

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 49 (2007)  
**Heft:** 283

## 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:** 22.07.2025

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

Fr. 9.- € 6.-

6.07

^ Filmfestival Locarno  
^ Thomas Imbach  
^ Animationsfilm

## Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

### **Vorhut am Lago Maggiore:**

60 Jahre Filmfestival Locarno

### **Produktive Irritationen:**

Experimentelles von Thomas Imbach

### **Theorie für den Animationsfilm**

MAX & CO von F. & S. Guillaume

7 ANS von Jean-Pascal Hattu

TUYA'S MARRIAGE von Wang Quan'an

DARATT von Mahamat-Saleh Haroun

THE HOST von Bong Joon-ho

[www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)

# LOCARNO 2007

IM WETTBEWERB: **FUORI DALLE CORDE** von Fulvio Bernasconi

**SOUS LES TOITS DE PARIS** von Hiner Saleem

PIAZZA GRANDE: **VOGLIAMO ANCHE LE ROSE** von Alina Marazzi

**J'AI TOUJOURS RÊVÉ D'ÊTRE UN GANGSTER** von Samuel Benchetrit

SEMAINE DE LA CRITIQUE: **ZU FUSS NACH SANTIAGO DE COMPOSTELA** von Bruno Moll

ICI ET AILLEURS: **DUTTI DER RIESE** von Martin Witz

SIGNORE & SIGNORE: **LA STANZA DEL FIGLIO** von Nanni Moretti

APPELLATIONS SUISSE: **EIN LIED FÜR ARGYRIS** von Stefan Haupt

**SIEBEN MULDEN UND EINE LEICHE** von Thomas Haemmerli

WWW.FRENETIC.CH

## DEMNÄCHST

### UNSERE ERDE

von Alastair Fothergill



### MY BLUEBERRY NIGHTS

von Wong Kar-Wai  
mit Norah Jones, Jude Law,  
Rachel Weisz, Nathalie Portman, Tim Roth  
CANNES 2007 – Eröffnungsfilm



### YELLA

von Christian Petzold  
mit Nina Hoss, David Striesow,  
Hinnerk Schönemann  
BERLINALE 2007 – Silberner Bär

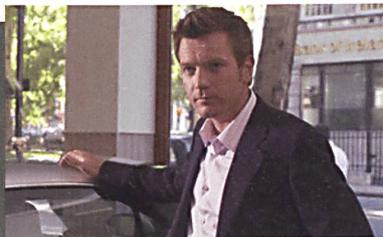


### TUYA'S MARRIAGE

von Wang Quan'an  
mit Yu Nan  
BERLINALE 2007 – Goldener Bär  
& Ökumenischer Filmpreis

### CASSANDRA'S DREAM

von Woody Allen  
mit Colin Farrell, Ewan McGregor,  
Tom Wilkinson, Hayley Atwell,  
Sally Hawkins



### AM LIMIT

von Pepe Danquart  
mit Thomas und Alexander Huber



### CARAMEL

von Nadine Labaki  
mit Nadine Labaki, Yasmine Al Masri,  
Joanna Moukarzel, Gisèle Aouad,  
Adel Karam, Siham Haddad  
CANNES 2007 – Quinzaine des Réalisateurs



### 4 MONTHS, 3 WEEKS & 2 DAYS

von Cristian Mungiu  
mit Anamaria Marinca, Laura Vasiliu,  
Vlad Ivanov, Luminita Gheorghiu  
CANNES 2007 – Goldene Palme

### LE RENARD ET L'ENFANT

von Luc Jacquet



### THE YEAR MY PARENTS WENT ON VACATION

von Cao Hamburger  
mit Michel Joelsas, Germano Haiut  
BERLINALE 2007 – Im Wettbewerb

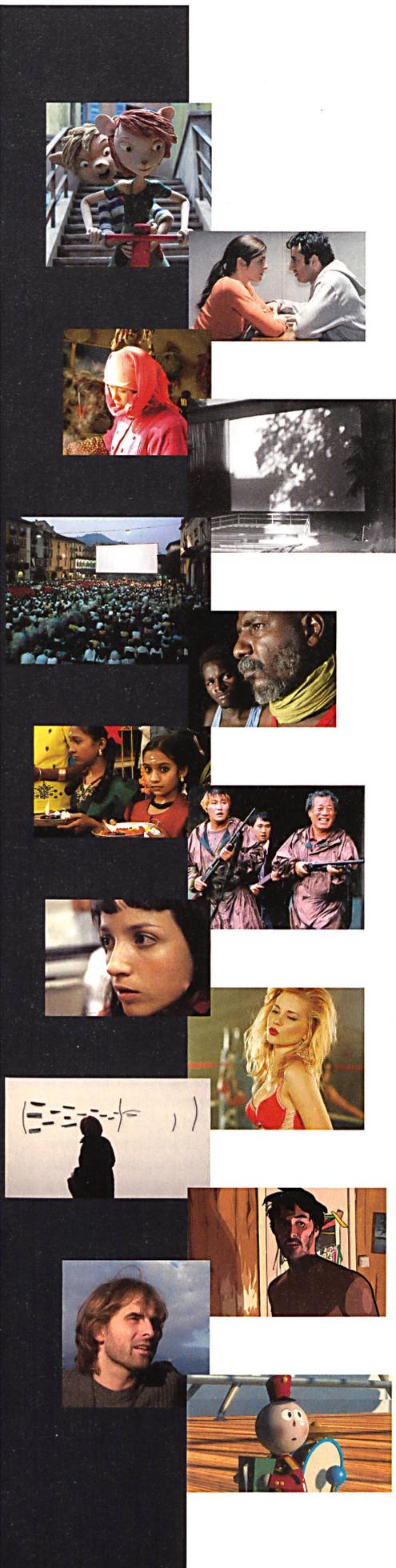
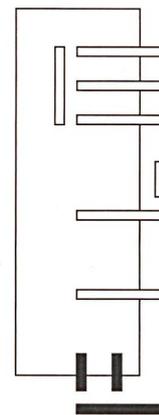


## SCHWEIZER FILME

DER FREUND von Micha Lewinsky, HELLO GOODBYE von Stefan Jäger, BERSTEN von Michael Finger,  
DU BRUIT DANS LA TÊTE von Vincent Pluss

Sowie die neuen Filme von Denis Arcand, Chuck Russel, Emir Kusturica, Valeria Bruni-Tedeschi, Hana Makhmalbaf, Steven Soderbergh

Titelblatt:  
I WAS A SWISS BANKER  
Regie: Thomas Imbach



---

KURZ BELICHTET	<b>3</b>	<b>Vorschau Locarno</b>	
	<b>4</b>	<b>Semaine de la critique</b>	
	<b>9</b>	<b>Bücher</b>	
	<b>10</b>	<b>DVD</b>	
	<b>11</b>	<b>Vorschau Fantoche</b>	

---

ANIMATIONS- KINO	<b>12</b>	<b>Detailreichtum &amp; Sorgfalt</b>	
		<b>MAX &amp; CO</b> .....	von Frédéric und Samuel Guillaume

---

KINO IN AUGENHÖHE	<b>14</b>	<b>Affektive Umbrüche</b>	
		<b>7 ANS</b> .....	von Jean-Pascal Hattu

---

FILM-FENSTER ZUR WELT	<b>16</b>	<b>Psychogramm einer Powerfrau</b>	
		<b>TUYA'S MARRIAGE</b> .....	von Wang Quan'an

---

RETROSPEKTIVE	<b>18</b>	<b>Eine Vorhut am Lago Maggiore</b>	
		<b>60 Jahre Filmfestival Locarno</b>	

---

FILMFORUM	<b>26</b>	<b>DARATT</b> .....	von Mahamat-Saleh Haroun
-----------	-----------	---------------------	-----------------------------

---

NEU IM KINO	<b>28</b>	<b>RAJAS REISE</b> .....	von Karl Saurer
	<b>29</b>	<b>THE HOST</b> .....	von Bong Joon-ho
	<b>30</b>	<b>LA VRAIE VIE EST AILLEURS</b> .....	von Frédéric Choffat
	<b>30</b>	<b>DELIRIOUS</b> .....	von Tom DiCillo
	<b>31</b>	<b>MARKUS RAETZ</b> .....	von Iwan Schumacher
	<b>32</b>	<b>A SCANNER DARKLY</b> .....	von Richard Linklater

---

EXPERIMEN- TELLES KINO	<b>33</b>	<b>Produktive Irritationen</b>	
		<b>Das Kino von Thomas Imbach</b>	

---

FILMTHEORIE	<b>39</b>	<b>«Du lebst und tust mir nichts»</b>	
		<b>Ein Beitrag zur Theoriefindung animierter Bilder</b>	

---

UNPASSENDE TRÄUME	<b>48</b>	<b>Brave New World</b>	
		<b>Von Stefan Haupt</b>	

## Impressum

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

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

**Inseratverwaltung**  
 Filmbulletin, Kathrin Halter

**Gestaltung, Layout und Realisation**  
 design\_konzept  
 Rolf Zöllig sgd gce  
 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:**  
 Brillisauer 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**  
 Sarah Stähli,  
 Irene Genhart,  
 Erwin Schaar,  
 Rolf Breiner,  
 Frank Arnold,  
 Matthias Christen,  
 Johannes Binotto,  
 Oswald Iten,  
 Gerhard Midding,  
 Herbert Spaich,  
 Pierre Lachat,  
 Irène Bourquin,  
 Nicole Hess,  
 René Müller,  
 Thomas Basgier

**Fotos**  
 Wir bedanken uns bei:  
 Thomas Kneubühler, Basel;  
 trigon-film, Ennetbaden;  
 Agora Films, Genève; Festival  
 internazionale del film  
 Locarno; Cinematograph-  
 Filmverleih, Steinen; Ascot  
 Elite Entertainment, Buena  
 Vista International, Cinéma-  
 theque suisse Dokumenta-  
 tionstelle Zürich, Columbus  
 Film, Frenetic Films,  
 Thomas Imbach, Look Now!  
 Filmverleih, Monopole  
 Pathé Films, René Müller,  
 Warner Home Video, Xenix  
 Filmdistribution, Zürich

**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

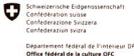
**Abonnemente**  
 Filmbulletin erscheint 2007  
 neunmal.  
 Jahresabonnement:  
 CHF 69.- / Euro 45.-  
 übrige Länder zuzüglich  
 Porto

© 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** 

**Direktion der Justiz und des  
Innern des Kantons Zürich**

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

**Stadt Winterthur**



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

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

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

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

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

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

## In eigener Sache

Heute gilt es, eine kleine Premiere zu feiern, denn noch nie in der Geschichte dieser Zeitschrift lagen mitte Jahr fünf und anfangs August sechs Ausgaben eines Jahrgangs vor. Dies ist zwar nur ein recht kleiner Schritt für die Menschheit, aber ein grosser für das Team von Filmbulletin.

Wir sind das Risiko eingegangen, die sogenannten Zwischenausgaben durch normale Hefte zu ersetzen, haben investiert, das Marketing verstärkt und sind guter Hoffnung, dass sich Risiko, Investition und Engagement lohnen – nicht zuletzt auch: rechnen – werden.

Unsere Hoffnung beruht allerdings auch darauf, dass wir weiterhin die notwendige Hilfe und Unterstützung erhalten, ohne die es nun mal nicht geht. Wenn Ihnen unsere Zeitschrift gefällt, helfen Sie bitte mit, *Filmbulletin – Kino in Augenhöhe* eine grössere Verbreitung zu verschaffen: empfehlen Sie *Filmbulletin* weiter.

Walt R. Vian

## Festival internazionale del film Locarno

### Vorschau



Frédéric Maire und Marco Solari



I WAS A SWISS BANKER  
Regie: Thomas Imbach



Juliette Binoche  
in LE VOYAGE  
DU BALLON ROUGE  
Regie: Hou Hsiao-hsien

Das Filmfestival Locarno feiert dieses Jahr vom 1. bis 11. August seine sechzigste Ausgabe. 170 Filme wurden für den runden Festival-Geburtstag ausgewählt.

Frédéric Maire, der das Festival dieses Jahr zum zweiten Mal leitet, kündigt es als «Festival der Entdeckungen» und «Festival festive» an. Die Filmauswahl reflektiere den Zustand unserer Welt. Einer Welt, die sich im Krieg, in der sozialen und politischen Krise befinde. Filme aus über dreissig Ländern sind in der offiziellen Auswahl vertreten, darunter um die zwanzig Debütfilme und über zwanzig Filme von Regisseurinnen. Ein Schwerpunkt liege dieses Jahr auf dem amerikanischen und dem asiatischen Kino.

Die verschiedenen Sektionen wurden für die diesjährige Ausgabe klarer definiert und die Filme auf fünf verschiedene Programmreihen verteilt: *Piazza Grande*, *Internationaler Wettbewerb*, *Wettbewerb der Cinéastes du présent*, *Ici & Ailleurs* und *Léopards de demain*. Diese Sektion, die NachwuchsregisseurInnen eine Plattform bietet, führt dieses Jahr zum ersten Mal einen Wettbewerb durch. In der Jury amtiert unter anderen *Andrea Staka*, die letztjährige Gewinnerin des Goldenen Leoparden. Neu ist auch die Programmsektion «*Ici & Ailleurs*», ein «Panorama aus Dokumentar- und Spielfilmen», die politische und gesellschaftliche Themen wie Widerstand und Kunst reflektieren. Unter den dafür nominierten Filmen sind auch zwei Schweizer Produktionen vertreten: *DUTTI DER RIESE* von *Martin Witz*, ein Porträt des Migros-Gründers *Gottlieb Duttweiler*, und *SHAKE THE DEVIL OFF* von *Peter Entell* über die Befindlichkeit *New Orleans* nach der Naturkatastrophe *Katrina*.

Die *Piazza Grande* mischt wie gewohnt Hollywood-Blockbuster (*THE BOURNE ULTIMATUM*, *HAIRSPRAY*)

und kleinere Produktionen (*NICHTS ALS GESPENSTER*, *THE DRUMMER*). *1 JOURNÉE* von *Jacob Berger* und *VOGLIAMO ANCHE LE ROSE* der italienisch-schweizerischen Regisseurin *Alina Marazzi* sind die beiden Beiträge aus der Schweiz. Eröffnet wird das *Piazza*-Programm am 1. August mit dem japanischen Anime *VEXILLE* von *Fumihiko Sori*.

#### Anthony Hopkins, Regisseur

Der internationale Wettbewerb versammelt 19 Filme, die um den Goldenen Leopard buhlen. Unter ihnen finden sich sieben Erstlingsfilme. Frédéric Maire lobt die geografische Bandbreite der Filme, vertretene Länder sind unter anderen Argentinien (*LAS VIDAS POSIBLES*), Südkorea (*BOYS OF TOMORROW*), Algerien (*LA MAISON JAUNE*) und Kanada (*CONTRE TOUTE ESPÉRANCE*). Der Schauspieler *Anthony Hopkins* wird als Regisseur in Locarno erwartet: Zusammen mit seinem Hauptdarsteller *Christian Slater* präsentiert er *SLIPSTREAM*. Aus der Schweiz ist *FUORI DALLE CORDE* von *Fulvio Bernasconi* dabei. Die offizielle Jury des internationalen Wettbewerbs besteht 2007 aus dem brasilianischen Regisseur *Walter Carvalho*, dem italienischen Regisseur *Saverio Costanzo*, der französischen Schauspielerin *Irène Jacob*, dem deutschen Regisseur *Romuald Karmakar*, dem französisch-schweizerischen Schauspieler *Bruno Todeschini* und dem chinesischen Regisseur *Jia Zhang-ke*.

#### Schweizer Filme

Für die *Apellation Suisse* hat *Swiss Films* zehn Schweizer Kinofilme ausgewählt, die sich durch «internationales Potenzial auszeichnen» und seit dem letzten Locarno-Festival die Schweizer Kinolandschaft mitgeprägt haben. Ge-

zeigt werden fünf Dokumentar- und fünf Spielfilme, unter ihnen *BRUNO MANSER-LAKI PENAN* von *Christoph Kühn*, *COMME DES VOLEURS* von *Lionel Baier*, *I WAS A SWISS BANKER* von *Thomas Imbach* und *SOMEONE BESIDE YOU* von *Edgar Hagen*.

Am 7. August findet zum zweiten Mal die «*Journée du Cinéma Suisse*» mit Filmvorführungen, Veranstaltungen, einer Masterclass für Schauspieler und der Lancierung der DVD «*Le Cinéma suisse de demain 2*» statt. Die *Atelier*-Ausstellung «*Animated Switzerland*», an der Sets der Grossproduktion *MAX & CO* ausgestellt sind, beschäftigt sich mit der Schweizer Trickfilmszene.

Zum runden Geburtstag schenkt das Festival dem Publikum die reizvolle Retrospektive «*Retour à Locarno*». Diese widmet sich Regisseuren, die in Locarno «geboren», hier entdeckt wurden und ihren Durchbruch erlebt haben. Die Filmemacher werden in Locarno anwesend sein und ihre Filme präsentieren. Unter ihnen sind illustre Namen wie *Claude Chabrol* mit *LE BEAU SERGE*, *Alain Tanner* mit *CHARLES, MORT OU VIF*, *Mike Leigh* mit *BLEAK MOMENTS*, *Catherine Breillat* mit *36 FILLETTE*, *Raul Ruiz* mit *TRES TRISTES TIGRES* und *István Szabó* mit *L'ÂGE DES ILLUSIONS* zu finden.

#### Italienische Diven

Die Filmreihe «*Signore & Signore*» ehrt die grossen Diven des italienischen Kinos wie *Anna Magnani* (*BELLISSIMA*), *Sofia Loren* (*LA CIOCIARA*), *Silvana Mangano* (*TEOREMA*), *Gina Lollobrigida* (*PANE, AMORE E FANTASIA*), *Asia Argento* (*IL FANTASMA DELL'OPERA*) oder *Monica Bellucci* (*MALENA*). Zwanzig Filme, die zwischen 1941 und heute entstanden sind, widerspiegeln zugleich ein Stück italienischer Kinogeschichte.

Auch für das experimentelle Filmschaffen hat es in Locarno Platz. *Play Forward* positioniert sich am «Schnittpunkt von Film und Videokunst», das «ein Sammelbecken für zeitgenössische audiovisuelle Experimente» darstellen soll. *Open Doors*, unterstützt von der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit (*DEZA*), fördert Regisseure, in deren Herkunftsländer eine Filmindustrie noch im Entstehen ist. Am diesjährigen Festival liegt der Schwerpunkt dieser Reihe auf dem Kino des nahen und mittleren Ostens. *Open Doors* bietet neben den Filmvorführungen einen Workshop für Regisseure und Produzenten an und zeichnet zwei Projekte mit Förderbeiträgen aus.

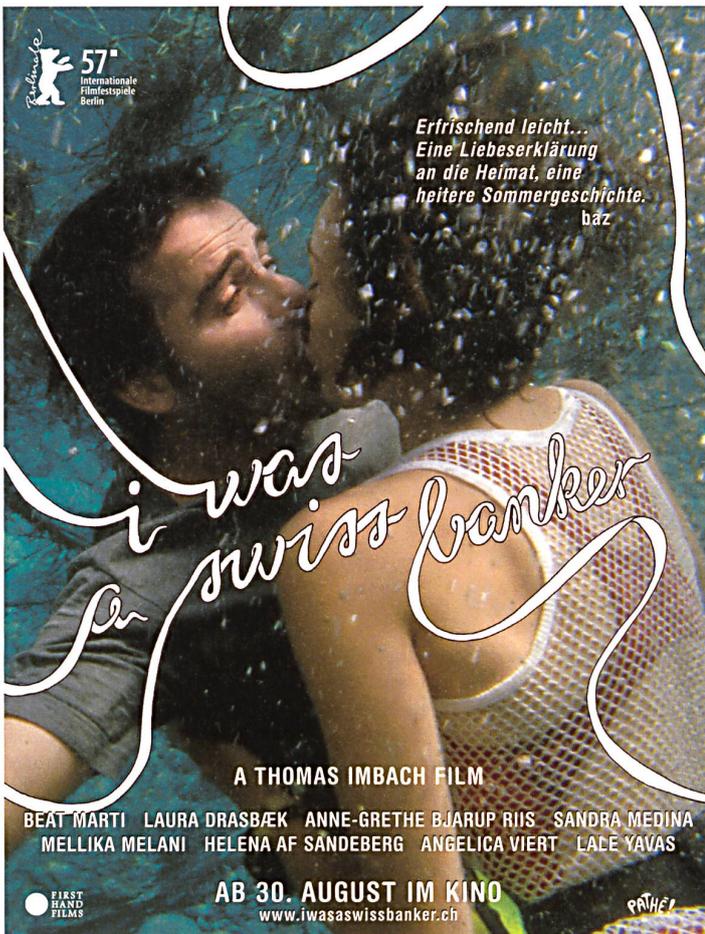
#### Auszeichnungen

Podiumsdiskussionen im Forum begleiten das Filmprogramm, beispielsweise zu den Themen *Film* und *andere Kunstformen* («*Somewhere in Between*») sowie «*Schweizer Film im Ausland: eine schwache Marke?*». Weiter darf man gespannt sein, wie und ob die vom Berner Stadtpräsidenten *Alexander Tschäppät* lancierte Diskussion um die Durchführung des Schweizer Filmpreises in Locarno weitergeführt wird.

Den *Locarno Excellence Award* erhält dieses Jahr der Schauspieler *Michel Piccoli*, ein Aushängeschild des französischen Autorenkinos. Der *Ehrenleopard* wird dem taiwanesischen Regisseur *Hou Hsiao-hsien* (*THE PUPPETMASTER*) vergeben, dessen neustes Werk, *LE VOYAGE DU BALLON ROUGE* mit *Juliette Binoche* in der Hauptrolle, auf der *Piazza Grande* zu sehen sein wird.

Sarah Stähli

www.pardo.ch



## Lebensentwürfe auf dem Prüfstand Die Kritikerwoche von Locarno



Semaine de la critique  
Festival de Locarno

Wer die Wahl hat, habe die Qual, sagt das Volk. Doch manchmal ist diese Qual direkt angenehm. Dann zum Beispiel, wenn die Zahl der zur Teilnahme an der Kritikerwoche von Locarno eingereichten Filme einen neuen Höchststand erreicht – und sich die meisten vorgelegten Werke als handwerklich solide und thematisch spannend erweisen. Lustvoll aus dem Vollen schöpfen durfte die Auswahlgruppe dieses Jahr also und hat ein Bündel geschnürt, das einerseits der formalen Vielfalt des dokumentarischen Filmschaffens Rechnung trägt, andererseits aber auch einem feinen roten Faden folgt.

Da findet sich als Paradebeispiel eines "reinen" – eben nicht mehr als das direkt vor der Kamera Liegende enthaltenden – Dokumentarfilms *ZU FUSS NACH SANTIAGO DE COMPOSTELA* von *Bruno Moll*, ein eigentliches Wander-Roadmovie, welches seinen Protagonisten die 2300 km lange Reise von seiner bündnerischen Heimat bis zum Grab des Heiligen Jakobus im Norden Spaniens begleitet. Zu einer Reise der ganz anderen Art lädt *Silvana Ceschi* und *Reto Stamm*s *LA REINA DEL CONDÓN*, das Porträt einer ehemaligen DDR-Bürgerin, die sich 1961 in einen ausländischen Kapitän verliebte, diesem Hals über Kopf nach Kuba folgte und da als staatliche Sex-Aufklärerin eine – retrospektiv betrachtet – höchst bizarre Karriere machte. Vom Leben und Wirken seines Protagonisten erzählt auch das enigmatische Künstlerporträt *LYNCH*, das, während der Dreharbeiten zu *INLAND EMPIRE* entstanden, tief in das Lynchsche Universum eindringt: Sowohl in der Kondomkönigin wie im Lynch-Film ist das zwischen den Bildern Gesagte fast wichtiger als das wirklich Gezeigte.

Von Lebensentwürfen ganz anderer Art zeugen auch die vier weiteren Kritikerwochen-Beiträge, die man et-

was salopp durchaus als «Verbrecher- und Ganoven-Movies» bezeichnen könnte. Das pure Gegenteil eines "reinen" Dokumentarfilms ist *Everardo Gonzalez'* *LOS LADRONES VIEJOS*, in welchem der Regisseur die köstlichen Ganovengeschichten der seit Jahren im Gefängnis einsitzenden, gestandenen «Zorreros» (Einbrecher) mit Szenen aus alten (Spiel-)Filmen illustriert. Ebenfalls im Gefängnis befinden sich die jugendlichen Protagonisten von *Alexandra Westermeiers ALLEIN IN VIER WÄNDEN*; ein Film, der ganz ohne Kommentar, aber mit viel harscher Zärtlichkeit vom erschütternden Schicksal einer verlorenen Generation heutiger Ostjugendlicher berichtet, die in die pure Armut hinein geboren in frühen Jahren schon zu (Schwerst-)Verbrechern werden und im Gefängnis zum ersten Mal so etwas wie einen geregelten Alltag kennenlernen.

Die aufsehenerregendsten Beiträge der diesjährigen Kritikerwoche aber sind *Günter Schwaigers IL PARADISO DE HAFNER*, das subtil nachdenklich stimmende Porträt eines ehemaligen SS-Offiziers und standhaften Holocaust-Leugners, sowie *ONE MINUTE TO NINE* vom Amerikaner *Tommy Davis*, das an emotionaler Hektik kaum zu übertreffende ad-hoc-Porträt einer Amerikanerin, die nach achtzehnjähriger Ehe ihren brutal gewalttätigen Ehemann erschlug – und nun die letzten fünf Tage, bevor sie für zehn Jahre hinter Gitter wandert, im Kreise ihrer Kinder, Verwandten und Freunde erlebt.

Irene Genhart

Die Filme der *Semaine de la critique* werden ab Freitag, 3. August, jeweils um 11 Uhr im Cinema Teatro Kursaal gezeigt und anderntags jeweils in L'ultra Sala um 18.30 Uhr wiederholt.

[www.semainedelacritique.ch](http://www.semainedelacritique.ch)



Informationen und Reservation unter 044/242 04 11 oder [www.xenix.ch](http://www.xenix.ch)

## LYNCH blackANDwhite



Die ewige Suche des Menschen nach Autoritäten, die ihm das Lebensziel vorgeben, führte und führt zu einem weiten Spektrum von solchen gottgleichen Ausformungen. Es gibt ja keinen Bereich, in dem sich nicht solche Lebensbegleiter tummeln würden. Also hat auch die Kunst in allen ihren Äusserungen diese Gurus anzubieten, und die Gläubigen der ästhetischen Sinnenwelt greifen begierig nach deren segnenden Händen.

Der schon über sechzig Jahre alte David Lynch hat es in der Abteilung Kinematographie zu einer solch herausragenden Stellung gebracht. Nachdem er uns, Publikum und Kritiker, etwas verwirrt mit seinem Epos *INLAND EMPIRE* zurückgelassen hat, scheint sich der Kreis der Hard-core-Gläubigen umso enger geschlossen zu haben. Zumindest könnte eine Dokumentation, die einen rätselhaften blackANDwhite zum Autor hat, zu dieser Ansicht verführen, weil sie den Anbetungswürdigen wie in einer Proselytenmacherei vorführt.

Der seltsam benamste Regisseur soll Psychologe sein und in LA sein Filminteresse entdeckt haben, was ihn dazu befähigte, in New York Produktionsassistent bei Werbespots zu werden und ansonsten die Transzendente Meditation zu pflegen, die ihm für kreative Prozesse unerlässlich ist. Das hat er mit Meister Lynch gemeinsam, der das so sieht: «Jede intellektuelle Ebene, die wir durch die Meditation erreichen, birgt mehr Glücksgefühl, also stossen wir immer weiter vor, transzendieren immer mehr. Wir schöpfen das volle Potential, die ganz Schönheit des menschlichen Wesens aus» (Spiegel Online, 17. April 2007). Dieses Bekenntnis, das mit dem zum Erfinder der TM korrespondiert, durchzieht auch die Filmbilder, die des öfteren von Texten des Maharishi Mahesh Yogi unterbrochen werden.

Zwei Jahre soll die Crew an diesem Porträt gearbeitet haben, zeitlich zusammenfallend mit des Meisters Bemühungen um sein Werk *INLAND EMPIRE*. 700 Stunden Footage mussten verarbeitet werden, um zu diesem Ergebnis zu kommen, das von der Gestalt Lynch bestimmt wird, dozierend oder Anekdoten zum Besten gebend in seinem Büro. Aus der Untersicht aufgenommen als ständig rauchendes Wesen zu sehen, das Asche und noch brennende Stummeln einfach auf den Boden fallen lässt. Der Vorgang des Rauches kennt wie der Fluss seiner Gedanken kein zeichnendes Ende. Wenn nicht diese Einstellungsperspektive zu sehen ist, dann setzt wie in einem Undergroundfilm der ständige Wechsel von Bildformaten und Schärfereinstellungen um ihn ein. Ein Merry-go-round um eine Figur, wobei der Betrachter ständig durch andere Optiken auf die Zentrale der Aufmerksamkeit blickt. Ab und zu bricht Lynch aus Filmkulissen Stücke heraus, wie um die Intention seines rätselhaften Films zu erklären, oder wie ein genialer Möbeldesigner, der er ja auch ist (eine Schweizer Firma produziert seine Kreationen weltweit!). Ständig sprechend und agierend ist Lynch der Präsentator seiner selbst. Ist vielleicht gar der Regisseur identisch mit ihm?

Resümee: Auch wenn der Film versucht, Geheimnisvolles in Bilder und Worte zu kleiden, so ist Lynch doch nur ein Beispiel eines meinerseits besonders kreativen Menschen, denn «alles Wahrnehmen ist auch Denken, alles Denken ist auch Intuition, alles Beobachten ist auch Erfinden» (Rudolf Arnhem).

Erwin Schaar

R: blackANDwhite; K: Morten Soborg;  
P: Absurda, Hideout Films, oneblackarm Films.  
USA 2007. 84 Min.

## ZU FUSS NACH SANTIAGO DE COMPOSTELA Bruno Moll



«Wanderer, es sind deine Spuren, der Weg, und nichts weiter. Wanderer, es gibt keinen Weg; man erschafft den Weg im Gehen. Im Gehen erschafft man den Weg, und wenn man den Blick zurückwendet, sieht man den Pfad, den man nie wieder zu gehen haben wird», dichtete Antonio Machado, Lyriker aus Sevilla. Abertausende sind den Weg gegangen von den Pyrenäen nach Nordspanien, zum Pilgerort Santiago de Compostela und weiter ans Cap Finisterra am Atlantik. Seit dem elften Jahrhundert machen sich Menschen auf den Weg zum Grab des Apostel Jakobus. An der Küste Nordspaniens soll der Legende nach ein Schiff mit dem Leichnam des Jesu-Jüngers gestrandet sein. Pilger haben eine Muschel, die Jakobs-muschel, als Zeichen des Ziels heimgebracht.

Viele Wege führen nach Rom und viele nach Santiago de Compostela. Nachdem Diktator Franco den Heiligen Jakobus für seine nationalistischen Zwecke eingespannt hatte, verebte das Interesse am Jakobsweg. Als vor zwanzig Jahren der Europarat dazu aufrief, den legendären Jakobsweg wieder zu beleben, begann die neue "Erfolgsgeschichte" der Pilgerroute. Und die Wandererströme schwellen an wie Schmelzwasser. Hunderttausend Pilger wurden 2006 registriert.

Er hatte sein Studium der Theaterpädagogik abgeschlossen und danach kein Ziel. Spontan nahm der Bündner Roman Weishaupt die Beine unter die Arme und tippelte los, vom Bündnerland (Degen) nach Nordspanien. 2300 lange Kilometer lagen vor ihm. Keineswegs aus religiösen Gründen, sondern aus purer Lust und Laune begab sich der Rätoromane auf den Jakobsweg. Via Wallis und Welschland wanderte Weishaupt gen Westen nach Spanien.

In einem filmischen Tagebuch hält er seine Eindrücke, Überlegungen,

Emotionen fest. Zeit zum Philosophieren und Meditieren. Momente der Besinnung und Erfahrung. Warum tut man sich das an – diese Blasen an den Füßen, die ewige Suche nach einer Herberge, diesen Kultourismus? Frust und Ermüdung. «Das ist eine Scheissreise. Ich packe zusammen.» Und dann stellt Weishaupt nach ein paar Tage erstaunt fest: «Ich werde immer mehr zum Pilger.»

Der Film von Bruno Moll beschreibt eine persönliche Erkundung: Man erlebt erheiternde Begegnungen mit Wanzen und Wirtsleuten, Frust und Freude, Pilgerpassanten und alltägliche Unzulänglichkeiten, hautnah fotografiert vom Wanderer Weishaupt selbst und vom Filmer Moll. Der hat seinen Protagonisten an dreissig von insgesamt achtzig Wandertagen begleitet.

Ein ruhiger Bilderreigen: Landschaften und Gemäuer, Steine und Stimmungen. Sie laden zur Musse, zur Einkehr ein. Im Rhythmus des Wanderers. Der Film lässt Zeit zum Schauen, Erbauen, Erfahren, verweilt in beschaulicher Beharrlichkeit. Wohlthuende Impressionen gegen Hektik, Geschwätzigkeit und Flüchtigkeit. Am Ende die Freude des Jakobus-Freundes über sein eigenes Stehvermögen, die Überwindung – und so stürmt er erleichtert ins Meer bei Finisterra, der Ort am Ende der Welt, wie man einst meinte. Der Wanderer, der nach Santiago kam, erkennt: «Das Weggehen war ein grosser Schritt. Und am Ende nehme ich alles so, wie es kommt. Man muss mit offenen Augen empfangen.» In diesem Sinn fordert Molls Film Beharrlichkeit, Offenheit und Neugierde.

Rolf Breiner

R, B: Bruno Moll; K: Bruno Moll, Roman Weishaupt; S: Anja Bombelli; M: Wädi Gysi; T: Balthasar Jucker. D: Roman Weishaupt. P: Peter Spoerri. PS Film, Marta Plucinska, Federico Film, Polnisches Filminstitut, Schweizer Fernsehen. Schweiz 2007. 95 Min. CH-V: Frenetic Films

## Kurz belichtet

THE LADYKILLERS  
Regie: Joel und Ethan Coen



OSSESSIONE  
Regie: Roberto Rossellini



SPARTACUS  
Regie: Stanley Kubrick



Humphrey Bogart und Lauren Bacall  
in DARK PASSAGE Regie: Delmer Daves



Das andere Kino

### Original & Remake

Ein spannendes Thema hat sich das *Filmpodium Biel/Bienne* für seinen sommerlichen Open-air-Zyklus ausgedacht: Es vergleicht Originalfassungen mit Neuverfilmungen nach literarischen Vorlagen. Jeweils am Freitag- beziehungsweise Samstagabend kann man nachdenken über Fragen wie: Was ist Original? Was Kopie? Was ist die kongenialere Version: Erstverfilmung oder Remake? – oder aber auch in hoffentlich lauer Sommernacht (bei schlechter Witterung werden die Filme im Kino gezeigt) der Kinolust fröhnen: mit Filmen wie *SHALL WIE DANSU?* von Masayuki Suo (1996) und *SHALL WE DANCE?* von Peter Chelsom (2004; 27./28. 7.) oder *ES GESCHAH AM HELLICHEN TAG* von Ladislav Vajda (1958) und *THE PLEDGE* von Sean Penn (2001) nach dem Stoff, den Friedrich Dürrenmatt in seinem Krimi «Das Versprechen» ausgearbeitet hat (3., 4. 8.). Mit *LOLITA* von Stanley Kubrick (1961) und der gleichnamigen Version von Adrian Lyne (1997) nach dem Skandalroman von Vladimir Nabokov (10., 11. 8.). Mit dem Männerquintett von *THE LADYKILLERS* von Alexander Mackendrick (1955) und den Gebrüdern Coen (2004) nach dem Gaunerroman von William Rose. Oder schliesslich mit *SOLARIS* von Andrej Tarkowskij (1972) und Steven Soderberg (2002) nach dem philosophischen Science-Fiction-Roman von Stanislaw Lem.

Jeweils Freitag, Samstag, ab 21.30 Uhr.  
*Filmpodium Biel/Bienne*, Centre Pasquart,  
Seevorstadt 73, 2502 Biel, [www.pasquart.ch](http://www.pasquart.ch)

### Neorealismo

Das *Fotomuseum Winterthur* zeigt vom 1. September bis 18. November in der umfassenden Ausstellung «Neo-

Realismo – Die neue Fotografie in Italien 1932–1960», wie auch in der italienischen Fotografie – in Analogie zum Neorealismo in Film und Literatur – ein «neuer» direkter, realistischer, dokumentarischer Blick auf die Wirklichkeit Italiens sich entwickelte.

Das *Filmfoyer Winterthur* zeigt als Begleitprogramm zur Ausstellung Klassiker des neorealistischen Kinos. *OSSESSIONE* von Luchino Visconti (4. 9.) – gedreht noch unter den Zensurbedingungen der Diktatur Mussolinis – übersetzt «The Postman always Rings Twice», den amerikanischen «hard-boiled»-Krimi von James M. Cain, in ein italienisches Sozialdrama voller massloser Emotionen in der weiten Landschaft der Po-Ebene. *LADRI DI BICICLETTA* von Vittorio De Sica (11. 9.), mit Laien auf der Strasse gedreht, besticht durch seine unsentimentale menschliche Wärme und eine grossartige Schlichtheit in der Erzählweise.

Am 14. September projiziert das *Filmfoyer* im Hof des *Fotomuseums* in einem Doppelprogramm Open-air *SCIUSCIA* von Vittorio De Sica, eine zornige Anklage gegen die Brutalität der Erwachsenenwelt am Beispiel der Freundschaft zweier Schuhputzerjungen, die im Gefängnis zerbricht. Es folgt *RISO AMARO* von Giuseppe de Santis, ein Melodram unter Landarbeiterinnen auf den Reisfeldern von Piemont, mit *Silvana Mangano*, die mit diesem Film zu einer der Divas des Neorealismus wird.

In *STROMBOLI* von Roberto Rossellini (18. 9.) entscheidet sich die junge Flüchtlingsfrau Karin (gespielt von Ingrid Bergman) trotz aller Demütigungen durch Mann und Frauen des Dorfes für einen Verbleib auf der Vulkaninsel Stromboli. *BELLISSIMA* von Luchino Visconti (25. 9.) zeichnet den Gegensatz von Glitzerwelt des Films und Alltag des römischen Proletariats anhand einer

Arbeiterfrau – gespielt von Anna Magnani, der anderen Diva des Neorealismus –, die ihr Kind unbedingt beim Film unterbringen will.

*Filmfoyer Winterthur*, Kino Loge, jeweils dienstags, um 17.30 und 20.30 Uhr, Oberer Graben 6, 8400 Winterthur

Open-air-Kinonacht vom 14. 9.: *Fotomuseum Winterthur*, Grüzenstrasse 44, 8400 Winterthur, ab 19 Uhr Bar, 19.45 Programmbeginn

[www.filmfoyer.ch](http://www.filmfoyer.ch), [www.fotomuseum.ch](http://www.fotomuseum.ch)

### Kino in der Arena

Das imposante römische Freilichttheater *Augusta Raurica* in Augst, Baselland, wurde während der letzten sechzehn Jahre saniert und ist seit Juli wieder öffentlich zugänglich. Das historische Monument soll nicht nur Touristen und Museumsbesuchern offenstehen, sondern auch als Veranstaltungsort genutzt werden. Für die Bespielung des Amphitheaters ist die Bildungs-, Kultur- und Sportdirektion Baselland zuständig. In diesem Sommer gibt es ein Wiedersehen im Römischen Theater mit drei dem Ambiente angemessenen Hollywood-Monumentalfilmen: «Grand Cinéma» wird eröffnet mit *BEN HUR* von William Wyler (21. 8.) mit dem unvergesslichen Wagenrennen in der Zirkusarena. Es folgt das Epos *SPARTACUS* von Stanley Kubrick (22. 8.) über eine der historischen ersten Freiheitsbewegungen mit bildgewaltigen Massenszenen. Die Trias beschliesst *GLADIATOR* von Ridley Scott (23. 8.) mit Russel Crowe als zentralem Helden – eine Art antike Sopa Opera mit durchaus ausgefeilter Bildsprache.

[www.theater-augusta-raurica.ch](http://www.theater-augusta-raurica.ch)

### Film noir

Das *Filmpodium Zürich* zeigt zwei Jahre nach seiner schönen Film-noir-Retro im Sommer 2005 erneut eine ex-

zellente mit Klassikern des Genres bestückte Reihe. Darunter finden sich in neuer Kopie *DARK PASSAGE* von Delmer Daves mit Humphrey Bogart und Lauren Bacall nach einem Kriminalroman von David Goodis und *CLASH BY NIGHT* von Fritz Lang mit Barbara Stanwyck. Zur Reihe gehören auch die lange nicht gezeigten Raritäten *MURDER, MY SWEET* von Edward Dmytryk nach dem Roman von Raymond Chandler oder *CRISS CROSS* von Robert Siodmak mit Burt Lancaster und Yvonne De Carlo.

*Filmpodium*, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, [www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch)

### art-tv in der CoalMine

Das Schweizer Kulturfernsehen im Netz *art-tv.ch* hat anfangs Jahr fünfzehn ausgewählte Filmkritiker nach den besten Schweizer Filmen des vergangenen Jahres befragt. Die «besten Noten» erhielten *NACHBEBEN* von Stina Werenfels, *DAS FRÄULEIN* von Andrea Staka, *VITUS* von Fredi Murer, *GROUNDING* von Michael Steiner und *DIE HERBSTZEITLOSEN* von Bettina Oberli. In der *CoalMine Filmbar* in Winterthur finden an fünf Abenden Werkgespräche zu diesen fünf Siegerfilmen statt, mit anschliessender Gratis-Filmvorführung. Diese attraktive Gelegenheit, mit schweizerischen Filmschaffenden direkt ins Gespräch zu kommen, beginnt am 28. August.

*CoalMine Filmbar* im Volkart Haus, Turnerstrasse 1, 8401 Winterthur, [www.coalmine.ch](http://www.coalmine.ch)

### Ausstellungen

#### Looking for Alfred

Dem belgischen Medienkünstler Johan Grimmonprez, geboren 1962, im gleichen Jahr als *THE BIRDS* von Alfred Hitchcock gedreht wurde, ist noch bis 26. August in der *Pinakothek der Moder-*

LOOKING FOR ALFRED  
von Johan Grimonprez



ROSETTA  
Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne



ONCE UPON A TIME IN AMERICA  
Regie: Sergio Leone



OFFRET  
Regie: Andrej Tarkowskij



ne in München eine Retrospektive seiner Arbeiten von 1999 bis 2007 gewidmet. Im Zentrum der Ausstellung steht mit der Filminstallation «Looking for Alfred» seine Faszination für den «Master of Suspense». Ausgangspunkt für diese Arbeit sind die legendären Gastauftritte Hitchcocks in seinen Filmen, seine süffisanten selbstironischen Einleitungen in die Fernsehreihen «Alfred Hitchcock presents» und «The Alfred Hitchcock Hour». Grimonprez spielt mit diesen Versatzstücken, «zerreißt die narrativen Suspense-Stränge der Filme, splittert das Werk in Facetten auf und fügt diese zu einem neuen Kaleidoskop zusammen, in dem auch Splitter von Borges, Poe, Rimbaud aufblitzen, den literarischen Meistern des Doppelgängerwesens, zudem Momente von Freuds Begriff des Unheimlichen und Lacans Spiegelstadium.» (Fritz Göttler) Der 2005 im Brüsseler Palais des Beaux-Arts gedrehte, jeden Plot verweigende endlose Loop ist zugleich eine Hommage an die Bildwelten des surrealistischen Malers René Magritte. Um diesen Ausstellungskern sind Handzeichnungen und Collagen zur verzweigten Ideengeschichte des Projekts versammelt. Ausserdem sind weitere Videoarbeiten des Künstlers zu sehen, unter anderem DIAL H-I-S-T-O-R-Y, ein Found-Footage-Film über die Geschichte der Flugzeugentführungen.

Pinakothek der Moderne, Barer Strasse 40, D-80333 München, offen täglich ausser Montag 10 bis 18 Uhr, Donnerstag 10 bis 20 Uhr, www.pinakothek.de/pinakothek-der-moderne/

#### Documenta Filmprogramm

«Der Ort des Films auf der documenta 12 ist das Kino», so die klare Antwort von Alexander Horwath, Kurator des Filmprogramms der diesjährigen Documenta in Kassel und Leiter des österreichischen Filmmuseums, auf die

in den letzten Jahren immer wieder diskutierte Frage, wie denn «Laufbilder im Kunstkontext» am besten «auszustellen» seien. Im Kino Gloria in Kassel, im gleichen Jahr wie die Documenta 1 eröffnet (1955), finden an den hundert Tagen der Documenta hundert Aufführungen statt – fünfzig abendfüllende Programme mit einer Wiederholung. Das Spektrum deckt den Zeitraum von 1955 bis heute ab, versucht alle Gattungen, Genres und Stile zu berücksichtigen, macht keinen Unterschied zwischen populärem Spielfilm und avantgardistischem Experiment. So finden sich etwa LAND OF THE DEAD von George A. Romero, PITCHER OF COLORED LIGHT von Robert Beaver, EXISTENZ von David Cronenberg, REISENDER KRIEGER von Christian Schocher, MOUCHETTE von Robert Bresson, LES MAÎTRES FOUS von Jean Rouch, ROSETTA von Jean-Pierre und Luc Dardenne, MACHORKA MUFF von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, VERTIGO von Alfred Hitchcock oder CASTING A GLANCE von James Benning auf der Liste.

Gloria Kino, Friedrich-Ebert-Strasse 3, D-34117 Kassel, www.documenta.de

#### Mutamenti

In den drei Castelli von Bellinzona findet am 24./25. August unter dem Titel «Mutamenti» ein multidisziplinärer Kultur Anlass statt. Das Programm will «neueste Tendenzen der künstlerischen Kreation zum Thema Globalisierung» präsentieren. In diesem Rahmen zeigt *memoriav* in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Lugano in Nonstop-Projektionen Videodokumente aus dem Archiv des VideoArt Festivals Locarno, die speziell zum übergreifenden Thema des Anlasses passen. Am Samstag findet um 15 Uhr eine Einführung in die Sammlung Bianda im Castelgrande statt.

#### Hommage

##### Ennio Morricone

Noch bis zum 15. August läuft die Hommage an den grossen Filmkomponisten Ennio Morricone im *Filmpodium Zürich*. Mit rund 500 Kompositionen für den Film ist er einer der produktivsten der Branche, hat aber nicht nur in Italo-Western tonangebende Standards gesetzt. Im August sind noch ONCE UPON A TIME IN AMERICA von Sergio Leone, THE MISSION von Roland Joffe, THE UNTOUCHABLES von Brian De Palma, BUGSY von Barry Levinson und LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO von Giuseppe Tornatore zu sehen – und zu hören.

Am 3. August wird der deutsche Filmkomponist Biber Gullatz (BIBI BLOCKSBERG, DAS FLIEGENDE KLASSENZIMMER) in einem praxisnahen Vortrag davon erzählen, «Wie's Morricone macht». Anschliessend folgt in einmaliger Projektion IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO von Sergio Leone mit Clint Eastwood, Lee Van Cleef und Eli Wallach. Der Abend klingt mit einigen der bekanntesten und schrägsten Melodien Morricones bei Bier und Wein im Filmpodium-Foyer aus.

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

##### Andrej Tarkowskij

Der grosse russische Filmpoet Andrej Tarkowskij wäre dieses Jahr 75 Jahre alt geworden. Das nimmt das *stattkino Luzern* zum Anlass für eine Retrospektive. Zum Auftakt ist am 12. August DIE WALZE UND DIE GEIGE zu sehen, ein früher Kurzfilm, der bereits vieles von der unverwechselbaren Bilderwelt Tarkowskij's enthält. Anschliessend folgt unter der Leitung von Mark Sattler von Lucerne Festival ein Podiumsgespräch mit Andrej A.

Tarkowskij, dem Sohn des Regisseurs, mit dem Filmkritiker Pierre Lachat und den Komponisten Beat Furrer und François Courturier.

Mit UNE JOURNÉE D'ANDRÉ ARSENEVITCH (12., 13. 8.) hat Chris Marker ein einfühlsames Porträt des visionären Filmemachers geschaffen. Es folgen ANDREJ RUBLOW (14. 8.), SOLARIS (21. 8.), DER SPIEGEL (26. 8.), STALKER (28. 8.), NOSTALGHIA (4. 9.) und Tarkowskij letzter Film OFFRET von 1986 (9. 9.). Dominik Riedo führt in die Filme ein.

stattkino Luzern, Bourbaki Panorama, Löwenplatz 11, 6000 Luzern, www.stattkino.ch

#### The Big Sleep

##### Charles Lane

26. 1. 1905–9. 7. 2007

«Charles Lane hiess eigentlich Charles Gerstle Levinson, überlebte im Alter von einem Jahr das Erdbeben von San Francisco, hatte seinen ersten Auftritt in SMART MONEY zwischen James Cagney und Edward G. Robinson – und dass er am Ende, ohne je grosse Rollen gespielt zu haben, mit Nachrufen gewürdigt wird, ist nur gerecht.»

Michael Althen in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» vom 12. 7. 2007

##### Edward Yang

6. 11. 1947–29. 6. 2007

«Edward Yangs Kompositionen sind ungemein welthaltig: Er öffnet sie, indem er Bewegungen und Geräusche aus dem Off ins Bild hineinströmen lässt. Bisweilen sind gleich mehrere Handlungsebenen in die Tiefe gestaffelt, die einander kommentieren und zugleich darauf beharren, dass der Fluss des Lebens auch unabhängig von dieser Geschichte weitergeht.»

Gerhard Midding in seiner Besprechung von YI YI in Filmbulletin 3.2001

# PACTE DE L'AUDIO VISUEL

## 10 Jahre \_\_\_ Ans \_\_\_ Anni «Pacte de l'audiovisuel»

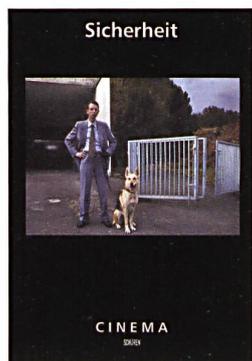
Die SRG SSR idée suisse fördert das Schweizer Film-  
schaffen mit rund 20 Mio. Franken pro Jahr.

Im Rahmen des «Pacte de l'audiovisuel» hat sie in den vergangenen  
10 Jahren mehr als 1000 Dokumentar-, Spiel- und Kurzfilme für  
Fernsehen und Kino koproduziert.

SRG SSR idée suisse investit chaque année 20 millions  
de francs environ dans la création cinématographique suisse.  
En 10 ans, plus de 1000 documentaires, téléfilms et courts métrages  
ont été coproduits dans le cadre du «Pacte de l'audiovisuel».

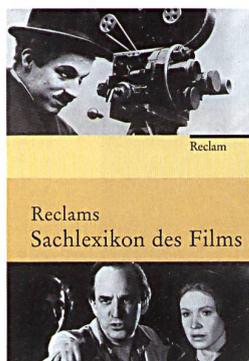
Ogni anno, la SRG SSR idée suisse investe 20 milioni  
di franchi nella creazione cinematografica svizzera.  
In 10 anni, grazie al «Pacte de l'audiovisuel» ha coprodotto più di  
1000 documentari, film e cortometraggi.

## Langlebiges Zum Lesen und Nachschlagen



Die Autoren, deren Texte das «Brevier des Verbandes der deutschen Filmkritik e. V.» versammelt, das zum dritten Mal innerhalb von «Filmjahr. Lexikon des internationalen Films» erscheint, denken über ihren Berufsstand nach. Anlass war ein Text des Filmproduzenten (und Ex-Kritikers) Günter Rohrbach, der den Kritikern ihre Parteinahme für an der Kinokasse wenig erfolgreiche Filme (und Verachtung für dort erfolgreiche Werke) vorwarf. Die Lektüre dieser 28 Seiten sollte auch für den passionierten Kinogänger von Interesse sein. Ansonsten versammelt der Band (diesmal ohne beiliegende DVD) wiederum Angaben zu allen Filmen, die 2006 im deutschsprachigen Raum ausgewertet wurden, auch solchen, die etwa nur in der Schweiz zu sehen waren. Nützlich sind auch die umfangreichen Angaben zum Bonusmaterial von DVD's (auch wenn dies bei DEUTSCHLAND, EIN SOMMERMÄRCHEN vergessen wurde) oder die ausführlichen Würdigungen herausragender DVD-Editionen (auch wenn die von DIE ZEHN GEBOTE natürlich als Bonusfilm Cecil B. De Milles Erstverfilmung enthält und nicht die von BEN HUR).

Sind im «Filmjahr» die Daten die Hauptsache, so sind es im Schweizer Jahrbuch «Cinema» die Texte: «Sicherheit» lautet der Schwerpunkt der neuesten Ausgabe (mit einem tollen Coverfoto – ein Motiv aus dem Bildessay von Roland Zemp zum Thema), die allerdings «den unsicheren Momenten im Kino gewidmet» ist – und im Fernsehen, dessen momentane Experimentierfreudigkeit im Erzählen anhand der Serie SIX FEET UNDER beleuchtet wird. Ausserdem wird auch der Versicherungsagent als Protagonist in vier Filmen der späten neunziger Jahre gewürdigt. Von unsicheren Verhältnissen besonderer Art spricht Amer Hlehel in



seinem Filmbrief aus dem Nahen Osten: «Das palästinensische Kino – eine Frage von Leben und Tod». Der Band wird wie immer von der «Sélection Cinema» abgerundet, der kritischen Kommentierung des Schweizer Filmschaffens von 2005/06.

Das vor fünf Jahren erschienene «Reclams Sachlexikon des Films» liegt mittlerweile in einer zweiten, «aktualisierten und erweiterten» Auflage vor, wobei sich Aktualisierung eher auf die bibliografischen Angaben am Schluss der einzelnen Einträge bezieht (auch wenn bei dem nützlichen Eintrag zu «Alan Smithee» das dazu erschienene Buch unerwähnt bleibt). Dass der Piratenfilm zwischenzeitlich mit der PIRATES OF THE CARIBBEAN-Trilogie einen unerwarteten Aufschwung verzeichnete, bleibt im entsprechenden Eintrag unerwähnt (der Film kommt nur unter dem Stichwort «Blockbuster» vor), auch neueste Entwicklungen im Bereich des Animationsfilms bleiben in den entsprechenden Einträgen unberücksichtigt (und weiterhin wird Winsor McCay einmal mit K geschrieben und Nick Parks WALLACE UND GROMIT UNTER SCHAFEN als abendfüllender Film gelistet). Neue Einträge gelten aktuellen Trends («Bollywood»), beim ersten Mal Vergessenem («Dogma 95»), aber auch Grundsätzlichem («Bildtheorie und Film»).

Frank Arnold

Filmjahr 2006. Lexikon des internationalen Films. Marburg, Schüren Verlag, 2007. 700 S., Fr. 38.40, € 19.90

Cinema 52: Sicherheit. Marburg, Schüren Verlag, 2007. 185 S., Fr. 42.30, € 24.-

Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Philipp Reclam jun., Stuttgart 2007. Fr. 69.40, € 39.90

## Ein-Bild-Erzählungen Zum Schauen

Die zwanziger, dreissiger und vierziger Jahre waren nicht nur die goldene Ära Hollywoods, sondern auch der Filmfotografie. Alle grossen Studios unterhielten eigene Ateliers mit einer Vielzahl fest angestellter Fotografen, Laboranten und Retuscheure, die auf einem später nie wieder erreichten handwerklichen Niveau den kompletten Bedarf der Filmindustrie an still images abdeckten, von Testaufnahmen künftiger Stars über Pressebilder bis hin zu den film stills im engeren Sinn. Der Schweizer Sammler Christoph Schifferli hat während der vergangenen Jahre einen umfangreichen Bestand solcher Bilder zusammengetragen; unter dem Titel «Paper Dreams: The Lost Art of Hollywood Still Photography» ist nun eine hochkarätige Auswahl bei Steidl in Buchform erschienen.

Dass die Filmfotografie Hollywoods ein «blind spot» sei, wie im Vorwort behauptet wird, stimmt zwar eher für die Foto- als die Filmgeschichte; tatsächlich gibt es aus filmhistorischer Perspektive einige ausgezeichnete Publikationen zum Thema (siehe vor allem Joel W. Finler: Hollywood Movie Stills: The Golden Age. London, B.T. Batsford Limited, 1995). Schifferlis Interesse ist jedoch nicht vorrangig ein filmhistorisches. Er und sein Co-Autor David Campany sehen in den Bildern weniger die industriellen Gebrauchsfotos, die sie einmal waren, als eine eigenständige fotografische Kunstform. Als solche gehören sie für Schifferli, der eine der international bedeutendsten Sammlung von Fotos und Fotobüchern der sechziger und siebziger Jahre besitzt, in die Vorgeschichte der inszenierten Fotografie, deren Autorinnen und Autoren sich ab den späten siebziger Jahren von Cindy Sherman bis Gregory Crewdson verstärkt an den Erzählformen des Kinos orientieren.

Diese foto- und kunstgeschichtliche Rekontextualisierung der Starporträts, publicity shots und Standbilder wird durch die Auswahl und Präsentation der Fotos begünstigt. Sofern die Bilder überhaupt einem bestimmten Film zugeordnet sind, handelt es sich meist um weniger bekannte Produktionen. Das gleiche gilt für die Akteure, die für die Fotografen posieren. Während in den vergleichbaren Publikationen von David Fahey und Linda Rich (Masters of Starlight: Photographers in Hollywood. London, Columbus Books, 1988) oder John Kobal (The Art of the Great Hollywood Portrait Photographers 1925–1940. New York, Knopf, 1980; Hollywood Glamour Portraits: 145 Photos of the Stars 1926–1949. New York, Dover, 1976) die grossen Stars – Garbo, Fairbanks, Shearer und andere – das Bild bestimmen, kommen in «Paper Dreams» bevorzugt Schauspielerinnen und Schauspieler zu Ehren, die es nicht dauerhaft ins öffentliche Bewusstsein geschafft haben. Auf diese Weise verschiebt sich die Aufmerksamkeit unweigerlich von der Person zur dargestellten Situation. Losgelöst vom ursprünglichen Gebrauchskontext und der «grossen» Filmgeschichte, ist in der Tat erstaunlich, was die Bilder eigenständig an narrativem Potential entfalten. Sie sind selbst als vermeintliche Massenware Produkte einer hoch entwickelten und professionalisierten fotografischen Erzählkultur, die oft genug zu Unrecht im Schatten der Filme steht. Schifferli hat ihr mit «Paper Dreams» ein Denkmal gesetzt, das mit seiner sinnlichen Opulenz Film- und Fotointeressierte gleichermaßen begeistern wird.

Matthias Christen

Christoph Schifferli (ed.): Paper Dreams: The Lost Art of Hollywood Still Photography. Introduction by David Campany. 50 color plates. Göttingen, Steidl 2007. Fr. 71.-, € 45.-

## DVD



### Tex Avery

Nicht einmal in seiner Heimat sind die Cartoons des gewiss innovativsten Zeichentrickfilmers von Amerika auf DVD greifbar. Dafür ist in Frankreich eine Edition erschienen, die auf vier Scheiben (fast) sämtliche seiner irren Mini-Kunstwerke versammelt, darunter Klassiker wie RED HOT RIDING HOOD – eine obszöne Modernisierung des Rotkäppchen-Märchens mit einem Wolf als Nachtclub-Besucher, der von der liebsten Grossmutter bedrängt wird – oder die Abenteuer des depressiven Hundes Droopy. Die schamlosen und brachialen Gags und das selbstreflexive Spiel mit den Regeln des Medium sind seither regelmässig kopiert worden – ganz so anarchisch und durchgedreht wie Avery war indes keiner der Nachahmer.

Leider waren offenbar auch die Macher der vorliegenden Ausgabe vom subversiven und politisch ganz und gar unkorrekten Humor Averys so schockiert, dass sie zwei seiner Filme nicht in die Ausgabe aufnahmen und bei einem dritten Film Zensurschnitte vornahmen. Das ist zwar ein übler Makel, vermag einem aber die Begeisterung über diese Filme nicht zu nehmen.

«Tex Avery – Edition limitée» USA 1942–1955; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprache: E, F; Untertitel: F; Extras: animierte Zeichenstudien, Bonus-DVD mit zwei Dokumentationen. Vertrieb: [www.warnerbros.fr](http://www.warnerbros.fr)

### Fritz Lang in Amerika

Von der «Herrschaft des Verbrechens» wisperte noch 1933 die Stimme von Dr. Mabuse in Fritz Langs letztem deutschem Film in Deutschland und meinte damit unzweideutig den aufziehenden Nationalsozialismus. Nach seiner Emigration über Frankreich nach Amerika hätte man erwarten können, dass Lang seinen Pessimismus im Land der unbegrenzten Möglichkeiten auf-



gegeben hätte. Die Filme strafen solche Hoffnungen Lügen. Das Drama GEHETZT um einen entlassenen Sträfling, an dessen Besserung seine Umwelt nicht glauben will, zeigt mit melodramatischer Wucht und ungeschönten Bildern, wie wenig am amerikanischen Traum dran ist. Dem strachelnden Helden und der ihn liebenden Frau wird noch das kleinste Glück verwehrt, sie verlieren alles, zeitweilig sogar – wegen einer bewusst irreführenden Szene – das Vertrauen der Zuschauer.

AUCH HENKER STERBEN, um die Ermordung des Reichsprotectors Reinhard Heydrich nach dem Drehbuch von Bertolt Brecht, taugt nicht als aufmunternde Verklärung des Widerstandskampfes. Der Film gibt sich keiner Illusion hin, wie hoch der Preis für zivilen Ungehorsam im Prag von 1942 war. Ebenso interessant wie irritierend ist, dass Fritz Lang – gegen Brechts Intentionen – aus dem proletarischen Lehrstück einen formalisierteren Thriller mit historischem Ambiente macht. Das Resultat ist, wie so viele von Langs Filmen, eine eigenartige Mischung aus Kunstwerk und B-Movie, aus hohem Anspruch und Versatzstücken des Groschenromans.

Einer der eindrucklichsten von Langs amerikanischen Filmen ist gewiss HEISSES EISEN. Mittlerweile hat der deutsche Regisseur sich den Look und die Erzählweise des *film noir* gänzlich anverwandelt. Doch in der Tarnung des Genre-Krimis untersucht er einmal mehr die Ohnmacht des Einzelnen angesichts ebenso rücksichtsloser wie korrupter Machthaber. Ein einfacher Polizist, der sich mit dem Pakt zwischen Bürgermeister, Polizeikorps und lokalem Gangsterboss nicht abfinden mag, erfährt rasch, wie teuer ihn sein Idealismus zu stehen kommt. *Hard Boiled* – so heisst im Jargon diese Sorte unzimperlicher Kriminalstories – das



ist in diesem Fall durchaus wörtlich zu nehmen: der von Lee Marvin brillant gespielte Killer schreckt auch davor nicht zurück, seinem Gangsterliebchen kochendes Wasser ins Gesicht zu kippen. Mit einer im Zickzack verlaufenden Story à la Chandler, knochentrockenen Dialogen, seiner am Stummfilm geschulten Bildgestaltung hat Fritz Lang damit gleichsam eine Summa des *film noir* gedreht. Dem Pessimisten Fritz Lang gelingt es, die ohnehin schon düsterste Filmgattung Hollywoods noch einige Stufen dunkler zu dimmen.

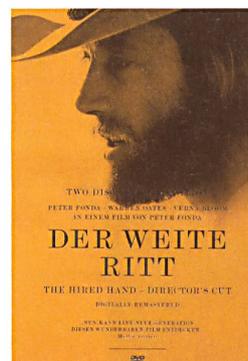
YOU ONLY LIVE ONCE USA 1937; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: E. Vertrieb: Arthaus

HANGMEN ALSO DIE USA 1943; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: E. Vertrieb: e-m-s

THE BIG HEAT USA 1953; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E. Vertrieb: Sony Pictures

### Der weite Ritt

Eine wahre Kostbarkeit ist dieser Western von 1971 unter der Regie von Peter Fonda. Mit erstaunlicher Virtuosität erzählt Fonda in dieser ersten von nur drei Regiearbeiten von einem Lonesome Cowboy, der die Familie aufgegeben hat, um ziellos durch den Westen zu irren. Als er nach sieben Jahren müde heimkehrt, ist er im eigenen Zuhause ein Fremder geworden, den seine Frau nur als *hired hand* (so der Originaltitel), also als bezahlten Knecht bei sich wohnen lässt. Die Frau und ihre Gefühle erweisen sich mehr und mehr als eigentlicher Fokus dieses zurückhaltenden Films. Doch trotz solch signifikanter Abweichungen von gängigen Genre-Formeln kann man das Resultat nicht einen Anti-Western nennen. Es macht vielmehr den Anschein, als habe Fonda keinen Gegen-Western, sondern vielmehr den einzig wirklich wahren Western drehen wollen. So wie die



Handlung sich ausserhalb einer konkreten zeitlichen Verortung abspielt, so steht auch der Film als solcher im kongo-geschichtlichen Kontext nahezu solitär da. Am ehesten ist THE HIRED HAND in Ton und Machart noch mit Sam Peckinpahs melancholischen Klassikern THE BALLAD OF CABLE HOGUE oder PAT GARRET AND BILLY THE KID verwandt. Dem Vergleich mit Peckinpah hält Fonda auf jeden Fall stand.

Der Kameramann Vilmos Zsigmond, der diesen Film als seine erste grosse Arbeit betrachtet, fängt die Mythen des Westens in meditative Bilder ein, und die collagenhafte Montagetechnik von Frank Mazzola, der ein Jahr zuvor für Nicolas Roeg PERFORMANCE schnitt, machen aus THE HIRED HAND endgültig ein kontemplatives Filmgedicht.

An der Kasse indes war das stilvolle Meisterwerk alles andere als ein Erfolg, weil es weder die Erwartungen des Western-Publikums noch jene der von EASY RIDER begeisterten Jugendkultur erfüllte. Es ist umso erfreulicher, dass der Film nun mit einer superben DVD-Edition vor dem Vergessen bewahrt wird. Mit einem Audiokommentar von Peter Fonda, einer informativen Dokumentation, entfallenen Szenen sowie einer zwar sehr kurzen, aber gleichwohl eindrucklichen Einführung von Martin Scorsese, der um die Restauration des Films besorgt war, erfüllt die vorliegende Edition höchste Ansprüche. Leider muss der Film im englischen Original ohne Untertitel auskommen, wahrscheinlich weil diese eigens für die DVD hätten erstellt werden müssen. Eine Sensation ist diese Veröffentlichung trotz solchen Makels allemal.

THE HIRED HAND USA 1971; Bildformat: 16:9 (anamorph); Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Extras (auf separater DVD): Audiokommentar des Regisseurs, Einführung von Martin Scorsese, Dokumentation, Deleted Scenes; Radio- und TV-Spots. Vertrieb: Koch Media

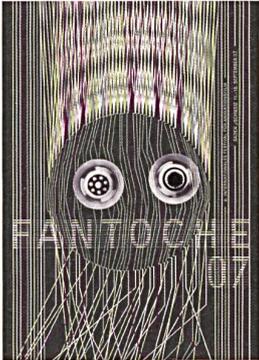
Johannes Binotto

## Fantoche Vorschau

AACHI & SSIPAK  
Regie: Joe Bum-jin

PERSEPOLIS  
Regie: Marjane Satrapi

RABBIT  
Regie: Ron Wrake



Seit 1995 findet das nationale und internationale Animationsfilmschaffen alle zwei Jahre in der Bäderstadt Baden mit dem Internationalen Festival für Animationsfilm *Fantoche* eine Heimstatt. 2007 ist wieder ein Fantoche-Jahr: Die sechste Ausgabe dauert vom 11. bis 16. September und will mit zahlreichen Programmen, mehreren hundert Kurz- und Langfilmen und diversen Sonderveranstaltungen den «aktuellen Tendenzen des Animationsfilmschaffens auf die Spur kommen».

### Internationaler Wettbewerb

Das Herzstück von Fantoche zeigt in vier Programmblöcken mit insgesamt rund vierzig Beiträgen «künstlerisch gewagte, freche und unkonventionelle Arbeiten» der letzten zwei Jahre. Im Zentrum stehen Werke, die «Grenzen ausloten und die Ausdrucksmittel der Animation weiterführen». Eine internationale Jury wird das künstlerisch ambitionierteste Filmprojekt mit dem mit 10 000 Franken dotierten «High Risk»-Preis auszeichnen. Weitere Preise werden in den Kategorien Best Visual, Best Sound, Best Script/Best Idea vergeben. Zur Förderung eines jungen Animationsfilm Talents ist der mit 5 000 Franken dotierte «Hot Talent»-Preis vorgesehen, und selbstverständlich darf ein Publikumspreis nicht fehlen.

### Schweizerisches und Weltweites

Fantoche liegt das einheimische Animationsfilmschaffen besonders am Herzen: mit zwei Programmen zeigt es Tendenzen und Neuheiten der letzten zwei Jahre aus der Schweiz. Diese Auswahlchau wird vom Trickfilmschaffenden und Produzenten *Jonas Raeber* kuratiert.

Die Programmreihe «World Wide Hits» stellt in vier Blöcken mit insgesamt rund vierzig Filmen die beliebtesten Animationskurzfilme der letzten beiden Jahre vor: Preisträger wichtiger Animationsfilmfestivals, Publikums- und Klassiker, Neues von Animationsfilmmeistern, Neues von arrivierten und jungen Talenten. Gelegenheit also, einen vielfältigen Eindruck vom aktuellen Animationsfilmschaffen zu gewinnen.

### Sound

Im Animationsfilm gibt es keinen Originalton, umso bedeutender und bestimmender sind die Rollen von Komponist und Sounddesigner. Fantoche widmet sich in einem sechsteiligen Spezialprogramm der Tonspur im Animationsfilm. «Finding his voice» heissen zwei historisch ausgerichtete Filmprogramme: Am Beispiel von Hollywood-Produktionen der dreissiger bis fünfziger Jahre und frühen Meisterwerken des sowjetischen Animationsfilmschaffens wird gezeigt, wie der Animationsfilm den Ton entdeckte.

In drei weiteren Programmen geht es spezifischer um Geräusch, Stimme und Musik. Fragen wie: Was geschieht, wenn nur noch Geräusche hörbar sind? Was sagt die Stimmlage einer animierten Figur über ihre Körpergrösse aus? Wie kann mittels Formen und Farben Musik dargestellt werden? stehen dabei im Zentrum. In einem weiteren Block geht es um Musikvideos im weitesten Sinne. Ergänzt wird diese thematische Schiene mit Workshops, Diskussionsrunden und Live-Performances.

### Humor

Der Animationsfilm hat dank seinen visuellen Freiheiten eine besondere Affinität zur Komik. Ein dreiteiliges

Programm zeigt «Sachen zum Lachen»: Witziges, Satirisches, Schwarzen Humor, Absurdes, «Sauglattes» und Verspieltes. Es zeigt das ganze Spektrum des Komischen, macht aber auch darauf aufmerksam, wie schwierig es ist, in einem Genre, das so stark von subjektiven Vorlieben geprägt ist, zur Meisterschaft zu gelangen.

### Spezialmaterial

Die Programme dieser Rubrik widmen sich neuen Fragestellungen und verstehen sich als Inspirationsquelle für weitere Erkundungen der heterogenen Welt des Animationsfilms.

So stellt das Programm «Terra incognita» das Animationsfilmschaffen von *Letland* vor und ermöglicht auch einen Blick auf das blühende aktuelle Animationschaffen in *Iran* (inklusive Vorpremiere von *PERSEPOLIS*, *Marjane Satrapi*s Trickfilmversion ihres gleichnamigen Comics).

Dem Illustrator, Werbe- und Animationsfilmer *Ron Wrake* (*RABBIT*) ist eine umfassende Werkschau gewidmet, während mit dem Programm «Flash und Co» ein Einblick in die neusten Entwicklungen des digitalen Animationsfilms im Internet gewonnen werden kann.

Schliesslich ermöglicht das Programm «Coming soon» einen Blick hinter die Kulissen und in die Zukunft: Animationsfilmschaffende und Produzenten stellen Projekte vor. Der russische Animationsfilmer *Stanislav Sokolov* zeigt erste Ausschnitte aus seinem Langfilmprojekt «Hoffmaniade», in dem klassischer Puppentrickfilm mit digitaler Bildbearbeitung kombiniert wird. *Stéphane Aubier* und *Vincent Patar* aus Belgien werden von der Verwandlung ihrer Fernseh-Kultserie *PANIQUE AU VILLAGE* in einen Langfilm sprechen. Und die Produzenten von

*PEUR(S) DU NOIR*, ein Langfilmprojekt, an dem sechs bekannte Comic-Zeichner (darunter etwa *Charles Burns* oder *Lorenzo Mattotti*) gegenwärtig arbeiten, werden mit Filmausschnitten und Hintergrundinformationen aufwarten.

### Ausstellungen

Parallel zur «Coming soon»-Präsentation von *PEUR(S) DU NOIR* organisiert Fantoche eine umfangreiche Ausstellung zu diesem einmaligen Animationsfilmprojekt, wo der Weg vom Einzelbild zur animierten Sequenz verfolgt und der Verwandtschaft von Comic und Animationsfilm nachgegangen werden kann.

Um Verwandtschaften und Differenzen zwischen Comic und Animationsfilm wird es wohl auch in der vom Luzerner Comic-Festival *Fumetto* organisierten zweiten Ausstellung im Kunstraum Baden gehen.

### Talken und Worken

Fantoche legt Wert auf vertiefende Auseinandersetzung und organisiert deshalb auch diverse Diskussionsrunden – etwa mit Wettbewerbsteilnehmern und Autoren der Reihe «World Wide Hits», Animationsfilmtheoretikern oder Experten der Ausbildung im Animationsfilmbereich. Zusammen mit *Focal*, der Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision, bietet Fantoche einen Workshop an mit *Larry Sider*, Sounddesigner und Direktor der *School of Sound* in London. Schliesslich bieten die «Sound talks» Gesprächsrunden zum Schwerpunkt «Sound» an: Gelegenheit, die praktische Arbeit von Tontechnikern, Komponisten und Geräuschemachern zu diskutieren.

Fantoche, Internationales Festival für Animationsfilm, Bruggstrasse 37F, Postfach, 5401 Baden, [www.fantoche.ch](http://www.fantoche.ch)

# Detailreichtum & Sorgfalt

MAX & CO von Frédéric und Samuel Guillaume



Noch ahnen die Bewohner des malerischen Industriestädtchens Saint-Hilaire nichts von den Turbulenzen, die ihr beschauliches Leben durcheinander bringen werden. Während sie zu Ehren des seligen Firmengründers der lokalen Fliegenklatschenfabrik Bzzz & Co ein Fest vorbereiten, beschliesst die Generalversammlung dieses maroden Familienunternehmens, den bitternotigen Aufschwung mit unorthodoxen Mitteln herbeizuführen.

Gleichzeitig lernt der fünfzehnjährige Fuchs Max, den es als Strassenmusiker auf der Suche nach seinem Vater ins Städtchen verschlägt, den rastlosen Schausteller Sam kennen. Diese offensichtlich erste Begegnung zwischen Vater und Sohn wirft die Frage auf, ob und wann der androgyn wirkende Max den verschlagenen Fuchs Sam, der so gar nicht seinen Idealvorstellungen entspricht, als Vater akzeptieren kann. Der gezielt aufgebaute Wissensvorsprung des Zuschauers gegenüber den Figuren mag jüngeren Kinogängern sicherlich das Verständnis erleichtern, ist der Spannung aber nicht durchwegs zuträglich. Zwar lassen sich die Filmemacher er-

wartungsgemäss nicht auf erzählerische Experimente ein, doch warten sie mit einer Fülle exzentrischer Einfälle auf: So gerät Max schon bald zwischen die Fronten, als er wegen seines multifunktionalen Instruments «Bigoude» bei Bzzz & Co eine Stelle als Fahrstuhlmusiker bekommt und im Zuge der Rationalisierung gleich eine ganze Band ersetzt. Als scheinbar einziger Gewinner der Umstrukturierung hat der Neuankömmling einen schweren Stand beim Gros der Stadtbewohner, die vom phantasielosen Geschäftsführer Rodolfo unter dem Druck des Verwaltungsrats entlassen wurden.

Im Gegensatz zu den meisten Langtrickfilmen spielt MAX & CO in einer vollkommen menschenlosen Welt, in der anthropomorphe Tiere sämtliche Rollen übernehmen. Vordergründig gemäss ihren in der Fabel üblichen Eigenschaften besetzt, zeigen die Tierfiguren durchaus differenzierte Persönlichkeitsmerkmale.

Dies kommt besonders im *character design* der von McKinnon & Saunders in Manchester hergestellten Silikonpuppen zum Ausdruck. Das Aussehen der feingliedrigen Fi-

guren ist mehr über individuelle Gesichtszüge definiert als über die Zugehörigkeit zur entsprechenden Tierart. Auch wenn die Füchse und Hunde vergleichsweise schnell als solche zu erkennen sind, lassen ein freier Umgang mit den Grössenverhältnissen und der aufrechte Gang die tierischen Merkmale in den Hintergrund treten.

Das hochkomplexe mechanische Innenleben der Puppen bietet den Animatoren überdies sehr subtile Manipulationsmöglichkeiten. Eine wahre Augenweide ist beispielsweise die hamsterartige Grundschullehrerin Madame Doudou, deren Atembewegungen tatsächlich sichtbar sind. Dass solche Details nicht nur ornamental, sondern auch erzählerisch eingesetzt werden, zeugt von der Meisterschaft des internationalen Animatorenteams unter der Leitung von *Guionne Leroy*, die sich dank ihrer Arbeit bei Pixar, Skellington Productions und Aardman in allen gängigen Volumen-Animationsverfahren auskennt.

Passend zur sozial-realistisch gefärbten Handlung ist die Körpersprache der Figuren weder cartoonhaft übertrieben noch von tierischen Charakteristika geprägt. Die mysteriöse «chatte fatale» Cathy gerät deshalb ebensowenig zur Karikatur wie der graumelierte Lurch Rodolfo, der schon beim Gedanken an Arbeit erschauert.

Auch in anderen Bereichen haben sich die Filmemacher unter der Regie der Brüder Guillaume eher am Realfilm denn an der Trickfilmtradition orientiert. Am augenfälligsten zeigt sich dies in der Arbeit des Teams um Bildgestalter *Renato Berta*. Die Ausleuchtung der liebevoll detaillierten Schauplätze gehört zum stärksten, was der Film zu bieten hat. Dank einer wohlthuend ruhigen und unaufdringlichen Kamera erzeugen sowohl das warme Abendlicht als auch die Schatten, die sich mit der Zeit in Form von Fliegenschwärmen über Saint-Hilaire legen, eine atmosphärische Dichte, die der künstlichen Welt viel Charme verleiht.

Dank minutiöser Simulation des ganzen Films im Computer konnten sich die Animatoren bei der tatsächlichen Produktion ganz auf das Schauspiel der Figuren konzentrieren, ohne wertvolle Zeit und Energie an technische Fallstricke zu verschwenden. Vorgängig festgelegte Kamerabewegungen und Beleuchtungseffekte wurden von einem eigens entwickelten Computerprogramm kontrolliert.

Detailreichtum und Sorgfalt zeigen sich auch auf inhaltlicher Ebene: Während die Insekten in vielen Animationsfilmen selbst innerhalb der Tierwelt ihrer hierarchischen Rolle als gesichtslose Störenfriede nicht entkommen, gesteht das Drehbuch den Fliegen hier immerhin eine eigene Stimme zu. Als Spielbälle der unternehmerischen Machenschaften obliegt es ihnen zuletzt, die Moral zu verkünden. Trotz hintergründig-ironischen Anspielungen hält sich die im Familienfilm bisweilen grassierende Parodiesucht angenehm in Grenzen. Die Ernsthaftigkeit, mit der *MAX & CO* sein Plädoyer gegen Verdrängung und Opportunismus umsetzt, entschädigt für die streckenweise absehbare Erzählweise.

Selbst wenn einem die Figuren ihrer steif-spröden Ästhetik wegen nicht sofort ans Herz wachsen, versetzt einen dieses teuerste je in der Schweiz realisierte Filmprojekt immer wieder in den selten gewordenen Zustand des Staunens.

Oswald Iten

*Regie: Frédéric und Samuel Guillaume; Buch: Emmanuel Salinger; Storyboard: Emmanuel Salinger, Christine Dory; Kamera: Renato Berta; Schnitt: Jacques Comets; Puppen: McKinnon & Saunders; Dekor: Katy Clarke; Animation: Guionne Leroy; Musik: Bruno Coulais; Ton: Nicolas Becker, Stéphane Thiebaut; Stimmen: Lorand Deutsch, Amélie Lerma, Virginie Efira, Sanseverino, Patrick Bouchitey, Denis Podalydès, Micheline Dax, Tonie Marshall. Produktion: Max-le-film, Ciné Manufacture, Future Films, Nexus Factory, Télévision Suisse Romande; Produzent: Robert Boner. Schweiz, Belgien, Grossbritannien, Frankreich 2007. Farbe, Dauer: 76 Min.*

*Gesehen am Festival international du film d'animation Annecy im Juni 2007, wo der Film den Prix du Public 2007 erhielt.*



# Affektive Umbrüche

7 ANS von Jean-Pascal Hattu



Es gibt Kinosituationen, die sich nicht abnutzen, obwohl man sie schon Hunderte von Malen gesehen hat. Ihr affektiver Gehalt scheint sich wie von selbst zu erneuern, ihre poetische Kraft bleibt von ihrer Geläufigkeit rätselhaft unangetastet. Sie bedürfen allenfalls einer geringfügigen Blickverschiebung, um ihre Wirkung neuerlich zu erzielen. An Eindringlichkeit büßen sie höchstens dann ein, wenn sie teilnahmslos inszeniert oder gespielt sind.

Eine jener Standardsituationen von derart unverwüstem Pathos ist die Begegnung Liebender in der Besuchszelle eines Gefängnisses. Ihre Fingerspitzen suchen die Berührung, obwohl sie ihnen von einer Glasscheibe oder einem Gitter verwehrt bleibt. Sehnsucht mag nicht justiziabel sein, aber in diesem Ambiente scheint sie unter Verdacht zu stehen, muss ihre Legitimität verteidigen.

Als wir Maité und Vincent zu Beginn von 7 ANS erstmals zusammen im Besucherraum sehen, trennt sie zwar weder ein Gitter noch eine Glasscheibe voneinander. Körperlicher Kontakt ist ihnen erlaubt, aber dennoch wird ihnen

nur eine überwachte, mithin unterdrückte Intimität gewährt. Vielleicht ist diese Situation auch deshalb ein solcher Dauerbrenner im Kino, weil sie szenisch verdichtet, dass Liebespaare stets gemeinsam gefangen sind, auch wenn nur einer von ihnen in Haft sitzt. Das Regiedebüt von Jean-Pascal Hattu verleiht einem Grundmotiv des Gefängnisfilms eine eigenwillige Wendung: der Furcht des Häftlings, draussen könnte ein anderer Mann seinen Platz einnehmen. Es lässt sich freilich nicht auf Anhieb sagen, wer in 7 ANS wen betrügt.

Weshalb Vincent verurteilt wurde, erfährt der Zuschauer nicht. Seine Schuld ist dem Film unerheblich. Diese grosszügige Neutralität entlastet die Figur, um einen emotionalen Freiraum zu schaffen, in dem sich sein eigentliches Drama entfalten kann. Beider Begehren ist auch ein Jahr nach Beginn der Haft nicht erloschen, ist zur Frustration verurteilt. Als einzige Ausflucht bleiben ihnen vorerst erotische Phantasien. Vincents Kleidung, die Maité heim zum Waschen mitnimmt, wird zum Kassiber ihrer Lust: Sie atmet seinen Geruch ein, später besprüht sie die fertige Wäsche mit ihrem



Parfüm. Ihre Lebenssituation steht unter dem Vorzeichen des Statischen, aber die Gefühle haben ihre eigene Dynamik. Die sprichwörtlichen sieben Jahre, die sie getrennt sein werden, sind eine unendlich lange Frist, um die Liebe aufrecht zu erhalten, sie zu wappnen gegen Anfechtung und Erschöpfung.

Eines Tages spricht ein Fremder Maité vor dem Gefängnis an. Er stellt sich als der Bruder einer Insassin vor, bietet ihr seine Hilfe an und verlangt alsbald erotische Gefälligkeiten von ihr. Zögerlich geht Maité auf seine Avancen ein. Der Fremde, Jean, entpuppt sich indes als Vincents Wärter. Die beiden Männer haben eine Vereinbarung miteinander getroffen, der Häftling hat seinem Wächter die Vollmacht erteilt, eine Affäre mit seiner Frau zu beginnen. Im Gegenzug soll er ihren Sex mit einem Bandgerät für ihn aufnehmen. «Aber man hört ja nur dich!» hält Vincent ihm enttäuscht beim Anhören der ersten Kassette vor. Er hat sich verfangen im Gespinnst seines Plans und seiner Eifersucht. Die Angst vor der Untreue beruht auch auf dem Gefühl der Machtlosigkeit, der Furcht, das Leben draussen nicht mehr beeinflussen und kontrollieren zu können.

Hattus Co-Autor *Gilles Taurand* (sie haben sich bei den Dreharbeiten zu *LES VOLEURS* kennengelernt, zu dem Taurand das Buch schrieb und an dem Hattu als Regieassistent André Téchinés mitwirkte) ist ein Spezialist für Dramen der Überschreitung und Manipulation. Oft beruhen seine Szenarien auf der Idee des erotischen Kontrakts, der aufgekündigt wird, weil die Begierden zirkulieren und sich unverhoffte Wege bahnen. Wie in *NETTOYAGE À SEC* hält er das Eindringen eines Dritten in eine Paarkonstellation auch hier in der Ambivalenz von Bedrohung und Heilsamkeit. Die affektiven Umbrüche, die daraus resultieren, schillern auch in *7 ANS* zwischen Hetero- und Homoerotik: Das Verhältnis zwischen Wärter und Häftling ist vieldeutiger, als es zu Anfang

scheint. Maité hat nicht nur Grund, eifersüchtig zu sein, weil Jean mehr Zeit als sie mit ihrem Mann verbringen kann.

Im Verlauf des Films entwickelt sich eine durchaus reizvolle Spannung zwischen Drehbuchintrige und Inszenierung. Hattus Regiestil ist trocken, distanziert, fast neutral. Sein Gestus scheut die Emphase, zielt auf einen schmucklosen Abbildrealismus. Bei manchen Stoffen, selbst solchen, die sich kaum über die Chronik des Alltäglichen erheben, ist derlei Bescheidung eine Sackgasse. Bei *7 ANS* ist die Monotonie, die regelmässige Wiederholung der Lebenssituationen ein integraler Bestandteil des Sujets. Hattu bemüht sich um eine Variation der Vorzeichen und Kameraperspektiven. Aber es gebricht seiner Regie am nötigen Temperament, um mitzuhalten mit den Volten, die Taurands Drehbuch schlägt. Sie scheint ihm nurmehr vorsichtig zu folgen, ohne eigene Akzente zu setzen.

Diese Diskrepanz schafft eine schöpferische Verlegenheit, die auf eine Erweiterung des Erzählradius' über die Dreiecksbeziehung hinaus drängt. Sensibel verfolgen Hattu und Taurand eine Nebenlinie ihrer Geschichte. Der kaum halbwegsige Sohn von Maités Freundin ist heimlich in sie verliebt. Seiner Enttäuschung verleiht er Ausdruck, indem er ihr Streichhölzer stiehlt und sie dann stoisch nacheinander abbrennt. Ihr Thema verlieren die Autoren dabei jedoch nie aus den Augen, sie haben vielmehr eine sacht kaleidoskopische Brechung dafür gefunden: Es geht in *7 ANS* auch um die Verantwortung, die man für die eigenen Gesten der Zuwendung trägt.

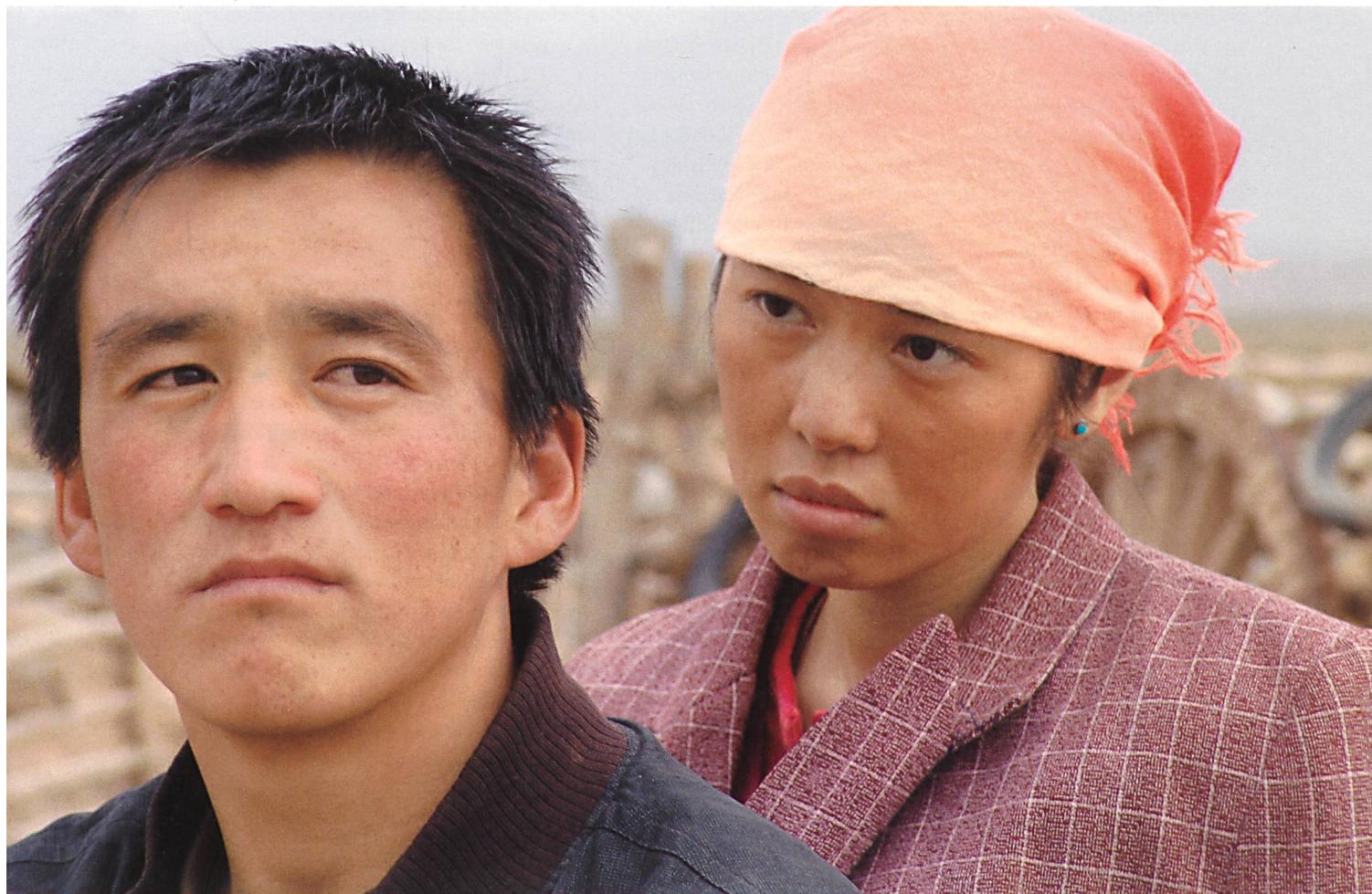
Gerhard Midding

R: Jean-Pascal Hattu; B: J.-P. Hattu, Gilles Taurand, Guillaume Daporta; K: Pascal Pouchet; S: Anne Klotz. D (R): Valérie Donzelli (Maité), Bruno Todeschini (Vincent), Cyril Trolley (Jean), Pablo de la Torre (Julien), Nadia Kaci (Djamila). P: Les Films du Béliers, Justin Taurand. F 2006. 86 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich



# Psychogramm einer Powerfrau

TUYA'S MARRIAGE von Wang Quan'an



Eine Frau und drei Männer in der Mongolei: den einen – Senge – liebt sie, der andere – Baolier – wäre eine gute Partie, mit dem dritten – Bater – ist Tuya (noch) verheiratet. Die Verhältnisse sind kompliziert. Nach einem Arbeitsunfall körperbehindert, kann Bater nicht mehr in der Landwirtschaft mitarbeiten. Also hängt alles an Tuya: die Kinder – ein halbwüchsiger Sohn, eine kleine Tochter – und die Versorgung der grossen Schafherde.

Bisher hat sich die selbstbewusste, schöne Frau gewei-gert, einer von Bater selbst vorgeschlagenen Trennung zuzu-stimmen. Die beiden verbindet eben doch mehr als nur die nach traditionellem Brauch geschlossene Zweckehe. Ein jün-gerer, kräftiger und vor allem gesunder Mann könne sie nicht nur entlasten, sondern ihr zu neuer Lebensqualität verhelfen, meint er altruistisch. Nachbar Senge ist kürzlich die Frau da-vongelaufen. Nicht ohne Grund: der smarte junge Mann hat einen Hang zu bizarren Unfällen. So findet ihn Tuya auf der Landstrasse, nachdem er betrunken vom Motorrad gefallen ist. Liebevoll bemüht sie sich um seine Wiederbelebung. Er

geniesst die platonisch gemeinte Fürsorge. Kurze Zeit später überlädt Senge – um Tuya zu imponieren – seinen Dreirad-laster derart, dass er umkippt und ihn unter sich begräbt. Bei dieser Rettungsaktion verletzt sich Tuya an der Wirbelsäule und muss stationär ins Krankenhaus. Der Arzt verbietet ihr fürs Erste schwere körperliche Arbeit. Die neue Situation ver-anlasst Tuya nun doch, über eine Trennung von Bater nach-zudenken und die Suche nach einem neuen Mann zu starten. Obwohl Senge nichts unversucht lässt, scheidet er zunächst als unzuverlässig aus. An Anwärtern ist kein Mangel, ange-sichts des akuten Männerüberschusses in China. Tuya be-steht freilich darauf, dass Bater weiter im Hause bleiben darf und versorgt wird. Die Aussicht auf eine Ehe zu dritt ist für die meisten Aspiranten eine inakzeptable Zumutung.

Tuyas ehemaliger Schulfreund Baolier hat nicht nur im Ölgeschäft Karriere gemacht, sondern besitzt mit einem Mercedes auch ein entsprechendes Statussymbol. Mit ihm wäre sie aller materiellen Sorgen ledig. Baolier nimmt Tuya und ihre beiden Kinder probenhalber mit in die Stadt. Man



übernachtet in einem feinen Hotel. Bater wurde in einem Pflegeheim untergebracht, wo er freilich bereits in der ersten Nacht versucht, sich umzubringen. Er hält die Trennung von Tuya nicht aus. Das kommt für sie nicht überraschend und bestimmt den weiteren Verlauf der Handlung: Baolier wird weniger und Senge, aber auch Tuyas Sohn Zhaya werden mehr eine Rolle spielen. Es wird auch eine Hochzeit geben. Aus einer archaischen Geschichte machte Regisseur Wang Quan'an grosses Welttheater. Mit *TUYA'S MARRIAGE* gelang ihm ein "Frauenfilm", wie es ihn nur selten zu sehen gibt: das Psychogramm einer Powerfrau, die in einer Welt des Umbruchs ihren Standort sucht.

Die Mongolei befindet sich gegenwärtig an der Nahtstelle von Tradition und Moderne. In letzter Zeit wurde das im Kino in Filmen wie *MONGOLIAN PING PONG*, *DIE GESCHICHTE VOM TRAUERIGEN KAMEL* oder *DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES* bereits mehrfach dargestellt. Wang Quan'an nimmt die gesellschaftspolitischen Veränderungen jedoch nur als Folie. Im Vordergrund seines Films steht die komplexe Reflexion über das Verhältnis zwischen den Geschlechtern – auf eine feine Weise, die sich sogar ironische Brechungen der Charaktere erlauben kann. Die Männer sind die Mühseligen und Beladenen: Bater braucht Krücken, bei Senge muss man auf alles gefasst sein. Als er anfängt, für Tuya einen Brunnen auszuheben, läuten bei ihr die Alarmglocken. Baoliers Selbstlosigkeit hat enge Grenzen. Sohn Zhaya möchte seine Mutter für sich allein und schon gar nicht sie mit zwei Vätern teilen. Lange weigert sich Tuya, ihre eigenen Gefühle zuzulassen. Erst in der letzten Sequenz, die zugleich die erste ist: Wang Quan'an hat seinen Film als elegante Ellipse angelegt. Pragmatisch versucht Tuya das Mögliche in allen ihr zur Verfügung stehenden Variationen. Dazu gehört auch die Erkenntnis, wen von den angebotenen Männern sie wirk-

lich liebt. Langsam aber sicher wird sie sich ihrer Emanzipation aus einer fremdbestimmten Vergangenheit bewusst. Sie wird zum Schluss ihre Wahl treffen.

Dabei kommt die Regie ohne laute Töne und Postulate aus. Wang nutzt die Kraft der stillen Momente und kleinen Gesten. Die Verortung von *TUYA'S MARRIAGE* in einer exakt beschriebenen Landschaft spielt für die einzigartige Wirkung dieses Films eine weitere wichtige Rolle. Ausser der grossartigen Yu Nan als Tuya, wurden alle anderen Rollen mit Laiendarstellern aus der Region besetzt. Schon lange nicht mehr hat man auf der Leinwand eine derart überwältigende Korrespondenz zwischen grossartigen Landschaftsaufnahmen und den Seelenlandschaften der Protagonisten erlebt. Hier brachte der deutsche Kameramann Lutz Reitemeier nicht nur eine neue Dimension in diesen Film, sondern in den chinesischen Film der Gegenwart insgesamt ein. Reitemeier wurde durch seine Zusammenarbeit mit Solveig Klassen bei *JENSEITS VON TIBET* (2000) oder Andres Veiel bei *DIE SPIELWÜTIGEN* (2004) bekannt. Da es in China keine Dokumentarfilmtradition im europäischen Sinne gibt, engagierte Wang Quan'an Reitemeier dieses dokumentarischen Blicks wegen. *TUYA'S MARRIAGE* ist nach *THE STORY OF ERMEI* (JING ZHE, 2004) der zweite gemeinsame Film des deutschen Kameramannes mit dem chinesischen Regisseur. Zusammen gelang ihnen ein grossartiges Meisterwerk – eine globale *comédie humaine*.

Herbert Spaich

*TUYA'S MARRIAGE* (TU YA DE HUN SHI)

Regie, Schnitt: Wang Quan'an; Buch: Wang Quan'an, Lu Wie; Kamera: Lutz Reitemeier; Szenenbild: Wei Tao; Ton: Jang Peng. Darsteller (Rolle): Yu Nan (Tuya), Bater, Senge, Baolier, Zhaya. Produktion: Xi'an Motion-Picture, Maxyeeeculture Industry; Produzent: Yan Jugang, Gong Deshun. Volksrepublik China 2006. 35mm, Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich





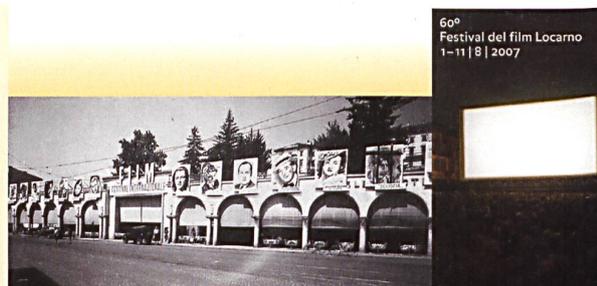
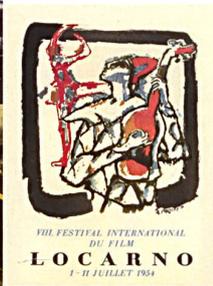
1

## Eine Vorhut am Lago Maggiore

Sechzig Jahre  
Festival internazionale  
del film Locarno

Könnte ein anderes Verfahren etwas verbessern, und wäre es nur: mehr richtige Beschlüsse zeitigen und weniger falsche? Es müsste imstand sein, für die vielbelächelten und -geschmähten, unüberprüfbaren und einspracheresistenten Festivalpreise einen Ersatz zu schaffen, mittels eines transparenten Systems der Auswahl, der Förderung, der Publizität, des Sponsoren- und Mäzenatentums diesseits von Markt-Kalkül, Insider-Trading und vulgärer Rangelerei. Der Wunsch ist fromm, also schwer zu erfüllen.

Doch wer je persönlich mitjuriert hat, und wär's nur unter nominellen Preissummen, und wer dann am eigenen Leib die Wirkung von Pressionen und Reglementen aller Art erfuh, mit Hierarchen, die im entscheidenden Moment in



3



4



2

- 1 CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU
- 2 WHEN WILLIE COMES MARCHING HOME
- 3 THE OX-BOW INCIDENT
- 4 DOUBLE INDEMNITY
- 5 KILLER'S KISS
- 6 IWAN DER SCHRECKLICHE

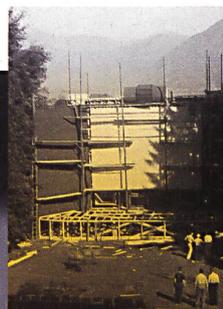
die Hinterköpfe atmen kommen, der wird zwei drei Dinge voll auf begreifen, zum Beispiel: wie es 1946 gekommen sein muss, dass der allererste Hauptpreis von Locarno AND THEN THERE WERE NONE zufiel. Die Agatha-Christie-Verfilmung war eine ziemlich beiläufige Arbeit des sonst geachteten René Clair.

Denn da war auch DOUBLE INDEMNITY, obendrein ROMA, CITTÀ APERTA, IWAN DER SCHRECKLICHE, UNTER DEN BRÜCKEN und THE OX-BOW INCIDENT. Zusammen ergaben sie einen trefflichen Querschnitt durch das Filmschaffen jener diffusen Jahre zwischen dem Ende des Welt- und dem Beginn des Kalten Krieges. Bloss konnten Billy Wilder, Roberto Rossellini, Sergej M. Eisenstein, Helmut Käutner und William Wellman keinesfalls gewinnen. Dafür sorgten die schon reich-

lich rigiden Satzungen, die hinterher noch viel sperriger werden sollten, oder spätestens die überforderte Jury. Deren wechselnde Zusammensetzung bot auch nachmals wenig Gewähr für eine ausreichende Qualifikation. Vielleicht aber war ganz einfach die kurzsichtige Willkür der unerfahrenen Veranstalter am Werk, die allerdings auch Wegbereiter waren, von der historischen Stunde begünstigt. Und sowieso, Preisgerichte umgehen die Schwierigkeiten lieber als sie zu bewältigen.

**Auf den Zehen der andern**

Ähnlich erging es übers Jahr THE LADY IN THE LAKE, MY DARLING CLEMENTINE, PAISÀ und SCIUSCIÀ von Montgomery,



5

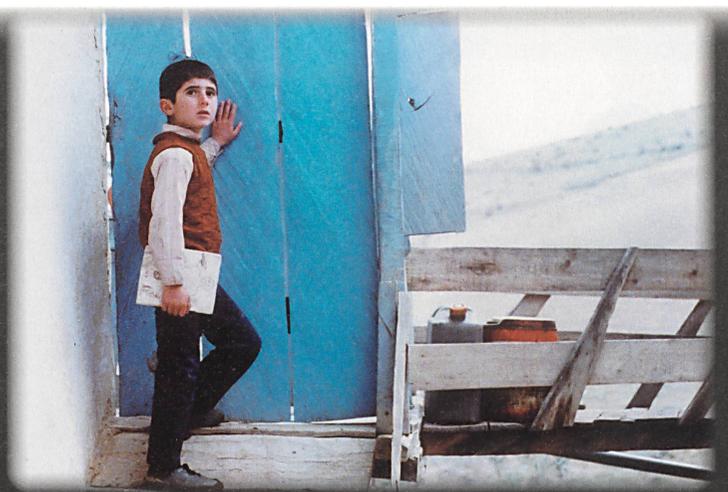


6





1



2

- 1 PARIS NOUS APPARTIENT
- 2 WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES?
- 3 BLEAK MOMENTS
- 4 BANDE À PART
- 5 PRIMA DELLA RIVOLUZIONE
- 6 LA PYRAMIDE HUMAINE
- 7 DIVORZIO ALL'ITALIANA
- 8 CERNY PETR
- 9 WIE IN EINEM SPIEGEL

Antonioni, Stanley Kubrick, Milos Forman, Glauber Rocha und Alain Tanner frühvermeldet. IL GRIDO, KILLER'S KISS, CERNY PETR, TERRA EM TRANSE und CHARLES MORT OU VIF erlangen alle den Hauptpreis.

Es gibt also Umstände, die einen Treffer schon fast automatisch auslösen können. Dabei halten sich fünf Richtige in siebzehn Jahren haarscharf unterm Mittel von 33 Prozent. Vorzügliche Anwärter wären auch, von LES MAÎTRES FOUS über MOI, UN NOIR bis LA PYRAMIDE HUMAINE, die frühen Filme von Jean Rouch gewesen, dem Chabrol, Rivette, Godard, Pasolini, Bertolucci, Bellocchio und Straub folgten. LE BEAU SERGE, PARIS NOUS APPARTIENT, BANDE À PART, COMIZI D'AMORE, PRIMA DELLA RIVOLUZIONE, I PUGNI IN TASCA und NICHT

VERSÖHNT wecken Aufmerksamkeit, doch ohne rechte Gnade zu empfangen. Rivette kann immerhin ein paar Jahre später nachziehen, wiewohl nur mit dem ersten Nebenpreis. CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU zählt zum Schönsten, was ihm gelungen ist. Und wenn dergleichen sinnvoll ist, könnte es noch einmal als der Locarno-Film überhaupt gelten, aus allen sechs Jahrzehnten: frohmütig, clownesk, so innig wie naiv den Frauen zugetan.

Was für unfaire Vergleiche den Nachwachsenden inzwischen zugemutet werden, offenbart das Programm des Jahres 1962. Gleich fünf Meisterwerke der Moderne drängen, wie in einer Wiederholung der Zustände von 1946, ins Programm: DIVORZIO ALL'ITALIANA von Pietro Germi, SALVATORE GIU-

LIANO von Francesco Rosi, SANJURO von Akira Kurosawa, EL ANGEL EXTERMINADOR von Luis Buñuel und WIE IN EINEM SPIEGEL von Ingmar Bergman – eine Wucht, so dick kommt's nie wieder! Kann sein, dass jener eine halt ganz allgemein der edelste einzelne Jahrgang der gesamten Filmgeschichte war.

#### Woody Allen, na und?

Werden demnach Rouch, Chabrol oder Straub in Locarno entdeckt, während etwa Godard auf andere Rennstrecken umsatteln muss? Eindeutig lässt sich die Frage wohl nur immer dann beantworten, wenn auch tatsächlich der Hauptpreis an den jeweiligen Autor geht. Fürderhin ist das Zusprechen eines

Pardo nur noch bedingt mit der Bestätigung eines Talents gleichzusetzen und umgekehrt. Und wäre es nur, weil immer öfter unklar ist, was höher zu werten sei: der Eintrag in den Wettbewerb oder eher eine Auswahl fürs Beiprogramm, die es von 1971 an gern mit sich bringt, dass der Titel auf der renommierten und strapazierten Piazza Grande laufen darf.

Trotz allem geht, von den Sechzigern an, den Veranstaltern und Juroren schleichend auf, was für ein Gewicht die *nouvelle vague*, die tschechoslowakische Autorengruppe um Forman, die Brasilianer, dann auch die Schweizer und etwas später die Engländer annehmen werden. Ähnlich wie seinerzeit Rossellini und De Sica geraten 1972 Ken Loach und sein Jünger Mike Leigh, die lebenslang konkurrierenden Sportskameraden,



22

3

4

5

6

7

8

9



1



2

- 1 STRANGER THAN PARADISE
- 2 YELEN
- 3 TAKE THE MONEY AND RUN
- 4 ILLUMINATION
- 5 MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE
- 6 SHE'S GOTTA HAVE IT
- 7 FAMILY LIFE
- 8 AMATOR
- 9 GELBE ERDE

mit **FAMILY LIFE** und **BLEAK MOMENTS** einander in die Quere. Der noch etwas weniger Bekannte von den beiden schwingt obenauf, und Leigh ist entdeckt, auf einen Schlag. Stephen Frears wird 1985 mit **MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE** folgen.

Von Kubrick abgesehen haben es Amerikaner und Deutsche zunächst schwerer. Im Rahmen einer allerdings sehr belasteten Ausgabe erlebe ich 1971 mit, auf wie viel Achselzucken Woody Allen mit seinem frühen **TAKE THE MONEY AND RUN** stösst, und zwar auch bei mir selbst. Der Komiker wird Locarno noch eine einzige Möglichkeit zugestehen, Abbitte zu leisten. Sie bleibt ungenutzt, 1984 mit **BROADWAY DANNY ROSE**. Hingegen setzen Spike Lee und Jim Jarmusch von 1983 an einer langen Geringschätzung ihrer Landsleute ein Ende, mit **JOE'S**

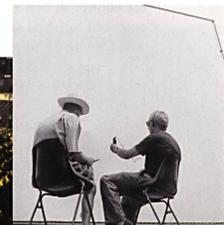
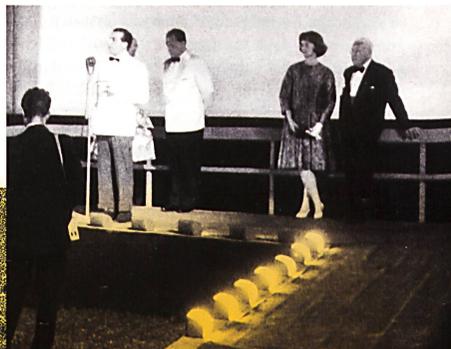
**BED-STUY BARBERSHOP: WE CUT HEADS**, der dann zu **SHE'S GOTTA HAVE IT** führt, und mit **STRANGER THAN PARADISE**, der **DOWN BY LAW** nach sich zieht. So lässt sich auch vom Off-Hollywood-Kino der USA sagen, Locarno habe es gerade noch erwischt. Die Deutschen müssen länger warten, eher schon bis über die letzten Ausläufer des Neuen Deutschen Films der sechziger und siebziger Jahre hinaus, um nicht zu sagen bis 1998 und etwa **KURZ UND SCHMERZLOS** von Fatih Akin.

#### Aller Herren Länder

Mit den siebziger Jahren beginnt eine immer weiter ergreifende und bis heute andauernde Erschliessung neuer Provenienzen, bei Polen angefangen. Das Schlüsselband des nicht-russischen Osteuropa delegiert **ILLUMINATION** von Krzysztof Kieslowskis, **AMATOR** und **DER ZUFALL**. Mehr aber noch sind es dann die Beispiele aus Afrika, China und dem Iran, die nach 1980 mehr und mehr die Entwicklung mitlenken, nebst andern **BAARA** und **YELEN** von Souleymane Cissé, **GELBE ERDE** von Chen Kaige oder **WO IST DAS HAUS MEINES FREUNDES?** von Abbas Kiarostami.

Mit seinen Programmen aus aller Herren Ländern scheint Locarno immer etwa wieder begierig, fähig und drauf und dran, mindestens vorübergehend etwas von der Vorreiter-Rolle zurückzugewinnen, die ihm während der späten vierziger Jahre zugefallen war. Dabei ist es unterdessen fraglich, ob der Anspruch, das unüberblickbar gewordene weltweite Filmschaffen spiegeln zu können, noch von einer einzelnen Veranstaltung erhoben werden kann. Bloss, jene waren andere, ausserordentliche Tage: solche, die überhaupt erst geeignet waren, die Geburt des Festivals zu ermöglichen. Schon fünf oder sechs Jahre nach 1946 wäre, mit der ersten Erholung vom Krieg, jeder Anfang am Lago Maggiore zu spät gekommen.

Pierre Lachat



24



3



4



5



6



7



8



9

# Explosive Stille

DARATT - DRY SEASON von Mahamat-Saleh Haroun



Ein staubiges Dorf irgendwo im Tschad. Sand und karge, graugrüne Vegetation. Die Einwohner in den kleinen Gehöften warten gespannt auf eine politische Verlautbarung aus dem Radio: Die «Kommission für Gerechtigkeit und Wahrheit» erklärt nach sechsmonatiger Beratung eine Generalamnestie, um den «Kriegskreislauf» zum Stillstand zu bringen. Seit Jahrzehnten wütet in dem zentralafrikanischen Land ein Bürgerkrieg. Die Not der Bevölkerung wird verschärft durch Dürre und Hunger. Unter denen, die dem Radio lauschen, sind der sechzehnjährige Atim und sein blinder Grossvater, ein grosser, hagerer, würdiger Greis. Kurz nach der Radiobotschaft rattern Maschinenpistolen. Sie hinterlassen, wie Atim später sieht, einen weiten Platz voll verstreuter Sandalen.

Der Grossvater wickelt eine Pistole aus einem Tuch und gibt sie dem Enkel, dessen Name «der Waise» bedeutet. Atim soll seinen Vater rächen, den er nie gekannt hat: Er wurde

Monate vor Atims Geburt getötet, der Mörder nie angeklagt. Atim soll den ihm unbekanntem Mörder, der in der Hauptstadt N'Djamena lebt, suchen und töten. «Sei vorsichtig», warnt der Grossvater, «Nassara ist gefährlich.» Er selbst will in die Wüste gehen, um betend den Enkel zu beschützen. Das tut der Blinde dann, nichts ahnend, schon im Bus, wo Atim von einem niederträchtigen Soldaten mit vorgehaltener Pistole provoziert wird.

Schon bald nach der Unabhängigkeit (1960) sind Konflikte zwischen dem Süden des Tschad (animistisch und christlich) und dem Norden (islamisch) aufgeflammt. Bis 1978 dominierte der Süden. Heute kämpfen islamische Fraktionen um die Macht. Rebellen Gruppen sind in mehreren Regionen aktiv. Mahamat-Saleh Haroun, der als einer der wichtigen Filmemacher Afrikas gilt (BYE BYE AFRICA; ABOUNA), hat seinen dritten langen Spielfilm DARATT - DRY SEASON 2006 mitten im Bürgerkrieg gedreht, der den Film fast ver-

unmöglichste. (In den Kämpfen des Jahres 2006 spielten die Stanser Pilatus-Werke eine unrühmliche Rolle.)

Doch der tschadische Regisseur zeigt in seinem Film nie das Gemetzel, sondern dessen Folgen für die Gemeinschaft und den Einzelnen. Ort der Handlung ist der Tschad, das Thema aber ist zeitlos und hochaktuell zugleich: Ist Vergebung möglich? Kann man mit dem Feind von gestern, mit dem Mörder der eigenen Leute zusammenleben? Soll man angesichts von Ungestraftheit resignieren oder Selbstjustiz üben, die den Kreislauf des Schreckens weitertreibt?

Kaum in N'Djamena angekommen, wird Atim von Soldaten zusammengeschlagen, weil er verbotenerweise gegen eine Mauer gepisst hat. Die Repräsentanten des Regimes, dem das Land entglitten ist, rächen sich sadistisch am kleinen Mann. Da greift ein Passant ein: Moussa, ein kleiner Gauner, der Atim beisteht, ihn mitnimmt und bei sich wohnen lässt. Als

Moussas Gehilfe klaut Atim nachts Neonröhren und Lampen, die auf dem Schwarzmarkt verkauft werden. Es hat etwas Symbolisches, wie in dem ausgebluteten, ausgehungerten Land das Licht ausgeht. Atim will aber keinen Anteil am Diebeslohn. Er kann Moussas lockeres Leben nicht teilen, denn er hat eine grausame Mission.

Vor der Moschee entdeckt er sein Opfer und folgt ihm durch enge Gassen – die erste von vielen verpassten Gelegenheiten zum Rachemord. Nassara, der Mörder, ist jetzt Besitzer einer kleinen Bäckerei. Täglich verteilt er vor seinem Tor Brot an die hungrigen Kinder des Quartiers. Atim spuckt ihm das Brot vor die Füße, und es kommt zum Augenduell, wobei die beiden einander lauernd umkreisen. Der Wagen einer fahrenden Bäckerei unterbricht die beginnende Aggression. In einer späteren Szene wird diese Konkurrenz, die Nassara zu schaffen macht, ihm gar das Leben retten, als der Lautsprecher-Wagen genau in dem Moment vorfährt, da Atim auf den im Liegestuhl Schlafenden zielt. – Auch Nassara ist ein Opfer des Bürgerkriegs: Man wollte ihm die Kehle durchschneiden. (Vielleicht war es gar Atims Vater, laut dem Grossvater «tapfer wie ein Löwe»?) Nassara trägt immer ein Halstuch über der schrecklichen Narbe und kann nur mit Hilfe eines Mikrophons vernehmlich sprechen.

Atim nimmt Brot und Arbeit von Nassara an. Hinter dem blauen Wellblechtor liegt ein Hof, der Frieden ausstrahlt. Die beiden arbeiten Seite an Seite in der Backstube. Wenig Dialog, es sprechen die Bilder: das angespannte Zusammensein der beiden, die verschwitzten Unterhemden, rot oder blau, das Mehl, das Brot. Atim ist schweigsam, dem Lehrmeister gegenüber abweisend, nutzt aber viele Gele-

genheiten zum Mord nicht. Er, der seinen Vater nie gekannt hat, sollte den Mann töten, der ihn einen Beruf lehrt und sich väterlich seiner annimmt. «Um Brot zu backen, braucht es Liebe und Sorgfalt», erklärt Nassara. «In die Moschee zu gehen, wäscht einen nicht rein», sagt Atim, der Fragen nach seiner Herkunft und Familie ausweicht. Einmal, nach einem Wutanfall, sagt Nassara, er habe in seinem Leben viel Schlechtes getan. Das kommt auch jetzt noch vor: Als Atim vertraulich mit Nassaras junger Frau Aïcha plaudert und jener sich verlacht fühlt, peitscht er die Schwangere aus. Sie wird später das Kind verlieren. Nassaras Wesen ist zwiespältig, ambivalent, Atims Reaktion ebenso. Er kann weder Rache üben noch vergeben. Die aufgestaute Aggression reagiert er an einem Soldaten ab, der ihn misshandelt hat – das ist seine persönliche Rechnung.

Als Nassara Hexenschuss hat und kaum gehen kann, stützt Atim den Mörder seines Vaters auf der Strasse. «Wer ist der junge Mann?» fragt ein Bekannter. «Mein Sohn» antwortet Nassara. Atim läuft wütend davon. Seine zwiespältigen Gefühle für Nassara werden bildhaft in einer Massageszene, in der Pflege in Aggression umschlägt. Vor Ramadan fordert Nassara Atim auf, bei ihm zu wohnen. Er möchte nicht allein das Fasten brechen. Seine Schwäche führt auch dazu, dass der Lehrling alleine bäckt – und sich riesig freut, als es gelingt. Seine Aufgabe hat er indes nicht vergessen: Er macht unzählige Versuche, er übt vor dem Spiegel. Seine Pistole verschwindet. Er entdeckt zufällig, dass Nassara in einer Kammer ein ganzes Waffenarsenal hortet. Doch Nassara bietet ihm an, eine Waffe auszuwählen!

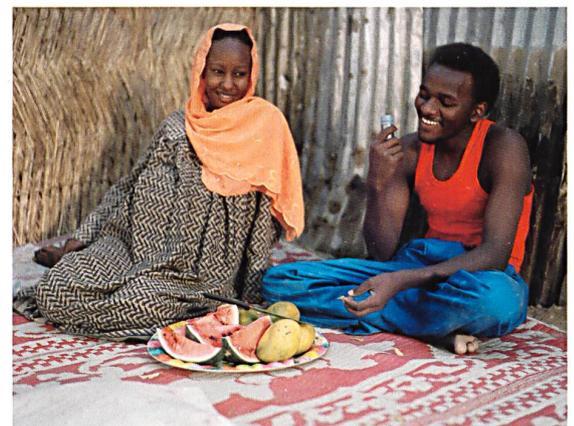
Das eigenartige Verhältnis der beiden entwickelt sich bis zu dem Punkt, da Nassara

Atim adoptieren möchte. Nassara, der klagt, niemand im Quartier möge ihn, hofft, dass Atim ihn «ein bisschen» liebt. Atim möchte bleiben, kann aber innerlich nicht. Für die Adoption bräuchte es die Zustimmung des Vaters. Atim geht weg – doch Nassara folgt ihm, bis zum blinden Grossvater, der betend in der Wüste sitzt. Der überraschende Schluss sei nicht verraten. Nur soviel: Atim ist auf seine Weise zum Mann geworden.

Der Film ist eindringlich wortkarg – er lebt von Bildern, die sich leicht erschliessen, und von Rhythmen. Wo Hunger ist, scheint auch das Mehl zu sprechen. Zwischen den beiden Protagonisten entwickelt sich ein Kammerstück, im Hof der Bäckerei und vor dem Backofen. Ein Psycho-Thriller der besten Art, mit ausgezeichneten Schauspielern und einem immer wieder knapp verhinderten Showdown. Im Laufe der Geschichte erhält der unlösliche Konflikt die Wucht einer antiken Tragödie. – Übrigens findet sich hier die reziproke Konstellation zu *LE FILS* von Jean-Pierre und Luc Dardenne: Im Film der Belgier hat ein Schreinermeister, der eine Werkstatt zur Resozialisierung von Straffälligen leitet, den Mörder des eigenen Sohnes als Lehrling – ohne dass der Mörder es weiss. Und auch da entwickelt sich sehr spannend eine komplexe, widersprüchliche emotionale Beziehung, allerdings ohne politischen Hintergrund.

Irène Bourquin

DARATT – DRY SEASON (SEKALLI LE MEOKGO)  
R, B: Mahamat-Saleh Haroun; K: Abraham Haile Biru; S: Marie-Hélène Dozo; M: Wasis Diop; T: Dana Farzanehpour. D (R): Ali Bacha Barkai (Atim), Youssouf Djaoro (Nassara), Aziza Hissene (Aïcha), Djibril Ibrahim (Moussa), Khayar Oumar Defallah (Grossvater). P: Chinguitty Films, New Crowned Hope. Tschad 2006. 95 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



## RAJAS REISE

### Karl Saurer

Aus der Fremde in die Fremde oder die Geschichte einer Entwurzelung. Bei einem Besuch in Südtirol stach dem Schwyzer Filmer Karl Saurer ein eigenwilliges Fresko ins Auge. An der Fassade des gediegenen Hotels «Elephant» zu Brixen am Fusse des Brennerpasses prangte ein Elefant, der dem Haus seinen Namen gab. Wie man erfährt, war der Dickhäuter dazumal quasi zu Gast in der heute mondänen Herberge («das beste Haus in Südtirol»). Doch das war vor über 450 Jahren. Was hatte der Elefant hier verloren? Wie kam es zu dieser historischen Begebenheit?

Dokumentarfilmer Karl Saurer nahm's wunder, was es mit dem indischen Elefanten auf sich hatte, und er stiess auf eine verblüffende Geschichte aus alten Kaiserzeiten. Anno dazumal hatte der portugiesische König Johann III. dem Erzherzog Maximilian von Österreich, dem späteren Kaiser, einen Elefanten geschenkt. In Europa war man ganz "heiss" auf exotische Tiere. Und so begab es sich um 1550, dass Rüsselträger Raja auf eine lange Reise geschickt wurde – aus den Wäldern Keralas über See nach Lissabon und Genua, über die Alpen, über Inn und Donau bis ins kaiserliche Wien.

Karl Saurer, der Dokumentarfilmer aus Einsiedeln, spürte akribisch der Geschichte vom Transport des tonnenschweren Kolosses aus Südindien nach. Es wurde eine Reise aus der Gegenwart in die Vergangenheit und zurück. Dabei dient dieses mächtige Landtier als Leitfaden und Einstieg in eine europäisch-indische Kultur- und Sozialgeschichte.

Geschicht setzt Saurer den indischen Zeitgenossen P. V. Rajagopal, einen sozialpolitisch engagierten Gandhi-Anhänger, als Reiseleiter und FährtenSucher ein. Rajagopal folgt Raja, dem elefantösen Geschenk von einst, von Indien bis Brixen und Wien. Erstaunliches wird auf diesem historisch animierten Elefantentrip zu Tage gefördert. Forscher, Kuratoren, Historiker, ein Gefängnisbeamter und ein Landesarchivar berichten von Reisestationen, Relikten, Dokumenten und einem Elefantentuhl. Raja hat Spuren

hinterlassen – auf Säulen, Wänden, in Büchern und Dokumenten.

In der indischen Mythologie wird der Gott Ganesha mit einem Elefantenkopf dargestellt. Die hinduistische Gottheit verkörpert Weisheit und wird als Helfer in schwierigen Lebenslagen angesehen. Der monumentale Rüsselträger, das grösste noch lebende Landtier unserer Welt, faszinierte und fasziniert aus verschiedenen Gründen – sei es als Symbol der Weisheit und Stärke, als "Spender" des begehrten Elfenbeins oder eben als mächtiges Lebewesen mit Stosszähnen. Berühmt sind auch gewisse Geschichtsepisoden: Der Zug des karthagischen Kriegsherrn Hannibal 218 vor Christus mit Kampfelefanten über die Alpen gegen Rom ist legendär. Seit 1100 vor Christus wurden Elefanten in Indien im Krieg eingesetzt. Alexander der Grosse begegnete ihnen auf seinen Kriegszügen in Kleinasien.

Ein kleiner Elefant wird gefangen, irgendwo in der Gegend bei Kerala, aufgezo-gen, geschult und vor der Verschickung in einen Zoo gerettet. Elefanten bei der Arbeit, an Festivitäten und auf Reisen. Diese Bilder aus einem Elefantenleben skizzieren zusa-men Rajas soziales Umfeld und Heimat.

Das ist ein Teil der Geschichte. Aber Karl Saurer erinnert nicht nur an eine histo-rische Episode und eine aussergewöhnliche Elefantenexistenz, sondern wirft Fragen über Exil und Entwurzelung auf. Dabei entwickelt der Film erstaunliche Parallelen zu heute – zu Verschickungen und Fremdbestimmung. Hat man gewusst, was Raja dachte, als er seine Heimat verlassen musste, heisst es ein-gangs des Films. Und so kann Raja als Fall-beispiel gesehen werden von Existenzen, die in der globalisierten Welt entwurzelt wurden, verloren- und untergingen.

Fragen und Gedanken um Emigranten und Flüchtlinge stellen sich beiläufig ein, auch weil Karl Saurer den Zuschauern Raum und Zeit lässt, sich jeglicher Kommentie-rung enthält, weder plakativ anprangert noch schulmeistert. Ein Elefantenschick-sal, einfühlsam nacherzählt, wird zum Sinn-

beispiel kultureller und sozialer Befindlich-keiten. Die Bilder, fotografiert von *Hansueli Schenkel*, *Boney Keyar* und *Matthias Kälin*, sprechen für sich, auch wenn sie etwas trau-rig stimmen. Gestern und Heute wird ver-woben, die Etappen und Impressionen fü-gen sich zu einem vielsagenden kraftvollen Kaleidoskop einer Reise zwischen Kulturen und zu einem Bildnis über Mensch und Tier. Wobei die dezent eingesetzte Musik die ver-schiedenen Schauplätze stimmig untermalt, die Dschungelbilder etwa durch Sitar-Klänge von *Ajit Singh* oder der Lissabon-Aufenthalt durch Fado-Gesang. Musikalische Einstim-mung, Imagination und Assoziationen ver-dichten sich zu einer hintergründigen Para-bel über Fremdsein in der Fremde – aus dem Gestern für heute.

«Die Schlusssequenz mit den badenden Elefanten in seiner Biosphäre war tröstlich, versöhnend, aber für mich auch voller Trau-er», urteilte der Südtiroler Historiker Hans Heiss, «denn die Zerstörungskraft des Wes-tens, die sich seit der frühen Neuzeit durch-zeichnet, scheint manchmal zu gross, zu selbstläuferisch, um sie noch stoppen zu können.» Auch davon legt *RAJAS REISE* Zeugnis ab.

Rolf Breiner

#### Stab

Regie: Karl Saurer; Buch: Karl Saurer, Elena M. Fischli; Kamera: Hansueli Schenkel, Boney Keyar, Matthias Kälin; Schnitt: Loredana Cristelli; Ton: Martin Witz, V.K. Shiju, Jose Sojen; Musik: Ajit Singh, Mafalda Arnauth, Giuseppe Laruccia, Johannes Brahms

#### Mitwirkende

P. V. Rajagopal, Prof. Dr. K.S. Mathew, Dr. Zoltan Biederman, Prof. Dr. Laura Stagno, Dr. Hans Heiss, Reinhold Schrettl, Roland Halbritter, M.A., Robert Oboril, Horst Holzer, Prof. Dr. Ferdinand Opli, Muralee Krihnan

#### Produktion, Verleih

Reck Filmproduktion. Koproduktion: Karl Saurer Filmproduktion. Schweiz 2007, 78 Min. CH-V: Cinematograph-Filmverleih, Steinen



## THE HOST Bong Joon-ho

Das grösste Ärgernis in handelsüblichen Horrorfilmen ist zweifellos die Dummheit, mit der sich die Opfer gemeinhin in Gefahr begeben. Diese Konvention engt nicht nur den Rahmen der Spannungsdramaturgie kläglich ein. Sie schmeichelt überdies dem Publikum, indem es einen wohlfeilen Impuls der Überlegenheit anspricht. Identifikation und Empathie schlagen um in Verächtlichkeit: Irgendwie geschieht es den Figuren schon ganz recht.

Umso kostbarer sind deshalb Filme, die nonchalant diese Gepflogenheit des Genres durchkreuzen und ihren eigentlichen Reiz aus der Ermächtigung ihrer Figuren schöpfen. Der enorme Kassenerfolg, den *THE HOST* daheim in Korea verzeichnete, verdankt sich zu einem nicht geringen Teil dem Umstand, dass er sich gleichsam von der Wehrhaftigkeit seiner unverhofften Helden überraschen lässt. Zwar ist das Ungeschick ein zentrales Motiv in Bong Joon-hos Film. Nicht nur seine Hauptfiguren müssen demütigende Momente der Tolpatschigkeit durchleben, auch das Monster, das sich ansonsten mit furchterregender akrobatischer Eleganz in seinem Element bewegt, rutscht einmal auf einer regennassen Strasse aus. Aber seine Helden, allesamt Aussenseiter, die vom ökonomischen Boom ihrer Heimat übervorteilt wurden, schlagen der Aussichtslosigkeit ihrer Lage manches Schnippchen. Ein ungebrochenes Happyend ist damit noch lange nicht versprochen.

Einige Jahre, nachdem US-Militärs hunderte Liter giftigen Abfalls in den Han-Fluss geleitet haben, versetzt eine bösartig mutierte, riesige Amphibie die Bevölkerung von Seoul in Angst und Schrecken. Sie verschleppt Hyun-seo, die Enkeltochter des Kioskbesitzers Hee-bong Park. Da das Monster angeblich Überträger eines Virus ist, wird dessen gesamte Familie in Quarantäne gesteckt. Als die Totglaubte ihren Vater Gang-du nachts aus dem Versteck der Bestie mit dem Handy anruft, fliehen die Parks aus dem Krankenhaus, um sie auf eigene Faust zu befreien. Das Militär ist ihnen fortan noch er-

bitterter auf den Fersen als dem Monster. Ohnehin verbreiten die Manipulationen der Behörden und Mediziner in *THE HOST* den grösseren Schrecken: Die koreanische Regierung will die Situation nutzen, um unter dem Patronat der Amerikaner einen neuen chemischen Kampfstoff zu erproben.

Wo die Gesellschaft sich ausser Stande sieht, ihre verletzbarsten Glieder zu schützen, müssen sich Familienzusammenhalt, persönliche Netzwerke und ziviler Ungehorsam bewähren. Die Parks erscheinen zunächst ganz untauglich, um die Situation zu meistern. Der Alte kommt zwar für den Lebensunterhalt der Kinder auf, muss sich seine patriarchale Autorität aber erst wieder neu erstreiten. Der verlassene Kindsvater Gang-du scheint geistig ein wenig zurückgeblieben. Sein jüngerer Bruder Nam-il ist seit dem Studium arbeitslos und verdrölet verbittert und meist leicht alkoholisiert seine Zeit. Die Schwester Nam-joo ist eine begabte Bogenschützin, zaudert bei Turnieren aber stets im letzten Moment. Das Gefühl von Zusammengehörigkeit war der mutterlosen Familie längst abhanden gekommen; es muss sich in der Krise neu entwickeln. Bedrohung und Verlust werden ihr nicht, wie es die Genrekonventionen Hollywoods vorsehen, als läuternde Prüfung auferlegt. *THE HOST* ist vielmehr fasziniert von der Unverwundlichkeit seiner Figuren, die ganz im Alltäglichen verwurzelt ist, dem Bergen verschütteter Talente und dem Wiederentdecken der Solidarität.

Mit nachgerade liebevoller Beharrlichkeit nimmt Bong Joon-ho diese Biografien des Scheiterns in den Dienst seiner Geschichte. Gang-du überrascht mit Momenten der Hellsicht und Entschlossenheit. Der seit der Militärdiktatur Demo-erprobte Nam-il versteht sich auf das Verfertigen von Molotov-Cocktails. Und der Zuschauer darf sich der Gewissheit anvertrauen, dass die Bogenschützin Nam-joo diesmal nicht im entscheidenden Augenblick zögern wird. Verblüffend führt die Montage die zeitweilig verstrengten Familienmitglieder immer wieder

zusammen. Hyun-seo muss in ihrem Gefängnis unterdessen blitzschnell erwachsen werden. Auf einem seiner Raubzüge hat das Monster einen kleinen Waisenjungen erbeutet, für den die Dreizehnjährige nun Verantwortung übernimmt.

Das Disparate zu verschmelzen, die Parallelführung von Genrelementen und persönlichem Drama, ist ein Grundimpuls im Kino dieses Equilibristen. Joon-hos vorangegangener Film *MEMORIES OF MURDER* verknüpft das Thrillergenre mit komödiantischen Zwischentönen und einem präzisen Zeitbild der Spätphase der Militärdiktatur. *THE HOST* ist zugleich Horrorfilm, Familienmelo, Politsatire, ökologische Klageschrift und Slapstickkomödie. Meisterlich hält Bong Joon-ho diese Komponenten im Gleichgewicht (wobei der erstaunlich ungenierte Anti-Amerikanismus seines Films durch die ungelenke Karikatur der Schurken leider arg kompromittiert wird), wechselt behende Tonfall und Rhythmus und trotzt, um seiner Figuren willen, den Konventionen regelmässig Freiräume ab. Wie sorgfältig sein Drehbuch hauszuhalten versteht mit dem Reichtum der Motive und Ideen, belegt allein schon der dramaturgische Werdegang der Bierdose, die Gang-du zu Anfang gedankenlos seiner Tochter anbietet. «Du bist ein komischer Vater», erwidert Hyun-seo mit ironischer Entrüstung. Später wirft er verzweifelt eine weitere Dose nach dem Monster, als es in den Fluten des Han verschwindet. In seinem Versteck spuckt es sie aus. Und als Hyun-seo ihrem kleinen Schutzbefohlenen Angst und Hunger mit einem Spiel vertreiben will, denken sie sich lauter Sachen aus, die sie jetzt gern hätten. Den Kleinen verlangt es nach lauter Süssigkeiten. Aber sie sagt stolz: «Ich möchte ein kaltes Bier.»

Gerhard Midding

R: Bong Joon-ho; B: Bong J., Ha Joon-won, Baek Chul-hyun; K: Kim Hyung-goo; S: Kim Seon-min. D (R): Song Kang-ho (Gang-du Park), Byeon Hie-bong (Hee-bong Park), Park Hae-il (Nam-il Park), Bae Du-na (Nam-joo Park), Goh Ah-sung (Hyun-seo Park). P: Chunggeorahm Film. Südkorea 2006. 119 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment Group, Zürich



## LA VRAIE VIE EST AILLEURS Frédéric Choffat

Bahnhöfe eignen sich wunderbar, um Geschichten des Aufbruchs zu inszenieren. Es sind Orte des Übergangs, der Sehnsucht, der Mobilität. Auch Frédéric Choffat macht sich in seinem ersten langen Spielfilm diese Atmosphäre zu eigen. Mit der Handkamera fängt er zu Beginn von *LA VRAIE VIE EST AILLEURS* die Abfahrt seiner drei Protagonisten am Bahnhof von Genf ein. Ein junger Mann, der eben Vater geworden ist, bricht überstürzt zu seiner Freundin nach Berlin auf. Ein anderer, dem das Portemonnaie gestohlen wurde, hastet auf den Zug nach Marseille. Und eine junge Frau, die den Schritt in eine unbekannte Zukunft in Neapel wagt, verabschiedet sich von ihren Freundinnen. Die flüchtigen Blicke und Gesten, welche die Kamera einfängt, widerspiegeln dabei sehr schön den nervösen Herzschlag des Unortes.

Frédéric Choffat nimmt in *LA VRAIE VIE EST AILLEURS* seinen Kurzfilm *GENÈVE-MARSEILLE* von 2003 wieder auf. In drei parallel erzählten Episoden variiert er das Thema der unerwarteten Begegnungen, intimen Huis-clos-Situationen und Entscheidungsmomente und entwickelt es genremässig in unterschiedliche Richtungen. Während der eine Protagonist – die Figuren der voneinander unabhängigen Geschichten bleiben alle namenlos – auf der Reise nach Südfrankreich die Bekanntschaft einer Wissenschaftlerin macht, die ihm scheinbar unkompliziert das fehlende Zugbillet kauft, bleibt der andere im nächtlich-regnerischen Dortmund stecken. Im fast menschenleeren Wartsaal, der an die Bühnenbilder Anna Viebrocks erinnert, trifft er auf ein schwer fassbares weibliches Wesen aus dem europäischen Osten. Im Schlafwagenabteil nach Neapel schliesslich kommt es zur absurden Begleitung der auswanderungswilligen Seconda durch den Schaffner, der seinen Schutzauftrag etwas zu wörtlich nimmt. Dicht neben- und hintereinander vereint der Regisseur so, in Abwandlung des Grundmusters, Drama, Liebesgeschichte und Komödie zu einem vitalen Dreiklang über menschliche Beziehungen.

Um die Jahrtausendwende haben in der Romandie junge Filmschaffende die Dögmeli-Bewegung ins Leben gerufen, die in Anlehnung an das dänische Erfolgsmodell den billigen, schnell gedrehten und an der Realität inspirierten Film proklamierten; Vincent Pluss' Familiendrama *ON DIRAIT LE SUD* (2002) steht stellvertretend für die schwungvolle Aktion. Auch wenn sich die Bewegung in der Zwischenzeit aufgelöst hat, scheint Choffats Film von der belebenden Tradition inspiriert. Vor allem in der Marseille-Episode, die zur Hauptsache in der Nacht und in geschlossenen Räumen spielt und wie der ganze Film ohne Drehbuch realisiert wurde, gelingen Szenen von grosser emotionaler Intensität. Während sich der zwielichtige Passagier im schwarzen Anzug auf das Sofa des Marseiller Hotelzimmers bettet, nestelt die angespannte Wissenschaftlerin im Seidennachthemd so lange in den Unterlagen für ein Referat, bis er erwacht, sich eine Zigarette anzündet, sie zum theatralischen Ausbruch – und schliesslich zur erotischen Entspannung bringt; Beziehungen sind Tauschhändler, auch das lehrt uns die höchst vergnügliche Episode.

Gegenüber der dokumentarisch gefärbten Ausgangsgeschichte erscheint das Dortmund-Abenteuer etwas klischeehaft; die Rumänin ist zu offensichtlich auf den Typus der feurigen, verführerischen Fahrenden hin angelegt. Überraschend und unkonventionell kommt dagegen die Episode im Coupé der Trenitalia daher. Nach einer Nacht der unerwarteten Wendungen und Verunsicherungen sind am Morgen danach alle Protagonisten – im wörtlichen und übertragenen Sinn – an den Ort ihrer Bestimmung unterwegs.

Nicole Hess

R: Frédéric Choffat; B: Frédéric Choffat, Julie Gilbert; K: Séverine Barde; S: Cécile Dubois; M: Pierre Audétat. D: Sandra Amodio, Vincent Bonillo (Marseille); Dorian Rossel, Jasna Kohoutova (Dortmund); Antonella Vitali, Roberto Molo (Neapel); Aline Maclet (Receptionistin), Gilles Tschudi (Sicherheitsbeamter). P: Rita Productions, TSR. Schweiz 2006. 83 Min. CH-V: Agora Films, Genève

## DELIRIOUS Tom DiCillo

Mit «wahnsinnig» oder «fantasierend» lässt sich der Titel übersetzen, und dies belegt schon der Beginn des Films, wenn die Power-Pop-Band «The Andy Warhols» mit ihrem Song «Bohemian Like You» für die Bilder die Stimmung vorgibt. Die absolute Trägerfigur des ganzen Films ist dann Steve Buscemi, der Star des unabhängigen Films, dem einst mit Tarantinos *RESERVOIR DOGS* der Durchbruch gelang. Dieser verrückte Schauspieler, der nach 9/11 auf Ground Zero als freiwilliger Feuerwehrmann arbeitete, gibt in DiCillos Film den Paparazzo Les Galantine, der auf den Obdachlosen Toby trifft und ihn zu seinem Assistenten macht, bis der sich in die Pop-Diva K'Harma Leeds verliebt, die ein gesuchtes Objekt der keine Hemmungen kennenden Gesellschaftsfotografen ist.

Tom DiCillo, der einst für Jim Jarmusch als Kameramann tätig war und ein Allrounder der Szene ist, das heisst Kameramann, Regisseur, Schauspieler, Drehbuch- und Theaterautor, hat bereits 1995 mit Buscemi für *LIVING IN OBLIVION* zusammengearbeitet und in *DELIRIOUS* eine Paraderolle für ihn in sein Buch geschrieben. Glänzend auch besetzt ist mit Michael Pitt der Gegenspieler Toby, der sich die ausbeuterische Zuneigung von Les dadurch verschafft, dass er ihm zu einem Foto verhilft, das einen Sänger beim Verlassen der Klinik nach einer Penis-Operation zeigt und Les siebenhundert Dollar bringt. Es ist dann ein Schlag für Les Galantine, als er Toby an die wenig talentierte, aber erfolgreiche Pop-Sängerin verlieren muss, mit der der Aufsteiger ins pure Glück zieht.

Der 1954 in North Carolina geborene Tom DiCillo (unter anderen *JOHNNY SUEDE*, 1991; *THE REAL BLONDE*, 1997) nimmt zwar die Paparazzi, die Werbung, das Glücksverlangen und -versprechen satirisch auf die Schippe, aber man möchte *DELIRIOUS* doch nicht als Satire bezeichnen. Dafür sind die Zeichnungen der Typen doch wieder zu genau, zu einfühlsam in ihren psychischen Deformationen. Menschen wie Les oder Toby oder



## MARKUS RAETZ Iwan Schumacher

K'Harma dürften in New York zur Genüge aufzufinden sein. Es ist die Kunst DiCillo, die zwar nicht alltäglichen Ausformungen des Menschseins, aber doch nicht besonders herausragenden Individuen in einer Inszenierung vorzustellen, die den Zuschauer die Identifikationsmöglichkeit in vielen kleinen Verhaltenseigenheiten offen lässt. Das ist auch das Verdienst des wieder einmal vorzüglichen Könnens der amerikanischen Schauspielers, die weltweit und interkulturell eine Nähe der Bekanntheit vermitteln, die keine Filmnation bis jetzt so erreichen kann. Das ist vielleicht auch ein Ergebnis der vielen Völker, die sich in den USA vermischt haben.

Der Film bietet hauptsächlich eine Geschichte um Steve Buscemi, dessen komisches Talent der Aufdringlichkeit, der Naivität, dem Lebenswillen, dem Verlangen nach Freundschaft – was alles einem Paparazzo eigen sein könnte – eine solche Präsenz verleiht, dass die kaum herausragende Story eher in den Hintergrund tritt, nur die Folie für das darstellerische Brillieren abgibt.

DELIRIOUS ist ein Film, der vollkommen in der aktuellen Zeit liegt, weil er mit seinen Anspielungen auf Erscheinungen des Gewerbes am besten in der Jetztzeit verstanden werden kann. Dafür ist Alison Lohman in ihrer Teenagerstar-Rolle ein gutes Beispiel, wenn man die Nähe zu einer Britney Spears oder Paris Hilton erkennt. Aber nicht nur die Handlung tragenden Charaktere sind vorzüglich gecastet und geführt, auch die spießig moralischen Eltern von Les, die Agenten und Manager von K'Harma sind mit einem Spürsinn besetzt, dem keine menschliche Haltung fremd ist. DiCillo besitzt das nötige Understatement, die Lächerlichkeiten menschlicher Eigenschaften nicht ausarten zu lassen, keine moralische Überlegenheit vorzuführen.

Erwin Schaar

R, B: Tom DiCillo; K: Frank G. DeMarco; S: Paul Zucker; M: Anton Sanko. D (R): Steve Buscemi (*Les Galantine*), Michael Pitt (*Toby Grace*), Joe D'Onofrio (*Vince*), Billy Griffith (*Hoagie*), Alison Lohman (*K'Harma Leeds*). P: Thema, Artina Films, USA 2006. 107 Min. CH-V: Columbus Film, Zürich

Markus Raetz gehört zu den Künstlern, deren Werke auf den ersten Blick denkbar simpel erscheinen. Ein Draht, ein Stück Holz, ein paar Olivenblätter – mehr ist da nicht. Doch wer vor den filigranen Installationen ausharrt oder sich um eine der minimalistischen Skulpturen herumbewegt, kann das Wunder der Verwandlung erleben: Aus einem NON wird unvermittelt ein OUI, aus einem Hasen ein Mann mit Hut.

Raetz' Kunst basiert auf der Erkenntnis, dass die Dinge mindestens zwei Seiten haben – es kommt nur drauf an, aus welcher Perspektive man sie betrachtet. In Drehkonstruktionen lässt er Formen fließend ineinander übergehen, auf Wiesen und Wänden sich Einzelteile zu Figuren fügen. Im Raum zeichnen zu können, sei einer seiner Antriebe gewesen, sagt er im Dokumentarfilm MARKUS RAETZ einmal, den der Schweizer Fotograf und Regisseur Iwan Schumacher über ihn gedreht hat. Die Aussage beschreibt ziemlich genau den zugleich auf Reduktion bedachten und spielerischen Charakter seiner Werke.

Zum ersten Mal wird das Schaffen des international erfolgreichen Schweizer Künstlers, das sich über vier Jahrzehnte erstreckt, in einem Filmporträt gewürdigt. Lange Jahre hatte sich der bescheidene Skulpteur erfolgreich gegen die störende Anwesenheit einer Kamera während der Arbeit gewehrt. Schumacher, mit dem er seit den späten Sechzigerjahren befreundet ist, hat er nun Zutritt zum Berner Atelier, das mit den Mobiles und der Werkbank einem Forschungslabor gleicht, und zum pied-à-terre im südfranzösischen Ramatuelle gewährt.

Wir sehen den Handwerker Raetz einen Draht so lange zwischen den Fingern bearbeiten, bis das Teil die richtige Krümmung aufweist; wir sehen den Zeichner Raetz als Zuschauer in einer Kunstgiesserei, wo Arbeiter seine Man-Ray-Adaption in die fertige Form bringen; und wir sehen den Künstler Raetz sich freuen wie ein Kind, als das Objekt bei der Einrichtung einer Ausstellung tadellos funktioniert: Es sind diese Nahaufnah-

men des Schaffensprozesses, verbunden mit Interviewsequenzen, die Schumachers Porträt sehenswert machen.

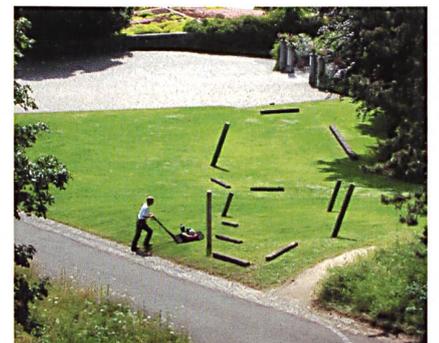
Darüber hinaus vermittelt der Film einen Überblick über den künstlerischen Weg des 1941 in Büren an der Aare geborenen Kreativen und verfolgt die Entstehung eines Einzelwerks von der Idee bis zur Realisierung. Mit persönlichem Fotomaterial, Auszügen aus Skizzenbüchern, die sich immer wieder als wahre Fundgruben erweisen, und im Gespräch mit Ad Petersen, dem ehemaligen Kurator des Stedelijk Museum in Amsterdam, dokumentiert er insbesondere den für Raetz prägenden Aufenthalt in der niederländischen Hauptstadt.

Fern der engen Heimat, entwarf er in den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren Skizzen von Gesichtern und Körpern, die ihn in ihrer Zeichenhaftigkeit bis heute faszinieren. Seine Stärke sei weniger die Geduld, sagt er einmal, als vielmehr die Fähigkeit, Dinge ruhen zu lassen, wenn es nicht mehr weitergehe, und später die Fäden wieder aufzunehmen.

Abgerundet wird die Dokumentation durch die minimalistische, aber auch etwas repetitiv eingesetzte musikalische Untermalung einzelner Kunstwerke und persönliche Einschätzungen von Raetz' Lebenspartnerin und Modell Monika. Mit MARKUS RAETZ gelingt Schumacher so das inspirierte Porträt eines Tüftlers und Denkers, eines Wahrnehmungskünstlers auch, dessen Schaffen ebenso von Poesie wie von der Lust am Experimentieren geprägt ist.

Nicole Hess

Regie, Buch: Iwan Schumacher; Kamera: Pio Corradi, Iwan Schumacher; Montage: Anja Bombelli; Ton: Balthasar Jucker, Jürg von Allmen; Musik: Stephan Wittwer. Produktion: Schumacher & Frey GmbH, Schweizer Fernsehen SF. Schweiz 2007, Farbe; Dauer: 75 Min.; CH-Verleih: Look Now!, Zürich



## A SCANNER DARKLY

### Richard Linklater

Seinen grossen Durchbruch konnte er nur erahnen: Philip K. Dick hat zwar die Dreharbeiten von Ridley Scotts *BLADE RUNNER*, jener berühmten Adaption seines Romans «Do Androids Dream of Electric Sheep?» noch miterlebt, erlag aber vier Monate vor der Kinopremiere einem Schlaganfall. *BLADE RUNNER* sollte den Beginn von Dicks postumer Karriere als beliebtem Ideenlieferanten für Hollywood markieren. Eine Karriere indes, die diesen wohl mehr frustriert als gefreut hätte, zeugen doch die diversen Adaptionen allesamt von jener Unterschätzung, unter welcher der Autor zeitlessly gelitten hat. Verfilmungen wie Paul Verhoevens *TOTAL RECALL*, Steven Spielbergs *MINORITY REPORT* oder *PAYCHECK* von John Woo übernehmen bloss einige Science-Fiction-Elemente aus den Vorlagen, um diese zu massentauglicher Actionunterhaltung zu verflachen. Den philosophischen Tiefgang dieser Geschichten aber mögen sie den Zuschauern nicht zumuten. Die Einsicht, dass Dick die Zukunftsvision nur als Camouflage dient, um über ungleich zeitgenössischere Gesellschafts- und Persönlichkeitsentwicklungen nachzudenken, wird damit regelmässig verweigert. Vor diesem Hintergrund ist Richard Linklaters *A SCANNER DARKLY* die erste, wirklich seriöse Filmadaption eines Dick-Romans. Dass es zudem die wohl eindrücklichste ist, gibt Linklaters Mut zur Buchstabenreue zusätzlich Recht und macht die Tatsache, dass der Film hierzulande nicht im Kino, sondern nur auf DVD zu sehen ist, umso empörender.

Auch diese Geschichte spielt in der Zukunft. Doch die Abweichung von der Gegenwart ist zugleich minim und uneinholbar: «Seven Years From Now. Anaheim, California», so informiert der Vorspann über den Handlungsort. Die folgende Geschichte ist uns auf ewig einen Schritt voraus und ist doch nichts anderes als das unmittelbar Bevorstehende: Amerikas Polizei führt einen hoffnungslosen Kampf gegen die schwer süchtig machende Droge «Substance D» und wird dabei von einer sektenähnlichen Ent-

zugsindustrie gesponsert. Längst sind die Bürgerrechte der Drogenfahndung geopfert worden: In den Privatwohnungen sind Überwachungskameras installiert worden, verdeckte Ermittler mischen sich unter die Junkies. Der Polizist Fred ist einer dieser Ermittler, der unter dem Namen Bob Arctor eine Gruppe Abhängiger infiltriert, mittlerweile aber ebenso abhängig ist wie jene, die er beobachtet. Da auch die Vorgesetzten bei der Polizei seine Doppelidentität nicht kennen, wird Fred/Bob schliesslich beauftragt, sein eigenes Haus und somit sich selbst zu beschatten – seine drogeninduzierte Persönlichkeitsspaltung nimmt damit immer konkretere Formen an.

An der eigentümlichen Stimmung des Films zielt eine solche Zusammenfassung unweigerlich vorbei, fällt an *A SCANNER DARKLY* doch zunächst vor allem sein Witz auf. Die mäandernden Gespräche der Junkie-Clique über geklaute Fahrräder, selbstgebastelte Schalldämpfer und defekte Autos, die regelrecht im Verfolgungswahn kulminieren, sind grossartiges absurdes Theater, dem zu folgen für den Zuschauer ähnlich schwierig ist wie für die zugehörnten Figuren. Doch dieses anfängliche Amüsement über die haluzinierten Verschwörungstheorien macht die spätere Erkenntnis nur noch bitterer: die Paranoia ist gar keine, in der Welt der Drogen ist tatsächlich jeder seines Nächsten Verräter.

Dieser schleichende Übergang von der Komik zum Grauen zeugt besonders auch vom Können der Darsteller. *Keanu Reeves* als traurig-müder Protagonist sowie *Winona Ryder*, *Woody Harrelson* und *Robert Downey Jr.* als seine Kumpane – von ihnen allen weiss der Zuschauer um ihre einschlägigen Erfahrungen mit Drogensucht und Abhängigkeit. Dieses Wissen verschafft dem Spiel auf der Leinwand eine schmerzhaft Authentizität.

Bei diesem Film von authentischem Schauspiel zu sprechen, mag verwundern, kommt doch *A SCANNER DARKLY* als Animationsfilm daher. Tatsächlich hat Richard Linklater seinen Film zunächst mit realen Schauspielern inszeniert und geschnitten,

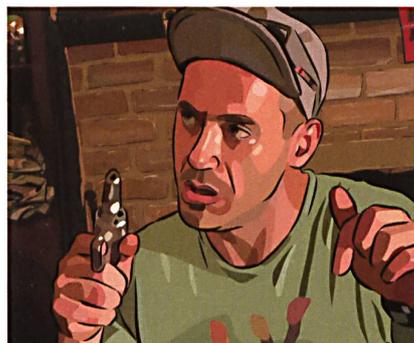
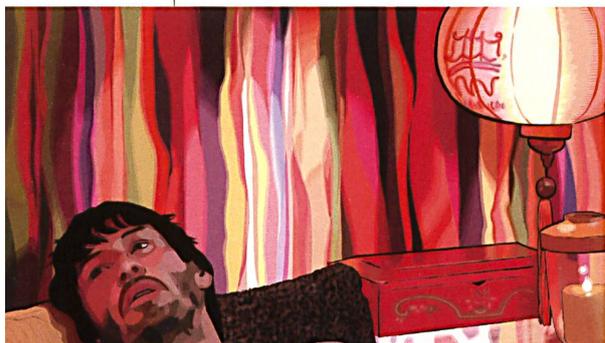
um den fertigen Film dann im aufwendigen Rotoscoping-Verfahren gleichsam zu übermalen. Bereits Robert Rodriguez hat mit *SIN CITY* einen ähnlich hybriden Film gemacht, doch wurde man dort bei aller optischen Finesse das Gefühl nicht los, die Gestaltung solle bloss die Hohlheit der erzählten Storys kaschieren.

Die Animation in *A SCANNER DARKLY* mag einem zunächst ebenfalls als überflüssiges *l'art pour l'art* vorkommen, ihre Verwendung erweist sich jedoch als bald als unerlässlich. Gerade weil die Fiktion, sei es in Bezug auf die realen Darsteller im Speziellen oder die amerikanische Drogenpolitik im Allgemeinen, so nah an die Realität herankommt, braucht es die optische Verfremdung. So wie die Handlungszeit «sieben Jahre vom Jetzt» entfernt ist, so fungiert auch das Trickbild als Distanzierung von einer Realität, die einem sonst zu nah gehen würde. Doch ist es gerade die (durchaus intendierte) Paradoxie solcher Schutzschirme, dass sie erst sichtbar machen, was sonst nicht darstellbar wäre. Versuchte man nämlich das Reale des psychischen Zerfalls im Drogenwahn direkt zu zeigen, geriete man unweigerlich ins Chargieren. Die hier buchstäblich vorgenommene «Überzeichnung» der Figuren hingegen verhindert, dass uns diese überzeichnet vorkommen.

«For now we see through a glass, darkly» so lautet die berühmte Stelle im ersten Brief an die Korinther, auf welche der Roman- und Filmtitel anspielt. Doch gerade durch das geschwärtzte Glas sieht man zuviel: Die deprimierende Zukunft des hellstichtigen Philip K. Dick ist längst angebrochen – Richard Linklaters verdunkelte Scharfsicht lässt daran keinen Zweifel.

Johannes Binotto

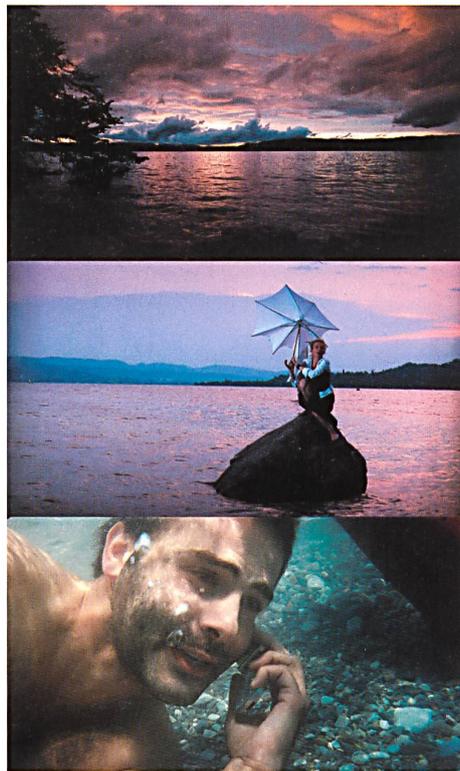
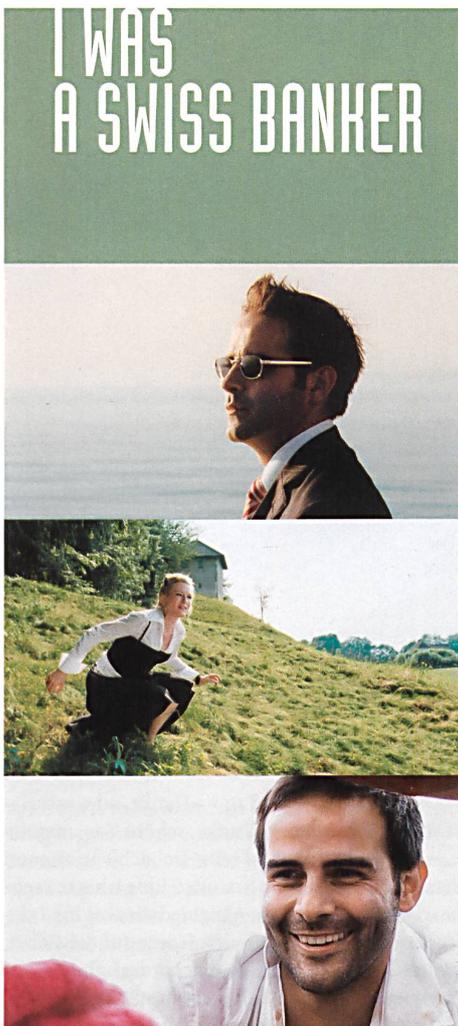
R, B: Richard Linklater, nach dem gleichnamigen Roman von Philip K. Dick; K: Shane F. Kelly; S: Sandra Adair; M: Graham Reynolds. D (R): Keanu Reeves (Fred, Bob Arctor), Robert Downey jr. (James "Jim" Barris), Woody Harrelson (Ernie Luckman), Winona Ryder (Donna Hawthorne). P: Warner, Thousand Words. USA 2006. 96 Min. Extras: Audio-kommentare, Making-ofs. V: Warner Home Video



# Produktive Irritationen

Das Kino  
von Thomas Imbach

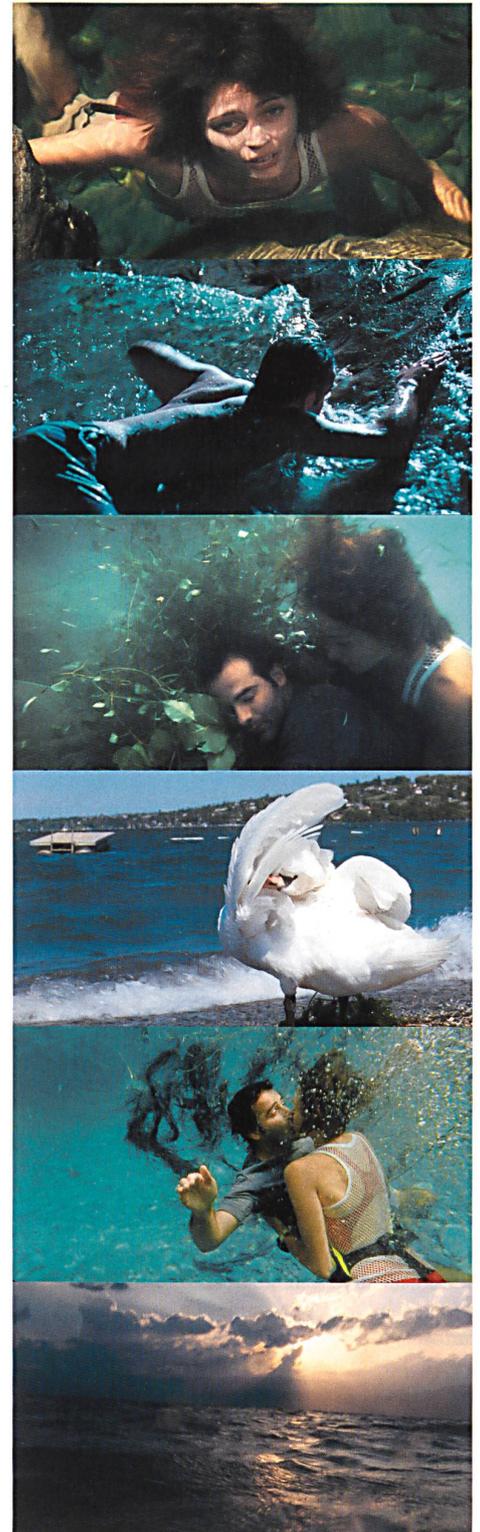
Die Filme des Schweizer Filmemachers Thomas Imbach verunsichern. Konventionelle filmische Formen interessieren ihn nicht. «Kunst ist sch gäng es Risiko» – dieses Lied von Mani Matter wird in Imbachs aktuellem Kinofilm *I WAS A SWISS BANKER* angestimmt, und es ist in diesem Zusammenhang ein besonders passendes Zitat: Imbachs bisherige Filme zeichnen sich durch wagemutige Experimente aus. Der Autodidakt fokussiert sich um traditionelle Arbeitsweisen, kombiniert traditionelles Kinohandwerk mit neuen Technologien und experimentiert sowohl mit Laiendarstellern als auch mit renommierten Bühnensch Schauspielern. Seine Arbeiten reflektieren die Funktionsweisen des Kinos und flirten mit dem Zeitgeist. Sie irritieren und ermöglichen dadurch Kino-Erfahrungen für Kopf und Körper.



*I WAS A SWISS BANKER* zeichnet sich durch einen kuriosen Genre-Mix aus. Ein Märchen, das wie ein Krimi beginnt und sich zu einem frivolen Reise- und Heimatfilm mit internationalem Touch entwickelt: Der joviale Banker Roger finanziert sich seinen schmucken Lebenswandel mit dem Schmuggel von Schwarzgeld. Doch eines Tages wird er an der Grenze kontrolliert. Flugs gibt er Vollgas und rast davon. Auf der Flucht vor der Polizei springt der Geschäftsmann in den Bodensee und landet in einer märchenhaften Welt. Auf einer Insel gestrandet trifft er auf eine eigenartige Frau. Das Zwitterwesen aus Vogel und Hexe schliesst eine amouröse Wette mit ihm ab: Wenn es ihm nicht gelingt, sich zu verlieben, bleibt er in ihrem erotischen Bann. Während einer fabelhaften Tour de Suisse begegnet der flüchtige Banker alsdann verschiedenen Frauen – so richtig funken will es aber nicht. Imbach braucht keine pompösen Dekors, um eine märchenhafte Stimmung zu zaubern. Er arbeitet mit bescheidenen Mitteln. Landschaftsaufnahmen spielen dabei eine entscheidende Rolle: Glitzernde Schweizer Seen und eine betörende Tonspur schaffen ein entsprechend entrücktes Ambiente. Die Schweiz als Märchenland, dieses Klischee mag im indischen Bollywood-Kino, in dem die Schweiz gerne als Kulisse für kitschige Liebesträume gewählt wird, seinen Platz haben. Doch in einem Film von Thomas Imbach, der mit seinen Filmen stets am Puls gesellschaftlicher Wirklichkeiten arbeitet?

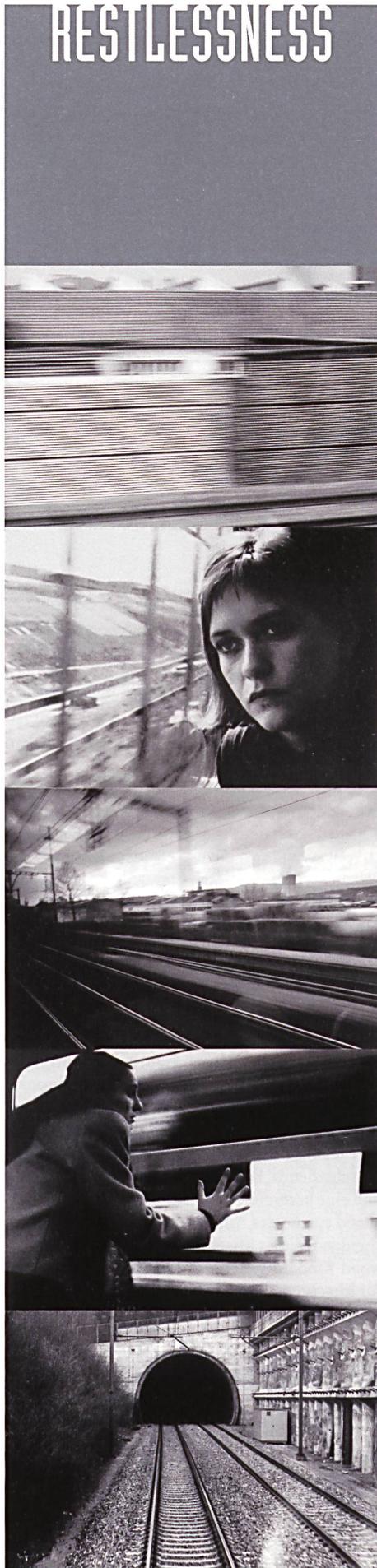
In Imbachs Märchen-Schweiz herrscht narrative Narrenfreiheit. Alles könnte passieren und doch passiert – abgesehen von ein paar leichtfüßigen Liebeleien – eigentlich nicht viel. Innerhalb Imbachs bisherigem Schaffen stellt dieser Film einen Wendepunkt dar. Der Filmemacher setzt erstmals pointiert auf Sprache: Die Gedanken der Hauptfigur werden durch eine dominante bündnerische Voice over verdeutlicht. Neben Schwei-

zerdeutsch hört man in *I WAS A SWISS BANKER* aber auch Englisch, Dänisch, Schwedisch, Rätoromanisch und Türkisch – die globalisierte Schweiz eben, und diese wiederum ist kein Märchen. So sprunghaft wie die Sprachen gewechselt werden, so sprunghaft entwickelt sich auch die unbestimmbare Story. Zu guter letzt jedenfalls findet der geläuterte Roger im fernen Genève zu seiner Meerjungfrau und in der Arbeit als Bademeister seine berufliche Erfüllung. Und man ist versucht anzufügen: Wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute.

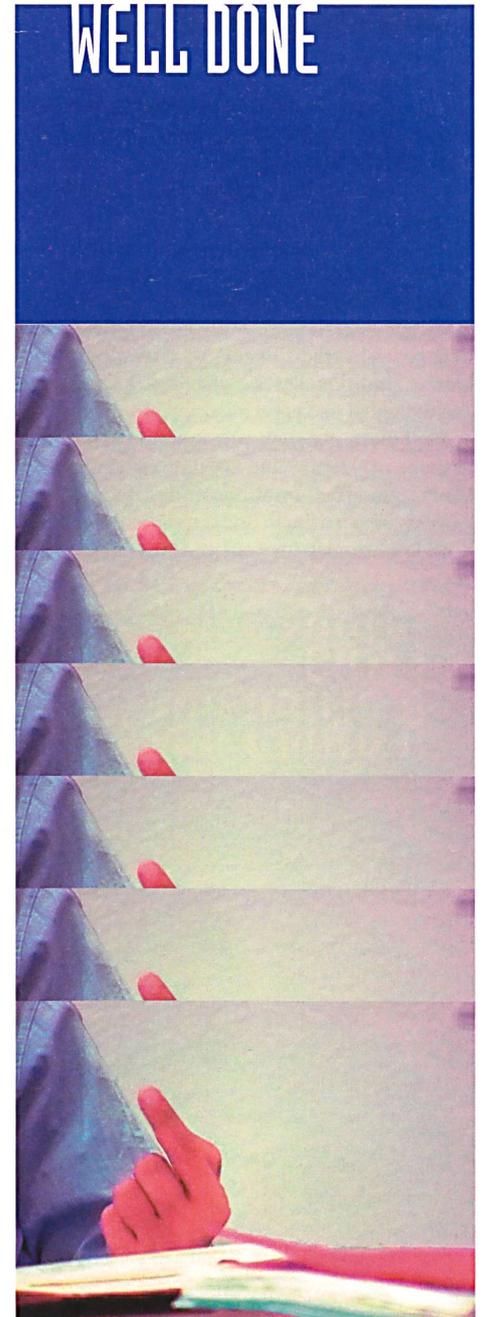




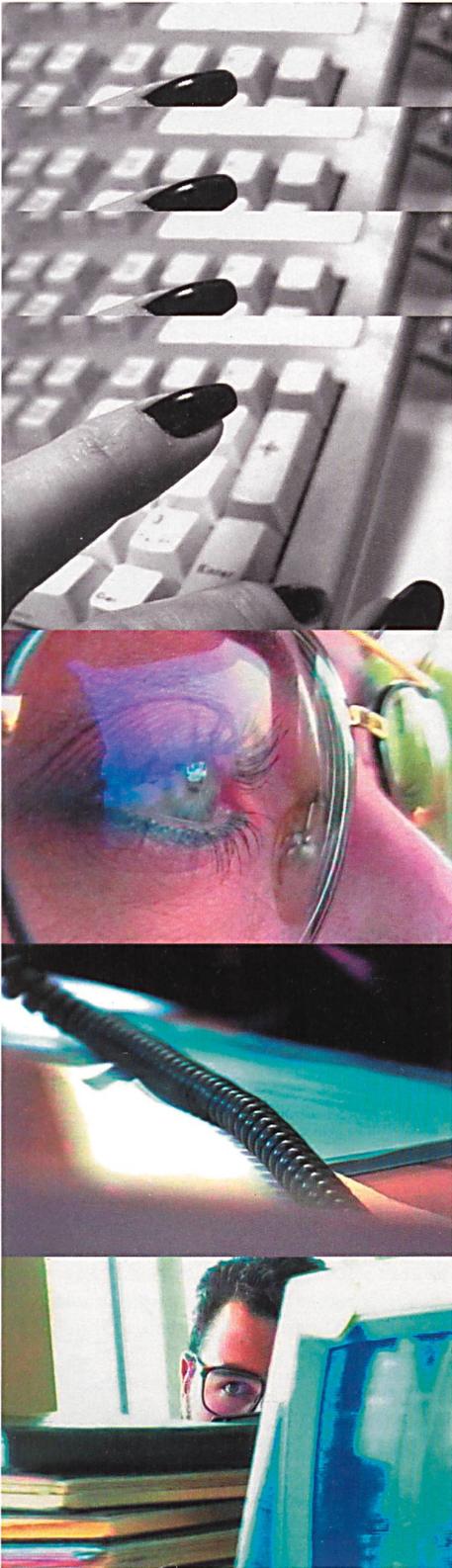
Zwanzig Jahre vor *I WAS A SWISS BANKER* realisiert Thomas Imbach mit *SCHLACHTZEICHEN*, einer Mischung aus Politsatire und inszeniertem Dokumentarfilm, seinen ersten abendfüllenden Film. Der anlässlich des 600-Jahre-Jubiläums der Sempacher Schlacht produzierte Essayfilm ist in vielerlei Hinsicht Fingerübung. Zugespitzt montierte Beobachtungen der biederen Jubiläumsfeierlichkeiten – militärische Festfreude, freudiger Militarismus – und vom Filmemacher inszenierte Szenen mit Soldatentrübungen verweisen aber bereits auf formale wie inhaltliche Konstanten im Schaffen Imbachs. Für Aufsehen sorgt Imbach drei Jahre später mit dem ebenfalls auf 16mm gedrehten experimentellen Spielfilm *RESTLESSNESS*. Rasante visuelle Erkundungen auf Zugfahrten zwischen Bern, Basel und Zürich sind da zu sehen, dazwischen schneidet Imbach Bruchstücke aus dem schnelllebigen, vereinzelt Dasein dreier Menschen in der urbanen Schweiz. Die fragmentierte Erzählweise verwirrt,



die Orientierung in diesem visuellen Strudel ist nicht einfach – doch gerade durch diese filmische Form vermag *RESTLESSNESS*, das Lebensgefühl und die gesellschaftliche Befindlichkeit jener Zeit einzufangen.



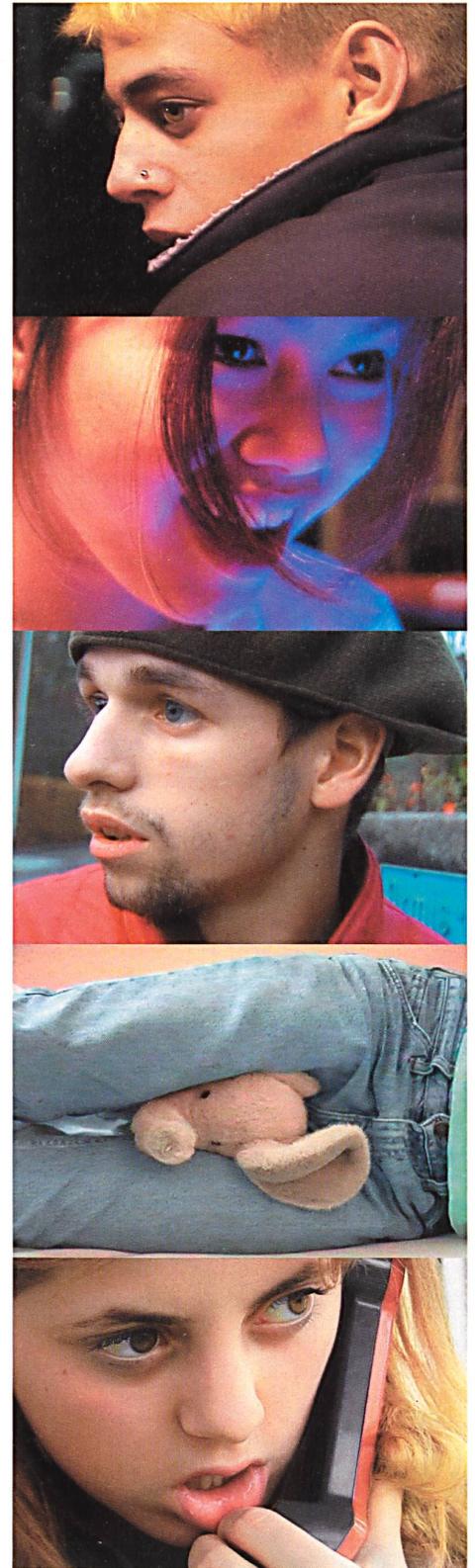
«Danke, schöne Tag.» «Danke, ade, merci.» «Danke, ade, merci.» «Danke, schöne Tag, merci.» ... – Gegen dreissig Mal reiht Imbach Variationen derselben Situation aneinander: Eine adrette Sachbearbeiterin leiht ihre Abschiedsfloskel ins Telefon und knallt sogleich den Hörer auf die Gabel. In den Grossaufnahmen werden mimische Details der jungen Frau sichtbar; bald rümpft sie die Nase, bald verdreht sie genervt die Augen. Ihr Mienen-



bach den Alltag in einem Dienstleistungsbetrieb zu Beginn der neunziger Jahre. *WELL DONE* markiert den Beginn der Zusammenarbeit mit dem Kameramann *Jürg Hassler*. Hassler, der mit der Dokumentation *KRAWALL* (1970) bekannt wurde, prägt Imbachs Filme bis heute als Kameramann, Co-Cutter oder Co-Regisseur entscheidend mit. Für *WELL DONE* drehen Imbach und Hassler ungefähr 75 Stunden Material, das sie auf 75 Minuten zusammenschneiden. Dank der zu jener Zeit lancierten Hi-8-Handycam, einer kleinen und günstigen Videokamera, können Imbach und Hassler überhaupt so viel Material aufnehmen. Mit einer herkömmlichen Ausrüstung wäre eine solche zeitintensive dokumentarische Arbeitsweise gar nicht finanzierbar gewesen. Hautnah nähert sich die kleine Kamera den Büromenschen, sie funktioniert – wie Imbach selbst sagt – als "Sonde". Hassler und Imbach loten die Möglichkeiten der neuen Technologie aus und erzeugen dabei sehr intime, aber auch verfremdete Bildwelten. Gleichzeitig experimentieren sie mit einer 35mm-Kamera. Die so entstandene Fülle an Aufnahmen zu einem Film zu montieren, ist Geschenk und Crux zugleich. Eine streng kausal-logische Montage ist jedenfalls kaum mehr durchführbar. Imbach betont denn auch, dass der Schnitt für ihn ein neues Abenteuer, eine Neuentdeckung des Stoffes sei. Die computergesteuerte und hektische Arbeitswelt stellt er mit furiosen Schnittfolgen dar: Ungewohnte Detailaufnahmen von Augen, Telefonkabeln und Computerbildschirmen blitzen mechanisch über die Leinwand. Mit der seriellen Montage bricht er die Kontinuität des Filmmaterials auf und ordnet es neu – teilweise sogar nach einem Zufallsprinzip. Die Kombination von schnell geschnittenem Videomaterial mit statischen 35mm-Aufnahmen wird ein formales Kennzeichen von Imbachs Filmschaffen.

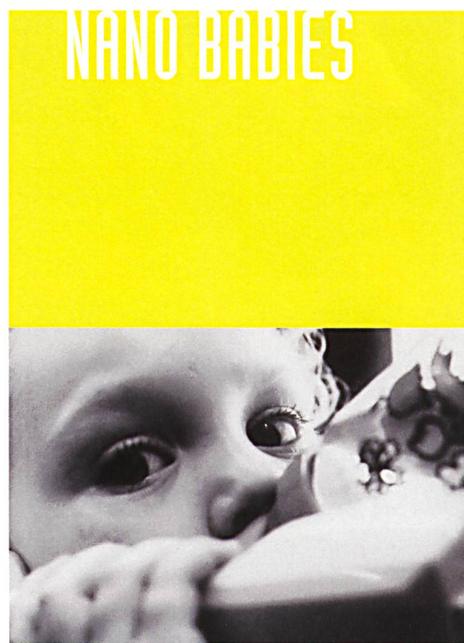


spiel steht in frappantem Gegensatz zum artigen Umgangston. Am Schluss dieser stakkatohaften Szenen sehen wir, wie die Frau von ihrem Arbeitsplatz aufsteht und sich beim Verlassen des Büros mit der gleichen gefälligen Telefonstimme geradezu roboterhaft von ihren Arbeitskollegen verabschiedet. Diese Sequenz kommt ganz ohne Kommentar aus, sie funktioniert rein visuell. In *WELL DONE*, seinem dritten Film, erforscht Thomas Im-



In der traditionsbewussten Schweizer Dokumentarfilmszene stösst Imbachs nonchalante Filmarbeit nicht immer auf Gegenliebe. Seine Filme unterscheiden sich auf provokative Art vom sozialkritisch engagierten Schweizer Dokumentarfilm und stehen überhaupt solitär in der hiesigen Filmlandschaft. In *GHETTO*, einer ausladenden und herausfordernden Studie über junge Menschen am Übergang zum Erwachsenenleben,

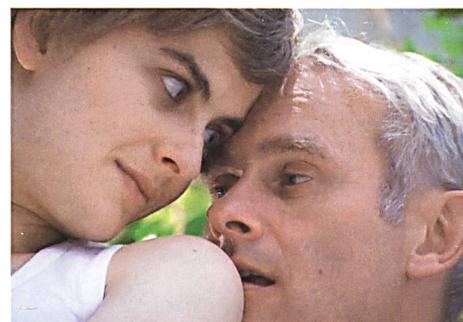
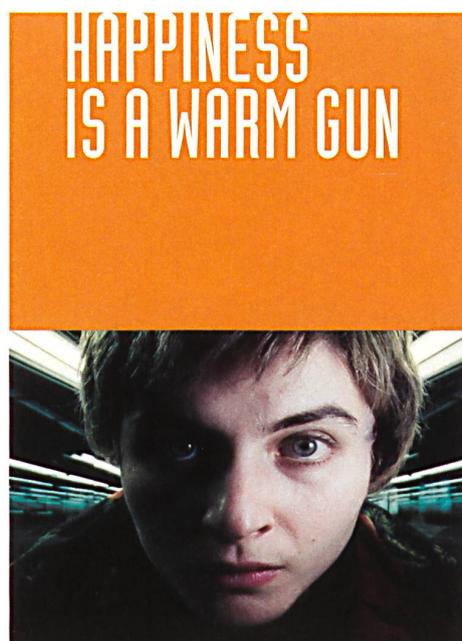
zahlt Thomas Imbach den Protagonisten, jungen Teenagern aus einer reichen Zürcher Vorortsgemeinde, vor laufender Kamera eine Gage für die Arbeit des «sich selbst Spielens». Mag dies auch als Affront angesehen werden, kann man der Geste angesichts der heutigen Omnipräsenz von Reality-TV-Formaten eine vorausblickend kulturkritische Bedeutung nicht abstreiten. Für *GHETTO* verbringen Imbach und sein kleines Team sehr viel Zeit mit den jungen Leuten. Zwischen dem Filmteam und den Figuren entwickelt sich dadurch eine Komplizenschaft. Das Vertrauensverhältnis lässt eine erstaunliche Vielfalt an intimen Szenen entstehen. Immer wieder sprechen die jungen Leute den Filmemacher hinter der Kamera an. Wie sich die Hierarchie zwischen Filmenden und Gefilmten genau gestaltet, bleibt jedoch unklar – hautnah an den Pickelgesichtern und doch so fern.



Durch die finanzielle Unterstützung der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) können Imbach und Hassler 1998 erstmals gänzlich mit 35mm-Material arbeiten. Sie realisieren *NANO BABIES*, einen Film über den Alltag von Kindern in der Krippe der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Obwohl es sich um eine Auftragsproduktion für das Fernsehen handelt, hält sich Imbach einzig an die vorgegebenen 45 Minuten, die konventionelle Laufzeit eines Fernseh-Dokumentarfilms. Es dürfte also kaum überraschen, dass das Resultat bei den SRG-Verantwortlichen zwiespältige Reaktionen auslöst. Nach der ersten Visionierung legen sie den Filmemachern nahe, eine erklärende Kommentirstimme über die Bilder zu legen, was Imbach und Hassler vehement ablehnen.

Wir sehen, wie die Kinder spielen, staunen, essen, singen, weinen. Imbach und Hassler lassen sich konsequent auf die Erlebniswelt der Kinder ein; formal wird dies durch die stets sehr tief gehaltene Kameraposition, die der Perspektive der Knirpse entspricht, deutlich. Imbach beobachtet den Umgang der Erwachsenen mit den Kindern (oder umgekehrt) kommentarlos und verzichtet konsequent auf Interviews. So erscheinen die Kindergärtnerinnen jeweils nur flüchtig im Bild. Selbst die Eltern bleiben «fremde Riesen». Wie ein Teil der Sprösslinge die Eltern in ihren Büros und Labors der renommierten Hochschule besucht, sind die Eltern lediglich in Form von Händen und kommentierenden Stimmen präsent. Allein schon durch diese Perspektive wirken ihre Versuche, den Nachwuchs unter Kontrolle zu halten, ziemlich unbeholfen.

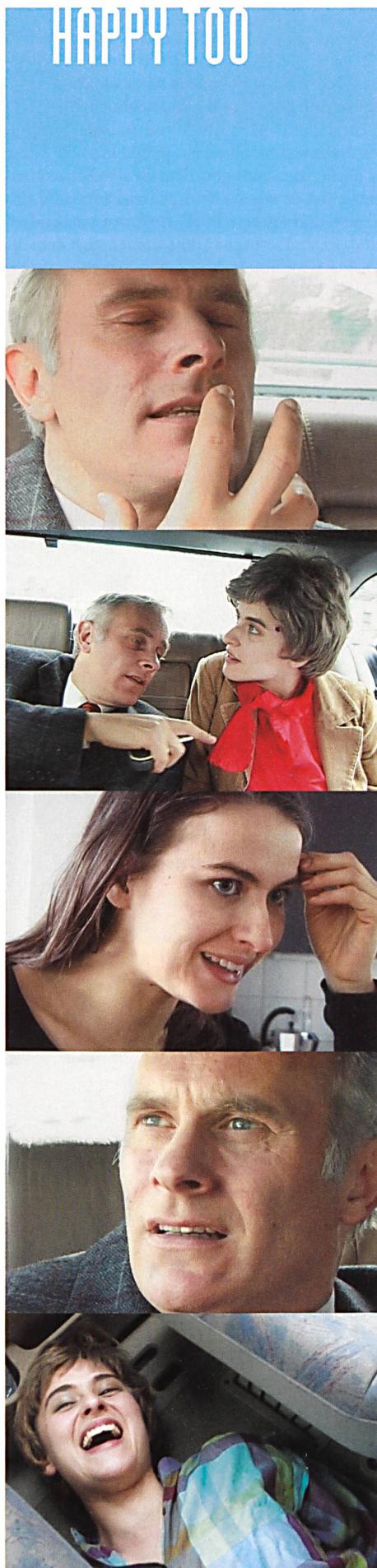
Mitunter wird das Filmteam von den Kindern als Eindringling wahrgenommen und als solcher auch angesprochen. Das extrovertierte Mädchen Fränzi entwickelt sich durch seine kommunikationsfreudige Art zu einer Hauptfigur von *NANO BABIES*. Es weist das Filmteam energisch darauf hin, dass es nicht dulde, wenn «in seinem Haus» gefilmt werde. In einer Szene freuen sich die Kinder darauf, ein Schloss zu bauen. Das besagte «Schloss» besteht freilich nur aus Karton. In einer bunt angemalten Schachtel versteckt sich ein Junge, der die ausgeschnittenen Fensterchen behutsam, aber bestimmt schliesst. Die Kamera kann lediglich die rausschauenden Hände und Augen filmen. Im Zusammenhang mit Fränzis spielerischem Missmut gegenüber dem angeblich aufdringlichen Filmteam nimmt diese Szene das Moment des Versteckspiels auf. In einer späteren Szene zerstampfen die Kinder das Kartonhaus. Vor diese Zerstörungsszenen werden stilisierte Aufnahmen geschnitten, die Abbrucharbeiten auf dem Hochschulareal zeigen. Diese Bilder unterstützen keine klare Argumentation, vielmehr fordern sie zum assoziativen Weiterspinnen des Kinderportraits auf.



Für sein Filmprojekt über das Schicksal der deutschen Politikerin Petra Kelly, die von ihrem Lebenspartner und Mitstreiter Gert Bastian im Schlaf erschossen wurde, arbeitet Imbach zum ersten Mal seit *RESTLESSNESS* wieder mit Schauspielern. Aus diesem Projekt entstehen zwei Filme: *HAPPINESS IS A WARM GUN*, der Hauptfilm, und *HAPPY TOO*, eine Art Making-of-Dokumentation. Die beiden Bühnenschauspieler *Linda Olsansky* und *Herbert Fritsch* bekommen vom Filmemacher keine konkreten Spielanweisungen, vielmehr versucht Imbach, sie mit den zu verkörpernden Biographien zu "infizieren": Sie sollen ihre Rolle derart verinnerlichen, dass sie ständig präsent ist, auch wenn die Kamera nicht filmt.

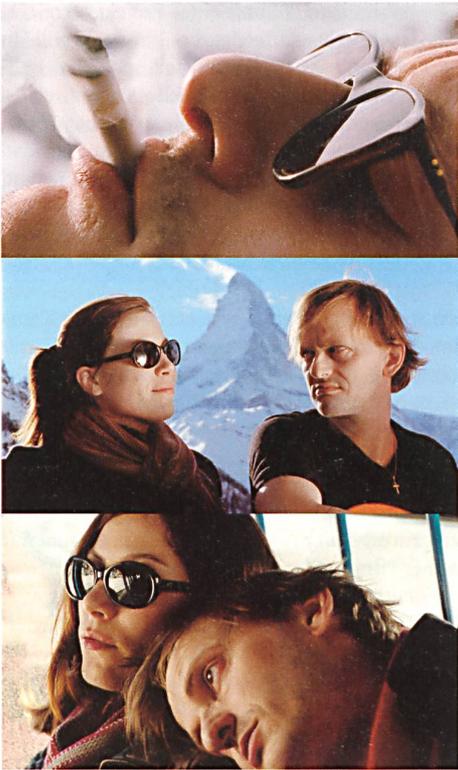
*HAPPINESS IS A WARM GUN* spielt grösstenteils im Flughafen Zürich, der von Imbach zu einer Art Transitzone zwischen Leben und Tod stilisiert wird. Der experimentelle Spielfilm umkreist Dynamiken, die zum tödlichen Schuss geführt haben könnten. Eine kriminalistische Analyse der tragisch endenden *Amour fou* steht dabei aber ebenso wenig im Vordergrund wie eine gesellschaftskritische Deutung (wie dies etwa die Journalistin *Alice Schwarzer* in einem Buch zu diesem Fall auf polemische Art und Weise getan hat). Mit aufgeschminkter Kopfschusswunde ringt die hyperaktive und verletzte *Petra-Kelly-Figur* bald in zärtlicher Umarmung, bald in heftigem Streit mit dem Täter um die Bedeutung ihrer Ermordung. Zudem werden Episoden ihres Lebens rekapituliert, etwa indem sie auf ihre geliebte Grossmutter trifft oder mit Fernsehaufnahmen der "echten" *Petra Kelly* konfrontiert wird. Der Flughafen Zürich, ein Technoclub, ein Naturlabyrinth, eine fremde Stadt – diese öffentlichen Plätze bilden eine Bühne, eine Spielwiese für die unermüdlichen Aktionen der beiden Hauptfiguren. Der Flughafen als Ort des Transits steht klar im Mittelpunkt von *HAPPINESS IS A WARM GUN*. Imbach hat mit dem Flughafen einen betriebsamen öffentlichen Raum gewählt, was für Dreharbeiten eine Herausforderung darstellt. Das Filmteam nimmt dadurch unberechenbare Situationen in Kauf. Ein solches Prinzip produziert eine Schnittstelle zwischen Kunst und Leben: Die Dreharbeiten sind nicht hermetisch abgeschlossen, das Umfeld kann mitspielen – und sei es nur durch ein gleichgültiges oder gar etwas argwöhnisches Zugucken des Flughafenpersonals während einer Zigarettenpause.

So artifizial und – im wahrsten Sinne des Wortes – verkopft die Anlage des Films auch sein mag, entstanden ist ein Werk, das einen körperlich fordert. Wie auf Nadeln sitzend schaut der Betrachter der prekären Handlung zu, die sich jeglicher psychologischer Nachvollziehbarkeit entzieht – und darin der unfassbaren Tat so nahe kommt. Im Verhältnis zwischen Publikum und Film kann es also zu einer Hassliebe wie zwischen *Petra Kelly* und *Gert Bastian* kommen. Die redundante Eindringlichkeit, mit der das Projekt die Beziehungskrise des ungleichen Paares auslotet, reizt bedingungslos.



Wann ist das Limit eines Projekts erreicht, das gerade kein «Kaffeepausen-Film» sein will? In *HAPPY TOO* werden die Entwicklungen beleuchtet, welche die unkonventionelle Arbeitsweise – die ständige Kamerapräsenz, die spärlichen Regieanweisungen – innerhalb des Filmteams auslöst. Wie der Schauspieler *Thomas Fritsch* während einer Autofahrt vor laufender Kamera einen Übelkeitsanfall erleidet, muss er mit Nachdruck betonen: «Das ist keine Show.» Trotzdem wirkt seine Filmpartnerin nicht auf Anhieb überzeugt vom Ernst der Lage. Bemerkenswert an dieser Szene ist, dass unbeeindruckt weitergefilmt wird. Zwar erkundigt sich der Filmemacher hinter der Kamera etwas verunsichert nach dem Befinden des Schauspielers, doch von der Strategie «alles zu filmen» wird nicht abgesehen. An der Figur des Generals *Bastian* beziehungsweise des Schauspielers *Fritsch* kristallisiert sich während der Drehzeit ein erhebliches Konfliktpotential. Sowohl mit seiner Filmpartnerin als auch mit dem Filmemacher entzünden sich mehrere harsche Kontroversen. Zwischen *Imbach* und *Fritsch* bricht wiederholt ein Zwist über Sinn und Zweck des Projektes aus; so bemerkt der Schauspieler entnervt: «Du kannst von mir jeden Dreck aufnehmen, ist mir doch Wurst. Ich hab nichts zu verbergen.» Die Differenzen führen so weit, dass *Herbert Fritsch* die Dreharbeiten abbrechen will. Die permanente Kamerapräsenz erhält in solchen Momenten mitunter eine neue Bedeutung: Wie sich der Streit im Eifer des Gefechts auf eine juristische Ebene verlagert, mahnt der Schauspieler seinen Arbeitgeber, die Aufzeichnung würde belegen, wer im Recht sei, und zeigt mit dem Finger in die Kamera.





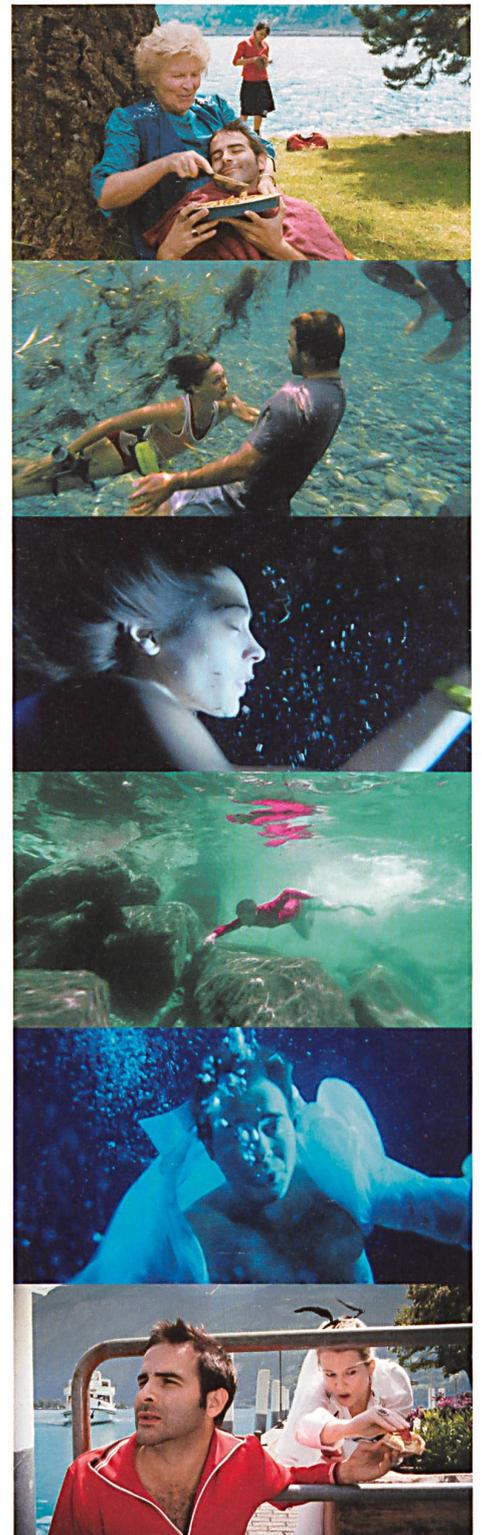
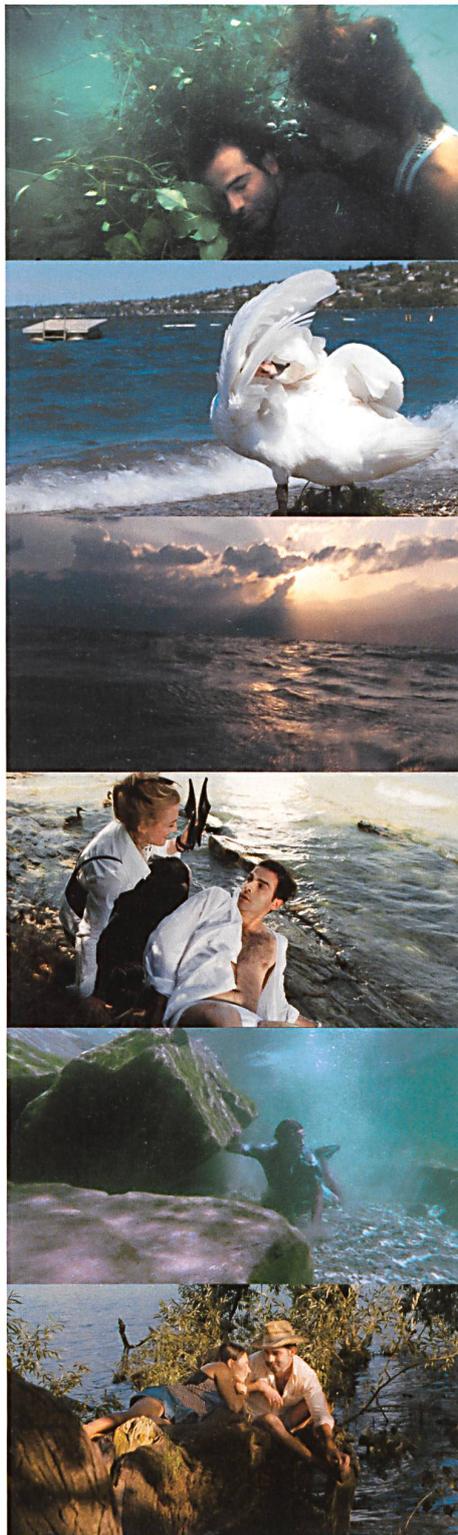
Noch tiefere Abgründe und unwegsameres Gelände ergründet Imbach mit *LENZ*, einer freien Adaption von Georg Büchners Fragment «Lenz». Büchners Erzählung zeichnet sich durch die präzise und sprachgewaltige Beschreibung von Wahnvorstellungen aus, damit betrat er zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts literarisches Neuland. Ausser dem Schlusssatz verzichtet Imbach völlig auf Büchners Originaltext; weiss auf schwarz wird der Satz zum Schluss des Films eingeblendet: «So lebte er hin.» Dass Imbachs Lenz voll und ganz gegenwärtig – zum Zeitgenossen – wird, erstaunt nicht. Wie schon bei *HAPPINESS IS A WARM GUN* engagiert Imbach mit *Milan Peschel* einen bühnen-erfahrenen Schauspieler. Der Imbachsche Lenz ist Filmemacher und von der Sehnsucht nach einem idyllischen Familienleben mit seinem neunjährigen Sohn Noah und seiner Exfrau Natalie getrieben. In der Bergwelt von Zermatt erlebt Lenz das ersehnte Glück kurz. Sein unwirsches und melancholisches Wesen verunmöglicht jedoch eine dauerhafte Versöhnung mit der ehemaligen Gattin. Immer stärker verstrickt sich Lenz in seinen Wahnvorstellungen. Es treibt ihn raus in den Schnee zu den schwarzen Vögelschwärmen und majestätischen Bergen. Auch die Ausgelassenheit einer Après-Ski-Party lenkt Lenz nur kurz von seinem Elend ab: Zum Gassenhauer «I will survive» kullern dem Aussenseiter Tränen über die Wangen – und niemand bemerkt es. Imbachs *LENZ* ist aber nicht durchwegs düster. Burleske Szenen trotzen der depressiven Stimmung, etwa wenn Lenz mit seinem grossen roten Koffer über schneebedeckte Hänge purzelt. Im Bademantel stolpert er als Aussichtsloser durch die Postkarten-Idylle von Zermatt, schäkert spontan mit Touristen und richtet sich schliesslich in einer Ferienwohnung ein absonderliches Nest ein. Diese komischen Momente verweisen auf den jüngsten Film von Thomas Im-

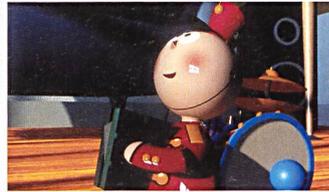
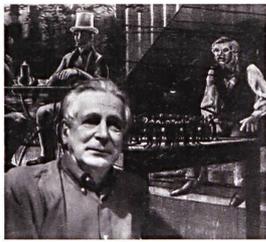
bach *I WAS A SWISS BANKER*, an dem Imbach parallel zum schweren, literarischen Stoff arbeitete.

Möchte man Imbachs Werk im Sinne einer Zwischenbilanz als eine Entwicklung von Dokumentarfilm-Experimenten hin zu experimentellen Fiktionen beschreiben, würde man die Filme in ein Schema zwingen, dem sie sich konsequent entziehen. So wie das Kritische und Komische, das Eigene und Fremde in allen Filmen vorhanden sind, so sind Imbachs Filme immer auch dem In-

halt entsprechende visuelle Erkundungen. Die so entstehenden filmischen Wirklichkeiten beziehen sich irritierenderweise immer besonders stark auf sich selbst. – Und gleichzeitig verweisen sie ganz unmittelbar auf uns.

René Müller





1 LUXO JR. Regie: John Lasseter; 2 Alexandre Alexeieff; 3 TIN TOY Regie: John Lasseter; 4 THE TRIAL Regie: Orson Welles

# “Du lebst und tust mir nichts”

Ein Beitrag zur Theoriefindung animierter Bilder

## Grundsätzliches

Der 1901 in Russland geborene Regisseur *Alexandre Alexeieff* liess im hohen Alter verlauten, der Realfilm sei für ihn nie etwas anderes gewesen als eine spezielle Abart des Animationskinos, ein billiges, industriell produziertes Substitut, bestimmt dazu, die Kreativität von Künstlern durch Fotografien menschlicher Modelle in Bewegung zu ersetzen. In ihrer pointierten Zuspitzung des Gegensatzes von Warencharakter und Kunstcharakter haftet dieser Aussage etwas Anachronistisches an. Dennoch ist sie – wie zu zeigen sein wird – filmhistorisch nicht völlig von der Hand zu weisen. Ausserdem stammt sie von einem der ganz Grossen des Meisters: Mit seinem Debütwerk *LA NUIT SUR LE MONT CHAUVE* sorgt Alexeieff 1933 in Paris für Furore. Der gemeinsam mit seiner Lebenspartnerin *Claire Parker* realisierte Film, inspiriert von einer lyrischen Symphonie des Komponisten Modest Mussorgsky, basiert erstmals auf der sogenannten Pin-Screen-Technik, deren Ziel es war, grafische Spezifika von Stichen und Radierungen fürs Kino adaptieren zu können. Tausende von versenkbaren Nadeln werden senkrecht auf eine weisse Leinwand montiert. Zwei Lichtquellen an der Seite bedingen einen Schattenwurf der Nadeln, der sich als umso kürzer erweist, je geringer diese aus der Oberfläche ragen. Auf diese Weise lassen sich nicht nur figurative helle und dunkle Flächen modellieren, es steht auch die gesamte Palette von Grauabstufungen zur Verfügung. *LA NUIT SUR LE MONT CHAUVE* leistet etwas, das es zuvor – trotz zahlreicher Bemühungen – im Film nicht gab: die totale Gleichberechtigung zwischen Bild und Musik; mehr noch: die ästhetische Verschmelzung von beidem zu einem visuell-akustischen Ereignis. Die grafischen Motive, Darstellungen eines Hexensabbats, speisen sich einzig aus der Intuition und sind rein assoziativ aneinandergereiht. Mit seinem Pochen auf uneingeschränkter ästhetischer Autonomie, mit seiner Bereitschaft, dafür auch einen maximalen Aufwand in Kauf zu nehmen, schliesst Alexeieff eine schmerzhaft

Lücke innerhalb der Animation. Im zu Beginn der dreissiger Jahre vorherrschenden Spagat zwischen abstrakten nicht-narrativen und figürlich-erzählerischen Produktionen verdeutlicht der Exilrusse konsequent, dass sich auch gegenständliche Bilder nicht notwendigerweise einem Handlungszusammenhang unterordnen müssen. Im Übrigen sollte man dessen Spitze gegen die industrielle Fertigung von Spielfilmen differenziert auffassen. Alexeieff steht den Filmen des deutschen Expressionismus, steht Wiene und Murnau, aber auch Eisenstein und Chaplin weit näher als den infantilen Amüsierszenarien Disneys. 1962 gestaltet Alexeieff mittels Pin-Screen-Technik den Vorspann zur Kafka-Verfilmung *DER PROZESS* unter der Regie von Orson Welles.

Das Schreiben über Animationsfilm als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel ist nach wie vor fast ausschliesslich identisch mit dem Schreiben über Animation in ihrer kurzen Ausprägung, das heisst als Kurzfilm. Auch *LA NUIT SUR LE MONT CHAUVE* dauert nur acht Minuten, für die Alexeieff/Parker über drei Jahre Arbeit investieren mussten.

Dessen ungeachtet sind wir heutzutage von animierten Bildern quasi umzingelt. Sie bevölkern das Internet, die Werbung, Musikclips sowie Computerspiele und so manchen Hollywood-Blockbuster. Obwohl aber im Zeitalter der Digitalisierung und einer sich globalisierenden Mediengesellschaft die Animation als filmische Gattung sowie als Produktionsverfahren omnipräsent ist, existieren in Bezug auf sie weder fundierte theoretische Auseinandersetzungen noch tiefer greifende historische Abhandlungen. Die offiziöse Filmtheorie und -geschichtsschreibung haben bisher vom Animationskino allenfalls als Randerscheinung Notiz genommen. Jene bedenkliche Kluft zwischen quantitativem Vorkommen und qualifizierter Reflexion, die ihrerseits wiederum historisch begründbar ist und zu der die Marke Disney indirekt ebenfalls ihren Teil beigetra-

gen hat, lässt sich nur mühsam schliessen. Es ist jedoch höchste Zeit, endlich das Bewusstsein dafür zu schärfen, dass eine der relevantesten Fabrikationsmethoden für Bewegtbilder bis dato weitgehend vom theoretischen Diskurs ausgeschlossen wurde und dass es dringend geboten erscheint, jenen Diskurs anzustossen.

Darüber hinaus müsste zugleich eine breitere Öffentlichkeit für die ästhetische Beschaffenheit einer wesentlichen Strömung jener Bilderflut sensibilisiert werden, die täglich über sie hereinbricht. Eine Beschaffenheit, von der die meisten Leute kaum ahnen, dass sie sich aus elaborierten und bemerkenswerten, aus historisch benennbaren Quellen speist. Denn in der Animation ist es wie in anderen Medien auch: Was der Mainstream sich als Innovation oder Selbstverständlichkeit einverleibt, wurde vorher von kreativen Freigeistern in irgendeiner künstlerischen Nische ausgedacht und ausformuliert.

Was ist überhaupt unter einem Animationsfilm zu verstehen? Herkömmlicherweise wird die Art der Produktionsweise als Definition bemüht: die Einzelbildtechnik. Das aber ist in etwa damit vergleichbar, als wenn man die Ästhetik des Spielfilms durch eine Beschreibung der Kamertechnik für ausreichend erläutert hielte. Eine andere Möglichkeit zur definitiven Klärung führt über die Annäherung an die Intermedialität der Animation: Sie kann verortet werden an einer imaginären Grenzlinie zwischen Bildender Kunst und Film, unter Berücksichtigung weiterer ästhetischer Komponenten wie Grafik, Karikatur, Theater, Poesie. Ein Ansatz, der vor allem im angloamerikanischen Raum gepflegt wird, der aber vernachlässigt, dass das Ganze mehr darstellt als die Summe seiner Teile. Ein relativ bekanntes Bonmot stammt von dem genialen Exzentriker und Hobbyaphoristiker *Norman McLaren*: «What happens between each frame is more important than what happens on each frame. (...) Therefore, animation is the art of manipula-



1



2



3



4

1 LES CONSPIRATEURS DU PLAISIR Regie: Jan Svankmajer; 2 LA NUIT SUR LE MONT CHAUVE Regie: Alexandre Alexeieff, Claire Parker; 3 WALLACE & GROMIT Regie: Nick Park; 4 LICHTSPIEL OPUS 2 Regie: Walter Ruttmann; 5 Norman McLaren; 6 Norman McLaren animiert LE MERLE; 7 LE MERLE Regie: Norman McLaren  
8 PRINZ BAJAJA Regie: Jiri Trnka; 9 Jan Svankmajer beim Animieren von ALICE; 10 Kameramann bei der Aufnahme eines Jiri-Trnka-Puppenfilms



5



8



5



6



7



9



10





1 ANIMAL FARM Regie: John Halas, Joy Batchelor; 2 WALLACE & GROMIT Regie: Nick Park; 3 Norman McLaren; 4 SYNCHROMY Regie: Norman McLaren; 5 DEMON Regie: Kihachiro Kawamoto; 6 DIE HAND Regie: Jiri Trnka; 7 Oskar Fischinger

ting the invisible interstices between frames.» Bei McLaren wird dem Zuschauer das eigentliche künstlerische Geheimnis der Animation weitgehend vorenthalten, es erscheint hauptsächlich als Bestandteil der Produktionsästhetik, nicht der Rezeptionsästhetik. Diesem Geheimnis kommt man jedoch am ehesten auf die Spur, wenn man vom Wortstamm des Gattungsbegriffs ausgeht: Anima = Seele. Indem in und mittels der Animation die Besetzung des Unlebendigen, die Bewegung des Unbewegten vollzogen wird, repräsentiert sie wie kein anderes Medium einen Schöpfungsakt, der eben nicht nur ein artifiziieller ist. Die Gleichsetzung von Künstler und Schöpfer klingt idealistisch verstaubt, liegt hier aber quasi in der Natur der Sache. Viele Filmschaffende haben sich exakt deshalb der Animation zugewandt, weil der Akt der Beseelung sie fasziniert. Und sie haben diesen Akt oft ins Zentrum gerückt, um ihr Metier auch unter einem metaphysischen Aspekt vom Realfilm abzugrenzen. Beispielhaft dafür ist eine Aussage der britischen Trickfilmer John Halas und Joy Batchelor (ANIMAL FARM, 1954): «If it is the live-action films job to represent physical reality, animated film is concerned with metaphysical reality – not how things look, but what they mean.»

Ein erstes Zwischenfazit: Animation bezeichnet zwar ein bestimmtes Produktionsverfahren, ist aber nicht mit diesem Produktionsverfahren gleichzusetzen, weil genau dieses Verfahren dazu angetan ist, im filmischen Endresultat weit über sich hinauszudeuten. Nämlich in Richtung auf einen eigenständigen filmischen Kosmos, der in keinem anderen Medium, das auf Bewegtbildern beruht, so kreiert werden kann. Man könnte auch sagen: eine Technik transformiert sich hier exemplarisch in Ästhetik.

#### Theoretisches

Wie lässt sich die Eigenständigkeit des Animationskosmos beschreiben? Mit dieser Frage stossen wir zunächst an eine Grenze, die mit den verschieden-dimensionalen Ausprägungen der Animation zu tun hat. Natürlich kann zum Beispiel die Puppenanimation mit dem gängigen Instrumentarium der Filmästhetik und -theorie analysiert werden. Nicht dass damit vollständig das Wesen der Puppenanimation erfasst würde, aber es ist freilich massgeblich, dass hier genuin filmischen Parametern wie Schnitt, Lichtsetzung, Kamerae-

wegung eine konstituierende künstlerische Bedeutung zukommt. Und zwar eine Bedeutung, die sich direkt aus dem realen filmischen Produktionsprozess ableiten lässt. Dies wiederum verhält sich mehr oder weniger antagonistisch zu Animationen im zweidimensionalen Raum, also zum so genannten Zeichentrick etwa. Denn hier existiert im Grunde kein filmischer Produktionsprozess im eigentlichen Sinn, vielmehr existiert er vorwiegend als Simulation. Auch beim Zeichentrick wird geschnitten, man kann das Licht unterschiedlich setzen, man kann die Kamera bewegen. Aber in der Hauptsache sind diese formalen Aspekte zugleich Elemente des Inhalts. Heisst: es wird nicht geschnitten, sondern es wird quasi vor der Kamera durch Bildwechsel ein Schnitt simuliert. Oder: Es wird nicht ausgeleuchtet, sondern es wird vor der Kamera innerhalb der Bilder oder besser – um mit McLaren zu sprechen – zwischen den Bildern ein Wechsel von Lichtquellen nachgeahmt. Die Differenz von realem filmischem Prozess in der 3D-Animation und von der Simulation dieses Prozesses in der 2D-Animation bedeutet, dass beide Animationsformen nicht ohne weiteres miteinander vergleichbar sind, dass sie eigentlich keinen gemeinsamen Kosmos bilden, dass man womöglich die These verfolgen muss, ob die gesamte Gattung nicht aus (mindestens) zwei verschiedenen Medien besteht. Gleichzeitig handelt es sich eben bei einem Puppenfilm, sofern animiert, dennoch nicht um einen Realfilm: Hier werden nicht einfach reale Schauspieler durch Puppen substituiert.

Animationspuppen sind nämlich in erster Linie Gebrauchsobjekte. Sie sind Mittel zum Zweck, nach getaner Arbeit werden sie verhältnismässig oft auf den Müll. Was zählt, ist nicht die Puppe, sondern ihr filmisches Abbild, genauer formuliert: ihr filmisches Abbildungspotenzial. Damit jenes Potenzial aus geschöpft werden kann, bedarf es einiger Voraussetzungen, die zugleich die Wesenheit der Animationspuppe definieren. In aller Regel ist sie beliebig reproduzierbar, besitzt Doppel- und Dreifachgänger, und wenn nicht sie selbst, dann vielleicht ihr Kopf, ihr Gesicht, das sich einmal lachend, ein andermal griesgrämig präsentiert. Im Regelfall (der immer von Ausnahmen bestätigt wird; eine dieser Ausnahmen heisst Jan Svankmajer) ist die Animationspuppe freistehend, das heisst, sie ist ganzkörperlich, sie ist plastisch derart intakt, dass sie Körpergefühl erzeugen kann, auch wenn dieser Körper

nicht komplett ins Bild gerückt wird. Und natürlich ist die Puppe folglich dreidimensional, sie ist quasi begehbar, man kann sie umrunden und umkreisen – dadurch, dass die Puppe wenigstens als Puppe funktioniert, wird eine der wesentlichsten Grundbedingungen der Puppenanimation überhaupt erfüllt: Kameratauglichkeit der Akteure. Idealerweise resultiert aus dem filmischen Verständnis für die Dreidimensionalität der Puppe ein echtes Begreifen für die Interaktion der Puppe mit dem sie umgebenden Raum und bezüglich der Tatsache, dass Film im Grunde nichts weiter darstellt als die Aneinanderreihung von Räumen in Zeit. Animationspuppen sind deshalb nicht nur als dreidimensionale, sondern als vierdimensionale Wesen zu betrachten – wie jeder andere Schauspieler auch und im Gegensatz zu dem, was wir eine Skulptur nennen würden. Darüber hinaus haben diese Puppen ein verbindendes Charakteristikum – diesmal ohne Ausnahme: sie bewegen sich, weil die Trägheit des menschlichen Auges und weil der Lichtstrahl des Projektors es so will. Sie hängen nicht an Päden, diese Puppen sind Persönlichkeiten in Eigenexistenz, sie brauchen menschliches Zutun, aber sie leben nur, wenn dieses Zutun kaschiert und eliminiert wird. Animierte Puppen insistieren auf die Abwesenheit des Menschen (selbst wenn sie mit ihm gemeinsam auftreten), weil die Zurschaustellung manchmal plumper, manchmal genialer humanoider Eingriffe jeden Zauber des Puppenseins zerstören würde. Somit lässt sich konstatieren: Die Ästhetik des Puppenfilms muss von einem Ausgangspunkt her gedacht werden, nämlich von der Puppe selbst.

Unter den Händen von Meisterregisseuren wie dem Tschechen Jiri Trnka oder seinem japanischen Schüler Kihachiro Kawamoto werden die Puppendarsteller zu höchster Expressivität getrieben, und zwar interessanterweise ohne über irgendein Meinenspiel zu verfügen. Aus dem bisher Gesagten wird unter anderem auch deutlich, warum es sich zum Beispiel bei KING KONG von 1933 keinesfalls um einen Animationsfilm handelt. Die hier auftretende Puppe repräsentiert etwas völlig anderes als sich selbst. Die Puppe in KING KONG soll keinen Gorilla darstellen, sie soll ein Gorilla sein. Das heisst in erster Linie, Filme, die den Puppencharakter wegzusenieren, sind keine Puppenfilme mehr. Und das bedeutet im Umkehrschluss: Zur Definition eines Puppenfilms gehört es, dass Puppen zwar als Darsteller von etwas fungieren

können, was keine Puppe sein muss, dass aber gleichzeitig ihre Identität als Puppe niemals verleugnet wird.

Ein zweites Zwischenfazit: Offenbar beruht Animation gar nicht auf einem einheitlichen Produktionsverfahren. Offenbar setzt sich Animation aus verschiedenen Verfahren zusammen, die aber ein gemeinsames Prinzip eint, nämlich das Prinzip der Erstellung und Montage von Einzelbilddaufnahmen.

Animation nicht als eine Technik, sondern als Prinzip (und ebenso als Geisteshaltung). Von diesem Ansatz her lässt sich eine Theorie der Animation überhaupt erst denken. Alles andere führt dazu, dass man entweder ganz schnell beim Jargon der Macher landet («Line Tests») oder sich heillos in unterschiedlichsten Gattungen, Bildsprachen, Anwendungsgebieten und medialen Ausformungen verzettelt.

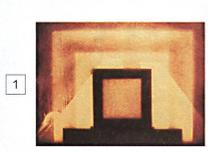
Die nächste Frage, die sich aufdrängt, lautet: Was hat der unmittelbare Zugriff, was hat der Gestaltungszwang bezogen auf jedes einzelne Filmbild für Konsequenzen? Neben einer manchmal absurd anmutenden Ausdehnung des Produktionszeitraums, der oft in keiner Relation zur Projektionszeit steht, folgert aus diesem direkten Zugriff zunächst ein weit klarerer Umgang von Künstlern und Künstlerinnen mit der Bildgestaltung als im Realfilm. Animation ist sozusagen die Negation des Zufalls. Oft ist es nicht besser gekonnt, aber alles ist gewollt. Im besten Falle kann diese absolute Kontrolle über das eigene Tun zu einer hohen medienästhetischen Bewusstheit führen, zu einem fundierten und kritischen Umgang mit dem Material, zum Ausschluss von Beliebigkeit und ästhetischer Willkür. Damit wird auch dem Filmbetrachter eine andere Art von Beurteilungsmaßstab an die Hand gegeben. Anders als im Spiel- oder Dokumentarfilm sieht man in der Animation stets genau, wo sich jemand künstlerisch momentan befindet.

Es gibt gute Gründe, den im Deutschen geläufigen Terminus «Trickfilm» weitestgehend zu vermeiden. Animation ist prinzipiell nicht darauf aus, eine äussere Wirklichkeit abzubilden, auch dann nicht, wenn sie mit fotografischem Realmaterial operiert. Animation verhält sich eher kontrapunktisch zu jenen medialen Ausdrucksformen, die zu einer mimetischen Wirklichkeitsablichtung tendieren. Das

heisst, im Gegensatz zum Realfilm war es nie ein Anliegen des Animationsfilms, die eigenen künstlerischen Mittel zum Zwecke der Erzeugung einer Realitätsillusion zu kaschieren, was nicht impliziert, Animation würde sich deshalb aus sämtlichen Bezügen zur äusseren Realität ausklinken. Wenn es sich aber so darstellt, dass zum Beispiel der Spielfilm als Resultat der historisch bedingten Normierung und Konventionalisierung seiner Bildsprache zur Illusionsstiftung neigt, zum Vortäuschen von Wirklichkeit, dann wirft das eine weitere Frage auf: nämlich die, ob nicht der Spielfilm als der eigentliche Trickfilm tituliert werden muss. Definitiv spekuliert Animation nicht mit der Option, dem Zuschauer eine empirisch geprägte Wirklichkeitsillusion vorgaukeln zu wollen. Dies hatte im Übrigen auch filmgeschichtliche Auswirkungen. Im narrativen Realfilm entwickelte sich ein Primat der Erzählung, der Handlung, des Inhalts heraus, dem sich die ästhetischen und formalen Parameter in der Regel unterordnen müssen. In der Animation gab es dieses Primat so nie. Hier herrschte von Beginn mehr Ausgewogenheit. In der Animation existiert eine Art Gleichgewicht zwischen der Narration und der Formensprache. Hier wird wesentlich direkter auf die Konstituierung einer Inhalt-Form-Totalität abgezielt. Insofern fällt es dem Animationsfilm auch leichter, seine ihm eigenen Mittel zum Thema zu erklären. Während also beim Realfilm ein Antagonismus entstand zwischen narrativem und nicht-narrativem (sprich: experimentellem) Kino, lässt sich eine solch dualistische Struktur innerhalb der Animation nicht diagnostizieren. Handlung und Experiment, filmische Mittel und das filmische Nachdenken über sie, Narration und die komplette Verneinung einer Erzählstruktur sind selbst heute noch innerhalb der Animation relativ versöhnt, funktionieren nicht in Gegnerschaft zueinander, sondern sind gleichberechtigte Möglichkeiten für die Artikulation ein- und desselben Prinzips.

Ein drittes Zwischenfazit: Animation hat mit dem Begriff «Trickfilm» wenig zu schaffen und lässt sich prinzipiell abgrenzen zu allen anderen Sparten von Film. Woraus folgt, dass so heterogen sich die Erscheinungsweisen und «Macharten» der Animation auch präsentieren, so sehr scheint das dahinter steckende Prinzip von Homogenität geprägt.

Einen weiteren Ausgangspunkt, um in einen Diskurs über Animation einzutreten, können die kulturtheoretischen Überlegungen des Kunstwissenschaftlers Aby Warburg bilden. Für Warburg definiert sich jegliche kulturelle Ausererung in einem Spannungsfeld zwischen ekstatischen Angsteffekten und der Neutralisierung jener Affekte mittels Vernunft: Der Mensch findet sich ursprünglich in einer chaotischen Welt vor, in der alles sich unabhängig Bewegende einen «phobischen Reflex» auslöst. Die Reaktionsweisen auf diese Situation heissen Verkörperung, Gestaltung und Abstraktion, denen die semiotischen Typen Fetisch/Totem – Bild/Symbol – Zeichen/Zahl entsprechen. Insbesondere im Fetisch wird der Angst auslösende Affekt unmittelbar vergegenständlicht, es kommt zu einer Verschmelzung von Subjekt und Objekt und damit zu einer magischen Aufladung (Animation) des Gegenstands. Bildwerke und Symbole dagegen fungieren als Sicherheit verheissendes Medium, das alles Lebende, das «als feindlich sich fortbewegend und verfolgend angenommen wird» in «Freude über das ungefährlich Bewegte» (Ernst H. Gombrich) verwandelt. Indem Bildwerke laut Warburg gewaltige Affektschübe quasi speichern und diese durch Formgebung auf Abstand halten, werden sie zu beseelten Gefässen von Lebenskraft, ohne verletzend wirken zu können («Du lebst und tust mir nichts»). Animierte Bilder verkörpern diese Lebenskraft sozusagen in Reinkultur, sie geben ihre Beseeltheit unmittelbar preis, indem sie die visuelle Rhetorik von körperlichen Ausdrücken und Dynamiken, die eingefrorenen «Pathosformeln» (Warburg), eins zu eins in Bewegung transformieren. Gleichzeitig wohnt ihnen durch die kinetische Komponente eine offensichtlichere magische Qualität inne als statischen Bildwerken. So wie in jedem Bild die Spuren seiner fetischistischen Herkunft nicht komplett auslöschar sind, so synthetisieren animierte Bilder analogen Ursprungs die rituelle Fernhaltung sowie Vergegenständlichung des Erregungsobjekts und den symbolisch-gestalterischen Formwilen künstlerischer Bildwerke mittels direkter Darstellung des «ungefährlich Bewegten». Das bedeutet, animierte Bilder weisen eine doppelte Struktur analogie auf: zum einen zum Semiotiktyp Fetisch/Totem, zum zweiten zum Typ Bild/Symbol. Erst durch diese doppelte Analogie wird nicht nur das ästhetische Potenzial der Animation fassbar, sondern auch ihre Magie, die zugleich die Magie des Kinos ist. Darüber

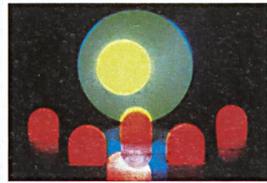


1 OPUS 3 Regie: Walter Ruttmann; 2 COLOR CRY Regie: Len Lye; 3 Norman McLaren animiert RYTHMETIC; 4 TOY STORY Regie: John Lasseter; 5 SYNCHROMY Regie: Norman McLaren; 6 DOJOJI Regie: Kihachiro Kawamoto; 7 Jiri Trnka beim Animieren; 8 ALICE Regie: Jan Svankmajer; 9 A BUG'S LIFE Regie: John Lasseter





2



3



4



1 Emile Reynauds *Théâtre optique*; 2 KOMPOSITION IN BLAU Regie: Oskar Fischinger; 3 James Stuart Blackton erscheint selbst in *THE ENCHANTED DRAWINGS*  
4 *LE ROMAN DE RENARD* Regie: Ladislav Starewitch; 5 *A BUG'S LIFE* Regie: John Lasseter; 6 *HUMOUROS PHASES OF FUNNY FACES* Regie: James Stuart Blackton  
7 Guionne Leroy bei der Animation von MAX & CO Regie: Frédéric und Samuel Guillaume; 8 *WALLACE & GROMIT: A CLOSE SHAVE* Regie: Nick Park

hinaus kommt man dem Umstand auf die Spur, weshalb die digitale Generierung von Bildern zugleich mit einem Prozess der Entzauberung von Bildern verknüpft ist.

Ein viertes Zwischenfazit: *Es gibt keinerlei Begründung, warum eine Theoriebildung zur Animation bereits gewonnene Erkenntnisse der Kultur-, Kunst- und Filmwissenschaft nicht auf höchstem Niveau adaptieren sollte.*

#### Historisches

Ab zirka 1830 lässt sich ein sprunghafter Anstieg bei der Fabrikation optischer Apparaturen und Spielzeuge beobachten. Ihnen allen ist fast durchgängig gemein, dass sie nicht fotografische Wirklichkeitsabbilder verwenden. Die Auflösung kinetischer Vorgänge durch die serielle Fotografie wurde erst ab 1873 von Eadweard Muybridge etabliert. Zuvor beruhte die Suggestion von (künstlicher) Bewegung auf der Verwendung von gezeichneten oder malerischen Darstellungen, die sämtlich Bild für Bild einzeln gefertigt werden mussten. Die «Frame by Frame»-Technik, der schon erwähnte (künstlerische) Zugriff auf die kleinste visuelle Einheit, verbindet die präkinematografischen Verfahren, repräsentiert durch die damaligen optischen Apparaturen, im Gegensatz zum Realfilm hauptsächlich mit der Animation, was zugleich bedeutet: Animation ist keineswegs eine Marginalie der Filmgeschichte. Vielmehr steht sie für deren Ursprung und ist für mehrere Jahrzehnte identisch mit ihr. Des Weiteren repräsentiert die Animation im Prinzip quasi idealtypisch die spezifisch filmische Produktionsweise sowie Produktionsästhetik, den Übergang vom statischen Bild zu einer bewegten Visualisierung.

Ein fünftes Zwischenfazit: *Offenbar ist es so, dass durch Animation jener historische Moment markiert wird, an dem sich präkinematografische Techniken in genuin filmische Produktionsverfahren transformieren.*

Auffälligerweise spielen Puppen bei diesen präkinematografischen Verfahren wie etwa Emile Reynauds «*théâtre optique*» (1888) kaum eine Rolle. Das Primat des Zweidimensionalen ist offenkundig, konnte auch durch die Fotografie überhaupt nicht durchbrochen werden, weil erst der Film selbst – durch Abbildung bewegter Objekte im Raum und später mittels der Bewe-

gung der Kamera im Raum – in der Lage war, eine Wahrnehmungserfahrung zu schaffen, die plötzlich zu einem Wahrnehmungsbedürfnis wurde: nämlich nach dem ersten Schock (man denke an die Legende von der Publikumsreaktion auf das Filmchen der Brüder Lumière, welches einen einfahrenden Zug zeigt) die scheinbare Dreidimensionalität fotografischer Bewegtbilder auch auskosten zu dürfen. In Folge jenes Prozesses, bei dem man quasi auf den Geschmack kam, wurde die Objektanimation entwickelt, die untrennbar mit zwei Namen verbunden ist: mit *Segundo de Chomón* (*EL HOTEL ELÉTRICO*, Spanien, 1905) und mit *James Stuart Blackton* (*THE HAUNTED HOTEL*, USA, 1907).

Die direkte Konfrontation mit dem filmischen Material, die Ursprünglichkeit der Produktionsweise bedingen zu bestimmten kinohistorischen Zeitpunkten die künstlerische Nähe von Animation und Avantgarde, von Animationsfilm und von Filmen, die Film selbst thematisieren, indem sie die eigenen ästhetischen Komponenten zum Gegenstand erheben.

Anders gesagt: Animation und Avantgarde treffen sich dort, wo es darum geht, die naturalistische Abbildhaftigkeit des fotografischen Aufnahmeverfahrens zu überwinden. Zum Beispiel durch Etablierung eines malerischen Films, zum Beispiel im Deutschland der zwanziger Jahre. Die Überwindung des Mimetischen führt also geradewegs zur besagten Thematisierung filmästhetischer Mittel, weil plötzlich Dinge wie Rhythmus und Bewegung zum alleinigen Inhalt eines Films werden können.

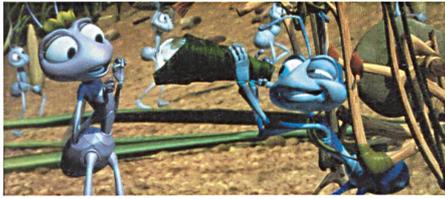
Malerischer Film – der Begriff taucht zu Beginn der zwanziger Jahre auf und meint zum einen Versuche, Synthesen zu verwirklichen, also Analogien zu schaffen zwischen musikalischen Tönen und visuellen Zeichen. Zum zweiten verweigern sich die hier beteiligten Künstler (Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger und andere) der Auffassung, dass das fotografische Abbildungsverfahren des Films zwangsläufig ein Verfahren sein muss, das die naturalistische Abbildung der empirischen, äusseren Wirklichkeit mehr oder weniger suggeriert. In dem Sinn, dass die vermeintliche Realitätsablichtung des Films bewusst negiert wird, werden im malerischen Film Tendenzen aufgegriffen, die zuvor schon in der Bildenden Kunst virulent waren.

Malerisches oder absolutes Kino war per definitionem immer abstrakter Film. Und weil er sich abstrakt gab, war er vor dem geistes- und kulturgeschichtlichen Zeithintergrund auch bereits künstlerisch wertvoller, zumindest handelte es sich um eine Filmform, deren Kunstcharakter man nicht kurzerhand negieren konnte. Aus heutiger Sicht lassen sich zum Beispiel viele Arbeiten von *Oskar Fischinger* weit unproblematischer als kunstgewerblich entlarven. Zugleich verband sich die ästhetische Favorisierung des Abstrakten mit einer künstlerischen Abwertung des Figurativen. Anders ausgedrückt: In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts steckt die gegenständliche oder eben figurative Kunst in einer schweren Krise. Und damit sind wir wieder bei den Puppen. Die mussten sich nicht nur ihres Images als Akteure für ein kindliches Publikum erwehren, sie mussten zudem mit der Tatsache leben, dass sie das Figurative per se repräsentieren und dass somit ihr künstlerisches Potenzial als zweitklassig oder gar als nicht vorhanden eingestuft wurde. Sehr erfolgreich waren die Puppen in diesem Erwehrungsprozess nicht. Es ist relativ aufschlussreich, dass bis in die vierziger Jahre hinein Animationsregisseure, die sich dezidiert als Künstler verstanden, fast nur dann zum Mittel des Puppenfilms griffen, wenn es angesagt war, Werbung zu produzieren. Eines der geläufigsten Beispiele: *THE BIRTH OF THE ROBOT* (1936), ein Reklamestreifen für Shell des auf Abstraktes spezialisierten und in England arbeitenden Regisseurs *Len Lye*. Die bemerkenswerte Ausnahme: Der wie *Alexei* vor den Wirren der russischen Revolution nach Frankreich geflohene Ahnherr der Puppenanimation *Ladislav Starewitch*.

Ein sechstes Zwischenfazit: *Beinah sämtliche Auseinandersetzungen mit der Materialästhetik des Films und somit relevante kinoavantgardistische Bewegungen lassen sich auf animierten Film zurückführen.*

Noch zwei Fussnoten zur filmhistorischen Relevanz der Animation:

– Die Ausformung der Gattung Kurzfilm ist ganz wesentlich Animationsfilmkünstlern zu verdanken. Und zwar gerade nicht im Sinne einer Normierung, eines narrativen Regelwerks, wie es im Bereich des abendfüllenden Spielfilms von Regisseuren wie Griffith, Murnau, Pabst, Wegener, Wiene vollzogen wurde.



5



6

7



8



– Bis gegen Ende der zwanziger Jahre existierte keine exakte terminologische Trennung zwischen Trickfilm und Filmtrick (Special respektive Visual Effects). In dieser Zeit fungierte die Animation auch als eine Art «Kinolabor», war Experimentierbühne für filmtechnische und folglich filmästhetische Neuerungen genereller Art. Signifikant lässt sich dies an Hand einer Person zeigen: Der deutsche Animationsfilmpionier *Guido Seeber* (*DER STREICHHOLZKÜNSTLER*, 1910) war zugleich Kameramann bei den frühen Produktionen Paul Wegeners (*DER STUDENT VON PRAG*, 1912), für die er zahlreiche technische Verfahren wie zum Beispiel die Doppelbelichtung perfektionierte. 1925 drehte Seeber für *Julius Pinschewer* *DU MUSST ZUR KIPHO*, einen sechsminütigen Werbefilm für die Berliner Kino- und Photoausstellung, der alle bis dato bekannten «Filmtricks» zusammenfasste.

Ein vorläufig letztes Zwischenfazit: *Das Animationskino verfügt nicht nur über eine eigene Filmgeschichte, auch die Historie des Realfilms, des fiktionalen Kinos verdankt der Animation zahllose Impulse und Innovationen.*

.....  
Digitales

Die klassische Animation gehört womöglich alsbald zu den abgeschlossenen Kapiteln der Kinogeschichte. Über achtzig Jahre nach dem *Kipho*-Film von Pinschewer/Seeber beginnen die Grenzen zwischen Trickfilm und Filmtrick erneut zu verschwimmen genauso wie die zwischen realen und animierten Bildern. Die Digitalisierung hat im Bereich der Folienanimation bereits bewirkt, dass Folien und Tricktische so gut wie ausgestorben sind. Materielle Bilder überhaupt, fixiert auf einem Zelluloidstreifen, sind im Verschwinden begriffen. Das digitale Bild ist kein Bild im herkömmlichen Sinne mehr, es besteht lediglich aus Daten im Computer, was die Frage nach dem Wahrheitsgehalt von Bildern, nach der Beschaffenheit von Realität an sich dringlicher werden lässt. Dennoch gleicht ein digital erstellter Zeichentrickfilm einem Zeichentrickfilm analoger Herstellungsweise. In der Puppenanimation funktioniert das anders: Ein Puppenfilm kann nicht am Computer fabriziert werden und zugleich wie ein Puppenfilm aussehen. Die Puppe vermag nur ersetzt zu werden, nämlich durch einen virtuellen Charakter. Und genau da fängt das Problem an: Manche Geschichten verlangen gerade-

zu danach, sie mit Puppen zu erzählen. Die Annahme (hauptsächlich eine an Filmhochschulen weit verbreitete Annahme), es sei gleichgültig, ob man besagte Geschichten mit Puppen oder per Computeranimation realisiert, ist ein fataler Irrtum und resultiert aus einem Nicht-Bewusstsein über die ästhetischen Differenzierungen innerhalb der Animation.

Es sind die Puppen, die oft mühelos die Distanz zwischen Leinwand und Betrachter überwinden. Weshalb? Weil sie materielle Wesen sind und keine virtuellen. Weil sie ihre Materialität ungeschminkt offenbaren und wirken, als könne man sie jederzeit anfassen, im besten Sinne also: begreifen. Anders als im Cartoon und im Gegensatz zu sämtlichen anderen filmischen Gattungen basiert der Reiz der Puppenanimation auch auf diesem Kitzel des potenziell Haptischen, auf der Kombination verschiedenster Materialien, die ihren Materialcharakter mal offenlegen, mal nicht, die aber generell für eines sorgen: dass sich über die Leinwand so etwas wie Stofflichkeit vermittelt. Die Präsenz des Stofflichen verleiht dem Puppenfilm medienhistorisch und -ästhetisch betrachtet im Zeitalter der Digitalisierung eine gewisse altmodische Note. Was daher rührt, dass die Stofflichkeit eindeutig auf den manuellen Charakter des Herstellungsverfahrens verweist. Puppenfilm ist unter anderem auch ein Medium zur Demonstration handwerklicher Fertigkeiten.

In den siebziger Jahren bestand die Computeranimation noch aus rotierenden Kegeln und Kugeln. Erst *John Lasseter* mit seiner Produktionsfirma Pixar wagte ab Mitte der achtziger Jahre den Schritt, dem Hyperrealismus und Anthropomorphismus Disneys per digital generierten Bildern nachzueifern – allerdings ohne schlüssig erläutern zu können, worin denn exakt der Mehrwert einer virtuell erstellten Schreibtischlampe gegenüber einer gezeichneten liege (*LUXO JR.*, 1986). Eher stirnrunzelnd musste man zur Kenntnis nehmen, dass das erfolgreichste Puppenfilmstudio der Welt, *Aardman Animation*, 2006 mit dem Computerspektakel *FLUSHED AWAY* auf den Markt drängte. Der Schritt der Briten schürte die Vermutung, gewichtige Gründe würden dafür sprechen, von der analogen zur digitalen Produktionsweise zu wechseln: künstlerische, technische, Zeitersparnis, Kostenersparnis, was auch immer. Um es deutlich zu sagen: Diese vermeintlich zwingenden Gründe entstammen dem Reich der Phantasie. Es ist ein Ammenmärchen, durch

den Computer würden die Herstellungszeiten verkürzt. Ab einem bestimmten ästhetischen Niveau dauert die Produktion eines abendfüllenden Studiostreifens nach wie vor zirka vier Jahre – egal, ob er analog oder digital realisiert wird. Und im ambitionierten Kurzfilmbereich verhält es sich nicht anders. Die Revolution durch den Einsatz von Bits und Bytes in der Animation hat nicht zu mehr Qualität, sondern allein zu mehr Quantität geführt. Vor zehn bis fünfzehn Jahren wurden aus Südkorea maximal zwanzig Shorts zu internationalen Festivals eingereicht. Wenn es hoch kam, fanden drei davon ihren Weg in den jeweiligen Wettbewerb. Inzwischen bestückt Südkorea die Festivals für jede Ausgabe mit bis zu zweihundert Filmen – in den entsprechenden Wettbewerbsprogrammen tummeln sich aber weiterhin höchstens drei bis fünf Arbeiten. Für die allermeisten der etablierten Animationsfilmfestivals ergibt es folglich keinen Sinn, vom obligatorischen Zweijahresauf einen Einjahresrhythmus umzustellen. Und wenn es doch Sinn ergeben sollte, dann nur um den Preis einer erheblichen inhaltlich-künstlerischen Verflachung.

Sind also die Tage der klassischen Animation unwiderruflich gezählt? Nun, man darf noch auf Hoffnungsträger bauen. Die Leitfigur des japanischen Anime, *Hayao Miyazaki*, Regisseur des Berlinale-Gewinners *SPIRITED AWAY* (2001), insistiert weiterhin auf der traditionellen Machart seiner Filme. Und jüngst feierte auf dem Festival in Annecy die teuerste Schweizer Produktion aller Zeiten Weltpremiere und wurde prompt mit einem Publikumspreis geehrt: *MAX & CO* ist ein Puppenfilm alter Schule, ist ein Werk zum Anfassen und Begreifen, das den Reiz des Haptischen voll auskostet. Auf dem Regiestuhl sassen die Fribourger Zwillingbrüder *Guillaume*. Ein anderes männliches Zwillingpaar, *The Brothers Quay*, entfachte 1986 mit *STREET OF CROCODILES* einen wahren Boom der surreal-morbiden Puppenanimation. Und 1990 heimsten die Zwillinge *Lauenstein* für die Puppenparabel *BALANCE* gar einen Academy Award ein. Woher stammt bloss diese Affinität von eineiigen Brüderpaaren zu animierten Puppen? Aber das ist ein anderes Kapitel, eine ganz andere Geschichte ...

Thomas Basgier

# Brave New World

Als vorgestern die SWISS bei mir anrief und fragte, ob ich ihnen die Ehre geben und für den Monat September als Chefkoch für ihre «SWISS Ultra Cuisine Line» amten würde, war ich doch etwas überrascht. Ich sei dazu wohl nicht befähigt, gab ich zur Antwort. Das spiele überhaupt keine Rolle, und über die Gage werde man sich bestimmt einigen können. Weshalb man denn ausgerechnet mich anfrage, wollte ich wissen. Die Dame am andern Ende kicherte. Man habe den Tipp von einem Monsieur aus Bern erhalten, der den Deal zusammen mit Puma, Swatch und der Credit Suisse Group für mich eingefädelt habe. Welchen Deal, fragte ich verblüfft? Also bitte, kam prompt die Antwort: Meinen neuen Film zu sponsern! Und sie gratuliere auch gleich: Bei so einem Budget und bei solchen Partnern könne ja nichts mehr schief gehen!

Mir wurde etwas mulmig zu Mute. Ich sagte höflich zu, hängte auf und rief bei der Credit Suisse an, wo ich gleich verbunden wurde: Wann man mich denn zur Vertragsunterzeichnung erwarten dürfe? Man habe mich übrigens nicht früher kontaktieren wollen, weil zuerst noch einige Details mit meinem Juristen hätten geklärt werden müssen: Exklusivität der Premiere, Anzahl der Events, Einkleider, Merchandising, ein Auftrittsverbot meinerseits bei der Euro 2008 in einer dieser UBS-Arenen, absolut keine Statements zur Politik, weltweit, und schon gar nicht in der Schweiz – letztlich aber alles Peanuts, die unterdessen geklärt seien.

Die Frage, wer überhaupt mein Jurist sei, ging mir nicht aus dem Kopf, doch zuerst wollte ich wissen: Wieso gerade ich? Und welches Filmprojekt überhaupt? – Nun war die Person am andern Ende der Leitung perplex. Das müsse ich doch wissen: SF DRS plane zusammen mit ARD und ORF unter der Federführung von FOX TV eine eintägige Live-Sendung mit mir, weil sie in Erfahrung gebracht hätten, dass die NZZ am Sonntag aufgrund eines Variety-Artikels eine Sonderausgabe herausbringe, die von der Sonntagszeitung abgekupfert werde, was nun aber alles bereits in einem Artikel der Weltwoche vorweggenommen sei in ihrer brandneuen Kolumne mit dem unglaublichen Titel: *It's time for real people*.

Ich rief bei der Weltwoche an: Zwei Gründe, so erklärte mir der zuständige Journalist, seien für meine Wahl ausschlaggebend gewesen: Meine Preiskrönung in den USA im Beisein der Weltprominenz einerseits (er hatte irrtümlicherweise den Publikumspreis am Los Angeles Greek Film Festival mit dem Oscar und die dort anwesende Olympia Dukakis mit Paris Hilton verwechselt, was ihm bestimmt einen argen Rüffel eintragen wird) und andererseits meine hyperzynischen Statements über Begriffe wie *Engagement*, *Qualität*, *Auseinandersetzung*, oder auch zum Beispiel *Giesskannenprinzip* – da verplatze er im-

mer schier vor Vergnügen. Wie hast du das letztthin formuliert – er duzte mich nun, ohne zu fragen – «Die Paris-Hiltonisierung der Welt», die «Erosion des Inhalts», wieder lachte er laut heraus. «Ich mach' mit dir jede Wette», fuhr er fort, «es gibt Leute, die glauben, dass du das alles ernst meinst! Dabei würden das heutzutage nicht mal mehr die schlaffen Alt-Achtundsechziger sagen. Einfach genial!», fuhr er fort. Und grinste wieder los.

Ich machte etwas, was ich sonst nie mache: Ich hängte mitten im Satz das Telefon auf. Und atmete kurz und heftig. Dann, wohl wissend, dass mir die Sache aus dem Ruder zu laufen drohte, rief ich bei der Swiss an und fragte, ob sie vielleicht im September zusätzlich zu meinem Koch-Einsatz auf den Langstreckenflügen auch noch meinen letzten Dokumentarfilm zeigen möchten. Das wären doch brachliegende Synergien, scherzte ich. Die Frau schwieg einen Moment: das dürfe sie leider nicht selber entscheiden. Sie versprach zurückzufen. Was sie auch bald schon tat. Es tue ihr schrecklich leid, Rolex habe interveniert, und abgesehen davon wünsche ihre Kundschaft eigentlich eher etwas, also eher so ... so was Unterhaltendes halt, gerade heutzutage ... Sie entschuldigte sich mehrmals und wollte wissen, ob ich ihr das nachsehen könne. – Aber sicher! Ich lächelte und dankte. Dann wachte ich auf.

Draussen dämmerte es bereits. Ich trat ans offene Fenster, liess den Blick über die roten Dächer der Stadt schweifen. Alles nur ein Traum, dachte ich erleichtert. Was für ein Glück!

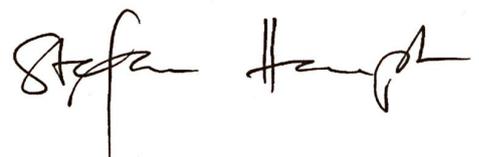
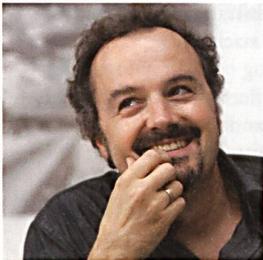
Und ich dachte an den Vortag zurück, an das Jurygespräch beim Bundesamt für Kultur über mein neuestes Spielfilmprojekt, das in Zürich und im Norden Thailands gedreht werden soll, in einem Lager für burmesische Flüchtlinge. Ich fragte mich, wohin die Welt und die Filmlandschaft sich bewegt. Ich fragte mich: Was ist mir wichtig? Was ist der «öffentlichen Meinung» wichtig? Was ist – überhaupt – wichtig ...

Draussen zogen letzte Nebelschwaden der Nacht vorbei, lösten sich in den immer stärker werdenden Sonnenstrahlen auf, genauso wie die letzten Erinnerungsfetzen meines Traumes.

Box Office, Festivalpreise, TV-Verkäufe, mediales Interesse, Zahlen, Quoten, Labels, Jugendwahn, Glamour, Lifestyle, Szene, Lounge, Code ...

Oh Brave New World!

Stefan Haupt

Das müsse ich doch wissen: SF DRS plane zusammen mit ARD und ORF unter der Federführung von FOX TV eine eintägige Live-Sendung mit mir, weil sie in Erfahrung gebracht hätten, dass die NZZ am Sonntag aufgrund eines Variety-Artikels eine Sonderausgabe herausbringe, die von der Sonntagszeitung abgekupfert werde.

mit  
Michael von der Heide  
Dodo Hug • Maria Becker • Nubya  
Toni Vescoli • Vera Kaa • Hugo Loetscher • Lys Assia ...

ein Film von Felice Zenoni

PAUL BURKHARD

# *O mein Papa*

**Der Film über den erfolgreichsten  
Schweizer Komponisten**



Buch/Regie Felice Zenoni • Kamera Björn Lindroos • Ton Hans Peter Studer • Schnitt Christian Müller • Musikaufnahmen Ron Kurz  
Arrangements Greg Galli • Musikrecherchen Franziska Dahinden • Lichtbestimmung Paul Avondet  
Produktionsleitung Martina Egi • Produzent Beat Hirt • Produktion Mesch & Ugge AG

**AB SEPTEMBER  
IM KINO**



[www.omeinpapa.ch](http://www.omeinpapa.ch)



MAHAMAT-SALEH HAROUN, Tschad

# DARATT

DRY SEASON

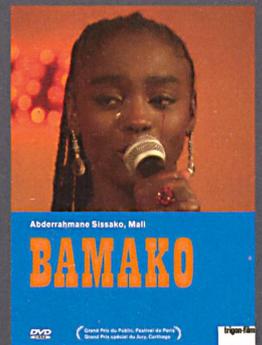
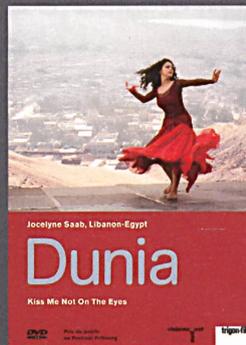
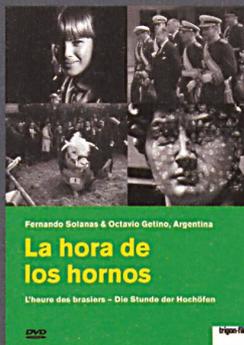
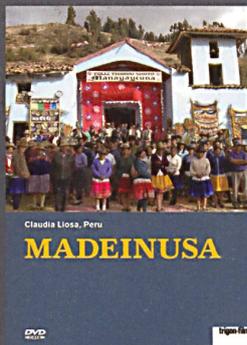
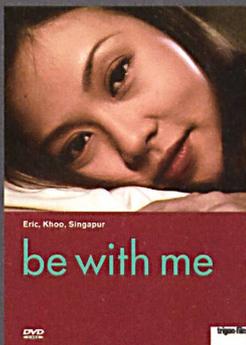
 Grosser Spezialpreis der Jury am Festival von Venedig

«Ein Film wie *Daratt* prägt sich mir ein,  
denn er hat in seiner Kargheit,  
in seiner Klarheit eine Wucht...»

*Cristine Nord, TagesZeitung Berlin*



AB 13. SEPTEMBER IM KINO



Die erste Adresse für herausragende  
Filme und DVDs aus Süd und Ost

[www.trigon-film.org](http://www.trigon-film.org) – 056 430 12 30

trigon-film