

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 297

Heft

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 07.08.2025

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



2.09

Filmbulletin Kino in Augenhöhe

Widersprüchlicher Einzelgänger:

Clint Eastwood – Schauspieler und Regisseur

GRAN TORINO von Clint Eastwood

Verfilzungen: FUR von Steven Shainberg

THE WRESTLER von Darren Aronofsky

MILK von Gus Van Sant

THE READER von Stephen Daldry

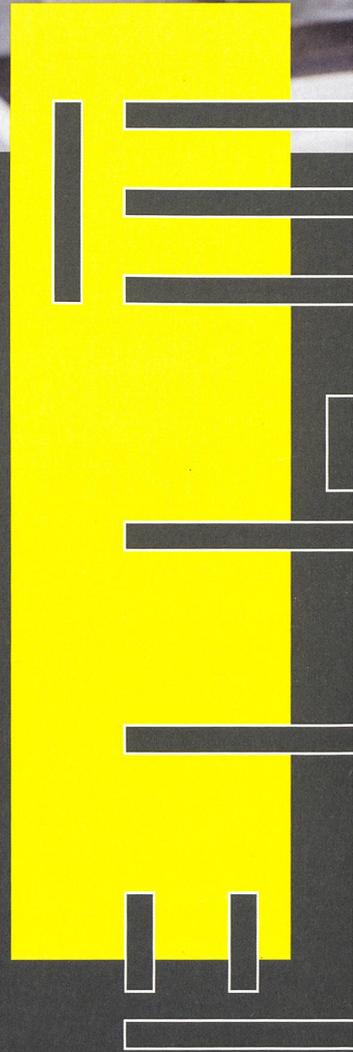
THE DUCHESS von Saul Dibb

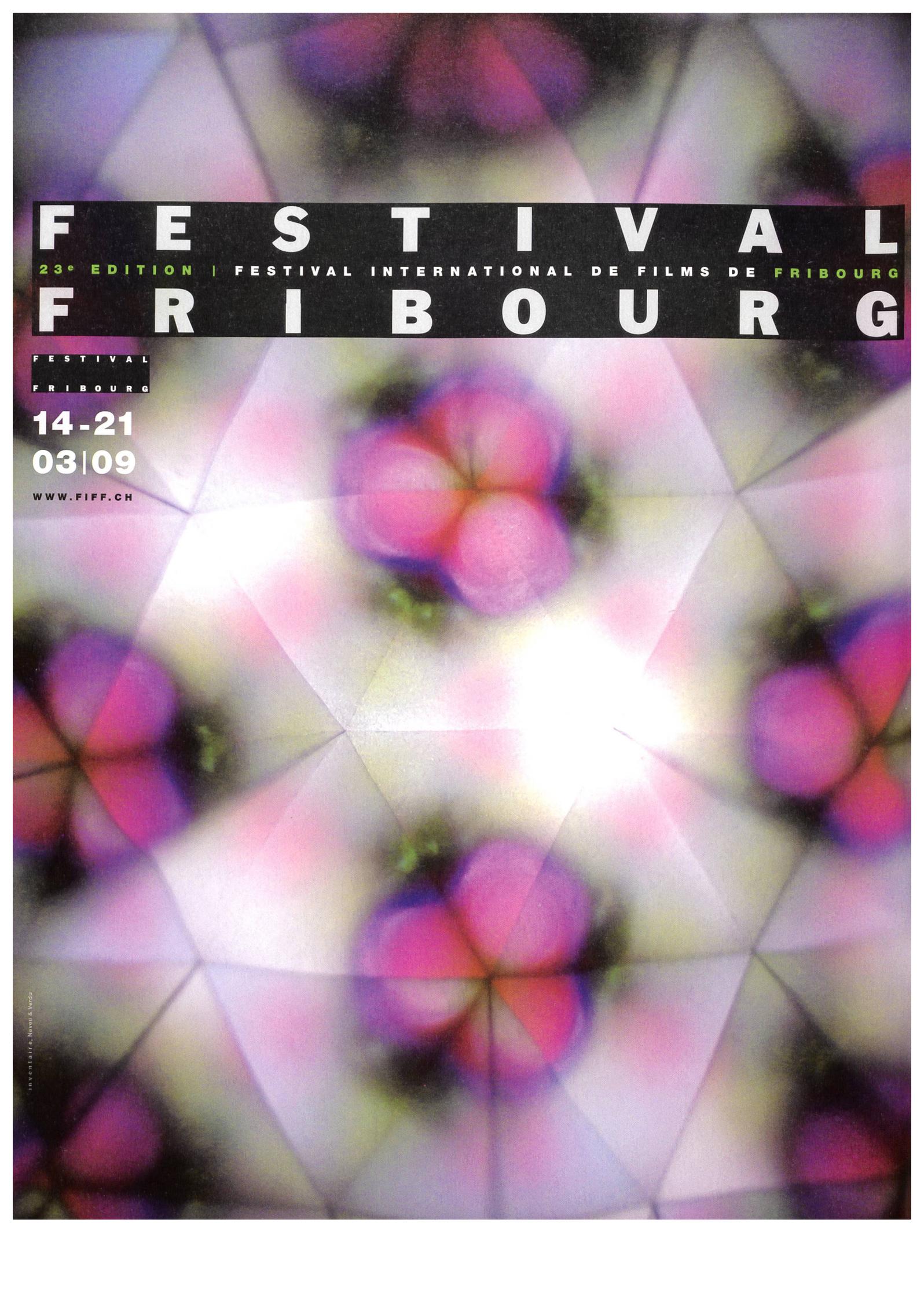
DER KNOCHENMANN von Wolfgang Murnberger

LA FORTERESSE von Fernand Melgar

> Clint Eastwood
> Shainbergs FUR

www.filmbulletin.ch





FESTIVAL
23^e EDITION | FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DE FRIBOURG
FRIBOURG

FESTIVAL
FRIBOURG

14-21

03|09

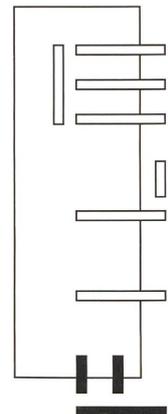
WWW.FIFF.CH



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

2.2009
51. Jahrgang
Heft Nummer 297
März 2009

Titelblatt:
Clint Eastwood als Walt Kowalski
in GRAN TORINO
Regie: Clint Eastwood



KURZ BELICHTET

- 5 *Ausstellungen*
- 7 *Bücher*
- 9 *DVD*

FILMFORUM

- 10 **Im Zeichen des Widders**
THE WRESTLER von Darren Aronofsky
- 12 **Abschied vom Mythos?**
GRAN TORINO von Clint Eastwood

PANORAMA-
SCHWENK

- 14 **Widersprüchlicher Einzelgänger**
Clint Eastwood – Schauspieler, Regisseur, Produzent, Komponist

FILMFORUM

- 26 **Authentisches «Biopic»**
MILK von Gus Van Sant

NEU IM KINO

- 28 **THE READER** von Stephen Daldry
- 29 **THE DUCHESS** von Saul Dibb
- 30 **DER KNOCHENMANN** von Wolfgang Murnberger
- 31 **LET THE RIGHT ONE IN** von Tomas Alfredson
- 32 **PRANZO DI FERRAGOSTO** von Gianni di Gregorio
- 33 **LA FORTERESSE** von Fernand Melgar
- 34 **THE WORLD IS BIG AND SALVATION LURKS AROUND THE CORNER** von Stephan Komandarev

KINO
DER ATTRAKTIONEN

- 35 **Verfilzungen**
FUR – AN IMAGINARY PORTRAIT OF DIANE ARBUS von Steven Shainberg

KOLUMNE

- 40 **Sind Sie ein Profi?**
Von Hans Haldimann

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
Josef Stutzer
Redaktionelle Mitarbeiter:
Johannes Binotto

Inseratverwaltung Marketing, Fundraising

Lisa Heller

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

Matthias Christen, Simon
Baur, Frank Arnold, Erwin
Schaar, Johannes Binotto,
Pierre Lachat, Stefan Volk,
Doris Senn, Michael Ranze,
Michael Pekler, Gerhard
Midding, Sarah Stähli, Irene
Genhart

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Ascot Elite Entertainment,
Cinémathèque suisse
Dokumentationsstelle
Zürich, Filmcoopi,
Frenetic Films, Look Now!
Filmverleih, Pathé Films,
Universal International
Pictures, Warner Bros., Xenix
Filmdistribution, Zürich

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahemann@
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

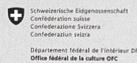
Filmbulletin erscheint 2009
achtmal.
Jahresabonnement
CHF 69.-/Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

© 2009 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 51. Jahrgang
Der Filmberater 69. Jahrgang
ZOOM 61. 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



Suissimage

sujssimage Offizieller Kulturpartner
des Kantons Zürich

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 ProFilmbulletin-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

Unsere Kollegin Dana Linsen, die Chefredaktorin der in Holland erscheinenden Filmzeitschrift *Filmkrant*, formulierte im Editorial zur englischsprachigen Ausgabe, die traditionell zum «International Film Festival Rotterdam» erscheint:

«The past year showed an alarming decline in the editorial space for film criticism in traditional media, whereas on the internet the speed of recycled opinions was approximating the grotesque. Critics were fired, others were syndicated, some were replaced by sports reporters (or threatened to be banned to the sports section for that matter) since some distant marketing exec had the idea that, oh!, that scary anonymous reader was no longer interested in expert journalism.

As film criticism is becoming a commodity and a marketing tool – you name it, we've got it –, it's no longer the film critic who sets the agenda, it's the festival calendar, the release schedule, the availability of stars and "talents", and the favours of publicists. And of course we're not supposed to talk about this, because it's not corruption, it's pragmatism. But what are the observations, the passions, the cries of the heart that never get published?

Instead of lamenting this so called crisis in film criticism, we choose to resist and create and consolidate our continuous counterbalance. The following pages are a refuge for wayward articles that too seldom find their way to print, because they are considered too philosophical, personal, political or poetic.»

Genau dies versuchen wir auch zu bieten, indem wir eben *Kino in Augenhöhe* bringen.

Walt R. Vian

Kurz belichtet



Claude Jade und Jean-Pierre Léaud
in DOMICILE CONJUGAL
Regie: François Truffaut

Schwanger!

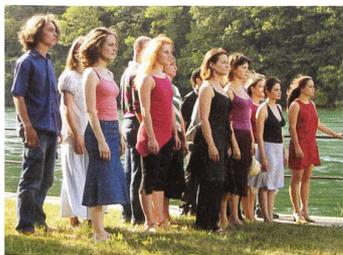
Das Märzprogramm des *Xenix* widmet sich «Frauen im Ausnahmezustand» und zeigt Filme von 1928 bis 2008, in denen Schwangerschaften eine nicht unbeträchtliche dramaturgische Rolle spielen. Zum Auftakt der Reihe (5.3.) begleitet Irène Schweizer live am Klavier DIE FRAUEN VON RIASAN (BABY RYAZANSKIE). Das Melodram aus dem Jahr 1927 von *Olga Preobrazhanskaya*, der ersten grossen russischen Filmemacherin, zeigt das männerbestimmte Schicksal zweier Frauen im vorrevolutionären ländlichen Milieu.

Auf unterschiedlichste Weise haben sich weibliche Regisseurinnen mit der Thematik befasst, in der Reihe zu sehen sind etwa NOT WANTED von *Ida Lupino*, ANTONIA'S LINE von *Marleen Gorris*, die «feministische Komödie» SPIEL UM DEN APFEL (HRA O JABLKO) von *Vera Chytilova*, GAS FOOD LODGING von *Allison Anders*, MENSCHENFRAUEN von *Valie Export*, MITTEN IM MALESTREAM von *Helke Sanders*, NÉNETTE ET BONI von *Claire Denis*, ORGASMIC BIRTH von *Debra Pascali-Bonaro*. Das Spektrum der Reihe reicht von HINTER DEN SIEBEN GLEISEN von *Kurt Früh* bis zu L'ENFANT der Gebrüder *Dardenne*, von DOMICILE CONJUGAL von *François Truffaut* bis zu JUNO von *Jason Reitman*, von DER ARZT STELLT FEST von *Aleksander Ford* bis zu IN DIE WELT von *Constantin Wulff*.

www.xenix.ch

Alain Tanner

Die *Cinémathèque suisse* in Lausanne zeigt ab März bis Ende April die grosse Retrospektive zu *Alain Tanner*, die die *Cinémathèque française* dem wohl bekanntesten Filmemacher der Schweiz gewidmet hatte. *Alain Tanner* wird im Casino de Montbenon anwesend sein bei der Vorführung von



PAUL S'EN VA
Regie: Alain Tanner

JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000 (5. 3.), VON PAUL S'EN VA (6. 3.), VON ALAIN TANNER PAS COMME SI, COMME ÇA, dem Porträt, das Pierre Maillard über ihn gemacht hat (11. 3., Vorfilm NICE TIME von Tanner und Claude Goretta) und von REQUIEM (12. 3.). An diesem Abend wird auch der Drehbuchautor Bernard Comment anwesend sein.

www.cinematheque.ch

Jean Renoir

«Renoirs Filme sind Ausdruck purer Sinneslust. Ihr Sinn ist die Sinnlichkeit. ... Es gibt eben auch eine Schaulust. Und vor einem Film von Renoir kann man ihr ausgiebig fröhnen.» (Hartmut W. Redottée in seinem Essay über Renoirs Realismus in Filmbulletin 4.95) Dieser Schaulust fröhnen kann man ab April im *Filmpodium* Zürich, mit Filmen wie *UNE PARTIE DE CAMPAGNE*, *LES BAS FONDS*, *FRENCH CANNON*, *LA RÈGLE DU JEU*, *THE RIVER* oder *LE CAROSSE D'OR*, um nur einige der Filme der breit angelegten Renoir-Filmreihe zu nennen.

www.filmpodium.ch

Fantastische Welten

Im neusten Filmzyklus der *Filmstelle* des Verbands der Studierenden an der ETH Zürich geht es um Märchenhaftes, Mythisches und Morbides, um das Unheimliche fantastischer Welten, wo sich Grenzen zwischen Leben und Tod, zwischen Realität und Traum verschieben, Phantasie und Wirklichkeit gar verschmelzen. *Tim Burtons SLEEPY HOLLOW* macht den Auftakt (3. 3.), es folgen *LA CITÉ DES ENFANTS PERDUS* von *Marc Caro* und *Jean-Pierre Jeunet* (10. 3.) und *NAKED LUNCH*, die kongeniale Verfilmung des gleichnamigen Romans von *William S. Burroughs*



UNE PARTIE DE CAMPAGNE
Regie: Jean Renoir

durch *David Cronenberg* (17. 3.). Mit *THE BOTHERSOME MAN* von *Jens Lien* (24. 3.) und *THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS* von *Roman Polanski* (31. 3.) steht auch Komödiantischeres auf dem Programm. Der Animationsfilm *SPIRITED AWAY* von *Hayao Miyazaki* (7. 4.) entführt in die japanische Märchenwelt. Als Vorfilme sind jeweils thematisch passende Kurzfilme zu sehen.

www.filmstelle.ch

Marburger Kamerapreis 2009

Der 1958 in Kärnten geborene Kameramann *Wolfgang Thaler* erhält den diesjährigen Marburger Kamerapreis. Seit *HUNDSTAGE* arbeitet Thaler kontinuierlich mit *Ulrich Seidl* zusammen, für *MEGACITIES* und *WORKINGMAN'S DEATH* stand er für *Michael Glawogger* hinter der Kamera. Er war auch an *Pepe Danquarts HÖLLENTOUR* und *AM LIMIT* beteiligt und dreht selber Dokumentarfilme, vorwiegend Tier-Dokumentationen (Thaler ist gelernter Bienenzüchter) wie etwa *AMEISEN - DIE HEIMLICHE WELTMACHT*. «In der Bildgestaltung von *Wolfgang Thaler* werden die Grenzen von Dokumentation und Fiktion aufgehoben. Seine Wirklichkeitsbilder stilisiert er kunstvoll, in der Fiktion wiederum erstrebt er eine dokumentarische Unmittelbarkeit», heisst es in der Jurybegründung. Der Preis wird im Rahmen der *Marburger Kameragespräche* (13., 14. 3.) übergeben, die *Laudatio* hält *Ulrich Seidl*.

www.marburger-kamerapreis.de

Fribourg

Die 23. Ausgabe des *Festival international de films de Fribourg* (FIFF) findet vom 14. bis 21. März statt. Der internationale Wettbewerb wird mit sechs Spezialprogrammen ergänzt: «Out of Bollywood» stellt aktuelle Tendenzen



Filmbulletin Kino in Augenhöhe
präsentiert
TRAVELLING AVANT
von Jean-Charles Tacchella
Einführung in den Film
durch Johannes Binotto
oder Veronika Rall

06. Februar	17.45	Filmgilde Biel
12. Februar	20.00	Cinématte, Bern
16. Februar	20.15	Kino Odeon, Brugg
03. März	20.30	Filmfoyer Winterthur
09. März	20.00	Cinéclub St. Gallen
25. März	20.30	Stattkino, Luzern
05. April	18.00	Qtopia, Uster
09. April	20.15	Cinema Luna, Frauenfeld

> aktuelle Daten siehe auch
> www.filmbulletin.ch

suissimage

Schweizer Kulturfonds
Fondation culturelle
Fondazione culturale
Fondation culturale

CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV - CINETECA SVIZZERA



Sonderveranstaltung
«Fantastischer Film: Unheimlich – Böse»
HEAVENLY CREATURES
Regie Peter Jackson
Anschliessend Podiumsgespräch
mit *Michael Sennhauser*, *Johannes Binotto*,
Dieter Sträuli, *Andrea Staka*, *Joel Strassberg*

05. Mai 19.00 Filmstelle VSETH, Zürich

I WALKED WITH A ZOMBIE
Regie: Jacques Tourneur
Produktion: Val Lewton



im indischen Filmschaffen der letzten zwei Jahre vor; die Sektion «Fabulas da Favela» zeigt zwölf brasilianische Filme unterschiedlichster Genres, die sich alle mit dem sozialen Phänomen der Favelas beschäftigen. Mit «Made in Nollywood» wird das Filmschaffen von Nigeria vorgestellt, das Land, das gemessen an der Menge der jährlich realisierten Filme als derzeit grösste Filmnation bezeichnet werden muss. Für die Sektion «Der Pate in Asien» hat Edouard Waintrop, seit 2008 Leiter der FIFF, im asiatischen Filmschaffen nach Spuren von Francis Ford Coppolas THE GODFATHER-Trilogie gesucht. Die Sektion «Revanches de femmes» zeichnet mit acht Filmen nach, wie sich das amerikanische Genre der «Rape and revenge movies» weltweit verbreitet hat. Eine Hommage mit zehn Filmen, darunter Literaturverfilmungen nach Dostojewski oder Mario Vargas Llosa (PANTALEON Y LAS VISITADORAS), gilt dem peruanischen Filmemacher Francisco Lombardi.

www.fiff.ch

Schweizer Jugendfilmstage

Für die 33. Ausgabe der Schweizer Jugendfilmstage sind 235 Filme eingereicht worden. Daraus hat eine Vorjury 58 Filme ausgewählt, die vom 11. bis 15. März im Zürcher Theater der Künste gezeigt werden. Neben dem Wettbewerb (der Springende Panther wird in fünf Kategorien vergeben) bietet das Nachwuchsfestival mit Atelierkursen, Filmen und einem Symposium ein attraktives Rahmenprogramm. Unter dem Titel «Alles echt?» thematisiert das Symposium anhand von A STREET-CAR NAMED DESIRE von Elia Kazan nach dem Bühnenstück von Tennessee Williams das Schauspielhandwerk und insbesondere das *method acting*.

www.jugendfilmstage.ch

Clint Eastwood

Das Filmmuseum München zeigt seit Ende Februar bis in den Juni hinein eine umfassende Retrospektive zu Clint Eastwood: sämtliche Filme in Eigenregie; ausgewählte Filme mit ihm als Schauspieler wie etwa TIGHTROPE von Richard Tuggle mit Geneviève Bujold, ESCAPE FROM ALCATRAZ von Don Siegel, THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT von Michael Cimino; aber auch von Eastwood produzierte Musikkokumentationen wie THELONIOUS MONK – STRAIGHT NO CHASER von Charlotte Zwerin und TONY BENNETT – THE MUSIC NEVER ENDS von Bruce Ricker und PIANO BLUES, Eastwoods Beitrag zu Martin Scorseses Fernsehproduktion über den Blues.

www.filmmuseum-muenchen.de

Val Lewton

Neun Horrorfilme produzierte Val Lewton (1904–1951) zwischen 1942 und 1946 für das RKO-Studio. Horrorfilme, die Massstäbe setzten, weil in ihnen das Grauen nur angedeutet und damit auf die Phantasie des Zuschauers gesetzt wird. Es sind atmosphärische, subtile «philosophische Schreckensmärchen», die auch die Genre Grenzen überschreiten. Im österreichischen Filmmuseum in Wien sind vom 13. bis 25. März neben den «klassisch» gewordenen CAT PEOPLE, I WALKED WITH A ZOMBIE und THE LEOPARD MAN, alle unter der Regie von Jacques Tourneur, auch die weniger bekannten THE SEVENTH VICTIM, THE GHOST SHIP, ISLE OF THE DEAD und BEDLAM (Regie: Mark Robson) sowie THE CURSE OF THE CAT PEOPLE und THE BODY SNATCHER, bei denen Robert Wise Regie führte, zu sehen. Ausserdem wird die Dokumentation VAL LEWTON. THE MAN IN THE SHADOW von Kent Jones gezeigt, der die Reihe kuratiert. Eine

Clint Eastwood
und Shirley MacLaine
in TWO MULES FOR SISTER SARA
Regie: Don Siegel



schöne Gelegenheit über die «Wirklichkeit des Schreckens» nachzudenken, aber auch darüber, was einen Produzenten ausmacht.

www.filmmuseum.at

fredundfilm

Fred van der Kooij nimmt den Start von THE WRESTLER von Darren Aronofsky zum Anlass, auf seiner Website «für ein qualitätsbesessenes Kinopublikum» sich mit den vielseitigen Bedeutungen und Wirkungen von Rückenansichten in Filmen zu beschäftigen.

www.fredundfilm.ch

Kino – eine amour fou

Das Filmfoyer Winterthur feiert in seinem März-Programm die Liebe zum Kino mit Filmen von François Truffaut: Mit seinem Erstling LES QUATRE CENT COUPS (10. 3.), den Dreiecksgeschichten JULES ET JIM mit Jeanne Moreau, Oskar Werner und Henri Serre (17. 3.) und LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT (24. 3.) – Jean-Pierre Léaud zwischen zwei Frauen. Und mit LE DERNIER MÉTRO mit Catherine Deneuve und Gérard Depardieu in den Hauptrollen (31. 3.). Zum Auftakt der Hommage an die Kinoverrückten wird TRAVELLING AVANT von Jean-Charles Tacchella (3. 3.) gezeigt.

www.filmfoyer.ch

Shirley MacLaine

Am 24. April kann die Schauspielerin Shirley MacLaine ihren 75. Geburtstag feiern. Anlass für das Zürcher Filmpodium, im April die Schauspielerin in einigen ihrer Paraderollen zu würdigen. Etwa als Schwester Sara in TWO MULES FOR SISTER SARA von Don Siegel (mit einem wunderbar selbstironischen Clint Eastwood), als

Asta Nielsen mit Paul Otto
und Fritz Weidenmann
in DIE FILMPRIMADONNA
Regie: Urban Gad



Liftgirl Fran Kubelik in THE APARTMENT von Billy Wilder oder – herrlich burschikos – als Jennifer Rogers in THE TROUBLE WITH HARRY von Alfred Hitchcock.

www.filmpodium.ch

Asta Nielsen

Im Berner Kino Kunstmuseum sind am Wochenende vom 28. bis 30. März frühe Filme mit Asta Nielsen (1881–1972) zu sehen. Die Filmwissenschaftlerinnen Karola Gramann und Heide Schlüpmann eröffnen diese kleine Reihe mit einem Vortrag und dem Fragment DIE FILMPRIMADONNA. Asta Nielsen war der erste Star des europäischen Kinos – von Künstlern, Literaten ebenso hymnisch gefeiert wie vom Massenpublikum geliebt. Sie nahm aber auch prägenden Einfluss auf Ästhetik und Produktion ihrer Filme. Gezeigt werden DIE ARME JENNY, VORDERTREPPE UND HINTERTREPPE, DAS MÄDCHEN OHNE VATERLAND und ZAPATAS BANDE, ENGELEIN und ihr einziger Kriminalfilm DIE WEISSEN ROSEN.

www.kinokunstmuseum.ch

The Big Sleep

Anne-Marie Blanc

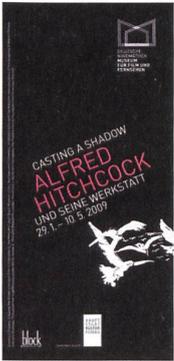
2. 9. 1919–5. 2. 2009

«Doch wie hat sie sich dann mit den jungen Regisseuren des neuen Schweizer Films ab den siebziger Jahren auf die Äste des Charakterfachs hinausgelassen: Daniel Schmid, Beat Kuert, Bernhard Giger, Walo Deuber. Versteinert, mit erloschenem Blick, das Haar streng nach hinten geknotet – so hat eine moderne Generation sie in Wilfried Bolligers RIEDLAND 1975 höchst eindrücklich wie neu entdeckt.»

Martin Walder in der NZZ vom 7. 2. 2009

Casting a Shadow

Ein Blick in die Werkstatt Alfred Hitchcocks



Unter dem Titel «Films We Could Make» formuliert der junge Alfred Hitchcock 1927 in den «London Evening News» ein kühnes ästhetisches Programm: «when moving pictures are really artistic», steht da zu lesen, «they will be created entirely by one man.» Hitchcocks Zukunft gehörte aber bekanntlich weder dem Independent-Kino noch dem personell schmal besetzten Experimentalfilm. Stattdessen führte ihn sein Weg 1939 nach Hollywood, ins Zentrum der Filmindustrie, wo er mit aufwendigen Grossproduktionen wie REAR WINDOW, VERTIGO und NORTH BY NORTHWEST in den fünfziger Jahren den Höhepunkt seiner Karriere erreichte.

Während viele amerikanische Kritiker in ihm zu diesem Zeitpunkt einen erfolgreichen, aber künstlerisch anspruchslosen Vertreter des Studio-systems sahen, entdeckten ihre Kollegen auf der anderen Seite des Atlantiks, die jungen Autoren der «Cahiers du cinéma» und späteren Exponenten der Nouvelle Vague Rohmer, Chabrol und Truffaut in Hitchcock eine Art kinematographisches Original-Genie. Im Gegensatz zu den *metteurs-en-scène*, den soliden Handwerkern im Dienst der Filmindustrie, galt er ihnen als *auteur*, als einer, der es verstand, eine eigene filmische Welt zu schaffen und, wenn er sie auch nicht als Ein-Mann-Unternehmen realisierte, der Produktion in allen Phasen und Belangen seinen Stempel aufzudrücken. Hitchcock begünstigte eine solche Lesart, indem er als Meister der Selbstinszenierung sich früh eine passende Künstlerpersone zulegte. Die berühmten Cameo-Auftritte fungierten in dieser Hinsicht als eine Art Signatur, die die Filme ihrem Schöpfer zuwies und als «echte Hitchcocks» kenntlich machte.

Worin aber besteht unter den Bedingungen eines arbeitsteilig organi-

sierten Schaffensprozesses, wie ihn die industriell betriebene Filmproduktion verlangt, Autorschaft? Ist der Autor notwendig der Autor eines Filmes? Welchen Anteil haben die Drehbuchautorinnen und -autoren, die Schauspieler und Kameralente, und wie verhält ihr Beitrag sich zu dem des Regisseurs oder der Regisseurin? Ist es gegenüber den traditionellen Künsten wie der Literatur oder der Malerei bei einem technisch derart komplexen Medium wie dem Film überhaupt sinnvoll, von Autorschaft zu sprechen?

Mit diesen Fragen, die weit über Hitchcocks Werk hinausweisen, beschäftigt sich an seinem Beispiel eine Sonderausstellung, die unter dem Titel «Casting a Shadow. Alfred Hitchcock und seine Werkstatt» gegenwärtig im Museum für Film und Fernsehen der Deutschen Kinemathek (Berlin) läuft. Die Schau, eine Übernahme von dem in Chicago ansässigen Mary & Leigh Block Art Museum, führt eindrücklich vor Augen, dass sich hinter dem Namen Hitchcock ein ganzer Stab von Mitarbeitern verbirgt, die mit dem «master of suspense» oft jahrelange Arbeitsbiographien teilten und auf diese Weise die stilistische Konsistenz seines Werks sicherstellten.

Auf rund dreihundert Quadratmetern werden einzelne Mitarbeiter und ihre Aufgabe nach Gewerken sortiert, anhand von Kostümentwürfen, Storyboards oder Korrespondenzen vorgestellt, von denen ein Grossteil aus der Margaret Herrick Library der Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Los Angeles) stammt. Gegenüber der ursprünglichen Präsentation haben die Berliner Kuratoren Kristina Jaspers und Nils Warnecke einige sinnvolle Ergänzungen, unter anderem in den Bereichen Kostümbild und Sound Design, vorgenommen, vor allem aber stärker auf audiovisuelle Hilfsmittel

zurückgegriffen, was der Ausstellung gut tut. So ist neben der Skizze, in der für die berühmte Maisfeldsequenz aus NORTH BY NORTHWEST sämtliche Kameraperspektiven vorab festgelegt sind, ein Bildschirm angebracht, auf dem die Einstellungen mit den entsprechenden Nummern versehen in einer Endlosschleife durchlaufen. Vorstufe und filmisches Endprodukt erläutern sich auf diese Weise gegenseitig.

Die gelungenste Erweiterung bilden die auf mehreren Monitoren eingespielten Interviews, die Michael Strauven im vergangenen Jahr für eine Fernseh-Dokumentation (ARD, Sommer 09) mit noch lebenden Schauspielern und Mitarbeitern von Hitchcock geführt hat. Ein Gespräch mit Bruce Dern, dem Hauptdarsteller von FAMILY PLOT, zu Hitchcocks Schauspielerführung gibt mit den neben dem Bildschirm aufgehängten Storyboards und der fertigen Sequenz den Besuchern beispielsweise Gelegenheit, die einzelnen Phasen des Produktionsprozesses gegeneinander abzugleichen und die Entstehung des Films mitzuverfolgen.

Eine Entdeckung sind Mario Machs Fotos von Hitchcocks Berlinbesuchen der sechziger Jahre. Sehr schön lässt sich an diesen Bildern studieren, wie gekonnt Hitchcock als begnadeter Selbstdarsteller sein Image nutzt, um für seine Filme zu werben. Dass Autorschaft nicht nur eine Frage der künstlerischen Handschrift, des Stils, sondern auch eine ökonomische Grösse ist, zeigt schliesslich das vierseitige Schreiben eines Werbefachmanns, der im Frühjahr 1962 die Vermarktungsstrategie für THE BIRDS entwirft, jenen Film, an dem Hitchcock seinerzeit arbeitet. «The star of the picture, as with PSYCHO», heisst es dort lapidar, «is Alfred Hitchcock.» Tippi Hedren, die weibliche Hauptdarstellerin, kommt dagegen nur als «the girl

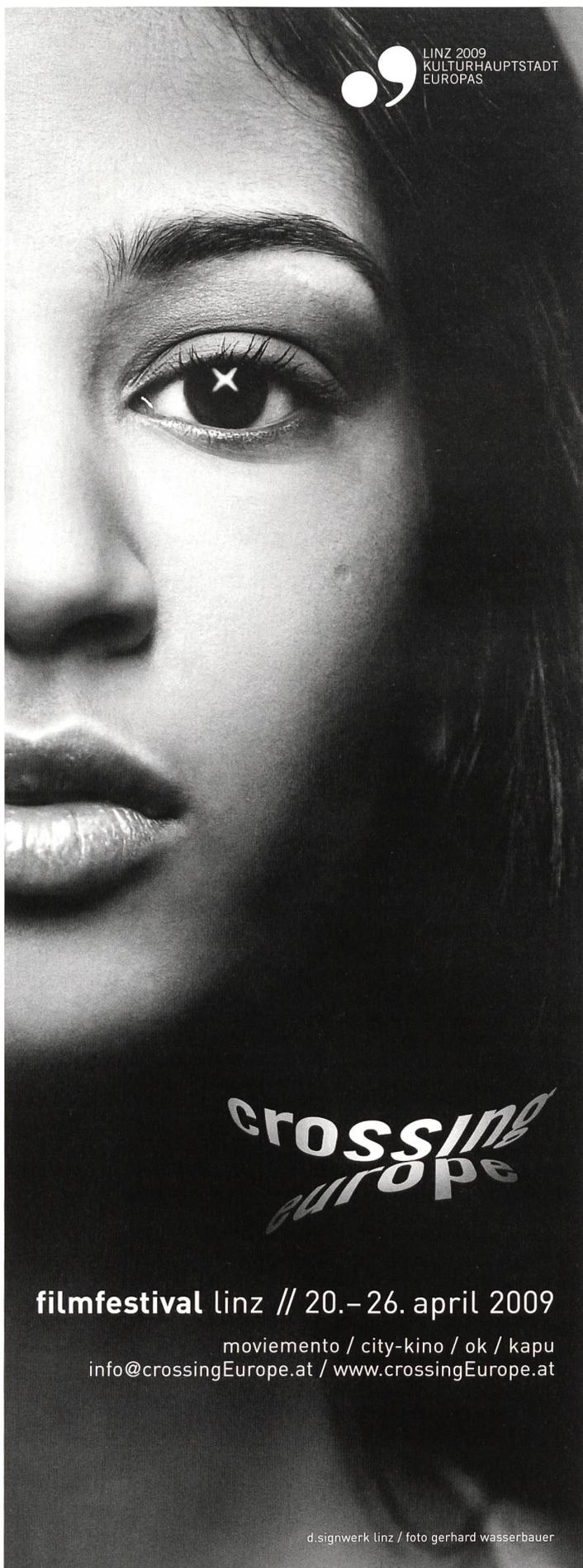
with Hitchcock's imprimatur on her» in Betracht, und auch auf den Rest des Cast sollte keine Zeit und Mühe verwendet werden, «that could better be put into (a) the picture [or] (b) Hitchcock». Das heisst nicht, dass ihr Anteil an der Produktion dem Hitchcocks gegenüber zu vernachlässigen wäre, wohl aber, dass der fertige Film sich über Hitchcock als eingeführte Marke besser als über jeden anderen Namen bewerben lässt. Denn Filme sind – gerade als Produkt eines aufwendigen, arbeitsteiligen Prozesses – bei aller individuellen Meisterschaft auch Waren, die verkauft werden müssen: «The point of the campaign is to sell tickets to THE BIRDS», wie der Werbeagent nüchtern festhält.

«Casting a Shadow» ist eine rundum gelungene Ausstellung, die nicht allein über Hitchcock und seine Werkstatt, sondern über das Filmemachen als kollaborativen Prozess insgesamt viel verrät. Anlässlich der vom Mary & Leigh Block Art Museum organisierten Schau ist in der Northwestern University Press ein reich illustrierter englischsprachiger Katalog erschienen. Parallel zur Ausstellung im Museum für Film und Fernsehen am Potsdamer Platz zeigt das Kino Arsenal im gleichen Haus eine umfangreiche Retrospektive.

Matthias Christen

Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Filmhaus am Potsdamer Platz, 29. Januar bis 10. Mai, Dienstag bis Sonntag 10 bis 18 Uhr, am Donnerstag bis 20 Uhr

Katalog: Will Schmemmer, Corinne Granof (eds.): Casting a Shadow: Creating the Alfred Hitchcock Film. Evanston/Chicago: Northwestern University Press 2007, 32.95 \$ (an der Museumskasse 33 Euro)



LINZ 2009
KULTURHAUPTSTADT
EUROPAS

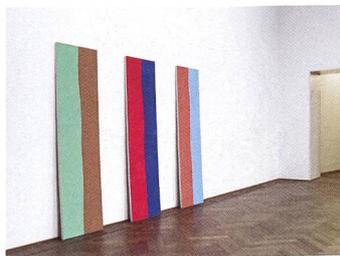
crossing
europe

filmfestival linz // 20.–26. april 2009

moviemento / city-kino / ok / kapu
info@crossingEurope.at / www.crossingEurope.at

d.signwerk linz / foto gerhard wasserbauer

Hannes Schüpbach Stills and Movies



«Divide», 1998



«Situation», 1988

Die Ausstellung von Hannes Schüpbach in der Kunsthalle Basel erinnert an eine Retrospektive. Ein Film, der in der Ausstellung gezeigt wird, ist auf das Jahr 2008 datiert, die weiteren Arbeiten entstanden zwischen 1988 und 1998. Der Begriff Retrospektive ist Programm, denn der 1965 in Winterthur geborene Künstler, Filmemacher, Maler, Performancekünstler und Kurator für Filmprogramme zeigt uns zwar frühe Arbeiten, doch stehen alle im Zeichen des variablen Sehens. Film und Malerei sind in den Arbeiten untrennbar verbunden. Bewegtes und ruhendes Bild sind zwei Sprachen, die Schüpbach zur Artikulation bringt, um die Themen, mit denen er sich befasst – die Repräsentation von Zeit und Bewegung sowie die komplexen Prozesse von Erleben und Erinnern –, zu formulieren. Diese Themen in den Bildern zu erkennen, ist nicht einfach, sie zeigen aber, wie breit nicht nur Schüpbachs Einfallswinkel sind, sondern auch wie weit sich das Gebiet erstreckt, mit dem sich die amerikanische Farbfeldmalerei auseinandersetzt. Auf sie nimmt er Bezug, wenn er bekennt, er habe in New York Gelegenheit gehabt, die Werke von Barnett Newman, Mark Rothko und Ellsworth Kelly in natura zu studieren, daneben aber auch Blinky Palermo als Referenz aufführt. Die beiden amerikanischen Künstler Jo Baer und Kenneth Noland wären zu ergänzen, da sie ähnlich wie Hannes Schüpbach mit Rahmensituationen, Bewegung und Zeit sowie mit numerischen Systemen arbeiten.

Wem die Movies von Schüpbach nicht als Referenzen und Assoziationspotential weiterhelfen, wird seine Wahrnehmung an den Stills der Ausstellung schulen müssen.

Um die filmische Sprache von Malerei in ihren Ansätzen zu erfassen, empfiehlt es sich, den Rundgang

retrospektiv im hintersten Raum zu beginnen. «Exposition II (Akkumulation)» von 1993 zeigt eine achtteilige Installation. Die erste Sequenz beginnt mit zwei Feldern in den Farben Ocker und Mango. In der folgenden Sequenz kommt mit Grau eine weitere Farbe hinzu, wobei das rechte Farbfeld jeweils gleich bleibt, die linke Hälfte sich entsprechend der zusätzlichen Farbe in Bruchteile des Ganzen dividiert. Die neue Farbe schiebt die bereits vorhandenen zusammen und sorgt so für eine ungleiche Dynamik. Auch «Acceleration» von 1995, bestehend aus neunzehn bemalten Holzteilen, baut auf das System der Addition. Auf vertikalen, schmalen weissen Brettern werden mangofarbene quadratische Elemente horizontalsymmetrisch von Element zu Element addiert und bilden durch geringfügige Verschiebungen letztlich eine harmonische Reihe. «Exposition III» besteht aus zwölf Bildern, deren Fläche abwechslungsweise schwarz oder weiss ist, deren gemalte Rahmung aber unterschiedliche Farben aufweist. Die einzige Fotografie der Ausstellung, die eine gespreizte Hand in einigen Spiegelungen zeigt, wirkt wie ein Ariadnefaden durch die Ausstellung.

Die Arbeiten Schüpbachs erinnern an Vexierbilder, die diverse Arten von Sehen fordern. Sie kommunizieren über Sequenzen und Bruchteile, aber auch als fließende Farbfelder und weisen so filmische Qualitäten auf.

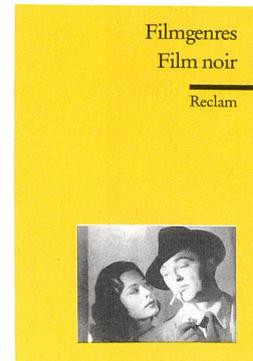
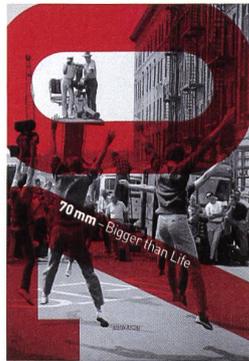
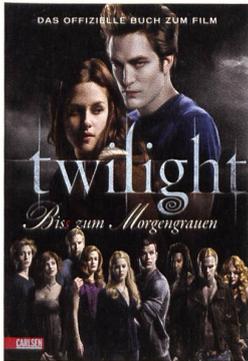
Simon Baur

Kunsthalle Basel, bis 22. März. Di, Mi, Fr 11–18,
Do 11–20.30, Sa, So 11–17 Uhr.
www.kunsthallebasel.ch

In der Ausstellung sind L'ATELIER, FALTEN,
WINTER FEUER, SPIN, VERSO, PORTRAIT
MARIAGE, TOCCATA und ERZÄHLUNG zu
bestimmten Zeiten in vier Screenings zu sehen.

Publikation: «Hannes Schüpbach – Cinema Elements». Mit Texten von Adam Szymczik, Eleonore Frey, Philippe-Alain Michaud, Andrés Picard, H. Schüpbach. Scheidegger & Spiess, 2009

So finster die Stadt Bücher



In der 70mm-Retrospektive der diesjährigen Berlinale Musicals wie HELLO DOLLY oder WEST SIDE STORY in ihrem ursprünglichen Format sehen zu können, kam einem vor wie eine Zeitreise, sowohl was das Format anbelangt als auch das Genre. Selbst wenn HIGH SCHOOL MUSICAL 3 und noch mehr MAMMA MIA! zu den Kassenerfolgen des vergangenen Kinjahres zählen, dürfte das doch eher an ihrem Charakter als eingeführte Marke liegen – von einer Renaissance des Filmmusicals zu sprechen, halte ich für falsch. Der Vampirfilm dagegen erfreute sich eigentlich immer einer gewissen Popularität, auch weil er sich mit anderen Genres verbinden oder auch als Ausdruck aktueller Probleme lesen liess. Über den literarischen Wert der Bücher von Stephenie Meyer kann man geteilter Meinung sein, sicher ist, dass sie die Sehnsüchte der weiblichen Leserschaft aufgreifen und befriedigen. Angesichts des Erfolges der Bücher überrascht es deshalb, im Begleitbuch zu TWILIGHT – BIS(S) ZUM MORGENGRAUEN wiederholt zu lesen, dass die Verfilmung sich vor ernsthafte finanzielle Probleme gestellt sah. Steckt da mehr dahinter als die Knauserigkeit der Filmfirma Summit Entertainment, die sich gerade erst an die Produktion von Filmen gewagt hat? Diese Frage beantwortet das «Offizielle Buch zum Film» von Mark Cotta Vaz verständlicherweise nicht, es bietet dafür einige Einblicke in das Handwerk des Filmemachens, etwa die Suche nach den geeigneten Drehorten und warum es der Regisseurin Catherine Hardwicke wichtig war, an realen Schauplätzen zu drehen, statt mit green screen zu arbeiten. Aber auch, wie man ein «Vampir-Baseballspiel» visuell aufregend in Szene setzt, kann man hier nachlesen.

Mit finanziellen Zwängen hatte offenbar auch die diesjährige Berlinale-Retrospektive «70mm – Bigger than Life» zu kämpfen, jedenfalls verriet Rainer Rother, der künstlerische Direktor des Berliner Filmmuseums, vor einer der Vorführungen, dass die Auswahl zumindest in einem Fall aufgrund einer 16mm-Kopie getroffen werden musste. Das Geld, um die Sichtung mithilfe der originalen 70mm-Kopien durchzuführen, war nicht vorhanden. Das schlägt sich im Begleitbuch insofern nieder, als eine Würdigung dieses Formats, die über das Technische hinausgeht, unterbleibt. Das mag in gewisser Weise konsequent sein, denn über die 70mm-Ästhetik anhand von DVD-Editionen zu reden, hat etwas Fragwürdiges. So ist die Publikation vorrangig ein Kompendium, in dem es um die Entwicklung der Technik geht, um die verschiedenen Formate zwischen Todd-AO, Dimension 150 und Ultra-Panavision 70. Die beschreibt Gert Koshofer auf 22 Seiten, die in Anbetracht der Materie eher wie eine Skizze wirken. Manches hätte man wirklich gern ausführlicher dargestellt gesehen, etwa, wie es für FLYING CLIPPER – TRAUMREISE UNTER WEISSEN SEGELN (1962) zur Entwicklung eines eigenständigen deutschen Systems, MCS 70, kam (und wieso die treibenden Kräfte – vom Produzenten Travnicsek, den Regisseuren Leitner und Nussgruber bis zum Künstlerischen Leiter Karl Hartl – alle aus Österreich kamen). Oder wenn Kameramann Robert Surtees im Zusammenhang mit RAIN TREE COUNTRY von Schwierigkeiten mit dem Format berichtet, die sich in der Ästhetik des Films niederschlugen.

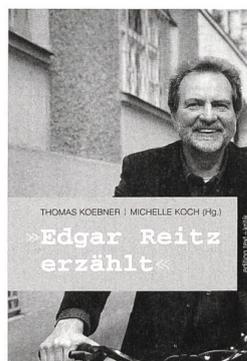
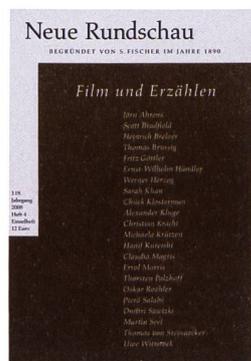
Verdienstvoll ist auf jeden Fall die umfassende Auflistung aller Filme (mit technischen Daten), die in den verschiedenen 70mm-Formaten gedreht wurden – dabei stellt man fest, dass es

in der Sowjetunion zwischen 1958 und 1989 eine kontinuierliche Arbeit mit diesem Format gab, während sie in den USA und anderen westlichen Ländern zyklisch verlief. Die Filme der Retrospektive (mit Ausnahme von FLYING CLIPPER, der immerhin eigens dafür restauriert wurde) werden abschließend mit filmografischen Daten und – wie üblich – mit Premierenkritiken dokumentiert. Bei letzteren wurde laut Vorbemerkung darauf geachtet, dass sie auch das Format würdigen, nur leider ist das nicht durchgängig der Fall. Bleibt zu hoffen, dass die Seh-Erfahrungen bei der Retrospektive sich in einigen adäquaten Texten niederschlagen werden, denn – das wurde deutlich – 70mm ist «mehr als bloss eine Formatbezeichnung» (Rainer Rother). Bei der Bebilderung des Bandes hat man übrigens aus der Not eine Tugend gemacht und überwiegend auf wenig bekannte Arbeitsfotos zurückgegriffen, die die Kameraapparaturen ins Bild rücken.

Eher als einen der bei dieser Retrospektive gezeigten Filme im korrekten, ursprünglichen Format wird man wohl Arbeiten wieder sehen können, die im vergangenen Herbst bei der ViennaLe liefen. «Los Angeles. Eine Stadt im Film / A City on Film» ist in gewisser Weise eine Fortschreibung des Essayfilms LOS ANGELES PLAYS ITSELF, in dem 2003 Thom Andersen Ausschnitte aus zahlreichen L.-A.-Filmen zu einer fast dreistündigen filmischen Meditation über das Bild der Stadt im Kino zusammenfügte. Für die Publikation zu der von ihm betreuten Retrospektive über «die meistfotografierte Stadt der Welt» haben Anderson und die Herausgeberinnen einige schöne Texte zusammenggetragen, sowohl Überblicke als auch Würdigungen einzelner Filme (Mark Rappaport über das Selbstreferenzielle in SUNSET BOULEVARD) und

Personen (der vergessene Fred Halstead). Besonders anregend fand ich Mark Feeneys Essay, der über die Verbindungen zwischen dem realen Richard Nixon und dem fiktiven Walter Neff (Fred McMurray in Billy Wilders DOUBLE INDEMNITY) sinniert. Auch hier werden die in der Retrospektive gezeigten Filme mit Texten gewürdigt, teils Originaltexte, teils im Zitat (leider ohne Quellenangabe, und die Credits sind auch etwas knapp geraten). Zu diesen Filmen gehören natürlich viele in dieser Stadt angesiedelte Klassiker des Film noir, von DOUBLE INDEMNITY und DETOUR über KISS ME DEADLY bis zum Neo Noir THE LIMEX.

Die genannten drei klassischen Filme werden auch in «Film noir» gewürdigt, dem dreizehnten und letzten Band der Filmgenres-Reihe des Reclam Verlags. Sein zeitliches Spektrum reicht von Vorläufern wie Renoirs LA CHIENNE und Siodmaks VORUNTERSUCHUNG (beide 1931) bis zu den jüngsten Neo Noirs von Cronenberg (EASTERN PROMISES), De Palma (THE BLACK DAHLIA) und Lumet (BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD). In seiner ausführlichen, 45seitigen Einleitung charakterisiert der Herausgeber Norbert Grob noir «als tragische Verfasstheit» und beschreibt die anhaltende Faszination der Gattung. Die Texte, deren Verfasser, wie schon beim «Western»-Band der Reihe, eher Filmkritiker als Filmwissenschaftler sind, verknüpfen zumeist Beschreibungen und Analysen, arbeiten gelegentlich Zitate ein und vergessen auch die Würdigung des einen oder anderen Darstellers nicht. Oft sind es die Texte zu den weniger bekannten Filmen (etwa Hans Schifferle über Anthony Manns RAW DEAL oder Fritz Göttler über Yves Allegrets DÉDÉE D'ANVERS), die die Lust am (Wieder-)Sehen am meisten befähigen.



geln. Bei anderen wird man im Band zur Viennale-Retro fündig, etwa CRIME WAVE oder HICKEY & BOGGS. In seinem einleitenden Essay dort erwähnt Thom Andersen auch die zahlreichen «location guides», die mittlerweile für Los Angeles vorliegen, darunter nicht nur solche zum Film noir, sondern etwa auch zu den Drehorten der frühen Komödien von Chaplin, Keaton und Laurel & Hardy.

Daran erinnert man sich, wenn man die Stadterkundung San Franciscos auf den Spuren des Film noir liest, die Gina Bucher zur neuesten Ausgabe des Schweizer Filmjahrbuches «Cinema» beisteuert. Dem Thema «Stadt» sind zehn Essays gewidmet, die diesen Komplex ebenso anhand von realen Städten würdigen wie auch von jenen, die im Studio nachgebaut oder – neuerdings – gänzlich im Computer erschaffen wurden. Das artifizielle «Tataville» aus PLAYTIME steht also neben den realen Strassen von Baltimore, die die HBO-Fernsehserie «The Wire» ganz anders einfängt, als man es in diesem Genre gewohnt ist, nämlich ohne «pseudodokumentarische Wackelkamera und null hektische Schnittfolgen», wie Benedikt Eppenberger notiert. Ein Essay untersucht die «Landkarte des westlichen Liebesdiskurses» anhand der unterschiedlichen kinematografischen Symbolwerte von Rom, Paris und Wien, ein anderer stellt anhand eines Dokumentarfilms von Beatrice Michel den «Klingenhof als Bauchnabel von Zürich» dar, ein weiterer widmet sich den Stadtansichten der «Berliner Schule». Und auch Thom Andersens Filmessay LOS ANGELES PLAYS ITSELF ist ein Text gewidmet.

Die Übersicht über das Schweizer Filmschaffen 2007/2008 dagegen macht deutlich, wie sehr der gegenwärtige Schweizer Film aus den Kinos des

Auslands verschwunden ist. Aus der langen Liste schafften es gerade einmal drei Dokumentarfilme in die deutschen Kinos, die beiden Spielfilme, die dort zu sehen waren, GIORNI I NUVOLE und NORDWAND, waren nur minoritär Schweizer Produktionen.

Frank Arnold

Mark Cotta Vaz: *Twilight – Bis(s) zum Morgenrauen. Das offizielle Buch zum Film.* Hamburg, Carlsen Verlag, 2009. 141 S., Fr. 23.90, € 12.90

70mm – *Bigger than Life.* Herausgegeben von der Deutschen Kinemathek. Berlin, Bertz + Fischer, 2009. 166 S., Fr. 41.50, € 22.90

Astrid Ofner, Claudia Siefen (Hg.): *Los Angeles. Eine Stadt im Film. Retrospektive der Viennale 2008.* Marburg, Schüren Verlag, 2008. 224 S., Fr. 38.40, € 19.90

Norbert Grob (Hg.): *Filmgenres: Film noir.* Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2008. 408 S., Fr. 16.90, € 9.–

Cinema Nr. 54: *Stadt.* Marburg, Schüren Verlag, 2009. 208 S., Fr. 38.–, € 22.–

Film und Erzählen

Der Schwerpunkt der jüngsten Ausgabe der Viertelsjahreszeitschrift «Neue Rundschau» heisst «Film und Erzählen»: Fritz Göttler schreibt von «zwei oder drei Dingen über die Ordnung im Film»; Jörn Ahrens beschäftigt sich mit «filmischer Literatur»; Piero Salabè unterhält sich mit Alexander Kluge und Claudio Magris und Werner Herzog mit Erroll Morris; Chuck Klosterman versucht, das Roadmovie in den (Be-)Griff zu kommen; Sarah Khan schreibt über den Umgang mit (Un-)Toten in Film und Literatur; Martin Seel entwickelt Elemente einer Anthropologie des Films; Michaela Krützen analysiert ADAPTATION; Thomas von Steinacker denkt über Reality Show und Wirklichkeit im Dokumentarfilm nach.

Neue Rundschau, Heft 4/2008. Frankfurt a. M., S. Fischer, Fr. 18.–, € 12.–

Reitz' Bekenntnisse

«Die erzählende Phantasie wird durch nichts so stimuliert wie durch die glänzenden Augen der Zuhörer» hat Edgar Reitz eine seiner sechzehn Thesen zur Zukunft des Geschichtenerzählens formuliert. Eine solche Erkenntnis kann nur einer Haltung entspringen, die wir diffus mit «menschlich» kennzeichnen. Dieses sich einfühlende Agieren ist zwar nicht die Voraussetzung für grosse Kunst – die kann auch vom wenig human bestimmten Egomane erzeugt werden –, aber wer den Spielfilmzyklus von Reitz HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK kennt, der erfährt, dass mitmenschliche Darstellung fern jeglicher artifiziellen Betulichkeit möglich ist.

Der Filmwissenschaftler Thomas Koebner hat 2007 mit dem 1932 geborenen Reitz ein mehrere Termine umfassendes Gespräch geführt, das nun den Hauptteil der Publikation «Edgar Reitz erzählt» ausmacht und in dem die Produktionsgeschichte dieser filmischen Erforschung eines Landstrichs, einer Gegend im Hunsrück eine wesentliche Rolle spielt.

Reitz, 1962 Mitunterzeichner des Oberhausener Manifests, das eine neue deutsche Kinokultur begründen sollte, hat sein Renommee durch diese dreisig Filme gewonnen, die in drei Zyklen für das Fernsehen gedreht wurden, aber vor allem bei Cineasten ein Erfolg waren. Auf die Demütigungen von Fernsehgewaltigen kommt Reitz noch einmal ausführlich zu sprechen, und seine Schilderungen von Arbeitsbedingungen in der Filmproduktion und in dem von bürokratischen Einschränkungen beherrschten Fernsehmarkt lassen an konkreten Beispielen noch einmal die unterschwellige Konkurrenz von alten (Film) und neuen Medien (TV) deutlich werden. Die ästhetische und erzählende Konzeption der der Tradition des Films verpflichteten

Regisseure wie Reitz stand dem apparatushaften Handeln der Fernsehanstalten konträr gegenüber.

Dass Reitz so grosse Schwierigkeiten mit den TV-Hierarchen beim zweiten und dritten Teil seiner Heimat-Chronik hatte, mag auch darin seine Ursachen gehabt haben, dass Reitz sich als Künstler und Pädagoge versteht. Beide Haltungen dürften Apparatschiks zuwider sein.

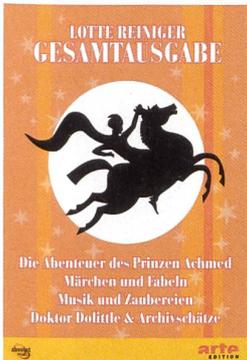
«Ich fühlte mich als Pionier, wenn ich Filme machte, einer, der mithilft, eine neue Sprache zu entwickeln» und «Dabei liebte ich es, Lehrer zu sein und mit jungen Leuten zusammen die Filmkunst zu entdecken»: bei Reitz kommen aber auch Momente einer künstlerischen Selbstverliebtheit zum Ausdruck, die als für die gestaltende Zukunft postuliert: «Es muss etwas Grosses am Rande der Szene sein».

Edgar Reitz' Filme vor seinem Heimat-Zyklus, an dem er von 1980 bis 2004 arbeitete, wurden übrigens von der professionellen Kritik und dem Publikum nicht immer geliebt. Trotzdem dürften MAHLZEITEN (1967) und Alexander Kluges ABSCHIED VON GESTERN – bei dem Reitz die Kamera führte – «aus dem Deutschland der sechziger Jahre Bestand haben» (Koebner). MAHLZEITEN (über Frauen, die traditionelle und neue Rollen für sich in Anspruch nehmen) hat Reitz nach eigenen Erfahrungen gedreht, und nur diesen gesteht er schöpferische Kompetenz zu: «Diese Einstellung ist nichts anderes als die Grundidee des Autoren-Kinos, das ich verteidigen werde, solange ich lebe».

Erwin Schaar

Thomas Koebner, Michelle Koch (Hg.): *Edgar Reitz erzählt.* München, edition text + kritik, 2008, 405 S., Fr. 63.–, € 35.–

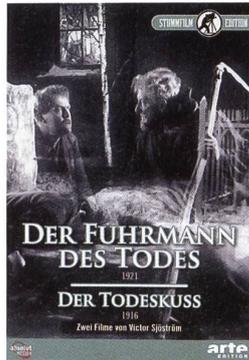
DVD

**Lotte Reiniger zaubert**

Verführt von den schier unbegrenzten technischen Möglichkeiten, die dem Kino heute bereitstehen, verkennen manche, wie kreativitätsfördernd Einschränkungen sein können. Bestes Beispiel dafür sind die Animationsfilme der deutschen Scherenschnitt-Künstlerin Lotte Reiniger. Während zeitgenössische Cartoonfiguren am Computer 3-D-Effekte verpasst bekommen, hatte sie sich ganz auf die Zwei-Dimensionalität beschränkt, aber gleichwohl plastischere Geschichten geschaffen als die meisten nach ihr.

Beeindruckt vom Kinoillusionisten Georges Méliès und gefördert vom deutschen Filmpionier Paul Wegener hat Lotte Reiniger 1926 mit *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* den ältesten, noch existierenden abendfüllenden Animationspielfilm gemacht – ein bis heute unübertroffenes Meisterwerk. Neben ihren Scherenschnittadaptionen von «Doktor Dolittle und seine Tiere» oder der Grimmschen und Andersenschen Märchen, hat Reiniger auch zu den Filmen anderer Regisseure Zauberstücke beigetragen. Etwa zum *DON QUICHOTTE* von Georg Wilhelm Pabst, für den sie Schattenspiele inszenierte, oder zu Jean Renoirs *LA MARSEILLAISE*. In ihren letzten Arbeiten beschäftigte sie sich mit den Opern Wolfgang Amadeus Mozarts wie «Così fan tutte», «Figaros Hochzeit» oder «Die Zauberflöte» und setzte daraus einzelne Szenen und Motive in Scherenschnittanimationen um.

In der Klassiker-Reihe bei «absolut medien» waren bereits die Hauptwerke von Lotte Reiniger auf DVD veröffentlicht worden, nun präsentiert der Verlag Reinigers gesammelte Werke. Auf insgesamt acht DVDs sind hier nicht nur all die bekanntesten und eine Unmenge unbekannter Reiniger-Filme (etwa ihre britischen Werbefilme) zu



bewundern, sondern als Bonus auch noch mehrere Dokumentationen über die Künstlerin. Komplettiert wird diese hervorragende Edition noch von vier reichhaltigen Booklets, welche über die einzelnen Werke informieren.

«Lotte Reiniger Gesamtausgabe»; Region: Codefree; Bildformat: 4:3; Sprache: D, teilweise E. Diverse Extras. Vertrieb: absolut medien

Victor Sjöström träumt

Neben Mauritz Stiller war Victor Sjöström gewiss der einflussreichste Regisseur des frühen schwedischen Kinos – doch beschränkte sich seine Wirkung nicht nur auf diese Frühzeit. Sein Film *DER FUHRMANN DES TODES*, nach einer Vorlage von Selma Lagerlöf, überrascht noch heute mit seiner vielschichtigen Montage, den virtuellen Doppelbelichtungen und seiner avantgardistischen Erzählstruktur. Offensichtlich war dieser traumähnliche Film um einen Fuhrmann, der die Verstorbenen einsammelt, ein Vorbild für Ingmar Bergmans *DAS SIEBTE SIEGEL*. Tatsächlich soll Bergman einmal gesagt haben, dass er sich Sjöströms Stummfilm-Klassiker alljährlich ansehe. Diese Möglichkeit hat nun auch der Besitzer eines DVD-Abspielgeräts.

Mit der vorliegenden Veröffentlichung wird nicht nur der restaurierte Klassiker zugänglich, sondern auch noch der lange verschollen geglaubte *DER TODESKUSS*: Ein vermeintlicher Mord wird aus der Perspektive von drei Personen erzählt, so entspinnt sich vor dem Zuschauer ein Verwirrspiel, das noch dadurch gesteigert wird, dass ein Doppelgänger (gespielt vom Regisseur selbst) durch die Geschichte geistert. Im Zweiten Weltkrieg soll der Film, zusammen mit einer Reihe anderer Sjöström-Filme, vernichtet worden sein. Erst 2001 fand man in der Cinémathèque Française ein Fragment des



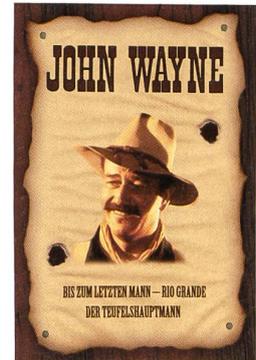
Films, das nun zusammen mit *DER FUHRMANN DES TODES* auf der DVD veröffentlicht wurde. Eine Sensation.

DER FUHRMANN DES TODES S 1921 + *DER TODESKUSS* S 1916. Region: Codefree. Bildformat: 4:3; Ton (neue Filmmusik): DD 2.0; schwedische Zwischentitel, deutsche Untertitel. Vertrieb: absolut medien

Martin Ritt plädiert

In *EIN MANN BIEGT DIE ANGST* spielt John Cassavetes einen von Schuldgefühlen und Ängsten geplagten New Yorker Dockarbeiter, der sich mit einem schwarzen Vorarbeiter (Sidney Poitier) anfreundet, sich aber gleichwohl nicht traut, diesem bei einem tödlich verlaufenden Streit beizustehen. Im Gegensatz zum deutschen Verleihtitel macht der Originaltitel *EDGE OF THE CITY* unmissverständlich klar, dass es bei dieser Story nicht nur um individuelle Nöte geht, sondern um die gerne verdrängten Randerscheinungen einer ganzen Gesellschaft. Der Erstling von Regisseur Martin Ritt, im Stil seines Mentors Elia Kazan und dessen *ON THE WATERFRONT* gedreht, ist ein Plädoyer gegen den alltäglichen Rassismus Amerikas und gegen die harten Lebensumstände in der Arbeiterklasse. Diese «Ränder der Stadt» ins Zentrum zu rücken, gelingt indes weniger durch Ritts ehrenwerte Absichten so eindrucklich, sondern weil dem jungen Regisseur mit Cassavetes und Poitier gleich zwei Ausnahmestellen zur Verfügung standen, die sich hier um Kopf und Kragen spielen.

EIN MANN BIEGT DIE ANGST USA 1957. Region: 2. Bildformat: 16:9; Sprache: D, E (DD 1.0); Untertitel: D, E. Vertrieb: Warner Home Video

**Ford und Wayne reiten**

Bereits einige Zeit zurück liegt die DVD-Veröffentlichung von John Fords sogenannter Kavallerie-Trilogie. *FORT APACHE*, *SHE WORE A YELLOW RIBBON* und *RIO GRANDE* beziehen sich nicht explizit aufeinander, spannen aber sowohl inhaltlich als auch filmhistorisch gleichwohl einen Bogen. Angesiedelt im Milieu amerikanischer Kavalleriesoldaten, behandeln alle drei das komplexe Verhältnis zwischen Individuum und (militärischer) Gruppe. Während sich in *FORT APACHE* diese Spannung noch im Streit von zwei, von John Wayne und Henry Fonda gespielten, Soldaten zeigt, findet dieser Konflikt in *SHE WORE A YELLOW RIBBON* im Innern der Hauptfigur statt. Damit ist der Film nicht nur ein Höhepunkt im Œuvre John Fords, sondern auch der erste, in dem der gerne unterschätzte Schauspieler Wayne zeigen konnte, zu welcher Bandbreite von Ausdrucksmöglichkeiten er fähig war. Doch neben John Wayne hat sich in dieser Trilogie noch ein anderer John-Ford-Darsteller etabliert: das Monument Valley in Arizona als Schauplatz. Die Wüstenebene mit den sich darin auftürmenden Tafelbergen gilt spätestens seit diesen drei Filmen als Westernkulisse schlechthin. Ein ganz besonderes Bijou hält das Filmpaket bei den Extras bereit: Der für seine Verschlossenheit berühmte John Ford steht einem Reporter der BBC, der sich von den Schnoddrigkeiten und Provokationen des abwesenden Filmemachers nicht abschrecken lässt, Rede und Antwort – und das eine ganze Stunde lang!

John Wayne: BIS ZUM LETZTEN MANN / DER TEUFELSHAUPTMANN / RIO GRANDE USA 1948, 1949, 1950. Region: 2. Bildformat: 4:3; Sprache: E, D (Mono); Untertitel: D. Extras: Interview, Dokumentation über John Wayne. Vertrieb: Kinowelt

Johannes Binotto

Im Zeichen des Widders

THE WRESTLER von Darren Aronofsky



Sie nennen sich *wrestlers*, aber Ringer sind sie keine, eher schon Ringkämpfer, genauer noch *catcher*, so hiessen sie einmal. Es sind Schauschläger, anders gesagt, und dazu sicher auch, im übertragenen Sinn: Schaumschläger. Denn die Kämpfe, die sie austragen, sind notorisch und ganz selbstverständlich geschoben und geschwindelt, die Namen, wie passend, gefälscht. Alle wissen's in der Halle, doch keinen schert's.

Eine angeberisch auftrumpfende Männerbündelei vereint sie allesamt. Das Duschen im Rudel, mit derselben Seife, gilt als das grösste gemeinsame Vergnügen. Die latente Homosexualität lugt umso deutlicher durch, als physische Lieb-schaften selten anfallen. Statt Sperma muss bei den schrillen Auftritten Blut spritzen. Bringt das Prügeln allein den besonderen Saft nur spärlich zum Fliessen, hilft eine diskret mitgebrachte Rasierklinge. Ein feiner Schnitt in die eigene Stirn, wenn niemand hinschaut, lässt es nass und rot übers Gesicht laufen. Die Wirkung in der Runde ist garantiert.

«The Ayatollah» vs. «The Ram»

Leidensfreudige Selbstverstümmelung ist auch sonst das Leitmotiv jeglichen Handelns. Denn wer da austeilt, der muss, will und wird auch ausgeteilt bekommen. Von keinem der Rabauken erwartet die Menge etwas anderes als: tu' an, wie dir angetan wird. Das Prinzip Rache und Rachesache hält das Geschehen in Gang. Schiedsrichter schreiten ein, mit der Folge, dass sie gelegentlich von den Brettern fliegen und krachend im Parkett aufschlagen. Ihr Protest stösst auf Gelächter. So will das Annehmen von Verstössen noch ausdrücklich bestätigen, dass es keine Regeln gibt, es wären denn solche, die einer oder beide brechen.

Die rasende Masse bleibt naiv unparteiisch, solange die Akteure ausreichend einstecken. Wechselnd jubelt sie dem einen wie dem andern zu: immer dem, der unmittelbar die Oberhand hat. Am Ende von *THE WRESTLER* sieht sich der Titelheld mit dem Pseudonym Randy «The Ram» Robinson einem Kollegen gegenüber, der sich «The Ayatollah» nennt und eine phantasievoll terroristisch aussehende Fahne

schwingt. Sie hängt an einer Stange, die sich als das sprichwörtliche stumpfe Instrument empfiehlt, um dann, übers Knie gebrochen, dem Träger auf den Rücken gedroschen zu werden. «Infidel, infidel, infidel», schreien die Zuschauer, solange es «The Ram» – dem Amerikaner – an den Kragen geht: «Ungläubiger, Ungläubiger, Ungläubiger». Prasselt's auf den falschen Geistlichen aus dem Morgenland herunter, skandiert der Chor mit unverminderter Begeisterung: «USA, USA, USA».

So parodiert das Publikum höchst neutral die Widersacher im globalen Konflikt zwischen islamischen und christlichen Fundamentalisten. Sollen sie einander doch die Köpfe eintrümmern, bloss zuschauen möchten wir dürfen dabei. Das lassen wir uns keinesfalls nehmen, egal, ob da jemand nur zum Spass Saures bezieht oder im Ernst: auf Leben und Tod oder für die bessere Hälfte der Gesamtgage. Einer wird zum Sieger ausgerufen, aber so, dass ersichtlich bleibt: triumphieren wird ein anderes Mal der Unterlegene.

Mit Blick aufs Prekariat

Der zentnerschwere *Mickey Rourke* ist die einzig mögliche Besetzung für die Rolle des *ram* oder Schafbocks. Es ist einerlei, ob der Schauspieler eine Anzahl Jahre unter Suff und Drogen, die er sich bereitwillig nachsagen lässt, tatsächlich in der Gosse verbracht hat oder ob jener Bruch in Biografie und Karriere für die Reklame erfunden worden ist. Was zählt, sind Gesicht, Haltung und Gehabe, die eine höchst plausible Abgelebtheit vermitteln. Prahlte der Hauptdarsteller auf der Leinwand mit Narben aus einem Vierteljahrhundert im Ring, dann könnten es leicht Souvenirs sein, die ihm die reale Existenz verpasst hätte.

Der Gezeichnete schultert die Last seines Herkommens mit der einen gleich- und demütigen, übergewichtig schnaufenden, erbärmlichen, geschundenen proletarischen Würde,

die fast kein Mensch zu spielen versteht. Da fehlt der Überlebenswille, doch ist ihm auch die Demoralisierung fremd, die ein baldiges Aufgeben wahrscheinlich macht. Die Stationen des Weges, der zur Paarung mit dem «Ayatollah» hinführt, kennzeichnen melodramatisch den alternden, vereinsamenden Verlierer. Es beginnt mit Infarkt samt Bypass, dann stellt «The Ram» einer Stripperin nach, die aus Mitleid zögert, ihn abzuweisen, und dann nur noch weglaufen kann. Mit seiner erwachsenen Tochter überwirft er sich wiederholt. Zeitweise hält ihn allein das Aushelfen in einem Supermarkt über Wasser. Was bleibt ihm, als wieder anzutreten, mit Steroiden verladen?

Wie etliche amerikanische Kinostücke der letzten Zeit demonstriert *THE WRESTLER* von Darren Aronofsky ein neu erwachendes Interesse für soziale Themen, wie sie in den Jahren der liberistischen Schaumschlägerei verpönt waren. Schnulzen, Märchen und Luxus-Idyllen halfen, ein Pump-Paradies vorzugaukeln. Die Unterschichten blieben konsequent aus der Mehrzahl der Geschichten wegzensuriert. Jetzt richtet sich ein gewisses Augenmerk frisch auf alle jene, die unter den schöngeredeteten und -gefilmten Zuständen ihre Chance nie haben wahrnehmen können oder wollen, sollten sie denn eine gehabt haben.

Der Widder ist einer von jenen vielen: Randy «The Ram» Robinson, dessen bürgerlicher Name und wahre Identität abhanden gekommen sind und wieder beizubringen wären. Sein Publikum, das Prekariat, ist zugleich sein Milieu.

Pierre Lachat

R: Darren Aronofsky; B: Robert Siegel; K: Maryse Alberti; S: Andy Weisblum; M: Jim Black. D: Mickey Rourke (Randy), Marisa Tomei (Cassidy), Evan Rachel Wood (Stephanie), Mark Margolis (Lenny), Todd Barry (Wayne), Wass Stevens (Nick Volpe). P: Wild Bunch, Protozoa Pictures, Saturn Films; Scott Franklin. USA 2008. 110 Min. CH-V: Pre-netic Films, Zürich



Abschied vom Mythos?

GRAN TORINO von Clint Eastwood



«Man hat mich schon vieles genannt, aber noch nie lustig.» Mit diesem trockenen Kommentar reagiert der knurrige Rentner Walt Kowalski auf die Bemerkung einer charmanten jungen Asiatin, die ihn auf einer Party anspricht, auf die es den verbitterten Koreakriegsveteranen über recht absonderliche Wege verschlagen hat. Wie so vieles in GRAN TORINO bezieht sich dieser Spruch jedoch nicht nur auf Kowalski, sondern vor allem auf Clint Eastwood selbst. Gemeint ist der Schauspieler aus früheren Zeiten; der einsame Held, der harte Hund, der Mythos, die Ikone. Ausgiebig macht sich Regisseur Eastwood in seinem Film über dieses in die Jahre gekommene Klischee lustig.

Kowalski wirkt nicht nur wie ein Überbleibsel aus längst vergangenen Tagen, sondern auch wie eine ziemlich einfach gestrickte Filmfigur, die plötzlich in das wahre Leben hineinkatapultiert wurde. Verloren geistert der alte Herr durch eine moderne Welt, die er nicht mehr versteht. Seine Kinder sind ihm fremd geworden. Er wohnt noch immer im selben Viertel, in dem er sich vor Jahrzehnten ein Haus gekauft hat, ist dort

aber längst der einzige Weisse weit und breit. Trotz ist der ehemalige Ford-Fließbandarbeiter die US-Flagge, hält sein M-1-Gewehr einsatzbereit und poliert seinen Gran Torino. Ebenso wie den alten Wagen pflegt der Witwer seine Vorurteile gegen Schwarze, Latinos, Asiaten, Iren, Juden oder auch Christen. Nein, dieser Walt Kowalski ist nicht das, was man sich unter einem freundlichen alten Herrn vorstellt. Dass er trotzdem nicht unsympathisch wirkt, liegt an Eastwoods von Anfang an humorvoller, ironischer Inszenierung. Mit den bösen Blicken, die Kowalski und die Grossmutter der nachbarlichen Hmong-Familie Lor miteinander austauschen, und den kindischen Spuckduellen, die sie sich liefern, geben sie eine bizarre Version des ohnehin schon merkwürdigen *odd couple* ab.

Bewegung kommt in die festgefahrenen nachbarschaftlichen Fronten, als Thao, der jüngste Sprössling der Lors, sich von seinem älteren Cousin und dessen Gang dazu anstiften lässt, Kowalskis Auto zu stehlen. Zumindest versucht er es. Allerdings wird er von dem wehrhaften Kriegsveteranen auf

frischer Tat ertappt und in die Flucht geschlagen. Als kurz darauf Thaos Cousin mit seiner Bande aufkreuzt, um den zurückhaltenden Jungen mit Gewalt zur nächsten Mutprobe zu zwingen, greift der gealterte Vorstadt-«Dirty Harry» erneut zum Gewehr und verjagt die Jugendlichen von seinem Grundstück. Von Thaos Familie wird er fortan wie ein Held gefeiert. Jeden Tag stehen – sehr zu seinem Leidwesen – neue Dankesgeschenke vor seiner Haustür. Und als er dann auch noch Thaos selbstbewusster älterer Schwester Sue zu Hilfe kommt, als diese von drei afroamerikanischen Jugendlichen bedrängt wird, kann er den Kontakt zu den Loris nicht länger unterbinden. Sue lässt sich von seiner ruppigen, abweisenden Art nämlich nicht abschrecken und gewinnt so langsam seine Sympathie. Schliesslich ist er bereit, auch Thao zur Wiedergutmachung für sich arbeiten zu lassen. Die traditionsbewusste Hmong-Familie, ihre westlich orientierten Kinder und der Amerikaner aus dem letzten Jahrhundert kommen sich auf diese Weise allmählich näher. Irgendwann schleicht Kowalski dann sogar mit einer Flasche Bier in der Hand auf einer Party seiner Nachbarn herum, wo er, weil er sonst gerade nichts zu tun hat, kurzerhand die Waschmaschine im Keller repariert.

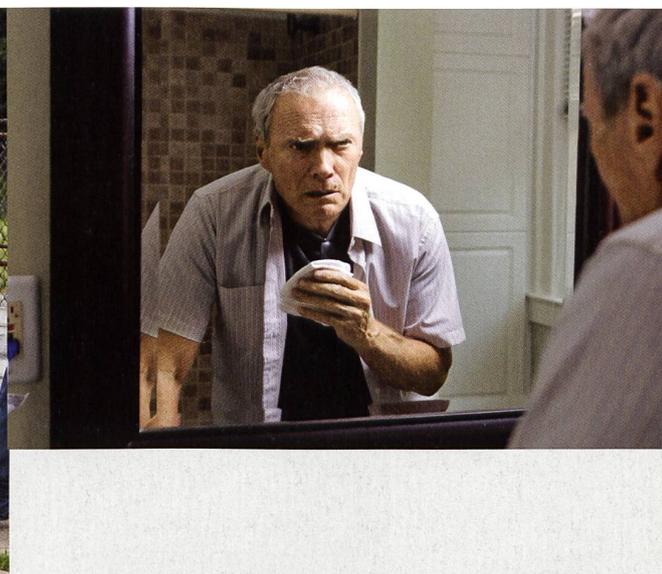
So kauzig und unbeholfen dieser altmodische Patriot bei sozialen Anlässen wirkt, so souverän und kaltblütig tritt er auf, wenn es mit der Waffe in der Hand etwas zu regeln gibt. Der selbstironische Unterton ist in diesen Szenen allerdings nicht zu übersehen. Mit tiefer Brummstimme und ohne eine Miene zu verziehen hält Kowalski mit markigen «Dirty Harry»-Sprüchen seine Kontrahenten in Schach. Doch auch hier muss er schliesslich seine Grenzen erkennen. Das Leben ist eben kein DIRTY HARRY-Streifen, und mit den Methoden aus dem Koreakrieg ist der Kampf gegen die zunehmende Jugendkriminalität in amerikanischen Vorstädten nicht zu gewinnen. Je stärker sich Kowalski für Thao und seine Schwester einsetzt, desto mehr setzt der Cousin ihnen zu. Die Verlo-

ckung ist gross, diesem unsäglichen Bandentreiben mit bleibender «Dirty Harry»-Methode ein für alle mal ein Ende zu setzen. Für den Zuschauer wie für Kowalski. Die Zweifel, ob das gelingen kann, nagen aber an dem alten Mann ebenso wie eine unverarbeitete Schuld, die er seit dem Koreakrieg mit sich herumschleppt. Ein Zurück gibt es für ihn nicht mehr, aber Thao, Sue und der hartnäckige junge Pfarrer, der Kowalskis Ehefrau an ihrem Sterbebett versprochen hat, sich um ihren Mann und dessen Seelenheil zu kümmern, könnten seinem Leben eine neue Richtung verleihen.

GRAN TORINO ist bitterkomisches und ungeheuer liebenswertes Kino. Der auf Hochglanz polierte Ford Gran Torino und sein alterstarrer Besitzer symbolisieren die Überreste eines verlorenen amerikanischen Traumes. Die einst florierende Automobilindustrie ist zu einem maroden Industriezweig verkommen, der Glaube an ein gerechtes Amerika geplatzten Illusionen und persönlicher Ernüchterung gewichen. Und das gilt auch für Kowalski und für Eastwood. GRAN TORINO überzeugt als sozialkritischer Abgesang auf den «American Way of Life» ebenso wie als selbstironischer Abschied vom Mythos des Revolverrechts. Das ist komisch, tragisch, cool und warmherzig, am Ende ein wenig dick aufgetragen, aber insgesamt bemerkenswert vielschichtig und vielstimmig erzählt; ein nachdenklicher, köstlicher, kurz: ein wunderbarer Film.

Stefan Volk

Regie: Clint Eastwood; Buch: Nick Schenk; Kamera: Tom Stern; Schnitt: Joel Cox, Gary D. Roach; Art Director: John Warnke; Set Director: Gary Fettes; Kostüme: Deborah Hopper; Musik: Kyle Eastwood, Michael Stevens. Darsteller (Rolle): Clint Eastwood (Walt Kowalski), Christopher Carley (Pfarrer Janovich), Bee Vang (Thao), Ahney Her (Sue Lor), Brian Haley (Mitch Kowalski), Geraldine Hughes (Karen Kowalski), Drema Walker (Ashley Kowalski), Brian Howe (Steve Kowalski), John Carroll Lynch (Martin), William Hill (Tim Kennedy), Brooke Chia Thao (Vu), Chee Thao (Grossmutter). Produktion: Warner Bros., Malpaso Prod., Double Nickel Ent., Gerber Pic., Media Magik Ent., Village Roadshow Pic.; Produzenten: Clint Eastwood, Bill Gerber, Robert Lorenz. USA, Australien 2008. Dauer: 116 Min. Verleih: Warner Bros.





Widersprüchlicher Einzelgänger

Clint Eastwood Schauspieler und Regisseur

1

Als Pauline Kael, die vor acht Jahren verstorbene ehemalige Filmkritikerin des Magazin «The New Yorker», sich Anfang der Neunziger in den Ruhestand verabschiedete, bedauerte sie vor allem, dass sie nun nicht mehr Clint Eastwood quälen könne, wie sie das ihr gesamtes Berufsleben über getan habe. Kael, die lange als einflussreichste Kritikerin der USA galt, hatte 1968 beim «New Yorker» begonnen. Zu dem Zeitpunkt war Clint Eastwood in der Rolle des schweigsamen, Zigarillo rauchenden Cowboys bereits zum Star geworden. Nachdem er jahrelang in der TV-Westernserie RAWHIDE (1959–65) aufgetreten war, hatte ihm Sergio Leone für den Spaghetti-Western PER UN PUGNO DI DOLLARI (1964) die erste Kinohauptrolle angeboten. 1971 trat Eastwood dann in DIRTY HARRY das erste Mal als zynischer Cop Harry Callahan in Aktion. Darin übertrug er die revolverschwingernde Rächermentalität seiner Westernfiguren auf die Gegenwart, womit er sich von Kael den berechtigten Vorwurf einhandelte, Selbstjustiz zu propagieren. – Einerseits.

Andererseits tat man dem 1930 in San Francisco geborenen Eastwood schon in den siebziger und achtziger Jahren Unrecht damit, ihn auf den Typus eines selbstgerechten Vollstre-

ckers festzulegen. Sogar in den «Dirty Harry»-Filmen lassen sich (mit viel gutem Willen) Hinweise auf moralisch differenziertere Erwägungen finden, als sie Callahans gnadenlose Scharfrichtermiene im Augenblick des Tötens vermuten liesse. Don Siegel's DIRTY HARRY nimmt Anleihen beim Film noir, wenn er Callahan als einen Cop darstellt, der schwer an dem ihm aufgetragenen Los trägt. Callahan ist der Mann, der tut, was ein Mann tun muss, wenn die Gesellschaft um ihn herum versagt. Erst das Scheitern des maroden, bürokratischen Systems, das dem Recht keine Geltung mehr verschafft, zwingt ihn dazu, sich über Dienstvorschriften hinwegzusetzen. Damit wählt er das kleinere von zwei Übeln, aber eben noch immer ein Übel. In MAGNUM FORCE (1973, Regie: Ted Post) bekämpft er ein illegales Todeskommando der Polizei, das mutmassliche Mafiosi und Drogenhändler auf eigene Faust "hinrichtet". Zimmerlich geht er dabei freilich selbst nicht zu Werke. Und angesichts der vielen gewaltverherrlichenden Darstellungen bilden solche dramaturgischen Konstruktionen und die nur gelegentlich spürbare Verbitterung des Helden kaum mehr als moralische Feigenblätter für eine lustvolle Inszenierung des Tötens.



14 15

3

4



1 Clint Eastwood bei den Dreharbeiten zu UNFORGIVEN; 2 IN THE LINE OF FIRE, Regie: Wolfgang Petersen; 3 GRAN TORINO; 4 PER UN PUGNO DI DOLLARI, Regie: Sergio Leone; 5 DIRTY HARRY, Regie: Don Siegel

2

Dennoch zeigt sich bereits hier, dass die wortkargen, finster dreinblickenden Figuren, die früh zu Eastwoods Markenzeichen als Schauspieler wurden, offen sind für unterschiedliche, teilweise widersprüchliche Deutungsansätze. Zieht man die vielen weiteren Kinoproduktionen hinzu, in denen Eastwood zu sehen war, ehe er 1988 Harry Callahan in Kinorente schickte, so erweist sich die eindimensionale Rezeption Eastwoods als Darsteller reaktionärer Hardliner schon zu diesem Zeitpunkt als verkürzt.

So wird Eastwood 1968 in Ted Posts *HANG 'EM HIGH* als Jedidiah Cooper versehentlich Opfer eines Lynchmobs, der versucht, ihn an einem Baum zu erhängen. Cooper überlebt und macht sich bald darauf in richterlichem Auftrag als Marshall auf die Suche nach seinen Peinigern. Dabei lässt er sich nie zur Selbstjustiz hinreißen und verteidigt drei Viehdiebe gegen "rechtschaffene" Bürger, die kurzen Prozess mit ihnen machen wollen. Ganz allein schleppt er das Trio durch die Wüste und vor den Richter. Zwei der Diebe sind noch halbe Kinder, nette, harmlose Kerle, die sich vom Kopf der Bande, einem eiskalten Mörder, haben verführen lassen. Obwohl sie Gelegenheit dazu hät-

ten, ergreifen sie auf dem Weg zum Gefängnis nicht die Flucht. Deshalb drängt Cooper den Richter, die beiden Jungen nicht zum Tode zu verurteilen. Der aber will davon nichts wissen. «Sie lynchen diese Jungen», wirft ihm Cooper vor, wogegen sich der Richter entschieden verwahrt. Cooper aber beharrt darauf: «Egal, ob es neun Männer draussen im Feld mit einem schmutzigen Seil (rope) machen oder ein Richter in der Robe (robe) vor der amerikanischen Flagge – diese Jungen werden genauso tot sein, als ob sie gelyncht worden wären.» Und tatsächlich erinnert die blutrünstige Menge, die der Hinrichtung beiwohnt und sie in ein geschmackloses, morbides Volksfest verwandelt, frappierend an einen aufgebracht Lynchmob. Die Todesstrafe erscheint in diesem hässlichen Licht als eine fragwürdige Angelegenheit. Und im Gewand eines spannenden Rachewesterns entpuppt sich *HANG 'EM HIGH* als erstaunlich vielschichtige Auseinandersetzung über die Wertekonflikte in einer noch weitgehend unzivilisierten Gesellschaft.

Eastwood selbst schien jedoch eine pointierte Lesart seiner Rollen als militanter Ordnungshüter zu bestätigen. Er galt als strammer Konservativer, war Mitglied der republikanischen

5



4





1

Partei, hat Richard Nixon und Ronald Reagan bei ihren Präsidentschaftskampagnen unterstützt. Als er sich 1986 in seinem Heimatort, dem kalifornischen Kleinstädtchen Carmel, zum Bürgermeister wählen liess, sahen ihn viele auf den Spuren des Ex-Westernschauspielers Reagan. Eastwood aber wiegelte ab: «Nein, da verwechselt ihr mich mit jemand anderem. Ich interessiere mich nur für meine Gemeinde.» Möglicherweise aber interessierte er sich vor allem auch für die Baugenehmigung, die ihm die Stadtverwaltung zuvor verweigert hatte. Als Bürgermeister jedenfalls vereinfachte er die Bauordnung, und seinem Bauvorhaben stand nichts mehr im Weg. Die aktive Politik aber blieb nur ein kurzes Intermezzo. Bereits nach zwei Jahren trat er von der politischen Bühne ab und in *THE DEAD POOL* (1988, Regie: Buddy Van Horn) ein letztes Mal als «Dirty Harry» in Erscheinung. Was folgte, war ein von vielen kaum für möglich gehaltener Rollenwandel und Richtungswechsel, wie es sich exemplarisch im Spätwestern *UNFORGIVEN* (1992) zeigt, worin Eastwood als alternder Westernheld sein eigenes Image auf die Schippe nimmt und dafür Oscars für die Beste Regie und – als Produzent – für den Besten Film erhielt.

Oftmals übersehen wird, dass Eastwoods Regielaufbahn schon lange vor *UNFORGIVEN* ihren Anfang nahm. Nach einer Kurzdokumentation über den Regisseur Don Siegel (*THE BEGUILLED: THE STORYTELLER*, 1971), für den er bereits in *COOGAN'S BLUFF* (1968) und *TWO MULES FOR SISTER SARA* (1970) vor der Kamera stand, debütierte er 1971 als Spielfilmregisseur mit *PLAY MISTY FOR ME*, einem eher lauen Psychothriller über eine verhängnisvolle Affäre. Wenig Aussergewöhnliches hatte auch *HIGH PLAINS DRIFTER* (1973) zu bieten – der erste Western, bei dem Eastwood sich selbst in der Hauptrolle inszenierte; noch ganz unter dem Eindruck des Spaghettiwesterns. Im selben Jahr aber führte Eastwood mit dem Liebesfilm *BREZZY* auch das erste Mal bei einem Film Regie, für den er – abgesehen von einem kurzen Statistenauftritt – nicht selbst vor der Kamera stand. Deutlicher als in den beiden vorangegangenen Filmen, bei denen die Präsenz des Darstellers den Regisseur in den Schatten stellte, war hier die noch etwas unsichere Handschrift des Filmemachers Eastwood zu erkennen. Die märchenhafte Liebesgeschichte zwischen einem fünfzigjährigen Grundstücksmakler und einer jungen Streunerin setzte er ohne Kitsch, wun-

3



1

2

3



1 PALE RIDER; 2 THE DEAD POOL, Regie: Buddy Van Horn; 3 HANG 'EM HIGH, Regie: Ted Post; 4 IN THE LINE OF FIRE, Regie: Wolfgang Petersen; 5 mit Marianne Koch in PER UN PUGNO DI DOLLARI, Regie: Sergio Leone; 6 Dreharbeiten zu PALE RIDER

2

derbar unsentimental und doch gefühlvoll in Szene. Als Regisseur offenbarte Eastwood damit eine poetische, sinnliche Seite, die man beim Schauspieler bis dahin allenfalls hatte vermuten können. Vorläufig blieb BREEZY aber eine Ausnahme. 1985 hatte Eastwood zwar bereits bei zehn Spielfilmen Regie geführt, in neun davon stand er jedoch gleichzeitig vor der Kamera, weshalb er nach wie vor in erster Linie als Schauspieler wahrgenommen wurde, der sich und sein *toughes* Image nun eben verstärkt auch selbst inszenierte.

Mit dem Spätwestern PALE RIDER (1985) rief Eastwood dann – abermals in der Doppelfunktion von Regisseur und Darsteller (und im übrigen bereits das fünfte Mal auch als Produzent) – noch einmal den Mythos vom kompromisslosen Rächer ab, um ihn zugleich auf fast unmerkliche Weise zu desavouieren. PALE RIDER greift die in Eastwoods Filmschaffen tief eingetragene Skepsis gegenüber allem Modernen, Oberflächlichen auf und wendet sie in eine Kritik an den skrupellosen Machenschaften eines industriellen Goldgräbers, der die Lebensgrundlage traditioneller Goldschürfer rücksichtslos zerstört. Ein mysteriöser Prediger (Eastwood) schlägt sich auf die Seite der Ent-

rechteten und stellt sich am Ende allein und erfolgreich gegen eine erdrückende Überzahl. Das alles hat man so ähnlich schon hundertmal gesehen und ein Dutzend Mal mit Eastwood in der Hauptrolle. Bemerkenswert aber ist der melancholische Ton, den der Film anschlägt, ist die zweifelnde Grundstimmung, die den Mythos seiner Selbstverständlichkeit beraubt und damit jenen Bruch mit dem klassischen Westerngenre vorbereitet, der Eastwood den Oscar für UNFORGIVEN einbrachte. Die Gewalt verliert ihre kinoschöne Unschuld, und den Western verschlägt es ziemlich unsanft und wenig glorreich zurück in den Morast der Geschichte. UNFORGIVEN ist Eastwoods (bislang) letzter Western; ein skeptischer Epilog auf ein Genre, das er als Schauspieler wie als Regisseur erheblich mitprägte. Zugleich markiert der Film den wohl auffälligsten Wendepunkt in Eastwoods Filmkarriere. Dennoch: der Wandel vom Western- und Actionhelden zum tiefgründigen und vielfältigen Geschichtenerzähler vollzog sich keineswegs über Nacht. Filme wie HANG 'EM HIGH, BREEZY, PALE RIDER oder auch BIRD (1988) – eine wunderschöne Hommage an den Jazz-Saxophonisten Charlie «Bird» Parker (1920–1955) und die zweite Regiearbeit, bei der Eastwood nicht

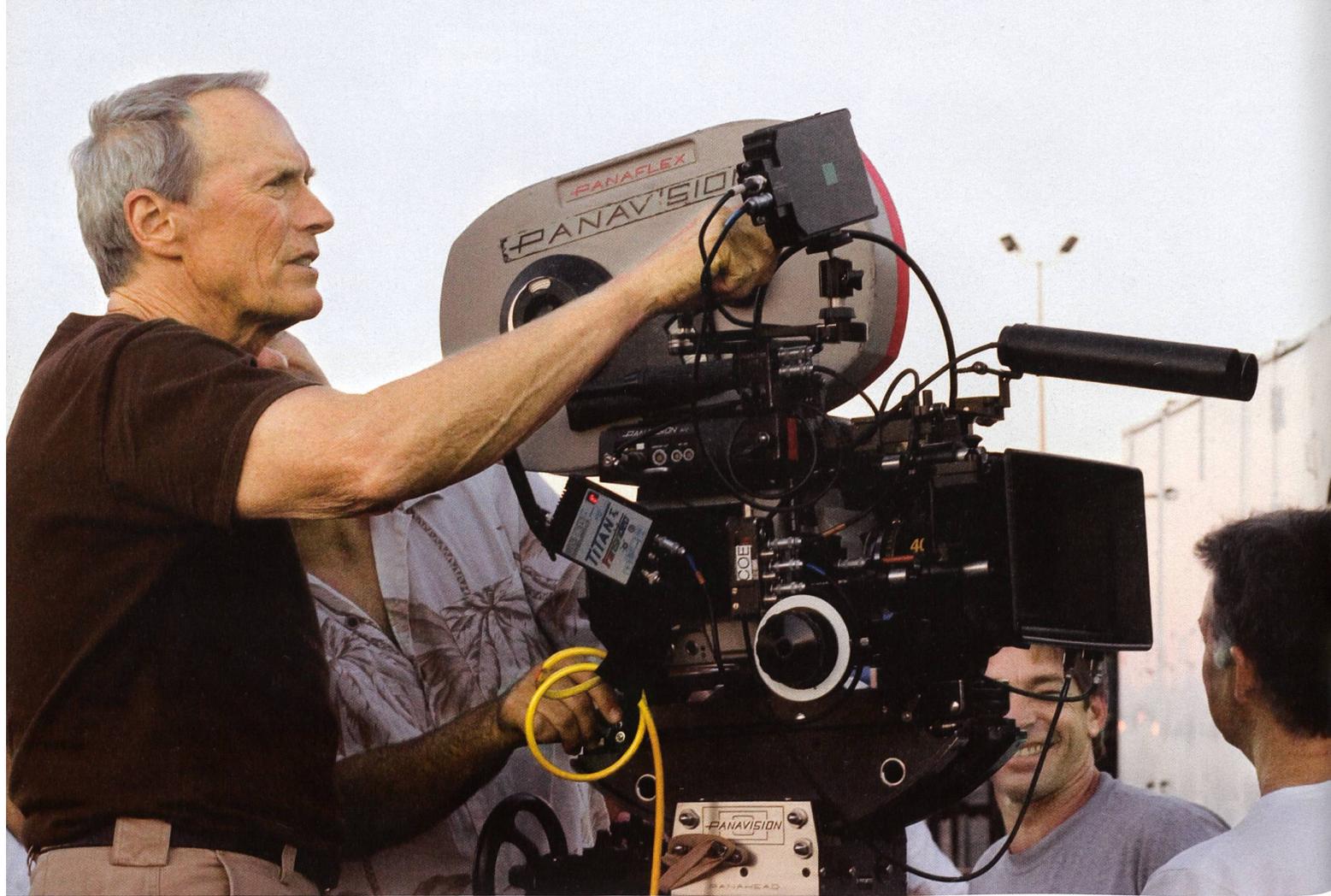
4

5

6

4





1

FILMBULLETTIN 2.09 PANORAMASCHWENK

selbst vor die Kamera trat – deuteten bereits an, dass sich der Kalifornier nicht auf ein simples Stereotyp reduzieren lässt.

Neben der sprichwörtlichen Altersweisheit dürften gerade auch die Schattenseiten des Alters dazu beigetragen haben, dass sich Eastwood mit Beginn der neunziger Jahre mehr und mehr dazu veranlasst sah, die Schwerpunkte seines Filmschaffens zu verlagern. Und zwar nicht nur, indem er immer öfter hinter und immer weniger vor der Kamera in Erscheinung trat. Sondern auch dadurch, dass er seinen ehemals unnahbaren, unangreifbaren Leinwandhelden menschliche Schwächen zugestand, wodurch diese konturenreicher und lebendiger wirken. Egal, sei es der fast bis zur Obsession starrsinnige Personenschützer Frank Horrigan (*IN THE LINE OF FIRE*, Regie: Wolfgang Petersen, 1993) oder der herzkranke ehemalige FBI-Profilier Terry McCaleb (*BLOOD WORK*, 2002): selbst die Figuren, die noch am ehesten in die Fusstapfen der einst von Eastwood verkörperten still überlegenen Helden traten, entpuppten sich als anfechtbar oder wurden wie in *SPACE COWBOYS* (2000) mit sanfter (Selbst-)Ironie eingeführt. Dabei verloren sie nicht nur den Nimbus ihrer Unbesiegbarkeit, sondern wurden wie Boxtrainer Frankie Dunn in

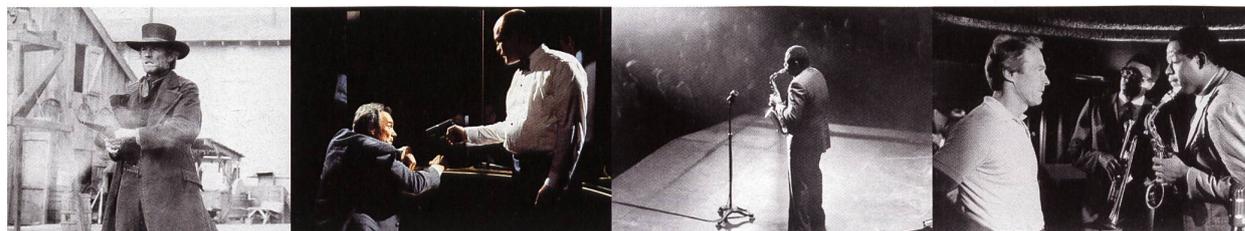
MILLION DOLLAR BABY (2004) zunehmend auch von Selbstzweifeln geplagt. Doch so sehr Eastwood mit solchen Rollen, die er sich mittlerweile meist selbst auf den Leib schneiderte, seinen eigenen Mythos in Frage stellte, endgültig entkräftet hatte er ihn damit noch nicht. 2002 liess er ihn in *BLOOD WORK* unter seiner eigenen Regie ein (bisher) letztes Mal aufleben, nachdem er ihm zuvor heftig zugesetzt hatte.

In *BLOOD WORK* spielt Eastwood den Ex-FBI-Profilier McCaleb, der nach einer erfolgreichen Herztransplantation von der Schwester der Organspenderin gebeten wird, den Mord an dieser aufzuklären. Clint Eastwood verbreitet hier noch immer die Aura des unerbittlichen, unbezwingbaren Westernhelden, aber McCalebs Körper vermag dieses charismatische Versprechen nicht mehr einzulösen. Eastwoods Blick richtet sich weiterhin aus zusammengekniffenen Augen in die Ferne, und er gerät auch in die unvermeidliche Schlägerei, aber er besteht sie nicht mehr. McCaleb bricht zusammen, fiebert, Albträume verfolgen ihn. Das Klischee wird ins Wanken gebracht, ohne dass es aber aufgelöst wird. Vielmehr zelebriert der finale Showdown seine

3

4

5



6

7



1 Dreharbeiten zu *MILLION DOLLAR BABY*; 2 *MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL*; 3 *PALE RIDER*; 4 *IN THE LINE OF FIRE*, Regie: Wolfgang Petersen;
5 *BIRD*; 6 Dreharbeiten zu *BIRD*; 7 *BLOOD WORK*; 8 *MYSTIC RIVER*; 9 Dreharbeiten zu *MYSTIC RIVER*

2

Rekonstitution. Als es darauf ankommt, gewinnt der alternde City-Cowboy seine verlorene Omnipotenz zurück.

Dieser Rückfall in flache, martialische Rollenbilder war der bislang letzte in Eastwoods Filmlaufbahn. Nach *BLOOD WORK* hat der Achtundsiebzigjährige bis heute bei sechs weiteren Kinofilmen Regie geführt. Nur bei zweien stand er selbst vor der Kamera (*MILLION DOLLAR BABY* und *GRAN TORINO*). Dafür zeichnete er in *MYSTIC RIVER*, seinem Oscar-nominierten Drama um Missbrauch, Verdrängung und Gewalt (nach dem Roman von Dennis Lehane), das erste Mal offiziell für die Filmmusik verantwortlich (gemeinsam mit Lennie Niehaus), nachdem er bereits mehrfach am Soundtrack seiner Filme beteiligt war. Danach steuerte er auch zu *MILLION DOLLAR BABY*, *FLAGS OF OUR FATHERS* (2006), *CHANGELING* (2008) sowie James C. Strouses Hinterbliebenendrama *GRACE IS GONE* (2007) die Filmkomposition bei – ein weiterer Beleg für die Wachablösung des Akteurs durch den Autor. Als Filmmusiker pflegt Eastwood einen ebenso dezenten, klassischen Stil wie als Filmemacher: stimmungsvoll, aber nie schwülstig; ruhig dahinfließend und stets im Dienst der Handlung.

Ab den neunziger Jahren verfeinerte Eastwood seine Handschrift als zurückhaltender, einfühlsamer Regisseur, was sich auch in den Themen der Filme und ihrer unverkennbar liberaleren Haltung niederschlug. In *MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL* (1997) wandte er sich gegen die Diskriminierung Homosexueller, in *TRUE CRIME* (1999) versuchte er, einen Unschuldigen vor der Todesstrafe zu retten, und für das Oscar-prämierte Boxerinnen-Drama *MILLION DOLLAR BABY* hagelte es Kritik von konservativer Seite, die Eastwood der Sterbehilfe-Propaganda bezichtigte.

Da überraschte es kaum noch, dass Eastwood auch die historische Schlacht um die Insel Iwo Jima zwischen Alliierten und Japanern gegen Ende des Zweiten Weltkrieges nicht als simples Heldenepos auf die Leinwand brachte. Stattdessen verfilmte er sie gleich zweimal. Unter dem Titel *FLAGS OF OUR FATHERS* aus US-amerikanischer Sicht und im Oscar-nominierten *LETTERS FROM IWO JIMA* (2006) aus japanischer Perspektive – nach dem Drehbuch einer jungen japanischen Autorin und in japanischer Sprache. Das Drehbuch zu *FLAGS OF OUR FATHERS* basiert auf den Memoiren James Bradleys, dessen Vater zu jenen "Fahnen-

8

9

8





1

hissern“ gehörte, deren Bild damals um die Welt ging und zum zentralen Motiv in einer Kampagne für US-Kriegsanleihen wurde. Der Film zerstört den Mythos um das berühmte Bild des AP-Fotografen Joe Rosenthal und offenbart eine heuchlerische nationale Kriegspropaganda, indem er zeigt, wie dem amerikanischen Volk eine Lüge verkauft wird. Die vom 23. Februar bis zum 26. März 1945 andauernden Kampfhandlungen inszeniert Eastwood als ein einziges brutales Gemetzel in schlammigen Farben, mit verwirrenden Schnitten und gnadenlosen Nahaufnahmen. Freund und Feind landen nebeneinander im Dreck; in den farbentsättigten, tristen Bildern kaum noch unterscheidbar. Diese für Eastwood eigentlich untypische Erzählweise verdeutlicht, dass er als Regisseur gemeinsam mit Kameramann Tom Stern (mit dem er schon bei PALE RIDER zusammenarbeitete und der seit BLOOD WORK alle Eastwood-Filme ins Licht setzte) sehr wohl in der Lage ist, seinen Stil zu variieren und – dort, wo es das Thema verlangt – den sorgfältigen Überblick, die ruhige Montage gegen ruckartige visuelle Übergriffe und unsaubere Bilder einzutauschen. Ähnlich rasante Schnittfolgen finden sich auch in GRAN TORINO. Allerdings nur an ausgewählten Stellen, dort,

wo es das Geschehen vorschreibt und nie als formalistischer Selbstzweck. In FLAGS OF OUR FATHERS dient die fragmentierende Darstellungsweise weniger dazu, Spannung zu erzeugen, als vielmehr dazu, bildlich den von den Soldaten erlittenen Wahrnehmungsverlust einzufangen. Eastwood selbst spielt in dem Film nicht mit. Er verzichtet auf Leinwandstars ebenso wie auf eine actionartige Kriegsdramaturgie und verwircht das Töten und Sterben zum unüberschaubaren blutigen Brei. Nichts darin wirkt heroisch. Vor dem Hintergrund des Irak-Krieg-Desasters konnte diese filmische Demontage eines nationalen (Foto-)Denkmals durchaus auch als Kritik an der Bush-Administration verstanden werden.

Ob nun also Pauline Kael, wenn sie noch leben und zur Feder greifen würde, angesichts dieses filmischen Wandels endlich damit aufhören würde, Eastwood zu “quälen”? Allzuviel Angriffsfläche böten ihr seine jüngsten Arbeiten jedenfalls nicht mehr. Eastwood hat sich verändert. Er ist reifer, toleranter, nachsichtiger geworden. Es wäre aber falsch zu glauben, er habe mit fliegenden Fahnen die Seiten gewechselt. Die US-Veteranen von Iwo Jima bleiben bei aller Kritik an einer falschen Heroisierung

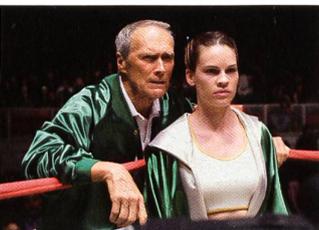
3



4



5



6

2



1 LETTERS FROM IWO JIMA; 2 FLAGS OF OUR FATHERS; 3 TRUE CRIME; 4 mit Meryl Streep in THE BRIDGES OF MADISON COUNTY;
5 MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL; 6 mit Hilary Swank in MILLION DOLLAR BABY

2

dennoch Helden. Das stellt der Off-Sprecher am Ende von *FLAGS OF OUR FATHERS* mit pathetischem Timbre unmissverständlich klar. Und Eastwood geht es in seinem Film auch «um eine ganze Generation, die sich für ihr Land geopfert hat». Aus «*Dirty Harry*» ist kein Pazifist geworden. Zum Thema Folter etwa meinte er vor noch nicht allzu langer Zeit in einem Interview: «Wenn man Informationen, die amerikanische Leben retten, aus jemandem herausquetschen kann, ist es mir egal, wie das vonstatten geht.»

Genauer betrachtet erweist sich der Wandel im Filmschaffen Eastwoods also vielleicht als gar nicht so radikal, wie er zunächst erscheint. Eastwood, das hat auch das Intermezzo in *Carmel* klargemacht, eignet sich weder zum Politiker noch zum Diplomaten. Es geht ihm in seinen Filmen nicht um abstrakte Verallgemeinerungen, sondern um konkrete Geschichten. Darum kann er den Vorwurf, *DIRTY HARRY* propagiere Selbstjustiz, ebenso zurückweisen wie die Kritik, *MILLION DOLLAR BABY* trete für Sterbehilfe ein. Er bleibt ein kantiger, widersprüchlicher Einzelgänger, ein Mann der Tat, einer der anpackt, zupackt. Was er verabscheut sind Schwätzer, Gefühlsduseleien, Verlogenheit, Doppelmoral und Ungerechtigkeit, korrupte

Strippenzieher, aalglatte Hintermänner, Bürokraten und Sesselpupser. Die Skepsis vor der grossen Politik, der Macht zieht sich als roter Faden durch alle Filme Eastwoods. Um diesen Zweifeln Ausdruck zu verleihen, muss er aber nicht alle konservativen Werte, die er in seinen frühen Jahren vertrat, über Bord werfen. Es genügt meistens, ihnen auf den Grund zu gehen und die tatsächlich ernst gemeinten von den scheinbaren, geheuchelten zu trennen. Viel Spielraum für Heldenmythen bleibt ihm bei einem so grundlegenden moralischen Anspruch freilich nicht mehr. Vor allem dann nicht, wenn sich die Tiefensicht mit einem Weitblick verbindet, der sich auf widersprüchliche subjektive Perspektiven einlässt.

So wird auch das national-heroische Pathos, das in *FLAGS OF OUR FATHERS* noch anklängt, im Doppelpass mit *LETTERS FROM IWO JIMA* wieder zurechtgerückt. Die einander entgegengesetzte nationale Subjektivität beider Filme lässt die widersinnige Wirklichkeit von Krieg erahnen. Immer wieder greift Eastwood einzelne Szenen oder Einstellungen des ersten Filmes im zweiten auf – unter verkehrten Vorzeichen. Blickt der Zuschauer in *FLAGS OF OUR FATHERS* mit den Augen der amerikanischen

1





1

Helden angstvoll in die im Fels verborgenen Schützengräben, hinter denen der Tod zu lauern scheint, schaut er in *LETTERS FROM IWO JIMA* nicht weniger furchtsam aus den Gräben hervor. Der Tod trägt jetzt eine amerikanische Uniform.

Beide Filme ergänzen sich so gut, dass sie geradezu eine Werkeinheit ergeben. Umso mehr verwundert es, dass sie ursprünglich gar nicht gemeinsam geplant waren. Eastwood wollte zunächst nur die Geschichte derjenigen amerikanischen Soldaten erzählen, die auf dem Hügel von Iwo Jima die US-Flagge hissten. Erst als er von den hunderten, vor wenigen Jahren auf Iwo Jima gefundenen Briefen erfuhr, die japanische Soldaten an ihre Angehörigen geschrieben hatten, entschloss er sich zu einem zweiten Film. Das Kriegspathos, das *FLAGS OF OUR FATHERS* durch die Hintertür wieder einführt, wird in *LETTERS FROM IWO JIMA* endgültig auf dem Schlachtfeld begraben. *LETTERS FROM IWO JIMA* ist wohl der erste Film eines namhaften US-Regisseurs, in dem ein Krieg mit amerikanischer Beteiligung ausschliesslich aus der Perspektive des Feindes erzählt wird. Wahrscheinlich ist es dieser Frontwechsel, der einen echten Antikriegsfilm erst möglich macht.

Im klugen Wechselspiel zwischen (Kamera-)Distanz und (emphatischer) Nähe entfaltet das Eastwood-Kino der neunziger und mehr noch das des neuen Millenniums seine unspektakuläre, aber nachhaltige Wirkung: mitleidend, ohne voyeuristisch zu werden; mitfühlend, doch nie sentimental. Eastwood behandelt seine Figuren mit Respekt. Die, in deren Haut er schlüpft, ebenso wie die, die er in Szene setzt. Er stellt sie nicht bloss, rückt ihnen nicht unnötig – mit Gross- und Detailaufnahmen – auf den Leib. Stattdessen begleitet er sie in gebührendem Abstand, mit ruhigen Kamerafahrten, ohne viel Wirbel zu machen. Wollte man das bodenständige, bescheidene, aber handwerklich perfektionistische Kino des Filmemachers Clint Eastwood mit einem Wort beschreiben, wäre «anständig» eine gute Wahl. Mit lauten, schrillen Provokationen hat Eastwood nichts am Hut; mit heuchlerischer Schönfärberei allerdings ebensowenig. Vom schönen oder hässlichen Schein will sich der grosse Schweiger beim Versuch, zum wahrhaftigen Kern seiner Geschichten vorzudringen, nicht ablenken lassen. Der Akt der Sterbehilfe, der in der Medienberichterstattung zum zentralen Thema von *MIL-LION DOLLAR BABY* hochgeschrieben wurde, wird im Film in

3

4



1



1 SPACE COWBOYS; 2 Angelina Jolie in CHANGELING; 3 LETTERS FROM IWO JIMA; 4 MILLION DOLLAR BABY; 5 CHANGELING

2

wenigen Szenen abgehandelt. Tatsächlich geht es Eastwood mit der Geschichte von der Frau, die sich mithilfe eines alten, zögerlichen Boxtrainers aus ärmlichen Verhältnissen nach oben fightet, ehe ein einziger hinterhältiger Schlag ihre Karriere beendet und sie zum Pflegefall werden lässt, um etwas anderes: um die Menschen nämlich, von denen er erzählt, um ihre Sehnsüchte und Ängste, die Kraft ihrer Träume und um ihren Mut, Fehler zu begehen. Exemplarisch lässt sich das in einem epischen, allgemeinmenschlichen Sinne lesen, nicht unbedingt in einem politischen.

Traditionelles Erzählkino alter Schule, aber mit wachem, jungem Blick – so liesse sich auch das auf einer wahren Begebenheit basierende historische Drama *CHANGELING* (2008) charakterisieren. Es ist Samstagmorgen in Los Angeles, 1928. Eigentlich wollte Christine Collins an diesem Tag mit ihrem neunjährigen Sohn Walter ins Kino gehen, doch dann muss die alleinerziehende Mutter kurzfristig für eine Arbeitskollegin in der Telefonzentrale einspringen. Als sie am Nachmittag heimkommt, ist ihr Sohn verschwunden. Die Suche verläuft zunächst ergebnislos.

Nach Monaten aber teilt ihr die Polizei mit, ihr Junge sei gefunden worden.

Mit viel Spektakel inszeniert das Polizeidepartement von Los Angeles (LAPD) das Wiedersehen am Bahnhof. Bei Eastwood verheisst das nichts Gutes. Dass sich seiner Ansicht nach Spektakel und Wahrheit eher schlecht miteinander vertragen, hat er auf der Leinwand schon mehrfach demonstriert. Und tatsächlich: als Christines vermeintlicher Sohn aus dem Zug steigt, muss sie erkennen, dass es nicht Walter ist. Verwirrt, von Polizei und Presse bedrängt, nimmt sie den Jungen, der behauptet, ihr Kind zu sein, dennoch zu sich nach Hause. Dort stellt sie fest, dass er kleiner ist, als ihr Sohn es war, und, im Gegensatz zu Walter, beschnitten. Aber trotz solch eindeutiger Belege weigert sich die Polizei, ihren Fehler einzugestehen und die Suche nach Walter wieder aufzunehmen. Christine will sich damit nicht abfinden und erhält von einem Pfarrer und leidenschaftlichen Kämpfer gegen Bestechung und Machtmissbrauch innerhalb des LAPD unerwartete Unterstützung. Aus der liebenden Mutter wird unversehens eine Galionsfigur im Kampf gegen einen korrupten Polizeiapparat.

5





1

CHANGELING ist Korruptionsthiller, Mutter-Kind-, Psychiatrie- und Gerichts-drama und handelt von der Geschichte eines zum Tode verurteilten Serienkillers. Es zeichnet Eastwoods souveränen Inszenierungsstil aus, dass er diesen überquellenden Erzählvorrat mit ruhiger Hand in eine stimmige Form bringt. Eastwood ist kein Mann der grossen Show. Natürlich fliessen auch bei ihm Tränen, und CHANGELING ist zutiefst ergreifendes Gefühlskino, das aber nie ins Melodramatische, Rührselige kippt. Das liegt zum einen an Eastwoods diskreter, im besten Sinne altmodischer – sprich: zeitloser – Regie. Zum anderen aber auch an Angelina Jolies überzeugender, zurückhaltender Darbietung, die ihre für diese Rolle eigentlich unpassende hollywoodsche Schönheit (beinahe) vergessen lässt. Zu Recht wurde die Dreiunddreissigjährige deshalb für den Oscar als Beste Hauptdarstellerin nominiert (eine weitere Nominierung erhielt Kameramann Tom Stern). Ebenso hätte aber auch Eastwood als Produzent und Regisseur eine Nominierung in den beiden Königskategorien Bester Film und Beste Regie verdient gehabt. Dass er trotz des eigentlich perfekten Timings bei der diesjährigen Oscar-Verleihung weder mit CHANGELING noch mit GRAN TORINO für

eine der begehrten Trophäen nominiert wurde, wird er wohl verschmerzen können. Es spricht Bände über Eastwoods aussergewöhnliche, einzigartige Kinokarriere, dass ihm als Schauspieler die höchste Filmauszeichnung – trotz zweier Nominierungen für die Hauptrollen in MILLION DOLLAR BABY und UNFORGIVEN – bislang noch verwehrt blieb, er aber als Regisseur und Produzent für ebendiese Filme vier Oscars mit nach Hause nahm.

Sollte GRAN TORINO tatsächlich der letzte Auftritt des Schauspielers Eastwood gewesen sein, wie er es in Interviews andeutet, wäre es ein würdiger Abschluss einer denkwürdigen Laufbahn. Denn derart ungehemmt selbstironisch hat Eastwood bislang noch in keinem seiner Filme – nicht einmal in SPACE COWBOYS – mit seinen früheren Rollenklischees gespielt. So herzhaft konnte man mit und über Eastwood nie zuvor lachen. Der grummelnde, fluchende und erzspiessige Rentner Walt Kowalski ist sicher die komischste Figur, die Eastwood je auf die Leinwand brachte. Eine tragikomische allerdings. Kowalski erscheint als Relikt aus längst vergangenen Tagen. Ein Mann vom alten Schlag, im positiven wie im negativen Sinne: geradeaus und aufrichtig, aber auch voller Vorurteile und mit einem anti-

3

4



5

6



1 TWO MULES FOR SISTER SARA, Regie: Don Siegel; 2 Dreharbeiten zu GRAN TORINO; 3 mit Gene Hackman in UNFORGIVEN; 4 mit Morgan Freeman und Jaime Woollett in UNFORGIVEN; 5 mit Shirley MacLaine in TWO MULES FOR SISTER SARA, Regie: Don Siegel; 6 GRAN TORINO; 7 COOGAN'S BLUFF, Regie: Don Siegel

2

quierten Männerbild. Über seine Gefühle will er nicht reden. Überhaupt hält er andere Menschen gerne auf Distanz. Cool bis zur Karikatur verteidigt dieser «Dirty Harry»-im-Ruhestand seinen Rasen oder befreit seine junge asiatische Nachbarin aus den Fängen einer Jugendgang. Damit aber baut er eine Beziehung auf, die sich bis zur Fürsorge für sie und ihren Bruder steigert. Je mehr menschliche Nähe er zulässt, desto verletzlicher wird er. Schmerzlich muss er zudem erkennen, dass sich die sozialen Konflikte in einer modernen Gesellschaft nicht mit den Mitteln des (Korea-)Krieges lösen lassen. An der Schlüsselstelle des Films steht Eastwood als Kowalski vor der Entscheidung, noch einmal in die Rolle von «Dirty Harry» zu schlüpfen oder ihn endgültig zu Grabe zu tragen. Er entscheidet sich für den zweiten, kurzfristig weniger befriedigenden, aber klügeren, sinnvolleren und realistischeren Weg. Gegen die alttestamentarische und für die neutestamentarische Lösung. Anders als bei BLOOD WORK kehrt der Mythos vom allmächtigen Einzelkämpfer nicht zurück. Er wird allerdings auch nicht unbedingt zerstört, sondern viel eher überwunden. Inszenierte Eastwood mit UNFORGIVEN einen Abgesang auf perfekte Westernhelden, so lässt sich GRAN

TORINO als tragikomischer, nachdenklicher Schlusskommentar zur Figur des «Dirty Harry» lesen. Insofern erscheint für Eastwood der Zeitpunkt, um als Darsteller von der Kinobühne abzutreten, nun tatsächlich ideal. Angesichts der lustvoll augenzwinkernden Darbietung in GRAN TORINO bleibt allerdings doch zu hoffen, dass er diesen Absprung verpasst.

Eastwood befindet sich derzeit auf dem Höhepunkt seiner kreativen Kunst. Er, der sich gerne als Dinosaurier im schnelllebigen Hollywoodbetrieb sieht, hat bereits vor über vierzig Jahren Filmgeschichte geschrieben und schreibt sie heute noch immer. In dieser langen Zeit hat er sich wie nur wenige andere weiterentwickelt, umorientiert und ist sich dennoch treu geblieben. An engstirnigen Konservativen reibt er sich ebenso wie an oberflächlichen Liberalen. Es ist diese Vielseitigkeit, die Eastwoods breites Œuvre wie kaum etwas anderes kennzeichnet. Im Spagat zwischen Tradition und Moderne versöhnt er das Kino von gestern mit den Menschen von heute.

Stefan Volk



2



7

Authentisches «Biopic»

MILK von Gus Van Sant



Viel Charme, eine Prise Schalk, rhetorische Brillanz und Hartnäckigkeit, wenn es um seine politischen Ziele ging. So lässt sich die Person Harvey Milks umreißen, seines Zeichens erster bekennender Schwuler in den USA, der in ein öffentliches Amt gewählt wurde. 1977 schaffte er es im dritten Anlauf zum Stadtrat von San Francisco. Und dies war nicht nur ein persönlicher Sieg, sondern wurde auch als Triumph der Homosexuellenbewegung gefeiert: «I'm Harvey Milk, and I'm here to recruit you», pflegte dieser seine Reden zu beginnen – und seine Aufrufe blieben nicht ungehört.

Dass sich nun mit Gus Van Sant als Regisseur und Sean Penn als Protagonist ein eigentliches Dreamteam der Ereignisse um den legendären schwulen Stadtrat annahm und MILK realisierte, davon zeugt ein bisher kaum dagewesener Preis- und Nominationsregen – insbesondere von Filmkritikerseite – sowie die acht Oscar-Nominationen, die von

der Auszeichnung als Bester Film und Beste Regie bis hin zum Besten Schnitt, Drehbuch und Hauptdarsteller reichen.

Die Fakten: Harvey Milk wurde 1930 im Staat New York geboren. Er diente in der Marine, war Lehrer und dann an der Wallstreet tätig. 1972 übersiedelte er mit seinem Partner Scott Smith nach San Francisco, wo er einen kleinen Fotoladen, «Castro Camera», eröffnete. Dieser Laden wurde innert Kürze nicht nur zu einem Zentrum für schwule Aktivisten, sondern auch zu einem Brennpunkt für sozial orientierte Quartierpolitik. 1973 kandidierte Milk erstmals für den Stadtrat. Erfolglos. Er kandidierte ein zweites Mal und nach einem weiteren Misserfolg auch für einen Sitz in der kalifornischen State Assembly. Ebenfalls erfolglos. In der Zwischenzeit konnte er die Gewerkschaften für sich gewinnen, er solidarisierte sich mit den Anliegen ethnischer Minderheiten und Senioren, vor allem aber wurde die Wahlbezirkseinteilung zu seinen politi-

schen Gunsten verändert. Und so klappte es schliesslich beim dritten Anlauf. Gleichzeitig wurde der irischstämmige katholische Dan White gewählt, ein ehemaliger Feuerwehrmann. Doch während Milk sich gekonnt auf dem politischen Parkett bewegte und für seine Anliegen immer wieder Mehrheiten fand, erlitt White eine Niederlage nach der anderen. Frustriert entschloss sich White nach nur elf Monaten zum Rücktritt – um ihn anderntags zu widerrufen. Als der amtierende Bürgermeister Moscone es ablehnte, ihn wieder in Amt und Würden einzusetzen, ging White ins Rathaus und erschoss im Dezember 1978 seine «Gegenspieler» Moscone und Milk kaltblütig.

Der Mensch und Politiker Harvey Milk prägte ein Stück amerikanischer Zeitgeschichte, und sein Leben und Wirken kam auch schon zu filmischen Ehren: Wenige Jahre nach der Ermordung Milks realisierte Rob Epstein THE TIMES OF HARVEY MILK (1984) – ein mit dem Oscar ausgezeichnetes Dokumentar-

tarfilm. Epstein rekapituliert darin die sechziger/siebziger Jahre, angefangen mit «Stonewall», jenen legendären Krawallen um die gleichnamige Bar im New Yorker Greenwich Village im Juni 1969, als sich die Homosexuellen erstmals gegen die Repression durch die Polizei zur Wehr setzten und damit das Startzeichen für ihre politische und gesellschaftliche Emanzipation gaben. Anhand der Aussagen von Weggefährten und Mitstreitern liess Epstein in einem virtuos arrangierten Mix von Archivmaterial und Interviews mit Zeitzeugen die Geschehnisse um Harvey Milk wieder-aufleben.

Gus Van Sant liess sich für seinen Spielfilm nicht nur vom illustren Vorgängerkino inspirieren, sondern inszenierte ihn als fast identisches Remake: Er lässt seinen Film mit eben den authentischen TV-Aufnahmen zu der Ermordung Milks beginnen, mit denen Epstein schon seinen Dokfilm begann. Wie jener blendet Van Sant in die Zeiten von Stonewall zurück und verwendet als «erzählerische Klammer» für seinen Film Milks ideelles Vermächtnis und «Testament», das dieser angesichts vielfacher Todesdrohungen nach seiner Wahl auf Tonband aufzeichnete und das er – wie Epstein – ebenfalls passagenweise zitiert. Virtuos verwebt Van Sant diesen roten Faden mit grobkörnigem Archivmaterial und den inszenierten Sequenzen. Ausserdem arbeitete Van Sant nicht nur mit brillanten Darstellern, er achtete auch auf ihre physische Ähnlichkeit mit den realen Persönlichkeiten – die manchmal geradezu verblüffend übereinstimmt (Fotos der realen Personen finden sich im Abspann). Mit Ausnahme vielleicht von Sean Penn, der aber die – nicht allzu grossen – physiognomischen Differenzen mit einer erstaunlichen Mimesis wettmacht: Mit Verve

spielt er ebenso den koketten Charmeur wie den Lover, den Aktivist wie den smarten Politiker – eine darstellerische Leistung, für die Penn, der bereits Oscar-Preisträger ist, nun zum fünften Mal nominiert ist.

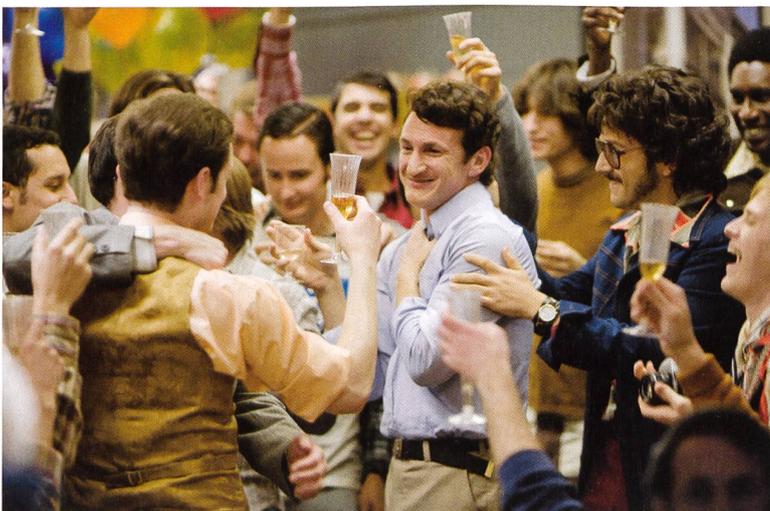
Gus Van Sant, siebenundfünfzigjährig und selbst schwul, gilt als «Spezialist» für Geschichten rund um unangepasste Heranwachsende und ihre Initiation ins Erwachsenenleben. Van Sants schillernde Filmografie reicht vom intimen, homoerotischen Debüt (*MALA NOCHE*, 1985) über gesellschaftskritische Hochglanzsatiren (*TO DIE FOR*, 1995, mit Nicole Kidman) bis hin zu seinem kommerziellen Durchbruch mit *GOOD WILL HUNTING* (1997, mit Matt Damon und Robin Williams) und der nüchternen «Dokumentation» über einen Highschool-Amoklauf in *ELEPHANT* (2003 in Cannes mit der Goldenen Palme prämiert). Der neunundvierzigjährige Sean Penn, der als eingefleischter Hollywood-Kritiker gilt, kann seinerseits auf eine Karriere als renommierter Charakterdarsteller zurückblicken: Er spielte in rund vierzig Filmen mit, darunter unter John Schlesinger, Dennis Hopper, Brian de Palma, Tim Robbins, Woody Allen, Kathryn Bigelow, Clint Eastwood oder Sydney Pollack. In den Neunzigern begann er mit *INDIAN RUNNER* selbst Regie zu führen – und realisierte jüngst den beachteten *INTO THE WILD*, die Verfilmung einer Reportage von Jon Krakauer um einen jungen Aussteiger, der bei seiner Suche sowohl das Glück, aber auch den Tod fand.

Doch nicht nur Van Sant und Penn ergänzen sich hervorragend – auch die vielfachen weiteren Bezüge unter Darstellern und Crew bildeten augenscheinlich einen fruchtbaren Boden für das ebenso authentische wie stimmige «Biopic», das *MILK* nun geworden

ist: So spielt Sean Penn etwa mit *Emile Hirsch* zusammen, seinem Protagonisten aus *INTO THE WILD*, der Milks jugendlich-ungestümen Mitstreiter Cleve Jones verkörpert. Und mit dem Darsteller von Milks überkandideltem Lover, Jack Lira (*Diego Luna*), trat Penn bereits in Julian Schnabels *BEFORE NIGHT FALLS* vor die Kamera. Ausserdem liess Van Sant einige der Weggefährten Milks, die in Epsteins Werk auftraten und bei der Entstehung von Drehbuch (*Dustin Lance Black*) und Spielfilm eine ebenfalls wichtige Rolle spielten, in einem Cameo-Auftritt am Film teilhaben: so etwa *Anne Kronenberg*, Milks lesbische Wahlkampfmanagerin, die rund dreissig Jahre später «erneut» an Milks Wahlparty mittantzt. Oder *Cleve Jones*, der als Aktivist «Don Amador» im Film auftritt, sowie *Carol Ruth Silver*, damals Stadtratsmitglied, die in *MILK* eine Wahlkampfheldin spielt – als kleine Hommage an die Weggefährten Milks von damals. Dass der Film bei uns im vierzigsten Jubiläumjahr von Stonewall in die Kinos kommt, ist ein perfektes Timing – nicht zuletzt für die Lesben und Schwulen, die zumindest diesseits des Ozeans zufrieden auf die mittlerweile beachtlichen Errungenschaften in ihrem Engagement um gesellschaftliche Gleichstellung blicken können. Last but not least trägt *MILK* dem Regisseur Gus Van Sant seine zweite Oscar-Nominierung ein und das Verdienst, einen weiteren Meilenstein des Queer Cinema realisiert zu haben.

Doris Senn

R: Gus Van Sant; B: Dustin Lance Black; K: Harris Savides; S: Elliot Graham; A: Bill Groom; Ko: Danny Glicker; M: Danny Elfman. D (R): Sean Penn (Harvey Milk), Emile Hirsch (Cleve Jones), Josh Brolin (Dan White), Diego Luna (Jack Lira). P: Focus Features, Axon Film; Dan Jinks, Bruce Cohen. USA 2008. 128 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich



THE READER

Stephen Daldry

Bernhard Schlinks «Der Vorleser», 1995 erschienen, wurde in neununddreissig Sprachen übersetzt und ausgezeichnet mit vielen internationalen Preisen. Selbst in die Lehrpläne deutscher Gymnasien hat es das Buch geschafft. Schlink, geboren 1944, ist nicht nur Romanautor, der Jurist lehrt Öffentliches Recht und Rechtsphilosophie an der Berliner Humboldt-Universität. Ein so weit verbreitetes Buch evoziert natürlich das Verlangen nach seiner Verfilmung, und wenn in den USA selbst Oprah Winfrey sich in ihrer TV-Sendung «Book Club» um ein Buch bemüht, dann gibt es in der Publikumsgunst kein Halten mehr.

Ist in vielen Fällen bei der Verfilmung die Romanvorlage eher nebensächlich, weil sie nur die Idee liefert, so darf in diesem Fall mit dem Film auch die literarische Vorlage nach Absicht und Wirkung befragt werden, weil Drehbuchautor *David Hare*, erfolgreicher Bühnenautor und Regisseur (WETHERBY, 1985), sich bemüht hat, Schlinks Buch nur mit minimalen Änderungen analog in die filmische Fassung zu transponieren.

Mitte der fünfziger Jahre in Westdeutschland, in einer Provinzstadt, ist der Einstieg in das Geschehen angesiedelt. Dem fünfzehnjährigen Michael wird, nachdem er sich auf der Strasse hat übergeben müssen, von einer jungen Frau um die Mitte dreissig geholfen. Mehrere Monate muss Michael wegen Scharlach das Bett hüten. Nach seiner Gesundung bedankt er sich bei seiner Helferin, der Strassenbahnschaffnerin Hanna, mit Blumen. Dieser Besuch löst eine Beziehung aus, deren fast tägliche intime Begegnung zum Lebensinhalt des Jungen wird. Michael erkennt, dass Hanna an Geschichten interessiert ist, und er beginnt, ihr vorzulesen, wobei seine Auswahl von Homer bis D. H. Lawrence reicht. Das Vorlesen geniessen beide mit derselben Intensität wie die körperliche Liebe.

Aber eines Tages ist Hanna ohne Nachricht verschwunden. Ihre Wohnung hat sie gekündigt.

Michael hat die Schule beendet, ist Student der Jurisprudenz in Berlin geworden. Eine kleine Arbeitsgruppe besucht mit ihrem Professor ein Gerichtsverfahren gegen fünf Aufseherinnen des KZ Auschwitz. Und da sieht Michael Hanna wieder: Hanna Schmitz, angeklagt des vielfachen Mordes. Wie ein Mensch, der nicht weiss, wie ihm geschieht, gesteht sie ihre Taten und nimmt auch die Urheberschaft für ein belastendes Dokument auf sich, um keine Schriftprobe abgeben zu müssen. Da erkennt Michael, dass Hanna Analphabetin ist und sich dafür schämt. Als Hauptschuldige wird sie zu Lebenslänglich verurteilt.

Michaels Gefühle für Hanna bleiben über die Jahre ambivalent. Ein Besuch in Auschwitz soll ihm ihre Taten vergegenwärtigen. Trotzdem wird er von seiner Zuneigung nicht loskommen. Er wird ihr Kassetten mit seinen aufgezeichneten Lesungen von Büchern ins Gefängnis schicken, und Hanna wird mit Hilfe dieser Kassetten lesen lernen und rudimentär schreiben.

Hanna soll entlassen werden und Michael wird als einziger Bekannter gebeten, für sie Wohnung und Arbeit zu finden. Er besucht Hanna und muss, als er sie dann abholen möchte, feststellen, dass Hanna einen anderen Weg gewählt hat, auch mit Hilfe von Büchern, die das Leben so künstlich schildern, wie Hanna das ihre erlebt haben mag.

Regisseur Stephen Daldry meint, dass es ein «Film über Schuld und Bewältigung» sei. Und er präsentiert in einem der Schlussbilder Ilana Mather, die als Kind das KZ, in dem Hanna gegen Menschen tätig war, überlebt hat und heute in einem mit exquisiten Kunstobjekten und Möbeln ausgestatteten Domizil lebt, «nicht schwach und gebrochen, sondern als starke, moralisch und intellektuell unbeugsame Persönlichkeit» (Daldry).

Oft wirkt der Film, als ob er des Romans bedürfte, um seine Aussage deutlich werden zu lassen, fern von der Emotionalität, die von den Bildern der dargestellten Personen ausgeht. Wir haben es nicht mit einer

erklärenden Psychologie der Figuren zu tun, eher mit einem kolportageartigen Zusammenfügen von Geschichten über eine pubertäre Entdeckung der Sexualität und einer über die schuldhafte Vergangenheit eines Menschen, der aber dann für die glückhafte Lebensphase eines jungen Menschen steht. Hanna bleibt im Roman wie im Film eine Person, von der sich der Leser und Zuseher nie abwenden kann. Neben der erfüllenden Sexualität, die sie dem Knaben schenkt, ist ihr in ihrer Scham, nicht einmal schreiben zu können, aber dann mit Intensität diese Mitteilungsförmigkeit zu lernen, immer diese Rätselhaftigkeit, etwas Somnambules zu eigen, was unsere Sympathie für sie aufrecht hält! Ganz im Gegensatz zu den vier Mitangeklagten, die exakt dem Bild unserer Vorstellung von KZ-Wächterinnen entsprechen: gewöhnlich und ordinär.

Das Fiktionale der Geschichten, die Hanna so gerne hört, entspricht der Fiktionalität dieser Literatur- und Filmgeschichte. Man kann trefflich über die unehrenhafte Vergangenheit Hannas diskutieren und wird doch immer wieder zum prägenden ersten Teil der Story, dem erotischen, zurückblenden. Diese Story wird von Schlink chronologisch erzählt, während sie Daldry in Rückblenden berichtet und damit neben der Arbeit an der Maske der im Verlauf um dreissig Jahre alternden *Kate Winslet* dem Werk ein paar filmische Eigenheiten abgewinnt.

Vielleicht wollten uns die Autoren aber vor allem sagen, welche Wirkkraft von der Literatur ausgehen kann, dass selbst finale Verbrechen an Menschen, wenn sie «naiv» begangen sein mögen, durch sie der Entschuldigung möglich sind.

Erwin Schaar

R: Stephen Daldry; B: David Hare, nach dem Roman «Der Vorleser» von Bernhard Schlink; K: Chris Menges, Roger Deakins; S: Claire Simpsons; A: Brigitte Broch; Ko: Ann Roth; M: Nico Muhly. D (R): Kate Winslet (Hanna Schmitz), Ralph Fiennes (Michael Berg), David Kross (junger Michael), Lena Olin (Rose/Ilana Mather), Bruno Ganz (Professor Rohl). P: Anthony Minghella, Sydney Pollack, Donna Gigliotti, Redmond Morris. USA 2008. 122 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich



THE DUCHESS Saul Dibb

Von Beginn an lässt der Film keinen Zweifel daran, dass sie im Mittelpunkt steht: Während die siebzehnjährige Georgiana Spencer im Park des Anwesens ihrer Familie einen Wettlauf zwischen sechs jungen adligen Männern verfolgt und dabei übermütig auf den Sieg von Lord Charles Grey setzt, wird sie aus der Ferne beobachtet. William Cavendish, der Herzog von Devonshire, verfolgt sie mit unverwandten, schmalen Augen, die Kamera ahmt seinen Blick nach. Während er auf die Gruppe junger Menschen starrt, wird das Mädchen immer zielsicherer von der Tiefenschärfe erfasst. Alle anderen um sie herum verblassen. Georgiana ist das Zentrum der Erzählung.

THE DUCHESS erzählt die Geschichte der Herzogin von Devonshire (1757–1806), die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts der britischen Gesellschaft ihren Stempel aufdrückte. Eine aussergewöhnliche, schillernde Frau: Sie war liberal, eine Befürworterin der amerikanischen und französischen Revolution, sie engagierte sich politisch, ausserdem wurde sie mit ihren kunstvoll hochgesteckten Perücken, phantasievollen Hüten und extravaganten Kleidern zur Mode-Ikone.

Nach dem Bestseller von Amanda Foreman, 1997 mit dem Whitbread Prize für die beste Biografie ausgezeichnet, inszenierte Saul Dibb (BULLET BOY) ein Historiendrama, das vor allem die unglückliche Ehe Georgianas schildert. Dabei hatte sich das Mädchen so gefreut, als ihre Mutter von den erfolgreichen Verhandlungen mit dem wesentlich älteren, überaus reichen Cavendish berichtet. Doch schon bald nach der Hochzeit stellt sich Ernüchterung ein. Der Herzog bringt kaum Interesse für seine Frau auf. Lieber kümmert er sich – in einem etwas zu stark geratenen Kontrast – um seine Hunde. Seine grösste Obsession gilt der Zeugung eines männlichen Erben. Schon in der Hochzeitsnacht hatte er Georgiana ungeduldig mit einer Schere aus dem Korsett befreit. Doch die bringt erst ein Mädchen zur Welt, später ein zweites.

Die Kluft zwischen Herzog und Herzogin provoziert ein packendes Schauspiel-Duell. Keira Knightley – sie war schon in PRIDE AND PREJUDICE in einem *period piece* zu sehen – verleiht ihrer Figur Anmut und Intelligenz, Schönheit und Lebensfreude. Ihren Niederlagen begegnet sie mit unterdrücktem Zorn, den grössten Verletzungen mit weiser Nachsicht, bei politischen Kundgebungen bezaubert sie die Menschen mit Charisma und Natürlichkeit. Anders Ralph Fiennes: gefühlkalt, arrogant, zweckorientiert. Wenn sein Gegenüber ihn langweilt, verdreht er unwillig die Augen, seine Unterhaltungen beschränkt er auf geflüsterte Befehle. Der Wutausbruch, mit dem er Georgiana im letzten Drittel des Films in die Schranken weist, kommt darum umso erschreckender. Beim Abendessen sitzen Mann und Frau, durch Etikette und Kleidung in ihre Rollen gezwängt, an den Enden des überlangen Tisches – die Distanz könnte nicht grösser sein.

Zwischenzeitlich hat sich Georgiana mit Lady Elizabeth Foster angefreundet, ihrer einzigen Vertrauten. Durch sie ermuntert, beginnt die Herzogin eine Affäre mit Charles Grey, dem späteren Premierminister. Doch dann geschieht etwas, was sie zutiefst verletzt: Der Herzog macht Elizabeth zu seiner Mätresse, lässt sie sogar in Chatsworth wohnen und holt ihre drei Söhne zu sich. Sie hatten bislang beim geschiedenen Vater gelebt, der jeden Kontakt zur Mutter kategorisch verbat. THE DUCHESS ist auch ein Film darüber, wie sehr die Frauen im achtzehnten Jahrhundert ihrer Rechte beraubt sind und auf Umwegen ihre Chancen ergreifen müssen. Zum emblematischen Bild wird das Wiedersehen von Elizabeth und ihren Söhnen, dazu der Herzog als Vatersersatz: eine glückliche Familie, die Georgiana ihm nicht geben konnte.

Mit bewundernswerter Genauigkeit rekonstruiert THE DUCHESS das achtzehnte Jahrhundert: Parks, Feudalsitze, Möbel, Requisiten, Bezüge, Kerzenhalter und vor allem die Kleidung. Besonders Georgiana drückt

durch das Äussere ihre Gefühlswelt aus. Hohe Perücken und enge Korsetts: Selbstbewusst macht sie in der Öffentlichkeit auf sich aufmerksam und schuf so einen Menschen, der sie privat nicht sein durfte. Dabei haben die Georgiana-Porträts von Thomas Gainsborough den Filmbildern Pate gestanden. Das Drehbuch profitiert von der peniblen Recherche Amanda Foremans. Trotzdem haben sich die Autoren Freiheiten erlaubt. Die lesbische Beziehung zwischen Georgiana und Elizabeth wird im Film nur vage angedeutet. Sie dient als Gegenentwurf zu der Gefühlskälte und der Entfremdung, die an THE OTHER BOLEYN GIRL, aber auch an Stanley Kubricks BARRY LYNDON erinnern. So wie sich dort Marisa Berenson Zigarettenrauch ins Gesicht blasen lassen muss, wird auch Georgiana Opfer der Gleichgültigkeit ihres Mannes. Von den zahlreichen Jane-Austen-Verfilmungen, von SENSE AND SENSIBILITY bis PRIDE AND PREJUDICE, Filme, in denen Mann und Frau nach einigem Hin und Her wieder zueinander finden, ist THE DUCHESS weit entfernt. Hier geht es um Pragmatiker, die – eingezwängt in ein starres gesellschaftliches Korsett – ihren eigenen Vorteil suchen. Man hätte gern mehr erfahren über die politischen Hintergründe, die sich in der Figur des Charles Grey niederschlagen. Und doch wird deutlich, dass sich England am Ende des achtzehnten Jahrhunderts im Wandel befindet. Die Aufklärung verdrängt das Rokoko, das Bürgertum wehrt sich gegen die feudalen Ordnungen, die Frauen werden selbstbewusster. Nichts wird mehr so sein, wie es vorher war.

Michael Ranze

R: Saul Dibb; B: Jeffrey Hatcher, Anders Thomas Jensen, Saul Dibb, nach der Biographie von Amanda Foreman; K: Gyula Pados; S: Masahiro Hirakubo; A: Michael Carlin; Ko: Michael O'Connor; M: Rachel Portman. D (R): Keira Knightley (Georgiana, Herzogin von Devonshire), Ralph Fiennes (William Cavendish, Herzog von Devonshire), Charlotte Rampling (Lady Spencer), Dominic Cooper (Charles Grey), Hayley Atwell (Bess Foster). P: Paramount Vantage, Magnolia MAE Films, Qwerty Films, BBC Films, Pathé. GB, I, F 2008. 110 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich



DER KNOCHENMANN

Wolfgang Murnberger

Die Kriminalromane von Wolf Haas sind von einer entrückten Gegenwärtigkeit gekennzeichnet. Immer hat man das Gefühl, als wäre man als Leser mittendrin im Geschehen, und doch bleiben die Menschen unnahbar. Das hat viel mit den Figuren und Schauplätzen zu tun, die Haas in seinen Geschichten rund um den Privatdetektiv Brenner entwirft. Brenner, wegen notorischer Langsamkeit aus dem Polizeidienst entlassen, ist schon an so manchen Dingen im Leben gescheitert, und wie alle Figuren bei Wolf Haas entspricht er dem Bild des kleinen Mannes von der Strasse: bemitleidenswert und irrational.

Das erklärt natürlich noch nicht Wolf Haas' Erfolg im deutschsprachigen Raum und einen dreifachen Deutschen Krimi-Preis, aber vielleicht die Sympathie, die man den Verfilmungen durch Wolfgang Murnberger und seinem Hauptdarsteller Josef Hader entgegenbringt. Denn die gemeinsam mit Haas entworfenen Adaptionen sind wie ihre Vorlagen im Ton unaufdringlich, nehmen ihre Figuren ernst und zeigen vor allem Verständnis für die Irrungen und Wirrungen, denen sich Brenner bei seinen widerwillig ausgeführten privaten Aufträgen ausgesetzt sieht. Und wenn sich dazu, wie bei *SILENTIUM* (2005), eine tagespolitische Aktualität gesellt, tritt die unschwer zu erkennende Kritik der Filme an gesellschaftlichen Nöten umso stärker zutage: Eine bessere Werbung als der Skandal rund um pornografische Fotos und "Bubendummheiten" des Priesterseminars im niederösterreichischen St. Pölten hätte es für *SILENTIUM* nicht geben können.

Nun haben sich Haas, Murnberger und Hader erneut zusammengefunden, um mit *DER KNOCHENMANN* einmal mehr einen Blick in die viel zitierten Abgründe der - österreichischen - Seele zu werfen. Das schreibt sich zugebenermassen schnell und klingt einfach, ist in Wahrheit jedoch eine komplexe und komplizierte Sache, denn wenn von nationalen Befindlichkeiten die Rede ist, braucht es zum Erkennen derselben den Blick von aussen. Deshalb sind die unter-

schiedlichen, fast immer ländlichen Schauplätze, in denen sich der notorische und vor allem überzeugte Wiener Brenner mit einer einheimischen Wahrheit konfrontiert sieht, mehr als Lokalkolorit und Schauwert: Sie sind ein geschlossenes System - wie etwa der Rettungsdienst in *KOMM, SÜSSER TOD* oder das Knabeninternat in *SILENTIUM* - und Teil der Menschen selbst. Hier wohnt, arbeitet und stirbt man. Wenn man Pech hat eben vorzeitig wie in der Südsteiermark, wo *Josef Bierbichler* als Wirt namens Löschenkohl eine gleichnamige Backhendlstation betreibt.

In einem Provinzdorf wie diesem, an dem es eigentlich keine Geheimnisse gibt und jeder alles über den anderen weiss - nicht umsonst geht das grosse Finale von *DER KNOCHENMANN* bei einem Maskenball über die Bühne -, ist Brenner der neugierige Störenfried, der das geschlossene System ins Wanken bringt. Bereits die ersten Minuten des Films wollen das verdeutlichen, wenn zum knisternden Elektrosoundtrack der «Sofa Surfers» eine Knochenmehlmaschine Hühnerfleisch verarbeitet und wieder ausspuckt: Es ist ein Räderwerk, in dem die einzelnen Teile ineinandergreifen und so genau aufeinander abgestimmt sind wie das dörfliche Leben, bis plötzlich ein Störfaktor von aussen das Getriebe zum Knirschen bringt und sich zwischen den Geflügelknochen ein menschlicher Finger findet. Spätestens nach diesem buchstäblichen Fingerzeig kann Brenner, der eigentlich für eine Kreditfirma für den Rücktransport eines unbezahlten Wagens zuständig wäre, nicht mehr zurück: Ist der unauffindbare Schuldner nur eine von mehreren Leichen, die Löschenkohl im Keller hat? Und von wem wird der bodenständige Wirt, der gelegentlich Ausflüge nach Bratislava unternimmt, erpresst?

Die sogenannte tiefe Provinz, bereits bei Wolf Haas weniger misstrauisch beäugt als verständnisvoll gezeichnet, wird bei Murnberger endgültig zur lustvoll ausbuchstabilten Seelenlandschaft. Die Backhendlstation «Löschenkohl» mag zwar am Ende der Welt liegen, aber über die Menschen er-

fährt man hier trotzdem oder gerade deshalb allerhand. Denn auch wenn der lakonische Unterton der Vorlage stets spürbar ist, bleibt die Erdung immer vorhanden. Und der Sympathie mit den notwendigerweise überzeichneten Figuren tut dies keinen Abbruch: Burgtheater-Schauspielerin *Birgit Minichmayr* als einsame, abgeklärte Schwiegertochter wirkt selbst mit steirischem Kunstdialekt authentisch, und wenn sie auf dem Rücken liegend im Rohbau ihres Hauses meint, sie würde dieses am liebsten wegsprengen, spricht sie wohl einer ganzen vergessenen Region aus der Seele.

Denn Murnberger geht es nicht um Authentizität, sondern um Aneignung: Abseits eines angestregten Heimatdiskurses und dem Nachspüren des spezifisch "Österreichischen" geht es hier eher um das, was das Land aus den Leuten macht, was frappant an Murnbergers Regiedebüt erinnert: *HIMMEL ODER HÖLLE* (1990) ist heute einer der wichtigsten Beiträge zum Neuen österreichischen Film. «Nur weil ich vom Land bin, heisst das noch nicht, dass ich deppert bin», meint einmal der Sohn des Hauses und glaubt, die Welt zu verstehen. Seiner Fehde mit dem Vater um Grund und Boden hilft das wenig.

Am Ende von *DER KNOCHENMANN* stehen Brenner und sein Langzeitfreund Berti ohne Benzin auf der Wiener Südosttangente, einer der meist befahrenen Strassen Europas. Brenner hätte beinahe mehr als nur sein Herz in der südsteirischen Backhendlstation gelassen. Eine Autopanne so kurz vor dem Ziel, doch das macht nichts, weil es in der Stadt, wie Brenner meint, trotzdem am schönsten sei. Aber eben nicht immer am spannendsten.

Michael Pekler

R: Wolfgang Murnberger; B: Josef Hader, Wolfgang Murnberger, Wolf Haas, nach dem gleichnamigen Krimi von Wolf Haas; K: Peter von Haller; S: Evi Roman; A: Andreas Donhauser, Renate Martin; Ko: Martina List; M: Sofa Surfers. D (R): Josef Hader (Brenner), Josef Bierbichler (Löschenkohl), Birgit Minichmayr (Birgit), Christoph Luser (Pauli), Simon Schwarz (Berti). P: Dor Film; Danny Krausz, Kurt Stocker Österreich 2008. 121 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



LET THE RIGHT ONE IN Tomas Alfredson

Ungebrochen ist die Faszination des Vampirfilms, der wie keine andere Spielart des Horrorgenres Liebe und Tod, Verführung und Gewalt, Romanze und sexuelle Gier zusammenbringt. Dass die Gattung so unsterblich ist, verdankt sie der Tatsache, dass sie sich immer wieder frisches Blut zugeführt hat, sei es, indem sie die Geschichten in der Gegenwart angesiedelt hat, in realen Grossstädten ebenso wie in obskuren Kleinstädten, die Blutsauger zu High-Tech-Vampiren machte (wie in der *BLADE*-Trilogie), oder indem sie sich mit anderen Genres vermählte (etwa in *BLACULA* einen schwarzen Vampir erschuf, Vampir-Western und Vampir-Biker präsentierte oder sich mit *THE LOST BOYS* den Teen-Film einverleibte). In ihrer Anpassungsfähigkeit gerieten die schlechteren Vertreter des Genres dabei allerdings oft zu modernistisch, was dazu führte, dass sie schnell veralteten – zumindest, wenn man die Musik der achtziger Jahre heute genau so nervtötend findet wie die damaligen Frisuren. Das wird dem schwedischen *LET THE RIGHT ONE IN* nicht passieren, denn obwohl die Geschichte – wie schon die Romanvorlage – im Jahr 1982 angesiedelt ist (Breschnew ist noch Vorsitzender der KPdSU, der Rubik-Würfel ein gängiges Spielzeug), besticht die Inszenierung des dreißigjährigen Tomas Alfredson geradezu durch ihren Klassizismus, durch einen gelassenen Rhythmus aus starren, langen Einstellungen, die den Schrecken oft in der Totale zeigen und dadurch einiges der Imagination des Zuschauers überlassen. Es gibt keine überflüssigen Kamerabewegungen, die entleerten Bilder erinnern an die Filme von David Cronenberg, die menschenleere Winterlandschaft hat etwas Artifizielles.

Angesiedelt ist das Geschehen in einer trostlosen, mittlerweile in die Jahre gekommenen Neubausiedlung. Wer hier abends unterwegs ist, führt entweder seinen Hund aus oder wankt aus der Kneipe nach Hause. Hier lebt der zwölfjährige Oskar mit seiner Mutter. Als er einmal seinen Vater auf dem Lande besucht und ein Nachbar mit einer Fla-

sche Schnaps auftaucht, kann der Zuschauer sich vorstellen, woran die Beziehung der Eltern zerbrochen sein könnte. Der Film begnügt sich da mit Andeutungen, erwartet vom Zuschauer ein genaues Hinsehen, um bestimmte Details wahrzunehmen, die in der über 600 Seiten starken Romanvorlage ausführlich beschrieben werden. Bleich und blond, mit einem Engelsgesicht und schulterlangen Haaren, deren Mopffrisur an den Darsteller von Astrid Lindgrens MICHEL AUS LÖNNEBERGA erinnert, ist Oskar der geborene Aussenseiter – in der Schule wird er von einem gleichaltrigen Rowdytrio gequält. Seine Rachephantasien ihnen gegenüber lebt er aus, wenn er sein Jagdmesser in einen Baum rammt und dabei Worte am imaginären Gegenüber ausprobiert wie einst Travis Bickle vor dem Spiegel in Scorseses *TAXI DRIVER*.

Dabei lernt Oskar eines Nachts die gleichaltrige Eli kennen, die gerade in die Wohnung nebenan gezogen ist. Schwarzhäutig und schwächling ist sie – und läuft draussen im Schnee barfuss herum und nur leicht bekleidet. Zur Schule geht sie nicht, und Oskar begegnet ihr ausschliesslich im Dunkel der Nacht.

Der Zuschauer ahnt, was es mit Eli auf sich hat, hat er doch in der Sequenz davor gesehen, wie ein älterer Mann auf einem Waldweg einen Jungen attackierte, ihn kopfüber an einem Baum hochzog und ihm das Blut abzapfte, um es in einen mitgebrachten Kanister zu füllen. Als er dabei jedoch von dem Pudel zweier Mädchen überrascht wurde, der plötzlich (in einer wunderbar surrealen Totale) neben ihm stand, lief er in Panik davon, den schon zu einem Drittel gefüllten Kanister zurücklassend. Dafür wird er von Eli in barschem und wütendem Tonfall zu rechtgewiesen. Die Kamera konzentriert sich in dieser Szene ganz auf den eingeschüchtert wirkenden Mann, die Stimme Elis kommt von ausserhalb des Bildes. Daran denkt man, wenn sie sehr viel später auf Oskars Frage nach ihrem Alter antwortet, «zwölf – aber schon lange». Man stellt sich vor, dass der

Alte nicht ihr Vater ist, sondern eher ihr Sklave, einer, der vielleicht auch einmal jung war, nun aber gealtert ist und zunehmend weniger in der Lage, seinen Verpflichtungen nachzukommen. Daraus wird er später die Konsequenzen ziehen.

LET THE RIGHT ONE IN ist ein Film über Zwölfjährige – aber kein Film für Zwölfjährige. Insofern formuliert der Film auch einen Gegenentwurf zu dem Überraschungserfolg *TWILIGHT* (nach dem Bestseller von Stephenie Meyer). Der ist sehr spezifisch auf ein weibliches Teen-Publikum zugeschnitten, dessen Sehnsüchte er formuliert, dabei aber deren Erfüllung gänzlich ausspart. Dagegen ist *LET THE RIGHT ONE IN* ein Film, der zwar die Gewalt, die Oskar in Gestalt seiner Mitschüler gegenübertritt, nicht weniger drastisch zeigt als den Überlebenstrieb des Vampirs. Mag dieser in seinem Bluttausch auf jüngere Zuschauer verstörend wirken, so nimmt diese Verstörung für den erwachsenen Kingänger melancholische Züge an – als Abschied vom Behütetsein der Kindheit. Man darf dabei durchaus an George A. Romeros vor dreissig Jahren entstandenen *MARTIN* denken. Das war eine andere Vampirgeschichte, die das Dilemma des heranwachsenden Jugendlichen auf eindringliche Weise innerhalb der Konventionen des Genres erzählte. *LET THE RIGHT ONE IN* endet zwar mit einem Aufbruch ins Licht, aber die Hoffnung ist trügerisch, weil man vermuten muss, dass Oskar künftig die Rolle des alten Mannes einnehmen wird.

Frank Arnold

LÄT DEN RÄTTE KOMMA IN / *LET THE RIGHT ONE IN* (SO FINSTER DIE NACHT)
R: Tomas Alfredson; B: John Ajvide Lindqvist, nach seinem gleichnamigen Roman; K: Hoyte van Hoytema; S: Dino Jonsäter, Tomas Alfredson; A: Eva Norén; Ko: Mariana Strid; M: Johann Söderqvist. D (R): Kare Hedebrant (Oskar), Lina Leandersson (Eli), Per Ragnar (Hakan), Henrik Dahl (Erik), Karin Bergqvist (Yvonne), Peter Carlberg (Lacke), Ika Nord (Virginia), Mikael Rahm (Jocke), Karl-Robert Lindgren (Gösta), Anders T Peedu (Morgan). P: EFTI; John Nordling, Carl Molinder. Schweden 2007. Farbe; 114 Min; CH-V: Ascot-Elite Entertainment, Zürich; D-V: MFA+, Regensburg





SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

**DIE WICHTIGEN
INFORMATIONEN ...**

**DIE RICHTIGEN
BILDER ...**

**DIE KOMPETENTE
BERATUNG ...**

Ganz zentral:

Nur wenige Minuten
vom Hauptbahnhof Zürich entfernt
bietet die Zweigstelle
der Cinémathèque suisse in Zürich
zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- HERVORRAGENDER FOTOBESTAND
- HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG
- SCHWERPUNKT CH-FILM

Öffnungszeiten

Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und
14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten

Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–
Kopien Fr. –.50 / Studenten Fr. –.30
Bearbeitungsgebühr
für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich
Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design-konzept: www.cafreallig.ch

PRANZO DI FERRAGOSTO Gianni di Gregorio

Spätestens seit Dino Risis *IL SORPASSO* wissen wir Kinogänger, wie schwer es ist, am 15. August in Rom auch nur eine Menschenseele zu finden. An Ferragosto herrscht Ausnahmezustand. Die Strassen sind leer, die Wohnhäuser verwaist, die Geschäfte und Bars geschlossen. Das Leben findet anderswo statt, sobald die Sommerhitze die Grossstädter alljährlich aufs Land vertreibt.

Es scheint kaum vorstellbar, dass sich hinter den Fassaden doch so etwas wie urbane Geschäftigkeit zutragen könnte. Gianni di Gregorios Debütfilm entdeckt uns die Welt derer, die daheimgeblieben sind: als ein tragikomisches Idyll des nicht unbedingt freiwilligen Verharrens. Die Protagonisten seines Films haben allerdings ohnehin die Beschaulichkeit des Provinzlebens in die Metropole hinübergerettet. Man kennt sich in der kleinen Nachbarschaft in Trastevere, schreibt beim Lebensmittelhändler an und bedenkt bei einem kleinen Weissen klaglos, wie das Leben an einem vorüberzieht.

Die resigniert-heitere Fügsamkeit ist das Lebenselement Giannis (der vom Regisseur selbst gespielt wird), der in fortgeschrittenem Alter noch immer bei seiner gebietrischen Mutter wohnt. Die kokette, alte Dame liebt das Wohlleben und hat sich einen neugierigen, prüfenden Blick für die männliche Schönheit bewahrt. Er ist ihr ein aufopferungsvoller Sohn und seit ewigen Zeiten daran gewohnt, seine eigenen Lebensträume hintan zu stellen. Mit einer unentwirrbaren Mischung aus Sohnesliebe, Pflichtgefühl und Trägheit führt er den Haushalt und liest ihr beim Schlafengehen aus «Die drei Musketiere» vor. Da er dem Hausverwalter die Miete seit einigen Monaten schuldig ist, willigt er ein, dessen Mutter zu Ferragosto zu beherbergen und zu kochen. Sodann melden sich auch noch dessen Tante und die Mutter eines Schulfreundes an. Die Feiertage werden zu einer wacker bewältigten Belastungsprobe seiner Verfügbarkeit, münden in einen nur für kurze Verdauungspausen unterbrochenen Marathon der kulinarischen Genüsse.

Seine Freunde und Nachbarn wären wohl ratlos, würde man sie fragen, wann man Gianni das letzte Mal hat «Nein» sagen hören. Er versteht sich auf die Diplomatie des Alltäglichen, ist ein Genie der Umgänglichkeit. Sein Tonfall ist die Beschwichtigung, er benennt alles vorzugsweise in der Niedlichkeitsform; voller demütiger Freude an der Unerheblichkeit der Dinge. Gianni schlawinert sich durch das Provisorium seines Lebens mit der stillen Ahnung, dass es längst das Stadium der Endgültigkeit erreicht hat. Er ist in einem Alter, in dem der Ehrgeiz zur Veränderung, die Offenheit für Neues schon lange abgestorben sind.

Sein Darsteller hat jedoch selbst noch einmal den Aufbruch gewagt. Nach Jahrzehnten des diskreten Wirkens im Theater und später als Regieassistent und Co-Autor von Filmemachern wie Matteo Garrone führt er nun zum ersten Mal selbst Regie. *PRANZO DI FERRAGOSTO* ist gewissermassen die komödiantische Variante von Garrones Psychodramen *L'IMBALSAMATORE* und *PRIMO AMORE*, in denen es um private Herrschaftsverhältnisse geht, um die Macht, die eine Figur über das Leben der anderen beansprucht – und verrät doch eine ganz eigene Handschrift. Der Debütant wirft einen zärtlichen Blick auf die Falten und die Altersflecken auf der Haut seiner Heldinnen. Sie sind, anders als in Hollywoodfilmen über das Alter, keine Karikaturen der Rüstigkeit, sondern eigensinnige Persönlichkeiten. Jeder darf in diesem Film zumindest ein wenig sich selbst spielen. Die grosszügige Inszenierung schafft einen Raum, in dem sich das Leinwandtemperament der Laiendarstellerinnen prächtig entfalten kann. Achtsam mischt sich die Handkamera in ihr munteres Treiben. Sie gehorcht einer gleichsam unbändigen Zurückhaltung.

Gerhard Midding

R, B: Gianni di Gregorio; K: Gian Enrico Bianchi; S: Marco Spoletini. D (R) G. di Gregorio (Gianni), Valeria De Francis (Giannis Mutter), Marina Cacciotti (Alfonso Mutter), Maria Cali (Zia Maria), Grazia Cesarini Sforza (Grazia). P: Archimede; Matteo Garrone. I 2008. 75 Min. CH-V: Xenix



LA FORTERESSE

Fernand Melgar

Ein Junge mit vernarbtem Gesicht erzählt, wie sein Vater umgebracht wurde – ein Vater erzählt unter Tränen vom brutalen Tod seines Sohnes. Er wurde so sehr verstümmelt, dass nur noch ein Körperrumpf von ihm übrig blieb. Es sind Szenen, wie sie in keinem Horrorfilm grässlicher dargestellt werden könnten. In den Interviewbüros des Empfangszentrums für Asylsuchende aber ist es trauriger Alltag. So sehr Alltag, dass die Befragenden die schrecklichen Erzählungen scheinbar ohne emotionale Rührung in ihr Computerformular eintippen, immer wieder nachhaken und zum Trost den in Tränen ausbrechenden Befragten ungeschickt ein Glas Wasser anbieten.

Die Geschichte eines Somaliers, der mit Wunden am Bein vierzig Tage durch die Wüste geirrt ist und dem schliesslich auf einem kleinen, überfüllten Boot die Flucht gelang, wenn auch nur, weil er das Fleisch eines verstorbenen Mitpassagiers gegessen hat, scheint einer Beamtin zu unglaublich, zu viel Schicksal auf einmal: «Das klingt irgendwie zu stereotyp», meint sie. Ihre Beurteilung wird unter anderem ausschlaggebend dafür sein, ob dieser Mann in der Schweiz bleiben kann oder zurückgeschickt wird. Diese Interviews – die Kamera ruht meist still, in Grossaufnahme auf den Gesichtern der Befragten und den Befragenden – gehören zu den eindrücklichsten Momenten, die man seit langem in einem Schweizer Dokumentarfilm sehen konnte.

Der Westschweizer Dokumentarfilmer Fernand Melgar wurde als Sohn spanischer Gewerkschafter, die in Marokko im Exil lebten, geboren und flüchtete 1963 als Zweijähriger mit seiner Mutter in die Schweiz, wo sein Vater als Saisonnier arbeitete. Den Ausschlag, einen Film über Asylsuchende in der Schweiz zu drehen, gab aber nicht nur seine eigene Herkunft, sondern vielmehr die 2006 vom Schweizer Stimmvolk angenommene Initiative zur Verschärfung des Asyl- und Ausländergesetzes.

Im kleinen Städtchen Vallorbe im Waadtländer Jura steht das Empfangs- und

Verfahrenszentrum. Es ist der Ort, an dem über die Zukunft Hunderter von Flüchtlingen bestimmt wird. Die ehemalige Militärkaserne ist ausgestattet mit Stacheldraht, Überwachungskameras und umgeben von einem Zaun, der an einen Hundezwinger erinnert. Melgar dringt mit seinem Filmteam in diesen abgeschotteten Mikrokosmos ein, behutsam und doch dringlich. Sechzig Tage lang – dies die maximale Aufenthaltsdauer eines Gesuchstellenden – dauerten die Dreharbeiten zwischen Herbst 2007 und Frühling 2008. LA FORTERESSE schafft einen exklusiven Einblick in diese «Festung», die auch als Metapher für die Schweiz gelesen werden kann, nähert sich einigen Insassen auf Augenhöhe, beobachtet andere nur aus der Ferne.

Ganz am Anfang zeigt ein Neuankömmling aus Armenien beim Empfang auf der Landkarte, woher genau er kommt. Später wird er von einem Mitinsassen aus Litauen eingeführt: Rauchen muss man auf den Toiletten, damit die Aufseher es nicht merken, Frühstück gibt es nur für Frühaufsteher, und Afrikaner habe es sehr viele hier. «Du wirst schon sehen», beruhigt er ihn. Der Armenier schaut nur traurig und fragt: «Wie lange bist du schon hier?»

Der Alltag im Zentrum ist vor allem von zwei Gefühlen dominiert: der Ungewissheit, wie es weiter geht, und einer aufgezwungenen Langeweile. Die Ausgehzeiten sind strikt geregelt, wer zu spät kommt, wird wie ein rebellischer Jugendlicher behandelt. Und Ausgang bedeutet hier, im Niemandland am Bahnhof Bier zu trinken und von den Einheimischen schräg angeschaut zu werden.

Es gibt in Melgars Film immer wieder in grossartigen Bildern erzählte beinahe surreale Szenen: Ein Asylsuchender verkleidet sich als Nikolaus und verteilt mit verrutschtem angeklebtem Schnauz den Kindern Weihnachtsguetzli. Ein Afrikaner feiert eine Messe, in der er der Schweiz und dem Zentrum dankt und für einen positiven Ausgang der Verfahren betet, der Zentrums-

leiter lässt sich nach und nach von dem leidenschaftlichen Sermon mitreissen. Oder eine Gruppe aus dem Zentrum hilft einem lokalen Forstwart aus und allesamt werden in dieselbe Uniform aus grünen Regenmänteln und gelben Gummistiefeln gesteckt.

Melgar verzichtet sowohl auf Interviews wie auch auf einen Off-Kommentar. In seiner rein beobachtenden Haltung könnte man ihm vorwerfen, dass er keine Stellung beziehe. Doch die Bilder und die Gespräche der Angestellten untereinander sprechen Bände. Die Beamten, zum Teil scheinbar ohne Empathie, zeigt er als Menschen, die einfach nur ihren Job machen. Einem jungen Afrikaner ohne den geringsten Hoffnungsschimmer, der bei einem Gespräch zusammenbricht, wird von einem kaugummikauenden Angestellten, liebevoll zwar, aber hilflos, auf die Schulter geklopft. In einer anderen Sequenz spritzt eine Aufseherin die Gänge des Zentrums vehement mit Duftspray ein. Wenn ein Baby geboren wird, inmitten des Bangens und der Hoffnungslosigkeit, dann freut sich ein Aufseher fast genau so sehr wie die Eltern. Auch das ist Alltag in der Festung.

Wie nahe das Filmteam teilweise an diesen Menschen dran ist, ist bemerkenswert. Trotzdem konzentriert er sich nicht auf Einzelschicksale: Die Geschichte bleibt mal länger bei einem Flüchtling aus Bagdad, dann verweilt er bei einer Roma-Familie und räumt dann wieder Platz ein für einen Togolesen, der auf der Suche nach seinen Eltern in die Schweiz gekommen ist.

Es sind die präzisen Beobachtungen, die von der Diskrepanz der hochdramatischen Schicksale der Insassen und dem Arbeitsalltag der Angestellten erzählen, die Melgars Studie so aussergewöhnlich, so menschlich machen.

Sarah Stähli

R: Fernand Melgar; K: Camille Cottagnoud; S: Karine Sudan; T: Marc von Stürler. P: Climage; Fernand Melgar. Schweiz 2008. 100 Min. CH-V: Look Now!, Zürich



THE WORLD IS BIG AND SALVATION LURKS AROUND THE CORNER Stephan Komandarev

«Welch tolles Pseudonym!» hat meine Tochter letztthin gerufen und nach dem Buch gehascht, in welchem ich schmökerte. «Kein Pseudonym», habe ich gekontert und bin gleichwohl an ihrer Bemerkung hängengeblieben. Ilija Trojanow! – Welch bedeutungsschwangerer Name. Und wie treffend auch für diesen am 23. August 1965 in Sofia geborenen Mann, der – seit er 1971 mit seinen Eltern aus Bulgarien floh – nichts anderes tut als weltenbummeln. Der Rechtswissenschaft und Ethnologie studierte, in Deutschland, Kenia, Indien, Südafrika gleichermaßen zu Hause zu sein scheint, immer wieder Monate lang unterwegs ist und vorwiegend Reisereportagen und -bücher verfasst. Auch seine Romane erzählen vom Unterwegs- und Fremd-Sein. Sind Entdeckungs- und Entwicklungsgeschichten, Berichte innerer und äusserer Odysseen.

Erstmals nun dient ein Trojanow-Buch als Vorlage für einen Film. Nicht der weltbekannte «Der Weltensammler» aus dem Jahr 2006, sondern der zehn Jahre früher entstandene Erstling mit dem wunderschönen, aber unmöglich langen Titel «Die Welt ist gross und Rettung lauert überall». Mit starken Bezügen zu seines Autors Biographie erzählt der Roman die Geschichte eines gewissen Alexander, der mit Nachnamen Luxow (im Buch) beziehungsweise Giorgiev (im Film) heisst. Alexander verbringt seine ersten Lebensjahre unter Obhut von Eltern und Grosseltern in einem Kaff in Bulgarien, «wo Europa endet und der Balkan nie anfängt», wie es im Film heisst. Es sind harsche Zeiten. Das Volk stöhnt unter der Diktatur. Mit seinen Eltern zieht der siebenjährige Alexander auf abenteuerlicher Flucht nach Deutschland. Die Eltern sterben bald. Alex rasselt in eine Depression, leidet an Oblomowitis. Schliesslich ist es sein – im Roman inzwischen sagenhafte neunundneunzig Jahre alter – Grossvater und Taufpate Bai Dan, der nach Deutschland fährt und seinen Enkel auf einer Fahrt auf einem Tandem in die Heimat und das Leben zurückbefördert. Sprachlich verspielt, bisweilen ins Magische abschwei-

hend, häufig die Perspektive wechselnd, ist «Die Welt ist gross und Rettung lauert überall» höchst anspruchsvoller Lesestoff.

Da macht es der unter Regie von Stephan Komandarev entstandene Film seinen Rezipienten schon einfacher: Er ist äusserst süffig. Zieht ab der ersten Sekunde – dem Geschrei einer Gebärenden und dem Klacken fallender Würfel vor dunkler Leinwand – einen in Bann. In Mehrfachverknöpfung verschlingt Komandarev verschiedene Stränge und Ebenen. Vergangenheit mit Gegenwart. Osten und Westen. Alexanders Story mit derjenigen von Bai Dan, Weltgeschichte und Backgammon-Spiel. *THE WORLD IS BIG AND SALVATION LURKS AROUND THE CORNER* ist Schlemihliade, Schelmenspiel, Coming-of-age- und Entwicklungsgeschichte in einem. Ein wenig auch Spielerfilm, in welchem die Philosophie der Würfel zur Metapher menschlicher Befindlichkeit und Verhaltens werden.

So müssig der direkte Vergleich von literarischer Vorlage und filmischer Adaption gemeinhin ist, ist doch anzumerken, dass eines der eindrücklichsten Bilder des Romans – der «auf Friaul niederschwebende Engel» – im Film leider fehlt. Es stammt von der Flucht, auf welcher Vater Vasko mit Schwung Alexander über eine Mauer vom Osten in den Westen wirft, wo dieser – o Wunder! – unversehrt im Heukarren eines zufällig vorbeikommenden Bauern landet. Solche Mystifizierung verbietet sich der Film.

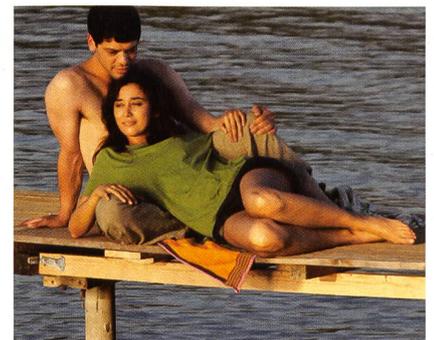
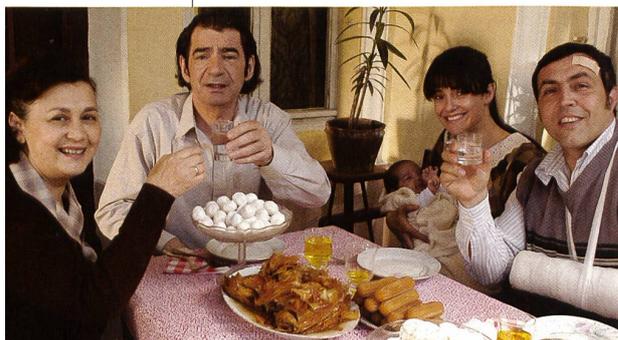
Er ist handfester. Fügt an Alexanders Geburt im Osten dessen zweites Auf-die-Welt-Kommen im Westen direkt an: den gut zwanzig Jahre später passierten Autounfall, bei dem die Eltern sterben und nach dem Alex, an «retroaktiver Amnesie» leidend, sich an nichts mehr erinnert. Stante pede fährt Bai Dan, der Meister aller Würfler, aus der heimlichen Hauptstadt der Spieler nach Halle. Setzt sich mit einem Backgammon-Spiel ans Spitalbett seines ihn nicht wiedererkennenden Enkels. Die Lage scheint hoffnungslos, nach einigen Wochen befindet Bai

Dan, dass die Ärzte Alexander nicht gesunden lassen. Er treibt ein Tandem auf, packt Alex auf den hinteren Sitz, und so strampeln sie los. Quer über die Alpen nach Bulgarien. Eingesprenkelt in diese Tour, auf welcher der Grossvater seinem Enkel nicht nur das Backgammon-Spiel erneut beibringt, sondern auch eine erste Liebe beschert, findet Vergangenheit statt, kommen die Erinnerungen hoch: die Taufe, die Flucht, das Flüchtlingslager in Italien; Mama Yanas Verzweiflung, die Schmach, als Vater Vasko, um seine Familie zu befreien, um Geld zu spielen beginnt.

THE WORLD IS BIG AND SALVATION LURKS AROUND THE CORNER ist geschmeidig, packend, faszinierend, beglückend; unvergesslich die Tandemiade durch die Alpen, stimmungsvoll-melancholisch *Stefan Valdobrevs* Musik; liebevoll-verschmitzt der angeschlagene Tonfall. Des Films grösstes Plus aber sind die Schauspieler: Miki Manojlovic, der mit Charme und Charisma so lebensweise-gütig wie manchmal voll stillen Zorns Bai Dan spielt; Jungschauspieler Carlo Ljubek, der mit erwachsener Bubenhaftigkeit zu bestechen versteht. Ganz zum Schluss fallen nochmals die Würfel. Und wer sich je gefragt hat, wie man mit zwei Würfeln mehr als zwölf Punkte erzielt, wird hier mit des Rätsels Lösung beglückt.

Irene Genhart

R: Stephan Komandarev; B: Stephan Komandarev, Dusan Milic, Ilija Trojanow, Yuri Datchev nach dem gleichnamigen Roman von Ilija Trojanow; K: Emil Christov; S: Nina Altaparmakova; A: Anastas Yanakiev; Ko: Marta Mironska; M: Stefan Valdobrev. D (R): Miki Manojlovic (Bai Dan), Carlo Ljubek (Alex), Hristo Mutafchiev (Vasko), Anna Papadopulu (Yana), Lyudmila Cheshmedzieva (Sladka), Blagovest Mutafchiev (Alex als Kind), Vasil Vasilev-Zueka (Ivo), Stefan Valdobrev (Stoyan), Dorka Gryllus (Maria), Meray Ulgen (Türke), Heinz-Josef Braun (Doktor), Napsugar Forgo (Marta), Georgi Kadurin (Sforza), Pavel Popandov (Besitzer des Cafés), Dobrin Dosev (Schmuggler), Alexander Doynov (Spieler). P: RFF International, Pallas Film, Vertigo/Emotionfilm, Inforg Studio, Dakar; Bulgarian National Television; Stefan Kitanov, Karl Baumgartner, Thanassis Karathanos, Andras Muhi, Danijel Hocevar, Goran Radakovic. Bulgarien, Deutschland, 2008. 105 Min; CH-V: Filmcoopi, Zürich





VERFÜLLZUNGEN

zu **FUR** von Steven Shainberg

«Hunchback, slaughter house, albinos...» sehen wir die amerikanische Fotografin Diane Arbus in einem schaukelnden Bus in ihr Notizbuch eintragen, als wär's eine Einkaufsliste, ein makabrer Aufgabenkatalog für die Zukunft. Es ist das Jahr 1958. Als sie aussteigt und an das schmiedeiserne Tor einer Nudisten-Kolonie tritt, mäht ein hagerer nackter Mann den Rasen.

Man ahnt sie bereits, die Bilder, für die Diane Arbus berühmt werden sollte – Bilder, welche unsere Auffassung davon, was Fotografie kann und darf, was schön und was hässlich ist, für immer durcheinander gebracht haben. Doch was brachte

die damals fünfunddreissigjährige Frau, Tochter eines Pelzhändlers, Gattin eines Werbefotografen und zweifache Mutter, dazu, plötzlich aus all der Biederkeit auszubrechen, in der sie aufwuchs und lebte? Im Buch «Das Leben der Diane Arbus» von Patricia Bosworth findet sich dazu keine Erklärung. Jener kurze Zeitraum, in dem sich Arbus von der Hausfrau und Assistentin ihres Mannes zur souveränen Künstlerin transformiert hat, wird von der Biographin stillschweigend übersprungen. «What happened here?», so hatte der Filmemacher Steven Shainberg schon vor Jahren in seinem Exemplar des Buches jene Leerstelle markiert. Mit **FUR**, der mit

der eingangs beschriebenen Sequenz beginnt, gibt er auf diese Frage nun eine ganz eigene und eigenwillige Antwort. Er beschreibt eine Metamorphose und stützt sich dabei auf lauter biografische Details. Doch die Geschichte, die er aus lauter realen Versatzstücken zusammenknüpft, ist offensichtlich eine reine Erfindung. «Ich finde, es bringt nichts, sich an die Tatsachen zu halten», erklärte Shainberg in einem Interview. «Ich glaube nicht, dass diese etwas offenbaren. Sie erzählen, was man schon weiss. Ich hingegen wollte einen Film machen, der mir etwas über jemanden erzählt, was ich noch nicht wusste, ein Rätsel.»



1 LA BELLE ET LA BÊTE, Regie: Jean Cocteau; 2 Nicole Kidman als Diane Arbus in **FUR**; 3 Robert Downey jr. und Nicole Kidman in **FUR**

Doch das Rätsel, welches der Filmemacher seinem Publikum aufgegeben hat, will offenbar niemand lösen. Von der amerikanischen Kritik wurde FUR verrissen, und das US-Publikum hat ihn trotz Starbesetzung mit *Nicole Kidman* und *Robert Downey jr.* ignoriert. Im deutschsprachigen Raum kam er gar nicht erst in die Kinos, sondern wurde Ende letzten Jahres stillschweigend fürs Heimkino verramscht. Der Film droht, ungesehen zu bleiben, weil offenbar niemand recht weiss, was mit ihm anzufangen ist. Tatsächlich verunmöglicht dieses «imaginary portrait of Diane Arbus» – so der Untertitel des Films – jede eindeutige Zuordnung zu einem Genre. Mehr Märchen als Biopic und doch für ein Märchen zu nah an den Fakten ist der Film ein kurioser Zwitter, ein Zwischenwesen wie die Transvestiten, Schausteller, Behinderten und New Yorker Stadt-Originale, welche Diane Arbus mit Vorliebe porträtierte.

Dabei ist die Textur des Films – wie es sein Titel schon betont – jene des Fells, in dem sich Fakten und Fiktionen verfilzen. Mit dem Fell sind die Pelzmäntel, die der Vater von Diane Arbus hergestellt hat, ebenso gemeint wie die restlos behaarte Haut jenes imaginären Geliebten, den ihr der Film andichtet. Aber möglicherweise auch jene aus Pelzstücken selber zusammengenähte Decke, die Diane einer ihrer Töchter zu Weihnachten geschenkt hat und die sie in einem Brief so beschreibt: «It is a multifold patchwork of every sort of fur, replete with little fox's heads nestled among persian lamb and otter, badger, opossum mink fitch ermine seal caracul wolf civet cat ocelot raccoon, swirling, curling twining altogether. (...) I have never done anything quite so well.»

Wie Diane Arbus diese wunderbare Decke genäht hat, so näht auch Shainbergs Film die verschiedensten Elemente, Erfindungen und Tatsachen, Menschen aus verschiedenen Zeiten und Welten zu einem Patchwork voller Falten zusammen. Als wollte man mit den Augen durch ein weiches Fell streichen, so schraubt sich die Kamera während des Vorspanns in ein Knäuel aus Haaren – es ist ein Sinnbild für all die Themen, die in diesem Film unentwirrbar miteinander verschlungen sind.

Dabei versucht FUR sich nicht allein der komplexen Beziehung von Diane Arbus zum fotografischen Handwerk und zu ihren Sujets anzunähern. Zugleich bringt er – wenn auch weniger offensichtlich – ein weiteres komplexes Beziehungsnetz ins Spiel, jenes zwischen Film und Fotografie, zwischen der Kinogeschichte und den Sujets, welche Diane Arbus besonders interessiert haben. Wie wohl alle grossen Filme kann auch FUR nicht anders, als zugleich sich selbst, das eigene Medium,

die eigene Technik mit zu reflektieren. Dies umso mehr, als sein Thema das Fotografieren ist, sitzt doch in den technischen Eingeweihten des Films immer schon die Fotografie. Wer also die Fotografie im Kino thematisiert, kann gar nicht anders, als dabei auch eine Vivisektion des filmischen Mediums zu betreiben.

«Indem sie Distanz und eine andere Zeit schafft, erlaubt mir die Fotografie im Kino zu denken. Sie erlaubt mir, sowohl den Film zu denken, wie die Tatsache zu denken, im Kino zu sein», schreibt Raymond Bellour in seinem Aufsatz «Le spectateur pensif». Taucht in der unablässigen Bewegtheit des Films eine starre Fotografie auf, so bildet sie eine Insel, ein Loch im Fluss des Films, durch das man aus diesem hinausfällt. Doch fällt der Betrachter dabei unweigerlich auf das filmische Medium zurück. Denn die starre Fotografie zeigt ja nur, woraus die Illusion des bewegten Bildes in Wahrheit besteht: aus lauter regungslosen Einzelbildern. Eine Fotografie im Film bringt darum gleichsam die Technik des Kinos auf die Leinwand und hält einen zum Nachdenken an. Nachdenken etwa über die Mechanik des Projektors, welche den Einzelbildern erst das Tanzen beibringt; über die Blende, welche das Bild stroboskopisch zerhackt und so der Bewegung erst Konsistenz gibt. Eine bemerkenswerte Paradoxie: Damit die starren Abbildungen des bewegten Lebens selbst wieder zu laufen anfangen, muss man nicht Technik abziehen, sondern hinzufügen. Der Eindruck der Unmittelbarkeit entsteht erst, wenn man zusätzliche Mittel, zusätzliche Medien und Apparaturen zwischen Gegenstand und Betrachter schaltet. Dieser Zusammenhang alleine entlarvt schon die klassische Unterscheidung von illusionistischem und realistischem Film als Irrtum. Für den Film steht die tricksende Technik niemals im Gegensatz zum realistischen Eindruck, sondern dieser entsteht erst durch jene.

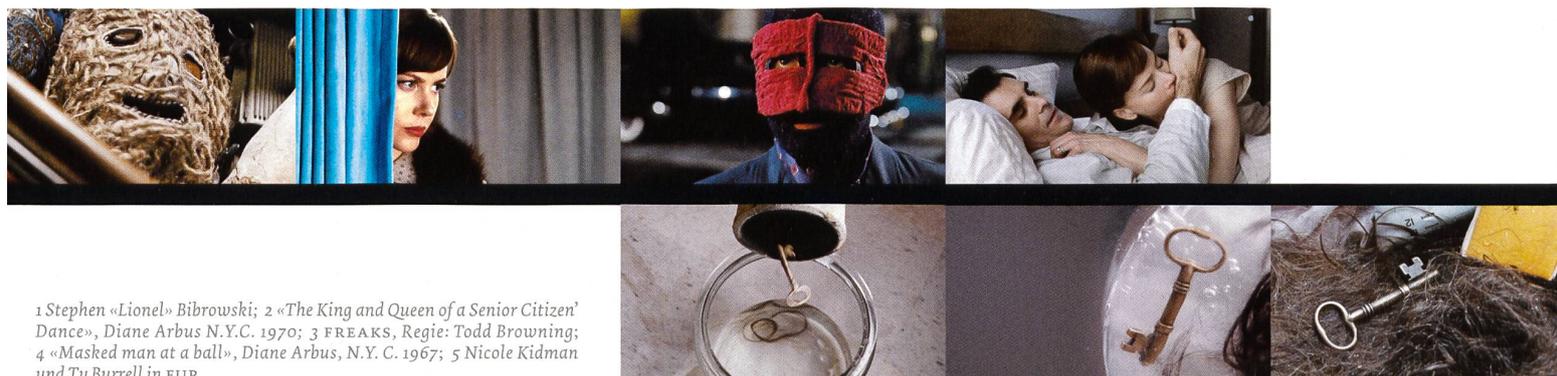
Auch die Bilder von Diane Arbus zeugen von einer solchen Paradoxie. Von einer leicht handhabbaren Nikon-Kamera steigt sie zu Beginn der Sechziger auf eine umständliche Rolleiflex um. Diese Kamera erlaubt keine Schnappschüsse, kein unbemerktes Fotografieren mehr. Stattdessen muss die Kamera vor dem Bauch fixiert werden, während der Künstler auf sie herunterschaut. Wer mit einer solchen Kamera fotografiert, kann sich nicht verstecken, kann nicht heimlich Bilder stehlen. Die hastigen «images à la sauvette» eines Henri Cartier-Bresson oder die mit versteckter Kamera geschossenen Porträts von U-Bahn-Passagieren eines Walker Evans sind mit diesem Apparat nicht möglich. Wer von Diane Arbus fotografiert wurde, war

sich dessen bewusst, hatte Zeit, sich in Pose zu werfen. Das belichtete Negativ ist dabei nur der letzte Schritt in einer Beziehung, die vorher zwischen Fotograf und Sujet hatte aufgebaut werden müssen. Es ist diese Beziehung, welche die Fotografien von Diane Arbus so direkt und intim macht – eine Direktheit und Intimität, welche der umständliche Fotoapparat, der zwischen Künstler und seinem Gegenüber steht, nicht stört, sondern im Gegenteil geradezu erzwingt.

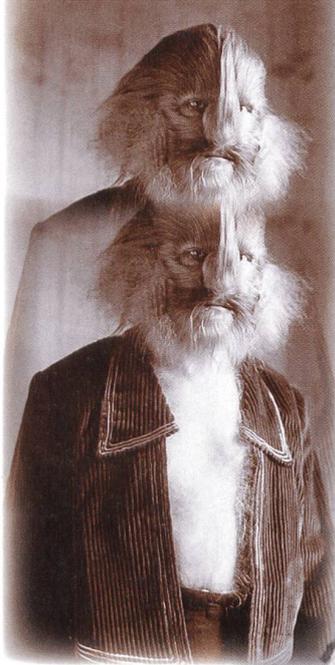
Konsequent also – sowohl im Bezug auf die Filmtechnik als auch auf die Fotografien von Diane Arbus –, dass Steven Shainberg sein imaginäres Porträt mit sorgfältig stilisierten, mit hoch technischen Bildern erzählt. Eine Stilisierung indes, die von ganz anderer Natur ist, als jene auf Diane Arbus' Bildern. In satten, malerischen Farben strahlen die Filmsets von Designerin *Amy Danger*, wo doch Arbus eine Meisterin des scharfen Schwarzweiss war, und die Kamera von *Bill Pope* schlingert um die Figuren, während diese bei Arbus in statischen Posen verharren. So verfilzen sich die Filmsequenzen mit den Fotografien von Diane Arbus, die der Zuschauer in seinem Bildgedächtnis gespeichert hat. Dies umso besser, je klarer die Distanz zwischen beidem ist. Das Filmbild kommt den Fotografien und der Fotografin nahe, gerade weil es diese nie zu imitieren versucht.

Die Verfilzung der Gegensätze, wie sie sich in den Fotografien von Diane Arbus, aber auch in Shainbergs Annäherung an diese Fotografien zeigt, ist das Wesensmerkmal des Unheimlichen. Denn das Unheimliche ist – wie Sigmund Freud in seinem gleichnamigen Aufsatz ausgeführt hat – nicht einfach das Gegenteil vom Bekannten und Altvertrauten. Unheimlich ist vielmehr jener Moment, wo das Bekannte einem fremd und umgekehrt das Fremde vertraut wird. «Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich», schreibt Freud. Und erst in diesem Verwischen der Gegensätze liegt das Beunruhigende des Unheimlichen. Die «singular characters», wie Arbus sie nannte, die man auf ihren Bildern sieht, sind unheimlich eben nicht in dem Sinne, dass sie einen eindeutig abstossen würden. Vielmehr sind sie Märchengestalten, die einen schockieren und zugleich von Kindheit an vertraut zu sein scheinen, sind mythische Wesen und doch real.

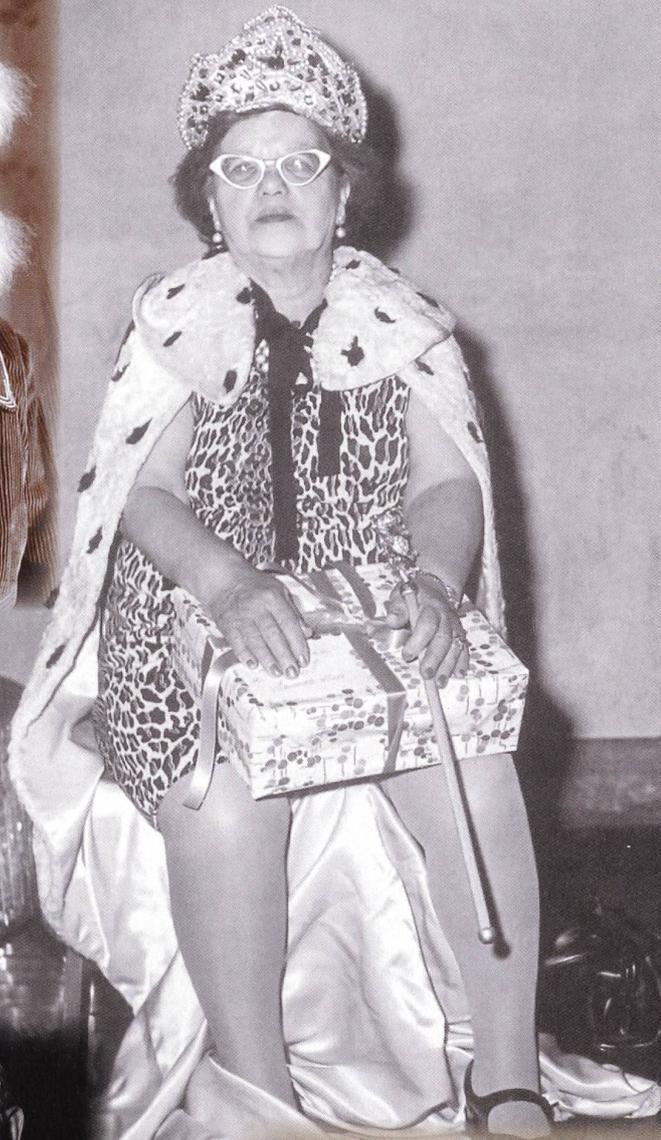
Würden die Fotografien von Diane Arbus die körperliche Deformation und das Abnorme als blosses Monstrosität zeigen, wäre es verwerflich. Und doch ist das Gegenteil, die Verharmlosung und Ablenkung vom Äusseren, ebenso eine Falle. Denn es geht auf diesen Bildern nicht darum, das irritierende Aussehen zugunsten einer angeblich authen-



1 Stephen «Lionel» Bibrowski; 2 «The King and Queen of a Senior Citizen's Dance», Diane Arbus N.Y.C. 1970; 3 FREAKS, Regie: Todd Browning; 4 «Masked man at a ball», Diane Arbus, N.Y.C. 1967; 5 Nicole Kidman und Ty Burrell in FUR



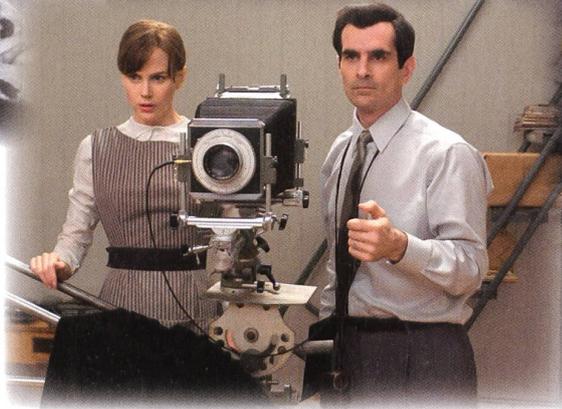
1



2



4

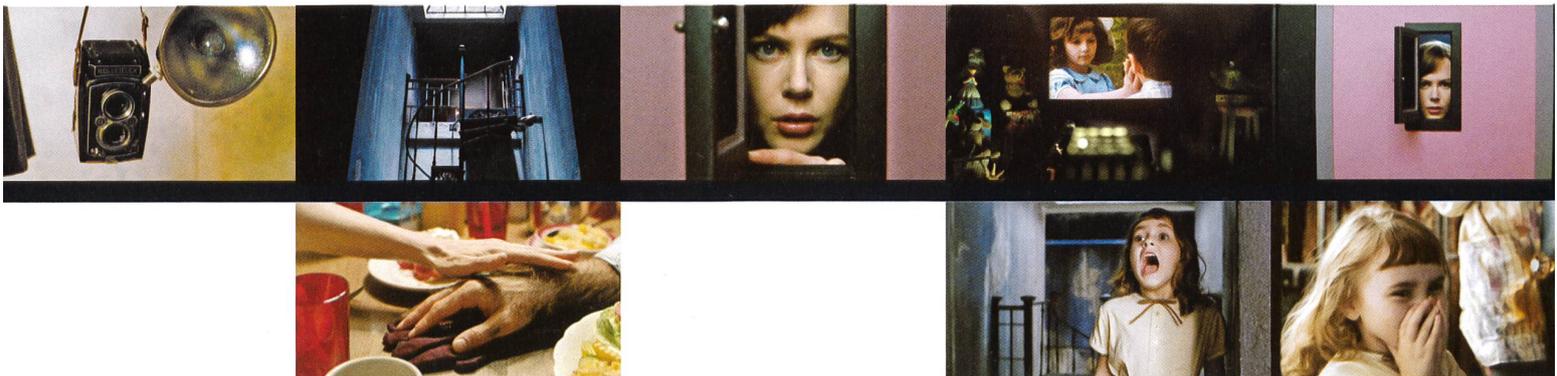
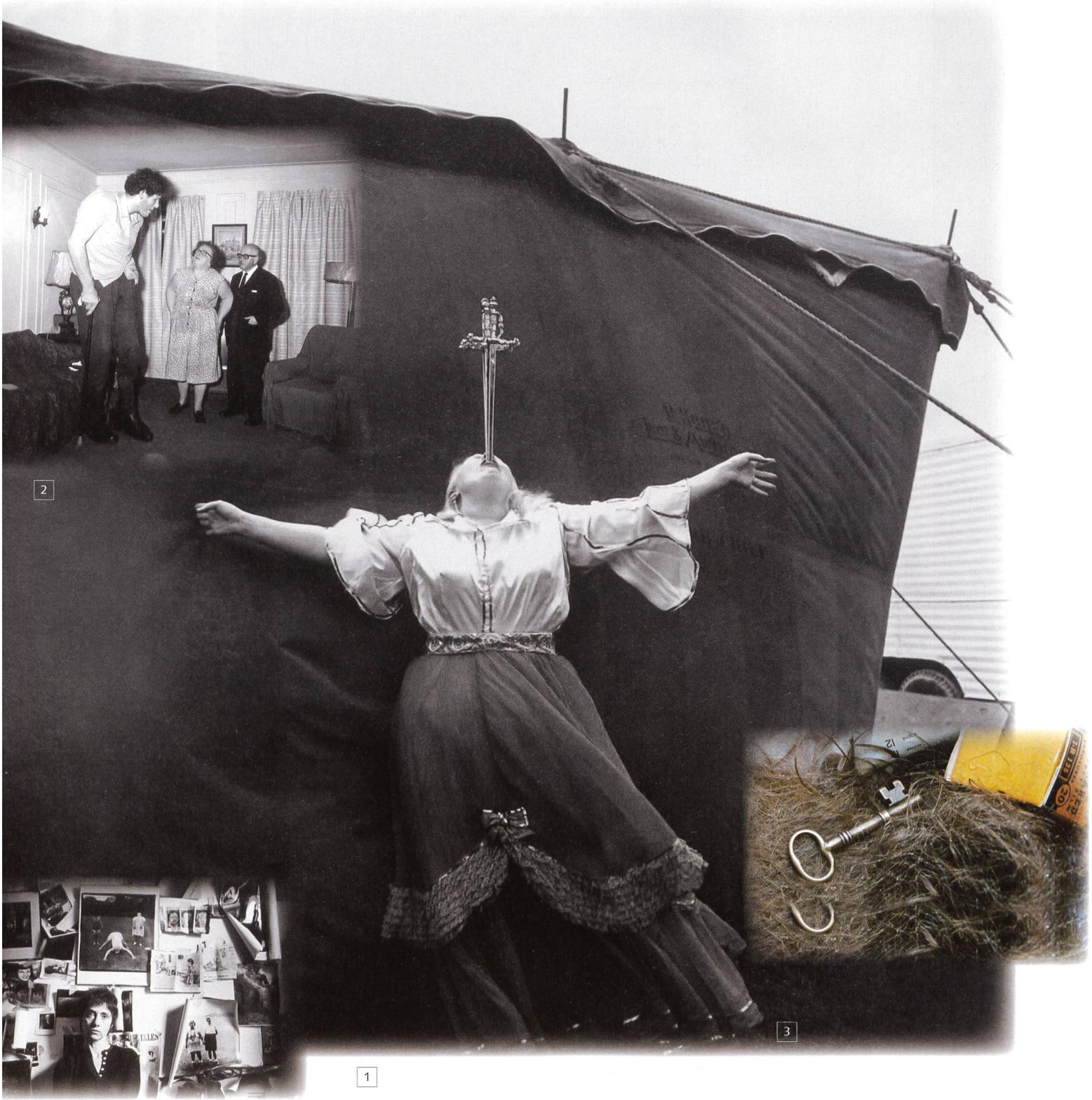


5



3





tischeren Innerlichkeit zu negieren, sondern vielmehr darum, sich die Faszination am Ungewöhnlichen einzugestehen. Eine Faszination, die nicht nur die Fotografin ihren Sujets entgegenbrachte, sondern die von den Fotografierten selbst bewusst angestachelt und auch genossen wurde. Der Schauspieler mit Nadeln im Gesicht, der Riese zu Besuch bei seinen Eltern, der sich verdrehende «Backwards Man» in seinem Hotelzimmer, die schwertschluckende Albinofrau oder der nackte Mann, der als Frau posiert – sie nennen sich selbst voller Stolz «Freaks» und scheuen sich nicht, ihr frappierendes Äusseres mit übertriebenen Posen noch zu unterstreichen. Dabei muss man wissen, dass es vielen Freaks durch die ausbeuterische Zurschaustellung des eigenen Körpers erst möglich wurde, sich gegen Ausbeutung zu schützen und ein selbständiges Leben als mitunter gut bezahlte Artisten zu führen. So wie für das Starlet das schöne Gesicht, so ist auch für den Freak sein Körper das ganze Kapital, auf den er dann auch entsprechend stolz ist. Darin liegt der hohe Anspruch von Diane Arbus' Bildern: Sie zeigt die Freaks nicht als Menschen wie du und ich, sondern zeigt gerade umgekehrt, wie auch der scheinbar Normalste bei genauerer Betrachtung ein Freak ist.

Diese ambivalente Faszination für die Freaks, der Diane Arbus erlag, ist freilich eine, die auch dem Film seit seinen Anfängen inne wohnt. Schliesslich stammt das Kino selbst aus jenen Varietés, Wanderzirkussen und Sideshows, in denen um die Jahrhundertwende bärtige Frauen, lebende Torsi, Zwerge und Riesen zu bestaunen waren – ja, der Film war anfangs selbst ein solches Fabelwesen, welches das Publikum verwunderte und verschreckte. Auch das steckt in Sergej Eisensteins Diktum von der «Montage der Attraktionen»: das Kino als Freakshow. Diese enge Verbindung wurde spätestens mit Tod Brownings *FREAKS* von 1932 offensichtlich gemacht. Browning versuchte mit diesem Film, seinen Kassenschlager *DRACULA* noch zu überbieten, und besann sich dafür ausgerechnet auf die Anfänge des Kinos und seine eigenen: Browning hatte früher selbst als Dschungelwilder in einer Sideshow gearbeitet, und ein umherziehender Wanderzirkus sollte nun Schauplatz einer melodramatischen Horrorgeschichte werden. Was seinen Film bis heute so skandalös macht, ist seine eigentümliche Mischung aus Respekt und Sensationslust. Voller Zuneigung und Bewunderung präsentiert Browning Darsteller wie den kleinsten Harry Earles, den ohne Gliedmassen geborenen Prinz Randian oder die siamesischen Zwillinge Daisy und Violet Hilton. Und zugleich leugnet er nie die voyeuristische Lust an deren Anblick.

Ähnlich schillernd bringen die Fotografien von Diane Arbus ihren Betrachter bis heute in ein Dilemma, indem sie dessen Sensationslust ansprechen und zugleich diese ganz anderen Körper als uns allen verwandte zeigen. Unheimlich sind diese Bilder darin, dass sie unsere Lust am Abnormen aufdecken, der wir uns sonst nur heimlich hingeben. Aber auch darin, dass sie das vormals Unvertraute und Abstossende allmählich heimelig machen.

Sinnigerweise wird auch in *FUR* das erwachende Interesse von Diane Arbus fürs Bizarre in der Figur eines klassischen Freaks verkörpert. Ihr Nachbar, der direkt unter dem Dach ihres Apartementhauses wohnende Lionel Sweeney, in den sich Diane Arbus im Film verliebt, ist am ganzen Körper dicht behaart – ein Löwenmensch. Dieser Lionel ist – erschreckend und erotisch zugleich – natürlich ein Nachkomme des verführerischen Ungeheuers aus Jean Cocteaus *LA BELLE ET LA BÊTE*. Kindliche Gläubigkeit erbittet Cocteau im Vorspann seines Kino-Märchens. Und auch die Personen in *FUR*, wie auch der Film selbst, begegnet diesem mythischen Wesen mit einer kindlichen Unverfrorenheit. In einer der schönsten Sequenzen des Films sieht man die Töchter von Diane Arbus vor Lionel, der sie erschreckt hat, kreischend fliehen. Doch unmittelbar darauf spielen sie mit dem pelzigen Nachbarn. Lionel ist für sie ein Ungeheuer, und trotzdem scheuen sie sich nicht vor dessen Nähe – die Widersprüchlichkeit des Unheimlichen auszuhalten ist für sie kein Problem. Vielmehr ist es das, was sie auch aus den Märchen kennen: dass man ein Monster zugleich fürchten und lieben kann. Mit dieser kindlichen Empfänglichkeit fürs Unheimliche hat auch Diane Arbus ihre Kamera bedient.

Aber auch noch mit Lionel, seiner offenkundigsten Erfindung, vermischt sich in Shainbergs Film das Märchenhafte unheimlich mit der Realität. Denn so, wie die Menschen auf Diane Arbus' Bildern zwar als mythische Un-Wesen auftreten, ihre reale Existenz aber durch diese Fotografien zugleich beglaubigt ist, so hat es auch den imaginären Lionel tatsächlich gegeben: Stephen Bibrowski, genannt Lionel, geboren in der Nähe von Warschau und seit seiner Geburt an Hypertrichose leidend, trat um die Jahrhundertwende in verschiedenen Sideshows als menschlicher Löwe auf. Mit dem Zirkus Barnum & Bailey kam er schliesslich auch nach Amerika. Und wie sein filmischer Wiedergänger soll auch er nicht nur durch sein tierähnliches Äusseres, sondern auch durch seine perfekten Manieren, seine Bildung und Sprachkenntnisse aufgefallen sein. Tatsächlich begegnet sind sich Diane Arbus und Stephen «Lionel» Bibrowski niemals.

Und ob sie, die in ihren Notizbüchern immer Abbildungen von absonderlichen Menschen gesammelt hatte, jemals eine Fotografie von ihm gesehen hat, ist zweifelhaft. Dass der Film sie aufeinander treffen lässt, ist zwar faktisch falsch, aber mit dieser erfundenen Romanze sagt Shainberg doch die Wahrheit über Diane Arbus und ihre künstlerische Entwicklung.

Natürlich gab es reale Menschen, welche die Metamorphose von Diane Arbus unterstützt und begleitet haben, etwa ihr Freund und Mentor Marvin Israel oder ihre Lehrerin Lisette Model. Und doch können diese Einflüsse von aussen niemals als Erklärung genügen. Es fehlt die Begegnung mit den Ausgeburten der eigenen Phantasie.

Lionel und die Freaks auf den Bildern von Diane Arbus sind beides – Menschen, denen Diane Arbus begegnet ist und die zugleich nur ihren Träumen entsprungen sind, Märchengestalten und doch real, mythische Wesen in der unmittelbaren Nachbarschaft, die Menschen vor dem Objektiv und zugleich Künstlerin selbst hinter dem Fotoapparat.

Von der Fotografie schreibt Roland Barthes, sie sei «weder Bild noch Wirklichkeit, ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann.» Diese rätselhaften Wesen zwischen Bild und Wirklichkeit hat Diane Arbus fotografiert, und Steven Shainberg hat sie gefilmt.

Im Film schwimmt der sterbenskranke Lionel hinaus auf den Ozean. Wo sich dieses Bild mit der Wirklichkeit von Diane Arbus' Leben trifft, weiss nur, wer in ihren Briefen liest: Aus der Zeit ihrer grossen Metamorphose Ende der fünfziger Jahre stammen folgende Zeilen: «Es ist fast, als müsste alles zur gleichen Zeit geschehen. Aber ich sehe nun, wie es zu schaffen ist. (...) es ist, als wäre man im Ozean, wenn die Wellen einem so viel Kraft geben, dass man nach Europa schwimmen könnte ... Ich fühle mich so voll von Versprechungen, wie so oft, das Gefühl immer erst am Anfang zu sein.»

Johannes Binotto

R: Steven Shainberg; B: Erin Cressida Wilson; inspiriert von der Biographie «Diane Arbus» von Patricia Bosworth; K: Bill Pope; S: Kristina Boden, Keiko Deguchi; A: Amy Danger; Ko: Mark Bridges; M: Carter Burwell. D (R): Nicole Kidman (Diane Arbus), Robert Downey jr. (Lionel Sweeney), Ty Burrell (Allan Arbus), Harris Yulin (David Nemerov), Jane Alexander (Getrude Nemerov), Emmy Clarke (Grace Arbus), Genevieve McCarthy (Sophie Arbus). P: Edward R. Pressman Film, River Road Entertainment, Iron Films, Vox 3 Films, Furtheilm. USA 2006. 111.85; 122 Min. DVD-V: Warner Home Video

Diane Arbus. *Revelations / Offenbarungen*. Englische Originalausgabe. Mit Texten von Doon Arbus, Sandra Philliös, Elisabeth Sussmann, Neil Selkirk und Jeff L. Rosenheim. München, Schirmer/Mosel, 2003

1 «Albino sword swallower at a carnival», Diane Arbus, Md. 1970; 2 «A Jewish giant at home with his parents in the Bronx», Diane Arbus, N. Y. 1970; 3 Nicole Kidman und Robert Downey jr. in *FUR*; 4 Diane Arbus vor ihrer Collage-Wand in ihrem Westbeth Apartment (Foto: Saul Leiter)



Sind Sie ein Profi?

Wohl nie werde ich den Moment vergessen, als ich mit meiner kleinen Kamera auf einem Acker im südlichen Mali stand und die ersten Aufnahmen für den Auftragsfilm einer Entwicklungsorganisation machen wollte. Als ausser mir niemand mehr aus dem Auto gestiegen war, hatten die lokalen Vertreter meiner Auftraggeber erst einmal leer geschluckt und sich dann endlich zur Frage durchgerungen: «Mais ... êtes-vous un professionnel?» Am Abend, nachdem sie mich wohl oder übel hatten filmen lassen, liessen sie nicht locker, bis sie die ersten Aufnahmen ansehen und ihre Frage selber beantworten konnten, ob da ein Amateur oder Profi am Werk sei.

Der Grund für dieses Misstrauen lag in einer Equipe des Westschweizer Fernsehens, die zwei Wochen zuvor auf dem gleichen Acker gedreht und vorgeführt hatte, was unter professionellem Filmschaffen zu verstehen sei: Ein Team, bestehend aus vier Mann, mit einem Auto voll Ausrüstung.

Kann man als Einzeltäter einen Film machen? Einen Film fürs Kino?

Als ich an BERGAUF, BERGAB zu arbeiten begann, stellte sich diese Frage gar nicht. Das Schweizer Fernsehen hatte das Vorhaben zweimal abgelehnt; später trugen sich auch die Zürcher Filmstiftung und das Bundesamt für Kultur je zweifach in den Absage-Palmares ein. So stand ich schliesslich einzig vor der Alternative, entweder das Projekt zu begraben – oder den Film trotzdem zu wagen, notgedrungen abseits dessen, was in gewissen Kreisen Afrikas und der Schweiz als Standard gilt.

Die Frage: «Aber ... sind Sie ein Profi?» habe ich in der Schweiz nie gehört. Antworten aber gab es andauernd, und sie lauteten meistens: «Nein» – wohlverstanden, ohne dass zuvor überhaupt eine Frage gestellt worden wäre.

An einem Apéro traf ich, als der Film schon fertig geschnitten war und einen Verleiher gefunden hatte, ein Mitglied einer dieser staatlichen Förderinstanzen, die genau wissen, wie ein Film hergestellt zu werden hat. Ohne böse Gedanken – ich hatte ja den Film realisieren können – sagte ich zu ihm, ich hätte den Eindruck, dass sie wohl eher die Filme förderten, die einem gewissen Schema entsprächen, und dass sie davon abweichende Unterlagen vielleicht etwas weniger wohlgesonnen läsen. «Nein, nein», lautete die ehrlich entrüstete Antwort, «wir schauen alle Unterlagen gleich an.» Dann, als ich schon ungläubig staunen wollte, fuhr er fort: «Aber wenn natürlich einer kommt, der selber produziert, Regie macht und erst noch die Kamera selber führt ... – so kann man ja keine Filme machen!»

Verständlicherweise möchte jede Förderinstanz Projekte unterstützen, aus denen erfolgreiche Filme werden. Und selbstverständlich kann jede Förderungsinstanz sich

irren – ja, Irrtümer müssen in Kauf genommen werden, denn ohne ein gewisses Wagnis kann nichts Rechtes herauskommen.

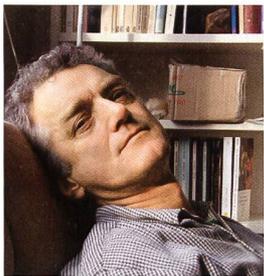
Problematisch wird es bloss, wenn eine Ideologie zum Massstab erhoben wird. Wer behauptet, auf diese oder jene Weise – etwa wenn ein Regisseur seinen Film selber produziert oder auch gleich noch die Kamera führt – könne unmöglich ein Film entstehen, hat nicht verstanden, worum es beim Düngen des zarten Pflänzchens Kreativität geht. Und wer glaubt, einzig auf diese und jene Weise – indem zum Beispiel noch mehr oder fast ausschliesslich die Produzenten gefördert würden – könne ein guter Film entstehen, hat ebenfalls am Sachverhalt vorbeigeachtet.

Als sich gegen Ende des vergangenen Jahres abzuzeichnen begann, dass mein Film an den Kinokassen einen gewissen Erfolg erzielen würde, während andere Filme, die genau nach der herrschenden Ideologie gefördert worden waren, diesbezüglich eher ein Schattendasein fristeten, fragte mich ein Journalist: «Haben Sie jetzt das neue Erfolgsrezept gefunden: alles allein machen mit kleinem Budget?» – «Nein», musste ich schmunzelnd antworten, «eben genau nicht.» Für mich und meinen Film war es richtig so. Und für andere Leute und andere Filme ist es auf andere Weise genauso richtig.

Allerdings bietet das Alleinflumen in gewissen Fällen durchaus Vorteile, gerade in der Schweizer Dokumentarfilmwelt mit ihren notorisch knappen Budgets. Ein Einzeltäter kann sich zum Beispiel eher die Zeit nehmen, tagelang auf ein bestimmtes Licht zu warten, sich monatelang in einer Szene zu tummeln oder jahrelang eine Entwicklung zu verfolgen. Weil es viel weniger kostet. Vor allem kann er auch mehr riskieren. Er kann etwa aufs Geratewohl etwas Unwiederbringliches zu filmen beginnen, von dem er wohl ahnt, aber eben nicht sicher weiss, dass es einen guten Film abgeben wird.

Das alles ist auch mit grösseren Teams nicht unmöglich. Und eine «Drauflosfilmerei» ohne Konzept ist nicht wünschenswert. Aber eigentlich geht es bloss darum, den Schweizer Acker nicht mit einer sterilen Monokultur zu überziehen, die am Ende möglicherweise verwelkt und verfault, weil sie am Geschmack der Konsumenten vorbeiproduziert wurde. Vielmehr scheint es mir, dass eine Landschaft viel schöner und nützlicher ist, wenn neben den grossen Mais- und Getreidefeldern auch Heckenrosen und kleine Wildpflanzen blühen, von denen die eine oder andere sich dann möglicherweise zu einem Blumengarten auswachsen kann.

Hans Haldimann

Am Abend, nachdem sie mich wohl oder übel hatten filmen lassen, liessen sie nicht locker, bis sie die ersten Aufnahmen ansehen und ihre Frage selber beantworten konnten, ob da ein Amateur oder Profi am Werk sei.

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

SRG SSR **idée suisse**

Venedig 2008

LUIGI DE LAURENTIIS PREIS
FRANCESCO PASINETTI PREIS
ISVEMA PREIS



PRANZO DI FERRAGOSTO

Ein Film von Gianni di Gregorio
produziert von Matteo Garrone (Regisseur GOMORRA)

www.xenixfilm.ch

XENIX FILM