Xaviers Grossvater), Martine Demaret (Xaviers Mutter), Irène Montala (Neus), Aissa Maiga (Kassia), Barnabay Metschurat (Tobis), Christian Pagh (Lars), Cristina Brondo (Soledad)

Produktion, Verleih
Matthew Justice, Dominique Colin. Frankreich 2005. 35mm, Format 1:1,66; Farbe, Dolby SR; 127 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



DARWIN' S NIGHTMARE
Hubert Sauper

Viele Länder Afrikas südlich der Sahara bieten fast ständig Anlass für schockierende Berichterstattung. Die politischen Verhältnisse, Verfolgungen und Kriege, Hungersnöte lassen ein Bild des Schwarzen Erdteils entstehen, das apokalyptisch scheint. Die kompromisslose Ausbeutung durch koloniale Mächte im 19. und 20. Jahrhundert hat in gar manchen Staaten ihre Fortsetzung durch die (geringen) schwarzen Eliten gefunden, deren Bereitschaft zu Korruption und persönlichem Gewinnstreben wiederum von gar manchen entwickelten Industrieländern genutzt wird, die eigene Saturiertheit weiter zu steigern. Ein Grusel-Dokumentarist wie *Gualtiero Jacopetti*, der vor mehr als vierzig Jahren mit seinem heftig umstrittenen Film AFRICA ADDIO (1963) «einen Abschiedsgruss aus dem sterbenden Afrika» formulierte, würde in unserer Zeit noch mehr deprimierendes Material finden und auf seine zynische Weise montieren können.

Der österreichische Dokumentarist Hubert Sauper, bereits 1998 mit KISANGANI DIARY, einer Schilderung des ruandischen Flüchtlingselends im Bürgerkrieg, vielfach ausgezeichnet, hat sich in seinem neuen viel gelobten Film (unter anderen. Bester europäischer Dokumentarfilm 2004) mit den unheilvollen Eingriffen in die Natur des zweitgrössten Süsswassersees der Welt, dem Viktoriasee, der von Tansania, Uganda und Kenia umgeben ist, beschäftigt. Ende der sechziger Jahre wurde der Nilbarsch, eine Raubfischart, die bis zu zwei Meter lang wird und ein Gewicht von siebzig Kilogramm erreicht, im See ausgesetzt, um die wirtschaftlichen Voraussetzungen und die Versorgung der Bevölkerung zu verbessern. Aber dieser Raubfisch war zum nicht geringen Masse die Ursache für die ökologische Veränderung des Sees. «Global Nature Fund» schreibt dazu: «Was einst die Heimat von über 300 Buntbarscharten und ein faunenreiches Eldorado war, ist heute ein erschreckendes Beispiel für ein extrem verändertes Ökosystem.»

Sauper möchte mit seinen kompilierten Bildern beweisen, dass mit dieser ökologischen Verelendung die der Bevölkerung einhergeht. Zwar wurde mit Hilfe von EU-Geldern eine florierende Fischindustrie geschaffen, die weltweit Feinkostläden mit den Filets des Viktoriabarschs versorgt, aber für die arme Bevölkerung bleiben nur die Abfälle, die auf eine für uns ekelerregende Weise zum Verzehr aufbereitet werden. Die grobkörnigen Videobilder befördern eine ästhetische Dimension, die uns mit Abscheu vor den ausbeuterischen Zuständen erfüllt. Im am Südufer des Sees gelegenen tansanischen Mwanza landen die russischen Frachtmaschinen und bringen für die Fischfracht als Zahlungsmittel Kisten mit Waffen, wie sie dem Dokumentaristen nebenbei gestehen. Sie scheinen auch verantwortlich für das Prostitutionsgewerbe, das sie mit ihrer Anwesenheit geschaffen haben. Obdachlose, Rauschmittel schnüffelnde Kinder sind zu sehen, die Aidsproblematik wird thematisiert, der ursächliche Zusammenhang einer aufgepfropften Industrie mit dem kulturellen Rückschritt der Bevölkerung damit fast beweisführend dargestellt. Das alles mag und kann stimmen, aber auch wieder nur ein Teil der Wahrheit sein, weil die Nutzniesser der wirtschaftlichen Globalisierung nicht die feisten russischen Piloten und die indischstämmigen Besitzer der Fischindustrie sind, sondern eine schwarze Machtelite, deren Wirken nicht mit eindringlichen Bildern zu belegen ist, weil ihr Geschäft sich sauber darstellt. Diese politischen Gewinnler sind aber für die Verarmung und die Destabilisierung der Bevölkerung ursächlich verantwortlich. Darüber könnten nur Faktenanalysen Aufschluss geben.

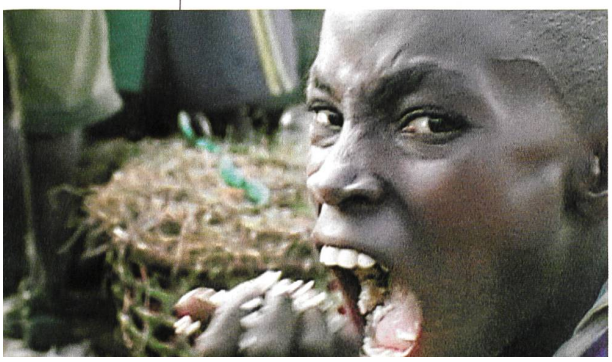
Sauper urteilt emotional mit eindringlichen Bildern, auch wenn er in einem Presseinterview über die weltwirtschaftliche Entwicklung meint: «Darwins Alptraum könnte ich in Sierra Leone erzählen, nur wäre der Fisch ein Diamant, in Honduras eine Banane und in Angola, Nigeria oder Irak schwarzes Öl.» Dieser Film, dessen Erstellung sicher mit erheblichen Schwierigkeiten für die Crew verbunden war, ist trotz seiner erheblich eingeschränkt dargestellten Problematik aber doch eine notwendige Aufklärung über die meist so anonyme Herkunft von Lebensmitteln und ihrer aller ökologischen und bevölkerungspolitischen Vernunft zuwiderlaufenden Gewinnung. Dazu darf noch einmal der «Global Nature Fund» zitiert werden, der auf eine Konsequenz der Einführung der fremden Fischart hinweist, die Sauper nicht thematisiert: «Der zunehmende Verbrauch an Holz für die Trocknung beziehungsweise Räucherung des Fisches, was bei anderen Fischarten bisher mittels Sonneneinwirkung möglich war. Hinzu kommt die zunehmende Nachfrage der wachsenden Bevölkerung nach Brennholz. Abholzung wiederum wirkt sich auf den Boden auf verschiedene Weise aus. Es kommt zur Degradation des Bodens und zur Erosion des nunmehr ungeschützten Bodensubstrats. Die Folgen sind Verschlammung und somit zunehmende Wassertrübung.»

Der Titel DARWIN'S NIGHTMARE übrigens kann nur so gemeint sein, dass sich Darwins Erkenntnis über die Entwicklung der Arten – «The preservation of favoured races in the struggle for life» – gerade in dieser künstlich geschaffenen Situation am Viktoriasee nicht erfüllt, und auch die vor ihm vom Evolutionisten Herbert Spencer getroffene Aussage zum «survival of fittest» wollte nicht auf das Auffressen des Schwächeren durch den Stärkeren verweisen. Für beide wäre diese Situation ein Albtraum gewesen.

Erwin Schaar

Stab
Regie, Buch und Kamera: Hubert Sauper; Schnitt: Denise Vindevogel; Ton: Veronika Hlavatsch

Produktion, Verleih
Mille et Une Productions, coop 99 Filmproduktion; in Co-Produktion mit Saga Films; in Zusammenarbeit mit Westdeutscher Rundfunk, Arte, VPRO TV, Yleisradio TV; Produzenten: Edouard Mauriat, Antonin Svoboda, Martin Gschlacht, Barbara Albert, Hubert Toint, Hubert Sauper. Frankreich, Österreich, Belgien 2003. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dolby SRD, 107 Min. ; CH-Verleih: Look Now, Zürich; D-Verleih: Kino Arsenal, Berlin



IRÈNE SCHWEIZER
Gitta Gsell

Ihre ersten Auftritte wurden als kleine Sensation gefeiert. Bereits Ende der fünfziger Jahre nahm sie – noch nicht zwanzigjährig – erstmals am Zürcher «Amateur Jazz Festival» teil. «Fräulein Irène Schweizer», wie sie damals angekündigt wurde, war eine Ausnahmeerscheinung und sorgte für Schlagzeilen – nicht nur als Musikerin, sondern auch als Vertreterin eines Genres, das sich um Tradition und Massentauglichkeit foutierte: Jazz. Liebe auf den ersten Blick, nennt Irène Schweizer es. Und sie mutmasst, dass – hätte es keinen Jazz gegeben – sie nicht Musikerin geworden wäre.

Die Pianistin mit Schaffhauser Wurzeln gehört seit ihren Anfängen zur Avantgarde im deutschen Raum: seit den Sechzigern, in denen Schweizer sich dem Freejazz zuwandte und Kontakte zur Berliner Szene knüpfte, über die Begegnungen mit schwarzen Musikern aus den USA und Südafrika in den Siebzigern, ihr Zusammenspiel in wechselnden Besetzungen bis heute: mit dem Neuenburger Schlagzeuger Pierre Favre etwa, dem südafrikanischen Perkussionisten Louis Moholo, dem Holländer Drummer Han Bennink. Ihr Faible für die Perkussion ist dabei kein Zufall, nutzt sie doch selbst immer wieder ihr Instrument perkussiv: mitunter mit Ellbogeneinsatz auf der Tastatur oder einem Griff in die Saiten.

Gegen den Strich und die Konventionen bürstete Schweizer nicht nur das Musikverständnis vergangener Jahrzehnte – auch ihr Leben und ihre politischen Überzeugungen sind geprägt vom Aufbruch der Sechzigerjahre. Ihr Engagement verlief offen und parallel zu ihrer musikalischen Entwicklung: sei es, dass sie mit südafrikanischen Musikern gegen die Apartheid Stellung bezog. Sei es, dass sie sich in der Emanzipationsbewegung engagierte und in Frauenformationen spielte und spielt: in den Siebzigern mit der legendären Feminist Improvising Group mit Lindsay Cooper und Sally Potter – heute mit der Zürcher Saxofonistin Co Streiff oder als «Diaboliques» mit der britischen Sängerin Maggie Nicols und der französischen Bassistin Joëlle Léandre. Irène Schweizer, deren Stil sich mit Instant Composing und freier Improvisation charakterisieren lässt, kann auf eine schillernde und international erfolgreiche Karriere zurückblicken. Und obwohl sie im vergangenen Jahr zum ersten Mal ihre gutschweizerische AHV erhielt – was sie doch etwas nachdenklich stimmte, wie sie anmerkt –, hat sie nichts von ihrer Virtuosität und Eigenwilligkeit eingebüsst.

Gitta Gsell, die mit experimentellen Dokumentarfilmen (UMGEZOGEN, 1994) und – klassischeren – Spielfilmen auf sich aufmerksam machte (PROPELLERBLUME, 1997), nutzt ein vielfältiges Bilderarsenal, um die Biografie und die Persönlichkeit Irène Schweizers zu zeichnen: anekdotische Archivbilder aus den Sechzigern für das Lebensgefühl zwischen Rock 'n' Roll und Globuskrawall, Aufnahmen von Demos und Protestaktionen für die Frauen- und Lesbenbewegung in den Siebziger- und Achtzigerjahren. Sie kompensieren, dass für die biografischen Eckdaten nur eine Handvoll Fotos und kaum Filmaufnahmen von den frühen Auftritten der Künstlerin zur Verfügung stehen. Für das Heute tauchte Gsell in den Alltag der Musikerin ein, befragte Menschen, die ihr in Freundschaft und durch die Musik verbunden sind: Marianne Regard, Patrik Landolt von Intakt Records, Niklaus Troxler vom Jazzfestival Willisau, Louis Moholo.

Dieses reiche Kaleidoskop an Bildern und Stimmen ergänzt Gsell noch mit der Verwendung von Split Screen, die den Film allerdings kaum zusätzliche Dynamik gewinnen lässt – am wenigsten dann, wenn sie imposante Landschaftsbilder (von Schweizers Südafrikatournee) verkleinert und vervielfältigt. Spannender sind diejenigen Bildexperimente, in denen die Filmemacherin die Aufnahmen zu grafischen Figuren gerinnen lässt und sie zur Musik assoziiert: Baumsilhouetten, die scherenschnittartig vorüberflitzen, Bilder, in denen die fahle Landschaft zum abstrakten Gemälde wird, Konzertmitschnitte, in denen die weissen Klaviertasten sich aus dem Dunkel des Bühnenraums schälen. Gerne hätte man mehr von diesen visuellen «Improvisationen» gesehen, die auch der Musik etwas mehr Eigenraum und Eigenleben verschafft hätten. So ist IRÈNE SCHWEIZER vor allem eine – durchaus facettenreiche – Annäherung an die Musikerin und ihren Werdegang, eine Hommage an eine Künstlerin, die dem Hier und Jetzt ebenso verbunden ist wie ihrer Leidenschaft, dem Jazz.

Doris Senn

Stab
Regie, Buch: Gitta Gsell; Kamera: Hansueli Schenkel; 2. und 3. Kamera: Peter Volkart, Gitta Gsell, Matthias Kälin, Kamal Musale; Unterwasserkamera: Patrick Lindenmaier; Montage: Kamal Musale, Gitta Gsell; Schnittberatung: Bernhard Lehner; Schnittassistenz: Sascha Robert-Charrue, Priska Ryffel, Pepe Saro Musika; Sprecher: Gilles Tschudi; musikalische Beratung: Juliana Müller; Originalkompositionen: Irène Schweizer, Hamid Drake, Fred Anderson, Louis Moholo, Pierre Favre, Co Streiff, Joëlle Léandre, Maggie Nicols, Han Bennink; Ton: Dieter Meyer, Bernhard Schmid, Ingrid Städeli, Roman Bergamin, Philipppe Koch, Anita Hansemann

Mitwirkende (Instrument)
Irène Schweizer (Piano, Drums), Fred Anderson (Sax), Jürg Wickihalder (Sax), Hamid Drake (Drums), Louis Moholo (Drums), Pierre Favre (Drums), Co Streiff (Sax), Joëlle Léandre (Bass), Maggie Nicols (Vocals), La Lupa (Vocals), Han Bennink (Drums) und Rosmarie A. Meier, Patrik Landolt, Marianne Regard, Niklaus Troxler, Mpumi Moholo, Jost Gebers, Rosina Kuhn

Produktion, Verleih
Reck Filmproduktion, in Co-Produktion mit Mirapix, SRG SSR idée suisse, SF DRS, 3sat, Teleclub; Produzentin: Franziska Reck. Schweiz 2005. DVD, 5.1 Mix, Format: 16/9, Dauer: 75 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

GAMBIT
Sabine Gisiger

Das kleine lombardische Städtchen Seveso gehört zu jenen Orten, die ihre Berühmtheit einer Katastrophe verdanken. Am 10. Juli 1976 ereignete sich in der dortigen Chemiefabrik «Icmesa» ein folgenschwerer Unfall. Ein Kessel explodierte; Dioxin, eine hochgiftige, unsichtbare Substanz, die vor dem Seveso-Unglück allenfalls Fachleuten ein Begriff war, entwich. Die Vegetation in der Umgebung der Fabrik verkümmerte, Zehntausende Tiere verendeten qualvoll oder wurden notgeschlachtet, Kinder wurden mit schweren Hautverletzungen in die Klinik eingeliefert. Die Bilder von Wissenschaftlern in weissen Schutzanzügen, die Gesichter hinter Mundschutz und Schutzbrillen verborgen, sind vielen bis heute in Erinnerung geblieben. Ebenso der Anblick der hilflosen Kinder mit ihren grausam verätzten Körpern, ihren entstellten Gesichtern: ein kleines Kind hockt, den gesenkten Kopf bis zur Unkenntlichkeit in Mullbinde gewickelt, auf einem Küchenstuhl, ein lächelndes Püppchen in den Armen.

In ihrer packenden Dokumentation über die Hintergründe der Seveso-Katastrophe ruft die Zürcher Dokumentarfilmerin Sabine Gisiger diese Bilder jetzt noch einmal ins Gedächtnis, ohne sie zu überstrapazieren. Nur gelegentlich streut sie in ihr unaufgeregtes, schlankes «Talking-Heads»-Format markante Archivaufnahmen ein. Kurze Einsprengsel, die genügen, um eine ungefähre Ahnung vom Ausmass des Unglücks wachzurufen. Mehr nicht. Und mehr braucht Gisiger für ihren Film auch nicht.

GAMBIT beginnt mit Aufnahmen aus dem Mai letzten Jahres, die zeigen, wie an jener Stelle in Seveso, an der die Erde einst am stärksten verseucht war, ein neuer Park eingeweiht wird. Fast dreissig Jahre nach dem Unfall scheint endlich Gras darüber gewachsen. Gisiger geht es nun nicht darum, altes Leid neu aufzuwühlen. Sie fügt dem historischen Geschehen lediglich eine bislang unbekannte Perspektive hinzu. Es ist die Sichtweise von Jörg Sambeth, zum Zeitpunkt des Unglücks Technischer Direktor der «Givaudan», der die «Icmesa» unterstellt war, und ihrerseits Teil des Schweizer Chemiekonzerns «Hoffmann La-Roche». Sambeth wurde 1983 als einer der Hauptverantwortlichen für den Unfall zu fünf Jahren Gefängnis verurteilt (in der Berufung wurde das Urteil auf eineinhalb Jahre bedingt reduziert). Gisigers Film basiert auf dem Manuskript zu Sambeths Tatsachenroman «Zwischenfall in Seveso».

Sambeth, der seine Wahrheit, wie er selbst sagt, «aus Angst» und vielleicht auch aus Bequemlichkeit lange zurückgehalten hat, legt in GAMBIT Dokumente vor, die belegen, dass die Konzernspitze bereits beim Einbau der Icmesa-Anlage darüber informiert war, dass diese erhebliche Sicherheitslücken aufwies. Er präsentiert zudem ein Schreiben, in dem ihm untersagt wird, diese firmeninternen Unterlagen in seinem Prozess zu verwenden, da sie zwar ihn entlasten könnten, dafür aber die «Roche» in ein schlechtes Licht rücken würden. Es ist diese zynische Geschäftspolitik, auf die der Titel von Gisigers Film anspielt: «Gambit» ist ein Begriff aus dem Schach, bedeutet verkürzt soviel wie: «Bauernopfer».

Gisiger übernimmt Sambeths Einschätzung, schlägt sich ganz auf seine Seite. Ihre Parteinahme aber findet im Verborgenen statt. Angenehm sachlich wirkt der Schnitt von *Patricia Wagner*, ganz dem Thema gewidmet, ohne inszenatorischen Firlefanz und ohne eine Regisseurin, die meint, sich selbst in den Vordergrund spielen zu müssen, nur weil die Doku-Mode das gerade so will. Die Kehrseite dieser Montage-Bescheidenheit ist, dass mit der Autorin im Film auch das Subjektivitätseingeständnis und eine explizit ordnende, steuernde Hand verloren gehen. So fällt es nicht immer ganz leicht, aus den kommentarlos vermittelten Aussagen der Beteiligten den roten Faden abzuleiten. Und weil aus dem Film nicht hervorgeht, dass Gisiger die ehemaligen führenden Mitarbeiter von «Hoffmann La-Roche» vergeblich um Stellungnahmen gebeten hat, muss man sich wundern, dass Sambeths zahlreichen, schwerwiegenden Vorwürfen von keiner Seite widersprochen wird. Ebenso eindringlich wie glaubhaft erklärt er beispielsweise, die «Roche»-Konzernleitung habe ihm, obwohl sie von der Dioxin-Verseuchung wusste, tagelang untersagt, die lokalen Behörden zu informieren (was er schliesslich im Alleingang dennoch tat).

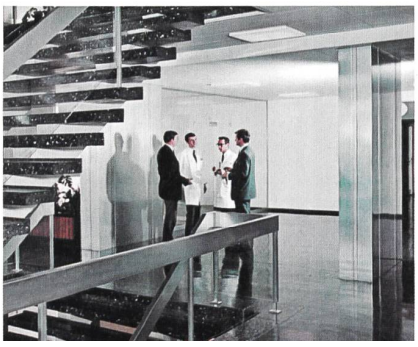
Mag Gisigers dokumentarischer Stil die journalistische Klarheit bei der engagierten Aufarbeitung der Seveso-Katastrophe und des späteren Dioxinfässerskandals also ein wenig trüben, so macht sie sich dadurch andererseits frei davon, einen konkreten Einzelfall nur historisch zu verwalten. Indem sie den in Deutschland aufgewachsenen Sambeth von der nationalsozialistischen Vergangenheit seines Vaters erzählen lässt und auch Sambeths Kinder befragt, deren Lebensläufe vom moralischen Konflikt ihres Vaters entscheidend geprägt wurden, öffnet sie den Film für private, menschliche Belange, entwirft sie das Porträt eines Familienvaters, der, wie Gisiger es formuliert, «in einer verantwortungslosen, ungerechten Welt ein verantwortungsvolles, gerechtes Leben führen will und dabei scheitert.» Über seine (wirtschafts)politisch brisanten, erschreckenden Enthüllungen hinaus entpuppt sich GAMBIT damit als ein sozialkritisch mahnendes "Lehrstück" der Eigenverantwortung und Zivilcourage: überzeitlich, allgemeinmenschlich und deshalb brandaktuell.

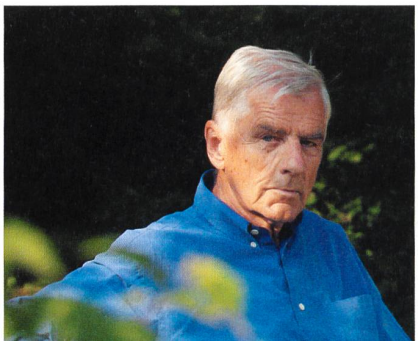
Stefan Volk

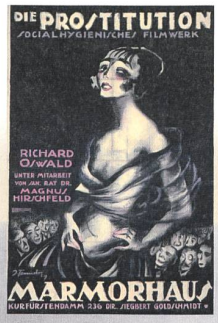
Stab
Buch, Regie: Sabine Gisiger; Kamera: Reinhard Köcher; zweite Kamera: Helena Vagnières, Licht: Bruno Gabsa; Schnitt: Patricia Wagner; Musik: Balz Bachmann, Peter Braecker; Ton: Andreas Litmanowitsch, Matteo de Pellegrini

Mitwirkende
Jörg Sambeth, Caroline Sambeth, Brigit Sambeth Glasner, Ulrich Sambeth, Roger Dagon, Alberto Moro-Visconti, Italo Pasquon, Balz Hosang, Ekkehard Sieker, Theo Theofanous

Produktion, Verleih
Dschoint Ventschr, SF DRS/TSR/TSI, SRG SSR Idée Suisse, WDR; Produzentin: Karin Koch, Produktionsleitung: Claudia Eichholzer. Schweiz 2005. Farbe, Dolby SR-D, Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich







varianten des genrekinos

DER REGISSEUR UND PRODUZENT
RICHARD OSWALD, 1880–1963

Richard Oswald war eine schillernde Figur des deutschen Films bis 1933. Obwohl er zumeist sein eigener Drehbuchautor und Produzent gewesen ist, trifft auf ihn das chimärenhaft beschworene Label «Autorenfilmer» gerade nicht zu. Ihn interessierte weniger der persönliche künstlerische Ausdruck, sondern er suchte stets den grössten gemeinsamen Nenner mit dem Publikum. Vielleicht liegt darin einer der Gründe, warum die lange Zeit nach ebenso linearen wie individualisierten filmästhetischen Entwicklungen fahndende Filmgeschichtsschreibung mit ihm noch immer wenig anfangen kann. Oswald hat an etwa hundertzwanzig Filmen mitgewirkt und wie kein Zweiter die Vielfalt des Genrekinos des Stumm- und frühen Tonfilms mit entwickelt und geprägt. Er kann als Pionier eines deutschen Mainstream-Kinos gelten, das in seinen besten Zeiten aufregend und konventionell, aufklärerisch und banal, aufbegehrend und konservativ zugleich ist.

markenzeichen und stigma: aufklärungsfilme

Mit den sogenannten Aufklärungsfilmen gilt Oswald als Erfinder des auf erotische Themen zielenden Sittenfilms, worauf ihn die Filmgeschichtsschreibung denn auch

Fast ein wenig provokant testet Richard Oswald die damaligen Möglichkeiten des Fiction-Films aus, brisante, tabubeladene und verdrängte Themen publikumswirksam zu diskutieren.

zumeist einseitig festlegt. Dass er, gewollt oder ungewollt, damit das Kino zu einem Ort von bis 1918 kaum denkbaren öffentlichen Debatten etwa um Geschlechtskrankheiten und Verhütung, Keuschheit und Abtreibung, Vernunftehe und Prostitution macht, ist bemerkenswert.

In der Reihe ES WERDE LICHT! nimmt er das damals sehr aktuelle, jedoch schamhaft verschwiegene Thema der um sich greifenden Geschlechtskrankheiten auf. 1917/18 entstehen darüber drei in sich abgeschlossene Spielfilme. Er expliziert das medizinische Thema darin kaum, sondern interessiert sich für die familiären und für die melodramatischen Verwerfungen, webt populäre Motive wie Eifersucht und Liebesversprechen, verwaiste Kinder und von der Liebe enttäuschte Ärzte, die das nun im Kampf gegen die Krankheit kompensieren, in die Fälle ein. Am Ende gibt es stets einen strengen gesundheitspolitischen Appell, eine Optimismus verbreitende Überweisung an die behandelnden «Götter in Weiss», Bestrafung und Absolution des falsch Handelnden und ein melodramatisches Happy End für die übrige Familie.

Die sehr erfolgreichen Aufklärungsfilme gibt er noch vorsichtig als «Kulturfilme», die zu weiteren Sexualthemen als «sozialhygienische Werke» aus. Seine Filme werden Teil eines gesellschaftlichen Diskurses über einen veränderten Umgang mit dem Körper und mit Sexualität. In ANDERS ALS DIE ANDERN (1919) zeigt er das Schicksal eines Homosexuellen und macht damit ebenso schonungslos wie dramatisch zugespitzt auf deren Diskriminierung aufmerksam. Fast ein wenig provokant testet er die damaligen Möglichkeiten des Fiction-Films aus, brisante, tabubeladene und verdrängte Themen publikumswirksam zu diskutieren: die bürgerliche Doppelmoral und Prostitution in DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN (1918), Gewalt in der Ehe bis hin zum Sadomasochismus in DIDA IBSENS GESCHICHTE (1918) oder die soziale Realität käuflicher Körper und die gesellschaftliche Doppelmoral in DIE PROSTITUTION (1919).

Er erörtert diese Themen mit dramatischen Mitteln und konfektionierten Konflikten, selbst merkwürdig hin und her schwankend im Spannungsfeld überkommener Gesellschaftsnormen des untergehenden Kaiserreichs. Kennzeichnend dafür ist, dass er die Liebe in ihrer körperlichen Begierde stets als Wechselspiel von Himmel und Hölle, grösstes Glück und tiefste Verzweiflung zeigt. Trotz aller Ausbruchs- und Befreiungsversuche der Figuren gelingt es ihm selten, den moralisch verschlüsselten erotischen Dämon zu bannen. Visuell explizieren kann der Regisseur von dieser Spannung nur sehr wenig. Es finden sich weder nackte Körper noch zweideutige Situationen oder andere pikante Anspielungen. Im Gegenteil: Oswald achtet sehr darauf, die Schulter einer Frau nicht zu nackt zu zeigen. Die Andeutung durch den Kontext, die äusserliche Motivbenennung und ein reisserischer Titel müssen genügen. Den Rest besorgt die Vorskandalisierung, das geifernde Vorwissen und der Rezeptionskontext des Stadtgesprächs. Zu ihm gehört, dass Oswald als Vorlagen erotisch angehauchte Belletristik benutzt oder mit *Anita Berber* eine Hauptdarstellerin wählt, die gelegentlich als Ausdruckstänzerin auch einmal nackt auftrat. Es mutet fast paradox an, dass gerade die Berber in den Filmen dann zumeist stille, leidende Frauen spielt beziehungsweise, wenn sie einmal ihren Liebesbedürfnissen aktiv nachgeht, dafür mit sozialer Ausgrenzung bestraft wird (wie etwa in DIDA IBSENS GESCHICHTE).

Weniger Aufsehen erregend ist Oswalds Bildsprache, die heute etwas bieder anmutet, jedoch genau den filmsprachlichen Konventionen der Zeit entsprach. Die Räume sind tief gestaffelt und werden meist halbtotal aufgenommen. Was wichtig ist zu zeigen, wird durch Darstellerbewegungen nach vorn nah an den Bildrand (quasi an die Rampe) geholt, damit der Zuschauer es auch deutlich in den Gesichtern und Körpern der Figuren entziffern kann. Oswald setzt von Anfang an auf bekannte Schauspieler, und zwar sowohl des Theaters wie des Films, stilistische Darstellerdifferenzen haben ihn dabei nie gekümmert. Er entdeckt etwa *Ernst Deutsch*, *Werner Krauss*, *Conrad Veidt* und *Reinhold Schünzel* für den Film beziehungsweise baut sie als Stars auf.

unterhaltungs- und instinktdramaturg

Oswald war ursprünglich Schauspieler. Er gehört zu den Pionieren des frühen deutschen Films, die häufig vom Theater, besser: von den Unterhaltungsbühnen kommen und die wissen, welche Genres, Vorfälle und Erzählstrukturen publikumswirksam sind. Ziemlich burschikos plündert das aufstrebende Kino der zehner Jahre, selbst wenn es kunstambitioniert daherkommt, den Fundus der bewährten Unterhaltungsdramatik oder den Stoffvorrat der Sensationsliteratur. Sehr beliebt sind um 1914 englische Kriminalgeschichten. Oswald hatte bereits 1907 für das Theater Arthur Conan Doyles «The Hound of the Baskervilles» adaptiert. Das gleiche tut er für sein erstes Filmdrehbuch,

1

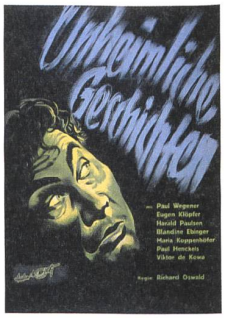
2

3

1
Reinhold Schünzel und Conrad Veidt in ANDERS ALS DIE ANDERN *(1919)*

2
Anita Berber, Ilse von Tasso-Lindt und Conrad Veidt in ANDERS ALS DIE ANDERN

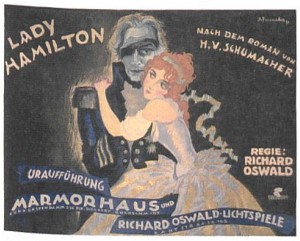
3
Conrad Veidt, Reinhold Schünzel und Erna Morena in DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN *(1918)*



Bereits in seinen frühen Filmen wird die Fähigkeit offenkundig, Erfolgsrezepte zu perpetuieren und durch Reihen, Serien oder Ablegerbildung regelrecht industriell auszuwerten.

1

2



3

1
Conrad Veidt und Reinhold Schünzel in UNHEIMLICHE GESCHICHTEN *(1919)*

2
Reinhold Schünzel in UNHEIMLICHE GESCHICHTEN

3
Ressel Orla und Andreas von Horn in HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN *(1916)*

das der spätere CALIGARI-Produzent *Rudolf Meinert* 1914 inszeniert. Es zeigt wenig von der schaurigen schottischen Moorlandschaft oder von dem unheimlich grossen, zum Morden abgerichteten Hund, sondern es geht um eine eigenartige Mischung von Kammerspiel und Actionkrimi, statischen Szenen und überraschenden Ereignissen, Geheimgängen und sich plötzlich verriegelnder Stühle oder geheimnisvoller Türen vornehmer Salons.

Genau daraus will der Held in Oswalds nächstem Drehbuch entfliehen. Erneut adaptiert er einen bekannten englischen Schauerroman, den er zuvor schon für das Theater zugerichtet hatte: Stevensons «The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde», nun betitelt EIN SELTSAMER FALL. Um den ehrenwerten Lord Jekyll, der eine Droge entwickelt, mit der er sich in eine andere, von sozialen Zwängen losgelöste Existenz verwandelt, webt Oswald eine Rahmenhandlung. Sie (v)erklärt das verstörende, schizoide, unheimliche Geschehen nun zu einem schweren, aber glücklich überstehbaren Traum. In das Jahr 1914 fallen auch Oswalds erste Regiearbeiten, darunter zwei weiteren Folgen von DER HUND VON BASKERVILLE, die mit Conan Doyle nichts mehr zu tun haben.

Die Projektions-AG «Union» (PAGU), einer der grössten deutschen Filmkonzerne der Zeit, hält viel von Oswald, der mit sicherem Instinkt fürs Publikum Zeitgeistströmungen mit spannenden Vorfällen und geläufigen dramatischen Mustern verbindet. Sie vertraut ihm mit DIE GESCHICHTE DER STILLEN MÜHLE (1914, nach der Novelle von Hermann Sudermann) bald ein Renommierprojekt an. Oswald reduziert es auf den dramatischen Kern zweier sich liebender Brüder, die die selbe Frau begehren, und inszeniert es in nur fünf Tagen an ungewöhnlichen *on location*-Motiven eines winterlichen Mühlenbachs. Ausserdem realisiert er in schneller Folge Komödien, soziale Dramen, darunter auch zwei Filme, in denen bereits der Weltkrieg thematisiert wurde, und eine Serie um einen deutschen Detektiv namens Engelbert Fox. Bereits in seinen frühen Filmen wird eine immense Genrevielfalt offenkundig, ebenso die Fähigkeit, Erfolgsrezepte zu perpetuieren und durch Reihen, Serien oder Ablegerbildung regelrecht industriell auszuwerten. Oswald arbeitet, wie das amerikanische Kino, mit Stereotypen, Klischees, er konventionalisiert und standardisiert, wird damit unbewusst zu einem Anwender des *continuity*-Systems klassischer Erzähl- und Darstellungsformen des Films.

phantastische ausbrüche

An den frühen Filmkunstversuchen beteiligt sich Oswald nur zaghaft. Er destilliert aus literarischen Vorlagen zumeist einen dramatischen Kern, der mehr am ungewöhnlichen, einfach verstehbaren, spektakulären Detail interessiert ist. Das gilt auch für HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN (1916) nach Jacques Offenbachs Oper und Plots aus Erzählungen E. T. A. Hoffmanns. Oswald fügt erneut eine Rahmenhandlung ein, die den unzusammenhängenden Ereignissen etwas psychologischen Zusammenhang geben. Er macht sie dadurch zu *déja vu*-Erlebnissen, die der Student Hoffmann mit mephistophelischen (Ehren-)Männern hat und die jetzt jeweils sein Begehren einer schönen Frau raffiniert hintertreiben. Den Film nimmt er in den Gassen der vor den Kriegen mittelalterlich wirkenden Altstadt von Jena auf. In tiefenscharfen Aufnahmen zeigt er den ruhelos von Ort zu Ort eilenden Hoffmann eingezwängt von realer Architektur geschichtsträchtiger Wände, Torbögen und dunkler Winkel, fliehend vor seinen Erinnerungen, nie ankommend, im permanenten Transit befindlich. Ganz im Gegensatz dazu stehen die tiefgestaffelten Innenräume, die zumeist nur durch Stoffbahnen und Vorhänge abgesteckt sind und die Eingezwängtheit des Studenten lockern.

Prägend ist das phantastisch-schauerromantische Genre für Oswalds Filme des Jahres 1919. Innerhalb weniger Monate inszeniert er die apokalyptische Menschheitskatastrophe DIE ARCHE, die betont Horroreffekte herauspräparierenden UNHEIMLICHEN GESCHICHTEN und NACHTGESTALTEN, seinen wohl krudesten, stilisiertesten und kunstambitioniertesten Film. UNHEIMLICHE GESCHICHTEN ist eine Alptraumerzählung par excellence. Oswald lässt vier der fünf darin aufgehobenen Einakter kulminieren, indem er die sich zur Paranoia steigernden Ängste von Figuren und Zuschauern durch einen überraschenden Umschnitt kurzzeitig Bild und damit wahr werden lässt. Die Horroreffekte, die er damit erzielt, sind mit verblüffend einfachen Mitteln erzielt, wirken aber nicht nur für die Protagonisten teilweise wie ein Schock, so dass Zweifel an ihrer Wahrnehmung aufkommen können. Erst in der frühen Tonfilmzeit knüpft er unter den filmästhetisch veränderten Voraussetzung daran wieder an. 1930 bringt er ein Remake von ALRAUNE, der schlüpfrig-phantastischen Vampgeschichte eines aus der Mandragolawurzel und dem Samen eines Gehenkten künstlich gezeugten Hybridwesens, sowie von UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (1932)

Im Zentrum seiner ästhetischen Vorstellung steht die dramatisch agierende Figur. Ihr ordnet er die Möglichkeiten der Dekoration, der Architektur und der kinematografischen Technik unter.

heraus. Oswald entmythifiziert die weidlich bekannten Stoffe nun mit den Mitteln des Tonfilms: durch sprachliche Benennung, nüchterne Beobachtung und ein bisschen psychologischer Ummantelung. Es geht ihm nicht mehr um das Zeigen des Exzessiven, um die Herauskehrung des Dämons, der jetzt fast neusachlich und damit gegenwärtig geworden ist. Im Mittelpunkt von ALRAUNE steht deshalb auch nicht so sehr der von *Brigitte Helm* gespielte Vamp und dessen ebenso interessante wie eindimensionale Triebgesteuertheit, sondern der moderne Wissenschaftler (*Albert Bassermann*), der sie gezeugt hat. Kammerspielhaft und mit Referenz an das Helldunkel des Stummfilms zeigt Oswald wie der dem von ihm geschaffenen Wesen zunehmend verfällt und dabei die Kontrolle über sich und sein Geschöpf verliert.

Auch die Tonfilmversion von UNHEIMLICHE GESCHICHTEN kommt erheblich nüchterner daher als der Stummfilm. Oswald versucht, die recht unterschiedlichen Geschichten durch eine durchgehende Verbindungshandlung neu zu ordnen und psychologisch zu grundieren. Doch das steht dem Unerklärlichen, auf dem ein Horroreffekt letztlich beruht, im Wege. Auch der Versuch, besonders viele solcher Effekte akustisch zu generieren, scheint nicht als wegweisende (Ton-)Filmlösung. Interessanter sind da schon die patchworkhaften Zitate aus der reichhaltigen Dämonen- und Bösewichtgalerie des Stummfilms, die Oswald gelegentlich ironisch und sprunghaft andeutet.

der stil des produzenten und des regisseurs

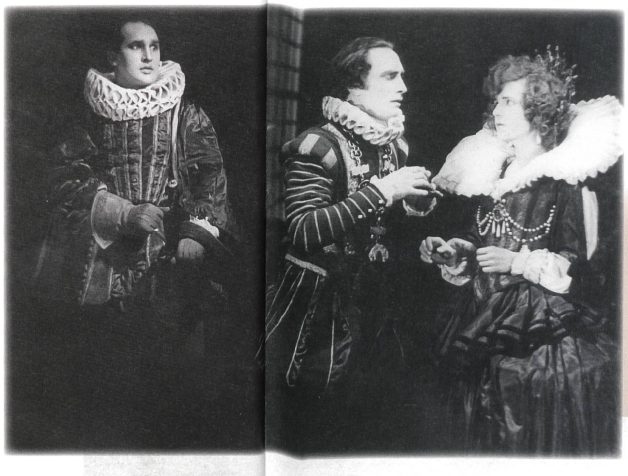
Oswalds produktivste Zeit sind die Jahre 1916 bis 1921, wo er fast jedes Jahr etwa zehn Filme herstellt. Geschickt verlagert er mit dieser Produktionsintensität das Risiko vom einzelnen Werk auf eine Staffel von Filmen. Er ist bis 1925 einer der wichtigsten konzernunabhängigen Produzenten. In den Inflationsjahren 1920 bis 23 sammelt er mit einer Aktiengesellschaft Spekulationsgelder ein, um Filme für den internationalen Markt herzustellen. Die drei entstandenen Grossfilme LADY HAMILTON, LUCREZIA BORGIA und CARLOS UND ELISABETH wirken monströs und etwas angestrengt. Man spürt den Ehrgeiz, den Erfolgswillen und damit auch den Druck, der auf ihnen lastet. Stets geht es um ein Frauenschicksal im Geflecht politischer Verwicklungen, um Macht und eine unmögliche, damit tragisch verlaufende Liebesgeschichte. Geschichte wird in dramatisch überhöhten Individualschicksalen aus der Schlüsselloch-Perspektive vorgeführt. Grosse Historiengemälde und ganz grosse melodramatische Gefühle zu zeigen, war aber eigentlich nicht Oswalds Stärke. Seinem Inszenierungsstil fehlt selbst in diesen Monumentalfilmen das Unmässige, Übersteigerte, die arabeske Verzierung, Raffinesse, Glanz und Glitter. Auch Chiffren und Symbole setzt er sehr sparsam ein. Seine Bildkompositionen wirken meist schlicht und funktional, im besten Sinne entschlackt, ohne visuelle Mätzchen und entsprechendem Überschuss. Er entwickelt daraus einen zwar frischen, oft direkten, aber auch nicht gerade eleganten Inszenierungsstil.

Bewusst will er dem Publikum keine Experimente zumuten, sondern es handwerklich solide nur mit dem überraschen, was es schon kannte. Das bedeutet: halbtotale und halbnahe Aufnahmen, die das Geschehen wie aus einer Guckkasten-Perspektive aufnehmen und dem Zuschauer Zeit zum Betrachten lassen. Schnelle Schnitte waren im deutschen Kino der zehner und frühen zwanziger Jahre unüblich. Oswald hat auch später selten zu schwelgend flanierenden Kamerafahrten oder kühnen Montagefiguren gegriffen. Er hat stets auf das vertraut, was vor der Kamera, also im Bild verhandelt wird. Allerdings entwickelt er früh ein Gespür für Bildblenden, und auch den Einschnitt eines gross oder nah aufgenommenen Details (*cut ins*) verwendet er seit 1919. Er ist der Auffassung, dass «Regie nie Selbstzweck» sein sollte. Im Zentrum seiner ästhetischen Vorstellung steht vielmehr die dramatisch agierende Figur. Ihr ordnete er die Möglichkeiten der Dekoration, der Architektur und der kinematografischen Technik unter. Es ging ihm vor allem um das Zeigen von spektakulären Erscheinungen und Seiten des «sichtbaren Menschen», seiner Emotionen, Ängste und Phantasien.

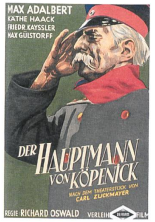
Der Produzent Oswald war bekannt für Sparsamkeit, was man seinen Filmen zum Teil ansieht, was sein Publikum aber nie gestört hat, denn dem Autor und Regisseur gelang zumeist eine gute Balance zwischen inszenatorischem Aufwand und emotionaler Wirkung. Davon weicht er mit den aufwendig hergestellten Monumentalfilmen ab, die ihm weder in der Produktionsklasse noch im Dramatik- und Regiefach wirklich lagen. Mit dem Ende des durch die Inflation genährten deutschen Produktionsbooms zerstieben 1923/24 Oswalds Träume vom international erfolgreichen Grossfilm im Konkurs seiner AG.

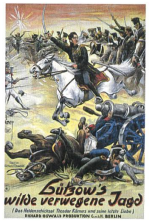
1
Wilhelm Dieterle, Conrad Veidt und Dagny Servaes in CARLOS UND ELISABETH *(1924)*

2
LUCREZIA BORGIA *(1922)*



1





2

Die zunächst etwas starre Tonfilmkamera kommt seiner Inszenierungstechnik entgegen, die auf Figuren-Tableaus und eine mittenzentrierte Heraushebung des Protagonisten setzt.

Genrekino des beständigen Wechsels

Wohl auch aus diesem Grunde ist für seine Filme der zwanziger Jahre ein noch einmal beschleunigter Wechsel der Themen, Stile, Genres, der aktuellen wie der spektakulären Zuspitzungen kennzeichnend. In DER REIGEN (1920 und nicht nach Schnitzler) erzählte Oswald in einem melodramatisierten Sittenfilm von der Unsicherheit und dem Unsteten der Gefühle, von deren materieller Ausnutzung, aber auch von sozialen Klassenvorurteilen und -gegensätzen. Erst ganz am Schluss gelingt es der Hauptdarstellerin *Asta Nielsen*, sich aus dem Gespinst ihres Begehrens und Begehrtwerdens, ihres sozialen Aufstiegs wie ihrer Ausgrenzung zu befreien, indem sie den Mann tötet, den sie wohl am meisten liebte und der sie am schamlosesten benutzte. Auch DIE LIEBSCHAFTEN DES HEKTOR DALMORE (1920) berichten, allerdings in einer völlig anderen Tonart, von der Unerreichbarkeit des so sehr Begehrten. Der Film erzählt eine Don-Juan-Geschichte, modern gewendet, deshalb halb als Posse, halb als Melodram daherkommend. *Conrad Veidt* spielt einen höchst attraktiven Mann, der so viele Liebschaften hat, dass er dafür einen Doppelgänger beschäftigt. Doch nach fünf Akten wirbelnder Drôlerien, die teilweise die grazile Leichtigkeit einer französischen Salonkomödie aufweisen, kommt es zu einem überraschend bitteren Schlussakkord von höchster melodramatischer Sentimentalität, der Veidt Gelegenheit gibt, selten schön zu sterben.

Erstaunlich flexibel reagiert Oswald auf die ästhetische wie wirtschaftliche Krise nach dem Reinfall mit den historischen Monumentalfilmen. Er kehrt zurück zu seinen Wurzeln und erweitert die derb-bodenständigen Sittenfilm-Stoffe LUMPEN UND SEIDE (1924), VORDERHAUS UND HINTERTREPPE (1925) sowie HALBSEIDE (1925) nun um volksstückartige Milieuelemente, in denen er soziale Klassengegensatz- und erotische Dramatik ebenso kolportagehaft wie augenzwinkernd verquickt. Von hier ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zur Komödie. Die Berliner Operettenposse im Salzkammergut IM WEISSEN RÖSSL (1926) beruht eigentlich auf komischen Situationen, die aus Sprachfehlern und Dialektunverständnis resultieren. Oswald löst das Problem der Stummfilmadaption, indem er die bekanntesten Witze als situative Gags vorbereitet und mit vielen gassenhauerhaften Zitaten aus dem Ursprungstext in den Zwischentiteln präsentiert. Auch in EINE TOLLE NACHT (1926) bereitet er in burlesker Schwankzubereitung die komischen Gegensätze beim Abenteuer eines "Landeis" in der Grossstadt auf, wenn der Bauer endlich einmal dem berühmten Varieté-Star leibhaftig begegnen will.

Ein erneuter Wechsel des Genres, diesmal hin zum Zeitstück, bedeutet FEME (1927). Hier nimmt er einen Fememord rechtsgerichteter Kreise zum Anlass, um die Identitätsprobleme junger Männer aufzuzeigen. Der Film widmet sich bald ganz ausschliesslich der inneren Befindlichkeit des Täters, den *Hans Stüwe*, Oswalds bevorzugter Darsteller dieser Zeit, spielt. FEME wird zu einer einfühlsamen Erörterung männlicher Verstörtheit aufgrund der sozialen Verwerfungen der Nachkriegszeit. DR. BESSELS VERWANDLUNG (1927) ist regelrecht ein Prototyp des männlichen Melodramas. Der Held zieht anfangs gern in den Krieg, denn er ist lebensmüde, weil ihn seine Frau betrügt. Sein männlicher Stolz ist zu gross, als dass er das verzeihen könnte. Doch der Erste Weltkrieg tötet ihn nicht. Er flieht an den gefährlichsten Platz, den es für einen Deutschen gibt: nach Paris und nimmt die Existenz eines gefallenen französischen Soldaten an. Erst die Nachsicht von dessen trauernder Mutter lässt ihn erkennen, dass sein privater Geschlechter- und der Völkerkrieg nun endlich vorbei sind. Oswald setzt in beiden Filmen nun vermehrt die bewegte Kamera ein. Subtil lässt er sie Räume ertasten und legt in dem dämmrigen Helldunkel, in dem sich die beiden depressiven Helden bewegen, die Risse und die überstarke Verletzlichkeit der männlichen Figur bloss.

musik- und sozialgeschichten

Den Übergang zum Tonfilm schafft Oswald mühelos. Die zunächst etwas starre Tonfilmkamera und die Konzentration auf den singenden und erst etwas später auf den sprechenden Menschen kommen seiner Inszenierungstechnik entgegen, die auf Figuren-Tableaus und eine mittenzentrierte Heraushebung des Protagonisten setzt. Sein erster Tonfilm heisst WIEN, DIE STADT MEINER LIEDER (1930) und ist ein Potpourri von musikalischen und ein paar situationskomischen Einzelnummern, die durch eine lose Intrigendramaturgie zusammengehalten werden. Es geht darum, dass das schöne, von *Charlotte Ander* verkörperte Wiener Madel schliesslich doch den Mann bekommt, den es liebt. Es ist ein arbeitsloser, aber sehr ansehnlicher Sänger, der jedoch das nicht sehr originelle überirdische Glück eines Lotterie-Hauptgewinns benötigt, um zum Zuge zu kommen.

1
Reinhold Schünzel und Maly Delschaft in LUMPEN UND SEIDE *(1925)*

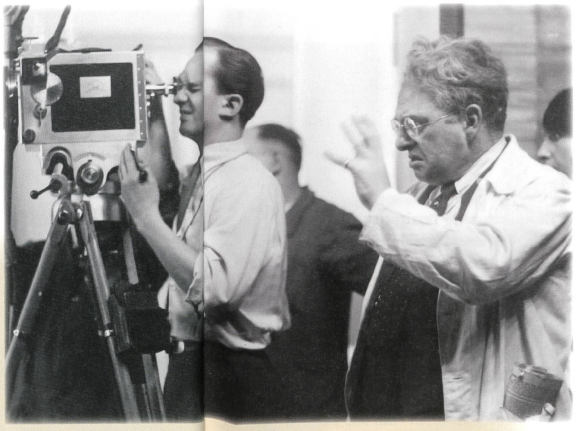
2
Theodor Loos, Gertrud Welcker und Liane Haid in LADY HAMILTON *(1921)*

1

1

2

1



2

3

4

5

6

1
Max Adalbert in DER HAUPTMANN VON KÖPENICK *(1931)*

2
Friedl Behn-Grund und Richard Oswald bei den Dreharbeiten zu DREYFUS *(1930)*

3
Conrad Veidt (Mitte links) in DÜRFEN WIR SCHWEIGEN? *(1926)*

4
Liane Haid und Max Hansen in IM WEISSEN RÖSSL *(1926)*

5
Szöke Szakall und Nora Gregor in ABENTEUER AM LIDO *(1933)*

6
Agnes Esterhazy und Hans Stüwe in DR. BESSELS VERWANDLUNG *(1927)*

Aufgabe des Regisseurs im frühen Tonfilm war es vor allem, Übergänge zwischen den obligatorischen Musikeinlagen zur dramatischen Spielhandlung zu gestalten, damit der Film nicht völlig in die szenischen Teile zerfiel. Dass sollte auch ein Conferencier verhindern, den Oswald zur Verklammerung der Szenen bemühte und den er auch in der operettenhaften Burleskkomödie DIE ZÄRTLICHEN VERWANDTEN (1931) einsetzt. Auch in dem Singspiel SCHUBERTS FRÜHLINGSTRAUM (1931) spielt die Musik die Hauptrolle. Hier geht es um die operettenhafte Sublimierung des berühmt und melodramatisch berüchtigten Liebesverzichts, der in der Komposition der «Unvollendeten» kulminiert. Noch 1933 anlässlich der Premiere seines bekanntesten "Sängerfilms" EIN LIED GEHT UM DIE WELT (mit *Josef Schmidt* in der Hauptrolle eines von der Sangesmuse geküssten, doch von der Frau seines Herzens verschmähten Tenors) meinte Oswald, dass Ton und Musik das wichtigste beim Film seien. Sie seien es, welche die Massen gerade auch in der synthetischen Darbietung im Kino in den Bann ziehen, zumal das Publikum die weltberühmten Sänger ja sonst nie sehen und gleichzeitig hören könnte. Die Einschätzung erwies sich, trotz des aktuellen Erfolgs der Josef-Schmidt-Filme, mittelfristig als Fehleinschätzung, weil die Fokussierung auf einen Sänger den Tonfilm statisch werden liess und auf ein vollkommen unrealistisches, dramatisch überaus schmales Sujet festlegte.

Oswald hat jedoch stets auch eine Alternative in seinem Genrefundus. 1930/31 etwa wendet er sich historischen Themen mit erkennbar aktueller Relevanz zu. Es war stets eine seiner Stärken, einen aktuellen Bezug zu kreieren. In DREYFUSS zeigt er die politische Affäre um einen jüdischen Generalstabs-Offizier in Frankreich, dem aufgrund antisemitischer Ressentiments Geheimnisverrat vorgeworfen wird. Er inszeniert die etwa zeitgleich anzusiedelnde rührende Geschichte des arbeitslosen Schusters, der sich als Hauptmann ausgibt, um einen Ausweis zu bekommen, in DER HAUPTMANN VON KÖPENICK. Und er widmet sich mit 1914 in einer Art sentimentalen Reportage aus den jeweiligen Kaiserhöfen DEN LETZTEN TAGEN VOR DEM WELTBRAND. Es sind jeweils spektakuläre Fälle der Politikgeschichte der letzten dreissig Jahre, die er als eine Art Sozialgeschichte ausbreitet, in denen deutlich wird, wie sich persönliche Schicksale im Getriebe politischer und administrativer Systeme verfangen.

Für die Nazis sind es jedoch weniger diese Filme, weshalb sie den Juden Oswald aus Deutschland vertreiben, sondern noch immer ist es der Ruf, Promotor des schmutzigen, erotisch-lüsternen Schundfilms gewesen zu sein. Oswald nimmt zunächst Exil in seinem Heimatland Österreich, kann hier jedoch nur den Sängerfilm ABENTEUER AM LIDO (1934) mit dem Tenor *Alfred Piccaver* eigenverantwortlich realisieren. Der Arm der Nazis reicht bereits bis ins Nachbarland. Ein Austauschabkommen signalisiert der österreichischen Filmwirtschaft, dass Filme von jüdischen Regisseuren keine Einfuhrerlaubnis erhalten würden. Notgedrungen geht Oswald nach England, Frankreich und Holland, wo er jeweils einen Film mit für ihn gewohnten schmalen Budgets realisieren kann. 1938 siedelt er in die USA über, fährt auf direktem Weg nach Hollywood, wo er sich einen Kontrakt mit einem grossen Studio erhofft. Doch er landet in der sogenannten *poverty row*, kann in zwölf Jahren nur drei C-Pictures (unter anderen ein Remake des Köpenick-Stoffs als PASSPORT TO HEAVEN, 1941) und einen kleinen Fernsehfilm machen. Dass er sehr kosteneffizient und schnell dreht, reicht offensichtlich nicht aus, um im Studiosystem Fuss zu fassen. Als Hauptproblem kristallisiert sich rückblickend heraus, dass die erzähl- und schnittästhetischen Konventionen des europäischen und des amerikanischen Films doch recht unterschiedlich waren. Nur wenige Regisseure konnten sich die in kürzester Zeit neu zu eigen machen. Deutlich wird dies in einer Einschätzung eines US-Zensors, der nach den Marktchancen von PASSPORT TO HEAVEN befragt mit entwaffnender Offenheit feststellte: «1. it takes too long for the story to get to the point. 2. The story doesn't make enough of the comedy possibilities. 3. Lack of romance. 4. Story deals with too old man. 5. Would only apply to exclusive group of movie-goers». Die Einschätzung markiert sehr deutlich die Standards des US-amerikanischen Mainstreamfilms, wie sie noch heute Gültigkeit haben. Sie unterschieden sich von denen, die Richard Oswald trotz seiner hochgradigen Affinität zum Publikumsfilm in seiner Ästhetik verinnerlicht hatte.

Jürgen Kasten

Therefore, good luck

Irene Bignardi, ehemalige Direktorin
des internationalen Filmfestivals Locarno

Ist es wirklich wichtig, Filme lancieren zu helfen, die am selben Tag noch oder eine Woche später im Kino starten? Ist es wichtig, Stars zu haben, die über einen roten Teppich gehen? Ist es wichtig, den Regeln, den Wünschen und der Politik der grossen Filmfirmen zu folgen?

Filmfestivals. Wozu? Wofür? Was bedeutet es, ein Festival zu machen? Wozu dient es? Nun, da ich nach fünf Jahren Arbeit in Locarno von meiner Position als Direktorin des internationalen Filmfestivals von Locarno zurückgetreten bin, und nach vielen anderen Erfahrungen mit Festivals in verschiedenen Positionen und Situationen (als Direktorin des «MystFest», das Festival «del Giallo e del Mistero» in Cattolica, als stellvertretende Direktorin von «Europacinema», des Festivals des europäischen Films in Rimini, als Assistentin von Gillo Pontecorvo für zwei Jahre in Venedig, aber vor allem als Filmkritikerin für «La Repubblica» ständig auf allen wichtigen Filmfestivals in der Welt vertreten) kann ich – um Gertrude Stein zu zitieren – sagen: ein Festival ist ein Festival ist ein Festival – wenn es wie Locarno oder wie Rotterdam oder wie Sundance oder wie das Forum in Berlin ist.

Ich weiss, der Begriff Festival hat auch und insbesondere die Bedeutung von Fest – und in diesem Sinne sind Cannes, Venedig, die Berlinale festlicher mit ihren roten Teppichen, dem Catwalk der Stars und den Foto-Calls, und sie sind näher beim Ursprung und der Idee mit dem Champagner und den üblichen Verdächtigen. Dafür wurden sie gegründet. Sie wurden aber auch geschaffen, und das gilt in diesem Sinne jetzt auch für Locarno, um verschlafene Touristenorte zu beleben, um einem Ort etwas Glanz zu verschaffen und Gästen einen Grund zu liefern, sich ausserhalb der Saison da aufzuhalten. Das Rezept wirkte. Drei grosse Filmfestivals wurden deshalb erfunden. Zuerst Venedig, 1932, dann direkt vor dem Krieg Cannes (wegen der deutschen Besatzung war es aber nicht möglich, das Festival durchzuziehen, es startete erst 1946 wieder), dann Locarno im selben Jahr, 1946. Die Filmfestspiele Berlin kamen etwas später, wurden vor allem aus politischen Motiven gegründet, aber das Berliner Festival machte, wie die anderen, seine Sache gut. Es wurden Filme vorgestellt, Diskussionen veranstaltet, Geschäfte gemacht, Gerüchte gediehen, Starlets zogen sich aus. Aber macht es heute, in einer Zeit mit anderen Kommunikationsformen, anderen Geschäftsformen, anderen Möglichkeiten der Entdeckung, noch Sinn, deshalb ein Festival zu veranstalten?

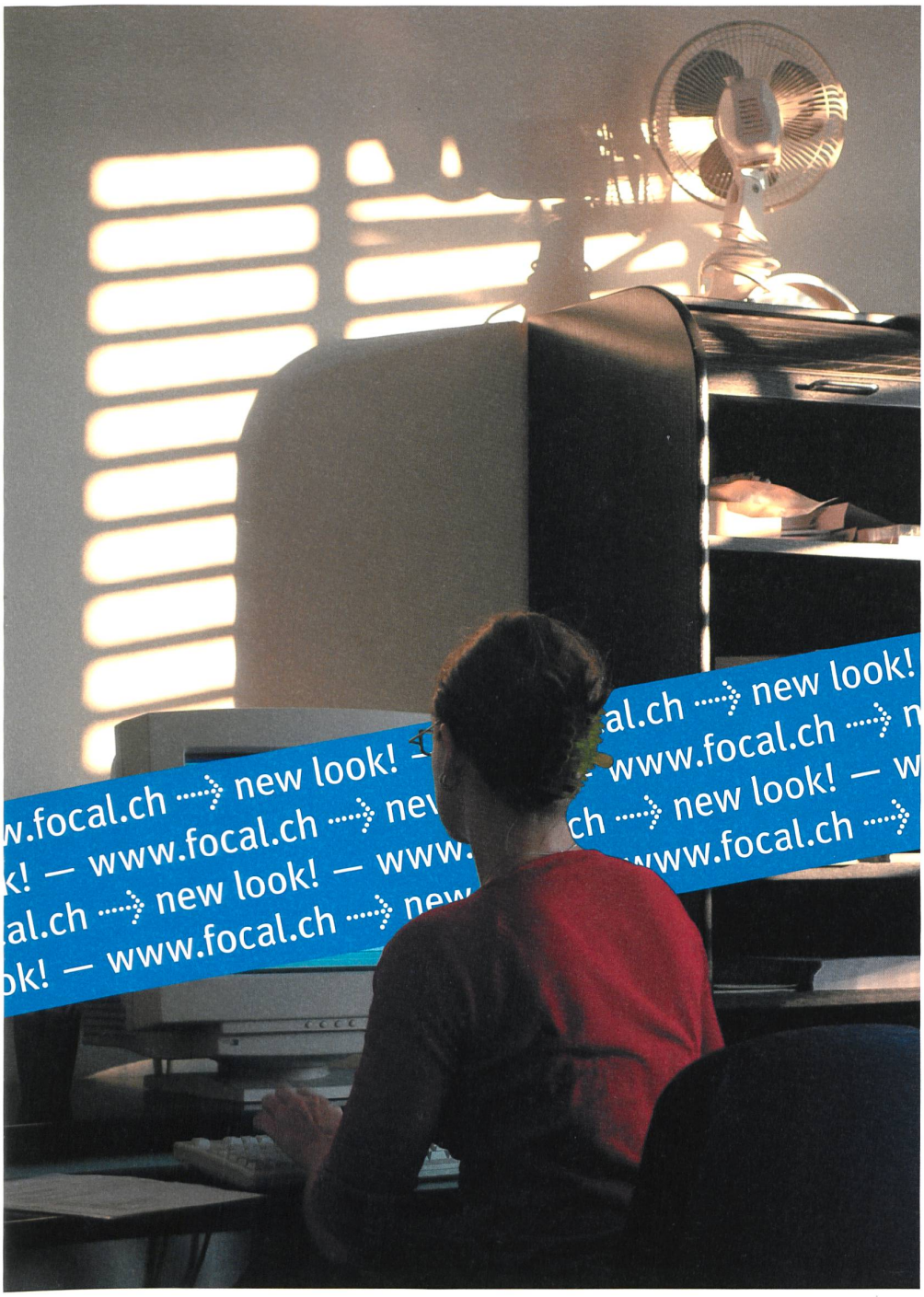
Nachdem ich so viele verschiedene Erfahrungen unter so verschiedenen Gesichtpunkten gemacht habe, denke ich heute, dass der wahre Sinn eines Festivals in dem verkörpert wird, was ich als meine Locarno-Erfahrung bezeichnen würde. Nicht meine, sicherlich nicht ausschliesslich meine: die Locarno-Erfahrung, wie ich sie während der Jahre von David Streiff und in der Zeit von Marco Müller machen konnte, und (wenn ich das sagen darf) sogar mehr noch in den Jahren, in denen ich das Festival steuern durfte. "Erfahrung" meint auch, neue Dinge zu finden, neue Territorien zu erforschen, neue Formen und Formate des mehr und mehr geheimnisvollen Dings, das Cinema genannt wird, auszuleuchten.

Ist es wirklich wichtig, Filme lancieren zu helfen, die am selben Tag noch oder eine Woche später im Kino starten? Ist es wichtig, Stars zu haben, die über einen roten Teppich gehen? Ist es wichtig, den Regeln, den Wünschen und der Politik der grossen Filmfirmen zu folgen? Oder ist es nicht wichtiger, einen Film wie LAGAAN zu finden, die Welt zu entdecken, wie sie aus einer Sektion wie «Indian Summer» hervortritt, ein Licht auf Filme zu werfen, die sonst nie eine richtige Plattform hätten – ich denke an KAMOSH PANI (SILENT WATERS), Goldener Leopard 2003 –, einen Meister wie Kim Ki-duk wieder zu entdecken, einen richtigen Filmemacher wie Saverio Costanzo und seinen PRIVATE zu lancieren? Ist es nicht wichtiger, dem Publikum (aber natürlich muss man dazu das sehr spezielle Publikum von Locarno oder Rotterdam haben) Filme vorzustellen, die es sonst nie sehen würde, Filme, die durch die Zensur oder die Trägheit des Marktes zurückgehalten werden, die Neuentdeckung von Filmemachern zu ermöglichen wie Sherin Neshat oder Matthew Barney, schwierig manchmal, aber ein Spiegel unserer Zeit, oder Retrospektiven zu programmieren, welche eine Diskussion erlauben, welche wirklich Entscheidendes, Zentrales wiederentdecken, wie das afghanische Kino, um ein Beispiel zu nennen, 2002, gleich nach dem Ende des Krieges, oder unsere «Newsfront» letztes Jahr oder das «Kino des Maghreb» dieses Jahr – ganz zu schweigen von der methodischen und vollständigen Untersuchung eines Allzeit-Klassikers wie Orson Welles?

Ich habe das Gefühl, dass wir kein Festival im alten Sinne des Wortes mehr brauchen. Ein Festival muss natürlich etwas Festliches haben, soll aber nicht im Dienste der reinen Unterhaltung stehen. Es muss natürlich populäre Filme vorstellen, aber nicht um den Mächtigen der internationalen oder lokalen Filmindustrie einen Gefallen zu tun. Es soll helfen, Filme zu lancieren, aber eben Filme, welche die Hilfe verdienen: die ungewöhnlichen, die experimentellen, die engagierten Filme. Das, denke ich, sollte der Sinn eines Festivals sein. Das, habe ich das Gefühl, ist es, was Locarno die letzten fünf Jahre war. Das, hoffe ich, ist es, was es weiterhin sein wird – entsprechend einer langen etablierten Tradition, die es einmalig macht.

Deshalb, *viel Glück.*

Irene Bignardi



www.focal.ch
Portal für Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten in den Bereichen Film und Audiovision

Fachleute, die bereits beim Film tätig sind, informieren sich über aktuelle Weiterbildungsprogramme.

Einsteiger verschaffen sich einen Überblick über die verschiedenen Ausbildungsmöglichkeiten weltweit.

Wer Fragen zum Film hat, findet die Antwort vielleicht über einen der zahlreichen Links, die Literaturhinweise oder die Artikel zu verschiedenen Themen.

Drehbuchautoren steht mit dieser Website eine in Europa einmalige Dienstleistungs- und Informationsplattform zur Verfügung.

FOCAL

FOCAL
Stiftung Weiterbildung
Film und Audiovision
2, rue du Maupas
CH–1004 Lausanne
info@focal.ch

www.focal.ch

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

SRG SSR idée suisse

SF DRS · TSR · rtr · swissinfo · Radio Suisse Romande · RSI · DRS

www.ideesuisse.ch