

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 50 (2008)  
**Heft:** 294

**Heft**

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 19.06.2025

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



8.08

## Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

**Film par excellence: Yasujiro Ozu**

**Freddy Buache – Hommage**

BURN AFTER READING von Joel & Ethan Coen

WONDERFUL TOWN von Aditya Assarat

IMPORT EXPORT von Ulrich Seidl

BLINDNESS von Fernando Meirelles

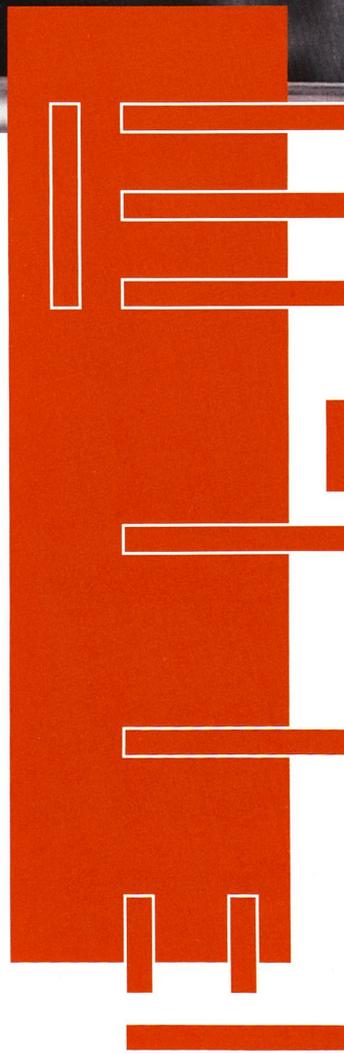
GOMORRA von Matteo Garrone

HAPPY NEW YEAR von Christoph Schaub



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

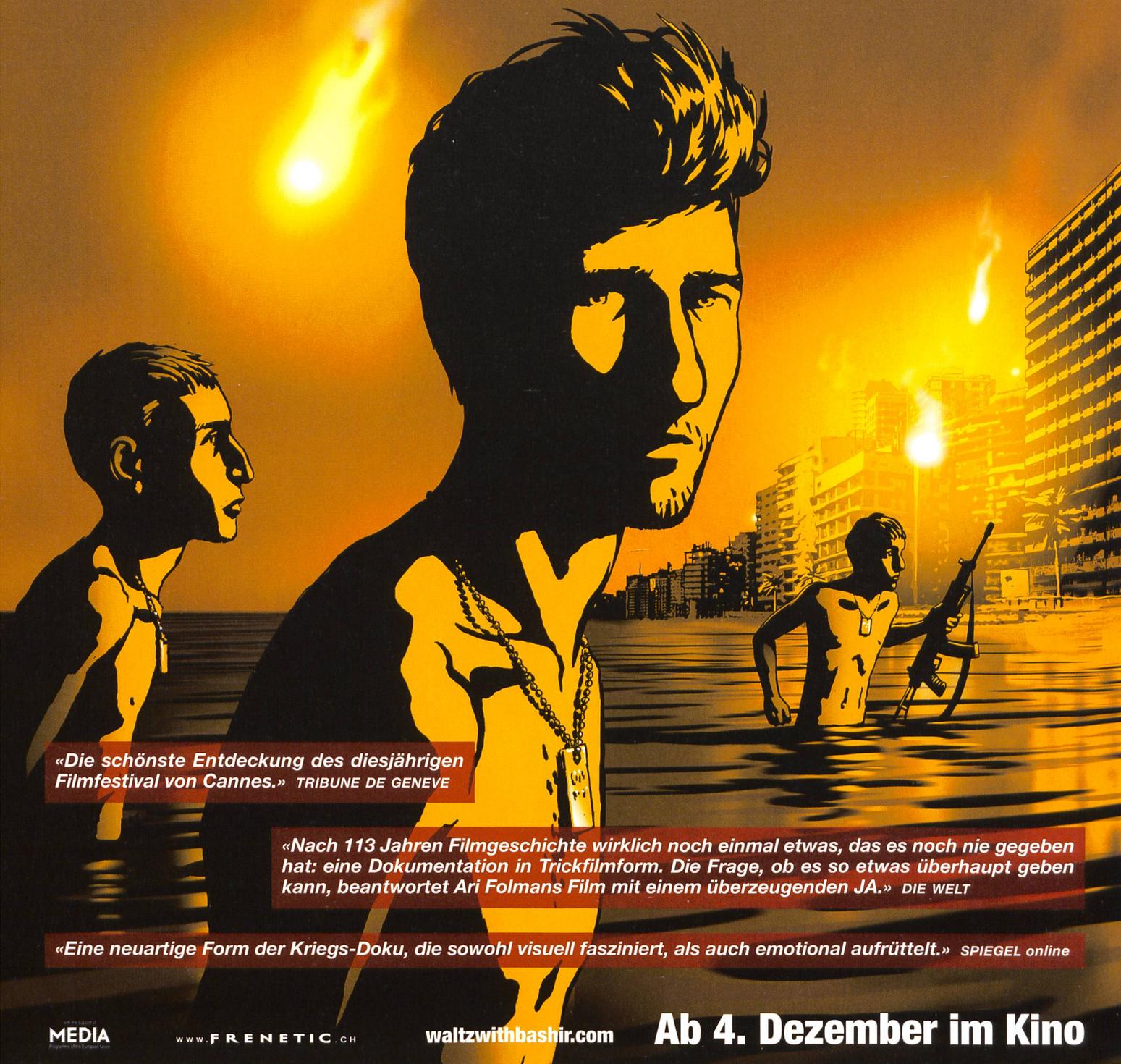
> Yasujiro Ozu  
> Freddy Buache



IM WETTBEWERB – FILMFESTIVAL CANNES

# WALTZ WITH BASHIR

EIN FILM VON ARI FOLMAN



«Die schönste Entdeckung des diesjährigen Filmfestival von Cannes.» TRIBUNE DE GENEVE

«Nach 113 Jahren Filmgeschichte wirklich noch einmal etwas, das es noch nie gegeben hat: eine Dokumentation in Trickfilmform. Die Frage, ob es so etwas überhaupt geben kann, beantwortet Ari Folmans Film mit einem überzeugenden JA.» DIE WELT

«Eine neuartige Form der Kriegs-Doku, die sowohl visuell fasziniert, als auch emotional aufrüttelt.» SPIEGEL online

MEDIA

www.FRENETIC.CH

waltzwithbashir.com

Ab 4. Dezember im Kino

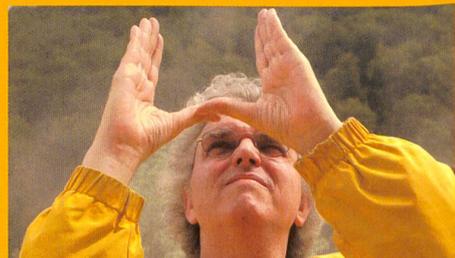
## Der erste Link für ein qualitätsbesessenes Publikum

Exklusiv auf [www.fredundfilm.ch](http://www.fredundfilm.ch): Fred van der Kooijs neuer Videobeitrag zum Thema «Schauspielen im Film», der im Rahmen der gleichnamigen Vortragsreihe im Filmpodium entstanden ist.

FRENETIC  
FILMS

filmpodium

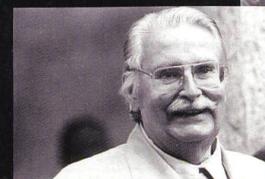
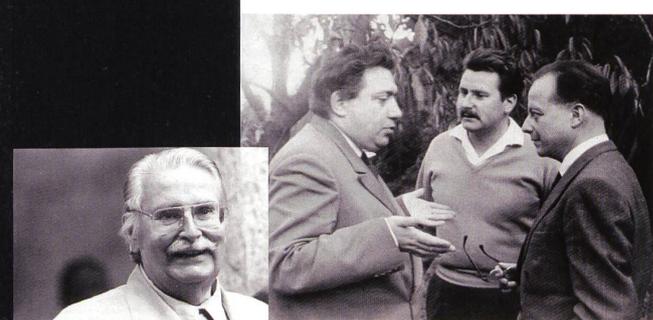
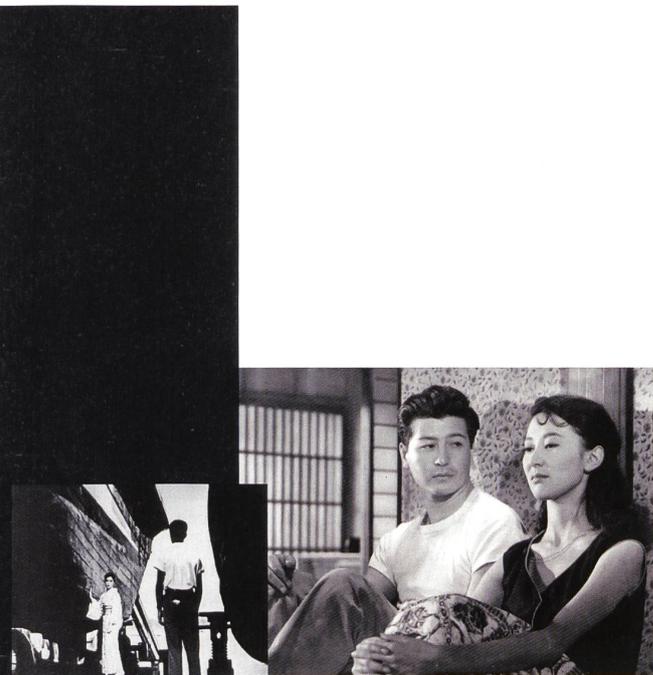
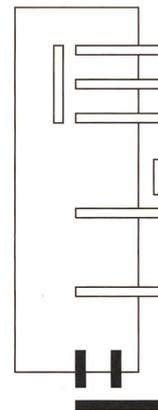
[www.fredundfilm.ch](http://www.fredundfilm.ch)



**Filmbulletin**  
Kino in Augenhöhe

**8.2008**  
**50. Jahrgang**  
**Heft Nummer 294**  
**Oktober 2008**

*Titelblatt:*  
Ineko Arima als Akiko  
in TOKIO IN DER DÄMMERUNG /  
TOKYO BOSHOKU (1957)  
Regie: Yasujiro Ozu



KURZ BELICHTET

4 Bücher

6 DVD

FILM PAR  
EXCELLENCE

9 «Spüren lassen, was Leben ist»

*Geschichten und Bilder des Yasujiro Ozu*

21 **Meditativ strukturierte Bilder**

*Skizze einiger Elemente des Filmstils von Yasujiro Ozu*

ZEITLOS AKTUELL

FILMFORUM

26 **Es geht um nichts**

*BURN AFTER READING von Joel und Ethan Coen*

NEU IM KINO

28 **WONDERFUL TOWN** von Aditya Assarat

29 **IMPORT EXPORT** von Ulrich Seidl

30 **BLINDNESS** von Fernando Meirelles

31 **GOMORRA** von Matteo Garrone

32 **HAPPY NEW YEAR** von Christoph Schaub

HOMMAGE

33 «Wenn das passiert, schliesse ich die Cinémathèque»

*Gespräch mit Freddy Buache*

KOLUMNE

40 **Wo liegt Zentraleuropa?**

*Von Susann Wach Rózsa*

## 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 cgc  
Hard 10,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon +41 (0) 52 222 05 08  
Telefax +41 (0) 52 222 00 51  
zoe@rolfzoellig.ch  
www.rolfzoellig.ch

**Produktion**  
Druck, Ausrüsten, Versand:  
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

**Mitarbeiter  
dieser Nummer**  
Frank Arnold, Oswald Iten,  
Martin Girod, Johannes  
Binotto, Norbert Grob, Hans  
Helmut Prinzler, Michael  
Ranze, Stefan Volk, Herbert  
Spaich, Thomas Binotto,  
Nicole Hess

**Fotos**  
Wir bedanken uns bei:  
trigon-film, Ennetbaden;  
Cinémathèque suisse,  
Lausanne; Ascot Elite  
Entertainment, Cinéma-  
thèque suisse Dokumenta-  
tionstelle Zürich (Archiv  
Martin Schaub), Columbus  
Film, Georg Fietz, Filmcoop, Xénix Filmdistribution,  
Zürich; Filmmuseum Berlin,  
Fotoarchiv, Arsenal/Freunde  
der Deutschen Kinemathek,  
Shochiku, Berlin

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

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

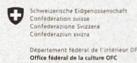
**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint 2008  
neunmal.  
Jahresabonnement  
CHF 69.-/Euro 45.-  
übrige Länder zuzüglich  
Porto

© 2008 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852

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

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

**Stadt Winterthur**



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

### förderverein ProFilmbulletin

Um die Unabhängigkeit der Zeitschrift langfristig zu sichern, braucht Filmbulletin Ihre ideelle und tatkräftige Unterstützung.

Auch Sie sind herzlich im Förderverein willkommen. Verschiedene Pro-Filmbulletin-Projekte warten auf Ihre Mitwirkung. Gesucht sind zum Beispiel Ihre beruflichen Fähigkeiten und Kenntnisse, Ihre Filmbegeisterung, Ihre Ideen, Ihr Einsatz vor Ort, Ihre guten Kontakte und/oder Ihr finanzielles Engagement für wichtige Aufgaben in Bereichen wie Fundraising, Lobbying, Marketing, Vertrieb oder bei kleineren Aktionen.

ProFilmbulletin-Mitglieder werden zu regelmässigen Treffen eingeladen, und natürlich wird auch etwas geboten (filmkulturelle Anlässe, Networking). Die Arbeit soll in kleinen Gruppen geleistet werden. Wieviel Engagement Sie dabei aufbringen, ist Ihnen überlassen. *Wir freuen uns auf Sie!*

Rolf Zöllig  
Kathrin Halter

Jahresbeiträge:  
Juniormitglied (bis 25 Jahre) 35.-  
Mitglied 50.-  
Gönnermitglied 80.-  
Institutionelles Mitglied 250.-

Informationen und Mitgliedschaft:  
foerdereverein@filmbulletin.ch

Förderverein ProFilmbulletin,  
8408 Winterthur,  
Postkonto 85-430439-9

## In eigener Sache

### Lesen Sie Kino?

Die Filme von Yasujiro Ozu eignen sich hervorragend, um über das Wesen des Kinos, die Sprache, in der Filme geschrieben werden, nachzudenken, weil Ozu eine ganz eigene Filmsprache erfunden und eine sehr eigenwillige Aufnahme- und Montagetechnik entwickelt hat.

*Wenn Sie Kino lesen, sehen Sie das.*

Walt R. Vian

## Gendarstellung

Nach Artikel 28 g ff. des Schweizerischen Zivilgesetzbuches zum Artikel der Journalistin Barbara Basting im Filmbulletin 7.08, Seite 26, mit dem Titel «BILL – DAS ABSOLUTE AUGENMASS/Erich Schmid».

Die Journalistin Barbara Basting schreibt, dass der Regisseur Erich Schmid um Korrektheit bemüht sei, und wörtlich: «so wird (...) auch seine (Max Bills) 1988 verstorbene erste Ehefrau Binia Bill als Fotografin gewürdigt – durch Jakob Bill, Sohn aus erster Ehe. Allerdings handelt es sich dabei um einen Vernissagemitschnitt; ansonsten bleibt dieser (...) aussen vor».

I.

### Unwahr ist,

dass es sich bei den Filmaufnahmen um einen «Mitschnitt» handelt. Und unwahr ist, dass diese Filmdokumente von der «Vernissage» stammen.

### Wahr ist vielmehr,

dass zuerst ein Journalist namens Walter Gasperi in «kultur-online» diese Behauptung aufgestellt hatte, worauf sich der verantwortliche Redaktor Karlheinz Pichler dafür entschuldigte. Trotzdem hat Barbara Basting den Begriff des «Mitschnitts» weiter verwendet, obschon es sich bei den Filmaufnahmen mit Jakob Bill tatsächlich um aufwändig hergestellte Film- und Tonaufnahmen mit zwei Kameras, Ansteck- und separaten Mikrofonen der Equipe des Films BILL – DAS ABSOLUTE AUGENMASS handelt, die an einer mit dem Gefilmten abgesprochenen Führung durch die Ausstellung entstanden sind.

II:

### Unwahr ist,

dass die Witwe von Max Bill, die seit 1998 mit dem Regisseur Erich Schmid verheiratet ist, Angela Schmid Thomas heisst.

### Wahr ist vielmehr,

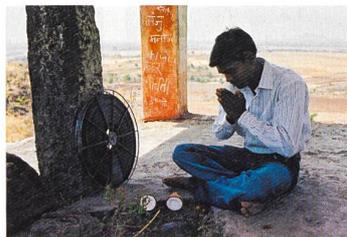
dass die Ehefrau von Erich Schmid offiziell Angela Thomas Schmid heisst und dass diese, was für eine namentlich bekannte Kunsthistorikerin und Autorin nicht unwichtig ist, unter dem Namen Angela Thomas publiziert.



## Kurz belichtet



ICH WURDE GEBOREN, ABER ...  
Regie: Yasujiro Ozu



COMRADES IN DREAMS  
Regie: Uli Gaulke



Blick in die Ausstellung  
«Die Technik der Illusion»  
im Museum Neuhaus, Biel



L'ENFANT  
Regie: Jean-Pierre und  
Luc Dardenne

### Yasujiro Ozu

Yasujiro Ozus Stummfilmperle ICH WURDE GEBOREN, ABER ... wird noch in Zürich (25. 11.), Schaan (26. 11.), Romanshorn (27. 11.), Zug (1. 12.) und Luzern (3. 12.) zu sehen sein – in kongenialer musikalischer Begleitung durch Christoph Baumann (Piano), Isa Wiss (Stimme), Jacques Siron (Bass) und Dieter Ulrich (Schlagzeug). Im jüngsten trigon magazin, Nr. 42, ist ein aufschlussreiches Werkstattgespräch mit Christoph Baumann und Dieter Ulrich nachzulesen. Ab November wird der Film als DVD mit der Musikbegleitung bei trigon-film erhältlich sein, wo auch schon DIE REISE NACH TOKIO und SPÄTER FRÜHLING von Yasujiro Ozu als DVD erschienen sind.

Im Filmpodium Zürich ist DIE REISE NACH TOKIO im Oktober/November-Programm als Reedition in neuer Kopie mehrmals zu sehen. Am Montag, 20. Oktober, hält Hans Helmut Prinzler eine Einführung. Das Meisterwerk wird am 30. November auch im stattkino Luzern zu sehen sein.

[www.trigon-film.org](http://www.trigon-film.org); [www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch);  
[www.stattkino.ch](http://www.stattkino.ch)

### Erlebnisort Kino

Der 14. Aktionstag der Kommunalen Kinos in Deutschland steht unter dem Motto «Erlebnisort Kino». Rund um den 27. Oktober, dem UNESCO Welttag des audiovisuellen Erbes, feiern die Kommunalen Kinos mit je ganz unterschiedlich geprägten Programmen das Kino als magischen Ort. Mit Filmen wie BELLARIA – SO LANGE WIR LEBEN von Douglas Wolfsperger, SPLENDOR von Ettore Scola oder CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore: das Kino ist Hauptdarsteller. Mit THE PURPLE ROSE OF CAIRO von Woody Allen oder EL VIENTO SE LLEVO LO QUE von Alejandro Agresti: Realität und Fiktion verschlingen sich

ineinander. Mit CINEMANIA von Angela Christlieb und Stephen Kijak oder COMRADES IN DREAMS von Uli Gaulke: Filme über Kinoenthusiasten. Mit Filmen über die Anfänge wie DIE SERPENTINTÄNZERIN von Helmut Herbst und vom Ende wie CAPITOL. IRGENDWANN IST SCHLUSS von Trevor Peters. Mit AUGEN IN AUGEN – EINE DEUTSCHE FILMGESCHICHTE von Michael Althen und Hans Helmut Prinzler, eine kluge, anregende Dokumentation über das deutsche Kino von der Stummfilmzeit bis in die neunziger Jahre.

[www.kommunale-kinos.de](http://www.kommunale-kinos.de)

### Kurzfilmtage Winterthur

Vom 5. bis 9. November finden in Winterthur die 12. Internationalen Kurzfilmtage statt. Das Kurzfilmschaffen des Gastlandes Israel wird von den zionistisch geprägten Anfängen bis zur jüngsten Gegenwart vorgestellt. Das Spezialprogramm «Heimatverleider» stellt Produktionen des Schweizer Armeefilmdienstes – eine Schöpfung der Geistigen Landesverteidigung – «Anti-Heimatfilme» gegenüber, etwa ORMENIS 199+69 von Markus Imhoof, AUSFLUG INS GEBIRG von Peter Liechti oder DAS KIND IST TOT von Herbert Achternbusch. Der Programmblock «Parallel Paradiese» stellt Arbeiten des Belgiers Nicolas Provost vor und zeigt ausgewählte Schätze aus der Sammlung des Netherlands Media Art Institute, Amsterdam (Monte Video). Das renommierte Dokumentarfilmstudio St. Petersburg ist letztes Jahr 75 geworden, in Winterthur zu sehen sein werden Kurz-Dokumentarfilme der jüngsten Generation von Petersburger Filmschaffenden. Die Noces werden von den surrealen Popwelten der Partizan Showreel geprägt. Und selbstverständlich gibt es den internationalen wie den CH-Wettbewerb.

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

### Die Technik der Illusion

Unter dem Titel «Die Technik der Illusion. Von der Zauberlaterne zum Kino» präsentiert das Museum Neuhaus in Biel vom 23. Oktober bis 25. Januar anhand von zahlreichen Objekten – Camera obscura, Laterna magica, Thaumatrope, Phenakistiskop, Praxinoskop ... – einen Überblick über die Vorgeschichte des Kinos. Plakate, Modelle, der Cinématographe Lumière und weitere Kameras und Projektoren vermitteln einen Eindruck von der Pionierzeit der siebten Kunst. Anhand optischer Spielzeuge, Anamorphoten, frühen Beispielen von Stereoskopie geht die Ausstellung auch optischen Phänomenen nach, die wesentlich zur Magie des Kinos gehören. Basis der Ausstellung ist die Cinécollection W. Piasio, eine für die Schweiz einzigartigen Sammlung von Objekten zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos, die seit 1995 im Museum Neuhaus beheimatet ist und laufend ergänzt wird.

Am Wochenende vom 15./16. November findet ein Festival statt, mit animierten Führungen, Stummfilmvorführungen mit Live-Musik, Vorführungen von Filmprojektoren ...

Museum Neuhaus, Schüsspromenade 26,  
2501 Biel, [www.mn-biel.ch](http://www.mn-biel.ch)

### Schreiben Sie Kino?

Unter dem Titel «Schrift in Bewegung» widmet sich eine Ausstellung im Zürcher Museum Strauhof dem Phänomen der Schrift von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert. Dabei erweist sich die Schrift als faszinierend dynamisches Ding, das sich nicht nur von Benutzer zu Benutzer verändert, sondern auch im Lauf der Zeit. So findet etwa die Moderne mit ihren technischen Apparaturen ganze neue Formen des Schreibens, um schliesslich in der Bilderschrift des Kinos zu kulminieren.

So kommt denn dem frühen Film in der Ausstellung eine besondere Bedeutung zu. Einerseits entdecken die Kinopioniere eine Syntax, eine Schriftsprache der Bilder, andererseits wird Schrift selbst zu einem Phänomen, das sie ins Bild zu setzen versuchen: in Murnaus NOSFERATU und Paul Wegeners GOLEM werden diverse Schriftstücke abgefilmt, und in Robert Wienes CABINET DES DR. CALIGARI beginnen gar die Buchstaben der Zwischentitel zu tanzen.

Strauhof Zürich, Augustinergasse 9,  
8001 Zürich, Di-Fr 12–18 Uhr, Sa-So 10–18 Uhr

### Jean-Pierre & Luc Dardenne

Anfangs 2009 soll LE SILENCE DE LORNA, der neueste Film von Jean-Pierre und Luc Dardenne, in die Schweizer Kinos kommen. Das Filmfoyer Winterthur präsentiert im November mit LA PROMESSE (4. 11.), ROSETTA (11. 11.), LE FILS (18. 11.) und L'ENFANT (25. 11.) vier Spielfilme der Belgier. Sie alle erzählen von «Menschen am Rande der Gesellschaft» – «ein einzelner Mensch ringt um eine Zukunft. Die Filmemacher beobachten ihn dabei, indiskret, direkt und doch scheinbar kommentarlos, als sei die Kamera nur zufällig dabei. Am Ende aber schenken sie ihm stets ein wenig Hoffnung.» (Stefan Volk in Filmbulletin 9.05)

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

### The Big Sleep

#### Matthias Kälin

15. 2. 1953–1. 9. 2008

«A la fois cameraman et directeur de la photo, homme de culture et grand voyageur, ce trait d'union entre la Suisse romande et alémanique manquera cruellement.»

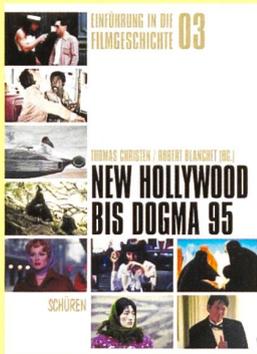
Norbert Creutz in «Le Temps» vom 2. 9. 2008

# Kino lesen!



208 S., Pb., viele Abb.  
erhältlich als Buch:  
ISBN 978-3-89472-633-1  
EUR 19,90/Sfr 38,40 UVP  
und als Buch & 2 DVDs:  
(At last the 1948 Show - Frühe Jahre)  
ISBN 978-3-89472-639-3  
EUR 36,-/Sfr 61,- UVP

Das Buch schlägt einen Bogen vom Anfang des Python-Humors bis zu dessen vorläufigem Ende, es erzählt genauso von den Wurzeln wie von den späteren Wucherungen.



520 S., Klappbr.  
€ 38,-/Sfr 64,- UVP  
ISBN 978-3-89472-498-6

Eine Filmgeschichte der neuen Art - Texte und Bilder lassen die jüngere internationale Filmgeschichte lebendig werden. Das Buch vermittelt einen Überblick über die wichtigsten Filmströmungen und Entwicklungen der letzten vierzig Jahre.

[www.filmgeschichte.net](http://www.filmgeschichte.net)



240 S., Pb.  
€ 24,90/Sfr 47,50 UVP  
ISBN 978-3-89472-634-8

Kino CH untersucht schweizer Filme in narrativer und ästhetischer Hinsicht und stellt sie in Produktions- und Rezeptionskontexte. Die Bandbreite reicht von Spiel- und Dokumentarfilmen über politische Filme bis hin zum Tanzvideo.



208 S., Pb., zahlr. Abb., tw. in Farbe  
€ 7,90/Sfr 15,70 UVP  
ISBN 978-3-89472-027-8

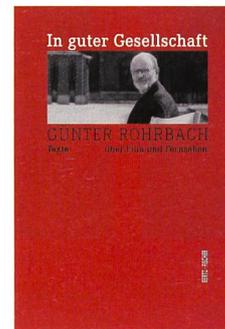
Themen 2009: 1959 - Das Anno Mirabilis des Autorenfilms; Der deutsche Film als Exportschlager; Porträts von Zhang Ziyi, Max von Sydow, Volker Koepp, Harun Farocki und John Cassavetes.

„Ein Muss für echte Kinofans!“  
*Augsburger Allgemeine*

[www.schuere-verlag.de](http://www.schuere-verlag.de)

**SCHÜREN**

## Die Last der deutschen Vergangenheit



«Ich jedenfalls war jetzt berühmt, den Oscar empfand ich als Ritter-schlag», schreibt Volker Schlöndorff im ersten Kapitel seines Lebensberichtes «Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme». Dass er dem Leser mehr mitzuteilen hat als jenen Moment des Glücks, als er für DIE BLECHTROMMEL seit Jahrzehnten zum ersten Mal die begehrte Auszeichnung nach Deutschland holte, erschliesst sich glücklicherweise in den nächsten Kapiteln. Der Text «Mein erster Meister», den Schlöndorff 1982 zu dem Hanser-Band über Jean-Pierre Melville beisteuerte, weckte schon damals Lust auf mehr, hier wird dieses Interesse nun befriedigt, mit einer gelungenen Balance aus Privatem und Arbeit – und natürlich den Verknüpfungen zwischen beidem, die zahlreich sind: sei es in den kontrastierenden Porträts von Melville und Malle, denen er nach seiner Zeit in einem französischen Internat assistierte, sei es in den Erinnerungen an den «Deutschen Herbst» im Zusammenhang vor allem mit DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM, die Etablierung des Neuen Deutschen Films oder die teilweise langen Wege zur Realisierung der eigenen Filme, aber auch die Darstellung des schwierigen Verhältnisses zu seinem Vater – immer ist Schlöndorff ein anschaulicher Erzähler, zudem einer, der auch eigene Schwächen preisgibt. Manchmal zitiert er direkt längere Passagen aus seinen Tagebüchern, die er – unregelmässig – führte. Da ist der Leser sehr nah dran am Geschehen, etwa wenn Schlöndorff und Malle einen Film über den Algerienkrieg erwägen und 1960 vor Ort sehr direkt mit dem brutalen Vorgehen der französischen Armee konfrontiert werden. Auch sonst sind seine Beschreibungen sehr bewegend, sei es nun der erste Anblick der nackten Brigitte Bardot auf der Leinwand oder

der bleibende Eindruck, den Resnais' NUIT ET BROUILLARD hinterliess.

Leider besitzt das Buch weder ein Register noch ein Werksverzeichnis, die Bildlegenden sind umständlicher Weise in den Anhang verlegt worden; richtig traurig allerdings ist die Tatsache, dass es beim Hanser Verlag, der in den siebziger und achtziger Jahren, nicht nur mit seiner Blauen Reihe, der führende deutsche Filmbuchverlag war, offenbar kein Fachlektorat mehr gibt. Davon zeugen falsch geschriebene Namen (Gloria Graham) und Filmtitel (JOHNNIE GUITAR), und dass mit «Walter Reich» der Autor und Regisseur Walter Reisch gemeint ist, dürfte sich auch nicht jedem Leser erschliessen.

«Dr. Rohrbach, Leiter der Abteilung Fernsehspiel, stimmte für den WDR einer Co-Produktion zu» erfährt man bei Schlöndorff. Damals war dessen DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM nach einer Absage seines bisherigen Haussenders, des Hessischen Rundfunks, gefährdet. Seinerzeit waren sie Weggefährten, die Redakteure des Fernsehens und die Regisseure des Neuen Deutschen Films. Dreissig Jahre später treffen sie, wie in diesem Fall, als Kontrahenten aufeinander. Schlöndorffs Unbehagen an der Doppelverwertbarkeit von aufwendigen Filmen, die im Fernsehen zu längeren Event-Zweiteilern werden, geäußert in einem Text für die Süddeutsche Zeitung, kostete ihn die Regie von DIE PÄPSTIN, produziert von der Constantin, bei der solche Praxis, etwa bei DER UNTERGANG, gang und gäbe ist. Auf diesen Text antwortete Günther Rohrbach, mittlerweile freier Produzent (aber auch Constantin-Vorstandsmitglied) mit «Das Kino bleibt ein Traum». Dies ist einer von 64 Texten Rohrbachs, die in «In guter Gesellschaft. Texte über Film und Fernsehen» versammelt sind. Der Band ist vom Herausgeber in zehn



Kapitel gliedert und mit knappen, hilfreichen Vorbemerkungen zum Kontext versehen. Die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zieht sich durch einige Texte: von der Auseinandersetzung des Filmkritikers Rohrbach Ende der fünfziger Jahre mit der aktuellen deutschen Filmproduktion bis hin zu Überlegungen zu seiner jüngsten Arbeit als Produzent, der Adaption des Buches «Anonyma». Das zweite grosse Thema ist das Verhältnis von Film und Fernsehen, mit seinem berühmten «Plädoyer für den amphibischen Film» (1977), dessen Argumentation in der Replik auf Schlöndorff wieder aufgenommen wird. Man bekommt eine Vorstellung von der Aufbruchstimmung im WDR in den siebziger Jahren, der der junge deutsche Film viel verdankt, auch von den späteren Schwierigkeiten (etwa mit Fassbinders BERLIN ALEXANDERPLATZ), und wird noch einmal daran erinnert, dass der WDR 1978 «gegen das Votum aller anderen ARD-Anstalten die Serie HOLOCAUST ankaufte». Daneben gibt es zugelegte Würdigungen von Kollegen und Weggefährten. Rohrbachs Tonfall ist durchweg pointiert, manchmal provokant – und einmal auch polemisch, bei seiner Attacke auf die deutsche Filmkritik, «Das Schmollen der Autisten», mit der er Anfang 2007 für eine Kontroverse sorgte. Aber auch in diesem Text finden sich einige Wahrheiten.

Das Buch ist ein Geschenk der Deutschen Filmakademie zum achtzigsten Geburtstag ihres Präsidenten Rohrbach am 23. Oktober. Dieser offizielle Charakter sollte aber niemanden von der – anregenden – Lektüre abhalten, genauso wenig wie man sich von dem medialen Bombardement anlässlich des Kinostarts von DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX von der Lektüre der Begleitbücher abhalten lassen sollte. Auch die Tatsache, dass «das Buch zum

Film» von Katja Eichinger, der Ehefrau des Produzenten und Drehbuchautors, verfasst wurde, lässt sich nach der Lektüre nicht gegen das Werk verwenden, aus dem der Leser viele Detailinformationen erfährt – auch solche, die nicht direkt mit dem Thema zu tun haben, trotzdem aufschlussreich sind, so Bernd Eichingers Erinnerungen an seine frühen Jahre in München im Allgemeinen und die «Schreibfabrik» von Hans W. Geissendörfer im Besonderen.

Das zeitgeschichtliche Thema des Stoffes (wie auch die journalistische, faktenversessene Machart des Films) weckt unweigerlich den Wunsch, sich eingehender damit zu beschäftigen. Dafür bietet sich zum einen die – stark erweiterte – Neuausgabe von Stefan Austs Standardwerk an, auf dem Eichingers Drehbuch basiert. Glücklicherweise besitzt sie ein Personen- und Sachregister, so dass sich jeder Leser seine eigenen Schneisen durch das Dickicht der Fakten schlagen kann. Und wer angesichts der Fakten die Innenansichten vermisst, der sollte das Buch von Alfred Klaus lesen, der genau dies durch Gespräche mit den inhaftierten Terroristen wie mit deren Angehörigen zu erlangen suchte.

Frank Arnold

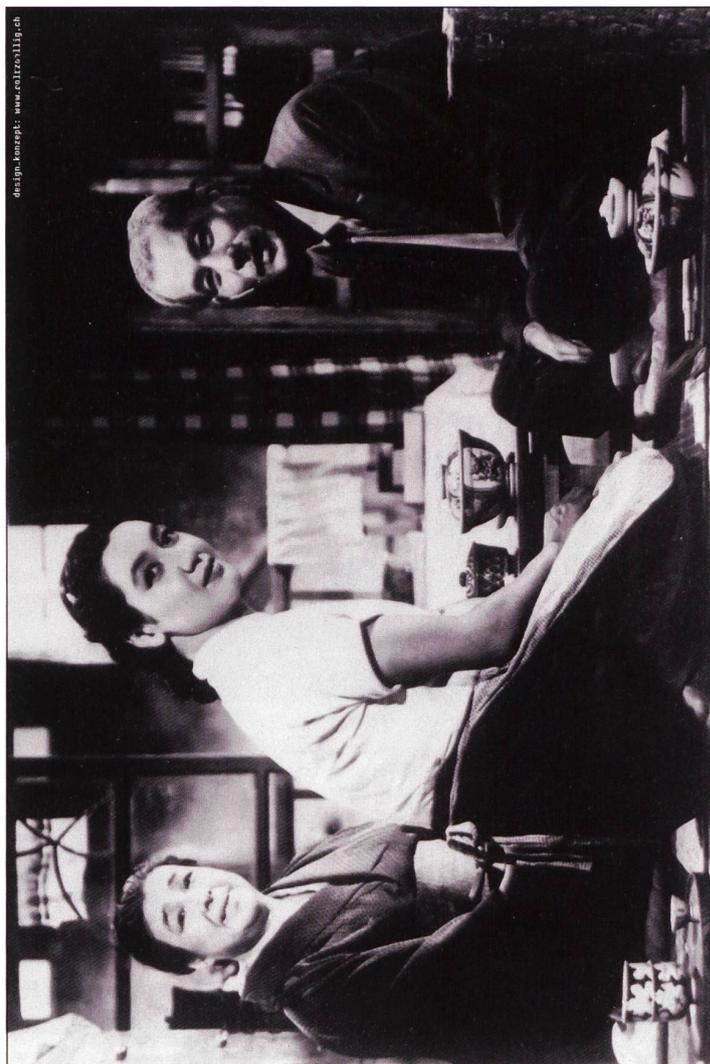
Volker Schlöndorff: *Licht, Schatten und Bewegung. Mein Leben und meine Filme.* München, Hanser Verlag, 2008. 472 S.

Günter Rohrbach: *In guter Gesellschaft. Texte über Film und Fernsehen.* Herausgegeben von Hans Helmut Prinzler/Deutsche Filmakademie. Berlin, Bertz+Fischer, 2008. 359 S.

Katja Eichinger: *Der Baader-Meinhof-Komplex. Das Buch zum Film.* Hamburg, Hoffmann und Campe, 2008. 304 S.

Stefan Aust: *Der Baader-Meinhof-Komplex. Vollständig aktualisierte Ausgabe.* Hamburg, Hoffmann und Campe, 2008. 1000 S.

Alfred Klaus (mit Gabriele Droste): *Sie nannten mich Familienbulle. Meine Jahre als Sonderermittler gegen die RAF.* Hamburg, Hoffmann und Campe, 2008. 301 S.



**Filmbulletin**  
Kino in Augenhöhe  
feiert

**Filmprogramm 6**  
**TOKYO MONOGATARI**  
**Yasujiro Ozu**  
**Einführung**  
**Hans Helmut Prinzler**

**im Filmpodium Zürich**  
**Montag, 20. Oktober 2008**  
**20.30 Uhr**

Filmpodium Nüscherstrasse 11  
[www.filmpodium.ch](http://www.filmpodium.ch)

**Vorschau Filmprogramm 7**  
**Donnerstag, 11. Dezember**  
**Doppelprogramm**  
**mit den Marx Brothers**

12.  
INTERNATIONALE

# KURZ FILM TAGE WINTERTHUR

5.-9.11.2008

INTERNATIONALER WETTBEWERB / GASTLAND ISRAEL: EISE BALAGAN  
DOKUMENTARFILMSTUDIO SANKT PETERSBURG / KURZE FÜR KLEINE  
HEIMAT VERLEIDER: SCHWEIZER ARMEE- UND ANTI-HEIMATFILME  
PARALLEL PARADISES: MONTEVIDEO UND RETROSPEKTIVE NICOLAS  
PROVOST / PARTIZAN SHOWREEL: SURREALE POPWELTEN / CHURZFILM

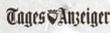
k.

WWW.KURZFILMTAGE.CH  
VORVERKAUF: WWW.STARTTICKET.CH

Partner



Medienpartner



## DVD

### Cuisine d'animation



Fast zehn Jahre nach der ersten Ausgabe schenkt sich die Schweizer Trickfilmgruppe zum vierzigsten Geburtstag die Kompilations-DVD *Cuisine d'Animation 2*. Fantoche-Programmleiterin Duscha Kistler, der Westschweizer Filmhistoriker Roland Cosandey und Simon Koenig, der Kurzfilmverantwortliche von Swiss Films, haben vierzehn Kurzfilme ausgewählt, die einen Querschnitt durch das helvetische Animationsschaffen der Jahre 1999 bis 2006 präsentieren. Neben reinen Zeichen- und Puppentrickfilmen dominieren vom Computer ermöglichte Mischformen von zwei- und dreidimensionalen Techniken. Reine 3D-Computer-Animation, wie sie im kommerziellen Bereich heute dominiert, findet sich allerdings nur in *Zoltan Horvaths* virtuosem *NOSFERATU TANGO*.

Obwohl in den letzten Jahren an den Solothurner Filmtagen auffallend viele Studentenfilme der Hochschule Luzern gezeigt wurden, sind hier nur gerade zwei vertreten. Insbesondere *Simon Eltz'* Abschlussarbeit *WOLKENBRUCH* überzeugt mit ausgefeilter Animation und einem in gleissendes Mittagslicht getauchten Setting, dessen Leere mit reduzierter Farbpalette die Siestastimmung eines Mittelmeerdorfes heraufbeschwört. An diesem Film wird auch deutlich, wie sehr im Verlaufe der letzten Jahre die Geräuschespur aufgewertet wurde. Einfallreiches Sound Design ist heute nicht mehr die Ausnahme, sondern der Normalfall. Nur selten steht die Musik noch dermassen im Vordergrund wie in *Georges Schwizgebels* jüngster *tour de force* *JEU*, der visuellen Umsetzung eines Prokofiev-Scherzos. In *Marcel Hobis* *GERANIENFRIEDE* beispielsweise untermalt sie nur noch den Abspann, *Isabelle Favez* setzt in *TARTE AUX POMES* kurze musikalische Motive zur Un-

terstützung ihrer elliptischen Erzählweise ein.

Wer sich schon einmal gefragt hat, was passiert, wenn eine Mücke auf einen Vampir trifft, findet hier zwei filmische Antworten, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten. Während der bunt schillernde *NOSFERATU TANGO* mit Erzählformen und einer dem Trickfilm spezifischen Realitätswahrnehmung spielt, legt *Andrej Zolotuchins* kurz darauf entstandene *MÜCKE* mehr Gewicht auf eine halluzinatorische Atmosphäre. Entsprechend geht die Blutsauger-Begegnung auch viel weniger romantisch aus als bei Horvath.

Im wahlweise deutsch, französisch oder englisch aufrufbaren DVD-Menu sind die einzelnen Gerichte dieser Trickfilmküche scheinbar ohne zwingende Reihenfolge auf dem karierten Tischtuch ausgelegt. Es empfiehlt sich denn auch, die DVD in mehreren (leichter verdaulichen) Häppchen zu geniessen, denn nicht alle Filme erschliessen sich dem Betrachter beim ersten Sehen. So sind beispielsweise die Experimentalfilme *RUSH* (*Claude Luyet, Xavier Robel*) und *JEU* zugänglicher als der narrative Puppenfilm *UNE NUIT BLANCHE* von *Maya Gehrig*.

Wer sich trotzdem für die Funktion «alle Filme» entscheidet, erhält mit *Rafael Sommerhalders* unterhaltlichem *HERR WÜRFEL* einen Aperitif serviert, der wahrhaft den Appetit anregt. Die mit ironischer Ernsthaftigkeit aus dem Off erzählte Geschichte von einem Mann, der Entscheidungen liebt, verbindet die graphisch reduzierte Ästhetik alter Lehrfilme mit modernster Technik. Auch wenn nicht alle Gerichte so gut gewürzt sind: In dieser Küche findet sich für jeden etwas.

Oswald Iten

*Cuisine d'Animation 2. 14 Swiss Short Animation Films. ohne Regionalcode; www.gsf-a-stfg.ch*

schläft  
ein bild  
in allen  
dingen

duisburger filmwoche 32 das festival des deutschsprachigen

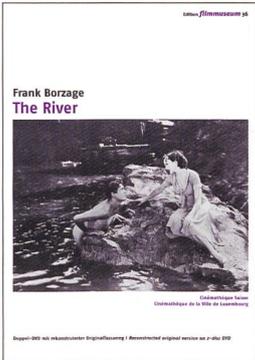
dokumentarfilms | doxs! dokumentarfilme für kinder und jugendliche 7 | 3.- 9. november

2008 | filmforum am dellplatz | www.duisburger-filmwoche.de | www.dock-duisburg.de



## Frank Borzages THE RIVER als vorbildliche DVD

Erster Beitrag der Cinémathèque suisse  
zur «Edition Filmmuseum»



Was uns vom filmischen Erbe erhalten geblieben und was wohl unwiederbringlich verloren ist, beruht auf unzähligen, oft abenteuerlichen Zufällen. Was einer breiteren Öffentlichkeit auf DVD zugänglich gemacht wird, hängt neben der Materiallage von den Rechtsinhabern und ihrer Markteinschätzung ab. Zusammen kann das zu absurden Konstellationen führen. Studieren lässt sich das unter anderem am Werk des grossen US-amerikanischen Regisseurs Frank Borzage (1894–1962).

Während von seinen wichtigen Tonfilmen der dreissiger Jahre wenigstens *DESIRE* (dank Marlene Dietrich) und *A FAREWELL TO ARMS* (wohl dank Hemingway) in DVD-Editionen – allerdings nicht mit deutschen Untertiteln – greifbar sind, blieb seine andere grosse Schaffensperiode, die späte Stummfilmzeit, bis vor kurzem unsichtbar.

Ein wenig geändert hat sich das dank der *Edition Filmmuseum*, die mit *THE RIVER* eines der schon fast legendären Schlüsselwerke des Regisseurs vorlegt. Gerade dieses ist jedoch betrüblicherweise nur als Fragment und in mässiger Bildqualität erhalten. Wie stark Borzages Film einmal gewesen sein muss, lässt sich nicht zuletzt daraus schliessen, dass er noch heute über alle Verstümmelungen triumphiert und das Sehen zu weit mehr als einer filmhistorischen Lektion werden lässt.

Die geretteten Teile (wenig mehr als die Hälfte des Originals) machen uns die zwangsläufig titellastigen Rekonstruktionspassagen und die Bildmängel rasch vergessen. Wir lassen uns gefangen nehmen von Borzages Geschichte und der Intensität seiner Interpreten: In einer zur Winterszeit weitgehend verlassenem Arbeitersiedlung begegnen sich ein junger Mann aus den Bergen und eine Frau, deren Geliebter im Gefängnis sitzt. Die beiden so unterschiedlichen Menschen, der noch uner-

fahrene Mann und die Frau mit zu vielen schlechten Erfahrungen, fühlen sich immer unwiderstehlicher zueinander hingezogen. Borzages Inszenierung, die Einbettung in die Landschaft des engen Tals und die Begrenztheit der bescheidenen Hütte, der Einbezug von Wasser und Schnee, das intensive, aber nie übertreibende Spiel von *Mary Duncan* und *Charles Farrell*, alles fokussiert unsere Aufmerksamkeit auf das, was die beiden Figuren die längste Zeit nicht wahrhaben wollen: die erotische Anziehung.

In den USA fand *THE RIVER*, als er herauskam, wenig und vorwiegend negatives Echo. In Frankreich hingegen haben sich die Filmkritiker und die Surrealisten für *LA FEMME AU CORBEAU*, wie der Verleihtitel lautete, begeistert. So ist *THE RIVER* in der europäischen Filmgeschichtsschreibung zu einer Legende geworden, während das Werk selbst in der Unsichtbarkeit versank und später als verschollen galt. Man hat aus dem Mangel an Interesse in den USA den Schluss gezogen, dass der Film dort für seine Zeit zu kühn war. Dies mag zutreffen, zugleich aber geriet dieser vorletzte "Stummfilm" Borzages in die aufkommende Tonfilmbegeisterung. Seine Produktionsgesellschaft, die Fox Corp., brachte den Film Ende 1928 in einer nach dem Movietone-Verfahren mit Musik und Geräuschen und einem Prolog versehenen Version heraus und versuchte 1929 sogar, die letzte Rolle nachträglich mit Dialogen zu vertonen – beides ohne Erfolg.

Als der Filmhistoriker William K. Everson Jahrzehnte später in den Archiven der Fox doch noch eine Kopie des Films fand, hatten sich die erste und die letzte Rolle sowie zwei weitere Passagen bereits so stark chemisch zersetzt, dass an eine Umkopierung dieser Stellen nicht mehr zu denken war. Für Everson zog man von den noch kopier-

baren Teilen eine 16-mm-Kopie, woraufhin die Fox den nicht mehr auswertbaren Torso vernichtete. Dass man heute Borzages Meisterwerk noch in Teilen sehen kann, verdanken wir Eversons 16-mm-Kopie.

Der eminente Borzage-Kenner Hervé Dumont hat Anfang der neunziger Jahre eine erste Restaurierung von *THE RIVER* versucht, indem er das erhaltene schriftliche und fotografische Material über den Film beizog. Eine Montage von Standfotos und Texttafeln ermöglicht es dem Zuschauer, dem Gang der Filmhandlung zu folgen und die erhaltenen Filmteile zu würdigen. Für die DVD-Ausgabe wurde noch ein rund eine Minute langes Stück eingefügt, das zu seiner Zeit selbst der schwedischen Zensur zu gewagt erschien, deshalb aus der 35-mm-Verleihkopie herausgeschnitten und – gewissermassen als amtliches Belegstück – archiviert wurde. Diese Ergänzung vermittelt uns eine Vorstellung von der bildlichen Schönheit des Originals.

*THE RIVER* ist in mancher Hinsicht exemplarisch für die Arbeit, die Filmarchive leisten – und noch viel öfter leisten könnten, wenn sie die dafür nötigen Mittel bekämen. Am Anfang steht das Sammeln und Bewahren, dazu kommt, da Film selbst unter günstigen Umständen ein beschränkt haltbares Material ist, das Restaurieren und oft die Notwendigkeit des Rekonstruierens, um schliesslich ein Werk dem Publikum in spezialisierten Kinos und auf DVD wieder zugänglich zu machen.

Mit der DVD-Reihe «Edition Filmmuseum» beschränken sich die beteiligten Archive nicht auf die Veröffentlichung als DVD, sondern tragen auch durch geeignetes Begleitmaterial dazu bei, den Zugang zum Werk zu erleichtern. Zu *THE RIVER* gewährleisten dies insbesondere die kenntnisreichen und gut dokumentierten Texte von Her-

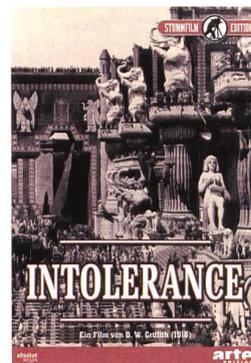
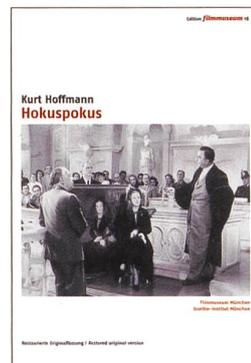
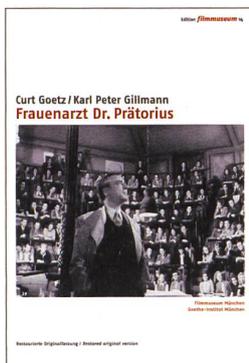
vé Dumont (unter anderem aus «Filmbulletin», Mai 1993), die in einem Booklet und als CD-ROM-Dateien beigelegt sind. Dazu enthält eine zweite DVD als Bonusmaterial drei von Borzage mit sich selbst als Hauptdarsteller realisierte Western-Two-Reeler aus den Jahren 1915/16. So lässt sich eine Vorstellung von der Erscheinung des Regisseurs gewinnen und zugleich beobachten, welchen Weg das Kino und der Filmemacher in dreizehn Jahren zurückgelegt haben. Die neue Musikbegleitung von *Günter A. Buchwald* zu diesen Filmen bestätigt im Vergleich zur erhaltenen Originalmusik von *THE RIVER* einmal mehr, dass Neuvertonungen den Mangel an historischer Authentizität oft dadurch wettzumachen vermögen, dass sie den Ansprüchen des heutigen Publikums eher gerecht werden.

So fügt sich der erste Beitrag der Cinémathèque suisse zur – federführend vom Münchner Filmmuseum in Zusammenarbeit mit einer ganzen Reihe von Filmarchiven herausgegebenen – *Edition Filmmuseum* hervorragend ein in eine Reihe, deren Gemeinsamkeit in erster Linie in der hohen editorischen Qualität liegt, während ihr inhaltliches Spektrum vom Stummfilm bis zu aktuellen Werken und von Trivialfilmen bis zu Experimentellem reicht. Zu hoffen bleibt, dass die 20th Century Fox Hand dazu bietet, nach dem *RIVER*-Fragment auch die besser erhaltenen Stummfilm-Meisterwerke Borzages wie *SEVENTH HEAVEN*, *STREET ANGEL* und *LUCKY STAR* zugänglich zu machen.

Martin Girod

*THE RIVER* USA 1928 Kein Regionalcode.  
Bildformat: 4:3; Sprache: engl. Zwischentitel;  
Untertitel: D, F. Extras: 3 Kurzfilme von und  
mit Frank Borzage und ein Filmbesay «Murnau  
und Borzage at Fox» von Janet Bergstrom.  
Vertrieb: Edition Filmmuseum

## DVD



### Curt Goetz elegant

Das deutsche Kino ist nicht gerade berühmt für seine Komödien. Um so einzigartiger erscheint da der Schauspieler, Regisseur, Bühnen- und Drehbuchautor Curt Goetz. Vor einiger Zeit wurde dessen Kinoerstling, der Stummfilm *FRIEDRICH SCHILLER – EINE DICHTERJUGEND*, auf DVD zugänglich gemacht. Nun sind in der verdienstvollen Reihe «edition filmmuseum» auch seine vier Tonfilme erhältlich, in denen Goetz' grosses Talent – der elegante verbale Schlagabtausch – erst richtig zum Tragen kommt.

1938, bereits kritisch von den Nationalsozialisten beäugt, dreht er seine *sophisticated comedy* *NAPOLEON IST AN ALLEM SCHULD* nach eigenem Originaldrehbuch – ein vergessenes Juwel. Wie dann auch in den drei folgenden Filmen spielen Curt Goetz und seine kongeniale Ehefrau und Kollegin Valerie von Martens die Hauptrollen. Mit dieser Komödie ist Goetz jene seltene Mischung aus Glamour und Frivolität geglückt, die man bis heute im deutschen Film vergeblich sucht. Der von Goetz gespielte Lord Cavershoot ist Napoleon-Spezialist und vernachlässigt ob seinem zutiefst albernen Spleen die Gattin Josephine sträflich. Doch als er sich im Zuge eines Kongresses in Paris einer jungen Revue-Tänzerin annimmt, wird sein von gelegentlichen Ausritten und Napoleon-Feiertagen skandiertes Leben turbulent. Bis zum frivolen Happy End kommt es denn zu einigen ebenso aussergewöhnlichen wie amüsanten Szenen: So bleibt *NAPOLEON IST AN ALLEM SCHULD* wohl der einzige Film, in dem nicht nur ein Fisch, sondern anschliessend auch noch ein Grammophon erschossen wird.

1939 emigrierte Goetz mit Valerie von Martens nach Amerika und versuchte sich dort erfolglos als Autor fürs Filmstudio MGM und danach erfolg-

reich als Besitzer einer Hühnerfarm. Erst nach dem Krieg kehrt das Ehepaar nach Europa zurück und steht danach auch wieder auf deutschen Bühnen. 1949 verfilmt Goetz – abermals als Drehbuchautor, Regisseur und Hauptdarsteller neben seiner Frau – sein Stück «Frauenarzt Dr. Prätorius», das zu den grössten Filmfolgen der jungen Bundesrepublik wird. Die Geschichte um einen Mediziner, der sich keine Illusionen über das Leben macht und diese doch mit aller Kraft verteidigt, ist nicht zuletzt eine Kampfansage an die Nazi-Ideologie von der Vernichtung lebensunwerten Lebens. Ein hochmoralisches Stück zwar, aber nicht moralinsauer, da Goetz das Pathos immer wieder ironisch bricht.

So ähnlich auch in *DAS HAUS IN MONTEVIDEO* von 1951, in dem ein Kleinstadt-Professor mit zwölf Kindern und übersteigerten Ansprüchen an Sitte und Anstand zu einer unanständigen Erbschaft kommt. Und – wie schon in *NAPOLEON IST AN ALLEM SCHULD* – ist es wiederum die scheinbar unbedarfte und naive Frau, die sich am Ende als die eigentlich vernünftige erweist, während der selbstgerechte Mann vom hohen Ross der Moral buchstäblich abgeworfen wird.

*HOKUSPOKUS* von 1958, die Geschichte um einen mysteriösen Anwalt, der eine angebliche Gattenmörderin mit den skurrilsten Methoden verteidigt, ist zwar wiederum nach einem Goetz-Bühnenstück gedreht und mit dem Ehepaar Goetz/von Martens besetzt, doch hat hier der junge Kurt Hoffmann – der mit seinen späteren Komödien verschiedentlich den Goetz-Stil zu imitieren versuchte – die Regie übernommen. Ursprünglich hat Curt Goetz diesen Umstand als Entlastung empfunden, liest man indes seine Tagebuchnotizen aus der Drehzeit, die im Booklet der DVD abgedruckt sind,

wird seine Enttäuschung über den Film offenbar. Die Mängel des Films sind für den Zuschauer indes kaum zu bemerken, denn auch hier steht der Text und nicht die Bildsprache im Zentrum. Auffallend ist indes, dass Hoffmann glaubte, den Dialogwitz mit dem Gelächter des Publikums im Gerichtssaal unterstreichen zu müssen. Solche mit dem Dosingelächter der *sitcoms* verwandten Lach-Anweisungen sind in einer Goetz-Komödie gänzlich unnötig, wenn auch nicht störend.

Wie gewohnt zeigen diese vier Veröffentlichungen der «edition filmmuseum», was *state of the art* der DVD-Edierung ist. Behutsam restauriert und mit einer Fülle an seltenen Extras ausgestattet, befriedigen die vier Filme auch die höchsten Ansprüche. Einzig bei *NAPOLEON IST AN ALLEM SCHULD* wäre man wegen des zuweilen undeutlichen Tons, in dem so mache Pointe überhört zu werden droht, froh gewesen, dem Film wären nicht nur englische, sondern auch deutsche Untertitel beigegeben. Gleichwohl bleibt die Veröffentlichung der Filme vom elegantesten Komödianten Deutschlands eine Sensation.

*NAPOLEON IST AN ALLEM SCHULD* D 1938, *FRAUENARZT DR. PRÄTORIUS* D 1949, *DAS HAUS IN MONTEVIDEO* D 1951, *HOKUSPOKUS* D 1953. Alle Filme: Region O. Bildformat: 4:3; Sound: DD 2.0 (Mono), Sprachen: D. Untertitel: E. Extras: Interviews mit Valerie von Martens. Dokumentationen, Hörspiele. Vertrieb: [www.editionfilmmuseum.com](http://www.editionfilmmuseum.com)

### D. W. Griffith monumental

Stellt der kürzlich erst auf DVD herausgebrachte *BIRTH OF A NATION* den Triumph des amerikanischen Kinos dar, so ist mit *INTOLERANCE* von 1916 nun seine grösste Niederlage auf DVD erhältlich. Gescheitert ist der Film freilich nur kommerziell: In vier ineinander verwobenen

Handlungssträngen aus verschiedenen Epochen und in monumentalen Sets gedreht, macht Griffith die menschliche Intoleranz und ihre Folgen in der Weltgeschichte zum Thema. Vom antiken Babylon zur französischen Renaissance und von der Kreuzigung Christi zu den Armenvierteln im Amerika um 1914 springt Griffith mit seiner virtuos gehandhabten Montage. Ein wahnwitziges opus magnum von ursprünglich über drei Stunden Länge, das mit zwei Millionen Dollar mehr kostete als je ein Film zuvor. Griffith wollte mit diesem ambitionierten Film nicht nur den Erfolg von *BIRTH OF A NATION* toppen, sondern auch den Vorwurf des Rassismus entkräften, den man ihm gemacht hatte, da er in *BIRTH OF A NATION* ein Ku-Klux-Klan-Mitglied als Helden porträtiert hatte. Doch *INTOLERANCE* floppte und Griffiths Filmstudio ging bankrott. Der Film besticht aber auch heute noch durch seine avantgardistische Erzählweise. Die komplexe Methode der literarischen Moderne, verschiedene Erzählstränge parallel zu führen und unversehens ineinander übergehen zu lassen, hat Griffith damit nahezu zeitgleich auch im damals jungen Medium des Films meisterlich ausprobiert.

Die vorliegende DVD präsentiert den Film wahrscheinlich in der vom Dänischen Filminstitut zusammen mit Arte France restaurierten Version. Schade, dass das hervorragende, mit Erstübersetzungen von Texten von Griffith und Lilian Gish ausgestattete Booklet darüber keine genauere Auskunft gibt.

*INTOLERANCE* USA 1916. Region: O. Bildformat: 4:3; Sound: DD 2.0 (Mono). Vertrieb: absolut medien.

Johannes Binotto



## «SPÜREN LASSEN, WAS LEBEN IST»

Geschichten und Bilder des Yasujiro Ozu

«The great directors are those who make new ways, new trends, new styles.»

Carl Theodor Dreyer

Yasujiro Ozu ist der Zen-Künstler unter den klassischen Kino-Autoren, ein Visionär des Lakonischen, ein Cineast der Gelassenheit und Ruhe. Vielleicht sind seine Filme deshalb in so besonderem Masse Lehrstücke des Reichtums und der tiefen Ausdruckskraft des Minimalistischen.

Jedes Bild, jede Szene, jeder Akt, jeder Film von Ozu ist auf einen Blick erkennbar, sie sind durchdrungen von einer unverwechselbaren Haltung zur Welt und zu den Menschen. So bleibt stets transparent, was sein Knüpfwerk auszeichnet: eine nüchterne Perspektive. Eine klare Sichtweise. Ein Faible für gestaffelte Räume. Eine Neigung zu doppelter Rahmung: zu verschiebbaren Trennwänden, zu Türen, Fenstern, offenen Fluren, die um die Figuren im gewählten Bildrahmen einen weiteren Rahmen fügen. Ein Verständnis für fehlerhaftes Tun und Verhalten, auch für Streit und Irrtum. Eine Vorliebe für entdramatisiertes Geschehen, in dem beschädigte (aber nie charakterlose oder schäbige) Teile einer Familie widerstreitend zu Harmonie finden, zu neuen Arrangements. Eine Atmosphäre der Wehmut und der Einsicht in den notwendigen Lauf der Dinge. Eine Achtung vor dem Bei-

läufigen, Ephemeren, Flüchtigen. Ozu habe so, das wird immer wieder betont, das Genre des *shomin geki* neu belebt, das Genre über den Alltag «kleinbürgerlicher Menschen», das in den zwanziger Jahren von Yasujiro Shimazu begründet und (zusammen mit Ozu) von Heinosuke Gosho und Mikio Naruse weiter gepflegt wurde.

Nahezu alle Texte über Ozus Werk verweisen auf die Elemente der Reduktion. Schon 1963 schrieb Ulrich Gregor, «seine Kunst» sei «durch eine äusserste Zurückhaltung im Gebrauch der filmischen Mittel charakterisiert.» In der Vorliebe «für wenige, immer wiederkehrende Perspektiven» spreche «sich sowohl der begrenzte Lebenshorizont der Personen aus, ihr geduldiger Stoizismus, wie auch Ozus kontemplative, streng beobachtende, auf jede dramatische Intervention verzichtende Einstellung zu ihnen.»<sup>1</sup> Für Helmut Färber sind die Filme «still, klar, gleichmässig, leidenschaftslos. Nicht Symbole, sondern Zeichen. Meditation.» Ozu habe «seine Themen wie seine filmische Sprache ungewöhnlich streng konzentriert, mit einer nahezu asketischen und zugleich wunderbar freien Bewusstheit.»<sup>2</sup> Harry Tomicek sah dieses Reduzierte allerdings als Folge intensiver Formung: «Kontrolle über alle filmischen Schritte bei gleichzeitiger Beschränkung der Mittel auf ihr Minimum – Ozus Werke erstrahlen ab 1949 im Glanz makelloser Einfachheit und Natürlichkeit, die in Wahrheit auf beispielloser Stilisierung beruhen.»<sup>3</sup>



Paul Schrader hat diese schöne Anstrengung zur Reduktion in Verbindung zur japanischen Zen-Kultur gestellt. Ozu habe «ebenso wie die traditionellen Zen-Künstler die Stille und die Leere» inszeniert, sie seien «aktive Elemente» in seinen Filmen. «Charaktere reagieren auf sie, als wären es hörbare Geräusche und berührbare Objekte.» Und Frieda Grafe betonte vor allem das besondere Verständnis von Authentizität: «In den letzten fünfundzwanzig Jahren seiner Karriere brauchte Ozu in seinen Filmen weder Schwenk noch Überblendung. Das seien künstliche Mittel, Mogeleyen. Damit meint er, dass sie Natürlichkeit simulieren, das Gemachte nicht genügend zur Schau stellen, den Arbeitsprozess verdecken, dass das Zeichen fürs Unbelebte vergessen wird.»<sup>4</sup> Wim Wenders schliesslich variierte für die Encyclopaedia Britannica eine Passage aus seinem Film TOKYO-GA: «Mit einer extremen Ökonomie der Mittel, unter Reduktion auf die Grundelemente der kinematographischen Sprache (ein Objektiv, keine Kamerabewegungen) erzählen Ozus Filme immer wieder dieselbe einfache Geschichte, mit der immergleichen Gruppe von Figuren, fast immer an ein und demselben Ort: Tokio.»<sup>5</sup>

#### ..... GESCHICHTEN

Es passiere so gut wie nichts Dramatisches in Ozus Filmen, das ist wieder und wieder zu lesen und zu hören. Wichtig seien allein Alltagsereignisse: einen Ausflug machen, eine Reise an-

treten, eine Heirat arrangieren, gemeinsam essen, Drinks nehmen (bei Ozu wird viel getafelt und gebechert), Probleme besprechen, sterben. Extrem reduziert sind die Geschichten in diesen Filmen, die weniger erzählt denn in längeren Episoden präsentiert werden. Fast ausschliesslich gibt es Geschichten aus der Familie: über Probleme zwischen Eltern und Kindern (ICH WURDE GEBOREN, ABER .../UMARETE WA MITA KEREDO, ES WAR EINMAL EIN VATER/CHICHI ARIKI, SPÄTER FRÜHLING/BANSHUN, DIE REISE NACH TOKIO/TOKYO MONOGATARI, GUTEN MORGEN/OHAYO), über den Ärger mit einer Tochter nach dem Tod des Vaters, aus dem ein Bruder alle erlöst (in DIE GESCHWISTER TODA/TODAKE NO KYODAI), über Schwierigkeiten vor der Heirat, mal mit der gesamten Familie (FRÜHSOMMER/BAKUSHU), mal mit dem Vater (SPÄTER FRÜHLING), mal mit der Mutter (SPÄTHERBST/AKIBIYORI); über die Eigenmächtigkeiten der Töchter, die nicht mehr bereit sind, den alten Konventionen zu folgen, mal verweigern sie das elterliche Arrangement (FRÜHER FRÜHLING/SOSHUN), mal folgen sie einfach dem eigenen Gefühl (SOMMERBLÜTEN/HIGANBANA, DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA/KOHAYAGAWAKE NO AKI). Auch ein zentrales Motiv: Was passiert, wenn der Vater oder die Mutter stirbt? Nach einer kurzen Trauer geht das Leben weiter (DIE REISE NACH TOKIO, DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA).



Ozus Filme zeigen die Wandlung der Personen nie als Folge von plötzlicher Erkenntnis, sondern von aufdämmernder Einsicht. In *ICH WURDE GEBOREN, ABER ...* (1932) löst das devote Verhalten eines Vaters gegenüber seinem Chef eine Familienkrise aus; seine Söhne verweigern ihm den Respekt, bis sie am Ende begreifen, dass es eine Ordnung jenseits der häuslichen Welt gibt.

In *FLÜCHTIGE VERSUCHUNG / DEKIGOKORO* (1933) geht es um Spannungen zwischen einem Vater und seinem Sohn, der noch die Schule besucht, aber dennoch «genuinely smarter and more mature»<sup>6</sup> wirkt und damit häufig für Ausgleich und Entspannung sorgt; einmal fragt der Junge seinen Vater, warum eine Hand eigentlich fünf Finger habe. Die Antwort: «Wenn sie nur vier hätte, passte sie nicht in einen Handschuh!»

In den *AUFZEICHNUNGEN EINES MIETKASERNENBEWOHNER / NAGAYA SHINSHIROKU* (1947) lernt eine egomanische Frau, einen kleinen Jungen zu lieben, der ihr als Pflegekind anvertraut wird.

*EIN HUHN IM WIND / KAZE NO NAKA NO MENDORI* (1948) – ein vergleichsweise dramatischer Film – erzählt von der Heimkehr eines Ehemanns aus dem Krieg: Seine Frau gesteht ihm, dass sie sich prostituieren musste, um die Arztkosten für das erkrankte Kind bezahlen zu können. Der Mann dreht durch, stürzt sie die Treppe hinunter und begreift nur langsam die Leidensgeschichte seiner Frau.

*SPÄTER FRÜHLING* (1949) erzählt von einer erwachsenen Tochter, die seit Jahren bei ihrem Vater lebt und sich, als er sie zur Heirat drängt, nur unter Mühen von ihm lösen kann. Als sie dann doch ihren Weg geht, nimmt sie den Abschied als Moment einer innigeren Erfahrung.

In *FRÜHSOMMER* (1951) entscheidet sich eine junge Frau, einen Witwer mit Kind aus der Nachbarschaft zu heiraten, was ihre Familie anfangs heftig missbilligt, schliesslich aber doch akzeptiert, nicht aus Einsicht, eher aus Hinnahme.

In *WIE DER GESCHMACK VON REIS MIT GRÜNEM TEE / OCHAZUKE NO AJI* (1952) lebt ein Ehepaar seit langem in Krach und Streit. Er bevorzugt das einfache, arbeitsame Leben, sie den Luxus und Müssiggang. Ihre Maxime hält sie ihm ungeeignet vor: sie sei es gewohnt, nur erster Klasse zu leben. Vor der endgültigen Trennung bittet er sie mit Nachdruck um ein einfaches Essen. Sie akzeptiert nach einem Augenblick der Besinnung, in dem in ihr das ganze Leben vorbeizurollen scheint – und teilt mit ihm den Reis.

Und in *DIE REISE NACH TOKIO* (1953) macht sich ein älteres Ehepaar auf, ein letztes Mal die Kinder im entfernten Tokio zu sehen. Doch sie müssen erkennen, dass ihre Kinder inzwischen ihr eigenes Leben leben, in dem sie keinen Platz mehr haben. Der Vater nimmt dies gelassen hin, die Mutter verstört es. Sie überlebt die Aufregungen der Reise nicht. Auf der Terrasse am Mor-



gen nach ihrem Tod redet er mit ihr, als wäre sie noch da: «Das war ein wunderbarer Sonnenaufgang, ich glaube, wir werden wieder einen heißen Tag haben.»

*SOMMERBLÜTEN* (1958) handelt von einem Vater, der unbedingt verhindern will, dass eine seiner Töchter eine Liebesheirat eingeht. Am Ende überzeugen ihn seine Frau, deren Freundin und seine Tochter, dass er begreifen muss, dass die Zeiten sich geändert haben.

In *ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG / UKIGUSA* (1959) steht eine Schauspieltruppe im Zentrum, die in einer kleinen Hafenstadt auftreten will, dort aber nur auf Gleichgültigkeit stösst, so dass der Auftritt zum Fiasko gerät; was aber nicht allzu wichtig ist, da der Leiter der Truppe mehr an einer früheren Geliebten und an dem gemeinsamen Sohn interessiert ist, bis es ihn mit seiner neuen, streitlustigen Geliebten weiterzieht in die nächste Stadt.

Und *EIN HERBSTNACHMITTAG / SAMMA NO AJI* (1962) erzählt von einer jungen Frau, die sich erst spät zur Heirat entschliesst, dann aber erfahren muss, dass der Mann, den sie liebt, bereits einer anderen versprochen ist. So nimmt sie am Ende einen anderen und fügt sich dem Wunsch ihres Vaters. Wobei, darauf hat Tom Milne hingewiesen, Ozu den Moment ihrer Entscheidung in einer für ihn ungewöhnlichen Schnitttechnik zuspitzt, um «eine dynamische Beziehung» zu schaffen, «durch die

der emotionale Inhalt jeder Aufnahme getrennt bestehen bleiben kann und, Aufnahme nach Aufnahme, Szene nach Szene, darauf warten kann, ihren Platz im Gesamtmuster zu finden.»<sup>7</sup>

Lakonie dominiert Ozus Filme, wie bereits erwähnt: innere Ruhe und grosse Einfachheit. Diese Vorliebe für das Äusserste an Einschränkung spiegelt für Donald Richie einen «Blickpunkt in Ruhe» wider, der «zwar ein nur sehr eingeschränktes Blickfeld beherrscht, dieses aber völlig» – vergleichbar dem Zuschauer beim Nō-Spiel oder dem Geniesser der Tee-Zeremonie.<sup>8</sup> Die Welt bei Ozu ist geprägt von einer gelassenen Stimmung, die erfüllt ist von der Tristesse, wie man sie aus den japanischen Haikus kennt – wenn in einem kurzen Moment die Welt angenommen wird, wie sie ist. Auch Ozus Filme zielen in ihrem innersten Kern auf poetische Atmosphäre – auf Harmonie, Achtung, Reinheit, Anmut: «Wabi. Harmonie von Farbe, Form, Licht, Berührung und Bewegung; Achtung vor dem Gast, vor sich selbst, vor der Natur; Reinheit der Seele, Reinheit des Raumes, Reinheit der Welt; Anmut des Menschen, Anmut der Natur.»<sup>9</sup>

#### FIGUREN

Ozus Filme sind voller Menschen, die lächelnd durchs Leben gehen: freundlich, diskret und aufmerksam, vor allem Väter, Töchter, Grossmütter. Ozus Figuren laden uns nicht zur Identifikation ein. Für die Zuschauer lenken sie nicht durch die Welt,



um diese besser zu verstehen, sondern fordern dazu auf, sich mit ihnen in ihren Zustand zu versenken, um ihre Geheimnisse, ihr Freud und Leid im Innersten zu begreifen.

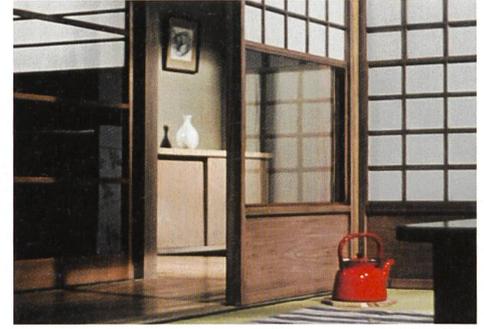
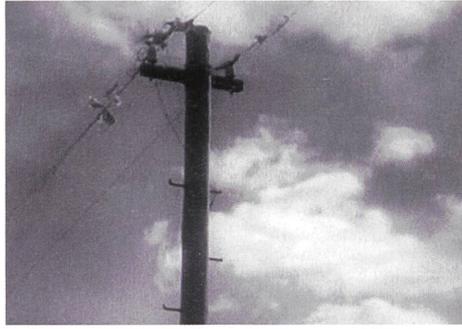
Andererseits stehen die Figuren auch für Menschen, die in eine Krise, in eine Konfliktsituation geraten, sie im Laufe der Geschichte aber mit grosser Ruhe und Gelassenheit bewältigen. Ein Gefühl von Resignation und Traurigkeit beherrscht sie, eine Aura von elegischer Stille und leiser Melancholie. Er habe stets, so Ozu, «die Leute spüren lassen» wollen, «was Leben ist, ohne dramatische Höhen und Tiefen nachzuziehen.»

Alle seine Figuren verweisen auf Panoramen des Alltags: auf das Universum der Rituale zwischen Ehepaaren, zwischen Vater und Tochter, zwischen Geschwistern. Es wird viel gestritten, viel geredet, auch viel gelacht, am Ende aber ist akzeptiert, was nicht zu ändern war. Oft gibt es dann den kurzen Augenblick, in dem eine knappe Geste zusammenfällt mit dem positiven Gefühl für den Stand der Dinge.

Die Täuschungen der äusseren Welt sind überwunden, die innere Stimme mahnt zu Disziplin und Gleichmut. Eine untreue Frau ist zu ihrem Mann zurückgekehrt – und teilt mit ihm ein einfaches Mahl (in *WIE DER GESCHMACK VON REIS MIT GRÜNEM TEE*). Ein Vater hat endlich seine Tochter verheiratet – und schält sich danach voller Lust einen Apfel (in *SPÄTER FRÜHLING*). Ein alter Mann trauert um seine verstorbene Frau – und freut sich am nächsten Morgen über den Sonnenaufgang (in *DIE*

*REISE NACH TOKIO*). Ein Vater wird betrauert, auch mit einem nachhaltigen Blick auf den Schornstein des Krematoriums, aus dem dunkler Rauch aufsteigt, dann aber entscheiden zwei seiner Töchter, ihr Leben nun selbständig zu bestimmen, die eine wird nicht mehr heiraten, die andere dem Mann ihrer Wahl folgen (in *DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA*).

Andererseits gibt es, Ozu begann seine Karriere als Regisseur von Burlesken und Komödien, immer auch eine Wendung vom Tragischen ins Komische. Etwa wenn der Waisenjunge in *AUFZEICHNUNGEN EINES MIETSKASERNENBEWOHNERNS* entdeckt, dass er ins Bett gemacht hat, und verzweifelt versucht, mit einem Fächer die Nässe zu trocknen. Oder wenn in *DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA* der alte Chef von einem Angestellten seines Schwiegersohns verfolgt wird, um herauszufinden, wo er denn seine Tage verbringe, und der Alte die Situation umkehrt, indem er – nachdem er sich kurz versteckt hat – nun den Jungen verfolgt, ihn anruft und zu einem Getränk bittet. «Komik» werde, so Gertrud Koch, nicht «durch soziale Situationen heraufbeschworen, sondern als Typage, als menschliche Eigenheit bestimmter Figuren bestimmt: im Lachen über die Abweichung wird die Ordnung wiederhergestellt, nicht in Zweifel gezogen.»<sup>10</sup>



## SCHAUPLÄTZE

Die Suche nach dem passenden Schauplatz für seine Szenen war Ozu so wichtig wie das Schreiben und das Drehen. Er war bekannt dafür, dass er tagelang durch Tokio ziehen konnte, um den Ort zu finden, der ihm vorschwebte. Er setzte auf Authentizität seiner Schauplätze, deshalb auch sein Sinn für geographische Details. Er ging noch voller Frische vorweg, hiess es, während seinen Assistenten längst die Füße schmerzten.

Ozus Bilder, so Helmut Färber, seien «nicht denkbar ohne die japanische Architektur. Ihre rechtwinkligen, flächenhaften Holzgerüste und -rahmen, fast immer bildparallel gesehen, entfernen jegliche Zufälligkeit. Ihrer Ordnung sind die Personen eingezeichnet, genau frontal, oder genau im Profil.»<sup>2</sup>

Signifikant auch: die unbewohnten Landschaften, die leeren Räume, die durch Trennwände verstellten Zimmer, die für sich stehen – und doch erst in der Verbindung zu den Geschehnissen um sie herum zum Leben erwachen. Die leeren Flure in SPÄTER FRÜHLING oder DIE REISE NACH TOKIO sorgen für Ruhe im Fluss der Ereignisse und intensivieren zugleich den Nachklang, der vom Verhalten der Personen ausstrahlt. Ozus «leere Bilder» wirken im Grunde als Entsprechung der berühmten *leeren Spiegel* in der Zen-Philosophie: wie die Spiegel, in denen nichts ist, die nichts widerspiegeln, in denen nichts wiedergespiegelt werden kann.

Andererseits gibt es die wunderbare Szene in SPÄTER FRÜHLING, in der die Tochter, als Braut gekleidet, von ihrem Vater Abschied nimmt: «Noriko sitzt auf einem Hocker vor dem Spiegel und der Blick des vor ihr stehenden Vaters und der Tochter begegnen sich direkt im Spiegel. Sie halten diesen Blick an, und sie halten ihn gegenseitig aus. Sie schauen einander über den Spiegel in die Augen. Sie erkennt ganz unmittelbar seine Freude, sieht, wie stolz er auf sie ist und dass er unter dieser Freude an diesem Tag auch trauert. Nun sinkt Noriko in den Zen-Sitz und dankt dem Vater für alles, was er für sie getan hat. Sie begreift nach dem Blick durch den Spiegel, dass er sie weggibt, weil er sie liebt.»<sup>11</sup>

Innenräume bei Ozu: das sind die Häuser und Wohnungen der Familien mit Küche, Essraum, Treppe und Schlafraum, das sind die Büros der Angestellten, die Bars, in denen bis zum Umfallen getrunken wird, die Klassenzimmer in den Schulen, in denen Kinder auf das Leben vorbereitet werden, auch die Theater, in denen die Schauspieler Kabuki zelebrieren. Aussenräume: das sind die Strassen, die Bahnsteige, die Anlegestellen und Strände am Wasser, die Hügel, auf denen die Kinder spielen. Wenn Entfernungen zurückzulegen sind, dann nimmt man die Eisenbahn; private Autos sind Luxus.



..... **B I L D E R**

Ohne Zweifel stehen bei Ozu die Figuren im Zentrum, ihre langsamen Entwicklungen werden in Distanz vollzogen, damit auch die kleinen Nuancen wahrzunehmen sind.

Aber es gibt die Zwischenbilder: beiläufige Blicke in die Welt, die nachklingen lassen, was zwischen den Menschen geschieht, und gleichzeitig auf einen offenen Raum jenseits davon verweisen. Ein Strommast mit Vögeln auf den Drähten, darüber zwei helle Wolken (in ICH WURDE GEBOREN, ABER ...). Ein hoher, metallener Wasserturm, vor dem auf einer Leine Wäsche im Wind flattert (in FLÜCHTIGE VERSUCHUNG). Ein Gasometer, um den herum sich kleine, verwohnte Holzhäuser gruppieren (in EIN HUHN IM WIND). Eine Uhr im Hintergrund, die vier schlägt, in einem Raum, der gerade von zwei Frauen verlassen wurde (in SPÄTER FRÜHLING). Ein Flugzeug am weiten Himmel, das davonfliegt, in der rechten oberen Ecke des Bildes (in WIE DER GESCHMACK VON REIS MIT GRÜNEM TEE). Zwei Fahrräder auf einer Düne, darüber Wolken am Himmel (in SPÄTER FRÜHLING). Ein Zug, der langsam dahingleitet, danach der Fluss vor einem bewaldeten Berg und ein Schiff, das auf dem Fluss entlangtuckert (in DIE REISE NACH TOKIO). Der rote Teekessel, wieder und wieder, dazu Lampen und Vasen, mal in der Mitte, mal am Rand der Bilder. Ein Leuchtturm auf einem Kai, von einem ruhigen Meer umgeben, rechts davor eine leere Sake-Flasche im Sand (in AB-

SCHIED IN DER DÄMMERUNG). Ein halbes Dutzend Holzfässer, offen, in einer Reihe an die Wand einer Halle gelehnt, später sind über zwei Sonnenschirme gespannt (in DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA). Auch in DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA: der Blick in eine nächtliche Strasse von Osaka, mit einer Neontafel rechts, auf der «New Japan» zu lesen ist, und auf einen Tempel in Kyoto, mit einer Fernsehantenne im Vordergrund.

Diese Zwischenbilder funktionieren als Momente der Transzendierung, einerseits als Hinweis auf den Zustand, auf das So-Sein der Welt, andererseits als Vision von der Schönheit dahinter, vom So-Erkennen der Welt. Diese Bilder verweisen auf den Künstler, der sie komponiert und einfügt – und der damit dem Handeln und Verhalten seiner Protagonisten eine gleichmütige Perspektive zur Seite stellt. Sie mögen sich freuen oder ärgern, sie mögen kämpfen oder streiten, lachen oder weinen, die Welt daneben oder dahinter bleibt, wie sie ist und immer war. Zudem sorgen die Bilder für Ruhepausen in der Erzählung (und wirken so immer auch gliedernd), gleichzeitig kommentieren sie das Geschehen (und wirken so immer auch signifizierend).

Sicherlich ist Ozu deshalb der Visionär des kontemplativen Augenblicks – jenseits von Trick und Finte.

1



### ..... BIOGRAFIE

Geboren wurde Yasujiro Ozu am 12. Dezember 1903 in Tokio als Sohn eines Düngergrosshändlers. Er hatte mehrere Geschwister. Im Alter von zehn Jahren zog er mit seiner Mutter aufs Land, ging dort zur Schule (er war allerdings kein disziplinierter Schüler) und entdeckte sein Interesse fürs (amerikanische) Kino. 1922 kehrte die Familie nach Tokio zurück. Yasujiro begann, für das Studio Shochiku zu arbeiten, zunächst als Kamera-, dann als Regieassistent. 1927 drehte er seinen ersten Film: *DAS SCHWERT DER BUSSE / ZANGE NO YAIBA*, dem bis 1936 regelmässig drei Filme pro Jahr folgten, überwiegend Komödien und Burlesken. 1936 inszenierte er mit *DER EINZIGE SOHN / HITORI MUSUKO* seinen ersten Tonfilm, 1958 mit *SOMMERBLÜTEN* den ersten Farbfilm. Zwischen 1937 und 1939 nahm er als Infanterist am chinesisch-japanischen Krieg teil, zwischen 1943 und 1945 arbeitete er als Propagandist für die Armee. Ab 1949 drehte er dann die Filme in seinem unverwechselbaren Stil, die ihn zu dem japanischsten aller japanischen Filmemacher werden liess (stets nach einem Drehbuch, das er zusammen mit seinem Sake-Kumpen *Kogo Noda* geschrieben hatte; und – von drei Filmen abgesehen – immer mit *Yushun Atsuta* an der Kamera). Insgesamt entstanden so 53 Spielfilme und ein Dokumentarfilm: 35 Stummfilme und 19 Tonfilme. Allerdings gelten 20 frühe Ozu-Filme als verloren, weil weder Negative noch Kopien überliefert sind.

Yasujiro Ozu starb am 12. Dezember 1963, seinem sechzigsten Geburtstag, in Tokio an Kehlkopfkrebs. Er hat nie geheiratet, er lebte bis zu ihrem Tod (1962) bei seiner Mutter. Für ihn waren seine engeren Mitarbeiter, die er oft über Jahre hinweg an die eigene Arbeit band, seine Familie. Dieselben Darsteller «wachsen aus den Kinderrollen in die Elternrollen und bis in die Grosselternrollen. Nach dem dritten oder vierten Ozu-Film fühlt man sich selbst mit ihnen älter werden. Gespieltes und Natur gehen ineinander über.»<sup>4</sup>

### ..... DARSTELLER

Wenn man auch die Darsteller zur Ozu-Familie zählt, dann handelt es sich um eine sehr grosse Familie. Das hat natürlich mit dem langen Zeitraum zu tun, in dem Ozu als Regisseur tätig war. Anfangs, in den Stummfilmkomödien, war das Ensemble noch überschaubar. Als Protagonisten setzte Ozu vor allem *Tatsuo Saito* und *Takeshi Sakamoto* ein, die in mehr als zwanzig der frühen Filme typisierte Hauptrollen spielten. Er arbeitete auch mit dem Kinderstar *Tomio Aoki* und der resoluten Mutter-Darstellerin *Choko Iida* zusammen. Sein Lieblingsdarsteller wurde *Chishu Ryu*. Mit ihm drehte Ozu zwischen 1928 und 1962 insgesamt 22 Filme, anfangs spielte Ryu noch Charginrollen, später wuchs er ins Charakterfach und wurde die Inkarnation des sensiblen, aber standfesten Vaters, unübertroffen in *DIE REISE NACH TOKIO*.



Für Ozus Frauenrollen, meist anpassungsfähig und opferbereit, später auch widerständig und trotzig, gab es über die Jahrzehnte viele wechselnde Besetzungen. Die grösste Kontinuität erreichenden in der Zeit zwischen 1949 und 1962 *Kuniko Miyake* (zehn Filme), *Haruko Sugimura* (acht) und vor allem *Setsuko Hara* (sechs), die mit ihrer grossen Strahlkraft in den fünfziger Jahren zu einem Star des japanischen Kinos wurde. Sie hat nach Ozus Tod nicht mehr vor der Kamera agiert.

Es wäre zu einfach, das Spiel der Darsteller bei Ozu als «verhalten» oder «in sich gekehrt» zu bezeichnen. Denn es gibt auch immer wieder die dramatischen Szenen, in denen ein Konflikt zu verbaler oder körperlicher Auseinandersetzung führt, lautstarke Argumentation, Ohrfeigen, Aggression. Am forciertesten in *EIN HUHN IM WIND*, wenn der Heimkehrer (*Shuji Sano*) seiner Enttäuschung freien Lauf lässt und die ihn liebende Frau (*Kinuyo Tanaka*) von sich stösst. Oder in *ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG*, wenn der Theaterdirektor (*Ganjiro Nakamura*) mit seiner eifersüchtigen Geliebten (*Machiko Kyo*) auf der Strasse den Streit bis zum Äussersten treibt. Jeder bewegt sich auf einer Strassenseite und zwischen ihnen regnet es in Strömen. Die Beziehung scheint am Ende. Aber dann dürfen sich die Darsteller in eine neue Harmonie zurückspielen: der Heimkehrer begreift, dass er unrecht hat, die Schauspielerin und Geliebte fängt ihren enttäuschten Partner mit einer dienenden Geste wieder ein:

sie zündet mit ihren Streichhölzern auf dem Bahnhof seine Zigarette an, dann fahren sie gemeinsam in eine andere Stadt.

Ozus Schauspielerinnen und Schauspielern gelingt, unterstützt von den festen Kamerapositionen, vor allem die Darstellung von Stille und Reflexion. Sie können lächeln, auch weinen, sie sind erschrocken, zornig, vor allem aber nachdenklich. Sie haben für alle emotionalen Momente Rituale der Körpersprache. Sie erhalten dabei Unterstützung von ihren Kostümen, gelegentlich von der Musik und immer von der Montage der Einstellungen. Geschäftigkeit wird durch Bewegung transponiert: Küchenarbeit, Putzen, mit der Nachbarin Informationen austauschen, ins Haus kommen, das Haus verlassen. Ruhe wird in der berühmten Sitzposition erreicht. Da kann man in sich hineinblicken und mit sich ins Reine kommen.

#### THEMEN

Immer geht es bei Yasujiro Ozu um die Veränderungen im japanischen Alltagsleben, auf der Strasse, in den Büros, vor allem aber in dem der Familie. «Die Veränderungen in der Arbeitswelt sind längst vollzogen, die Probleme, die das im familiären Bereich mit sich bringt, warten noch auf eine Lösung. Dies ist umso schwieriger, als die japanische Familie, ungleich der westlichen, immer geöffnet nach aussen war, sozialer – wie ihre Häuser, die ohne Mauern sind, ohne Zentrum, mit gleitenden Türen.»<sup>4</sup>



Da ist die Tochter, die sich den Wünschen der Eltern widersetzt (FRÜHSOMMER). Da sind Eltern, die dafür sorgen, dass die Tochter doch noch heiratet, mal schafft das der Vater (SPÄTER FRÜHLING, EIN HERBSTNACHMITTAG), mal die Mutter (SPÄTHERBST). Und da ist ein Vater, der sich weigert, der Tochter die Wahl ihres Mannes zu überlassen, dies am Ende aber doch zulässt (SOMMERBLÜTEN). Je später die Filme, desto grösser der Freiraum, den die erwachsen gewordenen Kinder bekommen. Das Äusserste dann, ohne dass es kommentiert würde, es wird einfach präsentiert: wie eine Tochter, in Petticoats aufgemotzt, sich abends von GIs abholen lässt und die Worte ihrer Mutter stumm hinnimmt, sie möge dieses Mal doch früher nach Hause kommen (in DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA).

In den Filmen der späten vierziger und der fünfziger Jahre ist als Subtext der verlorene Krieg präsent, auch wenn selten darüber geredet wird. In EIN HUHN IM WIND sehen wir eine Häuserfassade mit den Inschriften «Time», «Life», «International». In WIE DER GESCHMACK VON REIS MIT GRÜNEM TEE beklagt sich der Besitzer einer Spielautomatenhalle über den Erfolg seines Geschäfts («Das ist doch alles Müll, das drückt den nationalen Geist herunter.») und erinnert mit Wehmut an die Kriegsnächte in Singapur. Die Witwe eines gefallenen Soldaten heiratet nicht wieder (DIE REISE NACH TOKIO).

In DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA heisst es einmal: Leben ändere sich «wie fließendes Wasser». Doch bei Ozu kehrt alles wieder, nur stets um geringe Nuancen verändert: die Einsamkeit der Väter (in ES WAR EINMAL EIN VATER, SPÄTER FRÜHLING, DIE REISE NACH TOKIO, TOKIO IN DER DÄMMERUNG / TOKYO BOSHOKU), die Obsessionen der Männer, ob beim Trinken (SPÄTHERBST, EIN HERBSTNACHMITTAG) oder beim Nô-Spiel (SPÄTER FRÜHLING).

Und dann die Liebe, doch weder die romantische noch die leidenschaftliche, sondern die arrangierte, die, die der kulturellen Tradition verhaftet bleibt. Wer dem nicht folgt, bleibt meistens allein. «Die Liebe ist ein nachdenkliches Segelschiff!» Die Frauen und Männer, die bei Ozu ihre Gefühle ausleben, sind an einer Hand abzählbar. Nur das junge Paar in ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG umarmt und küsst sich vor der Kamera.

#### ..... KAMERA / MONTAGE

Die zwei offensichtlichsten und ständig wiederkehrenden Merkmale eines Ozu-Films sind: thematisch das Festhalten am Genre des *shomin geki*, das sich mit dem alltäglichen Leben und den Schwierigkeiten von Mittelklassefamilien im Haus oder Büro auseinandersetzt; und technisch die unbewegte Kamera, die (etwas niedriger als die Augenhöhe eines auf der Tatami-Matte Sitzenden) ungefähr 80 Zentimeter über dem Boden positioniert ist,



und – wie Tom Milne bereits 1963 erläuterte – «ohne zu blinzeln die Personen betrachtet, wobei auf technische Hilfsmittel, wie Blenden oder ähnliches, verzichtet wird. Extreme Kamerawinkel sind selten, Fahrten noch seltener und Schwenks fast nicht vorhanden.»<sup>7</sup>

Wichtig dazu: die Perspektive der Kamera. Bei Gesprächen bleibt sie oft konventionell, nutzt den Schuss/Gegenschuss. Sucht sie allerdings Reaktionen der Protagonisten einzufangen, zeigt sie Männer und Frauen häufig nebeneinander, wie sie gebannt nach rechts oder links schauen, und erfasst sie so von der Seite. Diese Seiten-Perspektive ist ohne Zweifel als Verlängerung der Ereignisachse zu sehen, die die Filme nur nicht sichtbar machen. Vielleicht bedeutet dies auch eine Abkehr von westlichen Erzählkonventionen des Kinos.

Dynamik entsteht nicht durch die Bewegung der Bilder selbst, sondern durch Bewegung in und zwischen den Bildern. Wobei die Montage die Bilder nicht gleitend ineinander fügt, sondern sie oft sogar schroff – wie eigenständige Episoden – konfrontiert. Formal sind Ozus Filme also durch ihre langen, ruhigen Einstellungen charakterisiert, die mit ihrem langsamen, gedehnten Rhythmus den Zuschauern ermöglichen, sich in aller Geduld auf die Familiengeschichten einzulassen. Dominierend ist die Halbtotale, in der «nicht emotionelle Höhepunkte, sondern jene Augenblicke» registriert werden, «die den Höhepunkten voraus-

gehen und ihnen folgen – also jene kleinen “Tropismen”, aus denen Gefühlsbewegungen erst verständlich werden.»<sup>12</sup>

Berühmt sind auch seine einführenden Raumtotalen, die (als *establishing shots*) Ort und Zeit vorstellen und zugleich vorbereiten aufs Kommende. Ungewöhnlich dabei (selbst für das japanische Kino): die extreme Untersicht, die Masahiro Shinoda vom «Blickwinkel einer kleinen Gottheit» hat sprechen lassen, «die menschliches Handeln beobachtet.»<sup>13</sup> Das hat – zusammen mit der weitgehenden Unbeweglichkeit der Kamera – den Effekt, sowohl die Personen im vorgegebenen Raum als auch die Dingwelt um sie herum freizuhalten von der strikten, unentwegt variierenden Ordnung eines Erzählers. «Ozu ist ein Zen-Cineast», der sich glatt macht wie «ein Wasserspiegel und bereit für die Eindrücke der Welt.»<sup>14</sup> Besonders die alltäglichen Gegenstände wirken, so Bordwell, «hypersituert»: Sie balancieren die Kadrierung innerhalb eines gewählten Blickraums an und verweisen zugleich auf die Macht der Dinge, die sich ganz beiläufig vollzieht.

## STIL

Alles bei Ozu ist erfüllt von Gegenwart, die Vergangenheit spielt nur eine untergeordnete, die Zukunft überhaupt keine Rolle. Wenn ein Ehemann oder ein Vater oder eine Mutter gestorben ist, geht das Leben ohne grösseres Aufheben weiter: Einer ist ge-



gangen, das wird akzeptiert, doch die Sonne geht am Tag danach wieder auf.

Von David Bordwell stammt die These von der «character contiguity», der «Kontinuität der Personen» bei Ozu. Womit er nicht nur die kleinen Veränderungen in der Zeichnung der Figuren von Film zu Film meint, sondern den Wechsel der Figuren innerhalb eines Films. Manche «secondary figure in one scene» werde (besonders in EIN HERBSTNACHMITTAG) der «main character of the next».<sup>6</sup>

Ozu selbst erklärte einmal (auf FRÜHER FRÜHLING bezogen), er habe versucht, «allem aus dem Weg zu gehen, was dramatisch sein könnte, und nur zufällige Szenen des Alltagslebens aneinanderzufügen, in der Hoffnung, dass das Publikum die Tristesse dieser Art Leben spüren möchte.»

Zum grundlegenden Eindruck bei Ozu noch einmal Donald Richie: «Die Schlusswirkung eines Ozu-Films (...) ist eine Art resignativer Traurigkeit, eine Stille und das Wissen um eine Gelassenheit, die trotz der Unsicherheit des Lebens und der Dinge dieser Welt fort dauert. Das heißt, dass die Welt sich weiterdrehen wird und dass Unbeständigkeit, Wechsel, die Vergänglichkeit aller Dinge auch ihre elegische Erfüllung einbringen. Wie mit der Umgebung lebt man mit der Zeit und nicht dagegen. Die Japaner nennen diese Eigenschaft ... *mono no aware*, was man annähernd mit *lacrimae rerum* übersetzen könnte, Lucretius' Anspie-

lung auf jene Tränen, die verursacht werden von den Dingen, wie sie sind.»<sup>8</sup>

Melancholie, aber auch Gelassenheit. Erkenntnis der Unbeständigkeit, der Vergänglichkeit, aber auch Zuversicht. Trauer und Tränen, aber auch Annahme, in Gleichmut. Vielleicht ist dies sogar das dominierende Charakteristikum in der Ästhetik des Yasujiro Ozu: Dass in den Filmen zu erfahren ist, was Menschen sich alles antun können an Irrsinn und Intrige, Liebe und Leid – und dennoch ungerührt bleiben, um allem weiteren zu trotzen.

Norbert Grob / Hans Helmut Prinzler

<sup>1</sup> Ulrich Gregor: Die Stimme des alten Japan. Bemerkungen zu den Filmen Ozus aus Anlass einer Berliner Retrospektive. In: Süddeutsche Zeitung, 27./28. 7. 1963

<sup>2</sup> Helmut Färber: Schwankendes Schilf. Yasujiro Ozus Film ABSCHIED IN DER DÄMMERUNG. In: Süddeutsche Zeitung, 7. 10. 1964

<sup>3</sup> Harry Tomicek: Ozu. Wien 1988. Zit. nach A. Hoch, E. & U. Gregor: Yasujiro Ozu. Kinemathek 94, Februar 2003

<sup>4</sup> Frieda Grafe: Wie sich in Ozu-Filmen orientieren. In: Süddeutsche Zeitung, 28./29. 7. 1973 (Nachdruck in F. G.: In Grossaufnahme. Schriften, Band 7, Berlin 2005)

<sup>5</sup> Wim Wenders: Die Geschichte der Wahrheit. In: Frankfurter Rundschau, 11. 12. 1998

<sup>6</sup> David Bordwell: Ozu and the Poetics of Cinema. London 1988, S. 249, S. 371

<sup>7</sup> Tom Milne: Wie der Geschmack von Reis mit grünem Tee. In: Stefan Braun / Fritz Göttler / Claus M. Reimer / Klaus Volkmer (Hg.): Ozu Yasujiro. KinoKonTexte 1. München 1981

<sup>8</sup> Donald Richie: Japanese Cinema: Ozu. In: S. Braun u. a.: KinoKonTexte 1. a. a. O.

<sup>9</sup> Marvin Zeman: The Zen Artistry of Yasujiro Ozu. Zit. nach S. Braun u. a.: KinoKonTexte 1

<sup>10</sup> Gertrud Koch: Vor dem Gesetz. In: Frankfurter Rundschau, 24. 9. 1983

<sup>11</sup> Jochen Brunow: Plötzliche Umkehr. In: Antje Goldau / Wolfgang Jacobsen (Hg.): Von der Nähe der Bilder. Berlin 1998

<sup>12</sup> Donald Richie: Yasujiro Ozu und die Syntax seiner Filme. In: Film (München), 03/1963

<sup>13</sup> Masahiro Shinoda zit. nach Gertrud Koch: a. a. O.

Vorabdruck aus: Norbert Grob, Bernd Kiefer, Josef Rauscher (Hg.): Kino des Minimalismus. Mainz, Bender Verlag, 2008

Das erste, was bei der Betrachtung eines Ozu-Filmes auffallen müsste, dürften die tiefen, bodennahen Bildausschnitte sein. Auch das klassische Hollywood-Kino kennt den extrem tiefen Kamerastandpunkt, verbindet ihn aber mit einem steilen Kamerawinkel, was zu einer starken Untersicht führt, die das Gefilmte eher bedrohlich erscheinen lässt.

Ozu neigt die Kamera auf diesem tiefen Standpunkt aber kaum stärker als ein Amerikaner, wenn er mit Kamera in Augenhöhe dreht. Das bringt Ozus horizontale Kameraachse etwa auf Hüfthöhe – oder bei japanischer Sitzhaltung eben auf: *japanische Augenhöhe*.

In Filmen von Ozu gibt es fast keine Kamerabewegungen, aber lange Einstellungen mit grosser Tiefenschärfe. Vorherrschend im Bildaufbau sind rechtwinklige Elemente – Fenster, Schiebetüren, japanische Wände. Sie liegen im allgemeinen, wie auch die (meisten) Rückwände, in parallelen Ebenen zur Leinwand und werden deshalb nicht perspektivisch verzogen. Im Bildvordergrund bleiben oft Wände, halb-offene Schiebetüren sichtbar, welche die frontale Sicht und den rechtwinkligen Bildaufbau noch betonen. In den Totalen werden die Darsteller durch solche Elemente innerhalb des Bildausschnittes noch einmal eingerahmt. Auch die Blickrichtung der Darsteller ist meist rechtwink-

lig oder direkt zur Kamera. Wenn sie innerhalb einer Einstellung auftreten oder abgehen, geschieht dies seitlich hinter solchen "Bildbegrenzungen", wenn sie nicht durch natürliche Eingänge im Bildhintergrund frontal in die Szene kommen.

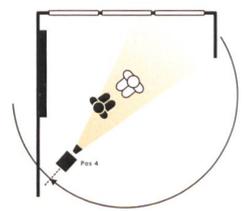
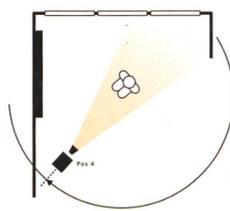
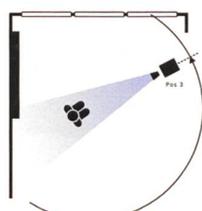
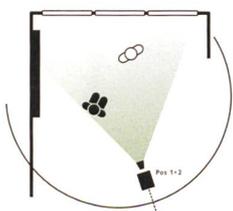
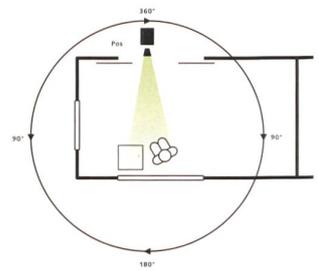
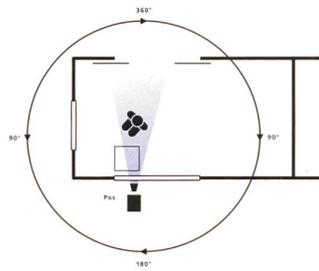
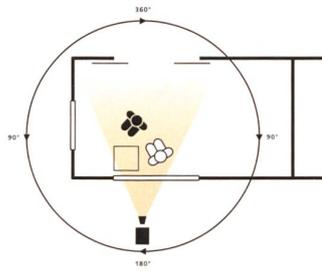
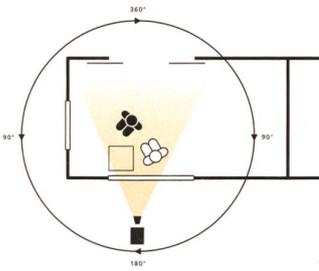
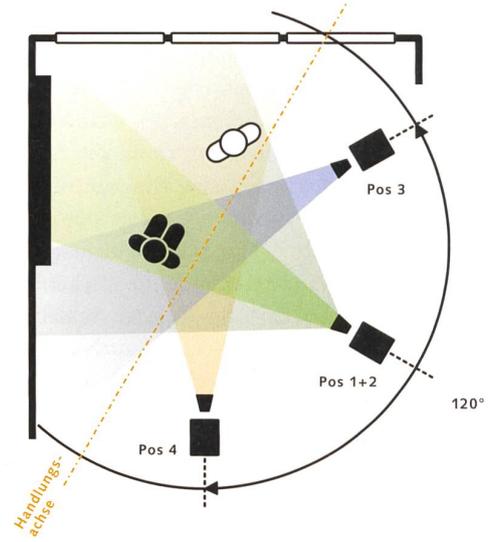
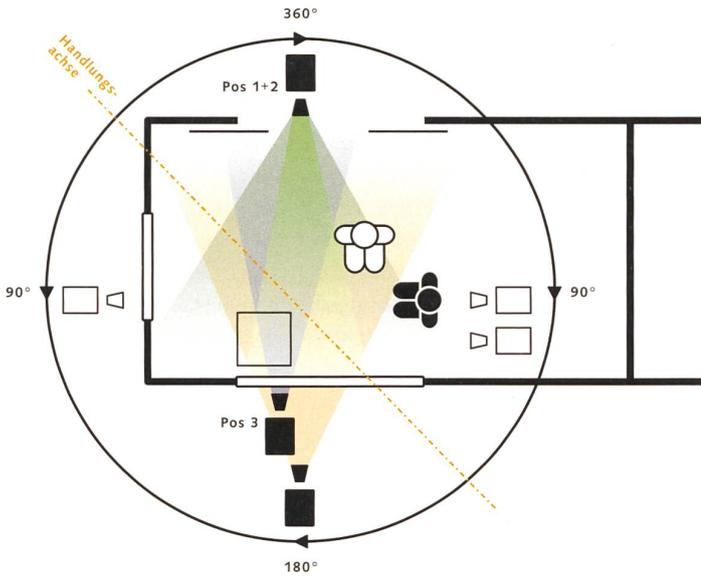
Die Einheit und Geschlossenheit der Bilder wird vorsichtig gewahrt. Diagonale Linien, die über den Bildausschnitt hinaus nach aussen weisen, die Bilder offen halten, werden vermieden; die rechtwinkligen Elemente und Strukturen, welche den Raum begrenzen und von der Aussenwelt abschneiden, werden dagegen betont. Yasujiro Ozu lädt den geneigten Zuschauer zur geruhsamen Betrachtung seiner Bilder ein; die Welt, die er uns vorstellt, wird in fassbaren Teilstücken zur Kontemplation dargeboten.

Ozus Bildgestaltung dürfte zwar durchaus etwas mit einer japanischen Betrachtungsweise der Dinge zu tun haben, ist aber nicht einfach typisch für den japanischen Film. Kenji Mizoguchis Bilder etwa (um nur einen weiteren der ganz grossen Japaner anzuführen) zeichnen sich durch einen sehr dynamischen Aufbau aus, mit deutlichen Diagonalen, welche die Bilder öffnen und die "kleine Welt" der Leinwand sprengen.

## MEDITATIV STRUKTURIERTE BILDER

Skizze einiger Elemente des Filmstils von Yasujiro Ozu





Hinter den leicht sichtbaren, charakteristischen Merkmalen von Ozus Filmen steckt weit mehr, als man zunächst vermutet. Sein Stil ergibt sich letztlich durch eine vom konventionellen Spielfilm verschiedene Raumbehandlung; diese wiederum bedingt aber eine andere Montage, welche seine einmalige Aufnahmetechnik erst ermöglicht – Ozus Stil setzt also bereits bei den Grundelementen einer Filmsprache ein.

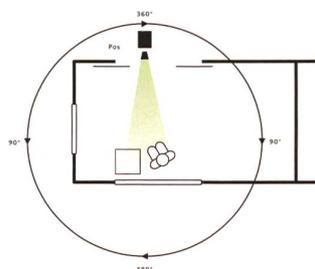
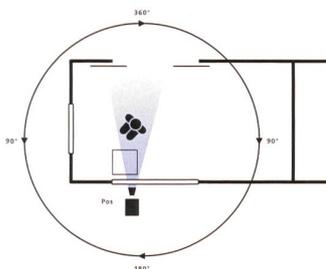
Das klassische Erzählkino hat relativ früh die Handlungsachse entwickelt. Als eine der (wenigen) eisernen Regeln des Kinos gilt: zwischen Einstellungen diese Handlungsachse *nicht* zu überspringen. Ozu überspringt sie laufend, macht im konventionellen Sinn also Fehler – oder genauer: Ozu (aner-)kennt die Handlungsachse nicht. Die Erfindung dieser Achse führte zur Reduktion des filmischen Raums auf 180 Grad (im Studio brauchten also nurmehr höchstens drei Wände aufgestellt zu werden); Ozu nutzt volle 360 Grad und arbeitet (auch im Studio) mit vier Wänden. Statt um die klassischen 30 Grad verschiebt er seine Kamera zwischen Einstellungen um volle 90, beziehungsweise in der Schuss/Gegenschuss-Technik statt um 60, um ganze 180 Grad. Bei Schuss/Gegenschuss-Einstellungen werden die Unterschiede denn auch am augenfälligsten: während in der allgemein praktizierten Film-

sprache die Darsteller von vorn und von hinten gesehen auf ihrer Leinwandseite bleiben, “springen” sie bei Ozu auf die jeweils andere Seite.

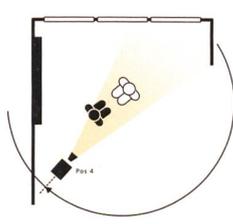
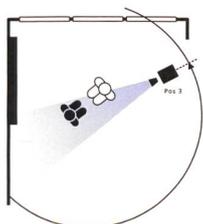
Die schematisierte Einstellungsfolge beim Erzählkino: Übersicht (Totale oder Halb-Total, in Innenräumen auch mal Amerikanisch); Grundeinstellung (Amerikanisch oder Halbnah); Nah; Schuss/Gegenschuss (über die Schultern); alternierende Grossaufnahmen; Detailaufnahme; alternierende Grossaufnahmen; Grundeinstellung (Wiederherstellung der Übersicht).

Zwischenbemerkung: Natürlich sind Varianten möglich, brauchen nicht alle Elemente in jeder Sequenz in Erscheinung zu treten. Genauso wie auch die Handlungsachse selbstverständlich “überwunden” werden kann – mit einem Zwischenschnitt oder der Kamerabewegung innerhalb einer Einstellung.

Ozu beginnt seine Einstellungsfolge im allgemeinen auch mit einer Übersicht (Grundeinstellung), lässt je eine Nahaufnahme der beiden Figuren folgen und geht in die Grundeinstellung zurück (oft etwas modifiziert, näher). Nach erneutem Schuss/Gegenschuss schliesst er eine *neue* Grundeinstellung (180 Grad gedreht) an. Auch die Verbindung zwischen einzelnen Sequenzen gestaltet Ozu in originaler Weise.



Chishu Ryu und Setsuko Hara  
in DIE REISE NACH TOKIO / TOKYO MONOGATARI,  
Regie: Yasujiro Ozu



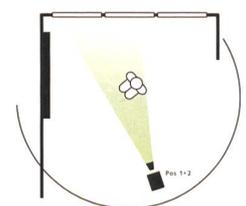
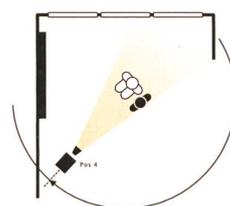
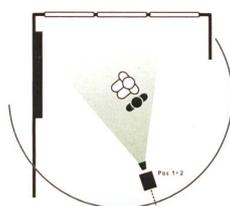
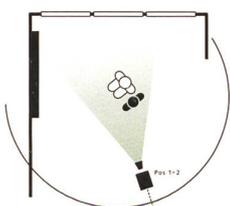
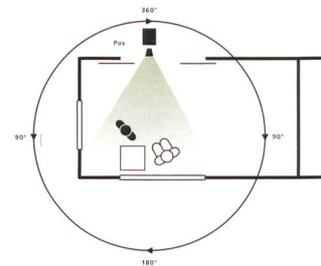
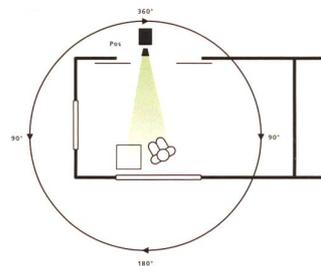
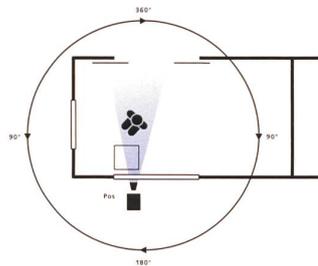
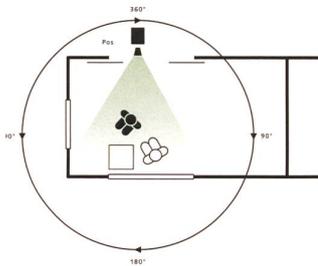
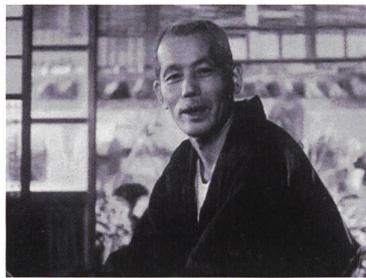
Humphrey Bogart und Mary Astor  
in THE MALTESE FALCON, Regie: John Huston

Räume haben im Erzählkino keine eigenständige Bedeutung: sie sind nur Ort der Handlung. Ihre vornehmste und wichtigste Aufgabe ist es, den Zuschauer nicht von der Handlung abzulenken und keinesfalls zu verunsichern. *THE MALTESE FALCON* (John Huston, 1941) etwa spielt zu den wesentlichen Teilen in nur fünf Räumen. Jeder dieser Handlungsorte – Spades Büro, seine Wohnung, ein Hotelzimmer – hat eine ganz simple, aber sehr deutliche Prägung, von der Signalwirkung ausgeht. Der Zuschauer hat somit keinerlei Orientierungsschwierigkeiten und kann sich deshalb voll auf die Action konzentrieren. Handwerkliche Gebräuche, wie Handlungsachse und 30-Grad-Regel, tragen das Ihre dazu bei, dass dem Zuschauer die Räume vertraut erscheinen. So bleibt, je nach eingesetztem Objektiv, etwa ein Drittel des Hintergrunds von Einstellung zu Einstellung erhalten, und nur der Rest ist allenfalls "neu" und "unbekannt".

Einzelne Elemente des Dekors geraten mit Sicherheit nur dann prominent ins Bild, wenn sie für die Handlung von Bedeutung sind: ein Blumentischchen mit Vase, weil es von Bogart umgestossen wird;

sein Aktenschrank im Büro, damit er von Peter Lorre durchsucht werden kann – ganz zu schweigen vom Malteser Falken, der die *action* überhaupt erst auslöst.

Bei Ozu verändern sich die Bildhintergründe von Einstellung zu Einstellung auch innerhalb einer Szene oft radikal, weil er seine Kamera um 180 (seltener auch 135) Grad umpostiert – was natürlich auch gegen die Sehgewohnheiten verstößt. Genau diese Technik aber zwingt den Zuschauer – will er nicht die Orientierung verlieren – gewissermassen die Bilder "abzusuchen" und sie sich genauer anzusehen – nicht nur ihre Signalwirkung wahrzunehmen. Als "Anker" für die Orientierung des Zuschauers dienen dabei, nebst den Darstellern, Elemente, die ins Bild ragen, sowie Gegenstände der Einrichtung (im Bildvorder- oder -mittelgrund), die allerdings nie für den Ablauf der Handlung von Bedeutung sind. Grafische Elemente und Farbgebungen sind im Bildaufbau von Ozu ganz allgemein bedeutsam. Die Betrachtung des ganzen Bildes, die Wahrnehmung des Raumes wird so wichtig und notwendig: der Raum selbst dadurch "bedeutungsvoll".



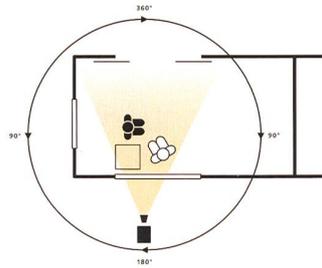
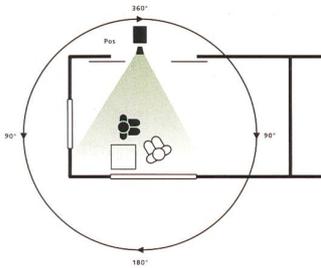
Damit der Zuschauer aber diese Wahrnehmung überhaupt leisten kann, müssen die Einstellungen selbstverständlich lange genug stehen bleiben – und andererseits bleiben diese Bilder “spannend”, bis sie ganz aufgenommen sind. Vom Standpunkt eines Erzählkinos aus, das eine Handlung zügig voranbringen will, ist das Verfahren zwar ineffizient und unökonomisch, wenn es aber darum geht, gewissermaßen eine Nicht-Handlung “spannend” und beachtenswert zu machen, ist die Technik von Ozu sehr adäquat.

Bei TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKIO, 1953) beschreibt schon der Titel die ganze “Geschichte” des Films: Ein altes Ehepaar bricht in einer Provinzstadt auf, um ihre längst erwachsenen Kinder in Tokio zu besuchen. Nach einigen Tagen fahren die Eltern nach Hause zurück, mit der Erkenntnis, dass ihre Kinder eigentlich ganz anders leben, als sie sich das immer vorgestellt haben. Die unterwegs erkrankte Mutter stirbt kurz nach der Rückkehr von der eher enttäuschenden Reise, und die ganze Familie versammelt sich anlässlich der Beerdigung noch einmal zu Hause – aber nicht für lange: Tokio wartet, und Vater wird schon alleine zurecht kommen.

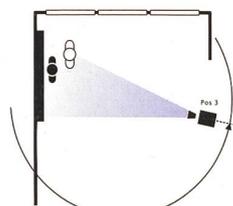
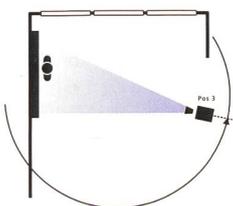
Da der Film keinerlei “Action” aufweist, ist er auf einer ersten Ebene völlig undramatisch. Dialog reiht sich an Dialog, alltägliche Handlung an alltägliche Handlung. Eine Dramatisierung im konventionellen Sinn würde völlig falsche Akzente setzen, müsste zwangsläufig Nebensächliches aus Nebensächlichem hervorheben und verpasste damit die Hauptsache: die Dramatik des Lebens im Kleinen und Gewöhnlichen. Ozus Technik ist da viel angepasster. Die bohrende Ruhe besticht. Die gründliche, aufmerksame Betrachtung lässt unscheinbarste Details bewusst wahrnehmen. Stil und Thema verschmelzen völlig. Einer gescheiterten Kommentierung bedarf das Filmthema kaum, erschliesst es sich doch dem Zuschauer wie von selbst, wenn er sich erst einmal auf die Bildmeditationen von Yasujiro Ozu einlässt.

Walt R. Vian

Erstmals erschienen  
in Filmbulletin Nr. 148, 3.1986



Chishu Ryu und Setsuko Hara  
in DIE REISE NACH TOKIO / TOKYO MONOGATARI,  
Regie: Yasujiro Ozu



Humphrey Bogart und Mary Astor  
in THE MALTESE FALCON, Regie: John Huston

# Es geht um nichts

BURN AFTER READING von Joel & Ethan Coen



Ethan und Joel Coen lieben die Abwechslung. Nach der oscarverwöhnten Literaturverfilmung *NO COUNTRY FOR OLD MEN*, einer finsternen Moritat von der Gier nach Geld, haben sie einmal mehr die Richtung gewechselt und präsentieren eine leichtgewichtige Preziose, komisch, absurd, unterhaltsam, sicher, aber auch folgenlos. Was denn nun so anders sei an ihrem neuen Film? «Nun, wir haben zum ersten Mal einen Spionagefilm gedreht. Vorausgesetzt, es ist einer», sagt Ethan Coen im persönlichen Gespräch und ergänzt: «Und wir haben zum ersten Mal in New York gedreht, auch wenn Washington D.C. der Schauplatz ist. Wir waren also zuhause.»

Eine Antwort, die eine kleine Unsicherheit birgt. Spionagefilm, ja oder nein? Die Coens entziehen sich Genre-Zuordnungen und lassen den Gesprächspartner gern im Unklaren darüber, was sie wirklich meinen und beabsichtigt haben. Eine Koketterie, die von einem tiefen Misstrauen zeugt. Dazu Joel

Coen: «Wir glauben, dass in unseren Filmen immer alles klar und deutlich ist. Und doch gibt es immer wieder Spekulationen, aus welchen Gründen auch immer. Für mich ist das ein Mysterium.» Sicher ist *BURN AFTER READING* auch eine Komödie, ein Thriller, ein Drama. Geschickt jonglieren die Brüder mit den Genres und überlassen es dem Zuschauer, dem scheinbar disparaten Mix Sinn und Zusammenhalt zu geben.

Für ihren neuen Film haben sich die Coens – auch das ist neu – ins Zentrum der Macht begeben, nach Washington, D.C.. Es wird im folgenden um Politik gehen, um nationale Sicherheit, die CIA, sogar die Russen, die aber als Feindbild nicht mehr taugen. Und um anzudeuten, wie klein doch die Figuren in diesem Ränkespiel sind, fährt die Kamera – in einem dieser Coenschen Kabinettstücke – von ganz hoch oben, hoch oben über Amerika, von einem allwissenden Olymp, der einen Überblick verschafft, herunter in die Korridore des

CIA-Headquarters in Langley, Virginia, und gleitet elegant in ein Büro, wo Osborne "Ozzie" Cox, der Balkan-Experte der CIA, entlassen wird. Er habe ein Alkoholproblem. Seine Frau Katie ist davon gar nicht begeistert, wegen der bitteren Folgen für ihren Lebensstandard, aber auch, weil Ozzie in der Aufregung die Ziegenkäse-Kanapees für ihre abendliche Cocktail-Party vergessen hat. Zu den Gästen gehört der Regierungsbeamte Harry Pfarrer, obendrein Katies Liebhaber. Das hindert ihn allerdings nicht, a) glücklich verheiratet zu sein und b) auf Singlebörsen im Internet nach Sexabenteuern zu suchen.

In der Zwischenzeit haben die Coen-Brüder mit Linda Litzke und Chad Feldheimer ein anderes Paar und eine weitere Komplikation eingeführt. Beide arbeiten als Trainer in einem Fitness-Club namens «Hardbodies», den Ted Treffon leitet. Auf die Frage, was die Ausgangsidee für *BURN AFTER READING* gewesen sei, antwortet Ethan Coen: «Wir woll-

ten einen Film mit Brad Pitt, George Clooney, John Malkovich und Richard Jenkins machen. Was würde das für eine Story werden? So ging es los. Inspiration kommt aus allen möglichen Quellen. Das ist bei jedem Film anders und hängt natürlich vom Thema ab. Hier kann man sagen, dass die Schauspieler selbst die Inspiration waren. Für die Geschichte, für die Entwicklung des Ganzen.» Das ist ein schönes Kompliment. Es zeugt aber auch vom Erfindungsreichtum der Brüder, die einfach für ihre Darsteller karikaturhafte Masken finden und von diesen Eckpunkten aus ihre Geschichte mit ungeheurer Fabulierlust weiterspinnen. Nur so ist es zu erklären, dass das politische Kraftfeld von der Fitness-Szene, Schönheitsoperationen und Internet-Dating umkreist und berührt wird.

Linda ist eine Frau im reifen Alter, die ihre Einsamkeit auf körperliche Mängel zurückführt. Vier Schönheitsoperationen sollen Abhilfe schaffen – von den Wangen bis zu den Oberschenkeln. Dafür braucht sie Geld, viel Geld. Da entdeckt Chad im Umkleieraum von «Hardbodies» eine CD mit den Memoiren von niemand Geringerem als – Osborne Cox. «That's the shit, man! The raw intelligence.» Da müsste doch was zu holen sein. Doch Cox lässt sich nicht erpressen. Und so versucht Linda, die angeblich hochgeheimen Informationen an die russische Botschaft zu verkaufen. Der stellvertretende Kulturattaché entlarvt die Enthüllungen als banales Geschwätz. Doch da ist die CIA bereits alarmiert. Und Linda trifft sich zum Blind Date mit Harry Pfarrer.

Bis dahin hat der Film so viele rote Fäden verfolgt und so viele Schichten verwoben, dass sich eine Inhaltsangabe im Uferlosen verlieren würde. Besser ist es, den Film

seine Geheimnisse selbst enthüllen zu lassen und sich zu fragen, wie das alles zusammenpasst. «Wenn ich Sie richtig verstanden habe, kann man nicht genau sagen, wer hinter was her ist?» fragt ein CIA-Boss seinen Untergebenen, der verneinend den Kopf schüttelt. Und dann gibt er ihm folgende Instruktionen mit auf den Weg: «Werfen Sie ein Auge auf jeden Beteiligten ... Schauen Sie, was sie tun. Erstaten Sie mir Bericht, sobald ... Ich weiss nicht recht. Sobald es sinnvoll ist.»

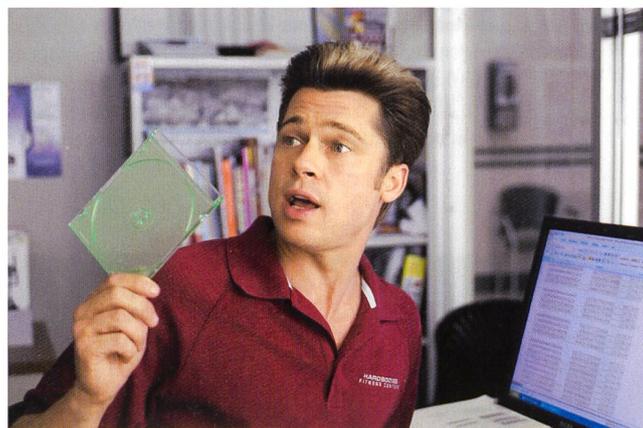
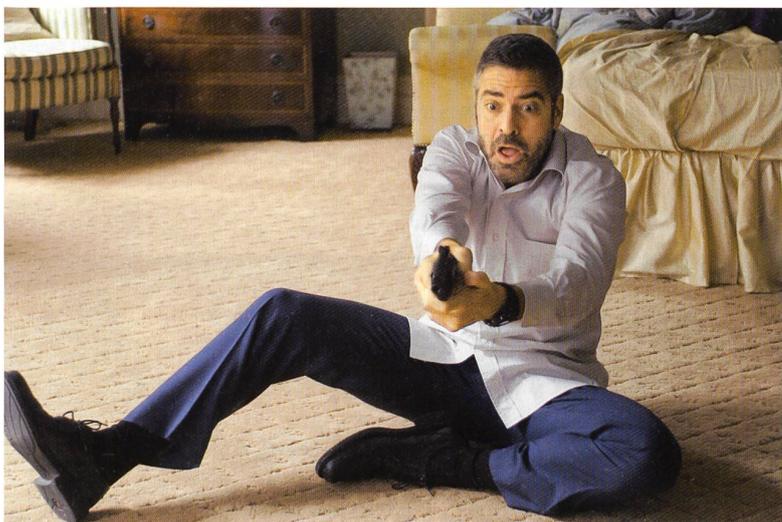
Besser kann man die Essenz von *BURN AFTER READING* nicht auf den Punkt bringen. Es geht um nichts, und bei der Nachfrage, ob dem wirklich so sei, müssen die Regisseure lauthals lachen. «Es geht um nichts. Dieser Gedanke gefällt mir», sagt Ethan Coen, als hätte er noch gar nicht darüber nachgedacht. Die Coens haben ihren neuen Film um einen Hitchcockschen MacGuffin herumdrapiert, der – obwohl unbedeutend – zum Auslöser hanebüchener Ereignisse wird. Ein Einfluss, den die Coen-Brüder bestätigen: «Wir haben möglicherweise jeden Film gesehen, den Hitchcock gemacht hat. Alles, was man macht, wird immer im Licht dessen, was vorangegangen ist, gesehen. Manchmal beeinflusst einen das, was man über die Jahre gesehen hat, auf magische Weise, manchmal auf spezifische. Nichts wird ohne Einflüsse geschaffen. Jedes Gemälde hat die ganze Kunstgeschichte hinter sich – ein Film die gesamte Filmgeschichte», sagt Joel Coen.

Was die Coens allerdings von Hitchcock unterscheidet: Ihnen ist nichts heilig, über alles darf man sich lustig machen, vor allem Mord, je kaltblütiger desto besser. Das war schon so in *BLOOD SIMPLE* und setzte sich über *BARTON FINK* und *FARGO* fort bis *NO COUNTRY FOR OLD MEN*. Auch hier gibt es

einen Toten, und die Beiläufigkeit, mit der der Film nach kurzer Schiesserei zu seinem heiteren Grundton zurückfindet, zeugt vom tief empfundenen Nihilismus der Brüder. In *BURN AFTER READING* entwerfen sie eine Welt von Spionen, Betrügnern, Intriganten und Verlierern, jeder steht unter Beobachtung, jeder kreist nur um sich selbst. Die Verschwörung ist eine Verschwörung der Dummköpfe, bei der jeder nur den eigenen Vorteil im Kopf hat. Da ist es nur folgerichtig, dass die fünf Hauptdarsteller ihre Charaktereigenschaften wie einen Bauchladen vor sich hertragen. Dumm und dummer: *George Clooney* und *Brad Pitt* hatten sichtlich Spass daran, sich von den Coens gegen den Strich besetzen zu lassen. Übertroffen werden sie allerdings von *Frances McDormand*, die mit grossen Augen und ständigem Redeschwall um ein bisschen Glück ringt. *Tilda Swinton* nimmt ihre Rolle aus *MICHAEL CLAYTON* noch einmal auf: kalt und unausstehlich, während *John Malkovich*, besonders bei seinem Rausschmiss, dem Affen ordentlich Zucker gibt. Sympathisch sind sie allerdings nicht, dafür sind sie viel zu verrückt. *BURN AFTER READING*: die Komödie ohne Eigenschaften. Darum behält auch der CIA-Boss das letzte Wort und drückt dem Film seinen Stempel auf: «Jesus, what a clusterfuck!»

Michael Ranze

R, B: Ethan Coen, Joel Coen; K: Emmanuel Lubezki; S: Roderick Jaynes; A: Jess Gonchor; Ko: Mary Zophres; M: Carter Burwell. D (R): John Malkovich (Ozzie Cox, CIA-Agent), Tilda Swinton (Katie Cox), George Clooney (Harry Pfarrer), Brad Pitt (Chad Feldheimer), Frances McDormand (Linda Litzke), Richard Jenkins (Ted Treffon), J.K. Simmons (CIA Boss), Elizabeth Marvel (Sandy Pfarrer), Olek Krupa (Krapotkin). P: Focus Features, Studiocanal, Working Title, Relativity Media; Ethan Coen, Joel Coen, Tim Bevan, Eric Fellner. USA 2008. 95 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich



## WONDERFUL TOWN

### Aditya Assarat

Meeresrauschen; ein weiter, einsamer Sandstrand: der thailändische Regisseur Aditya Assarat eröffnet sein Spielfilmdebüt *WONDERFUL TOWN* mit Bildern, die an Motive aus Reiseprospekten erinnern. Doch von Anfang an wirkt nichts davon idyllisch. Die graue trostlose Atmosphäre, die Assarats Aufnahmen entfalten, erscheinen im Gegenteil wie eine bittere Karikatur. Ein melancholischer Abgesang auf den touristischen Hochglanzblick.

Die wundervolle kleine Stadt, das war Takua Pa im Süden Thailands vielleicht einmal; vor jenem "Ereignis" am 26. Dezember 2004, das die wenigen Menschen, die dort noch leben, nie beim Namen nennen. Der Tsunami hat das einstige Urlaubsparadies in eine Geisterstadt verwandelt, die Kameramann *Umpornpol Yugala* in ruhigen, zugleich aber seltsam beunruhigenden Einstellungen aufscheinen lässt. Die gespensterhaft dahingleitenden Bilder, die lauerten, schleichenden Kamerafahrten verleihen dem Film in Verbindung mit viel Stille und wenigen unterschwellig bedrohlichen Soundeffekten einen Hauch von David Lynch. Freilich ohne die Farb Gewalt und dramaturgische Dynamik des US-Regisseurs. Bei Assarat, der in Kalifornien das Filmhandwerk erlernte, legt sich eine bleierne Lähmung über Ort und Geschehen, die sich nur ganz zaghaft zu lösen beginnt, als Ton, ein Fremder aus der Grossstadt, eines Tages im Ort auftaucht.

Der junge Architekt soll den Bau eines neuen Luxushotels am Strand überwachen. Als er zum ersten Mal die Baustelle besichtigt, drischt ein Arbeiter wie besessen auf einen Schutthaufen ein. «Er ist verrückt geworden», erklärt der Bauleiter lakonisch, um wenig später noch zu orakeln: «Sie werden es hier nicht lange aushalten.» Doch Ton lässt sich nicht abschrecken. Nicht von den zerstörten Hotelanlagen, die wie Gerippe auf das Meer hinaus starren. Nicht von den Warnungen der Bauarbeiter, als er ein verfallenes Ferienhaus betreten möchte, in dessen Trümmern bloss noch eine Dose Sonnencreme an fröhlichere Zeiten erinnert. «Geh nicht hin-

ein, dort spukt es», rufen sie ihm zu. Ton aber ignoriert das und übertritt die Schwelle. Wieder liegt etwas merkwürdig Bedrohliches in der Luft. Meisterlich versteht es Assarat mit wenigen Mitteln, ein paar vielsagenden Blicken, einer leichten Kamerabewegung und einem düsteren Unterton, eine böse Vorahnung in Szene zu setzen.

Zunächst aber scheint sich die unheilvolle, wolkenverhangene Atmosphäre ein wenig aufzuheitern. Ton nimmt in einem kleinen Hotel abseits des Strandes Quartier, wo er der einzige Gast ist. Das karge Gebäude gehört der jungen und hübschen Na, die es ihm gleich auf den ersten Blick angetan hat. Charmant umwirbt er sie mit kleinen Geschenken für sie und ihren Neffen, um den sie sich kümmert. Bald hat Ton ihr Lächeln gewonnen. Doch es dauert noch lange, ehe beide sich auch körperlich näher kommen.

Endlich einmal bricht die Sonne durch, und warme Farben halten Einzug. Auf einem Motorrad brausen die zwei Verliebten davon. Für Momente in die Freiheit und einem unbeschwertem Glück entgegen. Nebeneinander liegen sie im hohen Gras. Und die Liebesgeschichte könnte nun ihr Happy End finden, die erotische Beziehung ihren Höhepunkt. Aber es bleibt bei Zärtlichkeiten, und die Harmonie ist nur von kurzer Dauer.

Als würde die zarte Liebe zwischen Ton und Na die Bewohner der Stadt aus ihren Verstecken locken, tauchen sie nun überall auf: ein Kollege, ein krimineller Bruder, eine jugendliche Mofagang. «Die Leute tuscheln», sagt Na und möchte ihre Beziehung zu Ton unbedingt geheimhalten, verrät aber den Grund dafür nicht. Doch auch Ton schleppt ein Geheimnis mit sich herum, das ihn von Na entfernt. Als sich ihre Körper schliesslich doch noch in einer sexuellen Vereinigung umschlingen, ist es, als habe Ton sich innerlich bereits von Na verabschiedet.

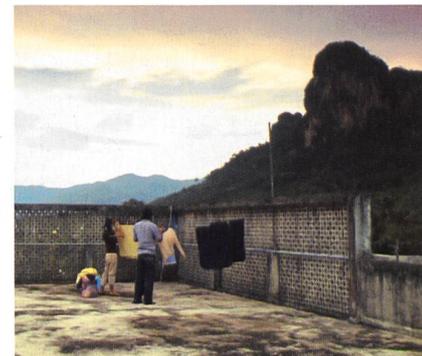
Beiden gelingt es nicht, das Unausgesprochene, das sie trennt, zu überwinden oder überhaupt einmal zur Sprache zu bringen. Dieses Versagen umschreibt der Film in wenigen, treffenden Bildern. Als sie mit-

einander schlafen, schaut Ton stumm und ausdruckslos an Na vorbei. Hatte er am Anfang ihrer Romanze Na noch beim Abhängen der Wäsche geholfen, steigt sie jetzt alleine auf das schäbige Flachdach und wringt die regennassen Kleider über dem brüchigen Beton aus. *Anachalee Saisoontorn* und *Supphasit Kansan* geben der Verlorenheit, die beide in ihrem wortlosen Griff hält, stimmige Gesichter. Mit feinem Gespür und unbarmherziger Konsequenz schildert der Film, wie die Liebenden von der unausgefüllten Leere ihres Schweigens und ihres Verschweigens auseinander und schliesslich ins Unheil getrieben werden.

Doch nicht nur seinen Protagonisten verweigert Assarat eine Erlösung. Auch die Zuschauer lässt er im Ungewissen. Die irritierend zusammenhanglosen, weil scheinbar grundlosen Handlungen erhalten keine dramaturgische Rechtfertigung. Die Mofa-Clique bedroht das Liebespaar, Tons Auto wird ausgeraubt. Na scheint den Grund dafür jeweils zu ahnen, aber sie spricht es nicht aus. Und falls Assarat, der auch das Drehbuch zum Film schrieb, weiss, was konkret dahinter steckt, so verrät auch er es nicht. Es bleibt bei vagen Andeutungen, einem unguuten Gefühl, einer vergifteten Stimmung. Auf diese Weise entstehen gewaltige Assoziationsräume, in denen jedoch die vielen Empfindungen, Befürchtungen und Phantasien, die der Film weckt, kaum Resonanz finden. Fast alles verhallt im Ungefahren. Die Stadt ohne Vergangenheit, die Menschen ohne Biografie sind am Ende ebenso verloren wie der Zuschauer, der sich gerne ergreifen lassen möchte, der gerne auch begreifen würde, an dem aber zu vieles strukturlos vorübergleitet und dem die Geschichte keinen Halt bietet.

Stefan Volk

R, B: Aditya Assarat; K: Umpornpol Yugala; S: Lee Chatametikool; M: Koichi Shimizu, Zai Kuning. D (R): Anachalee Saisoontorn (Na), Supphasit Kansan (Ton), Dul Yaambunying, Sorawit Poolsawat, Prateep Hanudomlap, Chatchai Sae-aong, Panumas Sae-bae, Piyanut Pakdeechat. P: Pop Pictures; Soros Sukhum, Jetnipith Teerakulchanyut. Thailand 2007. 92 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



## IMPORT EXPORT Ulrich Seidl

Ulrich Seidl wurde immer wieder Zynismus vorgehalten wegen der Art, wie er seine – kranken, dummdreisten, verlorenen – Existenzen zur Schau stellt. Sein Name bürgt geradezu für die Begegnung mit seltsamen Ausenseitern und griesgrämigen Grantlern, die einen das Fürchten lehren. Auch das Reizthema Voyeurismus ist ein Dauerbrenner in der Seidl-Rezeption. Finstere Szenen aus dem Innern der österreichischen Spiesserhölle mutet uns Seidl auch in *IMPORT EXPORT* zu. Doch Zynismus, als Haltung, war wohl noch nie so fern wie in diesem grossen Film. Mit *IMPORT EXPORT* dürfte sich Seidl vielmehr (für viele überraschenden) Ruf als humanistischen Cineasten geschaffen haben – und als einer der Grossen des zeitgenössischen europäischen Autorenkinos.

Wie der Titel andeutet, dreht sich Seidls Film um Geschäfte über Landesgrenzen hinweg, und zwar in einer zweifachen, gegenläufigen Richtung. Was hier aber "importiert" respektive "exportiert" wird, sind nicht Waren (obwohl auch solche verschoben werden), sondern Menschen – wobei es Seidl nicht primär auf die etwas klischierte Metapher von der «Ware Mensch» abgesehen hat. Es geht, wie sich nach und nach zeigt, um viel Existenzielleres.

Im Westen lebt Pauli, ein arbeitsloser, verschuldeter Security-Mann aus Wien, der sich gezwungen sieht, ein demütigendes Jobangebot von seinem Stiefvater anzunehmen, um seine Schulden zu bezahlen. Im Osten, in einer Stadt in der Ukraine, die Krankenschwester und alleinerziehende Mutter Olga, die von ihrem miserablen Lohn – trotz Zubrot aus dem Sexgewerbe – nicht leben kann. In der zweiten Filmhälfte erzählt Seidl davon, wie Olga nach Wien aufbricht und Arbeit als Hausmädchen in einer Villa, schliesslich als Putzfrau in einer geriatrischen Klinik findet, während Pauli mit seinem Stiefvater Vororte in der Slowakei mit ausgedienten Kaugummiautomaten bestückt, um etwas Kleingeld abzupapfen.

Olga und Pauli begegnen einander nie; verknüpft werden die Schicksale durch die

Montage. Damit verdeutlicht Seidl Parallelen und Unterschiede nur umso mehr: Sowohl Olga wie Pauli sind durch finanzielle Not und drückende Lebensumstände demütigenden Situationen ausgesetzt; beide suchen sie nach einem Neubeginn auf der «anderen Seite». Wie Seidl die – menschliche, wirtschaftliche – Kälte des Westens mit der – wirtschaftlichen – Kälte des Ostens vergleicht, erinnert etwa an Jörg Kalts *CRASH TEST DUMMIES* (2007). Auch dort sieht der Wiener Westbahnhof mit seinen Würstchenbuden etwa so trostlos aus wie das osteuropäische Niemandsland, aus dem seine rumänischen Helden stammen. Obwohl sich West und Ost aus der Loserperspektive also gar nicht so unähnlich sind, bleibt Seidl präzise und zeigt etwa, wie prekär es ist, einen Winter in einer ungeheizten ukrainischen Wohnung zu überdauern. Anders als Kalt wirft Seidl auch ein Streiflicht auf die wohl hässlichste Form von Ausbeutung, die das wirtschaftliche Ungleichgewicht ermöglicht: die Sexindustrie.

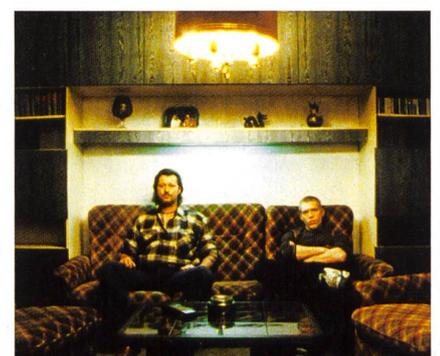
Es gibt schwer erträgliche Szenen in *IMPORT EXPORT*. Wie human, ja zärtlich Seidl seinen Figuren gegenüber sein kann, zeigt eine der heitersten und zugleich erschütterndsten Szenen des Films. Olga hat von einem alten, gebrechlichen Charmeur in der geriatrischen Klinik einen Heiratsantrag erhalten (was Olga mit Lachen quittiert). Herr Schlager lässt sich von Olga in den Wäscheraum entführen und dreht mit ihr ein Tänzchen, gerade so, wie er angezogen ist: mit rückenfreiem Spitalhemd und gut sichtbaren Windeln. Es ist eine starre Frontalansicht, eine jener für Seidl typischen, streng austarierten Tableaus, die wie Gemälde wirken. Das Schöne daran: So grotesk der Anblick des ungleichen Paares eigentlich ist, die Szene wirkt nie lächerlich oder gar ekelhaft, statt dessen rührt Olga durch Liebenswürdigkeit und der Alte durch die Würde, die er der Situation abgewinnt. So zwingt Seidl, ganz unbemerkt und anrührend, seine grossen Themen Verfall, Tod und Sehnsucht nach Liebe in einem einzigen Bild zusammen.

Einmal mehr hat Seidl mit Laien und (wenigen) Schauspielern an realen Schauplätzen gearbeitet; das gilt auch für das Pflegeheim Lainz in Wien, wo todkranke Patienten in die Handlung miteinbezogen wurden. Trotz dieses quasi-dokumentarischen Ansatzes haben einige Szenen aus der Geriatrie etwas Allegorisches an sich: Die hohen, langen Räume der Schlafzimmer mit ihrer klinischen Beleuchtung erinnern an Marthaler-Inszenierungen, und erst recht tun dies die Bilder der Sterbenden, die, in ihren Betten in Reih und Glied aufgereiht, mit ihrem nächtlichen Singsang, Klageliedern («Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren») und unverständlichen Wortbrocken eine ganz und gar surreale Atmosphäre schaffen. Aber auch hier: Seidl verwendet die echten Patienten nicht als Demonstrationsobjekte seines fortschreitenden Pessimismus; feiner Humor und ein respektvoller filmischer Umgang mit den Darstellern verhindern dies.

In Anspielung auf den Drehort Lainz hat Seidl einmal folgenden Schlüsselsatz geäussert: «Ich glaube, dass intensive und extreme Szenen und Bilder nur entstehen können unter intensiven und extremen Bedingungen». Tatsächlich ist *IMPORT EXPORT* im besten Sinne ein extremer Film geworden. Das Schöne und Überraschende aber ist, wie sich unsympathische Figuren (wie Pauli) plötzlich als mehrschichtig erweisen oder, gerade in der Geriatrie, diesem tristesten Ort auf Erden, sich auf einmal Menschlichkeit und Mitgefühl durchsetzen. Mit Pessimismus rechnet man bei Seidl ja immer. Aber mit dem Gegenteil!

Kathrin Halter

R: Ulrich Seidl; B: U. Seidl, Veronika Franz; K: Ed Lachman, Wolfgang Thaler; S: Christof Schertenleib; A: Andreas Donhauser, Renate Martin; Ko: Silvia Pernegger; T: Ekkehart Baumung. D (Rolle): Olga Ekateryna Rak (Olga), Paul Hofmann (Pauli), Michael Thomas (Paulis Stiefvater), Brigitte Kren (Paulis Mutter), Natalija Baranova (Olgas Freundin in der Ukraine), Natalia Epureanu (Olgas Freundin in Wien), Maria Hofstätter (Schwester Maria), Georg Friedrich (Pfleger Andi), Erich Finches (Erich Schlager). P: Ulrich Seidl-Film-Produktion. Österreich 2007. 135 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution; Zürich; D-V: Movienet, München



## BLINDNESS

Fernando Meirelles

Es beginnt mit ganz normalen Bildern des morgendlichen Berufsverkehrs: Ampeln erlauben die Weiterfahrt oder gebieten Halt, Fussgänger überqueren den Zebrastreifen, Autos ruckeln mühsam vorwärts oder manövrieren umständlich in eine Parklücke. Doch plötzlich bleibt ein Wagen trotz grüner Ampel stehen. Der Grund: Der Fahrer kann nicht mehr sehen. Doch im Gegensatz zum Allgemeinverständnis der Blindheit, die alles in Dunkelheit taucht, sieht er ein grelles Licht, das die Sicht blendet. Und noch etwas ist anders an dieser Blindheit: Sie ist ansteckend. Jeden, mit dem der Mann in Berührung kommt, trifft das gleiche Schicksal, den Mann (*Don McKellar*, der auch das Drehbuch schrieb), der ihn nach Hause bringt, um dann allerdings das Auto zu behalten, seine Ehefrau, seinen Augenarzt. Sie alle erblinden – als sei Blindheit eine der biblischen Plagen, die die Menschheit bestrafen sollen.

Fernando Meirelles, Regisseur von *CIDADE DE DEUS* und *THE CONSTANT GARDENER*, hat sich mit *BLINDNESS* an die Verfilmung des Romans «Die Stadt der Blinden» gewagt, den der portugiesische Schriftsteller und Nobelpreisträger José Saramago 1995 veröffentlicht hatte. Das Buch ist eine apokalyptische Parabel über eine Epidemie, die ohne Erklärung eine ganz Stadt heimsucht und dann die ganze Erde erfasst. Dabei fungiert die Blindheit als starke, vielleicht zu starke Metapher, die sich vielfach interpretieren lässt. Zum Beispiel als Weigerung, den anderen zu sehen, also mit ihm zu kommunizieren. Oder: Die Menschen verschliessen buchstäblich die Augen vor den Problemen. Blindheit – das bedeutet hier vor allem, nicht mehr weiter zu wissen. Einmal leitet eine der Filmfiguren den Wortstamm von Agnosie, der krankhaften Störung, trotz intakter Sinnesorgane Sinneswahrnehmungen nicht mehr erkennen zu können, von Agnostizismus ab, also der Überzeugung, dass die Existenz Gottes nicht zu beweisen und somit auch die Frage nach dem Sinn des Lebens nicht zu klären sei. Glaubensverlust als Ursache für kollektive Blindheit.

Die Charaktere bleiben weiterhin ohne Namen oder Geschichte. Sie definieren sich nur über ihre Funktion oder ihren Beruf. Die ratlose Regierung der Stadt – auch sie ist namenlos – ordnet für alle Infizierten eine sofortige, strenge Quarantäne an. So werden die Blinden in einer verlassenen, verschmutzten und nur unzureichend ausgestatteten Heilanstalt interniert – ohne dass sich jemand um sie kümmerte. Unvermeidbare Folge: Schnell bricht jegliche soziale Ordnung zusammen. In einer überdeutlichen politischen Allegorie stehen sich plötzlich zwei unterschiedliche Systeme gegenüber: Demokratie und Diktatur. Mittendrin in dem Chaos die einzige, die sehen kann – ohne dass die anderen es wissen: die Frau des Augenarztes, die nur aus Liebe zu ihrem Mann mitgegangen ist. Für ihre Immunität gegen die Krankheit geben weder Buch noch Film eine Erklärung. Mit dieser Figur ändert der Film auch seine Perspektive. Der Zuschauer ist gezwungen, das Geschehen mit ihren Augen zu sehen.

Dazu McKellar: «Wie die Frau des Arztes beobachtet ein Kinopublikum die Menschen, die selbst nicht sehen können. Eine Menschheit, die nur beobachtet und nicht eingreift, wird damit als wichtiges Thema in den Mittelpunkt des Films gerückt – und in Frage gestellt.» Doch genau hier liegt die Schwäche des Films. Die Frau des Arztes ist durch ihre Sehkraft allen anderen überlegen. Und doch greift sie viel zu spät ein, um Mord und Vergewaltigung, auch ihre eigene, zu verhindern. Ein Barkeeper hatte sich kurzerhand zum König der Irrenanstalt ausgerufen, zunächst Wertsachen für die Verteilung der Lebensmittel verlangt, dann Sex. Der Mensch ist des Menschen Wolf – auch diese Aussage ist ein wenig zu platt und schlicht. Für die Passivität der Frau des Arztes findet das Drehbuch keine Motivation. Ihr unerklärliches Versagen ist darum auch ein moralisches Versagen, das durch die philosophischen Kommentare des Mannes mit Augenklappe – er präsentiert, zusammen mit dem Off-Kommentar, die Sicht des Autors – nicht überzeugend aufgefangen wird.

Noch einmal wird der Film seine Perspektive ändern. Nach Mord und Totschlag, Rebellion und Feuer erkennen die Gefangenen endlich, dass sie gar nicht mehr bewacht werden. Die ganze Welt ist ein Opfer der Plage geworden. Und so stolpern die Überlebenden, ähnlich wie zuletzt in *28 DAYS LATER* oder *I AM LEGEND*, durch eine menschenleere Stadt, hungrig und erschöpft.

Meirelles hat versucht, für die Blindheit eine filmische Entsprechung zu finden. So taucht er die Bilder in grelles weisses Licht, als schaue die Kamera direkt in die Sonne. Die Farben laufen aus, die Formen verschwimmen, Unschärfen erhöhen das Gefühl von Desorientierung und Angst, verzerrte, entglittene und angeschnittene Bilder betonen die Hilflosigkeit der Figuren. Und doch versteht es der Film nicht, emotional zu packen. Viel zu sachlich und zu aufdringlich führt Meirelles, vermittelt durch die sanfte Stimme des Off-Kommentars, seinen Diskurs über die Wichtigkeit des Sehens und Erkennens; die Assoziationskette – mit der Sehkraft gehen auch Anstand und gesellschaftliche Ordnung verloren – hat etwas seltsam Konstruiertes. Und dann stiehlt sich der Film mit einem unglaublichen, sentimental Happyend aus der Verantwortung.

Vielleicht ist Meirelles aber auch einem eigentümlichen Paradox erlegen. Der Regisseur zwingt den Zuschauer, des gleissenden Lichts wegen die Augen mehrmals zu schliessen. Im Kino nicht sehen zu dürfen – das ist vor allem ein Angriff auf die Schaulust der Cineasten.

Michael Ranze

R: Fernando Meirelles; B: Don McKellar; nach dem Roman «Ensaio sobre a Cegueira» von José Saramago; K: César Charlone; S: Daniel Rezende; A: Tulé Peake; Ko: Renée April; M: Marco Antonio Guimarães. D (R): Julianne Moore (Frau des Arztes), Mark Ruffalo (Arzt), Alice Braga (Frau mit dunkler Brille), Yūsuke Iseya (erster Blinder), Yoshino Kimura (seine Frau), Don McKellar (Dieb), Danny Glover (Mann mit Augenklappe), Gael García Bernal (Barkeeper/König von Abteilung 3). P: Rhombus Media, O2 Filmes, Bee Vine Pictures; Niv Fichman, Andrea Barata Ribeiro, Sonoko Sakai. Kanada, Brasilien, Japan 2008. 120 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich



## GOMORRA Matteo Garrone

«Alle umbringen. Alle miteinander! Auch, wenn man sich nicht sicher ist. Auch wenn man nicht weiss, auf welcher Seite sie eigentlich stehen. Schiess! Es ist Dreck, Dreck, nur Dreck. Im Krieg, wenn eine Niederlage droht, sind Verbündete und Feinde austauschbare Rollen. Aus Individuen werden sie zu Elementen, an denen sich die eigene Macht erweist und erprobt. Erst danach werden die Seiten abgesteckt, die Verbündeten, die Feinde. Zuvor muss man erst einmal schiessen.»

So zitiert Roberto Saviano in seinem Buch «Gomorra – Reise in das Reich der Camorra» einen hochrangigen Mafia-Boss. Irgendein Krieg herrscht immer: Gegen andere Mafia-Organisationen, wie die «Cosa Nostra», die Chinesen-, die Russen-Mafia, oder zwischen den rivalisierenden Clans. Man fightet um die Verteilung des Drogenmarkts, die «Ehre» oder um der Gegenpartei ganz einfach Respekt einzubläuen. Auf knapp vierhundert fesselnd geschriebenen Seiten berichtet Saviano von einem Sumpf der Interessen, in dem die Machtverhältnisse täglich aufs Neue austariert werden. Das Epizentrum der Camorra liegt in den verkommenen Trabantenstädten in der Umgebung Neapels. Vor allem in Scampia. In den sechziger Jahren wurde da eine neue Stadtarchitektur ausprobiert – mehr oder weniger planlos. Das Ergebnis waren Betonschluchten, über deren Trostlosigkeit poetische Bezeichnungen wie «Gelbes Segel» für einen futuristischen Wohnblock nicht hinwegtäuschen können. Hunderttausend sollen hier leben. Man weiss es nicht genau. Die Bewohner sind am unteren Ende der sozialen Leiter angekommen, von den Stadtverwaltungen, der Öffentlichkeit abgeschrieben. In dieses Labyrinth des Verfalls geht deshalb auch niemand, der nicht unbedingt muss. Ideal als Versteck und Basis des organisierten Verbrechens. Hier hat Roberto Saviano für sein Buch recherchiert. Da er weder als Dealer noch als Polizist unterwegs war, hatte er mit den Aufpassern der Camorra keine Probleme und konnte sich in Scampia frei bewegen. Der Journalist galt als «un-

gefährliches Neutrum», wie er schreibt. Das änderte sich, nachdem seine Mischung aus Reportage und akribisch recherchierter Dokumentation bei Erscheinen 2006 für weltweites Aufsehen sorgte. Seitdem lebt Saviano an einem geheimen Ort unter Polizeischutz. Vor diesem Hintergrund schien eine Verfilmung kaum möglich.

Der ausserhalb Italiens bisher weniger bekannte Regisseur Matteo Garrone ist in der Vergangenheit durch seine Neapel-Dokumentation *ORESTE FOTOGRAFO DI MATRIMONI* (1998) und dokumentarische Spielfilme wie *L'IMBALSAMATORE* (2002) aufgefallen. Er realisierte den Film mutig vor Ort in Scampia, gewissermassen unter den Augen der Camorra. Die Darsteller wurden, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ebenfalls in Scampia gecastet. Besonders begehrt sollen die Rollen gewesen sein, in denen geschossen und exekutiert werden sollte. Sogar hochrangige Mitglieder der Camorra spielten vor Garrones Kamera sich selbst und reisten stolz zur Premiere nach Cannes, um bereitwillig Interviews zu «ihrem» Film zu geben. Nachvollziehbar, dass dem Regisseur bei dieser Nähe zur Wirklichkeit nicht ganz wohl war. Nach der Premiere sagte er: «Die Gebäude, in denen wir gedreht haben, waren unbewohnt. Es war wie ein gigantisches leeres Filmstudio, das wir dann mit Leben gefüllt haben. Zugegeben, wir hatten Angst und jeder fragte sich, ob wir dabei nicht ohne Not ein grosses Risiko eingegangen sind. Zunächst war auch alles ruhig. Dann bekam Roberto Saviano verstärkt Morddrohungen von Mitgliedern der Camorra, und es wurde von Tag zu Tag gefährlicher, nach Scampia zu gehen. Gleichzeitig wurden wir von den Bewohnern wie Familienmitglieder behandelt. Unsere Dreharbeiten wurden zu einem Volksfest, bei dem jeder mitmachen wollte. Mit ihrer Hilfe haben wir manche Szenen umgeschrieben oder einfach improvisiert. Da standen manchmal fünfzig, sechzig Leute hinter dem Kameramonitor und haben kommentiert. Da trauten sich selbst die Oberen der Camorra nicht mehr, etwas gegen uns zu unternehmen!»

Kein Wunder also, dass Matteo Garrone seinen Film wie eine Dokumentation inszenierte: graustichige grobkörnige Bilder erzählen von einer hässlichen Wirklichkeit. Um in Scampia zu überleben, bleibt einem nichts anderes übrig, als Teil des organisierten Verbrechens zu werden – das heisst, sich einem der konkurrierenden Clan der Camorra anzuschliessen. Allein das ist eine schwierige Angelegenheit. Es besteht immer die Gefahr, an der falschen Seite anzudocken. Savianos mäandernden Kanon hat Garrone zusammen mit dem Autor in fünf Episoden aufgelöst, die sich gegenseitig ergänzen. Da sind etwa Marco und Ciro, Halbstarke, die Brian de Palmas *SCARFACE* mit der Realität verwechseln, die erst benutzt und dann abgeknallt werden, nachdem sie ihre Schuldigkeit getan haben. Mit einer Planierdrause werden die Leichen der Jugendlichen weggeschafft.

Brutal und unsentimental zeichnet Garrones Film das Bild einer Parallelgesellschaft der Mafia, der mehr an Francesco Rosis *SALVATORE GIULIANO* erinnert als an Coppolas Hochglanz-Paten-Trilogie. Die Rückbesinnung auf den Neorealismus der Endvierziger Jahre ist unverkennbar – wobei es Garrone gelungen ist, die Stilmittel eines de Sica, Rossellini oder Visconti vital in die Gegenwart zu transportieren. Mit *GOMORRA* gelang ihm ein wichtiger und ein notwendiger Film; formal überzeugend durch seine innovative Camouflage zwischen Spielfilm und Dokumentation. Die verstörende Beschreibung einer Wirklichkeit, in der die Abwesenheit staatlicher Ordnung und die daraus folgende hemmungslose Gewalt zum alltäglichen Bestandteil des Lebens gehören.

Herbert Spaich

R: Matteo Garrone; B: Roberto Saviano, Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni di Gregorio, Matteo Garrone, Massimo Gaudioso nach dem Sachbuch von Roberto Saviano; K: Marco Onorato; S: Marco Spolietini; A: Paolo Bonfini; Ko: Alessandra Cardini. D (R): Salvatore Abruzzese (Toto), Simone Sacchetti (Simone), Salvatore Ruocco (Boxer), Tonio Servillo (Franco), Gianfelice Imparato (Con Ciro), Maria Nazionale (Maria), Salvatore Cantalupo (Pasquale), Salvatore Striano. P: Fandango; Domenico Proccaci, Laura Paolucci. Italien 2008. 135 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich



## HAPPY NEW YEAR Christoph Schaub

Reicht ein entlaufener Hund, um fünf voneinander unabhängige Geschichten zu verknüpfen? Christoph Schaub setzt auf eine Formel, die für den Erfolg an der Kinokasse viel verspricht, künstlerisch aber riskant ist. Er wagt mit *HAPPY NEW YEAR* einen episodischen Film.

Episode 1: Kaspar fährt Taxi, verehrt die «Simpsons» und liebt die Frauen. Das Gemisch von all dem trägt ihm am Silvester den Laufpass ein. Aber die nächste Frau sitzt schon auf der Rückbank: Gloria, zwanzig Jahre älter, reich, schön, unglücklich. Kaspars Chancen werden real, als ihr Mann, der jetzt jüngere Frauen vögelt, das Date zum Dinner platzen lässt.

Episode 2: Auch Nina ist wieder solo. Ihr Freund hat die Lebensabschnittsbeziehung Knall auf Fall beendet. Jetzt kurvt sie mit Oliver, der sich so wunderbar über einen Schlappschwanz ereifern kann, der per SMS Schluss macht, durch Zürichs Strassen. Nina und Oliver sind bei der Polizei, ausgerechnet in der Neujahrsnacht auf Streife.

Episode 3: Bei Pascal muss man befürchten, er habe noch gar nie mit jemandem Schluss gemacht, weil da noch nie ein Anfang war. Der extrem schüchterne Hobby-Bastler sitzt zu Hause und feiert den Jahreswechsel mit Kammermusik und einem neuen Bausatz für ein Modell-Segelschiff. Ein «Nolime-tangere», dessen Heim ihm Festung ist. Aber diese wird schneller als er «Nein» sagen kann von einer Nachbarin mit ihrer Tochter gestürmt. Und schon steht Pascal als Babysitter da.

Episode 4: Eigentlich wollte Zoe mit ihrer so-called besten Freundin Sabrina um die Häuser ziehen. Aber sie bringt es nicht über sich, ihre Mutter alleine vor dem Fernseher sitzen zu lassen. Erst als diese sich in den Neujahrsschlaf getrunken hat, flieht Zoe doch noch – und läuft über Umwegen Oskar in die Arme.

Episode 5: Herbert ist pensioniert, fährt nicht mehr gut Auto, nörgelt leidenschaftlos an seiner Anne-Marie herum und hasst sauglatte Silvester-Partys. Eine resignierte

Stinksocke, der zu schlechter Letzt im lauten Feuerwerksgeknalle auch noch der Hund davonläuft. Herbert getraut sich nicht mehr, seiner Frau unter die Augen zu treten, und irrt auf der Suche nach seinem Hund durch die Innenstadt Zürichs. Seine Neujahrsnacht wird zum Desaster genauso wie jene von Kaspar, Gloria, Nina, Oliver, Pascal, Karin und Zoe – die neben ihrem Liebesunglück nur einen verstörten Hund gemeinsam haben, der ihnen immer wieder über den Weg läuft.

*HAPPY NEW YEAR* ist irgendwo zwischen *LOVE ACTUALLY* (2003) und *NACHTGESTALTEN* (1999) angesiedelt. Und genau darin liegt sein Problem. Regisseur Christoph Schaub und seine Autoren *Grischa Duncker* und *Thomas Hess* jonglieren zwar einigermaßen souverän mit ihren fünf parallel verlaufenden Erzählsträngen. Auch Kamera, Soundtrack und schauspielerische Leistungen sind solide. Aber diesen «Jeder-Mensch-braucht-Liebe»-Reigen so gnadenlos auf Hochglanzkitsch zu trimmen, wie dies Richard Curtis in *LOVE ACTUALLY* getan hat, das wagen oder können Schaub und sein Team dann – glücklicherweise – doch nicht. Allerdings rücken sie ihren Figuren – leider – auch nicht so erschütternd auf den Leib wie Andreas Dresen in *NACHTGESTALTEN*. *HAPPY NEW YEAR* ist gleichzeitig zu brav und zu artifiziel, zu harmlos und über-raschungslos in jeder Hinsicht. Nie muss man auch nur die geringsten Sorgen haben, das Desaster könnte in einem echten Drama enden. Wenn Nina ihrem Ex eine runterschmiert, aber bis zu uns nur ein harmloser Tätschler überkommt, dann ist das symptomatisch. Mit *HAPPY NEW YEAR* wird uns für eine unvergessliche Neujahrsnacht eindeutig zu viel Rimuss und zu wenig *Veuve-Clit* quot serviert.

Das Ensemble ist zwar auf den ersten Blick überzeugend besetzt. *Nils Althaus* ist ein charmanter Windhund, *Denise Virieux* eine melancholische Schönheit, *Bruno Cathomas* ein einsamer Riese, *Johanna Bantzer* ein heimlicher Vulkan. Die Rollen wurden den Schauspielern zwar auf den Leib geschrieben,

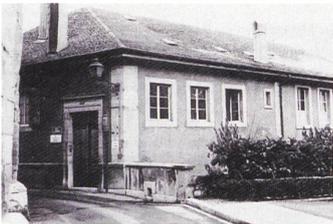
aber eine glaubwürdige Wirklichkeit entsteht aus ihrem Spiel dennoch nicht. Bei der Jugendepisode mit *Annina Euling*, *Joel Basman* und *Elisa Plüss* hat man zeitweise sogar das Gefühl, die Regie habe sich mit Schülertheater zufrieden gegeben. Einzig *Jörg Schneider* und *Irene Fritschi* werden zu lebendigen Charakteren. Dank ihrer selbstverständlichen Souveränität nimmt man ihnen das alte Ehepaar ab, das sich seit Jahrzehnten gewohnheitsmässig liebt und auf den Wecker geht.

*HAPPY NEW YEAR* ist einfach zu sympathisch. Da liegt der Hund begraben. Man will diesem Film eigentlich gar nicht böse sein, weil er so nett ist. Deshalb bemüht man sich, Sympathie mit Sympathiebonus zu verdienen. Dann sucht man den Fehler für die wachsende Ungeduld bei seinem eigenen inneren Miesepeter. Bis man schliesslich doch genervt aufgibt, weil einem so gar nichts zugemutet und zugetraut wird. Fünf Happy-Ends, auf die alles wie auf Schienen hinausläuft, das ist bei aller Sympathie dann doch zu viel Traubensaft in anderthalb Stunden. Deshalb fällt einem auch kein triftiger Grund mehr ein, weshalb man für *HAPPY NEW YEAR* in der Silvesternacht jede Party und jedes Liebesabenteuer fahren lassen sollte. Unterhalten lassen kann man sich davon aber natürlich dennoch. Allerdings muss man dafür wohl schon ein beknennender Pantoffel-Romantiker sein, der es prickelnd findet, zu Hause vor dem Fernseher möglichst ungestört und sanft ins Neue Jahr zu rutschen.

Thomas Binotto

Regie: Christoph Schaub; Buch: Grischa Duncker, Thomas Hess, Christoph Schaub; Kamera: Stéphane Kuthy; Licht: Eric Walther; Schnitt: Marina Wernli; Ausstattung: Susanne Jauch; Kostüme: Dorothee Schmid; Musik: Balz Bachmann, Peter Bräker; Ton: Hugo Poletti. Darsteller (Rolle): Jörg Schneider (Herbert), Irene Fritschi (Anne-Marie), Denise Virieux (Gloria), Nils Althaus (Kaspar), Bruno Cathomas (Pascal), Lou Haltinner (Karin), Johanna Bantzer (Nina), Pascal Holzer (Oliver), Katharina von Bock (Christina), Annina Euling (Zoe), Joel Basman (Oskar), Elisa Plüss (Sabrina), Monica Gubser (Frau Marthaler). Produktion: T & C Film AG; Produzent: Marcel Hoehn. Schweiz 2008. Farbe; Dauer: 94 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich



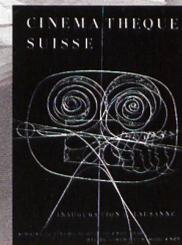
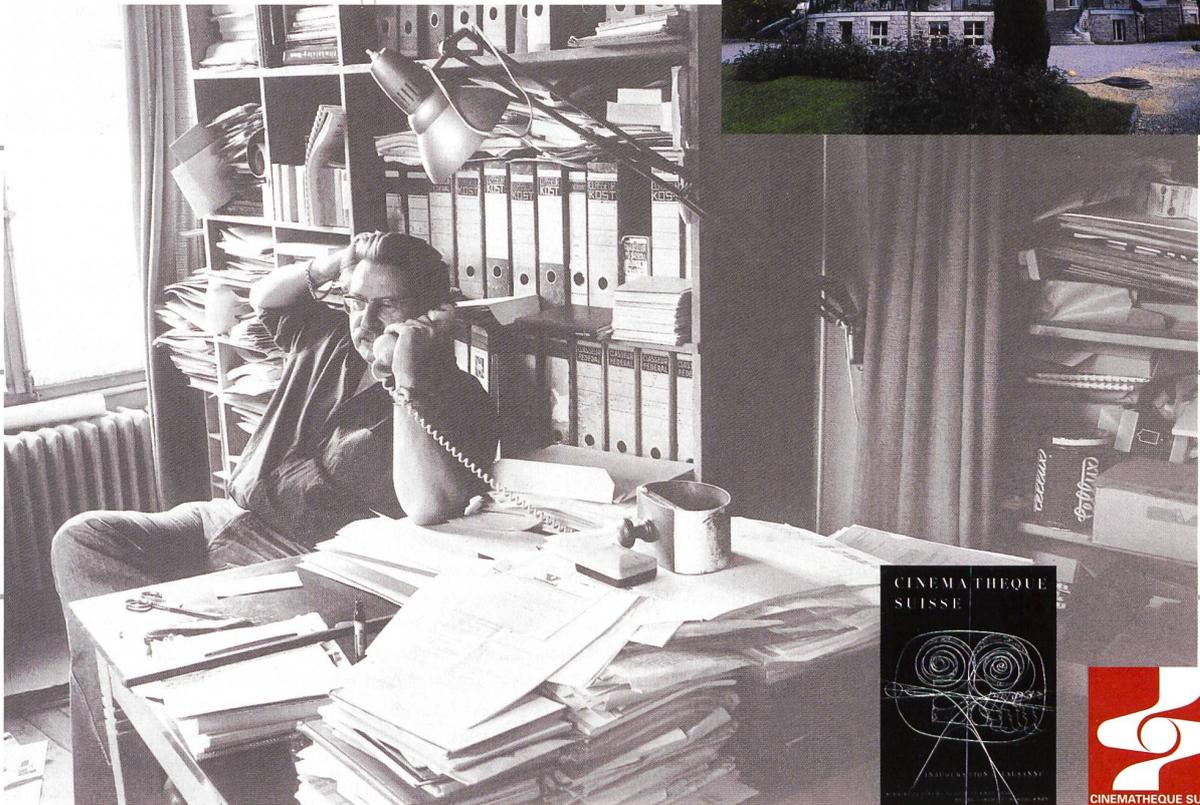


1



2

3



## “Wenn das passiert, **schliesse** ich die Cinémathèque”

60 Jahre Cinémathèque suisse  
Gespräch mit dem langjährigen Direktor Freddy Buache

In einem Jahr übernimmt Frédéric Maire, derzeit Direktor des Filmfestivals Locarno, die Leitung der Cinémathèque suisse. Weitgehend unbeachtet von der Öffentlichkeit, feiert das Filmarchiv bereits am 3. November dieses Jahres seinen sechzigsten Geburtstag. Anlass genug, um mit Freddy Buache, der die Institution mit ein paar Monaten Verspätung mitgegründet und später während 44 Jahren geleitet hat, auf die Anfänge der Cinémathèque zurückzublicken.

Im Interview zeigt sich der Vierundachtzigjährige als nach wie vor leidenschaftlicher Verfechter der Filmkunst, schlauer Fuchs und streitbarer Zeitgenosse. Aus dem mehrstündigen Gespräch mit Buache haben wir einige wichtige Stationen seiner Karriere und Begegnungen, die sein Wirken entscheidend prägten, ausgewählt und lassen den passionierten Filmjournalisten, zeitweiligen

Kodirektor des Filmfestivals Locarno und Ex-Cinémathèque-Direktor ausführlich im O-Ton zu Worte kommen.

**FILMBULLETTIN** Freddy Buache, Sie haben die Cinémathèque suisse von 1951 bis 1995 geleitet. Wie hat das mit Ihnen und der Cinémathèque begonnen?

**FREDDY BUACHE** Also erstmal: Die Idee für ein Filmarchiv kam aus Basel, aus dem Kunstmuseum. Ich habe mich damals mit Malerei beschäftigt, kannte daher Peter Bächlin und Georg Schmidt, den Direktor. Das waren Linke, das darf man nicht vergessen. Schmidt war ein ausserordentlicher Mann, der es verstand, Fotografie und Film ins Museum zu bringen – und zwar, bevor die Amerikaner im Moma in New York dasselbe taten. Seit 1943 betreuten sie das Schweizerische Filmarchiv.

Zwei Jahre später fanden in Basel Wahlen statt, die die politische Rechte an die Macht brachten. Diese hat verlangt, dass man sich im Kunstmuseum nur noch um die Picassos, Légers ... kümmere. Bächlin und Schmidt verfügten damals etwa über 300 Filmrollen und einige Fotos.

In dieser Zeit war in Lausanne, auf eine Initiative von Henri Langlois hin, der Ciné-Club gegründet worden. Langlois, der charismatische Direktor der Cinémathèque Française, hatte 1945 einen Kongress in Basel geleitet, zu dem wichtige Filmemacher aus Italien, Frankreich et cetera eingeladen waren. 1946 fand die erste Zusammenkunft des Ciné-Club statt, und weil ich damals nicht viel zu tun hatte, wurde ich gefragt, ob ich nicht nach Paris fahren könne, um Filme zu holen. Ich hatte schon einige Erfahrung mit der Cinémathèque Française. Wenn ich kam, hiess es jeweils, ah der Schweizer!

1 Erstes Büro der Cinémathèque suisse, Place de la Cathédrale 12, Lausanne

2 Casino de Montbenon, Allée Ansermet 3 in Lausanne, seit 1981 Hauptsitz der Cinéma-

thèque suisse mit Büros, Bibliothek und Lesesaal, zwei Kinosälen und Café

3 Freddy Buache in seinem Büro, Place de la Cathédrale, 1975

4 Filmlager für Nitratfilme in Mon Repos

5 das Team der Cinémathèque suisse

6 Claude Emery, Erich von Stroheim und Denise Vernac anlässlich des Eröffnungsfestes in Lausanne am 2. November 1950

7 Ein Nitratfilm zersetzt sich

8 Umzug ins Casino de Montbenon, 1981

9 Henri Langlois von der Cinémathèque française, Freddy Buache und André

Thirifays von der Cinémathèque in Bruxelles anlässlich der Weltausstellung 1958 in Bruxelles

Unser Filmclub war sehr aktiv, und der Präsident, Claude Emery, war auch Präsident der nationalen Filmclub-Vereinigung. Wenn Sie einen Filmclub haben, brauchen Sie Filme. Um an Kopien zu kommen, musste man Beziehungen zu Langlois haben, also musste man versuchen, eine Cinémathèque zu gründen – das war die Überlegung, die Emery 1948 anstellte. Ich war damals noch beim Theater, als Schauspieler und Regisseur. In Lausanne gab es für Film kein Geld, es gab überhaupt nichts – aber Emery wurde der erste Direktor der Cinémathèque suisse, und wir hofften, etwas zu verdienen, indem wir den Filmclubs Kopien vermieteten.

Nach einer gewissen Zeit überlegten wir uns, wie man die Cinémathèque einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machen könnte – und organisierten einen Ball. Er fand 1950 im Palace statt, wir hatten zwei Orchester engagiert, trugen – als Linke! – Smoking, und nach dem Ball gab es eine Woche lang Kino, mehr oder weniger für mich zusammengestellt. Das hat ziemlich viel Geld gekostet. Unser grosses Problem war, dass es damals noch kein Filmgesetz gab, und die Kinobesitzer am Ort sich weigerten, unsere Filme zu zeigen. Ich holte für die Grossveranstaltung Erich von Stroheim, weil ich überzeugt war, dass wir einen Patenonkel brauchten, einen, der bekannt war und etwas hermachte. Stroheim verkörperte für mich das Beste der grossen Stummfilmzeit, er war zudem von Hollywood entlassen worden – es gab also viele Gründe, ihn einzuladen (grinst). Er kam mit seiner Frau, wir haben GREED von 1924 gespielt, und zwar in der Aula der Universität, weil wir keinen Kinosaal fanden. Es war zwar eine furchtbare Vorstellung, denn es waren kleine Rollen, dauernd gab es Unterbrechungen, weil die Rollen gewechselt werden mussten, das war nie und nimmer Stroheims Film, aber er war nett und gab eine Pressekonferenz. Die ganze Veranstaltung war ein Erfolg – nur: als wir am nächsten Tag Bilanz zogen, sahen wir, dass es finanziell katastrophal war. Das Komitee wollte die Cinémathèque schliessen. Emery wollte nach Neuchâtel. Ich traf ihn und sagte: «Wenn du die Cinémathèque schleifen lässt, kümmerge ich mich darum.» So begann das mit mir und der Cinémathèque, und ich erinnere Sie daran, dass ich während der ganzen Zeit keinen Vertrag hatte!

**FILMBULLETIN** Sie sagten, dass Sie in den Vierzigerjahren als Theatermacher unterwegs waren: 1948, bei der offiziellen Gründung der Cinémathèque, waren Sie da zugegen? Welche Erinnerungen haben Sie an den Akt?

**FREDDY BUACHE** Ich muss damals noch mit der Theatertruppe «Faux Nez», die Charles Apothéloz und ich 1946 gründeten,

in Frankreich gewesen sein. Der Verein der Cinémathèque hatte einen Sekretär, der mich später darauf aufmerksam machte, dass ich die Gründungsurkunde nicht unterschrieben hätte. Die Statuten sahen jedoch vor, dass man noch während zwei oder drei Jahren nach der eigentlichen Gründung unterschreiben kann. Das habe ich dann getan – also mit Verspätung. Das ist zwar eine Detailfrage, aber es gibt Leute, die gerne darauf herumreiten. Ich habe nie behauptet, dass ich Mitbegründer der Cinémathèque sei.

**FILMBULLETIN** Die Cinémathèque war ab 1952 in einer kleinen Zweizimmerwohnung hinter der Kathedrale untergebracht. Wie muss man sich Ihre tägliche Arbeit vorstellen?

**FREDDY BUACHE** Meine Arbeit bestand zunächst darin, den Filmclubs in der ganzen Schweiz Kopien zu schicken. Während über dreissig Jahren hatten wir keinen eigenen Vorführsaal und zeigten die 35-mm-Filme in den Aulen von Schulen. 1981, als die Cinémathèque bereits einige Aktivitäten entfaltet hatte und Jean-Pascal Delamuraz Stadtpräsident von Lausanne war – ich kannte ihn sehr gut, auch wenn wir nicht derselben Partei angehörten –, sagte ich ihm: «Hör mal, ich bin in einer kleinen Wohnung hinter der Kathedrale und habe furchtbare Probleme mit den Filmkopien, vor allem mit den Nitratfilmen, die leicht brennbar sind.» Sie müssen wissen: Es gab damals fünfundzwanzig verschiedene Orte in der Stadt, wo die Filme aufbewahrt wurden. Da hat Delamuraz für mich eingefädelt, dass wir ins Casino de Montbenon, an den heutigen Sitz der Cinémathèque umziehen konnten.

Während Delamuraz Stadtpräsident war, habe ich ihn auch dazu ermuntert, einmal pro Jahr eine gewisse Geldsumme für die Filmproduktion freizumachen. Im gleichen Jahr feierte das Tourismusbüro 500 Jahre Zusammenschluss der Cité und Ouchys, da entstand die Idee, einige Kurzfilme über Lausanne zu drehen. Ich erstellte eine Liste mit Regisseuren wie Francis Reusser, Yves Yersin und anderen. Eines Tages, um die Mittagszeit, habe ich Jean-Luc Godard erzählt, woran ich gerade arbeite, und der sagte: «Du hast eine Liste gemacht und mich nicht drauf genommen?» Ich sagte: «Hör mal, es gibt kein Geld und ein Film über Lausanne, das interessiert dich doch nicht.» Aber doch, er wollte auf die Liste und hat dann LETTRE À FREDDY BUACHE gedreht: Es gab einen grossen Skandal, warum man einen Film über Lausanne ausgerechnet von dem Typen drehen lasse et cetera.

Als wir nach Montbenon umgezogen waren, gab es ein grosses Eröffnungsfest. Ich habe eine komplette Hommage zu Claude Autant-Lara veranstaltet, Bundesrat Hans Hürlimann

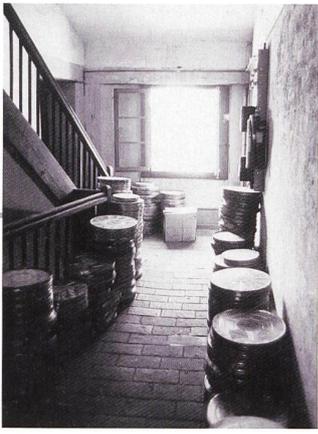
kam zu Besuch – da hat Bern doch langsam angefangen, sich für die Cinémathèque zu interessieren. In dem Zusammenhang hat man mir dann geraten, aus dem Verein eine Stiftung zu machen; das habe ich getan. Man hat mir auch gesagt, dass es nun einen Stiftungsrat brauche mit einflussreichen Persönlichkeiten wie Bankiers, die Checks bringen würden. Und dann wartete ich auf die Checks ... Später, als Delamuraz Bundesrat war, habe ich mit ihm darüber gesprochen, dass alle Filme, die je über die Schweizer Grenze kamen, in der Cinémathèque aufbewahrt werden müssten. Das bescherte uns natürlich riesige Platzprobleme. Wenn Sie nur schon einen E.T. mit achtzig Kopien haben ... Doch in dieser Zeit, den Achtziger- und Neunzigerjahren, fand das Archiv wirklich seine Rolle.

**FILMBULLETIN** Ihre tägliche Arbeit bestand unter anderem darin, Filmkopien an die Cinéclubs zu schicken, Lagerräume für die Kopien zu beschaffen, Geld aufzutreiben et cetera. Nun hat ja eine Cinémathèque im klassischen Sinne noch ganz andere Aufgaben. Was sah Ihr – selbstgemachtes – Pflichtenheft vor?

**FREDDY BUACHE** Die erste Aufgabe war, Filme zu retten. Wir befinden uns in der Zeit vor dem Fernsehen! Wenn ein Verleiher einen Film in Cannes oder sonstwo kaufte, hatte er damit das Recht erworben, den Film während einer gewissen Zeit – normalerweise waren es fünf Jahre – im Kino zu zeigen. Wenn er sehr gut lief, wurden die Rechte noch um zwei Jahre verlängert. Das heisst, zu einem gewissen Zeitpunkt besass der Verleiher zwar den Film, für den er bezahlt hatte, durfte ihn aber nicht mehr spielen. Da zerstörte man einfach die Kopien! Ich begann also damit, die Verleiher aufzusuchen. Henri Langlois, der auch die Statuten für den Verein der Cinémathèque erarbeitet hatte, lehrte mich, was zu tun sei. Ich ging in die Labors und sagte: «Sie haben doch 1942 die Kopien von Film xy gezogen – haben Sie die Negative noch?» So sammelte ich die Negative. Dann kannte ich in Genf einige Verleiher, vor allem französischer Filme, die ich fragte, ob sie Filmrollen hätten, die sie zu vernichten gedächten. Ich stellte ihnen ein Papier aus, dass ich die Kopien nicht mehr benutzen würde. Schritt für Schritt habe ich so die Kopien erhalten. Man muss wissen: Damals gab es kein Filmgesetz; das kam erst 1963.

Sehr viel später, es muss in den Siebzigerjahren gewesen sein, trank ich in Cannes einmal ein Glas Wein mit jemandem, der mir erzählte, er sei gerade Direktor von 20th Century Fox geworden. Ich sagte: «Oh là là, c'est formidable!» Als ich nach Genf zurückkam, traf ich den Direktor von Fox Switzerland, der schon mehrmals zugegeben hatte, es sei wirklich lächerlich, dass er die Filmrollen nach

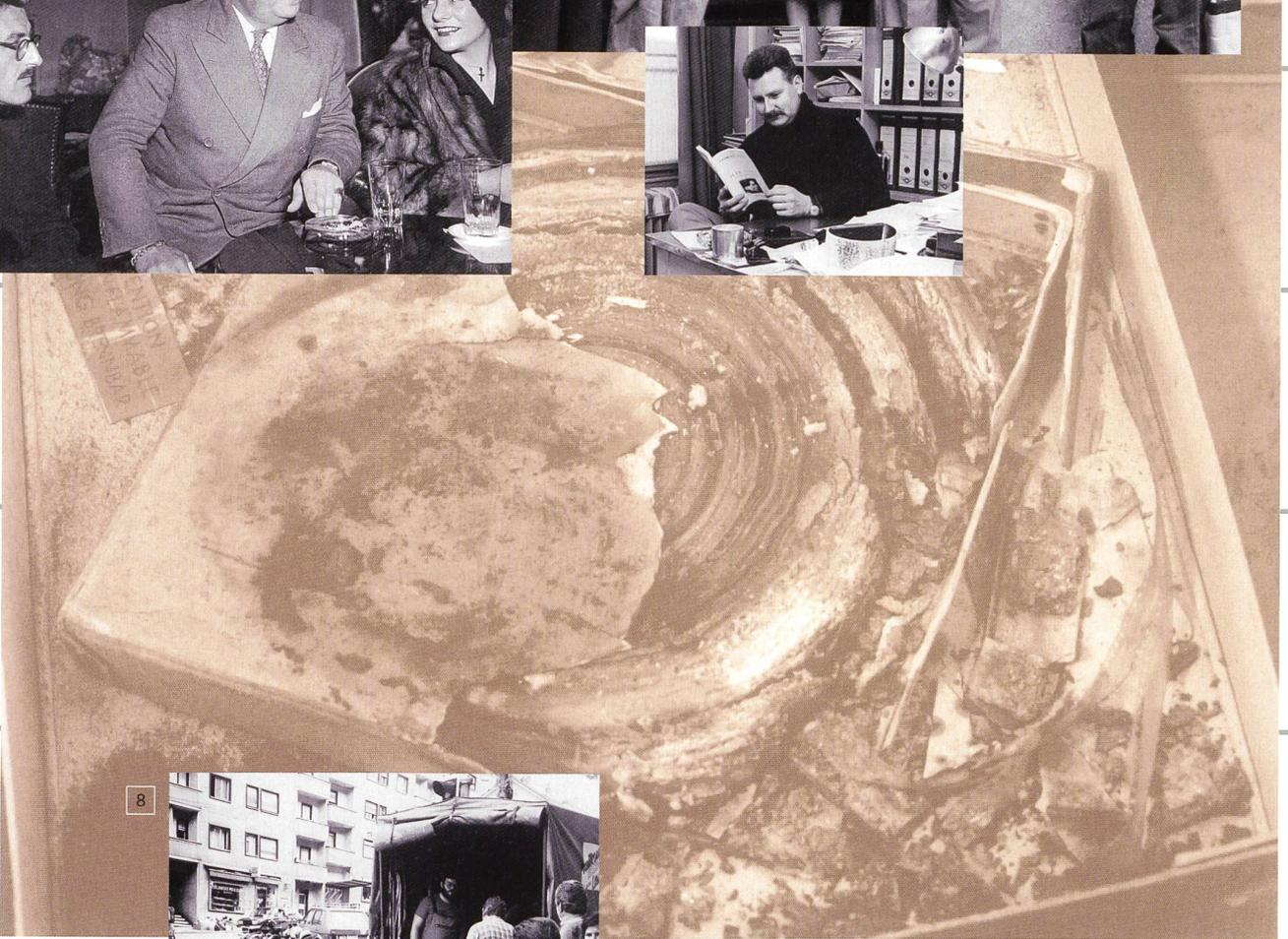
4



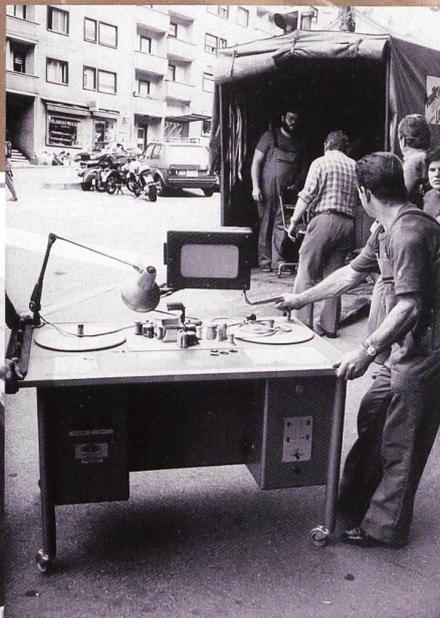
5



6



8



7



9



Avenches schicken müsse, um sie dort vernichten zu lassen, anstatt sie mir zu geben. Aber diese Erlaubnis habe er nicht. Ich sagte ihm: «Aber in deinem Büro hängt doch die Foto deines neuen Chefs, der auch nach Locarno kommen wird.» Im Rahmen des Festivals habe ich diesen dann wieder gesehen und wollte wissen, ob er *plein pouvoir* habe? «Ich habe alle Kompetenzen!» «Dann haben Sie also auch die Kompetenz, mir die Kopien zu überlassen!» Zurück in Genf, liess mich der Fox-Chef wissen, er hätte Anweisung, keine Filme mehr zu zerstören. Und: «Jetzt musst du mit mehreren Camions vorfahren!» Etwas später habe ich dann Kontakt mit dem Chef von Warner Bros. in Zürich aufgenommen und ihm gesagt: «Es ist seltsam. Fox gibt mir alle Filme, warum tut das Warner nicht?» Und Schritt für Schritt kam auch Warner ...

Ich muss gestehen, es gab auch andere Fälle. In Basel hat mir einmal einer gesagt, also Ihnen gäbe ich die Kopien nie und nimmer! Ich war lange Zeit bei Pro Helvetia, auch in der Filmkommission des Bundes in Bern, und während dieser ganzen Zeit habe ich immer wieder versucht, das *Ciné-Journal Suisse*, die Schweizer Filmwochenschau, die der Eidgenossenschaft gehörte und auch von ihr finanziert wurde, für die Cinémathèque zu bekommen. Ich hätte gerne die *Negative* und die *Journale* gehabt. Das ging eine Zeitlang hin und her, bis eines Tages drei Oberste – in Uniform! – in Lausanne auftauchten, um mir mitzuteilen, dass die Filmwochenschau nicht in der Cinémathèque gelagert würde. Man werde in Thun eigens Blockhäuser errichten, um die *Journale* dort aufzubewahren. Ich habe geantwortet: «Wenn das passiert, schliesse ich die Cinémathèque!»

Die Filmwochenschau startete am 1. August 1940 und wurde bis 1975 weitergeführt. Damals war die Vereinigung der Schweizer Kinobesitzer in eine deutschschweizer und eine welsche Sektion unterteilt. Die Deutschschweizer hatten beschlossen, die Filmwochenschau obligatorisch in ihren Kinos zu zeigen, die Welschen passten sich an. Am Ende des Krieges kam es aber zu Differenzen. Die Deutschschweizer verstanden sich als Eigentümer des *Ciné-Journal*, weil sie ja dessen Mieter waren. Das war der Zeitpunkt, an dem Rechtsanwälte die Sache klären mussten. Ich meine: Das Faktum, dass Sie jeden Tag im selben Restaurant essen, macht Sie ja auch noch nicht zu dessen Besitzer! Es war eine unglaubliche Geschichte! Ich habe noch einmal gedroht, dass ich bei einem Nein die Cinémathèque schliessen und einen riesigen Skandal veranstalten würde. Endlich bekam ich die *Negative*. Eines Tages fuhr ein *Camion* vor. Der *Chauffeur* von Bundesrat Hürlimann per-

sönlich brachte die Kopien, und mit ihnen einen Mitarbeiter, den ich mit dem Filmmaterial sozusagen einkaufen musste. Später ging die Geschichte dann weiter, als das Fernsehen die Kopien wollte. Das war eine Zeit, in der rechtlich das alles noch nicht geregelt war.

**FILMBULLETTIN** Im Filmporträt, das Michel van Zele\* kürzlich über Sie gedreht hat, sieht man Sie mit Jean-Luc Godard an einem Tisch sitzen. Es gibt zwischen Ihnen beiden verschiedene berufliche und persönliche Bande. Wo und wann haben Sie sich kennengelernt?

**FREDDY BUACHE** Ich hatte eine bewegte Jugend; auch beim Studium habe ich die Sachen nicht wirklich verfolgt. Ich interessierte mich für das Theater, die Malerei und trieb etwas Poesie – *bref*: 1945, am Ende des Krieges, nachdem die Russen gewonnen hatten, gab es eine seltsame pro-russische Bewegung. Wir verstanden uns alle ein wenig als Weltbürger. Ich hatte Schriftstellerfreunde in Genf, die ich oft besuchte, und Jean-Luc war auch ein paar Mal da. In diesem Kreis führten wir oft heftige Diskussionen über Literatur. Ich war ein überzeugter Sartre-Anhänger, hatte ihn und Simone de Beauvoir in Paris getroffen und konnte mit der Céline-Anbetung meiner Freunde nichts anfangen. Ich wusste, wer Godard ist, und kannte Rachel, eine seiner beiden Schwestern, die leider gestorben ist. Seine andere Schwester lebt heute in Paris. Zudem war ich bekannt mit Jean-Pierre Laubscher, einem Freund aus Lausanne, mit dem Godard seinen ersten Film, *OPÉRATION BÉTON* (1954) über den Bau des Staudammes Grande Dixence, schrieb.

Eines Tages vernehme ich von Adrién Porchet, dem Kameramann, dass der Film fertig sei. Godard war ja nicht für die Hacke gemacht; vielleicht hatte er die Kamera gestohlen – was weiss ich. Ich habe mir den Film angeschaut und gesagt: Der hat aber nicht gerade Talent! Später habe ich ihn hin und wieder in Paris gesehen, bei Veranstaltungen oder privaten Treffen. Aber ich muss gestehen, ich gehörte nicht zu dem Zirkel, für den er ein Genie war. Ich sagte ihm auch, dass – wann immer er einen Film realisiere – ich darüber schreiben würde, vielleicht aber schlecht. Seine ersten Filme habe ich sehr kritisch rezensiert. Vor allem *A BOUT DE SOUFFLE*, den ich wegen Belmondos Art, mit den Frauen umzugehen, nicht mochte. Dieser machistische Blick hat mich geärgert. Und die amerikanische Art der Inszenierung mochte ich auch nicht, darüber habe ich mit Jean-Luc sicher zwanzigmal gesprochen.

Dann drehte er *LES CARABINIERS* (1963), der in der Schweiz nie in die Kinos kam, und der überraschte mich. Damals mietete ich in Lausanne ein Schiff, damit die Mitglieder des

1 bei Aufnahmen für das *Ciné Journal Suisse*, die Schweizer Filmwochenschau  
2 das Team der Cinémathèque suisse

3 Freddy Buache mit Michel Simon und Jean-Pierre Jeancolas

4 Freddy Buache mit Luis Buñuel

5 Freddy Buache und Christian Dimitriu

Filmclubs nach Evian fahren und sich den Film dort anschauen konnten. Zugleich erschien der Film über die Algerier, *LE PETIT SOLDAT*, den ich nicht mochte. Über Godards Schwester habe ich erfahren, dass es ihn nicht allzu sehr beschäftigte, was ich von seinen Filmen hielt. 1968 waren wir zusammen in Cannes, in jenen Jahren sahen wir uns etwas häufiger. Dann ging er nach Grenoble, weil er nur noch Fernsehen machen wollte. Sagen wir: Ich hatte mit Godard eine Beziehung, aber er war kein sehr enger Freund. Als er mich wissen liess, dass er sich in der Schweiz niederlassen würde, habe ich den ganzen Transport für ihn über die Cinémathèque organisiert. Er hat meine Frau sehr gemocht, die vor zwei Jahren gestorben ist, daher kam er ab und zu auf Besuch.

Ich gestehe, ich habe meine Meinung über sein Werk ein bisschen geändert. Was mir wirklich wesentlich erscheint, sind *NUMÉRO DEUX* (1975) und *SAUVE QUI PEUT (LA VIE)* (1980), das war für mich ein herausragender Film. Ich habe ihn gefragt, ob er an der Fernsehproduktion von Michel van Zele nicht auch teilnehmen möchte; er hat es gerne gemacht. Die Equipe hatte ein bisschen Angst, weil er als unberechenbar gilt. Ich habe mit Godard einige Bücher gemacht, eines über Langlois, zu dem er hätte die Einleitung verfassen sollen. Stattdessen wollte er es in Interviewform machen. Beim Abtippen habe ich dann gemerkt, dass er unglaublich viele Sätze beginnt und sie nicht beendet. Er ist in einem Zustand geistiger Unordnung. Er sieht das alles vor sich, zieht an einem Faden – und verliert sich.

**FILMBULLETTIN** Sie haben als Direktor der Cinémathèque suisse, als Filmkritiker und als Kodirektor des Filmfestivals von Locarno bei der Entstehung des neuen Schweizer Films in den Sechziger- und Siebzigerjahren eine wichtige Rolle gespielt; auch für den «Groupe 5». Nun ist man ja als Zeitzeuge nicht immer objektiv in seiner Beurteilung. Welche Kriterien haben Sie angewendet?

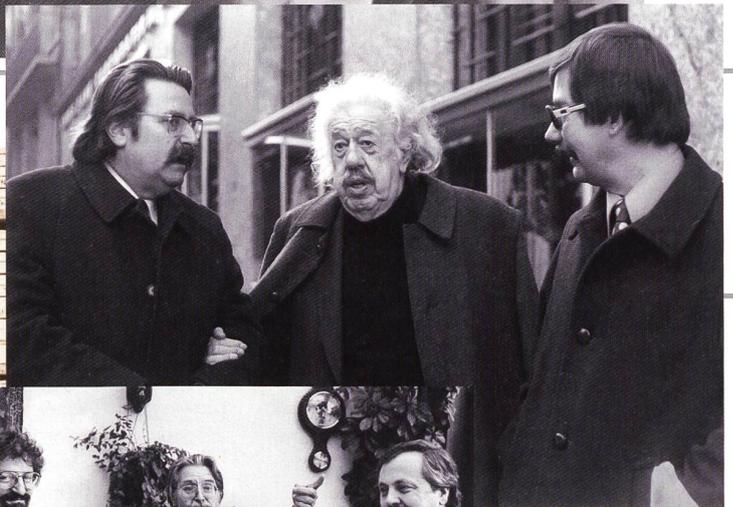
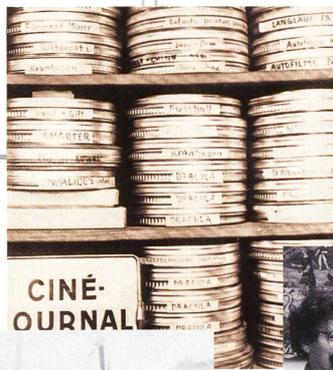
**FREDDY BUACHE** Ich war Mitglied der Filmkommission des Bundes, anschliessend in derselben Funktion bei Pro Helvetia – und kehrte danach abermals nach Bern zurück. Ich war also während rund zwanzig Jahren in den Förderkommissionen – viel zu lange! Ich sah Leute wie Alain Tanner, Nicolas Bouvier oder Luc Boissonat vorbeiziehen. Wichtig für die Beurteilung war, ob man den Typ schon kannte oder nicht, ob also eine Vorgeschichte existierte. Meiner Ansicht nach gibt es keine Kriterien. Entweder man liebt das, was jemand macht, oder eben nicht. Ich spreche zwar nicht so gut deutsch, aber wir haben auch Deutschschweizer Filmemacher wie Fredi Murer oder Daniel Schmid unterstützt.

1



2

3



4



5

Natürlich hatten wir in der Kommission mit Boissonat, Bouvier oder Yersin eine gewisse Aufmerksamkeit für den «Groupe 5» oder die Lausanner Filmemacher wie Jacqueline Veuve, aber es gab keine Regeln. Ich war damals in der Kommission mit Hans Heinrich Egger, der mich immer wieder geärgert hat, weil er eine Art Schema wollte, um ein Projekt beurteilen zu können.

Das gilt im Übrigen auch für meine Arbeit als Filmkritiker. Ich sage, was ich denke, und vielleicht täusche ich mich. Natürlich täusche ich mich! Ich habe gewisse Standpunkte: das amerikanische Kino mag ich nicht sehr, und dennoch liebe ich einzelne amerikanische Filme. Das hängt damit zusammen, dass mich die industrielle Herstellung von Filmen nicht wirklich interessiert. Ich ziehe es vor, wenn Regisseure etwas wagen – und vielleicht auch verpassen. Im französischen Kino bleibe ich nah bei Jacques Rivette oder Eric Rohmer.

Man kann sich täuschen, das gehört auch zum Alltag der Filmförderung. In La Rochelle wurde dieses Jahr die Reedition von Christian Schochers REISENDER KRIEGER (1981) gezeigt. Diesen Film habe ich geliebt. Sofort. Ich mochte die Geschichte um diesen Handelsreisenden in seinem Verhältnis zur Schweiz, zur Schweizer Landschaft; diesen Typen, der von einem Dorf ins nächste spaziert, sich langweilt et cetera. Die Amerikaner haben es eine Zeit lang verstanden, in Roadmovies solche Figuren zu zeichnen.

**FILMBULLETTIN** Von 1967 bis 1970 haben Sie zusammen mit Sandro Bianconi das Filmfestival Locarno geleitet. Wenn man sich die damaligen Programme anschaut, stösst man auf sehr ausgesuchte, engagierte Selektionen. Im Wettbewerb gab es Beiträge aus Osteuropa, Südamerika, der Schweiz ...

**FREDDY BUACHE** Sandro und ich haben vor allem Retrospektiven von Leuten zusammengestellt, die man damals überhaupt noch nicht kannte, wie Satyajit Ray oder Luchino Visconti. Es schien uns wichtig, ein Festival zu konzipieren, das sich als Gegengewicht zu den Gewohnheiten der Schweizer Kinos und Verleiher verstand. Aus diesem Grund zeigten wir tschechische, ungarische, polnische Filme. Ich reiste mehrmals nach Moskau und kannte da auch einflussreiche Leute. Die Staatssicherheit führte darüber – wie ich später dann den akribischen Fichen entnahm – ganz genau Buch. Im Unterschied zu anderen Kinemathek-Direktoren bin ich auch sehr viel an Festivals gereist. Einmal, als ich in Moskau in einem Hotel war, glaubte ich, hinter der Tür meinen Namen zu hören. Wer ist dahinter, fragte ich einen Angestellten. Es waren Studenten, unter ihnen Otar Iosseliani (!), die von mir sprachen.

**FILMBULLETTIN** Während Ihrer gesamten beruflichen Karriere waren Sie immer auch Filmkritiker. War das eine Leidenschaft fürs Schreiben, eine Möglichkeit, mit dem aktuellen Filmschaffen in Kontakt zu bleiben – oder vielleicht etwas Anderes?

**FREDDY BUACHE** Es war die Leidenschaft für das Kino. Ich schaute mir viele Ausstellungen von Malern an, ich war im Theater – ein bisschen wie ein romantischer Intellektueller, der sich für alles interessiert, was kulturell passiert. Zuerst schrieb ich, weil das eine Möglichkeit war, Geld zu verdienen. Ich habe den Begriff der Kritik nach Lausanne, vielleicht auch in die Schweiz gebracht. Vorher gab es da keine Filmkritiker. Die Kinokarten wurden in der Redaktion abgegeben, und irgendeiner ging dann hin, schaute sich den Film an und verfasste etwas Kleines.

Ich hatte aber auch Probleme. Einmal schrieb ich gegen Walt Disney, da hat man mir die Karten weggenommen und wollte mich nicht mehr ins Kino lassen. Zu der Zeit machte Walt Disney unter dem Titel «C'est la vie» Dokumentarfilme, und die Leute schauten sich die Filme in Farbe an, nicht mehr in Schwarzweiss. Allein schon diese Tatsache hat mich geärgert. Einmal gab es eine Produktion über Biber, und in einem Text hiess es, der Kleine liebe sein Mami und seinen Papi, er opfere sich ganz und gar auf et cetera. Für mich war das ein Film über die amerikanischen Soldaten im Koreakrieg. Das hatte ich in meinem Text auch gesagt, und Walt Disney meckerte. Ich hatte Glück, weil ich den Patron von Edipresse gut kannte, der das Kino und den Jazz liebte; der hat mich immer unterstützt, etwa auch, als man von einem Text von mir über Antonioni sagte, das sei unlesbar. Einige Artikel über das amerikanische, französische und italienische Kino, zu meiner Zeit die wirklich grossen Kinematographien, habe ich später für meine Bücher überarbeitet. Für mich waren Fellini, Antonioni, Visconti und andere die grossen Entdeckungen.

Heute schreibe ich noch für jeden Sonntagmorgen in «Le Matin dimanche» ein kleines Stück, sonst sprechen sie nur von amerikanischen Filmen. Dann interessiere ich mich natürlich für das Schweizer Kino. *UN AUTRE HOMME*, der neue Film von Lionel Baier, lässt mich ein bisschen an Alain Tanner denken, als er im Jura war. Und natürlich ruft Bulle Ogier am Ende des Films auch gewisse Erinnerungen wach. Ich finde aber, es fehle ihm etwas an Kraft, an Gewalttätigkeit. Lionels Film ist wie ein *Magazin de luxe*.

Ein wirklich grosser Schweizer Film ist für mich *LA LUNE AVEC LES DENTS* (1967) von Michel Soutter. Er hatte keinen Erfolg, natürlich, und handelt von einem Mann, der Mühe

1 *Freddy Buache mit Daniel Schmid*

2 *das Team der Cinémathèque suisse um 1994*

hat, in einem Klima zu leben, das er nicht spürt. Einmal öffnet er das Fenster und sagt in etwa: Ah, das tut gut zu atmen. Es tut mir weh, wenn ich an all die Menschen denke, die nicht atmen. Soutter habe ich sehr geliebt, auch Alain Tanner, Claude Goretta und andere, aber Soutter hatte etwas *de plus*. Es ist das selbe mit Murer und Schmid. In Daniels Filmen hatte es etwas *de plus*. Wissen Sie, wir sind in der Schweiz, einem Land, das etwas zu still ist, und mir scheint, da müsste das Kino etwas Gegensteuer geben.

**FILMBULLETTIN** Nächstes Jahr wird Frédéric Maire die Leitung der Cinémathèque suisse übernehmen. 61 Jahre, nachdem sie gegründet wurde, und elf Jahre, nachdem Hervé Dumont Sie abgelöst hat. Was geben Sie Ihrem Nachfolger mit auf den Weg?

**FREDDY BUACHE** Zuerst: Ich freue mich über die Wahl von Frédéric Maire. Er wird sich mit Dingen auseinandersetzen müssen, die für mich noch nicht wichtig waren, zum Beispiel den Rechten für die DVDs, für Internet et cetera. Da wird er in gewisser Hinsicht Ordnung schaffen müssen. Das wirkliche Problem ist meiner Meinung nach jedoch die Konservierung und Restaurierung der Filme. Dieses Jahr habe ich in Locarno die restaurierte Kopie von *DER 10. MAI* gesehen; das war nicht der Film, den ich damals gesehen hatte. Und dann muss Maire dafür sorgen, dass man das Kino von heute liebt! Man darf sich nicht mehr nur auf die historische Produktion konzentrieren. Natürlich ist die Schweizer Kinolandschaft heute breit, dennoch gibt es Filme, die in den kommerziellen Kinos nicht ausgewertet werden. Der letzte Rivette, der letzte Rohmer – nie gesehen. 2006 habe ich mir in Cannes *JUVENTUDE EM MARCHA*, den neuen Film von Pedro Costa, angeschaut, zweieinhalb Stunden lang, ein zwar schwieriges, aber absolut wunderbares Werk. Der Film hat zwar einen Schweizer Verleiher, aber ob der ihn auch je herausbringen wird? Solche Filme muss die Cinémathèque zeigen.

Das Gespräch mit Freddy Buache führte Nicole Hess

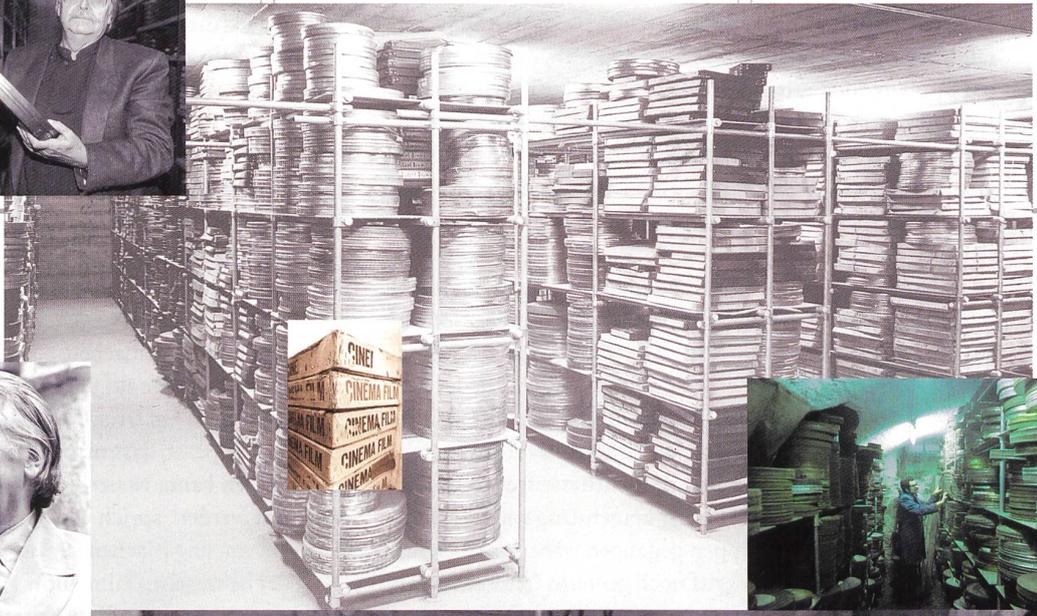
\*Fernsehporträt: Michel van Zèle: *Freddy Buache, passeur du 7ème art*, 2008, 53 Min.

An der Universität Fribourg ist 2007, unter Prof. Claude Hauser, eine lesenswerte Lizentiatsarbeit zu Freddy Buache verfasst worden: Andrea Rusconi: «*La Cinémathèque, c'est moi!*» – *Freddy Buache e la Cinémathèque suisse (1948 – 1975)*; Progetti Culturali e Dibatti Ideologici. Universität Fribourg, 2007

Sehr lesenswert ist auch: *Freddy Buache: Derrière l'écran. Entretiens avec Christophe Gallaz et Jean-François Amiguet*. Lausanne, Editions Payot, 1995



1



2



# Wo liegt Zentraleuropa?

An einem der letzten schönen Sommertage flaniere ich mit einer Schweizer Freundin durch die Budapester Innenstadt. Zufällig kommen wir an der «Central European University» vorbei. Diese 1991 von George Soros gegründete internationale Hochschule für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften gehört heute zu den renommiertesten Universitäten der Welt. Unterrichtet wird in Englisch, die ausgewählten Studierenden erhalten von der Soros-Stiftung ein komfortables Stipendium. Warum aber heisst die Uni «Central Europe», wo sie doch in Budapest steht? Gute Frage, denke ich, und wir gehen weiter in die berühmte Konditorei «Gerbeaud», die hier vor genau hundertfünfzig Jahren von einem Genfer eröffnet wurde.

Laut Wikipedia ist mit «Central Europe» eigentlich Ostmitteleuropa gemeint, während die Länder von Westmitteleuropa zu «Western Europe» gezählt werden. Erst nach dem Kalten Krieg kam dem Begriff «Central Europe» wieder vermehrt Aufmerksamkeit zu. Für die vormals als osteuropäische Staaten des ehemaligen Warschauer Paktes bezeichneten Länder soll der neue Begriff identitätstiftend sein. Bezeichnenderweise habe ich noch keinen Ungarn getroffen, dem das Wort über die Lippen gegangen wäre. Wahrscheinlich ist den Ungarn der Begriff noch genauso fremd wie uns. Also bleibe ich vorläufig bei Ost- und Westeuropa.

Bei meiner ersten Zugreise nach Ungarn in den frühen achtziger Jahren hatte ich noch das Gefühl, sehr weit in den Osten zu fahren. Doch schon damals öffnete sich mein Herz, als sich nach Wien der Himmel weitete und das Land flach wurde. Der Grenzübertritt war noch zeitaufwendig und beinahe furchteinflössend. Heute, nach dem Beitritt Ungarns zur EU, gibt es zwischen Hegyeshalom und Nickelsdorf nicht einmal mehr ein Zollamt. Mit meinem Mann, einem gebürtigen Ungar, der in der Schweiz aufgewachsen ist, fahre ich oft mit dem Auto von Zürich nach Budapest. Unsere Pässe werden nur noch in Au/Lustenau kontrolliert. Folgerichtig finge der Osten also bei der Schweizergrenze an und dürfte uns deshalb nicht mehr so fremd sein.

So habe ich es bei meiner Arbeit als Film Producer aber nicht erlebt. Ich war fünfzehn Jahre lang beim Schweizer Fernsehen für internationale Koproduktionen zuständig, beispielsweise für den mehrfach preisgekrönten TULPAN von Sergey Dvortsevov. Während der langen Zeit entstanden zahlreiche europäische Spielfilmkoproduktionen mit Deutschland, Österreich, Belgien, Luxemburg, Frankreich und sogar mit Rumänien (OFFSET von Didi Danquart), jedoch keine einzige mit Ungarn. Obwohl unserer Redaktion spannende Drehbücher und interessante Projekte vorgelegt wurden, wie «Romacop» von Gábor Dettre (der nun unter dem Titel TABLEAU in die ungarischen Kinos kommt) oder «Pinprick» von Daniel Young (der inzwischen auch abgedreht ist), schien sich ausser mir niemand für einen ungarischen Filmstoff zu interessieren. Empörend unverständlich bleibt

mir die Absage für das Episodenfilmprojekt «1956 Magyar-secondos», initiiert von Barbara Kulcsar, in dem sich sieben jüngere Schweizer Filmemacher mit ungarischen Wurzeln Kurzgeschichten zum Ungarnaufstand vor fünfzig Jahren ausgedacht haben. Zwar erhielt das Projekt den Preis der Pro Helvetia für die beste Idee (!) zum Thema Integration, später floss aber kein einziger Franken in die Herstellung des Films, weder vom Schweizer Fernsehen noch vom Bundesamt für Kultur.

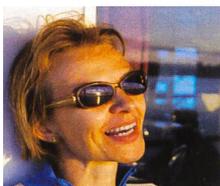
Dabei hat Ungarn das «Europäische Übereinkommen über die Gemeinschaftsproduktion von Kinofilmen» bereits 1996 ratifiziert. Seit 2003 gibt es hier ein Filmfördergesetz, von dem die Schweizer Kollegen nur träumen können. Um die heimische Filmproduktion anzuregen, bietet der ungarische Staat Steuererleichterungen, die beim Produktionsbudget 20 bis 25 Prozent ausmachen. So verzehnfachten sich die internationalen Aufträge auf über 120 Millionen Euro – innerhalb von vier Jahren! Auf Druck der EU wurde das Gesetz per 2. Juli 2008 so angepasst, dass nicht allzu viel Geld in US-Produktionen fließen kann. Neuerdings muss der ungarische Bezug verstärkt werden, sprich: Das nationale Filmbüro bevorzugt Projekte von ungarischen Regisseuren, welche eine Bereicherung der heimischen Filmkultur garantieren sollen. «Magyar-secondos» hätte sogar diese Kriterien erfüllt, sind doch viele der Autoren schweizerisch-ungarische Doppelbürger.

Als freie Produzentin mit grossem Interesse am kulturellen Spannungsfeld Ost-West habe ich dieses Jahr zum ersten Mal das Internationale Filmfestival von Karlovy Vary in Tschechien besucht. Als (noch) unbekannte Filmproduzentin fühlte ich mich im eleganten böhmischen Kurort so respektvoll empfangen wie nie zuvor. Ganz anders, als ich einen Monat später nach Locarno reiste. Ebenfalls als Filmproduzentin akkreditiert, aber nach fünfzehn Jahren Tätigkeit beim Schweizer Fernsehen wohl nicht als Unbekannte, erhielt ich weder den begehrten «roten Punkt» noch einen Katalog und keinen Eintrag in den Industry Guide. Am heimischen Festival behandelte man mich schlicht als Nobody.

Viele Schweizer haben beim Stichwort Ungarn immer noch den «Ostblock» im Kopf. Bei gewissen findet aber ein Umdenken statt. Denn in der Zwischenzeit gibt es Zürcher Produzenten, die mit mir Spielfilmkoproduktionen vorbereiten. Zu hoffen bleibt, dass diese Öffnung endlich auch bei den Schweizer Filmförderern stattfindet und dass sich der Begriff «Central Europe» bei allen Mitteleuropäern einbürgert.

Susann Wach Rózsa

*Susann Wach Rózsa*



**Dabei hat Ungarn seit 2003 ein Filmfördergesetz, von dem die Schweizer Kollegen nur träumen können.**

# Wo liegt Zentraleurc

An einem der letzten schönen Somme re ich mit einer Schweizer Freundin durch die Innenstadt. Zufällig kommen wir an der «Central University» vorbei. Diese 1991 von George Soros internationale Hochschule für Wirtschaftswissenschaften gehört heute zu den renommiertesten der Welt. Unterrichtet wird in Englisch, und die Studierenden erhalten von der Soros-Stiftung ein Stipendium. Warum aber heisst die Universität «Central Europe», wo sie doch in Budapest steht? Gut, das ist die alte Hauptstadt, und wir gehen weiter in die berühmte Kaffeehaus, die hier vor genau hundertfünfzig Jahren eröffnet wurde.

Laut Wikipedia ist mit «Central Europe» mitteleuropa gemeint, während die Länder von Westeuropa zu «Western Europe» gezählt werden. Im Kalten Krieg kam dem Begriff «Central Europe» mehr Aufmerksamkeit zu. Für die vormals kommunistischen Staaten des ehemaligen Warschauer Paktes soll der neue Begriff Identität und Zugehörigkeit zeichnerweise habe ich noch keinen Namen, aber das Wort über die Lippen gegangen wäre. In der Schweiz ist der Begriff noch genauso unbekannt. Also bleibe ich vorläufig bei Ost- und Westeuropa.

Bei meiner ersten Zugreise nach Ungarn vor achtzig Jahren hatte ich noch das Gefühl, sich nach Osten zu fahren. Doch schon damals öffnete sich der Himmel als sich nach Wien der Himmel weitete und wurde. Der Grenzübergang war noch zeitaufwendig und fast furchteinflössend. Heute, nach dem Beitritt zur EU, gibt es zwischen Hegyeshalom und Németújvár einmal mehr ein Zollamt. Mit meinem Mann und dem kleinen Ungar, der in der Schweiz aufgewachsen ist, werden wir nur noch in Au/Lustenau kontrolliert. Die Grenze der Ost- also bei der Schweizergrenze ist uns deshalb nicht mehr so fremd.

So habe ich es bei meiner Arbeit als Produzent aber nicht erlebt. Ich war fünfzehn Jahre lang im Schweizer Fernsehen für internationale Koproduktionen tätig, beispielsweise für den mehrfach preisgekrönten Film PAN von Sergey Dvortsevoy. Während der letzten zehn Jahren standen zahlreiche europäische Spielfilmkoproduktionen mit Deutschland, Österreich, Belgien, Luxemburg und sogar mit Rumänien (OFFSET von Ildiko Erdelyi) jedoch keine einzige mit Ungarn. Obwohl uns spannende Drehbücher und interessante Projekte angeboten wurden, wie «Romacop» von Gábor Dettre (mit dem Titel TABLEAU in die ungarischen Kinos) oder «Pinprick» von Daniel Young (der inzwischen bekannt ist), schien sich ausser mir niemand für einen Filmstoff zu interessieren. Empörend univers



**Dabei hat Ungarn seit 2003 ein Filmförderungsgesetz, von dem die Schweizer Kollegen nur träumen können.**

frankieren  
frankieren  
frankieren



www.filmbulletin.ch

FILMBULLETIN  
bringt Kino in Augenhöhe

**>Sie lesen Kino!**  
**>Sie abonnieren Filmbulletin.**

frankieren  
frankieren  
frankieren



www.schueren-verlag.de  
www.filmbulletin.ch

FILMBULLETIN  
bringt Kino in Augenhöhe

**>Kinoleser vermehren!**  
**>Filmbulletin-Abo verschenken.**

Filmbulletin  
Postfach 68  
CH-8408 Winterthur

Schueren Verlag  
Universitätsstrasse 55  
35037 Marburg

VOM  
JUCHZEN

UND  
ANDEREN

GESÄNGEN

echoes of home

heimatklänge



Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen  
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse  
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera  
Per la diversidad da la creaziun culturala en Svizra

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

SRG SSR **idée suisse**

Die Wüste von heute erzählt nicht über sich selbst, sondern über uns. Urzeitig und endzeitig zugleich wird sie zur Projektionsfläche für Träume, Wahn und Visionen. In der Grösse und Grossartigkeit der Wüste erscheint der Mensch auf wunderbare Weise als das, was er ist: klein.

# DESERT

## Who is the Man?

ab 20. November im Kino

a film by Felix Tissi [www.desert-themovie.com](http://www.desert-themovie.com)

«Ein visueller Rausch, befreiend und beklemmend zugleich. Die Bilder und Töne fahren unter die Haut und in den Bauch, aber auch in den Kopf.» *Filmecho*

*sujssimage*

Berner  
Filmförderung

KulturStadtBern

SWISSLOS

Schweizer Eidgenossenschaft  
Kanton Bern  
Kultur- und Sportdepartement  
Bernstrasse 10  
3000 Bern  
Kanton Bern

SF  
SCHWEIZER  
FERNSEHEN

SRG SSR idée suisse

arte

accent films  
international inc.  
marketing & distribution center

eAd  
Affichage

LOOK NOW!

DCI DOLBY  
DIGITAL SURROUND