

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 287

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: 07.08.2025

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

1.08

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Walo Lüönd: der widerstrebende Komödiant

Zeitlos aktuell: die Animationsfilme von Tex Avery

MY BLUEBERRY NIGHTS von Wong Kar-wai

LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON von Julian Schnabel

I'M NOT THERE von Todd Haynes

INTO THE WILD von Sean Penn

CASSANDRA'S DREAM von Woody Allen

UN SECRET von Claude Miller

THE KITE RUNNER von Marc Forster



Walo Lüönd
Tex Avery



www.filmbulletin.ch



鸟巢

BIRD'S NEST

Herzog & de Meuron in China

赫佐格和德默隆在中国

A FILM BY

Christoph Schaub
Michael Schindhelm

ab 24. Januar im Kino

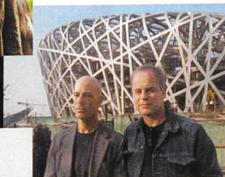
www.herzogdemeuron-film.com

DIRECTED BY CHRISTOPH SCHAUB MICHAEL SCHINDHELM DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY STÉPHANE KUTHY MATTHIAS KÄLIN SOUND MARTIN WITZ MARC VON STÜRLER EDITOR MARINA WERNLI
MUSIC PETER BRÄKER SOUND EDITING ROBERTO FILAFERRO AUDIOKRAFTWERK DIGITAL POSTPRODUCTION PATRICK LINDENMAIER ANDROMEDA FILM PRODUCTION MANAGER SUSAN KATZ PRODUCER MARCEL HOEHN PRODUCED BY T&C FILM
IN COPRODUCTION WITH SF TSR TSI SRG SSR idée suisse ARTE SUPPORTED BY SWISS FEDERAL OFFICE OF CULTURE, FOC SUCCÈS CINÉMA ZÜRCHER FILMSTIFTUNG

T & C FILM

Columbus Film und T&C Film gratulieren
dem Filmbulletin zu seinem 50. Jahrgang

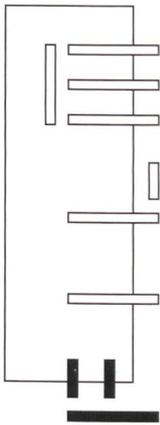




Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

1.2008
50. Jahrgang
Heft Nummer 287
Januar 2008

Titelblatt:
Norah Jones
in MY BLUEBERRY NIGHTS
Regie: Wong Kar-wai



KURZ BELICHTET

7 Bücher
9 DVD

REISSSCHWENK

11 **Auf dem Weg in die gesellschaftliche und politische Gegenwart**
Solothurner Filmtage 2008:
Tendenzen des Schweizer Dokumentarfilms

KINO IN AUGENHÖHE

13 **Das kleine Glück im noch kleineren Café**
MY BLUEBERRY NIGHTS von *Wong Kar-wai*

15 **Delikater Lernprozess**
LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON von *Julian Schnabel*

STREIFLICHT

18 **Der widerstrebende Komödiant**
Walo Lüönd

FILMFORUM

26 **Unter falschem Namen**
I'M NOT THERE von *Todd Haynes*

27 **«Das Ziel war, für jede Episode eine Referenz zu finden, die eine visuelle Parallele eröffnet»**
Gespräch mit Todd Haynes

NEU IM KINO

30 **BIRD'S NEST** von *Christoph Schaub, Michael Schindhelm*

31 **INTO THE WILD** von *Sean Penn*

33 **CASSANDRA'S DREAM** von *Woody Allen*

34 **DER FREUND** von *Micha Lewinsky*

35 **UN SECRET** von *Claude Miller*

36 **3:10 TO YUMA** von *James Mangold*

37 **CHARLIE WILSON'S WAR** von *Mike Nichols*

38 **THE BUCKET LIST** von *Rob Reiner*

38 **THE KITE RUNNER** von *Marc Forster*

40 **MICHAEL CLAYTON** von *Tony Gilroy*

ZEITLOS AKTUELL

41 **In a Cartoon You Can Do Anything**
Die Animationsfilme von Tex Avery

VOR 20 JAHREN

48 **1988 – Chance für den Film?**
Von Christian Zeender

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

Inseratverwaltung
 Filmbulletin

Gestaltung, Layout und Realisation
 design_konzept
 Rolf Zöllig sgd ege
 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
 Thomas Schärer, René Müller,
 Thomas Basgier, Johannes
 Binotto, Nicole Hess, Gerhard
 Midding, Pierre Lachat, Frank
 Arnold, Mathias Heybrock,
 Michael Ranze, Stefan Volk,
 Martin Girod, Jürgen Kasten,
 Erwin Schaar, Simon Spiegel,
 Thomas Christen

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Cinémathèque suisse,
 Photothèque, Lausanne;
 JMH Distribution,
 Neuchâtel; Solothurner
 Filmtage; Cinémathèque
 suisse Dokumentationsstelle
 Zürich, Columbus Film,
 Filmcoopi, Frenetic Films,
 Monopole Pathé Films, Rialto
 Film, Universal Pictures
 International, Warner Bros.,
 Zürich

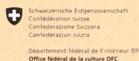
Vertrieb Deutschland
 Schüren Verlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 630 84
 Telefax +49 (0) 6421 6811 90
 ahnemann@
 schueren-verlag.de
 www.schueren-verlag.de

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

Abonnemente
 Filmbulletin erscheint 2008
 neunmal.
 Jahresabonnement
 CHF 69.- / Euro 45.-
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 20 000.- oder mehr unterstützt. Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft. Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, 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.

© 2008 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 50. Jahrgang
 Der Filmberater 68. Jahrgang
 ZOOM 60. Jahrgang

In eigener Sache

**Liebe Leserinnen
 Liebe Leser**

Es kommt nicht alle Jahre vor, dass eine Filmzeitschrift ihren 50. Jahrgang bestreitet, aber hier und heute ist es soweit: die erste Ausgabe des fünfzigsten Jahrgangs von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» liegt vor.

Und wie bereits angekündigt, haben wir durchaus die Absicht, diesen fünfzigsten Jahrgang – im Rahmen unserer Möglichkeiten und Mittel und im Rahmen der uns zukommenden Unterstützung – etwas zu inszenieren, zu zelebrieren und zu feiern.

Die *Solothurner Filmtage* haben uns – eben anlässlich dieses 50. Jahrgangs – eingeladen, ihre traditionelle Filmtage-Ausstellung im Künstlerhaus zu bestreiten. Wir selbst wären nie auf die Idee gekommen, eine Ausstellung zu machen, aber als wir mit der Frage konfrontiert wurden, lautete die Antwort: «Warum nicht?» *Film, Zeit, Schrift* sind Stichworte, um die sich bei einer Filmzeitschrift ohnehin fast alles dreht. Die Gelegenheit, die Zeitschrift «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» selbst einmal in Raum und Zeit mit Text und Bild zu inszenieren, sollte nicht ungenutzt verstreichen. Wir dürfen Sie demnach während der Solothurner Filmtage ins Künstlerhaus *einladen* zu einem Einblick in die Manufaktur einer Film-Zeitschrift und in die Geschichte einer «Schrift-in-der-Zeit», die sich – zeitlos aktuell – mit Film und Kino befasst: nehmen Sie Augenschein in Augenhöhe.

Das wär ein erster Streich, doch ein nächster folgt sogleich.

Ebenfalls zur Feier unseres fünfzigsten Jahrgangs präsentiert das *Filmpodium der Stadt Zürich* am 28. Januar 2008 ab 20.45 Uhr unter dem Titel «Unknown Tex Avery» eine Anzahl weniger bekannter Animationsfilme von Tex Avery, dessen Geburtstag sich am 26. Februar zum hundertsten Mal jährt. *Geniessen Sie also* – wenn Sie Lust und Zeit haben – mit uns einige der amüsantesten Kurzfilme der Filmgeschichte und lassen Sie sich durch die irrwitzigen Einfälle von Tex Avery in Staunen versetzen.

Das also wär der zweite Streich, doch ein nächster folgt ... wohl bald einmal.

Wir haben zur Veranstaltung im Filmpodium einen Text zum Schaffen von Tex Avery aus «Filmbulletin» 4.88 neu in Szene gesetzt.



Text und Bild sind das Ausgangsmaterial, mit dem wir arbeiten. Die Inszenierung ist das Resultat unserer Auseinandersetzung mit diesem Material und dem Thema an sich. Die Gelegenheit – auch anlässlich dieses 50. Jahrgangs –, den einen und anderen Beitrag neu zu inszenieren, ist zu reizvoll, um nicht genutzt zu werden. Ein Thema kann eben nicht nur fortgeschrieben, weiterentwickelt, von einer anderen Seite betrachtet oder in einen neuen Zusammenhang gestellt, es kann auch *neu in Szene gesetzt* werden – ebenfalls ein Vorteil, den eine Zeitschrift bietet.

«The best of» von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» wird Ihnen zwar erspart bleiben, aber den einen und anderen zeitlos aktuellen Beitrag aus den letzten fünfzig Jahren in neuer Inszenierung dürfen Sie schon noch erwarten.

Walt R. Vian

Kurz belichtet



Walo Lüönd
in DER FALL
Regie: Kurt Früh



Kirsten Dunst
in MARIE ANTOINETTE
Regie: Sofia Coppola

Nachtrag

Berlin Alexanderplatz

Vom 26. bis 29. Januar ist auch in Bern, im Kino Kunstmuseum, die remasterte Version von BERLIN ALEXANDERPLATZ, das opus magnum von Rainer Werner Fassbinder, zu sehen. Nochmals: Wenn irgendmöglich – nicht verpassen.

www.kinokunstmuseum.ch

Festivals

Solothurner Filmtage

An den diesjährigen Solothurner Filmtagen (21. bis 27. Januar) werden im Forum Schweiz insgesamt 263 kurze und lange Filme zu sehen sein. Die Zahl der Spielfilme bleibt gegenüber dem Vorjahr mit 72 stabil, während der Dokumentarfilm mit 116 Titeln eine verstärkte Präsenz zeigt. Die Filmtage ehren den Film- und Theaterschauspieler Walo Lüönd mit der traditionellen Retrospektive.

Wie immer sind auch verschiedenste Workshops vorgesehen: etwa zur Langzeitarchivierung von digitalen Filmen (22. 1., 14–15.30 Uhr) oder zu Drehbuch und Schauspiel im Showcase Focal (22. 1., 16–17.30 Uhr). Debattiert werden Themen wie Filmverleih und Projektion im digitalen Umbruch (22. 1., 16–17.30 Uhr), Film(aus)bildung – die neue Kinogeneration (24. 1., 14–15 Uhr) oder – unter dem Titel «Schön und kantenlos» – über die Diskrepanz von hohem technischem Standard und inhaltlicher Belanglosigkeit jüngster Filmproduktionen (25. 1., 16–17.30 Uhr).

Auch «Filmtalk», Gesprächsrunden zwischen ausländischen Gästen und inländischen Filmkritikern zu ausgewählten Schweizer Filmen, wird fortgesetzt; am 23. 1. mit Catherine Bizern, künstlerische Leiterin des Festi-

vals Entrevue von Belfort, dem französischen Filmkritiker Michel Boujut und Thierry Jobin, Filmjournalist bei Le Temps; am 24. Januar mit der Filmkritikerin Heike Kühn, Frankfurt, mit Andreas Ströhl, Leiter des Müncher Filmfests, und Otto Reiter, Filmjournalist und Programmkonsulent aus Wien, unter der Leitung von Michael Sennhauser von Schweizer Radio DRS.

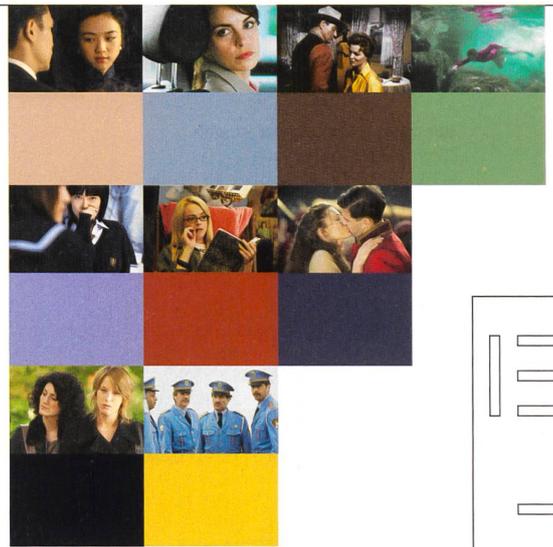
Selbstverständlich werden auch Preise vergeben: Etwa der Schweizer Filmpreis an der Gala vom 23. 1., (mit neuer Trophäe, gestaltet von Sylvie Fleury), aber auch der Prix Pathé, der Preis der Filmpublizistik, für einen herausragenden Beitrag zu einem aktuellen Schweizer Film.

www.solothurnerfilmtage.ch

ewz stattkino

«Volts & Visions» hiess es die letzten neun Jahre, nun heisst es ewz.stattkino, das »etwas andere Filmfestival«, das vom 17. bis 27. Januar Filme in erprobter Weise anders, neu und sinnverwirrend inszeniert. So wird etwa LA PISCINE von Jacques Deray mit Live Soundtrack von DJ Minus 8 oder CROUCHING TIGER HIDDEN DRAGON von Ang Lee mit DJ Orchester und Live Vocals untermalt. Zum Auftakt wird EXISTENZ von David Cronenberg in Doppelprojektion gezeigt – einmal im ewz-Unterwerk Selnau und einmal in «Second Life». Ebenfalls in Doppelprojektion wird THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU von Wes Anderson mit Tiefseetaucherfilmausschnitten von Jacques Cousteau konfrontiert. Oder es soll das Kinoerlebnis mit BROKEN FLOWERS von Jim Jarmusch und MARIE ANTOINETTE von Sofia Coppola mit Düften intensiviert werden.

www.ewz.stattkino.com



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
feiert



Ausstellung
«Film Zeit Schrift»
im Künstlerhaus Solothurn

23.–27. Januar 2008

Vernissage

Dienstag, 22. Januar, 17 Uhr

Einführung Ivo Kummer

Künstlerhaus Schmiedengasse 11
Öffnungszeiten: Mi–Do 14–19, Fr 14–22, Sa+So 11–17
www.s11.ch



Filmprogramm 1
«Unknown Tex Avery»
im Filmpodium Zürich

Montag, 28. Januar 2008, 20.45 Uhr

Einführung Andreas Furler

Filmpodium Nüscherstrasse 11
www.filmpodium.ch

Z hdk

RESEAU/NETZWERK
CINEMA CH

Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Studiengang Film BA/MA
Anmeldetermin 15. Februar 2008:

bachelor of arts in film

master of arts in film

Mit den Vertiefungen in: Narration (Regie/Drehbuch; Montage),
Bildgestaltung (Kamera), Produktion

Studiengang Film BA/MA, Ausstellungsstr. 60, Postfach,
CH-8031 Zürich, Tel. +41 43 446 31 12/14

www.zhdk.ch



Kurz belichtet



Robert De Niro
in TAXI DRIVER
Regie: Martin Scorsese



Robert Donat
in THE 39 STEPS
Regie: Alfred Hitchcock

Total Recall

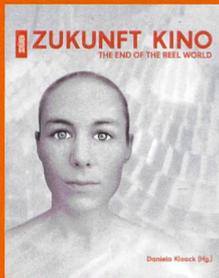
Am 26. Januar ist «Total Recall», das internationale Festival des nach-erzählten Films, bereits zum dritten Mal im Theaterhaus Gessnerallee in Zürich zu Gast. Im Wettbewerb um die «Silberne Linde» gilt es, (Lieblings-) Filme in voller Länge oder auch nur die schönsten Stellen während zehn Minuten möglichst attraktiv nachzuerzählen. Das Publikum juriert.

Theaterhaus Gessnerallee, Gessnerallee 8,
8001 Zürich, www.gessnerallee.ch

listisches Debüt UN CHIEN ANDALOU, das insgesamt viermal von verschiedenen zeitgenössischen Musikversionen begleitet wird. Neben seinen 32 Regiearbeiten sind auch acht Filme zu sehen, die Buñuels Arbeit als Regieassistent, Produzent und Drehbuchautor vorstellen. Der italienische Regisseur Francesco Rosi wird mit dem Goldenen Ehrenbaren ausgezeichnet und einer Hommage geehrt.

www.berlinale.de

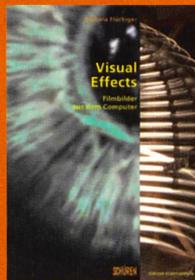
Kino zum Lesen



Daniela Kloock (Hrsg.)
Zukunft Kino – the End of the Reel World
352 S., Geb., Fadenheftung, vierfarbig
€ 49,-/Sfr 83,- UVP
ISBN 978-3-89472-483-2
Die Digitalisierung ermöglicht neue Wahrnehmungs- und Rezeptionsformen, neue Techniken des Sehens, Erzählens und Produzierens. Eine Vielzahl unterschiedlichster Entwicklungen und Szenarien zeichnet sich ab. „sehr liebevoll gestalteter Sammelband zur neuen Situation des Kinos“ Süddeutsche Zeitung

Barbara Flückiger
Visual Effects – Filmbilder aus dem Computer
352 S., Klappbr., viele farbige Abb.
€ 38,- CHF 64,- (UVP)
ISBN 978-3-89472-518-1

Am computergenerierten Bild scheiden sich die Geister: Ist der Computer ein kalter, berechnender Apparat, der dem Film seine erstmals analoge Seele raubt? Die Autorin stellt die technischen Grundlagen und visuellen Aspekte des computergenerierten Filmbildes dar und erläutert die ästhetischen Konsequenzen.



Cinema 53: Schön
208 S., teilw. farbig, Klappbr.,
€ 22,-/Sfr 38 UVP, im Abo: € 16,90,-/Sfr 30 UVP
ISBN 978-3-89472-604-1

Nicht die Welt der Reichen und Schönen soll im Zentrum stehen, sondern die formale und inhaltliche Schönheit des Films. Uns interessieren die Ästhetik der filmischen Oberfläche und das kitschige Happyend massgeschneiderter Romanzen. Neben den schönen Schwänen bekommen aber auch die hässlichen Entlein und ekligten Biester ihren Auftritt.

www.filmbuch.de **SCHÜREN**

Black Movie

In Genf stellt vom 1. bis 10. Februar das Festival «Black Movie» zeitgenössisches Filmschaffen aus Asien, Afrika und Lateinamerika vor. Zu den Schwerpunkten gehört dieses Jahr unter dem Titel «Le travail, recto/verso» ein Filmprogramm zum Thema Arbeit in der globalisierten Welt, Filme aus dem iranischen Untergrund und bittersüsse Liebesgeschichten aus Malaysia. Die mexikanische Produktionsfirma Mantarraya producciones – sie hat Filme etwa von Carlos Reygadas (STELLET LICHT) produziert – wird vorgestellt.

Der Länderschwerpunkt gilt Taiwan und der Frage, was aus der «Neuen Welle» von vor 25 Jahren geworden ist: mit einer Retrospektive zu Tsai Ming Liang, einer Hommage an den im letzten Sommer verstorbenen Edward Yang, einer Auswahl jüngerer Spiel- und Dokumentarfilme und einem Einblick in die Arbeit der Filmschule Taipei.

www.blackmovie.ch

Berlinale

Die internationalen Filmfestspiele Berlin finden dieses Jahr vom 7. bis 17. Februar statt. Die Retrospektive gilt Luis Buñuel. Auftakt und Abschluss der Retro bildet sein berühmtes surrea-

Hommage

Robert De Niro

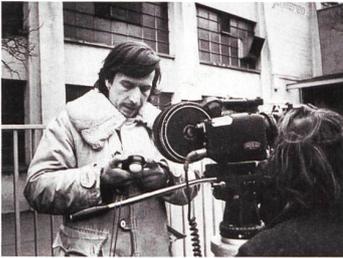
«Er lebt in den Körpern anderer Leute», sagte Paul Schrader von ihm. Unter dem Titel «Robert De Niro – Actor, Director, Producer» richtet das Zürcher Kino Xenix im Februar dem Ausnahmeschauspieler eine grosse Filmreihe aus. Aus der 28 Filme zählenden Reihe sollen hier nur MEAN STREETS, TAXI DRIVER, THE KING OF COMEDY, GOODFELLAS, CAPE FEAR und CASINO erwähnt werden – Filme von Martin Scorsese, mit dem Robert De Niro gross geworden ist und den er gross gemacht hat.

Kino Xenix, Kanzleistrasse 58, 8004 Zürich,
www.xenix.ch

Alfred Hitchcock

«Das kinematographische Universum Alfred Hitchcocks ist radikal subjektiv. Er zeigt uns nicht die Welt, er zeigt uns nicht eine Welt – er zeigt uns seine Welt.» (Hartmut W. Redottée in Filmbulletin 1.95)

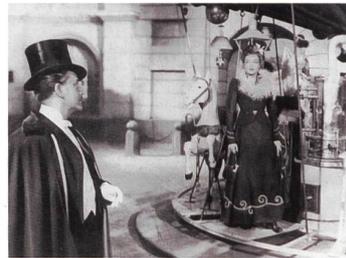
Das Basler Stadtkino ermöglicht im Februar wieder mal eine Begegnung mit dieser Welt. Aus der britischen Periode von Hitchcocks Schaffen sind THE LODGER, BLACKMAIL, THE 39 STEPS und THE LADY VANISHES zu



Renato Berta bei den Dreharbeiten
zu *LE MILIEU DU MONDE*
Regie: Alain Tanner



LAST NIGHT
Regie: Don McKellar



Adolph Wohlbrück und
Simone Signoret in *LA RONDE*
Regie: Max Ophüls



BRAND UPON THE BRAIN!
Regie: Guy Maddin

sehen. Mit *REBECCA*, *FOREIGN CORRESPONDENT*, *SUSPICION*, *SHADOW OF A DOUBT*, *LIFEBOAT*, *SPELLBOUND*, *NOTORIOUS* und *ROPE* wird seine amerikanische Periode bis 1948 abgedeckt. Am 14. 2. versucht *Hansmartin Siegrist* in seinem Vortrag «Alfred Hitchcock – Mythos mit Methode», «einen Überblick über den – im wahrsten Sinn des Worts – kolossalen Komplex Hitchcock» zu vermitteln.

Stadtkino Basel, Klostersgasse 5, 4051 Basel,
www.stadtkinobase.ch

Auszeichnung

Renato Berta

«Das Licht wird heute sehr mystifiziert und das Kadrieren vergessen. Das ist ebenfalls ein Grund, weshalb weniger und weniger Kino entsteht. Der fundamentale Unterschied zwischen dem Kino und den andern Medien ist die Einstellung.» (Renato Berta in einem Werkstattgespräch in *Filmbulletin 1.07*)

Der *Marburger Kamerapreis* für herausragende Bildgestaltung im Film geht 2008 an den Schweizer Kameramann Renato Berta. Aus der Begründung: «Mit seiner technischen Perfektion und seiner experimentellen Offenheit verhalf Renato Berta allen wichtigen Regisseuren des Neuen Schweizer Films zum Durchbruch. Alle wichtigen Regisseure der Nouvelle Vague haben seit den Achtzigern die Kooperation mit Renato Berta gesucht. Sie alle schätzen an Renato Bertas Arbeit die Suche nach den neuen, nach den unverbrauchten Bildern, die sich den scheinbar allgegenwärtigen Klischees der Werbung und des Lifestyles entziehen.»

Die Auszeichnung wird im Rahmen der *Marburger Kameragespräche* (7., 8. März) übergeben.

Das andere Kino

Geschichten der Nacht

«Tiefer als der Tag gedacht» ist der Titel des jüngsten Buchs von *Elisabeth Bronfen*, das im Februar beim Hanser Verlag erscheinen wird. Die Zürcher Anglistikprofessorin mit cinephilen Neigungen schreibt damit eine «Kulturgeschichte der Nacht», in der der Film einen grossen Stellenwert hat. Aus diesem Anlass hat das *Zürcher Filmpodium* für sein Februar/März-Programm eine Reihe konzipiert, die «die scheinbar paradoxe Affinität des Lichtmediums Film zu nächtlichen Szenerien ausleuchtet» – mit Filmen wie *EXTERIEUR, NUIT* von *Jacques Bral*, *NACHTGESTALTEN* von *Andreas Dresen*, *LAST NIGHT* von *Don McKellar*, *E NACHTLANG FÜRLAND* von *Remo Legnazzi* und *Clemens Klopfenstein*, *NIGHT OF THE HUNTER* von *Charles Laughton*, *NIGHT OF THE LIVING DEAD* von *George A. Romero*, *LE NOTTI BIANCHE* von *Lucchino Visconti* und *NIGHT ON EARTH* von *Jim Jarmusch* – um hier nur die Filme des Programms zu nennen, die die Nacht bereits im Titel tragen.

Buchvernissage ist am 22. Februar um 19 Uhr. Anschliessend an das Gespräch zwischen *Elisabeth Bronfen* und *Guido Kalberer* wird *TAXI DRIVER* von *Martin Scorsese* projiziert.

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

Schätze eines Sammlers

Die Leidenschaft fürs Kino paart sich oft und intensiv mit der Sammelleidenschaft. Daraus sind die grossen Kinematheken entstanden, aber auch private Schatzkammern, die sich aus dem grauen Markt mit begehrten 35-mm-Kopien alimentieren. Das *Filmpodium Zürich* zeigt im aktuellen Programm Perlen aus einer solchen Sammlung.

Unter der attraktiven Auswahl finden sich Komödien von *Tex-Avery*-schem Format wie *BELLE OF THE NINETIES* von *Leo McCarey* mit *Mae West* und *THE BANK DICK* von *Edward Cline* mit *W. C. Fields*; Melodramen wie *THE SHANGHAI GESTURE* von *Josef von Sternberg*, *DER SCHRITT VOM WEGE* von *Gustaf Gründgens* und *LES PARENTS TERRIBLES* von *Jean Cocteau* oder Klassiker wie *GIULIETTA DEGLI SPIRITI* von *Federico Fellini* oder *LA RONDE* von *Max Ophüls*. Die Reihe findet ihren Abschluss mit *THE SPY WHO CAME IN FROM THE COLD* von *Martin Ritt* und dem Italo-Western *IL GRANDE SILENZIO* von *Sergio Corbucci*.

www.filmpodium.ch

Guy Maddin

Der kanadische Filmmacher *Guy Maddin* orientiert sich in seinem Schaffen formal an der Ästhetik alter Stumm- und früher Tonfilme. Seinen surrealen, grotesken und melodramatischen Erzählungen sind eine ironische Spannung zwischen Bild und Ton, Montage und Musik eigen. *BRAND UPON THE BRAIN!*, sein neuester Film um eine herrschsüchtige Mutter auf einem Leuchtturm, einen im Kellerlabor experimentierenden Vater, Gefühlsturbulenzen der ersten Liebe, Waisenkinder mit seltsamen Wunden wurde 2007 an der *Berlinale* uraufgeführt – mit *Orchester*, *Geräuschemachern* und *Isabella Rossellini*, die ihren Part live einsprach.

Das *Xenix* in Zürich (Reihe *Kino/Lot*: 28.–30.1.) und das *Kino Kunstmuseum* in Bern (16.–26.2.) zeigen diesen traumartigen, exaltierten Film voller visueller Einfälle mit eingespielter Tonspur.

www.kinokunstmuseum.ch, www.xenix.ch

Found Footage

«Der Tiefschlag traf Mittwochmorgen um 11 Uhr in Form einer sehr kurzen und bündigen Pressemitteilung ein: «Wir möchten Sie darüber informieren, dass *CASSANDRAS TRAUM* nicht wie ursprünglich geplant am 3. Januar in die deutschen Kinos kommen wird, sondern in Deutschland ausschliesslich auf DVD erscheint.»

CASSANDRAS TRAUM ist kein beliebiger Film, sondern der neuste *Woody Allen*. ... Der Film wurde von der *Constantin* für Deutschland erworben, ein Starttermin angesetzt – aber nun wird er die Kinos nie erreichen; vermutlich weil dem Münchner Verleih die Kosten für Kopien und Werbung zu hoch erschienen.

Natürlich reflektiert Allens Verbannung auf die Silberplatte auch einen grösseren Wandel. *Woody* war einer der intellektuellen Ankerpunkte der 68er-Generation und der Kommunalen-, Programm- und Arthauskinoszene, die über drei Jahrzehnte diese Klientel bedient hat. Die ist älter und kinofauler geworden, und dementsprechend schwer fällt diesen alternativen Theatern das Überleben. Die Ketten und Konzerne belegen nun auch die Nischen, die sie einst in Ruhe liessen – und wenn die Marge nicht gross genug ist, wird die Nische zugemacht. Und *Woody* ausgesperrt.»

Hanns-Georg Rodek in «Die Welt» vom 3. 1. 2008

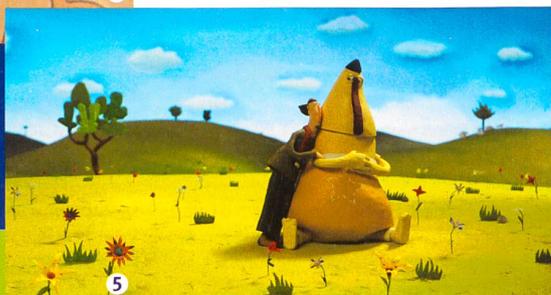
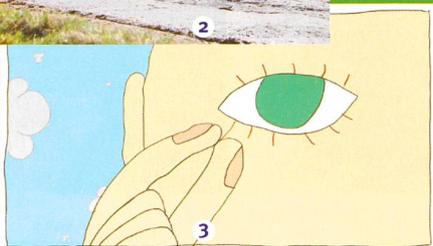
Ausstellung

Deutsche Tonfilmoperette

Unter dem Titel «Wenn ich sonntags in mein Kino geh' Ton – Film – Musik 1929–1933» beschäftigt sich das *Museum für Film und Fernsehen* in Berlin in einer Sonderausstellung (bis 27. April) mit der deutschen Tonfilmoperette. Dieses Genre dominierte, ob-



- 1 Une Nuit Blanche **Maja Gehrig**
- 2 Max & Co **Frédéric et Samuel Guillaume**
- 3 Wimper **Marcel Hobi**



Sie machen Filme
Sie machen FOCAL



- 4 Dans la peau **Zoltán Horváth**
- 5 Le génie de la boîte de raviolis **Claude Barras**
- 6 W.O.W. **Jonas Raeber**



- 7 Jeu **Georges Schwizgebel**
- 8 Die kleine Monsterin **Ted Sieger**
- 9 Herr Würfel **Rafael Sommerhalder**
- 10 Après le chat **Marina Rosset**



ein Weiterbildungsnetz
für Filmschaffende

Histoire du Cinéma Suisse 1966–2000 Eine (Proto-)Geschichte des neueren Schweizer Films



wohl von der zeitgenössischen Kritik geschmäht, zwischen 1929 und 1933 mit Kassenschlagern wie *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* von Wilhelm Thiele oder *DER KONGRESS TANZT* von Erik Charell das Unterhaltungskino. Die Ausstellung zeigt anhand von Drehbüchern, Schallplatten, Schmuckalben, Requisiten, Kostümen, Plakaten und Szenenbildentwürfen und zahlreichen Filmausschnitten die Merkmale dieser Spielart des Musikfilms, bettet das Genre in den Kontext der Weimarer Republik ein und verfolgt auch das Schicksal der vielen an der Produktion beteiligten jüdischen Künstler.

Museum für Film und Fernsehen, Potsdamer Strasse 2, D-10785 Berlin, Di-So 10–18 Uhr, Do 10–20 Uhr, www.deutsche-kinemathek.de

The Big Sleep

Willy Sommerfeld

11. 5. 1904–19. 12. 2007

«Er hat, man kann es sagen, einen ganzen Berufsstand, den des Stummfilmplanisten, neu etabliert und uns alle daran erinnert, dass die musikalische Begleitung eines stummen Films nahezu unverzichtbar ist.»

Ulrich Gregor in *«Die Welt»* vom 3. 1. 2008

Jerzy Kawalerowicz

19. 1. 1922–27. 12. 2007

«Der Begriff des „filmischen Rhythmus“ geht über den der „Bewegung“ hinaus. Die Schnelligkeit, mit der die Schauspieler sich bewegen, das Tempo der Handlung, die Länge der Pausen – alles hängt von jenem geheimnisvollen Pulsieren ab, das nur der Regisseur fühlen kann.»

Jerzy Kawalerowicz
in Ulrich Gregor: *«Wie sie filmen»*, 1966



Vorbei sind die Zeiten, als einfache Fragen zu Schweizer Filmen nach 1965 zu komplizierten Recherchen führen konnten. Hervé Dumonts Standardwerk *«Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965»* von 1987 hat seine Fortsetzung gefunden: Die *«Histoire du Cinéma Suisse 1966–2000»* liegt gewichtig in zwei Bänden vor. Sie setzt ein in einer Zeit des Umbruchs: der „alte“ *«Schweizerfilm»* lag am Boden, und eine neue Generation von Cineasten machte sich bemerkbar. Der *«Neue Schweizer Film»* stiess in den siebziger Jahren auch auf internationale Resonanz. Um grosse filmgeschichtliche Linien geht es allerdings nicht von Hervé Dumont und Maria Tortajada herausgegebenen Werk nur marginal. Vielmehr bietet es eine minutiöse und erschöpfende Darstellung aller von 1966 bis 2000 in der Schweiz produzierten und veröffentlichten Filme mit einer Laufzeit von über 50 Minuten.

Die Bezeichnung Filmgeschichte ist eigentlich ein Etikettenschwindel. Vielmehr ist die Publikation ein Lexikon und als solches eine solide, gar luxuriöse Grundlage für eine zukünftige Filmgeschichtsschreibung.

Chronologisch und mit dem Anspruch auf grösstmögliche Objektivität werden die Werke in einheitlicher Manier vorgestellt: Nach den ausführlichen Credits folgt eine kurze Inhaltsangabe und eine längere Produktionsgeschichte, die nach biografischen Angaben Entstehungsumstände, Finanzierung, Veröffentlichung, allfällige Festivalkarriere, Preise und Rezensionen schildert. Jeder Beitrag ist einzelnen oder mehreren des sechsköpfigen Redaktionsteams zugeordnet. Diese Informationsmasse, das wird klar, hätte das Herausgeberduo alleine nicht mehr überblicken können.



Eindrückliche 1220 Filme sind in der Untersuchungsperiode entstanden. In den sechziger Jahren sind es jährlich nur sechs (1966) oder gar nur vier (1967) Werke. Die Produktionskurve steigt dann meist stetig und in den neunziger Jahren immer steiler an, um im Jahr 2000 stattliche 54 Filme zu erreichen. Wenn man dies in Beziehung setzt zu den im Band von 1987 enthaltenen 226, in den Jahren 1912 bis 1965 entstandenen Filmen, verdeutlichen sich über Zahlen hinaus Dimensionen und Dynamik der Schweizer Produktion. Wer sich die Mühe macht, in die Fülle des Materials suchend abzutauchen, kann in der Werkchronik biografische (leider nur bei der Regie), produktions-, filmwirtschaftliche, filmkritische und mentale Entwicklungslinien herauschälen. Dies tut Maria Tortajada in anregender Weise in ihrer aufschlussreichen Einführung. Man würde sich diesen Text länger wünschen und damit auch eine Lockerung des dominierenden Objektivitätsanspruches: auf situierende Einleitungen in einzelne Phasen wurde sonst konsequent verzichtet.

Bei allen Verdiensten der Publikation sind doch auch einige Wermutstropfen zu erwähnen: Bilder sind rar gesät und meist klein. So wirkt das Werk im Vergleich zu seinem Vorgänger nüchtern und zum Stöbern wenig einladend. Unverkennbar ist eine Romanie-Lastigkeit der Quellen. Markante Deutschschweizer Kritikerreaktionen sind teilweise nicht aufgeführt und fallen unter das Verdikt *«La critique consultée est peu significative»*, so etwa zu *CLOSED COUNTRY* von Kaspar Kasics (1999), der bei seiner Lancierung auf breites Echo stiess. Ein Blick ins entsprechende Dossier der Cinémathèque-Zweigstelle in Zürich hätte über 50 Besprechungen, auch in französischer Sprache, zu Tage gebracht.

Fehler sind in einem Werk dieses Umfangs unvermeidlich (Jürg Hasslers erste Arbeit als Kameramann hat er nicht 1968 für *SAUBERKEIT* von Samuel Müri, sondern 1967 für *UNA VITA NORMALE* von Luc Yersin geliefert. S. 80). Dass das Animationsfilmfestival Fantoche von Baden nach Zürich verlegt, das verblichene Experimentalfilmfestival Viper nur in Luzern situiert wird und im Ausbildungskontext die Filmworkshops an der Kunstgewerbeschule 1967–1969 unerwähnt bleiben, zeugt aber von Sensibilitätslücken. Bei einer zukünftigen deutschen oder digitalen Version wäre einiges nachzutragen.

Man stelle sich vor, das grundlegende Werk würde nur auf Deutsch erscheinen. Die Herausgeberschaft erginge sich in föderalistischen Bedenken, Proteste aus der Romandie würden nicht ausbleiben. Umgekehrt scheint dies anders. Eine deutsche Ausgabe wird kaum vor 2008 oder 2009 zu erwarten sein. Ein potentieller Verleger bezweifelte gar, ob das Geld für die Übersetzung zu finden sein werde. Zu hoffen ist es, denn *«Histoire du cinéma Suisse 1966–2000»* ist ein unverzichtbares Werkzeug, das deutlich macht, wie viel cineastisches terrain vague interpretierend noch zu entdecken ist. Von einem höchst verdienstvollen Inventar zu einer umfassenden Geschichte der Schweizer Filmlandschaft ab 1965 ist es noch weit. Maria Tortajada sagt es, nicht eine, sondern viele Filmgeschichten wären noch zu schreiben.

Thomas Schärer

Hervé Dumont, Maria Tortajada (Hg.):
Histoire du cinéma suisse, 1966–2000. 2 Bände.
Lausanne, Hauterive, Cinémathèque suisse /
Editions Gilles Attinger, 2007. 1540 S., Fr. 96.–

**Wir gratulieren dem Filmbulletin
zu seinem 50-jährigen Bestehen.**

**Nous félicitons le Filmbulletin
pour son 50ème anniversaire.**

**Ci congratuliamo con il Filmbulletin
per i suoi 50 anni di attività.**

Alan Clark Pina Hodelcher DIMITRIOS Christoph Eggen

Augusto D'ESI Robert Rühl B. Alie F. Edel-Pilber

Frank Jürgens Urs Langenes Valentin Ralitski

Ursula Geng-Blättler J. K. P. Kaufmann R. J. ...

Günther Dorn Rolf Kneiderer Martin Girod O. Müller

M. H. Martin W. W. M. E. B. ...

Lina Schen G. J. D. K. Hans M. ...

Julia Marx K. Haller M. S. P. Schmid

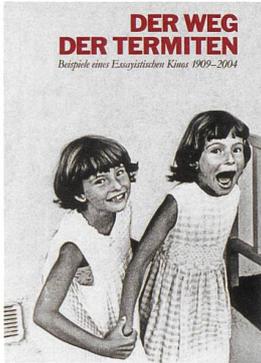
SVFJ-ASJC-ASGC

SCHWEIZERISCHER VERBAND DER FILMJOURNALISTINNEN UND FILMJOURNALISTEN

ASSOCIATION SUISSE DES JOURNALISTES CINÉMATOGRAPHIQUES

ASSOCIAZIONE SVIZZERA DEI GIORNALISTI CINEMATOGRAFICI

Der Weg der Termiten Beispiele eines essayistischen Kinos 1909–2004



Anlässlich der Viennale 2007 präsentierte der Kurator, Filmtheoretiker und Filmemacher Jean-Pierre Gorin die Filmreihe «Der Weg der Termiten. Beispiele eines Essayistischen Kinos 1909–2004». Die dazu erschienene Publikation stellt nicht nur die Filme der Retrospektive vor, sie umfasst auch überraschend ausgewählte Texte aus dem Spannungsfeld essayistischen Filmschaffens. Jean-Pierre Gorin versteht sein Filmprogramm wie auch das Buch als Diskussionsanregung. In seinem Vorwort stellt er Bezüge zwischen schriftlichen und filmischen Essays her, weist aber auch klar auf Unterschiede hin. Um dem dynamischen und kritischen Charakter von essayistischen Strategien gerecht zu werden, liefert Gorin keine abschliessende Definition, sondern spricht von «essayistischer Energie»: Es gehe nicht darum, über etwas zu sprechen (oder über etwas einen Film zu drehen), vielmehr umkreisen Essayfilme ihre Thematiken und experimentieren mit Gattungen und Genres (Spielfilm, Dokumentarfilm, Tagebuchfilm, Pamphlet ...), ohne sich je auf etwas Bestimmtes festzulegen.

Neben Gorins Einführung umfasst die Publikation zehn weitere, von Astrid Ofner zusammengestellte Essays. Den Beginn machen Erich von Stroheims Gedanken «Zum Tod von D. W. Griffith». Stroheim und Griffith gelten als zwei Filmemacher, die man nicht ohne weiteres im Kontext des Essayfilms situieren würde. Doch die subjektive Perspektive Stroheims und seine flammende Begeisterung für Griffith, sein künstlerisches Vorbild, liest sich nicht nur als Kritik am dominanten Filmschaffen, an Hollywood, «der herzlosesten Stadt der Welt» – wie sich Stroheim bitter ausdrückt –, sondern auch als Pamphlet für die Kunstform Kino. Weniger subjektiv, dafür umso ideologischer die Perspektive von Dziga Vertov in seiner

bekannteren Streitschrift «Wir. Variante eines Manifestes». Mit zwei Texten von Glauber Rocha und dem Flugblatt «Ausgangspunkt Null» von Ōshima Nagisa wird der Fokus erweitert: Geografische Gebiete, die in der Filmgeschichte gemeinhin eine Randposition einnehmen, kommen zur Sprache. Besonders spannend ist in diesem Zusammenhang auch das Gespräch mit der kolumbianischen Filmemacherin Marta Rodriguez, die von ihren Lehrjahren bei Jean Rouch in Paris, ihren Erfahrungen als politische Filmemacherin und ihre gegenwärtigen Schwierigkeiten, in Kolumbien kritische Dokumentarfilme zu drehen, erzählt.

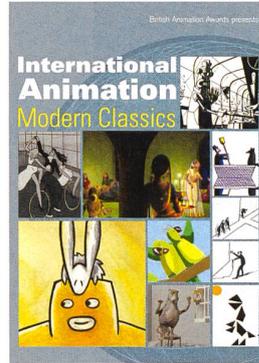
Fast schon als programmatisch könnte man den Text «Befragung eines Bildes» von Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin bezeichnen. In Briefform richten sich die beiden – wie im gleichnamigen Film von 1972 – an Jane Fonda und untersuchen die Funktion eines Stars im Dienst eines politischen Kinos.

Nach diesen anregenden Positionen werden im zweiten Teil des sorgfältig bebilderten Bandes alle Filme der Retrospektive vorgestellt. Neben Werken von Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Ōshima Nagisa und Marta Rodriguez sind auch Filme von Chris Marker, Nanni Moretti oder Apichatpong Weerasethakul vertreten. Diese Auswahl zeigt die offene, aber nie beliebige Herangehensweise Gorins und macht seine kuratorische Intention, «essayistische Energien» aufzuspüren, nachvollziehbar. «Der Weg der Termiten» ist mehr als eine Begleitpublikation, sie bietet auch Leuten, welche die Filmreihe in Wien verpasst haben, inspirierenden Lese- und Reflexionsstoff.

René Müller

Astrid Ofner (Hg.): *Der Weg der Termiten. Beispiele eines Essayistischen Kinos 1909–2004.* Wien, Viennale, Schüren, 2007. Fr. 23.60, € 12.–

International Animation Modern Classics



Während in den zwanziger und frühen dreissiger Jahren auf dem europäischen Festland künstlerische Avantgardebewegungen auch das Animationskino als Experimentierbühne entdecken und nutzen, dümpelt in Grossbritannien eine mehr schlecht als recht an den USA orientierte Cartoon-Industrie vor sich hin. Einzig dem nach London emigrierten Neuseeländer Len Lye mit seinen weitgehend abstrakten, direkt auf den Zelluloidstreifen gebannten Arbeiten ist es zu verdanken, dass der Inselstaat wenigstens mit einem Namen in den Annalen ästhetisch relevanter Animationsfilme jener Zeit vertreten ist.

Auch dem im englischen Dulwich geborenen Maler und Grafiker Anthony Gross behagt das kreative Klima in seiner Heimat wenig. Bereits 1923 begibt er sich zu Studienzwecken nach Paris, führt anschliessend ein unstehtes Dasein zwischen Frankreich, Spanien und Belgien, um sich dann ab 1932 – erneut in Paris – für eine relativ kurze Spanne animierten Bildern als Ausdrucksmedium zu widmen. Der erste Film, der entsteht, trägt den Titel *UNE JOURNÉE EN AFRIQUE*. 1934 folgt sein in Kooperation mit dem Mäzen und Kameramann Hector Hoppin realisiertes Meisterwerk *LA JOIE DE VIVRE*, dessen Erfolg dem Künstler einen Vertrag mit dem britischen Regisseur und Produzenten Alexander Korda einbringt, was Gross schweren Herzens zur Übersiedlung nach England veranlasst. Doch schon 1936 kehrt er ernüchtert von der dortigen Filmindustrie nach Frankreich zurück und verfolgt den Plan einer abendfüllenden Adaption von Jules Vernes «Le tour du monde en quatre-vingts jours». Bei Kriegsausbruch 1939 wird sich die Verwirklichung des Projekts zerschlagen.

Das schmale filmische Œuvre von Anthony Gross gehört zu den Juwelen

in der Historie des Animationskinos. Die kürzlich erschienene DVD «International Animation Modern Classics» beinhaltet nun *LA JOIE DE VIVRE* und präsentiert das grafisch zwischen Jugendstil und russischem Konstruktivismus oszillierende Bravourstück über die Landpartie zweier junger Mädchen, «this experiment in arabesque created by the moving line» (Gross) in einer exzellenten Bildqualität.

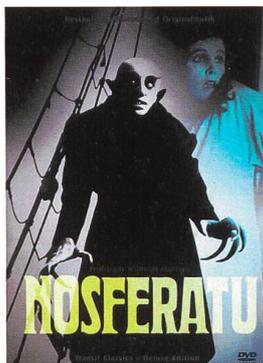
Flankiert wird der dankenswerte Ausflug in die Geschichte des Mediums von Produktionen neueren Datums. Geografisch bilden dabei Deutschland und Skandinavien die Schwerpunkte. Der in Kalifornien arbeitende Raimund Krumme ist genauso mit zwei Werken vertreten (darunter *SEILTÄNZER*, seinem internationalen Durchbruch von 1986) wie der in Stuttgart produzierende und in Potsdam-Babelsberg unterrichtende Israeli Gil Alkabetz, der in der Saison 2004/2005 mit *MORIR DE AMOR* die Wettbewerbe zahlreicher Festivals bereicherte.

Dass eine solche DVD heutzutage in Grossbritannien publiziert wird, muss fast schon verwundern. Resultierend aus dem Engagement von Sendern wie Channel Four und der BBC mauserte sich das Land in der Zeit von 1985 bis zirka 1995 zu einem Eldorado des ambitionierten Trickfilms für Erwachsene. Die goldene Ära ist lange vorbei: England befindet sich wieder auf dem Stand von 1930 und lässt renommierteste Regisseure wie Phil Mulloy oder Barry Purves durch gezielte Nicht-Förderung am ausgestreckten Arm verhungern. «International Animation Modern Classics» umweht folglich auch ein Hauch von Nostalgie, wirkt wie der letzte Widerschein einer vergangenen Epoche.

Thomas Basgier

Bezug: www.britishanimationawards.com

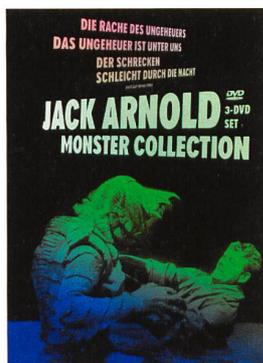
DVD

**Nosferatu – definitive Version**

Wie schon im Falle von PANZERKREUZER POTEMKIN von Sergej Eisenstein existieren auch von Friedrich Wilhelm Murnaus NOSFERATU bereits seit einiger Zeit verschiedene DVD-Editionen, indes keine restlos befriedigende. Sei es, dass Szenen fehlten, die korrekte Bildgeschwindigkeit (von 18 statt 24/25 Bildern pro Sekunde) nicht eingehalten wurde, die deutschen Zwischentitel durch englische ersetzt worden waren oder als Tonspur nur ein nerviger Synthesizersound erklang.

2005/06 hat Luciano Berriatúa für die Murnau-Stiftung NOSFERATU restauriert, und auch die Originalmusik von 1921 wurde dabei rekonstruiert. Damit ist die auf Bram Stokers «Dracula» basierende Vampirgeschichte nun endlich in ihrer definitiven Version zugänglich. Bereits Werner Herzogs Remake und die «Dracula»-Verfilmung von Francis Ford Coppola, der zusammen mit Kameramann Michael Ballhaus einen Grossteil von Murnaus filmischen Experimenten nachstellte, bewiesen die ungebrochene Faszination des Klassikers – wie immens dessen Sogwirkung ist, davon kann man sich nun überzeugen. Die exzellente DVD-Edition ist zudem mit einer Dokumentation über den Restaurierungsprozess und einem schön gemachten Booklet versehen, das über die Entstehungsgeschichte des Films und seiner Musik informiert.

NOSFERATU D 1921. Region 2. Bildformat 1:1,31, Sound: Dolby Digital Stereo 5.1. Extras: Dokumentation. Vertrieb: Transit Film

**Jack Arnolds Monster**

Jack Arnold war so etwas wie der Michelangelo des Monsterkinos. An seine Riesentanteln aus dem B-Movie-Klassiker THEM erinnert man sich noch, während das Genre des Grossinsektenfilms längst nur noch eine Fussnote in der Filmgeschichte darstellt. Und sein Kiemenmensch aus THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON erweicht – so jedenfalls in Billy Wilders THE SEVEN YEAR ITCH – selbst noch das Herz von Marilyn Monroe. Kein Wunder liess Arnold letzteres Ungeheuer noch in zwei weiteren Streifen auftreten. In REVENGE OF THE CREATURE macht das Amphibienwesen sogar in 3-D die Leinwand unsicher. In THE CREATURE WALKS AMONG US versucht Arnold das Wesen in anderer Hinsicht plastischer zu gestalten: unterdessen mit einer Lunge ausgestattet, soll das Ungeheuer den gemässigten Umgang mit Menschen lernen und kriegt deswegen sogar Kleider angezogen. Beide Filme sind nun in einer schön gemachten Box zu haben. Mit dabei ist auch MONSTER ON THE CAMPUS – quasi die Mutation aus zwei beliebten B-Movie-Genres, dem Science-Fiction- und dem Highschool-Film: Ein Professor verletzt sich am Stachel eines prähistorischen Fisches und verwandelt sich anschliessend in einen Urzeitbewohner, der das College unsicher macht.

Der Reiz von Arnolds liebevoll gemachten Gruselfilmen liegt in der Tatsache, dass sie immer auch als augenzwinkernder Kommentar über das präd-paranoide Amerika der fünfziger Jahre zu lesen sind. Arnolds sympathische Monster stehen für den Kommunisten, für den Ausländer oder auch für die unbändige Sexualität der Jugendlichen – kurzum für all das Fremde, das im putzig-puritanischen Bilderbuch-Zuhause dieser Ära keinen Platz hat. Doch auch dem, der diese Unter-



töne nicht ausmachen mag, sind diese Filme zu empfehlen: Sie sind auch ohne jede theoretische Unterfütterung ganz grosse Klasse.

«Jack Arnold Monster Collection» (DIE RACHE DES UNGEHEUERS / DAS UNGEHEUER IST UNTER UNS / DER SCHRECKEN SCHLEICHT DURCH DIE NACHT) USA 1951/1956/1958. Region 2. Bildformat: 4:3/4:3/16:9; Sound: Stereo Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Keine Untertitel. Extras: Audiokommentare von Filmhistorikern und Darstellern. Vertrieb: Koch Media

Der Verlorene

Peter Lorre galt schon ab Mitte der zwanziger Jahre als Schauspieler, der alles kann. Die Karriere des Darstellers ist denn auch ein grandioser Höhenflug: früh wird er von Bertolt Brecht umworben und protegiert, in M unter der Regie von Fritz Lang macht der Darsteller auch auf der Leinwand Furore und schliesslich gelingt ihm 1934 mit Hitchcocks THE MAN WHO KNEW TOO MUCH der Sprung nach Hollywood. Auch hier bewundern die Regisseure den Darsteller, und als Mr. Moto, Detektiv in einer albernen Krimi-Reihe, wird er gar zum Publikumsliebbling.

Als er 1949 seine alte, nun verwüstete Heimat besucht, fasst er den Entschluss, einen Film über dieses Deutschland zu machen, das noch immer nicht einsieht, dass es nicht die Siegermächte waren, sondern vor allem der eigene Wahn, der es zerstört hat. LORRE DER VERLORENE, die Geschichte um einen Wissenschaftler, der mit den Nazis verstrickt an der eigenen Schuld zugrunde geht, wird ein Flop. Niemand will diesen Film sehen, besonders nicht das deutsche Publikum. Es bleibt der einzige Film von Peter Lorre, der – gezeichnet von seiner Morphium-Sucht – gegen Ende seiner Karriere um Rollen betteln muss. DER VERLORENE

gilt noch heute als historisch zwar interessantes, aber im Ganzen misslungenes Werk.

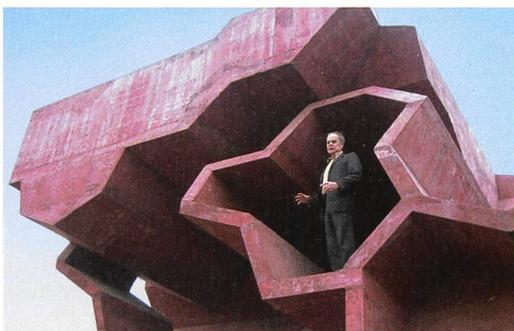
Die nun vorliegende, ausgezeichnet edierte Ausgabe bietet Anlass, dieses Urteil zu revidieren. Es ist die radikale Abrechnung eines Deutschen mit seinem Land, die auch heute noch erschüttert, nachdem beissende Selbstkritik im deutschen Film längst zum Standard geworden ist. Vor allem aber ist es ein Beleg, dass der Ausnahme-Schauspieler Lorre wohl auch ein Ausnahme-Regisseur geworden wäre, hätte der mangelnde Erfolg nicht alle zukünftigen Projekte verunmöglicht. Ähnlich wie bei Schauspiel-Kollege Charles Laughton und dessen einziger Regiearbeit THE NIGHT OF THE HUNTER von 1955 würde man sich auch angesichts von DER VERLORENE wünschen, es gäbe noch mehr solcher Filme zu entdecken.

Umso passender ist es, dass die vorliegende Veröffentlichung diesem «verlorenen» Film und seinem verkannten Regisseur so hochkarätiges Zusatzmaterial widmet: eine Dokumentation von Robert Fischer über die Entstehungsgeschichte des Films sowie einen Film von Harun Farocki über Peter Lorre.

DER VERLORENE D 1951. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Mono Dolby Digital; Sprachen: D; Untertitel: D. Extras: Dokumentationen, Dokumentation der Filmbewertungsstelle, Arbeitsdrehbuch. Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto

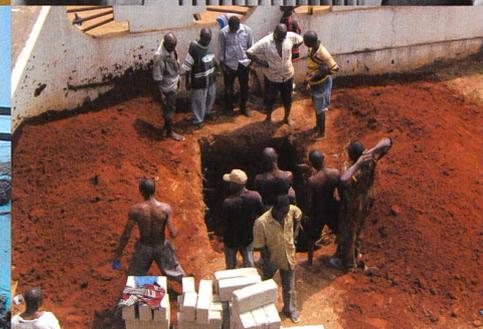
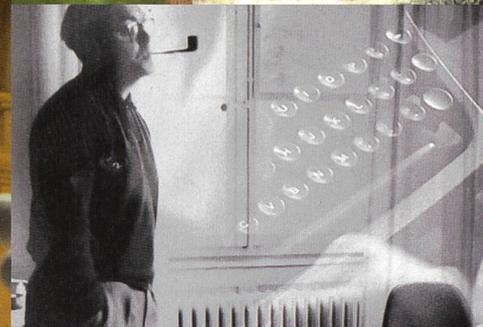
1



2



3



7



8



9



Auf dem Weg in die gesellschaftliche und politische Gegenwart

Solothurner Filmtage 2008: Tendenzen des Schweizer Dokumentarfilms

Am Tag, als Christoph Blocher als Bundesrat abgewählt und an seiner Stelle Eveline Widmer-Schlumpf erkoren wurde, fand sich auf YouTube eine bemerkenswerte Reportage. Unter dem Titel «Gebrüder Blocher» begleitet der Filmemacher Roland Huber den Bruder des scheidenden Bundesrates, Pfarrer Gerhard Blocher, zu Wahlveranstaltungen und ins Bundesratszimmer. Ohne explizite Interpretationsarbeit des Regisseurs, einfach indem er im richtigen Moment zugegen ist, Kamera und Mikrofon installiert und hie und da kumpelhaft nachfragt, entfaltet sich vor unsern Augen implizit ein Netz aus moralischen Verstrickungen: Christoph Blocher erscheint als Akteur einer Familientragödie, in der es um religiösen Fundamentalismus, unverarbeitete Kränkungen des Vaters und wahnhaftige Vorstellungen eines diffusen «Auftrags» geht. Gotthelf lässt grüssen, und man denkt an Deutschland in der Nacht.

Politische Porträts von der Hellsichtigkeit und Schärfe des halb-stündigen Beitrags von SF DRS sind im Schweizer Dokumentarfilmschaffen nach wie vor eine Rarität. Anders als in Frankreich, wo der ehemalige Staatspräsident Jacques Chirac zu Regierungszeiten in dem bitterbösen Kinodokumentarfilm *DANS LA PEAU DE JACQUES CHIRAC* (Michel Royer/Karl Zero, 2006) demontiert wurde; anders auch

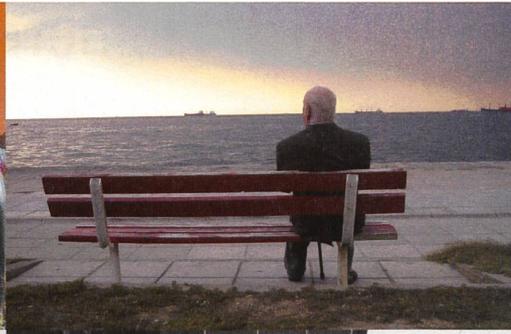
als in Grossbritannien, wo der Fernsehsender Channel 4 mit dem amtierenden Premierminister Tony Blair in der ätzenden Satire «The Trial of Tony Blair» (Simon Cellan Jones, 2007) abrechnete, herrscht in der Schweiz gegenüber dem politischen Establishment eine seltsame Berührungsanst – auch eine der Machthaber gegenüber dem Kino. Nahezu zwanzig Jahre hat es gedauert, bis der Fall Elisabeth Kopps in *EINE WINTERREISE* (Andres Brüttsch, 2007) filmisch aufgearbeitet wurde; aus dem Porträt «Mécanique politique» über Bundesrat Moritz Leuenberger, das Norbert Wiedmer in dessen Präsidentschaftsjahr drehen wollte, ist ein Gerichtsfall geworden. Und es wird wohl noch einige Zeit vergehen, bis ein mit markigen Statements und sprechendem Archivmaterial gespieltes Couchepin- oder Calmy-Rey-Porträt zur öffentlichen Diskussion beiträgt.

Die Mühe des Schweizer Films mit der kritischen Befragung politischer Autoritäten, der Auseinandersetzung mit ungelösten Skandalen oder umstrittenen Institutionen, sticht auch an den 43. Solothurner Filmtagen ins Auge (die Scheu darf auch als Abbild einer fehlenden Streitkultur und eines mangelnden politischen Bewusstseins weiter Teile der Gesellschaft gelten; damit soll jedoch nicht dem Populismus

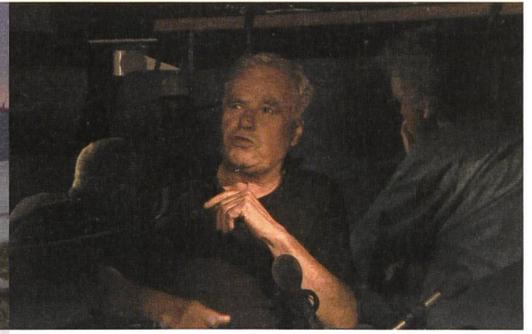
10



11



12



1 BIRD'S NEST von Christoph Schaub, Michael Schindhelm; 2 DESERT – WHO IS THE MAN? von Felix Tissi; 3 NO WAY TO HEAVEN von Janos Tedeschi; 4 DIE WALDSTÄTTE von Cyrill Schläpfer; 5 GARTENTOR, KULTURMINISTER von Andrea Leila Kühni; 6 MAX FRISCH, CITOYEN von Matthias von Gunten; 7 THÈBES À L'OMBRE DE LA TOMBE von Jacques Siron; 8 DIE LETZTEN BERGBAUERN VON PRUGIASCO von Remo Legnazzi; 9 GLORIOUS EXIT von Kevin Merz; 10 HIDDEN HEART von Cristina Karrer, Werner Schweizer; 11 SALONICA von Paolo Poloni; 12 IN EINEM HALBDUNKLEN RAUM – GEORG JANETT IM GESPRÄCH von Fred van der Kooij; 13 PIODASCIA – CHRONIK EINER TESSINER FAMILIE von Angela Meschini; 14 L'AFFAIRE BARSCHTEL – SILENCE DE MORT von Frank Garbely

13

14

das Wort geredet werden!). In dem rund hundert Dokumentarfilme umfassenden Programm ist nur gerade eine einzige Politrecherche vertreten: Frank Garbelys *L'AFFAIRE BARSCHTEL – SILENCE DE MORT*, ein Werk von hochgradiger Spannung und Raffinesse. Zudem unternimmt Matthias von Gunten in *MAX FRISCH, CITOYEN* den Versuch, den Zürcher Schriftsteller als einen der letzten einheimischen Intellektuellen mit politischem Selbstverständnis zu würdigen; und mit *GARTENTOR, KULTURMINISTER* steuert Andrea Leila Kühni eine Dokumentation der alternativen kulturpolitischen Institution bei.

Anders als letztes Jahr, als sich die Schweiz in Solothurn vor allem als Land der Bergler, Bauern und Künstler repräsentiert sah, das im Gestus eines stolzen Pragmatismus auf traditionellen Werten und anerkannten Grössen beharrt, zeugt der Jahrgang 2008 von einer inhaltlichen und formalen Öffnung. Zwar sind auch diesmal nicht wenige handwerklich saubere, routiniert gemachte Porträts zu sehen – so etwa Christoph Schaub und Michael Schindhelms Architekturporträt *BIRD'S NEST – HERZOG & DE MEURON IN CHINA –*; und vor allem Tessiner Produktionen steuern klassische Bauern- und Auswanderergeschichten bei (*DIE LETZTEN BERGBAUERN VON PRUGIASCO* von Remo Legnazzi; *PIODASCIA – CHRONIK EINER TESSINER FAMILIE* von Angela Meschini).

Neben diesem konventionellen Bodensatz wartet die Solothurner Werkschau jedoch auch mit Premierien etablierter Regisseure und Newcomer auf, deren thematische und gestalterische Ambition über wohlbekannte Sujets und Macharten hinausführt. Die Palette reicht vom filmisch schlichten Selbstversuch einer Fastenkur (*NO WAY TO HEAVEN* von Janos Tedeschi) über die Hommage einer Filmkoryphäe im Kleid der Vorlesung (*IN EINEM HALBDUNKLEN RAUM – GEORG JANETT IM GESPRÄCH* von Fred van der Kooij) bis hin zu veritablen Filmessays. Jacques Siron's poetischer Bild-Ton-Teppich *THÈBES À L'OMBRE DE LA TOMBE*, zu dem Pio Corradi die schwebenden Aufnahmen liefert, und Cyrill Schläpfers schnaubende Dampfschiffsymphonie *DIE WALDSTÄTTE* gehören zu den Highlights der Filmtage.

Doch nicht nur formal reizen gewisse Filmschaffende die Möglichkeiten dokumentarischen Erzählens aus, indem sie sich auf die Grundbedingungen des Mediums, Bild, Ton und Schnitt, zurückbesinnen und gerade durch die Konzentration die Grenzen des Genres ausdehnen. Auch thematisch wagen einzelne Regisseure den Blick über das vordergründig Sicht- und Hörbare, über nationale, historische und kulturelle Beschränkungen hinaus. So rollt etwa *HIDDEN HEART* von Cristina Karrer und Werner Schweizer anhand der ersten Herztransplantation von 1967 in Südafrika die Geschichte der Apartheid auf, hält Paolo Poloni in *SALONICA* mit der Kamera die versprengte jüdische Gemeinde in der griechischen Stadt Thessaloniki fest, verfolgt Kevin Merz in *GLORIOUS EXIT* die Auswirkungen einer europäisch-afrikanischen Herkunft beim Tod des Vaters und ist Felix Tissi in *DESERT – WHO IS THE MAN?* in den USA dem menschlichen Wesen auf der Spur.

Mehr als im übrigen Programm erhält der Schweizer Dokumentarfilm in diesen Produktionen sein lebendiges Gesicht. Hier manifestiert er sein Interesse an Lebensfragen und -entwürfen auch jenseits der helvetischen Befindlichkeit und etabliert sich als Teil einer globalisierten und multikulturellen Welt. Nach einer Periode, in der sich das einheimische Filmschaffen fast ausschliesslich in der Rück- und Nabelschau gefiel, sind dies Schritte, die es wieder in der Gegenwart verankern. Es wäre zu wünschen, dass sich die Regisseure mit demselben Mut, derselben Leidenschaft und Akribie, mit denen sie sich "fremden" Konfliktfeldern widmen, auch den gesellschaftlichen und politischen Realitäten der Schweiz stellen – auch wenn die Kleinheit und Enge manchmal hinderlich sind. Wie diese Selbstbefragung unkonventionell gestaltet werden könnte, hat der Fernsehbeitrag «Gebrüder Blocher» gezeigt.

Nicole Hess

Die Autorin ist Mitglied der Auswahlkommission der Solothurner Filmtage 2008

Das kleine Glück im noch kleineren Café

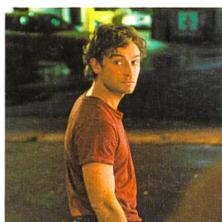
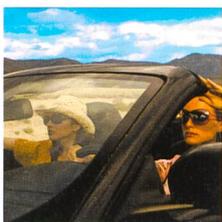
MY BLUEBERRY NIGHTS von Wong Kar-wai



«Bis auf den heutigen Tag haben wir die Kamera vergewaltigt und sie gezwungen, die Arbeit unseres Auges zu kopieren. Und je besser die Kopie war, desto höher wurde die Aufnahme bewertet. Von heute an werden wir die Kamera befreien und werden sie in entgegengesetzter Richtung, weit entfernt vom Kopieren, arbeiten lassen.» So schreibt Dziga Vertov 1923 in seinem Manifest «Kinoki».

Die Abkehr vom Kopistenkino mag zwar bis heute eher Versprechen als Norm sein, doch mitunter gelingt sie. Besonders schön etwa in Wong Kar-wais jüngstem Film MY BLUEBERRY NIGHTS. Wenn sich in einem kleinen New Yorker Café die beiden Protagonisten erstmals nahe kommen, bleibt die Kamera auf Distanz. Sie filmt das Geschehen von aussen durch die beschrifteten Fenster und fotografiert damit immer auch etwas, was das Bild trübt. Der Blick eines vorbeigehenden Passanten würde dieses optische Rauschen herausfiltern, der Kamera hingegen gelingt dies nicht. Gerade dadurch macht sie Aufnahmen, über die man noch staunen kann. Der Triumph der Kamera übers menschliche Auge, von

dem Vertov sprach, zeigt sich somit bei Wong Kar-wai und seinem Kameramann Darius Khondji gerade in einer Schwäche. Vorder-, Mittel- und Hintergrund fließen ineinander, wie das Vanilleeis auf dem Blaubeerkuchen, von dem der Titel spricht. Spiegelungen, Reflexe, Verzerrungen, Schlieren von Schmutz und Farbe vernebeln die Sicht und verdunkeln damit auch die Eindeutigkeiten der Handlung. Dass der einsame Cafébesitzer hinter und die unglücklich verliebte Frau vor dem Tresen, die sich hier bei Kuchen und Eis treffen, zueinander gehören, scheint ganz unausweichlich. Doch die Bildgestaltung zeigt an, dass der direkte Weg zwischen den Menschen immer verstellt ist. Verstellt von den Zeichen und Dingen, die sie umgeben, die als Flecken das Bild der Idylle stören. Freilich sind gerade sie es, die Verbindungen zwar behindern, aber doch überhaupt erst ermöglichen, als Störung und Kitt der Beziehung zugleich. Am besten kristallisiert sich diese Ambivalenz der Gegenstände in jenen Schlüsseln, welche der Cafébesitzer in einer Glasschale aufbewahrt: Gäste geben Schlüssel ab für andere Gäste, manche Schlüssel wer-



den abgeholt, andere bleiben jahrelang liegen; Schlüssel zu verlassenen Wohnungen, fremden Leben; Schlüssel zu einer gescheiterten Liebesgeschichte oder einer, die erst anfängt; Schlüssel, mit denen man auf- und ebenso gut abschliessen kann. Auch die beiden Protagonisten haben je einen Schlüssel in dieser Schale.

Doch wo der direkte Weg blockiert ist, muss man sich auf Umwegen finden: Während der Mann in seinem Café ausharrt, reist die Frau durch Amerika und beobachtet andere Beziehungen und deren zugleich verhindernde und ermöglichende Gegenstände. In einer Bar in Memphis ist es die Rechnung eines Trinkers, die zugleich für das steht, was ihn und seine Frau auseinandergetrieben hat, wie auch für das, was sie nicht voneinander loskommen lässt. Und wenn schliesslich die Frau die Zeche ihres Mannes begleicht, ist das zwar ein Liebesbeweis, aber einer, der das Ende ihrer Liebe besiegelt. Ein anderes Mal ist der Gegenstand ein Auto, das eine verschlagene Pokerspielerin mit ihrem Vater verbindet und von ihm trennt. Der Wagen bringt die Tochter zwar zum sterbenden Vater – aber man kommt trotzdem zu spät an.

Diese Dreieckskonstellation von zwei Menschen und dem zwischen ihnen liegenden Gegenstand, welche Wong Kar-wai in den Episoden seines Films immer wieder neu aufstellt, ist gleichsam der Gegenentwurf zu seinem Film *HAPPY TOGETHER* von 1997. Dort war es die unbedingte Nähe zwischen den beiden Hauptfiguren, welche deren Liebesgeschichte so quälend machte. Immer darauf bedacht, dass nichts zwischen sie treten möge, blieb den beiden schliesslich nichts anderes, als sich gegenseitig zu zerstören. Die Verschmelzung, die so gerne als Ideal der Liebe angesehen wird, entpuppte sich dabei als zerstörende Gewalt und das im Filmtitel versprochene «Glückliche Zusammensein» als Abgrund der Melancholie.

In *MY BLUEBERRY NIGHTS* werden solch fatale Dyaden überwunden dank der Gegenstände, die sich trennend und verbindend zwischen die Figuren schieben. So lässt sich denn auch zeigen, dass es mit der formalen Extravaganz von Wong Kar-wais Filmen mehr auf sich hat als blosser Verspieltheit. Die Farbflecken zu Beginn, welche die Aufnahmen verdunkeln, die Sequenzen in Zeitlupe, welche die Kontinuität des Bildstroms unterbrechen – sie sind, worum es in diesem Film auch inhaltlich geht: Markierungen von Bruchstellen, Spuren von Differenz, lauter Verhinderungen, damit die Beziehung zwischen den Menschen nicht allzu ideal und damit allzu unerträglich wird. So verwundert es denn auch nicht, dass dieser Film in ein für Wong Kar-wai so seltenes Happy-End mündet. Ein Fortschritt indes, der manchen, die sich von der schwelgerischen Melancholie und dem Pathos idealer Liebe aus den Vorgänger-Filmen so sehr einlullen liessen, als Rückschritt erscheinen dürfte.

Entsprechende Vorwürfe sind denn auch nicht ausgeblieben. Eine Kopie des Früheren, eine weitere hoffnungslose amour fou hätte man gewiss besser goutiert als das kleine Glück im noch kleineren Café. Das perfekt Hermetische scheint dem ersten Blick kunstvoller als das lückenhaft Versplitterte. Wer indes genau auf die Leinwand schaut, wird eines Besseren belehrt.

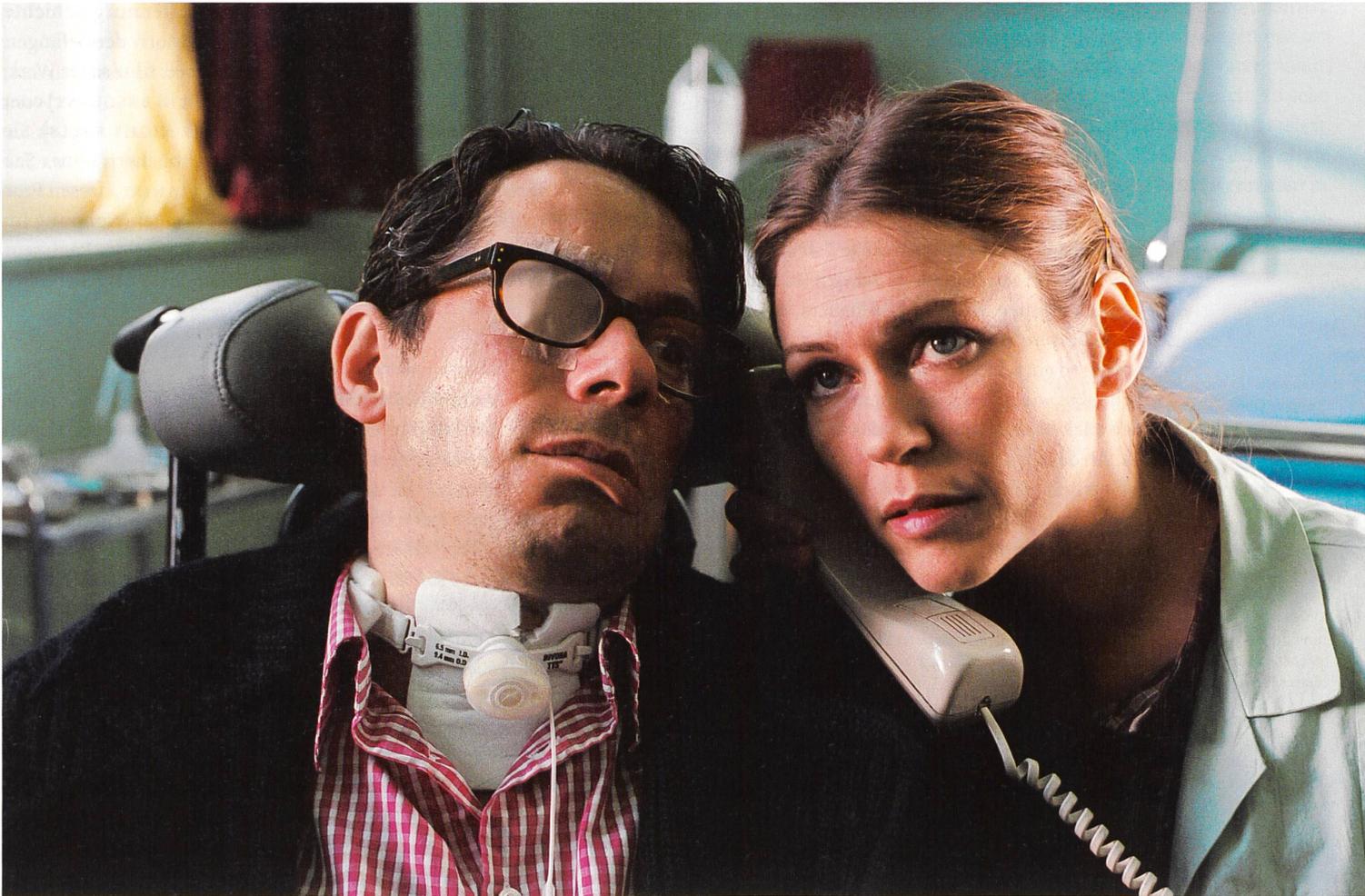
Johannes Binotto

R: Wong Kar-wai; B: Wong Kar-wai, Lawrence Block; K: Darius Khondji; S: William Chang; A: William Chang; Ko: Sharon Globerson; M: Shigeru Umebayashi, Ry Cooder. D (R): Norah Jones (Elizabeth), Jude Law (Jeremy), David Strathairn (Arnie), Rachel Weisz (Sue Lynn), Natalie Portman (Leslie), Hector A. Leguillow (Koch im Café), LaVita Brooks (Frau im Café), Chad R. Davis (Elizabeths Freund), Chan Marshall (Katya). P: Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Lou Yi Ltd., Studio Canal; Stéphane Kooshmanian, Jean-Louis Piel, Jacky Pang Yee Wah, Wang Wei, Wong Kar-wai. Hongkong, VR China, USA, Frankreich 2007. 95 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



Delikater Lernprozess

LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON von Julian Schnabel



«Ceci est un cadeau», dies ist ein Geschenk, schreibt der Vater zu dem Kindheitsfoto, das er seinem Sohn zum Geburtstag schickt. Eine altmodische Feierlichkeit klingt aus dem knappen Brief, die stille Hoffnung, der Adressat werde der kleinen Geste das adäquate Gewicht beimessen. Es ist nur ein Foto, aber der Sohn könnte sich kein schöneres, kein wehmütigeres Geschenk von seinem Vater wünschen.

Es ist vielleicht nicht verfehlt, bei der väterlichen Epistel an jenen Titel zu denken, den der Surrealist René Magritte einem seiner berühmtesten Gemälde gab: «Ceci n'est pas une pipe». Denn die Dinge des Lebens haben für den Sohn ihre Selbstverständlichkeit verloren. Er muss sich die Wirklichkeit neu erobern, ihren Wert neu bestimmen. Das Geburtstagskind ist über Vierzig, ein gestandener Mann, der aber auf die Hilflosigkeit eines Babys zurückgeworfen ist, das absoluter Fürsorge bedarf. In einem Alter, das normalerweise die Hälfte seines Lebenswegs markieren sollte, hat Jean-Dominique Bauby einen Schlaganfall erlitten, der den Rest seines Lebens auf ein hoffnungsloses Danach zu reduzieren scheint.

Der klinische Ausdruck für seinen Zustand lautet «Locked-in-Syndrome». Sein Verstand ist klar und agil, aber er ist gefangen in einem Körper, der praktisch vollständig gelähmt ist. Nur die Lider eines linken Auges kann er noch bewegen. Sie sind sein einziges Mittel, um mit seiner Umwelt zu kommunizieren. Ein einmaliges Blinzeln bedeutet «Ja», ein zweimaliges «Nein».

Das ist eine Aufgabe, die allein sich vorzustellen jeden Zuschauer eingangs überfordert. Die Logopädin Henriette hält ihm ein Alphabet vor sein Auge, das nach der Häufigkeit angeordnet ist, mit der die Buchstaben gemeinhin benutzt werden. Unermesslich mühsam setzt sie Worte aus den Buchstaben zusammen, zu denen Jean-Dominique seine Zustimmung signalisiert hat. Ein einziger Satz, stellt man sich vor, könnte auf diese Weise eine ganze Stunde kosten. Aber der Film versteht es, seine Zuschauer auf diesen grausam entschleunigten Rhythmus einzustimmen. Später gewinnt es fast eine Selbstverständlichkeit, so über die Sprache zu ver-

fügen. Mit Hilfe der geduldigen Stenografin Claude wird Jean-Dominique sogar ein ganzes Buch verfassen. Es ist die Vorlage dieses Films.

Gefangenschaft als Motiv

Baubys Chronik seines tragischen Schicksals, «Le Scaphandre et le papillon», wurde 1997 zu einem weltweiten Bestseller. Das Buch galt lange Zeit als unverfilmbar. Aber gibt es für einen Regisseur, der den Blick neu erfinden will – seinen eigenen, den des Zuschauers, des Kinos insgesamt – eine bessere Vorlage als etwas, das sich der filmischen Adaption so entschieden verweigert? Den ersten Teil hat Julian Schnabel wie einen Experimentalfilm inszeniert; gerade so, wie auch Michael Powell an das Erzählkino herangegangen ist. An dessen *A MATTER OF LIFE AND DEATH* muss man unweigerlich denken in jener Szene, in der die Lider von Jean-Dominiques rechtem Auge zusammengenäht werden müssen. Denn der Blick von *Janusz Kaminskis* Kamera hält sich streng an dessen Perspektive. Diese Subjektivierung hebt die vertraute Welt aus den Angeln. Lauter Stilfiguren, die sonst maniert erscheinen – verkantete Einstellungen, Wackelkamera, die ostentative Verlagerung der Schärfe und Unschärfe –, sind hier triftig eingesetzt.

Vieles, was der gelernte Maler Schnabel in seiner dritten Regiearbeit ausprobiert, mag ihm womöglich gar nicht als ein Wagnis erschienen sein. Bei aller mittlerweile errungenen Meisterschaft im Umgang mit dem anderen Medium hat er sich die Unbefangenheit eines Amateurs bewahrt. Die Offensichtlichkeit von Metaphern geniert ihn nicht, angefangen beim Titel, der die Gebundenheit von Jean-Dominiques Körper und die Ungebundenheit seiner Phantasie akzentuiert. Sie sind für ihn ein gültiger Ausdruck der existenziellen Situation seines Helden. Immer wieder verweist er auf einen

anderen berühmten Gefangenen der Literaturgeschichte, Dumas' Grafen von Monte-Christo. Das Motiv der Gefangenschaft zieht sich ohnehin durch Schnabels filmisches Werk; entweder als Gleichnis (die Drogensucht in *BASQUIAT*) oder als repressive Lebensrealität (in *BEFORE NIGHT FALLS*). Sie ist auch ein zentrales Sujet in den Drehbüchern seines Szenaristen *Ronald Harwood*, etwa in *THE PIANIST*, dessen Protagonist sich in einer klaustrophobisch engen Wohnung im Warschauer Ghetto verstecken muss. Für beide, Regisseur wie Autor, wird die Kunst zu einer Kraft des spirituellen Überlebens.

Aufgeladene Immanenz

Die Subjektivität des Blicks ist für Schnabel und Kaminski eine Selbstverpflichtung, aus der sie sich alsbald jedoch ungezwungen lösen, ohne dass dies wie ein Verrat wirkt. Sie tun es im Namen ihrer Hauptfigur. Rückblenden und Träume folgen ihrer inneren Bewegung zur Freiheit hin. Allerdings kehrt der Film regelmässig zur subjektiven Perspektive zurück, denn sie ist eine Schule des Sehens. Jean-Dominiques Blick ist nicht nur empfänglich für die exquisite Sinnlichkeit der Frauen, die ihn umgeben. Er ist geschärft. Wie durch eine Lupe betrachtet er die Verlegenheit seiner Umgebung, der Ärzte, Pflegerinnen und Besucher. Er schaut ihnen direkt in ihre Seele. Alles um ihn ist aufgeladene Immanenz. Die Waagschale seiner Sinnesempfindungen ist nach dem Schlaganfall neu austariert. Auf einmal fallen auch dem Zuschauer bezeichnende Charakterdetails auf: das Räuspern seines greisen Vaters, dessen Stimme stets belegt ist, weil er sich die eigene nicht eingestehen mag; die Achtlosigkeit, mit der seine ehemalige Lebensgefährtin Céline die Kuverts der Geburtstagsgrüsse aufreisst.



Diese sinnliche Empfänglichkeit stellt eine Verbindung her zu Jean-Dominiques früherem Leben. Er hat seine Vergangenheit mit der rauschhaften Erlebnisfähigkeit eines Dandys absolviert. Sein Geschäft war die Oberflächlichkeit – er war Chefredakteur des Hochglanzmagazins «Elle» –, aber auch die ist in Frankreich ja hintergründig. (Vor seinem erschütternden Erlebnisbericht hat Bauby übrigens eine Monographie über Raoul Davy geschrieben, den Produzent der ersten Erfolge von Brigitte Bardot, der in den sechziger Jahren Selbstmord beging. Sie schillert zwischen Glamour und tiefer Verzweiflung.)

Diskrete Symmetrie

Jean-Dominique muss sich nie für seine Vergangenheit rechtfertigen. Der Film fällt nie ein Urteil über die Unrast seines romantischen Lebens, die ihn dazu trieb, Céline, die Mutter seiner drei Kinder, wegen einer anderen Frau zu verlassen. Zugleich fordert er uns nie auf, ihn zu bemitleiden. Er lässt uns vielmehr emphatisch teilhaben an dem Prozess, den er durchmacht und der ihn von Verzweiflung und Sarkasmus zu einer robusten, lebensbejahenden Ironie führt. Einzig der Rhythmus des Drehbuchs, das auf eine schmerzliche, traurige Szene unweigerlich eine humorvolle folgen lässt, verrät, dass hinter dem Film ein amerikanischer Regisseur und eine US-Produzentin (*Kathleen Kennedy*, die langjährige Co-Produzentin *Steven Spielbergs*) stehen, die dem Publikum einen solchen Stoff nur mit einer gehörigen Portion Optimismus zumuten mögen.

Die Zerrissenheit des Vorher und des Danach in Jean-Dominiques Leben haben Schnabel und Harwood in einer diskreten Symmetrie strukturiert. In einer Rückblende rasiert er seinen Vater und kehrt dabei das traditionelle Verhältnis zwischen Vater und Sohn um. Später wischt ihm sei eige-

ner Sohn den Speichel aus dem Gesicht, der unkontrolliert aus seinem geöffneten Mund rinnt; was dem Jungen nur unter Tränen gelingt. Als Jean-Dominique seinen Vater rasiert, ermahnt ihn dessen Pflegerin, den alten Mann nicht zu sehr zu ermüden. Wie könne er das tun, nur indem er ihn rasiert, fragt er. Später, an Bett oder Rollstuhl gefesselt, wird er erfahren, wie anstrengend das Gefühl des Glücks ist, wenn man in seinem Körper gefangen ist. Der Film erzählt dies nicht als Hochmut vor dem Fall, sondern als delikaten Lernprozess.

Gerhard Midding

Stab

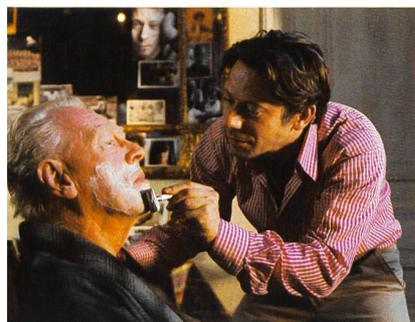
Regie: *Julian Schnabel*; Buch: *Ronald Harwood*, nach dem gleichnamigen Buch von *Jean-Dominique Bauby*; Kamera: *Janusz Kaminski*; Schnitt: *Juliette Welfing*; Production Design: *Michel Eric*, *Laurent Ott*; Kostüme: *Olivier Beriot*; Musik: *Paul Cantelon*; Ton: *Jean-Paul Mugel*, *Francis Wargnier*, *Dominique Gaborieau*

Darsteller (Rolle)

Mathieu Amalric (*Jean-Dominique Bauby*), *Emmanuelle Seigner* (*Céline Desmoulin*), *Marie-Josée Croze* (*Henriette Durand*), *Anne Consigny* (*Claude*), *Patrick Chesnais* (*Dr. Lepage*), *Niels Arestrup* (*Roussin*), *Olatz Lopez Garmendia* (*Marie Lopez*), *Jean-Pierre Cassel* (*Pater Lucien*), *Marina Hands* (*Joséphine*), *Max von Sydow* (*Papinou*), *Isaach de Bankolé* (*Laurent*), *Emma de Caunes* (*Empress Eugenia*), *Jean-Philippe Ecoffey* (*Dr. Mercier*), *Gérard Watkins* (*Dr. Cocheton*), *Nicolas Le Riche* (*Nijinski*), *François Delaive* (*Krankenwärter*), *Anne Alvaro* (*Betty*), *Françoise Lebrun* (*Frau Bauby*), *Zinedine Soualem* (*Joubert*), *Agathe de la Fontaine* (*Ines*), *Franck Victor* (*Paul*), *Laure de Clermont* (*Diane*), *Théo Sampaio* (*Théophile*), *Fiorella Campanella* (*Céleste*)

Produktion, Verleih

Pathé Renn Production, *France 3 Cinéma*, *CRRAV Nord-Pas de Calais*, *Canal Plus*, *Cinecinema*; *the Kennedy/Marshall Company*; Produzenten: *Kathleen Kennedy*, *Jon Kilik*. Frankreich, USA 2007. Farbe; Format: 1:1.85; DTS, Dolby Digital; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: *Monopole Pathé Films*, Zürich; D-Verleih: *Prokino Filmverleih*, München



Der widerstrebende Komödiant

Walo Lüönd

Kann sein, dass es klingen wird wie ein Witz. Doch steht, wahrscheinlich schon etwas vergessen, fast ganz am Anfang von Walo Lüönds Laufbahn als Schauspieler auf Leinwand und Bildschirm ein Stück Erinnerung, das zu schade wäre, um ignoriert zu bleiben. Denn mit immerhin schon fünfunddreissig spielt er wahrhaftig, im vorletzten der alles in allem zehn Doktor-Mabuse-Filme, eine noch sehr bescheidene, aber vielsagende und vorausweisende Rolle. Unter der routinierten Regie von *Harald Reinl* entsteht 1962 *DIE UNSICHTBAREN KRALLEN DES DOKTOR MABUSE*, und zwar nach einem Drehbuch, das der sagenhafte Artur Brauner, bestimmt ein gewiefterer Produzent denn Szenarist, auch gleich von eigener Hand verfasst hat.

Mit den famosen Ursprüngen der Serie, die immerhin auf das Stummfilmjahr 1922 zurückweisen, hat die neunte Neufassung der überlieferten Gruselmär wenig mehr als den notorischen Titelhelden gemein, den diesmal Wolfgang Preiss markiert. Von den prägenden formalen Vorgaben, die der genial-gerissene Fritz Lang in seinen drei Beiträgen zur Saga gesetzt hatte, ist so gut wie nichts mehr geblieben, es wäre denn ihr Ruf. Die Reihe läuft sich offensichtlich tot



1

1 mit Fritz Nydegger (ganz rechts) in *DÄLLEBACH KARI*, Regie: Kurt Früh; 2 *DIE SCHWEIZER-MACHER*, Regie: Rolf Lyssy; 3 *DÄLLEBACH KARI*; 4 mit Siegfried

Lowitz und Wolfgang Preiss in *DIE UNSICHTBAREN KRALLEN DES DR. MABUSE*, Regie: Harald Reinl; 5 mit Lex Barker in *DIE UNSICHTBAREN KRALLEN DES DR. MABUSE*;

6 *DIE UNSICHTBAREN KRALLEN DES DR. MABUSE*; 7 mit Annemarie Düringer in *DÄLLEBACH KARI*; 8 mit Vincent Pérez in *BIENVENUE EN SUISSE*, Regie: Léa Fazzer



3



4



5

und wirkt im Umfeld der noch durchaus konventionellen deutschen Filme jener frühen Sechziger geradezu altmodisch.

An der Seite von Leinwand-Grössen des Augenblicks wie Lex Barker, Karin Dor und Siegfried Lowitz hat Löönd einen Kriminalbeamten namens, ausgerechnet, Hase zu interpretieren. Schon da präsentiert er sich breitgesichtig, markant in der Erscheinung, noch ohne Schnurrbart als komödiantischer, sogar komischer Sidekick. Sein Text klingt möglicherweise synchronisiert. Alle wesentlichen Episoden der Jagd auf den abscheulichen Global-Halunken Mabuse hat der aus Zug gebürtige Schweizer einem Agenten des FBI zu überlassen. Er selber, der Name Hase legt es nahe, weiss von nichts. Mit seiner Rolle in der eben untergehenden Serie erhascht er gerade noch einen allerletzten Hauch von Kino-Klassik. Sein anderes Bein freilich tastet bereits nach dem heraufziehenden Zeitalter der TV-Feuilletons. Deutlich über zwei Dutzend Auftritte in Fernseh-Produktionen des industrialisierten Typs verzeichnet nachmals die Chronik seiner nächstens einmal fünfzig Jahre währenden Laufbahn. Da sind auf der einen Seite eher beiläufige Präsenzen in «Tatort» und «Das Kriminalmuseum» oder in «Die Direktorin». Aber es gibt vereinzelt auch Parts in renommierteren Serien wie «Monaco Franze».

Kein Schweizer namens Nötzli

Der Ruch eines Schnüfflers, Spürhundes, Detektivs, Ermittlers, Regenmantel-Helden oder Plattfusses umweht ihn schon sehr früh, heisst das, und dieser Charakter eines Polypen im weitesten Sinn des Wortes bleibt an Walo Löönd mehr oder weniger vage haften. Doch geschieht das, ohne dass er jemals in Gefahr geraten wäre, sich mit Haut und Haar ans Publikum zu veräussern, was zur Folge hätte, dass er nie mehr etwas anderes hätte spielen können als die sprichwörtlichen Kommissare, Kommissare. Seine Präsenz vermittelt zuvorderst Verfassungen des Gemüts und des Verstandes wie Argwohn, Skepsis, Sachlichkeit, Präzision, Solidität, Distanz, Insistenz, Ausdauer und Geduld, ohne sonderlichen Wert auf das Intellektuelle zu legen. Aber auch etwas Sauertöpfisches, Misstrauisches, Abweisendes, Unzufriedenes und Verkorkstes kennzeichnet ihn oftmals. Keine Frage, es sind samt und sonders Haltungen und Ausstrahlungen, die den Schweizern einzunehmen und abzusondern ausgesprochen leicht fallen. Ihn entfernt mit dem überragenden Walter Matthau zu vergleichen, könnte gar nicht so weit hergeholt sein.



2



6



6



7



8

Indessen wird Lüönd bei weitem nicht immer Eidgenossen kleinbürgerlichen Standes darstellen müssen oder wollen. Das bleibt eher folklor- bis populistisch ausgerichteten Kollegen wie etwa Walter Roderer vorbehalten, der schon von Haus aus ein plump komischer Nötzli war, noch bevor er dann tatsächlich EIN SCHWEIZER NAMENS NÖTZLI wurde, zur durchaus mässigen Ergötzung der deutschen und sonstigen Kinogänger. Aber Walo Lüönd wird auch nie versuchen, die Art und Weise, wie er helvetische Eigenheiten im engern Sinn nach-, vor- und ausspielt, abzustreifen. Seine Methode spekuliert, anders, als es bei Roderer der Fall ist, nie auf Reaktionen wie «Aha, ein komischer Schweizer», und sie ist mühelos imstand, sich mit einigen weiteren europäischen Arten und Weisen der Selbstdarstellung und des Schauspiels zu verbinden.

Indes, das Polyglotte, mit dem sich so manche seiner Landsleute gern hervortun, erschliesst sich Lüönd nur in einem beschränkten Mass. Das Idiom seiner Herkunft und das Deutsch der Bühne und der Medien bleibt weitgehend sein eines oder mindestens zweieiniges sprachliches Zuhause, im Unterschied etwa zum deutlich agileren Bruno Ganz, der sich bleibend Zugang zum Fran-

zösischen, Italienischen und Englischen verschafft, und sicher ganz anders als bei einem Mimen von wahrhaft internationalem Überformat wie Maximilian Schell.

Allzu lange ignoriert

Eines fällt besonders auf an den frühen Jahren Walo Lüönds zwischen 1960 und 1970, mehr noch als eine Rolle wie die des Kriminalbeamten Hase. Es ist der Umstand, dass er zwar den letzten Schimmer von Papas Kino gerade noch zu sehen bekommt, aber umständehalber kann er keinen Pfad mehr finden zu dem, was dann schon bald als der alte Schweizerfilm bezeichnet wird. Der Ausdruck ist inzwischen fast ganz ausser Gebrauch geraten, bloss sind die entsprechenden Kategorien damit keineswegs aus der Filmgeschichte verschwunden.

Weder in den ländlichen Kostümdramen von Franz Schnyder noch in den urbanen Gegenwartsgeschichten von Kurt Früh ist er prominent anzutreffen. Dabei handelt es sich um Filme von einer Art, die wie selbstverständlich den quasselnden Roderer, aber auch



den raffinierten Ganz und sogar den aus Wien gebürtigen, dann naturalisierten Schell vorweisen. Lüönd kann es sich gewollt oder ungewollt schenken, heisst das, den heikeln Übergang zum sogenannten neuen Schweizer Film mitvollziehen zu müssen. Es ist ein Schritt, der sich für so manche seines Schlages schwierig gestaltet, namentlich dann, wenn sie deutscher Sprache sind.

Denn fürs erste geht, bei der nun hervortretenden jüngeren Generation, die Initiative an die französischsprachigen Autoren und Produzenten über. Kaum zu glauben, aber die Vorkämpfer zunächst in Genf, aber etwas später auch in Zürich, ignorieren Walo Lüönd bis 1970 und lassen ihn seine kleinen Kreise vornehmlich in der BRD ziehen. Solange muss er sich mit «Die Schlüssel» begnügen, mit «Die fünfte Kolonne» und «Sherlock Holmes». Den Kombinationskünstler und Opiomanen von der Londoner Baker Street bekommt er allerdings so wenig selber zu spielen wie den Doktor Mabuse oder auch nur dessen vornehmsten Widersacher. Der Schweizer fungiert eher am Rande als ein gewisser Ross.

Früh hat etwas gutzumachen

Das, was die PR-Sprache als den Durchbruch bezeichnet – als ob es gälte, Türen einzutreten oder Dämme unter Wasser zu setzen – und was bei Lüönd ganz im Sinne dieses brachialen Wortes auch einer wird, ereilt ihn biografisch gesehen arg verspätet, im Alter von sage und schreibe dreiundvierzig Jahren. Niemand anderer trägt in der entscheidenden Periode mehr zu dem Umschwung bei als *Kurt Früh*. Dabei gehört der Filmemacher selbst zu eben denen, die den zwölf Jahre jüngeren Schauspieler lange ausser Acht gelassen haben, und zwar so gründlich, dass Lüönd nun fast ausschliesslich in deutschen Produktionen aufgetreten ist.

DÄLLEBACH KARI und DER FALL von 1971 und 1972 haben demnach in einem gewissen Sinn etwas gutzumachen. Mit einem Doppelschlag befördern sie einen Darsteller in die vorderste Reihe der Schweizer Schauspieler, der sich ganz unvorbereitet in eine drastisch veränderte Situation hineinfinden muss, der das allerdings auch unbelastet tun kann. Dass die Lage sich fundamental verschoben hat, vermag wohl niemand besser aus eigener Erfahrung zu



1 mit Katrin Buschor in DER FALL, Regie: Kurt Früh;
2 DE GROTZEPUR, Regie: Mark M. Rissi;
3 DER FALL;
4 DER ERFINDER, Regie: Kurt Gloor;

5 mit Bruno Ganz in DER ERFINDER; 6 bei den Dreharbeiten zu DER ERFINDER
7 mit Fritz E. Mäder und Kurt Früh bei den Dreharbeiten zu DÄLLEBACH KARI;

8 mit Kurt Gloor und Bruno Ganz bei den Dreharbeiten zu DER ERFINDER



bekräftigen als gerade Früh. Er ist durchaus noch mit alten Gewohnheiten besetzt, aber er versucht nachgerade, daraus seine Schlüsse zu ziehen.

Nachdem er quer durch die späteren Fünfziger einen Kinofilm nach dem andern realisiert hat, samt seinem Meisterwerk *BÄCKEREI ZÜRRER* von 1957, gerät er von 1963 an in Turbulenzen, mit einer Reihe von Arbeiten fürs Fernsehen und einem Intermezzo als Dozent. Seine beiden späten Titel nun wollen demonstrativ einen Neuanfang signalisieren, vergleichbar dem, der sich unterdessen bei den Nachwachsenden in Genf und Zürich schon angebahnt hat. Die Wahl Lüönds zum eigentlichen Star sowohl von *DÄLLEBACH KARI* wie von *DER FALL* will dieser Absicht einen deutlichen Nachdruck verleihen. Keiner der Altgedienten, dem Publikum schon zu sehr Vertrauten soll zum Zug kommen. An ihre Stelle tritt einer, der wohl schon eine gewisse Erfahrung hat, doch stammt sie nicht vom alten Schweizer Film her oder gar, bewahre, aus einer der früheren Arbeiten Frühs. Andererseits ist der Meister jetzt schon fünfundfünfzig und wird, gerade auch von den Protagonisten des neuen Schweizer Films geachtet, ja verehrt, seine letzten Unternehmungen nur noch um wenige Jahre überleben.

Kulturkampf um die Sprache

«Ich bat Walo Lüönd, die Titelrolle zu übernehmen», schreibt Früh 1975, «und zu meiner Überraschung sah er dem Dällebach Kari auf einer Foto sogar ähnlich. Meine grösste Sorge war nun noch die Sprache. Doch Lüönd begann, die bereits vorhandenen, ins Berndeutsche übersetzten Dialogseiten eifrig zu studieren. Schon bei den ersten Proben staunte ich, wie gut sein Berndeutsch klang. Er war allerdings überdeckt vom Sprachfehler des Dällebach Kari. Der leitende Professor der Berner zahnärztlichen Poliklinik lieferte uns eine ingeniose kleine Prothese, die Walo tragen musste; sie formte seine Oberlippe zu einer Hasenscharte. Es klappte alles vorzüglich.»

In dem bis heute stadtbekannt gebliebenen historischen Original, das ein Frisör, Witzereisser, Sprücheklopfer und Trinker mit bescheidenen Daseinsaussichten und einem vorzeitigen Ableben war, erkannte sich wohl mehr als einer, der damals die Erneuerung des Films in der Schweiz vorantrieb. Lüönd versteht es, seiner Interpretation das Karikaturale zu nehmen, vor allem aber alles Folkloro-Populistische. Das geschieht, indem er die Figur mehr aus der



1



3



3



4



5

Seele als aus dem berechnenden Gefallenwollen heraus spielt, auch mehr von der Sprache überhaupt her und weniger von der denkmalgeschützten halbmittelalterlichen Mundart. Karl Dällenbach, wie er bürgerlich hiess, erscheint bei Lüönd als ein Todgeweihter mit einem Galgenhumor, der so sehr auf der Höhe des Geschicks ist, wie er sich in den Tiefen des Unabwendbaren bewegt.

Etliche Neuerer im Schweizer Film haben eine Weile lang erwogen, den Dialekt-Spielfilm, den sie mit den nun überwundenen ersten dreissig Jahren helvetischer Entwicklung identifizieren, in Acht und Bann zu schlagen. Sie tun es namentlich mit dem Argument, das Schweizerdeutsche habe als Unterscheidungsmerkmal gegenüber der Hochsprache die besondere Bedeutung verloren, die es zu Zeiten des Dritten Reiches gerade in den Kinos besass. Alle Kulturkämpfe drehen sich um die Sprache, lies letztlich um die Deutungshoheit. Denn viele Wörter klingen in Zug oder Bern ähnlich wie in Frankfurt, heissen aber häufig etwas anderes.

Das alte Idiom

DÄLLEBACH KARI so sehr wie DER FALL gehören zu den paar wenigen Arbeiten, die um 1970 herum zeigen, dass die Mundart, solange es sie gibt, aus den Sälen des Landes schlecht und keinesfalls rasch wegzudenken ist, zu schweigen von den elektronischen Medien. Lüönd ist einer der Schauspieler, vielleicht der wichtigste von ihnen, die in dem entscheidenden Moment das alte Idiom alltäglicher, weniger deklamatorisch penetrant, mit abgeschwächtem Nachdruck zu artikulieren wissen, ohne den fatalen Anklang an Kabarett oder Volksbühne, den so viele ältere Sprecher schwer loswerden. Das Schweizerdeutsche gerät bei ihm zu einer minoritären europäischen Sprache wie andere auch, gewiss trotzig für sich stehend wie eh und je, aber kaum wirklich noch Gegenstück, sogar Da-gegenstück zu der Luthers, Goethes, Nietzsches oder Hitlers.

«Ein starker Widerhall im Volk blieb uns jedoch versagt», schreibt Früh zu DER FALL. «Dieser Film war zu still für ein Schweizer Publikum. Es stellte an diesen Film Anforderungen, die er nicht erfüllen konnte. Es ging, zum Beispiel, ins Kino, weil es hoffte, bei Walo Lüönd, dem Darsteller des Dällebach Kari, gäbe es allerhand zu lachen. Es hatte wohl vergessen, dass ihm jedes Lachen im Halse



2

1 DIE DOLLARFALLE, Regie: Thomas Koerfer; 2 mit Bruno Ganz in DER ERFINDER, Regie: Kurt Gloor; 3 LISI UND DER GENERAL, Regie: Mark M. Rissi;

4 mit Pinkas Braun und Stephanie Glaser in KOMIKER, Regie: Markus Imboden; 5 mit Stephanie Glaser in KOMIKER; 6 mit Katrin Buschor in DER FALL,

Regie Kurt Früh; 7 DIE SCHWEIZERMACHER, Regie: Rolf Lyssy



6



7

stecken geblieben war, als der Kari sich durch einen Sprung von der Brücke umbrachte. DÄLLEBACH KARI war für mich zu einer Art Wendepunkt geworden. Es fiel mir heute sehr schwer, einen Stoff mit dem üblichen Happy-End zu inszenieren.»

Jene eine Rolle

Der Schritt ins tragikomische Fach, den Lüönd so glänzend bewältigt hat, will keine rechte Fortsetzung erbringen. Der lange Schatten des Kriminalbeamten Hase legt sich wieder über ihn, allerdings mit dem Unterschied, dass er diesmal, ausser von nichts etwas zu wissen, auch den Rang im Korps abgestreift hat, um Privatdetektiv zu werden, in der Schweiz kein besonders lukratives Gewerbe. Die Rolle, die um einiges hinter der des Berner Frisörs zurückbleibt, spielt Lüönd mit der nun schon gewohnten beherrschten Direktheit, als ein Verkommener, Verwirrter, Verlaufener und Verlorener, in der Tradition der Helden der Schwarzen Serie. DER FALL ist eines der wenigen Schweizer Kinostücke, die es schaffen, etwas vom despotischen, fatalistischen Klima der amerikanischen und französischen Vorbilder wiederzugeben.

Fortan zieht sich die Spur von Lüönds Auftritten quer durch die Schweizer Kinofilmproduktion der Periode von 1970 bis gegen Ende des Jahrhunderts. Sie führt von DIE FABRIKANTEN bis KOMIKER, mit durchaus verzeihlichen, weil beiläufigen Rückfällen in die anbietende Volkstümlichkeit der Fünfziger, etwa in DE GROTZEPUUR oder BROT UND STEINE. Die Rolle freilich, die ihn ganz und gar charakterisiert und die ihn vollends zu dem macht, als der er heute wahrgenommen wird, fällt ihm 1978 in DIE SCHWEIZERMÄCHER zu. Rolf Lyssy führt mit dieser vorlauten Komödie etwas von dem weiter, was Früh in seinen späteren Filmen angestossen hat, bloss ist es unvollendet geblieben. Das Lustspiel hat sich, gerade im Lichte der jüngst zunehmenden Fremdenfeindlichkeit inklusive Anzeichen eines wiederkehrenden, schon salonfähigen Rassismus, auch ein bisschen als prophetisch erwiesen.

In nun schon entfernter Wiederaufnahme des Kriminalbeamten Hase mimt Lüönd den Polizisten Max Bodmer, der beauftragt ist, einbürgerungswillige Ausländer auf ihre Integrationstauglichkeit zu prüfen. Er geht mit gesetztem Ernst und einer zugespitzten Ge-



1



3



3



4



5



6

naugigkeit zu Werke, und zwar so, dass eine unterschwellige Abneigung gegen Ausländer jeglicher Herkunft spürbar wird, begleitet von tiefsitzenden klischierten Vorurteilen. Das mürrische Pflichtbewusstsein und die Humorlosigkeit, die Bodmer an den Tag legt, vermöchten für sich allein genommen nur wenig komischen Effekt in *DIE SCHWEIZERMACHER* zu erzeugen. Die trockene, abweisende, dabei nie wirklich übel wollende Art der bürokratischen Persönlichkeit entfaltet ihre volle Wirkung erst im Kontrast zu ihrer Gegenfigur, dem jüngeren Kollegen, den Emil Steinberger spielt.

Max und Moritz

Rolf Lyssy gelingt es, die beiden höchst ungleichen Rechercheure spielerisch als zwei Seiten ein und desselben komplexen Charakters zu deuten. Da ist der gewinnende, phantasievolle, etwas leichtfertige Moritz, der nur selten den Beifall des behäbigen, schwierigen, verschlossenen Max erntet. Das Gespann im Sinne der Dualität von Intro- und Extravertiertheit aufzufassen, liegt nahe. Dasselbe gilt für den Schluss, dass Komik, wie bei Steinberger, aus dem einen kommen kann, nämlich aus dem Absichtsvollen, eben-

so aber aus dem andern, Ungewollten, ja schon fast Versehentlichen wie bei Lüönd. Dass es ihm widerstrebt, als solcher aufzutreten und er sich nur beschränkt eignet dafür, gerade das macht Lüönd zu einem Komödianten. Denn er wäre lieber Moritz, ist aber dazu verurteilt, Max zu bleiben.

Es wäre vermessen, egal in welchem Sinn alles nach innen Gerichtete höher werten zu wollen als alles nach aussen Strebende oder umgekehrt. Richtig ist wohl nur zu verstehen, wie gross der Vorteil sein kann, gerade auf der Leinwand, wenn das eine ins andere greift.

Pierre Lachat



2



7



8



9

1 mit Max Knapp, und Ellen Widman in *DER FALL*, Regie: Kurt Früh; 2 mit Emil Steinberger in *DIE SCHWEIZERMACHER*, Regie: Rolf Lyssy;

3 *DIE SCHWEIZERMACHER*; 4 *DER FALL*; 5 mit Annemarie Düringer in *DER FALL*; 6 *DIE SCHWARZE SPINNE*, Regie: Mark M. Rissi;

7 *OESCHENEN*, Regie: Bernhard Giger; 8 mit Mathias Gnädinger in *STERNENBERG*, Regie: Christoph Schaub; 9 *STERNENBERG*

Unter falschem Namen

I'M NOT THERE von Todd Haynes



Wer das Rätsel löst, der löscht es aus. Die bestinformierte Antwort gibt allein, ohne die unbefangene, erwartungsfrohe Frage, keinen brauchbaren Sinn mehr her. In *NO DIRECTION HOME* versucht Martin Scorsese, auch sich selbst begreiflich zu machen: worauf geht es zurück, dass jener Wanderbarde ohne Heimweg plötzlich ein so ganz anderer wird, als er zunächst zu sein scheint, und auf welche Weise kommt er der Welt und dann auch sich selbst abhanden, und zwar zu Lebzeiten? Bob Dylan, so nennt er sich die halbe Zeit über, Dylan Thomas zu Ehren.

Im direkten Gespräch hofft der Dokumentarist das Dunkel zu erhellen und dem einzig möglichen Zeugen das Verschwiegene, ja Unsagbare zu entlocken. Anfangs scheint alles an der bewährten Treffsicherheit der Fragen zu hängen. Dennoch mündet die Recherche in einen materialreichen Fehlschlag, der das Mysterium nur verdichtet. Der Dichter

und Sänger, schon immer aufs Ausweichen bedacht, gibt weniger preis als jemals zuvor.

Ungenannt bleiben

Dieser sich verlaufenden Spur kann und will Todd Haynes nicht weiter folgen. *I'M NOT THERE* heisst sein Projekt und Programm, sprich: das muss ohne mich vonstatten gehen, womit der Filmemacher so sehr gemeint sein kann wie sein Protagonist. An keiner Stelle wird ausdrücklich bestätigt, dass Scorseses Held jetzt bei Haynes noch ein und derselbe sei wie zuvor. Episoden und Perioden rekonstruiert der Film über eine Anzahl pseudonymer Doubles. Eines freilich hat das falsche Geschlecht, ein anderes von ihnen die unpassende Hautfarbe, vom jeweiligen Alter zu schweigen. Das unlängst von Julie Taymor inszenierte Musical *ACROSS THE UNIVERSE*, das Songs der Beatles aufführt und bebildert, ver-

fährt ähnlich. «We're Not There» hätten John, Paul, George und Ringo es nennen können.

Statt wie alles sich zutrug, zeichnet Haynes nun nach, welchen Verlauf die Dinge hätten nehmen können, wäre jener Abwesende jemals wirklich unter uns und mit von der Partie gewesen statt immer schon auf dem Sprung vom fahrenden Motorrad. «Nenne niemals deinen richtigen Namen» heisst es in seinem persönlichen Leitfaden zur Wahrung von Distanz, Integrität und Privat-Sphäre. «He Who Must Not Be Named» – der ungenannt zu bleiben hat – gerät vor eine Art Tribunal, wo er sich buchstabierend als «A-R-T-H-U-R R-I-M-B-A-U-D» ausgibt. Doch tut er es ohne ein einziges «Ach ja, der!» zu zeitigen. Weit herum in der Welt hat kein Mensch je von einem derartigen Individuum gehört oder sähe sich veranlasst, nach ihm zu fragen. Rimbaud selber wäre von soviel Unwissen angetan gewesen. Sein Ziel war einzig dieses: sich vom Angesicht der Erde zu tilgen.

«Das Ziel war, für jede Episode eine Referenz zu finden, die eine visuelle Parallele eröffnet»

Gespräch mit Todd Haynes

Als eines von vielen andern Ichs wird Shakespeare angerufen, zusammen mit Woody Guthrie, zweifellos darum, weil es bei beiden, ähnlich wie bei Rimbaud, vergleichbare Schwierigkeiten gibt mit der rein persönlichen Identität, nicht zu reden von der biografischen Präzision und von den wiederkehrenden Zeiten ungewissen Verbleibs. Und je weniger Erhärtetes ein Lebenslauf beibringen kann, umso mehr einladender Raum tut sich auf für phantasievolle Dekorationen. Vermutungen avancieren zu Gewissheiten. Gerüchte stolpern wundersam über ihre Bestätigung.

Alias Pseudonym

Keine Frage, Haynes' konsequente Konfusion entspricht dem Geist und Gusto jenes irrlichternden Einen aus Vielen, der beschloss, Bob Dylan zu heissen und der es zeitweise wohl auch wurde, egal, wie viele weitere Identitäten hinzutraten und wieder entfielen. Alias nicht vergessen, so lautete sein Name oder Unname in *PAT GARRETT AND BILLY THE KID*, wo er einen aus der Gefolgschaft des sagenhaften Gesetzlosen interpretierte. In jener Bande, deren Geschichte Sam Peckinpah 1973 aufgriff, muss es manchen gegeben haben, der kaum noch selber wusste, wer er war, und der nur noch mit «Du da» angesprochen wurde oder eben: *Alias*. Den William H. Bonney, wie Billy the Kid bürgerlich hiess, spielte *Kris Kristofferson*, der jetzt bei Haynes, über dreissig Jahre danach, in der Rolle des Erzählers wiederkehrt.

So will I'M NOT THERE letztlich von jener notorischen Vorliebe vieler wahren Dichter handeln, sich in der Poesie aufzuheben statt sich an ihr emporzuhangeln. Aus dem Grunde des Persönlichen wirbeln sie das Ent-

persönliche hoch. Die Stimme des Einzelnen wird zur Stimme aller. «There must be some way out of here» ist wohl der Schlüssel-Song, der den ganzen Irrgarten einkreist, spricht: wie kommen wir da wieder raus? «Because something's happening here, but you don't know what it is, do you, Mister Jones?» – um wen geht es da, und was geht da vor sich? Und dann die Zeile: «There's too much confusion». Die Haken schlagende Eigenlogik der Dichtung legt nahe, dass Mister Jones keinesfalls die Antwort kennen kann, weil zu konfus. Aber was, wenn gerade er ein Alias wäre, der Vermisste, nur eben noch und wieder: unter falschem Namen?

Ich ist ein anderer

Am Sterbebett von Woody Guthrie, sofern er es denn materiell und nicht nur im Geiste besucht hat, lernt der Bewusste in jungen Jahren, die sozialen Verhältnisse zu verstehen. Doch wie produktiv ist es, auf die Dauer, einer revolutionären Legende nachzuleben wie diesem lebenslangen Herumtreiber mit der Gitarre, Guthrie, der in einem Spitalbett von New Jersey seine letzten Tage fristet, von Genossen und Gefährten verlassen?

Später erst deutet Alias Pseudonym die eigene Person um und entdeckt, dass Ich ein anderer ist. Fragt sich bloss: welcher – dieser, der sich auf dem Motorrad in einen Graben stürzt; oder jener, der den eigenen Suizid verpfuscht, sofern's einer war? Denn wer sein Leben um ein Haar schon beendet hat, der hat bereits ein anderes angefangen.

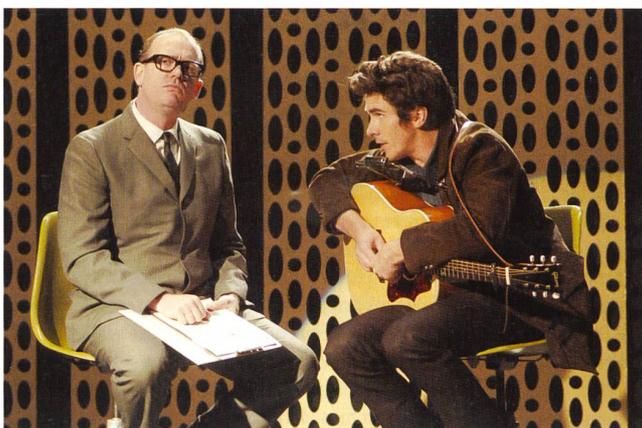
Pierre Lachat

FILMBULLETIN War die Idee des multiplen Dylan auch beeinflusst von Ihrer Beschäftigung mit Douglas Sirk im Zusammenhang mit *FAR FROM HEAVEN*? In seinen Filmen spielt das Moment der Verfremdung ja eine gewisse Rolle. Oder geht das zurück bis ins Jahr 1987, als Sie für Ihren Kurzfilm *SUPERSTAR: THE KAREN CARPENTER STORY* Barbiepuppen als Hauptdarsteller wählten?

TODD HAYNES Ich habe eine gewisse Vorliebe für Methoden, die aus der Erzähltradition kommen, aber nicht vollständig darin aufgehen, Methoden, die Umwege schaffen, denn ich finde, wenn diese Umwege funktionieren, ist das die einzige Möglichkeit, wie das Publikum etwas Genuines fühlen kann: die Zuschauer entdecken selber, sie sind die Maschinerie, die die Verbindung herstellt. Deshalb bin ich so interessiert an der Vergangenheit, ich inszeniere den Rahmen der Geschichte mit. Selbst als ich 1985 meinen Film *SAFE* drehte, siedelte ich die Geschichte im Jahr 1978 an, das war eine genügend grosse Distanz, um sich selber zu sehen. Wenn einem alles gegeben wird, wenn alles Gegenwart ist, ist es schwieriger, sich selber zu erkennen.

FILMBULLETIN Entwickelte sich die Idee des multiplen Dylan aus der Beschäftigung mit Dylans Karriere? Kamen Sie in einem relativ frühen Stadium Ihrer Arbeit darauf oder aber mussten Sie erst selber einige Umwege machen, um bei diesem Konzept anzukommen? Gab es auch einmal ganz andere Vorstellungen für diesen Film?

TODD HAYNES Nein, das ergab sich sehr früh. Und ich denke nicht, dass ich damit im Sinn eines poetischen Konzeptes seiner Biografie etwas übergestülpt habe. Selbst wenn man daran denkt, was der Mann auf der





Strasse über Dylan weiss (Hat er nicht seine Gitarre an einen Verstärker angeschlossen? Ist er nicht zum Christentum konvertiert?), das sind zwei Beispiele für einen radikalen Wandel, die grosse Wirkungen hatten. Alles, was wir über ihn wissen, schlägt sich in diesem Konzept nieder.

FILMBULLETIN War denn die Entscheidung für die Anzahl der Dylans und ihre jeweiligen Identitäten ein langwieriger Diskussionsprozess mit Ihrem Koautor – oder ergab sich das schon fast zwangsläufig? Fanden Sie einige leichter als andere?

TODD HAYNES Bei diesem Konzept war es klar, dass wir die Anzahl begrenzen mussten. Ich hatte sofort die Zahl sieben im Kopf, weil die auch in einigen Texten von Dylan eine grosse Rolle spielt, ebenso wie Shakespeares sieben Stadien des Lebens – komplex, aber nicht zu unzugänglich. Ich weiss die Reihenfolge nicht mehr, in der ich die einzelnen Identitäten gefunden habe, aber ich wusste, ich brauchte einen Poeten, einen Hochstapler, Woody; ich wusste, ich wollte ein Rock-Modell ebenso wie den Folk-Propheten und den christlichen Konvertiten, ebenso wie etwas über sein persönliches Leben und auch eine Figur, die das reflektierte, was nicht Sixties- und grossstadtgemäss war, aber nicht aufgehört hat, Dylan zu beeinflussen, den Outlaw im Western-Setting – das ging also ziemlich schnell.

FILMBULLETIN Christian Bale verkörpert nicht nur den Folksänger, sondern ebenfalls den zum Christentum Konvertierten. Gab es für Sie von vornherein eine Verbindung zwischen den beiden Figuren? Viele denken ja, diese Phase der Konvertierung mitsamt den nicht so grandiosen Platten war ein Irrweg, den man unter den Tisch fallen lassen kann, nachdem sich Dylan in den letzten Jahren mit seinen neuen Alben so glorreich rehabilitiert hat.

TODD HAYNES Ich sehe diese beiden Figuren als zwei Seiten einer Münze – in beiden Fällen war er derjenige, der die Antworten hatte, jemand, der eine sehr rigide moralische Haltung verkörperte. Für uns ist es leichter, das moralisch Rigide der Folkära, der neuen Linken in den Sechzigern, zu akzeptieren, denn das war ein magischer Moment für viele von Dylans Fans. Vielleicht sind es die einzigen beiden Stationen in Dylans Karriere, wo es ihm wichtig war, die Antwort zu haben – aber vielleicht enden da auch die Gemeinsamkeiten, denn es waren verschiedene Gründe, die dazu führten, dass er zu einem Repräsentanten so unterschiedlicher Bewegungen wurde. Während der meisten Zeit zeichnen sich seine Arbeit eben-

so wie seine Instinkte durch eine bestimmte Komplexität aus – und nicht zuletzt auch einen gewissen Humor. Dies dagegen sind zwei der humorlosesten Phasen in Dylans Biografie. Und Humor ist etwas, was ihn von Anfang an von vielen seiner Zeitgenossen unterschied. Diese Verbindung sollte also einen Zusammenhang herstellen und mir helfen, die Wandlung zum Christen besser zu verstehen.

FILMBULLETIN Wie sieht Ihre eigene Dylan-Historie aus? Als er seine Gitarre an den Verstärker anschloss, waren Sie ja erst vier Jahre alt.

TODD HAYNES Ich habe ihn in der High School entdeckt, er war aber nicht mein einziges Idol, Joni Mitchell habe ich damals wohl noch mehr geliebt. Ende der siebziger Jahre in Los Angeles schätzte ich viele der Singer-Songwriter. Dylan stand für den Glamour der Veränderung, die Zukunft, die man hatte, wenn man jung war, eine gewisse Furchtlosigkeit – «Du bist im Recht, mach weiter!», das ergab damals viel Sinn für mich, deshalb konnte ich ihn wiederentdecken zu einer Zeit, wo ich ihn noch mehr brauchte, als eine Versicherung, dass Veränderung gut ist, dass Furchtlosigkeit wichtig ist und dass die Zukunft noch einige Überraschungen bereithält. Denn ich hatte zwanzig Jahre lang aufgehört, mir Dylan anzuhören – und dann kam ich auf ihn zurück, als ich Vierzig wurde, als mein Leben anfang, sich zu verändern, da war er plötzlich ein Begleiter.

FILMBULLETIN Als Sie ihn zum ersten Mal bewusst wahrnahmen, geschah das durch die Songs, die er damals aktuell einspielte, oder aber durch die einer zurückliegenden Phase?

TODD HAYNES Überwiegend durch seine klassischen Aufnahmen; «Blonde on Blonde» ist wohl über all die Jahre meine Lieblingsplatte geblieben. Aber ich mochte auch die Platten, die damals herauskamen, an «Desire» habe ich noch eine vage Erinnerung, an «Street Legal» und an «Slow Train Coming», seine erste christliche Platte. Damals, 1979, habe ich ihn auch live erlebt. Die beiden nachfolgenden Alben waren dann nicht so toll, und weil ich aufs College ging, ergab eine andere Art von Musik damals mehr Sinn für mich.

FILMBULLETIN War das Glamrock oder die Carpenters?

TODD HAYNES Definitiv Glamrock, Bowie und Iggy Pop und Roxy Music. Das geschah allerdings simultan, das ist das Tolle an Musik, dass man so viele Farben in seiner Hand halten kann und sie können alle kollidieren – und es ist besser, wenn sie kollidieren.

Dylan war auch ein wichtiges Vorbild für Bowie.

FILMBULLETIN ... der sein Outfit und sein Image oft gewechselt hat. Hat er Dylan je als Einfluss benannt?

TODD HAYNES Ja, und auf seinem Album «Hunky Dory» von 1971 gibt es einen «Song to Bob Dylan». Damals beklagte er Dylan als den verlorenen Sohn, «Bring us back your honesty» lautet eine der Zeilen – kein grosser Song.

FILMBULLETIN Wo Sie vom «lost Dylan» sprechen: der Titelsong Ihres Films gehört zu den kaum bekannten Dylan-Songs. Wie sind Sie auf den gekommen?

TODD HAYNES Es gab eine Reihe von Schlüsselerlebnissen bei der Vorbereitung dieses Films, eines davon war Greil Marcus' Buch «Invisible Republic», in dem er über die «Basement Tapes» schreibt und sie mit der «Anthology of American Folk Music» vergleicht, mit frühen Roots-Music-Ausgaben, mit einem gewissen Wahn, der in frühen Folkloresammlungen zu hören ist, und damit, dass Dylan 1976 zusammen mit «The Band» diese Traditionen aufgenommen hat. Wahrscheinlich habe ich da zum ersten Mal diesen Songtitel wahrgenommen, als mysteriöses Objekt einer unerreichbaren Faszination. Dann habe ich mir die kompletten «Basement Tapes»-Bootlegs angehört, deren Faszination sicherlich auch daher rührt, dass sie nie für eine Veröffentlichung vorgesehen waren. Auch, dass Dylan eine Art improvisierten Privatunterricht für die Mitglieder der Band abhielt – drei Viertel dieser fünf CD's bestehen aus Traditionals, alten amerikanischen Songs, die er anfang zu spielen und in die die Mitglieder der Band dann einfielen und sie dabei lernten.

FILMBULLETIN Jede Figur, jede Episode hat ihren eigenen Stil, wobei diejenige mit Cate Blanchett als Popstar am meisten heraussticht, nicht nur durch die Schwarzweiss-Fotografie. Für mich wirkte das wie ein Tribut an Richard Lesters Beatles-Film A HARD DAY'S NIGHT (in einer Szene sehen wir ja die Beatles im Hintergrund), aber auch an Warhols Factory.

TODD HAYNES Ja, aber noch wichtiger ist Fellinis OTTO E MEZZO. Ich kenne keine bessere Referenz an den Stil der sechziger Jahre und an das selbstreflexive Moment als dieses Werk. Das Ziel war, für jede Episode eine Referenz zu finden, die nicht nur meine Lieblingsfilme reflektierte, sondern wirklich zum Kern vordrang, die eine visuelle Parallele eröffnete. Fellinis OTTO E MEZZO ist nicht nur die Geschichte eines Künstlers, der von den Medien belagert wird, um Rechenschaft abzulegen über seine ungewöhnlichen Entscheidungen und sein



abstraktes Kino. Es ist eine Art Hommage an die visionäre, barocke Sensibilität des Künstlers, wo sich alles übereinanderschichtet. Genau das ist für mich das Mysterium von «Blonde on Blonde». Viele haben darin eine Hommage an Pennebakers Dylan-Film *DON'T LOOK BACK* gesehen, aber der Film ist ein Meisterwerk des *cinéma vérité*, und in diese Richtung geht *I'M NOT THERE* auf keinen Fall. Die Ehegeschichte des Filmstars nimmt Bezug auf Godard-Filme der frühen Sechziger, die einerseits wunderschöne Porträts ihrer Frauenfiguren zeigen, aber zugleich die Vorurteile des männlichen Künstlers gegenüber den Frauen – die haben zum Beispiel nur einen begrenzten Anteil am politischen Diskurs der Männer. Das ist für mich eine Art blinder Fleck der sechziger Jahre, der sich auch in Dylans Liebesliedern aus dieser Zeit wiederfindet. Der Western schliesslich bezieht sich auf den Hippiewestern vom Ende der sechziger Jahre, wo das Genre durch die Gegenkultur mit ihren Antihelden wieder erfunden wurde.

FILMBULLETIN Die Darsteller verkörpern ihre jeweiligen Dylans ganz unterschiedlich: Haben Sie ihnen entsprechend unterschiedliche Anweisungen gegeben? Cate Blanchett hat offensichtlich viele Aufnahmen von Dylan selber studiert, so wie sie sich seine Gesten und Körpersprache angeeignet hat.

TODD HAYNES Das haben sie alle gemacht. Aber während andere biopics die populären Momente (also etwa Johnny Cash, wie er vor den Gefangenen in St. Quentin auftritt), die wir schon längst in unserem Bildgedächtnis abgespeichert haben, mit dem Unbekannten (also etwa Johnny Cash mit seiner Frau in ihrem Schlafzimmer) nahtlos verknüpfen, trennt mein Film diese Momente.

FILMBULLETIN Nachdem Sie soviel Zeit mit Dylan verbracht haben, hat sich da Ihre Einstellung zu ihm verändert? Haben Sie etwas über ihn herausgefunden, was Ihnen zuvor unbekannt war?

TODD HAYNES Ich habe viel Bootleg-Material gehört, aber ich könnte nicht sagen, dass das neue Perspektiven eröffnet hat, eher wurden dadurch vorhandene Vorstellungen vertieft. Die ganze zweite Phase meines Dylan-Interesses war sehr viel «hungriger» als in meiner Jugend, wo es eigentlich nur um die Musik ging. Jetzt war es viel obsessiver, viel mehr aus einer Liebe zu der Person entwickelt, aus der Neugier auf sie.

FILMBULLETIN Hat es Sie überrascht, dass es so einfach war, Dylans Einwilligung zu bekommen, seine Musikstücke zu verwenden?

TODD HAYNES Das hat mich geradezu schockiert – ich bin es immer noch, nach allem, was ich über ihn gehört hatte, einerseits, und nach meinen Erfahrungen damit, von Künstlern die Rechte für Songs zu bekommen, andererseits. Ich denke, es ist das Konzept, das ihn überzeugt hat, weil es einfach so viel anders ist als die Richtung, die die meisten Filme über Musiker einschlagen, die alles stromlinienförmig auf einen Aspekt reduzieren. Es gab hier auch keinerlei Einmischung in den kreativen Prozess.

FILMBULLETIN Sie konnten alle Songs verwenden, die Sie haben wollten?

TODD HAYNES Ja, ich hatte die Rechte an seiner Biografie und an seinen Liedern.

FILMBULLETIN Wie haben Sie entschieden, welche Musiker welche Dylan-Songs interpretieren sollten? Sind das alles erklärte Dylan-Fans oder einfache Musiker, die Sie mögen?

TODD HAYNES Das war eine Kombination. Was mir wichtig war: nicht nur die Musiker aus der Dylan-Ära oder zeitgenössische Folk-Musiker oder diejenigen, die man assoziiert mit Psychedelic-Folk wie Sufjan Stevens. Ähnlich habe ich schon bei *VELVET GOLDMINE* gearbeitet, bis dahin, dass wir kleine Bands zusammenstellten, die Songs einspielten. Wir engagierten musikalische Kuratoren wie Lee Ranaldo von «Sonic Youth», Tom Verlaine oder Dylans gegenwärtigen Bassisten Tony Garnier. Am Ende hatten wir so viele Künstler, die mitmachen wollten, dass wir gar nicht alle Songs im Film unterbringen konnten – auf dem Soundtrack können Sie deshalb auch noch neunzehn nicht verwendete Songs hören.

FILMBULLETIN Wie haben Sie mit den Musikern gearbeitet? Konnten sie sich ihre Songs selber aussuchen, oder haben Sie ihnen Vorschläge gemacht?

TODD HAYNES Das war eine Kombination von beidem. Lee und ich haben bestimmte Musiker angeheuert, um bestimmte Songs zu «covern», die wir auf jeden Fall im Film drin haben wollten, etwa «Maggie's Farm» oder «Ballad of a Thin Man». Während sie daran arbeiteten, produzierten sie eine Fassung von «Cold Irons Bound», die Tom Verlaine singt, ein sehr dunkler und langsamer Song, der im Original elfeinhalb Minuten lang ist. Die benutzten wir im Film mehrfach, als eine Art Score. Auf der anderen Seite gab es Musiker, die wir im Hinblick auf bestimmte Songs, die wir im Drehbuch hatten, ansprachen. Andere wiederum versorgten wir mit Listen (wir hatten viel mehr Songs für «Woody» und für «Jack»), aus denen sie auswählen konnten.

FILMBULLETIN Vor kurzem kam Julie Taymors Beatles-Film *ACROSS THE UNIVERSE* in die Kinos. Bei beiden fragte ich mich, ob sie ein bestimmtes Publikum im Auge hatten – die, die damals dabei waren, oder die jüngeren, die man damit an die Musik und deren Schöpfer heranführen will.

TODD HAYNES Nein, das hatte ich nicht. Ich wollte ihn jedenfalls nicht nur für diejenigen machen, die seine Arbeit kennen. Ich denke, die Zuschauer bringen unterschiedliche Kenntnisse mit. Aber Dylan hat eine unbegrenzte und überraschende Zuhörerbasis – er spricht nicht nur die Babyboomer-Generation an.

Jeder, der eine biografische Geschichte erzählt, muss herausarbeiten, was das ursprünglich lebendige und gefährliche Moment dieses Künstlers war, das Radikale, das Risiko, das er zu einer bestimmten Zeit eingegangen ist, egal, ob es sich um Chopin, Mozart, Dylan oder Rimbaud handelt. Diese Künstler haben alle grosse Risiken auf sich genommen und am Ende damit Erfolg gehabt. Um den Erfolg wissen wir, aber wir vergessen manchmal, was es für Risiken waren, womit sie ihr Publikum aufgewühlt und verstört haben. Der Film sollte für alle zugänglich sein, gerade für junge Leute. Dylan war 1966 ein Punkrocker, dessen Musik für das Publikum damals laut und wild und erschreckend war – das sollten junge Leute würdigen können. Man braucht nicht jede kleine Anspielung im Film zu verstehen. Die sind da für Leute, die ihnen nachgehen möchten, aber der Film sollte sich nicht auf sie verlassen, um Sinn zu machen.

Das Gespräch mit Todd Haynes führte Frank Arnold

Regie: Todd Haynes; Buch: Todd Haynes, Oren Moverman, «inspired by the music & many lives of Bob Dylan»; Kamera: Edward Lachman; Schnitt: Jay Rabinowitz; Production Design: Judy Becker; Kostüme: John Dunn; Make-up, Frisuren: Peter Swords King, Rick Findlater; musikalische Leitung: Randall Poster, Jim Dunbar. Darsteller (Rolle): Christian Bale (Jack, Pastor John), Cate Blanchett (Jude), Marcus Carl Franklin (Woody), Richard Gere (Billy), Heath Ledger (Robbie), Ben Whishaw (Arthur), Charlotte Gainsbourg (Claire), David Cross (Allan Ginsberg), Bruce Greenwood (Keenan Jones), Julianne Moore (Alice Fabian), Michelle Williams (Coco Rivington). Produktion: Killer Films; Koproduktion: Endgame Entertainment, John Goldwyn Productions, John Wells Productions, VIP Medienfonds 4; in Zusammenarbeit mit Rising Star, Greedy Water Park Productions. USA 2007. Dolby SRD, Dauer: 135 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin

BIRD'S NEST – HERZOG & DE MEURON IN CHINA

Christoph Schaub, Michael Schindhelm

Zwei Stadien haben die Basler Stararchitekten Jacques Herzog & Pierre de Meuron bereits gebaut: den St. Jakob-Park in Basel und die Allianz Arena in München. Wird der Auftrag zu einer dritten Arena damit bereits Routine? Nicht, wenn er aus Peking kommt und das Nationalstadion betrifft – die zentrale Spielstätte der Olympischen Sommerspiele im kommenden August. Bauen im Reich der Mitte: Für Herzog & de Meuron wird sich das als ein Abenteuer erweisen. Das zeigt ein sehenswerter Dokumentarfilm von Christoph Schaub (der bereits Filme über Peter Zumthor, Santiago Calatrava und andere Architekten drehte) und von Michael Schindhelm, dem Chinakenner und ehemaligen Intendanten des Theater Basel.

Welche Stolpersteine am Wegesrand liegen können, lässt sich allein schon am Namen des neuen Stadions ablesen. Als der Entwurf der Basler Architekten der chinesischen Öffentlichkeit vorgestellt wurde, taufte die Medien ihn begeistert «Bird's Nest» – so Li Aiqing, Direktor der staatlichen Bauverwaltung. Das ist ein extrem positiv besetztes Wortbild, das für Behaglichkeit, Grosszügigkeit und Gastfreundlichkeit steht. Ein konkurrierender Entwurf des französischen Architekten Jean Nouvel erinnerte die Chinesen hingegen an einen Schildkrötenpanzer – ein Wortbild, das auch für den gehörnten Ehemann steht. Allein diese Konnotation reichte, um Nouvel völlig chancenlos zu machen.

Dass kulturelle und mentalitätsgeschichtliche Eigenarten ein noch so gut gemeintes Projekt torpedieren können, hatten Herzog & de Meuron freilich auch schon erfahren – in Moskau und Dubai scheiterten sie aus diesem Grund mit ihren Entwürfen. Das veranlasste sie, für China nach einem «kulturellen Übersetzer» zu suchen. Sie fanden ihn in Uli Sigg, dem langjährigen Botschafter der Schweiz in China, und in Ai Weiwei, dem berühmten chinesischen Künstler und Architekten. Beide kommen hier ausführlich zu Wort und tragen mit ihrem Hintergrundwissen dazu bei, dass man die widersprüchliche, sich rasant wandelnde chinesische Gesell-

schaft etwas besser begreift; eine Kontextualisierung, die den beiden Filmemachern mit ihren episodisch eingeschobenen Schlaglichtern auf das Alltagsleben auch auf der visuellen Ebene gelingt.

Die Entstehung des «Bird's Nest» dokumentiert der Film von den ersten Skizzen bis zur Fertigstellung des Rohbaus, inklusive zahlreicher Rückschläge und einer harten, oft undurchschaubaren Verhandlungstaktik der chinesischen Partner. Erst als er gelernt habe, diese Gespräche als «Ping Pong» zu begreifen, bei dem die immer neuen Forderungen einfach pariert werden müssen anstatt ihnen nur zu genügen, hätten sie sich den Respekt der Gegenseite verdient, sagt de Meuron einmal. Ebenfalls vorgestellt werden weitere chinesische Projekte der beiden, so ein Konzept für einen ganzen Stadtteil in der Provinzstadt Jinhua, das trotz überschwänglichen Lobes des Baubürgermeisters bis heute im Planungsstadium verharrt.

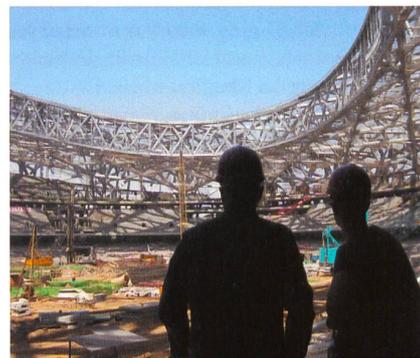
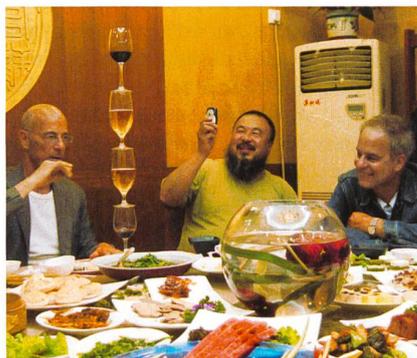
Trotz solcher Rückschläge sind Herzog & de Meuron von China begeistert. «In der Schweiz kann Architektur das Städtebild allenfalls noch modifizieren», schwärmt Jacques Herzog einmal. In China dagegen lasse sich neu gestalten. Und dass man dabei für eine Regierung arbeite, die Menschenrechte verletzt, fragen Schaub und Schindhelm? Gerade die Arbeit und Anwesenheit westlicher Architekten werde den Öffnungs- und Demokratisierungsprozess vorantreiben, lautet Herzogs Replik. Den Einwand des Architekturkritikers Zhi Yin, renommierte Stararchitekten würden sich in China «aus-toben», anstatt Bauten von bleibendem kulturellem Wert zu schaffen, kontert später de Meuron. Sie hätten den grossen Bedarf der Pekingener nach öffentlichen Plätzen genau registriert, ihre Lust, sich noch den kleinsten Grünstreifen etwa für das kollektive Schattenboxen anzueignen. Auch das in einen Park eingebettete Vogelneest mit seiner imposanten, begehbaren Stahlkonstruktion werde später so ein Ort der Begegnung sein, prophezeit de Meuron. Dieser Wunsch wird von den beiden Filmemachern vielleicht

etwas gar eifertig erfüllt: Bilder von der immer noch weiträumig abgesperrten Stadion-Baustelle überblenden sie minutenlang mit Aufnahmen tanzender Menschen, die so das Stadion gleichermaßen beleben. Das hätte ein Werbevideo des Basler Architektenbüros auch nicht besser gekonnt.

Doch spricht das noch nicht gegen den Ernst und die Integrität, mit der Herzog & de Meuron operieren. Keineswegs wollten sie den Chinesen einfach etwas aufkrotyrieren. Sie haben sich intensiv mit Gesellschaft und Geschichte und auch den Bautraditionen des Landes auseinandergesetzt und sie in ihre Entwürfe zu integrieren versucht. Diese «Chineseness» (Sigg) wird von dem staatlichen Bauherrn Li Aiqing auch ganz offensiv eingeklagt, wenn er mit dem maliziösen Lächeln eines Potentaten die beiden Stararchitekten als bessere Dienstleister beschreibt, die sich gefällig nach den Bedürfnissen ihrer Auftraggeber zu richten hätten. Wenn es nur einfacher wäre, sie herauszufinden. Manchmal soll Architektur wie ein Branding, ein weltweit akzeptiertes Markenzeichen sein; dann wieder möglichst funktional, billig und ohne sperrige Charakteristik. Wer solche widersprüchlichen Anforderungen hört, ist beinahe erstaunt, dass die Architekten ihr Vogelneest, das sie für ihren bislang wichtigsten Bau halten, tatsächlich in dieser eigenwilligen Form verwirklichen konnten. Ob die Chinesen es später als öffentlichen Ort akzeptieren werden, muss sich erst weisen. Dass es Architektur von internationaler Strahlkraft darstellt, ist bereits jetzt unbestreitbar.

Mathias Heybrock

R, B: Christoph Schaub, Michael Schindhelm; K: Stéphane Kuthy, Mattias Kälin, Christoph Schaub; S: Marina Wernli; Sa: Florian Siegrist; M: Peter Bräker; T: Martin Witz, Marc von Stürler. Mitwirkende: Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Ai Weiwei, Uli Sigg, Yu Qiu Rong, Li Xinggang, Stefan Marbach, Li Aiqing, Zhi Yin, Fang Hangting. P: T&C Film, Schweizer Fernsehen, TSR TSI, SRG SSR idée suisse, Arte; Marcel Hoehn. Schweiz 2008. Digi Beta (PAL); 88 Min. CH-V: Columbus Film, Zürich



INTO THE WILD

Sean Penn

Wer hat nicht schon einmal davon geträumt, auszusteigen, alles hinter sich zu lassen, losgelöst zu sein von gesellschaftlichen Erwartungen oder bürgerlichen Werten, von Besitz oder Gesetzen. Was für eine aufregende, verführerische Vision: zu denken und zu tun, was man will, zu gehen, wohin man will. Doch nur wenige hatten den Mut, diesen Traum zu verwirklichen – zu unvernünftig und verantwortungslos erscheint er.

Einer derjenigen, die es gewagt haben, ist Christopher McCandless, ein vielversprechender junger Mann, der nach dem College alles hinwarf, um in Alaska ein einsames Leben im Einklang mit der Natur zu führen. Doch seine Sinnsuche endete tödlich, im April 1992. Der Wissenschaftsjournalist Jon Krakauer hat die letzten beiden Lebensjahre des jungen Mannes rekonstruiert, mit den Menschen gesprochen, die McCandless unterwegs getroffen hatte, seine Aufzeichnungen gelesen. Sein Buch «Into the Wild» schaffte es 1996 gleich in die Bestseller-Listen. Eine derart abenteuerliche Geschichte, verbunden mit dezidiertem Zivilisationskritik, musste man einfach gelesen haben. Dieses Buch diente nun Sean Penn, der sich schon in seinen vorangegangenen Regiearbeiten *THE INDIAN RUNNER* (1991), *THE CROSSING GUARD* (1995) und *THE PLEDGE* (2001) für Aussenseiter interessierte, als Vorlage für seinen neuen Film. Ein Film, der zur momentanen Stimmung in den USA passen will: Eine Nation, die noch immer Krieg führt, scheint die Zivilisationsflucht geradezu zu provozieren.

Als der Film beginnt, hat Christopher McCandless sein Ziel, die unberührte Natur Alaskas, bereits erreicht. Mitten in der Wildnis findet er Schutz in einem verlassenen Bus, der wie ein letztes Relikt aus der Zivilisation wirkt. Während der Film in der Gegenwart die letzten Lebenswochen Christophers verfolgt, fächert er in Rückblenden – eingeteilt in mehrere Kapitel – seine Vorgeschichte auf, erzählt aus Sicht seiner Schwester Carine. Ein geglückter Kunstgriff des Drehbuchautors Sean Penn, weil Carine einen grösseren Ab-

stand zum Geschehen und somit den «Überblick» hat. Wir lernen Christopher als idealistischen Träumer kennen, der sich früh gegen seine fordernden Eltern wehrt. Sie wollen ihren Sohn in eine Juristen-Karriere zwingen. Doch Chris spielt nicht mit. Er spendet das Geld, das für die Universität vorgesehen war, für wohltätige Zwecke, zerreist Ausweis und Kreditkarten, nennt sich Alexander Supertramp und zieht los, nach Westen, diese ur-amerikanische Bewegung. Sein Weg führt ihn von den Weizenfelder in South Dakota über einen verbotenen Bootstrip auf dem Colorado bis hin zu einem Hippiecamp in Kalifornien. Doch wichtiger als die Stationen sind die Menschen, denen er begegnet: zwei übrig gebliebene Hippies, ein hilfsbereiter, trinkfreudiger Farmer und eine junge Sängerin, mit der ihn eine vage Romanze verbindet. Das Zentrum des Films ist jedoch die Begegnung mit Ron, einem alten Mann, der wie ein Einsiedler lebt. In Christopher erkennt er einen Seelenverwandten. Aber der Versuch des Jungen, den Alten aus seiner Isolation zu reißen und ihm, in einem symbolischen Akt, auf dem Rücken einer Anhöhe zu zeigen, was er alles verpasst, scheitert.

In der Zwischenzeit ist die Erzählung in der Gegenwart fortzuführen. Die Kamera von *Eric Gautier* (*DIE REISE DES JUNGEN CHE*) fängt die Schönheit der Landschaft Alaskas in atemberaubenden Bildern ein. Doch es ist auch eine unbarmherzige Landschaft, die nicht mit sich spassen lässt. Christopher versucht zu jagen – erfolglos. Darum ernährt er sich von Pflanzen. Und macht einen folgenreichen Fehler.

Sean Penn sieht seinen Helden, den er nie als solchen inszeniert (dafür begehrt er zu viele Dummheiten), als Nachfahre von Henry David Thoreau (1817–1862), diesen radikalen Nonkonformisten, der selbst zwei Jahre lang mit wenigen Hilfsmitteln in der Wildnis gelebt hatte. «Rather than love, than money, than fame, give me truth»: Thoreaus berühmter Ausspruch, der den Film überschreibt, dient auch Christopher McCandless als Aufforderung zu einer kompromiss-

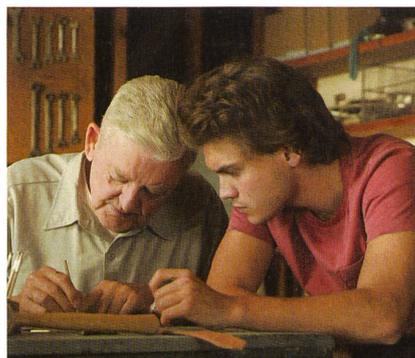
losen, idealistischen Suche nach Sinn und Wahrheit, in die auch Jack Londons Beschreibung der Natur, in «Der Ruf der Wildnis» etwa, einfließt. Dabei gehorcht *INTO THE WILD* durchaus den Konventionen des Road Movies: Die Reise, die auch immer eine Reise zu sich selbst ist, ist hier wichtiger als das Ziel. So erlebt der Zuschauer Christopher auf dem Weg nach Alaska als glücklichen Jungen, der besonders im Kontakt mit anderen Menschen auflebt und lernt. «You look like a loved kid», sagt einmal jemand zu ihm. Die Endstation in Alaska erweist sich hingegen als körperliche Herausforderung, der er nicht mehr gewachsen ist.

Emile Hirsch bringt uns Christopher auf aufregende Weise näher. Dabei verkörpert er ingenios die ganze Bandbreite seines Charakters – vom Idealisten, der sein Ziel unbeirrt angeht, bis zum Egoisten, der seine Familie verletzt und die Gesellschaft vor den Kopf stösst. Später wird er, wie Christian Bale in *THE MACHINIST*, zum Skelett abmagern, seine Augen scheinen förmlich im Kopf zu versinken. Eine bemerkenswerte schauspielerische Leistung!

Sean Penn, selbst idealistisch und kompromisslos, als Schauspieler und Regisseur, hat einen ernsthaften, anspruchsvollen, kraftvollen und beeindruckenden Film gedreht. Im Laufe der zweieinhalb Stunden, die *INTO THE WILD* dauert, wird klar, was ihm das Buch von Jon Krakauer bedeutet haben muss. «Ich war davon überzeugt, auf eine unvergessliche, zutiefst filmische Geschichte gestossen zu sein», so Penn nach Lektüre des Buches. Irgendwie musste er diesen Film einfach machen.

Michael Ranze

R: Sean Penn; B: Sean Penn, nach dem gleichnamigen Buch von Jon Krakauer; K: Eric Gautier; S: Jay Cassidy; M: Micael Brook, Eddie Vedder, Kaki King. D (R): Emile Hirsch (Christopher McCandless), Jena Malone (Carine, die Schwester), Marcia Gay Harden, William Hurt (die Eltern) Brian Dierker (Rainey), Catherine Keener (Jan Burres), Vince Vaughn (Wayne Westerberg), Kristen Stewart (Tracy), Hal Holbrook (Ron Franz). P: Sean Penn, Art Linson, Bill Pohlad. USA 2007. 147 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich



CASSANDRA'S DREAM

Woody Allen

Martin Scorsese hat einmal gesagt, jeder von Woody Allens Filmen sei in Wirklichkeit ein Bauelement zu einem einzigen grossen Film. Diese Sichtweise ist wohl für die meisten, die mit Allen grossgeworden sind, leicht nachvollziehbar. Schliesslich folgen sich Allen-Movies mit ihrer ausgeprägten Handschrift und ihrem unverwechselbaren Tonfall im Jahresrhythmus; und manche der wiederkehrenden Motive, Erzählmuster und Figurentypen scheinen mittlerweile so familiär vertraut wie Gesicht und Stimme von Allen selbst. Auch deswegen lässt sich sein Werk als Work in progress, als fortlaufende Erzählproduktion lesen, deren Einzelteile sich gegenseitig reflektieren, kommentieren, ergänzen, relativieren.

CASSANDRA'S DREAM etwa lässt sich anders begreifen vor dem Hintergrund von CRIMES AND MISDEMEANORS (1989), eine seiner schönsten, melancholischsten und wohl meist unterschätzten Arbeiten überhaupt. Allgegenwärtig im neusten Woody Allen ist aber auch MATCH POINT, jene bitterböse Aufsteigertragödie, in der ein ehrgeiziger Tennisspieler seine amerikanische Geliebte ermordet, um seine Heirat in die britische Oberschicht nicht zu gefährden. Diese malizöse Abrechnung mit britischem Klaskendenken wirkt zuweilen wie eine Folie, vor dem sich Allens neues Moralstück abspielt. Denn um vertrackte moralische Fragen dreht sich auch dieser Plot.

CASSANDRA'S DREAM hat Allen wieder an seinem neuen Wohnort London gedreht, diesmal mit den beiden Hauptdarstellern Ewan McGregor und Colin Farrell und dem ungarischstämmigen Kameramann Vilmos Zsigmond (dessen Aufnahmen übrigens ganz unspektakulär und meist den Dialogen untergeordnet sind). Allens dauerverschuldete Protagonisten, die mit hoffnungsfroher Gier an eine bessere Zukunft glauben, stammen allerdings aus der Working Class. Der Traum vom sozialen Aufstieg beginnt in CASSANDRA'S DREAM mit dem Kauf einer kleinen Yacht, die die beiden Brüder Terry und Ian nach einem siegreichen Wetthund

«Cassandra's Dream» taufen. Das Ding sieht einfach schick aus, lässt bei Frauen Eindruck schinden, von griechischen Kreuzfahrten (sic!) und einem Leben auf der gesellschaftlichen Sonnenseite träumen – nur leider ist das Glück von Anfang an unterfinanziert. Denn so wie der Bootskauf nur dank geborgtem Geld und einer Glückssträhne beim Poker und in Hundewettrennen zustande kommt, führen die Brüder ein Leben auf Pump. Vor allem Ian verbiegt sich fast, um sich und einer ehrgeizigen Schauspielerin einzureden, er könne ihr ein Leben an der kalifornischen Sonne bieten (auch so ein ironisches Woody-Allen-Signal). Die Gewissensfrage kommt dann ausgerechnet durch jenen reichen Onkel ins Spiel, von dem sich die verschuldeten Brüder eigentlich Hilfe erhoffen. Die beiden sollen einen geschäftsschädigenden Kollegen des Onkels um die Ecke bringen, bevor sie mit seiner Hilfe rechnen können.

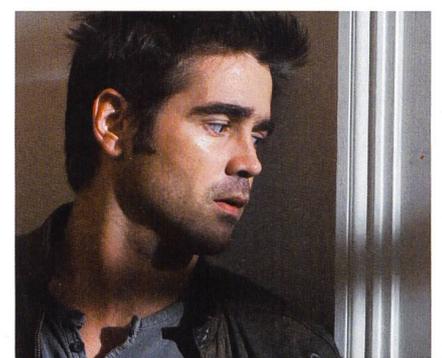
Die Szene, in der die drei zu einer konspirativen Unterhaltung unter einen tropfenden Baum flüchten und dennoch in jeder Hinsicht (buchstäblich) im Regen stehen bleiben, gehört zu den subtil komischen Szenen des Films. Obwohl der Plot an sich tragisch ernst ist, liegt immer eine leichte Ironie über dem Geschehen – der vertraute Tonfall Allens eben, der trotz seiner pessimistischen Weltsicht nichts ganz ernst zu nehmen bereit ist. Ewan McGregor und Colin Farrell kann man sich als Brüderpaar gut vorstellen, sie wirken im Arbeiterumfeld auch durchaus glaubwürdig. Und doch wirkt das Milieu geborgt, geht es Allen kaum wirklich um Probleme zweier Londoner Working-Class-Boys. Wer Kitchen-Sink-Realismus einfordert, nur weil Cockney gesprochen wird, ist selber schuld.

Vertraut hingegen klingen die moralischen Fragen, die Allen in CASSANDRA'S DREAM aufgreift: Was geschieht mit Leuten, die auf dem Run nach Erfolg, Geld und Glück zu allem bereit sind? Jeder der zitierten Filme spielt eine andere Möglichkeit durch, erst zusammen betrachtet ma-

chen sie Sinn. So lässt in CRIMES AND MISDEMEANORS ein verheirateter Augenarzt seine unbequem gewordene Geliebte umbringen, leidet unter Schuldgefühlen und kommt schliesslich unbestraft, vom schlechten Gewissen wie der lästigen Liebhaberin befreit, davon. Zynisch gesprochen: Der Mord hat sich für Judah Rosenthal gelohnt, während der Parvenue in MATCH POINT zuletzt sein Ziel erreicht, aber in erschreckender Klarheit einer leeren, verpfuschten Zukunft entgegenblickt. Wenn nun Allen seine Protagonisten in CASSANDRA'S DREAM am moralischen Skrupel (des einen) zugrunde gehen lässt, wirkt das vor dem Hintergrund seiner andern Werke so wenig zwingend wie die Wendungen in den andern beiden Filmen. Genauso gut hätte der Arzt in CRIMES AND MISDEMEANORS an seinen Schuldgefühlen zerbrechen können, ebenso gut könnte man sich für CASSANDRA'S DREAM ein ganz anderes Ende vorstellen, eins, in dem die beiden Brüder glücklich und ohne Gewissensbisse über den Atlantik segeln: Erfolg und Misserfolg, Glück und Unglück sind in Allens grausamer Welt der Zufälle nur Möglichkeiten, die meist haarbreit voneinander entfernt liegen. Da mag Cassandra noch so fatalistisch rufen.

Kathrin Halter

Regie, Buch: Woody Allen; Kamera: Vilmos Zsigmond; Schnitt: Alisa Lepselter; Production Design: Maria Djurkovic; Kostüme: Jill Taylor; Musik: Philip Glass. Darsteller (Rolle): Ewan McGregor (Ian), Colin Farrell (Terry), Hayley Atwell (Angela), Sally Hawkins (Kate), Tom Wilkinson (Howard), John Benfield (Vater von Ian und Terry), Phil Davis (Martin Burns), Peter Hugo-Daly (Eigentümer des Boots), Clare Higgins (Mutter von Ian und Terry), Ashley Medekwe (Lucy), Andrew Howard (Jerry), Stephen Noonan (Mel), Dan Carter (Fred), Jennifer Higham (Helen), Lee Whitlock (Mike), Emily Gilchrist (Dora), George Richmond (Bernard). Produktion: Iberville Productions, Virtual Studios, Wild Bunch; Produzenten: Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Gareth Wiley; Co-Produzenten: Helen Robin, Nicky Kentisch Barnes. USA, Grossbritannien 2007 Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Constantin Film Verleih, München



DER FREUND

Micha Lewinsky

Nein, sie wären wohl im Leben nie ein Paar geworden: Emil, der schüchterne Student, der noch zu Hause bei seiner Mutter wohnt, und die coole Sängerin Larissa, der bei ihren Auftritten im Zürcher «Helsinki Klub» (wo auch die entsprechenden Filmaufnahmen entstanden) das Publikum zujubelt. Drehbuchautor Micha Lewinsky (STERNENBERG) führt die beiden in seinem Regiedebüt *DER FREUND* dennoch zusammen. Allerdings erst, nachdem Larissa sich das Leben genommen hat. Emil gibt sich bei Larissas Eltern als deren Freund aus und wird bereitwillig in die Trauerfamilie aufgenommen. Vor allem die Mutter ist so froh darüber, dass das Leben ihrer Tochter scheinbar doch nicht so einsam verlief, wie sie befürchtet hatte, dass sie über manche Ungereimtheiten in Emils Verhalten gerne hinwegsieht. Larissa muss das geahnt haben. Kurz vor ihrem Tod sprach sie Emil an, der ihr einmal mehr in ein Café gefolgt war und sich wieder nicht traute, auf sie zuzugehen. Doch so sehr er sich anfangs darüber freute, dass sein Schwarm nun plötzlich den ersten Schritt tat, so irritiert war er, als Larissa ihn bat, sich bei ihren Eltern als ihr Freund auszugeben. Lange hörte er danach nichts mehr von ihr. Als er schliesslich besorgt bei ihr anrief, erfuhr er von ihrer Schwester Nora, dass sie gestorben war.

Was folgt ist eine Tragikomödie der leisen Töne. Lewinsky erliegt nicht der Versuchung, die makabre Fallhöhe, die sich aus der Grundidee des Films ergibt, bis ins Letzte auszureizen. Stattdessen gelingt es ihm, zwischen nachdenklichen, melancholischen Momenten und komischen Situationen die Balance zu wahren, ohne auf der einen Seite ins Rührselige oder auf der anderen ins Alberne abzugleiten. Über ein Jahr hat der Sohn des Zürcher Schriftstellers («Hitler auf dem Rütli», «Melnitz») und Drehbuchautors (EIN GANZ GEWÖHNLICHER JUDE) Charles Lewinsky an dem Stoff herumgefeilt, ehe Charaktere und Plot entsprechend austariert waren. Angefangen hatte alles mit einer persönlichen Erinnerung Micha Lewinskys: «An

meinem ersten Schultag im Gymnasium stand der Name von einem Mädchen auf der Klassenliste. Sie ist nie gekommen. Später haben wir erfahren, dass sie gestorben war. Und ich habe mich lange gefragt, wer sie wohl war?» Es folgten zahlreiche unterschiedliche Drehbuchversionen. Während der Teilnahme am Stoffentwicklungsprogramm «Step by Step» wurde ein Antagonist eingeführt, der später wieder gestrichen wurde. Nach einem Jahr zähen Ringens entschloss sich der Autor zu einem radikalen Schnitt. Er verwarf alles bislang Geschriebene und begann mit dem Script noch einmal bei Null. Das neue Drehbuch, das dann auch die Basis für den Film legte, sei letztlich in nur zehn intensiven Tagen entstanden, berichtet Lewinsky heute. Von der Ausgangsidee war da nicht mehr viel übriggeblieben.

Für die tote Larissa interessiert sich der Autorenregisseur in *DER FREUND* am wenigsten. Gespielt wird sie mit gleichförmig grimmigem, verhärtemtem Gesichtsausdruck von der Zürcher Sängerin *Emilie Welti* alias *Sophie Hunger*, die selbst regelmässig im «Helsinki Klub» auftritt und auch etliche Lieder zum Soundtrack des Films beisteuerte. Ihre Filmfigur ist für Emil anfangs zwar das, was die verstorbene Klassenkameradin für den Schüler Lewinsky war: eine «perfekte Projektionsfläche für die romantischen Ideen eines Teenagers». Dem Drehbuchautor und Regisseur dient sie jedoch vor allem als dramaturgischer Katalysator, der die Handlung in Gang bringt und damit das menschen scheue Muttersöhnchen Emil in eine fremde Familie hineinkatapultiert. Dabei gerät Emil immer wieder in heikle Situationen, sorgt für etliche lustig-peinliche Momente und tritt in so manches Fettnäpfchen – wenn er sich etwa am Tag, an dem er von Larissas Tod erfährt, mit der Begründung davonzustehlen versucht, dass er ja noch auf Prüfungen lernen müsse. Alles in allem aber fühlt er sich in der bizarren Situation erstaunlich wohl. Er beteiligt sich an den Bestattungsvorbereitungen, zeigt sich einfühlsam, erzählt vom Tod seines Vaters. Und dort,

wo ihm zu Larissa nichts Reales einfällt, lässt er seiner Phantasie freien Lauf und erfindet gemeinsame Erlebnisse.

Philippe Graber erweist sich in seiner ersten Kinohauptrolle als eine echte Entdeckung. Sein liebenswert neurotisches Spiel verleiht dem verklemmten Romantiker ebenso komische wie charmante Züge und kondensiert damit die traurig-schöne Handlung auf ihre Essenz. *DER FREUND* ist eine Liebeserklärung an die kleinen Unzulänglichkeiten des Lebens, an kontaktscheue, unsichere Menschen und ihre Schwächen, an all das, was nicht auf den ersten Blick angesagt und cool wirkt. Insofern verkörpert Nora eine Art Gegenmodell zu ihrer Schwester Larissa. In der Familie übernahm sie die Rolle des Mauerblümchens: klug, vernünftig, einfühlsam. Und eben weil sie so ist, erobert sie Emils Herz. Seine Liebe bleibt nicht unerwidert, wodurch nur alles noch komplizierter und, das heisst auch, lustiger und romantischer wird. Als makabren Höhepunkt kann es sich Lewinsky dann nicht verkneifen, das ungewöhnliche Liebespaar ausgerechnet im Bett der Verstorbenen zusammenzuführen. Ein eher geschmackloser Kinoscherz.

Lewinskys Film startet mit einer verwegenen Idee und spielt sie bis zum Ende durch, allerdings dringt er nie wirklich zur Realität vor. Seine Figuren durchleben Tod und Trauer wie eine hypothetische Versuchsanordnung, kaum glaubhaft. Doch das schadet wenig, wenn man den Film nicht als psychologische Studie missversteht, sondern als das humorvoll sensible Gedankenspiel akzeptiert, das *DER FREUND* (meistens) ist.

Stefan Volk

R, B: Micha Lewinsky; K: Pierre Mennel; S: Marina Wernli; M: Marcel Vaid, Sophie Hunger; T: Laurent Barbey, Patrick Becker. D (R): Philippe Graber (Emil Funk), Johanna Bantzer (Nora Mahler), Andrea Bürgin (Maria Mahler), Michel Voita (Jean-Michel Mahler), Emilie Welti (Larissa Mahler), Therese Affolter (Edith Funk), Patrick Serena (Gion), Christopher Novak (Barmann). P: Langfilm, Teleclub AG; Bernhard Lang, Anne-Catherine Lang. Schweiz 2007. 87 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



UN SECRET Claude Miller

Mit dem Bild eines schon recht beschädigten Spiegels beginnt Claude Millers Film. Langsam profiliert sich darin das Bild des siebenjährigen François in der Badehose, der sich skeptisch im Spiegel betrachtet. Die prüfende Frage «Wer bin ich?» wird so in der ersten Einstellung von UN SECRET als Grundthema angeschlagen. Ein Schrifttitel situiert die Szene im Sommer 1955.

François, das ist einer der Gründe für seinen kritischen Blick, ist nicht sportlich, wie es sich sein Vater Maxime Grimbert gewünscht hätte, und fühlt sich in der Badeanstalt alles andere als wohl. Er stellt sich deshalb einen imaginären Bruder vor, der alles kann, was er selbst nicht kann. Überhaupt hat er eine blühende Phantasie, mit der er sich unter anderem ausmalt, wie sich seine Eltern, Maxime und Tania, kennengelernt haben. Diese aber sprechen nie über jene Jahre, die Zeit der deutschen Besetzung Frankreichs, als wäre sie ein «schmähliches Geheimnis».

Eine knappe halbe Filmstunde später wiederholt sich die Einstellung mit dem Spiegel, nur ist François jetzt einige Jahre älter, wir sind im Frühjahr 1962. An seinem Geburtstag erfährt François von der mit der Familie befreundeten Nachbarin Louise, was damals wirklich passiert ist. Maxime war in erster Ehe mit Hannah verheiratet, und François hatte wirklich einen (Halb-)Bruder.

Die Suche nach der Identität wird zur Begegnung mit den – von seinem Vater verdrängten – Wurzeln einer jüdischen Herkunft. Als assimilierter Jude hatte dieser, selbst und gerade angesichts der nationalsozialistischen Verfolgung, und erst recht danach ein «normaler» Franzose sein wollen, daher der betonte Kult der körperlichen Tüchtigkeit, daher die Namensänderung von Grinberg zum solid französischen Grimbert, daher auch im Alter von sieben Jahren die späte Taufe des (beschnittenen) François.

Nicht nur das Geheimnis der Grimberts durchdringt man als Zuschauer erst nach und nach, ähnlich ergeht es einem mit der ungewöhnlichen Struktur von Claude

Millers Film. Die Erzählerstimme, jene des erwachsenen François, macht klar, dass die – in Schwarzweiss dargestellte – Handlung des Jahres 1985 als «Gegenwart» anzusehen ist, von der aus – in farbigen Bildern – zurückgeblendet wird. Das ist ein plausibler Ausgangspunkt, sucht François doch zu diesem Zeitpunkt im wörtlichen Sinne seinen Vater. Der Film setzt jedoch, wie geschildert, mit dem Jahr 1955 ein, und die Handlungsebene des anfänglich siebenjährigen, später vierzehnjährigen François bleibt dominierend. Von dieser ausgehend, wird noch weiter zurückgeblendet, anfänglich in die von François imaginierte, später in die von der Nachbarin geschilderte Vorgeschichte. Das mag kompliziert klingen, doch bilden Vergangenheit und Gegenwart in der Identitätssuche nun mal ein Ganzes, weshalb die Komplementarität der verschiedenen Ebenen im Laufe des Films immer zwingender erscheint.

Wie die Zeitebenen durchdringen sich in Millers differenzierter Figurenzeichnung auch die Motivationen: Maximes erste Frau Hannah unterscheidet sich von ihrem Mann dadurch, dass sie ihre jüdische Identität akzeptiert, worin man eine Form von Stärke sehen kann, aber zugleich den Ausdruck einer traditionell jüdischen passiven Opferhaltung. Wenn sie – den Häschern schon beinahe entkommen – bei einer Kontrolle anstelle des zur Rettung erstandenen gefälschten Ausweises ihren richtigen mit dem Judenstempel vorzeigt und sich selbst und ihren Sohn damit der Verhaftung und dem Weg in den Tod ausliefert, soll man darin nur eine Weigerung sehen, sich zu verstecken und zu verstellen? Oder wiegt die Ahnung von der sich anbahnenden Liebe ihres Mannes zu ihrer Schwägerin Tania nicht ebenso schwer?

Claude Miller hält es mit der Nachbarin Louise: Wie sie, ohne zu (ver-)urteilen, beobachtet, so schildert er uns verständnisvoll Haltungen und Handlungen. Menschliche und allzu menschliche, wie sie alltäglich sind, und doch in unmenschlichen Zeiten fatal werden. Miller macht nachfühl-

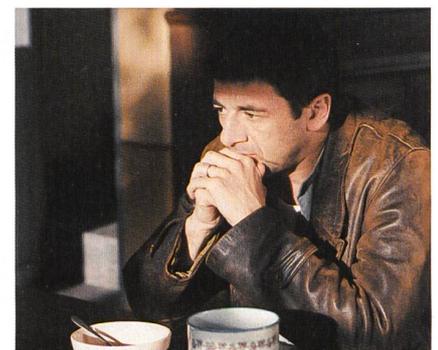
bar, dass Maxime stark sein will, kein «Oy-oy-Jude», wie er es seinem Vater einmal vorwirft, dass er auf seinem Recht auf ein normales Leben besteht – und er lässt uns, wenn der alt gewordene Maxime wegen des Unfalltodes seines Hundes zusammenbricht, auch erahnen, welchen Preis dieses «Starksein» gekostet hat.

Das Thema der Trauer um Hunde, kontrastiert mit der Unfähigkeit zum Umgang mit der Trauer um Menschen, erfährt in der letzten Sequenz des Films eine bittere Zuspitzung. François, nun selbst Vater einer kleinen Tochter, stösst beim Spaziergang mit ihr im Park eines Schlosses auf die Grabtafeln eines Hundefriedhofs. Das Anwesen gehört der Tochter von Pierre Laval, jenes Politikers der Vichy-Regierung, der in hohem Masse mitverantwortlich war für die Deportation der französischen Juden in die Vernichtungslager.

Claude Miller, der viele seiner Onkel und Tanten im Holocaust verloren hat, der seinen jüdischen Hintergrund aber bisher nie zum Thema seiner Filme machte, hat in Philippe Grimberts (teilweise autobiographischem) Roman einen wie für ihn geschaffenen Stoff gefunden. In der subtilen Balance zwischen Historischem und Persönlichem, zwischen den tragisch-dramatischen Zeiten und den komischen Aspekten der privaten Tragödien kommen die Qualitäten dieses diskreten Filmemachers zum Tragen. Wenige Werke des inzwischen Fünfundsechzigjährigen haben Furore gemacht. Dafür waren sie wohl zu komplex und zu subtil, wie etwa seine PETITE LILI von 2003, mit der er bezeichnenderweise seiner Bewunderung für Anton Tschekow Ausdruck verliehen hat.

Martin Girod

R: Claude Miller; B: C. Miller, Natalie Carter, nach dem Roman von Philippe Grimbert; K: Gérard de Battista; S: Véronique Lange; M: Zbigniew Preisner. D (R): Cécile de France (Tania), Patrick Bruel (Maxime), Ludivine Sagnier (Hannah), Julie Depardieu (Louise), Mathieu Amalric (François), Sam Garbarski (Maximes Vater), Nathalie Boutefeu (Esther). P: Yves Marmion, UGC YM, Integral Film, France 3 Cinéma. F, D 2007. 100 Min. CH-V: JMH Distribution, Neuchâtel



3:10 TO YUMA

James Mangold

Nach John Fords *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* (1962) war das Westerngenre nicht mehr dasselbe. Hier wurde es sozusagen seiner ideologischen Grundfesten beraubt, verlor die Stabilität seiner Stereotypen, büsste den Zauber der von ihm reproduzierten Mythen ein. Was in der Folge noch von Männern handelte, die in Stiefeln sterben, musste sich unter den Begriff Spätwestern subsumieren lassen. Regisseure wie Sam Peckinpah, Robert Altman, Arthur Penn, Burt Kennedy, Michael Cimino, Michael Winterbottom, aber auch Leone und Corbucci haben in ihren einschlägigen Werken den von Ford vollzogenen filmhistorisch wie gesellschaftlich relevanten Bruch stets mitinszeniert: Denn Glaubwürdigkeit konnte der Spätwestern nur erlangen, indem er konsequent den klassischen Western dekonstruierte und somit das gängige Selbstverständnis der Vereinigten Staaten bezüglich der eigenen Vergangenheit in weiten Teilen als Zerrbild entlarvte.

James Mangold zeigt sich von dieser Entwicklung völlig unbeeindruckt. Der hauptsächlich durch *WALK THE LINE*, der filmischen Adaption der Biografie Johnny Cashes, bekannt gewordene Schüler von Alexander Mackendrick und Milos Forman erweckt mit *3:10 TO YUMA* nämlich den Eindruck, als seien die letzten vierzig Jahre Kinogeschichte spurlos an ihm vorübergezogen. Dies hat nur bedingt mit dem Umstand zu tun, dass es sich um ein Remake handelt. Bereits 1957 setzte Delmer Daves unter dem gleichen Titel eine Kurzgeschichte von Elmore Leonard in Szene. Das Original besticht weniger durch einen anspruchsvollen Plot als vielmehr durch eine rasante Exposition sowie die vorzügliche Schwarzweissfotografie des Kameramanns Charles Lawton jr. Und es zieht seine Spannung daraus, dass hier zwei unterschiedliche Charaktere aufeinanderprallen, die nicht einfach in ein good guy / bad guy-Schema passen, sondern die mittels elaborierter Dialoge ein Musterstück in psychologischer Kriegsführung abliefern. Zweihundert Dollar werden dem in Exis-

tenznot geratenen Rancher Dan Evans geboten, damit er den charismatischen Bandenchef Ben Wade zu einer drei Tagesritte entfernten Bahnstation bringt, von wo aus der Zug nach Yuma, ins dortige Staatsgefängnis fährt. Abfahrtszeit ist 3:10 Uhr – das Vorrücken des Zeigers auf dem Ziffernblatt ist von ähnlicher Dramatik wie in Fred Zinnemanns *HIGH NOON* (1952), denn die Clique des Oberkriminellen will den Gefangenen-transport um jeden Preis verhindern.

Bei Daves sind es Van Heflin (Evans) und Glenn Ford (Wade), die sich auf hohem Schauspielniveau mental und auch physisch aneinander abarbeiten. Mangold schickt *Christian Bale* als Evans und *Russell Crowe* als Wade in die Arena, und da fängt das Problem schon an. Einerseits erweist sich Crowe seinem Gegenüber als darstellerisch weit überlegen, andererseits ziert über lange Strecken des Films ein spöttisches Feixen sein Gesicht, als sei dies der einzige mimische Ausdruck zur Demonstration von Egomane. Im Vergleich zum Original weist das Remake einige Veränderungen auf: die Figur eines Kopfgeldjägers im staatlichen Auftrag wird eingeführt (verkörpert von *Peter Fonda*), und der vierzehnjährige Sprössling des Viehzüchters rückt unversehens in den Mittelpunkt des Geschehens. Aus der Zweierkonstellation wird somit eine Dreierkonstellation: Der Heranwachsende sieht sich plötzlich mit zwei extrem divergierenden Vaterbildern konfrontiert, und da *3:10 TO YUMA* eben kein Spätwestern, sondern der Abklatsch eines Traditionswestern ist, endet es, wie es enden muss: mit einem überzeichnet-verkitschten Sühneopfer des Erzeugers, der seinen bisherigen Mangel an Heldentum bewusst im Beisein des Sohnes heroisch kompensiert.

Überhaupt der Schluss: der war schon in der Fünfziger-Jahre-Fassung ausgesprochen fragwürdig. In der Neuverfilmung gerät er zur Posse eines Showdowns, als selbst eine Legion von Schiesswütigen nicht verhindern kann, dass Evans mit Wade auch die letzten 800 Meter zum Zielbahnhof zurücklegt. Nun war der Western schon immer ein reichlich

irreales Genre, in dem eine Übermacht von Zwanzig gegen Einen noch gar nichts besagt und in dem harte Kerle Stunden durch die staubige Prarie reiten, um sich anschließend im erstbesten Saloon Hochprozentiges hinter die Binde zu kippen. Aber exakt von der Sorte sind die Klischees, die Mangold dem Zuschauer unreflektiert zumutet und die dafür sorgen, dass man den Film bereits während des Zuschauens wieder zu vergessen beginnt.

Am ehesten bleibt wahrscheinlich der Schauspieler *Ben Foster* in der Rolle des Vize-Bosses der Wade-Bande im Gedächtnis haften: ein diabolischer Killer mit derart melancholisch dreinblickenden, wässrig-blauen Augen wütete lange nicht mehr über die Leinwand. Und allenfalls kann der Regie und dem verantwortlichen Drehbuchteam *Michael Brandt / Derek Haas* (letztere haben schon das Script zu *2 FAST 2 FURIOUS* verbochen) zugute gehalten werden, dass sie wenigstens ansatzweise bemüht waren, so etwas wie einen Subtext in die Handlung einzuflechten. Die Ausgestaltung der amerikanischen Gesellschaft vollzieht sich nämlich quasi wie ein dialektischer Prozess, wird eben nicht nur von der individuellen Loyalität zu den Werten des Landes geprägt, sondern auch von Korruption, Geldgier, Ausbeutung, Folter und Feigheit bestimmt. Freilich sind die entsprechenden Motive hier viel zu beliebig gestreut, um überzeugen zu können. *3:10 TO YUMA* ist also keineswegs die Wiedergeburt eines dahinvegetierenden Genres, es ist vielmehr ein neuerlicher Beleg für dessen Siechtum.

Thomas Basgier

R: James Mangold; B: Halstead Welles, Michael Brandt, Derek Haas nach einer Kurzgeschichte von Elmore Leonard; K: Phedon Papamichael; S: Michael McCusker; A: Andrew Menzies; Ko: Arienne Phillips; M: Marco Beltrami. D (R): Russell Crowe (Ben Wade), Christian Bale (Dan Evans), Logan Lerman (Will Evans), Dallas Roberts (Grayson Butterfield), Ben Foster (Charlie Prince), Peter Fonda (Byron McElroy), Luce Rains (Marshall Weathers). P: Relativity Media, Tree Line; Cathy Konrad. USA 2007. 111.35; 122 Min. CH-V: Rialto Film, Zürich; D-V: Sony Pictures Releasing, Berlin



CHARLIE WILSON'S WAR

Mike Nichols

Das Debakel der US-Amerikaner im Irak hat eine Vorgeschichte und ist nicht frei von historischer Ironie. Sie selbst waren es, die 1980 im Krieg der Sowjetunion gegen Afghanistan die Mudjahedin aufrüsteten. Man glaubte sich noch immer im Kalten Krieg, sah die latenten Konflikte muslimischer Gotteskrieger mit der westlichen Lebensweise nicht. Wie hätte das dann ausgerechnet der osttexanische Kongressabgeordnete Charlie Wilson erkennen können? Der war bis dato nur durch seine stetige Wiederwahl aufgefallen und durch genau jene westlichen Ausschweifungen eines Lebens zwischen Whirlpool- und Spendenwerbe-parties, Whisky und Kokain, Blondinen und Brünetten. Allerdings ist der Hinterbänkler immerhin Mitglied in der Ethikkommission und im Verteidigungsausschuss. Tom Hanks, der den Film auch produzierte, ist weder eine überzeugende Verkörperung des raubeinigen Texaners und Womenizers noch die eines schlaun Politikers aus der Provinz. Er steht vor allem für die Aufrichtigkeit der Überzeugungen der Figur, seien es nun die erotischen oder die politischen, mit denen sich der Film zunehmend beschäftigt. Wie Charlie Wilson dazu kommt, auf welcher geistigen oder ökonomischen Grundlage sie stehen, das wird ausgeklammert beziehungsweise als bekannt vorausgesetzt. Wahrscheinlich ist es noch immer die Ideologie der Western: wenn irgendwo etwas schief oder ungerecht läuft, dann muss der wackere Mitläufer ein Held werden und aufräumen.

Gerade ist Charlie Wilson von einer Orgie in Las Vegas zurückgekommen, da zitiert ihn die sechsreichste texanische Milliardärin zu sich. Die Aussicht auf ein Schäferstündchen mit ihr lässt ihn nach Houston fliegen. Doch beim Après-Sex erwartet sie eine konkrete politische Gegenleistung: die Verdopplung des CIA-Etats für geheime Operationen in Afghanistan. Charlie Wilson konnte bis dahin nicht einmal Afghani- von Pakistan unterscheiden. Doch er tut, was ihm seine Gönnerin aufgetragen. Die wird von Julia Roberts als sphinxhaft ondulierte

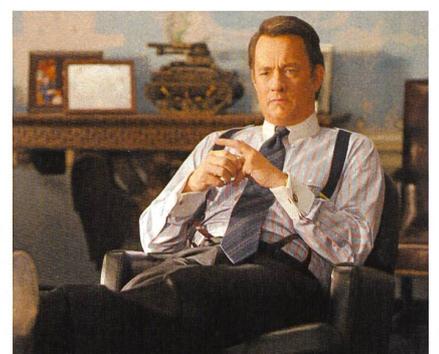
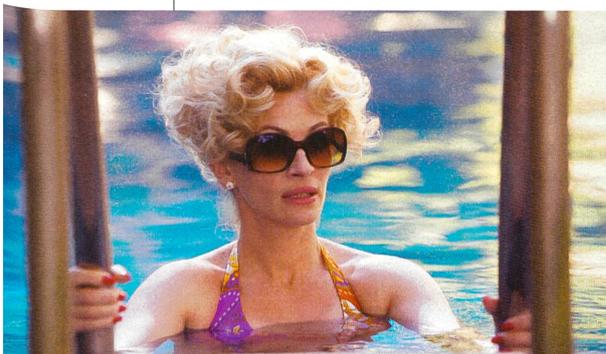
Weissblondine gespielt. Was sie eigentlich antreibt, grosse internationale Politik zu betreiben, bleibt völlig unklar. Vielleicht Langeweile, vielleicht die mühsam heruntergekühlte Machtgier einer Lady Macbeth im staubig heissen Texas.

Es bedarf nur einiger weniger Szenen, in denen russische Kampfhubschrauber afghanische Zivilisten jagen, um die Notwendigkeit des Eingreifens zu beglaubigen. Nichols zeigt das aus der Perspektive eines Videospieles und der einschlägigen Szene in *APOCALYPSE NOW* (1979), nachbearbeitet am Computer. Charlie Wilson fliegt schnell nach Islamabad, um mit dem pakistanischen Präsidenten zu konferieren, und besichtigt anschliessend ein Flüchtlingslager, wo das Elend, das die Russen erzeugen, ausgestellt wird. Es ist fast das einzige grosse Kinobild des 75 Millionen Dollar teuren Films, wenn die Kamera langsam zurückfährt und offenbart, dass das gesamte Tal von vertriebenen Afghanen unter Zelten und Plastikplanen bevölkert ist. Eine solch effektvolle Einstellung war schon in *GONE WITH THE WIND* (1939) zu sehen, dort zeigte sie einen riesigen Lazarettplatz im amerikanischen Bürgerkrieg. Die emotionale Wirkung auf Charlie setzt natürlich sofort ein. Er ist es, der den verdeckten Krieg gegen die Russen in Afghanistan ermöglicht, indem er dafür parlamentarisch eine Milliarde Dollar besorgt (so behauptet es jedenfalls der zugrunde liegende Bestseller von George Crile). Der Erfolg, der sich einstellte, erscheint rückblickend eher als Pyrrhussieg. Bekanntlich ziehen sich die Russen 1987 aus Afghanistan zurück, und es entsteht ein bis heute anhaltender Bürgerkrieg. Zur Hilfe gekommen war Charlie ein etwas durchgeknallter, messerscharf strategisch denkender, alle (Benimm-)Regeln ignorierender CIA-Beamter. Philip Seymour Hoffman spielt ihn mit verbohrtem Schneid, köstlichem Zynismus und umwerfender Macho-Schärfe, so dass die Türen im CIA-Hauptquartier in Langley regelmässig zu Bruch gehen.

1969 hatte Mike Nichols in *CATCH 22* den Irrwitz der Kriegsmaschinerie gezeigt, die letztlich nur zur Profitmaximierung angeordnet wird. Zwar findet sich auch in *CHARLIE WILSON'S WAR* Aberwitz und Ironie. Doch die speist sich vor allem aus dem Ergebnis der vorgefundenen historischen Verläufe. Die satirische Schärfe von *CATCH 22* erreicht der Film trotz der Rasanz scharfzüngiger Dialoge und soap-operahafte Tempo nicht. Zu viel ist einfach dahingesagt. Die Strukturen, in denen Politik und Kriege stattfinden, bleiben vordergründig, somit ebensowenig kritisch beleuchtet wie die Rüstungsgeschäfte, die Charlie Wilson einfädelt. Die Handlung wird gerahmt von der Verleihung des höchsten militärischen Ordens an den Helden, den dieser vor der überdimensionalen US-Flagge in einem Flugzeughangar tränenbewegt entgegennimmt. Es wird suggeriert, dass er glorreich gehandelt hat, auch wenn das Endspiel einmal mehr versaut wurde. Geld für den Wiederaufbau konnte er nämlich nicht mehr locker machen. An solche Überlegungen verschwendet *CHARLIE WILSON'S WAR* nur einen nachgestellten Schriftsatz vor dem Abspann. Insofern trägt der Film wenig dazu bei, das regelmässige finale Versagen der brachialen US-Aufräumerdoktrin in Frage zu stellen. Das folgsame Einschwenken auf amerikanische Denk- und Lebensweisen wie in Deutschland nach 1945 bleibt wohl doch eher historische Ausnahme. Charlie Wilson erweist sich als Amerikaner durch und durch. Der Bomberpilot Yossarian in *CATCH 22* war es nicht und formulierte damals schon die Skrupel, die heute angebrachter denn je wären.

Jürgen Kasten

R: Mike Nichols; B: Aaron Sorkin, nach dem Sachbuch von George Crile; K: Stephen Goldblatt; S: John Bloom; A: Victor Kempster, Bradford Ricker; Ko: Albert Wolsky; M: James Newton Howard. D (R): Tom Hanks (Charlie Wilson), Julia Roberts (Joanne Herring), Philip Seymour Hoffman (Gust Avrakotos), Amy Adams (Bonnie Bach), Ned Beatty (Doc Long), Emily Blunt (Jane Liddle). P: Playtone Prod., Participant Prod., Relativity Media; Tom Hanks, Gary Goetzman. USA 2007. 98 Min. V: Universal Pictures International



THE BUCKET LIST

Rob Reiner

«To kick the bucket» hat umgangssprachlich die Bedeutung von «sterben». Um die Bucket List dürfte es sich also um etwas handeln, was damit zu tun hat. Aber der Reihe nach: Amerikanische Filme, die sich dem grossen Publikum verpflichtet fühlen, erzählen ihre Geschichten emotional, und dabei können humorige Bestandteile diese Gefühle selbstverständlich unterstützen und sind nicht widersprüchlich. So kann eine Besetzung der beiden wichtigen Rollen mit *Jack Nicholson* und *Morgan Freeman* die Sicherheit bieten, dass ein Film über das Sterben das Leben bis dahin als unterhaltendes Spektakel zeigt, nach dem Shakespeareschen Motto «All the world's a stage, / And all the men and women merely players»: keine Larmoyanz, keine sozialkritischen Bemühungen, keine moralischen Verurteilungen.

Der schwarze Automechaniker Carter Chambers landet als erster wegen seiner Krebserkrankung im Hospital, das der strikten Ideologie folgt, alle Patienten nur in Zweibett-Zimmern unterzubringen. Und als der Vorhang, der beide Betten trennt, zur Seite gezogen wird, muss der andere Patient erkennen, dass auch für ihn keine Ausnahme gemacht wird, obwohl er, der weisse Edward Cole, doch milliardenschwerer Besitzer dieser Klinik ist. Er wurde direkt von einer Vorstandssitzung eingeliefert, auf der er noch die Konzeption seines Hospitals als Erfolgsrezept vorstellte. Jetzt kann der ebenfalls an Krebs Erkrankte diesem Prinzip nicht zuwiderhandeln. Also ist er gezwungen, sich mit Chambers zu unterhalten, der ihm aber an Bildung überlegen ist, wollte er doch mal studieren...

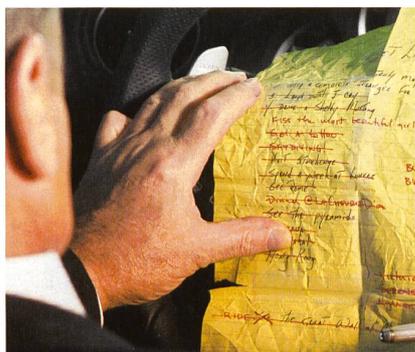
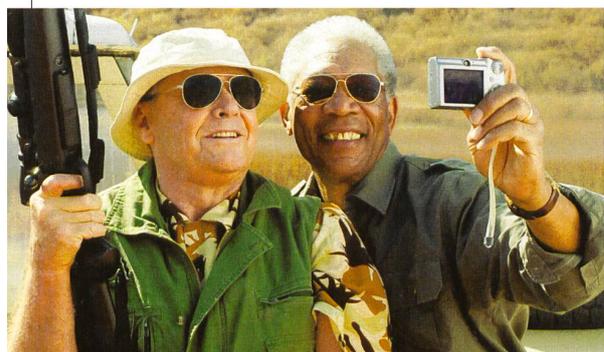
Die Nähe der beiden intensiviert sich auch im emotionalen Bereich, als sie erfahren müssen, dass ihr Leben nur mehr höchstens ein Jahr währen wird. Chambers kritzelt etwas auf einen Zettel, wirft ihn aber dann weg, und Cole beschafft ihm sich heimlich. Es ist eine Liste von Dingen, die Chambers immer schon tun wollte und nun noch vor seinem Tod erledigen möchte: die Bucket List.

Der scheinbar alleinstehende Cole schlägt vor, eine gemeinsame Weltreise in seinem Jet auf die Liste zu setzen, um nach ihrer Operation die schönsten Punkte der Erde anzusteuern und so die Liste abzuarbeiten. Carters Frau, zuerst dagegen, gibt ihren Widerstand auf, und wir sehen die beiden an den ansehnlichsten Reisezielen der Erde die letzte Lebenszeit geniessen. Carter und Cole werden friedlich sterben.

Jedes Handlungsdetail wird durch die fast erschreckende Präsenz der beiden Hollywood-Legenden Nicholson und Freeman zu einer Apotheose des Lebens, das die Aussicht auf den Tod wie ein Erlebnis integriert. Man glaubt mit den eigenen Gefühlen in dieser Inszenierung geborgen zu sein, allen Widerwärtigkeiten trotzen zu können. Selbst tragische Momente entbehren nicht der unterschwelligem Aufforderung zum Wohlgefallen. Der Film ist säkularisierte Religion, weil er erlösende Momente für jegliche Lebenssituation zu inszenieren versteht. Das Multitalent Rob Reiner (unter anderen *WHEN HARRY MET SALLY*, 1989; *A FEW GOOD MEN*, 1992; *THE STORY OF US*, 1999) besitzt die kompromisslose Begabung, menschliche Schicksale wie in Watte verpackt zu präsentieren. Nur wenn er die touristischen Stationen der Weltreise wie in einem Reisekatalog abarbeitet, hat man das Gefühl, dass ihm angesichts anderer Kulturen die hollywoodsche Verpackungsideologie abhanden kommt, beziehungsweise für Reiners ästhetische Sichtweise diese visuellen Eindrücke irritierend sind. Ansonsten ein Feel-good-Movie, wie auch der Netzkommentar eines amerikanischen Testbesuchers des Films beweist: «So get a bucket of popcorn and a bucket of soda pop and see this movie!»

Erwin Schaar

R: Rob Reiner; B: Justin Zackham; K: John Schwartzman; S: Robert Leighton; M: Marc Shaiman. D (R): Jack Nicholson (Edward Cole), Morgan Freeman (Carter Chambers), Sean Hayes (Thomas), Beverly Todd (Virginia Chambers), Rob Morrow (Dr. Hollins), Rowena King (Angelica). P: Story Line Entert. USA 2007. 97 Min. CH-V: Warner Bros. Zürich

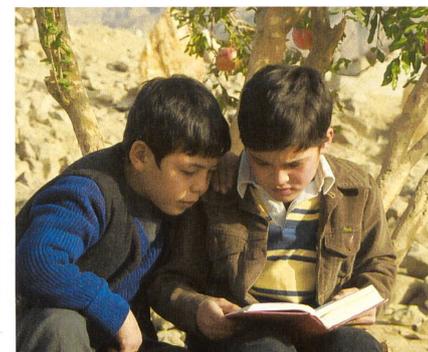


THE KITE RUNNER

Marc Forster

The story behind the story: Wer Khaled Hosseinis Debütroman «The Kite Runner» mit dem Leben des Autors vergleicht, wird auf einige Parallelen stossen. Hosseini lebt in den USA. Seine Familie, aus der gehobenen Mittelschicht der Paschtunen stammend, hat dort nach dem Einmarsch der Sowjetunion in Afghanistan Asyl beantragt. Hosseinis Vater wollte nach seiner Arbeit bei der afghanischen Botschaft in Paris nicht nach Kabul zurückkehren.

Hosseinis Geschichte von dem Paschtunen-Jungen Amir und seinem Freund Hassan, einem Hazara, ist 2003 erschienen, erreichte schnell einen Spitzenplatz in den Bestseller-Listen und wurde bis heute über acht Millionen Mal verkauft. Die bewegende Geschichte der Freundschaft zweier Jungen mit gänzlich verschiedener sozialer Herkunft, das exotische Milieu, die politischen Implikationen mögen in ihrer Mischung den Erfolg des Buches ausgemacht haben. «It was one of the most powerful and cinematic pieces of literature that I had ever read. It was magical», meinte die Mitproduzentin des Films, *Rebecca Yeldham*. Der Blick auf eine dem Westen noch ungleiche Welt, die Abenteuerliches verheissen könnte, ist allerdings von zwiespältigen Sehnsüchten geprägt, weil diesen Sentimentalitäten schnell die Realität aus dem Blickfeld geraten kann. Der Film war als Raubkopie schneller in Afghanistan als im Kino, und die Schlüsselszene des Films, die für die Beziehung von Amir und Hassan eine wichtige, aber auch heikle Rolle spielt, erregte die Rechtgläubigen, denn die Sexualität kommt mit ins Spiel. Das könnte Auswirkungen haben, wie der Vater von Ahmed Khan, der den Hassan spielt, befürchtet: «Die Leute meines eigenen Volkes werden sich gegen mich richten. Und was werden sie meinem Sohn antun? Sie können unsere Hälse durchschneiden, sie können uns foltern.» (Der Spiegel, Nr. 42/2007). Wie die Süddeutsche Zeitung am 6. Dezember 2007 meldete, wurden vier der jungen Darsteller von der Produktionsfirma Paramount an einen «sicheren Ort» in den Verei-



nigten Emiraten gebracht. Diese Aktion war die Voraussetzung für den internationalen Start des Films!

Aber was ist die Geschichte des Films, die auch solche Reaktionen hervorrufen kann? Drachen steigen wie aufgeregte Vogelschwärme auf in den Himmel Kabuls der siebziger Jahre, und es gehört zum Wettkampf, die Flieger der anderen mit kunstvollen Manövern zu kappen und auf die Erde zu zwingen. Ein symbolisches Spiel für ein Land, dem Stammeskämpfe nicht unbekannt sind, das von politischen Grossmächten zu dieser Zeit aber noch eher unbehelligt ist. Die soziale Situation manifestiert sich in einer ungewöhnlichen Freundschaft: Amir ist der Sohn eines wohlhabenden Paschtunen und Hassan ist als Sohn des Hausdieners zugleich auch Amirs Untergebener, der alles für ihn tun würde und wird. Als er sich nach einem gewonnenen Turnier auf die Suche nach Amirs Drachen macht, wird er vom Nachbarjungen Assef mit dessen Helfershelfern gestellt, denen diese Freundschaft, die keine Klassenkenntnis, ein Dorn im Auge ist. Hassan gibt den von den jugendlichen Rabauken geforderten Drachen nicht heraus und wird daher misshandelt und sexuell missbraucht. Amir muss auf der Suche nach Hassan diese Demütigung seines Freundes mit ansehen, schreitet aber nicht ein. Mehr aus Angst vor dem Spott, wenn er dem seinem Stande nicht angemessenen Freund helfen würde. Er erlebt das in der Tiefe seines Herzens als Verrat, den er aber rational nicht zugeben möchte, und bezieht daher Hassan auch noch eines Diebstahls, um sich in fast schon moralischer Dialektik mit einer weiteren Schuld von seiner ersten Schuld zu befreien. Hassans Vater kann diesen Ehrverlust nicht erwinden und verlässt mit seinem Sohn, der die Lüge Amirs nicht aufdeckt, das Haus, dem er so lange und auf seine Weise treu gedient hat.

Die Zeiten, die den Menschen klare Hierarchien vorgegeben haben, ändern sich: die russische Invasion treibt viele Angehörige der intellektuellen und wirtschaftlichen Oberschicht aus dem Land. Auch Amirs

Vater, ein Gegner des Kommunismus, muss fliehen, und wir treffen die beiden 2000 in den USA, in San Francisco wieder, wo ein Flohmarkt zu einem Lebensmittelpunkt afghanischer Flüchtlinge geworden ist und wo Amir, inzwischen Schriftsteller, auch seine Frau Soraya kennenlernt.

Der Film beginnt am Vorabend von Amirs erster Buchveröffentlichung, als er ein Telefonat eines alten Freundes seines Vaters erhält, der ihn bittet, nach Afghanistan zurückzukommen, um den Sohn von Hassan zu retten.

In Rückblenden wird die Geschichte der beiden Jungen erzählt und entgeht so der Gefahr einer stringent inszenierten zeitlichen Abfolge, die sich auf differenzierte Entwicklungsschritte (das Erwachsenwerden Amirs) hätte einlassen müssen. Zudem ist es einer Spannungsdramaturgie dienlich, wenn Regisseur Marc Forster anfangs die Neugierde auf eine Geschichte lenkt, die es nun zu erzählen gilt.

In Afghanistan wird Amir nach abenteuerlichen Unternehmungen auf den Taliban Assef treffen, und es wird ihm gelingen, Hassans Sohn Sohrab nach einer gefährlichen Mission zu entführen und ihm als Aufarbeitung seiner Schuld und seines Verrats an Hassan, der ihm auch verwandtschaftlich näher stand als er ahnte, eine neue Heimat zu geben. Wenn Sohrab mit der gleichen Freude und den gleichen Tricks wie Amir die Drachen anderer Kinder vom Himmel holen wird, könnte ein wenig von der Schuld getilgt sein, die sein jetziger Vater einmal auf sich geladen hat.

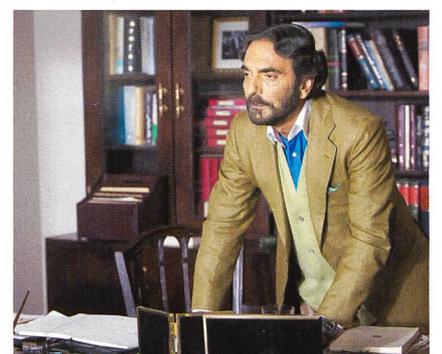
Marc Forster, der Schweizer Filmemacher, 1969 im schwäbischen Illertissen geboren, in Davos aufgewachsen, hat nach seinem Filmstudium an der New York University Anfang der neunziger Jahre eine bemerkenswert schnelle Karriere geschafft. Er gewinnt 2001 den Jurypreis des Sundance Film Festival mit seinem Kino-Debütfilm *EVERYTHING PUT TOGETHER*, dreht im selben Jahr mit Halle Berry *MONSTER'S BALL*, der ihr einen Oscar einbringt, und ist der Regisseur des zweiund-

zwanzigsten, des kommenden James-Bond-Films, für den Paul Haggis das Drehbuch geschrieben hat.

Forster ist ein Erzähler, der die Charaktere so ins Bild zu setzen weiss, dass die Ereignisse von ihnen geprägt werden. Die Personen besitzen eine autarke Individualität, der sich die äusseren Geschehnisse wie dafür bestimmt unterordnen. Dass diese Inszenierungskunst aber auch Brüche – durch die Vielfalt der Story bedingt – aufweisen kann, zeigen die Episoden, die vor allem der Spannung geschuldet sind. Das trifft dann die Figuren, deren Profil von Unmoral gezeichnet ist, bei denen das Böse fast schon zum Klischee verkommt: Der russische Soldat, der an der Grenze zu Pakistan von den vor den Sowjets Flüchtenden die junge Mutter für die Befriedigung seiner sexuellen Wünsche fordert, scheint keine Skrupel zu kennen. Erst ein vorgesetzter Offizier (!) rettet die Frau. Und als Amir Sohrab bei den Taliban aufgespürt hat, wo er als Lustknabe missbraucht wird, werden die Gotteskrieger als menschlicher Abschaum gezeigt, denen die Steinigung von Frauen ebenso selbstverständlich ist wie die Deklamation gottgefälliger Sprüche. Gut und böse, nicht das Diametrale als Grundfiguration des Theaters schlechthin irritiert – es ist ja auch in den positiv gezeichneten Personen präsent – sondern dass Forster solche Klischerierungen für Menschen gebraucht, die dem politischen Westen schon immer für die Dämonisierung anderer Ideologien eingefallen sind. Bezeichnenderweise sind es auch die schwächsten Teile des Films und lassen Erinnerungen an die Verfilmung von Betty Mahmoodys Buch «Not without my daughter» von 1991 wach werden.

Erwin Schaar

R: Marc Forster; B: David Benioff, nach dem Roman von Khaled Hosseini; K: Roberto Schaefer; S: Matt Chesse; A: Carlos Conti; Ko: Frank Fleming; M: Alberto Iglesias. D (R): Khalid Abdallah (Amir), Homayoun Ershadi (Baba), Zekiria Ebrahimi (Amir jung), Ahmad Khan Mahmoodzada (Hassan jung), Ali Danesh Bakhtyari (Sohrab), Atossa Leoni (Soraya). P: Dream Work Pictures, Sidney Kimmel Entert. USA 2007. 122 Min. V: Universal Pictures International



MICHAEL CLAYTON

Tony Gilroy

Der Anwalt Michael Clayton, Spezialist für «juristische Aufräumarbeiten», ist gerade auf der Heimfahrt, als er relativ unvermittelt anhält und aussteigt, um Pferde neben der Strasse zu betrachten – da fliegt sein Auto in die Luft. Ein Zwischentitel später: Ein Flashback blendet vier Tage zurück und rollt die Ereignisse auf, die zu dem Anschlag geführt haben. Der Kunstgriff, mit einem Höhepunkt zu beginnen, der im Ablauf der Geschichte eigentlich erst gegen Ende kommt, um dann anschliessend die Erzählung vom Anfang an chronologisch abzuspielen, hat man mittlerweile etwas oft gesehen. Wenn wir die Szene gegen Ende des Films dann noch einmal sehen, wird sie eine ganz andere Bedeutung haben. Das ist durchaus reizvoll, dieser narrative Trick, der vor allem dazu dient, den Film gleich mit einem Knaller zu beginnen, wirkt aber nicht mehr ganz so smart wie einst.

«Smart» ist überhaupt ein Adjektiv, das zu MICHAEL CLAYTON sehr gut passt, und das ist durchaus nicht negativ gemeint, denn Tony Gilroy erzählt seine Geschichte äusserst souverän und kontrolliert. Der Plot ist zwar erst einmal ziemlich konventionell: Eine Anwaltskanzlei vertritt einen Chemiekonzern in einer Sammelklage. U/North wird beschuldigt, ein giftiges Pflanzenschutzmittel verkauft zu haben. Als Arthur Edens, der federführende Anwalt, erfährt, dass sein Klient stets von den Nebenwirkungen wusste, erleidet er einen Nervenzusammenbruch, zieht sich während einer Zeugeneinvernahme nackt aus und überhäuft die Zeugin der Gegenseite mit Liebesbezeugungen. Der ganze Prozess steht auf dem Spiel und mit ihm die geplante Fusion der Anwaltskanzlei. Clayton wird beauftragt, sich um seinen Freund Arthur zu kümmern und den Schaden zu beheben, doch er hat selbst Probleme genug: Schulden, einen Bruder mit einem Suchtproblem und eine unsichere Zukunft in der Kanzlei.

Dass heutzutage das Böse ein Anwaltpatent hat, weiss Gilroy, der mit MICHAEL CLAYTON sein Regiedebüt gibt, schon län-

ger, stammt von ihm doch auch das Drehbuch zu THE DEVIL'S ADVOCATE, in dem Keanu Reeves einen faustischen Handel eingeht. Seither sind zehn Jahre vergangen, und Gilroy ist mittlerweile offensichtlich zur Einsicht gelangt, dass die moderne Geschäftswelt so oder so die Hölle ist – auch ohne übersinnliches Personal. Das wahrhaft Diabolische an MICHAEL CLAYTON ist, dass es hier keinen richtigen Bösewicht mehr gibt. Alle sind nur Handlanger, stehen im Dienst übergeordneter Mächte. Clayton bezeichnet sich selbst als Abwart, der gerufen wird, um die Schweinerei aufzuputzen, doch im Grunde versehen seine Kollegen und selbst die von U/North angeheuerten Killer die gleiche Aufgabe. Sogar Karen Crowder, die eigentliche Gegenspielerin Claytons, erscheint letztlich als hilflose Marionette, die ihre scheinbar so souveränen Medienauftritte vor dem Spiegel einstudieren muss.

Jeder ist hier nur ein Zahnrad im System, respektive sorgt mit reichlich Schmiere dafür, dass dieses weiterläuft. Diese Form der Kapitalismuskritik mag weder sonderlich neu noch subtil sein, doch sie erhebt den Film über den Thriller-Durchschnitt. In MICHAEL CLAYTON geht es nie wirklich darum herauszufinden, wer die Bösewichte sind und welche finsternen Machenschaften sie verheimlichen; anders als in Filmen Grishamscher Prägung, gibt es kaum Schiessereien und wilde Verfolgungsjagden. Der Giftskandal rückt nie ins Zentrum, er wirkt nur als Hintergrund, vor dem die Figuren agieren. Denn ihnen und ihrer Interaktion gilt das Interesse des Films.

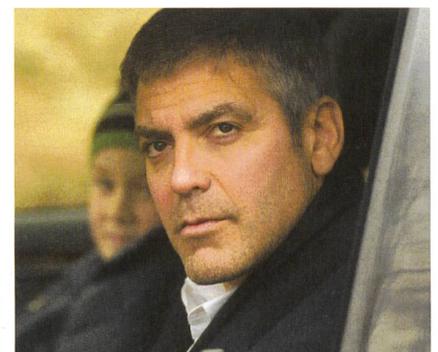
Gilroy lässt sich viel Zeit, was umso erstaunlicher ist, wenn man bedenkt, dass von ihm auch die Drehbücher zur «Bourne»-Trilogie stammen, deren letzten beiden Teile an Hektik kaum zu überbieten waren. Doch durch die bedächtige Regie wird MICHAEL CLAYTON etwas überraschend zum Schauspielerspiel. George Clooney stellt seinen patentierten Nespresso-Charme – dieses Mal in der etwas depressiven Variante – gewohnt gekonnt zur Schau, und auch das übrige En-

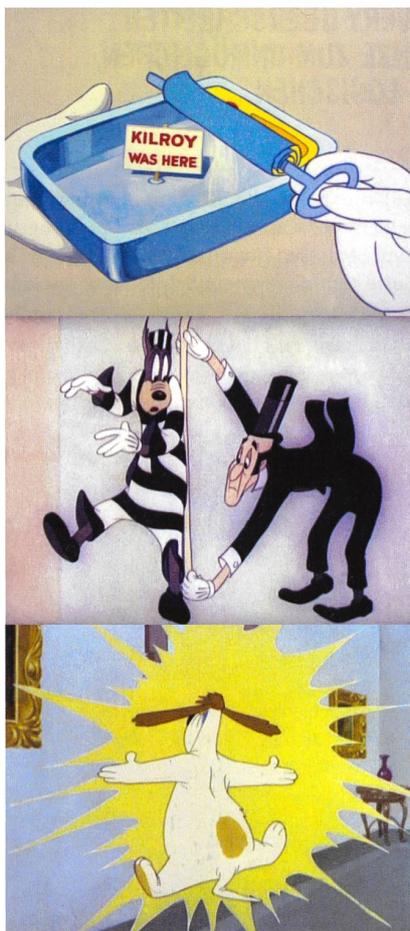
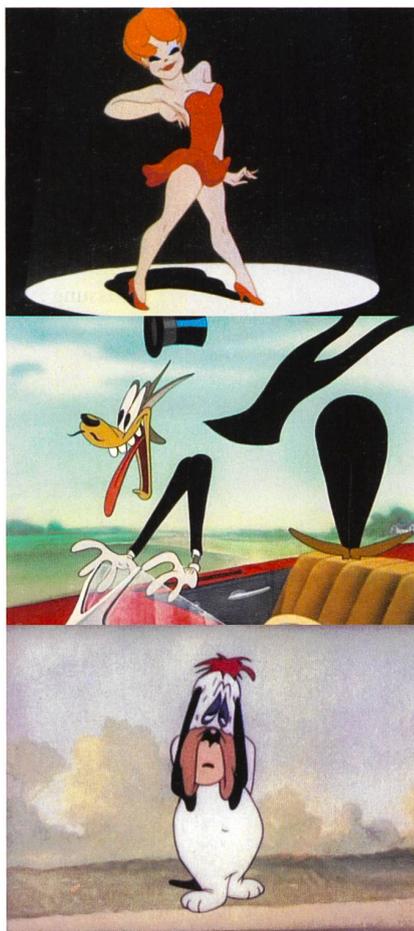
semble weiss zu gefallen. Tilda Swinton in der Rolle der Wirtschaftsanzwältin, die sich in der Männerwelt hochgekämpft hat und immer darauf bedacht ist, die Fassung zu wahren, ist schlicht grossartig. Ebenso sehenswert ist Tom Wilkinson; selbst diese reichlich klischeerte Figur weiss der Film zu erden. Arthur Edens ist nicht einfach ein reuiger Sünder, der plötzlich erkennt, dass er seine Seele verkauft hat, und nun fortan auf sein Gewissen hört. Vielmehr erscheint die offizielle Version seines Arbeitgebers, wonach er manisch-depressiv sei und seinen jüngsten Anfall einfach zu einem besonders ungünstigen Zeitpunkt erlitten habe, ziemlich glaubhaft. Der Film gibt sich für Hollywood-Verhältnisse diesbezüglich ungewohnt uneindeutig: Dass dieser Mann Hilfe benötigt, ist klar. Ebenso klar ist aber auch, dass der geläuterte Rechtsverdreher, der nun den Kampf gegen den Chemiekonzern aufnimmt, den er ursprünglich vor Gericht vertreten sollte, unmöglich aufhören kann.

Ambivalent auch die Figur von Claytons Chef: Sydney Pollack spielt hier eine ganz ähnliche Rolle wie in EYES WIDE SHUT. Er ist der Strippenzieher, der stets ein bisschen mehr weiss als er vorgibt, der in seiner Mischung aus Schlitzohrigkeit und Bodenständigkeit aber dennoch immer sympathisch bleibt. Pollacks Beteiligung an dem Film – er fungiert auch als Produzent – entbehrt nicht einer gewissen Ironie, stand seine eher laue Verfilmung von Grishams THE FIRM doch am Anfang einer ganzen Reihe von Anwalt-Thrillern. Mittlerweile ist das Genre wohl etwas reifer geworden.

Simon Spiegel

R, B: Tony Gilroy; K: Robert Elswit; S: John Gilroy; A: Kevin Thompson; Ko: Sarah Edwards; M: James Newton Howard. D (R): George Clooney (Michael Clayton), Tom Wilkinson (Arthur Edens), Tilda Swinton (Karen Crowder), Sydney Pollack (Marty Bach), Michael O'Keefe (Barry Grisson), Robert Prescott (Mr. Verne), Dennis O'Hare (Mr. Greer). P: Mirage Enterprises, Section Eight; Sydney Pollack, Jennifer Fox, Steven Samuels, Kerry Orent. USA 2007. 1:2.35; 119 Min. CH-V: Rialto Film, Zürich; D-V: Constantin Film Verleih, München





IN A CARTOON YOU CAN DO ANYTHING!

Die Animationsfilme von Tex Avery

Zur Feier des fünfzigsten Jahrgangs von **Filmbulletin** – Kino in Augenhöhe präsentiert das **Filmpodium der Stadt Zürich** am 28. Januar 2008 ab 20.45 Uhr «**Unknown Tex Avery**». Wir haben dazu einen Text zum Schaffen des am 26. Februar 1908 geborenen Tex Avery aus **Filmbulletin 4.88** neu in Szene gesetzt.

Filmbulletin
50.
Jahrgang

Die lapidare Feststellung, dass in einem Trickfilm alles möglich sei, macht – zu den Zuschauern gewandt – auch der gezeichnete Indianer Heel-Watha im Animationsfilm **BIG HEEL-WATHA** (1944), nachdem er dies mit seiner ungewöhnlichen Art der Fortbewegung soeben vorgeführt hat. «In a cartoon you can do anything!», ist ein Motto, das eigentlich das Wesen des Genres charakterisiert, in besonderer Weise aber auf das Werk eines Mannes zutrifft, der zu Unrecht immer ein wenig im Schatten berühmterer Animationsfilmer – allen voran Walt Disney – gestanden hat und erst in den letzten Jahren vor allem im französischsprachigen Raum eine grösser werdende Fan-Gemeinde findet: Frederic «Tex» Avery (1908–1980).

«Filmer l'impossible» war (und ist), seit den Anfängen der Filmgeschichte in den Werken eines Georges Méliès als Möglichkeit vorgezeichnet, eine besondere Herausforderung und Chance für den Animationsfilm – allerdings mit Einschränkungen im kommerziellen, gegenständlich narrativen Trickfilm Hollywoodscher Provenienz im

Vergleich etwa zur unabhängigen Avantgardeproduktion. Averys Filme gehören zum erstgenannten Bereich, auch wenn sie bisweilen seine Grenzen ausloten, und sie müssen an jenen fünf- bis zehnminütigen Filmchen gemessen werden, die als Vorfilme aufgeführt wurden und deren Beliebtheitsgrad in den dreissiger Jahren so rasch stieg, dass grosse Studios eigene Trickfilmabteilungen gründeten. Was Avery von seinen amerikanischen Kollegen unterscheidet und seine Werke auszeichnet, ist nicht nur der ungeheure Reichtum an Einfällen und die weitgehende Vermeidung von Stereotypen (was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass seine Filme kaum Seriencharakter annehmen), sondern auch der Umstand, dass diese Trickfilme kaum für Kinder gedacht sind. Viele der Gags sind zu kompliziert, zu tiefgründig, als dass sie einfach nur lustig sind. Sie spielen gleichsam auf der ganzen Klaviatur des eigenen (und auch anderer) Genres, und es zeigt sich in diesen Filmen sehr deutlich, wie kontextabhängig Humor, wie wichtig dabei ein adäquates Verständnis ist. Tex Avery nimmt innerhalb der Geschichte des Animations-

DIE MEISTEN FILME VON TEX AVERY ÜBERSCHREITEN WIEDER UND WIEDER DIESE GRENZE ZUM UNMÖGLICHEN, WIDERSINNIGEN, UN-LOGISCHEN

films eine Stellung ein, die jener eines W. C. Fields oder der Marx Brothers in der Filmkomik vergleichbar ist.

Figuren, die in mehreren Filmen Verwendung finden, wie das verrückte Eichhörnchen *Screwy Squirrel* oder der leicht zu unterschätzende, etwas melancholische Hund *Droopy*, gibt es bei Avery zwar auch, doch der Regisseur vermeidet es weitgehend, sich in einmal festgelegten Handlungsverläufen und Konstellationen zu bewegen. Zudem variiert er das übrige "Personal", mit dem sich die Hauptfiguren herumtollen – ganz im Gegensatz zu den doch eher schematischen Kreationen eines Walt Disney oder dem Paar «Tom & Jerry» von William Hanna und Joseph Barbera.

GEHAUEN WIE GESTOCHEN

Im Universum der animierten Welt von Tex Avery erfahren Gewalt und Aggression eine besondere Verdichtung. Da wird geschossen, gehauen, gestochen. Die Figuren zerfallen buchstäblich in verschiedene Teile, werden so platt wie ein Blatt Papier gewalzt, gleichsam als gelte es notorisch zu beweisen: alles *nur* gezeichnet und in einer gezeichneten Welt ist eben *alles* möglich. Zwar lässt sich diese Tendenz auch bei anderen Animationsfilmen beobachten, aber bei Avery ist die Variationsbreite und die Geschwindigkeit, mit der alles vonstatten geht, augenfällig. In seinen Filmen scheint es in dieser Beziehung wirklich keine Grenzen zu geben. Und so schlägt das Geschehen bisweilen ins Unvorstellbare um, der feste Grund – sofern so etwas in einem Animationsfilm überhaupt existiert – wird brüchig, Abgründe öffnen sich. In *SCREWBALL FOOTBALL* (1940) sitzt ein dicker Mann neben einem Baby, das genüsslich an einem Eis lutscht. Der Mann schießt gierig nach dem Eis und versucht ununterbrochen, etwas davon abzubekommen. Das "unschuldige" Baby in den Windeln hat schliesslich genug von der Belästigung und befördert den aufdringlichen Dickwanst mit einem gezielten Pistolenschuss ins Jenseits. In *WHAT'S BUZZIN' BUZZARD* (1943)

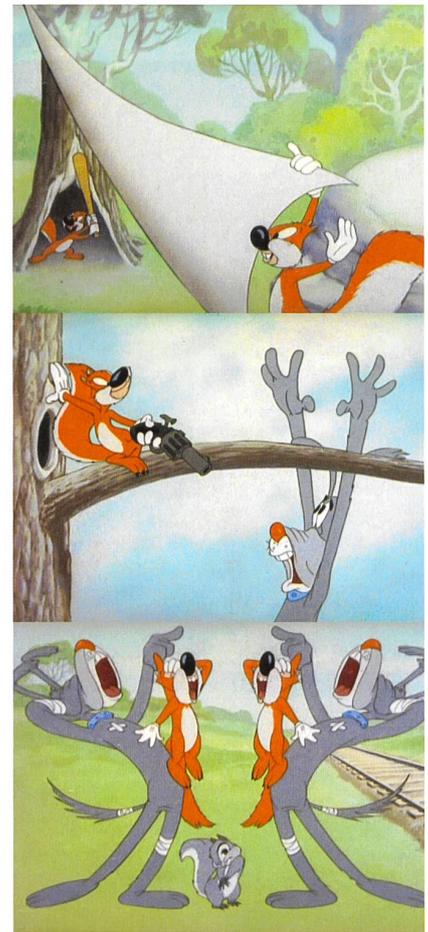


versuchen sich zwei ausgehungerte Bussarde in Ermangelung einer Beute gegenseitig aufzufressen und überschreiten dabei permanent die Grenzen des guten Geschmacks. In *LONESOME LENNY*

(1946) dient das Eichhörnchen *Screwy Squirrel* einem verwöhnten Hund als Spielzeug und kommt ob dessen Umarmungen zu Tode. Als letzte Geste zieht *Screwy* ein Schild hervor: «Sad ending, isn't it?»

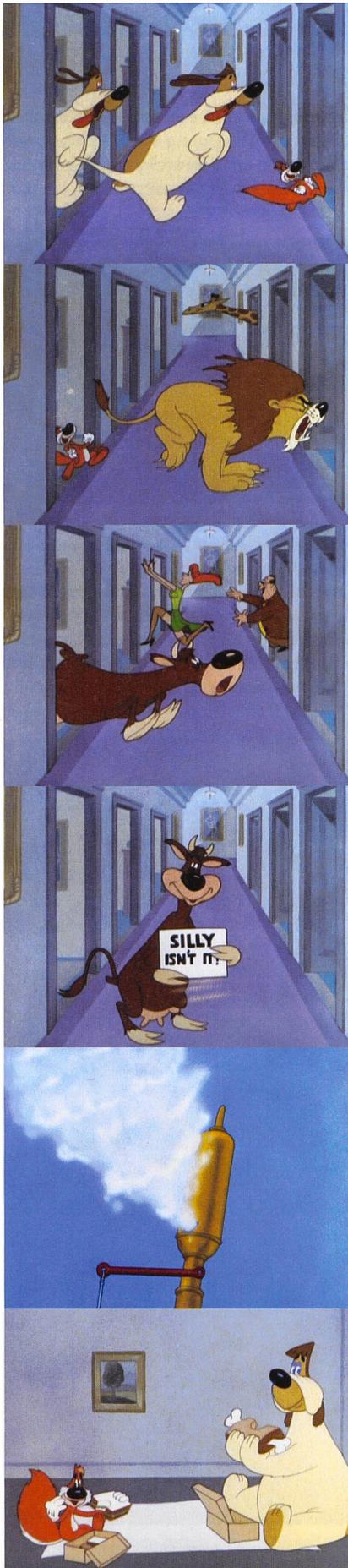


Nichts liegt diesen Filmen ferner als die niedliche Welt herziger, braver Tierfiguren, wie *Bambi* oder *Dumbo*, die sich in Disneys Langfilmen tummeln. Besonders deutlich wird dies zu Beginn von *SCREWBALL SQUIRREL* (1944), wo in den ersten Bildern das drollige Eichhörnchen *Sammy* erscheint, das brav Nüsse sammelt. Doch bald schon kreuzt *Screwy Squirrel* seine Wege, der *Sammy* nach dessen Rolle in diesem Film befragt.



Als *Sammy* stolz behauptet, der Held zu sein, um den sich alles drehe, führt *Screwy Sammy* hinter einen Baum, schlägt ihn k.o. und reisst so die Initiative an sich: vorbei mit der Niedlichkeit, von nun an herrscht das nackte Chaos, Irrwitz und Wahnsinn breiten sich aus – in Worte nur schwer fassbar. Immer wieder kommt einem beim Betrachten dieser Filme der unergründliche, scheinbar grundlose Mantel von Harpo Marx in den Sinn, aus dem Harpo die unvorstellbarsten Dinge hervorholen kann.

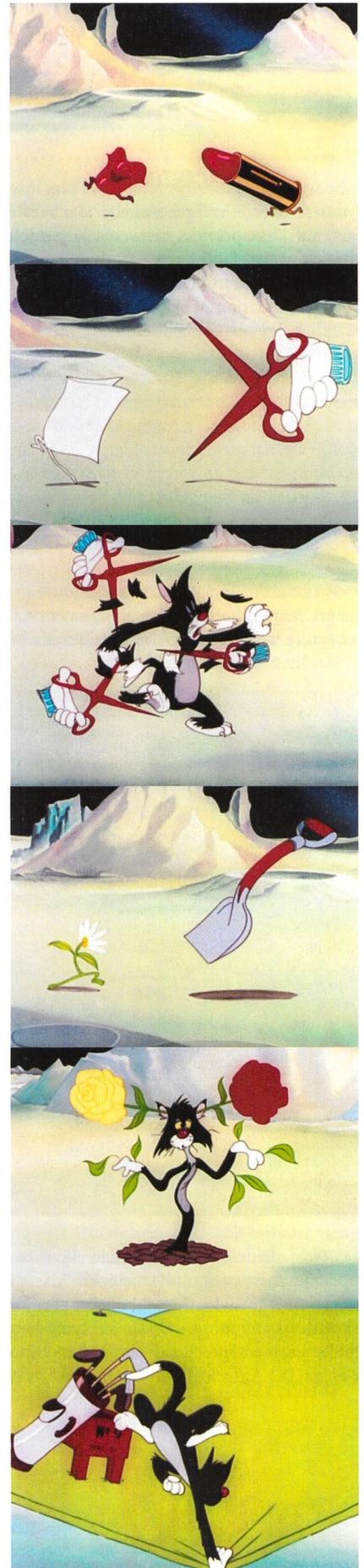
Der grösste Teil der Handlung von *LONESOME LENNY* besteht aus einer wilden Verfolgungsjagd zwischen *Lenny* und *Squirrel*. Wir sehen einen langgestreckten Gang mit vielen Türen, in denen die Figuren auftauchen und wieder verschwinden. Plötzlich multiplizieren sich die beiden Hauptfiguren. Zu ihnen gesellt sich nun ein halber Zoo und beteiligt sich an der rasenden Verfolgungsjagd: Elefanten, Hirsche, Giraffen ... auch ein Chef und seine Sekretärin. Jeder scheint jeden zu verfolgen. Zur Erweiterung des Aktionsradius finden sich plötzlich an Fussboden und Decke noch Türen. Selbst das Abflussrohr einer Badewanne dient als Fluchtweg. Nur einmal, als eine Werksirene ertönt, kehrt in diesem irrwitzigen Chaos auf einen Schlag idyllische Ruhe ein. Die beiden Kontrahenden lassen sich zu einem Picknick nieder, und *Screwy Squirrel* liefert dem verdutzten Zuschauer die Erklärung für das kuriose Intermezzo: «Strong Union!»



DER KATER IN DER MILCHFLASCHE: HOLLYWOOD STEPS OUT

Tex Avery scheint keinen Gag für zu verrückt, keine Wendung für zu abwegig, keine Entwicklung für zu versponnen zu halten. Eine der wenigen Eigenaussagen liefert hier gleichsam den Schlüssel für die Erklärung einer Haltung, die in ihrer Konsequenz wohl einmalig sein dürfte. In einem Interview mit Joe Adamson bezeichnet Avery die Slapstick-Filme eines Mack Sennett oder Charles Chaplin aus der Frühzeit des Kinos als Vorbilder für seine Cartoons. In diesen frühen Burlesken mit ihren ausgesprochen anarchischen Tendenzen – die bei Avery weiterleben –, sei mittels Trickverfahren oder akrobatischer Kunststücke und dergleichen bereits vieles realisiert worden, was im realen Leben als unmöglich erscheine, etwa dass der Held mit seinem Auto zwischen zwei Züge gerate und dies, mit flachgedrücktem Wagen zwar, mehr oder weniger heil überstehe. Deshalb könne der Animationsfilm an diesem Punkt nicht stehenbleiben, müsse sich vielmehr auf sein spezifisches Potential besinnen. Und so sei es ihm, Avery, darum gegangen, die Fesseln, die der gegenständliche Film mit seinen realen Darstellern besitze, weit hinter sich zu lassen und sich ganz auf die Fähigkeiten des animierten Films zu konzentrieren, auch das Unmögliche möglich zu machen. Charlie Chaplin könne nicht in eine Milchflasche geraten, wohl aber der Kater in *THE CAT THAT HATED PEOPLE* (1948).

Die meisten Filme von Tex Avery überschreiten wieder und wieder diese Grenze zum Unmöglichen, Widersinnigen, Unlogischen. Manchmal entstehen dabei alptraumhafte Situationen. Ein Kater lässt sich in *THE CAT THAT HATED PEOPLE* auf den Mond schießen, weil er genug hat von den tagtäglichen Quälereien und Demütigungen, die ihm die Leute auf dieser Welt antun. Doch der Traum vom «alone at last» dauert nur kurz. Was in der Folge alles an ihm vorbeizieht, könnte einem Surrealisten-Katalog entsprungen sein: Ein Mund wird von einem Lippenstift verfolgt, ein Bleistift von einer Spitzmaschine, ein Papier von einer wildgewordenen Schere, ein Hydrant von einem bellenden Hundehalsband. Als die Spitzmaschine dann auch noch den Schwanz des Katers wie einen Bleistift anspitzt, kommt dieser zur Einsicht, dass der Mond wohl auch nicht der richtige Platz für ihn sei, zieht einen neuen Bildhintergrund herunter (!), der einen Golfplatz zeigt, und schießt sich selbst wie einen Golfball auf die Erde zurück. Der Kater bevorzugt also schliesslich doch den kleinen Alptraum, wo die Leute "lediglich" auf ihm herumtrampeln und Kleinkinder ihn durch die Luft wirbeln...



BEI AVERY TAUCHEN SCHILDER UND TAFELN GEHÄUFT UND OFT AN DEN UNMÖGLICHSTEN ORTEN AUF – UND MANCHMAL HABEN SCHILDER Sogar entsprechende filmische Aktionen zur Folge

METACARTOONS

Dass eine Filmfigur auf die Machart des Films, auf Filmspezifika hinweist, ja sie selbst zu nutzen weiss – wie der Kater, der einen anderen Hintergrund herunterzieht, um sich aus einer brenzlichen Situation zu befreien – und damit eine (zusätzliche) reflexive Ebene einbringt, wird geradezu ein Markenzeichen von Averys Werken. Tex handhabt das Medium Film nicht nur äusserst perfekt, er thematisiert es in seinen Filmen noch und noch. Noch relativ geläufig sind die Schilder und Tafeln, die, einem Insert gleich, das Geschehen kommentieren oder ironisch verfremden. Bei Avery tauchen sie aber gehäuft und oft an den unmöglichsten Orten auf: das Schild «Quiet, isn't it?» etwa, kommentiert einen spannungsgeladenen Moment, die Tafel «Sad ending» einen unkonventionellen Filmschluss. Etwas hintergründiger erscheint schon der Hinweis in *BATTY BASEBALL* (1944), wo am Stadioneingang die Aufschrift

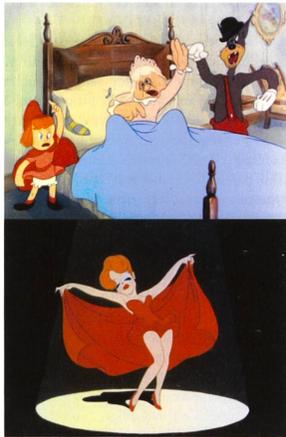


«W.C. Field» (eine Anspielung auf den Komiker W. C. Fields) erfasst wird und danach ein Insert verkündet: «The guy who thought of this corny gag isn't with us any more.» Und manchmal haben Schilder sogar entsprechende filmische Aktionen zur Folge: Die Aufschrift «Slow» bewirkt in *THE*



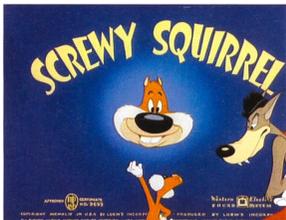
EARLY BIRD DOOD IT! (1942), dass sich die Verfolgungsjagd nun in extremer Zeitlupe weitererschlept, während in einer ähnlichen Situation in *LUCKY DUCKY* (1949) die überraschten Betroffenen zum letzten Schild zurückkehren, als plötzlich die Farbe fehlt, um dort zu lesen: «Technicolor ends here!»

Avery liebt es, mit Filmgenres und filmischen Mustern zu spielen und diese ad absurdum zu führen. Das Personal des Rotkäppchen-Stoffes ist es in *RED HOT RIDING HOOD* (1943)



leid, immerzu die gleiche alte Geschichte zu spielen. Die Darsteller rebellieren, und aus Rotkäppchen wird eine mondäne Nachtclubsängerin, während sich die Grossmutter in eine Nymphanin verwandelt, die es auf den Wolf abgesehen hat. In *THE SCREWY TRUANT* (1945) muss Screwie dem Wolf sogar den Titelvorspann des Films zeigen, um ihn zu überzeugen, dass er mit Rotkäppchen in den falschen Film geraten ist. «One of these corny B-Pictures», murrte der Wolf, und Avery

führt den Gag weiter, indem der Film nun seinerseits eine Verballhornung des Rotkäppchen-Stoffes vornimmt, mit Screwie Squirrel, dem verrückten Eichhörnchen, als Grossmutter ...



Medienspezifische Eigenheiten, die in einem normalen Film höchstens als Panne erscheinen, werden bei Avery lustvoll und augenzwinkernd einbezogen. In *DUMB HOUNDED* (1943) nimmt ein als Sträfling entfloherener Wolf eine Kurve derart schwungvoll, dass er dabei aus dem Filmbild und der Film seinerseits aus dem Laufwerk rutscht,



so dass die Perforation sichtbar wird. In *AVIATION VACATION* (1941) verfängt sich scheinbar ein

Haar im Lichtschacht des Projektors und stört den Protagonisten bei einer Gesangsnummer, so dass er diese unterbricht und den Operateur auffordert, endlich für ein einwandfreies Bild zu sorgen.

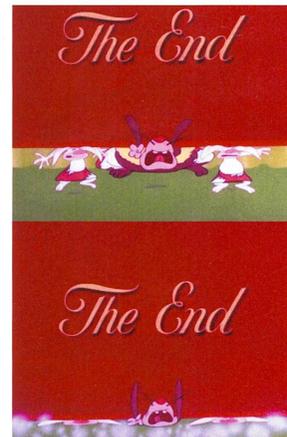


gen. Einmal erscheint auch der Schatten eines «Zuschauers» störend im Bild. Als dieser sich trotz Aufforderung nicht setzen will, wird er von einem Protagonisten des Animationsfilms kurzerhand niedergeschlagen. Nicht besser ergeht es einem Zuschauer in *WHO KILLED WHO?* (1943), als der Inspektor seine Ermittlungen am Tatort mit der Anweisung aufnimmt: «Nobody moves!»

«You can do anything»: Avery führt das Getrickte des Trickfilms chronisch vor. Bei keinem anderen Animationsfilmer lässt sich ein so hoher Grad an Reflexivität, an Selbstbezug finden. Auch der fiktive Charakter des Films wird immer wieder aufgebrochen, was allerdings dem Vergnügen keinen Abbruch tut. In *SCREWBALL SQUIRREL* weiss das Eichhörnchen Screwie für einen Moment nicht, welchen Torturen er den Hund Meathead, seinen Erzfeind, noch aussetzen soll. Doch Screwie ist nicht allzu lange ratlos, er erfährt die Fortsetzung der Story, indem er ganz einfach «weiterblättert» und so die «dahinterliegende» Zeichnungssequenz «aufdeckt». In *KING SIZE CANARY* (1947) findet der ausgehungerte Kater endlich eine



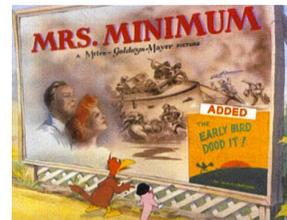
Nahrung: aus einer mit «Katzenfutter» beschrifteten Dose fällt eine lebende Maus, die ihm allerdings abrät, sie zu verspeisen. Denn, so erklärt die kleine Maus, sie habe diesen Film schon gesehen und wisse deshalb, dass sie ihm in einer der folgenden Szenen das Leben retten könne. Er solle doch lieber den Kanarienvogel im nächsten Raum verspeisen ... In *MAGICAL MAESTRO* (1951) findet



ein wilder Zauberer-Wettstreit sein Ende, indem der Ende-Titel wie eine Guillotine auf einen der Beteiligten fällt, während *BATTY BASEBALL* ohne eigentlichen Vorspann unvermittelt beginnt. Ein Baseball-Spieler, dem dies auffällt, hält inne: «Moment mal! Habt ihr nicht etwas vergessen?» – und prompt wird der Titel mitsamt dem brüllenden MGM-Löwen nachgeliefert.



Besonders prägnant sind Averys Zitate aus anderen Hollywood-Filmen, in Sekundenschnelle aufblitzend, gleichsam um zwischen den Verfolgungsjagden mit ihren horrenden Tempowechseln etwas Luft schnappen zu können. Natürlich sind solche Referenzen nicht immer liebenswürdig. In *THE EARLY BIRD DOOD IT!* erscheint ein Filmplakat mit der Aufschrift «Mrs. Minimum»,



eine Anspielung auf *MRS. MINIVER* von William Wyler. In der rechten unteren Ecke dieses Plakates findet sich auch ein Hinweis auf den gerade laufenden Trickfilm, und der Dialog zwischen

Wurm und Vogel lässt vermuten, dass Avery vom Wyler'schen Kriegsmelodrama nicht gerade begeistert gewesen ist. In *BLITZ WOLF* (1942) heisst eine der Figuren Sergeant Pork – ein Verweis auf Howard Hawks' *SERGEANT YORK*. Im gleichen



Film erscheint auch die Schrifttafel «Gone with the Wind», wobei hier natürlich auch das fortgeblasene Haus gemeint ist. *WHO KILLED WHO?* ist eine Parodie auf die Serie *CRIME DOESN'T PAY*, die verschnürte Leiche, die beim Öffnen einer Türe in den Raum fällt, erinnert deutlich an Wellmans *PUBLIC ENEMY*, wobei die Multiplizierung



des Vorgangs (Dutzende von Leichen fallen in den Raum) der Dramatik der Szene jeden Ernst nimmt. In *THE EARLY BIRD DOOD IT!* kommt es bereits im Vorspann zu einer ironischen Brechung des gängigen Hinweises, dass alle vorkommenden Charaktere frei erfunden seien: «To the Ladies ... The worm in this photoplay is fictitious – Any similarity between this worm and your husband is purely intentional.»

ALL THE CHICKS ARE CRAZY ABOUT

Der Animationsfilm hat spätestens bei Tex Avery seine kindliche Unschuld verloren und ist gleichsam erwachsen geworden. Das äussert sich in seinen Cartoons vor allem durch: die manifeste Gewalt und Aggression, den Wegfall lieblicher Identifikationsfiguren, den elaborierten Sprachwitz (ähnlich wie ihn die Marx Brothers pflegten), der unübersetzbar bleibt, aber ebenso durch die ausgeprägten Verweise auf Erotik und Sexualität. Zwar gibt es in dieser Beziehung etwa in der Figur von *Betty Boop* der Gebrüder Fleischer einen

frühen Vorläufer. Was jedoch zu Beginn der dreissiger Jahre nur angedeutet und bald durch den sitzstrengen Hays-Code eliminiert wurde, kehrt bei Avery unzweideutig auf die Leinwand zurück. Sinnbild und Verkörperung sexueller Begierden wird die Figur des Wolfs, der angesichts tanzender und singender, nur leicht bekleideter



Girls buchstäblich ausser sich gerät. Was in solchen Momenten mit Augen, Zungen und anderen Körperteilen der geil gewordenen Wölfe passiert, ist – auch vom anatomischen Standpunkt – doch sehr erstaunlich ...

Ein Country-Wolf, der eben ein Mädchen vom Typus Rotkäppchen jagt, um einen Kuss (oder auch mehr) von ihr zu erhaschen, wird von seinem Cousin in die Stadt eingeladen. Da besu-



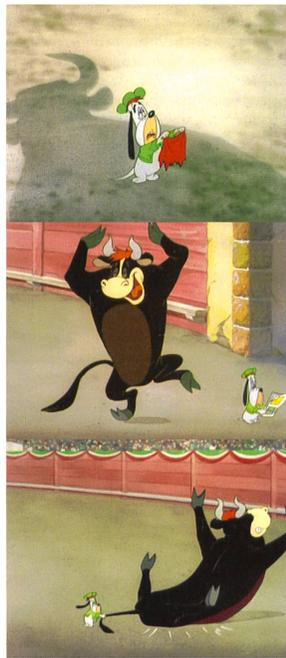
chen die beiden Wölfe von *LITTLE RURAL RIDING HOOD* (1949) gemeinsam einen Nachtclub, aber der Country-Wolf legt ein derart "tierisches" Verhalten an den Tag, dass ihn sein Cousin umgehend wieder in die Provinz zurückbefördert. Damit werden aber nur die Vorzeichen umgekehrt: angesichts der Schönheit vom Lande lässt der City-Wolf alle zivilisatorischen Gepflogenheiten («Wir hier in der Stadt pfeifen nicht nach den Mädchen!») fallen und ist nun seinerseits nicht mehr zu halten.

SWING SHIFT CINDERELLA (1945) beginnt zunächst wie eine weitere Variante des Rotkäppchen-Stoffes. Als der Wolf aber (wieder einmal) einsehen muss, dass er in den falschen Film geraten ist, schickt er sich an, halt Aschenbrödel zu besuchen. Die unscheinbare Cinderella wird von seiner zauberkräftigen Grossmutter in einen Vamp verwandelt, der wie Mae West spricht. Die Sache hat aber nicht nur deshalb einen Haken, weil – wie im Märchen – der Schein um Mitternacht endet, sondern auch, weil die Grossmutter ihrerseits die Zauberkräfte nutzt, sich eine Verjüngungskur verordnet und nun wild auf den Wolf ist. Nach Mitternacht glaubt Cinderella endlich den Nachstellungen des Wolfs entronnen zu sein und will, rechtzeitig zum Schichtwechsel, ihrer Arbeit in

SINNBILD UND VERKÖRPERUNG SEXUELLER BEGIERDEN WIRD DIE FIGUR DES WOLFS, DER ANGESICHTS TANZENDER UND SINGENDER GIRLS BUCHSTÄBLICH AUSSER SICH GERÄT

der Flugzeugfabrik nachgehen – muss aber feststellen, dass der ganze Firmenbus voll heulender Wölfe ist ...

Wölfe sind die permanenten loser in Averages Trickfilm-Universum. Besonders grotesk wird der Widerspruch zwischen ihrem imponierendem und dem Umstand, dass sie schliesslich den Kampf doch verlieren, wenn ihnen als Rivale Droopy, jener kleine, unscheinbar wirkende Hund gegenüber steht, der die Zuschauer des öfteren mit den Worten «You know what? I'm the hero!» begrüsst (vermutlich weil sonst niemand auf diese Idee verfallen würde). Der lächerlich wirkende Droopy wird immer dann gefährlich, wenn seine Gegner in ihrer Verachtung zu weit gehen: «You know what? That makes me mad!» ist Auftakt zu einer rasanten Serie von "Flurbereinigungsmassnahmen". In *SEÑOR DROOPY* (1949) kämpft



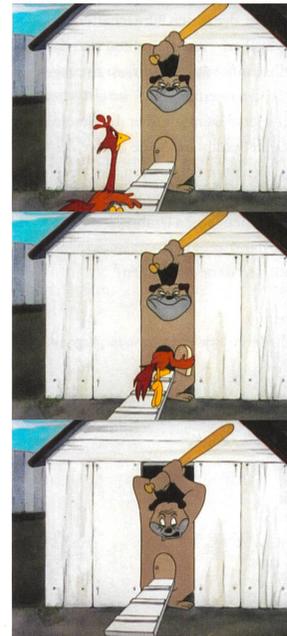
die Titelfigur mit dem wölfischen Stierkampf-Champion um die Gunst der Schauspielerin Lina Romay, die im Film real neben den animierten Figuren auftaucht. Nachdem der Wolf vom Stier auf die Hörner genommen und auf einen Kaktus vor der Arena geschleudert worden ist, bleibt Droopy übrig. Doch der Stier denkt nicht daran, sich dem Kampf zu stellen. Er wälzt sich vor Lachen im Sand. Zur Verhöhnung malt er Lina, auf dem

Titelblatt einer Illustrierten, einen Schnurrbart, und das macht *Droopy mad* – auch der Stier findet Platz auf dem Kaktus.

Averages Frauenfiguren sind zum grössten Teil auf äusserliche Attribute reduzierte Pin-up-girls. Dennoch ist Averages Haltung nicht frauenfeindlich, denn er nutzt die schematisierten Frauenfiguren nur als Projektionsflächen männlicher Vorstellungen, um den Voyeurismus seiner Wölfe gnadenlos auseinanderzunehmen und ins Groteske zu steigern. Eine andere, ebenso undifferenzierte Frauenfigur, für die Avery jedoch nur Spott und Hohn übrig zu haben scheint, ist die Schwiegermutter. In *HOUSE OF TOMORROW* (1949) verwandelt sich die Sitzgelegenheit für die Schwiegermama in einen elektrischen Stuhl ...

DIE MACHT DER ILLUSION

Averages Figuren unternehmen immer wieder den Versuch, sich gegenseitig auszudrücken, indem sie den Gegner mit Illusionen konfrontieren. Und sie ziehen dabei mit schöner Regelmässigkeit den kürzeren, wenn sich diese Illusionen – bar jeder Logik – doch als stärker erweisen. Ein Hund, der von einer nächtlichen Tour zurückkehrt endlich schlafen möchte, und ein Hahn, der seiner Pflicht nachkommen will, mit seinem Geräusche den nahenden Tag zu verkünden, liefern sich in *COCK-A-DOODLE-DOG* (1951) ein unnach-



ahmliches Duell. Um den Störfried aus dem Verkehr zu ziehen, zeichnet sich Spike, der Hund, die Konturen einer imaginären Öffnung auf seinen Bauch, stellt sich als Tür vors Hühnerhaus und wartet mit einem Schlagstock auf den herannahenden Hahn. Doch welches Erstaunen, als sich die Tür auf seinem Bauch, die keine ist, trotzdem öffnen lässt!

In *WHAT'S BUZZIN' BUZZARD* macht einer der ausgehungerten Bussarde (auch so eine zoologische Besonderheit in Averages Bestiarium) den Versuch, seinen Kollegen hereinzulegen, indem er ein flaches Stück Stein so bemalt, dass es einem saftigen Steak ähnelt. Der andere verspeist die optische Täuschung mit sichtlichem Wohlgefallen. Aber als er den "Trick" wiederholen will, um selbst in den Genuss der ersehnten Nahrung zu kommen, erweist sich Stein als Stein, härter jedenfalls als das Gebiss des Bussards, das in extenso ausfällt. In *HAPPY-GO-NUTTY* (1944) finden wir



eine ähnliche Situation mit einer als Apfel getarnten Bombe, die sich just in dem Moment wieder auf ihre ursprüngliche Funktion besinnt, als ihr "Verwandler" sie in Händen hält. Avery spielt chronisch mit der Diskrepanz zwischen Schein und Sein, wobei es durchaus vorkommen kann, dass der Schein über das Sein triumphiert – jedenfalls für Augenblicke.

Tex Avery ist einer der letzten grossen Handwerker des Animationsfilms. Er begann seine Arbeit, die in diesem Genre vor allem hinsichtlich der Irrwitzigkeit und Hintergründigkeit der Gags neue Massstäbe setzte, bei Warner Brothers und wechselte anfangs der vierziger Jahre zu MGM, wo seine genialsten Schöpfungen entstanden. Auch in einer Zeit, wo der Computer längst Einzug in die Herstellung von Animationsfilmen gehalten hat, verblüfft die unglaubliche Präzision und das

sichere Gefühl für Rhythmus und Timing dieser über dreissig Jahre alten Kurzfilme immer noch. Die Bezeichnung *Handwerker* trifft auch deshalb zu, weil die Filme in der Tat zum grössten Teil in Handarbeit gefertigt wurden. Änderungen in der Produktionstechnik lassen sich aber – wenn etwa seine ersten und seine letzten MGM-Produktionen miteinander verglichen werden – bereits innerhalb des Werks von Avery ablesen. Den späteren Werken geht, vor allem in der Ausgestaltung der Hintergründe, viel von der Detailtreue ab, und die Abläufe werden zunehmend schematischer. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass der Animationsfilm ein unglaublich zeit- und kostenintensives Genre ist. Avery, der früher jeden seiner Filme bis ins kleinste Detail plante und auch bei der Ausführung selbst Hand anlegte, sah sich später gezwungen, immer mehr zu delegieren, arbeitsteilig und rationeller zu produzieren. Vielleicht ist es ihm aber auch ähnlich ergangen wie seinen beiden Figuren in *KING SIZE*



CANARY. Nachdem sie dank der Einnahme des Pflanzenwachstums «Jumbo Grow» derart gewachsen sind, dass die Erdkugel im Verhältnis zu ihnen ungefähr die Grösse eines Fussballes angenommen hat, sagen Mega-Maus und Mega-Kater, die sämtliche Grössenverhältnisse auf den Kopf gestellt haben, zu uns Zuschauern: «Meine Damen und Herren, leider müssen wir nun an dieser Stelle den Film beenden. Uns ist eben der Stoff ausgegangen!»

Thomas Christen



1988 – Chance für den Film?

1988 wird das *Europäische Jahr des Films und des Fernsehens*. Es soll, besonders für den Film, Gelegenheit bieten, die Gewichte, die sich immer mehr auf die Seite der Vereinigten Staaten neigen, wieder etwas stärker auf diese Seite des Ozeans zurückzuverlagern.

Natürlich wird ein Jahr allein nicht ausreichen, um ein auch nur annäherndes Gleichgewicht herzuzaubern. Aber man darf immerhin entscheidende Impulse erwarten – und zwar auf allen Ebenen. Zuerst bei der Produktion. Aber auch die Bereiche Verleih, Vorführung, Bildung sollen vermehrt gefördert werden.

In den Kinos der Vereinigten Staaten wurde noch nie so viel einkassiert wie diesen Sommer. In Frankreich dagegen, das vor nicht allzu langer Zeit noch das erfolgreichste Land im Bereich des europäischen Films war, lief das Geschäft noch nie so katastrophal wie diesen Sommer. Die Gründe für diese immer grösser werdende Kluft zu analysieren und Gegenstrategien zu entwerfen, ist ein weiteres Ziel der Initianten des Film- und Fernseh-Jahres 1988.

Auf europäischer Ebene werden zurzeit Projekte entworfen und ausgewählt. Die Stichworte heissen: Co-Produktion, Co-Distribution, Verhältnis zu den neuen Medien. Daneben entstehen in den verschiedenen Ländern, die das Jahr unterstützen (es sind fast alle Staaten in Europa beteiligt), nationale Projekte.

In der Schweiz zum Beispiel wird das Schergewicht auf die Herstellung von Kopien schweizerischer und hervorragender ausländischer Filme gelegt, damit diese Filme in kleineren Orten gleichzeitig wie in den Schlüsselstädten gezeigt werden können. Als Beitrag zur Überwindung der Sprachgrenzen sollen insbesondere auch Untertitelungen gefördert werden. Dazu kommen noch verschiedene andere Projekte, wie die Aufführung des *NAPOLEON* von Abel Gance in Lausanne, unter dem Patronat der Cinéma-thèque suisse. Auf dem Gebiet der Bildung werden Seminare für Filmemacher unterstützt. Ob dieses Europäische Film- und Fernsehjahr erfolgreich verlaufen wird, bleibt noch offen. Obgleich auf schweizerischer Ebene eine verstärkte Finanzierung seitens des Bundes und des Fernsehens vorgesehen ist, scheinen die Kredite bei der Europäischen Gemeinschaft und dem Europarat noch nicht völlig gesichert. Wie auch immer, ein solches Jahr kann ohnehin

nur einen Anstoss geben, und die gemeinsamen Bestrebungen dürfen keinesfalls mit dem 31. Dezember 1988 abgebrochen werden.

Für die Schweiz bietet dieses Jahr auch Gelegenheit, einige provokative Fragen zu stellen: Welches wird unsere Haltung gegenüber europäischen multilateralen Co-Produktionsbestrebungen sein, die nächstes Jahr vielleicht bereits zu konkreten Ergebnissen führen werden? Welches sind die Mittel, um die Etiquette «Schweizer Film» in einer Zeit aufrechtzuerhalten, in der nationales Filmschaffen überall an Bedeutung verliert? Wie kann der Autorenfilm, Grundstein einer nationalen Identität im audiovisuellen Bereich, gefördert werden, wenn er beim Publikum zugleich immer weniger gefragt ist? Wollen wir wirklich weiterhin ganz alleine versuchen, den Schweizer Film auf den internationalen Märkten zu promovieren, wenn sogar unsere viel grösseren Nachbarn dies bald nicht mehr alleine schaffen? Da es nun, nach einer längeren Durststrecke, besonders beim Bund mehr Geld für den Film gibt, ist auch die Zeit gekommen, sich zu fragen, wie dieses Geld am besten investiert werden soll.

Die sich stellenden Fragen sollen jedoch nicht allein von Behörden oder Gremien beantwortet werden. In der Kunst hat sich eine autoritäre Förderungspolitik noch nie erfolgreich durchgesetzt. Eine gezielte Filmpolitik kann nur den Rahmen bilden, der es den Filmschaffenden erlaubt, selbst Antworten zu geben – und sie sollten sich dabei auch nicht scheuen, selbst innovativ zu wirken und einiges an altem Ballast über Bord zu werfen.

Das Buch von Hervé Dumont über die Geschichte des Schweizer Films deutet es an: der neue Schweizer Film ist auf den Trümmern des alten entstanden, der doch so manches zu bieten hatte. Heute müssen wir uns vielleicht auf eine Zeit vorbereiten, die erneut einen Umbruch mit sich bringt. «Jungtürken» sind dann möglicherweise wieder gefragt. Wann werden sie auf der Szene erscheinen?

Christian Zeender
Chef der Sektion Film im Bundesamt für Kulturpflege, 1988



RECK Filmproduktion präsentiert

Mit 15 schreibt sie "Der rote Seidenschal".
Mit weiteren 80 Büchern berührt sie
die Herzen von Millionen.
Jetzt erzählt sie aus ihrem Leben.

Federica de Cesco

Ein Film von Nino Jacusso

Decesco de Cesco



Ab 6. März im Kino

FEDERICA DE CESCO & KAZUYUKI KITAMURA HELGA KRUSCHKE-DU BOIS DAISUKE YOSHIMOTO GO HATTORI CHRISTEL WILLEMEZ JOHANNA TER STEEGE SOPHIE ROIS MARIE OMLIN
KAMERA: DANIEL LEIPPERT ORIGINALTON OLIVIER JEANRICHARD MUSIK URS WIESENDANGER SOUND DESIGN & MISCHUNG CHRISTIAN BEUSCH REQUISITEN IRENE ROTH

PRODUKTIONSLEITUNG TABEA LERCH (EUROPA) ATSUKO SASAKI (JAPAN) MONTAGEBERATUNG LOREDANA CRISTELLI BUCH & REGIE & MONTAGE NINO JACUSSO PRODUKTION FRANZISKA RECK

EINE PRODUKTION DER RECK FILMPRODUKTION ZÜRICH IN KOPRODUKTION MIT DEM SCHWEIZER FERNSEHEN UNTERSTÜTZT DURCH BUNDESAMT FÜR KULTUR - EDI ZÜRCHER FILMSTIFTUNG LOTTERIEFONDS KANTON SOLOTHURN SUISSIMAGE SWISS INTERNATIONAL AIR LINES SUCCES CINEMA SUCCES PASSAGES ANTENNES

RECK SF SCHWEIZER FERNSEHEN Schweizerische Eidgenossenschaft Confédération suisse Confederazione Svizzera Confederaziun svizra OKultur www.decesco-film.ch SUSSIMAGE bianvalet Arena DOLBY DIGITAL FILM COOP1

Eidgenössisches Departement des Innern - EDI
Bundesamt für Kultur - BAK

Wir sind bereit für ein grossartiges Kinojahr 2008



HEIMATKLÄNGE

DESERT - WHO IS THE MAN?

MAX FRISCH. CITOYEN

STELLET LICHT

HIDDEN HEART

LA REINA DEL CONDÓN

YOU, THE LIVING

L'AUTRE MOITIÉ

EMPTIES

LOOK NOW!

FINE FILMS SINCE 1988 - FINE FILMS FOREVER

Nach erfolgreicher Kinoauswertung sind diese und viele weitere intelligente, feine, durchdachte, starke und spannende Filme auf DVD lieferbar. Erhältlich im guten Buch- oder DVD-Fachhandel oder direkt bei www.looknow.ch

