**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin
**Band:** 49 (2007)
**Heft:** 284

**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.–

7.07

> King Vidor
> Berliner Schule
> CH-Musikfilm

**King Vidor: Bildner amerikanischer Träume**

**Das rigorose Kino der Berliner Schule**

**Von UR-MUSIG bis HEIMATKLÄNGE:**
**Spaziergang durch den Schweizer Musikfilm**

YELLA von Christian Petzold

DIE TUNISREISE von Bruno Moll

HALLAM FOE von David Mackenzie

RATATOUILLE von Brad Bird

AUF DER ANDEREN SEITE von Fatih Akin

DUTTI DER RIESE von Martin Witz

www.filmbulletin.ch

Marc-Antoine ROBERT and Xavier RIGAULT presents

FESTIVAL DE CANNES 2007 – Prix du Jury

# PERSEPOLIS

NACH DEM GLEICHNAMIGEN COMIC VON MARJANE SATRAPI

## EIN FILM VON
## MARJANE SATRAPI UND VINCENT PARONNAUD

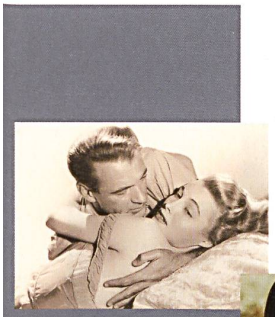
MIT DEN STIMMEN VON

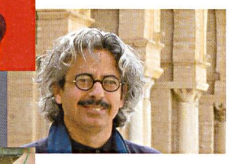
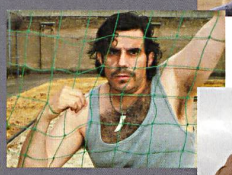
CHIARA MASTROIANNI • CATHERINE DENEUVE • DANIELLE DARRIEUX • SIMON ABKARIAN • GABRIELLE LOPES

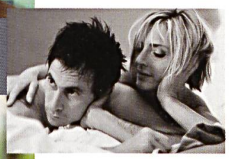
## AB 11. OKTOBER IM KINO

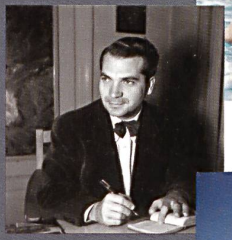
FILM COOPI
WWW.FILMCOOPI.CH

PARTNER: DAS MAGAZIN edition moderne students.ch







**Filmbulletin**
*Kino in Augenhöhe*

**7.2007**
**49. Jahrgang**
**Heft Nummer 284**
**September 2007**

*Titelblatt:*
*Nina Hoss in* YELLA
*Regie: Christian Petzold*

KURZ BELICHTET 4 *Bücher*
7 *Michael Curtiz*
8 *DVD*

RETROSPEKTIVE 10 **Melodramatischer Bildner amerikanischer Träume**
*Zu einigen Filmen von King Vidor*

FILMFORUM 16 **Melancholie in Zeiten der Heuschreckenträume**
**YELLA** *von Christian Petzold*

PANORAMASCHWENK 18 **Die Kinder des Jungen Deutschen Films**
*Das rigorose Kino der Berliner Schule*
28 *Protagonisten der Berliner Schule*

FILMFORUM 30 **DIE TUNISREISE** *von Bruno Moll*

NEU IM KINO 32 **CHICKEN MEXICAINE** *von Armin Biehler*
33 **HALLAM FOE** *von David Mackenzie*
34 **RATATOUILLE** *von Brad Bird*
35 **AUF DER ANDEREN SEITE** *von Fatih Akin*
36 **THE BUBBLE** *von Eytan Fox*
36 **SCHWARZE SCHAFE** *von Oliver Rihs*
37 **A MIGHTY HEART** *von Michael Winterbottom*
38 **DUTTI DER RIESE** *von Martin Witz*
39 **O MEIN PAPA** *von Felice Zenoni*

STREIFLICHT 40 **Von UR-MUSIG bis HEIMATKLÄNGE**
*Ein kurzer Spaziergang durch die jüngere Schweizer Musikfilmgeschichte*

UNPASSENDE GEDANKEN 48 **Beton- oder Januskopf?**
*Von Andreas Furler*

# 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
*Redaktionelle Mitarbeiter:*
Kathrin Halter
Josef Stutzer

**Inserateverwaltung**
Filmbulletin

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

**Produktion**
*Druck, Ausrüsten:*
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 234 52 52
Telefax +41 (0) 52 234 52 53
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

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

**Mitarbeiter dieser Nummer**
Frank Arnold, Martin Girod, Johannes Binotto, Jürgen Kasten, Julian Weber, Irène Bourquin, Stefan Volk, Michael Ranze, Daniela Sannwald, René Müller, Erwin Schaar, Doris Senn, Irene Genhart

**Fotos**
*Wir bedanken uns bei:*
Cineworx, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; Ascot Elite Entertainment, Buena Vista International, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Filmpodium, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, Xenix Filmdistribution, Zürich; Pandora Filmverleih, Aschaffenburg; Filmgalerie 451, Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek, Fotoarchiv, Komplizen Film, Peripher Filmverleih, Piffl Medien, Berlin; ZDF-Bilderdienst, Mainz

**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

# Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

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

**FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH**

**Stadt Winterthur**

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

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

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

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

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

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

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

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

# In eigener Sache

**Zeitschrift – «eine Schrift im Verlaufe der Zeit», allenfalls: zeitlos aktuell.**

Einer der Vorteile einer Zeitschrift: Von den Beiträgen, die sie bündelt, wird kein abschliessendes Urteil verlangt. Ein Thema kann fortgeschrieben, weiterentwickelt, von einer anderen Seite betrachtet oder in einen neuen Zusammenhang gestellt werden.

Selbst umstrittene Themenbereiche oder Filme müssen nicht zwingend kontrovers behandelt werden. Die Auseinandersetzung kann auch zwischen einzelnen Beiträgen stattfinden. Neue Einsichten können im Laufe der Zeit, je nach Stand der Dinge, von Ausgabe zu Ausgabe in die Beiträge einer Zeitschrift einfliessen.

Eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Dingen braucht Raum und Zeit – und gerade dies macht es spannend, eine «Schrift in der Zeit» herauszugeben und die Auseinandersetzung (hier) mit Filmen fortzusetzen.

Walt R. Vian

# Kurz belichtet

KONTROLL
*Regie: Antal Nimrod*

**Ostblick**

Die *Filmstelle* des Verbands der Studierenden an der ETH Zürich wirft mit ihrem neuen Zyklus einen Blick auf das Filmschaffen der letzten zehn Jahre in Osteuropa. Den Auftakt zum Programm (jeweils dienstags, 20 Uhr) bildet am 2. Oktober CHAT NOIR, CHAT BLANC von *Emir Kusturica*. Es folgen GRBAVICA von *Jasmila Zhanic* (9.10.), KONTROLL des Ungarn *Antal Nimrod* (16.10.) und STESTI des Tschechen *Bohdan Stama*. Bei der Vorführung von DAS FRÄULEIN (30.10.) wird *Andrea Staka* als Special Guest anwesend sein. Im November werden TRANSSYLVANIA von *Tony Gatlif* mit *Asia Argento* (6.11.), der ungarische "Landkrimi" HUKKLE von *György Palfi* und COMMENT J'AI FÊTÉ LA FIN DU MONDE von *Catalin Mitulescu* gezeigt. Nicht verpassen sollte man den Abend mit estnischen Kurztrickfilmen (20.11.). Die Reihe findet ihren Abschluss mit dem polnischen SUKCES von *Marek Bukowski* in Schweizer Erstaufführung.

*Filmstelle VSETH, (CAB) Universitätsstrasse 6, 8092 Zürich, www.filmstelle.ch*

**Filmgeschichte**

Das *Kino Kunstmuseum* und die Kinemathek *Lichtspiel* in Bern beginnen im Oktober eine fortlaufende filmgeschichtliche Reihe. Auftakt von «Eine Geschichte in 50 Filmen» bildet ein Block von Kurzfilmen aus den Jahren 1900 bis 1910 – «kolorierte Märchenfilme, historische Dramen im Zeitraffer, Ansichten aus fernen Ländern, rasante groteske Komödien, Tanznummern und Dokumentaraufnahmen aus der Arbeitswelt». (16.10./17.10., mit einer Einführung durch die Filmhistorikerin *Mariann Sträuli*). Es folgt mit ASSUNTA SPINA von *Gustavo Serena* und *Francesca Bertini* ein veristisches Drama von 1915 im

SANS SOLEIL
*Regie: Chris Marker*

BEYOND THE FOREST
*Regie: King Vidor*

MARSEILLE
*Regie: Angela Schanelec*

THE LADY EVE
*Regie: Preston Sturges*

Arbeitermilieu von Neapel mit Francesca Bertini als Diva. (23. 10., 31. 10.)

*Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3011 Bern, www.kinokunstmuseum.ch*

*Lichtspiel, Bahnstrasse 21, 3008 Bern, www.lichtspiel.ch*

### Science fiction

«Things to come!» nennt sich der Streifzug durch den Science-Fiction-Film, der im Oktober im *Stadtkino Basel* mit dem gleichnamigen Film von *William Cameron Menzie* beginnt. Raritäten und Klassiker, Pulp und Autorenfilme werden zu sehen sein: der russische Stummfilm AELITA von *Jakov Protasanow* (mit Live-Musikbegleitung), METROPOLIS von *Fritz Lang*, F.P.1 ANTWORTET NICHT von *Karl Hartl*, THE DAY THE EARTH STOOD STILL von *Robert Wise*, GOJIRA von *Ishiro Honda*, ALPHAVILLE von *Jean-Luc Godard* oder FAHRENHEIT 451 von *François Truffaut* – um nur einige Leckerbissen zu nennen.

*Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch*

### Viennale

Die Viennale (19.–31. 10.) zeigt in ihrem Hauptprogramm jeweils eine akzentuierte Auswahl neuer filmischer Arbeiten aus allen Ländern. Das reicht 2007 von Sonja Heiss' HOTEL VERY WELCOME bis zu Gus van Sants PARANOID PARK. Mit einem Tribute wird *Jane Fonda* geehrt, die in Wien anwesend sein wird. Spezialprogramme gelten dem *Proletarischen Kino* von 1918 bis 1938 und den Filmemacherinnen *Pascale Ferrand* (LADY CHATTERLEY) und *Stephanie Rothman* – erste und einzige Frau, die bei Roger Cormans New World Pictures debutierte.

«Der Weg der Termiten» heisst die zusammen mit dem Österreichischen Filmmuseum erarbeitete *Retrospektive*. Sie beginnt bereits am 1. Oktober und zeigt «Beispiele eines essayistischen Kinos von 1909 bis 2004».

*www.viennale.at*

### Zürich

Die dritte Ausgabe des *Zurich Filmfestival* dauert neu elf Tage. Vom 27. September bis 7. Oktober bewerben sich im Wettbewerb junge Regisseure (in den Kategorien erste, zweite und dritte Spielfilme) um das «Goldene Auge». Die Reihe «A Tribute to ...» gilt dieses Jahr *Oliver Stone*. Die Sektion «Neue Welt Sicht» stellt aktuelle Arbeiten aus Russland vor – ergänzt durch den *Zurich Talk* «Im Osten viel Neues – Filmfokus Russland» mit *Sitora Alieva*, Leiterin des Filmfestivals von Sochi, und *Andrei Plachov*, Präsident der internationalen Filmkritikervereinigung FIPRESCI (1. 10.). Das innovative Festival des digitalen Films *onedotzero* ist Gast des Festivals und bestreitet einen eigenen Wettbewerb.

*www.zurichfilmfestival.org*

### Michelangelo Antonioni

«Wenn es stimmt, dass die Grösse eines Regisseurs in der Zärtlichkeit besteht, die er der Welt und ihren Dingen gegenüber aufbringt, dann gehört Antonionis Werk zum Grössten, was das erste Jahrhundert Kino hervorgebracht hat.» (Michael Althen) Die Grösse und den Reichtum dieses Werks auszuloten, ermöglicht in seinem Oktober/November-Programm das Zürcher *Filmpodium*. Es zeigt (mit wenigen Ausnahmen) das Gesamtwerk Antonionis– von seinem Spielfilmerstling LA CRONACA DI UN AMORE von 1950 bis zu IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA von 1982, dem letzten Film, den er in Eigenregie noch drehen konnte. Zu sehen sind aber auch AL DI LÀ DELLE NUVOLE von 1995, den Wim Wenders – nach dem Schlaganfall von Antonioni – als Co-Regisseur mitverantwortet, und EROS, ein Triptychon von Steven Soderbergh und Wong Kar-wai, zu dem Antonioni die Episode IL FILO PERICOLOSO DELLE COSE beisteuerte – quasi ein «Autorenfilm ohne Autor» (Fritz Göttler).

Begleitend zur Retrospektive wird *Fred van der Kooij*, Filmdozent und Filmemacher, Vorlesungen zum Werk von Antonioni halten (jeweils mittwochs, 18.30 Uhr, vom 3. 10. bis 7. 11., mit Filmbeispielen jeweils 90 Min.) – erstmals im Filmpodium und nicht mehr an der ETH.

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

### Brasilien

Das *Kino Nische* Winterthur zeigt im Oktober ausgewählte Filme aus Brasilien. Den Auftakt macht *Glauber Rochas* TERRA EM TRANSE von 1967, der grossartige Klassiker des *Cinema novo* (7. 10.). Es folgen mit DOMESTICA, O FILME (14. 10.) und CIDADE DE DEUS (21. 10.) zwei Filme von *Fernando Meirelles*. Den Abschluss macht ROMEO AND JULIA GET MARRIED von *Bruno Barreto*.

*Kino Nische im Gaswerk, Untere Schöntalstr. 19, 8401 Winterthur, www.kinonische.ch*

### King Vidor

«Aber wo kann man auf einer grossen Leinwand DUEL IN THE SUN sehen?» seufzte vor Jahren der Filmhistoriker Hans Helmut Prinzler am Schluss eines längeren Textes zu King Vidor. Die aktuelle Antwort heisst: im *Filmpodium Zürich* (4., 7., 8. 10.). Es zeigt in seinem Oktober/November-Programm aber nicht nur diesen melodramatischen Western voller glühender Farben, sondern neben berühmteren Titeln des unbekannteren der Grossen des klassischen Hollywoods wie THE CROWD, THE BIG PARADE, THE FOUNTAINHEAD und WAR AND PEACE auch Komödien wie THE PATSY und SHOW PEOPLE (mit Marion Davies), Western wie NORTHWEST PASSAGE und MAN WITHOUT A STAR, Melodramen wie STELLA DALLAS, BEYOND THE FOREST und RUBY GENTRY oder mit HALLELUJAH einen der ersten Tonfilme. Vorgängig zur Projektion von OUR DAILY BREAD findet eine Werkeinführung statt (11. 10., 18 Uhr). Die Retrospektive ist in Zusammenarbeit mit der *Cinémathèque suisse* in Lausanne entstanden, dort läuft sie bereits seit September und bis Ende Oktober.

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

*Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, 3, allée E. Ansermet, 1002 Lausanne, www.cinematheque.ch*

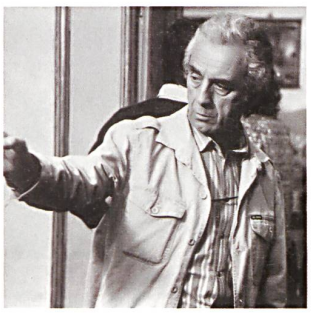
### Marseille

Im Zürcher *Xenix* ist im Oktober in der Programmschiene Kino/Lot MARSEILLE von *Angela Schanelec* (22.–24. 10., 19.15 Uhr) zu sehen – ein schönes Beispiel der Berliner Schule. Unter der Rubrik «Kino/Lot» zeigt das Xenix jeweils «unkonventionelle Werke, die dank ihrer formalen oder inhaltlichen Intensität zu aussergewöhnlichen Kinoerlebnissen führen und die sonst in der Schweiz nicht zu sehen sind».

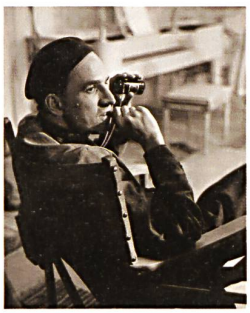
*Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch*

### Edith Head – Dressed to Thrill

Der Perfektionist Alfred Hitchcock vertraute ihr blind, Barbara Stanwyck liess sich nur von ihr einkleiden und Audrey Hepburn wäre ohne ihre Mithilfe wohl nie ein Star geworden.



*Michelangelo Antonioni*



*Ingmar Bergman*

«You can have anything you want in life if you dress for it» soll sie einmal gesagt haben – das galt nicht zuletzt für Edith Head selber. Die berühmteste Kostümdesignerin Hollywoods hat im Laufe ihrer Karriere rund tausend Filme ausgestattet und war achtmal mit dem Oscar ausgezeichnet worden – öfter als je eine Frau vor oder nach ihr. Im Oktober widmet das Filmpodium der grossen Filmkünstlerin eine kleine Hommage mit fünf ihrer grössten Erfolge, darunter etwa TO CATCH A THIEF von Alfred Hitchcock.

Am 25. Oktober wird *Johannes Binotto* ins Werk von Edith Head einführen. Anschliessend wird THE LADY EVE von Preston Sturges gezeigt.

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

The Big Sleep

**Ulrich Mühe**

20. 6. 1953–22. 7. 2007

«Im Theater, Film, selbst im Fernsehen – es schien, als ginge Mühe ein paarmal um die Figur, die er spielte, herum; er inspizierte sie von allen Seiten, kroch in sie hinein, um ihr Innerstes zu erspüren, und ganz am Ende hatte er, wenn es gut ging, und es ging meistens gut, jede Nuance erfasst und den Part gemeistert und sich einverleibt, ganz zart und vorsichtig, als wolle er ihn nicht beschädigen.»

*Verena Lueken in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28. 7. 2007*

**Michel Serrault**

24. 1. 1928–29. 7. 2007

«In der Zusammenarbeit mit Michel Serrault begeisterte mich, dass er seine angeborene Phantasie beibehalten konnte, aber gleichzeitig eine ungekannte Verletzbarkeit spüren liess.»

*Claude Sautet in einem Gespräch zu* NELLY ET MONSIEUR ARNAUD *in Filmbulletin 1.96*

**Michelangelo Antonioni**

29. 9. 1912–30. 7. 2007

«Es waren nicht allein L'AVVENTURA, IL GRIDO, DESERTO ROSSO, mit denen Antonioni den europäischen Autorenfilm prägte. Es war die allen seinen Werken eingeschriebene Vergegenwärtigung der Verzweiflung, in der die Filmfiguren trostlos blieben. Die kinematographische Bewegung, in der diese sichtbar wurde, ist das Entgleiten.»

*Karsten Witte in seinem Nachwort zu Michelangelo Antonioni: Bowling am Tiber. Erzählungen, 1985*

**Ingmar Bergman**

14. 7. 1918–30. 7. 2007

«Er hat das Kino verwandelt von einer Sprache der Nachahmung zu einer Sprache der Meditation. Er hat alles herkömmliche Erzählen aufgebrochen zu einem Dialog von Gegenwart und Gedächtnis, aussen und innen, Erfahrung und Vision.»

*Peter W. Jansen in Filmbulletin 2.07*

**Jane Wyman**

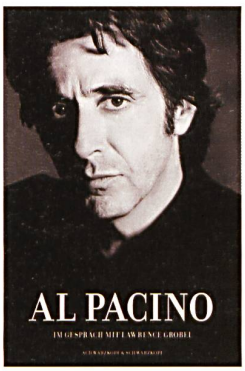
4. 1. 1914–10. 9. 2007

«Jane Wymans grosser Augenblick, ihre beste Rolle, ist die Witwe Cary in Sirks ALL THAT HEAVEN ALLOWS, die sich in ihren Gärtner verliebt. Vielleicht hat Wymans zerbrochenes Spiel, ihr Zögern und Taumeln und Sehnen ja etwas mit wirklichen Erfahrungen zu tun. Vielleicht ist es aber auch ein Beispiel für jene Art von souveräner Präsenz und Leuchtkraft, zu der das Studiosystem erzog, als es noch funktionierte.»

*Andreas Kilb in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. 9. 2007*

## Auf der Leinwand und jenseits davon

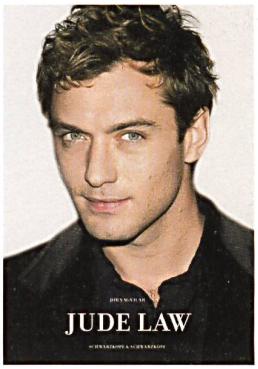
### Schauspielerbücher

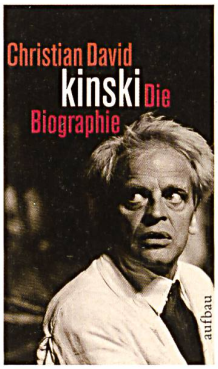


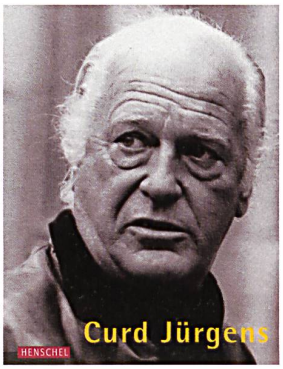

Talent, Handwerk, Glück, Exhibitionismus – und wie sie in jeweils unterschiedlichem Masse einzelne Schauspieler formen. Es ist vielleicht bezeichnend, dass bei einem, der in den fünfziger und sechziger Jahren ein Star war, noch ein gesonderter Text sich mit seinem Verhältnis zur Regenbogenpresse beschäftigen muss, während bei heutigen Schauspielern, wenn sie Selbstauskunft geben, das Problem der medialen Öffentlichkeit automatisch ein Thema ist. Vergangen sind die Zeiten, in denen es etwa möglich war, dass von der grossen Anzahl schwacher Filme, die Klaus Kinski in den siebziger Jahren in Italien drehte, viele damals in Deutschland gar nicht ins Kino kamen, es hierzulande also verborgen blieb, dass sich seine Karriere auf einer Talfahrt befand. Heute, in Zeiten des Internets, wäre so etwas unmöglich. Und heute stehen generell Stars viel mehr im Licht der Öffentlichkeit, aus einer Handvoll Paparazzi sind Unmengen von "Leserreportern" geworden, allzeit bereit, mit ihren Handykameras Prominente im Bild festzuhalten.

Einundzwanzig deutschsprachige Schauspielerinnen und Schauspieler (vorwiegend jüngere wie Robert Stadlober, Matthias Schweighöfer, bis hin zu Hannah Herzsprung) stellt der anregende Band «Schauspielerbekenntnisse» vor, acht davon haben sich einen eigenen Text abgerungen, die anderen dreizehn antworten auf Fragen, deren Ausgangspunkt lautet: «Wir möchten wissen, warum und wie Sie geworden sind, was Sie sind.» Entsprechend oft geht es um den frühen Wunsch, diese Profession auszuüben, Daniel Brühl ist nicht der einzige, der bekennt, dass er «als Kind schon wahnsinnig gern gespielt» hat. Die meisten Interviews sind biografisch angelegt, so wird Christiane Paul ausführlich nach ihrer mehrjährigen parallelen Existenz als Schauspielerin einerseits und Medizinstudentin beziehungsweise praktizierende Ärztin andererseits befragt. Manche, wie Ulrich Matthes, äussern sich auch sehr dezidiert zu den Rollenschemata, in die sie aufgrund zurückliegender (Film-)Rollen gepresst werden; er konstatiert, «ich kenne keine Filmleute, die regelmässig ins Theater gehen, um sich auch die Schauspieler anzugucken.» Von Matthes stammt auch der schöne Satz: «Was macht einen guten Filmschauspieler aus? Der Verzicht auf jegliche Form von Schauspielerei.»

Andersherum formuliert es Al Pacino: «Im Film gibt es immer das Element der Beherrschung, der Zurückhaltung. Die Bühne ist anders. Es gibt mehr zu spielen.» Sein Herz hängt mehr am Theater als am Film, das wird immer wieder deutlich in den neun Gesprächen, geführt zwischen 1979 und 2006 mit dem Journalisten *Lawrence Grobel*, die dieser Band (ohne Register und einer dürftigen Filmografie, die nur deutsche Titel nennt) vereint, «die meisten wurden überarbeitet». Davon träumt jeder Journalist: Dass ein Prominenter nur ihm ein Interview geben will. Für Grobel wurde das Wirklichkeit. Al Pacino wollte mit dem Journalisten sprechen, der mit Brando gesprochen hatte (genau wie Grobels Brando-Gespräch ist auch das mit Truman Capote auf deutsch erschienen). «Er ist hartnäckig, aber niemals arglistig», gesteht Pacino im Vorwort seinem Gegenüber zu. Gleich das erste Gespräch, im Dezember 1979 im amerikanischen «Playboy» veröffentlicht, ist mit 82 Seiten das längste und tiefgehendste. Eher assoziativ geführt, entlockt es Pacino vieles, aber nicht alles, zumal über seine früheren Frauenbeziehungen mag er wenig sagen, auch wenn Grobel mehrere Namen prominenter Kolleginnen




ins Spiel bringt, mit denen Pacino zum Teil mehrjährige Beziehungen hatte.

«Während sein Beruf Pacino zum Superstar und reichen Mann machte, blieb sein Privatleben ein Durcheinander.» Ob man das in einigen Jahren auch von Jude Law sagen wird? «Ein Charakterschauspieler, der versucht, aus einem wunderschönen Körper zu entfliehen» – so hat der Regisseur Anthony Minghella Jude Law charakterisiert, mit dem er immerhin drei Filme gedreht hat, zuletzt BREAKING AND ENTERING. Das könnte ein interessanter Ansatz für eine Biografie sein. Der Journalist *John McVicar* verfolgt ihn leider nur zeitweilig, stattdessen geht es ihm eher um die «Seifenoper seines Privatlebens», seine notorische Untreue, die mehrfach seine Beziehungen (oft zu Kolleginnen) ruiniert hat. Bezeichnenderweise widmet sich das ganze erste Kapitel Laws sogenannter «Nanny-Affäre». McVicar mokiert sich dabei zwar über die britische Regenbogenpresse, was ihn nicht daran hindert, seine Detailinformationen genau daraus zu beziehen. «Biografisch, nicht enthüllend» will das Buch sein, aber die brauchbaren Informationen und interessanten Gedankengänge wie der, dass «seine sexuelle Zweideutigkeit einen Teil seines Charmes ausmacht», sind verborgen unter reichlich Klatschgeschichten und Sätzen wie «Daisy ist eine dumme Kuh», mit denen die Ironie ins Denunziatorische umkippt. Quellenangaben für Zitate enthält der Band ebenso wenig wie eine Filmografie oder ein Register.

Vergleichsweise gut dokumentiert ist das Wirken Klaus Kinskis, vor einigen Jahren erschienen gleich zwei umfangreiche Sammelbände: Die jetzt vorgelegte Biografie von *Christian David* (Jahrgang 1972, er verfasste schon seine Promotion über Kinski) ist eine solide Arbeit, die sich durch eigene Recherchen auszeichnet (vor allem viele Gespräche, mit denen in den Anmerkungen die einzelnen Zitate nachgewiesen werden) und nicht krampfhaft versucht, die neue grosse Enthüllung zu präsentieren. Erfreulich ist auch, dass er das jeweilige Umfeld charakterisiert, etwa die römische Filmmetropole während der sechziger Jahre, in die Kinski aus der Enge des bundesdeutschen Films (und der «lukrativen, aber auch einengenden Schublade» des Schurkendarstellers, vor allem in den Wallace-Filmen) flüchtete und die ihm, wie auch zahlreichen anderen internationalen Filmschauspielern, ein neues und finanziell lohnendes Betätigungsfeld bot.

Kinskis «Erfahrungen mit finanzieller Not und Schulden» Ende der fünfziger Jahre sieht der Autor als Ursache für seine später «von Wahllosigkeit geprägte Filmarbeit». Er charakterisiert dessen Lebensstil als «eine aggressive Form der Verdrängung: Kinski gab dieses Geld regelmässig und mit grösster Konsequenz rasch wieder aus ... Er vernichtete es und damit auch die Erinnerung an dessen Herkunft.» Damit blieb er, wie schon in seinen deutschen Filmen, «ein Gefangener im selbst gewählten Gefängnis». Angesichts der zahlreichen Filme Kinskis, von denen viele, gerade seine italienischen B-Filme, erst später im Zuge von Video- und DVD-Veröffentlichungen zugänglich wurden (dass von Jean Delannoys DER MANN MIT DER TORPEDOHAUT allerdings «keine verfügbare Kopie» mehr existiert, sei bestritten, er gehört noch immer zum Repertoire der – ehemaligen – Sender von Leo Kirch), beschränkt sich der Autor bei den Beschreibungen und Analysen von Kinskis Auftritten auf vergleichsweise wenige Arbeiten, wozu natürlich sein unvergesslicher Kurzauftritt in DR. SCHIWAGO zählt, aber auch eine gelungene Würdigung seiner Wallace-Figuren als Aussenseiter gehört. Mit einer Zeittafel, Filmo-, Diskografie und Bühnenverzeichnis sowie einem Personenregister stimmt auch der dokumentarische Anhang des Bandes.

«Wie Curd Jürgens: jeden Abend eine Party und tagsüber musste das Geld dafür beschafft werden» schreibt Christian David einmal über den Lebensstil Kinskis Ende der sechziger Jahre in Rom. Wie Kinski wirkte auch Curd Jürgens damals in zahlreichen internationalen Koproduktionen eher mässiger Qualität mit. Ein Comeback, wie es Kinski durch die Zusammenarbeit mit Werner Herzog erfuhr, sollte ihm nicht mehr gelingen. Seine beste Zeit blieben die Fünfzigerjahre in Deutschland mit Arbeiten wie DES TEUFELS GENERAL. Mit einigen wenigen seiner internationalen Produktionen, zumal Nicholas Rays BITTER VICTORY, zählte er bald darauf zu den Schauspielexporten des deutschen Films – als der «armoire normande», der normannische Schrank, wie ihn Brigitte Bardot zärtlich getauft hatte (bekannter ist die deutsche Fehlübersetzung «normannischer Kleiderschrank»). Jürgens' fünfundzwanzigster Todestag wurde jetzt zum Anlass genommen, die im Jahr 2000 erschienene Publikation des Filmmuseums Frankfurt am Main in einer zweiten ("aktualisierten") Auflage zu veröffentlichen.

«Mit Curd Jürgens ist der bundesdeutsche Nachkriegsfilm weltmännisch geworden» heisst es einmal in dieser gelungenen Mischung aus analytischen Texten und persönlichen Erinnerungen von Weggefährten. Das mag kein so rundes Bild geben wie eine von einem einzigen Verfasser verantwortete Biografie, sondern eher Facetten aufblättern, damit aber am Ende vielschichtiger sein. Zu diesen Facetten gehören hier auch ein kürzerer Text «Curd Jürgens und das Geld» und ein längerer, «Curd Jürgens und die Yellow Press», der, angefangen mit seiner stürmischen und deshalb schlagzeilenträchtigen Beziehung zu seiner Kollegin Eva Bartok (seiner dritten von fünf Ehefrauen), das Auf und Ab dieser wechselseitigen Vorteilsnahme verfolgt, schliesslich bot Jürgens «sein Privatleben mit Leidenschaft im Rampenlicht der Öffentlichkeit dar», wie es schon in der Einleitung heisst. Dass die Filmografie ausführlich ist und der Band auch über Register verfügt, braucht bei einer Publikation des Filmmuseums eigentlich nicht hervorgehoben zu werden, verdient aber doch eine Würdigung.

Frank Arnold

*Béatrice Ottersbach, Thomas Schaft, Nina Haun (Hg.): Schauspieler-Bekenntnisse. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 2007. 349 S., Fr. 42.70, € 24.90*

*Al Pacino im Gespräch mit Lawrence Grobel. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2006. 299 S., Fr. 34.90, € 19.90*

*John McVicar: Jude Law. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2006. 224 S., Fr. 26.80, € 14.90*

*Christian David: Kinski. Die Biografie. Berlin, Aufbau Verlag, 2006. 447 S., Fr 43.70, € 24.90*

*Hans-Peter Reichmann, Eleonore Emsbach, Thomas Worschech (Red.): Curd Jürgens. Frankfurt am Main, Berlin, Deutsches Filmmuseum, Henschel Verlag, 2007 (Kinematograph 14, 2. erweiterte Auflage.) 224 S., Fr. 43. 70, € 24.90*

# PACTE DE L'AUDIO VISUEL

## 10 Jahre___Ans___Anni «Pacte de l'audiovisuel»

Die SRG SSR idée suisse fördert das Schweizer Filmschaffen 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.

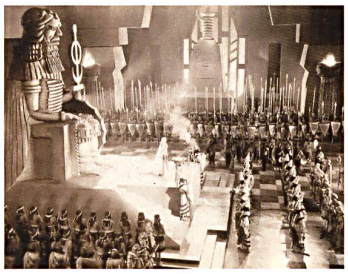
SRG SSR idée suisse investit chaque année 20 millions de francs environ dans la création cinématographique suisse.
En 10 ans, plus de 1000 documentaires, téléfilms et courts métrages ont été coproduits dans le cadre du «Pacte de l'audiovisuel».

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.

**SRG SSR idée suisse**

# Michael Curtiz vor CASABLANCA

## «Il Cinema ritrovato», Bologna 2007



NOAH'S ARK
*Regie: Michael Curtiz*

Es gibt merkwürdige Konstellationen beim Blick auf die Filmgeschichte. So ist der Regisseur eines der berühmtesten und meistzitierten amerikanischen Filme weitgehend ein Unbekannter: Alle kennen CASABLANCA, doch wer kennt nur annähernd das Werk seines Regisseurs Michael Curtiz (1888–1961)?

Als Mihály Kertész soll er in Ungarn von 1912 bis 1918 fast 50 Filme gedreht haben, bevor er über Österreich (1920–25, rund 20 Filme) und Deutschland (1925/26, weitere 3 Filme) in die USA auswanderte. Hier schuf er bis 1929 noch 10 Stummfilme, dann von 1930 bis 1961 rund 90 Tonfilme – bis 1953 alle für die Warner Brothers. Selbst filmhistorisch Interessierte kennen, wenn's gut geht, neben CASABLANCA höchstens noch vier oder fünf weitere Curtiz-Filme: etwa ANGELS WITH DIRTY FACES (mit Cagney und Bogart), den Piratenfilm THE SEA HAWK (mit Errol Flynn) oder das Melodram MILDRED PIERCE (mit Joan Crawford).

Verständlicherweise schrecken auch grosse Festivals angesichts der Titelfülle zurück vor einer Curtiz-Retrospektive, die uns einigermassen einen Überblick über sein Schaffen vermitteln würde. Das "kleine" Cinema ritrovato in Bologna hat sich in diesem Jahr der Aufgabe mit sympathischer Selbstbescheidung angenähert: Eine Hommage an Michael Curtiz konzentrierte sich auf drei seiner amerikanischen Stummfilme und vier seiner Tonfilme aus der ersten Hälfte der dreissiger Jahre, insgesamt also auf jene entscheidende Periode, in der sich der Ungar Kertész zum erfolgreichen Hollywood-Regisseur entwickelte.

Obwohl Jack Warner den Europäer vor allem als Spezialisten für historische Ausstattungsfilme nach Hollywood geholt hatte, musste Curtiz zuerst zwei "kleinere" Genrefilme drehen, bevor er 1928 NOAH'S ARK realisieren konnte. Diese ambitiöse Verbindung einer Liebesgeschichte im Ersten Weltkrieg mit jener von Noah's jüngstem Sohn gipfelt in der problematischen Parallelisierung der Sintflut mit dem Krieg. Zwölf Jahre nach Griffiths dramaturgisch besser verzahntem INTOLERANCE und drei Jahre nach King Vidors realistischerem THE BIG PARADE kam sie in jeder Hinsicht zu spät. Curtiz' weitere Hollywoodkarriere baute denn auch weit mehr auf den beiden bescheideneren, aber geglückteren "Fingerübungen" auf: In THE THIRD DEGREE (1926) verwandelt er ein abgestandenes melodramatisches Theaterstück vor allem durch die Verpflanzung ins Zirkusmilieu und betörende Mehrfachbelichtungen in ein funkelndes optisches Juwel, in GOOD TIME CHARLEY (1927) rettet er die nicht minder melodramatische Geschichte um einen Entertainer und seine erfolgreichere Tochter durch fulminantes Tempo und meist präzise Schauspielerführung über die ständig lauernden Abgründe der Gefühlsseligkeit hinweg.

Sorgfältig zeichnet Curtiz in diesen beiden Filmen das jeweilige Milieu, eine Qualität, die sich nahtlos in seinen frühen Tonfilmen weiterverfolgen lässt. An den Kriminalgeschichten THE STRANGE LOVE OF MOLLY LOUVAIN (1932) und JIMMY THE GENT (1934) besticht vor allem, wie wenig er seine eher schäbigen weiblichen und männlichen Figuren verächtlich macht, wie sehr er ihre subjektive Folgerichtigkeit herausarbeitet.

Ein ähnliches Bemühen, jede Seite in ihrer inneren Logik zu zeichnen, prägt jenen Film, der als Höhepunkt der Auswahl gelten darf: THE CABIN IN THE COTTON (1932), die realistische Darstellung der Auseinandersetzungen zwischen Plantagenbesitzern und Baumwollpflückern in den Südstaaten. Im Mittelpunkt steht die Figur eines Landarbeitersohns, der nach dem Tod des Vaters dank der Unterstützung durch den Grundbesitzer zur Schule gehen konnte: Wird die Dankbarkeit dem Wohltäter gegenüber oder die Solidarität mit den Freunden seines Vaters obsiegen? Curtiz zeigt den Klassenkonflikt ganz unideologisch, macht die Zerrissenheit der Hauptfigur plausibel und auch ihren Wunsch zu vermitteln, lässt den Film jedoch mit dem Hinweis auf die Unausweichlichkeit einer persönlichen Entscheidung offen enden.

Die Frage, ob Curtiz ein "Autor" oder nur ein geschickter Handwerker sei, drängt sich auf, lässt sich anhand dieser kleinen Auswahl aber kaum schlüssig beantworten. Festivaldirektor Peter von Bagh ist so fest von Curtiz' Autorenschaft überzeugt, wie sie von anderen Kennern bestritten wird. Letztlich dürfte dies in erster Linie unterschiedlichen Definitionen des Begriffs entspringen: Versteht man unter «Autor» einen Filmemacher mit einer wiederkehrenden, ihm eigenen Thematik und einer unverwechselbaren filmischen Formensprache – oder meint man damit jenen, dessen Können über das reine Handwerk hinaus eine künstlerische Vollendung erreicht?

Curtiz' in Bologna gezeigten Filme lassen immer wieder eine Parteinahme zugunsten der Entrechteten beobachten; ihre Erzählweise besticht oft durch eine starke elliptische Verknappung. Die Wiederkehr dieser und ähnlicher thematischer oder stilistischer Elemente mag teilweise typisch für Curtiz sein, zum andern Teil dürfte es sich aber um Charakteristika handeln, die im amerikanischen Kino jener (Pre-Code-)Zeit oder zumindest in den Warner-Produktionen verbreitet waren. Nicht zu übersehen ist dagegen – allein schon in den Filmen der Bologneser Auswahl –, dass Curtiz weit mehr als ein guter Handwerker war: Sein filmisches Können triumphiert noch über eher triviale Storys, es verleiht seinen Werken jenen Rhythmus und jene Harmonie, die vom Wirken eines Künstlers zeugen.

Vielleicht wird man der Frage in Bologna in den nächsten Jahren weiter auf den Grund gehen können: Peter von Bagh spielt mit dem Gedanken, die Curtiz-Hommage weiterzuführen. Dies passt in ein mehrstimmiges Festivalkonzept, das neben der – zwangsläufig eher disparaten – Sektion mit neu restaurierten und wiedergefunden Filmen auch wechselnde thematische Schwerpunkte setzt, wie in diesem Jahr Michael Curtiz, Asta Nielsen, Raffaello Matarazzo oder das Melodram, und die einzelnen Festivaljahrgänge doch auch wieder mit Konstanten zu verbinden weiss, wie dem Projekt der Restaurierung der Chaplin-Filme und der Reihe «Cento anni fa». So bietet selbst das "kleine" Bologna in seinen drei parallel programmierten Festivalkinos mehr, als die aufnahmefähigsten Filmbuffs bewältigen können. Wenn dann noch die Programmation der abendlichen Freiluftaufführungen auf der Piazza Maggiore dem Trend zum Mainstream zu widerstehen vermag und belegt, wie "populär" Filmgeschichte sein kann, ist das cinephile Glück komplett.

Martin Girod

# Den Panzerkreuzer endlich sehen

Es sind nicht selten die Berühmten, die man am wenigsten kennt. Für Sergej Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN trifft diese traurige Paradoxie besonders zu: Kein Kinobuch, das den Film nicht als Höhepunkt anführen würde; die Behauptung, hier kulminiere die gesamte Filmgeschichte, ist längst zum Gemeinplatz geworden, nicht nur unter Cineasten; auf ihn anzuspielen, sei es in Brian de Palmas THE UNTOUCHABLES, in THE NAKED GUN 33 1/3 oder bei den Simpsons, ist zum wohlfeilen Gag geworden.

Doch die Vertrautheit ist eine Täuschung. Denn tatsächlich ist die phänomenale Erfolgsgeschichte des Films zugleich eine von dessen laufender Verfälschung: Schon wenige Tage nach der Uraufführung vor den Teilnehmern des XIV. Parteikongresses in Moskau führt Eisenstein kleine Korrekturen durch, ehe der Film am 19. Januar 1926 öffentlich Premiere hat. Für seine Aufführungen im Ausland wird der Film wiederum verändert (ob von Eisenstein selbst – darüber sind sich die Experten nicht einig), und auch für seine Wiederaufführungen in Russland selbst ist der Film nicht mehr derselbe. Offensichtlichstes Beispiel ist etwa das dem Film vorangestellte Motto aus Leo Trotzkis «Russland in der Revolution», welches nach Trotzkis Ausschluss aus der Partei 1928 mit einem Lenin-Zitat vertauscht wird. Doch der Film wird nicht nur aus politischen Gründen Opfer von Zensur: Im Ausland sind es die brutalen Bilder vom Aufstand in Odessa, die man dem Publikum nicht zumuten zu können glaubt. Darüber hinaus wird eigenmächtig die Strukturierung des Films in fünf Akte geändert, das Bildformat beschnitten …

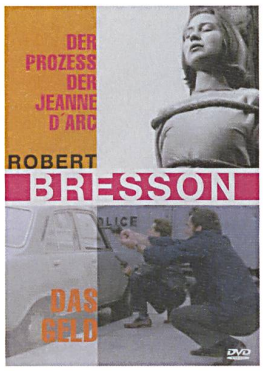
Wer sich einen Eindruck darüber verschaffen will, in welch verstümmelten Versionen der Film bislang in Umlauf war, der vergleiche einmal die diversen, weltweit erschienenen DVD-Ausgaben des PANZERKREUZER POTEMKIN, die sich allesamt voneinander unterscheiden und von denen doch jede verstümmelt war. Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN – so kann man mit Recht behaupten – existierte eigentlich gar nicht mehr.

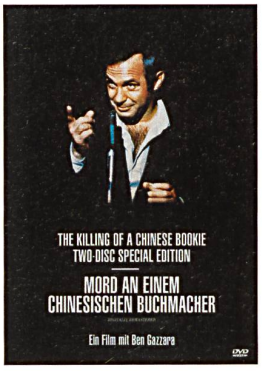
2005 ist von der Deutschen Kinemathek unter der Leitung von Enno Patalas dieser grosse Unbekannte rekonstruiert worden und liegt, herausgegeben von Transit Film, nun auch als DVD vor. Anders als im Falle von Enno Patalas' opus magnum, der Rekonstruktion von Fritz Langs METROPOLIS, von dem gut ein Drittel unwiederbringlich verloren ist, liegt hier eine Fassung des PANZERKREUZER POTEMKIN vor, die nahezu exakt jener der Uraufführung entspricht, und macht damit einen Klassiker zugänglich, den zwar alle kennen und so doch nahezu niemand je gesehen hat. Bekanntlich sollte man mit grossen Worten sparsam umgehen, doch hier ist es mehr als angebracht: Wer noch kein DVD-Abspielgerät besitzt – allein diese Veröffentlichung ist Grund genug, sich eines zuzulegen.

Johannes Binotto

PANZERKREUZER POTEMKIN. *Das Jahr 1905. UdSSR 1925. Region: 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 5.1. & AC3 Stereo; mit russischen Zwischentiteln; Untertitel: deutsch; Extras: Dokumentation: «Dem Panzerkreuzer Potemkin auf der Spur». Verleih: Transit Classics. www.transit-film.de*

## DVD





### Zweimal Bresson

«Man soll weder einen anderen noch sich selbst spielen. Man soll niemanden spielen», schreibt Robert Bresson in den erst kürzlich auf deutsch wiederveröffentlichten «Notizen zum Kinematographen». Bresson war besessen von einer reinen, ja asketischen Filmkunst – im Gegensatz zu jenem Kino, welches eigentlich nur abgefilmtes Theater sei. LE PROCÈS DE JEANNE D'ARC ist exemplarisch für dieses Unterfangen: Bressons Annäherung an den berühmten Ketzerprozess übertrifft in punkto Kargheit noch Carl Theodor Dreyers Stummfilm. Bresson inszenierte Laiendarsteller – misstrauisch gegenüber jeder Form des Ausbruchs vor der Kamera, weil man diesen «simulieren muss und bei denen sich alle Welt gleicht». Gerade in seinem Verzicht auf jede Dramatisierung erschüttert der Film. Diese Verweigerung passt nur zu gut zu der heiligen Jungfrau, die einem gerade dadurch so präsent wird, weil sie sich vom Zuschauer ebenso abwendet wie von ihren Richtern.

Bressons letzter Film L'ARGENT ist demgegenüber fast schon ein Actionfilm. Ein gefälschter 500-Franc-Schein macht die Runde, bis er schliesslich bei einem unschuldigen Heizöllieferanten landet und eine Katastrophe auslöst. Die Kaltblütigkeit, mit welcher die Kamera das banale Böse und die ganz alltägliche Brutalität zeigt, macht den Film beinahe unerträglich. Mit diesem abwesenden Blick der Kamera gelingt es dem Regisseur, den Schutzschirm der gewohnten Kinoimaginationen zu löchern: was sich dahinter zu erkennen gibt, sind bodenlose Abgründe. Damit zeigt der Film letztlich das, was man meinte, nicht zeigen zu können: die Leere. «Der Kinematograph», erhoffte sich Bresson, «ist die Kunst, mit Bildern nichts darzustellen.»

LE PROCÈS DE JEANNE D'ARC *F 1962.* & L'ARGENT *F/CH/BRD 1982. Beide: Region: 2; Bildformat 1.66:1 (anamorph); Sound: Dolby Digital 2.0; Sprache: F; Untertitel: D. Vertrieb: www.alamodefilm.de*

### Zweimal Cassavetes

Mit ganz entgegengesetzten, ungleich exaltierteren Mitteln als Bresson hat auch John Cassavetes versucht, jenen Moment zu erzeugen, wo das Spiel keines mehr ist – jenes unmögliche Unterfangen, den Zusammenbruch der Inszenierung zu inszenieren. Nirgends wird das so explizit wie in OPENING NIGHT: einer Bühnenschauspielerin kommt ihre Rolle zu nah, und sie verliert darob die Fähigkeit zu spielen. Der Ausbruch aus dem allzu wahren Skript wird mit Alkohol und Spiritismus versucht und mündet in den psychischen Zusammenbruch. Am Ende verweigert die Schauspielerin auf der Bühne den vorgegebenen Text und zwingt ihre Partner zur Improvisation.

Cassavetes macht das «method acting» zum Thema und zeigt, dass es dabei gerade nicht um ein möglichst naturalistisches Spielen geht. Statt um Realismus geht es dem Filmemacher um Wahrhaftigkeit – doch er ist gescheit genug zu wissen, dass auch letzteres unweigerlich zum Klischee gerinnen muss: im Film ist tragischerweise das Theaterpublikum ausgerechnet von der zusammenbrechenden Inszenierung besonders begeistert.

Weniger selbstreflexiv, aber nicht minder eindrücklich ist THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE. Kein anderer von Cassavetes Filmen hat bei seinem Kinostart so schlechte Kritiken erhalten wie dieser, und tatsächlich hat der Regisseur hier alles, was sonst sein Markenzeichen war, auf ein Minimum reduziert: die Geschichte um einen Nachtclubbesitzer, der, um seine Schulden bezahlen zu können, für die Mafia einen Mord ausführt, bietet nicht die emotionale Achterbahnfahrt, wie man sie von Cassavetes gewohnt ist. Die Gefühle der Hauptfigur bleiben hinter einem Kokon aus Gesten und Sprüchen verborgen; der Drive, den die Gangstergeschichte verspricht, wird fortwährend abgebremst. Was hier unter dem fadenscheinigen Deckmantel des Thrillers daherkommt, ist in Wahrheit ein wuchtiges Gedicht über die Einsamkeit in der nächtlichen Grossstadt. Wer heute das Kino eines Michael Mann verehrt, findet mit diesem Film einen seiner Vorboten.

Wie schon bei der Sammelbox mit Cassavetes-Filmen, die im gleichen Verlag erschienen ist, bestechen auch diese beiden Veröffentlichungen durch ihre liebevolle Edierung. Enttäuschend ist einzig, dass von THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE nur die längere der beiden von Cassavetes erstellten Schnittfassungen veröffentlicht wurde. Dafür ist dem Film der ebenso ausführliche wie interessante Dokumentarfilm A CONSTANT FORGE – THE LIFE AND ART OF JOHN CASSAVETES auf einer Zusatz-DVD beigegeben.

OPENING NIGHT *USA 1977. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprache: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: Koch Media*

THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE *USA 1975. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprache: D, E; Untertitel: D; Extras: Dokumentarfilm (engl. ohne Untertitel). Vertrieb: Koch Media*

### Zweimal Bava

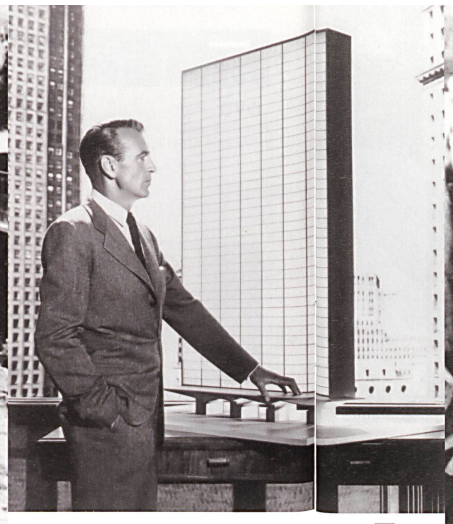
Angesichts von Puristen wie Bresson und Cassavetes ist das Werk Mario Bavas geradezu empörend barock. In satten Farben, welche die Nächte samtblau und das Blut tomatenrot leuchten lassen, erzählt Bava haarsträubende Schauermärchen ohne Rücksicht auf hohe Kultur und deren Geschichte. VAMPIRE GEGEN HERAKLES – der Titel zeigt bereits an, wie unverfroren der Italiener Quellen mischt. Griechische Antike, die amerikanische *gothic-fiction* des neunzehnten Jahrhunderts und ein Schuss Jules Verne gehen unerhörte Verbindungen ein: Ein muskelprotzender Herakles steigt mit dem blondierten Freund Theseus auf der Suche nach einem wundertätigen Stein zum Mittelpunkt der Erde hinab, während ihnen Dracula-Darsteller *Christopher Lee* nur Böses will. Die absurde Handlung und deren mässig begabte Protagonisten sprechen indes nicht gegen den Film. «Weil Bava die Mittel fehlten, um Aufwand zu treiben, blieb ihm nichts, als reines Kino zu machen», stellte Frieda Grafe den zu Unrecht verachteten Maestro einmal ins Recht. Tatsächlich hat der Film mit dem Spektakel erst seinen Anfang genommen. Bavas Vorbild Georges Méliès hatte mit dem Kurzfilm LE LOCATAIRE DIABOLIQUE vorgeführt, dass die Unmöglichkeiten des Kinos unendlich reizvoller sind als das Realitätsprinzip – Bava ist diesen Weg konsequent weitergegangen. Prompt macht er aus Méliès' «teuflischem Mieter» in LISA UND DER TEUFEL nun Satan selbst zum Hausbewohner, der eine verirrte Touristin bei sich aufnimmt. Und auch hier ist die Geschichte nur ein Vorwand, um das Bild auf der Leinwand bestimmte Dinge tun zu lassen. Rein ist das Kino Mario Bavas, weil es nichts als sein eigenes Medium feiert: die Farbe, den Ton, die Bewegung – alles schöner, berauschender, traumhafter als in Realität.

ERCOLE AL CENTRO DELLA TERRA *Italien 1961. Region: 2; Bildformat: 2.22:1 (anamorph); Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, I; Untertitel: D. Vertrieb: Kinowelt*

LISA E IL DIAVOLO *Italien/D/Spanien 1972. Region: 2; Bildformat: 1.85:1 (anamorph); Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E, I; Untertitel: D; Extras: Alternative Szenen. Vertrieb: e-m-s*

Johannes Binotto

1



2

3

# MELODRAMATISCHER BILDNER AMERIKANISCHER TRAEUME

Zu einigen Filmen von King Vidor (1894–1982)

4

5

1

1

6

Das Filmemachen hat er von Grund auf erlernt. Bereits als Neunzehnjähriger dreht King Vidor Beiträge für die lokale Wochenschau. 1916 geht er nach Hollywood, schreibt zunächst Drehbücher. Geprägt ist er durch uramerikanische Kultureigenschaften: eine ebenso christliche wie sentimentale Moral (die ja auch eine Grundform populärer Dramatik ist) und deren Widerspiegelung in realitätsnahen Bildern. Im Mittelpunkt stehen bei Vidor die Friktionen von Individuum und Gemeinschaft, oft in sozial-, seltener in moralkritischer Diktion. Er wählt dafür gern naturalistisch anmutende Milieus, bemüht sich bei aller dramatischen Übersteigerung um Identifikations- und Einfühlungsangebote. Sein grosses Vorbild D. W. Griffith hatte dafür um 1910 die klassischen Muster einer eindringlichen Bildsprache und Montageanordnung entwickelt. In dieser Tradition eines menschlichen und sozialen Mimesisversprechens bei grösstmöglicher dramatischer Bewegtheit befindet sich Vidor in der überwiegenden Zahl seiner Filme. Früh ist er sich der Wirkungsmacht des neuen Massenmediums bewusst und der Pionierleistung, die Emotionen und Ideale eines Massenpublikums in wirklichkeitsnahen Bildern steuern zu können. Er ist nicht unbedingt ein Regisseur, der dafür einen durchgängigen Stil entwickelt, sondern einer, der stets nach den effektivsten filmischen Mitteln für den Nachvollzug des dramatischen Moments sucht.

## TRAUMATA: KRIEG UND GROSSSTADT

Vidors erster Spielfilm, BUD'S RECRUIT (1918), ist fast so aktuell wie die damalige Wochenschau. Er erzählt davon, wie eine Jugendgang einfordert, als Soldaten in den Weltkrieg ziehen zu dürfen. Der Film wendet sich gegen pazifistisches Gedankengut, das in bürgerlichen Kreisen noch gärte. Diese Konstellation greift er unter verändertem Erfahrungshorizont in THE BIG PARADE (1925) noch einmal auf. Jim (*John Gilbert*) zieht jetzt eher aus Langeweile in den Krieg. Er verliebt sich in eine Französin, und so kann Vidor die Trennung als ersten brutalen Eingriff des Krieges zeigen. Viel Zeit hatte er sich genommen, die sozialen Klassen und Habita von drei Soldaten herauszuarbeiten. Umso deutlicher ist der Kontrast der Egalisierung von Herkunft und Charakteren, wenn die Drei in einer schier unendlichen Reihe nun fast abstrakt anmutender Frontsoldaten aufgehen. Bedrückend still fallen die ersten, werden die Bäume fahler und astloser. Der Patriotismus stirbt jedoch nicht völlig. Als Jim erlebt, wie sein Kumpel stirbt, wird er zur heldenhaften Furie. Zwar gibt er einem sterbenden deutschen Soldaten eine letzte Zigarette, doch die tröstende Hand wird er ihm nicht reichen.

Vidor unterläuft das Schlachten- und Heldenpathos, indem er den Krieg in irrealen Bildern stilisiert. Das plane Schlachtfeld liegt meist im Dunkeln, es wird nur kurz durch Pulverdampf und im Stakkato von Lichtblitzen einschlagender Granaten erhellt. Jim kehrt als Krüppel nach Hause zurück, ist merklich gealtert und desillusioniert. Es bedarf eines rührseligen, fast übernatürlichen Finales, um die Traumata der Kriegserfahrung zu überdecken. Humpelnd die Täler durchstreifend, sucht er seine Geliebte und findet sie pflügend auf dem Acker. Bäuerlicher Boden und seine Bearbeitung ist für Vidor oft Zeichen von Heimat und Selbstfindung. Wahrscheinlich war das Happy End eine Voraussetzung dafür, dass THE BIG PARADE mit dem Einspiel von weit über zehn Millionen Dollar einer der erfolgreichsten MGM-Filme der Zeit wurde. Die konsequente Steigerung der Handlung bis zur Klimax und die Auflösung in einem romantischen (später auch: schwarzromantischen) Finale ist mustergültig und in vielen seiner Filme zu beobachten.

Auf dem Höhepunkt des wirtschaftlichen Optimismus der goldenen zwanziger Jahre berichtet Vidor in THE CROWD (1928) von einem Durchschnittsamerikaner als verzagendem Verlierer. Mit versteckter Dokumentarkamera oder ergänzend mit einer Vielzahl von Statisten zeigt er die Stadt als Ansammlung von Menschenmassen, die eine permanente Bedrängnis erzeugen. Die Tochter des traurigen Helden John Sims wird von einem LKW überfahren. Wie schon beim Tod seines Vaters muss er, als er sein sterbendes Kind ins Haus trägt, eine steile expressionistisch anmutende Treppe bewältigen. An deren Aufgang hat Vidor die ewig anwesende Menschenmasse drapiert, die jegliche Intimität unmöglich macht. In einer anrührenden, trotz des realen Settings etwas pathetischen Szene versucht er, den dröhnenden Verkehr zu stoppen, um dem Moloch der Grossstadt etwas Ruhe für die sterbende Tochter abzutrotzen.

THE CROWD ist einer der frühen Filme, der die Arbeit in der modernen Industriegesellschaft nicht glorifiziert, sondern als entfremdet zeigt. Vidor schwenkt in einer langen Einstellung in ein Bürohochhaus, in einen langen Saal identischer Schreibtische, auf denen die Angestellten stereotyp die selben Verrichtungen vornehmen. Eindrücklich zeigt der Film den Zwang zur Konformität, in der Arbeit, im Alltag, aber auch in der umgebenden Familie. Nur das offene Gesicht seines kleinen Sohnes hindert John daran (nicht jedoch den Hauptdarsteller *James Murray*), Selbstmord zu begehen. Lange war Vidor unschlüssig über das Ende von THE CROWD. Es gab sieben Drehbuchvarianten, drei davon hat er gedreht. Durchgesetzt hat sich das Ende des Weiterkämpfens und des kurzzeitigen kleinen Glücks eines Ausflugs in die Unterhaltungswelt von Coney Island.

## SENTIMENTALE STADTFLUCHTEN

1933/34, mitten in der Depressionszeit, beschäftigt sich Vidor in drei völlig unterschiedlichen Filmen sehr intensiv mit einer realen Utopie: der Flucht aus der Stadt in ein Leben auf dem Land. THE STRANGER'S RETURN gewinnt dem im Rahmen eines Erbstreits noch eher komische Züge ab, bei dem sich das gute Herz der landfremden Heldin durchsetzt. OUR DAILY BREAD ist da erheblich programmatischer und entwickelt das aktivistische Modell einer grün-alternativen Kooperative. Vidor projektiert einen Gegenentwurf zu THE CROWD, denn seine Protagonisten heissen wiederum John und Mary Sims. Die Gründe für deren Arbeitslosigkeit interessieren ihn kaum noch. Sie bildet einen Endpunkt, dem mit individueller Tatkraft zu begegnen ist. Vidor schreibt das Drehbuch und produziert selbst, ganz im Sinne der energisch unverzagten Selbsthilfe, die er in OUR DAILY BREAD propagiert. Zur konservativ-republikanischen Wendung, die der Film auch einnimmt, passt, dass in der eigentlich radikal egalitären Gemeinschaft trotzdem ein Führer zu bestimmen ist. Darauf beharrt ausgerechnet der einzige Bauer in der Gemeinschaft, der ansonsten eher sozialdemokratische Gedanken hegt.

Anrührendes Vorbild für den selbstlosen Gemeinschaftssinn ist ein steckbrieflich Gesuchter, der sich stellt, damit die Kooperative von der Belohnung Nahrung kaufen kann. Zwar gibt es gerade für John auch Frustration und Versuchung (in Gestalt einer Blondine,

7

8

9

10 10 11 12 13 14

1 THE BIG PARADE; 2 *Gary Cooper in* THE FOUNTAINHEAD; 3 *James Murray in* THE CROWD; 4 *King Vidor und Audrey Hepburn bei den Dreharbeiten zu* WAR AND PEACE; 5 THE CROWD; 6 OUR DAILY BREAD; 7 DUEL IN THE SUN; 8 *Alan Hale und Barbara Stanwyck in* STELLA DALLAS; 9 *Spencer Tracy (Mitte) und Robert Young (rechts) in* NORTHWEST PASSAGE; 10 *Anna Sten und Gary Cooper in* THE WEDDING NIGHT; 11 *William Haines und Marion Davies in* SHOW PEOPLE; 12 *Barbara Stanwyck in* STELLA DALLAS; 13 *Gregory Peck und Jennifer Jones in* DUEL IN THE SUN; 14 THE PATSY



die grossstädtischen Jazz hört). Geläutert durch das Vor- beziehungsweise Stopbild des Sträflings wird er die Gemeinschaft zu einer riesigen Kraftanstrengung motivieren: den Bau eines Bewässerungsgrabens. Die kurzen Einstellungen lässt Vidor im Takt eines Metronoms aufnehmen, choreografiert und montiert sie rhythmisch. In einem treibenden Bildstakkato, fast wie im russischen Revolutionsfilm, wird die Hingabe des Einzelnen an das gemeinsame Werk gefeiert. Höhepunkt ist das emblematische Bild, wenn ein Mann mit seinem Leib eine Grabenbegrenzung bildet, damit das kostbare Wasser den richtigen Weg nimmt. Vidor meinte rückblickend: Der Film «glorifies the earth, and growing things in general. It glorifies helping each other. It gets away from all of the complications of money exchange, middlemen and competition».

Entfaltet OUR DAILY BREAD eine kollektivistische Utopie, so ist es in THE WEDDING NIGHT eine radikal individuelle, die nicht mehr den bäuerlichen, sondern den künstlerischen Prozess im Blick hat. Der Schriftsteller Tony Barrett (*Gary Cooper*) geht aufs Land, weil er ausgebrannt ist. Ein neues Thema findet er in der Nachbarschaft seines Landhauses im bäuerlich-patriarchalischen Leben einer polnischen Einwandererfamilie. Besonders interessiert ihn deren Tochter Manya (gespielt von *Anna Sten*, dem ukrainischen Star des frühen deutschen Tonfilms). Es treffen hier nicht nur zwei völlig unterschiedliche Lebens-, sondern auch Spielweisen aufeinander. Cooper gibt den Stadtmenschen extrovertiert, plastisch, mit komischem, bubenhaftem Charme. Sten spielt leise, in sich gekehrt, flächig, mit flammend grossen Augen. Er erkennt ihren Konflikt eines Lebens zwischen traditioneller und moderner Frauenrolle, die sie erahnt, aber nicht leben kann, als literarisches Thema. Mit kleinen Gesten, die stets auf ihn weisen, aber schüchtern davor zurückschrecken, ihn zu berühren, bereitet Sten den realen Konflikt des romantischen Melodrams vor, das sich mit dem bäuerlichen Drama im Stile des deutschen Kammerspielfilms vermischt.

Als Tony, der die entstehende Nähe spürt, sich zu einem Kuss hinreissen lässt, ist noch unklar, ob der nicht eher freundschaftlich gedacht war. Manya hingegen fährt zart mit den Händen über ihre Lippen, um den Kuss für immer zu bewahren. Sie ist seit langem einem polnischen Nachbarn versprochen und muss sich dem widerstrebend fügen. Auf einem langen Spaziergang, auf dem er über das Ende des Romans grübelte, hat Tony erkannt, dass er sich in der Arbeit am Roman in das reale Urbild verliebt hat. Die titelgebende Hochzeitsnacht wird zum Desaster. Der betrunkene Gatte fordert sein Recht. Als er es nicht erhält, will er den Schriftsteller töten. Vidor entscheidet sich für die klassisch-sentimentale Finalkonstruktion, in der die liebende Frau sterben muss, gewinnt dem aber eine wunderschöne Melancholie ab. Die Verwandten verabschieden sich von der Toten. Tony kann das nicht. Er schaut wehmütig aus dem Fenster. In seiner Erinnerung (und in seinem Roman) wird sie weiterleben. Ungewöhnlich leise und zärtlich winkt ihr Gary Cooper in der Vision des Schlussbilds zu.

## Leben aus zweiter Hand

Es sind zwei Komödien, ein Genre, dem er sonst nicht viel abgewinnen konnte, in denen Vidor Muster der sozialen Anpassung und Imitation untersucht, die hier genrebedingt noch grotesken Erfolg haben. In THE PATSY und in SHOW PEOPLE (1928) führt das zu komischen Verdrehungen. Einmal geht es um die familiären Anstrengungen, zumindest eine der Töchter möglichst gut zu verheiraten, in SHOW PEOPLE darum, ein markanter Filmstar zu werden. *Marion Davies* gibt hier eine Kleindarstellerin, die ein Star wird und deshalb solche Blasiertheit entwickelt, dass ihr jegliche Bodenhaftung, damit aber auch die Grundlage ihres Startums abhanden kommt.

Auch in STELLA DALLAS (1936) geht es um soziale Wurzeln und Muster, hier allerdings in vertrackter melodramatischer Weise. Die Vorlage, der Bestseller von Olive Higgins Prouty, ist ein Urstoff des *maternal drama*. Für den auch in diesem Film bemühten Klassenkonflikt sind nicht die Ausgrenzungen der *upper class* verantwortlich, sondern falsche Leitbilder, Plumpheit und Unflexibilität der proletenhaften Heldin. Vidor, der in vielen Stummfilmen das Leben in den unteren Schichten einfühlsam skizzierte, hatte schon dort den Blick stets auch auf den sozialen Aufstieg gerichtet. Stella kann ihre Herkunft bezüglich der äusseren, in der bürgerlichen Klasse genau beobachteten Manieren nie abstreifen, obwohl sie den Aufstieg klug eingefädelt hat. Das Breite, Aufdringliche, Direkte, das fehlende Talent zur Verstellung sind ihr in Habitus und Sprache regelrecht eingebrannt.

Stellas Vorstellungen des bürgerlichen Lebens entstammen den Heftchenromanen und dem Kino. Wenn sie chic aussehen möchte, behängt sie sich so aufdringlich mit Pelzen, Schmuck und Rüschen, als wäre sie eine Weihnachtsverpackung. Ihre Tochter schämt sich dafür. Als Stella dies mitbekommt, ist sie bereit, die Tochter in das grossbürgerliche Haus ihres geschiedenen Mannes zu geben und sich fortan als Mutter zu verleugnen. Die Hochzeit ihres erwachsenen Kindes beobachtet sie aus der selbst auferlegten Distanz des (Kino-)Zuschauers. Eingezwängt in ein merkwürdiges Dispositiv aus den Spitzen des Zaunes und der Anweisung des Polizisten weiterzugehen, ist sie gebannt von der Traumhochzeit, deren Voraussetzungen sie schuf, deren Teil sie jedoch nicht sein kann. Auf der Storyebene scheint sie glücklich. Doch das Lächeln *Barbara Stanwycks* im Schlussbild hat etwas von einem irrwitzigen Fiebertraum. Der Zuschauer hat die Opfer und zweifelhaften Glücksfiktionen gesehen, auf denen Stellas aufopferungsvolle Mutterliebe beruht. Vidor zeigt das, kritisiert es aber nicht direkt. Denn Opferbereitschaft ist stets Teil des amerikanischen Traums und war ideeller Bestandteil des aktuellen New-Deal-Programms der Roosevelt-Regierung.

## Melodramatische Intensivierung

Mit BILLY THE KID (1930) und NORTHWEST PASSAGE (1940) hatte Vidor zwei amerikanische Western-Legenden verfilmt und war dabei bemüht, den Mythos zu pflegen. Für DUEL IN THE SUN (1946) schwebte dem Produzenten und Drehbuchautor *David O. Selznick* etwas anderes vor: ein visueller und emotionaler Super-Western, der den Geschlechterkampf und die sexuellen Konnotationen grell herausstellt. Licht, Schatten und glühende Farben des realisierten Films unterstreichen das. Vidor war in seinen melodramatischen Konstellationen wie in der Opulenz seiner Bildsprache bis dahin weniger aggressiv, was Selznick bewog, fünf weitere Regisseure (unter ihnen *Wilhelm Dieterle* und *Josef von Sternberg*) zu beschäftigen. Vidor ist nur etwa die Hälfte des gedrehten Materials zuzurechnen. Der Produzent schärfte die Kontraste, wo immer es möglich war, mach-

1

2

3

4

3

5

6

1

*1 Charlton Heston und Jennifer Jones in* RUBY GENTRY; *2 Joseph Cotton und Bette Davis in* BEYOND THE FOREST; *3 Patricia Neal und Gary Cooper in* THE FOUNTAINHEAD; *4* THE PATSY; *5 King Vidor (rechts) bei Dreharbeiten zu* WAR AND PEACE; *6 Betty Davis in* BEYOND THE FOREST



te die Figuren berechnender und triebhafter (das Halbblut Pearl, gespielt von Selznicks damaliger Ehefrau *Jennifer Jones*), brutaler und gemeiner (den reichen Farmersohn Lewt McCandles, gespielt von *Gregory Peck*), einfühlsamer und gutmütiger (sein Bruder Jess, gespielt von *Joseph Cotton*). Selbst die verquere Beziehung des greisen Ehepaares McCandles wird strindbergesk überformt.

Der soziale wie der Generationskonflikt dürften Vidor interessiert haben. Im realisierten Film gerät er aber oft zur Folie für ein exzessives Drama der Leidenschaften. Der Hauptregisseur beginnt die Vorgeschichte mit dem Todesurteil für Pearls Vater, der ihre Mutter und deren Liebhaber getötet hat. Selznick lässt die erotische Ursünde dagegen ausführlich zeigen. Auch in der legendären Schlusssequenz, wenn Pearl Lewt in der Wüste erwartet und das Rendezvous zum Show down wird, in dem sich beide gegenseitig erschiessen, werden unterschiedliche Ästhetiken sichtbar. Vidor legt grössten Wert darauf, die Szene in der gleissenden Sonne einer realen Wüste zu drehen, so dass die Glut (der Sonne wie der Leidenschaft) physisch sichtbar wird. Selznick fügt artifiziellere Einstellungen ein, die Josef von Sternberg gedreht hatte, und die Schatten auf die Gesichter legen, um die innere Dämonie zu betonen. Die ästhetischen Brüche offenbaren erstaunlicherweise eine grosse Kraft des Unvereinbaren. Der Eklektizismus lässt stilsymbolisch erahnen, dass Pearl und Lewt nur im Tod vereint sein können.

DUEL IN THE SUN war an der Kinokasse, auch aufgrund aggressiver Vermarktung, überaus erfolgreich. Fortan ist eine merkliche Intensivierung der melodramatischen Konflikte in Vidors Filmen sichtbar. Die soziale Prägung tritt etwas zurück, das Exzessive (und damit die dramatische wie visuelle Stilisierung) gewinnt stärkere Bedeutung. Gut sichtbar ist das in THE FOUNTAINHEAD (1949). Vidor musste das Drehbuch von *Ayn Rand* wortgenau verfilmen. Sie hatte ihren Roman selbst adaptiert und sich keinerlei Veränderungen ausbedungen. Dem vermeintlichen Thema des Films, der Integrität der kreativen Persönlichkeit und ihres Werks, konnte Vidor aus seiner langjährigen Erfahrung als Hollywood-Studio-Regisseur sicher viel abgewinnen. THE FOUNTAINHEAD erzählt darüber in der Figur eines Architekten, dabei auf Frank Lloyd Wright schielend. Doch der Film ist keine wirkliche Auseinandersetzung mit Wright, mit moderner Architektur oder mit unabweisbarem Kunst- und Gestaltungswillen. Ayn Rand erzählt vielmehr, wie früher Thea von Harbou, vom künstlerischen Genie und Egoismus und vom Kampf einer betont selbstbewussten Frau um die Hingabe an einen solchen Mann. Gary Cooper verkörpert diesen überaus souverän, monolithisch in sich und seiner Arbeit ruhend. *Patricia Neal*, gross, blond, fragil, mit aufregend hoher Taille, die Hysterie scharf zügelnd, spielt die weibliche Gegenkraft. Den Film umschliessen zwei Szenen, die Vidor als einzige *on location* gedreht hat, während er sonst ungewöhnlich viele Szenen im Helldunkel und in spitzen Einstellungswinkeln inszeniert. Der verkannte Architekt arbeitet in einem Steinbruch, treibt einen Bohrer in den Granit. Seine Souveränität ist so sichtbar wie sein Schweiss, der ihm über den Körper rinnt. Erst wird ihn diese starke Frau, eingezwängt in einen engen Reitdress, herablickend beobachten, dann, abgewiesen, mit der Peitsche bearbeiten. Später wird sie sich, auf dem Boden wälzend, nach ihm verzehren (was fast den gesamten Film über anhält). Das wird noch einmal gesteigert durch einen dritten Egoisten, diesmal einen Macht- und Besitzfetischisten, den Neal aus Rache heiratet. Erst dessen Verzicht (durch Selbstmord) und die allumfassende Anerkennung der Superiorität des Architekten ermöglicht ein etwas gewöhnliches Happy End, hoch oben auf dem zu erbauenden Hochhaus, wo er die nun sehnsüchtig zu ihm aufschauende Frau erwartet.

Um exzessive Leidenschaft und Egoismus geht es auch in BEYOND THE FOREST (1949), diesmal im Kontrast des expressiven Hedonismus von *Bette Davis* und des erneut erschreckend gutmütigen Joseph Cotton. Der Film wirkt, trotz des betont naturalistischen Kleinstadtmilieus, etwas gekünstelt. Die dramatischen wie die physischen Anziehungskräfte zwischen den Figuren sind nicht gut austariert. Zu grell ist die Lebensgier von Bette Davis, die sich letztlich nur selbst verzehren kann.

Als Mitproduzent von RUBY GENTRY (1952) hatte Vidor volle Kontrolle über Stoff und filmästhetische Mittel. Wie in DUEL IN THE SUN geht es um den Geschlechterkampf zwischen dem virilen Mann aus der *upper class* und der sozial ausgegrenzten Frau, die mit all ihrer weiblichen Macht dagegen ankämpft. Wieder wird sie mit überbetonter Sinnlichkeit von Jennifer Jones gespielt. *Charlton Heston* verkörpert Boake, den starken, etwas steinzeitlich anmutenden Mann, der die «Zehne pfletscht», um Wohl- oder Missfallen auszudrücken. Der sich nimmt, was ihm gefällt, auch wenn sich Rubys Fingernägel in sein Gesicht eingraben. Eine Vision, die Urbarmachung versumpften Bodens, die Gründung beziehungsweise Bewahrung eines Empires bedeutet ihm aber noch mehr als die begehrenswerte Frau.

Auch in RUBY GENTRY geht es um den Zusammenprall ungezügelter Leidenschaften mit bürgerlichen Konventionen. Das Kleinstadt-Sujet, mit wiederkehrenden Räumen und Ritualen, cadriert Vidor als antagonistische Begrenzung. Wenn erneut ein sehr ungleiches Paar im offenen Cabrio freihändig den Strand entlang braust, so ist das nur kurzzeitig ein befreiendes Gegenbild. Wenig später schon wird Ruby, durch eine lieblose Heirat zu Reichtum gekommen, wie eine schwarze Witwe in dem jetzt geschlossenen Wagen sitzen, in schwarzem Kostüm, schwarzer Sonnenbrille, stoisch paffend. Kühl gibt sie den Befehl, Boakes Lebenswerk zu zerstören und sein Firmenschild zu fällen. Das bricht selbst den stolzen, baumlangen Mann. Der Ort, wo sie sich final noch einmal finden, ist wiederum ein archaischer: Es ist diesmal nicht die reale sonnenverglühte Wüste, sondern der artifizielle Studiobau eines nebligen Sumpfs, den Boake versuchte trockenzulegen. Rubys Bruder, ein religiöser Fanatiker, erschiesst ihn, was sie postwendend rächt. Umgeben vom urtümlichen Morast, wiegt sie den toten Geliebten zärtlich in ihren Armen. Das Exzessive der beiden Hauptfiguren, die inneren Widersprüche fast aller handelnden Figuren, lässt Vidor von einem merkwürdig moralischen Erzähllton eines jüdischen Yankeearzt umrahmen, der sich nie traute, Ruby seine Liebe zu gestehen. Was beinahe wie ein kontrapunktischer Off-Kommentar in Brechtscher Manier erscheint, ist wohl der Preis, den der religiöse Moralist King Vidor für seinen Wandel vom sozialen zum exzessiven Melodramatiker zahlen musste.

Jürgen Kasten

# Melancholie in Zeiten der Heuschreckenträume

YELLA von Christian Petzold

In YELLA kehrt Christian Petzold zurück in die Flussniederungen der ostdeutschen Provinz, wo schon TOTER MANN und WOLFSBURG spielten. Trotz eines genauen Blicks auf die Landschaft geht es nur am Rande um die Arbeits- und Infrastrukturprobleme in diesem neuen Niemandsland. Die hyperrealen Bilder entfalten weder ein soziales noch ein Liebesdrama, obwohl Petzold vorgibt, in «unsentimentaler Melancholie und zärtlicher Präzision vom Traum einer Liebe in den Zeiten des Risikokapitals» zu erzählen. Er zersplittert die Hauptfigur und ihren Konflikt in Momenteindrücken von Ungleichzeitigkeiten innerer und äusserer Entwicklung. Wie schon in GESPENSTER interessiert er sich vor allem dafür, wie unbewusste manifeste Prägungen, Träume und Traumata in die Wahrnehmung einer gestochen scharf gezeigten Realität eindringen. GESPENSTER hatte angedeutet, dass dadurch Illusion und Einfühlung verhindert, aber auch blutleere Fragmentarik und Konfusion befördert werden. In YELLA hat Petzold zwar dramaturgisch und objektsymbolisch eine in sich wiederum brüchige Verklammerung versucht. Bildästhetisch gewinnt man jedoch den Eindruck, er arbeite weiterhin an der postmodernen Ummodellierung so grundlegender Kinoelemente wie Traum, Drama und Melancholie durch Entsättigung und Zersplitterung.

### Bilder des Schreis

Der Name der Hauptfigur verweist auf eine Frau, in der ein greller Schrei wächst. Er scheint manifesten Seelen-Ablagerungen (gezeigt meist in stoischen Bildern und Geräuschen der Natur) zu entsteigen. Es gab schon einmal eine Kinofigur mit dem seltsamen Namen Yella. In dem deutschen Stummfilm ALGOL (1920, Regie: Hans Werckmeister) ist sie eine verführerische Sirene (gespielt von der divenhaften *Erna Morena*, die in ihrer grazilen Fragilität der Hauptdarstellerin *Nina Hoss* ähnelt). Auch in ALGOL geht es um die Lockungen und Verwerfungen des Grosskapitalismus. Frauen konnten hier aber nur als *femme fatale* eine aktive Rolle spielen.

Bei der (post)modernen Yella, die vor allem beruflich gestalten will, ist das anders. Der daraus resultierende Pragmatismus kollidiert mit ihren bodenständigen Erfahrungen, mit Ritualen, Gefühlen, Gerüchen, die sich ihr eingeprägt ha-

ben. Dass sie einen Job im Westen bekommen hat, sehe man, so ihr Ehemaliger, in der Veränderung von Gang und Körperhaltung. Er ist mit seiner Firma gescheitert. Wohl, weil ein Bild, das sie sich von ihm gemacht hat, verschwommen ist, trennt sie sich von ihm. Dafür scheint sie sich zu schämen, ohne dass sie nach ihren wirklichen Gefühlen forscht. Er kämpft um sie, reisst sie mit dem Auto, seinem letzten verbliebenen Statussymbol, in die heimatliche Elbe. Voll bekleidet einschliesslich der Schuhe klettert sie ans Ufer, läuft zum Bahnhof und nimmt den Zug. Fortan werden sich immer wieder merkwürdig unzeitige Realitätsfragmente in ihre Wahrnehmung einsprengen: Wasserbilder, das Rauschen der Pappeln und die krächzenden Schreie der Kolkraben.

Ihr Weg, den sie somnambul geht, führt sie zu den Heuschrecken des Venture-Kapitalismus. Die Verhandlungspraktiken, die Petzold in gläsern verspiegeltem Ambiente zeigt, zitieren die Spielchen und Psychotricks aus dem Handbuch für erfolgreiche Jungunternehmer. Neue Bilder für die Wirklichkeit einer Welt des sekundenschnell zu den Orten höchster Rendite zirkulierenden Kapitals sind das nicht. Yella bringt nach anfänglicher Unsicherheit eine trockene, hart argumentierende Interpretation der Bilanzzahlen ein. Doch es geht nicht um rationales Abwägen, sondern darum, Irritations- und Erpressungsmaterial zu generieren. Da jeder jeden betrügt, verwundert es sie nicht, dass auch Philipp, der jungdynamische Private-Equity-Aufkäufer, seine merkwürdig abstrakt bleibende Firma betrügt. Zunächst sagt sie, ihr sei das egal. Doch als sie sich zu ihm flüchtet, weil ihr Ehemaliger in den dunklen Ecken des Hotels und ihres Gewissens nistet, beginnt sie sich für seinen "Traum" zu interessieren. Er träumt von der absoluten Mehrwertkumulierung, was für ihn Innovation bedeutet. Was er mit dem Profit anfangen will, weiss er nicht.

### Das Ungelebte des ewigen Traums

Yella beginnt, die Vision zu teilen. Als sie in Gefahr gerät, weil Philipps Betrügereien ihn zu lähmen beginnen, handelt sie. Sie erpresst den Inhaber einer zu übernehmenden Firma. Als sie ihn aufsucht, liegt urplötzlich der vielleicht tiefere Grund ihres Handelns ebenso kitschig wie real vor ihr: Es ist der ewige romantische Traum von der glücklichen Familie, von Mann und Kind und dem Haus im Grünen. Hier nur luxuriöser ausgestaltet. In einem ungewohnten Bild von Körpernähe gleitet ihre Hand in die von Philipp, als sie den Deal perfekt machen wollen. Da sprengt sich ein Wasserbild in ihre Wahrnehmung. Sie rennt zu dem Traumhaus, an dessen See sich der zu übernehmende Unternehmer ertränkt hat.

Petzold orientiert sich gern an Einstellungen des klassischen Erzählkinos. Er entsättigt sie durch genau abgezirkelte Beiläufigkeit. Anregung für die dramaturgische Konstruktion von YELLA könnte Billy Wilders SUNSET BOULEVARD (1950) gewesen sein, wo die innere Handlung die Erzählung eines Toten ist. Der Schrei der Raben hatte ähnliches angedeutet, auch die rote Bluse, die Nina Hoss andauernd zu tragen hat, der schwarze Rock und die blasse Haut ihrer Beine. Der Film gibt keine Hinweise darauf, das Gezeigte als Rückblende oder Gleichnis zu verstehen. Yella wird weder wachgeküsst noch moralisch befragt. Sie agierte als Zombie eines ungelebten, aber möglichen Lebens in der vermeintlich leichten Welt des schnellen Erfolgs, in die sich die Splitter des Gewordenseins schwer einbohrten. Im Schlussbild geht das Rauschen der Blätter (für Siegfried Kracauer ja der Inbegriff des realistischen Filmbildes) über in das Rauschen der Folie, die über die beiden Toten aus der Elbe ausgebreitet werden. In der schönen Bildanalogie eines Geräuschs verschmelzen die unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen. Und in der kurz erkennbaren roten Bluse der einen Wasserleiche lässt Petzold einen Funken Sentimentalität zur Errettung der Melancholie aufscheinen.

Jürgen Kasten

*R, B: Christian Petzold; dram. Beratung: Harun Farocki; K: Hans Fromm; S: Bettina Böhler; A: Kade Gruber; T: Dirk W. Jacob. D (R): Nina Hoss (Yella), Devid Striesow (Philipp), Hinnerk Schönemann (Ben), Burghardt Klaussner (Dr. Gunthen), Barbara Auer (Frau Gunthen), Christian Redl (Yellas Vater), Michael Wittenborn (Schmitt-Ott), Wanja Mues (Sprenger). P: Schramm Film, Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber; Red: Caroline von Senden (ZDF), Andreas Schreitmüller (arte). Deutschland 2007. 89 min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: Piffl Medien, Berlin*

1

2

5

6

1 DER SCHÖNE TAG *von Thomas Arslan*; 2 YELLA *von Christian Petzold*; 3 SEHNSUCHT *von Valeska Grisebach*; 4 GESPENSTER *von Christian Petzold*; 5 MONTAG KOMMEN DIE FENSTER *von Ulrich Köhler*; 6 MEIN LANGSAMES LEBEN *von Angela Schanelec*; 7 DEALER *von Thomas Arslan*; 8 GESCHWISTER – KARDESLER *von Thomas Arslan*

# die kinder des jungen deutschen films

das rigorose kino der berliner schule

3

4

8

7

Die Bemerkung des Kunsthistorikers Stefan Germer, wonach «künstlerisches Schaffen heute nicht aus der Neuheit, sondern (...) aus dem Durchdenken der Geschichte, der Möglichkeiten und Bedingungen» zu rechtfertigen sei, gilt auch als eine Prämisse für die sogenannte Berliner Schule. Anders als ihr Ahne, der «Junge Deutsche Film» in den sechziger Jahren, der sich in Abkehr vom Heimatfilm-Muff der fünfziger Jahre selbst erfinden musste, propagieren die Protagonisten der Berliner Schule gerade nicht die Neuerfindung des Kinos. Sondern – und das lässt sich als politischer Akt lesen – sie besinnen sich auf den Autorenfilm, dessen Traditionslinien seit den achtziger Jahren unterbrochen waren. Die Berliner Schule ist der ernsthafte Versuch, Antworten auf die Fragen des Filmemachens zu erhalten. Historienschinken und Beziehungskomödien *made in Germany* gibt es nach wie vor, aber die Genre- und Nummer-Sicher-Filme bestimmen das Bild des deutschen Kinos nicht mehr allein – was auch ein Verdienst der Berliner Schule ist. Sie hat Sehgewohnheiten nachhaltig verunsichert, ihre Filme sind eindringlich und rigoros. Indem sie zurückschauen, zeigen sie nach vorne. «Man macht Filme nicht aus dem Kopf», sagt der Regisseur *Christian Petzold*, «man macht Filme, weil es andere Filme gibt, zu denen man sich in Beziehung setzt.» Sein neuer Film YELLA zitiert bereits im Titel den Vornamen von Yella Rottländer, der Hauptdarstellerin in Wim Wenders' ALICE IN DEN STÄDTEN (1974). (Die von Nina Hoss dargestellte Yella in Petzolds Film entspricht freilich nicht dem von Yella Rottländer verkörperten Mädchen. Hoss spielt eine ostdeutsche Buchhalterin, die ihre Heimat verlässt, aber nie im Westen ankommt.) «Wir sind voller Kino-Mütter und -Väter», meint Petzold.

Die Berliner Schule ist im Ausland angekommen. Die «New York Times» beispielsweise konstatiert in Bezug auf SCHLÄFER, den Debütfilm von *Benjamin Heisenberg:* «ausgezeichnet und radikal anders». Umgekehrt ist eine Begeisterung für das internationale Kinoschaffen auch bei den «Neuen Berlinern» zu spüren. So wie einst in Frankreich die Nouvelle Vague gewisse Hollywood-Regisseure für sich entdeckte und urbar machte. «Filme von Bresson und Eustache waren Augenöffner für mich», sagt der Berliner Regisseur *Thomas Arslan*. «Pickpocket» heisst Arslans Filmproduktionsfirma in Anlehnung an diesen Bresson-Film.

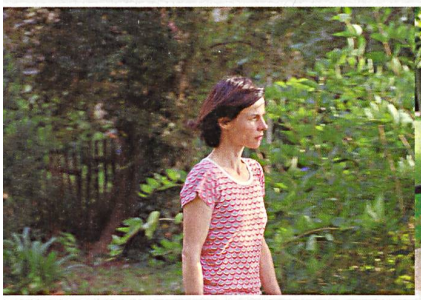
1

1 ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND *von Michael Klier;* 2 NACHMITTAG *von Angela Schanelec;* 3 SCHLÄFER *von Benjamin Heisenberg;* 4 DEALER *von Thomas Arslan;* 5 GESCHWISTER – KARDESLER *von Thomas Arslan;* 6 MONTAG KOMMEN DIE FENSTER *von Ulrich Köhler;* 7 MARSEILLE *von Angela Schanelec;* 8 FALSCHER BEKENNER *von Christoph Hochhäusler*

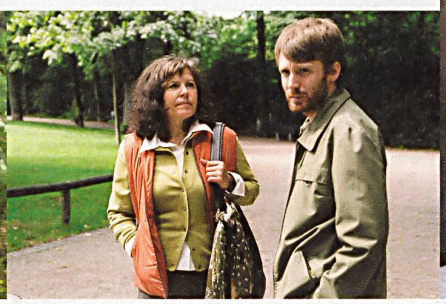
Thomas Arslan, Christian Petzold, Angela Schanelec, Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Valeska Grisebach, Maren Ade, Maria Speth, Henner Winckler und Ulrich Köhler werden als Regisseure zur Berliner Schule gerechnet. Auch der Kameramann *Reinhold Vorschneider* und die Cutterin *Bettina Böhler* arbeiteten bereits mehrfach für einige dieser Regisseure. «Als Bezeichnung erscheint "Berliner Schule" sinnvoll für ein anderes Kino, das sich vom Mainstream absetzt», erklärt die Regisseurin und Produzentin *Maren Ade*. Die Berliner Schule lässt sich aber nicht dem Undergroundfilm zuordnen. Ihre Arbeiten entsprechen professionellen Standards und können sich auch mit der internationalen Konkurrenz im direkten Vergleich etwa bei Festivals behaupten. Sie sind vielschichtig und nicht genregebunden. «Auch ohne nennenswerte Einspielergebnisse kann man künstlerische Positionen durchsetzen, wenn man die vitalen Interessen seiner Zeit berührt», sagt *Christoph Hochhäusler*. Die Konflikte Einzelner stehen zwar im Mittelpunkt, aber ohne dass die Filme als explizit "politisch" zu bezeichnen wären, dringt das Politische dennoch oft durch das Private hindurch.

**Unsicherheit als Lebensgefühl**

Die Bezeichnung Berliner Schule wurde zuerst auf die drei Regisseure Thomas Arslan, Angela Schanelec und Christian Petzold angewendet. Ende der achtziger Jahre waren sie sich auf der Deutschen Film- und Fernsehakademie (dffb) Berlin begegnet. «Wir haben damals zunächst kaum Eigenes produziert, sondern vor allem alte Filme angesehen, um Nachbarschaften zu suchen», erinnert sich Christian Petzold. Denn es gab Ende der achtziger Jahre keine Strömung im deutschen Kino, der sie sich hätten anschliessen wollen. Aber nicht nur Filme, auch Popmusik, Comics und Fotografie wurden von dieser Gruppe an der dffb ständig diskutiert. Die Erzeugnisse der Popkultur boten im gesamtgesellschaftlichen Umschwung der Jahre nach 1989 wichtige Orientierungshilfe. Beim gemeinsamen Sehen von Filmen entwickelten sie allmählich eine Vorliebe für eine Ästhetik, die Christian Petzold als «Kino-Heimat» bezeichnet. «Jean Renoir hat einmal gesagt, dass ein Filmemacher aus Frankreich sich einem amerikanischen Regisseur näher fühlt als irgendeinem Franzosen, so kann man auch die Verbindungslinien in der Berliner Schule sehen.» Die Wiedervereinigung der beiden deutschen

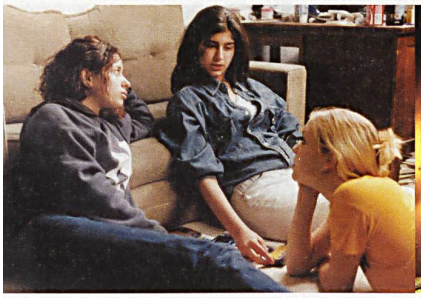


2



3

4



5

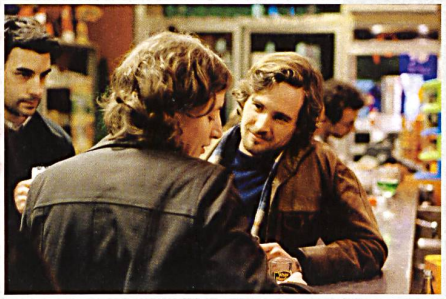
6

7

7

8

7



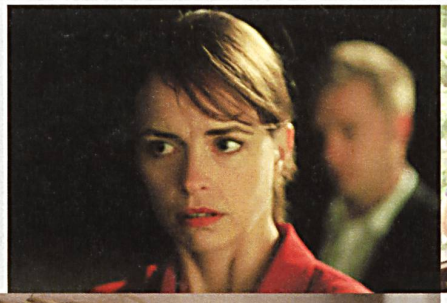
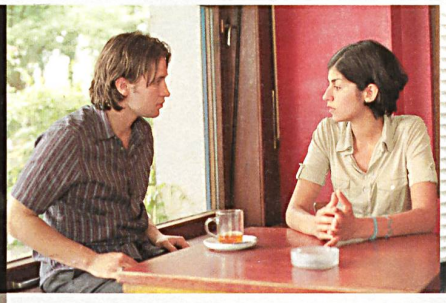


Staaten führte nach dem Fall der Mauer zu einem nationalen Taumel. Begriffe wie Heimat oder Herkunft erlebten eine Renaissance. Die Frage nach den eigenen Wurzeln und der Identität wurde in der medialen Berichterstattung thematisiert.

Das deutsche Kino jener Jahre aber nahm sich vor allem leichter Themen an. Vorherrschend waren Beziehungskomödien, ihre harmonisierenden Farb- und Tonmischungen suggerierten eine heile Welt satter Zufriedenheit. Nüchterne Macher bestimmten während den neunziger Jahren die Szene. Sie wendeten sich vom «genialischen Image des Autorenfilms» der Siebziger ab und scholten die vermeintliche theoretische Übermacht der intellektuellen Autorenfilmer und deren angeblichen Einfluss auf die Filmkritik. Ihre Produktionen entstanden oft in Zusammenarbeit mit privaten Fernsehsendern. Die Produktion in Deutschland (München war damals noch Filmhauptstadt) sollte sich an Hollywood messen lassen, was bis auf wenige Ausnahmen grandios misslang.

Signalwirkung für die Berliner Schule hatte ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND (1989) von Michael Klier, ein wenig beachteter Film, dessen Realismus den jungen Filmemachern ungeheuren Eindruck machte. «Berlin war darin wie ein Hafen, in dem Matrosen strandeten und weiterzogen», meint Christian Petzold. Die Stadt wird darin zur Metapher für die Goldgräberstimmung um die Nachwendezeit, in der die frischgebackenen Bundesbürger aus dem Osten in den Westen kommen und das Konsumparadies aus nächster Nähe bestaunen. Heute, achtzehn Jahre nach der Wiedervereinigung, ist das Lebensgefühl der allermeisten Deutschen von Unsicherheit geprägt. Die Berliner Schule versucht, in ihren Filmen diese Unsicherheit zu ergründen. Auch wenn die Tristesse des Alltags zum Thema wird, werden die Menschen nicht voyeuristisch ausgebeutet, sondern als Individuen mit Würde und Anmut gezeigt. Die Filmemacher sind teilnehmende Beobachter, die Zeugen eines tiefgreifenden Wandels werden. «Ich fühle mich meinen Figuren nicht überlegen», hat der Regisseur *Ulrich Köhler* einmal dazu bemerkt. Der Filmkritiker Rüdiger Suchsland hat diese Haltung als «Insistieren auf Realität» bezeichnet.

Die soziale Wirklichkeit und das Dokumentarische fanden sich im deutschen Kino seit Anfang der achtziger Jahre immer seltener. Öffentliche Institutionen gerieten aber nicht erst durch die Wiederver-

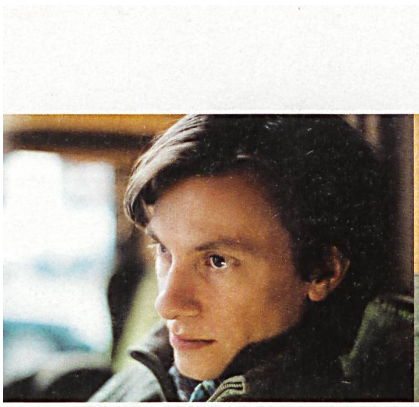
1 DIE INNERE SICHERHEIT *von Christian Petzold;* 2 FERIEN *von Thomas Arslan;* 3 SEHNSUCHT *von Valeska Grisebach;* 4 SCHLÄFER *von Benjamin Heisenberg;* 5 GESPENSTER *von Christian Petzold;* 6 YELLA *von Christian Petzold;* 7 DER SCHÖNE TAG *von Thomas Arslan;* 8 GESCHWISTER – KARDESLER *von Thomas Arslan;* 9 FALSCHER BEKENNER *von Christoph Hochhäusler;* 10 MEIN LANGSAMES LEBEN *von Angela Schanelec;* 11 NACHMITTAG *von Angela Schanelec;* 12 HOTEL VERY WELCOME *von Sonja Heiss*

einigung in die Krise. Nach dem Regierungswechsel 1982 privatisierte die CDU-FDP-Koalition staatliche Betriebe. Das Monopol des öffentlich-rechtlichen Fernsehens wurde durch ein duales System aus Privatfernsehen und öffentlich-rechtlichen Sendern abgelöst. Der Bildungsauftrag der «Öffentlichen» wurde unter Berufung auf Einschaltquoten und Konkurrenzdruck immer mehr in Frage gestellt.

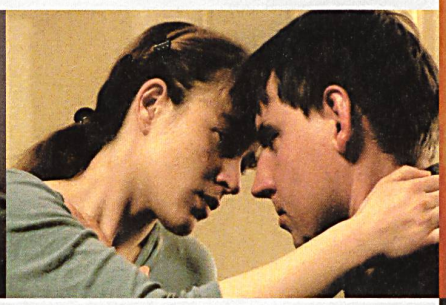
### Dokumentarischer Bezug zur Gegenwart

Dass die Autorenfilmer der Siebziger zahlreiche kommerzielle Misserfolge erlitten, bleibt im verklärenden Rückblick oftmals ausgeblendet. Gegen Ende der siebziger Jahre waren Literaturverfilmungen leichter zu finanzieren als Filme nach Originaldrehbüchern. «Ich bin mit den Bildern von Fassbinder und den anderen Regisseuren aufgewachsen», meint Christian Petzold. «Aber 1979 war aus dem Autorenfilm eine Literaturverfilmung geworden.» Die Nähe zum Stadttheater und zum Bühnenschauspiel besiegelte nach Petzold das Schicksal des New-Hollywood-Nouvelle-Vague-Kinos der frühen siebziger Jahre. «Eine Literaturverfilmung hat sich, bevor die erste Klappe fällt, schon amortisiert. Man weiss, es gibt Jahrestage und Jubiläen, und wenn darüber ein Film gedreht wird, wird er hundertprozentig gesendet und diskutiert. Dadurch hat man auf billigste Weise einen Event produziert.»

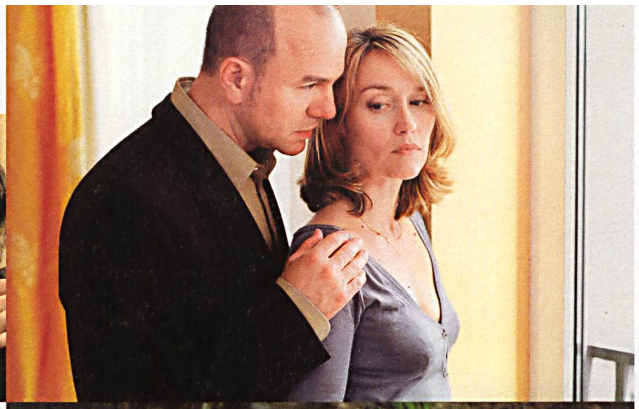
Die Berliner Schule verwendet eigene Drehbuchstoffe, hat einen dokumentarischen Bezug zur Gegenwart und ein klassisches Verständnis vom Filmhandwerk. Es ist ein präzises Kino, aber ein in den verwendeten filmischen Mitteln reduziertes Kino. Die Filme fliessen ruhig und gleichmässig, zeigen Interesse am beiläufigen Geschehen. Den Figuren der Handlung wird Raum und Zeit zum Entfalten gegeben. «Mich interessieren Lebenswelten», erörtert Ulrich Köhler. «Nicht unbedingt der Konflikt einer Figur, sondern ein bestimmtes Milieu, eine bestimmte Umgebung.» Für MONTAG KOMMEN DIE FENSTER (2006) begab er sich, um eine Kleinfamilie zu porträtieren, in die nordhessische Provinz. Nina verlässt Mann und Kind und wandert ziellos umher, bis sie in einem Sporthotel im Harz einen abgehalfterten Tennisprofi (dargestellt vom ehemaligen Weltklassespieler Ilie Nastase) trifft. «In jedem zweiten Nachkriegsroman verlässt ein Mann seine Familie. Sozial wird



4

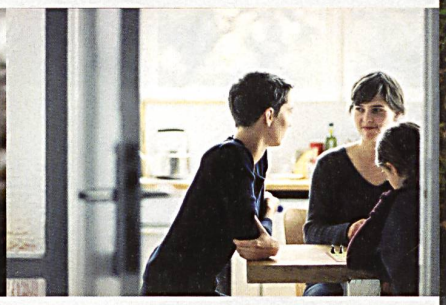


3



5

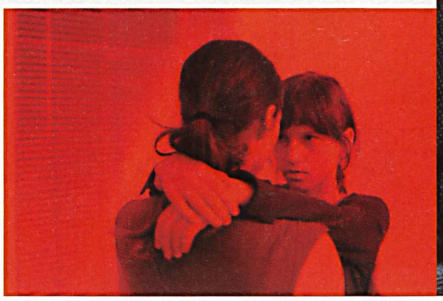
9



10

1

8



5

3



es viel stärker sanktioniert, wenn dies eine Frau macht. Das hat mich als Beschreibung einer neuen Form von Familie interessiert, in der es das klassische Rollenverhältnis nicht mehr gibt.» Nicht die Geschichte ist entscheidend, sondern wie sie inszeniert ist: Köhler und die anderen Regisseure der Berliner Schule drehen immer an Originalschauplätzen und wissen auch, wie man diese in eine Geschichte einbezieht. In Benjamin Heisenbergs SCHLÄFER stehen zwei Virologen zueinander in Konkurrenz. Farids algerische Herkunft trägt dazu bei, dass sein deutscher Kollege Johannes Informant für den Verfassungsschutz wird und Farid ausspioniert. Die Arbeitssituation in den Universitätslabors schildert Heisenberg wie in einer Langzeitdokumentation. Minutenlang werden Aufnahmen einzelner Arbeitsschritte gezeigt. Die Kamera folgt den Protagonisten auf ihren Wegen durch die Gänge in den Stockwerken und zwischen den Gebäudekomplexen der Arbeitsstätte. Die Regisseure achten auf die Ästhetik und die fotografische Dimension von Räumen. «Man sieht, dass dem Ort etwas entspricht, was dem entspricht, was einen interessiert. Das hat zu tun mit dem Licht, mit der Architektur, mit einer Vorstellung davon, wo Leute sein könnten, und mit unserem ganz persönlichen Geschmack», so *Angela Schanelec* in einem Gespräch.

Dennoch ist die Formensprache der Berliner Schule viel zu heterogen, als dass gemeinsame Merkmale automatisch in jedem ihrer Filme abgerufen werden könnten. Ein Manifest wie «Dogma 95» sucht man bei den Berlinern vergebens, es gibt auch kein gemeinsames Konzept, wie es in den Sechzigern durch die «Politique des auteurs» in den «Cahiers du Cinéma» zum Ausdruck kam. Die Filmemacher äussern sich zur Tatsache, dass sie als Gruppe wahrgenommen werden, eher vorsichtig, ja sogar widerwillig. Vielleicht aus einem begründeten Misstrauen gegen das blinde Versprechen von Gemeinschaft. «Die Verbindungen untereinander sind lose», meint Thomas Arslan. «Aber das formuliert auch eine Position, für die sich niemand schämen muss.»

1

1

1

1

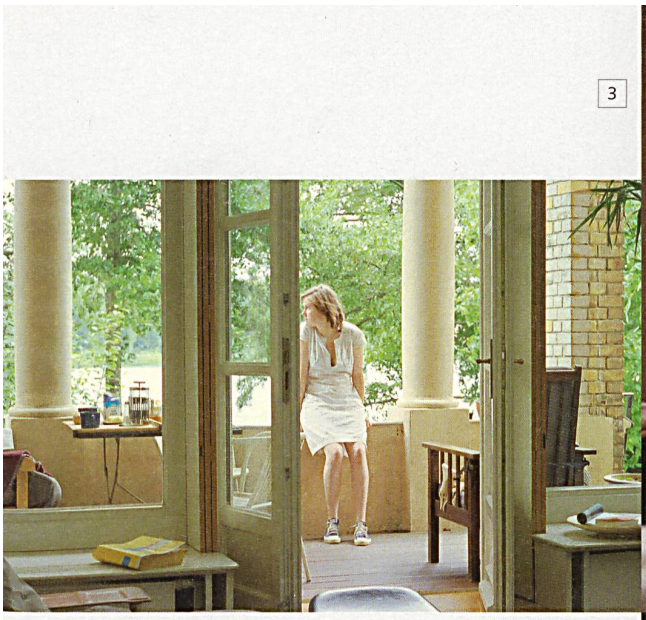
1 AUS DER FERNE *von Thomas Arslan;* 2 NACHMITTAG *von Angela Schanelec;* 3 MONTAG KOMMEN DIE FENSTER *von Ulrich Köhler;* 4 MARSEILLE *von Angela Schanelec*

**Das Leben ist unabsehbar**

Zwei Frauen in einem Auto. Die Kamera beobachtet die beiden vom Rücksitz aus nächster Nähe, aber doch in gebührendem Abstand. Das Licht ist fahl und düster. So beginnt MARSEILLE (2004) von Angela Schanelec. MARSEILLE spielt im Winter, einer Jahreszeit, mit der man die südfranzösische Stadt gemeinhin nicht assoziiert. Was die Frauen nach Marseille gebracht hat, bleibt zunächst im Unklaren. Doch die Tonspur liefert Anhaltspunkte. Fast physisch werden die Geräusche und ruckartigen Bewegungen erfahrbar, die die Fahrerin mit der Gangschaltung verursacht. Nur langsam macht sie sich den Wagen zu eigen. Während sie durch die fremde Stadt fährt, legt auch der Film einen niedrigen Gang ein, schaltet runter auf eine methodisch-sinnliche Er-Fahrung von Marseille mit zahllosen Eindrücken von der Stadt.

Die Banalität des Lebens wird eingefangen, ausschnittweise aufgezeichnet. Auf Manipulationen wird weitestgehend verzichtet, oder sie werden etwa durch Zeitsprünge sichtbar gemacht. «Mich interessiert, wie sich Personen bewegen, wie Dinge aufeinanderfolgen, wie unerwartet und wie wenig absehbar, wie sich Geschichten wenden. Das Leben ist unabsehbar, und ich finde es schön, wenn es im Film auch so ist», erklärt Angela Schanelec.

Berlin ist vielfach nur Ausgangspunkt für die Themenreisen der Regisseure der Berliner Schule. Von dort brechen sie immer wieder auf, um die Welt zu erkunden, Bilder und Töne zu finden. «Eigentlich sind Bewegungen dazu da, um festzementierte Strukturen zu zerstören. Bei allen kinematografischen Strömungen stehen am Anfang gleichzeitig immer Dokumentarfilme», sagt Christian Petzold. Das Dokumentarische ist mit der Berliner Schule wieder sichtbar geworden. Es ist aber nicht nur Ausgangspunkt für fiktionale Erkundungen. Thomas Arslan beispielsweise kehrt immer wieder zum Dokumentarfilm zurück. Auf der Berlinale 2006 präsentierte er AUS DER FERNE, eine filmische Reise durch die Türkei, von den grossen Metropolen ausgehend bis in die Provinz. Abseits der ewiggleichen Schablonen von Orient und Okzident, zeigt er ein Land der Kontraste, das modern und rückständig zugleich ins Bild kommt. Es wird wenig gesprochen, Arslan hat keine Interviews geführt, still beobachtet er das rege Treiben. Auch in AUS DER FERNE

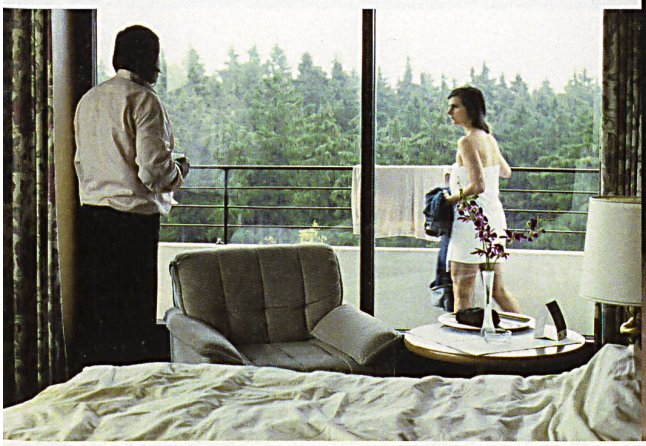


3

2

4

3



wird der zurückhaltende Stil deutlich. «Meine Kamera führt nicht, das Geschehen entwickelt sich von selbst.» Angeregt wurde der Regisseur von den kontroversen Debatten um den EU-Beitritt der Türkei. «Ständig wurden die gleichen Türkeibilder serviert. Mir ging es dagegen darum, hinzusehen, wie der Alltag in der Türkei aussieht. Ich wollte Bilder finden, die unterhalb der grossen Reizschwelle liegen.»

---

**Revolver!**

«Das deutsche Kino ist die Fortsetzung der Schrankwand mit anderen Mitteln», postulierte der Münchner Regisseur Christoph Hochhäusler 1998. In seiner Unzufriedenheit gründete er damals zusammen mit Kommilitonen der Münchner Filmhochschule (HFF) das Filmmagazin «Revolver». Grundgedanke war, sich wie die «Cahiers du Cinéma» eine blühende Filmlandschaft zu erschreiben. «Revolver» leistet sich in bis heute 16 Ausgaben den Luxus, persönliche Perspektiven zum Film zu entwickeln: Ausführliche Interviews mit jungen und alten Filmschaffenden aus dem In- und Ausland wechseln sich mit theoretischen Betrachtungen ab. Nicht nur produktive Neugier wird in «Revolver» artikuliert, eine fast romantische Beziehung zum Film wird deutlich. Die Zeitschrift entwickelt nicht nur einen Gegenentwurf zum artifiziellen deutschen Kino der Neunziger, sie übernimmt für das Metier auch Verantwortung. «Es geht darum, aufzustehen. Zu kämpfen! Für eine Gesellschaft, eine neue Liebe, einen neuen Film.» (Revolver 5). Alle an «Revolver» Beteiligten leben inzwischen in Berlin und zählen sich als Regisseure zur Berliner Schule. In einem Interview mit der «Berliner Zeitung» bilanzierte Christoph Hochhäusler kürzlich seine Erfahrungen: «Es gibt in Deutschland keine Filmindustrie, es gibt nur eine Fernsehindustrie, die sich die Kinoauswertung von Filmen gewissermassen leistet.» Hochhäuslers zweiter Film FALSCHER BEKENNER wurde nicht vom Fernsehen koproduziert. Er lief beim Filmfestival in Cannes 2006 mit grossem Erfolg und wurde schliesslich an zahlreiche Fernsehstationen, auch ans ZDF, verkauft.

Immer öfter werden Mittel von Fernsehen und öffentlicher Filmförderung zusammengelegt, um Projekte zu finanzieren. Dass die künstlerischen Freiräume für Filmemacher, die nur fürs Kino arbeiten

1 SEHNSUCHT *von Valeska Grisebach;* 2 MONTAG KOMMEN DIE FENSTER *von Ulrich Köhler;* 3 MARSEILLE *von Angela Schanelec;* 4 HOTEL VERY WELCOME *von Sonja Heiss;* 5 YELLA *von Christian Petzold;* 6 DIE INNERE SICHERHEIT *von Christian Petzold*

wollen, dadurch enger werden, ist keine Frage. Die Kluft zwischen kommerzieller Verwertbarkeit und künstlerischem Anspruch ist grösser geworden. Da erstaunt es doch, dass seit Ende der Neunziger allen ökonomischen Zwängen zum Trotz künstlerisch wertvolles Kino in Deutschland gedeiht.

Christoph Hochhäusler ist einer der wenigen Regisseure der Berliner Schule, der sich über die Vergabe von Fördermitteln und zu den Produktionsbedingungen überhaupt kritisch äussert. Als Bewegung von Filmregisseuren ist die Berliner Schule verglichen mit dem italienischen Neorealismus oder der französischen Nouvelle Vague im eigenen Land schwach. Das ist ein Manko. «Es fehlt der kommerzielle Erfolg und es fehlt der Hype», sagt Christian Petzold. «Vielleicht hätte man besser formulieren müssen. Vielleicht ist es auch so, wie in den Filmen selber: Man will das Spiel nicht mitspielen. Das reicht erstmal. Man hat dann eben nur einen kleinen Etat und macht es auf dem untersten Niveau.» So unterschiedliche Werke wie MILCHWALD (Christoph Hochhäusler), SEHNSUCHT (Valeska Grisebach) oder GESPENSTER (Christian Petzold) erzählen ihre Geschichte mit konsequentem Stilwillen. Das erinnert an den Autorenfilm, der Anfang der achtziger Jahre von der Bildfläche verschwand. Seit damals steht als Regisseur in Deutschland unter Verdacht, wer komplexe Zusammenhänge herstellt oder auch nur eine Spur von theoretischer oder auch filmhistorischer Reflexion ins Kino einbringt. Hartmut Bitomsky, der derzeitige Direktor der dffb, bemängelt, dass das deutsche Mainstreamkino stets seine Traditionslosigkeit betone. Ausserdem fehle in Deutschland die Einsicht, «dass man etwas für das Kino von morgen tun muss.» Die anspruchsvollen Filme von heute könnten auch die Vorbilder von morgen sein, die dem Nachwuchs auf die Sprünge helfen und die Ausgangslage für alle besser machen.

### Achtungserfolg in Frankreich

Die Berliner Schule ist aber auch ein Netzwerk: Film als soziale Kunst wird wieder ernst genommen, und so gibt es Kooperationen beispielsweise mit der Wiener Produzentenfirma Coop 99. Christoph

3

4

6

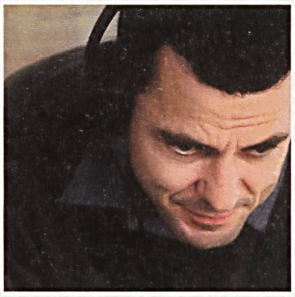
3

Hochhäusler, Christian Petzold und der Regisseur Dominik Graf planen ein gemeinsames Filmprojekt. «Es sind Freundschaften, die durch Arbeit und Kommunikation entstehen», sagt Christian Petzold.

Von der Kritik respektiert, steht die Berliner Schule in der Gunst der Kinozuschauer freilich noch weit hinten, was auch kein Wunder ist, wenn ihre Filme mit nur wenigen Kopien in Deutschland anlaufen und schnell wieder aus den Lichtspielhäusern verschwinden. Dennoch gibt es Achtungserfolge. Einige Filme hatten als Fernsehkoproduktionen bei ihrer Erstausstrahlung im deutschen Fernsehen durchaus respektable Zuschauerzahlen. Zu nennen wäre auch der deutsche Filmpreis für DIE INNERE SICHERHEIT von Christian Petzold und die mediale Aufmerksamkeit, die die Berliner Schule (auch dank Interviews von Christoph Hochhäusler) in Frankreich geniesst, wo sie als «Nouvelle Vague Allemande» firmiert und viele Zuschauer in die Kinos lockt. «Wir geben dem Kino etwas wieder, was vom Gammelfleisch-Kino vernichtet worden ist», sagt Christian Petzold.

Gerade weil die Berliner Schule auch das Bedürfnis nach Unterhaltung ernst nimmt, ist sie ein Gegenentwurf zum mutlosen Mainstreamkino. Christian Petzold, der die gegenwärtige Situation der Berliner Schule nüchtern betrachtet, gibt sich vorsichtig optimistisch: «In den vergangenen acht Jahren ist ein reiches Kino entstanden. Es existiert wieder eine Filmkultur, mit der man sich positionieren und formulieren kann. Anfang der Neunziger gab es nichts Vergleichbares.»

Julian Weber



**Christian Petzold**

Geboren 1960 in Hilden, einer Kleinstadt in der Nähe von Düsseldorf, lebt Christian Petzold seit 1981 in Berlin und besuchte zwischen 1989 und 1994 die Deutsche Film- und Fernsehakademie (dffb). Während des Studiums arbeitete er als Regie-Assistent bei Harun Farocki und Hartmut Bitomsky. Schon in Hilden leitete Petzold einen Filmclub und entdeckte die Filme Hitchcocks für sich. «Ich habe das Kino immer als Ort wahrgenommen, der die Einsamen aufliest und einen mit erfüllter Einsamkeit weiter durchs Leben schickt. Mir gefällt dieser körperliche Zustand, im Kino in einem Halbtraumbereich zu sein.» Zusammen mit Thomas Arslan organisierte Petzold an der DFFB auch die wöchentlichen Filmvorstellungen. Die Bandbreite der gezeigten Werke, die den Blick schärften, reichte von TWO-LANE BLACKTOP von Monte Hellman über DER LAUF DER DINGE von Peter Fischli / David Weiss bis hin zum Werk des US-Trashfilmkönigs Herschell Gordon Lewis.

Petzolds CUBA LIBRE (1996) ist zwar noch der Ästhetik des New-Hollywood-Kinos verpflichtet. Bereits sein Abschlussfilm PILOTINNEN (1995) lässt aber eine eigene Handschrift erkennen, die spätestens mit DIE INNERE SICHERHEIT (2000) unübersehbar wird. «Den Anfang eines Films entwickeln ist ein bisschen wie Seemannsgarn spinnen», sagt der Regisseur. Dabei ist Petzold weniger an Plots interessiert als am Aufladen und Verdichten einzelner Szenen, die sich erst bei der Montage zu einem Ganzen fügen. DIE INNERE SICHERHEIT erzählt die Geschichte einer Kleinfamilie, bei der die pubertierende Tochter gegen die Eltern rebelliert. Die Eltern sind untergetauchte Terroristen mit falscher Identität – Geister, denen man die eigene Geschichte weggenommen hat, die trotz ihrem permanenten Zwang zum Transit wie versteinert wirken und vom Bewegungsdrang der Tochter überfordert werden. Die Protagonistin von GESPENSTER (2005), die Ausreisserin Nina, trifft bei einer Arbeitsmassnahme als Gärtnerin eine Diebin. Mit ihr taucht sie ein in ein Berlin, dessen Park- und Stadtlandschaften märchenhaft stilisiert und gleichzeitig unerreichbar distanziert wirken. Eine Französin, die ihre im Kleinkindalter verschwundene Tochter in Berlin sucht, glaubt in Nina ihr Kind wiederzuentdecken. Die Wege der drei Frauen kreuzen sich, dann verlaufen sich ihre Pfade in alle Winde.

**Thomas Arslan**

Thomas Arslan wurde 1962 in Braunschweig geboren. Er wuchs im türkischen Ankara und in Essen auf. 1985 begann er ein Germanistikstudium und wechselte dann auf die dffb nach Berlin. «Der Wunsch, Regisseur zu werden, kam relativ spät. Ich hatte mich als Jugendlicher viel mit Fotografie beschäftigt, bin dann relativ ungezielt auch ins Kino gegangen. Arbeiten von Bresson, Eustache, Pialat, Rohmer, Kiarostami und vielen anderen hören nicht auf, mich zu beschäftigen.»

Aufsehen erregte Arslan zuerst mit seiner Filmtrilogie über türkische Migranten aus Berlin, mit GESCHWISTER – KARDESLER (1997), DEALER (1999) sowie DER SCHÖNE TAG (2001). Die Figuren atmen und sprechen und gehen mit dem Selbstbewusstsein von Städtern, die die Schauplätze ihres Alltagslebens sehr genau kennen. Christian Petzold sagt über das Berlin-Bild seines Kollegen: «In Thomas Arslans DEALER sind eben keine brennenden Tonnen, keine Verschläge, in denen gehaust wird. Da ist Sommer und Park, und es ist wirklich Berlin. Aus dem Ort wird eine Geschichte gewonnen.» In Arslans Filmen war zum ersten Mal im deutschen Film der neunziger Jahre ein Kiezalltag zu sehen, nicht als Abfolge von Klischees, sondern in der Konzentration verschiedener Lebensentwürfe. «Filmfiguren brauchen Freiräume, damit sie ein Eigenleben entwickeln können», sagt Thomas Arslan. Ob es der Dealer Can ist, der zwischen seinem Unvermögen, einen bürgerlichen Beruf zu finden und den Ansprüchen, die seine Freundin stellt, zerrissen wird, oder ob es die aus einer Mischehe stammenden Brüder Erol und Ahmed in GESCHWISTER – KARDESLER sind, die verschiedene Werte vertreten, Arslan lässt seinen Figuren Geheimnisse.

Seine Dokumentation AUS DER FERNE (2005) macht Geräusche türkischer Städte hörbar. Getöse im Hexenkessel eines Fussballstadions oder infernalischer Handwerkerlärm, Rhythmen von in Reih und Glied marschierenden Schülern oder das Gewusel in der Istanbuler U-Bahn zur Rushhour – Arslan verwendet diese Geräusche und fügt sie mosaikartig mit seinen Bildern zusammen.

Ganz anders FERIEN, Arslans letzter Spielfilm (2006), der seinem Vorbild Eric Rohmer ein Denkmal setzt. In meditativ ruhigen Einstellungen erzählt FERIEN die Geschichte von der gemeinsamen Sommerfrische einer Familie, in der der Alltag vergessen werden soll, alte Konflikte aber doch zur Sprache kommen und für Unruhe sorgen.

**Angela Schanelec**

Angela Schanelec kam 1962 im baden-württembergischen Aalen zur Welt. Von 1982 bis 1984 studierte sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main Schauspiel und war danach unter anderem am Hamburger Thalia-Theater engagiert. Zwischen 1990 und 1995 studierte die ausgebildete Schauspielerin an der Berliner dffb Regie. «Es war wie eine Befreiung», sagt Schanelec, die die schauspielerischen Ausdrucksmöglichkeiten am Theater als einengend empfand. «Das, was man Vorbilder nennt, finde ich eher in der Literatur. Ich bilde mir ein, einen Schriftsteller, dessen Werke ich mag, eher zu begreifen als einen Regisseur. Natalia Ginzburg würde ich als Vorbild bezeichnen.» Wie die Werke von Christian Petzold werden auch Angela Schanelecs Filme von der Berliner Schramm Film produziert. Stärker als Petzold oder Arslan beschäftigen die Regisseurin aber Fragen der Inszenierung von Schauspielern. «Ich habe mich gefragt, was passiert, wenn man versucht, die Normalität abzubilden», merkte sie in einem Text zu MEIN LANGSAMES LEBEN (2001) an. Die Idee zu einem Film entwickelt Angela Schanelec beim Verfassen einer Erzählung, das Drehbuch schreibt sie erst hinterher. In MARSEILLE (2004) und NACHMITTAG (2006) stehen Frauenfiguren im Zentrum. Sie sind kompliziert, scheu, eigenwillig und gehen mit ihrer eigenen Geschwindigkeit durchs Leben. Bei vielen Filmen wäre es ein Anfang, bei Schanelecs MARSEILLE endet der Film mit einem Überfall, und die Ereignisse vorher laufen darauf zu. Und trotzdem ist das Ende von MARSEILLE nicht tragisch oder dramatisch, eher unspektakulär und leise. Man bleibt verwundert zurück und beginnt nachzudenken. «Alle meine Filme beruhen auf dem Gedanken, dass ein Grossteil des Lebens undurchschaubar, voller Missverständnisse und dem Zufall überlassen ist. Die Figuren leben im Widerspruch zu diesem Ausgeliefertsein und im mehr oder weniger ständigen Versuch, sich dagegen aufzulehnen.»

**Sonja Heiss**

Sonja Heiss wurde 1976 geboren und ist in München aufgewachsen, wo sie von 1998 bis 2001 an der Hochschule für Fernsehen und Film HFF Dokumentarfilm studierte. Sie lebt in Berlin, arbeitet als Regisseurin für Werbespots und ist, wie Maren Ade, an der Produktionsfirma Komplizenfilm beteiligt. An der Berlinale 2007 stellte Sonja Heiss HOTEL VERY WELCOME vor, ihr fulminantes, von Maren Ade produziertes Spielfilmdebüt. Mit grosser Selbstverständlichkeit und intimer Kenntnis porträtiert die Regisseurin fünf Globetrotter, die in Indien und Thailand unterwegs sind. «Ich bin selbst viel gereist», erzählt Sonja Heiss. «Auf einer Reise ist dann die Idee entstanden, dass man einen Film über Traveller in Asien machen müsste. Das sollte ein Film werden, der diese nicht heroisiert. Es geht ja nicht mehr darum, Abenteuer zu bestehen. Mit dem Reiseführer "Lonely Planet" in der Tasche ist das alles nicht mehr so schwierig.»

Zusammen mit einem vierköpfigen Aufnahmeteam begab sich die Regisseurin mit einigen Drehbuchideen nach Asien und entwickelte ihre Story in spontaner Improvisation. HOTEL VERY WELCOME verwebt verschiedene Episoden. Svenja ist in Bangkok , weil sie ihren Anschlussflug verpasste, in einem Flughafenhotel gestrandet. Marion möchte in der Sanjassin-Hochburg Poona zu sich selbst finden, ein von Drogen zugedröhnter Ire macht eine Rundreise, und ein englisches Touristen-Pärchen feiert an den Stränden Goas endlose Partys. Im Zentrum der Erzählung stehen die Widersprüche um das Motiv Fernweh. Weder klappt die Verständigung mit den Einheimischen noch können sich die Protagonisten von sich selbst erlösen. Sie lernen so ihre Grenzen kennen. Die Strapazen bei den Dreharbeiten flossen mit in die Geschichten ein und lassen die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen. Auch die ersten Minuten der rasanten Handlung lassen die Zuschauer im Unklaren, ob es sich bei HOTEL VERY WELCOME um einen Dokumentar- oder einen Spielfilm handelt.

Julian Weber

# Orient und Okzident im Dialog

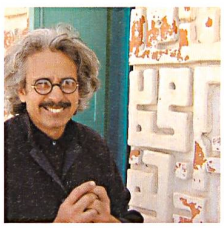
DIE TUNISREISE von Bruno Moll

Einer der ersten Sätze in diesem ebenso wort- wie bildreichen Film lässt das Publikum schmunzeln: «Klee m'a donné la clé», sagt Nacer Khemir, der bekannte tunesische Filmemacher (LES BALISEURS DU DESERT; LE COLLIER PERDU DE LA COLOMBE; BAB'AZIZ), Erzähler und Maler. Er meint es durchaus ernst: Klees Tunesienbilder haben ihn, als er dreizehn war, gelehrt, das eigene Land, die eigene Kultur neu zu sehen, auf eine moderne Weise. Als Maler ist Nacer Khemir stark von Klees Werk beeinflusst. Als Filmer hat er etwas mit Klee gemeinsam: das Bestreben, Unsichtbares sichtbar zu machen.

In Bruno Molls DIE TUNISREISE ist es nun Nacer Khemir, der uns den Schlüssel gibt oder eher einen ganzen Schlüsselbund. Erzählend und kommentierend führt Khemir uns durch tunesische Städte und Landschaften, durch Basarstrassen und Moscheen, konfrontiert das Heute mit den Tagebuchnotizen Paul Klees von seiner berühmten Tunisreise, die er im April 1914 mit August Macke und Louis Moilliet machte. Wir hören die Tagebucheinträge – Klee hat sie später überarbeitet – aus dem Off. Der Filmtitel DIE TUNISREISE hat eine doppelte Bedeutung, denn Khemir reist auf den Spuren Klees, es ist auch seine Reise, die des Einheimischen, im Dorf aufgewachsen, mit sechs Jahren ins Internat geschickt – wo er nur eine Nummer war, die 86, und die orale Kultur gegen die Schrift tauschen musste –, später, als vielseitiger Künstler, Weltbürger geworden.

Die Route ist dieselbe: Tunis – Sidi Bou Said – Hammamet – Kairouan. Auch wenn fast hundert Jahre verflossen sind und sich manches geändert hat: das Licht, die Rhythmen und Zeichen der islamischen Architektur, die Farben des Landes lassen sich immer noch mit Klees abstrahierenden Bildern verbinden, ja überblenden. Die knapp vierzehntägige Reise war ein entscheidender Wendepunkt im Schaffen von Klee: Hier ist er, der um die Farbe ringen musste, schlagartig zum Maler geworden. «Die Farbe hat mich.» Auf diese Kürzestformel liess sich sein Tunesien-Erlebnis bringen. Klee fuhr fort: «Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiss das. Dies ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.»

Klee fühlte sich in Tunesien zu Hause. Das Land sei «Stoff für Träume, entspricht meinem eigenen Ich», notierte er gleich nach der Ankunft. «Augen von Farben geblendet. Ohren in Klängen badend.» Die Filmbilder setzen ein mit Meer und Küste, Wind, Palmwedeln, Sonnen- und Schattenkuben. Klee war voller Tatendrang: «Kunst – Natur – Ich. Sofort ans Werk gegangen und im Araberviertel Aquarell gemalt. Die Synthese Städtebauarchitektur – Bildarchitektur in Angriff genommen» (Tagebuch, 8. April 1914). Einige Tage später: «Das erste Strandaquarell heute noch etwas europäisch. Könnte auch bei Marseille gemalt sein. Im zweiten traf ich zum ers-



ten Male Afrika» (11. April). Das Licht, sagt Klee, kann man nicht direkt malen – es muss in die Seele eindringen. Diffuses Licht – davon ist im Film viel zu sehen – sei besonders interessant. «Dieses Land ähnelt mir und ist der Grund zu meiner Koloristik», schrieb Klee später. Auch Klees Reisegefährten Macke und Moilliet malten während dieses Aufenthalts Farbflecken, stellt Khemir fest, aber bei Klee sei kein Wille zum Naturalismus und: «Klee ist nie abgereist.» Klees Aussage, man müsse weniger Mittel brauchen als die Natur, wird veranschaulicht, wenn der Film nacheinander blühende Pflanzen am Strand und Klees Bild davon zeigt.

Im Laufe der Reise verweist Nacer Khemir immer wieder auf Muster und Zeichen, die Klee gesehen haben muss: Ornamente, abstrakte Muster am Minarett einer Moschee, auf Türbeschlägen, Teppichen, Stickereien, Tätowierungen. Schrift als Ornament, so auch an Khemirs Haus, wo er ein Relief geschaffen hat aus dem eckig geschriebenen Wort Mohammed und Teilen dieses Wortes – der Name des Propheten war auch der seines Vaters. Die Zeichen der islamischen Kultur sind überall zu finden und haben Klees Schaffen beeinflusst. Khemir verweist auf das Schachbrettmuster der Städte, das sich in Klees Farbfeldern spiegelt, auf die kleinen, zur Demut zwingenden Türen, auf den orientalischen Garten – abgeschlossen hinter hohen Mauern – als Ort der Träumerei, Vorgeschmack des Paradieses. «Paul Klee ist Maler und Garten zugleich», sagt Khemir. So sieht er hinter das Sichtbare – wie auch Khemir in seinen Filmen. Die Wüstenwanderer und das rätselhafte stumme Mädchen, das in LES BALISEURS DU DESERT den jungen Lehrer verzaubert; die zeitlose Prinzessin von Samarkand in LE COLLIER PERDU DE LA COLOMBE; der Prinz, der ein halbes Leben in Meditation versunken am Wasserloch verharrt, der alte, blinde und doch sehende Derwisch Bab'Aziz und seine quirlige Enkelin Ishtar: Figuren als Zeichen für anderes, Grösseres, Abstraktes. Szenen aus den Filmen Khemirs, plötzlich in Bruno Molls Film eingeschoben, wirken wie Tausendundeine Nacht, lebendig geworden im Heute. Sie steigen auf aus Nacer Khemirs Erzählen wie in BAB'AZIZ die Geschichten in der Geschichte als bunte Träume aus der Wüste aufsteigen.

Khemir macht – als Führer in DIE TUNISREISE ebenso wie in seinen eigenen Filmen – dem westlichen Publikum den geistigen Reichtum seiner Kultur bewusst, und er zeigt sein Verständnis des Islam als einer friedlichen Religion. Die Ruinen von Karthago, die auch Klee besuchte, sieht Khemir als stumme Zeugen eines früheren Nord-Süd-Konfliktes; die Basilika hoch über den Ruinen empfindet er als aggressiv triumphierend. «Ich weiss nicht, ob ein Dialog zwischen Nord und Süd möglich ist. Ich weiss nur, dass er wünschenswert wäre. Denn alle sehnen sich danach, in Frieden zu leben.» Künstler wie Klee, Rilke und einige andere sieht er als Brücken zwischen Orient und Okzident – eine solche möchte auch Bruno Moll bauen mit diesem Film. Ein vieldeutiges Zeichen sind die Schafsfiguren mit knochigen Köpfen, die Khemir in wiederholt eingeblendeten Szenen am Strand gruppiert.

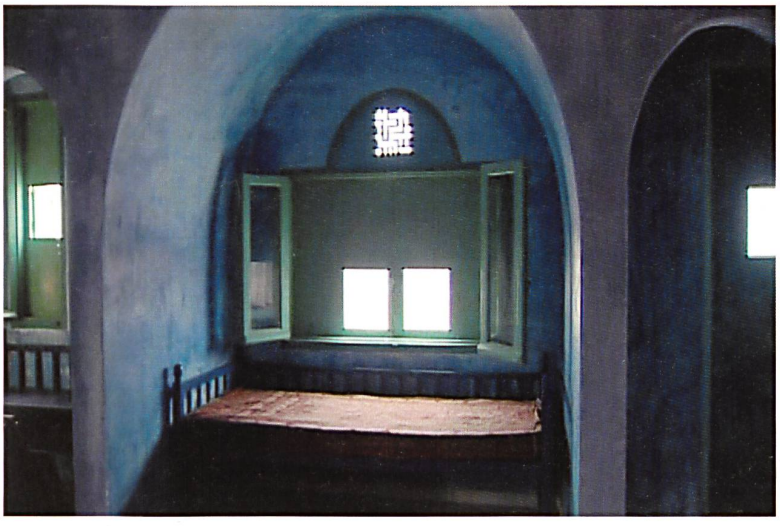
Nacer Khemirs Persönlichkeit trägt den Film, trägt auch über einige Längen hinweg. Seine Ausführungen wirken freilich manchmal etwas dozierend neben Klees Farb- und Worträuschen. Doch in der Kunst sind sie sich nahe. Klee schreibt: «Das Ried und Buschwerk ist ein schöner Flecken Rhythmus.» Khemir sagt, Zeichnen sei für ihn nahe an der Musik, und wir sehen ihn (in seinem Haus, das eine wunderbar mauvefarbene Kuppel hat) beim Zeichnen auf Klees Spuren: «Dessiner, c'est prendre une ligne et partir en promenade», hat er von Klee gelernt. Die gezeichnete Figur erscheint als Abstraktion von Ishtars Tanz.

Die Tunisreise führt weiter nach Hammamet – für Klee sicher «un rêve de ville», sagt Khemir. Er demonstriert die Symmetrien, die sich an Häusern finden und ein Verweis sind auf die Realität und ihren Reflex – wie auch die Spiegelszenen in seinen Filmen. Heute seien die Spiegel blind, bedauert Khemir: Die Kultur werde nicht mehr tradiert. In Korba, wo die Ländereien seiner Vorväter liegen, hat Khemir ein Haus auf einem Hügel, in sanften Rosatönen bemalt: Hier plant er Ausstellungen und auch ein «atélier des utopies».

In der heiligen Stadt Kairouan, Endstation der Reise, taucht der Film, tauchte Klee ein in eine Märchenatmosphäre: «Tausendundeine Nacht als Extrakt mit neunundneunzig Prozent Wirklichkeitsgehalt» (Klee). Die Kamera von *Matthias Kälin* zeigt Entrücktes – wie auch die eingeschobenen Szenen aus BAB'AZIZ, die in einer im Sand versunkenen Moschee spielen. Während Tunesiens Städte heute meist blau-weiss erscheinen, gibt es im verträumten Kairouan noch viele individuelle Farben, Nuancen. Kairouan, meint Khemir, sei für Klee wohl «une toile à échelle de ville» gewesen. Hier notierte er: «Die Farbe hat mich.»

Irène Bourquin

*Regie: Bruno Moll; Buch: Bruno Moll, nach dem Tagebuch von Paul Klee; Kamera: Matthias Kälin; Schnitt: Anja Bombelli; Ton: Martin Witz; Tonschnitt: Peter von Siebenthal; Musik: Johann Sebastian Bach. Mitwirkender: Nacer Khemir. Produktion: Fama Film. Schweiz 2007. Dauer: 76 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden*



## CHICKEN MEXICAINE
### Armin Biehler

Im Knast gibt es nicht viel zu sehen. Und entsprechend wenig zu zeigen. Graue Wände, enge Flure: das war's im Wesentlichen. Zumindest auf den ersten Blick. Wer genauer hinschaut, wie es der Basler Regisseur Armin Biehler in seinem Spielfilmdebüt CHICKEN MEXICAINE tut, der kann so einiges entdecken. Auf Beton gekritzelte Sprüche wie «Wer nichts wagt, kann nichts verlieren!» Den von Gitterstäben gerasterten Ausblick in den Himmel. Und vor allem die vielsagenden Gesten und Blicke von Gefangenen und Wärtern. Eine latente Spannung durchdringt die von Biehler inszenierte Gefängniswelt. Um die von schwelenden Aggressionen, Sehnsüchten und Ängsten aufgeladene Atmosphäre glaubwürdig einzufangen, braucht ein Filmemacher vor allem eines: authentische Darsteller. Tatsächlich steht und fällt das Kammerspiel im Kittchen mit den Schauspielern. Und Biehler hat hier ein glückliches Händchen bewiesen.

*Bruno Cathomas*, der 1998 für seine Darstellung des Titelhelden in Didi Danquarts VIEHJUD LEVI den Deutschen Filmpreis erhielt, erweist sich in der Rolle des liebenswerten Gewohnheitsverbrechers Roby Schmucker als Idealbesetzung. Schmucker, durch dessen schmierige, raubeinige und proletenhafte Ganovenfassade Cathomas einen sensiblen, melancholischen und reichlich naiven Romantiker durchschimmern lässt, gibt der tragikomischen, mitunter etwas holprigen Gefängnisgeschichte ein inneres Zentrum. Bereits zum vierten Mal landet Schmucker im Gefängnis. Hier kennt er sich aus, weiss sich zu wehren, als ihm der Handlanger eines dunkelhäutigen Mitgefangenen, den er als «Bimbo» beschimpft, ins Essen spuckt. Demonstrativ würgt Schmucker noch zwei weitere Bissen seines «Chicken Mexicaine» runter. Zurück in seiner Zelle bricht er dann aber beinahe in Tränen aus.

In diesen ersten Szenen gelingt es Biehler, ein Bild vom Leben in einer Haftanstalt zu zeichnen, das – ob es nun der Gefängnisrealität entspricht oder nicht – durchweg stimmig wirkt. So kann man sich das Leben im Knast vorstellen: menschlich, im guten wie im schlechten Sinne. Auf die im Genre üblichen, nicht selten reisserischen Vergewaltigungsszenen verzichtet Biehler. Stattdessen lässt er Kameramann *Thomas Wüthrich* die starren Geometrien der Architektur in statischen Aufnahmen ablichten und rückt den Insassen in ihren Zellen mit der Handkamera auf den Leib. Statt pathetischen Pomp wählt Biehler den kleinen Ausschnitt. Gewalttätigkeiten wohnt in seinem Kinoerstling nichts Heroisches inne, sie bleiben klein, mies, schmutzig.

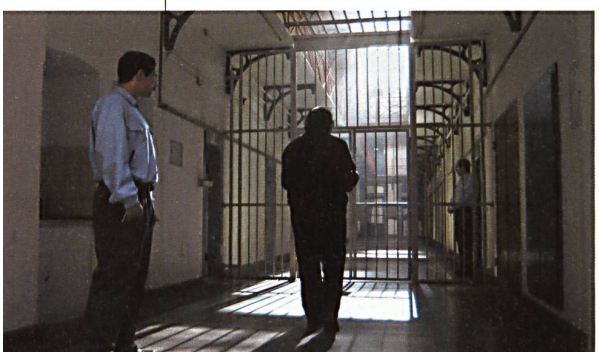
Um ein Gefühl für das Gefängnisdasein zu bekommen, hat sich Biehler im Vorfeld zu CHICKEN MEXICAINE gleichsam selbst inhaftiert. Das Drehbuch entstand zum grossen Teil im Flügel 2, Zelle 145 des stillgelegten Basler Gefängnisses «Schällemätteli». Tage und Nächte verbrachte der Filmemacher dort in völliger Abgeschiedenheit. Zwitschernde Vögel und den fernen Stadtlärm hielt er in Geräuschprotokollen fest, die später den Ausgangspunkt für die von *Daniel Almada* komponierte, angenehm zurückhaltende Filmmusik lieferten. Gedreht wurde ebenfalls im «Schällemätteli». Und die Statisten der Massenszenen vereinten, wie es im Presseheft zum Film heisst, «insgesamt über zwanzig Jahre eigene Gefängniserfahrung».

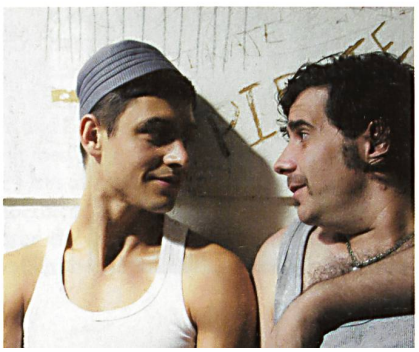
Augenscheinlich schlägt sich in CHICKEN MEXICAINE die dokumentarische Schule des einstigen Nachrichtenredakteurs von Telebasel durch. Leider aber auch sein Fernsehblick. Kinoformat erreicht die eher biedere Inszenierung nie. Die klein kadrierte Geschichte haftet nah am Menschen, ist mit der Seelenlupe aufgenommen statt in CinemaScope. Vielleicht ist CHICKEN MEXICAINE auch in dieser zwiespältigen Bodenständigkeit ein typischer Schweizer Film. Biehler jedenfalls sieht ihn als «Schweizer Heimatfilm aus dem Knast» und spielt damit auf Friedrich Dürrenmatts vielzitierte Aussage an, die Schweiz sei ein Gefängnis, in dem die Aufseher gleichzeitig die Gefangenen seien. Der untergründige Humor, der hier mitschwingt, verleiht CHICKEN MEXICAINE eine entspannte Leichtigkeit. Wirklich bedrohlich gerät der Gefängnisalltag dann doch nie. Die sympathisch überzeichneten Charaktere reihen Floskeln an Floskeln und sorgen so für die komödiantische Note mit leicht satirischem Einschlag. Es macht Spass, dem stocksteifen deutschen, von *Peter Rühring* grandios verkörperten Gefängnisdirektor Johannes Schwerdfeger beim süffisanten Regiment über die Schulter zu blicken.

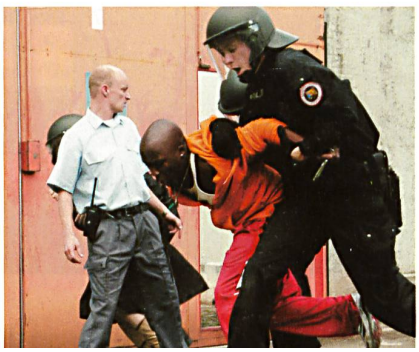
Je mehr die Handlung aber Fahrt aufnimmt, desto weiter entfernt sich der Film vom feinen, ironischen Beobachten. Zu zwölf Jahren Zuchthaus wird der wortkarge Einzelgänger Schmucker verurteilt. Eine viel zu lange Zeit, um sie in Ruhe abzusitzen. Als er von Ausbruchsplänen eines Mitgefangenen hört, schliesst er sich diesem an. Doch die Flucht misslingt, und in einem Brief erfährt Schmucker, dass seine Tochter verschollen ist. Irgendwo in Afrika. Dort hatte er einst als Monteur gearbeitet und eine Familie gegründet. Jetzt will er seine Tochter unbedingt wiedersehen. Die grosse Chance dazu bietet sich ihm, als er zufällig herausfindet, dass ausgerechnet der Sohn des Direktors im Kellergewölbe des Gefängnisses Drogen fabriziert; und zwar indem er psychoaktive Pilze züchtet, die er dann zu Pillen verarbeitet. Das klingt nun schon eher nach Bauernschwank als nach Heimatfilm. Seine Glaubwürdigkeit hat der Film auf halber Strecke längst verloren, unterhaltsam bleibt er dennoch, wenn mittlerweile auch "nur" noch als leichte, triviale, dafür herzerwärmende und charmante Komödie. Biehler vollzieht mit seinem Film den Ausbruch aus der Realität ins Reich der Fiktionen. Keine grosse, eine kleine Flucht; aber immerhin eine gelungene.

Stefan Volk

*R, B: Armin Biehler; K: Thomas Wüthrich; S: Georg Janett, Adrian Aeschbacher; M: Daniel Almada; A: Ursula Sax, Heinrich Weber; T: Stephan Pauly. D (R): Bruno Cathomas (Roby Schmucker), Peter Rühring (Johannes Schwerdfeger), Juana von Jascheroff (Helen Berger), Oliver Zgorelec (Mohammed Hiab), Toni Vescoli (Toni), Gian-Marco Schmid (Gimma). P: Triluna Film, Insertfilm, biehler.film; Rudolf Santschi. Yvo Kummer, Armin Biehler. Schweiz 2007. 96 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich*







## HALLAM FOE
### David Mackenzie

Hallam Foe – schon der eigenwillige, fremd anmutende Name stempelt den Titelhelden, einen heranwachsenden Jungen, zum Aussenseiter. Oder gibt ihm, positiv gewendet, eine Aura des Besonderen. Hallam, dargestellt von *Jamie Bell* aus BILLY ELLIOTT, unterstreicht diese Aura durch sein äusseres Erscheinungsbild. Manchmal streift er sich, als sei er einer Tierfabel entsprungen, das Fell eines Dachses über oder schlüpft, die Lippen rot angemalt, in das Kleid seiner Mutter. Maskeraden, die von dem Wunsch zeugen, sich zu schützen, jemand anderer zu sein. Nur in der Verkleidung kann Hallam der grausamen Wirklichkeit entfliehen.

Hallams Travestie ist unmittelbarer Ausdruck seines Leids. Vor zwei Jahren ertrank seine Mutter in einem kleinen See, der zum Landhaus der Familie gehört. Ein Unfall? Oder gar Mord? Hallam ist jedenfalls überzeugt, dass sie von seiner Stiefmutter Verity ertränkt wurde. Viel zu schnell hat sein Vater Julius die schöne, verführerische Frau geheiratet, die erst vor kurzem noch als Sekretärin für ihn arbeitete. Eine böse Stiefmutter wie aus dem Märchen.

Hallams Trauer bricht sich in eigenartigen Ritualen Bahn. Die meiste Zeit verbringt der Junge allein in einem Baumhaus. Von dort aus beobachtet er Vater und Stiefmutter mit einem Fernglas. Hallam ist Voyeur. Sein Blick ist der der Kamera. Der Zuschauer sieht, was er sieht. Ein ambivalenter Blick zudem, denn er stellt Nähe und Distanz zugleich her, bedeutet Macht und doch auch Hilflosigkeit. Hallam sieht den Menschen zu, zieht sie mit dem Zoom zu sich heran, enthüllt ihre Geheimnisse und träumt sich in ihr Leben. Doch er nimmt nicht daran teil. Wie der Zuschauer im Kinosessel ist auch er nur ein Beobachter. Darum ist der Junge auch so irritiert, als Verity mit eindeutigen Absichten in das Baumhaus hinaufsteigt. Ein Zuviel an Nähe, dem sich Hallam nur durch Flucht in die Grossstadt, nach Edinburgh, entziehen kann.

Regisseur David Mackenzie hatte zuletzt in YOUNG ADAM und ASYLUM Menschen in den Mittelpunkt seiner Filmerzählungen gestellt, die ihren Obsessionen, Gefühlen und psychischen Macken hilflos ausgeliefert waren. Auch Hallam Foe erscheint wie ein Getriebener, der sein Schicksal nicht selbst bestimmt. Jamie Bell interpretiert ihn mit einer Vieldeutigkeit, die Raum für Interpretationen lässt. Liebender Sohn, den die Trauer lähmt, verwirrter Teenager, der nicht erwachsen werden will, oder passiver Voyeur, der sich ängstlich dem Leben verweigert – für eine schnelle Identifikation taugt Hallam Foe nicht. Vielleicht will man ihm auch nicht immer glauben oder sein Verhalten verstehen. Zu sehr erscheint er mitunter als Kunstfigur, die nicht der Wirklichkeit entnommen ist.

Mackenzie lässt den Zuschauer lange Zeit im Unklaren, in was für einem Film er sich befindet. Ein Krimi, der mit der Lösung eines Mordfalles endet? Ein Märchen, das mit verwunschenem Landhaus, böser Stiefmutter und verhüllendem Dachskostüm in eine andere Realität entführt? HALLAM FOE verweigert sich jeder Zuordnung. Nicht einmal als Drama lässt der Film sich etikettieren. Dafür ist er viel zu verspielt und humorvoll erzählt. Der Abgründigkeit von YOUNG ADAM und der Schwermut von ASYLUM setzt Mackenzie nun skurrile Übersteigerungen und pointierte Dialoge entgegen. Eine Tragikomödie also. Zur Leichtigkeit des Films trägt auch der Soundtrack bei, der bei den Filmfestspielen von Berlin in diesem Jahr mit dem Silbernen Bären für die beste Filmmusik ausgezeichnet wurde. Populäre Gruppen wie Franz Ferdinand verorten den Film trotz seiner Märchenhaftigkeit in der Gegenwart und kommentieren das Geschehen ironisch mit Songs wie «Hallam Foe Dandelion Blow».

Einfacher ist es da schon, Mackenzies Vorbildern und Einflüssen nachzuspüren, Alfred Hitchcock vor allem. Der mysteriöse Ertrinkungstod erinnert an REBECCA, der Voyeurismus verweist auf REAR WINDOW. Und dann führt der Regisseur ein Thema ein, das wie eine Paraphrase von VERTIGO anmutet: In Edinburgh heuert Hallam in einem Hotel als Küchenjunge an. Der Grund ist ebenso einfach wie verstörend: Kate (*Sophia Myles* aus TRISTAN & ISOLDE), die schöne Personaldirektorin, gleicht seiner Mutter aufs Haar. Von nun an beginnt er, sie zu verfolgen und zu beobachten, erst aus der Distanz mit dem Fernrohr, das der Junge in seiner provisorischen Wohnung aufgestellt hat, dann unmittelbar aus der Nähe, wenn Hallam nach Überquerung einiger Dächer und Fluchtwege nachts durch ihr Schlafzimmerfenster lugt. Wie das Phantom der Oper scheint er Kate beschützen und entführen zu wollen. Die verwinkelten Dachfirste Edinburghs, von Kameramann *Giles Nuttgens* nur schemenhaft ausgeleuchtet, erscheinen genauso beängstigend und labyrinthartig wie die unterirdischen Gewölbe des Pariser Opernhauses, in denen Enrique Claudin, der entstellte Musiker, schon zu Stummfilm-Zeiten sein Unwesen trieb. Schon lange nicht mehr hat ein Kameramann eine nächtliche Stadtsilhouette so sehr als Landschaft begriffen, die den seelischen Zustand des Helden spiegelt. Hallams Wohnung hinter der Turmuhr des Hotels, die aus einem Terry-Gilliam-Film stammen könnte, unterstreicht noch einmal Hallams Entrücktheit.

Einmal streift sich Kate ein Kleid von Hallams Mutter über und verwandelt sich völlig in die Vorstellung, die der Junge von der Toten hat. Ein erschreckender Moment, der – das hat Kim Novak in VERTIGO ebenfalls geahnt – das Scheitern der Liebe bereits vorwegnimmt.

Michael Ranze

*R: David Mackenzie; B: Ed Whitmore, David Mackenzie; K: Gilles Nuttgens; S: Colin Monie; A: Tom Sayer; Ko: Trisha Biggar; T: Peter Brill. D (R): Jamie Bell (Hallam Foe), Sophia Myles (Kate), Ciarán Hinds (Julius Foe), Claire Forlani (Verity Foe), Jamie Sives (Alasdair, Hotelmanager), Maurice Roëves (Raymond, Tellerwäscher), Ewen Bremner (Andy, Hotelportier). P: Sigma Films, Gillian Berrie, Matthew Justice; Co-P: Film 4, Ingenious Film Partners, Scottish Screen, Glasgow Film Finance, Lunar Films. Grossbritannien 2007. 96 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich; D-V: Prokino*

# RATATOUILLE
## Brad Bird

Ratten eignen sich nicht gerade als positive Filmhelden. Sie übertragen Krankheiten und sind als Schädlinge in Landwirtschaft und Haushalt gefürchtet. Auch in der Mythologie sind sie negativ besetzt. Wenn Ratten ein Haus verlassen, so der Aberglaube, steht ein Unglück bevor, wenn sie ein Schiff verlassen, droht sein Untergang. Für die Menschen gilt das Nagetier darum als Erzfeind im Tierreich, besetzt mit Ekel und Phobien. Davon hat im Kino vor allem das Horrorgenre profitiert, doch auch in ganz normalen Gangster- oder Spionagefilmen ist die Ratte Synonym für Falschheit, Verlogenheit und Hinterlist.

Das hinderte die Pixar-Studios in ihrem achten computergenerierten Animationsfilm nicht, einen Nager in den Mittelpunkt zu rücken, der in Paris Fünfsterne-Chefkoch werden will. Dabei bewegt sich Regisseur und Drehbuchautor Brad Bird – er machte mit dem bezaubernden THE IRON GIANT auf sich aufmerksam und hat mit THE INCREDIBLES den für viele bislang besten Pixar-Film inszeniert – thematisch auf vertrautem Terrain. «Ich liebe Filme, in denen die Hauptfigur wächst und sich verändert. Das ist die emotionale Grundlage», sagte Pixar-Chef John Lasseter anlässlich von TOY STORY 2 im persönlichen Gespräch. «Der Trick ist, dass die Figuren sich so menschlich verhalten. Das macht sie auch für Erwachsene zu Identifikationsfiguren.» So schaffen es die Pixar-Macher, dass der Zuschauer auch mit einer Ratte mitfiebert. Die Themen sind seit 1996, seit TOY STORY 1, dieselben: Freundschaft und Familie, Treue und Zusammenhalt, Ruhm und Unsterblichkeit. Und: Gewinnen ist nicht alles. In RATATOUILLE kommt noch eine wichtige Botschaft hinzu: «Jeder kann kochen.» Was wie eine Ironisierung der zahlreichen Koch-Shows im Fernsehen anmutet, zeugt vielmehr vom Ideenreichtum, Wortwitz und der fast schon kindlichen Begeisterung der Macher. Einmal mehr lassen sie die Zuschauer an ihrer Kreativität teilhaben, mit der sie Figuren und Story entwickeln, ihnen zudem Tiefe und Substanz verleihen.

RATATOUILLE ist, ungewöhnlich für ein CGI-Abenteuer, fast zwei Stunden lang. Die Exposition nimmt sich viel Zeit, um die Charaktere ausführlich vorzustellen. Remy, die französische Landratte, hat eine äusserst feine Nase und höchst sensible Geschmacksnerven. Abfall zu fressen, ist für Remy tabu. Er ist ein Gourmet, der für eine Prise Saffran sein Leben riskiert. Sein komplementärer Gegenspieler ist Linguini, eifriger, aber ungelenker Küchenjunge im Gusteau's, dem einstmals besten Restaurant von Paris. Der Moment, in dem Remy durch Zufall und zahlreiche Wendungen im Küchen-Chaos des Gusteau's landet und sich zwischen Töpfen und Servierwagen, Backöfen und Spüle vor den Menschen zu verstecken sucht, gehört zum Rasantesten, was bislang in einem Pixar-Film zu sehen war. Von A nach B zu kommen, schliesst hier zahlreiche Umwege mit ein. Der Kampf mit der Tücke des Objekts erinnert an die körperliche Komik eines Buster Keaton. Die physische Realität wird wie in den besten Arbeiten von Chuck Jones oder Tex Avery ignoriert. Der Witz entsteht vor allem dadurch, dass Remy für die Gegenstände viel zu klein ist und schon die simpelste Handbewegung den Einsatz des ganzen Körpers verlangt.

Die schönste Idee von RATATOUILLE: Remy und Linguini müssen ein Team bilden, um ihren Traum von der Karriere als Koch zu erfüllen, ihren Traum, endlich jemand zu sein. Dabei versteckt sich die Ratte in einer Paraphrase des Cyrano-de-Bergerac-Motivs – der eine gibt unerkannt sein Wissen weiter, der andere heimst den Erfolg ein – unter der Kochmütze des Jungen und steuert ihn durch kräftiges Ziehen an den Haaren – als sei er eine Marionette. In dieser Symbiose zaubern die beiden ungleichen Köche schmackhafte Gerichte, die dem Gusteau's zu altem Ruhm zurückverhelfen. Dabei müssen sich Remy und Linguini nicht nur gegen den hinterlistigen Chefkoch Skinner, sondern auch gegen den strengen Restaurant-Kritiker Anton Ego durchsetzen.

RATATOUILLE lässt sich als Parabel über Rassismus und Toleranz lesen. Der Konflikt besteht zwischen Ratten und Menschen, die ihre Vorurteile und Klischees pflegen. Erst als die einen von den anderen lernen, stellt sich, nicht nur kulinarisch, der Erfolg ein. Mit diesem Interpretationsangebot wendet sich der Film vor allem an die Erwachsenen. Kinder fiebern, auch ohne Musical-Einlagen, bei den Verfolgungsjagden mit oder freuen sich über die possierlichen Tiere, die doch sonst soviel Angst auslösen.

Einmal mehr haben die Pixar Studios den Level für CGI-Animationsfilme angehoben, hat die Technik einen weiteren Sprung nach vorn getan. Egal ob Kleider, Tischtücher oder Servietten, die dampfenden Speisen, das haarige Fell der Ratten oder das rauschende Wasser der Seine – die Animateure legten grossen Wert auf Detailtreue und Lebendigkeit, die ein fast schon naturalistisches Bild ergeben. Das gilt nicht für die Menschen. Sie sind sichtbar als Karikaturen angelegt, deren Charaktereigenschaften in den Gesichtszügen eingeschrieben sind. Sie sind Bewohner einer Phantasiewelt, die zwar glaubwürdig ist, aber nicht realistisch. Zur Märchenhaftigkeit des Films trägt auch die Zeichnung von Paris als verzauberter, romantisch erleuchteter und farbenfroher Stadt bei. Hier sind noch Wunder möglich, nicht nur in der Liebe, sondern auch in der Küche.

Michael Ranze

*Regie: Brad Bird, Jan Pinkava; Buch: Brad Bird; Kamera: Robert Anderson, Sharon Calahan; Schnitt: Darren Holmes; Animation: Peter Sohn; Menü-Beratung: Thomas Keller; Musik: Michael Giacchino. Stimmen (Rolle): Patton Oswalt (Remy), Lou Romano (Linguini), Ian Holm (Skinner), Peter O'Toole (Anton Ego), Brian Dennehy (Django), Brad Garrett (Gusteau), Janeane Garofalo (Colette), Will Arnett (Horst), Peter Sohn (Emile), Luius Callahan (Lalo/François), James Remar (Larousse), John Ratzenberger (Mustafa), Teddy Newton (Talon Labarthe, Anwalt), Tony Fucile (Pompidou). Produktion: Walt Disney, Pixar Studios; Brad Lewis, John Lasseter, Andrew Stanton. USA 2007. Farbe, Format: 1:2.35; Dauer: 118 Min. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München*

# AUF DER ANDEREN SEITE
## Fatih Akin

Mit GEGEN DIE WAND, seinem dritten Spielfilm, gewann der Hamburger Deutschtürke Fatih Akin 2003 den Goldenen Bären auf der Berlinale und schrieb sich ein für allemal in die deutsche Filmgeschichte ein. Grosses Kino, leidenschaftlich und dramatisch ist GEGEN DIE WAND – ein künstlerisches Manifest, in dem es vorgeblich um Liebe, in Wirklichkeit aber ums Leben und Sterben, um Schuld und Erlösung geht. Das ist der Film, an dem Fatih Akin nun gemessen wird, ein grosser Wurf, dem zunächst die Musik-Dokumentation CROSSING THE BRIDGE (2005) folgte – vorsichtshalber hatte Akin sich auf ein ganz anderes Feld begeben, ehe er sich wieder an einen Spielfilm wagte.

AUF DER ANDEREN SEITE, sein neues Werk, hatte dieses Jahr in Cannes Premiere und gewann auch gleich einen Preis für das beste Drehbuch, für das der Regisseur selbst verantwortlich zeichnet. Tatsächlich ist das Skript eine gewagte Konstruktion: Es erzählt zwei Geschichten, die zunächst parallel und dann zusammenlaufen, aber nur an den Rändern. Die eigentlichen Hauptfiguren begegnen sich nie, das Ende bleibt offen.

Auf der einen Seite liegt Bremen, wo die türkischstämmige Prostituierte Yeter und der Rentner Ali eine pragmatische Beziehung beginnen; er ist zunächst ihr Kunde, bietet ihr dann aber an, bei ihm einzuziehen und mit ihm zu leben – gegen Bezahlung. Yeter hat eine Tochter, die in der Türkei studiert, Ali einen Sohn, der als Germanistikprofessor in Hamburg arbeitet. Nach Yeters Tod, den Ali verursacht hat, reist dessen Sohn nach Istanbul, um ihre Tochter zu suchen, während sein Vater ins Gefängnis kommt.

Auf der anderen Seite liegt Istanbul, wo Yeters Tochter Ayten, Angehörige einer politisch missliebigen Vereinigung, bei einer Demonstration knapp einer Verhaftung entgeht. Sie flieht nach Deutschland, zu Genossen in Hamburg, und trifft dort auf die Studentin Lotte. Die beiden Frauen verlieben sich ineinander, Ayten zieht zu Lotte und ihrer Mutter, wird jedoch nach einer Polizeikontrolle wegen falscher Papiere in Abschiebehaft gesteckt und muss schliesslich zurück nach Istanbul, um eine Haftstrafe zu verbüssen. Lotte fährt ihr nach, begegnet Alis Sohn Nejat, der dort inzwischen eine deutsche Buchhandlung übernommen hat, mietet sich bei ihm ein, fällt aber wenig später einem tragischen Unfall zum Opfer. Nun reist auch ihre Mutter nach Istanbul, in derselben Maschine wie der inzwischen aus der Haft entlassene Ali.

Die Buchhandlung ist wie eine Insel der Seligen im lauten, quirligen Istanbul. Der in weiches gelbliches Licht getauchte Raum ist ein enger Schlauch zwischen vollgestopften Regalen, an dessen Ende Nejat sein Pult hat. Stets ist ein dienstbarer Geist bereit, ihm und seinen Kunden Tee zu holen, und der freundliche, ruhige Nejat ist Ratgeber für die in Istanbul gelandeten Deutschen, die ohne Sprach- und Ortskenntnis dort Hilfe und Ruhe finden. Der Film beschreibt die Buchhandlung als idealen Ort zwischen zwei Kulturen, ein Ort, wo man die Zeit vergisst – für Fatih Akin auch ein Symbol für die Bildung, ohne die die Welt nicht besser werden kann.

Die norddeutsche Stadt Bremen zeigt Akin hingegen als rein türkische Parallelgesellschaft. Deutsche tauchen nicht auf, und wenn gelegentlich Deutsch gesprochen wird, so ist es die Sprache der Migranten: deutsche Floskeln, die das Türkische ergänzen und dort eingesetzt werden, wo es praktisch erscheint.

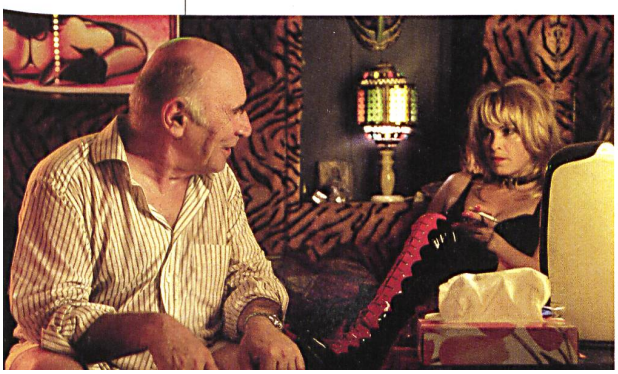
Den türkischen Vater und die deutsche Mutter hat Fatih Akin mit *Tuncel Kurtiz* und *Hanna Schygulla* besetzt. Beide Schauspieler hatten ihre grosse Zeit in den siebziger Jahren: Kurtiz bei Yilmaz Güney und Schygulla bei Rainer Werner Fassbinder. Fatih Akin erweist damit den Kinematografien beider Länder seine Reverenz. Das ist eine seiner Stärken: Akin behauptet nicht, das Kino neu erfunden zu haben, wie viele seiner zeitgenössischen türkischen und deutschen Kollegen; er kämpft nicht verzweifelt um Originalität, weil er ohnehin gewaltige Gefühle in Szene zu setzen vermag, ohne sich vor Sentimentalität zu fürchten. Cool sind Akins Figuren nicht, vielmehr lässt er sie höchstes Glück und grössten Schmerz durchleben – Emotionen, die alle zwischenmenschlichen Beziehungen in seinen Filmen bestimmen.

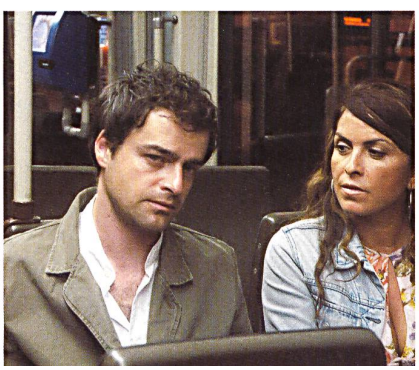
Wunderbare Bilder hat Akin erfunden: So wenn ein Sarg am Istanbuler Atatürk-Flughafen ausgeladen und wenig später ein anderer eingeladen wird. Oder wenn Lotte in einer Telefonzelle sitzt, von allen Seiten eingezwängt, in einer fremden Stadt, wo sie ihre Freundin im Gefängnis besuchen will. Oder wenn Nejat am Schluss des Films am Strand des Schwarzen Meeres sitzt, um darauf zu warten, dass sein Vater vom Fischen heimkehrt.

Und dennoch reicht AUF DER ANDEREN SEITE an GEGEN DIE WAND nicht heran. Es ist wahrscheinlich Fatih Akins Fluch, dass man zumindest noch ein paar Jahre jeden seiner Filme an diesem Meisterwerk messen wird. Er scheint das zu wissen, und so ist AUF DER ANDEREN SEITE ein überambitionierter und womöglich deshalb nicht wirklich guter Film. Bemüht wirkt stellenweise das Drehbuch, dem man zu deutlich anmerkt, dass es seinem Autor um Symmetrie bis ins kleinste Detail ging. Zu viel hat der Regisseur da hineingepackt: Türkische Geschichte, deutsche Asylpolitik, türkische Rechtsprechung, kurdische Aktivisten, lesbische Liebe, Prostitution, Generationenkonflikte, Probleme mutterloser Söhne und vaterloser Töchter, türkische und deutsche Polizeipraktiken, Migration in zwei Richtungen sowieso. Stoff für mehrere Filme, denkt man und fragt sich, was Fatih Akin in seinem nächsten Film noch zu erzählen bleibt.

Daniela Sannwald

*R, B: Fatih Akin; K: Rainer Klausmann; S: Andrew Bird; A: Tamo Kunz, Sirma Bradley; Ko: Katrin Aschendorf; M: Shantel; T: Kai Lüde. D (R): Nurgül Yesilçay (Ayten Öztürk), Baki Davrak (Nejat Aksu), Patrycia Ziolkowska (Lotte Staub), Nursel Köse (Yeter Öztürk), Tuncel Kurtiz (Ali Aksu), Hanna Schygulla (Susanne Staub). P: Corazón International; Co-P: Anka Film, NDR, Dorje Film; Andreas Thiel, Klaus Maeck, Fatih Akin. Deutschland 2007. 35mm, 1:1.85; Dauer: 122 Min. CH-V: Cineworx, Basel; D-V: Pandora Filmverleih, Aschaffenburg*





## THE BUBBLE
### Eytan Fox

Jeder Film aus Israel sei politisch, meint der israelische Filmemacher Eytan Fox anlässlich der Aufführung von THE BUBBLE an der diesjährigen Berlinale. Dass es Fox versteht, mit diesen Vorzeichen zu spielen, beweist er gleich zu Beginn seines neuen Films: Während einer Kontrolle an einem Checkpoint zwischen Israel und Palästina treten bei einer hochschwangeren Palästinenserin die Geburtswehen ein. Dies lässt die alltägliche Mühsal von misstrauischen Blicken, durchsuchten Taschen und kleinen Schikanen für kurze Zeit in den Hintergrund treten. Palästinenser und Israeli versuchen, der Frau bei der Geburt zu helfen. Doch das Kind kommt tot zur Welt. «Ihr habt es ermordet!», schreit ein Palästinenser wutentbrannt den israelischen Soldaten entgegen. Es liegt nahe, diese tragische Begebenheit als fatalistischen Kommentar zu der Situation im Nahen Osten zu lesen.

Fox zeigt im weiteren Verlauf von THE BUBBLE auf pointierte Art und Weise, dass der israelische Alltag auch dort politisch ist, wo er es am wenigsten sein will. Die Seifenblase im Titel des Filmes ist eine Anspielung auf das Leben in der liberalen Partymetropole Tel Aviv, wo man sich weit weg von den Konfliktherden des Nahen Ostens wähnen kann. Die Gegend um die Sheikin Street ist ein schickes Trend-Viertel im Herzen der «weissen Stadt» am Mittelmeer. Hier führen die jungen Israeli Lulu, Noam und Yali ein unbekümmertes Leben. Lulu ist auf der Suche nach dem richtigen Mann, verkauft Luxusseifen und organisiert einen «Rave gegen den Krieg». Yali, Leiter eines In-Lokals, weiss nie so recht, welches T-Shirt am Besten zu seiner momentanen Befindlichkeit passen könnte. Noam schliesslich ist gerade vom Militärdienst an einem Kontrollposten zur Westbank zurückgekehrt und verdient seinen Lebensunterhalt wieder im "angesagtesten" Plattenladen der Stadt.

Völlig unverhofft taucht Ashraf auf, den Noam während seines Dienstes an einem Checkpoint kennengelernt hat. Die beiden beginnen eine leidenschaftliche Affäre. Doch die Beziehung zwischen den beiden Männern bleibt nicht lange sorgenfrei. Ashraf hält sich illegal in Israel auf und kann sich daher nicht wirklich in das entspannte Leben einfinden. Wie der Palästinenser in seine Heimat zurückkehrt, weil seine Schwester heiratet, holt ihn sein früheres Leben ein, und er schlittert immer stärker in eine Identitätskrise.

Mit Selbstironie und Schalk spielt sich das junge, hervorragende Ensemble durch den Film. Wie Noam und Lulu etwa in die palästinensische Stadt Nablus fahren, um Ashraf zu suchen, tarnen sich die beiden als Journalisten aus Frankreich. Das heikle Unterfangen entpuppt sich als hinreissend charmantes Rollenspiel. Doch mit Spässen als Selbstzweck gibt sich Fox nicht zufrieden: Dokumentarisch anmutende Aufnahmen einer verarmten Gegend sprechen eine andere Sprache. Zu diesen unspektakulären Bildern aus den palästinensischen Autonomiegebieten läuft ein Popsong und kommentiert das Gezeigte: «Clearly you can see that I am bleeding. This needs an explanation» ist an einer Stelle des Liedes zu hören.

Eine Totgeburt im Sperrgebiet als Auftakt verheisst wahrlich keinen besonders warmherzigen Film. Doch genau vor diesem Hintergrund des Schreckens entwickelt sich eine gewinnende Komödie, die ihren Drive aus der sozialen und politischen Wirklichkeit schöpft. Und an dieser Stelle sei auch verraten, dass der Schluss von THE BUBBLE die (metaphorische) Drastik des Anfangs sogar noch übertrumpft.

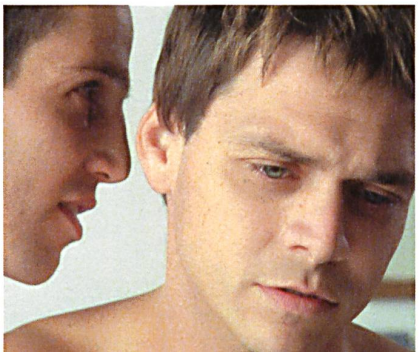
René Müller

*Regie: Eytan Fox; Buch: Gal Uchovsky, Eytan Fox; Kamera: Yaron Scharf; Schnitt: Yosef Grunfeld, Yaniv Raiz; Ausstattung: Oren Dar; Kostüme: Ido Dolev; Musik: Ivri Lider; Ton: Gil Toren. Darsteller (Rolle): Ohad Knoller (Noam), Yousef "Joe" Sweid (Ashraf), Daniela Wircer (Lulu), Alon Friedmann (Yali), Zion Baruch (Shaul), Zohar Liba (Golan), Oded Leopold (Sharon, Time-Out-Redaktor), Ruba Blai (Rana), Shredy Jabarin (Jihad), Lior Ashkenazi, Yossi Marshak (Schauspieler in «Bent»). Produzenten: Gavi Uchovsky, Ronen Ben Tal, Amir Feingold. Israel 2006. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich*

## SCHWARZE SCHAFE
### Oliver Rihs

BROMBEERCHEN gab den Vorgeschmack. Schon Oliver Rihs' groteskes Antimärchen aus dem Jahr 2002 trug tortendick auf, wirkte manchmal erfrischend in seiner poppigen Überdrehtheit, aber öfters angestrengt in der bemühten Originalität. Am ehesten überzeugt der Film noch darin, wie er das Lebensgefühl wohlstandsverwahrloster, desorientierter, dauerbekiffter Neunziger-Jahre-Kids in eine ähnlich überdrehte Bildsprache verwandelt. Während die Dialoge meist aufgesetzt wirkten, wie knisterndes Thesenpapier, bewiesen Rihs und seine Mitarbeiter in der Farb- und Bildgestaltung und beim Setting immer wieder Sinn für hübsche Einfälle.

Im Vergleich mit Oliver Rihs' neuer Komödie schmeckt BROMBEERCHEN wie die Vorspeise zum Gelage. Am besten betrachtet man SCHWARZE SCHAFE als lustvoll überdrehten Filmcomic und vergisst Kriterien wie Figurenpsychologie oder -motivation gleich zum vornherein. Sein bizarres Aussenseiterpersonal hat Rihs diesmal in Berlin gefunden, seit 1999 zweiter Wohnort des 36-jährigen Zürchers. Rihs und sein Produzent und Drehbuch-Koautor *Olivier Kolb*: «Seit wir in Berlin leben, hatten wir den Wunsch, einen kleinen, punkigen Episodenfilm zu drehen, der sich über den Geist dieser Stadt mal so richtig gemein und gleichzeitig voller Zuneigung lustig macht.» Mit dem Geist der Stadt spielen Rihs und Kolb auf das lustvolle Hängertum und die resignierte Durchhalte-Mentalität ihrer vielen (Über-)Lebenskünstler und arbeitslosen Hochstapler an, ihrer Heerscharen von Projekt-Artisten, sympathischen Loosern und ewigen Studenten, die die dauerverschuldete Partystadt bevölkern. Fünf Episoden werden in schnellen Schnittfolgen parallel montiert und mit viel Musik aufgeputscht: Da verlustiert sich ein "Banker", der eigentlich ein arbeitloses Handmodel ist, mit einer Vogue-Redakteurin im Feinschmeckerlokal, bis ihm ein Schluckauf eine Gratisnacht im Fünfsternehotel beschert. Da versuchen zwei WG-Kumpel eine Kulturinitiative als bequeme Gelegenheit zu nutzen,



um sich Gratishilfe bei der Wohnungsrenovation zu holen. Und da macht eine verschuldete Touristen-Unterhalterin auf einer Spreefahrt Smalltalk mit dem reichen Münchner Vorzeigefreund einer Schulkollegin, bis ihr sturzbesoffener Künstlerfreund dem Theater zwecks Geldbeschaffung ein Ende setzt. Drei Jungtürken auf der Suche nach einem Fick und zwei unterbelichtete Satanisten runden das Gruppenbild ab.

Genussvolles Vorführen von Peinlichkeiten und Missgeschicken lautet also die Devise von Figurenzeichnung und Inszenierung: Nach dem Steigerungsprinzip setzt Rihs in seinem Kuriositätenkabinett immer noch eins drauf, möglichst unter der Gürtellinie und schön laut und deftig. Da lässt sich das Handmodel gleich die Hand abhacken, um die Versicherung zu betrügen. Der Satanist vergeht sich an seiner komatösen Oma (die prompt daran genest), und das Klo, das die beiden WG-Kumpel bei einer eigennützigen Hilfsaktion abschleppen wollen, wird selbstredend bis über den Rand hinaus gefüllt. In dieser Laut- (und Geruchs-)stärke wird Humor dann definitiv zur Geschmackssache. Dennoch hat dieser wenig mit dem oft gescholtenen Fäkalhumor amerikanischer Teenie-Filme zu tun. Das stilisierte Schwarzweiss (mit punktuellen Farbtupfern) und die aufputschende Musik betonen Künstlichkeit und ironische Distanz zum Geschehen. Und Rihs scheint seine Figuren durchaus zu mögen. Ein versöhnliches Fazit lautet nämlich: Alle Schafe scheitern, aber sie hatten wenigstens Spass dabei. Und wir (manchmal) unsere Schadenfreude.

Kathrin Halter

*Regie: Oliver Rihs; Buch: O. Rihs, Olivier Kolb, Daniel Young, Thomas Hess, David Keller, Michael Auer; Kamera: Oliver Kolb; Schnitt: Andreas Radtke, Sarah Clara Weber, Bettina Blickwerde, Till Ufer; Musik: King Khan. Darsteller (Rolle): Marc Hosemann (Boris Wecker), Bruno Cathomas (Roger), Jule Böwe (Charlotte Heinze), Milan Peschel (Peter), Robert Stadlober (Breslin), Tom Schilling (Julian). Produktion: Oliwood Productions. Deutschland, Schweiz 2006. Schwarzweiss und Farbe; Dauer: 94 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: BBQ Distribution, Berlin*

## A MIGHTY HEART
### Michael Winterbottom

Das Internationale Presse-Institut in Wien veröffentlicht jährlich die Zahlen der bei der Ausübung ihres Berufs getöteten Journalisten. Für den 21. Februar 2002 ist im «IPI Death Watch» vermerkt, dass in Pakistan der 38-jährige Südostasien-Korrespondent des «Wall Street Journal», Danny Pearl, getötet wurde, beziehungsweise sein Tod zu diesem Zeitpunkt auf Grund des Videotapes, das die brutale Ermordung zeigt, von offiziellen Stellen bestätigt worden ist.

Zusammen mit Sarah Crichton hat die Witwe Mariane Pearl über Dannys Verschwinden und den Mord in «A Mighty Heart: the Brave Life and Death of My Husband, Danny Pearl» geschrieben.

Michael Winterbottom ging das Wagnis ein, einen spannungsvollen Fiktionsfilm zu inszenieren, dessen Ausgang feststeht: Danny hält sich mit seiner hochschwangeren Frau in Karatschi auf, um über den «Shoe Bomber» Richard Reid zu recherchieren. Er nimmt die Gelegenheit wahr, den Terroristenführer Sheik Gilani zu interviewen. Dieses gefährliche Unterfangen wird sein letztes sein. Er kehrt nicht von dem Treffen zurück und wird als vermeintlicher CIA- und Israel-Agent enthauptet. Sein Körper wird zerstückelt gefunden.

Winterbottoms wollte das bekannte Geschehen trotzdem emotional mitreissend und spannend inszenieren und besetzte die Rollen mit Schauspielern, die eine im Gedächtnis haften bleibende Präsenz vermitteln. Im Mittelpunkt der filmischen Story steht eine grossartig agierende *Angelina Jolie*, in deren Zuneigung, Erwartung, Unruhe, Zusammenbruch und Trauer sich das Schicksal des Journalisten Daniel Pearl mitteilt. Wir werden viel stärker von ihren Reaktionen gefordert als von den relativ wenigen Bildfolgen, die der eigentlichen Hauptfigur des Geschehens gewidmet sind. Jolie hält mit ihrer Hoffnung unsere Anteilnahme aufrecht, die von dem übrigen filmischen Personal eher durch Handlungen bestärkt wird, die berufsmässiges Engagement zeigen. Wenn am Telefon über «Fucking Danny» gesprochen wird, bekommt diese Distanz ganz wie nebenbei "Gestalt". Für die Medien wird dieses Schicksal sowieso zum Fall.

Eingebettet sind diese Verhaltensweisen in eine heftig geschnittene Bildfolge, die uns Karatschi als eine brodelnde, undurchsichtige, gefährliche Agglomeration vorführt, deren Menschen mit Vorsicht zu begegnen ist, die unseren Vorstellungen fremd bleiben. Ein "wirkliches" Gesicht erhält nur der Captain der pakistanischen Antiterror-Organisation mit seiner einnehmenden Mentalität, der aber auch foltern lassen kann, ohne Gefühle zu zeigen. Dabei lässt Winterbottom die Folterszenen wohlweislich sehr gemildert ins Bild setzen.

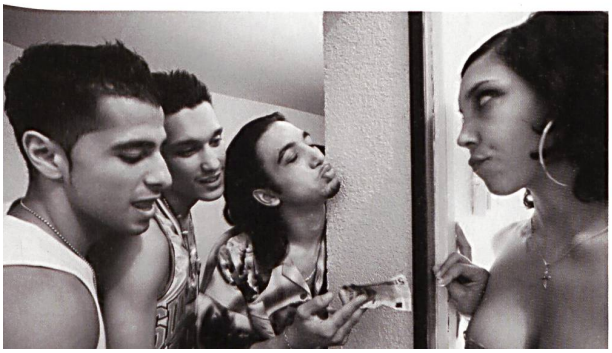
Wenige Momente der Ruhe gibt es, etwa wenn in der Rückschau die Hochzeit, die gemeinsamen Reisen, die Freude auf das kommende Kind bebildert werden. Ansonsten ist auch das Geschehen in der Wohnung der Pearls, die zur Stabsstelle der pakistanischen und amerikanischen Dienste wird, von einer solch aufregenden Mobilität, die eher Aktionismus denn kalkuliertes Vorgehen offenbart, was nicht zuletzt der Technik des Mobiltelefons geschuldet wird, das ständig im Einsatz ist.

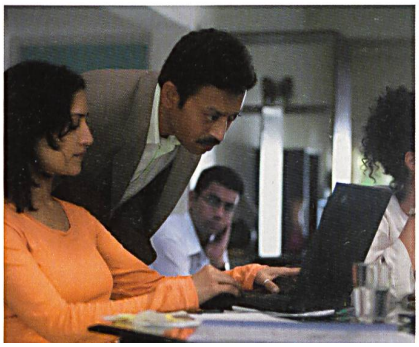
Nach einem grossen emotionalen Ausbruch der Trauer packt Mariane ihre Sachen, und Winterbottom findet ein eindrückliches Bild, wenn sie die Reissverschlüsse ihres Koffers auf dem Bett wie die eines Leichensacks verschliesst.

Winterbottoms Film ist auch eine Reflexion über die Liebe und über das Sterben. Aber auch über die Distanz zu Menschen, die nicht unserem Kulturkreis angehören.

Erwin Schaar

*R: Michael Winterbottom; B: John Orloff, nach dem Buch von Mariane Pearl und Sarah Crichton; K: Marcel Zyskind; S: Peter Christelis; M: Harry Escott, Molly Nyman. D (R): Angelina Jolie (Mariane Pearl), Azfar Ali (Asras Freund), Jillian Armenante (Maureen Platt), Zachary Coffin (Matt McDowell), Dan Futterman (Daniel Pearl). P: Paramount Vantage, Plan B Entert., Revolution Films. USA, GB 2007. 108 Min. V: Universal, Zürich, Frankfurt a. M.*





## DUTTI DER RIESE
### Martin Witz

Mit seinem rundlichen Gesicht, dem trotzigen Blick in die Ferne und dem Stumpen im Mund könnte er leicht als Verkörperung des "Kapitalisten" par excellence durchgehen – wie Eisenstein ihn in seinen Filmen inszenierte. Doch weit gefehlt. Gottlieb Duttweiler ist zwar wohl eine widersprüchliche Figur – Demokrat und Diktator, Menschenfreund und kalkulierender Unternehmer, Kriegsgewinnler und Sozialpolitiker. Und doch hat «Dutti», wie er genannt wurde, ein Imperium geschaffen, das bis heute floriert und das er auf dem Höhepunkt seiner Macht in eine Genossenschaft verwandelte und dem Volk "zurückgab": die Migros. In der Schweiz ist er ein Nationalsymbol – wie Wilhelm Tell, nur etwas weniger mythisch. Seine Verkaufsläden bedeuten für alle hier Aufgewachsenen ein Stück "Heimat" – und seit den jüngsten Aktivitäten (mit dem Budget-Label und Partyaktivitäten) ist die Migros sogar zu Kult geworden.

Martin Witz, der schon bei zahlreichen renommierten Produktionen als Drehbuchautor, Cutter und Tonmann mitwirkte (etwa bei WAR PHOTOGRAPHER von Christian Frei oder ELISABETH KÜBLER-ROSS von Stefan Haupt), präsentiert mit DUTTI DER RIESE nicht nur seine allererste Regiearbeit fürs Kino – er realisierte auch das erste umfassende Filmporträt über den Migros-«Erfinder». Mit viel ausgesuchten Archivbildern, unveröffentlichtem Tonmaterial (in dem Duttweiler aus dem Off seinen Werdegang erzählt) und Statements von Zeitzeugen, Wegbegleitern und Repräsentanten der um das Imperium entstandenen Institutionen (etwa Monika Weber von der LdU oder David Bosshart vom Gottlieb-Duttweiler-Institut) zeichnet der Filmemacher chronologisch den Lebenslauf dieses für die Schweiz so untypischen Unternehmers: eine Tellerwäscherkarriere mit ungeahnten sozial- und kulturpolitischen Implikationen.

Gottlieb Duttweiler wurde 1888 in Zürich geboren. Nach einer kaufmännischen Lehre stieg er ins Lebensmittel-Engros-Geschäft ein, machte eine steile Karriere, um im Gefolge des Ersten Weltkriegs bös auf die Nase zu fallen. Duttweiler verlor sein Vermögen, ging mit seiner Frau Adele zwei Jahre nach Brasilien und versuchte sich als Plantagenbesitzer – ohne Erfolg. 1924 kehrte er in die Schweiz zurück, um ein eigenes Geschäft aufzuziehen – mit einer visionären Idee. Inspiriert durch die Selbstbedienungsgeschäfte in den USA, schlug er eine Bresche in den Preiskampf des Kleinhandels und brachte mit Lastwagen seine Produkte zu Billigpreisen bis in die Bergdörfer. Der Widerstand der Kleinhändler war ihm sicher, doch der Erfolg gab ihm Recht: Nicht nur wuchs die Anzahl seiner rollenden Verkaufsläden innert Jahresfrist aufs Doppelte und Dreifache – bald löste er diese durch feste Geschäfte an renommiertesten Lagen ab. Als dann auch die Markenproduzenten begannen, ihn zu boykottieren, stieg die Migros in die Produktion ein, was ihr Wachstum noch zusätzlich beschleunigte.

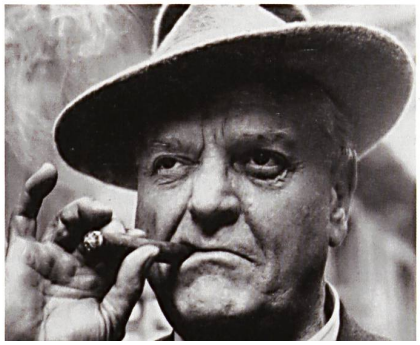
DUTTI DER RIESE gelingt es, zum einen Duttweiler zu porträtieren und zum andern ein exemplarisches Stück Wirtschaftsgeschichte zu zeigen. Die Entwicklung des Detailhandelsriesen ist dabei nicht nur aussergewöhnlich an und für sich – sie ist auch ein Spiegel des wachsenden Wohlstands der Schweizer Gesellschaft: Den Lebensmittelgeschäften folgte etwa die Gründung von Hotelplan (1935!), die «Reisen für Jedermann» anbot, für die «zunehmende Freizeit» wurden 1944 erfolgreich Weiterbildungskurse ins Leben gerufen, und in den Fünfzigern trat Dutti in den Benzinhandel (Migrol) ein, um mit der wachsenden Motorisierung Schritt zu halten. Nicht zu vergessen die politische Bedeutung: etwa mit der «Bewegung unabhängiger Männer» (später Landesring der Unabhängigen, LdU), die 1934 auf Anhieb mit sieben Sitzen in den Nationalrat gewählt wurde, der Gründung einer eigenen Zeitung («Die Tat») oder mit dem Beschluss des kinderlosen Ehepaars Duttweiler, seine Rüschliker Villa mit Park in ein öffentliches Grundstück umzuwandeln. Ihr Millionenvermögen vermachten die Duttweilers – in fast schon kommunistisch anmutendem Geist – dem «sozialen Kapital», wie Dutti es nannte: Jedermann konnte für wenige Franken Anteilseigner werden.

In der zweiten Hälfte der Fünfziger stürzte Duttweiler in eine Lebenskrise, er engagierte sich etwas verbissen für die im Zweiten Weltkrieg verarmten Auslandschweizer und trat dafür sogar in einen ominösen Hungerstreik. Dessen nähere Umstände bleiben im Dunkel – und so bleiben ein paar Mysterien im sonst so umsichtig rekonstruierten Lebenslauf, die aber nur dazu beitragen, das querdenkerische Image Duttweilers noch zusätzlich zu untermauern. In seinen letzten Lebensjahren sollte er dann die Weichen für sein spirituelles Vermächtnis legen – mit der Einrichtung des Migros-Kulturprozents – zur Unterstützung von Bildung und Kultur – und der Grundsteinlegung für das Gottlieb-Duttweiler-Institut im Dienst der unabhängigen Forschung kurz vor seinem Tod 1962.

Martin Witz bringt eine ungeheure Dichte an Fakten, die er hervorragend bebildert und welche die ausserordentliche Tragweite eines Phänomens illustrieren, das in der hiesigen Wirtschaft und Gesellschaft solitär dasteht. Unbekannte Fakten und amüsante Anekdoten aus der Migros-Geschichte und Duttweiler-Biografie finden da ebenso ihren Platz wie die Einbettung in den zeitgenössischen Kontext. Dem Film DUTTI DER RIESE kommt nicht nur das Verdienst zu, die Verästelungen des "Unternehmens" Migros anschaulich im Überblick zu zeigen – der Film ist auch eine Hommage an die revolutionäre Persönlichkeit Duttis, der mit seinen zukunftsweisenden Ideen wahrhaft ein "Riese" ist, den man der kleinen Schweiz gar nicht zugetraut hätte.

Doris Senn

*R, B: Martin Witz; K: Matthias Kälin; S: Stefan Kälin; M: Martin Schumacher, Roland Widmer; T: Balthasar Jucker; Sprecherin: Sara Capretti. Recherchen-Interviews: Alexander J. Seiler, Pio Corradi, Matteo de Pellegrini; P: Ventura Film, Andreas Pfaeffli: Co-P: RTSI, SRG SSR idée suisse, Teleclub. Schweiz 2007. 94 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich*



# O MEIN PAPA
## Felice Zenoni

Würde man irgendwo im deutschsprachigen Raum diesen Titel, den Regisseur Felice Zenoni für seinen Dokumentarfilm über Paul Burkhard gewählt hat, als Lied anstimmen, könnten wohl viele schon nach den ersten drei Wörtern übernehmen: «O mein Papa» – «... war eine wunderbare Clown. O mein Papa war eine schöne Mann.» Diese zwei Zeilen scheinen sich in das kollektive Kulturgedächtnis eingebrannt zu haben. Viel mehr allerdings nicht. Wie das Chanson weitergeht oder gar wie es anfängt, wissen vielleicht noch die Älteren. Die Jungen schon nicht mehr. Auch bei Fragen nach der Sängerin (Lys Assia) oder dem Texter und Komponisten (Burkhard) könnten einige ihre Schwierigkeiten haben. Und dass der launige Ohrwurm ursprünglich aus Burkhards Operette «Der Schwarze Hecht» stammt, die in den fünfziger Jahren sogar am New Yorker Broadway aufgeführt wurde, dürften wohl auch nicht mehr alle wissen. Dennoch gilt Paul Burkhard vielen bis heute nicht nur als erfolgreichster, sondern auch als grösster Schweizer Komponist. Etliche seiner Werke wie «Die kleine Niederdorf-Oper» oder die Weihnachtslieder «Das isch de Schtärn vo Bethlehem» und «Was isch das für e Nacht» aus «D'Zäller Wiehnacht» haben sich einen festen Platz im eidgenössischen Musikrepertoire erobert.

An wen also richtet sich die Filmbiografie? An diejenigen, die den 1911 in Zürich geborenen und 1977 in Zell verstorbenen Burkhard nicht mehr so recht kennen, oder an die, denen er auch dreissig Jahre nach seinem Tod unverändert gegenwärtig ist? Die Antwort lautet: an beide. Im Spreizschritt zwischen den Generationen gerät Zenonis Kinodebüt allerdings ein ums andere Mal aus der Balance. Bei Liebhabern von Burkhards Oratorien, Musicals und Operetten dürfte Zenonis Bestreben, das Werk mithilfe zeitgenössischer Musiker «einem jüngeren Publikum zugänglich zu machen», auf wenig Begeisterung stossen. Andererseits lässt sich fragen, ob das bisschen Pop-Patina, von Sängern und Sängerinnen wie Michael von der Heide, Dodo Hug, Sandra Studer oder Vera Kaa als Vermittlern zwischen den Zeiten aufgetragen, genügt, um MP3-Kids für das Leben und Leiden einer etwas angestaubten Schweizer Ikone zu begeistern.

Der Film beginnt mit einer Einstellung, in der Michael von der Heide auf einem Dachboden im Koffer nach alten Schallplatten kramt. Damit wird gleich zu Anfang die Brücke zwischen damals und heute geschlagen. Gleichzeitig offenbart diese Eingangssequenz, worin das eigentliche Verdienst Zenonis besteht. Nämlich darin, in jahrelangen, umfangreichen Recherchen verschüttetes Archivmaterial zu Tage gefördert zu haben. Da sich der Regisseur mit dieser kulturbewahrenden Rolle aber nicht zufriedengeben will, versammelt er die genannten Künstler zu Musikaufnahmen im Wohnzimmer von Burkhards einstigem Zeller Wohnsitz und überredet Lys Assia, daran teilzunehmen. Das Ergebnis dieses musikalischen Generationentreffens präsentiert O MEIN PAPA in vielen, stets aber nur kurzen Ausschnitten. Immerhin gelingt es Zenoni mit seinem Mix aus Original- und Coveraufnahmen, die ungeheure Bandbreite des künstlerischen Schaffens Burkhards anklingen zu lassen und so zu verdeutlichen, dass der Schlager «O mein Papa» als Nummer-Eins-Hit eher zufällig zustande kam und sich der Musiker einer Karriere als Schlagerkomponist stets verweigerte.

Ausgehend von mehreren Tausend Seiten Tagebucheinträgen und Briefen spürt Zenoni neben dem musikalischen Wirken auch dem inneren Wesen Burkhards nach. Dabei skizziert er einen komplexen Charakter, einen oftmals schüchternen, schwermütigen, einsamen Mann. Das Gefühl, enttäuscht und hintergangen worden zu sein – von Freunden, der Welt – und als Mensch und Künstler nicht genügend Anerkennung erfahren zu haben, zieht sich wie ein roter Faden durch die im Film zitierten Tagebucheintragungen. Die Sehnsucht, im eigenen Leben an jener Harmonie teilhaben zu können, die er in seinen Liedern bisweilen Wirklichkeit werden liess, wird spürbar. Doch trotz solch intimer Momente und den eingespielten privaten Super8-Aufnahmen entsteht letztlich nur ein vages Bild vom Menschen Paul Burkhard.

In kleinformatiger Fernsehästhetik handelt O MEIN PAPA die Lebensstationen des Musikers weitgehend chronologisch ab: vom Geburtsort Zürich über Bern, Berlin und später New York, zurück in die Schweiz nach Zürich und Zell. Vom Wunderkind zum Hauskomponisten am Zürcher Schauspielhaus zum Schöpfer weihnachtlicher Krippenspiele und Messen. In den Tagebucheinträgen wie in den Aussagen von Zeitzeugen, ehemaligen Freunden und Kollegen erscheint Burkhard als ein Mann der inneren Widersprüche. Hin- und hergerissen zwischen kleinbürgerlicher Tradition und mondäner Weltläufigkeit, zwischen weltlicher und sakraler Musik. Seine Heimatverbundenheit, seine Annäherung an den Katholizismus, sein inniges Verhältnis zur Mutter und zur einzigen Schwester Lisa, mit der er viele Jahre zusammenlebte, kommen ebenso zur Sprache wie seine Begegnungen mit prominenten Zeitgenossen wie Brecht, Dürrenmatt oder Hesse und – ach ja – seine Homosexualität. Ein Wort, das im Film kaum einmal ausgesprochen wird. Die Vokabel «schwul» geht keinem über die Lippen. Eine lange unglückliche Liebe wird nebenbei abgehandelt, für das zweite grosse Liebesdrama bleiben dann kaum noch fünf Minuten. Beim Bemühen, möglichst viele Aspekte unterzubringen, verpasst es Zenoni, Schwerpunkte zu setzen. Stattdessen bleibt er stets an der Oberfläche. Am Ende entsteht so ein harmloses biografisches Filmchen, das niemandem wehtut und nie berührt.

Stefan Volk

*R, B: Felice Zenoni; K: Björn Lindroos; S: Christian Müller; T: musikalische Leitung: Greg Galli; Hans Peter Studer. Interpreten: Lys Assia, Fabienne Hadorn, Eric Hättenschwiler, Michael von der Heide, Dodo Hug, Vera Kaa, Leonard, Sergio Luvualu, Nubya, Sandra Studer, Toni Vescoli; . P: Mesch & Ugge, Beat Hirt. Schweiz 2007. 90 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich*

# VON URMUSIG BIS HEIMATKLÄNGE

Ein kurzer Spaziergang durch die jüngere Schweizer Musikfilmgeschichte

## Prélude. *Musik ist Trumpf* – DIE HAZY OSTERWALD STORY, *Franz Josef Gottlieb, 1961*

Was ist ein Musikfilm? Ein Film mit Musik? Oder eher ein Film über Musik? Ein Film über Musiker? Oder eher ein Film mit Musikern? In jedem Fall: laufende Bilder, gepaart mit Klängen, Tönen, Melodien. Denn eines ist sicher: dass Film und Musik zusammengehören – und zwar seit die Bilder laufen lernten. Sicher ist auch, dass das Thema Musikfilm gegenwärtig spannender ist denn je – insbesonders auch in Bezug auf den Schweizer Film. In den letzten zwei Jahrzehnten sind auffällig viele Filme über Schweizer Musik und Schweizer Musiker entstanden, aber auch Musikfilme von Schweizern gedreht worden. Das ist, global betrachtet, die logische Folge rasanter technischer Entwicklungen und zugleich auch Ausdruck eines Zeitgeist-Phänomens: das Aufkommen elektronischer und digitaler Medien und ihre zunehmend handlichere Handhabung haben die Verbreitung und den Konsum von Musik und Film angekurbelt, was auch die Auseinandersetzung mit Musik und Film stark verändert hat. National betrachtet aber liegt der Fall doch noch ein klein wenig anders. Da gibt es anno 1993 zwar keinen Urknall, aber einen Film von *Cyrill Schläpfer* mit dem wunderbar bedeutungsschwangeren Titel UR-MUSIG, der wenn zwar nicht mit

Pauken und Trompeten, so doch mit Alphorn, Büchel, Treicheln, Schellen, Jodel und Juchzern eine neue Ära des Schweizer Musikfilms einläutet.

Es ist selbstverständlich nicht so, dass es vor UR-MUSIG keine Schweizer Musikfilme gab und in Schweizer Filmen nicht auch gesungen und musiziert wurde. Wer Archive und Annalen durchstöbert, stösst auf köstliche Trouvaillen wie *Franz Josef Gottliebs* DIE HAZY OSTERWALD STORY, der anachronistisch in der gerade voll den Blues blasenden Schweizer Kinolandschaft steht. «In Zürich wird wieder gefilmt», titelt anlässlich der Dreharbeiten am 21. April 1961 die «Zürcher Woche». Und moniert lautstark, dass die Schweiz «bald das einzige Land der Welt» sei, das «infolge des immer noch nicht unter Dach gebrachten Filmgesetzes der Spielfilmproduktion keinerlei staatliche Unterstützung angedeihen» liesse. Dann lobt der Artikel die Gewitztheit, mit welcher die Urania-Filmproduktion Zürich unter Leitung von *Erwin C. Dietrich* ausländisch co-produziert, und verkündet frohlockend, dass nun «mit den Dreharbeiten zum ersten schweizerischen Musikfilm in Farben» begonnen wurde. Als fünf Monate später DIE HAZY OSTERWALD STORY ins Kino kommt, hebt auch das Aargauer Volksblatt vorerst Dietrichs 1,5 Millionen Schweizer Franken starkes Engagement hervor. Der Autor ist sich sicher, dass «dieser grosse schweizerische Musik-, Farben- und Unterhaltungsfilm den ersten Schritt der einheimischen Filmproduktion auf dem Weg des Musikfilms darstellt». Erzählt wird in DIE HAZY OSTERWALD STORY die «Lebensgeschichte "unseres" Hazy und der Aufstieg des heute unbestritten bekanntesten Schweizer Unterhaltungsorchesters» (nochmals «Zürcher Woche»). International lässt sich Gottliebs Film in eine in den fünfziger Jahren angerollte Welle von Musiker-Biographien eingliedern, deren Titel unisono auf «Story» enden, eben: THE BENNY GOODMAN STORY (Valentin Davis, 1955), THE GLENN MILLER STORY (Anthony Mann, 1953) und DIE KURT WIDMANN-STORY (aka MUSIK IM BLUT, Erik Ode, 1955). Im Unterschied zu den eben Erwähnten aber entsteht DIE HAZY OSTERWALD STORY noch zu Lebzeiten ihres Protagonisten, und Hazy Osterwald verkörpert sich in Gottliebs Film denn auch gleich selber. Das allerdings führt zu etwelchen Irritationen: die ungeheuerliche Mischung von Fiktivem mit Quasi-Dokumentarischem bereitet kurz vor der Wiedergeburt des Schweizerfilms als Neuer Schweizer Film den Kritikern, die ihr Auge am Alten Schweizerfilm erprobt haben, ziemliche Mühe.

## Interlude 1. *Das Lied* – FÜSILIER WIPF, *wLeopold Lindtberg/Hermann Haller, 1938*; BERESINA, *Daniel Schmid, 1999*; I WAS A SWISS BANKER, *Thomas Imbach, 2007*

Blendet man in der Geschichte des Schweizer Films noch weiter zurück, klingen einem aus dem guten Alten Schweizerfilm – aus Werken wie FÜSILIER WIPF, DIE LETZTE CHANCE (Leopold Lindtberg, 1944/1945) oder GILBERTE DE COURGENAY (Franz Schnyder, 1941) – einzelne Szenen entge-

gen, in denen Schweizerinnen und Schweizer frohgemut musizieren und singen. Das wirkt aus heutiger Sicht ungemein munter. De facto aber steckte Politik dahinter: Wie sehr der Film durch die Verwendung von Volksliedern der Geistigen Landesverteidigung zudiente, kann sehr schön am Beispiel eines von *August Kern* 1941 gedrehten Films gezeigt werden. Erzählt wird, wie ein tessinstämmiger Zürcher Marroni-Verkäufer mit drei aus verschiedenen Landesteilen stammenden arbeitslosen Kollegen in das Tessin zieht und da ein verfallenes Bergdorf wieder aufbaut. «Helden der Arbeit» hätte Kerns Film erst heissen sollen, später «I millioni del marronaio». Er hätte als eine Art Fortsetzung von S'MARGRITLI UND D'SOLDATE (August Kern, 1940/41) erzählen sollen, was nach der Demobilmachung aus den strammen Wehrdienstlern geworden ist. Doch vor dem Hintergrund der Anbauschlacht veränderte man die Story und peppte den Film mit folkloristischen Einlagen und Gags auf. Eingedenk des Erfolgs von GILBERTE DE COURGENAY, überschrieb man ihn mit dem Titel eines Volksliedes. Dass AL CANTO DEL CUCÚ dann trotz allem nicht

den gewünschten Erfolg erzielte, sondern, fälschlicherweise als «erster Film aus "unserer Sonnenstube" Tessin» beworben, einen Streit zwischen Verleiher und «Pro Ticino» heraufbeschwor, steht auf einem anderen Blatt.

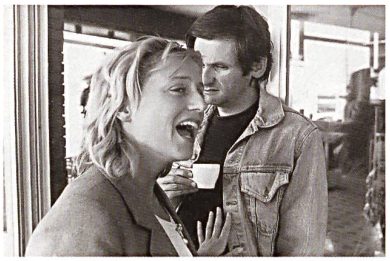
In den fünfziger und sechziger Jahren wird im Schweizer Film munter weitergesungen. *Kurt Früh* legt seinen Protagonisten – erinnert sei nur an BÄCKEREI ZÜRRER (1957), DER ZWEIUNDVIERZIGS-

TE HIMMEL (1962) und DÄLLEBACH KARI (1970) – immer wieder Lieder in den Mund. Und selbst wenn *Fredi M. Murer* heute betont, dass die Regisseure des Neuen Schweizer Films, um sich von ihren Vorgängern abzugrenzen, ihre Protagonisten eigentlich nicht singen lassen konnten, schlängelt sich die Geschichte des Liedes im Schweizer Film auch durch die siebziger, achtziger und neunziger Jahre bis heute weiter. Bereits 1974, und damit zehn Jahre vor seiner wunderschön-rührseligen Opernsän-

ger-Residenz-Dokumentation IL BACIO DI TOSCA stellt *Daniel Schmid* mit LA PALOMA einen dank

der «Force d'imagination» exakt einen Lidschlag beziehungsweise einen Song lang dauernden Film vor. Fünfundzwanzig Jahre später lässt er in BERESINA ODER DIE LETZTEN TAGE DER SCHWEIZ das von

Yelana Panova gespielte russische Hürchen Irina, um die Herzen einiger strammer Schweizer für sich zu gewinnen, mit neckischem Akzent «Über de Gotthard flügid Bräme» singen. Auch *Clemens Klopfenstein* ist – zumindest in seinen frühen, mit der jodelnden Schauspielerin und Rockpoetin Christine Lauterburg und derem damaligen Lebenspartner Max Rüdlinger gedrehten Filmen – dem Gesang nicht abhold. Nebst dem, dass in DER RUF DER



SYBILLA (1982/1985) verschiedene Schlager anklingen, findet sich in MACAO (1988) eine nach

«World Music» transponierte Version des «Wintersong» aus Akira Kurosawas IKIRU. Aber auch die Dokumentaristen kommen um Lied und Gesang nicht herum. 1974 wird in *Yves Yersins* DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER während der Fahrt im Post-

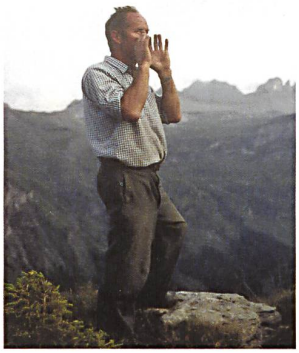
auto munter gesungen, und in Murers im gleichen Jahr gedrehten WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND findet sich einer der ersten Betrufe im Schweizer Film.

In jüngster Zeit ist das Lied im Schweizer Film regelrecht auf dem Vormarsch. In *Markus Fischers* alpinem Mystery-Thriller MARMORERA (2007) etwa funktioniert Schuberts Fischer-Lied als magisches Verbindungsglied zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Real- und Gespensterwelt. *Thomas Imbach* lässt die Protagonisten sowohl in seiner 2006 entstandenen Büchner-Verfilmung LENZ wie auch in seiner 2007 gestarteten Recherche d'amour I WAS A SWISS BANKER ihre Gefühle mit Liedern ausdrücken; ähnlich wie in Schmids BERESINA ist es auch in I WAS A SWISS BANKER eine Ausländerin, die – um das Herz eines Schweizers zu erobern – mit neckischem Akzent eine Schweizer Volksweise anstimmt. Und just in diesen Tagen kommt mit *Felice Zenonis* O MEIN PAPA ein Porträt des Schweizer Gassenhauer-, Schlager-, Film- und Bühnenmu-

sikkomponisten Paul Burkhard ins Kino – auch die Geschichte des (Volks-)Liedes, Schlagers, Popsongs im Schweizer Film wäre bei Gelegenheit zu schreiben.

## Ouvertüre. *Das leise Erklingen der Alpen* – UR-MUSIG, *Cyrill Schläpfer, 1993*

Auf schwingt sich die Kamera. Fliegt, begleitet vom sanften Sausen des Windes und dem leisen Summen menschlicher Stimmen, über Gipfel und Grate, Schluchten und Täler, gleitet trutzigen Felswänden, glitzernden Seen entlang und senkt sich dann nieder in die herb-liebliche Landschaft der Schweizer Alpen. Es liegt Schnee, es klingen Schellen, es knirschen Schritte. In Urnäsch feiert man den «Alten Silvester»: in urchigen Laub-, Reisig- und Fellkostümen, in zum Teil wahrlich furchterregenden Masken, ziehen die Kläuse von Hof zu Hof. Sie scheinen aus der Zeit gefallen, gemahnen an Figuren und Gestalten aus alten Märchen und Sagen und singen urtümlich anmutende, wortlose Lieder. «UR-MUSIG», schreibt Cyrill Schläpfer, sei eine



«Reise durch die zum Teil noch archaischen Klanglandschaften der Innerschweiz und des Appenzellerlandes».

In Begleitung einiger der besten Kameraleute der Schweiz – unter anderen Pio Corradi und Jürg Hassler – geht Schläpfer von 1989 bis 1993 mit Kamera und Mikrofon in der Innerschweiz und im Appenzell auf Sammeltour. Über achtzig Stunden Tonmaterial und sechzehn Stunden belichteten Film trägt er zusammen und fertigt daraus zwei CDs sowie einen knapp zweistündigen Dolby-Stereo-Film – vermutlich den ersten voll digitalisierten der Schweiz. Lose dem Lauf der Jahreszeiten folgend, verknüpft UR-MUSIG Momente des bäurischen Lebens mit bildschön-bedächtigen Aufnahmen von Landschaften, die von der Moderne seltsam unberührt scheinen, dazu fügen sich Aufnahmen von singenden und musizierenden Menschen. Schläpfer wollte Bild und Ton gleichwertig nebeneinanderstellen, und das ist ihm – zumindest teilweise – gelungen: UR-MUSIG lebt über weite Strecken vom Zusammenwirken von Bildern und Tönen, die voneinander unabhängig aufgenommen wurden, beziehungsweise von der Einbettung der vor allem vokalen Musikstücke – Jodelgesänge, Betrufe, Alpsegen, Jüüzli, Zäuerli, Löckler – in die Landschaft, den bäuerlichen Alltag und das (noch) gelebte Brauchtum. Kommentarlos kommt UR-MUSIG daher, driftet gegen Ende in eine Art Loop und wirkt phasenweise wie eine Ton-Bild-Installation.

Aus heutiger Sicht wirkt UR-MUSIG – vom Regisseur mit «Respekt den traditionellen Musikern, den naturverbundenen Berglern und den sturen, querstehenden Grinden aus dem Appenzell, dem Muotatal und der Innerschweiz» gewidmet – roh wie ein ungeschliffener Diamant und muss als Meilenstein der Schweizer Musikfilmgeschichte gesehen werden. UR-MUSIG steht nicht nur am Anfang einer ganzen Reihe von Filmen über Schweizer Musik und Musiker, sondern markiert auch den Auftakt zu einer in den letzten Jahren – auch im Film – intensiv betriebenen Auseinandersetzung mit der traditionellen Musik der Schweiz. Wenn als Musikfilm nur der Film definiert wird, bei dem aus dem Konglomerat von gleich gewertetem Bild und Ton (Musik) etwas neues Drittes entsteht, ist UR-MUSIG wohl der erste Schweizer Musikfilm, der sich frei von Berührungsängsten und mit gesunder Neugier mit der traditionellen Musik der Schweiz auseinandersetzt.

## Variation. *Worldmusic (made) in Switzerland* – L'ÉCOLE DE FLAMENCO/ FLAMENCO VIVO, *Reni Mertens, Walter Marti, 1985;* STEP ACROSS THE BORDER, *Nicolas Humbert, Werner Penzel, 1990*

UR-MUSIG als den ersten Schweizer Musikfilm, der sich mit der traditionellen Musik der Schweiz auseinandersetzt, zu bezeichnen ist bloss teilweise richtig. In den Achtzigern nämlich, als der in den sechziger Jahren geborene Neue Schweizer Film so ganz jung nicht mehr war, durchlebt Helvetiens Filmschaffen, insbesondere und in Hinsicht auf die (nicht nur Schweizer) Musikfilme, einen Aufbruch. Es ist die Zeit, in der in Europa der Begriff «Weltmusik» geboren wird. Die ersten Schweizer Openair-Festivals wie das Gurten-Festival und das Openair St. Gallen (beide gegründet 1977) durchleben ihre Kinderjahre. 1971 hat auf der Lenzburg das erste Schweizer Folkfestival stattgefunden, noch älter ist das 1967 gegründete Jazz-Festival Montreux. Über die nationalen wie internationalen Leinwände flimmern Carlos Sauras Tanzfilme BODAS DE SANGRE (1981), CARMEN (1983) und EL AMOR BRUJO (1986). Hollywood, aber auch das American Independent Cinema und Europa huldigen in Filmen wie BIRD (Clint Eastwood, 1988), LET'S GET LOST (Bruce Weber, 1989), AROUND MIDNIGHT (Bertrand Tavernier, 1986) und THELONIOUS MONK: STRAIGHT; NO CHASER (Charlotte Zwerin, 1988) Jazz-Grössen wie Charlie Parker, Chet Baker, Dexter Gordon und Thelonious Monk. Es sind zum einen mit der gesunden Neugierde eines Ethnologen losziehende Dokumentarfilmer, zum anderen Regisseure mit einer genuinen Affinität zur Musik, die sich in diesen Jahren in der Schweiz an die filmische Entdeckung der Musik machen.

An vorderster Front mit dabei sind die Dokumentarfilmer *Reni Mertens* (1918–2000) und *Walter Marti* (1923–1999). Sie reisen 1984 im Auftrag des NDR nach Andalusien und stellen 1985 mit FLAMENCO VIVO (aka L'ÉCOLE DE FLAMENCO) einen eindrücklichen Musik- und Tanzfilm vor, der die Entwicklung des Flamenco von der einfachen, erdnahen, auf dem Land bis heute gepflegten Volkskunst zu dem in urbanen Tanzschulen und städtischen Clubs gepflegten, hoch stilisierten Tanz beschreibt. FLAMENCO VIVO überzeugt durch

seine karge Klarheit und die exzellente Bildgestaltung (Kamera: Rob Gnant) und kommt – dies ein Phänomen, das vor allem in den frühen Schweizer Musikfilmen immer wieder zu beobachten ist – in der Fernsehfassung mit spärlichem, in der Kinofassung gar ohne Kommentar aus.

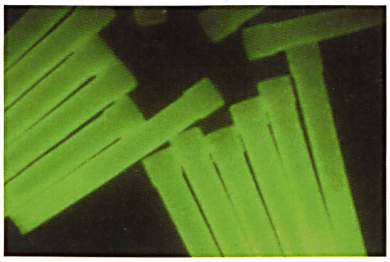
"Angesagt" sind in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre in der Musikfilmszene vor allem Jazz und Weltmusik. In einem Artikel zu den Solothurner Filmtagen von 1990 erwähnt Patrik Landolt nebst mehreren Filmen, in denen Musik die Hauptrolle spielt, explizit sieben Filme, in deren Zentrum Jazzmusiker stehen. Insbesondere hebt Landolt KICK THAT HABIT (1989) von *Peter Liechti* und STEP ACROSS THE BORDER (1989) von *Nicolas Hum-*

*bert* und *Werner Penzel* hervor. STEP ACROSS THE BORDER ist ein Porträt des Engländers Fred Frith. Im Zentrum von KICK THAT HABIT stehen die Sankt

Galler Musiker Norbert Möslang und Andy Guhl. Fred Frith verkörpert den Prototyp des in den achtziger Jahren aus dem Geist der New Yorker Down-Town-Scene erstandenen Welt-Musikers; Möslang und Guhl entwickeln in den Achtzigern, aus der europäischen Free-Jazz-Szene der siebziger Jahre herauswachsend, mit ihrer «Wegwerfelektronik» eine radikale Sound- und Geräuschmusik. Beide Filme führen aber weit über das hinaus, was man gemeinhin als Musikerporträt bezeichnet. Während Liechti die Aufnahmen seiner Musiker bei der Arbeit im Atelier und die Mitschnitte von Live-Konzerten mit Fragmenten aus seinem Super-8-Filmarchiv anreichert, verbinden Humbert/Penzel die Aufnahmen von Frith assoziativ mit Aufnahmen von Zugfahrten durch die Vorstädte von New York und Tokio. Der akustische Rhythmus schwingt mit den pulsierenden Bildern. Durch diese Art der Montage entwickelt der Film einen eigenen rhythmischen Drive: eine Art "reiner" Musikfilm – selten genug anzutreffen – ist das Resultat.

## Interlude 2. *MTV, Viva – Dieter Meier & Boris Blank. Oder:* YELLO. ELEKTROPOP MADE IN SWITZERLAND, *Anka Schmid, 2005*

Die Gründung von TV-Musik-Spartensendern wie MTV (1981) und Viva (1993) und eng damit verbunden das Aufkommen eines speziellen Typs des Musikfilms: des (Musik-)Videoclips, kann man, wenn man von Film und Musik der achtziger Jahre spricht, nicht unerwähnt lassen. Bereits Ende 1967 erscheint mit «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» von den Beatles das erste Album, von dem es hiess, es sei auf der Bühne nicht aufführbar. Ergo drehte man zu dessen Promotion eine kurze «Demo», auf der sich Live-Aufnahmen der Musiker mit Stil- und Stimmungsbildern mischten. Ende Sechziger und in den Siebzigern entstehen etliche weitere solcher «Promos» und «Demos». Ende der siebziger Jahre dann strahlt das Fernsehen in den USA zweiwöchentlich Musik-Video-Shows aus, 1983 wird analog dazu in Deutschland «Formel Eins» "erfunden". Diese Sendungen sind derart erfolgreich, dass am 1. August 1981 in den USA mit MTV ein neuer Kanal auf Sendung geht, der, rund um die Uhr, frei nach dem Motto «Rock around the clock», Musikvideos sendet. Der dadurch generierte Bedarf an Musik-Videos und Video-Clips ist enorm – und wer damals mit zwei Video-Clips in vorderster Reihe mit in den Startlöchern steht sind der Zürcher Rockpoet und Avantgardefilmer *Dieter Meier* sowie die Sound-Tüftler und Synthesizer-Meister Boris Blank und Carlos Perron: die (1983 auf Meier/Blank reduzierte) Elektropop-Band Yello. Blank, Perron und Meier geben 1979 ihre erste Maxisingle heraus, reisen 1980 in die USA und sind da derart erfolgreich, dass sie nach kurzer Zeit einen Plattenvertrag in Händen halten. Da sich die Musik von Yello nur bedingt für Live-Aufführungen eignet, beginnt Dieter Meier, der schon früher Erfahrungen als Experimentalfilmer sammelte (108'000 UNITS, 1969), zu den einzelnen Stücken eigene Filme zu kreieren. Und wie MTV auf Sendung geht, stehen mit THE EVENING IS YOUNG und PIN BALL CHACHA



(beide 1981) zwei Yello-Clips mit auf dem Programm. Meiers erste Musik-Videos sind Handwerk pur. Sie wurden in der heute als Konzertsaal benutzten Shedhalle der Roten Fabrik in Zürich gefilmt, in der Kamera montiert und muten (es lässt sich auf YouTube überprüfen) bis heute wunderbar avantgardistisch an. Wer sich eingehender mit Geschichte und Ästhetik des Musikvideos auseinandersetzen will, dem sei das von Cecilia Hausheer und Annette Schönholzer herausgegebene, derzeit leider vergriffene Buch: «Visueller Sound. Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur» empfohlen. Und wer sich die Geschichte von Yello in kurzweiligen fünfzig Minuten zu Gemüte führen will, ist bestens bedient mit *Anka Schmids* Porträt YELLO. ELEKTROPOP MADE IN SWITZERLAND.

## Menuett. *Frühdämmerung –* YOUTSER ET YODLER, *Hugo Zemp, 1986*

Doch es ist nicht nur der Jazz, es sind nicht nur Weltmusik und (Elektro-)Pop, die sich im Schweizer Film der achtziger Jahre zunehmender Beliebtheit erfreuen. Nein, ganz zaghaft und schüchtern beginnt in diesen Jahren in der Schweiz auch die filmische Auseinandersetzung mit der traditionellen einheimischen Musik. Es sind vorerst in ihrer Machart und ihren Ansätzen solide Auftragsarbeiten. Paul Riniker dreht 1986 im Auftrag des Schweizer Fernsehens ein 45-minütiges Doku-Feature mit dem Titel JUZEN IM MUOTATHAL. Etwa zur gleichen

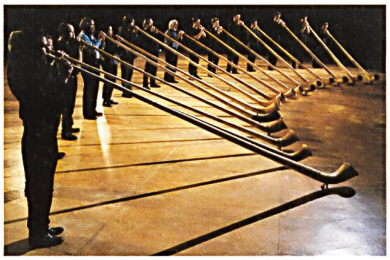
Zeit entsteht die Tetralogie JÜÜZLI DU MUOTATAL des Musikethnologen Hugo Zemp. Sie besteht aus dem 52-Minüter YOUTSER ET YODLER sowie den drei halb so langen Teilen VOIX DE TÊTE, VOIX DE POITRINE, LES NOCES DE SUSANNE ET JOSEF und GLATTALP. Amüsant nachzulesen ist in diesem Zusammenhang Hugo Zemps im Herbst 1988 in der Zeitschrift «Ethnomusicology» (Vol 32, No. 3) veröffentlichter Aufsatz «Filming Music and Looking at Music Films», in welchem der Autor anhand der eigenen Filme Regeln aufstellt, wie mit Respekt vor dem Musiker und der Musik ein ethnographischer Musikfilm denn zu drehen sei. Es finden sich in diesem Aufsatz unter anderem die Hinweise, dass ein Musikstück immer in der ganzen Länge gefilmt und ungeschnitten gezeigt werden sollte, dass ein Musikvortrag nie durch eine Voice-over-Erzählung gestört werden sollte, und dass der «Musiker wie ein Mensch und nicht wie ein Ding oder Insekt» zu filmen sei. Dass es dann allerdings nicht die filmenden Musikethnologen, sondern eher die Avantgarde-Musiker sind, die dem Ruf nach (auch filmischer) Auseinandersetzung mit der traditionellen (Volks-)Musik der Schweiz folgen, belegen Filme wie UR-MUSIG und ALPENGLÜHN.

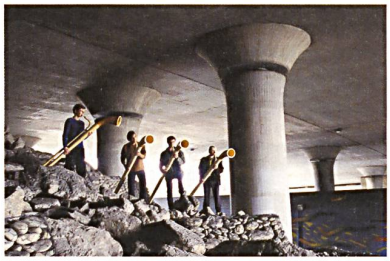
## Scherzo. *Eine jodelnde Jungschauspielerin und tanzende Kälber –* ALPENGLÜHN *Silvia Horisberger/Norbert Wiedmer, 1987;* DAS ALPHORN, *Stefan Schwietert, 2003*

Als 1993 Cyrill Schläpfers UR-MUSIG ins Kino kommt, schreibt der Filmkritiker Franz Ulrich, dieser Film könnte «für die Auseinandersetzung mit der musikalischen Folklore eine vergleichbare Signalwirkung haben wie Kurt Martis 1967 erschienener Lyrik-Band "rosa loui. vierzig gedicht ir Berner umgangssprach" für die Mundartlyrik oder Mani Matters Lieder für das Deutschschweizer Chanson» (Zoom 9/93). Ulrichs Aussage erweist sich in der Folge als geradezu prophetisch: In den letzten fünfzehn Jahren sind nicht nur ausnehmend viele sich mit Schweizer "Folklore", das heisst mit der helvetischen Gesangs-, Klang- und Musikkultur sich beschäftigende Schweizer Filme entstanden, auch das Verhältnis der Schweizer zur einheimischen (nicht nur Volks-)Musik und die Auseinandersetzung damit hat sich generell stark verändert. Die Gründe dafür liegen zwar weniger beim Film als

vielmehr in einer der helvetischen Musica alpina widerfahrenen Veränderung. Die schweizerische Alpen-Musik ist gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts aus ihrem Dornröschenschlaf erwacht, in welchen sie in Folge der zu Zeiten des Zweiten Weltkrieges betriebenen Geistigen Landesverteidigung und des nachfolgenden, von konservativen Kräften betriebenen, sturen Traditionalismus gefallen war. Es ist eine junge Generation gut ausgebildeter und unvoreingenommener Musiker, die ihre ersten Sporen meist weitab der Alpenmusik, in Jazz-, Pop-, Rock- oder Avantgarde-Kreisen verdient haben, welche in den achtziger und neunziger Jahren die traditionelle Musik der Schweiz für sich neu zu entdecken beginnt. Es geht ihnen dabei oft weniger um die Entdeckung einer Exotik vor der eigenen Haustür als vielmehr um eine Rückbesinnung auf die archaischen Wurzeln des eigenen musikalischen Schaffens. Und am Rande auch um eine im Zusammenhang mit dem damals heftig diskutierten EU-Beitritt der Schweiz und der Globalisierung in der Schweiz generell zu beobachtende Rückbesinnung auf das Eigene, die Heimat. Damit durchläuft die traditionelle Schweizer Volksmusik mit quasi zwanzigjähriger Verzögerung eine Entwicklung, die der einst ebenfalls mit der Geistigen Landesverteidigung "betraute" Schweizerfilm an seinem von Frauenbewegung und Jugendunruhen geprägten Übergang vom Alten zum Neuen Schweizer Film erfuhr. Vielfältig, politisch engagiert, formal wagemutig, um nicht zu sagen: experimentell-avantgardistisch zeigt sich der Neue Schweizer Film in seinen Anfängen. Wunderbar experimentell-avantgardistisch klingt aber auch die traditionelle Schweizer Musik, wo sie sich aus ihren alten Krusten und Mustern befreit – der zum Teil harsche Grabenkampf, der zwischen den Traditionalisten und Avantgardisten geführt wird, lässt sich, zumindest den Spuren nach, in den Filmen der Nachfolgegeneration der Pioniere des Neuen Schweizer Films nachlesen. In *Silvia Horisbergers* und *Norbert Wiedmers* dokumentarischem Spielfilm ALPENGLÜHN etwa nimmt

Christine Lauterburg als vom Jodeln begeisterte Jungschauspielerin sich selber spielend an einem traditionellen Jodelfest teil. Diesem Volksbrauch stellt sie sich in Tracht und mit bravem Frisürchen – verzweifelt in der Folge allerdings beinahe an dem sich selbst aufgezwungenen Korsett und wünscht sich im Gespräch mit ihrem Freund und Lebenspartner Max Rüdlinger, irgendwo hoch oben in den Bergen zu stehen und dort jodeln zu können, wo das Echo zurückhallt. Eine etwas profundere Darstellung vom heftig wogenden Kampf bezüglich Umgang mit der traditionellen Schweizer (Volks-)Musik findet man in *Stefan Schwieterts* DAS ALPHORN.





In einer kurzen Spielfilmeinlage blendet Schwietert ins neunzehnte Jahrhundert zu den Anfängen des alpinen Instruments zurück, um mittels der im «Züricher Kalender aufs Jahr 1874» zu findenden Sage «Wie das Alphorn in die Welt kam» verspielt-märchenhaft die Herkunft des schweizerischen Nationalinstruments Nummer eins zu erläutern. Später wird etwas ernsthafter erklärt, dass man von der Herkunft besagten Hornes nichts Genaues wisse, dieses wohl aber früher von Hirten zum Locken und Treiben des Viehs gebraucht wurde. Flockig eingestreut finden sich in DAS ALPHORN weitere Anekdötchen und Histörchen. Der eigentliche Fokus des Films aber liegt auf der Auseinandersetzung zwischen Traditionalisten und Musikern, die einem freieren Umgang mit Volksmusik verbunden sind. Einander gegenübergestellt werden Folkloristen, die der Tradition anhängen und in ihrem Repertoire einzig auf den vom Eidgenössischen Jodelverband freigegebenen Kanon "echter" Alphornstücke schwören, und zeitgenössische Komponisten wie Hans-Jürg Sommer, dessen «Ranz des vaches» («Chuereihe») Schwietert ganz sinnfällig mit über die Weide tollenden Kälbern bebildert, und Avantgarde-Musiker wie der Jazzer Hans Kennel oder der Alphornvirtuose Balthasar Streiff. Als Tertium comparationis stellt Schwietert neben diese beiden Sichtweisen diejenige der helvetischen Tourismusindustrie, für die das Alphorn im Verbund mit Käse, Schokolade, Sackmesser und Swatch vor allen Dingen eins ist: Wahr- (und Waren-)zeichen der Schweiz.

• • •

**Interlude 3.** *Fan-Movies* – MANI MATTER – WARUM SYT DIR SO TRUURIG?, *Friedrich Kappeler, 2002;* ZÜRIWEST – AM BLUES VORUS, *Annina Furrer, 2002;* ABXANG, *Mirjam von Arx, 2003;* BLAU, *Stefan Kälin, Norbert Wiedmer, 2005. Aber auch:* TRÜMPI, *Iwan Schumacher, 1999;* INCRESCHANTÜM, *Stefan Haupt, 2000*

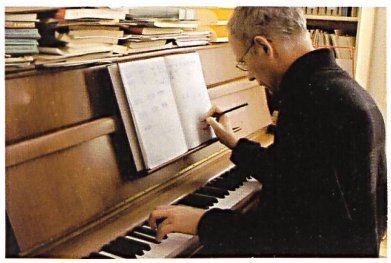
Im weiten Feld dessen, was man als Musikfilm bezeichnen kann, gibt es eine auch in der Schweiz gern und häufig gepflegte Form: das Musiker- beziehungsweise Band-Porträt. In der simpelsten Ausbildung handelt es sich um das – meist – dokumentarische Porträt einer Person, die von Beruf Musiker ist. Oft unterscheiden sich diese Musikerporträts – abgesehen davon, dass sie Mitschnitte von Konzerten (und viele Applausszenen) und genretypisch vom Porträtierten selber gespielte Musik enthalten – nur unwesentlich von Porträts anderer Menschen. Sie besitzen aber einen grossen produktionstechnischen Reiz, garantieren sie doch, zumindest da, wo es sich beim Protagonisten um eine arrivierte Persönlichkeit beziehungsweise einen Star handelt, grösseres Zuschauerinteresse. Verschiedenste Filmemacher haben in den letzten drei Jahrzehnten etliche Musiker- und Bandporträts gedreht – nicht wenig davon fürs Schweizer Fernsehen. Einige haben sich gar auf die Herstellung solcher Musikerporträts spezialisiert. Es gibt zahlreiche Porträts von Schweizer Musikern, die kaum Zuschauerzahlen machen, und andere, die an der Kinokasse erstaunliche Erfolge feiern. Es gibt Schweizer Musikerporträts, die nichts weiter als gradlinig gedrehte simple Filmporträts sind. Und es gibt andere, die, weit über die simplen Formen hinausweisend, richtig gute Musikfilme sind.

Zu den Filmemachern, die sich dem filmischen Musikerporträt verschrieben haben, gehören der Frankreich-Schweizer *Georges Gachot* und Urs Graf. Der Musikwissenschafter Gachot, der selber leidenschaftlich Klavier spielt, wirkt erst als Schauspieler bei Werbe- und Spielfilmen mit und arbeitet bei einem auf Klassik spezialisierten Plattenlabel, bis er eigene Musikerporträts zu drehen beginnt; zu seinen bekanntesten Filmen gehören MARTHA ARGERICH, CONVERSATION NOCTURNE, das Porträt der argentinischen Pianistin (2002), drei abendfüllende Dokumentarfilme über den Cello spielenden Kinderarzt Beat "Beatocello" Richner und dessen Engagement für einen Kinderspital in Kambodscha (BACH AT THE PAGODA, 1997; ... AND THE BEAT GOES ON, 2000; GELD ODER BLUT, 2004) sowie MARIA BETHÂNIA, MUSICA È PERFUME über die brasilianische Sängerin Maria Bethânia (2005).

*Urs Graf* dreht als Mitbegründer des Zürcher Filmkollektivs klassische engagierte Dokumentarfilme. 1993 stellt er in Zusammenarbeit mit Elisabeth Wandeler-Deck und Alfred Zimmerlin mit DIE FARBE DES KLANGS DES BILDES DER STADT

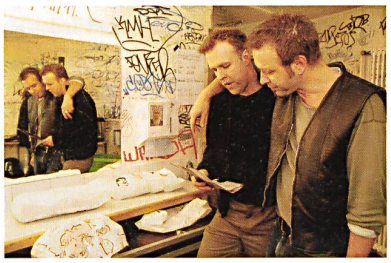
einen ersten experimentellen Musikfilm vor. Seit 2002 arbeitet er an dem Projekt «Ins Unbekannte (der Musik)», einer kleinen Reihe, die anhand von Werkstattporträts dem kreativen Prozess zeitgenössischer Komponisten nachgeht. Mit URS PETER SCHNEIDER: 36 EXISTENZEN (2006) und JÜRG

FREY: UNHÖRBARE ZEIT (2007) sind bereits zwei Filme aus der Reihe entstanden, ein Porträt der Komponistin Annette Schmucki soll folgen.

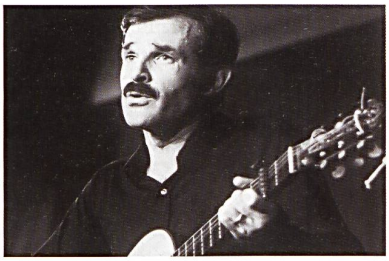


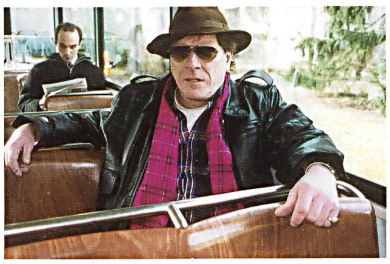
Porträts von Komponisten moderner E-Musik und von Jazzmusikern sind Filme für ein kleines und exquisites Spezialpublikum. Es entstehen in der Schweiz aber auch Filmporträts von Pop- und Rockbands; erwähnt seien an dieser Stelle bloss *Mirjam von Arx*' ABXANG, in dem der Berner

Rocker Polo Hofer porträtiert wird, sowie *Annina Furrers* Film über die Berner Mundartband ZüriWest (ZÜRIWEST – EM BLUES VORUS). Beide



Filme haben trotz der Popularität ihrer Protagonisten nicht wirklich gute Zuschauerzahlen (ABXANG, 9394 Kinoeintritte; ZÜRIWEST, 6523 Eintritte, Juli 07, Procinema) gemacht. Paradebeispiel eines in seiner Form schlichten, aber humor- und stimmungsvollen und an der Kinokasse erfolgreichen Schweizer Musikerporträts ist Friedrich Kappelers MANI MATTER – WARUM SYT DIR SO TRUURIG? Der Film





reiht, der Chronologie von Matters Leben folgend, ein Matter-Lied ans andere wie bei einer Perlenkette. Verwandte, Bekannte und Freunde kommentieren die in voller Länge präsentierten Chansons. Franz Hohler, Matters Gattin Joy, die Matter-Interpreten Kuno Lauener, Stephan Eicher, Polo Hofer erzählen von ihren Begegnungen mit und ihren Beziehungen zum beliebten Berner Sänger oder über die Bedeutung seiner Lieder für ihr eigenes Leben. Über 146 000 Eintritte hat Kappelers Matter-Film gemacht.Damit ist er der erfolgreichste Schweizer Dokumentarfilm und belegt unter den erfolgreichsten Schweizer Filmen (DIE SCHWEIZERMACHER, Rolf Lyssy, 1978, 940 171 Eintritte; MEIN NAME IST EUGEN, Michael Steiner, 2005, 577 541 Eintritte; DIE HERBSTZEITLOSEN, Bettina Oberli, 2006, 568 628 Eintritte ...) Rang 12 (August 07, Procinema).

Das Gros der Schweizer Musikerfilme rekrutiert seine Protagonisten hauptsächlich aus dem breiten Horst von Jazz, Klassik und Popmusik. In den letzten Jahren haben sich aber peu à peu filmische Porträts eingestellt, in deren Zentrum Persönlichkeiten aus der (avantgardistischen) Schweizer Volksmusik-Szene stehen. So stellt *Stefan Haupt* 2000 mit INCRESCHANTÜM ein kleines, aber feines Porträt

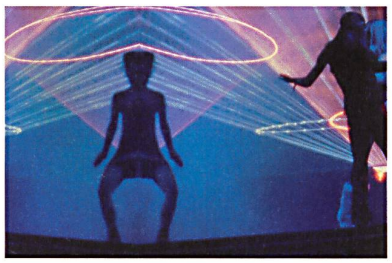
der sich zwischen Volksmusik und Jazz bewegenden Unterengadiner Gruppe «Ils Fränzlis da Tschlin» vor. Und *Iwan Schumacher* dreht 1999 TRÜMPI, ein

impressionistisches Dokumentar-Road-Movie mit und über den Innerschweizer Poeten und Maultrommelspieler Anton Bruhin, der an einer traditionellen Stubete auf dem Stoos genauso am richtigen Platz ist wie an einem Festival für Avantgarde-Musik in Tokio. Auch der Berner Norbert Wiedmer setzt sich weiterhin mit seiner Heimat, ihren Traditionen und Klängen auseinander. Zwölf Jahre nach ALPENGLÜHN stellt er mit SCHLAGEN UND ABTUN einen Film über das urschweizerische, bäurische Wettkampfspiel Hornussen vor. 2005 dann dreht er zusammen mit *Stefan Kälin* BLAU, das filmische

Doppelporträt des Innerschweizer Troubadours Thomas Hösli und den ihn seit einigen Jahren begleitenden, aus Valencia stammenden Jazz-Pianisten Ricardo Regidor. BLAU ist ein von der Poesie des Alltäglichen bisweilen unverhofft ins Experimentelle abgleitendes, grooviges Road-Movie.

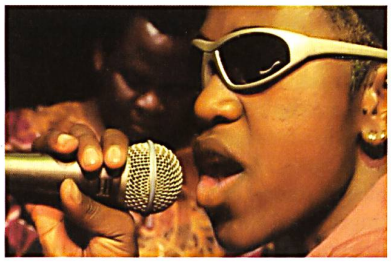
## Rondo. *Alpenblues abroad* – ACCORDION TRIBE, *Stefan Schwietert, 2004;* NAMIBIA CROSSINGS, *Peter Liechti, 2004;* GAMBLING, GODS AND LSD, *Peter Mettler, 2002*

Er habe, um sich mit der (Musik der) Heimat auseinandersetzen zu können, diese erst einmal verlassen müssen, hat der heute in Berlin lebende Stefan Schwietert einmal gesagt. Bis in den neunziger Jahren die ersten heimischen Filmschulen entstanden, haben die meisten Schweizer Filmemacher zumindest während ihrer Ausbildung eine kürzere oder längere Zeit im Ausland verbracht. Und einige Schweizer Filmemacher sind in der Fremde hängengeblieben. Nicht, dass sie sich deswegen nicht mit ihrer Heimat beschäftigt haben, im Gegenteil. Gerade sie setzen sich oft mit der Schweiz und der schweizerischen Befindlichkeit intensiv auseinander. Die Distanz, die sie örtlich einnehmen, scheint dieser Auseinandersetzung förderlich zu sein. Einer der eigenwilligsten helvetischen Exil-Filmemacher ist der Kanada-Schweizer *Peter Mettler*. Er lebt die meiste Zeit in Toronto, sein anderes Standbein hat er im Appenzellischen. Mettler ist eine Art philosophierender Film-Poet, der in seinem Schaffen die alte Heimat am Rande immer wieder streift. Er dreht nicht eigentliche Musikfilme, sondern Filme, in denen Bild und Ton (und Musik), indem sie in rhythmisierte Symbiose treten, sich der Transzendenz einer neuen Wirklichkeit öffnen. Mettlers bisheriges Opus magnum GAMBLING GODS AND LSD ist –



wie Jean Perret es im Festivalkatalog von Visions du Réel 2002 formuliert – ein «dreistündiger Gegenwartstraum, welcher, unsichtbaren Strömen folgend, die Menschen in Toronto, Nevada, der Schweiz und Südindien quer durch die Kulturen verbindet». Die Besonderheit des Films steckt in der Montage: zur "Musik", eine Mischung aus O-Tönen, Musikaufnahmen und extra dafür kreierten Kompositionen, schneidet Mettler Bilder, so dass Bild und Ton sich gegenseitig beeinflussen und stimulieren. GAMBLING GODS AND LSD IST ein Trip, eine filmische Reise, ein Roadmovie. Reisen, Unterwegssein und Entdecken von Neuem und Fremdem verbindet viele – nicht nur schweizerische – Filmemacher und Musiker in einer Art Seelenverwandtschaft; nicht von ungefähr sind einige der schönsten Schweizer Musikfilme der letzten Jahre eigentliche Roadmovies. Stefan Schwietert reist – noch bevor er sich in DAS ALPHORN zum ersten Mal mit Musik (in) der Schweiz beschäftigt – mit dem Basler Jazzer George Gruntz und dessen Band in den Nahen Osten (VOYAGE ORIENTAL – THE GEORGE GRUNTZ CONCERT JAZZ BAND IN TURKEY, 2000), und nach DAS ALPHORN begleitet er in ACCORDION TRIBE

die Mitglieder der gleichnamigen Band – den New Yorker Guy Klucevsek, den blinden Wiener Otto Lechner, die Finnin Maria Kalaniemi, den Slowenen Bratko Bibic und den Schweden Lars Holler – auf ihrer Tournee durch Europa. Aber auch Peter Liechti, der so ganz eng mit der Heimat verbundene Film-Schaffer, der in seinem schnurrigen Essay-Film HANS IM GLÜCK während dreier Fussmärsche von Zürich nach Sankt Gallen so wunderbar eloquent-verschmitzt über die eigene Befindlichkeit als Schweizer nachdenkt, hat einen seiner schönsten und dichtesten Filme, nämlich das Soundgedicht NAMIBIA CROSSINGS auf den Spuren zweier



Schweizer Musiker in Afrika gedreht. «Hambana Sound Project» hiess das Unterfangen, an dem der Percussionist Fredy Studer und der Akkordeonist Hans Hassler zusammen mit Musikern und Sängern aus Namibia, Zimbabwe und Russland teilnahmen, das Liechti in Ton und Bild festhielt. Augenfällig an NAMIBIA CROSSINGS ist die Virtuosität und Präzision, mit welcher der innere Rhythmus der Bilder, der Rhythmus der Montage und der Rhythmus der Musik sich entsprechen: Unvergesslich sind Szenen wie jene, in welcher exakt im Takt der in der nächsten – ganz anderswo gedrehten – Szene bearbeiteten Trommel eine Tarantel über die staubige Strasse beinelt. Doch es sind nicht nur Spinnenbeine, die sich im Takt der Trommel bewegen, zu sehen sind auch die stampfenden Füsse der tanzenden Kinder. «Im Grunde genommen», hat Peter Liechti in einem von Ulrich Gregor geführten Interview zu NAMIBIA CROSSINGS gesagt, «mache ich Filme, weil ich keine Musik machen kann.» (In: Das Kino Xenix – ein Programmkino, Schüren Verlag, 2005)

## Interlude 4. *Musik im Schweizer Film, gezeichnet und getanzt – «Les peintures animées de Georges Schwizgebel», 1974–2004;* THE MOEBIUS STRIP, *Vincent Pluss; 2003;* CONTRECOUP, *Pascal Magnin, 1997*

Es gibt zwei weitere Unterarten des Musikfilms, die im Rahmen dieses kleinen Spaziergangs durch den Schweizer Musikfilm leider nur am Rande gestreift werden können: der Tanzfilm und die Animationsfilme von *Georges Schwizgebel*. Der 1944 im Berner Jura geborene Schwizgebel, der heute in Carouge lebt, ist einer der weltweit berühmtesten Trickfilmer der Schweiz, der ziemlich jeden wichtigen Animationsfilm-Preis gewonnen hat, den es zu gewinnen gibt. Seine Filme – jüngst auf der DVD «Les peintures animées de Georges Schwizgebel» als Gesamtwerk erschienen – tragen Titel wie

LE VOL D'ICARE (1974), 78 TOURS (1985), L'ANNÉE DU DAIM (1995) , FUGUE (1998), L'HOMME SANS OMBRE (2004). Sie sind nicht gezeichnet, sondern mit Bürste und Pinsel gemalt – Schwizgebel arbeitet ohne Computer. Es sind Acryl-Variationen auf Zelluloid, wortlose Farben-Träume, deren Bilder in sanftem Glissement ineinanderlaufen, bildhafte Umsetzung bereits bestehender oder extra komponierter Musikstücke; man könnte auch sagen: zauberhafte Mini-Musicals.

Ebenfalls in der Romandie zu Hause ist der Schweizer Tanzfilm beziehungsweise das in den siebziger Jahren geborene Tanzvideo. Zu seinen wichtigsten Schweizer Vertretern gehören der in Genf wohnhafte Neuenburger *Pascal Magnin*, dessen Tanzfilm-Trilogie PAS PERDUS (1994), REINES D'UN JOUR (1996) und CONTRECOUP (1997) seinem Ma-

cher innerhalb der internationalen Tanzfilm-Szene hohes Renommée einbrachte, sowie *Vincent Pluss*, der 2002 nebst seinem launigen «Doegmeli»-Film ON DIRAIT LE SUD mit THE MOEBIUS-STRIP auch einen höchst innovativen Tanzfilm vorstellte.

## Finale infinitum. *Gejuchzter Jazz – POETRY IN MOTION, Pio Corradi, 2006; HARDCORE CHAMBERMUSIC, Peter Liechti, 2006; HEIMATKLÄNGE, Stefan Schwietert, 2007*

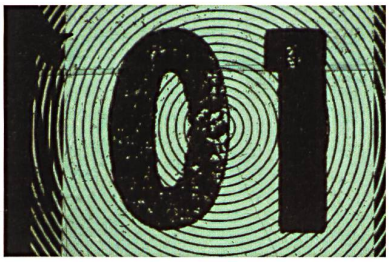
Auf schwingt sich die Kamera. Schwebt zu den Klängen eines eigenwillig-melancholischen Jodelliedes über das mittelländische Nebelmeer den graublauen Gipfeln der Alpen zu. Steigt steilen Felswänden nach in die Höhe, treibt über trutzige Grate. Fliegt über Täler und Gipfel, gleitet hinein in grüngrau-zerklüftete Täler. Auf einem Felsplateau steht ein einsamer Wanderer, versunken dem Echo seiner Juchzer lauschend. HEIMATKLÄNGE

heisst Stefan Schwieterts neuster Film. Christian Zehnder steht da, juchzt und lauscht – just zwanzig Jahre nachdem Christine Lauterburg sich in ALPENGLÜHN nichts sehnlicher wünschte, als hoch oben auf einem Gipfel ohne die rigorosen Einschränkungen des Jodelvereins frei zu jodeln. Der 1961 geborene Zehnder ist einer der mutigsten, eigenwilligsten und originellsten Stimmartisten der Schweiz. Mit dem Alphornisten Balthasar Streiff gründete er das Duo «Stimmhorn», das schon in Schwieterts DAS ALPHORN zu sehen ist. Bereits 1991 hat *Pierre-Yves Borgeaud* dem Stimm/Alphorn-Duo, das bei seinen Auftritten auch virtuos Quetschkommode und Kuhhorn zum Klingen bringt, in seiner Klang-Bildkomposition INLAND die Ehre erwiesen. Dieser Landschaft, diesen gewaltigen Bergen, sagt Zehnder in HEIMATKLÄNGE, müsse man etwas entgegensetzen. Holt aus und erzählt, wie die Landschaften den Stimmen der Menschen, die in ihnen wohnen, ihren Stempel aufdrücken, und dass ein Mensch aus der Wüste nie gleich klinge wie ein Mensch aus den Bergen; dann wechselt er zu seiner eigenen Biografie und erzählt, wie er sich selber, in früher Jugend erkrankt, auf die Suche nach der eigenen Stimme, dem eigenen Klingen machte. Diese Suche nach der eigenen Stimme wird in HEIMATKLÄNGE, zu dessen weiteren Protagonisten der Appenzeller Geigen- und Jodelvirtuose Noldi Alder und die amerikanisch-schweizerische Stimm- und Performance-Artistin Erika Stucky gehören, zum Leitmotiv und wird auch zur Suche nach den Klängen der Heimat. Und diese Suche klingt, eineinhalb Jahrzehnte nach UR-MUSIG, auch in anderen neuen Schweizer Musikfilmen an. Etwa in *Thomas Lüchingers* JOHLE UND WERCHE (2007), der aufzeigt, wie

das tägliche Leben, in Arbeit und Freizeit, der Bewohner des Toggenburgs heute noch von teilweise uralten Klangritualen – Lockrufen, Alpsegen, Johlen, Jodeln, Schellengeläute – geprägt ist, und wie die Bewohner des von starker Abwanderung geprägten Bergtals diese alten Sing- und Klang-Rituale bewusst als Weltmusik wieder animieren. Urplötzlich blitzt sie aber auch auf in PIERRE FAVRE – POETRY IN MOTION, der ersten Regiearbeit des

Kameramannes Pio Corradi. Weit davon entfernt bloss ein simples Musikerporträt zu sein, umkreist Corradis Film den Schlagzeuger Pierre Favre, eine Ikone der Schweizer Musikszene. Er begleitet ihn auf Reisen, bei neuen Projekten, zeichnet anhand von Foundfootage-Materialien Favres Leben und Werdegang. Und dann kommt es: Mitten aus einer Japan-Tournee heraus blendet der Film in die sanften Hügel des winterlichen Juras. Derweil sich auf der Leinwand Kühe und Pferde tollen, erzählt der weltbekannte Jazzer, dass er als Bub am liebsten Bauer geworden wäre. Als Jugendlicher habe er dann davon geträumt, wie auf dem Trommelfell der Besen zu führen sei, sei aufgewacht und habe das Spiel mit dem Trommelbesen gekonnt. Und die Kamera blickt wieder aus Favres japanischem Hotelzimmer. Favres Musik ist avantgardistisch, jazzig modern und doch erklingt am Schluss von Corradis POETRY IN MOTION eine Variation des uralten Guggisberg-Liedes.

Musiker sind Klang-Reisende. Musikfilme sind Trips. Selbst da, wo Kamera, Filmemacher und Protagonisten den ganzen Film hindurch an Ort und Stelle verharren wie in Peter Liechtis HARDCORE CHAMBERMUSIC – EIN CLUB FÜR DREISSIG TAGE. Im September 2005 hat das seit fünfzehn Jahren



mitten im internationalen Musikgeschehen stehende Trio Koch-Schütz-Studer einen ganzen Monat lang in einem improvisierten Club in Zürich-West Abend für Abend zwei Sets von jeweils vierzig Minuten gespielt. «30xTRIO» nannte sich das Ereignis und war der Improvisation verschrieben. «Ich kann nicht mit vollem Kopf auf die Bühne steigen, es braucht diese Leere, aus der die Musik zu strömen beginnt», erklärt Martin Schütz irgendwann in Liechtis Film. An der Bar lehnend unterhält er sich mit Studer und Koch darüber, dass man nicht denken soll beim Improvisieren, und dass gleichwohl gerade für die Improvisation nichts nötiger sei als die totale Beherrschung eines Instruments und das genaue Kennen der Mitmusiker ... In die Leere tauchen Koch-Schütz-Studer also. Schöpfen daraus ihre ureigene Musik, die Liechti mit Mikrofon und Kamera einfängt und diese Aufnahmen seinerseits in wochenlanger Montagearbeit zu einem eigenständigen neuen Kunstwerk verarbeitet, das nun selber daherkommt wie ein Film gewordenes Stück Jazz. Fern von Hugo Zemps zwanzig Jahre alten Leitlinien zur korrekten Fertigung eines (ethnologischen) Musikfilms bewegen sich die jüngsten Schweizer Musikfilme. Vor allem Mettler, Liechti, Schwietert haben in den letzten Jahren das Genre revolutioniert und arbeiten, obwohl sie sich als Dokumentaristen begreifen, so virtuos und frei wie Experimental- und Spielfilmregisseure. Ihre Filme sind Trips, auf Zelluloid (oder HDV) gebannte Reisen ins Land der bewegten Bilder und flüchtigen Klänge; Leinwandabenteuer, in denen mal in der Bewegung nach aussen, mal im Blick nach innen – nicht immer, aber doch oft – leise die Frage beziehungsweise Sehnsucht nach der Heimat mitschwingt.

Irene Genhart

# Beton- oder Januskopf?

Zu den schönsten Erlebnissen dagegen zählen die Überraschungen, wenn wir unsere Trägheit überwunden und uns auf etwas Ungewohntes eingelassen haben

Anfang August hat das Magazin des Tages-Anzeigers einen wunderbar klugen und differenzierten Text des amerikanischen Filmkritikers David Denby («The New Yorker») über das aktuelle Hollywood-Produktionssystem und die Zukunft des Kinos publiziert. Denbys Befund in äusserster Raffung: In der ewigen Hoffnung auf Kassenschlager oder zumindest auf zugkräftige neue Titel, welche die Verwertungskaskade von DVD, Fernsehen und Merchandising in Gang halten, konzentrieren die Hollywood-Majors ihre Kräfte immer mehr auf die immer gleichen Fantasyfilme, Actionthriller und simplen Komödien für ein junges Massenpublikum. Das anspruchsvollere Kino für Erwachsene überlassen sie ihren bescheidener dotierten «Forschungsabteilungen» wie Focus Features (Universal) oder Miramax (Disney), verloren gegangen ist der Glaube an das grosse, prestigeträchtige «A-Picture» für alle Publikumsschichten.

Man könnte Denbys Befund, gerade mit Blick auf die Schweiz, auch auf die Printmedien übertragen, wo die grossen Verleger seit einigen Jahren hypnotisiert sind von den erfolgreichen, immer gleichen, weitgehend inhaltsleeren Gratisblättern – den neuen Blockbustern der Branche –, während sie ihre Qualitätsblätter für das geistig erwachsene Publikum immer spartanischer halten. Verloren gegangen ist auch hier der Glaube an den anspruchsvollen Prestigetitel für alle Leserschichten, und weil das Rezept der Erfolgreichen nicht zuletzt im Breitschlagen der Mainstreamkultur auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner besteht, versuchen auch die Verantwortlichen der Qualitätstitel das Publikum vermehrt mit dieser Rezeptur abzuholen. Die Redaktionen, speziell die Kulturredaktionen bekommen den entsprechenden Druck zu spüren und verlieren schrittweise an Spielraum: Der Mainstream nimmt immer breiteren Raum ein, alles andere immer weniger.

Doch dies ist nicht der einzige Grund, aus dem die einunddreissigste Neuinterpretation von 007, ein Dutzend-Sequel wie DIE HARD 4.0 oder vermeintlich innovativer Trash wie PLANET TERROR an allen Medienfronten abgefeiert und analysiert werden, als handle es sich um kulturelle Meilensteine. Die Kritik macht bei diesem Schwimmen im Strom durchaus freiwillig mit, denn gewandelt hat sich mit dem Zeitgeist auch die grundsätzliche Sympathie für die Pop- und Mainstreamkultur. Aus meiner Anfangszeit als Filmkritiker vor rund zwanzig Jahren erinnere ich mich an Feuilletons, wo man sich kaum vorstellen konnte, dass an der Populär-, geschweige denn an der Mainstreamkultur auch nur ein Haar sein könne, das der näheren Betrachtung würdig wäre. Das Kunst- und Autorenkino genossen grundsätzlich Vorzugsbehandlung, ein guter Teil Hollywoods wurde glatt ignoriert. Heute verhält es sich gerade umgekehrt, und alles, das nicht nach fünf Minuten zur Sache kommt, steht im Verdacht, ein Scheissfilm zu sein; was nur in einem einzigen Kino startet, hat es schwerer, eine grosse Besprechung zu bekommen.

Ich wünschte mir, dass dieses ewige Apartheid-Denken bei der Betrachtung von Filmen (und Kultur überhaupt) endlich aufhörte. Es wäre gar nicht so schwer, wenn wir uns bei unserem spontanen Umgang mit dem Kino bisweilen selbst über die Schulter sähen. Wer von uns ist schliesslich nicht janusköpfig, sprich: bisweilen unterhaltungssüchtig, auf Thrills, Spektakel und Gelächter aus und dann wieder gierig nach Sinnstiftung, den ewigen Fragen auf der Spur und dankbar für künstlerische Raffinesse? Das Kino bietet glücklicherweise seit jeher Stoff für beide Bedürfnisse. Die enttäuschendsten Erfahrungen machen wir an diesem magischen Ort aber oft, wenn wir eingeschliffenen Reflexen folgen und einen Film bloss wählen, weil er gerade in aller Munde ist, in unserem Umfeld gehyped wird oder er unserer unwillkürlichen Neigung – sei's des bequemen zur Unterhaltung oder der hehren zur Kunst – entgegenzukommen scheint. Zu den schönsten Erlebnissen dagegen zählen die Überraschungen, wenn wir unsere Trägheit überwunden und uns auf etwas Ungewohntes eingelassen haben. Vor zwei Tagen sah ich notorischer Stummfilmskeptiker Mauritz Stillers EROTIKON, eine Komödie von 1920, und geriet dabei wie seit langem nicht mehr in jenen Zustand von frohgemuter Wachheit und Einsichtigkeit, in den einen grosse Komödien für zwei Stunden versetzen können. Ich wünsche den chronischen Kunstfilmfreaks wieder einmal das elektrisierende Erlebnis, das ein guter Actionfilm sein kann. Und den chronischen Mainstream-Junkies die existenzielle Erschütterung, die ein kunstvolles Drama auslösen kann. Nur wer beides kennt, kennt das ganze Kino.

Andreas Furler

Andreas Furler arbeitete von 1986–2000 als Filmkritiker und ist seit 2001 Co-Leiter des Filmpodiums der Stadt Zürich

# VIENNALE

## VIENNA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

**OCTOBER 19–31, 2007**

**www.viennale.at**

Leoncino d'Oro, Mostra del Cinema, Venezia

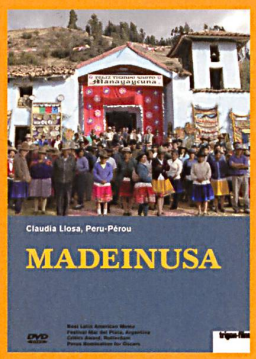
DER LIEBE WAHN

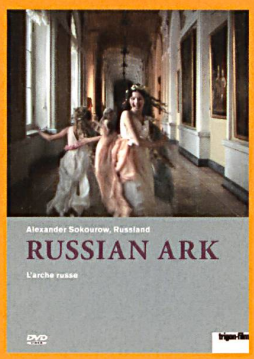
# EUPHORIA
# ЭЙФОРИЯ

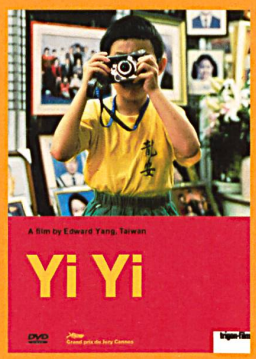
«Ein neuer Name im russischen Kino: Ivan Vyrypaev, Theaterregisseur mit Kultstatus, realisiert mit *Euphoria* ein Erstlingswerk von beeindruckender Schönheit und Intensität.»
*Le Figaro, Paris*

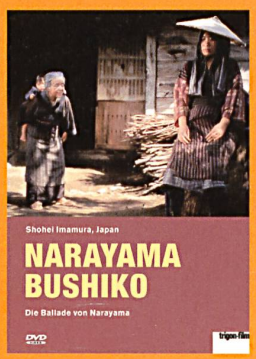
## IVAN VYRYPAEV, RUSSLAND

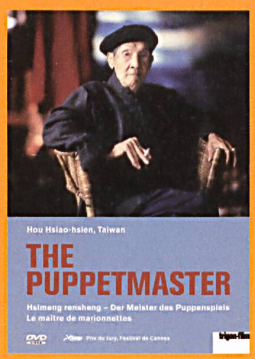
## IM OKTOBER IN DEN KINOS




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

**www.trigon-film.org – 056 430 12 30**

trigon-film