**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin
**Band:** 49 (2007)
**Heft:** 282

**Heft**

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

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

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

**Download PDF:** 05.08.2025

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

Fr. 9.– € 6.–

5.07

# Filmbulletin
*Kino in Augenhöhe*

**Vivisektion des Menschlichen:**

BERLIN ALEXANDERPLATZ von R. W. Fassbinder

**Schneiden als produktive Kritik:**

Werkstattgespräch mit Georg Janett

ZODIAC von David Fincher

TIDELAND von Terry Gilliam

LA CALIFORNIE von Jacques Fieschi

SILVER CITY von John Sayles

IRINA PALM von Sam Garbarski

SELON CHARLIE von Nicole Garcia

www.filmbulletin.ch

> BERLIN ALEXANDERPLATZ
> Georg Janett

DAS FRÄULEIN ist nahe beim Menschen. So wie wir auch.

SRG SSR idée suisse

SF tsr rts swissinfo

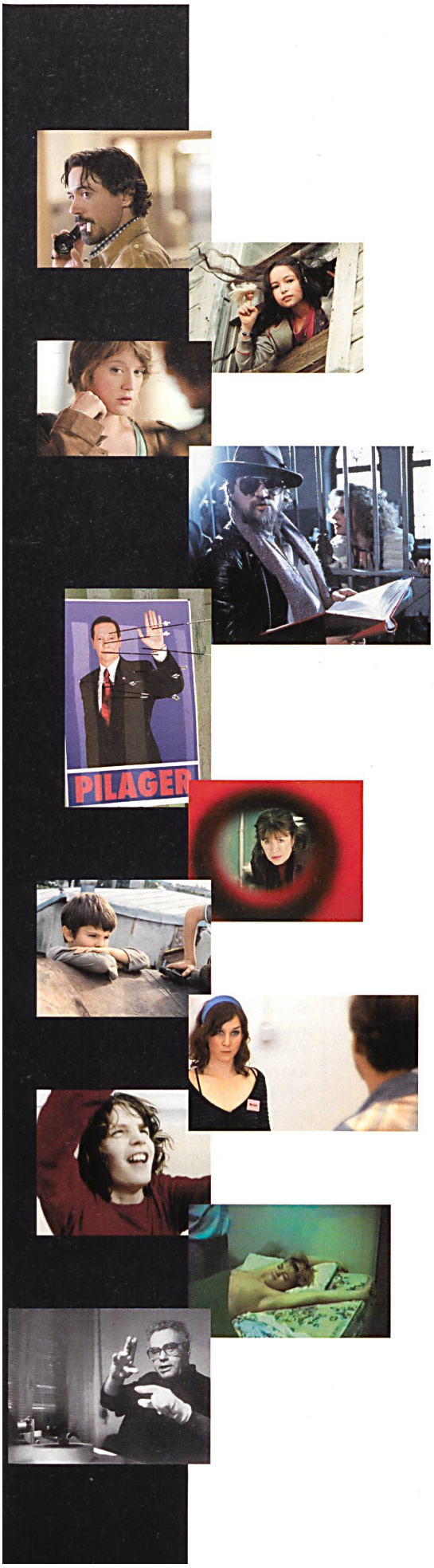
RSR rtsr RTSI

www.srgssrideesuisse.ch

**Filmbulletin**
*Kino in Augenhöhe*

**5.2007**
**49. Jahrgang**
**Heft Nummer 282**
**Juni 2007**

*Titelblatt:*
*Radha Valli als Frédérique und*
*Ludivine Sagnier als Hélène*
*in* LA CALIFORNIE
*Regie: Jacques Fieschi*




KURZ BELICHTET
4 *Bücher*
6 *DVD*
7 *Filmrestaurierung*

KINO IN AUGENHÖHE
8 **Angst vor der Leerstelle**
ZODIAC ..... *von David Fincher*

KINO-PHANTASIEN
11 **Ihre Vertrauten sind vier Puppenköpfe**
TIDELAND ..... *von Terry Gilliam*
13 **«Es war sehr wichtig, dass wir die Unschuld beibehielten»**
*Gespräch mit Terry Gilliam*

KINO IN AUGENHÖHE
14 **Alltag einer sonderbaren Gemeinschaft**
LA CALIFORNIE ..... *von Jacques Fieschi*

TOTALE
16 **Vivisektion des Menschlichen**
BERLIN ALEXANDERPLATZ ..... *von Rainer Werner Fassbinder*

FILMFORUM
24 SILVER CITY ..... *von John Sayles*

NEU IM KINO
26 IRINA PALM ..... *von Sam Garbarski*
27 COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE ..... *von Catalin Mitulescu*
28 SHOPPEN ..... *von Ralf Westhoff*
28 SELON CHARLIE ..... *von Nicole Garcia*
30 TARNATION ..... *von Jonathan Caouette*

WERKSTATT-GESPRÄCH
31 **Schneiden als produktive Kritik**
*Gespräch mit Georg Janett*
50 *Kleine Filmografie*

UNPASSENDE GEDANKEN
52 **Die Welt im A6-Format**
*Von Felix Aeppli*

## Impressum

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

**Redaktion**
Walt R. Vian
*Redaktioneller Mitarbeiter:*
Josef Stutzer

**Inserateverwaltung**
*Filmbulletin*, Kathrin Halter

**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**
Kathrin Halter,
Matthias Christen,
Frank Arnold,
Erwin Schaar,
Johannes Binotto,
Hans Dünki,
Gerhard Midding
Jürgen Kasten,
Daniela Sannwald,
Doris Senn,
Sarah Stähli

**Fotos**
*Wir bedanken uns bei:*
trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Dokumentation HGKZ, Tom Kawara, Rolf Lyssy, Monopole Pathé Films, Iwan Schumacher, Schweizer Fernsehen, Stamm Film; Warner Bros., Zürich; epix, Berlin; Deutsches Filminstitut DIF, Frankfurt a. M.; Bavaria Film International, München

**Vertrieb Deutschland**
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

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

**Abonnemente**
Filmbulletin erscheint 2007 neunmal.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

**© 2007 Filmbulletin**
**ISSN 0257-7852**

**Filmbulletin** *49. Jahrgang*
**Der Filmberater** *67. Jahrgang*
**ZOOM** *59. Jahrgang*

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**Bundesamt für Kultur**
**Sektion Film (EDI), Bern**

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral de l'intérieur DFI
**Office fédéral de la culture OFC**

**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

Eine Zeitschrift wie «*Filmbulletin*» braucht, wie jede Kulturarbeit, Anerkennung. Deshalb freuen wir uns, dass Walt R. Vians unermüdliches Engagement und sein Idealismus honoriert werden:

Der Stiftungsrat der UBS Kulturstiftung hat Walt R. Vian für seine langjährige, engagierte Vermittlungstätigkeit als Chefredaktor von «*Filmbulletin – Kino in Augenhöhe*» mit einem Anerkennungsbeitrag ausgezeichnet.

*Wir gratulieren ganz herzlich*

Ruth Hahn
Kathrin Halter
Josef Stutzer
Rolf Zöllig

## Kurz belichtet

*Günter Lamprecht*
*in* BERLIN ALEXANDERPLATZ
*Regie: Rainer Werner Fassbinder*

Das andere Kino

**Berlin Alexanderplatz**

Das Kino *Babylon* in Berlin zeigt aus Anlass des fünfundzwanzigsten Todestags von Rainer Werner Fassbinder eine grosse Fassbinder-Retrospektive mit insgesamt 28 Spielfilmen. Am Wochenende vom 30. Juni / 1. Juli wird die restaurierte Fassung von BERLIN ALEXANDERPLATZ auf der grossen Leinwand vollständig zu sehen sein.

Auch das Kino *Arsenal* in Berlin zeigt noch bis Ende Juli eine Fassbinder-Retrospektive. Die Reihe «Written on the Wind» versteht sich aber auch als «Gruppenbild mit RWF»: begleitend zu den Filmen von Fassbinder wird jeweils eine Person aus den Credits mit einem Referenzfilm vorgestellt. Im Juli ergänzen sich so etwa IN EINEM JAHR MIT DREIZEHN MONDEN mit BILDNIS EINER TRINKERIN von Ulrike Ottinger (Referenzperson ist *Volker Spengler*), DIE DRITTE GENERATION (mit *Udo Kier*) mit THE LAST TRIP TO HARRISBURG (von Udo Kier) oder LILI MARLEEN mit MALINA von Werner Schroeter, wo *Juliane Lorenz* beide Male für den Schnitt mitverantwortlich zeichnet. Den Abschluss der Reihe bildet auch hier die Kinoaufführung von BERLIN ALEXANDERPLATZ REMASTERED (26.–31. 7.).

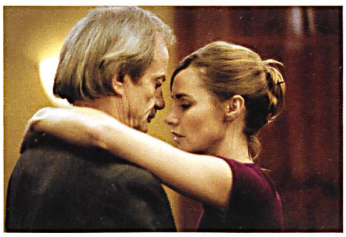
*Kino Babylon, Rosa-Luxemburg-Str. 30, D-10178 Berlin, www.babylonberlin.de*

*Kino Arsenal, Potsdamer Strasse 2, D-10785 Berlin www.fdk-berlin.de/de/arsenal/programm.html*

**Tango**

Mit seinem Juni/Juli-Programm widmet das *Filmpodium Biel/Bienne* dem Tango eine Hommage. Sie reicht zeitlich von LAST TANGO IN PARIS von *Bernardo Bertolucci* (1972) bis zu JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ von *Stéphane Brizé* (2005). TANGOS – EL EXILIO

*Patrick Chesnais*
*mit Anne Consigny*
*in* JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ
*Regie: Stéphane Brizé*



*Asia Argento*
*in* TRANSYLVANIA
*Regie: Tony Gatlif*

*Isabelle Adjani*
*in* SUBWAY
*Regie: Luc Besson*

*Michael Murphy*
*in* TANNER '88
*Regie: Robert Altman*

DE GARDEL von *Fernando Solanas* thematisiert den Tango als «melancholischen Nebenton von Emigration, Revolution und Militärdiktatur». *Wong Kar-wais* HAPPY TOGETHER und *Sally Potters* THE TANGO LESSON erzählen von Kulturbegegnungen und den Schwierigkeiten der Liebe. 12 TANGOS – ADIOS BUENOS AIRES von *Arne Birkenstock* zeichnet die Lebensumstände mehrerer Tangueros im von Krisen geschüttelten Buenos Aires, während LE TANGO DES RASHEVSKI von *Sam Garbarski* jüdische Lebensart im heutigen Europa schildert.

*Filmpodium Biel/Bienne, Centre Pasquart, Seevorstadt 73, 2500 Biel, www.pasquart.ch*

Festival

**NIFFF Neuchâtel**

Das siebte *Festival international du film fantastique de Neuchâtel* findet vom 3. bis 8. Juli statt. Es kann neu mit einem Open-air-Kino an den Gestaden des Neuenburger Sees aufwarten. Eine Retrospektive gilt dem dreidimensionalen Kino. In der Reihe «Korean Thrills» werden Beispiele aus der südkoreanischen Fantastic-Film-Produktion der letzten vierzig Jahre gezeigt. *Mick Garris*, Initiator und Produzent der TV-Reihe «Masters of Horror», wird Beispiele aus der zweiten Staffel vorstellen. *www.nifff.ch*

Schauspielerinnen

**Asia Argento**

Als «Schutzheilige der dunklen Seite von Cannes» wurde sie kürzlich bezeichnet – *Asia Argento*, die Tochter des Horrorfilmmeisters Dario Argento, die dort gleich in drei erotisch aufgeladenen Filmen auftrat (von Abel Ferrara, Olivier Assayas und Catherine Breillat). Im *Xenix* in Zürich läuft (ab 28. 6.–12. 7.) eine Hommage an die auffällige Schöne mit den Obsessionen für abnorme und exzessive Rollen. In Schweizer Premieren werden TRANSYLVANIA von *Tony Gatlif*, IL FANTASMA DELL'OPERA von *Dario Argento*, LA SIRÈNE ROUGE von *Olivier Megaton* und LES MORSURES DE L'AUBE von *Antoine de Caunes* aufgeführt. Asia Argento ist als vulgäre Rivalin von Valjeans Tochter in LES MISÉRABLES, dem Fernsehvierteiler von *Josée Dayan*, zu sehen, als verdeckte Ermittlerin in *Rob Cohens* XXX, in einer Doppelrolle in *Michael Radfords* B.MONKEY, als unerschrockene Kämpferin gegen die Untoten in LAND OF THE DEAD von *George A. Romero*, als Madame Du Barry in MARIE ANTOINETTE von *Sofia Coppola* und als liebeshungrige Hofdame in LA REINE MARGOT von *Patrice Chéreau*. Mittlerweile betätigt sich Asia Argento auch im Regiefach: Mit SCARLET DIVA und THE HEART IS DECEITFUL ABOVE ALL THINGS sind zwei ihrer Regie-Arbeiten zu sehen.

*Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch*

**Leading Ladies**

Das *Filmpodium* Zürich widmet einen Schwerpunkt des Juli/August-Programms einer Schauspielerinnen-Generation, die sich problemlos zwischen Hollywood-Mainstream und Independent-Produktionen bewegt. Dafür stehen Schauspielerinnen wie *Tilda Swinton* (EDWARD II, THE WAR ZONE, THE DEEP END), *Sarah Polley* (THE SWEET HEREAFTER, MY LIFE WITHOUT ME, EXISTENZ), *Christina Ricci* (THE ICE STORM, BUFFALO 66, THE OPPOSITE OF SEX), *Kate Winslet* (HEAVENLY CREATURES, JUDE, ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND), *Cate Blanchett* (THE GIFT, ELIZABETH, AN IDEAL HUSBAND) oder *Lili Taylor* (SHORT CUTS, I SHOT ANDY WARHOL, THINGS I NEVER TOLD YOU, FACTOTUM) und andere.

*Filmpodium Zürich, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch*

**Isabelle Adjani**

«Die grossen Stars des französischen Films sind Unikate. Sie gehen nicht in einem bereits vorhandenen Rollentyp auf, sondern erschaffen ihre eigenen Kinofiguren. Aber Isabelle Adjani ist noch eine Spur einzigartiger. Ihr Ehrgeiz zielt darauf, ein Rätsel, eine Chiffre zu bleiben.» (Gerhard Midding) Ab Mitte Juli bis Ende August zeigt das *Xenix* von L'HISTOIRE D'ADÈLE H. von *François Truffaut* (1975), ihrem ersten grossen Film, bis zu BON VOYAGE von *Jean-Paul Rappeneau* (2003), ihrem bislang zweitletzten Filmauftritt, eine beinah vollständige Retrospektive der enigmatischen Schauspielerin. Darunter finden sich etwa BAROCCO und LES SŒURS BRONTÉ von *André Téchiné*, LE LOCATAIRE von *Roman Polanski*, NOSFERATU von *Werner Herzog*. Zu den Filmen der achtziger Jahre, die sie zum Kassamagneten machten, zählen unter anderen POSSESSION von *Andrzej Zulawski*, L'ÉTÉ MEURTRIER von *Jean Becker*, MORTELLE RANDONNÉE von *Claude Miller*, SUBWAY von *Luc Besson* und CAMILLE CLAUDEL von *Bruno Nuytten*.

*Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch*

Das andere Fernsehen

**Stars and Stripes**

Mit der Politfilmreihe «Stars and Stripes» stimmt das *Schweizer Fernsehen SF 1* auf die Präsidentschaftswahlen in den USA von 2008 ein, wo der Vorwahlkampf bereits begonnen hat. Ein zentrales Thema des Wahlkampfs ist der Irak-Krieg, zwangsläufig erinnert dies an das Ende des Vietnamkriegs. *Hal Ashbys* COMING HOME ist einer der ersten Filme, die sich ernsthaft mit der Situation der Vietnam-Veteranen auseinandersetzte (6. 7.). THIRTEEN DAYS von *Roger Donaldson* zeichnet die Kuba-Krise von 1962 nach (20. 7.). Den Wahlzirkus von Washington thematisiert THE CONTENDER von *Rod Lurie* (Autor der Fernsehserie WELCOME MRS. PRESIDENT): in der Rolle des US-Präsidenten versucht Jeff Bridges, erstmals eine Frau als Vizepräsidentin zu nominieren (13. 7.). Den Abschluss der Reihe bildet *Robert Altmans* erhellende TV-Serie TANNER '88 mit Michael Murphy als fiktivem Kandidaten in der realen Ausmarchung um den demokratischen Präsidentschaftskandidaten (27. 7.–10. 8.), gefolgt vom "Epilog" TANNER ON TANNER von 2004 (17. 8.) – Docufiction at its best.

*jeweils freitags, 01.10 Uhr SF 1, www.sf.tv/sf1/*

The Big Sleep

**Ousmane Sembène**

1. 1. 1923 – 9. 6. 2007

«Wichtig ist, dass das Kino Auge, Spiegel und Bewusstsein wird.»

*Ousmane Sembène in Papa Samba Diop u. a.: «Ousmane Sembène und die senegalesische Erzählliteratur, München, edition text+kritik, 1994*

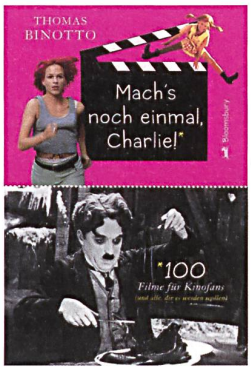
**Rudolf Arnheim**

15. 7. 1904 – 9. 6. 2007

«Und den Älteren will das Buch umgekehrt zeigen, (...) dass man wie über Tizian, Cézanne, Barock und Pleinairismus auch sehr ersthaft über Charlie Chaplin, Greta Garbo, Schnitttechnik und Schwenkstativ sprechen kann.»

*Rudolf Arnheim in der Einführung zu «Film als Kunst», 1932*

## Filmführer für Jugendliche




Was kann man tun, damit Jugendliche die Faszination des Kinos entdecken? Und wie handkehrum verhindern, dass das jugendliche Kinopublikum "wegbricht", wie neuerdings eine Befürchtung von Verleih- und Kinoseite lautet? Solche Fragen wurden kürzlich an einer vom Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz AFR/FDS gemeinsam mit der Hochschule für Angewandte Psychologie organisierten Tagung in Zürich diskutiert. Man ortet dringenden Handlungsbedarf, um Teenagern eine Kinokultur jenseits von Popkornmainstream und Videogames schmackhaft zu machen.

*Thomas Binotto*, Verfasser eines neuen Filmführers für Jugendliche, verfolgt gewiss ähnliche Anliegen. An der Begeisterungs- und Aufnahmefähigkeit Jugendlicher scheint der Filmjournalist und Vater von vier Kindern «im kinofähigen Alter» allerdings nicht zu zweifeln. «Dieses Buch soll (...) ein Film-Verführer sein» schreibt er im «Vorspann» seines Buchs. Ein programmatischer Satz: Binotto schreibt nicht etwa aus der Sicht eines besorgten Medienpädagogen, sondern mit der selbstbewussten Verve eines Angefressenen, der bereits seit früher Kindheit vom Virus angesteckt ist. Mit «Mach's noch einmal, Charlie!» hat er sich vorgenommen, seine Kinosucht möglichst wirkungsvoll zu verbreiten.

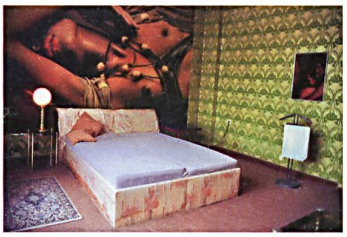
Binotto stellt hundert Werke vor, die in erzählerisch abgerundeten Kapiteln nach Genres geordnet sind und von der Stummfilmzeit bis in die Gegenwart reichen. Ausgewählt wurde nach drei Kriterien: Die Filme sollen den Zugang Jugendlicher zum Medium öffnen oder aber zum Werk eines Filmemachers (einer Filmemacherin) erleichtern. Deshalb wählte Binotto zum Beispiel NORTH BY NORTHWEST und nicht etwa VERTIGO, sein persönlicher Lieblingsfilm, aus dem Werk Hitchcocks, denn die Spannungsdramaturgie des Bond-Vorläufers und «Urahnen aller Action-Thriller» dürfte Jugendliche tatsächlich eher ansprechen als die Midlife-Crisis von James Stewart in VERTIGO (wie Binotto in einem Interview mit der Schaffhauser AZ erläutert). Dann sollte, zweitens, das Spektrum von Regisseuren und Filmen möglichst breit ausfallen: Nebst vielen Klassikern fanden so auch weniger geläufige Filme wie Achim von Borries Jugenddrama WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN (2003) oder JEUNE HOMME von Christoph Schaub Platz. Zudem sollten, drittens, alle Filme auf DVD verfügbar sein.

Da Binotto in die Inhaltserzählungen auch Anekdoten einfliessen lässt, anhand der Filme (vormals) neue Filmtechniken oder filmstilistische Errungenschaften vermittelt, entsteht en passant auch eine kleine Filmgeschichte. Das Buch lässt sich aber auch als Nachschlagewerk nutzen. Einziger Nachteil hierbei ist die Verwendung deutscher Verleihtitel; auf der Website http://thomas.binotto.ch lässt sich jedoch eine Liste mit Originaltiteln (sowie ein Stichwortkalalog) herunterladen. Und weil das Buch so unterhaltsam, lustanregend und informativ zugleich geschrieben ist, liest es sich auch für Erwachsene mit Vergnügen. Sogar Filmprofis können hier ihr filmgeschichtliches Gedächtnis auffrischen.

Kathrin Halter

*Thomas Binotto: Mach's noch einmal, Charlie! 100 Filme für Kinofans (und alle, die es werden wollen). Berlin, Berlin Verlag, Bloomsbury Kinderbücher & Jugendbücher, 2007. 324 S. Fr. 30.10, € 16.90*

## Rohstoff Stadt



Filmbücher erscheinen normalerweise, erst nachdem die entsprechenden Filme gedreht und ins Kino gekommen sind. «schauplatz: berlin» kehrt die gewohnte Reihenfolge um. *Iris Czak* und *Marei Wenzel*, zwei Fotografinnen, die seit 2002 gemeinsam eine Berliner Location-Agentur betreiben (s. www.czakwenzel-location.de), zeigen Hunderte von Strassen, Plätzen, Häusern, Wohn-, Schlaf- und Esszimmern der deutschen Hauptstadt, die darauf warten, von Autorinnen und Autoren, Regisseuren und Szenographen mit ihrer Phantasie in Besitz genommen zu werden. «schauplatz: berlin» ist ein Buch über künftige, noch gar nicht realisierte Filme.

Dass viele der vierhundert Bilder schon einmal als Vorlagen für Filmszenen dienten, die meisten davon für Krimiserien wie «Tatort», «Polizeiruf» oder «Der Kriminalist», spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Czak und Wenzel machen aus einem simplen Hilfsmittel zur Suche geeigneter Drehorte ein eigenständiges ästhetisches Genre. «schauplatz: berlin» ist insofern mehreres in einem. Die beiden Autorinnen entwickeln ein Stück fotografischer Stadtsoziologie, die den urbanen Raum als Ort der Möglichkeiten, Reservoir von Geschichten und Rohstoff der Phantasie begreift. Ganz unabhängig davon, dass ein Grossteil der Beispiele mit Blick auf Kriminalfilmproduktionen entstanden ist, stellen die Bilder – in Anlehnung an Walter Benjamins berühmten Satz aus «Kleine Geschichte der Photographie» – die Stadt als unüberschaubare Fülle potentieller Tatorte dar. Jede Innenaufnahme eröffnet mit einem Bordellzimmer, einer Gefängniszelle, einer Bibliothek oder einem privaten Swimming Pool neue Möglichkeiten für Geschichten, die sich von aussen nicht erkennbar hinter den Fassaden auftun. Dass in den meisten Bildern die Menschen fehlen, gibt der Phantasie beim Bespielen der verborgenen Räume eine noch grössere Freiheit.

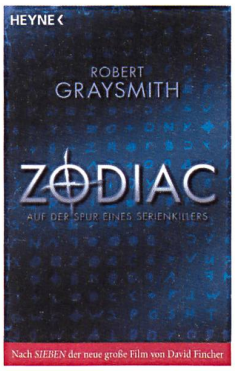
Gleichzeitig handelt Czak und Wenzels Buch von einer ganz bestimmten Stadt, von Berlin, der Metropole, die auf Grund ihrer wechselvollen Geschichte mehr als jede andere gezwungen war und ist, sich selbst permanent neu zu erfinden. Mit den zusammengerollten Matratzen und dem behelfsmässigen Mobiliar wirken viele von Czak und Wenzels Interieurs, als wären sie nur vorübergehend bewohnt und ihre Mieter, wenn es denn überhaupt solche sind, jederzeit bereit, wieder aufzubrechen und weiterzuziehen. Berlin hat über all diesen Wechseln im Grossen und Kleinen nie eine feste urbane Ikonographie entwickelt; mit der proliferativen Häufung geschichtsträchtiger locations haben Czak und Wenzel auf diesen Mangel eine passende ästhetische Antwort gefunden.

Bei alledem ist «schauplatz: berlin» immer auch ein Filmbuch. An ihm lässt sich beispielhaft studieren, was Autoren, Regisseure, Kameraleute und Schauspieler in der Lage sind, aus einer planen Wirklichkeit zu schaffen, wie sie sie in belebte imaginäre Räume verwandeln. Berlin bietet dafür als Stadt das denkbar beste Anschauungsmaterial: Wo aus Industrieruinen Clubs werden und der *demi chic* einer nicht vollauf geschmackssicheren Nachkriegsgesellschaft die alte Grossbürgerarchitektur in Beschlag nimmt, hat der Film selbstverständlich seinen Platz neben all den anderen Praktiken, aus dem Rohstoff Stadt etwas zu machen.

Matthias Christen

*Iris Czak, Marei Wenzel: schauplatz: berlin. Mit einem Essay von Roger Boyes. 400 farbig Abb. Berlin, Peperoni Books 2007, 40 Euro. ISBN: 3-9809677-2-7 (www.peperoni-books.de)*

## Zodiac auf der Spur




Um einen fiktionalen Film, basierend auf einem Sachbuch, handelt es sich bei David Finchers ZODIAC, der Geschichte eines Serienmörders, der seit Ende der sechziger Jahre in San Francisco sein Unwesen trieb. Die Grenzen sind hier aber fliessend, einerseits erzählt Fincher konträr zu seinem SE7EN höchst nüchtern (und verzichtet auf einen spektakulären Showdown), andererseits beschreibt der Autor *Robert Graysmith* die Morde und die letzten Stunden der Opfer, als sei er selber dabei gewesen. Diese Passagen (zumal die letztgenannten) sind etwas ausufernd, Interesse verdient dieser Fall vor allem dadurch, weil er nie gelöst wurde, mehr aber noch, weil der Täter offensichtlich ein Kinofan war, der sein Lebensmotto aus dem Film THE MOST DANGEROUS GAME zog, in dem ein Verrückter die Jagd auf Menschen als seine Passion zelebriert. Finchers Film ist es zu verdanken, dass Graysmiths Buch (im Original 1986 erschienen, nicht wie das Impressum vermeldet 1976) jetzt auf Deutsch vorliegt. Am Ende hat man zwar die Information eingefügt, dass der Hauptverdächtige 1992 verstarb, dass Graysmith 2002 ein zweites Buch, «Zodiac unmasked», nachlegte, indem er akribisch nachzuweisen versuchte, dass dieser Mann tatsächlich der Täter war, bleibt kurioserweise unerwähnt – das kann man aber nachlesen in einem Text, den Ulrich von Berg zu der (von mir mitherausgegebenen) Monografie über Don Siegel (der mit DIRTY HARRY einen vom «Zodiac» inspirierten Film drehte) beisteuerte.

Frank Arnold

*Robert Graysmith: Zodiac. Auf der Spur eines Serienkillers. Heyne, München 2007 (Heyne Taschenbuch 50035). 479 S., Fr. 16.90, € 8.95*

## Kluges Geschichten

Sich mit jüngeren Cineasten über Kino auszutauschen kann bei Nennung bestimmter Regisseure etwas einseitig werden, weil sie zwar die Namen kennen, aber mit den Filmen wenig anzufangen wissen, auch wenn inzwischen die DVDs unabhängiger von einer Filmvorführung gemacht haben.

Alexander Kluge ist ein solch unbekannter Bekannter, der aber in Deutschland gerade in den letzten Monaten durch die neu aufgeflammte Diskussion um die RAF wieder an Aktualität gewonnen haben mag durch seinen Film über den «Deutschen Herbst», den er 1978 zusammen mit Volker Schlöndorff, Fassbinder und Edgar Reitz konzipierte und der einen prägnanten Einblick in die Zeit vor dreissig Jahren geben dürfte. Kluge ist ein engagierter Sezierer, der seinen Standpunkt stets bekennt, ohne zu verschweigen, was gegen ihn sprechen könnte. Zu den Dreharbeiten bei der Beerdigung der RAF-Aktivisten schreibt er in seinem Buch: «Von sich aus schätzte Schlöndorff die Aufnahmen von "Realitäten" nicht. Er bevorzugte konzentrierte, das heisst inszenierte, Eindrücke. Das Filmmaterial, meinte er, ist für das unsortierte Geschehen, für den Zufall, der sich jeder Wirklichkeit beimischt, zu schade. Richtig daran war, dass "Wirklichkeit ohne Ahnung", also ohne subjektive Auswahl, tatsächlich beliebig bleibt.»

Alexander Kluge, der im Februar 75 Jahre alt wurde, ist durch seine Interviewfilme und thematischen Kompilationen in den Fenstersendungen privater Fernsehkanäle zumindest den anspruchsvolleren TV-Zuschauern bekannt. Trotz der Sperrigkeit seiner Sendungen fasziniert seine eindringliche, aber trotzdem sanfte Stimme, die von einer solchen Bestimmtheit geprägt ist, dass sie seinem Interviewpartner immer eine gleichrangige Erkenntnis entgegensetzen möchte – vielleicht als Ausgleich für die Abwesenheit im Bild.

Es gibt sie noch die intellektuellen Beobachter und Beurteiler der Szene, die ihre Bekanntheit den Inhalten verdanken, denen sie sich verpflichtet fühlen. Sie müssen nicht von allen geliebt werden, und sie bedürfen wahrscheinlich auch gar nicht dieser Zuneigung. Ihre Stärke ist die Sensibilität den gesellschaftlichen und ästhetischen Erscheinungen gegenüber. Ihr Können lässt aus dieser Beobachtungsgabe ein Werk erstehen und mit einem gehörigen Mass an Selbstwertgefühl auch eine wirtschaftliche Basis. Das ist Alexander Kluge auch gelungen, seitdem er bei RTL, Sat 1 und VOX mit der Gründung seiner dctp (deren Gesellschafter neben ihm die japanische Werbeagentur Dentsu, der Spiegel-Verlag und die Neue Zürcher Zeitung sind) regelmässige Kulturmagazine betreut, die sich unverwechselbar im sonst unruhigen Privat-TV ausnehmen.

Kluge, der Rechtsanwalt, Schriftsteller, Drehbuchautor, Filmregisseur und Fernsehproduzent, hat es immer verstanden, auch wenn die Publikumsgunst nie besonders gross war, eine Grösse im kulturellen Geschehen zu bleiben, nachdem er durch ein Volontariat 1958 bei Fritz Lang zum Filmer wurde, was ihm noch heute die Reflexion über die Beobachtung einer Nebensächlichkeit entlockt, als ihn in einem Nebenraum der CCC-Studios die Abbilder der Bewegungen von Sträuchern faszinierten, die durch das Licht der Sonne auf einer Wand wie in einem Film einer ständigen Veränderung unterworfen waren: «Während im Studio mit mittlerem Aufwand an Dekorationen und fest installierten Scheinwerfern ein Drama inszeniert und aufgezeichnet wurde, existierte hier im Nebengelass das kinematographische Motiv, die Herausforderung.»

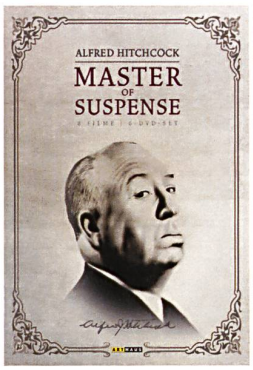
Alexander Kluge, der Regisseur, der diesen im täglichen Leben kaum erwähnenswerten Beobachtungen einen gleichen Stellenwert wie politischen Analysen zu geben scheint, ist ein Erkunder, Erinnerer, ein Beobachter und ein Erkenner. Die hundertzwanzig Geschichten sind Spuren zum Erkenntnisgewinn für den Leser, Hinweise auf das Potential der Bilder: «Die Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs umfasst mehr als ein Drittel der Filmgeschichte. Das Kino hat alle Unglücke des 20. Jahrhunderts beharrlich begleitet.»

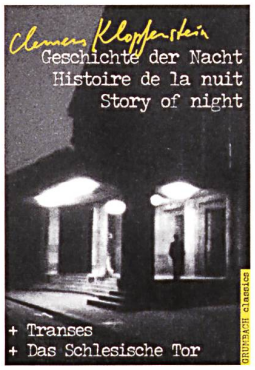
Dem kritischen Geist Kluge – mit Oskar Negt zusammen hat er engagiert Soziologisches publiziert – ist dabei eine alles untermauernde Liebe zum «Prinzip Kino» zu eigen, denn Kino «ist so alt wie das Licht der Sonne und die Abbilder von hell und dunkel in unseren Köpfen.» Genauso wie er das Kino als ein grundlegendes naturwissenschaftliches Phänomen begreift, reflektiert er aus diesem Bewusstsein heraus die Ereignisse des alltäglichen gesellschaftlichen Lebens. Die Kamera, deren erkenntnisfördernde Funktion er auch in ihrer Abhängigkeit vom Licht und von der Haltung des Bedieners anekdoten- oder skizzenhaft beschreibt, ist ein Mikroskop, ein Vergrösserungsglas, ein Skalpell, ein Röntgenschirm – eben ein unverzichtbares Hilfsmittel der gesellschaftlichen Aufklärung. Und dieser Multifunktionalität entspricht auch das Spektrum, das Kluge mit seinen vielen kleinen Geschichten vor den Leser zaubert. Historisches, Politisches, Ästhetisches: vielleicht auch eine Art Kaleidoskop, das mit jeder Drehung eine neue Figur konfiguriert, die jeweils einem anderen Aspekt unserer Umwelt Gestalt gibt.

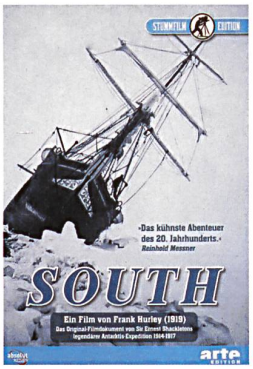
Erwin Schaar

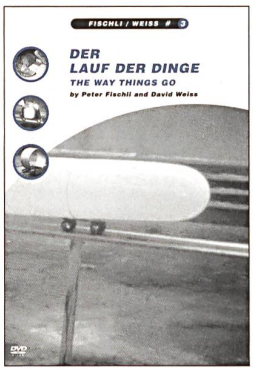
*Alexander Kluge: Geschichten vom Kino. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2007, 351 S., Fr. 39.20, € 22.80*

# DVD




### Master of Suspense

Der Titel dieser Sammelbox mit Filmen von *Alfred Hitchcock* ist etwas irreführend. Tatsächlich gilt Hitch zu Recht bis heute als Meister jener besonderen Spielart der Spannung, die man Suspense nennt (und dessen Definition auch auf dieser schön gemachten Edition aufgedruckt ist). In der vorliegenden Zusammenstellung finden sich aber neben Thrillern wie BLACKMAIL, MURDER, FOREIGN CORRESPONDENT und SUSPICION auch Titel, die von einem "anderen" als dem Suspense-Hitchcock stammen. Das Stummfilm-Melodram CHAMPAGNE etwa, um eine eigenwillige Millionärstochter mit bedürftigem Ehemann, empfand Hitchcock selbst als den Tiefpunkt seiner Karriere. Die Story ist tatsächlich reichlich dünn, einzelne Szenen sind gleichwohl interessant und wegweisend, wie etwa die auffällig vielen Sequenzen, die Nahrungsmittel auf ekelerregende Weise inszenieren – ein Topos, den man auch beim späteren Hitchcock unentwegt antrifft. Geradezu eine Wundertüte an Ideen ist die Komödie RICH AND STRANGE um ein Paar, das plötzlich zu Geld und im Luxus sich beinahe abhanden kommt, um schliesslich – ärmer als zuvor – wieder zusammenzufinden. Ganz offensichtlich dominieren hier bereits die "katholischen" Themen Hitchcocks von Schuld und Sühne, doch mit einer höchst ironischen Wendung: das eitle Paar bezahlt zwar für seine Sünden, scheint am Ende aber überhaupt nichts dabei gelernt zu haben. Ein regelrechter Flop schliesslich war das Kostümdrama UNDER CAPRICORN mit Ingrid Bergman als langsam wahnsinnig werdender Gattin eines Kolonialherrn – der Film variiert Elemente aus REBECCA und NOTORIOUS, ohne die Brillanz der Vorlagen zu erreichen. Dieser Film mag vor allem dazu dienen, den Mythos von Hitchcock als nie fehlgehendem Originalgenie zu korrigieren. Tatsächlich lässt sich an allen Filmen dieser Box besonders schön zeigen, dass der legendären Hitchcockschen Perfektion oft diverse, mehr oder weniger gelungene Versuche vorausgingen. Die Erkenntnis, nicht lauter homogene Meisterwerke gedreht zu haben, schmälert freilich nicht den Ruhm Hitchcocks – gerade in solchen Gesellenstücken zeigt sich die Experimentierfreude des Meisterregisseurs.

Die vorliegende Edition bietet zudem einige schöne Extras. Etwa die deutsche Fassung von MURDER, die Hitchcock unter dem Titel MARY auf demselben Set mit deutschen Schauspielern drehte, einen Dokumentarfilm über Claude Chabrol und dessen filmtheoretischer Beschäftigung mit Hitchcock oder ein langer Ton-Auszug aus dem berühmten Marathon-Interview, das François Truffaut mit Hitchcock 1962 geführt hatte.

CHAMPAGNE, BLACKMAIL, MURDER, MARY, RICH AND STRANGE, FOREIGN CORRESPONDENT, SUSPICION, UNDER CAPRICORN *GB/USA 1928–1949. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras. Dokumentationen. Vertrieb: Arthaus*

### Klopfensteins Nacht der Welt

Ein wenig raschelt der Wind im Mikrofon und Düsternis senkt sich über die Linse. In 150 Nächten über den Zeitraum von acht Jahren hat der Schweizer Filmemacher *Clemens Klopfenstein* das Material zu seiner GESCHICHTE DER NACHT gesammelt und schliesslich zu einem stündigen Filmexperiment zusammengefügt, von dem noch heute eine hypnotische Macht ausgeht. Nachtaufnahmen aus verschiedenen europäischen Grossstädten verdichten sich in der Montage zu einer schummrigen Gegenwelt, in der es einem unheimlich werden kann und aus der man doch nicht mehr raus möchte. Selten wird eindrücklicher vorgeführt, dass die Filmkamera mehr tut, als bloss Vorhandenes zu dokumentieren, dass sie vorgefundene Räume nicht bloss abfilmt, sondern selber neue Räume schafft.

Mit TRANSES – REITER AUF DEM TOTEN PFERD geht Klopfenstein buchstäblich noch weiter: Die Kamera wird ins Auto und in den Zug gesetzt und fliegt durch die Welt. Wieder scheint es, als würde dieser psychedelische Ritt «auf dem toten Pferd» der Kinoapparatur niemals enden. Der Zuschauer jedenfalls wünscht sich nichts anderes. Im Vergleich zu diesen beiden Meisterstücken vermag indes DAS SCHLESISCHE TOR, der letzte Titel dieser Nacht- und Trance-Trilogie, der japanische Stadtimpressionen mit den Innenaufnahmen einer Berliner Wohnung kombiniert, nicht in gleichem Masse zu überzeugen.

Die vorliegende DVD kommt ohne Extras daher und hat solche auch nicht nötig. Dass man diese Filme in ausgezeichneter, dem körnigen Ausgangsmaterial entsprechender Qualität und nicht mehr nur in Museen oder Retrospektiven anschauen kann, ist allein schon eine Sensation.

GESCHICHTE DER NACHT / TRANSES / DAS SCHLESISCHE TOR *CH, BRD, F, I 1978–1982. Region 0; Bildform at 4:3; Sound: Mono; Vertrieb: www.artfilm.ch. Erhältlich auch über edition. grumbach@bluewin.ch*

### South

In der verdienstvollen Reihe «Stummfilm Edition» von «absolut medien» ist nach Robert Flahertys NANOOK OF THE NORTH ein weiterer Klassiker des frühen Dokumentarfilms greifbar: SOUTH von *Frank Hurley* aus dem Jahr 1919 dokumentiert die legendäre Antarktis-Expedition von Sir Ernest Shackleton. Der heroische Versuch, die Antarktis über den Südpol zu durchqueren, wäre dabei fast zu einer tragischen Katastrophe geworden: das Schiff – ironischerweise «Endurance» (Durchhaltevermögen) genannt, hält dem Packeis nicht stand und geht schliesslich unter, während das Forscherteam sich in drei Booten übers rauhe Meer retten muss. Gerade heute, da die Weltkarte keine weissen Flecken mehr aufweist, ist dieses Dokument aus einer Zeit, als das Reisen noch lebensgefährlich war, spannender als die meisten Actionfilme. Ein besonderer Genuss ist zudem die Sorgfalt, mit welcher diese DVD-Edition gemacht wurde. Sie präsentiert die kürzlich vom British Film Institute restaurierte und viragierte Fassung und erfüllt höchste filmwissenschaftliche Ansprüche. Verschiedene Extras, etwa ein filmhistorischer Audiokommentar in Englisch, sowie zusätzliches, erst kürzlich aufgefundenes Filmmaterial machen den Genuss komplett. Als bestes Abenteuerkino und Glanzleistung der Filmrestauration zugleich ist diese DVD ein Muss fürs breite wie fürs spezialisierte Publikum.

SOUTH *GB 1919. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprache: englische Zwischentitel mit ausblendbaren deutschen Untertiteln; Extras: Audiokommentar, zusätzliches Filmmaterial, kommentierte Expeditionskarte. Vertrieb: www.absolutmedien.de*

Johannes Binotto

### Fischli / Weiss

DER LAUF DER DINGE, DER RECHTE WEG und DER GERINGSTE WIDERSTAND – die drei filmischen Arbeiten voller Witz und Ironie von *Peter Fischli* und *David Weiss* (ihnen gilt bis zum 9. September die Retrospektive «Fragen & Blumen» im Zürcher Kunsthaus) – sind in der t&c edition auch auf DVD erhältlich.

*www.tcfilm.ch oder www.artfilm.ch*

# Stummfilm von Asta Nielsen zu neuem Leben erweckt

Ausgerechnet Akten der früheren Zensurbehörde haben mitgeholfen, die ursprüngliche Fassung eines wertvollen Films zu rekonstruieren. Diese Instanz erstellte nämlich von jedem zugelassenen Streifen ein Dokument mit allen Vorspann- und Zwischentiteln, und diese Akten sind heute im Filmarchiv des Bundesarchivs in Berlin zugänglich. Taucht also die Kopie eines Filmes aus jener Zeit wieder auf, kann leicht überprüft werden, ob deren Schnittfolge der ursprünglichen Fassung entspricht und ob die Zwischentitel vollständig sind.

### HAMLET-Originalkopie aufgetaucht

Vor zwei Jahren bot ein Kinobesitzer dem Deutschen Filminstitut in Frankfurt am Main eine originale Kinokopie der verloren geglaubten deutschen Premierenfassung des 1920 von Svend Gade und Heinz Schall mit Asta Nielsen gedrehten (und von ihr produzierten) und auf Shakespeares Drama basierenden HAMLET an. Angesichts der Bedeutung dieser neu entdeckten und im Herbst 2005 angekauften Nitrokopie wurde mit Unterstützung des Senders ZDF/Arte die Restaurierung in Angriff genommen. Die fehlenden Zwischen- und einige Anfangs- und Akttitel liessen sich auf der Grundlage der im Bundesarchiv überlieferten Zensurkarte vom 10. November 1920 rekonstruieren. Da die erworbene Kopie lediglich eine Länge von 2051 Metern (Zensurlänge 2367 Meter) aufwies, wurde fehlendes oder beschädigtes Bildmaterial im deutschen Original aus einer französischen Verleihkopie ergänzt, die im Centre National de la Cinématographie in Paris erhalten ist.

Die seit den dreissiger Jahren bekannte englischsprachige Verleihfassung in Schwarz-Weiss (Museum of Modern Art in New York) konnte bei der Restaurierung nicht als Bildquelle verwendet werden, denn für die amerikanische Exportfassung wurde mit anderen Kameraeinstellungen und Schnittfolgen gearbeitet. Die französische und die deutsche Version hingegen stammen von demselben Kameranegativ.

### Von Schwarz-Weiss zum farbigen Kinofilm

HAMLET wurde, dem damaligen Stand der Fotografie gemäss, mit Schwarz-Weiss-Negativmaterial gedreht. Die Kinokopien wurden für den deutschen und französischen Vertrieb in einem mehrstufigen Verfahren eingefärbt. Die Mehrzahl der Einstellungen wurden flächendeckend homogen koloriert (*Tinting*). So wurde für Innenaufnahmen mit Rot, für Aussenaufnahmen mit Gelb und für Nachtszenen mit Blau-Grün gearbeitet.

An eigentlichen Höhepunkten der Filmhandlung wurden zwei oder mehr Farbgebungsverfahren kombiniert und so zum Beispiel vorerst die schwarzweisse Bildinformation einer Sequenz chemisch in Blau-Weiss umgewandelt (*Toning*), um anschliessend diese Sequenz in gelbem Farbbad (*Tinting*) zusätzlich einzufärben: Dies ergab blau schimmernde Nacht mit feurig leuchtenden Schlaglichtern.

Eine dritte Möglichkeit der Farbgebung, die HAMLET auszeichnet, war der Einsatz von Schablonen, um auf den Einzelbildern ausgewählte Stellen zu kolorieren. In Kombination ermöglichten die drei Verfahren eine sehr differenzierte und systematische Farbdramaturgie. Jede vom Negativ gezogene Kopie musste jedoch einzeln bearbeitet werden und wurde somit zum Unikat. Die farbliche Ausgestaltung ist bei dem deutschen und französischen Filmmaterial praktisch identisch.

### Laborarbeiten

Nach Abschluss der Vergleichs- und Recherchestudien konnten die Laborarbeiten in dem spezialisierten Kopierwerk Haghefilm in Amsterdam beginnen.

Die aufwendigen und diffizilen historischen Färbungstechniken lassen sich heute mit modernen Methoden simulieren. Man erstellt durch Umkopierung ein Schwarz-Weiss-Negativ, in welches dann die in der deutschen Nitrokopie stark beschädigten oder ganz fehlenden Sequenzen aus dem französischen Material eingeschnitten werden. Von dem Negativ kann man sodann mit dem sogenannten Desmet-Verfahren die Positive auf Farbfilm ziehen. Dabei wird die Anpassung an die historische Farbgebung in zwei Belichtungsvorgängen erreicht. Ziel war bei HAMLET die Wiedergabe des Farbeindrucks der deutschen Premierenfassung, wobei auch die alterungsbedingten Farbveränderungen korrigiert wurden. Lediglich drei schablonenkolorierte Szenen wurden digital bearbeitet und nachfolgend auf Farbnegativ ausbelichtet. Anschliessend mussten diese Einstellungen in jede Positivkopie eingeschnitten werden.

Eine komplette digitale Restaurierung hätte zwar viele weitergehende Bearbeitungsmöglichkeiten eröffnet, so zum Beispiel die Retusche von Laufstreifen und Schrammen. Einerseits ist aber der Grad der zulässigen Bearbeitung in Fachkreisen umstritten, da die Restaurierung doch auch die Authentizität des filmischen Ausgangsmaterials wahren sollte. Eine digitale Bearbeitung des ganzen Films hätte zudem – selbst bei einer Beschränkung auf eine sogenannte 2K-Auflösung (2048 x 1536 Pixel) – die fünfstelligen Restaurierungskosten um rund die Hälfte erhöht. Erst eine 4K-Auflösung (4096 x 3072 Pixel) würde ungefähr der Auflösung des Originals entsprechen. Dafür würde jedoch eine Speicherkapazität von rund 80 MB pro Einzelbild benötigt. Eine derart hoch auflösende Bearbeitung wird heute in Europa kaum angeboten und wäre im Vergleich zur hier gewählten photochemischen Methode um ein Mehrfaches teurer.

### Neue Musik

Während der Stummfilmzeit war es bei grösseren Produktionen üblich, für die Live-Begleitmusik mit Klavier oder ganzer Kapelle eine Originalkomposition oder wenigstens eine Zusammenstellung geeigneter musikalischer Motive in Auftrag zu geben. Für die amerikanische Fassung von Nielsens HAMLET ist zwar das Fragment eines Klavierauszugs in der Library of Congress, Washington DC, zugänglich. Die auf die deutsche Fassung zugeschnittene Musik von *Giuseppe Becce* blieb jedoch trotz intensiver Nachforschungen verschollen. Da somit keine Originalkomposition zur Verfügung stand, hat Arte den deutschen Komponisten und Musiker *Michael Riessler* beauftragt, eine moderne, experimentelle Filmmusik zu schaffen.

Hans Dünki

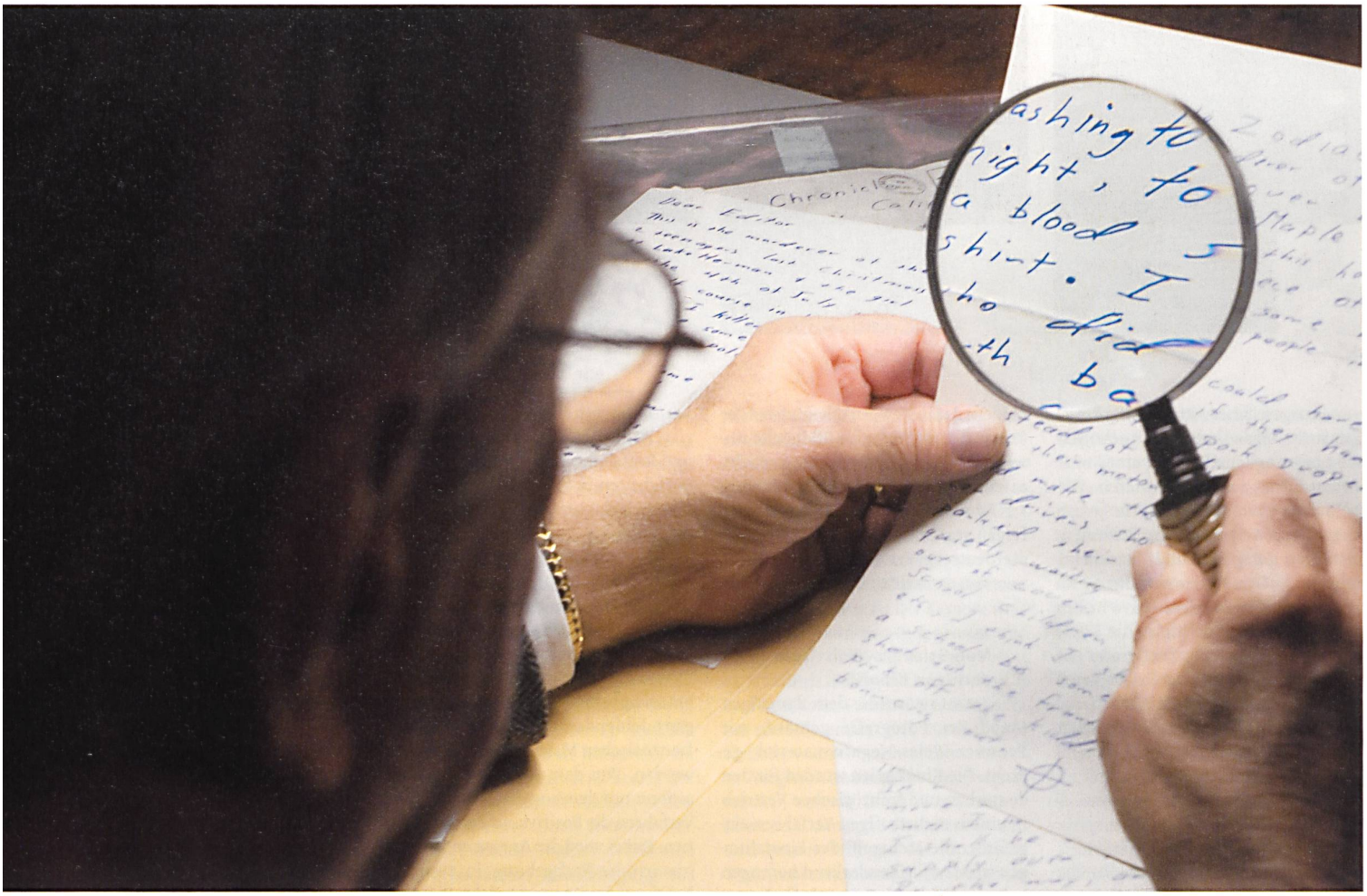
*Voraussichtlich am 27. Juli 2007 wird der restaurierte HAMLET mit der in Berlin aufgenommenen Begleitmusik auf Arte ausgestrahlt.*

*Infos: www.kinothek-asta-nielsen.de www.arte.tv/de*

*Hans Dünki dankt Frau Anke Mebold, Restauratorin am Deutschen Filminstitut, für die fachlichen Grundlagen zu diesem Artikel.*

# Angst vor der Leerstelle

David Finchers ZODIAC und das Genre des Serienkillerfilms

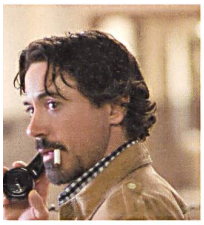


Der Begriff Serienkiller soll angeblich erst in den siebziger Jahren im Jargon des amerikanischen FBI aufgekommen sein, das Kino freilich hatte ihn schon längst erfunden. Bereits in Louis Feuillades Mitte der zehner Jahre gemachten Fortsetzungskrimis FANTOMAS und LES VAMPIRES wird in Serie gemordet, und zwar buchstäblich, von Episode zu Episode. Die morbide Faszination, welche Feuillades Anti-Helden in den Zuschauern weckte, ist dieselbe, dank welcher im Laufe der siebziger Jahre der Serienkiller zur regelrechten Kultfigur wurde und es bis heute geblieben ist.

Diese Lust am Serienmord ist indes nicht so zynisch, wie man meinen könnte. Denn so sehr der Serienkiller auch die Ängste einer Gesellschaft zu verkörpern scheint, ist er doch gerade ein Schutzschirm vor diesen. So wie Feuillade für seine Krimireihen die zusammenhangslosen «faits divers», die vermischten Meldungen der Pariser Zeitungen, mit den darin berichteten Greueltaten zu einer stringenten Story arrangierte, so bringt der Serienkiller Ordnung ins beängstigende Chaos der alltäglichen Gewalt. Der Zusatz «Serie» in seinem Namen verspricht eine – wenn auch verdrehte, also perverse – Logik, einen verborgenen Sinn, den es zu entschlüsseln gilt.

Kein Wunder hängen sich an Serienkiller-Stories gerne Verschwörungstheorien – hier wie dort geht es darum, die Lücke des Zufälligen und Sinnlosen zu schliessen durch den Masterplan einer Verschwörung oder dem Mastermind eines genialischen Killers.

Die Lücke im System, das Ausgeliefertsein an den sinnlosen Zufall hingegen ist das wirklich Erschreckende und weit beängstigender als die Vorstellung eines planmässig vorgehenden Mörders. Entsprechend zelebriert das Gros der Serienkillerfilme den letztlich beruhigenden Totalzusammenhang: der Profiler auf den Spuren des Mörders wird zum selbstsicheren Interpreten, der für alles eine Erklärung hat. Mit dem Budenzauber eines falsch verstandenen Freudianismus findet sich zu jeder Tat ihre psychische Ursache: der Serienkiller wird zum Automaten, der blutrünstig zwar, aber doch berechenbar funktioniert.



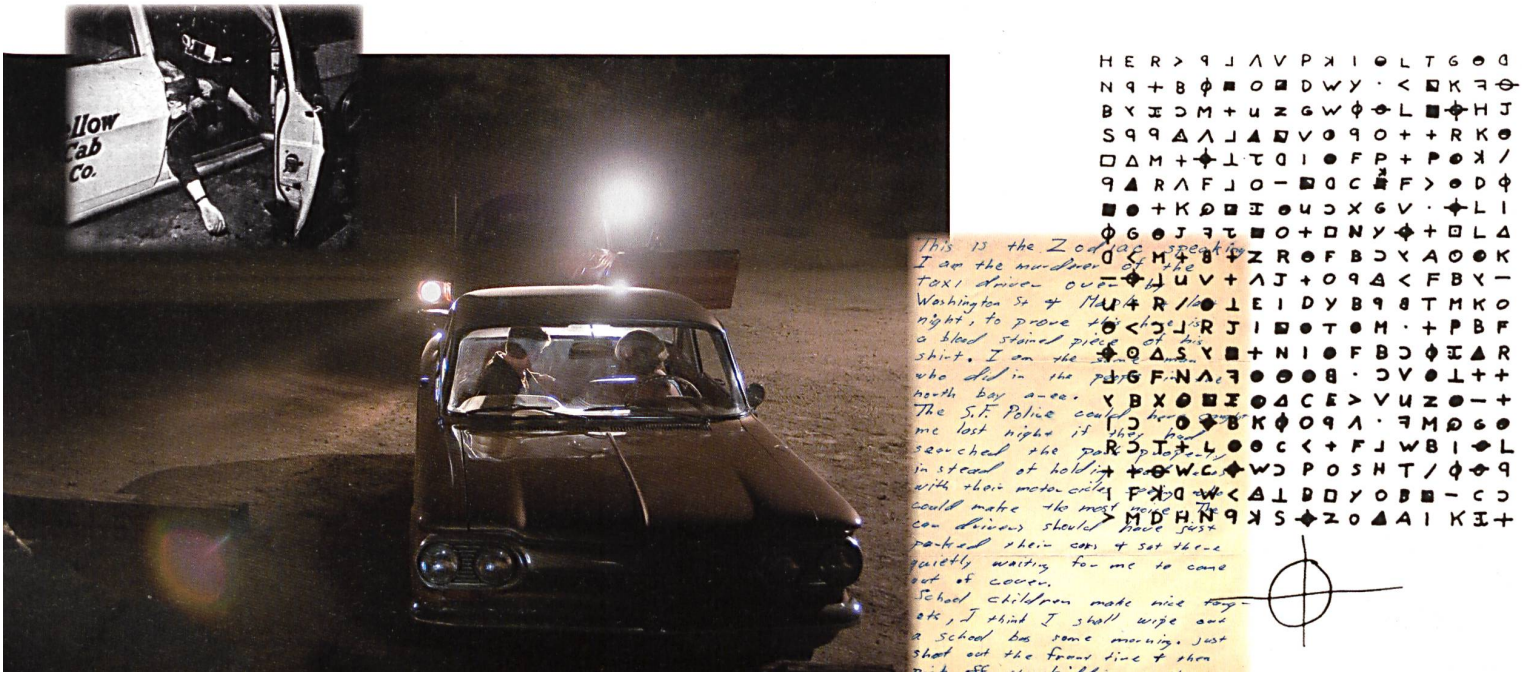
Weitaus verstörender sind demgegenüber jene Filme, welche eine solche psychologisierende Hermeneutik des Serienkillers gar nicht erst möglich machen. John McNaughtons HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER von 1986, basierend auf dem realen Fall des Serienmörders Henry Lee Lucas, schockiert gerade durch die Planlosigkeit, mit der seine Hauptfigur vorgeht. Hinter den brutalen Morden Henrys steckt kein diabolisch-genialer Intellekt, keine ödipale Tragödie, schlicht keinerlei Geheimnis, das enträtselt werden will. Das Töten ist nur eine Weise, der Langeweile zu entkommen – was hier eigentlich totgeschlagen wird, ist die Zeit. Die bodenlose Sinnlosigkeit der Gewalt, vor welcher sonst die Figur des Serienmörders gerade abschirmen soll, tritt damit offen zutage, sie ist das eigentliche Thema des Films.

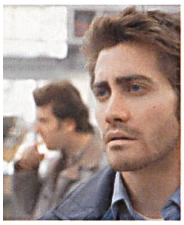
Bereits 1968 hatte Richard Fleischer mit seinem unterschätzten Film THE BOSTON STRANGLER über den authentischen Fall des Frauenmörders Albert DeSalvo die serielle Gewalt und deren Täter nicht als tiefgründiges Rätsel, sondern als sinnlose Leerstelle inszeniert. Wenn am Ende des Films der schizophrene DeSalvo während des Polizeiverhörs jene Morde nachspielt, die sein Bewusstsein verdrängt hatte, wird damit gleichwohl nichts erklärt. Die Szene scheint zwar paradigmatisch für all jene pseudo-psychoanalytischen Situationen in den Serienkillerfilmen, wo die Taten des Verbrechers ihre Deutung erhalten, und damit sinnvoll. Doch bei Fleischer ist genau das Gegenteil der Fall: Es ist, als würden durch das ausagierte Geständnis die Taten nur noch unverständlicher. Hatte man den Morden zuvor eine geheime Bedeutung unterstellt, so verflüchtigt sich nun jeglicher Sinn. Und mit ihm auch das ganze Subjekt. Erstarrt und abwesend steht DeSalvo in der letzten Einstellung des Films in der Ecke des hellen Verhörraumes und verblasst langsam. Aus dem Serienkiller wird eine weisse Fläche, ein unbeschriebenes Blatt, auf dem keine Antworten, sondern nur der Abspann des Films geschrieben steht.

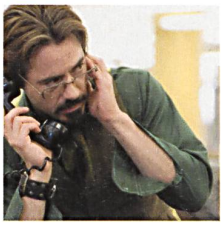
Von dieser Schlussszene her betrachtet, wird klar, dass es Fleischer auch im Rest des Films gerade darum geht, auf die Leerstelle hinzuweisen. Seine extreme Verwendung der Split-Screen-Technik, die ihm erlaubt, verschiedene Handlungsräume parallel zu zeigen, mag zunächst den Anschein erwecken, hier solle die Lückenlosigkeit der Polizeinachforschungen dargestellt werden. Tatsächlich aber macht das Panoptikon der aufgeteilten Leinwand den blinden Fleck, in dem sich der Serienkiller bewegt, nur noch deutlicher. Nicht in den vermeintlichen Tiefen der Seele, sondern in den Räumen zwischen den Bildern lauert die Gewalt. An die Stelle eines alleserklärenden Psychologismus ist das Spiel mit dem Medium und dessen Leerstellen getreten.

David Finchers ZODIAC untersucht diesen Zusammenhang zwischen Serienmord und Medium noch weitaus radikaler anhand eines realen Serienkillers, der Ende der sechziger Jahre in Nordkalifornien sein Unwesen trieb. Mit gerade mal sieben Opfern, von denen zwei den auf sie verübten Anschlag überlebten, gehört der Zodiac-Killer gewiss nicht zu den blutrünstigsten Mördern in der amerikanischen Kriminalgeschichte, und doch ist er bis heute einer der berühmtesten geblieben. Dies vor allem, weil der Zodiac-Killer wie kein zweiter begriffen hatte, dass es für den Ruhm weniger auf Taten denn auf Publicity ankommt.

In der Nacht vom 4. auf den 5. Juli wird ein Paar in einem Auto auf einem Parkplatz in Vallejo, Kalifornien, erschossen. Am 1. August 1969 erhalten drei verschiedene Zeitungen, darunter der San Francisco Chronicle, je einen anonymen Brief des Mörders. Der schreibende Killer wird zum Zeitungsknüller. Bis ins Jahr 1974 tauchen dreizehn weitere Briefe auf, die meisten adressiert an den San Francisco Chro-







nicle, in denen der Zodiac-Killer sich zu weiteren Morden bekennt, darunter auch zu solchen, die er erwiesenermassen nicht begangen hat.

David Fincher hatte in SE7EN von 1995 noch in genreüblicher Manier die Taten eines Serienmörders und deren psychologisch-moralische Motiviertheit in den Vordergrund gestellt und damit einen eigentlichen Boom des Serienkillerfilms ausgelöst. Der verwaschene Look seines Films, die Inszenierung des Killers als perfides Genie hat Schule gemacht.

Mit ZODIAC lässt er die Klischees, die er damals beförderte, nun gänzlich hinter sich. An der Person des Zodiac-Killers ist der Film nicht interessiert, er bleibt ein Phantom, nicht zuletzt auch visuell. Hauptfiguren des Films sind vielmehr die realen Personen, die dem Killer nachjagen: der Polizist Dave Toschi, der Kriminalreporter Paul Avery und schliesslich der Karikaturist Robert Graysmith, der aus der Überfülle an Fakten zwei Bücher über den Zodiac-Killer schrieb, die denn auch die Vorlage für Finchers Film bilden.

Doch auch an eine Tiefenanalyse der Jäger verschwendet Fincher keine Zeit. Was sie dazu trieb, ihr Leben ganz der Verfolgung dieses Serienmörders zu widmen, wird nicht erläutert. Als einzige Motivation wird der simpelste und zugleich einleuchtendste aller Gründe genannt: ein ungelöstes Geheimnis lässt einen nie in Ruhe, sei's ein Kreuzworträtsel oder eine ungeklärte Mordserie. Diese Gleichsetzung ist durchaus angebracht: Wenn der Zodiac-Killer seinen Briefen eine codierte Botschaft beilegt, in der seine Identität verschlüsselt sein soll, so ist diese Behauptung absolut wörtlich zu nehmen: ein Zeichenrätsel ist letztlich alles, was von dem Mörder bleibt.

Überraschend schnell verlässt Fincher die Schauplätze der tatsächlichen Morde und richtet seinen Blick auf die wahren Tatorte, die medialen Oberflächen, auf denen sich der Zodiac-Killer breit macht: die Briefe, die Zeitungsseiten, das Kino, welche die Figur des Killers ebenso wie jene des Polizisten adaptiert, das Fernsehen und immer wieder die überlastete Telefonleitung. Nur ein einziges Mal nutzt der sonst für seine optischen Spielereien bekannte Fincher in diesem beeindruckend nüchternen Film die Möglichkeiten der digitalen Aufnahmetechnik für ein überaus treffendes Trickbild: Er zeigt, wie die Schrift des Zodiac buchstäblich den öffentlichen Raum besetzt.

«Ich werde in Zukunft nicht mehr ankündigen, wann ich meine Morde begehe, sie werden wie normale Raubüberfälle aussehen, wie Totschlag im Affekt oder auch wie vorgetäuschte Unfälle ...» so schreibt der Zodiac-Killer in einem Brief vom 9. November 1969. Die Ankündigung ist so unheimlich wie brillant: Er hat sich damit jedes ungeklärte Verbrechen von Amerika zu eigen gemacht und sich selbst zur Chiffre jener Leerstelle des gewalttätigen und sinnlosen Zufalls.

Wenn auch der Film zusammen mit dem Zodiac-Jäger Robert Graysmith am Ende die Identität des Killers aufzudecken scheint, ein Rest von Zweifel bleibt. Nicht umsonst hat der Zuschauer in Graysmiths Wohnung das Filmplakat zu Alfred Hitchcocks THE WRONG MAN gesehen.

Tatsächlich ist der Killer auf immer entkommen. Er hat sich im System der Massenkommunikation eingenistet. Wo Lücken offen bleiben und die Interpretation versagt, wo die Sprache ihren Mangel zeigt, da taucht die Angst auf. Genau dort hält sich der Zodiac bis heute versteckt.

Johannes Binotto

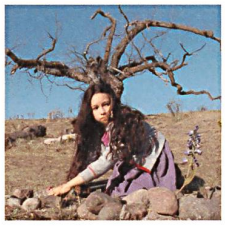
*R: David Fincher; B: James Vanderbilt, nach «Zodiac» und «Zodiac unmasked» von Robert Graysmith; K: Harris Savides; S: Angus Wall; A: Donald Graham Burt; Ko: Casey Storm; M: David Shire. D (R): Jake Gyllenhaal (Robert Graysmith), Mark Ruffalo (Inspektor David Toschi), Robert Downey jr. (Paul Avery), Anthony Edwards (Inspektor William Armstrong), Brian Cox (Melvin Bell). P: Paramount Pictures, Warner Bros., Phoenix Pictures; Brad Fischer, Cean Chaffin, Mike Medavoy, Arnold Messer, James Vanderbilt. USA 2007. 158 Min. V: Warner Bros. Zürich, Hamburg*

# Ihre Vertrauten sind vier Puppenköpfe

TIDELAND von Terry Gilliam

Reisen in das Reich der Phantasie als Möglichkeit, einer bedrückenden Realität zu entkommen, sind für Terry Gilliam nichts Neues. Als er in Filmen wie THE FISHER KING, THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN oder THE BROTHERS GRIMM dahin aufbrach, hatte er allerdings Studios oder potente Geldgeber hinter sich (die ihn aber zumindest bei den beiden letztgenannten Filmen zu Kompromissen nötigten). Bei THE BROTHERS GRIMM redeten ihm die Gebrüder Weinstein in vielerlei Hinsicht drein – so sehr, dass die Produktionsgeschichte genügend Stoff für ein ganzes Buch abgab, wie es zuvor schon bei THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN und BRAZIL der Fall war. Bevor er den Film endgültig fertigstellte, drehte Gilliam zwischendurch TIDELAND als Low-budget-Film, bei dem er mit dem unabhängigen britischen Produzenten *Jeremy Thomas* arbeitete, dessen eindrucksvolle Filmografie Werke von Nicolas Roeg, Stephen Frears, Nagisa Oshima und Bernardo Bertolucci beinhaltet.

So etwas wie eine objektiv glückliche Kindheit dürfte die elfjährige Jeliza-Rose nie gekannt haben. Gleich zu Beginn des Films sehen wir, wie sie die Spritze vorbereitet, mit der sich ihr heroinabhängiger Vater, der Rockmusiker Noah, gleich darauf einen Schuss setzt. Ihre Mutter, Queen Gunhilda, versucht zwar, die Sucht mit Methadon und Schokolade zu bekämpfen, trotzdem ist sie es, die kurz darauf an einer Überdosis stirbt. Woraufhin der Vater beschliesst, mit seiner Tochter zum Haus seiner Grossmutter aufzubrechen, das irgendwo idyllisch inmitten eines Weizenfeldes liegt, weit weg von der Stadt. Das Haus ist verlassen, und gleich der erste Schuss, den Noah sich setzt, vereint ihn mit seiner Frau – was Jeliza-Rose nicht davon abhält, mit ihrem im Lehnstuhl langsam verwesenden Erzeuger weiterhin Zwiesprache zu halten. Ihre anderen Vertrauten sind vier Puppenköpfe, die sie vom jeweiligen Rumpf der Barbiepuppen abgetrennt hat. Sie haben Namen und Stimmen, streiten mit ihr und untereinander. Schliesslich lernt sie auch noch ihre Nachbarn kennen, die Geschwister Dickens und Dee. Dickens ist ein geistig



zurückgebliebener junger Mann, der entweder eine Kapitänsmütze oder aber einen Schnorchel auf dem Kopf trägt und sich als Kapitän eines U-Bootes wähnt, mit dem vorüberfahrenden Zug als seinem Gegner, dem Monster-Hai. Seine ältere Schwester Dee verlässt das Haus nur im Outfit eines Imkers – schliesslich kam ihre Mutter durch eine Attacke von Bienen in ihrer eigenen Küche ums Leben, und sie selber verlor durch diese Spezies ein Auge. Auch Dickens und Dee sind von ihren Vorfahren noch nicht ganz verlassen, wie Jeliza-Rose später entdecken wird, denn Dees Steckenpferd ist das Präparieren von Körpern, was schliesslich auch Noah zugute kommt.

«Alice in Wonderland meets PSYCHO», so hat Gilliam seinen Film charakterisiert. Die Lewis-Carroll-Parallele ist mit der Lektüre der Protagonistin ebenso eindeutig festgelegt wie mit dem Kaninchenloch, in das sie einmal stürzt, während das *gothic mansion* aus Alfred Hitchcocks PSYCHO, der auf dem aufsehenerregenden Fall des Ed Gein basiert, genauso Pate gestanden hat wie die Leidenschaft des Norman Bates. Die Obsession fürs Ausstopfen von toten Lebewesen ist im Kino der letzten Jahre zwar nicht mehr ungewöhnlich, dass sie mit einem Kind in Verbindung gebracht wird, verstört hier aber durchaus. Was auch die Frage aufwirft, wie unschuldig dieses Kind überhaupt ist, etwa wenn es vor dem Spiegel mittels Kostümierung, Make-up und verstellter Stimme in verschiedene Rollen schlüpft und theatralisch zu reden beginnt. Oder, vor allem, wenn sie Dickens sehr nahe kommt. Der ist zwar geistig Kind geblieben, aber körperlich? Vielleicht erinnert man sich in diesem Augenblick daran, dass der Autor von «Alice in Wonderland» ja auch «Briefe an kleine Mädchen» verfasste.

In den Weitwinkelaufnahmen, mit denen der Film immer wieder das Ambiente erfasst, saugt seine Protagonistin ihre neue Umgebung ein – was sie genau daraus macht, bleibt offen, aus dem kreativen Umgang mit ihren Puppen können wir zumindest erahnen, dass sie in der harten Realität bestehen könnte. Vermutlich sind es paradoxerweise die realistischen Elemente, die TIDELAND so verstörend machen. Die Phantasiewelt, so visuell eindrucksvoll auch jene Sequenz ist, in der die Protagonistin durch das überflutete Haus schwimmt, nimmt hier nicht denselben Raum ein wie etwa in Guillermo Del Toros PAN'S LABYRINTH, der andererseits mit einer konkreten historischen Realität verknüpft war, die dem Zuschauer einen Orientierungsrahmen gab. Und Charles Laughtons THE NIGHT OF THE HUNTER steckte seine märchenhafte Erzählung von dem Geschwisterpaar, das vor dem absolut Bösen in Gestalt von Robert Mitchums verrückten Prediger floh, in den Rahmen eines Genrefilms, wo es um das An-sich-Bringen der Beute aus einem Banküberfall ging – Gilliam verweigert sich so einem Sicherheitsnetz, das dem Zuschauer Orientierung bietet.

Frank Arnold

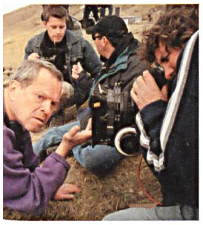
Stab
*Regie: Terry Gilliam; Buch: Tony Grisoni, Terry Gilliam nach dem gleichnamigen Roman von Mitch Cullin; Kamera: Nicola Pecorini; Schnitt: Lesley Walker; Production Design: Jasna Stefanovic; Kostüme: Mario Davignon, Delphine White; Musik: Mychael und Jeff Danna*

Darsteller (Rolle)
*Jodelle Ferland (Jeliza-Rose), Janet McTeer (Dell), Brendan Fletcher (Dickens), Jennifer Tilly (Queen Gunhilda), Jeff Bridges (Noah), Dylan Taylor (Patrick), Wendy Anderson (Frau), Sally Crooks (Dells Mutter)*

Produktion, Verleih
*Capri Films, Prescience Film Fund, Recorded Picture Company; Produzenten: Jeremy Thomas, Gabriella Martinelli; ausführende Produzenten: Peter Watson, Paul Brett; assoziierte Produzenten: Nick O'Hagen, Wladyslaw Bartoszewicz. Kanada, Grossbritannien 2005. Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich*

# ‹Es war sehr wichtig, dass wir die Unschuld beibehielten›

Gespräch mit Terry Gilliam



FILMBULLETIN Der Autor *Mitch Cullin* hat Ihnen seinen Roman schon vor der Veröffentlichung zugesandt, weil er meinte, er würde Sie interessieren – als Lektüre, aber nicht unbedingt zur Verfilmung.

TERRY GILLIAM Das stimmt. Er bat mich um ein Zitat für das Buchcover. Das habe ich auch getan, weil ich das schon immer mal vorne auf einem Buchcover sehen wollte: «Fucking marvellous!» Das steht jetzt auf der Vorderseite der britischen Paperback-Ausgabe.

FILMBULLETIN Haben Sie bei der ersten Lektüre schon den Film vor sich gesehen?

TERRY GILLIAM Ich bekomme von ziemlich vielen Leuten Bücher zur Lektüre. Die stapeln sich bei mir, so dass ich eines Tages dachte, ich sollte mal anfangen zu lesen. Den Film sah ich schon nach wenigen Seiten, ich rief den Autor an, und der meinte, «Prima! Niemand sonst will es machen.» Daraufhin wandte ich mich an den britischen Produzenten *Jeremy Thomas*, mit dem ich schon länger zusammenarbeiten wollte. Dies war zwar ein Low-budget-Film, aber wegen des Themas dauerte es doch einige Zeit, die Finanzierung zusammenzubekommen.

FILMBULLETIN Gab es Schwierigkeiten bei der Umsetzung des Romans auf die Leinwand?

TERRY GILLIAM Nein, das war einfach. Wir haben versucht, nichts zu verändern, abgesehen von notwendigen Verschlankungen. Die Arbeit war eher im Schneideraum zu bewältigen. Wir haben die «Alice in Wonderland»-Bezüge ein wenig deutlicher herausgestellt. Das sollte dem Publikum helfen, die Richtung zu erkennen, in die der Film sich bewegt. Die Unterwasser-Sequenz, die im Buch eher metaphorisch ist, war einfach zu schön, um sie nicht umzusetzen. Insgesamt habe ich versucht, mich so eng wie möglich an das Buch zu halten. Das habe ich auch bei FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS gemacht. Wenn ich ein Buch adaptiere, denke ich nicht «Ist dies ein Film?», sondern «Ist dies eine anständige Umsetzung des Buches?» Sex, Drogen, Nekrophilie – es war alles drin, was ein populärer Film braucht. (lacht)

FILMBULLETIN Mit dem Drehbuchautor *Tony Grisoni* haben Sie schon bei FEAR AND LOATHING und der abgebrochenen «Don Quichotte»-Verfilmung zusammengearbeitet. Wie sieht Ihre Zusammenarbeit aus?

TERRY GILLIAM Hier hat sich Tony zuerst alleine hingesetzt, weil ich noch an THE BROTHERS GRIMM arbeitete. Er hat den Roman auf ein handhabbares Format zurechtgestutzt. Dann haben wir überlegt, welche Elemente uns wichtig sind – Tony ist normalerweise derjenige, der die Sachen aufschreibt, während ich im Raum herumtigere.

FILMBULLETIN Die Besetzung des Mädchens war sicherlich entscheidend für das Funktionieren des Films. Wie haben Sie *Jodelle Ferland* gefunden?

TERRY GILLIAM In Kanada mussten wir aus finanziellen Gründen mit kanadischen Schauspielern drehen. Der Casting Director brachte jede Menge Mädchen an. Darunter waren durchaus talentierte, aber niemand perfektes. Schliesslich sah ich mir ein paar Videobänder an. Jodelle begeisterte mich sofort, wir liessen sie nach Toronto kommen und vorsprechen. Ich dachte: Jetzt habe ich einen Star entdeckt – nur um zu erfahren, dass sie schon seit ihrem vierten Lebensjahr vor der Kamera steht. Intellektuell ist sie ein Genie, aber sie hat sich glücklicherweise etwas Kindliches bewahrt. Während der Dreharbeiten ist sie gerade erst zehn Jahre alt geworden.

FILMBULLETIN Bedeutet das, dass sie den fertigen Film gar nicht sehen darf?

TERRY GILLIAM Sie hat ihn gesehen, sie sieht ihn mit den Augen eines Kindes. Was Erwachsene verstört, das nimmt sie nicht als Verstörung wahr. Sie hat uns fortwährend überrascht. Die Entscheidungen, die sie trifft, sind die eines kleinen Mädchens.

FILMBULLETIN Sind Ihre eigenen Kinder alt genug, den Film zu sehen?

TERRY GILLIAM Sie sind zu alt, 29, 25 und 18. Ich möchte den Film in London Elf-, Zwölfjährigen zeigen. Ich denke, den Mädchen wird er gefallen, wie es mit den Jungs ist, weiss ich nicht. Sehr viel, wovon der Film handelt, hat mit den Reaktionen von Erwachsenen auf das Geschehen zu tun. Es war sehr wichtig, dass wir die Unschuld beibehielten.

FILMBULLETIN Jodelle Ferland ist in fast jeder Szene des Films zu sehen, aber wegen ihres Alters durfte sie vermutlich nur einige Stunden am Tag arbeiten.

TERRY GILLIAM Glücklicherweise waren wir in Saskatchewan weit ab von irgendwelchen Behörden. In den Totalen haben wir mit einem Double gearbeitet. Mit dem wollte sie allerdings nie spielen. Ich habe mich bemüht, albern zu sein, damit sie sich leichter als Kind verhalten konnte.

FILMBULLETIN Als wir über THE BROTHERS GRIMM sprachen, sagten Sie, vielleicht sei die Auseinandersetzung mit den Studios für Sie wichtig, um Ihre Kreativität zu beflügeln. Bei diesem Film gab es aber keine Auseinandersetzungen?

TERRY GILLIAM Nur den Kampf gegen das Wetter und die knappe Zeit. Die negative Seite der Auseinandersetzungen ist, dass ich weniger Spass am Drehen der Filme habe.

FILMBULLETIN Sie haben diesen Film während einer Unterbrechung der Dreharbeiten zu THE BROTHERS GRIMM gedreht. Hatte TIDELAND einen Einfluss auf die Fertigstellung des anderen Films?

TERRY GILLIAM Es gab mir die Möglichkeit, das gedrehte Material genau anzuschauen und einige Änderungen vorzunehmen, was dem Film zugute kam – und ich war in einer besseren Stimmung.

Mit Terry Gilliam sprach Frank Arnold

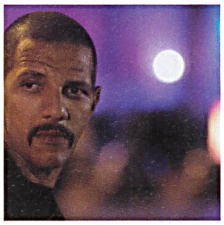
# Alltag einer sonderbaren Gemeinschaft

LA CALIFORNIE von Jacques Fieschi

«Il y a eu un crime, là-haut dans la villa»: Der Slogan, mit dem dieser Film in Frankreich beworben wurde, klingt, als sei er aus einer anderen Epoche herübergeweht. In altmodischem Tonfall kündigt er ein Geschehnis an, das heutigen Kinogängern womöglich nicht mehr spektakulär vorkommen mag. Aber zugleich legt er mannigfache Spuren aus.

Er versetzt den Zuschauer in ein offenbar überschaubares Gemeinwesen, von dem er voraussetzen kann, dass es weiss, um welche Villa es sich handelt. Das «oben» liefert ihm eine knappe, topographische Einordnung – wenn er nicht augenblicklich eine Szenerie vor Augen hat, wird er doch vermuten, dass die Geschichte sich in einer Stadt in der Provinz zutragen wird. Der Satz könnte aus Georges Simenons Roman «Chemin sans issue» stammen, der dem Film als Vorlage dient. Seine Ökonomie entspricht dessen Stil, der mit wenigen Mitteln eindringlich Orte zeichnet und eine Atmosphäre schafft, in der, wie François Bondy einmal schrieb, die Figuren zum «Teil eines eigentümlichen Klimas» werden.

Tastend versenkt sich der Film in ein winterliches Cannes, das ausserhalb der Saison ein wenig verschlafen wirkt. Wenige Schauplätze – die Villa, ein paar Boutiquen und Nachtclubs, schliesslich der Hafen – genügen ihm, um eine Atmosphäre von Abglanz und entgleitender Vitalität zu evozieren. Cannes ist ein gediegener, verbürgerlichter Schmelztiegel, nicht so weltoffen und vibrierend wie Marseille; das am Hang gelegene Viertel La Californie ist ein Alterssitz für Menschen, die das mildere Klima des Südens suchen. Für den Regisseur Jacques Fieschi besitzt der Schauplatz von Simenons Roman eine tiefe, biographische Resonanz: Er ist dort aufgewachsen. Eine Stadt, sagt er, ist niemals nur ein Dekor, sondern immer ein Gefühl. Ursprünglich hat er das Buch – entstanden 1938, in jener Phase, in der Simenon der Apathie der unmittelbaren Vorkriegszeit Ausdruck verlieh – für André Téchiné adaptiert, der dann jedoch Abstand von dem Projekt nahm, weil ihm die Weltsicht des Romanciers zu düster, zu pessimistisch erschien. «Glauben Sie mir, es ist schwierig, Licht in das Universum Simenons zu bringen!»



sagte er vor einigen Jahren in einem Interview. Das ist dem Regiedebütanten Fieschi überraschend gelungen, er wechselt behende den Erzählton, gesteht den Figuren, die vom Gefühl der Schuld und der Hoffnung auf Erlösung umgetrieben werden, auch Momente der Heiterkeit zu.

Seine Exposition sucht ein aufwendiges Äquivalent zu dem Geschick, mit dem Simenon Figuren beinahe augenblicklich individuelle und zugleich wiedererkennbare Konturen verleiht. In langen Plansequenzen, zumeist subjektiven Fahrten, stellt er eingangs Charaktere und Schauplätze vor, will den Zuschauer sogartig hineinziehen in den Alltag einer sonderbaren Gemeinschaft, deren Angelpunkt die reiche Maguy ist. In der Abgeschiedenheit ihrer Villa gebietet sie einer Entourage von Aussenseitern, einer Ersatzfamilie, die gleichermassen modern wie aus der Zeit gefallen anmutet. Dank Maguy lebt sie in einem prekären Luxus, die Beziehungen untereinander basieren auf einem regen Tauschhandel der Gefühle. Die Gemeinschaft teilt sich auf in lauter Zweierkonstellationen: Maguy und ihre Freundin Katia, Maguys Friseur und dessen Lebensgefährten, schliesslich die beiden Exilserben Mirko und Stefan, die vor dem Krieg aus ihrer Heimat geflohen sind. Mirko ist Maguys Liebhaber, Stefan war es einmal. Dieser Mikrokosmos wird zusammengehalten von Begehren und Freundschaft, finanzieller Abhängigkeit und erotischer Verfügbarkeit, von der Angst vor der Einsamkeit und Langeweile. Die Gemeinschaft ist nicht auf alle Zeit geschlossen, aber sturmerprobt. Lange Plansequenzen verleihen dem Wechselspiel von Streit und Versöhnung, von Aufruhr und Reue eine Theatralität, die haarscharf am Rande des Boulevardesken entlangschrammt, mit Auftritten und türenschlagenden Abgängen. Als Maguys entfremdete Tochter nach Jahrzehnten wieder auftaucht, gerät das heikle Gleichgewicht aus den Fugen. Stefan verliebt sich in sie, Eifersucht und Rivalität regen sich. Aus der Schatulle mit Juwelen, die Maguy stets arglos offen stehen liess, ist eines Tages ein wertvoller Ring verschwunden.

Wie in seinem Drehbuch zu Nicole Garcias SELON CHARLIE interessiert sich Fieschi auch in seinem Regiedebüt vornehmlich für das flexible Regelwerk, nach dem ein Gemeinwesen funktioniert. Es macht wenig Anstalten, zu einem waschechten Thriller zu werden. Fieschis Inszenierung ist funktional, bleibt ganz auf die Darsteller und die Kollision ihrer Temperamente konzentriert. Bei der Konstruktion hat er sich vielleicht zu sehr von der Nachlässigkeit Simenons ins Schlepptau nehmen lassen, der ja nur selten nachdrücklich am Aufbau von Spannungsbögen interessiert war. (Man spürt, dass bei der endgültigen Montage einiges an Exposition und Motivationen verloren gegangen sein muss.) Fieschi begreift sich als ein Treuhänder des Schriftstellers, der schliesslich vor allem ein verständnisvoller, niemals voreilig urteilender Verwerter des Menschlichen war und das Verbrechen stets als einen Reflex innerer und sozialer Konflikte begriff. Man ist überrascht, dass die Erschütterungen, denen Fieschis Figurenensemble ausgesetzt ist, am Ende in Gewalt umschlagen. Die Realität erscheint mit einem Mal brüchig, die Geschehnisse vollziehen sich wie im Delirium. Darin weist LA CALIFORNIE übrigens eine verblüffende Ähnlichkeit mit einer anderen Simenon-Verfilmung aus jüngster Zeit auf: Auch in Cédric Kahns FEUX ROUGES weiss eine Hauptfigur am Morgen danach nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob sie ein Verbrechen tatsächlich begangen oder nur geträumt hat.

Gerhard Midding

*R: Jacques Fieschi; B; J. Fieschi nach dem Roman «Chemin sans issue» von Georges Simenon; K: Jérôme Alméras; S: Luc Barnier; A: Alain Tchillinguirian; M: Mino Cinelu. D (R): Nathalie Baye (Maguy), Mylène Demongeot (Katia), Roschdy Zem (Mirko), Rasha Bukvic (Stephan), Ludivine Sagnier (Tochter Hélène), Xavier de Guillebon (Francis), Caroline Ducey (Lila), Antoine Bibiloni (Doudou), Radha Valli (Frédérique). P: Rectangle Productions. Frankreich 2006. 107 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich*

# Vivisektion des Menschlichen

## BERLIN ALEXANDERPLATZ von Rainer Werner Fassbinder

Rainer Werner Fassbinder, der vor 25 Jahren starb, hat viele persönliche Filme gemacht. Seine ersten zehn Werke bis WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE (1971) hatte er noch als eher "private" Filme bezeichnet. Danach wandte er sich verstärkt dem klassischen Erzählkino zu. Gerade hierin sah er die Möglichkeit, persönlichste Obsessionen in spezifischer ästhetischer Codierung auszudrücken und dadurch eine Sicht auf die Welt zu artikulieren, in der die menschlichen und die sozialen Existenzbedingungen scharf hervortreten. Je persönlicher Filme gefärbt seien, so seine Interviewaussage von 1974, «um so mehr (würden) sie über das Land aussagen, in dem sie entstanden sind».

Sein wohl persönlichster Film und sein *opus magnum* (und das nicht nur wegen der Länge von fünfzehneinhalb Stunden) ist sicherlich BERLIN ALEXANDERPLATZ. Mehr noch als die anderen Fassbinder-Filme, ist dieses monumentale Werk (entstanden 1979/80 als vierzehnteilige TV-Serie) geprägt von einer schonungslosen Erkundung des eigenen Ichs. Fassbinders Ängste und Aggressionen speisten sich aus einem ebenso infantilen wie starren Liebesbegehren und der Erfahrung, dass dies in den gegebenen sozialen Verhältnissen und mit den eigenen Ich-Möglichkeiten nicht zu stillen ist. Seine Sehnsucht nach einem anderen Lebensentwurf war gross und vermischte sich nicht selten mit Verzweiflung. In vielen seiner Filme und besonders aber in BERLIN ALEXANDERPLATZ zeigt er ein verzweifeltes Ringen und Scheitern aller Liebesanstrengungen, zumeist verbunden mit dem Zerfall oder der Auflösung des in der filmischen Figur konstruierten Ichs.

### Essenzen des Ichs

Fassbinder war ein besessener Erkunder und Sezierer aller Facetten des Menschlichen. Das soziale Handeln gemeinhin bewertende Begriffe wie gut und böse, brav und schlecht, angemessen und übertrieben interessierten ihn wenig. Ihm ging es um die uneingeschränkte Freiheit, die gesamte Bandbreite menschlicher Handlungs- und Existenzformen zeigen und aus-

1 Dreharbeiten, ganz links Rainer Werner Fassbinder, in der Mitte der Kameramann Xaver Schwarzenberger; 2 Günter Lamprecht als Franz Biberkopf und Elisabeth Trissenaar als Lina; 3 Gottfried John als Reinhold mit Helen Vita als Fränze; 4 Barbara Sukowa als Mieze mit Hanna Schygulla als Eva; 5 Barbara Sukowa mit Gottfried John; 6 Barbara Sukowa und Günter Lamprecht

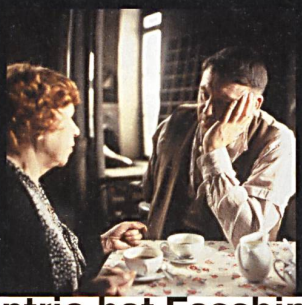


leben zu können. Er war nicht mehr und nicht weniger davon überzeugt, «dass ich über nichts als über Menschen Bescheid weiss, dass ich von nichts als von Menschen eine Ahnung habe, wenn überhaupt» (Rainer Werner Fassbinder im Interview 1976). Mit diesem radikalen Anthropozentrismus näherte er sich der Welt und den Menschen – und verstörte sie damit meist. Auch privat versuchte er, in psycho- und gruppendynamischen "Wahrheitsspielen" und natürlich in allen Formen des Sexuellen, das Menschliche unersättlich aufzusaugen und auszuloten. Wahrscheinlich ist auch eine seiner Lieblingsmetaphern, das Schlachthaus, Ausdruck für diese naive Wahrheitssuche nach den Gründen und Abgründen des Menschlichen. Im Abziehen der Haut, im Aufbrechen des Fleisches drückt sich im doppelt metaphorischen Bild der geschundenen Kreatur auch ein infantiles Interesse nach dem aus, was den Menschen in seinem Innersten ausmacht. Fassbinder suchte nicht mehr und nicht weniger als nach der nackten Seele.

Was er in all seinen Ausweidungsversuchen, der inneren und äusseren Wahrheitssuche gefunden hat, sind vor allem Verwerfungen. Seine Figuren zeichnet eine zunehmende Ich-Dissoziation aus, und er selbst bekam wohl eine Ahnung davon, dass Erlösung vielleicht nur in der Auflösung seines Ichs zu finden ist. Vielleicht ist auch daraus sein exzessives, selbstzerstörerisches Leben zu erklären, das schon mit 37 Jahren endete, das aber ein noch heute atemberaubendes Werk von mehr als siebzig Filmen und Fernsehwerken hervorbrachte.

## Die Seele eines Biberkopfs

Fassbinder machte nie ein Hehl daraus, dass ein literarisches Werk sein Leben geprägt hat, das er nach eigener Aussage stets «im Kopf, im Fleisch, im Körper als Ganzes und in der Seele» hatte. Zum ersten Mal las er es während der Pubertät und dann immer wieder, vor allem wohl in Krisenzeiten. Es ist Alfred Döblins Roman «Berlin Alexanderplatz» (1929). Das Werk gilt als moder-



**In diesem Figurentrio hat Fassbinder das Gute, das Böse und das um Gut und Böse Ringende samt aller menschlichen Kämpfe zwischen ihnen angeordnet.**

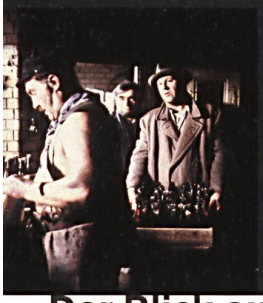
ner Roman schlechthin. Seine Montagestruktur unterschiedlichster Textmittel erzeugt im Protagonisten Franz Biberkopf (Held wäre wohl ein verfehlter Begriff) eine amorphe Wahrnehmung, einen assoziativen Bewusstseinsstrom gespeist aus der Überfülle moderner Grossstadterscheinungen. Einen Charakter, eine ausgeprägt strukturierte innere Befindlichkeit hat dieser Biberkopf eigentlich nicht. Fassbinder reizte dieser Aufprall der dynamischen Welt auf eine offene, zur Ausweidung bereitliegende Figur, die der Roman eigentlich eher als Katalysator disparatester Ereignisse zeigt. Ihn faszinierte, dass Döblin «auch den objektiv kleinsten und ganz einfach mittelmässigen Emotionen, Gefühlen, Glücksmomenten, Sehnsüchten, Befriedigungen, Schmerzen, Ängsten, Bewusstseinsdefiziten gerade der scheinbar unscheinbaren, unwichtigen, unbedeutenden Individuen» Bedeutung zugesteht. Vor allem aber interessierte ihn die Reaktion, die innere Befindlichkeit des Protagonisten, dem er in seiner Lesart zu einem an der Umwelt, sich und seinen infantilen (Liebes-)Wünschen leidenden Helden macht: «Dem ehemaligen Transportarbeiter Franz Biberkopf, Zuhälter später, Totschläger, Dieb und wieder Zuhälter, wird ein derartig differenziertes Unterbewusstsein zugestanden, gepaart mit einer kaum glaublichen Phantasie und Leidensfähigkeit.» Fassbinder gibt diesem Franz Biberkopf in seiner Interpretation die Würde einer modernen Hiob-Figur und verleiht ihm eine unglaublich fein gewobene Individuation und Seelengrösse.

Es gibt zwei weitere Figuren, die wie Gestirne in einem Sonnensystem den Kosmos der Franz-Figur ausformen, sich ihm annähern, beinahe mit ihm verschmelzen, um sich dann wieder konfrontativ zu entfernen. Da ist der Ganove Reinhold, der Frauen verführt, um sie alsbald wegzuwerfen, der heimlich Busse sucht und brutal büssen lässt, ein schwarzer Engel, ein «Schnitter mit der Gewalt vom lieben Gott» (so lautet der Titel der Episode, die ihn exponiert). Und da ist die sanfte Frau, Mieze, eine heilige Hure mit grossem Herzen, die sich in Franz verliebt. Ein verglühender Fixstern, der gleissendes Licht in sein Leben bringt. Auch die Folge, in der Mieze eingeführt wird, hat

1 Rainer Werner Fassbinder und Hanna Schygulla bei einer Probe; 2 Liselotte Pempeit als Frau Pums, Ivan Desny als Herr Pums und Günter Lamprecht als Franz Biberkopf; 3 Günter Lamprecht mit Hanna Schygulla als Eva; 4 Brigitte Mira als Frau Bast mit Günter Lamprecht; 5 Günter Lamprecht und Rainer Werner Fassbinder bei den Dreharbeiten; 6 Karin Baal als Minna und Günter Lamprecht

einen programmatischen Titel: «Die Sonne wärmt die Haut, die sie manchmal verbrennt». Letzteres zielt auf Franz, der nach der Verbüssung einer Zuchthausstrafe wegen Totschlags an der Frau, die er liebte, geschworen hat, anständig bleiben zu wollen. An diesem Vorsatz hält er tumb und starr unter Aufbietung aller seiner Kräfte fest. Genau daran reibt sich der eifersüchtige und liebesunfähige Reinhold. Er nimmt ihm schliesslich das Liebste, was Franz hat: Als er Mieze nicht verführen kann, ermordet er sie. In diesem Figurentrio hat Fassbinder das Gute, das Böse und das um Gut und Böse Ringende samt aller menschlichen Kämpfe zwischen ihnen angeordnet. Es ist dies eine zutiefst melodramatische Anordnung, die ihm bei aller lang und intensiv gezeigten Gewalt auch die Möglichkeit zur zarten romantischen Unterfütterung gibt.

Fassbinder hat Teile von sich in allen diesen drei Figuren wiedererkannt und in seiner Ich-Konstruktion verwoben, die er im ästhetischen Prozess des Filmemachens zunehmend suchte und vornahm. Allerdings ist eine solche Konstruktion, welche die Antagonismen der Charaktere verschmilzt, aufgrund der zwangsläufig entstehenden Spannungen wohl nur in der artifiziellen Übersteigerung, im Wahn, im Rausch oder in der sozialen Utopie lebbar. Die hatte Fassbinder wiederholt als Wirkungsziel regelrecht programmatisch beschworen und in vielen seiner Filme zu entwerfen versucht. In ihr sah er eine Voraussetzung für eine erfüllende, selbstzwecklose Liebe, jenseits der materiellen und sexuellen Ausbeutung der Gefühle. Eine solche Liebe erkannte er ausgerechnet zwischen den beiden polaren Figuren Reinhold und Franz. Das, was zwischen ihnen sei, deutet und idealisiert Fassbinder als «nicht weniger als eine reine, von nichts Gesellschaftlichem gefährdete Liebe. Aber natürlich sind beide, Reinhold noch mehr als Franz, gesellschaftliche Wesen, und als solche selbstverständlich nicht in der Lage, diese Liebe auch nur zu verstehen, zu akzeptieren gar, sie einfach nur hinzunehmen».



**Der Blick auf das szenische Geschehen, das der Regisseur oft in der Tiefe des dunklen Raumes ansiedelt, ist ein introspektiver, der all die Schleier und Blendwerke der äusseren Existenz durchdringen muss.**

Anhand dieser Konstellation, in die er seine eigene homosexuelle Neigung hineinprojiziert, könnte Fassbinder eine Ahnung davon bekommen haben, dass gerade der verzweifelte Kampf um die Behauptung von Ich-Stärke vergeblich ist. Dass Erlösung aus den eigenen und den sozialen Grenzen und Behinderungen, aus dem inneren wie äusseren Eingesperrtsein des Ichs wohl nur in dessen Zerfall und final in dessen Auflösung zu finden ist. Möglicherweise hat ihm das nachträglich von Döblin für die Taschenbuchausgabe von 1955 hinzugefügte Vorwort, das eine überraschende Selbstinterpretation beinhaltet, zu dieser radikalen Ich-Erkenntnis gebracht. Döblin nennt als das «innere Thema» seines Romans von 1929: «Es heisst opfern, sich selbst zum Opfer bringen». Das hatte Fassbinder in seinen exzessiven Kinoerlebnissen, in den von ihm bevorzugten Melodramen von Michael Curtiz, Raoul Walsh und vor allem Douglas Sirk, bereits gesehen beziehungsweise in diese hineininterpretiert. Und dieses Thema prägt auch viele seiner Filme, besonders die, in denen Fassbinder dem Helden den Namen Franz, Franz Walsch oder Franz Biberkopf gegeben hatte (etwa LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD, KATZELMACHER, GÖTTER DER PEST, alle 1969, FAUSTRECHT DER FREIHEIT, 1974, und andere).

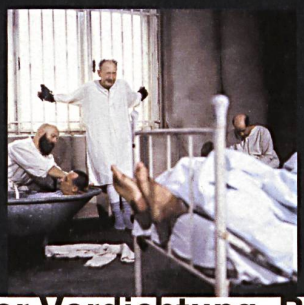
## Innenräume der Seele

Obwohl der Titel und die bekannte Romanvorlage etwas anderes versprechen, geht es in BERLIN ALEXANDERPLATZ nicht um den emblematischen Ort des brausenden Mittelpunkts einer Grossstadt, in den sich Biberkopf begibt. Die Vorspannmontage und einige wenige im Studio aufgenommene Strassenszenen müssen genügen, um anzudeuten, wie der moderne Mahlstrom auf den Helden einwirkt. Ansonsten reichen zeichenhafte Andeutungen aus, etwa die Leuchtreklamen eines Kinos, die stechend in das Zimmer des Biberkopf hineinleuchten. Tageslicht ist dort hingegen abwesend. Sein proletarisches Untermieterzimmer hat immense Ausmasse. Denn es ist ein Seelenraum, der die innere Befindlichkeit dessen spiegelt, der ihn bewohnt.

1 Hanna Schygulla als Eva und Günter Lamprecht als Franz Biberkopf; 2 Gottfried John als Reinhold mit Günter Lamprecht; 3 Siegfried Hechler als Kohlenschlepper, Gerhard Zwerenz als Baumann und Günter Lamprecht; 4 Günter Lamprecht; 5 Frank Buchrieser als Meck

Die Seele des Menschen ist bei Fassbinder unaufgeräumt und vielfach verstellt. Der Raum, den Franz bewohnt, hat trotz seiner Grösse etwas eingepferchtes und höhlenhaftes. In ihm dominieren Wände, Gitter, karge Möbel, Spiegel und unebene Stufen. Franz ist kein Lichtwesen (im Gegensatz zu Mieze), und er ist kein Geschöpf der Finsternis (wie ihm Reinhold im Epilog erscheint). Er bewegt sich dazwischen, zumeist in einem dämmrigen Helldunkel, das die Körperkonturen der Figur verwischt.

Eine klare Abgrenzung von Innen und Aussen, Voraussetzung für die Definition des Subjekts oder wenigstens des autonomem Körpers, scheint es kaum zu geben. Fast wie bei Rembrandt dominiert ein flutendes, ineinander übergehendes Braunschwarz mit einigen Lichtfäden. Einzig das Licht, das die Schultern oder den Kopf von Franz umspielt, betont die menschliche Physiognomie und Existenz. In seinen Augen zerrinnt es zu einem Lichtkreuz und deutet in der christlichen Symbolik dieses Zeichens auf seine Erlösungssehnsucht. Fassbinders Lichtkreuze, zu denen er die sichtbaren Lichtquellen gern verzeichnet, seine Aufnahmen durch Gitter und Fenster, über Spiegel, durch einen Vogelkäfig oder an halb angeschnittenen Objekten vorbei verraten etwas von der inneren Befindlichkeit der Figuren durch Brechungen ihrer äusseren Repräsentation, Situierung und Wahrnehmung. Der Blick auf das szenische Geschehen, das der Regisseur oft in der Tiefe des dunklen Raumes ansiedelt, ist ein introspektiver, der all die Schleier und Blendwerke der äusseren Existenz durchdringen muss. Das verlangt Fassbinder auch dem Zuschauer ab. Vor die Kamera hat er, um jeglichen vordergründigen Abbildrealismus auszuschliessen, Filter setzen lassen. Für die Aufnahmen etwas des Franzschen (Seelen-)Raums wurde ihr ein Damenstrumpf übergezogen. Am liebsten, so berichtet der Kameramann Xaver Schwarzenberger, hätte Fassbinder in Schwarzweiss gedreht oder die Farben entsättigt. Doch das war vom auftraggebenden Sender nicht gewünscht beziehungsweise 1980 mit 16mm-Material technisch nicht möglich.



**Die Strategien der Verdichtung, Brechung und Übersteigerung in der Bildgestaltung zwingen in der Tat zu sehr genauem Sehen.**

### Werkzerfall und digitale Aufhellung

Das düstere Chiaroscuro des Lichts, die Bildunschärfen und die Radikalität der Menschensezierung haben bei der Erstausstrahlung von Oktober bis Dezember 1980 mehr als irritiert und zu einem veritablen Fernsehskandal geführt. Fassbinder ging wohl davon aus, dass der Zuschauer dem Film genauso konzentriert und gebannt folgen würde, wie er den Dreh als psychodramatische Ich-Erkundung und -Konstruktion wahrnahm. Die Strategien der Verdichtung, Brechung und Übersteigerung in der Bildgestaltung zwingen in der Tat zu sehr genauem Sehen. Allerdings erschwerte das der ausstrahlende Sender WDR durch eine ungemein schlechte Abtastung des auf billigstem 16mm-Filmmaterial gedrehten Werkes. Fassbinder hatte BERLIN ALEXANDERPLATZ trotz der fernsehüblichen Drehbedingungen als monumentalen Film konzipiert. Die Differenziertheit der Bildabstufungen, der Lichtführung, der Raumorganisation wie der grandiosen schauspielerischen Leistung besonders von Günter Lamprecht als Biberkopf – das alles ist eigentlich nur im Kino sinn- und genussvoll zu erfahren. Wer jemals den Film an einem oder an zwei Tagen bei guter Projektion unabgelenkt und nicht in Serienteile zerlegt im Dunkeln des Kinos erlebt hat, der weiss um den visuellen, dramatischen und emphatischen Sog, den dieses aussergewöhnliche Werk ausübt.

Das ursprünglich verwandte 16 mm-Material war schon miserabel. Die durch die Positivkopiervorgänge entstandene Körnigkeit vergriselte das Bild weiter. Im Laufe der Jahre sind dann mechanische Schädigungen und Farbausbleichung hinzugekommen. Deshalb entschloss sich die Fassbinder-Foundation unter grosszügigster Förderung durch Kulturinstitutionen für die DVD-Auswertung zu einer digitalen Restaurierung. Der Kameramann Xaver Schwarzenberger hat das vorhandene Material vor dem digitalen Scan eines jeden Bildes gesichtet und eine neue Lichtbestimmung vorgenommen. Dann wurde mit modernster Lasertechnik eine neue Kopie gezogen. Herausgekommen ist eine beträchtliche Aufhellung des Bildes. Zwar sind jetzt viele Szenendetails deutlicher zu erkennen, der Film hat

1 Annemarie Düringer als Cilly; 2 Günter Lamprecht als Franz Biberkopf, Franz Buchrieser als Meck und Elisabeth Trissenaar als Lina; 3 Gottfried John als Reinhold mit Barbara Sukowa als Mieze; 4 in der Irrenanstalt; 5 Hanna Schygulla als Eva



eine neue Plastizität bekommen. Allerdings legt sich die vorgenommene Aufhellung wie ein digitaler Firnis *über* die Bilder. Das Nachträgliche der aufhellenden Bearbeitung ist ihnen eingeschrieben. BERLIN ALEXANDERPLATZ wirkt nun wie das postmoderne Remastering eines alten Beatles-Songs, bei dem man die ursprüngliche Produktionsästhetik, das Grundrauschen der primitiven Vierkanal-Tontechnik und des Plattenspielers vermisst. Jüngst haben 25 ehemalige Fassbinder-Mitarbeiter gegen diesen nachträglichen Eingriff durch die Fassbinder-Foundation protestiert. Sie sehen darin den Versuch, den Film leichter konsumierbar zu machen, etwas, was der Regisseur mit seiner kunstvoll durchkonstruierten Werkästhetik genau verhindern wollte. Unter dem Deckmantel der technischen Restaurierung würde der vielleicht wichtigste Werkkomplex Rainer Werner Fassbinders ästhetisch «verfälscht».

Jürgen Kasten

LITERATUR:

*Die Zitate von Rainer Werner Fassbinder entstammen seinem Text: Die Städte des Menschen und seine Seele. Einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman «Berlin Alexanderplatz». In: Der Film* BERLIN ALEXANDERPLATZ. *Ein Arbeitsjournal (enthält auch das Drehbuch), Frankfurt 1980*

*Achim Haag: «Deine Sehnsucht kann keiner stillen». Rainer Werner Fassbinders* BERLIN ALEXANDERPLATZ. *Selbstbildreflexion und Ich-Auflösung. München 1992*

DVD-EDITION:

BERLIN ALEXANDERPLATZ *(1979/80), Region 2, Bildformat: 4:3, PAL, Dolby Digital, 910 min. Bonus (95 min.): Beobachtungen bei den Dreharbeiten (1980, Regie: Hans-Dieter Hartl) und bei der Restaurierung (2006, Regie: Juliane Lorenz), Beispiele der Restaurierung, Recaps der Folgen bei der Erstausstrahlung; Booklet. Vertrieb: Süddeutsche Zeitung Cinemathek*

# Showing the Big Picture

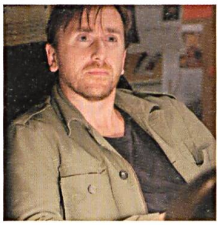
SILVER CITY von John Sayles

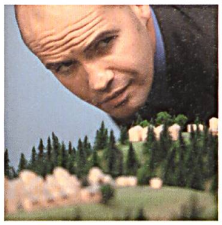
Im Vorspann die verzerrten Nahaufnahmen eines TV-Schirms und darauf folgt, was dort zu sehen wäre: Der Oberkörper eines Mannes füllt die ganze Kadrierung, blickt und spricht direkt in die Kamera – bereits die Bildsprache verrät das Werbefernsehen. Doch der Politiker, der da Stimmung für seine Anliegen und vor allem für sich selber machen soll, verhaspelt sich im Text, blickt hilfesuchend zur Seite, und schon nimmt die Kamera mit einem Schwenk Reissaus, um zu zeigen, was da sonst noch ist: der PR-Berater mit dem Mobiltelefon am Ohr, dessen Sekretärin, eine Visagistin, ein ganzes Drehteam und schliesslich auch das, worauf niemand vorbereitet ist. Aus dem See, der den idyllischen Hintergrund für einen Wahlspot hätte abgeben sollen, taucht die Hand einer Leiche auf.

«Showing the Big Picture» – so liesse sich das Anliegen des unabhängigen amerikanischen Regisseurs John Sayles auf einen Punkt bringen, und genau das ist es, was in diesen ersten Minuten inszeniert wird. Im doppelten Sinn des Ausdrucks. Denn «The Big Picture» meint nicht nur das imposante Kinobild im Gegensatz zur klaustrophobischen Fernsehaufnahme, es bezeichnet im Amerikanischen auch die grossen Zusammenhänge. Diese Zusammenhänge, dieses Knäuel der Beziehungen und Interessen, das man Gesellschaft nennt, in seiner komplizierten Verwobenheit sichtbar zu machen, beschäftigt John Sayles seit seinen Anfängen. Ab MATEWAN von 1987 schlägt sich das auch in der Form seiner Filme nieder. Statt einer übersichtlichen Sortierung in Haupt- und Nebenfiguren, bilden die zahlreichen Personen in Sayles Geschichten vielmehr ein ungeordnetes Geflecht ohne eindeutigen Fokus. Entsprechend wechselt auch die Kamera unentwegt zwischen den Figuren, den Schauplätzen und mitunter – wie in LONE STAR – sogar zwischen den Zeiten.

In SILVER CITY führt folgender Story-Faden ins grosse Knäuel: Richard Pilager kandidiert fürs Amt des Gouverneurs im Bundesstaat Colorado, doch ausgerechnet als er für einen Wahlwerbespot als Naturbursche posieren sollte, fischt er mit seiner Angel einen Ertrunkenen aus dem See. Ein Privatdetektiv wird engagiert, der herausfinden soll, ob der Tote möglicherweise von Pilagers politischen Gegnern platziert wurde. Auf jeden Fall soll der peinliche Vorfall möglichst schnell zu den Akten gelegt werden. Doch der Detektiv gräbt tiefer, als es seine Auftraggeber gewünscht hatten, und stösst dabei auf einen Filz aus korrupter Politik und Wirtschaftsinteressen. Die Leiche im See ist nur eines seiner Opfer.

Die Anspielungen sind offensichtlich: Der einfältige Politiker Pilager, der selten die rechten Worte findet, ist unverkennbar eine Karikatur des amerikanischen Präsidenten George W. Bush, und auch die Ähnlichkeit von Pilagers skrupellosem PR-Manager mit Bushs Wahlkampfkoordinator Karl Rove ist durchaus beabsichtigt. Laut eigenen Angaben





war der Anlass für diesen Film denn auch die Empörung über die aktuelle Regierung. Als Satire funktioniert SILVER CITY gleichwohl nur bedingt, denn wo diese von der Übertreibung und der prägnanten Vereinfachung lebt, bevorzugt Sayles das Subtile und Komplexe. Das Verbrechen, nämlich die rücksichtslose Ausbeutung von natürlichen Ressourcen und schlecht bezahlten Arbeitskräften, das der Detektiv des Films aufdeckt, hängt nicht nur an einzelnen Personen, und wenn doch, dann selten an jenen, die man in der Zeitung abgebildet sieht. Und wer meint, die Distanz des Beobachters wahren zu können, ist in Wahrheit tief verstrickt. So ist etwa eine Journalistin, die den Wahlkampf Pilagers besonders kritisch kommentiert, ausgerechnet mit einem berechnenden Lobbyisten verlobt, der im Hintergrund die Strippen zieht.

Es mag überraschen, dass SILVER CITY neben einer differenzierten Analyse amerikanischer Gegenwartspolitik auch ein regelrechter Film noir ist. Der Detektiv, der einen scheinbar unspektakulären Fall übernimmt, um alsbald auf immer grössere Intrigen zu stossen, ist ohne Zweifel ein Nachfahre Philip Marlowes. Tatsächlich aber passen die verschlungenen Storylines eines Raymond Chandler besonders gut zum Schlamassel der Politik. Hier wie dort gerät die finale Lösung immer mehr zur Nebensache, es wird zu einem Detail unter all den vielen, denen alle in gleichem Masse Interesse gebührt; jene disparaten Details, die sich wie Puzzleteilchen zu einem grossen Panorama amerikanischer Lebensart zusammenfügen.

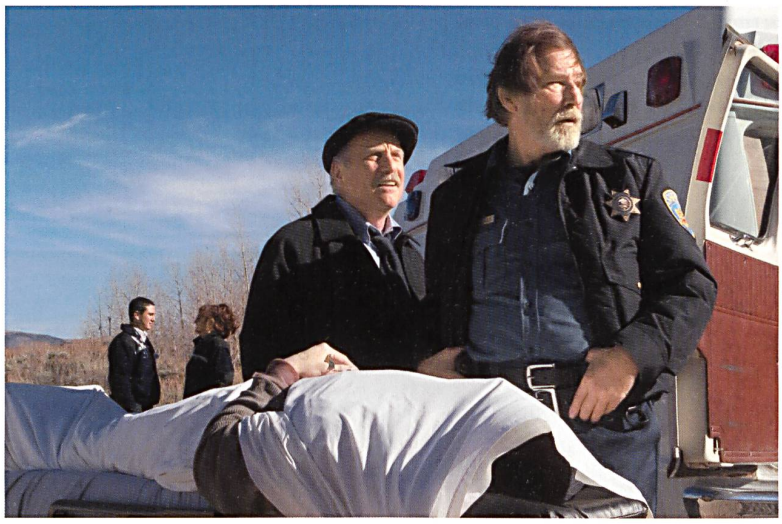
Die Affinität für Chandler hat Sayles denn auch gemeinsam mit jenem Arbeitskollegen, der ihm in seiner ganzen Arbeit, aber hier besonders ein Vorbild war, jenem anderen grossen Meister des facetten- und figurenreichen Erzählens: Robert Altman. Eine Referenz, die an einer der Figuren und deren Besetzung sogar offen deklariert wird: Pilagers Vater, selbst ein reicher und mächtiger Senator, der die politische Karriere seines Sohnes erst ermöglicht, wird ausgerechnet von *Michael Murphy* gespielt, jenem Schauspieler also, der seinerseits in Altmans brillantem Pseudodokumentarfilm TANNER 88 ebenfalls einen Politiker im Wahlkampf spielte. Und wie in Altmans NASHVILLE kulminiert auch SILVER CITY in einer – wenn auch deutlich ironischeren – Katastrophe. Doch hier wie dort ist das Ende kein Telos; es vermag nicht, allem, was gezeigt wurde, einen Sinn zu geben, nicht alle Erzählstränge werden zu einem finalen Knoten geschürzt, es bleiben lose Fäden zurück. So etwa in jener Episode, in welcher der Privatdetektiv Pilagers Schwester besucht. Das erotische Knistern zwischen *Danny Huston* als Schnüffler und *Daryl Hannah* als mysteriöse, leicht verblühte Schönheit bringt die Geschichte nicht voran, sondern führt sie im Gegenteil auf Abwege. Doch gerade das ist die Lektion, welche der Detektiv und mit ihm der Zuschauer zu lernen hat: dass die grossen Zusammenhänge nur selten den kürzesten Weg wählen.

Es ist bittere Ironie, dass es dieses «Big Picture» von John Sayles hierzulande gar nicht auf die grosse Leinwand geschafft hat, sondern erst jetzt (zweieinhalb Jahre nach seinem US-Start) und nur auf DVD veröffentlicht wird. Es wäre für das Kinopublikum interessant gewesen, SILVER CITY im direkten Vergleich mit FAHRENHEIT 9/11 zu sehen, denn zu Michael Moores Film über die amerikanische Gegenwartspolitik verhält sich John Sayles' Film gleichsam als Antipode. Was Moore dieser Tage wieder zum Vorwurf gemacht wird, worin aber gerade seine Meisterschaft besteht, ist die Manipulation, die Fähigkeit, disparate Dokumentaraufnahmen zur Propaganda anzurichten. Sayles verfolgt eine entgegengesetzte Strategie, indem er sich mittels fiktivem Material der uneindeutigen Realität anzunähern versucht. Ein radikaler Meister der Vereinfachung steht so einem nicht minder radikalen Meister der Komplexität gegenüber.

Trotz oder gerade wegen der Differenziertheit seiner Geschichten lässt es sich John Sayles aber nicht nehmen, klar und eindeutig politisch Stellung zu beziehen. Und er findet schlagende Bilder für das, was faul ist an den grossen Zusammenhängen. Als in der letzten Szene des Films Richard Pilager wieder eine Ansprache an jenem See hält, aus dem er vor ein paar Tagen die Leiche gezogen hatte, erhebt sich die Kamera über ihn und zeigt, wie aus dem Wasser vergiftete Fische an die Oberfläche treiben. Alsbald ist der ganze See von ihnen bedeckt, und so verrät die opulente Naturkulisse im Rücken des Politikers, wie es mit dessen Naturliebe tatsächlich bestellt ist. Dieses grossartige Bild zum Ende, dieses mehrdeutige «Big Picture», ist eindeutig reine Fiktion und trifft als solche doch genau die Wahrheit: Hier stinkt etwas gewaltig.

Johannes Binotto

*Regie, Buch, Schnitt: John Sayles; Kamera: Haskell Wexler; Musik: Mason Daring. Darsteller (Rolle): Chris Cooper (Dickie Pilager), Richard Dreyfuss (Chuck Raven), Danny Huston (Danny O'Brien), Michael Murphy (Senator Judson Pilager), Kris Kristofferson (Wes Benteen), Thora Birch (Karen Cross), Daryl Hannah (Maddy Pilager), James Gammon (Sheriff Joe Skaggs), Sal Lopez (Tony Guerra), Tim Roth (Mitch Paine). Produktion: Silver City Films, Maggie Renzi. USA 2004. Farbe, Dauer: 129 Min. Vertrieb: epix. Bildformat: 16:9; Ländercode: 2 PAL; Bonusmaterial: Trailer, Making of; Interview mit John Sayles, Alma Delfina, Bildergalerie*



# IRINA PALM
## Sam Garbarski

Schon während der ersten Vorführung von IRINA PALM vor der Presse bei der Berlinale wich die bis zu jenem Zeitpunkt des Wettbewerbs vorherrschende Enttäuschung allgemeiner Heiterkeit. Es wurde gekichert, lauthals gelacht und bei einzelnen Szenen applaudiert, gleichwohl waren die Kritiken des Films eher verhalten. Traute man der eigenen Wahrnehmung im Rückblick nicht?

IRINA PALM ist, so gesehen, ein schwieriger Fall: eine Tragikomödie mit ausgefeilten Dialogen, erstaunlich vielen gutsitzenden Pointen, mit wenig bekannten, aber guten Schauspielern und vor allem einer glänzenden Hauptdarstellerin: *Marianne Faithfull*, Popmusik-Diva der sechziger Jahre, spielt eine gelangweilte, von ihrem Sohn schlecht behandelte Witwe in einem englischen Dorf, deren einziger Lebensinhalt darin besteht, sich um ihr todkrankes Enkelkind in jeder Weise zu kümmern. Sie geht sogar so weit, sich einen Job in Londons Rotlichtmilieu zu suchen, um möglichst schnell Geld für eine dringend notwendige Behandlung in Australien zusammenzubekommen. Und da liegt das Problem des Films: Das Bordell wird zum Zufluchtsort für die bescheidene Frau, schliesslich bahnt sich sogar so etwas wie eine verhaltene Liebesbeziehung zwischen ihr und Miki, dem Betreiber des Etablissements, an. Geht das?, so fragt man sich mit einem Anflug von schlechtem Gewissen nach dem Amüsement, und man denkt an all die unerfreulichen Geschichten, die über dem Sumpf der Sex-Branche wie Nebel aufsteigen. Aber da es sich bei IRINA PALM zwar nicht um Kitsch, aber sehr wohl um ein Märchen handelt, geht es.

Der Regisseur Sam Garbarski und die Drehbuchautoren *Martin Herron* und *Philippe Blasband* benutzen nämlich das Milieu, um von einer individuellen Emanzipation zu erzählen; alles andere blenden sie aus. Und es ist ihnen gelungen, einen fröhlich stimmenden, höchst unterhaltsamen, unsentimentalen Film zu drehen, der noch dazu über erhebliche visuelle Qualitäten verfügt.

Wenn man Irina Palm, die eigentlich Maggie heisst, das erste Mal sieht, ist sie von einem riesigen Plüschlöwen verborgen, den sie ihrem Enkel ins Krankenhaus bringen will. Hinter dessen Schutz stapft sie schwerfällig, in einen grauen Rock, vernünftige Stiefel und einen scheusslichen auberginefarbenen, halblangen Mantel gekleidet, durch den Vorgarten zur Strasse hinunter, wo sie sich ächzend auf den Beifahrersitz des Autos ihres Sohnes fallen lässt. Man weiss nun: Maggie ist bis zum Verschwinden unauffällig, möchte niemandem zur Last fallen, denkt nie an sich und nervt ein bisschen – mit ihrer Langsamkeit, ihrer Bescheidenheit, erst recht mit ihrer bedingungslosen Liebe zu den ihr verbliebenen Familienmitgliedern.

Maggies Gesicht ist vom Leben gezeichnet, ungeschminkt, ihre Nicht-Frisur mit dem langen Pony wiederum dazu gedacht, es zu verbergen. Durch die Art, wie sie ihre überdimensionale, unelegante Handtasche am ausgestreckten Arm von sich weg hält, wie sie sich gemessen und unbeholfen bewegt, wie sie sich ihrem Sohn gegenüber immer wieder zurücknimmt, signalisiert sie eine tiefe, ja existentielle Unsicherheit. Sie hat sich bereits damit abgefunden, dass ihr Leben, das ohnehin bar jeder Aufregungen und Freuden – abgesehen von der Geburt ihres Sohnes und ihres Enkels – verlaufen ist, bereits zu Ende ist und bedauert dies noch nicht einmal. Sie kennt nichts anderes.

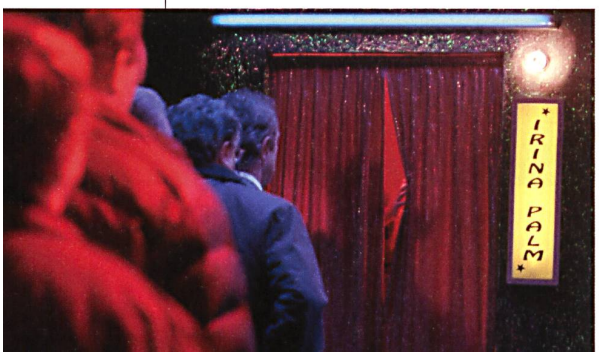
Als sie auf dem Rückweg vom Londoner Spezialarzt ihren Sohn und dessen Frau allein nach Hause fahren lässt – schon wieder will sie nicht stören –, fällt ihr ein Schild auf: «Hostess gesucht». Es hängt an der Tür eines Bordells in Soho. Maggie versteht wenig genug von der Welt, um sich zu bewerben. Sie solle aber nicht Tee kochen und sauber machen, belehrt sie der Besitzer des Sex-Clubs, vielmehr sei er an einer Person interessiert, die Männern einen runterhole. Und zwar auf der anderen Seite einer mit einem Loch für das entsprechende Körperteil versehenen Wand. Und er überprüft sogleich ihre Hände: Weich genug seien sie, sie solle mal anfangen, man werde sehen. Nach ein paar Tagen ist die flugs mit dem Künstlernamen Irina Palm versehene Maggie so erfolgreich, dass er ihr das Geld für die Flugtickets nach Australien leiht und sie die zur Verfügung gestellte Summe abarbeiten lässt.

Die Konstellation ermöglicht wunderbare Szenen, etwa wenn Maggie Schürze, Hausschuhe und eine Butterbrotdose zur Arbeit mitbringt und ihren tristen Verschlag mit einem Bild und einem künstlichen Blumenstrauss dekoriert. «Werden Sie den Rest meines Clubs auch umgestalten?», fragt Miki, halb verärgert, halb amüsiert. Oder wenn sie abends im Bett erstaunt und ein bisschen stolz ihre Hände betrachtet, mit denen sie plötzlich Geld verdienen kann, was sie ihr ganzes Leben lang nicht tat. Oder wenn sie ihrer jungen Kollegin ihre Lebensgeschichte erzählt, die so erlebnisarm ist, dass sie es selbst kaum glauben kann. Das sind beiläufig inszenierte und mit kaum fassbarem Understatement gespielte Momente, in denen Marianne Faithfull ihren gefeierten Kolleginnen Judi Dench und Helen Mirren Konkurrenz macht. Sie wird, das darf man nach dieser Rolle prognostizieren, noch von sich reden machen in der nächsten Zeit.

Sam Garbarskis Inszenierung setzt auf Tristesse: Eintönig grau-braun und dunkel ist das Dorf, in dem Maggie wohnt, ihr Arbeitsplatz ist in kaltem Grau-Grün gehalten, das im Verlauf des Films, je mehr sie sich dort aufhält und ihrer Identität gewahr wird, einem warmen Rot weicht. Betont kühl und widerständig ist Garbarskis Handlungsführung, er hat auf grosse Emotionen gänzlich verzichtet und schildert selbst dramatische Wendungen mit einer gehörigen Portion Distanz und präzise gesetzten Pointen. Dadurch wirkt diese belgisch-französisch-deutsche Koproduktion britisch, *very british, indeed.*

Daniela Sannwald

*R: Sam Garbarski; B: Martin Herron, Philippe Blasband; K. Christophe Beaucarne; S: Ludo Troch; M: Ghinzu. D (R): Marianne Faithfull (Maggie), Miki Manojolovic (Miki), Kevin Bishop (Tom). B, F, D 2007. 103 Min. CH-V: Filmcoopi*



# COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE
## Catalin Mitulescu

Ein geschäftiges Durcheinander herrscht im Gemeindesaal. Die Blasmusik wärmt die Instrumente auf, Kinder im Sonntagsstaat, stolze Mütter, Väter in Uniform. Die Jungs drängeln sich um den Platz auf dem Podium: Schliesslich wird Lali hochgehievt, um dem erwarteten Gast das Geschenk zu reichen. Niemand Geringerem als Ceausescu, seines Zeichens Staatspräsident Rumäniens, soll der Junge die symbolische Gabe – einen grossen Käselaib – übergeben. Doch kaum wird der Conducator des Schülers ansichtig, entwindet er ihm wenig würdevoll das sperrige Präsent: «Was, der Junge hat noch Milchzähne?! Kameraden, das geht doch nicht!» Was für eine Enttäuschung für den kleinen Lali!

In seinem Erstlingsfilm COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE dienen dem fünfunddreissigjährigen Filmemacher Catalin Mitulescu Episoden wie diese – vage zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelt – dazu, die Schnittstellen zwischen den allgemeinen Hürden des Heranwachsens und dem schwierigen Alltag unter dem Staatskommunismus in Rumänien erlebbar zu machen. In locker aneinandergereihten Szenen wirft er so einen liebevoll-nostalgischen Blick auf die letzten Tage des diktatorischen Regimes, dem die Menschen mit Trotz und Anpassung, mit Ironie und Unterwerfung, mit Tagtraum und echter Flucht zu entkommen suchen.

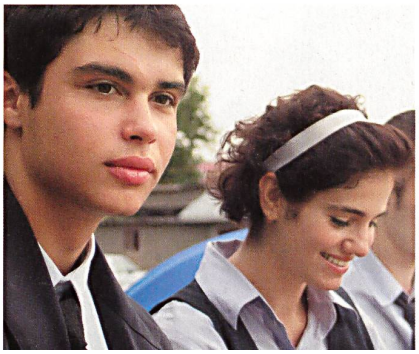
Im Zentrum von Mitulescus Film stehen der siebenjährige Lali (*Timotei Duma* in seiner ersten Filmrolle) und vor allem dessen grosse Schwester und Verbündete Eva (*Dorotheea Petre*, die dafür in Cannes 2006 zur besten Darstellerin gekürt wurde und die bereits als Protagonistin in Ruxandra Zenides RYNA aufmerken liess). Der Filmemacher zeichnet den Alltag der beiden zwischen der von viel Patriotismus durchtränkten Schule, den von der Arbeit gestressten Eltern sowie Evas Liebesbanden zu Alex, dem Sohn des Nachbarn, einem missliebigen Staatsspitzel. Die aufkeimende Beziehung zwischen den beiden findet viel Ansporn bei Evas Eltern, die sich dadurch Vorteile erhoffen – etwa indem sie die sonst so raren Medikamente für den kränklichen Lali erhalten. Doch als Eva bei einer Verfolgungsjagd im Schulkorridor eine Ceausescu-Büste zerbricht, nützen weder die Gefühle für Alex (der sie bitter verrät) noch die Parteiverbindungen des Vaters: Eva wird zuerst aus dem kommunistischen Schülerverband ausgeschlossen – und dann auch noch in eine Umerziehungsanstalt geschickt. Dort muss sie stupide Handwerksarbeiten ausführen und patriotische Hymnen lernen – dort begegnet sie aber auch dem Dissidentensohn Andrei, mit dem sie in der Badewanne zwischen Eisbrocken und einer selbstgebastelten Schwimmweste die Flucht über die Donau in die Freiheit plant.

Mit viel Gespür für emotionale Zwischentöne und Atmosphärisches, aber auch Humor für die abstrusen Situationen jener Zeit fängt der Filmemacher die Stimmungen ein, die seine eigene Jugend prägten. Dabei klingt sein Debütfilm mitunter an die tschechische Neue Welle an (mit Filmen von Jiri Menzel oder Milos Forman), in der das Aufeinanderprallen des ideologischen Überbaus und der Welt im Kleinen so meisterhaft entlarvend und amüsant gefasst wurde. Mitulescu pendelte mehrere Jahre zwischen Österreich, Ungarn, Polen und Italien, bevor er 2000 die Filmausbildung in Bukarest begann. Schon mit seinen drei frühen Kurzfilmen war er nach Cannes geladen, das ihm für seinen letzten, TRAFIC (2004), sogar die Goldene Palme verlieh. Im vergangenen Jahr nun präsentierte er dort COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE. Dessen leichtfüssige, wenn auch etwas sprunghafte Dramaturgie erinnert mitunter an Fellini mit seinen frei flottierenden Bruchstücken zwischen Tag und Traum und dem surreal-märchenhaften Touch: etwa wenn in Lalis Vorstellung Bekannte und Nachbarn in einem U-Boot-ähnlichen Bus sitzen und der kleine Schaffner den Leuten die Fahrkarten ihren Wunschdestinationen entsprechend ausstellt. Oder wenn der Grossvater während einer der legendären Stromausfälle unter Ceausescus Regime als Schattenfigur hinter der Badezimmertür den Conducator mimt. Oder als Lali und seine Clique die aus dem Westen zugeschickten Kaugummi zu riesigen rosa Luftballons aufblasen, die sie gen Himmel fliegen lassen.

So steht denn auch die kleine grosse Welt des Heranwachsens im Mittelpunkt von Catalin Mitulescus Film. Momentaufnahmen, die in einem nostalgischen Rückblick dem Bild einer prekären Ära etwas Unbeschwertheit zurückzugeben suchen – unter freiem Arrangement von Eindrücken, Bildern und Figuren, die für den Filmemacher jene Zeit und das stumpfe Klima der Repression repräsentierten. Die rumänisch-französische Produktion, die in Zusammenarbeit mit Martin Scorsese und Wim Wenders entstand, zielt dabei mit ihrem manchmal plakativ originellen Tonus unverhüllt auf ein breiteres Publikum ab. Nichtsdestotrotz zeugt Mitulescus Debüt von dem Willen, sich kreativ mit der Vergangenheit seines Landes auseinanderzusetzen. Damit reiht er sich in die Garde der jungen, aufstrebenden Filmemachergeneration Rumäniens ein, die nicht nur in Cannes zurzeit mit vielen Lorbeeren bedacht wird. Wozu – last but not least – auch der Kameramann *Marius Panduru* beiträgt – der schon beim für den Schweizer Filmpreis nominierten RYNA mitwirkte und auch in COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE geschmeidig mit seiner Kamera dem wandelnden Tempo der Erzählung folgt.

Doris Senn

CUM MI-AM PETRECUT SFARSITUL LUMII
(COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE / WIE ICH DAS ENDE DER WELT ERLEBTE)
*R: Catalin Mitulescu; B: Andreea Valesn, Catalin Mitulescu; K: Marius Panduru; S: Cristina Ionescu; A: Daniel Raduta; T: Stéphane Thiébaut; M: Alexander Balanescu. D (R): Dorotheea Petre (Eva), Timotei Duma (Lalalilu), Marius Stan (Tarzan), Marian Stoica (Silvica), Ionut Becheru (Vomica), Cristian Vararu (Andrei), Mircea Diaconu (Evas Vater), Carmen Ungureanu (Evas Mutter), Grigore Gonta (Ceausica, Vomicas Vater), Nicolae Praida (Nea Titi), Jean Constantin (Nea Florica). P: Strada Film, Les films Pelléas; Martin Scorsese, Wim Wenders. Rumänien 2006. Farbe, 106 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden*



## SHOPPEN
### Ralf Westhoff

Wenn wir unsere Beziehungen aus unserem Gedächtnis abrufen, Beziehungen von Freunden und Bekannten betrachten, dann werden wir auf gar manche Ungereimtheiten stossen und über manche niedrigen Beweggründe stolpern. Natürlich hängt die Beurteilung auch von den Erfahrungen ab, und die sind bei Jüngeren naturgemäss weniger intensiv als bei Älteren. Und da das menschliche Zueinander eines der grundlegenden Konstituenzien unserer Existenz ist, birgt es Tragisches und Komödiantisches in sich.

Nach drei Kurzfilmen hat sich der 37jährige Münchner Autodidakt Ralf Westhoff mit seinem langen Debütfilm an eine spezielle Variante dieses Themas gewagt und mit seinem Titel auch schon gleich das Verständnis der Handlung vorgegeben. Es geht um das so genannte Speed-Dating, bei dem sich bis zu zwanzig Singles, in gleicher Zahl männlich und weiblich, gegenübersitzen, sich gegenseitig ausforschen und nach einer begrenzten Zeit – im allgemeinen höchstens acht Minuten – jeweils zum Nächsten wechseln, bis sich alle Teilnehmer ausgetauscht haben. Da in der kurzen Zeit kaum ein Kennenlernen möglich ist, preisen sich die Paarungswilligen auch dementsprechend plakativ und konsumorientiert an.

Westhoff exemplifiziert ein solches Unternehmen mit achtzehn Schauspielern, die er von Münchner Bühnen rekrutiert hat, was zumindest dem Dating-Zeremoniell einen fast dokumentarischen Anstrich gibt, weil sich die Gesichter der Darsteller nicht filmmässig verbraucht haben und ihre individuelle Eigenart besitzen.

Das Drehbuch ist schon vom Thema her einfach gestrickt. Die gegenseitige Befragung der Liebesleute findet in einem kahlen Raum statt, die Glocke zur Beendigung der jeweiligen Inquisition wird von einem älteren Mann bedient, der sich kraft seines Alters jenseits solcher Prozeduren befindet. Menschen seines Jahrgangs würden sich bei einem solchen Verfahren nur lächerlich machen und eher den Verdacht auf Senilität wecken. Also muss der Witz und der Reiz des Films im Verhalten, den Dialogen der Mittzwanziger liegen, die sich nach der Frageprozedur mit ihren angekreuzten Wunschpartnern zu Dates treffen, um sich Klarheit über ihre Wahl zu verschaffen. Ob allerdings der Wunschpartner fürs Leben dabei ist? Selbst die Probanden bleiben skeptisch: «Stell' dir vor, du findest hier deinen Traumpartner und später erzählst du deinen Kindern, wie du ihn kennengelernt hast, und dann musst du ihnen von diesem sterilen Scheissspiel berichten. Das ist doch peinlich.» Es gibt aber auch die coolen Typen wie den partygeilen Patrick, der seinen Frauenkonsum mit dem Genuss von Gin Tonic vergleicht, der sich ohne Zicken zum Verzehr darbiete, im Gegensatz zur oft eigenwilligen Partnerin, die zuviel Zicken mache.

Die Figuren dieses auch ernsten Spiels haben ihre sympathischen und weniger einnehmenden Seiten, ihre Schlagfertigkeit und Unverschämtheit, ihre freiwillige oder unfreiwillige Komik – etwa das missionarische Auftreten des Öko-Freaks, für den die Autofahrer ein Gräuel sind, oder der Controller, der seine vorformulierten Anfragen mit Stift und Bogen abarbeitet.

Eigentlich hätten sie sich alle auch zufällig begegnen können, und das Ergebnis wäre nicht viel anders herausgekommen. Aber der Witz liegt nun mal in diesem formalisierten Kennenlernen, dessen Sprache von jungen Kinogängern wie diejenige einer Stefan-Raab-Show goutiert und belacht wird. Westhoff hat das Abfragen und die anschliessenden Dates nicht episodenhaft hintereinander geschnitten, sondern mit verschiedenen Kamerastandpunkten sprunghaft von einem zum anderen geblendet und dem Ganzen dadurch einen erstaunlichen Drive mit zusätzlichem Witz verliehen.

Erwin Schaar

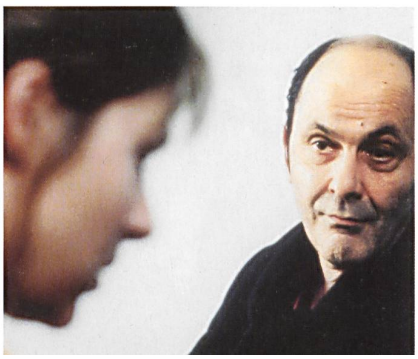
*R, B: Ralf Westhoff; K: Helmfried Kober, Christian Knöpfle; S: Uli Schön; M: Michael Heilrath. D (R): Sebastian Weber (Jörg), Anna Böger (Susanne), Felix Hellmann (Patrick), Katharina Schubert (Isabella), David Baalcke (Frank), Julia Koschitz (Susanna), Martin Butzke (Markus). P: Ralf Westhoff Filmproduktion. D 2007. 91 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich*

## SELON CHARLIE
### Nicole Garcia

Die gegenläufige Gleichzeitigkeit des urbanen Lebens hat in den letzten Jahren ein eigenes Genre oder zumindest doch ein eigenes Erzählmodell hervorgebracht. Man könnte dieses Erzählterrain der absichtsvollen Kreuzung der Lebenswege und schicksalhaften Verstrickung eines umfangreichen Figurenensembles den «Mosaikfilm» nennen. In Filmen wie Robert Altmans SHORT CUTS und denen seiner Epigonen (MAGNOLIA von Paul Thomas Anderson, CRASH von Paul Haggis, BABEL von Alejandro Gonzàlez Iñárritu, um nur einige zu nennen) scheint die Hierarchie der Haupt- und Nebenfiguren aufgekündigt. Ihr Erfolg verdankt sich gewiss auch dem Umstand, dass ihr übergeordnetes, dramaturgisches Prinzip einem Grundimpuls des Kinos entspricht: der Parallelmontage. Behende wechseln sie zwischen diversen Handlungssträngen und versuchen so, ein stimmiges Fresko der modernen Gesellschaft zu entwerfen.

Das vielstimmige Erzählen hat die Schauspielerin Nicole Garcia bereits in zwei früheren Regiearbeiten erprobt, in LE FILS PRÉFERÉ (1994) und PLACE VENDÔME (1998). Dort stand jedoch stets unbestritten eine Figur im Mittelpunkt. In SELON CHARLIE ist, stärker noch als der Einfluss vergleichbarer US-Filme, der von Claude Sautets "choralen" Filmen zu spüren: Kurz vor seinem Tod beriet er sie beim Schnitt von PLACE VENDÔME und empfahl ihr, der polyphonen Erzählstruktur noch viel strenger zu folgen. *Jacques Fieschi*, Szenarist von Claude Sautets letzten Filmen, ist auch Nicole Garcias ständiger Co-Autor.

Im Zentrum ihres neuen Films stehen nun sechs (beinahe) gleichberechtigte Hauptfiguren. Matthieu, ein gefeierter Paläontologe, kehrt zu einem wissenschaftlichen Kongress in seine Heimatstadt in Nordfrankreich zurück. Dort trifft er seinen einstigen Freund und Kollegen Pierre wieder, der sich von ihm verraten fühlte, seine vielversprechende Laufbahn als Wissenschaftler aufgab und nun als Lehrer arbeitet. Der Bademeister Serge kommt seiner Verantwortung als Fami-



lienvater eher schlecht als recht nach; er hat ein Verhältnis mit Pierres Frau. Joss ist ein kleiner Gauner, der einen kläglichen Raubüberfall plant und damit seine Bewährung und seinen Job aufs Spiel setzt. Jean-Louis ist der regionalstolze und um Volkstümlichkeit bemühte Bürgermeister des Ortes. Adrien schliesslich könnte eine grosse Karriere als Tennisspieler bevorstehen.

SELON CHARLIE erwischt all diese Figuren an einem Scheideweg. Ein Riss geht durch ihre bisherige Existenz. Sie entdecken, wie verwundbar ihre Lebensentwürfe sind, wie sehr sie auf falsche Gewissheiten gesetzt haben. Die sozialen Mythen von Ehrgeiz und Sicherheit scheinen plötzlich nicht mehr deckungsgleich mit ihren wirklichen Bedürfnissen. Die von der Gesellschaft geforderte Anpassungsleistung können sie nicht mehr erbringen. Sie sind gefangen in einem existenziellen Schwanken. Ein Ausweg wäre womöglich die Fähigkeit, das eigene Leben noch einmal im Konjunktiv zu denken, sich Alternativen vorzustellen. Ihre Frauen können sie jedenfalls nicht teilhaben lassen an ihrer Malaise.

Serges Sohn Charlie ist zunächst ein stummer Zeuge dieser Lebenskrisen (später wird er auch als Katalysator fungieren). Eine enorme Last ruht auf seinen Schultern: Sein Vater macht ihn zum Mitwisser der Affäre, die er mit der Frau seines Lehrers unterhält, er soll für ihn lügen und muss sich der verzweifelten Fragen seiner Mutter erwehren. Seine Perspektive ist indes resonanzärmer, als es die Autoren erhofft haben. Er bleibt eine Chiffre, steht für das Risiko biographischer Weichenstellungen. Er hat alle Hände voll zu tun, den Neurosen zu entgehen, die ihm die Erwachsenen vorleben.

SELON CHARLIE demonstriert, welche Verführungskraft dieses Erzählmodell auf Filmemacher ausüben und wie leicht es sich zugleich erschöpfen kann. Die Möglichkeit, umstandslos von einem Handlungsstrang zum nächsten zu schneiden, mag wie eine Entlastung wirken: Es erspart die Vertiefung der Konflikte; Charaktere, die für sich allein womöglich nicht tragfähig wären, scheinen in diesem Kontext hinreichend zu funktionieren.

Die Montage schmiegt die Parallelhandlungen in SELON CHARLIE indes immer enger aneinander, der Ton überlappt mit grosser Evidenz von einer auf die andere – etwa in jener Passage, wo ein wissenschaftlicher Vortrag über die ursprüngliche Einsamkeit des Menschen komplett jener Szene unterlegt ist, in der Serge mit seiner entfremdeten Familie frühstückt. Das Erzählmodell des «Mosaikfilms» schürt die Hoffnung, seine Struktur sei allein schon solide und soziologisch aussagekräftig genug, denn es bildet stets ein Gemeinwesen ab und folgt einem Gestus der Repräsentation, bei dem jede Figur doppelwertig ist: Einerseits soll sie allgemeingültige Erfahrungen machen und zugleich eine kinohafte Einzigartigkeit besitzen.

In dieser Hinsicht ist in SELON CHARLIE eine gewisse Routine zu spüren. Die Schauspieler sind allesamt glänzend (von dem Charakterdarsteller *Patrick Pineau* wünschte man sich, ihn fortan häufiger in Hauptrollen zu sehen), variieren ihre vertrauten Rollenfächer jedoch eher, als dass sie sie erweitern müssten – *Vincent Lindon* scheint seit LE SEPTIÈME CIEL von Benoît Jacquot der Part des cholerischen, achtlosen Ehemannes und Vaters auf den Leib geschrieben, *Jean-Pierre Bacri* stattet den Bürgermeister mit seiner bewährten Verdrossenheit aus, verleiht ihm Kontur als jemandem, der hadert mit der Beschränktheit seiner Bildung und Weltläufigkeit.

Nicole Garcia und Jacques Fieschi haben ihr Buch jedoch so sorgfältig konstruiert – nur ein Strang bleibt isoliert, unverbunden: der des Tennischampions ist allenfalls thematisch mit den anderen verknüpft –, dass sie der Mechanik des Erzählens Momente grosser Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit abringen. Der Abschied Serges von seiner Geliebten ist überaus bewegend, weil er ihr eingesteht, er habe stets Angst gehabt, dass sie nicht zum Rendezvous erscheinen würde. Und die Szene, in der der Bürgermeister dem Ganoven die Comicfigur Hulk erklärt, bündelt wie unter einem Brennglas sämtliche Themen des Films.

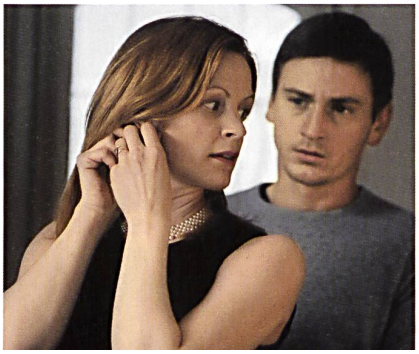
Das vielstimmige Erzählen läuft (zumal in seiner US-Variante) meist auf eine Katharsis hinaus. Es vertraut auf die klärende, heilsame Wirkung der Begegnungen und Konfrontationen. In Nicole Garcias Film regiert die Claudelsche Idee der Rettung der gefangenen Seelen; es wird kein Zufall sein, dass einige der Figurennamen (Pierre, Matthieu, Joss) ihren Ursprung in der Bibel finden. Nicole Garcia liebt ihre Männer in der Krise. Sie mag sich kaum von ihnen trennen. Seit seiner letztjährigen Premiere in Cannes hat sie die Länge des Films um zehn Minuten reduziert. Man sieht ihm an, wie schwer ihr dies gefallen sein muss.

Gerhard Midding

Stab
*Regie: Nicole Garcia; Buch: Jacques Fieschi, Frédéric Bélier-Garcia, Nicole Garcia; Kamera: Stéphane Fontaine; Schnitt: Emmanuelle Castro; Ausstattung: Thierry Flamand; Kostüme: Nathalie du Roscoat, Frédéric Souquet; Make-up: Thi Loan Nguyen; Ton: Jean-Pierre Duret, Nicolas Moreau, Jean-Pierre Laforce*

Darsteller (Rolle)
*Jean-Pierre Bacri (Jean-Loup Bertagnat), Vincent Lindon (Serge Torres), Benoît Magimel (Pierre), Benoît Poelvoorde (Joss), Patrick Pineau (Matthieu), Arnaud Valois (Adrien), Ferdinand Martin (Charlie), Minna Haapkyla (Nora), Sophie Cattani (Séverine), Philippe Lefebvre (Pierre-Yves), Philippe Magnan (Ricordi), Samir Guesmi (Mo), Jérôme Robart (Ballhaus), Valérie Benguigui (Charlies Mutter), Grégoire Leprince-Ringuet (Thierry), Jean-Louis Foulquier (Barbetreiber)*

Produktion, Verleih
*Les Productions du Trésor, Studio Canal, France 3 Cinéma, Pauline's Angel; Produzent: Alain Attal; Herstellungsleitung: Xavier Amblard. Frankreich 2006. Farbe, Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich*



# TARNATION
## Jonathan Caouette

«Ich hatte einen seltsamen Traum von meiner Mutter» – «War es ein Alptraum?» – «Ja.»

Mit diesem kurzen Dialog zwischen dem Regisseur Jonathan Caouette und seinem Lebenspartner David beginnt der experimentelle Dokumentarfilm TARNATION und bringt das Thema des Filmes auf den Punkt. Mit einunddreissig Jahren blickt Jonathan Caouette zurück auf eine alptraumhafte Kindheit und Jugend, die geprägt ist von den Krisen seiner psychisch kranken Mutter Renee.

Im Texas der sechziger Jahre wird Renee als junges Mädchen von ihren christlichen, konservativen Eltern zu jahrelanger Elektroschock-Behandlung gezwungen, ihre Persönlichkeit verändert sich mehr und mehr. Ihr Sohn Jonathan wächst bei Pflegefamilien und schliesslich bei seinen Grosseltern auf. Missbrauch, Drogenkonsum und Verwahrlosung prägen seinen Alltag. «Das Leben ist ein Trip», sagt der frühreife Junge einmal. Mit dreizehn Jahren frequentiert er bereits Schwulen-Clubs. Seine Liebe zum Film und seine Kreativität halten ihn am Leben, er schaut sich nächtelang Undergroundfilme von Paul Morrissey & Co. an und dreht Slasherfilme mit seiner geistig verwirrten Grossmutter in der Hauptrolle. Sein Grossvater spricht unablässig über das Wetter, seine Liebe zu Texas und Gott. An der Highschool inszeniert Jonathan zusammen mit seinem ersten Freund eine Musicalversion von David Lynchs BLUE VELVET mit Songs von Marianne Faithfull. Sein grösster Traum wäre eine Rock-Oper über sein eigenes Leben. Jonathan sucht immer wieder den Kontakt zu seiner Mutter, mit der ihn eine unzerstörbare Liebe verbindet.

Als ausführende Produzenten agierten SHORTBUS-Regisseur John Cameron Mitchell und Gus van Sant, die sich vom Werk des jungen Filmemachers begeistert zeigten.

Der therapeutische Effekt, der TARNATION für den Regisseur offensichtlich hatte, ist durchgehend spürbar und berührt manchmal unangenehm. Für ihn sei das Schneiden des Filmes und das anschliessende Vorführen vor Publikum eine reinigende wie auch grauenerregende Erfahrung gewesen, «sich so zu exponieren ist beängstigend und aufregend, aber es hat mich definitiv geheilt». Manchmal hat man als Zuschauer das Gefühl, in etwas zu Privates einzudringen, zuweilen übertritt Caouette die Schmerzgrenze, etwa wenn die Kamera minutenlang auf Renee haften bleibt: eine erwachsene Frau, die sich unaufhaltbar in ein kleines überdrehtes Mädchen zu verwandeln scheint. Man kann sich fragen, ob dieser Film überhaupt für die Öffentlichkeit bestimmt sein sollte.

Jonathan Caouette leidet selber an Depersonalisation, einer psychischen Störung mit einem verschobenen Wahrnehmungs- und Persönlichkeitsempfinden: «TARNATION habe ich so geschnitten, dass der Film meine Gedankenprozesse nachahmt, so dass das Publikum ebenso den Eindruck hat, in einem Traum zu sein.»

Der 2003 entstandene Film – in Cannes und Sundance uraufgeführt, weltweit frenetisch gefeiert und mehrfach ausgezeichnet – wurde vollständig mit dem rudimentären Schnittprogramm «Apple iMovie» geschnitten, animiert und gemischt. Seit früher Jugend hielt Caouette sein Leben fest: Super 8-, Video-, Tonband-, Telefonbeantworter-Aufnahmen und Fotografien vermischt er zu einem manchmal schon fast unerträglich intimen und gleichzeitig zärtlichen Familienalbum, das von einer betörenden Ästhetik ist. Angeblich sichtete er willkürlich Material, importierte es und begann intuitiv zu schneiden; das Budget des Filmes betrug um die zweihundert Dollar. Ähnlich wie im verwandten Doku-Porträt THE DEVIL AND DANIEL JOHNSTON über den manisch-depressiven Sänger Daniel Johnston, verschwindet der voyeuristische Aspekt nie ganz, das Gefühl einer Nabelschau wird in TARNATION noch verstärkt, der Film ist persönlicher, da der Regisseur gleichzeitig Hauptfigur ist. Jonathan Caouette, der auch als Schauspieler arbeitet, liebt es seit seiner Kindheit sich zu inszenieren, sich zu verkleiden und in andere Rollen zu schlüpfen. «Ich bin emotional gestört», sagt er einmal und filmt sich dabei im Spiegel. Diese Selbstinszenierung verleiht dem Film wiederum eine gewisse Distanz. Ein weiteres Element, das den Zuschauer auf Distanz hält, ist die merkwürdige Erzählstruktur. Die wichtigsten Fakten aus seinem hoffnungslosen Leben werden schriftlich als eingeblendeter Text und in der dritten Person erzählt, die Kapitel seines Lebens in Titel wie «Texas 1975–1981» unterteilt.

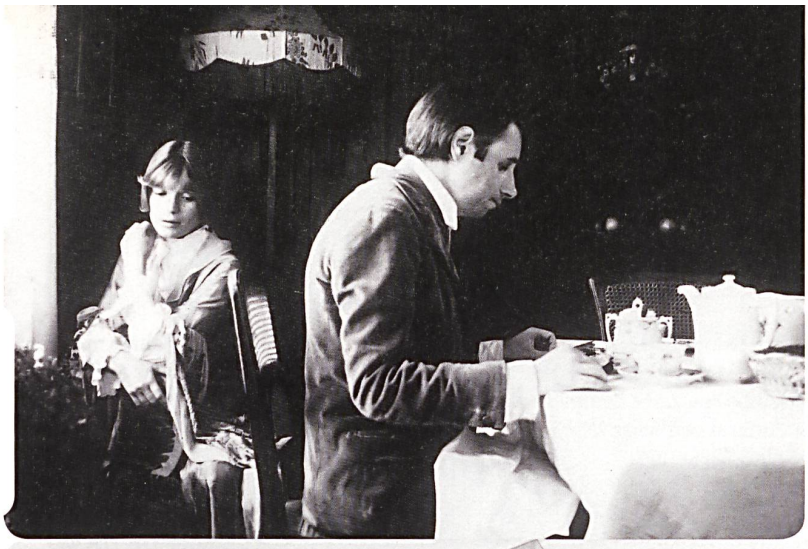
Als er dreissig Jahre alt wird, verliert Renee nach einer Überdosis Lithium vollends den Verstand, ihr Sohn nimmt sie bei sich und seinem Lebenspartner in New York auf. Die verwirrte Frau sorgt trotz ihrer Krankheit – mit ihrem Lachen, das klingt wie das eines jungen Mädchens, und ihrer direkten Art – immer wieder für die lichten Momente des Filmes.

Über gewisse Dinge schweigt sie stur, zum Beispiel über ihre Krankheit und ihre Kindheit. «Hilf mir doch bitte mit meinem blöden Film!» schreit dann ihr Sohn und Regisseur und fügt an, er wolle so auch etwas über sich selber erfahren. TARNATION sei in erster Linie ein Liebesbrief an seine Mutter, meint Caouette, im Grunde ist sein Film viel mehr ein erbarmungsloses Selbstporträt. In der berührenden Abschlusssequenz fleht Caouette unter Tränen direkt in die Kamera: «Ich will nicht so werden wie meine Mutter!» bevor er sich neben sie ans Bett setzt und sie zudeckt wie eine besorgte Mutter ihr krankes Kind.

Sarah Stähli

*Regie, Buch, Kamera: Jonathan Caouette; Schnitt: Jonathan Caouette, Brian A. Kates; Musik: John Califra, Max Avery Lichtenstein, Stephin Merritt. Mitwirkende: Jonathan Caouette, Renee LeBlanc, David Sanin Paz, Rosemary Davis, Adolph Davis, Greg Ayres, Dagon James, Vivian Kalinov, Cassidy King, Shana King. Produktion: Jonathan Caouette, Stephen Winter; Herstellungsleitung: Gus van Sant, John Cameron Mitchell. USA 2003. Farbe, schwarz-weiss; Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Stamm Film, Zürich; D-Verleih: Arsenal Filmverleih, Tübingen*

1



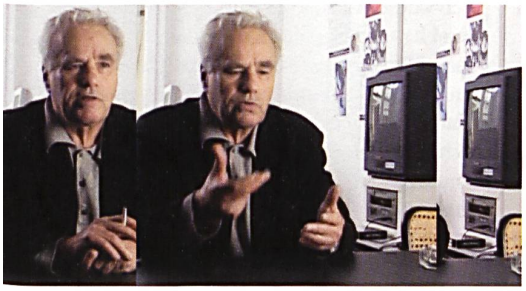
2

3

4

# "Schneiden ist die produktive Kritik am gedrehten Material, genauso wie das Drehen die produktive Kritik am Drehbuch"

Gespräch mit Georg Janett



5

**FILMBULLETIN** Beginnen wir beim Anfang. Wie kam es, dass du beim Film arbeiten wolltest?

**GEORG JANETT** Die Faszination für Film fing bei mir im Alter von etwa zehn Jahren, Ende Primarschulzeit an. Es gab da in Kleinbasel, in jenem Quartier gleich jenseits der mittleren Brücke, wo ich aufgewachsen bin, einen kinderfreundlichen Optiker, der jeweils am Samstagnachmittag aus seinem Laden Filme auf die Schaufensterscheibe projizierte. Draussen standen die Kinder des Quartiers und haben sich über alles mögliche gefreut: kurze Chaplin-Filme, aber auch Dokumentarfilme. Für mich war das absolut faszinierend, da ich damals – als etwas, das mit Bildern operierte – nur die «Schweizer Illustrierte» kannte. Aber das waren eben stehende Bilder. Und da im Schaufenster: eine Oase und Palmen, die sich im Wind bewegen – das hat mich einfach hingerissen. Das ist mir die Mittelschulzeit hin geblieben. Ich fing relativ früh an, ins Kino zu gehen. Es gab damals noch die schöne Errungenschaft der Doppelprogramm-Kinos, wo man zwei grundverschiedene Filme für relativ wenig Geld anschauen konnte. Bald einmal bemerkte ich, dass ich mehr von den Filmen habe, wenn ich mitten im Programm reingehe, das konnte man, und mich einfach der Hälfte

“Ich hatte einen baselstädtischen Lehrvertrag, der mir binnen vier Jahren eine Ausbildung zum Filmregisseur versprach.”

des ersten Films aussetze, dann den zweiten Film anschaue und dann die erste Hälfte des ersten Films nachhole. Und wenn es mir sehr gut gefallen hat, bin ich einfach noch länger sitzen geblieben – auch das konnte man.

Später, an der Mittelschule, wo so die vagen Gedanken um die Berufswahl kursierten, hab ich einfach alles gestrichen, was für mich nicht in Frage kam, und es blieb dann wenig übrig. Ich war – Lehrer würden wohl sagen – eine ziemlich einseitige Begabung. Sprachen, Geschichte, Zeichnen, die musischen Fächer, auch Turnen ging gut, in den mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächern war ich ziemlich schwach. Meine Eltern sahen mich auf Grund einer gewissen Leichtigkeit des sprachlichen Ausdrucks als Juristen, aber das wollte ich nicht. Ich habe die Rekrutenschule vorverschoben, um noch ein bisschen Zeit zu haben, mich wirklich zu entscheiden. Nach absolvierter RS im Alter von neunzehneinhalb Jahren hab ich mich dann bei der Kern Film AG, der einzigen Möglichkeit, die es für mich in Basel damals gab, bei dem Auftragsfilmunternehmen des Filmpioniers *August Kern* beworben und bekam einen auf vier Jahre ausgerichteten baselstädtischen Lehrvertrag. Ich musste, wie das üblich war – das hat sich dann relativ schnell erledigt, weil ich häufig nicht konnte, weil wir bei Aussenaufnahmen weg waren –, zusammen mit den Fotografen die Gewerbeschule besuchen und hab bei dieser Gelegenheit einen jungen Fotografen kennengelernt und mit ihm die Schulbank gedrückt, den ich dann zehn Jahre aus dem Blickfeld verloren habe, bis er plötzlich auch beim Film wieder auftauchte: *Pio Corradi*.

Die Bekanntschaft mit dieser Kern Film AG verdanke ich der Tatsache, dass ich damals eine junge Dame kennenlernte, und, wie häufig bei irgendwelchen Lebensläufen, müsste man da nach dem klassischen Motto fragen – beziehungsweise sagen: «cherchez la femme». Diese junge Dame hat bei Kern Film eine Lehre als Cutterin gemacht, zuerst Negativschnitt, dann auch Positivschnitt. Anne ist allerdings, unmittelbar bevor ich bei Kern angefangen habe, nach Zürich weggegangen. Sie hat den Kameramann *Andreas Demmer* geheiratet und hat ihm einen Sohn geboren, der jetzt auch beim Film tätig ist. *Anne Demmer* hat eine Weile bei den Filmen, die Mitte der fünfziger Jahre in der Schweiz entstanden sind, als Assistentin gearbeitet, hat später selber geschnitten, ist aber leider den mannigfachen Anforderungen, die dieser Beruf stellt, vorab auch was psychische Stabilität betrifft, nicht gewachsen gewesen und relativ traurig als Alkoholikerin gestorben.

**FILMBULLETIN** Anne Demmer hat da als Cutterin gearbeitet. Wie war deine Ausbildung bei Kern?

**GEORG JANETT** Ich hatte einen Lehrvertrag, der mir binnen vier Jahren eine Ausbildung zum Filmregisseur (lacht) versprach. In der ersten Zeit habe ich als angelernter Kameraassistent gearbeitet, mit der Zeit nahm mich Kern auch ein bisschen zum Schneiden mit. Das war damals noch die mühsame Geschichte mit Klebstellen, Hobel und so weiter – also ich durfte ein bisschen kleben. Es war damals bei Kern insofern interessant, als er sich ein Trickatelier – sowohl Zeichen- wie Sachtricks – leistete mit dem deutschen Spezialisten *Hans Schütz*, und manchmal musste ich dann am Tricktisch auch Tricks aufnehmen.

Nach gut zwei Jahren wurde ein Spielfilm in Basel gedreht, irgendein Schreckenswerk der mittleren fünfziger Jahre, eine Dialektkomödie, die auf einem Schwank beruhte, der hiess wie der Film WENN D'FRAUE WÄHLE – und das zeigt, worum es etwa geht. Ein fürchterlicher Schmonzes. Ich wurde von Kern als Schnittassistent an diese Produktion vermietet. Das hat mir die zwar kurze, aber nachhaltige Bekanntschaft mit dem Cutter *Henri Rust* eingetragen. Rust war ein damals wohl schon auf dem absteigenden Ast sich befindender Star des französischen Films, der immerhin Filme wie LES ENFANTS DU PARADIS und LE SALAIRE DE LA PEUR geschnitten hat.

Rust war eine absolut imposante Figur, ein gepflegter Gentleman, immer im Zweireiher mit Krawatte, der da souverän auf dem Schneidetisch rumfunktionierte, zwischendurch hat er auch mal nur angezeichnet und mir die technische Arbeit überlassen, ging ins Tonstudio neben dem Schneideraum, hat sich an den Flügel gesetzt und präludiert – so vor sich hin. Das ist mir unvergessen. Es hat mir auch leidvoll in Erinnerung gerufen, dass ich leider Gottes relativ wenig von Musik verstehe.

Ich habe mit der Zeit dann rausgekriegt, dass Kern für mich pro Tag etwa das einkassierte, was ich pro Woche ausbezahlt erhielt. Das hat mir nicht sonderlich gepasst, und ich hatte auch generell gewisse Probleme mit dem älteren, recht patriarchalischen, autoritären August Kern. Das hatte zur Folge, dass ich, vermutlich zum einzigen Mal in meinem Leben, weil das nicht zu meinen Stärken gehört, eine diplomatische Glanzleistung vollbrachte und mich nach knapp zweieinhalb Jahren mit Kern auf die gegenseitige gütliche Auflösung des Lehrvertrags einigte.

Das fiel mir umso leichter, als ich durch Anne Demmer mittlerweile ein Angebot hatte, bei einer vergleichbaren Firma in Zürich als Kameraassistent von Andreas Demmer zu arbeiten. Das war die Montana Film von *Viktor Staub*, dem Bruder des Kabarettisten Peter W. Staub, der in den fünfziger Jahren eine recht gute Karriere hatte – so als ewiger Lausbub in den deutschen Komödien gehandelt wurde.

Montana Film machte jene Auftragsfilme, wie es eben üblich war. Unter anderen einen Film über die Entstehung des Kraftwerks Göschenen, wo ein riesiger Erddamm aufgeschüttet und die ganze Infrastruktur in den Berg hinein gebaut wurde. Wir sind so alle drei Wochen mal für drei, vier Tage nach Göschenen gefahren, in irgendwelchen Kavernen verschwunden und haben – bis zu den Knöcheln im Wasser stehend und mit der entsprechenden Beanspruchung des Materials – gedreht, was die da gebohrt und installiert haben. Hinterher hab ich die Scheinwerfer, die Kabel und alles gereinigt.

**FILMBULLETIN** Noch kein 16 mm?

**GEORG JANETT** 35 mm. Damals gab es noch gar keinen hochempfindlichen Farbfilm. Das war eine ziemliche Lichtkiste. Dieser Baufilm hatte schon was.

Einer der schrecklichen Filme, die wir da machten, war eine Auftragsarbeit für die Schweizerische Verkehrszentrale nach einer Suite auf die Schweizer Seen – fünf Minuten Murtensee, vier Minuten Neuenburger See, und das musste man nun bebildern ...

Nach einem Jahr lief mein Vertrag aus. Ich hatte das Gefühl, ich müsste irgendwie wechseln, um einen umfassenden Überblick zu gewinnen und nicht als Kameraassistent und dann vielleicht mal mit der Zeit als Kameramann meine Brötchen zu verdienen. Ich wollte unbedingt Regieassistenz machen und hatte zwei, drei vage Kontakte, aber das hat sich alles zerschlagen. Damals konnte man noch nicht stempeln, und ich sass also da: ohne Arbeit. Nach drei Monaten musste ich schweren Herzens nach Basel zurück, musste wieder bei den Eltern wohnen und mir irgendwelche Zwischenarbeit suchen.

Ein Vierteljahr arbeitete ich als Zügelmann – Umzüge, Klavier schleppen; ein Vierteljahr als Hilfsarbeiter in einer Druckerei, wo gerade die Telefonbücher im Schichtbetrieb gedruckt wurden, was zur Folge hatte, dass ich heute am

*Seite 31:*

1 *Verena Buss und Paul Burian in* DER GEHÜLFE *Regie: Thomas Koerfer*

2 *Walo Lüönd und Emil Steinberger in* DIE SCHWEIZERMACHER *Regie: Rolf Lyssy*

3 NI OLVIDO, NI PERDON *Regie: Richard Dindo*

4 *Walo Lüönd in* DER FALL *Regie: Kurt Früh*

5 *Georg Janett spricht von den Filmarbeitskursen*

*Seite 33:*

6 SAMMLERGLÜCK & MEHRWEGFLASCHEN *Regie: Armin Biehler*

7 WENN D'FRAUE WÄHLE *Regie: Umberto Bolzi, Ludy Kessler*

8 *Matthias Habich und Wolfram Berger in* FLUCHTGEFAHR *Regie: Markus Imhoof*

9 *Trickstudio der Kern Film um 1959*

10 *August Kern*

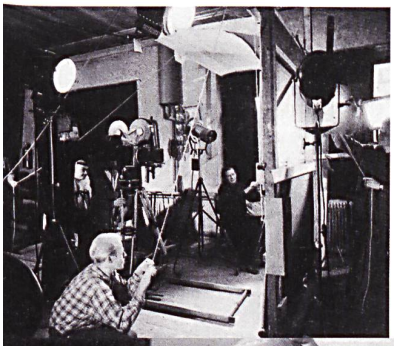
6

7

6

8

9



10

"Georges C. Stilly war als Emigrant anfangs der Krisenjahre in die Schweiz gekommen, ein Abenteurer, Lebenskünstler und als Kameramann, schwarzweiss, mit der russischen Filterschule vertraut."

frühen Morgen keine Vögel mehr hören will, weil ich damals morgens um fünf Uhr quer durch die Stadt mit dem Velo zur Morgenschicht antraben musste. Und dann war ich noch ein gutes halbes Jahr als Bierfuhrmann beim Depot Basel der Brauerei Feldschlösschen tätig. Das war insofern nützlich, als es einerseits eine körperlich relativ anstrengende Arbeit war, bei der man physisch automatisch einigermassen in Form kam. Es war zweitens lustig, weil man die Innereien und Keller der Innenstadtkneipen kennenlernte, die man sonst nur von der Gaststube her kannte. Es war – ebenso wie die Zügelmanntätigkeit – auch interessant für Geschichten. Wenn ich eine private Filmschule hätte, wäre das Pflichtprogramm. Gut für die Kondition und gut für das Zusammenreimen von Geschichten aufgrund der Indizien, die man vorfindet, wenn man in eine Wohnung reingeht. Da kann man sich – auch in Kombination mit dem Punkt, an dem man startet und an dem man die Sachen wieder abgibt – so Geschichten ausdenken: Aufstiege, Fallgeschichten – rundum spannend.

Als Bierfuhrmann sind mir zwei Dinge geblieben, die mir unter den robusten Kollegen ein gewisses Renommee verschafft haben. Zum einen war ich Mitglied der neu gegründeten Firmenfussballmannschaft, war schneller als die meisten anderen und hab deswegen diverse Tore erzielt. Zum andern hat mir ein entscheidendes Erlebnis auch für den Film klargemacht, wie wichtig Form ist. Ich arbeitete als Beifahrer mal mit einem Chauffeur, mit dem niemand arbeiten wollte, weil der einen sagenhaften Ruf als absoluter Faulpelz hatte. Nach einiger Zeit fragten die Kollegen: «Wie läuft es so?» Ich antwortete: «Er trägt die Verantwortung und ich die Kisten.» Das war ein grosser Lacher, und noch Wochen später kamen sie und fragten: «Wie hast du das jetzt gesagt?» Ein vergleichsweise harmloser Einfall, der, nur weil er auf eine bestimmte Art formuliert wurde, nachhaltig geblieben ist.

Ich habe während dieser Zeit die Kontakte nach Zürich aufrecht erhalten und wusste so von einer Produktion, bei der Leute gesucht wurden. Ich hab mich mit dem entsprechenden Produzenten verabredet und bin nach Zürich gefahren, um *Erwin C. Dietrich* zu treffen, ehe er der Kultproduzent von gehobenem Porno wurde. Er erzählt die Geschichte so: Er hatte einen Posten als Script zu vergeben und fragte mich, was ich denn als Vorbildung mitbringe. Dann hätte ich (lacht) gesagt: «Bierfuhrmann». Und das fand er ein bisschen komisch. Würde ich auch komisch finden – aber er hat eben weggelassen, dass ich vorher bei Kern, der als ehemaliger Spielfilmregisseur die Angewohnheit hatte, in jeden Auftragsfilm die eine und andere Spielszene einzubauen, ab und an Script machen musste und wusste, dass ich das kann.

Ich machte also Script bei jenem filmischen Meisterwerk, das da hiess ZWEI BAYERN IN BONN. Eine hauptsächlich deutsche Produktion mit dem bayrischen Urviech Beppo Brem in einer Hauptrolle. Das war eine relativ abenteuerliche Filmproduktion, gedreht in Berchtesgaden und Umgebung. Produktionsleiter war der Kameramann *Georges C. Stilly* – Juri Constantinovitch Stylianudis, wie er richtig hiess –, ein Armenier, der immerhin mehr als die Hälfte der Filme von Kurt Früh gedreht hat. Stilly war als Emigrant anfangs der Krisenjahre in die Schweiz gekommen, ein Abenteurer, Lebenskünstler und als Kameramann, schwarzweiss, mit der russischen Filterschule vertraut. Er hatte sich in der Vorkriegszeit, als Second-unit-Kameramann und Spezialist für Aussenaufnahmen, europäisch einen Namen gemacht, hat unter anderem für den WERTHER von Max Ophüls gedreht.

Nach diesem Dietrich-Abenteuer, das ich soweit unbeschadet überstanden habe, machte ich Script bei DEMOKRAT LÄPPLI mit interessanten Leuten, wie zum Beispiel *Hans Schneeberger*, an der Kamera, ein alter Arnold-Fanck- und Leni-Riefenstahl-Bergfuchs und immerhin auch Second-unit-Kameramann bei DER DRITTE MANN, ein stämmiger, untersetzter Bayer. Da habe ich auch *Rolf Lyssy* kennengelernt, der da Kameraassistenz machte. Nach dieser Scriptarbeit habe ich als Schnittassistent am Film mitgeschnitten, den der Produzent *Walter Kägi* selber geschnitten hat.

Dann kam ich in den Schneideraum von *Hans Heinrich Egger*, hatte zum ersten Mal mit *Kurt Früh* zu tun. Das war ES DACH ÜBEREM CHOPF, wo wir bei Hans Heinrich Egger, den damaligen Gepflogenheiten entsprechend, drei Assistenten waren. Er hat angezeichnet, die dritte Assistentin hat das Material den Vorgaben nach auseinandergeschnitten und wieder zusammengeklebt – mittlerweile schon mit Klebebändern –, Anne Demmer hat als erste Assistentin die Synchronisation, also die Schleifen vorbereitet und angelegt, und ich hab als zweiter Assistent dann die Feinarbeit gemacht. Das war zwar noch eine Gloria-Produktion mit *Max Dora*, aber wir haben damals in den Schneideräumen der Praesens-Film – im ersten Stock oberhalb des Jecklin, beim Pfauen – geschnitten. Und so bin ich auch mit der Praesens ein bisschen in Berührung gekommen, was zur Folge hatte, dass ich da bei zwei, drei Filmen in Nebenfunktionen tätig war. Bei DER ARZT STELLT FEST immerhin als zweiter Assistent von *Eugen Schüftan*, der ein liebenswürdiger, aber damals schon sehr alter Herr war – nicht mehr ganz von dieser Welt –, der auf mich ein bisschen wirkte wie eine Figur aus einem Stück von Beckett. Auch immer mit dem Zweireiher, aber mit Ärmeln, die gerade so die zwei, drei entscheidenden Zentimeter zu kurz waren. Die Hauptarbeit für uns Assistenten war, ihn beim Drehen daran zu hindern, seinen alten, abgegriffenen Belichtungsmesser auf die sterilen Laken des Operationstisches zu legen, wenn gerade eine Operation oder eine Geburt gefilmt wurde. Wir haben ihn buchstäblich gehalten, und er hat ganz verzweifelt gestöhnt: «Ich muss doch mein Licht messen können!» (lacht)

Mit Egger habe ich dann, in dieser Hin-und-Herzeit, wie ich mich da freischaffend durchgeschlagen habe, mindestens noch *Erwin Leisers* freien Dokumentarfilm WÄHLE DAS LEBEN in gleicher Besetzung gemacht. Während des Films ist Anne Demmer dann allerdings ausgestiegen, weil sie GELD UND GEIST von *Franz Schnyder* als Cutterin machen konnte, und Schnyder, da in Burgdorf, immer auch einen Schneidetisch gleich daneben hatte und parallel zum Drehen mindestens den Rohschnitt machen wollte. Dadurch bin ich sozusagen automatisch zum ersten Schnittassistenten aufgerückt, hatte da Kommentar anzulegen und damit zu leben, dass mir die Ehrfurcht vor Erwin Leiser durch die Arbeit ziemlich geschwunden ist. Ich muss ein bisschen ausholen: Ich war mit Erwin Leiser in Paris, um Archivmaterial bei den Actualités françaises, bei Pathé und dem französischen Filmarchiv zu besorgen. Leiser machte sich das insofern bequem, als er, unter Anspielung auf seine Vergangenheit, mich jeweils an der Pforte abgegeben hat und sagte: «Sie wissen schon, was wir suchen. Ich kann das nicht sehen.» Ich aber fand, wenn jemand Dokumentarfilme macht und dann noch mit diesem Thema, muss er solche Bilder einfach ertragen, und habe da eine, sagen wir mal, berufsethisch begründete Abneigung gegen Leiser entwickelt.

Die Feinmontage von GELD UND GEIST wurde in den Schneideräumen

1 *Margrit Winter und Erwin Kohlund in* GELD UND GEIST *Regie: Franz Schnyder*

2 ERNESTO "CHE"GUEVARA, LE JOURNAL DE BOLIVIE *Regie: Richard Dindo*

3 *Christoph Kühn und Franz Schnyder in* FRS – KINO DER NATION *Regie: Christoph Kühn*

4 *Kurt Gloor, Fritz Maeder und Georg Janett bei den Dreharbeiten zu* KONFRONTATION *Regie: Rolf Lyssy*

5 VARIÉTÉ CLARA *Regie: Georg Janett und AKS (Urs Aebersold, Clemens Klopfenstein, Philipp Schaad)*

6 *Alfred Rasser und Ruedi Walter in* DEMOKRAT LÄPPLI *Regie: Alfred Rasser*

7 WÄHLE DAS LEBEN *Regie: Erwin Leiser*

8 DER ARZT STELLT FEST *Regie: Alexander Ford, Franz Matter*

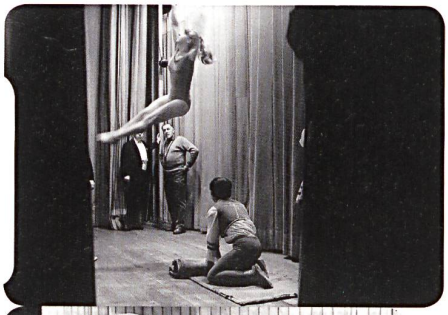
1

2

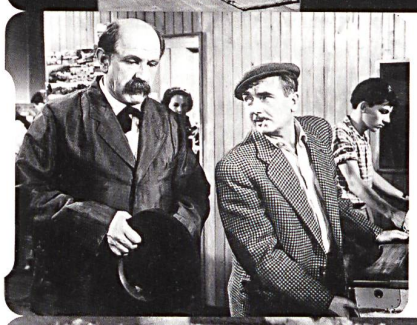
3

4

5

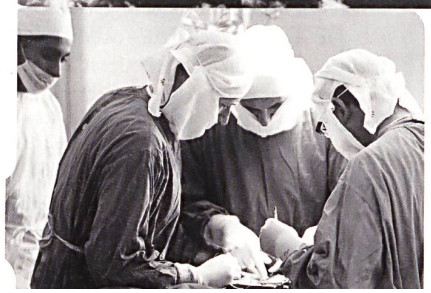


6



7

8



“Wobei wir über A BOUT DE SOUFFLE etwa noch wacker gestritten haben, weil es natürlich allen gängigen Regeln Hohn sprach, wie er geschnitten war. Wir jugendlichen Fachsimpel empfanden das eigentlich eher als Armutszeugnis.”

der Praesens in Zürich gemacht, und ich wurde wieder Assistent von Anne Demmer. Franz Schnyder, über den ich später mit *Christoph Kühn* den Film FRS – KINO DER NATION machte, war im Grunde genommen ein Volkserzieher mit einigen neckischen Eigenheiten. Einen Hauch von Sado-Masochismus sagten ihm alle Beleuchter nach, der sich unter anderem darin ausdrückte, dass er als ständigen Begleiter immer einen Hund hatte, und wenn er gut gelaunt war, hob Schnyder seine Hosen etwa auf Kniehöhe an, um einem die Narben im Schienbein zu zeigen, die er von seinem Hund hatte. Die Schneideräume der Praesens waren zwei durch eine Tür getrennte Räume, Schnyder tauchte manchmal auf und stellte sich in die Mitteltür und guckte auf beide Seiten, was da so geht – das von ihm «Hündchen» genannte Hündchen zu seinen Füssen. Ich war im kleineren Schneideraum mit irgendeiner Tonarbeit beschäftigt, und jedesmal, wenn ich am Steenbeck nach unten zu einem der Knöpfe der Tonregulierung greifen wollte, knurrte der Hund und schnappte nach meiner Hand. Ich hab das dreimal durchgespielt, dann sagte ich: «Herr Schnyder, solange der Hund da ist, arbeite ich nicht mehr.» «Da Hündli blybt hiä.» Ich hab die Arme verschränkt, ab und an zu Schnyder geguckt, der hat ab und zu auch geguckt, keine Miene verzogen, aber nach dem Mittagessen ist er nicht mehr gekommen, und ich konnte wieder arbeiten.

Solche Geschichten. Das sind so meine Erlebnisse mit den Figuren in der mittlerweile als klassisch geltenden, na ja auslaufenden klassischen Periode des Schweizer Films.

Dann habe ich bei der Dokumentarfilm AG angeheuert. Anfänglich empfand ich das als einen Rückschritt, aber es geschah nicht viel zu der Zeit, und ich musste arbeiten. Diese Dokumentarfilm AG war ebenfalls eine Auftragsfilmfirma. Ihr Chef, Doktor *Adolf Forter*, war auch eine Nummer für sich. In jungen Jahren hatte er Musik studiert, wohl auch ein bisschen komponiert, während des Krieges war er Chef des Armeefilmdienstes, und nach dem Krieg hat er sich mit dieser Dokumentarfilm AG selbständig gemacht.

Damals hat die eigentliche Zusammenarbeit mit Kurt Früh angefangen, der das gut Gemachte schätzte – ob man das dann Kunst nennen wollte oder nicht, war ihm relativ egal. Ich hatte ein sehr gutes Verhältnis mit Kurt. Ich hab damals sogar ein halbes Jahr bei ihm gewohnt, mit partiellem Familienanschluss, so zum Nachtessen, nicht immer, aber häufig. Sie hatten – das gehörte zu diesem bürgerlich-repräsentativen Haus am Römerhof – eine Dienstbotenkammer in der Mansarde oben. Es war ein sehr offenes Haus. Ich hab viele Leute dort kennengelernt, die einfach abends mal schnell vorbeigekommen sind, vom Komponisten *Tibor Kasics*, der für ihn beinahe schon ein Jugendfreund war, bis zum Schauspieler *Fred Tanner*, der zu den Freunden der Familie gehörte. Manchmal gab's auch spannende Diskussionen. An eine erinnere ich mich besonders, weil der Moralist Fred Tanner A CLOCKWORK ORANGE von Stanley Kubrick, den ich grossartig fand, also wirklich in den Orkus schicken wollte.

Früh war ein sehr offener, sehr geselliger Mensch. Ich habe mit der Zeit auch ein bisschen die Brüche in seinem Leben begriffen. Wir konnten über viele Dinge, die wir gemeinsam hatten, ein Einverständnis herstellen. Über Ödön von Horvath etwa, der sich damals einer langsamen Wiederentdeckung erfreute. Brecht natürlich, der für ihn wohl noch bestimmender war als für mich.

Wir haben bei der Dokumentarfilm AG, ich bin jetzt bei 1964, das heisst ich bin siebenundzwanzig, zuerst ein filmisches Pamphlet gegen die Hochrheinschifffahrt gemacht – ein gigantomanischer Technokratenwahn jener Zeit. In Anlehnung an Robert Jungks damaligen Bestseller «Die Zukunft hat schon begonnen» bekam er den Titel WELCHE ZUKUNFT HAT BEGONNEN? An der Finanzierung hat sich unter anderen die SBB beteiligt, weil die ganze Strecke den Rhein entlang transportmässig ohnehin nicht genügend ausgelastet sei. Verschiedene Verkehrsvereine rund um den Bodensee haben den Film mitfinanziert, und ein privates Komitee, geführt von einem Schaffhauser Ständerat, hat Geld gesammelt, weil sie die Hochrheinschifffahrt einfach nicht wollten. Das waren recht interessante Dreharbeiten. Das Spannendste für mich aber war, dass die fanden, wenn ich schon beim Drehen dabei gewesen sei, könne ich den Film auch schneiden. Das habe ich gemacht, und es ist auch recht gut rausgekommen. In dieser Zeit etwa wurden die Qualitätsprämien eingeführt, die damals nur für Dokumentarfilme vorgesehen waren, und WELCHE ZUKUNFT HAT BEGONNEN? war einer der ersten Filme, die diese eidgenössische Qualitätsprämie bekommen haben.

Und sonst habe ich in dieser Dokumentarfilm AG mit Kurt Früh einen Berufsbildungsfilm über das Bäckergewerbe als Spielfilm gemacht. Da war ich auch gleichzeitig wieder Script und Kameraassistent. Dann hat Kurt Früh ein Drehbuch für einen Film über das katholische Familienblatt «Der Sonntag», das im Walter-Verlag herausgegeben wurde, geschrieben. Heute würde man sowas wahrscheinlich Public-Relation-Film nennen. Werbefilme waren zu jener Zeit drei bis fünf Minuten lang, und wenn es dann noch etwas dokumentarischen Hintergrund hatte und eine Viertelstunde oder zwanzig Minuten dauerte, dann war das eben ein Industriefilm – auch wenn keine Industrie dahinter stand. Der damalige Geschäftsführer dieses Blättchens wechselte dann zum Sport-Toto beziehungsweise zur Sportillustrierten «Tip», die vage mit dem Sport-Toto zusammenhing, und fand relativ bald, eigentlich müsste er für den «Tip» auch einen Film haben.

Kurt Früh hat auch da ein Drehbuch geschrieben, mit zum Teil recht fröhlichen Liedchen, die *Walter Baumgartner* vertonte, und dann wurde Kurt krank. Was jetzt? Der Forter fand, ich könne die Regie führen, und das hab ich dann gemacht. Der Film NULL BIS DREIZEHN, DREIZEHN BIS NULL ist nichts Überwältigendes, aber für die damalige Zeit wohl ein relativ cleverer, gleichzeitig aber auch biederer Film.

**FILMBULLETIN** Mit Spielszenen und Schauspielern?

**GEORG JANETT** Mit jeder Menge Spielszenen, mit durchgehenden Figuren beziehungsweise einer durchgehenden Familie, und das war die Familie Keiser. Cés Keiser, Margrit Läubli und die beiden Söhne.

**FILMBULLETIN** Kurze Zwischenfrage. Ich nehme mal an, du gingst weiterhin ins Kino. Gab es da nicht eine Diskrepanz zwischen dem, was du im Kino gesehen, und dem, was du selber hergestellt hast?

**GEORG JANETT** Sicher. Das waren einfach zwei verschiedene Welten. So hat man das zur Kenntnis genommen. Wenn man mal einen Spielfilm machen würde, würde er wohl eher in die und die Richtung gehen. Wobei wir über A BOUT DE SOUFFLE etwa noch wacker gestritten haben, weil es natürlich allen gängigen Regeln Hohn sprach, wie er geschnitten war. Wir jugendlichen Fachsimpel empfanden das eigentlich eher als Armutszeugnis. Das Gefühl dafür, dass es sehr viel mehr formale Möglichkeiten gibt, als man sich gemeinhin eingesteht, ist erst im Laufe der Zeit gewachsen und sicher

*1 Georg Janett beim Schneiden von* DER FALL *Regie: Kurt Früh (aus* LICHT UND SCHATTEN – DER FILMEMACHER KURT FRÜH *Regie: Renata Münzel)*

*2 Kurt Früh*

*3 Georg Janett während der Filmarbeitskurse*

*4 Georg Janett und Kurt Früh während der Filmarbeitskurse*

*5 Dreharbeiten zu* KONFRONTATION *Regie: Rolf Lyssy*

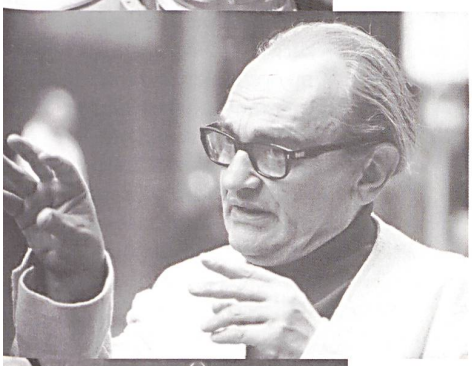
*6 Mounia Raoul in* GENET À CHATILA *Regie: Richard Dindo*

*7 Thomas Lücking und Katharina Thalbach in* GLUT *Regie: Thomas Koerfer*

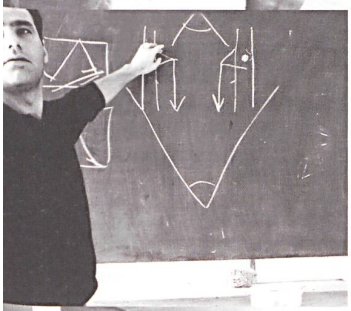
*8 Gruppenbild der Equipe von* DIE SCHWEIZERMACHER *Regie: Rolf Lyssy*

*9 Kurt Früh und Georg Janett bei den Filmarbeitskursen*

1

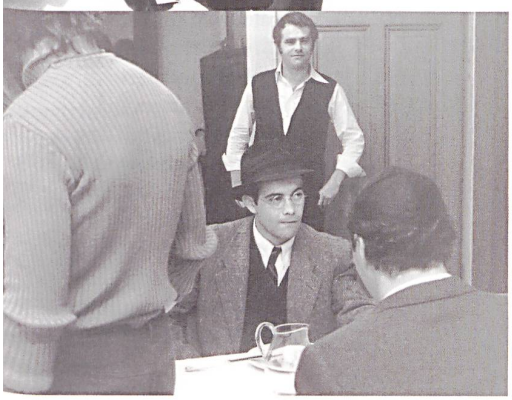


2



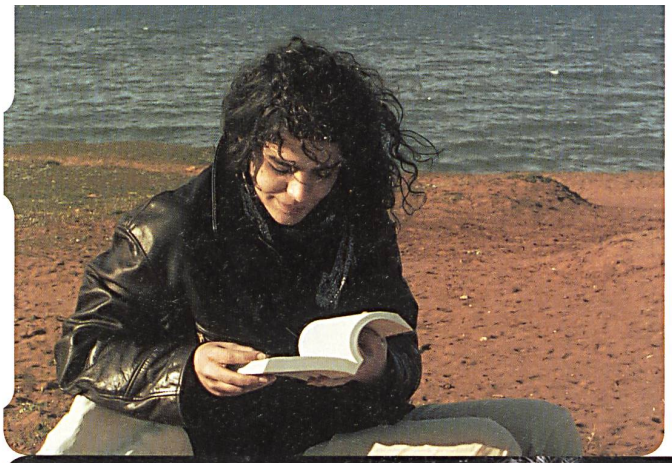
3

4



5

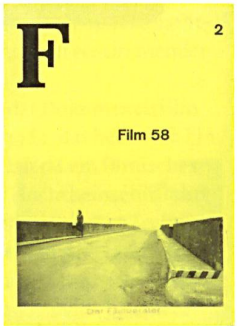
6



7

8

9




dann entscheidend von den Filmkursen 1967/68 und der Berührung mit den damals jungen Leuten geprägt worden, die diese Imprägnierung durch das Klassische schlicht nicht kannten.

Zwei verschiedene Welten also, wobei es doch Berührungspunkte – wenn auch wenige – gab. Heute arbeiten ein paar Filmwissenschafter an der Aufbereitung dieses Genres des Industriefilms, in dem es in unserem schweizerischen Rahmen auch absolute Highlights gab. Filme von *Otto Ritter*, dem Kameramann, der manchmal auch selber Regie führte, der Poet unter unseren Kameraleuten jener Zeit. Filme von *Hans Trommer*, die wirklich so waren, dass man den Auftrag dahinter vergessen und einfach den Film anschauen konnte. Auftragsfilme, die ich damals allerdings noch nicht kannte, von Max Haufler zum Beispiel. Natürlich hat man sich immer nach oben orientiert, empfand Kino eindeutig als oben, und wir machen halt die Auftragsarbeit, die man auch besser oder schlechter machen kann. Aber man war natürlich weit entfernt von einem freien Film.

Nach diesem Sport-Toto-Film habe ich dann noch zwei Auftragsfilme bei der Dokumentarfilm AG gemacht. Einen für die schweizerische Zementindustrie, der schlicht und einfach ZEMENT hiess und zwei, drei für jene Zeit unkonventionelle Dinge hatte, wie etwa den durch Schnitt erzeugten Zeitraffer einer Totalen der ersten Schweizer Raffinerie, die gerade in Cressier am Neuenburger See gebaut wurde. Wir hatten während vierundzwanzig Stunden eine Kamera aufgestellt und alle halbe Stunde eine Sekunde gedreht. Diese Aufnahmen wurden dann – insofern habe ich von den freieren Methoden, von einem Godard oder so, durchaus etwas gelernt – nicht mit Überblendungen, sondern mit Schnitten aneinandergefügt.

In einer hundert Meter langen und zwanzig Meter breiten Fabrikhalle in Holderbank, wo in zwei sich drehenden Rohren Zement hergestellt wurde, konnten wir einfach nicht drehen, denn wir waren in der Regel nur zu zweit unterwegs, der Kameramann *Roland Bertschinger* und ich. Wir wären nie fertiggeworden mit dem Aufstellen von Licht, für das auch kein Geld da war. Also beschlossen wir – und das hatte durchaus ein Stückweit mit Neugier und selber Ausprobieren zu tun –, wir drehen das auf dem neuen, hochempfindlichen 16 mm-Farbmaterial, blasen es auf und fügen es in unser 35 mm-Material. Einige der älteren

“Das Ziel war, was ich für das vernünftige Ziel jeder Schule halte, die Leute zu sich selber zu bringen und sie nicht mit vorgefertigten Erkenntnissen abzufüllen.”

Fachsimpel in diesem Industriefilm-Sektor haben hinterher gesagt, so verraucht und verstaubt hätten sie eine Fabrik von innen noch nie gesehen. (lacht)

Das Büro Farner hatte unter anderm PR-Obliegenheiten für den Sanitärinstallateurverband. Unser Film über das Spengler- und Sanitärgewerbe wurde von einem Herrn von Däniker sozusagen dirigiert und überwacht. Däniker war der ranghöchste nach Farner im Büro Farner, war Oberst im Generalstab, einer der Vertreter der atomaren Aufrüstung der Schweiz, also, deutsch und deutlich gesagt: ein Kotzbrocken. Soviel, um auch das Umfeld zu zeigen und die Konzessionen anzudeuten, die man eingehen musste, da man sich die Auftraggeber eben nicht aussuchen konnte.

**FILMBULLETIN** Aber bereut hast du es nicht? Mit den Träumen vor dem Schaufenster in Basel hatte das ja doch wenig zu tun.

**GEORG JANETT** Ich habe immerhin mein Geld verdient, und es hatte mit Film zu tun. Und die Dinge, die zwar ein bisschen zur Gewohnheit geworden waren, waren immer noch faszinierend genug. Nein, es war nach den ZWEI BAYERN IN BONN, als ich mir ernsthaft überlegte, ob ich nicht doch noch studieren soll. Dem Trend der Zeit entsprechend wäre ich nach Frankfurt gegangen, um Soziologie zu studieren bei Adorno. Den habe ich relativ früh entdeckt und mit Genuss gelesen. Diese Entdeckung hatte auch mit Film zu tun. Es gab ja wenig Leute, mit denen man vernünftig über Film reden konnte, entweder waren sie wesentlich älter, so dass man – mit Ausnahme von Früh – kaum das Wort an sie richten mochte, oder eben einfach spürbar verbraucht und festgefahren. Mit Rolf Lyssy konnte man zwar diskutieren, aber der hatte seine für mich zu naturalistischen Vorlieben, sein Abgott zu jener Zeit war Francesco Rosi, ich fand Antonioni spannender. Aber darüber konnte man wiederum mit Rolf nicht reden. Wenn man mit niemandem reden kann, muss man sich notgedrungen an Gedrucktes halten. Als Vorläufer der «Filmkritik» gab es «F Film 56», herausgegeben von den Filmarbeitsgemeinschaften an den deutschen Hochschulen (Fiag), ab 1957 dann die «Filmkritik», die ich mindestens die ersten zwanzig Jahre stur gelesen habe, und 1958 parallel dazu noch drei Ausgaben «F Film 58», in der Teile aus der medienkritischen Arbeit «Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug» von Adorno und Horkheimer aus ihrer Amerika-Zeit zu lesen waren, von denen ich später in «Minima moralia» noch Dinge fand, die mir ungeheuer eingeleuchtet haben. Dieses Studium habe ich mir eine Weile ernsthaft überlegt, war dann aber relativ bald, wie die Arbeit etwas spannender wurde, davon befreit, dem nachzutrauern.

Ich hatte mir übrigens nach einem Jahr bei Kern schon überlegt, ob ich da nicht aussteigen und doch an die Uni gehen soll, damals allerdings wären meine Interessengebiete Ethnologie und Psychologie gewesen. Dann aber wollte ein gnädiges Schicksal, dass Kern einen völlig depperten Auftragsfilm für die Sandoz machen musste. Die Sandoz hat in Zürich gerade einen internationalen Psychiatriekongress organisiert, und ich war da mit bekannten Namen ehrfurchtgebietender Leute konfrontiert – und die eine Person war schrecklicher als die andere. (lacht) Die Idee mit der Psychologie ist mir damit via Film total geschwunden.

**FILMBULLETIN** Dann bist du in diese Filmkurse mit Hans Heinrich Egger und Kurt Früh reingerutscht. Das war gewissermassen ein Schritt vom Lernenden zum Lehrer, zum Ausbildenden.

**GEORG JANETT** Im ersten Kurs war ich Assistent von Kurt Früh und im zweiten Assistent von allen Dozenten, also universal. Wenn ich eine Kurzfassung machen sollte, dann würde ich sagen, die Kurse waren nicht nur für mich eine sehr gute und wichtige Erfahrung. Ich halte es da mit Kurt Früh, der hinterher gesagt hat: «Mindestens einer hat bei diesen Kursen etwas gelernt: ich.» (lacht) Er, der an offiziellen Kenntnissen am meisten mitgebracht hatte. Das zweite, was ich an den Kursen wirklich gut fand, war, dass sie praktisch während der Sommerferien stattfanden. Leute, die studierten, konnten es sich leisten, diese Kurse zu besuchen. Sie verloren vielleicht die ersten zwei Wochen des neuen Semesters, aber im Prinzip ging es. Drittens waren die Kurse ungeheuer praktisch organisiert. Wir haben in diesen rund drei Monaten, je zwei Schüler zusammen, einfach einen kurzen Film produziert. Anhand praktischer Arbeit und mit wenig Theorie alle Stadien einer Filmproduktion durchgenommen. Das Ziel war, was ich für das vernünftige Ziel jeder Schule halte, die Leute zu sich selber zu bringen und sie nicht mit vorgefertigten Erkenntnissen abzufüllen und zu denken, wenn das voll ist, muss man noch etwas schütteln und dann kommt das wieder raus. Es war richtig spannend mitzuerleben, wie von ersten vagen Ideen, über Drehbücher, jenem auch für einen kurzen Film nötigen Minimum an Planung, über die Dreharbeiten und das Schneiden diese Filme entstanden. Es gab ein paar wirklich gute und interessante Leute, die an diesen Kursen mitgemacht haben.

1967 war noch geprägt vom Gefühl einer Pioniertat, und entsprechend haben sich alle reingekniet; 1968 war mit wenig neuen, mehrheitlich den selben Schülern wie 67, dann bis zu einem gewissen Grad etwas bereits Erlebtes. Dann war 68 auch noch geprägt von den parallel stattfindenden, langsam sich entwickelnden Unruhen, Globusprovisorium, Jugendbewegung; auch von der Abspaltung innerhalb der Kunstgewerbeschule – zwei Lehrer, die ihre Vorstellungen, wie man eine solche Schule führen müsste, in der F+F umzusetzen versuchten. 68 war also ein bisschen mühsamer – vorab, weil dann auch Sprüche aufkamen wie «Trau keinem über Dreissig», und 1968 war ich in Gottes Namen eben schon einunddreissig. Aber es ging trotzdem einigermassen über die Runden, bloss gegen Ende gab es einen Aufstand, als man dann erfuhr, dass für den dritten Kurs, als Vorbereitung für die Praxis gedacht, Auftragsfilme gemacht werden sollten – Aufträge, die die Schule sich bei der Schweizer Milchindustrie besorgt hatte. Etwa drei Viertel der Schüler und vom Lehrkörper Früh und ich hatten da das Gefühl, da machen wir nicht mehr mit.

**FILMBULLETIN** DÄLLEBACH KARI war 1970 dein erster Spielfilm als Cutter. Jetzt hattest du die kreative Führung in diesem Bereich – wohl in Absprache mit Kurt Früh.

**GEORG JANETT** Früh verstand ziemlich viel vom Schneiden. Es war ja für ihn, von ihm her subjektiv gesehen, bis zu einem gewissen Grad ein Neustart. Er hatte 1965 den letzten Film gemacht, dann etwa fünf Jahre nur fürs Fernsehen gearbeitet und sich an dieser Fabrikmentalität wundgestossen. Es war nämlich so, dass in den Jahren ab etwa 1965 bis 1970 fast die gesamte vorherige Infrastruktur schlicht und einfach verschwunden ist. Viele haben den Beruf aufgegeben, und viele sind zum Fernsehen gegangen. Früh, der Direktor der Abteilung Fernsehspiel wurde, war nur eins von diesen Beispielen – auch sein Produzent Max Dora ist beim Fernsehen untergekrochen, von den Beleuchtern und den anderen Filmtechnikern, die weiterhin arbeiteten, waren die meisten ebenfalls beim Fernsehen beschäftigt.

Kurt Früh empfand diese Filmkurse wirklich als Erholung, aber auch als Rück-

*Hélène Surgère und Tcheky Karyo in* L'AIR DU CRIME *Regie: Alain Klarer*

*Walo Lüönd und Annemarie Düringer in* DER FALL *Regie: Kurt Früh*

*Walo Lüönd und Lukas Ammann in* DÄLLEBACH KARI *Regie: Kurt Früh*

MEIER 19 *Regie: Erich Schmid*

besinnung auf Dinge, die ihn früher mal interessiert hatten. Bezeichnenderweise war es *Samuel Müri* aus dem Filmkurs, der ihm, als er wieder mal im Spital lag, die Anekdotensammlung von Dällebach Kari vorbeibrachte, mit der Bemerkung: «Das wär doch ein Film für Sie.» Früh wollte zunächst gar nicht so richtig anpacken, aber dann kam da noch dieser Jungproduzent, der ganz beglückt war von der Idee, das sozusagen mit einem Altmeister zu machen.

DÄLLEBACH KARI war ja vom Tonfall her doch etwas beladener und weniger Judihui und Heiterkeit als die Mehrzahl der Filme, die Früh vorher machte. Bei der Montage ging es einfach darum ... Wenn ich verallgemeinere, sag ich: Ich hab noch nie einen Spielfilm so abgegeben, wie er im Drehbuch stand. Es gibt immer Korrekturen, Umstellungen, die sich als segensreich erweisen, einzelne Sequenzen werden weggelassen, oder man steigt früher aus bestimmten Szenen aus. Solche Korrekturen gegenüber dem Drehbuch gab es in DÄLLEBACH KARI relativ wenig.

Es war allerdings eine Schinderei, weil es ein über weite Strecken nachsynchronisierter Film war. Traditionen verlieren sich ja schnell beim Film. Viele der Schauspieler hatten Mühe mit Synchronisation, kriegten das einfach nicht mehr richtig hin. Es wurde also ein ziemliches Gebastel im Schneideraum, das unter Zeitdruck so gut wie möglich synchron hinzukriegen.

**FILMBULLETIN** Bei DER FALL stehst du zusammen mit Kurt Früh als Drehbuchautor in den Credits.

**GEORG JANETT** Es war für Früh ein Aufsteller, dass DÄLLEBACH KARI relativ gut lief, und er hatte nun das Gefühl, man könne sich eben doch ein bisschen mehr Freiheiten nehmen, als er es sich bislang gewohnt war. Er lebte davon, Filme zu machen. Also musste ein neuer her. Und vage, aber wirklich ganz vage inspiriert von der Geschichte von Meier 19 – der berühmte Polizist, der rausgeflogen ist, weil er einen Vorgesetzten des Zahltagdiebstahls verdächtigte – ergab sich von ihm her die Idee, man müsste das doch weiterspinnen. Der Globuskrawall war hinter uns, und es hatte sich doch einiges geändert, oder es war zumindest einiges spürbar im Wandel begriffen – auch in einer Stadt wie Zürich. Gleichzeitig hat Kurt Oerlikon entdeckt. Das führte dann zur Kombination, dass DER FALL etwas mit der Vorstadt zu tun haben müsse, also auch Sechstagerennen und das Drumherum. Gegeben war auch

"Ich hab noch nie einen Spielfilm so abgegeben, wie er im Drehbuch stand. Es gibt immer Korrekturen, Umstellungen, die sich als segensreich erweisen, einzelne Sequenzen werden weggelassen, oder man steigt früher aus bestimmten Szenen aus."

*Walo Lüönd*, der wieder eine Hauptrolle spielen sollte, und *Annemarie Düringer*.

Dann haben wir da abwechslungsweise ein bisschen weitergesponnen, uns auch immer mal wieder getroffen, Dinge ausgetauscht, uns gegenseitig korrigiert, und so ist die Geschichte entstanden, die von mir aus gesehen makaberer hätte werden müssen. Aber das war wohl nicht drin bei Kurt – oder bei den zur Verfügung stehenden Schauspielern. Ich sah DER FALL als eine Art Chabrol – und davon ist er doch ziemlich entfernt.

Unter anderem scheiterte es an der Besetzung der jungen weiblichen Hauptrolle. Da haben wir zwar ein Riesencasting veranstaltet – aber niemanden gefunden, der wirklich überzeugend war. Am Ende blieb das resignierte Einverständnis, es mit *Katrin Buschor* zu machen, die wenigstens einigermassen aussah und ein Minimum an Erfahrung hatte – sie hatte vorher einen Fernsehfilm gemacht – und der sanfte Selbstbetrug: es wird ja wohl nicht so auf die ankommen, sie ist im Prinzip eh nur eine Projektionsfläche für die Hauptfigur. Ausgegangen sind wir für diese Figur – ich hatte Kurt in diesen Film geschickt – von einer ungeheuer sexy Rothaarigen in einem Schwimmbad im englischen Spielfilm DEEP END von Jerzy Skolimowski. Da war Katrin halt schon ein paar Zacken braver.

Bei DER FALL haben viele von den Teilnehmern an den Filmkursen mitgearbeitet. Das hat auch damit zu tun, dass wir – fast alle der ausgestiegenen Schüler, Kurt und ich – uns ein halbes Jahr lang alle zwei Wochen bei Kurt Früh getroffen haben, weil er als Gegengewicht zu den Auftragsfilmen im dritten Kurs parallel dazu einen Omnibus-Spielfilm drehen wollte, wo jeder ein bisschen eine Geschichte machen kann. Das Thema wäre, wenn ich mich recht erinnere, die Strasse gewesen. Also ein Universalthema, wo jeder etwas hätte machen können. Das hat sich dann leider zerschlagen, aber Elemente davon sind wohl auch in DER FALL eingeflossen.

Bei DÄLLEBACH KARI war klar, dass man alles absperren musste, weil es ja ein historisches Dekor war, da konnte man sich nicht irgendwelches unkontrolliertes Leben reinpfuschen lassen. Aber im Shopville gegenüber den Rolltreppen haben wir ganz bewusst nur Walo Lüönd inszeniert. *Edi Winiger* sass mit der Kamera in einer Riesenkartonschachtel mit einem kleinen Loch und hat mitten im Shopville einfach gedreht. Immerhin haben wir auch die authentischen Hell's Angels dazu gebracht, ein bisschen mitzuspielen, und auch beim Sechstagerennen waren wir immer mitten im Zeugs drin. Ganz kurze Ansagen, wenn jemand nicht im Bild erscheinen möchte, soll er sich von da bis da verziehen – und dann haben wir drauflosgefilmt.

Dann war es auch der erste in der Deutschschweiz auf 16 mm gedrehte Film, der dann auf 35 mm aufgeblasen wurde. Das brachte ein paar technische Probleme, es war nicht immer perfekt. Und das Wetter hat auch nicht mitgespielt, denn es war der kälteste Winter seit Jahren. Es gehört zu den Anekdoten, dass ich in diesem Film hauptsächlich gelernt habe: wenn es so scheisskalt ist, dass jeder Schauspieler gleich eine Dampfwolke vor sich herstösst, sobald er spricht, dann muss er eben kurz vor der Aufnahme einen Eiswürfel in den Mund nehmen. Während die Klappe geschlagen wird, spuckt er ihn aus – und das reicht in der Regel für die Szene, die er zu sprechen hat.

**FILMBULLETIN** Das Buch zeichnet sich dadurch aus, dass nicht alles telefoniert wird – es wird nicht in der ersten Szene erklärt, in welchen Schwierigkeiten der Mann steckt.

**GEORG JANETT** Das war Absicht und eine Folge dessen, was Kurt bei DÄLLEBACH KARI gemeint hat, gelernt zu haben, dass das eben gehe, viel weiter zu gehen, als er es sich je getraut hatte. Und dann hat sich herausgestellt, dass es doch ein bisschen zu weit war.

**FILMBULLETIN** Inwiefern?

**GEORG JANETT** Lobende Kritiken, aber keine Zuschauer.

Nicht zu unterschätzen ist übrigens, dass vieles, was da geschieht, vorab am Anfang, also wenn man dabei ist, «sich einen Namen zu machen», geschieht auf Grund von persönlichen Beziehungen, die man sich geschaffen hat, etwa im vorherigen Film, mit Leuten, die dann etwas anderes machen als damals, als man sie kennengelernt hat. Meine Filmografie scheint zwar eine gewisse Logik aufzuweisen, aber das ist ein purer Irrtum. Es waren Beziehungen aus früheren Dreharbeiten, oder es waren Beziehungen, die sich aus den Filmarbeitskursen ergeben haben. Rolf Lyssy kannte ich von DEMOKRAT LÄPPLI her. Und *Pierre Koralnik*, wo ich Script gemacht habe, kannte ich via Rolf Lyssy, der bei Koralnik Regieassistent war. Wenn ich mit *Fritz Maeder* gearbeitet habe, dann hatte das damit zu tun, dass er bei DÄLLEBACH KARI die Kamera gemacht hat. Ein Teil meiner Anfänge in den siebziger Jahren hat eben mit dem Filmkurs zu tun. *Markus Imhoof* und *Roman Hollenstein* habe ich in den Filmkursen kennengelernt und *Richard Dindo* an den Solothurner Filmtagen. *Robert Boner* habe ich bei DER FALL kennengelernt, der dort als Beleuchter gearbeitet hat, aber damals schon mit den experimentellen jüngeren Filmern bekannt war und mit dem Ciné-Circus durch die Lande reiste. Boner dürfte derjenige sein, mit dem sich eine Zusammenarbeit wohl am längsten fortgesetzt hat. Mit Boner hab ich letztes Jahr noch den Animationsfilm MAX & CO gemacht.

**FILMBULLETIN** Was hast du gemacht? Schnitt?

**GEORG JANETT** Regieassistenz. Formaljuristisch heisst das Regieassistenz, lief aber nach dem französischen System, auf deutsch würde man wohl eher von Aufnahmeleitung reden, Planung, Kommunikation zwischen den verschiedenen Departements garantieren, das heisst, allen nachrennen und gucken, ob sie alle begriffen haben, worum es geht. Das war eine Schweinearbeit. Ich hab fast jede Woche einen neuen Drehplan für neun Monate erstellt. Da, in drei Wochen soll in einem neuen Dekor gedreht werden, aber nun heisst es, das werde erst zwei Wochen später bereit sein. Dann schiebst du wieder. Auch die Puppen kamen zum Teil mit Verspätung, haben aber dennoch ihre Abfolge. Es war manchmal ziemlich zum Verzweifeln, aber war auch eine ungeheuer spannende Erfahrung, die ich nicht missen möchte.

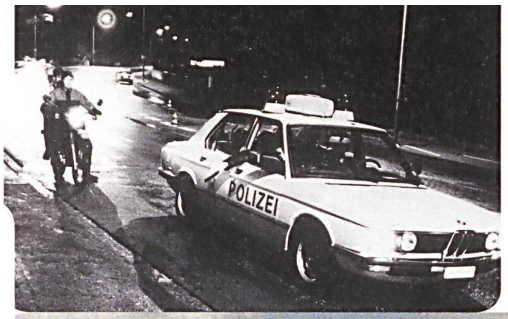
Vorab auch, weil es mir etwas eingetragen hat, was ich vorher – ich gestehe es – total unterschätzt habe. Ob du drehst, oder ob du schneidest, es pendelt sich ein gewisser Rhythmus ein. Früher waren es beim Drehen etwa zwei Monate, jetzt sind es vielleicht noch sechs Wochen, wenn es gut geht. Früher beim Schneiden drei bis vier Monate, heute sind es auch nur noch zwei, aber du fängst an und hast – vor allem wenn der Film nicht so einfach ist – ein absehbares Ende. Bei MAX & CO kam ich mir buchstäblich vor wie ein Mittelstreckler, der zum ersten Mal einen Marathon läuft. Die Stars im Unternehmen waren ja die Animatoren, die die Puppen bewegen, und die guten, aber wirklich nur die guten, machen zwei Sekunden pro Tag, heisst zehn Sekunden die Woche, heisst alle zwei Wochen Mustervorführung, die eine Minute dauert. Als ich am 1. Februar – noch bei den letzten Vorbereitungsarbeiten – angefangen habe, da waren es sechs Sets mit verschiedenen Dekors und etwa dreissig Leute.

*Katrin Buschor in* DER FALL *Regie: Kurt Früh*

JE KA MI *Regie: Roman Hollenstein*

*Walter Wefel in* STOLZ ODER DIE RÜCKKEHR *Regie: Friedrich Kappeler*

MAX & CO *Regie: Samuel und Frédérique Guillaume*



Wie ich am 1. September gegangen bin, waren sechsundzwanzig fixe Dekors eingerichtet und hundertdreissig Leute beschäftigt. Darunter waren Leute mit jenen merkwürdigen Berufen, von denen ich vorher keine Ahnung hatte – der Rigger zum Beispiel. Rigger sind jene Spezialisten, die so in der zweiten Hälfte der Drehzeit, als die Dinge anfingen, komplizierter zu werden, auftauchen und die Puppen, wenn sie sich in extremen Positionen, also etwa in einer extremen Schräglage befinden, von unten her durch den Dekorboden im Dekor festschrauben. Jede dieser Puppen hat quasi ein Gewinde in der Fusssohle, und die Rigger sind also die Leute, die unter den Tischen durchkriechen und am festgelegten Punkt die Puppen festschrauben. Ein Beruf.

Ich habe bisher nur zwei, drei schöne Fotos gesehen, wo die Nachbearbeitung gemacht war. Da, wo's zum Beispiel Wasser haben sollte, ist jetzt "richtiges" Wasser zu sehen, und da, wo vorher ein blauer Hintergrund war, ist jetzt je nach Situation ein schöner Wolkenhimmel, ein "realer". Ich bin sehr gespannt, wie das mit dieser Art von letzten Endes magischem Realismus mit realen und absolut künstlichen Bestandteilen auf der Leinwand wirken wird.

**FILMBULLETIN** Stichwort: Filme, bei denen die Dramaturgie am Schneidetisch gemacht wird. Sind das eher Dokumentarfilme?

**GEORG JANETT** In der Regel sind es sicher eher Dokumentarfilme, bei denen sich so und so viele Dinge nicht genügend festlegen liessen. Oder Filme, wo – je nach der gewählten Form – eine bestimmte Offenheit zum Konzept gehört, und Offenheit heisst dann eben unvorhersehbare Dinge, die geschehen, die manchmal gut sind, manchmal aber auch nicht. Kurt Früh war der geborene Dramaturg in einem klassischen Sinn, also Tschechow – wenn ich im ersten Akt eine Flinte einführe, muss sie spätestens im fünften Akt losgehen, sonst hat sie auch im ersten Akt nichts zu suchen. Ich denke zwar, dass dies wohl seine grösste Stärke war und dass ich da sicher viel von ihm profitiert habe. Dennoch gibt es mittlerweile neben dieser Art von Dramaturgie – die zweifellos einen latenten Zwangscharakter mit sich bringt – natürlich auch offenere Formen.

Es fängt ja ganz einfach damit an, dass der Cutter gleichzeitig der erste Zuschauer ist und der erste, der Hand an die Dinge legt. Da muss man die beiden Hirnhälften zusammenbringen und sie gleichzeitig aber auch wieder getrennt halten. Immer der erste

"Auch wenn *trial and error* als Prinzip durchaus zum Schneiden gehört: es ist nicht *alles*. Und es darf nicht so dominant werden, wie es heute in den Editingräumen ist."

Zuschauer bleiben und versuchen, völlig neu und naiv dazusitzen, als hätte man das noch nie gesehen. Hinschauen: wirkt das, hat das den gewünschten Effekt, was kommt da raus, wie weit bin ich jetzt, brauch ich jetzt noch eine Verzögerung, oder muss ich bereits einlösen, was ich da vorher aufgebaut habe? Deshalb plädiere ich dafür, dass man im Idealfall nach dem Rohschnitt einen mindest einwöchigen Unterbruch macht. Natürlich geht das bei einem Dokumentarfilm in aller Regel eher als bei einem Spielfilm.

**FILMBULLETIN** Wenn du bei den Dreharbeiten dabei bist, hast du Eindrücke – da wird es schwierig mit dem ersten Zuschauer.

**GEORG JANETT** Diese Eindrücke muss man vergessen. Es sind immer die Dinge – das tönt jetzt so locker dahergeplaudert, aber ich würde mich anheischig machen, das als statistische Wahrheit zu deklarieren –, es sind immer die Dinge, die beim Drehen am meisten Mühe gemacht haben, die hinterher am Schneidetisch am wackligsten sind und die im Film vielleicht gar keinen Platz mehr haben. Dann muss man sich davon trennen. Früh nannte das Hühnchen töten. Jetzt bin ich kein speziell guter Hühnchenkiller, aber den Abstand zu nehmen, um zu sagen, das hat hier nichts mehr zu suchen, das ist nicht gut genug oder hält dem Rest nicht stand, raus damit, das muss man einfach können – und das lernt man auch mit der Zeit.

Viel von dem, was da an Geheimnissen, scheinbaren Geheimnissen verkauft wird, ist Erfahrungswissenschaft. Das sage ich, der in meiner Schulzeit zu jener Kategorie von Menschen gehörte (das entsprach damals unserem Bewusstseinszustand und nicht nur meinem), die jedes Mal in einen Lachkrampf ausgebrochen sind, wenn die Lehrer vom Wert der Erfahrung sprachen. Das mochten wir einfach nicht glauben. Wir glaubten an die Vorwegnahme der sich stellenden Probleme im Denken, und damit ist Erfahrung überflüssig.

**FILMBULLETIN** Wie spielt sich das praktisch ab, wenn du schneidest? Mit Richard Dindo hast du oft gearbeitet, wie geht ihr vor? Macht er dir Vorgaben, entwickelst du was, und er schaut sich das an?

**GEORG JANETT** Richard gehört zu denen, die – ich hab nichts dagegen – praktisch die ganze Zeit dabei sind. Bei Richard war das nur insofern ein Problem, als ich Raucher bin und er ein überzeugter Nichtraucher. Mit der Zeit haben wir uns halt so zusammengerauft, dass wir alle Stunden zehn Minuten Pause machen und nur reden, während ich meine Zigarette rauche. Bei Richard war die Arbeit sehr stark durch ihn geprägt, weil er genaue, manchmal aber auch sehr fixierte Vorstellungen hat – was es gelegentlich schwierig macht, ihn von einer nicht funktionierenden Idee abzubringen.

Andere, wie ein Rolf Lyssy, kommen einmal am Tag vorbei, und man bespricht, was man am andern Tag machen wird. Dann schaut er sich das an und sagt ja oder, das da scheint mir noch nicht ganz glücklich. So läppert sich das im Lauf der Zeit zusammen. *Thomas Koerfer* war, in den Filmen, die ich mit ihm gemacht habe, auch die ganze Zeit hinter mir, hat aber mehrheitlich nur ruhig zugeschaut.

**FILMBULLETIN** Hat Avid Verbesserung gebracht? Die Möglichkeiten, schnell was auszuprobieren, sind grösser.

**GEORG JANETT** Ich bin da etwas voreingenommen, weil ich das nicht mehr mache. Die Filme, die auf Avid geschnitten wurden, bei denen ich dabei war, da redete ich ein bisschen rein, hab aber die Dinge nicht angerührt – manche würden es vielleicht Supervision nennen, aber ich finde den Ausdruck falsch, weil ich eigentlich nicht über dem andern oder der anderen stehe, die das macht, sondern ein bisschen partnerschaftlich mitwirke. Es hat verschiedene Gründe, dass ich nie mit Avid geschnitten habe. Zum einen – man kann das vielleicht als nachträgliche Rationalisierung sehen – fehlt mir etwas, wenn ich das Material nicht mehr spüre und nicht in Händen halte, sondern quasi nur via Knopfdruck ein bisschen Konzept-Art mache. In den Anfängen, in den neunziger Jahren, wie das langsam kam, dachte ich auch, dass ich wohl ruhig noch mit meiner Art an den klassischen Schneidetischen zu Rande komme, bis ich definitiv genug habe vom Metier – also dass mir nicht mehr viel passieren kann. Die Entwicklung, die damals sehr flach verlief, ist aber binnen kürzester Zeit sprunghaft angestiegen, und schon fünf Jahre später war es in meiner Wahrnehmung schlicht und einfach zu spät. Es gab so viele, zum Teil Jüngere, die damit angefangen hatten, und es gab solche, die sehr viel früher parallel die Umstellung geschafft hatten. Ich hätte mich mit gutem Gewissen nirgendwo mehr als Cutter verkaufen können und wäre dabei ein Anfänger gewesen. Es kommt auch ungeheuer darauf an, dass man immer dranbleibt, sonst verliert man die Handgriffe und die Schnelligkeit – und wenn das Zeugs überhaupt einen Vorteil hat, dann ist es die Schnelligkeit.

Das ist gleichzeitig auch der grösste Nachteil, weil nicht mehr gedacht wird. Es wird ausprobiert. Auch wenn *trial and error* als Prinzip durchaus zum Schneiden gehört: es ist nicht *alles*. Und es darf nicht so dominant werden, wie es heute nach meinem Eindruck ist – in den nicht mehr Schneide-, sondern Editingräumen.

**FILMBULLETIN** Was sind das für Gedanken, die man sich macht, wenn man vor dem Material sitzt?

**GEORG JANETT** Das erste ist immer: Wird das wohl je ein Film? Nach etwa einem Monat, wenn so die ersten Schwierigkeiten aufkommen, ist die nächste Grundüberlegung: Von der Erfahrung her ist es eigentlich noch immer irgendwie ein Film geworden – vergessen wir die Sorgen. Der Rest sind die Details, die haben nicht nur mit Denken, sondern auch mit Spüren, mit Gefühl oder mit den Händen zu tun.

Aber man kann nicht darüber reden. Ich wüsste nicht, wie man das mitteilt. Ich kann nur Negativbeispiele nennen. Wir haben im Techniker-Verband Wochenendkurse mit interessanten Vertretern aus dem Ausland für bestimmte Berufsgruppen gemacht, und einmal hatten wir den sehr renommierten Cutter *Henri Colpi* – Cutter von Resnais, ein sehr kultivierter Mensch, der viel wusste, der gegen Ende seines Lebens auch noch Filme gemacht hat, eine grosse Figur, er hat auch «Défense de la musique au cinéma» geschrieben –, aber es war einer der peinlichsten Momente in meinem Leben, wie Colpi, provoziert durch eine Frage, sich zu Rezepten hinreissen liess. Zum Beispiel findet er einen Stand vor einem Schwenk langweilig, muss weg, ein Schwenk wird vorne immer angeschnitten. Er hielt Bresson für einen unfilmischen Regisseur, weil die Szenen bei ihm häufig damit anfangen, dass eine Tür aufgeht und jemand kommt rein. Das ist für Colpi der Inbegriff von Theater, hat mit Film nichts zu tun. Dass Bresson trotzdem ein Filmregisseur ist, wollen wir ihm nachsehen. Aber es hat uns doch ein bisschen irritiert.

Das Problem, wenn man anhand von Beispielen über Montage redet, ist, dass du quasi von etwas Vorhandenem ausgehst. Aber Montieren ist im Grunde eine Arbeit in einem Viereck. Eine Ecke ist das, was man grossspurig Vision nennen kann, also eine Vorstellung, die man hat, was wo hinkommen soll. Eine zweite Ecke ist das vorhandene Material, das manchmal dieser Vorstellung entspricht, häufiger aber sich durch kleine Abweichungen von der ur-

DANI, MICHI, RENATO UND MAX *Regie: Richard Dindo*

EL SUIZO *Regie: Richard Dindo*

DAS UNGLÜCK *Regie: Georg Radanowicz*

DIE FABRIKANTEN *Regie: AKS (Urs Aebersold, Clemens Klopfenstein, Philipp Schaad)*

“Eine Totale muss ich länger anschauen können, bis ich als Zuschauer etwa das Gleiche erfahren habe, wie wenn mir eine Detailaufnahme gezeigt wird, die sofort einleuchtet.”

sprünglichen Vorstellung auszeichnet. So wie Schneiden die produktive Kritik am gedrehten Material ist, genauso ist das Drehen die produktive Kritik am Drehbuch. Also hat es wahrscheinlich einfach bestimmte Abstände zwischen der Vision und dem, was konkret vorhanden ist. Die dritte Ecke ist der Regisseur und die vierte Ecke der Cutter oder die Cutterin.

Natürlich ist es richtig, wenn man es sich im Normalfall leicht macht und sagt: Im Grunde genommen kann man nicht darüber reden. Aber gleichzeitig muss man darüber reden, muss es können, muss sich auch dazu zwingen, darüber zu reden. Das beginnt bereits an den beiden Ecken Regie und Cutter, denn ohne einen verbalen Austausch, der je nach Person unterschiedlich stark gewichtet wird und der je nach Chemie gleicher oder ähnlicher Gelagertheit stärker oder schwächer ist, ohne irgendeine Form von Kommunikation geht es nicht. Man muss sich irgendwie darauf einigen, wie man die zweite Ecke, das Material, möglichst nahe an die erste Ecke, die ursprüngliche Vorstellung, heranbringt. Und das ist unter anderem Arbeit. Nebst dem, dass man ununterbrochen daran arbeitet, dass man zumindest im Hirn alles wieder ablaufen lässt, muss man sich auch immer wieder in das Material reinbegeben, sich mit dem Material konfrontieren. Auch bevor man eine nächste Etappe beginnt, schlicht und einfach immer wieder mal anschauen: was hat man bis jetzt, was gibt das für einen Rhythmus, was gibt das für Emotionen?

Bei einem Film wie DER GEHÜLFE von Thomas Koerfer, einem Film, der quasi aus langen tableaux-ähnlichen Bildern besteht, zählt jeder Schnitt ungeheuer, weil er eine Serie von stehenden Einzelbildern, die beinah sowas wie Gemälde sind, bricht und gleichzeitig weiterleiten muss zum nächsten stehenden Bild. Da kommt es viel stärker als bei einem schnell geschnittenen Film auf die Präzision jedes einzelnen Schnittes an. Das ist etwas ganz anderes als ein Schnitt in einer Szene, wo man eine Aktion – die in verschiedene Einzelteile zerlegt ist – möglichst flüssig montieren muss, damit diese Aktion wieder als Ganzes erscheint. Also was die Amerikaner «unsichtbaren Schnitt» nennen, wo man einfach in den entsprechenden Perspektiven Schnitt und Gegenschnitt montiert und dann noch die Wahl hat, ob derjenige, welcher spricht, oder derjenige, der zuhört, im Bild ist. Und wenn derjenige, der spricht, im Bild ist, ob er ganz im Bild ist oder zum Teil im Off überlappt. Das sind dann Fragen, die einesteils vom Rhythmus abhängen, etwas, was man im voraus quasi darüberstülpen will, das aber auch durch die Schauspieler konditioniert ist. Vielleicht gibt es irgendwo einen entscheidenden Moment, den man à tout prix “retten” will, und dann muss man den Rest eben um diesen Moment rumstricken. Insofern wird es wieder schwierig zu verallgemeinern.

Was das Verallgemeinern betrifft, halte ich es mit Sergej Eisenstein, der in seinen Memoiren plötzlich von King Gillette erzählt. Gillette hat, wie er das sieht, im Grunde das Montageprinzip auf den Rasierapparat ausgedehnt. Vor seiner Erfindung – einem Stab, zwei Haltern und dazwischen einer Klinge, die man festschraubt – hat man mit einem Rasiermesser alles an einem Stück rasiert. Erstens einmal kann Eisenstein ein paar Gedanken über Montage an diesem Beispiel ausführen – heute würde er das vermutlich noch ergänzen durch Ikea oder so etwas – und zeigen, wie Montage – also Zerlegen und Zusammensetzen – sich durchs ganze Leben zieht. Er schreibt so nebenbei noch, dass dieser Gillette doch ein recht sozialer Arbeitgeber gewesen sein soll anfangs des zwanzigsten Jahrhunderts, der Arbeitersiedlungen gebaut hat. Das wird alles schön liebevoll ausgebaut, bis dann ein Schwenk kommt, wo er erklärt, dass er letzten Endes seine ästhetische Theorie Gillette verdanke. Bei diesen früheren Rasierapparaten stand nämlich, man müsse sie bis zum Anschlag zuschrauben und dann eine Vierteldrehung zurückdrehen. Letzten Endes sei es das, was man auch beim Montieren mache: bis zum Maximum gehen und dann eine Vierteldrehung zurück, sonst werde es tot und steril und festgefressen. Diese Vierteldrehung zurück mache genau das Minimum an Spiel aus, das es eben lebendig werden lasse.

Bei allen Montagetheorien, und ich habe diverse Bücher gelesen, ist es letzten Endes das, was mindestens einem Praktiker am ehesten einleuchtet. Alle Versuche, über den Einzelfall, den man eben nur konkret mit einem Regisseur und mit dem Material und mit der Vorstellung, die zugrunde liegt, abhandeln kann, hinaus, Montage allgemeingültig zu erklären, alle diese Versuche scheitern. Es gibt zwar immer wieder den Rekurs auf bestimmte äussere Elemente, um etwas zu beschreiben. Gängiges Beispiel ist, für eine bestimmte Montagesequenz alles gleich lang zu machen. Nehmen wir an: sieben Einstellungen, alle eine Sekunde lang. In diesem Bereich würde man wahrscheinlich diesen Rhythmus spüren, aber sobald es ein bisschen mehr ist, sobald es sieben Mal zwei Sekunden sind, bekommt die einzelne Einstellung mehr Gewicht, beginnt stärker zu zählen – und es hat, wenn ich mich ein bisschen auf die Äste rauslasse, in Gottes Namen jede Einstellung ein anderes spezifisches Gewicht und erzeugt damit, beim Anschauen, einen anderen Eindruck von Länge. Einfaches Beispiel: eine riesige Totale muss ich länger anschauen können, bis ich als Zuschauer etwa das Gleiche erfahren habe, wie wenn mir eine Detailaufnahme gezeigt wird, die sofort einleuchtet. Wenn ich jetzt diese Totale und das Riesendetail gleich lang stehen lasse, dann wirkt es subjektiv vom Eindruck her eben nicht gleich lang. Und von da her bin ich zumindest ein bisschen skeptisch gegenüber solchen Formen von Metrik. Der Rhythmus ergibt sich durch andere Dinge, etwa durch das Ausbalancieren solcher Gewichtsfragen.

Eine gewisse Vorgabe gibt es natürlich vom Drehbuch her, wenn es ein Drehbuch gibt. Eine gewisse Vorgabe gibt es durch Wünsche des Regisseurs. Eine gewisse Vorgabe gibt es von Besetzungen her. Ich kann ein Drehbuch mit einem Helden in der Hauptrolle schreiben. Wenn ich diese Rolle mit einer kümmerlichen, eindeutig schwachen Figur besetze, dann habe ich eine völlig andere Geschichte und damit eine andere Vision. Wobei auch darüber verhältnismässig schwierig zu reden ist, weil sich vieles im Unwägbaren abspielt.

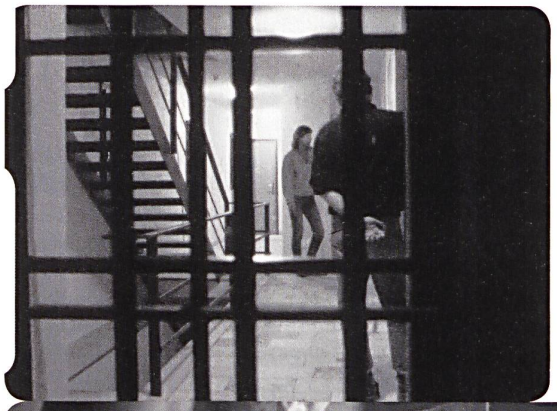
Eigentlich spürt man die Vision am ehesten in Filmen, die an ihrem Anspruch scheitern. Da, wo man spürt, da hätte eigentlich das und das entstehen sollen. Da kann man nun analysieren, wieso, weswegen, warum das nicht geklappt hat. Um den Balanceakt auf die Spitze zu treiben: Wenn ich eine Tragikomödie machen möchte und lande bei irgendwelchem Schenkelklopf-Humor, dann ist es mir einfach missglückt. Wenn ich eine Tragikomödie machen will, und es gibt nichts zum Lachen oder mindestens zum Schmunzeln, sondern alles tieftraurig ist, dann ist auch da etwas schiefgegangen. Solche Vorentscheide hinterher zu korrigieren, ist ziemlich schwierig und in der Regel nicht machbar. Ich kann mich aber an einen konkreten Fall erinnern, wo man bei einem Film, der ein leicht ironischer Krimi sein wollte, der aber um die entscheidende Nuance zu schwer daherkam, hinterher noch einen Off-Kommentar dazugebaut hat, mit Sätzen, die dann genau dieses leicht distanzierte, leicht iro-

nische Klima erzeugten, und obwohl es für das Verständnis der Geschichte gar nicht nötig war, hat es dem Klima des Films gut getan. Das war MOTTEN IM LICHT von *Urs Egger*. Es gibt ziemlich am Anfang eine Stelle, wo ein Einbrecher von einer Dame überrascht wird. Sie schiesst auf ihn, verfehlt ihn aber, er stolpert, haut ab, fährt im Auto davon und sagt nach einer Weile während der Fahrt im Off: «Ich war es nicht gewohnt, dass eine Dame gleich beim ersten Rendez-vous auf mich schiesst. Entweder sie hatte keine Nerven oder sie hatte etwas zu verbergen.» Und schon ist etwas lanciert. Und es tat in der Situation gut. Ein im Grunde genommen toter Moment wurde da ein bisschen aufgeladen. Es war zwar ziemlich schwierig, Stellen zu finden, wo der Text reinpasste, ohne die Handlung entscheidend zu hemmen oder zu stören, und stellte auch Anforderungen an den Drehbuchschreiber, denn es gab eben Längenvorgaben: da dürfen es drei Sätze sein, und da muss einer genügen.

**FILMBULLETIN** Der Ton beeinflusst die Wahrnehmung auch.

**GEORG JANETT** Natürlich, deshalb gehöre ich zu denen, die sich nicht sonderlich darüber freuen, dass das schleichend in die Hände der Tonmeister übergegangen ist, auch wenn ich sehe, dass mit der Zunahme von Elektronik, mit diesen neuen Apparaturen – mit denen ich nicht mehr umgehen könnte –, dass diese Technik mittlerweile einen eigenen Fachmann braucht. Aber es stellt neue Anforderungen an die Kommunikation, und da, wo sich die Dinge nicht automatisch von selber ergeben, muss man, wenn man wirklich eine Vorstellung hat, mit dem entsprechenden Tonmeister reden – wenn es diese Möglichkeit überhaupt gibt – und sagen: da hätten wir eigentlich noch, siehst du, da, genau in dem Moment müsste eine Glocke läuten oder die Krähe krächzen.

Bis vor gut zehn Jahren, zwölf Jahren, haben wir im Schneideraum auch den Ton gemacht, also die Mischung vorbereitet. Zwölf, fünfzehn, sechzehn Bänder je nach Grösse des Films. Häufig war das ein ziemlicher Krampf, der diverse Nachtschichten nach sich zog. Dabei habe ich immer wieder festgestellt, dass ich im Zustand der totalen Übermüdung wesentlich besser höre, weil ich sozusagen den visuellen Sinn abschalte – ich meine, das Bild kenne ich eh, damit habe ich mich jetzt ungefähr zwei Monate lang jeden Tag beschäftigt. Dass ich sehr viel besser, sehr viel genauer höre, hat aber einen



*Ingold Wildenauer und Paul Burian in* DER GEHÜLFE *Regie: Thomas Koerfer*

*Paul Burian und Verena Buss in* DER GEHÜLFE *Regie: Thomas Koerfer*

DIE BÖSEN BUBEN *Regie: Bruno Moll*

*Patrick Bauchau in* MOTTEN IM LICHT *Regie: Urs Egger*

“In Frankreich wäre ich in meinem Beruf, so wie ich mein Leben lang funktioniert habe, ein Exot.”

Preis: ich kann mich nicht mehr entscheiden. Ich kann dem Regisseur schildern: Hör mal, da im Off fährt dieses Auto durch, das können wir leiser nehmen, dann bleibt das homogen, oder wir können es ein bisschen lauter nehmen, dann wirkt es wie ein kleiner Störfaktor, der aber nachher von einem andern Autogeräusch aufgenommen wird. Man kann es beschreiben, aber entscheiden soll es der – hoffentlich ausgeschlafene – Regisseur. Und das natürlich nicht nur auf ein Geräusch, sondern auf eine Summe von Elementen bezogen, auch auf die Lautstärke der Musik.

Musik ist ja auch wichtig in einem Film, egal ob dokumentarisch oder fiktional, weil sie sehr verschiedene Funktionen haben kann, ob sie jetzt eine Stimmung trägt oder eine Stimmung von weiter vorne im Film wieder aufnimmt, daran zurückerinnert, ob sie etwas vorbaut, ob sie eine Bedrohung schafft, obwohl das, was man sieht, vorläufig noch gar nicht bedrohlich wirkt. All diese kleinen internen Verschiebungen gegenüber dem, was einen vordergründig anspringt, sind Dinge, wo die Musik oder Geräusche eine wichtige Rolle spielen können, mit denen man eben auch arbeiten soll.

Vielleicht ist das ja mit ein Grund, warum ich sage, dass ich zu meinem grossen Leidwesen kein grosser Musikkenner bin. Ich kann so das gängige Repertoire einer mittleren Bildung zuordnen und auseinanderhalten, aber wirklich über Musik mitreden kann ich nicht. Ich bedaure das ungeheuer, zumal ich es auch mit Regisseuren zu tun hatte, die über einen ausgesprochen musikalischen Verstand verfügen. Das fing an mit Kurt Früh, der ungeheuer musikalisch war – dem konnte man Noten in die Hand drücken, er setzte sich ans Klavier und hat das ab Blatt gespielt. Das war zum Beispiel jemand wie Rolf Lyssy, der selber Musik macht, das ist jemand wie *Peter Schweiger*, der einen sehr umfassenden Musikverstand hat, und das ist jemand wie *Friedrich Kappeler*, der selber singt, glaube ich. Friedrich hat in den Filmen, die ich mit ihm gemacht habe, nicht mit eigens für den Film hergestellten Neukompositionen gearbeitet, sondern mit bestehender Musik, wobei die Suche nach dieser Musik aber ungeheuer anregend war. Natürlich habe ich auch das Gegenteil erlebt. Leute, die richtiggehend Verständigungsschwierigkeiten hatten mit den Komponisten, weil man in verschiedenen Sprachen miteinander gesprochen hat.

**FILMBULLETIN** Beim Schneiden, denkst du dir den Ton einfach mit?

**GEORG JANETT** Ja, musst du. Du hattest ja nie mehr als zwei Tonspuren, die du parallel laufen lassen konntest, all die andern hast du einfach mitgedacht beziehungsweise mitgehört. Heute musst du das in einem noch stärkeren Mass tun, weil du die Synchronbänder schneidest und da ist nur der Dialog und der Direktton drauf, alles andere musst du dir halt dazudenken.

Das ist auch ein bisschen eine Gedächtnis- und Konzentrationsarbeit. Das sind so Dinge, die es braucht für diesen Beruf. Es gibt – wenn ich mich geschwollen ausdrücken will – einen bestimmten Phänotyp sowohl für die Kamera wie für den Schnitt wie für den Ton. Da gibt es ein paar Kriterien. Sicher gehört die *Teamfähigkeit* dazu. Ganz am Anfang unseres Techniker-Verbandes haben wir mal bei den Mitgliedern eine Umfrage gemacht, nicht systematisch, aber doch ziemlich umfassend, darüber, wie sie aufgewachsen sind. Die Filmtechniker kamen mit ganz ganz wenig Ausnahmen alle aus kinderreichen Familien, während die überwiegende Mehrheit der Regisseure Einzelkinder waren. Es braucht – positiv formuliert – eine Form von weitgespannten allgemeinen Interessen, die – negativ formuliert – dazu führen, dass man nicht unbedingt sofort eine eindeutige Richtung in diesem breiten Interessenfächer hat und am Ende aufgrund von negativer Auswahl beim Film landet. Dann wohl auch die nötige Breite an Interessen und Flexibilität mitbringt, um auf ganz verschiedene Dinge einsteigen zu können. Ich hab mich immer gegen die allzuschnelle Verfachsimpelung gewehrt und behaupte auch heute noch, wenn man in diesem Metier *nur* seinen Beruf kann, kann man seinen Beruf eben *nicht*. Man muss auch von den Dingen links und rechts eine Ahnung haben und wissen, wie sie funktionieren.

Filmen in einem kleinen Land ist etwas anderes als Filmen in einer entwickelten Industrie. Der Grad der Spezialisierung wird durch die Kleinheit automatisch kleiner. Ein simples Beispiel: Bei uns macht praktisch jeder sowohl Spielfilme als auch Dokumentarfilme. Manche, wie ich, mögen das ausgesprochen gern und haben den Eindruck, dass das eine das andere befruchtet. Andere haben vielleicht Angst vor einem Spielfilm und fühlen sich mit der grösseren Freiheit eines Dokumentarfilms wohler. Wieder andere haben das Gefühl, Film sei eigentlich Fiktion, und was nicht Spielfilm ist, interessiert sie nicht. Diese Tendenz ist in grösseren Ländern natürlich stärker. In Frankreich etwa führt dies zu einer strikten Trennung. Dort darf man einen Spielfilm erst schneiden, wenn man – das werde ich nie verstehen – zum Beispiel drei Dokumentarfilme geschnitten hat. Man muss sich das sozusagen verdienen. In Frankreich wäre ich in meinem Beruf, so wie ich mein Leben lang funktioniert habe, ein Exot. Bei uns läuft die Ausbildung über Assistenzen, und wenn man sich bereit fühlt, es selber zu versuchen, und jemanden findet, der genügend Zutrauen zu einem hat, steht dem nichts im Wege.

Nebst den breitgespannten Interessen und der entsprechenden Flexibilität, die sich nicht nur auf Themen, sondern eben auch auf Leute bezieht – einem gewissen Mass an Anpassungsfähigkeit also an teilweise sehr unterschiedliche Personen, mit denen man dann wiederum, je nach den Umständen jeden Tag acht Stunden zusammensitzt –, gibt es da ganz verschiedene Konzepte, die von den jeweiligen Regisseuren abhängen, die demzufolge von Film zu Film anders sein können. Neben der Anpassungsfähigkeit braucht es aber auch den Widerstand. Jeder kennt den Spruch «Der Krieg ist der Vater aller Dinge». Griechisch-Kenner wissen, dass “Krieg” in der ursprünglichen Bedeutung sehr viel weiter gefasst ist, auch für Auseinandersetzung oder Konflikt stehen kann. Manchmal geht es nicht anders, manchmal muss es im Schneideraum zu Konflikten kommen, und die muss man eben auch durchstehen können. Solche Konflikte haben aber nichts mit der Person zu tun. Ich gehe davon aus, beide wollen das beste – die beiden auf der einen Seite des Vierecks wollen mit der dritten Seite des Vierecks das beste, um an die vierte Ecke heranzukommen. Und von daher muss man in diesen Auseinandersetzungen von der Person abstrahieren können.

Während der Schneidephase habe ich bis zu einem gewissen Grade durchaus den Eindruck, ungefähr gleichwertig zu sein. Der Regisseur, die Regisseurin hat zwar bereits viel Arbeit für den Film geleistet, aber jetzt kommt eine Phase, wo ich eben dazukomme. Manchmal muss man um des lieben Friedens willen aber dennoch Dinge machen, die man eigentlich nicht machen möchte, weil das halt zu den fixen Ideen eines Autors gehört. Ich arbeite zum Beispiel sehr gern mit Archivmaterial, das mir nicht gerade die Wahrheit bringt, aber doch einen Aspekt zeigt, wie ein bestimmter Vorgang, sagen

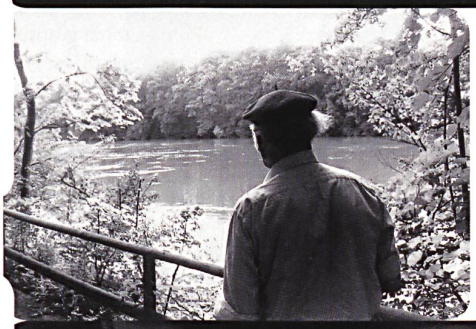
wir 1940, in der Schweizer Wochenschau gesehen wurde. Ich habe aber überhaupt keine Hemmungen, dieses Material dann auseinanderzunehmen und unter Umständen neu zu schneiden. Das ist für jemanden wie Richard Dindo ein unmögliches Verfahren. Für ihn sind das Dokumente, und Dokumente rührt man nicht an, die kann man nur weglassen oder nehmen, wie sie sind. Das sind unterschiedliche Haltungen, die man respektieren muss. Für mich ist die einzelne Einstellung das Dokument und nicht die Art, wie das 1940 geschnitten und vertont wurde. Mit Peter Schweiger habe ich einen Fernsehfilm, der aber outside gedreht wurde, über Arthur Honegger gemacht – ich glaube, damals sogar noch auf 35 mm. *Hans Liechti* hat gedreht. Da gibt es eine Symphonie, die Honegger in der Kriegszeit geschrieben hat. Wir haben den ersten Satz verwendet, der so ein bisschen von Krieg "spricht" – Musik spricht ja nicht, die evoziert höchstens. Und da war dann die Frage: Wie bauen wir den Krieg sozusagen im Schnellgang ein? Peter Schweiger hat sehr viel, sehr schönes Material aus französischen Archiven besorgt, und ich hab das neu zusammengeschnitten zu einer Sequenz, in der der Krieg in Frankreich daraus besteht, dass die Deutschen in Paris einmarschieren, ein paar Häuser zusammenfallen, ein paar Leute sich grämen, die Amerikaner und De Gaulle marschieren ein – das war etwa die selbe Bewegung mit zum Teil den selben Gesichtern, den selben Strassen. Der Rhythmus war ein bisschen auf die Musik angepasst, und das hat gut funktioniert.

**FILMBULLETIN** Würdest du Cutter oder Schnittmeister, wie das früher hiess, als deinen Hauptberuf bezeichnen?

**GEORG JANETT** Ja. Wobei, immer möchte ich das doch nicht machen. Im Winter gehst du aus dem Haus, wenn es Nacht ist, gehst in einen Schneideraum, der dunkel ist, und kommst raus, wenn es wieder Nacht ist. Du lebst eine Dunkel-Existenz. Im Sommer ist es einfacher, aber da leidest du darunter, dass draussen die Sonne scheint und du irgendwo im Dunkeln sitzt – oder mindestens im Halbdunkel. Man sitzt da rum und ist immer eingesperrt. Da packt mich von Zeit zu Zeit der Rappel, und ich muss raus, mach Regieassistenz oder dreh selber was.

**FILMBULLETIN** Kannst du dir die Arbeit mittlerweile auswählen, selbst bestimmen, was du machen willst?

**GEORG JANETT** In der besten Phase ja, aber das war vielleicht ein Zeitraum von zehn, zwölf Jahren, wo ich mich jenes



DIE VERBORGENEN TÄNZE *Regie: Peter Schweiger*

MAX FRISCH, JOURNAL I–III *Regie: Richard Dindo*

*Werner Stocker in* SCHATTEN DER LIEBE *Regie: Christof Vorster*

*Gerhard Meier in* GERHARD MEIER – DIE BALLADE VOM SCHREIBEN *Regie: Friedrich Kappeler*

*Richard Aschwanden in* DER SCHÖNE AUGENBLICK *Regie: Friedrich Kappeler, Pio Corradi*

"Industriell gefertigtes Kino stinkt mir in jeder Beziehung: stinkt mir auch als Zuschauer. Ich langweile mich einfach, wenn das Zeugs zu durchsichtig und zu absehbar ist, weil es mit den ausgelutschten Formeln hergestellt wurde."

Maximums erfreute, das man in der Schweiz als Filmtechniker erwarten kann und das darin besteht, dass man unter verschiedenen Angeboten für den gleichen Zeitraum wählen kann, was einem am ehesten zusagt, einem entspricht, oder wo man das Gefühl hat, mit dem Regisseur möchte man unbedingt mal arbeiten. Sonst aber: nein. Vorher und nachher: nein. Und auch heute wird es den meisten Technikern so gehen, dass sie die Angebote annehmen müssen, die kommen, und es kommen nicht so viele, wenn sie in dem Beruf überleben wollen. Die Zahl der Filme, vorab der freien Produktionen nimmt zwar zu, aber in einem noch stärkeren Masse nimmt auch die Zahl der Kandidaten für die Arbeit zu.

**FILMBULLETIN** Was war dein kreativer Einfluss auf die Filme? Richard Dindo hat geschrieben: «Ohne dich wären unsere Filme nicht, was sie sind.»

**GEORG JANETT** Das wiederum müsste man von Film zu Film überprüfen. Wenn ich, wie bei den frühen Filmen von Rolf Lyssy, sowohl beim Drehbuch mitarbeite, Regieassistenz mache und den Film auch noch schneide, ist mein Einfluss klar grösser und eindeutiger als bei Filmen, die ich "nur" schneide.

Wenn man eine Einflussnahme definieren will, dann ist es wohl eher eine Frage der Haltung. Kurt Früh hat mir beim ersten gemeinsamen Dokumentarfilm, bei diesem filmischen Pamphlet, gesagt, wenn ich ihn da nicht dauernd ans Schienbein getreten hätte, wäre der Kommentar wohl nicht so gut geworden, nicht so perfekt auf den Film angepasst.

Ich sag das ungern, und manchmal stört es mich selbst, aber ich habe wohl eine gewisse Tendenz zum Perfektionismus und habe Jahre, um nicht zu sagen Jahrzehnte, gebraucht, mich damit abzufinden, dass die Filme eben den jeweiligen Entwicklungsstand, den Stand des jeweiligen Wissens und Könnens repräsentieren. Aber anstreben darf man doch *mehr* – was man ja auch immer wieder versucht. Manchmal glückt's. Aber es glückt so selten, dass man eigentlich nie zufrieden sein kann. Etwas, was mich zumindest von vielen unterscheidet: ich bin kein zufriedener Mensch. Schlicht und einfach nicht. Weder selbstzufrieden noch sonst irgendwie zufrieden. Ich kann einen Film nach der Premiere für mindestens zwanzig Jahre nicht mehr anschauen, weil ich nur noch die Fehler sehe, die kleinen Fehler, all die Dinge, die nicht genau stimmen. Notgedrungen nimmt man dies dann als Ansporn, es beim nächsten Film vielleicht wirklich so weit zu bringen, dass man da tatsächlich rundherum zufrieden ist. Das heisst, man stösst den Stein wieder hoch, wie weiland Sisyphus, und hofft, er bleibe diesmal oben.

Das kann manchmal etwas verbissen, verbiestert wirken, weil mir leider das Spielerische doch weitgehend abgeht, das wohl der Gegenpol dazu wäre, den es – da bin ich absolut sicher – auch braucht. In dem Sinn habe ich vielleicht die Perfektionswut an "Spieler" herangetragen, und wenn ich mit Perfektionswütigen konfrontiert war, in einer – hauptsächlich intellektuellen – Anstrengung vielleicht das Spielerische mehr betont.

**FILMBULLETIN** Wie entstehen gute Filme?

**GEORG JANETT** Mit einer Haltung und den richtigen Mitarbeitern, die im Idealfall zwei Anforderungen erfüllen: Sie können etwas mit dem Thema des Films anfangen, und sie sind von der Chemie her mit dem Regisseur und dem Rest der Equipe kompatibel. Das ist ganz einfach und gleichzeitig ungeheuer schwierig. Und *wäre* jene Kunst, die vor allem ein Produzent beherrschen müsste, aber – ich hab den Konjunktiv nicht umsonst gewählt.

**FILMBULLETIN** Und wie schätzt du deinen Einfluss auf den Schweizer Film – durch dein Mitwirken, dein Wissen, dein Können – selber ein?

**GEORG JANETT** Die berufliche Tätigkeit mag für den einen oder andern Film etwas bedeutet haben, aber für den Schweizer Film generell gesprochen nahm ich höchstens durch meine Nebentätigkeiten etwas Einfluss. Zum Kreativen gehören für mich auch Arbeitsbedingungen. Und für mich hat zur kreativen Arbeit immer auch die Arbeit für den Techniker-Verband gehört, den wir da, am Anfang mit Renato Berta und Madeleine Fonjallaz – André Pinkus nicht zu vergessen – auf die Beine gestellt haben. Anfangs der siebziger Jahre wieder zu einem einigermassen geordneten Gebilde zu kommen, den Kurs durch ein paar entscheidende Vorgaben mitzusteuern, um aus der praktisch Nullsituation wieder zu vernünftigen Verhältnissen mit Vertragspartnern, Sozialpartnern, Produzenten oder Regisseuren zu gelangen, da habe ich wohl schon einiges bewirkt im Sinne einer wechselseitigen Verständigung – die zum grossen Teil allerdings mit der nachfolgenden Generation auch schon wieder in die Hosen gegangen ist.

Mir war immer klar, dass Produzent ein Beruf ist. Wenn ein Regisseur, nebst allem andern, was er zu tun hat, sich das auch noch anschnallen will, dann ist das seine Sache. Aber das kann, bei aller Ehrfurcht vor dem Autorenfilm, kein Dauerzustand sein. Gleichzeitig macht mich natürlich unglücklich, dass mindestens gewisse Produzenten heute so dominant geworden sind, dass sie die Stoffe selbst entwickeln, wie Produzenten in Hollywood in seiner industriellsten Phase funktionieren möchten, mit Publikumsumfragen mögliche Stoffe eruieren wollen, sich ihre Equipen zusammensetzen, bei der ein Regisseur, hat man manchmal den Eindruck, nur dazu dient, dem Produzenten die Schauspieler vom Leibe zu halten. Das ist eine Entwicklung, die mir nicht sonderlich passt. Deswegen habe ich auch mehrheitlich mit jenen Produzenten zu tun, die so in den siebziger, achtziger Jahren angefangen haben und einigermassen wissen, was eine funktionierende Equipe, ein funktionierendes Team – inklusive Regisseur – wert ist, und sich nicht mehr in den Vordergrund drängen als nötig.

Natürlich waren viele von den Leuten der heute mittleren Generation einmal Assistent bei mir, und ich nehme an, sie werden schon das eine oder andere mitgekriegt haben, mindestens an Haltung. Sehr viel mehr kann man ohnehin nicht mitteilen, weil die Dinge immer wieder anders sind. Das ist ja auch das, was einen in dem Beruf halten kann: es ist immer wieder anders. Gleichzeitig ist es immer wieder dasselbe. Wenn's einem stinkt, lebt man vom andern, und wenn's einem nicht stinkt und man in Euphorie gerät, muss man sich sagen: es ist immer dasselbe. (lacht) Ich hab da ein gewisses Mass an, sagen wir mal, skeptischer Distanz. Das gehört, glaube ich, zu den Grundvoraussetzungen bei diesem Beruf.

Wenn es darum geht, mit Sprüchen um sich zu werfen, hat mir Renato Berta, mit dem ich gut auskomme, einige vorweggenommen. Zum Beispiel, wenn er sein Unverständnis über jene Equipen bekundet, die einen Regisseur deswegen mögen, weil er weiss, was er will. Ein Regisseur muss nicht wissen, was er will, er muss wissen, was er *sucht*. Das gilt natürlich genauso für mich im Schneideraum wie für ihn als Kameramann. Und das verweist wieder auf diese Vision, die da am Anfang des Vierecks steht.

**FILMBULLETIN** Eine andere Vision vom Film, vom Kino als ...

**GEORG JANETT** ... als eine industrielle Fertigung, völlig klar. Solches Kino stinkt

mir in jeder Beziehung; stinkt mir auch als Zuschauer. Ich langweile mich einfach, wenn das Zeugs zu durchsichtig und zu absehbar ist, weil es mit den ausgelutschten Formeln hergestellt wurde. Das merkt man relativ bald, und das macht einfach keinen Spass. So geht's mir übrigens bei der Mehrzahl der am Sonntagabend laufenden sogenannten Fernsehfilme, die ihre Verdienste ja haben mögen, aber wohl in erster Linie für die Produzenten, die sich damit ein gewisses Mass an Kontinuität sichern können.

**FILMBULLETIN** Was war denn der beste Film, an dem du mitgewirkt hast?

**GEORG JANETT** Auf jeden Fall würde ich nicht einen einzigen hervorheben wollen, sondern etwa drei nehmen. Ich würde sagen, DER GEHÜLFE, weil ich das immer noch für einen der wirklich schönsten halte. Ich würde sagen, DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S., weil es der umstrittenste war, der relativ frühzeitig diese Verdrängungen, die unser Verhältnis zur Kriegszeit gekennzeichnet haben, eliminieren konnte und deswegen auch einen historischen Meilenstein darstellt. Das war natürlich mindestens so sehr Niklaus Meienberg wie Dindo zu verdanken. Dann würde ich sagen DIE SCHWEIZERMACHER, weil das einfach mit Abstand der erfolgreichste war, aber auch weil er – und das entsprach dem Talent von Rolf Lyssy, an das er damals selber noch nicht in dem Mass glauben mochte – das richtige Thema zur richtigen Zeit aufgegriffen hat. Also: eine Angelegenheit der Nase. Für mich eine interessante Arbeit, weil ich – abgesehen davon, dass ich ein bisschen mitgeschrieben habe – als Regieassistent dafür sorgen konnte, dass bestimmte Dinge so gedreht wurden, dass es hinterher noch andere Möglichkeiten gab, sie zusammenzufügen, als die, die im Drehbuch vorgesehen waren. Zum Beispiel: Wann – es ist ja ein Film, der sich über einen gewissen Zeitraum erstreckt –, also wann werden die Leute ihr Kostüm wechseln? Ab welcher Szene im Drehbuch? Denn ich habe von Anfang an gespürt, dass das Drehbuch so im Schneideraum nicht halten wird. Im Grunde ist es ja eine Geschichte von drei Kandidaten, die verschiedene Stufen der Annäherung an das Schweizersein erleben. Das Drehbuch war recht systematisch: A1, B1, C1; A2, B2, C2; A3, B3, C3 und so weiter. Und mir war klar, das würde nicht aufgehen, das ist zu tranig, zu langweilig am Anfang. Und weil ich eben dafür gesorgt habe, dass es bei B3 noch das selbe Kostüm war wie bei

*Edgar Bonjour im Gespräch mit Niklaus Meienberg und Richard Dindo in* DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. *Regie: Richard Dindo, Niklaus Meienberg*

*Rolf Lyssy in* TEDDY BÄR *Regie: Rolf Lyssy*

*Hilde Ziegler und Emil Steinberger in* KASSETTENLIEBE *Regie: Rolf Lyssy*

*Walo Lüönd in* DIE SCHWEIZERMACHER *Regie: Rolf Lyssy*

**Georg Janett**

*geboren am 26. Juni 1937*
*1974 Mitbegründer (und erster Präsident) des Schweizerischen Filmtechniker-Verbands (heute Syndikat Film und Video); 1980 bis 82 Co-Redaktor des Branchenblatts «Ciné-Bulletin», zusammen mit Fritz Hirzel und Jim Sailer; 1980 bis 85 Mitglied der «Commissione artistica» und des «Comitato essecutivo» des Filmfestivals Locarno; 1985 bis 94 Mitbegründer (und Stiftungsrat) der Vorsorgestiftung Film und Audiovision der beruflichen Pensionskasse; 1988 bis 96 Stiftungsrat des Schweizerischen Filmzentrums; 1989 bis 97 Mitglied der Filmförderungskommission von Stadt und Kanton Zürich*

1958 WENN D'FRAUE WÄHLE *Regie: Umberto Bolzi, Ludy Kessler, Schnittassistent*

59 *Auftragsfilme bei der Montana Film etwa über das Kraftwerk Göschenen oder Seen-Suite für die Schweizerische Verkehrszentrale*

61 ZWEI BAYERN IN BONN *Regie: Rudolf Lubowski, Script*
DEMOKRAT LÄPPLI *Regie: Alfred Rasser, Script, Schnittassistent*

62 ES DACH ÜBEREM CHOPF *Regie: Kurt Früh, Schnittassistent*

62/63 WÄHLE DAS LEBEN, *Regie: Erwin Leiser, Schnittassistent*

64 WELCHE ZUKUNFT HAT BEGONNEN? *Regie: Kurt Früh, M (KF)*
BÄCKEREIBERUF *Regie: Kurt Früh, M (KF)*
DER SONNTAG *Regie: Kurt Früh, M (KF)*
GELD UND GEIST, *Regie: Franz Schnyder, MM*

65 SANITÄR-INSTALLATEUR, *Co-Regie, M (KF)*
DER ARZT STELLT FEST *Regie: Alexander Ford, Franz Matter, Kamera-Assistenz, Schnittassistenz*

66 NULL BIS DREIZEHN, DREIZEHN BIS NULL *R, M (KF)*
ZEMENT, *R, M (KF)*

68 MUSIQUE EN TÊTE *Regie: Jacqueline Veuve, M (KF)*

70 VARIÉTÉ CLARA *Regie: Georg Janett, AKS (Urs Aebersold, Clemens Klopfenstein, Philipp Schaad), DM, R, MM (KF)*
DÄLLEBACH KARI *Regie: Kurt Früh, M*

71 EINES VON ZWANZIG *Regie: Fritz E. Maeder, M*
DER FALL *Regie: Kurt Früh, DM, RA, M*

72 A PROPOS PAUL KLEE *Regie: Michael Mrakitsch, M (KF)*

73 DIE FABRIKANTEN *Regie: AKS, RA*
GRENZSTATION LOURDES *Regie: Michael Mrakitsch, RA (KF)*
LA SAINTE FAMILLE *Regie: Pierre Koralnik, Script*
FREUT EUCH DES LEBENS *Regie: Roman Hollenstein, M*

74 ARBEITEREHE *Regie: Robert Boner, RA, M (KF)*
KONFRONTATION *Regie: Rolf Lyssy, DM, RA, M*
FLUCHTGEFAHR *Regie: Markus Imhoof, RA*

75 DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. *Regie: Richard Dindo, Niklaus Meienberg, M*

76 DAS UNGLÜCK *Regie: Georg Radanowicz, DM, RA*
DER GEHÜLFE *Regie: Thomas Koerfer, M*

77 JE KA MI ODER DAS GLÜCK IST GANZ VON DIESER WELT *Regie: Roman Hollenstein, DM, M*
LA MORT DU GRAND-PÈRE OU LE SOMMEIL DU JUSTE *Regie: Jacqueline Veuve, MM*

78 ALZIRE ODER DER NEUE KONTINENT *Regie: Thomas Koerfer, M*
DIE SCHWEIZERMACHER *Regie: Rolf Lyssy, DM, RA, M*

79 ICH BIN KOMPONIST – ARTHUR HONEGGER *Regie: Peter Schweiger, RA, M*

80 KASSETTENLIEBE *Regie: Rolf Lyssy, DM, RA, M*
STOLZ ODER DIE RÜCKKEHR *Regie: Friedrich Kappeler, M*
POLENTA *Regie: Maya Simon, M*

81 MAX FRISCH JOURNAL I–III *Regie: Richard Dindo, MM*
FALSCHE BILDER *Regie: Christoph Kühn, M*

82 DIE VERBORGENEN TÄNZE *Regie: Peter Schweiger, M*

83 GLUT *Regie: Thomas Koerfer, M*
TEDDY BÄR *Regie: Rolf Lyssy, DM*

84 L'AIR DU CRIME *Regie: Alain Klarer, M*
FRS – KINO DER NATION *Regie: Christoph Kühn, M*

85 DER SCHÖNE AUGENBLICK *Regie: Friedrich Kappeler, Pio Corradi, M*
EL PUEBLO NUNCA MUERE *Regie: Mathias Knauer, MM*

86 EL SUIZO *Regie: Richard Dindo, DM*
MOTTEN IM LICHT *Regie: Urs Egger, M*

87 DANI, MICHI, RENATO UND MAX *Regie: Richard Dindo, M*

88 DER SCHUH DES PATRIARCHEN *Regie: Bruno Moll, M*
LIEBESERKLÄRUNG *Regie: Georg Janett, Ursula Bischoff, Edi Hubschmid, DM, R, M*

89 LA FEMME ET LA SANDALE *Regie: Pierre-Alain Meier, M (KF)*
LEO SONNYBOY *Regie: Rolf Lyssy, DM*

90 DIE LETZTE BEUTE *Regie: Lisa Faessler, M*
ARTHUR RIMBAUD – UNE BIOGRAPHIE *Regie: Richard Dindo, MM*

91 GALERIE DER UTOPIEN *Regie: Georg Janett, D, R, M (7 Kürzestfilme für «Bulles d'Uopie» zur 700-Jahr-Feier der Schweiz*
BENNO BESSON *Regie: Philippe Macasdar, DM*

92 DIE BÖSEN BUBEN *Regie: Bruno Moll, M*
SCHATTEN DER LIEBE *Regie: Christof Vorster, M*

93 GASSER & "GASSER" *Regie: Iwan Schumacher, M*
«Der Keiler» *Regie: Georg Radanowicz, D (nicht realisiert)*

94 ERNESTO "CHE" GUEVARA. LE JOURNAL DE BOLIVIE *Regie: Richard Dindo, MM*
GERHARD MEIER – DIE BALLADE VOM SCHREIBEN *Regie: Friedrich Kappeler, M*
BILDER DES ALLTAGS *Regie: Christoph Kühn, M*

95 DAS STILLE HAUS *Regie: Christof Vorster, M*
«Mach's gut Capablanca» *Regie: Iwan Schumacher, DM (nicht realisiert)*

96 UNE SAISON AU PARADIS *Regie: Richard Dindo, MM*
IRRLICHTER *Regie: Christoph Kühn, DM*
«Swiss Paradise» *Regie: Rolf Lyssy, DM (nicht realisiert)*
PFEFFER UND SALZ *Regie: Martin Rengel, M (KF)*

97 GRÜNINGERS FALL *Regie: Richard Dindo, MM*
ALS DER GROSSVATER RITA HAYWORTH KANNTE *Regie: Iva Svarcova, M*

98 RENÉ B. – GEHÖRLOS *Regie: Fritz E. Maeder, M*
SAMMLERGLÜCK & MEHRWEGFLASCHEN *Regie: Armin Biehler, MM*

99 GENET A CHATILA *Regie: Richard Dindo, MM*

2000 VARLIN *Regie: Friedrich Kappeler, MM*
MEIER 19 *Regie: Erich Schmid, DM, MM*

01 KILIMANDSCHARO *Regie: Mike Eschmann, MM*
VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR *Regie: Richard Dindo, MM*

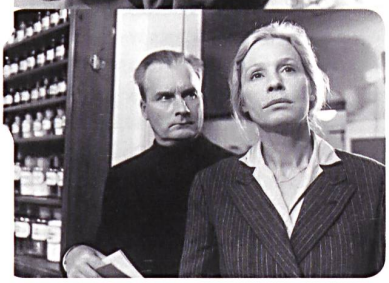
02 DIE LANGE REISE DES RETO BANTLI *Regie: Katrin Laur, M (KF)*

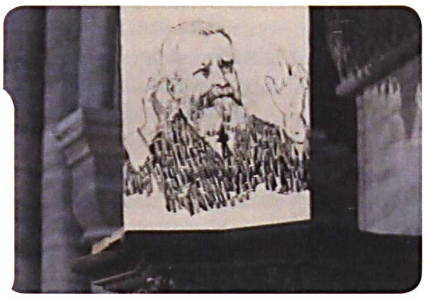
03 NI OLVIDO NI PERDON *Regie: Richard Dindo, MM*
LICHT UND SCHATTEN – DER FILMEMACHER KURT FRÜH *Regie: Renata Münzel, DM*

04 COCA – DIE TAUBE VON TSCHETSCHENIEN *Regie: Eric Bergkraut, MM*

05 ZWISCHEN GRANT UND ELEND *Regie: Carmen Tartarotti, MM*

06 MAX & CO *Regie: Samuel und Frédérique Guillaume, RA*
CHICKEN MEXICAINE *Regie: Armin Biehler, MM*





*D .... Drehbuch*
*DM .. Drehbuch-Mitarbeit*
*M .... Montage*
*MM .. Montage-Mitarbeit*
*R .... Regie*
*RA ... Regie-Assistenz*
*KF ... Kurzfilm*

"Aber Marktchancen kann man ja immer nur aus der Vergangenheit herleiten, also landet man ganz schnell wieder bei diesen Rezepten, wie man was machen muss. Und dagegen verwahre ich mich."



B1, gab es im ersten Drittel des Films viele Kombinationsmöglichkeiten, die ich dann beim Feinschnitt ausnutzen konnte.

Beim Rohschnitt habe ich das Ganze hintereinander gehängt, wie es im Drehbuch stand, und dann war klar: da wird man etwas machen müssen. Ich hatte mir schon ungefähr überlegt, wie, was, und es war dann relativ schnell umgestellt und perfektioniert.

**FILMBULLETIN** Rolf hat nicht gemerkt, dass du die Kostüme so eingeteilt hast?

**GEORG JANETT** Das war eine Absprache mit der Kostümbildnerin, und die richtet sich, wenn sie nicht mit dem Regisseur reden kann und der hat genug anderes zu tun, eben nach dem Regieassistenten – das war kein grosses Problem. Es waren auch Dinge, die aus dem Drehbuch nicht so eindeutig hervorgingen.

**FILMBULLETIN** Du hattest von der Ausbildung her alle Voraussetzungen, Filme zu machen, was hat dennoch gefehlt, dass es nie einen grösseren Film von dir gab?

**GEORG JANETT** Da müsste man zwei Dinge voneinander trennen. Etwas, was relativ offensichtlich ist, und etwas, das eher in den psychologischen Bereich gehört. Das Offensichtliche ist, dass ich es mir schlicht und einfach nicht leisten konnte, mal ein halbes oder ein ganzes Jahr für ein Drehbuch auszusteigen. Und ich hab ja genügend miterlebt, wie zäh und mühsam die Finanzierung eines Films sein kann. Daraus entwickelt sich relativ schnell, vor allem in der Kombination mit dem zweiten, was ich nachher nennen will, das Gefühl oder die dauernde Frage: muss es sein, ist es wirklich so wichtig? Ich hab seinerzeit mit grossem Vergnügen die Gelegenheit genützt, meine «Bulles d'utopie»-Serie mit gescheiterten Utopien zu machen. Und wahrscheinlich ist es kein Zufall, dass mich nicht Utopien interessiert haben, sondern *gescheiterte*.

Ich hoffe, es handle sich nicht um Altersmilde, aber ich bin ein bisschen davon weggekommen, was ich früher zu sagen pflegte: Ein Film ist dann gut, wenn die Leute auf den Knien aus dem Kino kommen. Ich hatte den Eindruck, man muss wirklich ein starkes und, vielleicht entspricht das meinem Naturell, eher depressives Bild einer nicht allzuschönen Welt zeichnen, damit ein Film Sinn macht. Die Feier des Schönen ist gleichzeitig auch eine Lüge.

Das andere ... Wenn ich weit aushole, dann fang ich bei Hugo von Hofmannsthal und dem Brief von Lord Chandos an. In einer Schreibkrise hat er als Rollenprosa einem englischen Lord untergeschoben, dass er nicht mehr richtig an die Sprache glauben mag, dass ihm die Worte im Mund zerfallen und er deshalb wohl eher schweigen müsse. Im Grunde genommen ist es wohl eine Art Hassliebe, die mich mit dem "wirklichen" Film verbindet. Der industriell gefertigte interessiert mich hinten und vorne nicht – auch nicht, ihn selber zu machen. Die Resonanz bei einem Film, der mich interessiert hätte, wäre vorhersehbar, weil ich wohl nur finstere Filme machen könnte, und finstere Filme schaut sich kein Mensch an. Ich hab mich nie zu jener Lebensfreude bekehren können, die wohl auch hinter einem eher dunkel getönten Film stehen muss, damit er noch einigermassen erträglich bleibt. Und nur für's Archiv zu produzieren, das hätte mich dann doch zu wenig interessiert.

**FILMBULLETIN** Heisst das, dass du in der Filmförderungskommission vor allem finstere Filme gefördert hast?

**GEORG JANETT** Nein. Dort habe ich so funktioniert, wie man als Cutter funktionieren muss. Das heisst, aus einem vorliegenden Projekt heraus die Kriterien zu entwickeln, nach denen es beurteilt werden soll, und dann zu betrachten: das ist das Umfeld, das ist der Regisseur, geht das einigermassen zusammen? Ja, das könnte einigermassen aufgehen. Wie läuft das mit der Produktion? Geht das auf? Also mit projektimmanenten Kriterien, denn ich bin ein vehementer Gegner der von aussen herangetragenen Kriterien, wie sie – nicht nur meiner Meinung nach, sondern Erzählungen von Kollegen zufolge und dem Eindruck, den ich aus den Produkten bekomme – zum Beispiel in unserer Fernsehdramaturgie vorhanden sind. Diese "goldenen" Regeln eben, die ja für bestimmte Filme, für eine bestimmte Form von Filmen ihre Gültigkeit haben mögen, die man aber nicht verabsolutieren darf. Ich bin völlig unfähig zu sagen, so oder so muss es sein. Ich kann höchstens sagen: so nicht. Die Offenheit, die braucht es einfach. Und wenn ich da heute wieder sehe – man spürt ja auch beim Bund Tendenzen –, das erste, was die sich überlegen, sind Marktchancen. Aber Marktchancen kann man ja immer nur aus der Vergangenheit herleiten, also landet man ganz schnell wieder bei diesen Rezepten, wie man was machen muss. Und dagegen verwahr ich mich.

Summa summarum: als Folge der Erfahrungen würde ich heute vermutlich sagen, dass ein Film, im Gegensatz zu dem, was bestimmte Leute sagen und woraufhin sie Filme analysieren, wenig bis gar *nichts mit Literatur zu tun* hat. Ich denke, er ist näher bei der Musik. Musik im Sinne von etwas, das sich letzten Endes dem Begrifflichen entzieht und mehr mit Anspielungen, Emotionen arbeitet. Mit immanenten Baugesetzen, die sagen, wenn dieses Motiv am Anfang mal aufgetaucht ist, wäre es schön, man könnte es, wenn auch wahrscheinlich leicht abgewandelt, da nach drei Vierteln wieder aufnehmen – und hangelt sich so durch die vorgegebene Länge, die in der Regel, simpel ausgedrückt, eben literaturähnlich durch eine Geschichte gegeben ist, wo aber letzten Endes die Geschichte *nicht* das Entscheidende ist. Ich sehe das mit grossem Vergnügen – ich nehme ein Beispiel – immer wieder bei dem Ingenieur des amerikanischen Kinos *Howard Hawks*, wo manchmal die Geschichte wirklich ein blosser Vorwand ist, um bestimmte Leute bestimmte Dinge tun zu lassen, und man ist hingerissen, ob der Intelligenz, mit der das geschieht, ob dem Humor, dem Witz, mit dem das geschieht. Es sind solche Dinge, die für mich das Kino ausmachen. Das Gegenbeispiel beziehungsweise die Illustrierung dieser These wäre das, was im Deutschland der Nachkriegszeit Problemfilm hiess, wo irgendwelche willkürlichen Probleme entsprechend literarisch oder theatralisch in lauter schrecklichen Filmen abgehandelt wurden, die mit Film nichts zu tun hatten, mit der Problemabhandlung wenig – und mit Musik schon gerade gar nichts.

Das Gespräch mit Georg Janett führte Walt R. Vian

*Barbara Auer und Thomas Langhoff in* IRRLICHTER *Regie: Christoph Kühn*

*Ankie Beilke-Lau und Mathias Gnädinger in* LEO SONNYBOY *Regie: Rolf Lyssy*

*Armin Mueller-Stahl und Krystyna Janda in* GLUT *Regie: Thomas Koerfer*

*Michel Bouquet und Ingrid Thulin in* LA SAINTE FAMILLE *Regie: Pierre Koralnik*

GALERIE DER UTOPIEN: FRIEDENSKONGRESS *Regie: Georg Janett (einer von sieben Beiträgen zu den «Bulles d'utopie»*

*Angie Dickinson und John Wayne in* RIO BRAVO *Regie: Howard Hawks*

# Die Welt im A6-Format

**Eine an sich ideale Wahl gäbe Jean Renoirs BOUDU SAUVÉ DES EAUX (1912) ab, von dem ich kürzlich in Belgien eine hübsche DVD mit französischen Untertiteln erwarb, doch findet sich der Filmtitel als Nummer 1045 längst in meinem Verzeichnis.**

Meine persönliche Filmdatenbank geht zurück auf mein erstes Studiensemester. Damals nahm ich mir in jugendlichem Übermut ernsthaft vor, das gesamte Wissen der Welt in einer eigenen Kartei zusammenzutragen, dies nicht nur für meine Studienfächer Geschichte und Englisch, sondern auch für Film, Literatur, Malerei, Musik, Philosophie, Sport, Technik und Wirtschaft. Zwölf Kategorien von Medien, jeweils mit römischen Ziffern im Katalog gekennzeichnet, gedachte ich zu erfassen: I Bücher, II Zeitungsausschnitte, III Vorlesungsnotizen an der Universität Zürich, IV Unterlagen aus der Mittelschulzeit, V in Pressspanheften angelegte private Bildsammlungen, VI Filme, VII Fotografien, VIII Dias, IX TV-Sendungen, X Theateraufführungen, XI Tonbandaufnahmen und XII Schallplatten. Schon nach kurzer Zeit war der erste Karteikasten gefüllt, bedeutend rascher gar der zweite, und laufend kamen neue Sachgebiete dazu, die ebenfalls berücksichtigt sein wollten, etwa Architektur, Linguistik, Psychologie oder Soziologie. Bald einmal verbrachte ich gut die Hälfte meiner Zeit mit dem Beschriften von Karteikarten, die ausser mir niemandem zugänglich waren und wohl auch kaum jemanden interessiert hätten.

Rascher als andere Sachgebiete wuchs in der Kartei die Abteilung «Film». Die Filmdatei war auch die einzige, die ich 1969 ins Gepäck für meinen einjährigen Aufenthalt als «German assistant teacher» in Grossbritannien aufnahm. Der ganze Rest meiner Kartenfülle im A6-Format wurde in einem zürcherischen Zwischenlager untergebracht und fünfzehn Monate später ohne grosses Federlesen dem Altpapier übergeben. – Bis weit in die achtziger Jahre beschriftete ich die Karteikarten von Hand, mit hellblauem Kugelschreiber im Verbund mit gelbem oder grünem Filzstift. Die Umstellung auf elektronische Datenverarbeitung war dann eine Folge meiner schnell gewachsenen Videosammlung, genauer gesagt, eine Folge der Tatsache, dass mein Vorsatz «1 VHS-Kassette = 1 Film» sich aus Kosten- und Platzgründen nicht aufrechthalten liess. Damit aber drohten sowohl Filmdatei wie auch Videothek innert Kürze völlig unübersichtlich zu werden. Noch besass ich keinen eigenen PC, was mir keine andere Wahl liess, als meine damals rund zweitausend Film-Karteikarten, jeweils in Stapeln zu 40 bis 50 Stück zusammengefasst, im Computerübungsraum "meiner" Berufsschule abzutippen. Als Entschädigung für meine Arbeit gönnte ich mir jeweils zum Wochenabschluss in 8-Punkt-Schrift auf grauem Umweltschutzpapier mit perforiertem Rand einen aktualisierten Ausdruck meiner Videotitel.

Computerausdrücke sind Schnee von gestern. Nach diversen Softwareanpassungen von «Multiplan» über «dBase» zu «Access» läuft die Filmdatenbank seit Jahren im Computer auf meinem Schreibtisch. Mittels Formulareingabe lassen sich pro Film bis zu 37 verschiedene Merkmale aufzeichnen. Dazu habe ich mehr als vierzig automatisierte Abfragen eingerichtet, die auf Knopfdruck wahlweise die weltweit besten Filmkomödien, alle schwedischen Filme, die ich gesehen habe, 29 Filme von Kurt Früh, ungarische Produktionen der Vorkriegszeit oder die in meiner Sammlung auf DVD verfügbaren Werke von Laurel & Hardy anzeigen. Von Zeit zu Zeit exportiere ich eine meiner Access-Abfragen ins HTML-Format, um sie als allgemein zugängliche Datensammlung ins Internet zu stellen. Zudem ist meine Filmdatei der direkte Zugang zu meiner Hausbibliothek, namentlich zu jeweils über zwanzig Jahrgängen der Filmzeitschriften «Cinema», «Zoom» und «Filmbulletin». Sie ist aber auch private Erinnerung, wenn ich etwa die Filme in der chronologischen Reihenfolge des Besuchs abrufe oder im Verzeichnis der Kinos blättere.

Dieser Tage nun steht der Eintrag Nummer 5555 in die Datenbank an. Dieses kleine Jubiläum möchte ich gerne durch die Aufnahme eines besonderen Filmtitels würdigen. Die beiden Produktionen, die ich als letzte gesehen habe, Paul Verhoevens ZWART BOEK / BLACK BOOK (2007) oder Chris Kraus VIER MINUTEN (2006) befinden sich dafür gleichsam in der Warteschlaufe. Eine an sich ideale Wahl gäbe Jean Renoirs BOUDU SAUVÉ DES EAUX (1932) ab, von dem ich kürzlich in Belgien eine hübsche DVD mit französischen Untertiteln erwarb, doch findet sich der Filmtitel als Nummer 1045 längst in meinem Verzeichnis. Eine gewisse Hoffnung hege ich, dass aus der Reihe «Filme in Georgien», die für Juni im Zürcher Filmpodium programmiert wurde, der eine oder andere Titel den Sprung in meine «Top Ten» des laufenden Jahres und damit zum Jubiläumseintrag 5555 schaffen wird, vielleicht MEINE GROSSMUTTER (TSCHEMI BEBIA / MOJA BABUSCHKA) von Kote Mikaberidse, 1929, oder ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL (IKO SCHASCHWI MGALOBELI / SHIL PEWTSCHI DROSD) von Otar Iosseliani, 1970. Andernfalls habe ich noch RHAPSODY von Charles Vidor in der Hinterhand, ein MGM-Melodram aus dem Jahr 1954 mit Elizabeth Taylor, von dem mir ein befreundeter Filmsammler eine synchronisierte DVD-R-Kopie SYMPHONIE DES HERZENS in Aussicht gestellt hat, auf der angeblich seltene Farbaufnahmen der Stadt Zürich zu sehen sind.

Felix Aeppli

# Zürcher Filmstudien

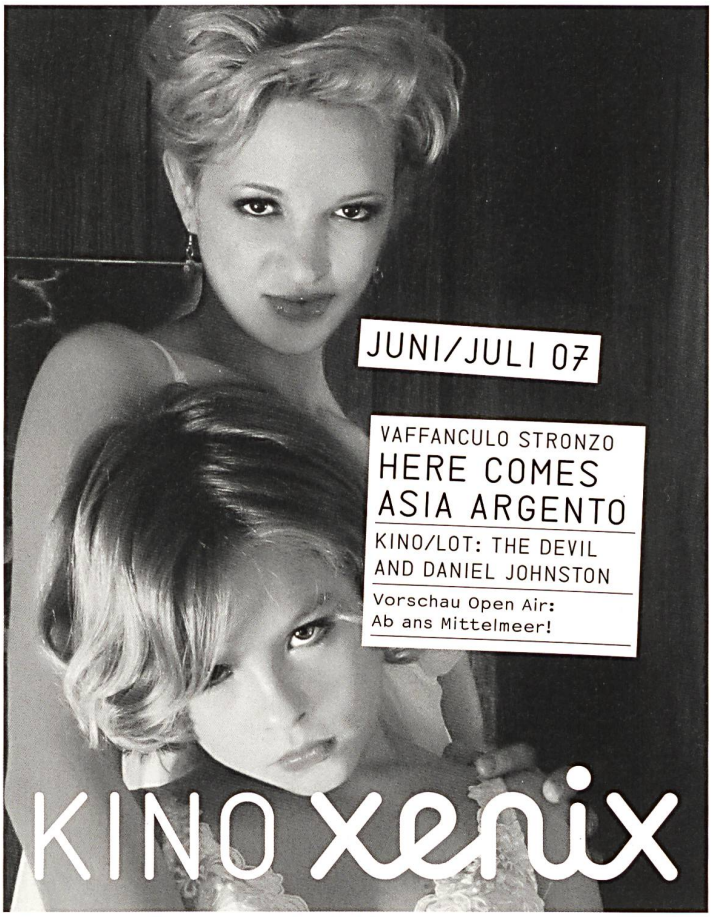
Margrit Tröhler
**Offene Welten ohne Helden**
Plurale Figurenkonstellationen im Film
576 S., Klappbr., € 34,- /SFr 57,- (UVP)
ISBN 978-3-89472-515-0

Filme ohne einzelne Hauptfiguren sind zu einem transkulturellen Phänomen geworden. Dieses Buch thematisiert ihre Auswirkungen auf Körperbilder, Schauspiel und Subjektkonzeption, Montage und Zuschaueraktivität in verschiedenen Kultur- und Theoriekontexten.

Simon Spiegel
**Die Konstitution des Wunderbaren.**
Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films
396 S., Klappbr., viele tw. farb. Abb.
€ 24,90/SFr 47,50 (UVP)
ISBN 978-3-89472-516-7

Science Fiction gehört zu den populärsten und kommerziell erfolgreichsten Filmgenres überhaupt. Dennoch herrscht bislang ein Mangel an fundierten Untersuchungen zum Genre als Ganzem. Dies Buch analysiert SF aus formaler und erzählerischer Sicht.

SCHÜREN **www.schueren-verlag.de**




Informationen und Reservation unter 044/242 04 11 oder **www.xenix.ch**

SCREWBALL COMEDY

# HOLLYWOODS SCHÖNSTE BEZIEHUNGSKOMÖDIEN

EXZENTRISCH. WITZIG. ROMANTISCH.

George Cukor

EHEKRIEG

1

bereits erschienen

Michael Gordon

BETTGEFLÜSTER

2

bereits erschienen

Billy Wilder

DAS APPARTEMENT

3

bereits erschienen

James L. Brooks

BESSER GEHT'S NICHT

4

bereits erschienen

Frank Capra

ES GESCHAH IN EINER NACHT

5

bereits erschienen

Howard Hawks

SEIN MÄDCHEN FÜR BESONDERE FÄLLE

6

bereits erschienen

Michael Hoffman

TAGE WIE DIESER

7

bereits erschienen

Leo McCarey

DIE SCHRECKLICHE WAHRHEIT

8

bereits erschienen

Billy Wilder

AVANTI, AVANTI!

9

erscheint im Juli 2007

John Badham

EIN VOGEL AUF DEM DRAHTSEIL

10

erscheint im Juli 2007

Preston Sturges

DIE FALSCHSPIELERIN

DVD Premiere

11

erscheint im Juli 2007

Vincente Minnelli

WARUM HAB' ICH JA GESAGT!

DVD Premiere

12

erscheint im Juli 2007

Joel Coen

EIN (UN)MÖGLICHER HÄRTEFALL

13

erscheint im August 2007

Frank Tashlin

SPION IN SPITZENHÖSCHEN

14

erscheint im August 2007

Ernst Lubitsch

BLAUBARTS ACHTE FRAU

DVD Premiere

15

erscheint im August 2007

* Unverbindliche Preisempfehlung

Screwball Comedy – Hollywoods schönste Beziehungskomödien mit hochkarätiger Starbesetzung: Cary Grant, Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Doris Day, Michelle Pfeiffer, George Clooney und viele andere. Freuen Sie sich nach den 100 großartigen Filmen der SZ-Cinemathek nun auf 15 Filme, alle sorgfältig ausgewählt von der Kinoredaktion der Süddeutschen Zeitung. Für je nur 9,90 Euro* pro DVD im Handel oder unter www.sz-shop.de.

Großes Kino. Sammeln. www.sz-shop.de

Süddeutsche Zeitung Cinemathek