Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 302

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

Fr. 9.– € 6.–

7.09

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Grosses Kino auf kleiner Fläche

GIGANTE von Adrián Biniez

Gespräch mit Adrián Biniez

TEZA von Haile Gerima

GOODBYE SOLO von Ramin Bahrani

MARY AND MAX von Adam Elliot

LOOKING FOR ERIC von Ken Loach

DIE FRAU MIT DEN 5 ELEFANTEN von Vadim Jendreyko

FROZEN RIVER von Courtney Hunt

THE INFORMANT! von Steven Soderbergh

TANNÖD von Bettina Oberli

www.filmbulletin.ch

OFFICIAL SELECTION SUNDANCE OPENING NIGHT

INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL NIFFF NEUCHATEL

INTERNATIONAL ANIMATION FILM FESTIVAL ANNECY GROSSER PREIS

JURY PRIZE BERLIN GENERATION

Toni Collette

Philip Seymour Hoffman

Barry Humphries

Eric Bana

Mary and Max.

Voller Humor... und Plastilin!

Based on a true story

A film by ADAM ELLIOT

Academy Award© creator of HARVIE KRUMPET

AB 5. NOVEMBER IM KINO

RIFFRAFF

www.maryandmax.com

PATHÉ!

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

7.2009
51. Jahrgang
Heft Nummer 302
November 2009

Titelblatt:
Matt Damon als Mark Whitacre in THE INFORMANT! *von Steven Soderbergh*

KURZ BELICHTET 5 *Il Cinema muto, Pordenone 2009*
7 *Bücher*
9 *DVD*

FILMFORUM 10 **Heimkehr als Albtraum**
TEZA *von Haile Gerima*
12 **Genauer Blick auf Lebensumstände**
GOODBYE SOLO *von Ramin Bahrani*

ESSAY 14 **Grosses Kino auf kleiner Fläche**
Schweiz–USA: von heim(at)lichen Korrespondenzen

FILMFORUM 26 **Trickfiguren mit menschlicher Tiefe**
MARY AND MAX *von Adam Elliot*

NEU IM KINO 28 **LOOKING FOR ERIC** *von Ken Loach*
29 **DIE FRAU MIT DEN 5 ELEFANTEN** *von Vadim Jendreyko*
30 **FROZEN RIVER** *von Courtney Hunt*
31 **NOVEMBERKIND** *von Christian Schwochow*
33 **THE INFORMANT!** *von Steven Soderbergh*
34 **TANNÖD** *von Bettina Oberli*

WEITERHIN IM KINO 35 **Stilsichere Lakonie**
GIGANTE *von Adrián Biniez*
37 **«Eine Kamerabewegung muss man rechtfertigen können»**
Gespräch mit Adrián Biniez

KOLUMNE 40 **Die Illusion der «Erfolgsförderung»**
Von Daniel Waser

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

Inserateverwaltung
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
Martin Girod, Frank Arnold, Erwin Schaar, Johannes Binotto, Michael Pekler, Elisabeth Bronfen, Oswald Iten, Herbert Spaich, Sascha Lara Bleuler, Irene Genhart, Stefan Volk, Michael Ranze

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Fox-Warner, Look Now!, Pathé Films, Xenix Filmdistribution, Zürich

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

Suissimage

suissimage

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

förderverein
ProFilmbulletin

Um die Unabhängigkeit der Zeitschrift langfristig zu sichern, braucht Filmbulletin Ihre ideelle und tatkräftige Unterstützung.
Auch Sie sind herzlich im Förderverein willkommen. Verschiedene Pro-Filmbulletin-Projekte warten auf Ihre Mitwirkung. Gesucht sind zum Beispiel Ihre beruflichen Fähigkeiten und Kenntnisse, Ihre Filmbegeisterung, Ihre Ideen, Ihr Einsatz vor Ort, Ihre guten Kontakte und/oder Ihr finanzielles Engagement für wichtige Aufgaben in Bereichen wie Fundraising, Lobbying, Marketing, Vertrieb oder bei kleineren Aktionen.
ProFilmbulletin-Mitglieder werden zu regelmässigen Treffen eingeladen, und natürlich wird auch etwas geboten (filmkulturelle Anlässe, Networking). Die Arbeit soll in kleinen Gruppen geleistet werden. Wieviel Engagement Sie dabei aufbringen, ist Ihnen überlassen.
Wir freuen uns auf Sie!

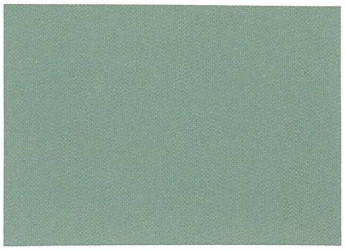
Rolf Zöllig
Kathrin Halter

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

Informationen und Mitgliedschaft:
foerderverein@filmbulletin.ch

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

In eigener Sache



«Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» jetzt verschenken!

Liebe Leserin, lieber Leser
Bestimmt kennen Sie Leute, die das Kino lieben. Leute für die Filme nicht nur eine Geschichte erzählen, sondern auch eine eigene Sprache und eine Geschichte haben. Leute, die sich über Film Gedanken machen (oder Gedanken machen sollten). Mit anderen Worten: bestimmt kennen Sie potentielle Abonnenten und Abonnentinnen von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe».

Nutzen Sie also die Gelegenheit und beschenken Sie drei Bekannte mit zwei kostenlosen Ausgaben von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe». Einfach beiliegende Karte ausfüllen und in den Briefkasten werfen oder das Formular auf www.filmbulletin.ch ausfüllen.

Wir werden uns erlauben, die beschenkte Person beziehungsweise die beschenkten Personen kurz vor dem Versand der zweiten Nummer zu kontaktieren und ihr oder ihnen ein Abonnement anzubieten.

Selbstverständlich freut es uns auch, wenn Sie «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» selbst verschenken oder als geeignetes Geschenk weiterempfehlen. (Nutzen Sie dazu einfach die eingeheftete Karte oder wiederum unser Formular Geschenkabonnement auf www.filmbulletin.ch).

Herzlichen Dank, dass Sie «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» weiterhin unterstützen und weiterempfehlen.

Ihr Filmbulletin-Team

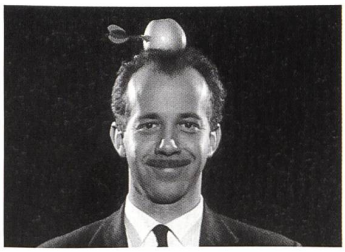
Kurz belichtet

MASCARADES
Regie: Lyes Salem

Cinemafrica
Vom 20. bis 22. November ermöglicht *cinemafrica* im *Filmpodium Zürich* mit Kurz-, Spiel- und Dokumentarfilmen Begegnungen mit dem Filmschaffen aus dem schwarzen Kontinent – und Gästen: der Äthiopier *Haile Gerima* wird sein jüngstes Werk TEZA vorstellen (TEZA wird als Premiere noch bis Mitte Dezember im Filmpodium laufen, der Film hat mit trigon-film auch einen Schweizer Verleih); die Schauspielerin *Rym Takouchi* präsentiert die verschmitzt-liebevolle algerische Komödie MASCARADES von *Lyes Salem*, und *Malam Saguirou* spricht über LA ROBE DU TEMPS, seinen Dokumentarfilm über einen jungen Unternehmer, der in Niger versucht, die erstarrten Strukturen in der Fleischverarbeitung aufzubrechen. Mit LES FOLLES ANNÉES DU TWIST von *Mahmoud Zemmouri*, SALUT COUSIN von *Merzak Allouache* und DÉLICE PALOMA von *Nadir Moknèche* sind unterschiedliche Spielarten algerischen Humors zu sehen, mal derber, mal eher melancholischer Art. Das südafrikanische Gangsterdrama JERUSALEMA von *Ralph Ziman* beschliesst die kurze, aber reichhaltige elfte Ausgabe von cinemafrica.

www.cinemafrica.ch, www.filmpodium.ch

Kurzfilmtage Winterthur
Die 13. *Internationalen Kurzfilmtage Winterthur* finden vom 4. bis 8. November statt. "Politisches" in einem weit verstandenen Sinn dominiert neben internationalem und Schweizer Wettbewerb die thematischen Blöcke: «Ufmüpferli» versucht sich an einer «kurzen Geschichte der politischen Schweiz» – von DER ROTE TAG von *Robert Risier* über LA SUISSE S'INTERROGE von *Henry Brandt* bis zu WEEKEND von *Thomas Gatter*; mit EIN WERKTAG von *Richard Schweizer* (mit



Signet des «Freitagmagazins»

Anne-Marie Blanc
in GILBERTE DE COURGENAY
Regie: Franz Schnyder

Christian Patey und Caroline Lang
in L'ARGENT
Regie: Robert Bresson

PERSEPOLIS
Regie: Marianne Satrapi

Live Musik) und HÄNDE WOLLEN ARBEIT von *Kurt Früh* werden zwei Filme aus der Schweizer Arbeiterbewegung vorgestellt (verbunden mit einer Buchvernissage zum Thema). Zu sehen sind zwei Blöcke zum Phänomen «Fanatiker» (als Massenphänomen und als Einzeltäter); anhand von elf Beiträgen – vom SECHSTAGERENNEN über PROSTITUIERTE bis zu ABSINTH wird das von *Roman Brodmann* moderierte «Freitagsmagazin» vorgestellt, das erste politisch-satirische Fernsehgefäss der Schweiz. Eine Retrospektive gilt dem irischen Kurzfilmmacher *Ken Wardrop*, vorgestellt werden die *Sarajewo Documentary School* und das Kurzfilmschaffen aus dem *Baskenland*.

www.kurzfilmtage.ch

Total Recall

Fast so schön wie Filme schauen ist, einem begnadeten Erzähler zuzuhören, wie er Plot, Dialoge, Stimmung und Bild eines Films auf die Reihe bringt. «Total Recall», das internationale «Festival des nacherzählten Films» – am 7. November zu Gast im *Theaterhaus Gessnerallee* in Zürich – pflegt diese unterhaltsame Gattung des «Spoken Word» und gibt Interessierten – Gelegenheitskinogängern wie ausgebufften Cineasten – zehn Minuten Zeit, einen Film zu resümieren. Das Publikum vergibt am Schluss die «Silberne Linde» für die beste Nacherzählung.

www.total-recall.org

Gilberte de Courgenay

Das *Kino Orient* in Wettingen zeigt am 12. und 15. November GILBERTE DE COURGENAY von Franz Schnyder. Vielleicht animieren die Beobachtungen und Fragen von Elisabeth Bronfen in ihrem Text «Grosses Kino auf kleiner Fläche» in diesem Heft auch jüngere Kinogänger, sich diesen Klassiker des Alten Schweizer Films auf der grossen Leinwand anzusehen. Auf der kleinen Leinwand in der guten Stube kann man dies schon länger, GILBERTE DE COURGENAY gibt es, digital restauriert, als DVD in der Reihe «Schweizer Filmklassiker» der Praesens-Film. Und zwar mit LA PETITE GILBERTE, der schönen Hommage von *Anne Cuneo* an *Anne-Marie Blanc*, als Bonusfilm.

www.orientkino.ch

Preis für Kulturvermittlung

Der Stadtrat von Zürich ehrt die Filmkritikerin *Pia Horlacher* und den Filmkritiker *Christoph Egger* mit einer «Auszeichnung für Verdienste in der Kulturvermittlung». Christoph Egger und Pia Horlacher sind im Sommer 2009 pensioniert worden. Sie haben während vieler Jahre die Filmredaktion der Neuen Zürcher Zeitung geleitet und «die von Martin Schlappner begründete Bedeutung der NZZ für das Schweizer Filmfeuilleton in eine neue Ära überführt. Das Tandem Egger/Horlacher setzte für die Schweizer Filmkritik Massstäbe in Sachen Ernsthaftigkeit und Kompetenz, Unabhängigkeit und Esprit.» Der Preis wird am 16. November übergeben, die Feier mit der Vorführung von THE GO-BETWEEN von Joseph Losey gekrönt, dem Film, den beide sich charakteristischerweise dafür ausgesucht haben.

Harun Farocki

Der Dokumentarfilmer *Harun Farocki* zählt weltweit zu den grössten Film-Essayisten. Seit 1996 arbeitet er mit Installationen auch für Kunsträume. Das *Museum Ludwig* in Köln präsentiert sein Schaffen in einer grossen Übersichtsausstellung (bis 7.3.2010) mit ausgewählten Videoinstallationen – etwa «Deep Play» (für die Dokumenta XII) oder seiner jüngsten Arbeit «Immersion», die in Fortsetzung von «Auge/Maschine» am Beispiel des Computerprogramms «Virtual Iraq» der Frage nach dem Einfluss militärischer Bildtechnologien auf das Realitätsverständnis nachgeht. Die Ausstellung wird von einem breiten Filmprogramm im Filmforum des Museum Ludwig und einer Katalogpublikation begleitet.

www.museum-ludwig.de

Macht Geld Lust

Am ersten «Cinépassion Weekend» (27., 28. November im Kino Studio Uto, Zürich) werden fünf Spielfilme gezeigt, die jeder auf unterschiedliche Art die Thematik «Macht Geld Lust» thematisiert: CITIZEN KANE von *Orson Welles*, L'ARGENT von *Robert Bresson*, WALL STREET von *Oliver Stone*, NACHBEBEN von *Stina Werenfels* und CATCH ME IF YOU CAN von *Steven Spielberg*. Jeder der Filme wird jeweils von einem Psychoanalytiker und einem Vertreter einer andern Disziplin eingeführt und anschliessend mit dem Publikum diskutiert.

Die Veranstaltung ist organisiert von «Cinépassion» – einer Vereinigung von filmbegeisterten Psychoanalytikern, die jeweils zehnmal jährlich samstags um 11 Uhr im Arthouse Movie in Zürich ausgewählte Spielfilme zeigt, kommentiert und diskutiert.

www.cinepassion.ch

Lucerne Animation Academy

Vom 8. bis 11. Dezember findet in Luzern (im stattkino und im Bourbaki-Kino) zum ersten Mal die *Lucerne International Animation Academy* (LIAA) statt. Im Zentrum der Tagung mit Animationsfilmschaffenden (unter anderen *Steven* und *Timothy Quay*, *Yuri Norstein*, *Stanislav Sokolov*, *Georges Schwizgebel* und *Ted Sieger*), Fachleuten aus Technik und Forschung, Studenten und interessierter Öffentlichkeit stehen Fragen der Dramaturgie im Animationsfilm. In der 20 Uhr-Schiene sind WHO FRAMED ROGER RABBIT? von *Robert Zemeckis*, THE PIANO TUNER OF EARTHQUAKES der Gebrüder Quay, PERSEPOLIS von *Marianne Satrapi* und als Schweizer Premiere LIFE WITHOUT GABRIELLA FERRI von *Priit Pärn* aus Estland zu sehen. Mit Inszenierung, Erzählkunst und Einsatz von Musik im Animationsfilm beschäftigen sich die drei Night-Specials ab 22 Uhr. Gastgeber der reichhaltigen Veranstaltung ist das *Institut Design* der Hochschule Luzern – Design & Kunst, das mit dem Studium «Animation» eine schweizweit einzigartige Ausbildung anbietet.

www.liaa.hslu.ch

Digital Cinema Festival

Das *Filmpodium Zürich* hat zu seinem Jubiläum «25 Jahre Filmpodium im Studio 4» die Vorführkabine mit einer *state-of-the-art* Digital-Cinema-Anlage aufgerüstet. Dieser Schritt in die digitale Zukunft wurde vor dem Hintergrund gemacht, dass es immer schwieriger wird, 35mm-Kopien von Filmklassikern in wenn möglich bester Vorführqualität von Verleihern und Filmarchiven zu erhalten. Sei es, dass die Kopien durch Abnutzung und chemische Zersetzung gefährdet sind und deshalb zur Vorführung nur beschränkt oder gar nicht mehr freigegeben werden, sei es dass restaurierte neue Kopien jenseits des Massenmarkts so kostspielig sind, dass sie sich Institutionen wie das Filmpodium nicht mehr leisten können.

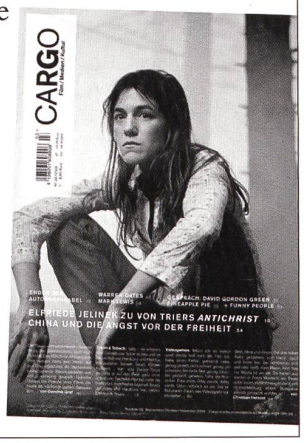
Mit dem «Digital Cinema Festival» von Oktober/November zeigt das Filmpodium nun mit einer kleinen Auswahl

CARGO

kino ist überall cargo film medien kultur

www.cargo-film.de: täglich im Web
CARGO-Magazin: vierteljährlich am Kiosk
Email abo@cargo-film.de
Fax +49 30 609 802 639

CARGO Film, Medien, Kultur #03 Elfriede Jelinek über Lars von Triers Antichrist Raymond Bellour über Agnès Varda und die Kunst Ute Holl über Netzkino Im Zentrum der US-Komödie: ein Gespräch mit David Gordon Green über Hollywood Schwerpunkt zu 60 Jahre VR China mit Wang Bing, Jia Zhang-ke Im Jahresabo Schweiz nur 42 Euro frei Haus Mehr auf www.cargo-film.de: + Video-Interviews + Aktuelle Features + Wöchentliche Filmratings + Blog nominiert für den Grimme Online Award 2009.



Kurz belichtet

LEBEN IN WITTSTOCK
Regie: Volker Koepp

das Potential digitaler Filme, in technischer Hinsicht wie repertoiremässig (wo es trotz einem «Leuchten am Horizont» noch sehr hapert). Zu sehen sind etwa noch THE RED SHOES von *Michael Powell* und *Emeric Pressburger*, THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY von *Sergio Leone*, REPULSION von *Roman Polanski*, THE WILD BUNCH von *Sam Peckinpah*, AMADEUS – DIRECTOR'S CUT von *Milos Forman* und in Schweizer Erstaufführung FOR ALL MANKIND, eine faszinierende Kompilation aus dem Filmmaterial, das von den Bordkameras sämtlicher Apollo-Flüge stammt, und den Gesprächen zwischen den Astronauten und der Bodenstation, kommentarlos zusammengesetzt von *Al Reinert*.

Für technisch Interessierte findet am Samstag, 7. November, ab 15 Uhr, eine Vergleichsvorführung statt. Der Kinoingenieur *Gunter Oehme* kommentiert eine Auswahl von Filmbeispielen in 35mm-, Digital Cinema- bis Blu-Ray-Qualität und diskutiert im Anschluss mit *Stefan Drössler*, Leiter des Filmmuseums München, und *Andreas Furler* vom Filmpodium Chancen und Tücken des digitalen Kinos für die filmhistorische Programmation.

www.filmpodium.ch

Song & Dance Men

Das Musikkino «Song & Dance Men» stellt am 19. November in der Berner *Cinématte* das filmische Pamphlet RIP! A REMIX MANIFESTO von *Brett Gaylor* vor. Über mehrere Jahre hat der Kanadier Interviews, Filme und Found-Footage zur Problematik des Copyright (insbesondere in der Musikbranche) gesammelt. Zu Worte kommen etwa der Musiker und Musikproduzent Greg Gillis alias Girl Talk, der auf Urheberrechtsfragen spezialisierte Verfassungsrechtler Lawrence Lessig als Vertreter der Creative-Commons-Initiative oder Blogger Cory Doctorow. Es geht um die Definition des Autors im Internet, um das Verständnis von «Remix» als eigenständigem künstlerischem Handwerk, um Open Source.

www.cinematte.ch

Wendefilme

Mit dem Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989 hat sich eine Neuordnung der politischen und sozialen Weltordnung vollzogen. Eine Filmreihe im Zürcher *Xenix* (29. 10.–2. 12.) und im Berner *Kino Kunstmuseum* (7. 11.–1. 12.) thematisiert weniger die grossen Linien der historischen Veränderungen, sondern fokussiert darauf, wie sich die wechselnden Zeiten in das Leben der Protagonisten und Hauptfiguren in deutschen Dokumentar- und Spielfilmen eingeschrieben haben, sei es vor der Wende mit Filmen wie SPUR DER STEINE von *Frank Beyer*, COMING OUT von *Heiner Carow* und DIE ARCHITEKTEN von *Peter Kahane*, sei es nachher mit Filmen wie HERR LEHMANN von *Leander Haussmann*, DIE UNBERÜHRBARE von *Oskar Roehler* oder DIE STILLE NACH DEM SCHUSS von *Volker Schlöndorff*. Ganz besonders beeindruckend lassen sich Zeitenwandel an *Volker Koepps* WITTSTOCK-Filmen ablesen: der Dokumentarist hat von 1974 bis 1997 drei Frauen aus einem Textilgrossbetrieb über die Jahrzehnte begleitet.

www.xenix.ch, www.kinokunstmuseum.ch

Sinnvoller Sonntag

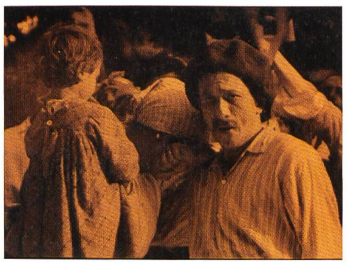
Das Berner Kino *Cinématte* öffnet seit Oktober jeweils sonntags bereits um 13 Uhr seine Türen: für ein ausgiebiges Frühstückbuffet, garniert mit auserlesenen Kurzfilmen.

www.cinematte.ch

Landvermessung und Höhenbestimmung

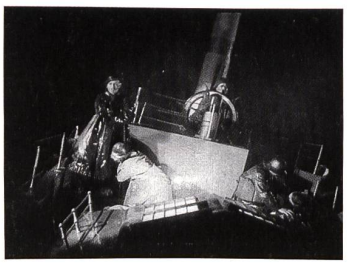
«Le giornate del cinema muto» Pordenone 2009

ROTAIE
Regie: Mario Camerini



J'ACCUSE
Regie: Abel Gance

GUNNAR HEDES SAGA
Regie: Mauritz Stiller



L'HEUREUSE MORT
Regie: Serge Nadejdine

Während die meisten Festivals davon leben, dass laufend eine grosse Zahl neuer Filme produziert wird, beschäftigen sich die *Giornate del cinema muto* mit einem abgeschlossenen Kapitel der Filmgeschichte – abgesehen von einigen wenigen stummen Kurzfilmen des zeitgenössischen Experimentalfilmschaffens. Als das Festival im friaulischen Pordenone 1982 zum ersten Mal stattfand, zeugte es von einem neu erwachten Interesse an den "stummen" Filmen der ersten Jahrzehnte des Kinos. In seinen Anfängen musste es davon ausgehen, dass selbst seinem einschlägig motivierten Publikum nur eine kleine Zahl berühmter Titel, zumeist aus den zwanziger Jahren, bekannt war. Dass sich diese Prämisse und damit das Umfeld, in dem sich die Giornate situieren müssen, seither beträchtlich geändert hat, dazu haben sie mit den über 6000 bisher gezeigten Stummfilmen in hohem Masse selbst beigetragen. Jahr für Jahr leuchtet das Festival neue Bereiche der grossen Terra incognita aus, aber diese bleibt endlich. Denn nur selten können Archive und die Giornate, die deren Arbeitsresultate auf die Leinwand bringen, die Wiederentdeckung oder zumindest Teilrekonstruktion eines Films präsentieren, der zuvor – wie so vieles vor 1930 – als verschollen galt.

Den Pordenone-Habitués sind mittlerweile die ersten Jahrzehnte des jungen Mediums ebenso vertraut wie die populären und trivialeren Produktionen der zehner und zwanziger Jahre. Einer der Hauptprogrammstränge galt in diesem Jahr einer Sammlung von Filmen des «cinema delle origini», ein anderer Sherlock Holmes und seinen britischen Detektivkollegen, die sich weit über die englische Produktion hinaus grosser Beliebtheit erfreuten. In einer Hommage an die vor sechzig Jahren in Belgrad gegründete *Jugoslovenska Kinoteka* war sogar eine Vorstellung drei stummen Pornofilmen gewidmet.

Wohl um der evidenten Gefahr zu begegnen, dass die Suche nach immer neuen Entdeckungen die Giornate in immer abwegigere Gebiete führt und ihr Programm damit unattraktiver macht, startete das Festival zu einer neuen Programmreihe «The Canon Revisited», die als mehrjähriges Vorhaben die nach elf Jahren 2008 zum Abschluss gekommene Präsentation aller erhaltenen Griffith-Filme ablöst. Der einleuchtende Grundgedanke: Nachdem man das Umfeld, das Gros der Produktionen, aus dem die Spitzenwerke herausragen, bekannt gemacht hat, scheint es an der Zeit, die berühmten Titel wieder einmal in bestmöglichen Kopien anzuschauen und – mit nunmehr kenntnisreicheren und womöglich kritischeren Augen – zu überprüfen, ob sie ihren "kanonisierten" Ehrenplatz wirklich verdient haben.

Das heisst allerdings nicht, dass man nun in Pordenone mit METROPOLIS, CALIGARI und anderen Potemkinschen Panzerkreuzern konfrontiert würde. Im Gegenteil: Vor lauter Angst, ins allzu Bekannte zu verfallen, wählten die Verantwortlichen als erste sieben Filme eher Werke, deren Kanonzugehörigkeit teilweise diskutabel erschien. Wohlbekannt sind zwar die TEN COMMANDMENTS von *Cecil B. DeMille*, doch als Tonfilm von 1956, während sein stummer Film von 1923 mit demselben Titel (und nur teilweise der gleichen Story) schon eher eine Rarität darstellt. Und *Mario Camerinis* ROTAIE (1929) gehört in der Tonfassung von 1931 zu den Klassikern des italienischen Kinos; in der hier ausgegrabenen stummen Urfassung war der Film zwar eine beeindruckende Wiederentdeckung, doch zumindest wirkungsgeschichtlich gesehen muss sie als marginal betrachtet werden, weil der Film in dieser Form kaum je aufgeführt wurde.

Schon eher zur Überprüfung und Neubewertung einladen mochten Filme wie DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM von *Paul Wegener* und *Carl Boese* (1920), GUNNAR HEDES SAGA von *Mauritz Stiller* (1923) oder J'ACCUSE von *Abel Gance* (1919), den *Stephen Horne* durch seine subtile und emotional packende Begleitung zu einem der musikalischen Höhepunkte des Festivals machte. Die Reihe offenbarte aber auch eine Grundproblematik: Wie kann die Debatte wirklich in Gang kommen, wenn die Kanonfilme als isolierte Perlen präsentiert werden? Müsste sich nicht der Rang des GOLEM im Vergleich mit anderen Filmen des deutschen Expressionismus, jener von GUNNAR HEDES SAGA innerhalb des Werks von Mauritz Stiller oder im Vergleich mit den zeitgenössischen Filmen etwa eines Victor Sjöström erweisen? Sollte J'ACCUSE, mit dem Gance nur wenige Monate nach dem Ersten Weltkrieg sehr emotional seiner Erschütterung Ausdruck verlieh, nicht im Kontext anderer Reaktionen auf die Greuel des Ersten Weltkriegs gesehen werden?

Solche Gelegenheit zu vergleichendem Schauen bieten die Giornate mit anderen Reihen durchaus. So stand in diesem Jahr die Produktion der von russischen Emigranten gegründeten Pariser Firma *Albatros* mit neun Titeln auf dem Programm und ermöglichte Entdeckungen wie jene der Komödie L'HEUREUSE MORT von *Serge Nadejdine* (1924) und des vielseitigen Schauspielers *Nicolas Rimsky*. Gerade hier aber fehlten umgekehrt die "kanonisierten" oder zumindest in früheren Jahren bereits gezeigten berühmteren Titel wie etwa die grossen Ivan-Mosjoukine-Filme, deren Einbezug es erlaubt hätte, das Schaffen der Exilrussen in Paris und ihren möglichen Einfluss auf das französische Kino umfassend zu würdigen. Wie spannend wäre es auch, die hier entdeckten Komödien neben René Clairs UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE und LES DEUX TIMIDES (beides ebenfalls Albatros-Produktionen) zu sehen, an ihnen zu messen oder auch nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlicher zu erkennen? Ein Ausweg aus diesem Problem könnte sein, in künftigen Jahren die zur Neubesichtigung vorgeschlagenen «Kanonfilme» so auszuwählen, dass sie zugleich im Zusammenhang einer der anderen Programmreihen stehen und diese ergänzen.

An eine Entwicklung, die in den vergangenen Jahrzehnten parallel zur Abwendung vom und Rückkehr zum Kanon der berühmten Filme stattgefunden hat, erinnerte in der alljährlichen «Jonathan Dennis Memorial Lecture» *Edith Kramer*, die langjährige und nun pensionierte Leiterin des Berkeley's Pacific Film Archive in San Francisco. Sie bezeichnete sich als Angehörige einer «missionarischen» Generation, die angetreten sei, dem Film zur Anerkennung als Kunst zu verhelfen. Heute traut man sich wohl weniger, diesen Status grundsätzlich in Frage zu stellen, doch droht er im Zuge eines stärker filmwirtschaftlich oder mediensoziologisch orientierten Diskurses in den Hintergrund zu treten. Würden die Giornate del cinema muto als Folge der Kanondiskussion ihre Scheu vor den (relativ) bekannten Filmen überwinden, könnten sie dazu beitragen, dass wir ein künstlerisch beachtliches Werk als Teil und Höhepunkt einer breiteren Produktion verstehen – und so das eine wie das andere besser schätzen.

Martin Girod

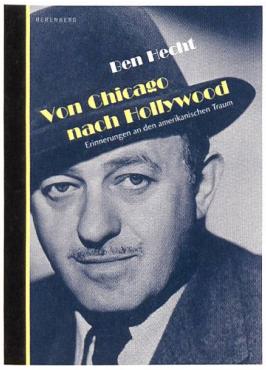
www.cinetecadelfriuli.org

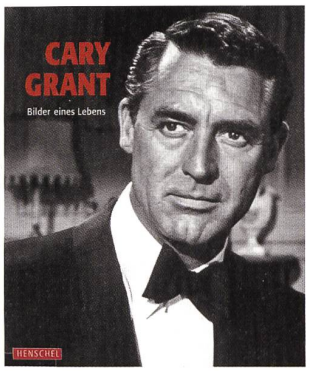
Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversitad da la creaziun culturala en Svizra

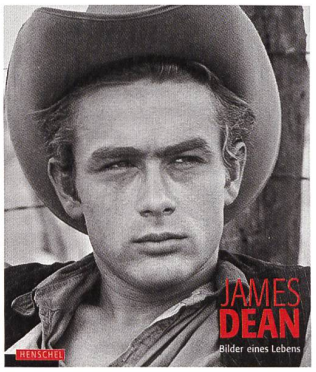
www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR idée suisse

Hollywood: Genies, Glamour, Ikonen







Er schrieb den ersten Gangsterfilm Hollywoods (Josef von Sternbergs UNDERWORLD), arbeitete als Drehbuchautor für Howard Hawks (SCARFACE) und Alfred Hitchcock (NOTORIOUS, SPELLBOUND) und verfasste mit «The Front Page» ein Bühnenstück, das gleich dreimal für die Leinwand adaptiert wurde, von Milestone, Hawks und Wilder. *Ben Hecht* (1894–1964) gehörte zweifellos zu den Grossen seiner Zunft, auch wenn seine Anfänge als Reporter eher an Tom Kummer erinnern – oder vielleicht gerade deshalb? Wie er als Sechzehnjähriger, gerade angekommen in Chicago, innerhalb von einer Stunde für den Besitzer einer Zeitung ein Gebrauchsgedicht verfasste und daraufhin engagiert wurde, wie er als «Bilderfänger» anfing und dabei eine Reihe von Tricks entwickelte, um etwa Fotos von jüngst Verstorbenen machen zu können, und wie er Sensationsmeldungen frei erfand, sich dabei gelegentlich der Unterstützung seiner Verwandtschaft bediente, bis er sich – erstaunlicherweise – von der «gefragtesten, bekanntesten Hure in der ganzen Christenwelt» einreden liess, «sie würde ihr Gewerbe erst seit wenigen Wochen ausüben, vorher sei sie in einem Kloster gewesen» und sie als «rumänische Prinzessin» in einer rührseligen Geschichte auf die Titelseite der Zeitung setzte – all das erzählt er auf den 23 Seiten der ersten Geschichte in dem jetzt erschienenen Band «Von Chicago nach Hollywood. Erinnerungen an den amerikanischen Traum».

Den fünf Geschichten aus Chicago folgen drei aus Hollywood, wohin ihn nach neun Jahren als Reporter in Chicago der Autor Herman Mankiewicz lockte. «Ich hatte bis dahin kaum ein Dutzend Filme gesehen, aber alles, was man über den Film wissen musste, hatte ich in meinen vier Tagen in Hollywood gelernt.» Dass er in Chicago so selten ins Kino gegangen war, wundert einen denn doch, aber vielleicht ging es ihm bei dieser Behauptung auch nur um die Pointe – zwei Seiten später erfährt der Leser jedenfalls, dass Hecht ein gelehriger Schüler war: «Das Drehbuch (von UNDERWORLD) war achtzehn Seiten lang und voller melancholischer sandburgscher Sätze. Die Bosse waren tief bewegt. Ich bekam einen Zehntausend-Dollar-Scheck als Prämie für die Arbeit von einer Woche.» Das hält ihn in seinen nachfolgenden Betrachtungen nicht von sarkastischen Spitzen ab – «als Autor in Hollywood verbrachte ich mehr Zeit mit Argumentieren als mit Schreiben.» Aber angesichts seines inzwischen gestiegenen Honorars («hundertfünfundzwanzigtausend Dollar für vier Wochen Arbeit an einem Drehbuch») liess sich auch das verschmerzen.

Die meisten der hier versammelten Geschichten wurden Ben Hechts 1954 erschienener Autobiografie «A Child of the Century» entnommen. Die wäre vielleicht eine vollständige Übersetzung ins Deutsche wert – die hier versammelten Kostproben machen jedenfalls Appetit. Das Buch zeichnet sich durch eine ansprechende Gestaltung aus, schaut man das Cover an, könnte man glatt denken, ein Buch aus den dreissiger Jahren vor sich zu haben.

HIS GIRL FRIDAY betitelte Howard Hawks 1941 seine Filmversion von Hechts «The Front Page» – ein Film, der nicht nur berühmt ist für sein Tempo, sondern auch für die wunderbaren Screwballdialoge, die sich Cary Grant als schlitzohriger Zeitungschef mit seiner besten Mitarbeiterin (die zudem seine Braut ist) liefert. Dem Hollywoodstar, der wie kein anderer über Jahrzehnte Eleganz und Lässigkeit personifizierte, ist ein Bildband gewidmet, der jetzt in der von *Yann-Brice Dherbier* herausgegebenen Reihe im Henschel Verlag (Untertitel: «Bilder eines Lebens») erschienen ist. Er folgt dem eingespielten Aufbau der bislang erschienenen Bände (unter anderen über Elizabeth Taylor, Audrey Hepburn, Grace Kelly und Steve McQueen). Einem biografischen Abriss von diesmal elf Seiten folgen die weitgehend chronologisch angeordneten Bilder, neben Filmstills auch Porträtaufnahmen, Werkfotos, Privataufnahmen und Plakatreproduktionen. Ein tabellarischer Lebenslauf beschliesst den Band.

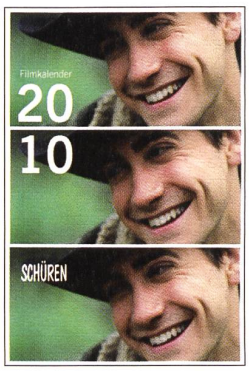
Als knapper Abriss seines Lebens ist die Einführung brauchbar, allerdings wundert man sich über manchen filmbezogenen Fehler, so wenn Howard Hawks als «kauziger Milliardär» charakterisiert wird (sollte der Verfasser ihn mit Howard Hughes verwechseln?) und TO CATCH A THIEF bezeichnet wird als «das erste Werk der Filmgeschichte, in dem das Cinemascope-Verfahren zum Einsatz kommt» – Hitchcocks Film wurde im Breitwandformat VistaVision gedreht, zwei Jahre nach dem CinemaScopefilm THE ROBE.

Aus dem Bildteil erschliesst sich die Leinwandpräsenz Cary Grants dagegen nur bedingt, Fotos wie die beiden aus TO CATCH A THIEF (S. 74/75), die die (erotische) Spannung zwischen ihm und seiner Filmpartnerin Grace Kelly spüren lassen, sind selten, seine Lässigkeit wird viel eher in den Fotos jenseits der Filmkulissen eingefangen als in den Bildern, die während Dreharbeiten entstanden. Die aufregendsten Bilder sind deshalb jene sechs, die Grant zusammen mit Randolph Scott zeigen (mit dem er sich in den dreissiger Jahren ein Haus teilte). Was im biografischen Abriss nur als ominöse Andeutung auftaucht («Gerüchte über die sexuelle Ausrichtung des Stars»), das wird hier in den Bildunterschriften konkret benannt: die Mutmassung, dass die beiden nicht nur das Haus teilten. Natürlich bringt dieser Band keine neuen Erkenntnisse dazu, aber die sechs Fotos sind als klassische Glamourfotos, auch im Versuch, den Anschein gespielter Alltäglichkeit zu erwecken, einfach sehenswert.

Das kann man auch im Hinterkopf haben, wenn man den Bildband dieser Reihe aufschlägt, der James Dean gewidmet ist. Abgesehen von der Parallele, dass Deans Mutter starb, als er gerade neun Jahre alt war, und dass Cary Grants Mutter verschwand, als er im selben Alter war (erst zwanzig Jahre später, als er sie wiedersah, fand er heraus, dass sein Vater sie in die Psychiatrie hatte einweisen lassen), geht es auch hier um die sexuelle Orientierung. *Candice Bal* berichtet im sechzehnseitigen Text, dass jener Pastor, der für den fünfzehnjährigen Dean «Vater und Mutter in einem wurde» und sein künstlerisches Talent förderte, möglicherweise «auch sein erster Liebhaber war». Spätere homosexuelle Beziehungen scheinen eindeutiger nachgewiesen zu sein, folgt man der Verfasserin, auch wenn sie von manchen als «opportunistische Schritte» gedeutet werden, um Karriere zu machen.

Verglichen mit dem Text des Grant-Buches ist dieser sehr viel informativer, geht stärker in die Tiefe, auch was Deans schauspielerische Methode anbelangt (aber die gab es bei Grant in dem Sinne ja nicht). Die Fotos betonen die Ikone James Dean, den Jungen mit dem sehnsüchtigen Blick, gleichgültig, ob es sich dabei um die längst (auch als Poster) zu Klassikern gewordenen Fotos von Dennis Stock (Dean schlendert über den Times Square) oder um die von Sanford Roth handelt. Egal ob als Inszenierung von Glamour oder als Inszenierung des scheinbar Alltäglichen

Hollywood: Genies, Glamour, Ikonen



angelegt: Dean bleibt immer die Ikone. In dieser Hinsicht vermitteln die Bilder mehr von seiner Bedeutung als es in dem Cary Grant-Band der Fall ist.

Auf dem Cover des «Filmkalenders 2010» prangt ein Sticker «Mit Fadenheftung und Lesebändchen». Für die Fadenheftung wurde es aber auch höchste Zeit! Ich kann wohl davon ausgehen, dass ich nicht der einzige Benutzer bin, dessen frühere Jahrgänge des Kalenders spätestens im Herbst zu einer Sammlung loser Blätter wurden, gegen die nur Tesafilm auf jeder Seite half. Die Ausgabe für 2009 toppte das mühelos, die ersten Klebestreifen musste ich bereits Anfang März einfügen. Also werde ich im kommenden Jahr meine langjährige Beziehung zu diesem Werk fortsetzen, in der Hoffnung, dass sie haltbarer wird. Was die inhaltlichen Themen des neuen Kalenders anbelangt, so werden diesmal deutsche Oscar-Preisträger ebenso gewürdigt wie die neuere Entwicklung im Western oder die Animationsschmiede Pixar. Geburtstagsgrüsse gibt es nicht nur für Anna Karina und Tom Tykwer, sondern auch für den Kameramann Robby Müller, den offenbar schon in Vergessenheit geratenen Leos Carax, den Dokumentaristen Thomas Heise und die Cutterin Bettina Böhler.

Frank Arnold

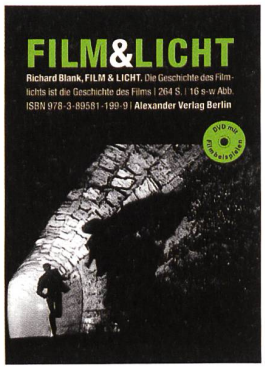
Ben Hecht: Von Chicago nach Hollywood. Erinnerungen an den amerikanischen Traum. Ausgewählt, aus dem Englischen und mit einem Nachwort von Helga Herborth. Berlin, Berenberg Verlag, 2009. 152 S., Fr. 32.90. € 19.–

Yann-Brice Dherbier (Hg.): Cary Grant. Bilder eines Lebens. Henschel Verlag, Berlin 2009. 192 S., Fr. 54.90, € 34.–

Yann-Brice Dherbier (Hg.): James Dean. Bilder eines Lebens. Berlin, Henschel Verlag, 2009. 192 S., Fr 54.90, € 34.–

Mark Stöhr (Red.): Filmkalender 2010. Marburg, Schüren Verlag, 2009. 208 S., Fr. 15.70, € 7.90

Das Licht im Film



1936 hat der Photograph Helmar Lerski in Palästina das Gesicht eines jungen Arbeiters im Verlauf von drei Monaten unter strahlender Sonne fotografiert. Zur Entstehung der Serie schrieb er: «Das Modell zu diesem Werk, das aus 175 Aufnahmen besteht, war ein einfacher junger Mensch, der weder photogen war noch schauspielerische Fähigkeiten besitzen durfte. Ich "schrieb mit Licht", und aus dem Modell wurden alle Gestalten meiner Phantasie, wurde ein Napoleon, ein Bettler, ein mittelalterlicher Mönch, ein Ritter der Kreuzzüge, ein moderner Techniker, ein religiöser Fanatiker, eine gotische Statue, eine Totenmaske.» Die Filmer Reni Mertens-Bertozzi und Walter Marti haben 1982 während des Festivals in Nyon mit Kollegen dieses Experiment diskutiert, und es erstaunt, mit welcher Vehemenz über diesen Versuch moralisch gewertet wurde und die Urteile bis zu "Faschismus"-Verdacht reichten. Es darf der Zeit geschuldet sein, dass den Ergebnissen dieses anschaulichen Experiments, das die Möglichkeiten der Verwendung von Licht aufzeigen wollte, ideologische Implikationen unterstellt wurden.* Erstaunlich, dass ein so eindrückliches Beispiel in einem Buch, das die Geschichte des Filmlichts zur Geschichte des Films erklärt, mit keinem Wort erwähnt wird.

Richard Blank, ein Regisseur, der hauptsächlich Spielfilme fürs Fernsehen inszeniert und auch an Filmschulen unterrichtet, behauptet im Vorwort seines Buches, dass über die Entwicklung des Filmlichts im Wesentlichen nur zwei kurze Aufsätze zu finden wären. Um sein Buch als «erste umfassende Geschichte des Filmlichts von den Anfängen bis heute» vorzustellen, sammelt er im einführenden Kapitel «Regeln» etwas wahllos verkürzte Stellungnahmen von Kameraleuten aus Interviews oder Aufsätzen, um zu resümieren, dass «augenscheinlich die Bedeutung des Filmlichts vernachlässigt oder falsch eingeschätzt» wird. Grundsätzliches, was sein feuilletonistisches Geplauder verunsichern könnte, verschiebt Blank gekonnt in die Anmerkungen: «In diesem Zusammenhang gilt es auch, auf (Barry Salts) neues Werk "Moving into Pictures" hinzuweisen, wo er unter anderem auf das Licht in den von mir nicht behandelten Filmen von Sternberg eingeht» (Anmerkung 43).

Die Darstellungsweise dieses Buches verunsichert den Leser, weil dieser nie weiss, wie er den umfassenden Anspruch mit den schlaglichtartigen Einlassungen in Einklang bringen kann. «Der Weg zu dem heute gültigen Regelwerk des Filmlichts ist untrennbar verbunden mit der Geschichte des Hollywoodfilms» wird zum Beispiel postuliert. Blank stellt dann für die Zeit bis 1925 herausragende Filme wie Griffith' THE BIRTH OF A NATION vor, erörtert ausführlich dessen innovative Lichtgestaltung, erreicht mit einer Zitierwut sondergleichen das Kino DeMilles, das für kommerziellen Erfolg steht und somit auch grundlegend wird für ein bis heute nicht hinterfragtes Regelwerk. «Die Art der spannenden Erzählung oft trivialer Geschichten und das psychologisch fundierte Zusammenspiel der Personen führen das Licht in neue Bereiche.» Die etwas diffuse Wiedergabe dieses Regelwerks spricht vom bestimmenden «Key des Lichts», wobei High Key für ein helles, kontraststchwaches Bild steht und Low Key für ein dunkles, kontrastreiches. Und die Schlussfolgerung klingt dann apodiktisch so: «Das Licht und die Raumgestaltung durch das Licht sind unzertrennbar verbunden mit der Art der Story und der Architektur der Szenerie. Die Story mit dem klassischen Spannungsbogen spielt in einem "realistischen" Raum unter Beachtung der "natürlichen" Lichtquellen. Dieser "klassische" Hollywoodstil ist bis heute die Norm, vor allem dominiert er – sichtbar für jedermann – im Fernsehen, weltweit.» Zudem dominiere diese dem Kapital geschuldete Ästhetik bis heute die Ausbildung des filmischen Nachwuchses.

Da Blank aber nicht bei dieser Erkenntnis, wenn er schon eine Geschichte des Films mit dem Licht schreiben will, stehen bleiben kann, werden eine Reihe von Filmen von Lang, Murnau, Siodmak, Eisenstein, De Sica et cetera et cetera (auch mit Ausschnitten auf einer DVD) vorgestellt und weitschweifig analysiert – und zwar als die Ausnahmen von der Regel. Dabei lässt Blank auch sein Bildungswissen zur Geltung kommen – immerhin hat er mal bei Ernesto Grassi promoviert.

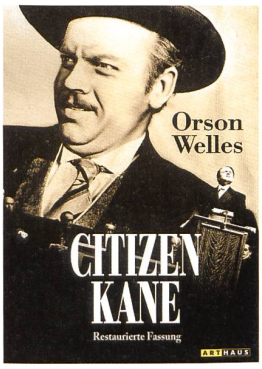
Es ist ein Buch ohne klare Konzeption und stringenten gedanklichen Aufbau. Wenn der Autor seinen Anspruch reduziert hätte, seine Beispiele weniger globalisierend ohne das Verlangen einer Neufassung der Geschichte des Films vorgestellt und sich dabei in der Analyse jeweils auf die spezielle Lichtgestaltung beschränkt hätte, wäre nicht eine grosssprecherische, aber dafür vielleicht stimmige Publikation entstanden. So macht die mangelnde Reflexion des Metiers die Lust auf Auseinandersetzung und auf Zugewinn des Wissens zunichte.

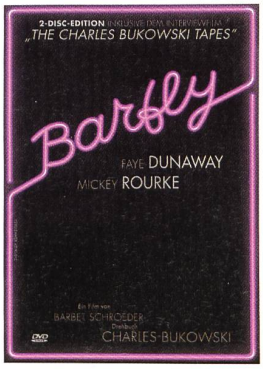
Erwin Schaar

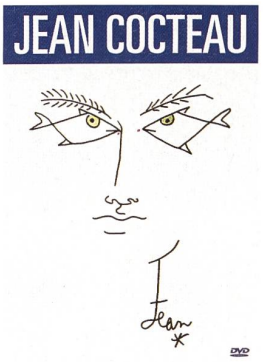
Richard Blank: Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films. Berlin, Alexander Verlag, 2009, 251 S. mit Abb. und einer DVD, Fr. 59.50, € 39.90

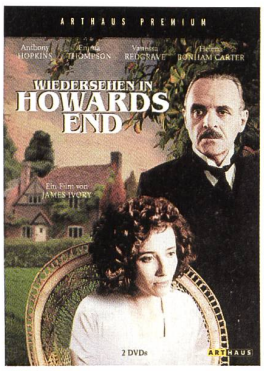
**Fotos und Diskussion sind enthalten in: Helmar Lerski: Verwandlungen durch Licht. Erschienen 1982 im Luca Verlag, Freren*

DVD









Citizen Kane

Über den Film, der unter Filmkritikern noch immer diverse Bestenlisten anführt, braucht man gewiss keine Worte mehr zu verlieren. Dafür aber sei die vorliegende und begrüssenswert günstige DVD-Edition umso mehr empfohlen. Nach einer allzu dürftigen Ausgabe vor einigen Jahren ist nun endlich auch die restaurierte Fassung von CITIZEN KANE im deutschsprachigen Raum angekommen. Dabei ist nicht nur die Bereinigung des Bildes hervorzuheben, sondern mindestens so sehr die verbesserte Tonqualität: Denn bei aller Begeisterung über die Mise-en-scène mittels tiefenscharfen Bildern geht gerne vergessen, dass *Orson Welles'* Kinoerstling auch tontechnisch Epoche gemacht hat. Man freut sich an den Extras wie etwa einem Audiokommentar des Filmwissenschaftlers *Thomas Koerber* und einem kurzen, aber informativen Film über die Restauration, insbesondere aber über das Booklet, in dem die Arbeit des Kameramanns *Gregg Toland* besonders hervorgehoben wird. Tatsächlich war für die Innovationen dieses Meisterstücks nicht nur das Genie Welles, sondern mindestens so sehr das Genie Toland verantwortlich. Der besondere Status dieses Films wird dadurch freilich nicht geschmälert, sondern nur noch unterstrichen.

CITIZEN KANE *(USA 1941) Bildformat: 4:3; Sprachen: E, D (DD 1.0); Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus*

Barfly

In seinem Buch «Hollywood» berichtet Charles Bukowski, trinksüchtiger Dichter und wohl berüchtigster Rabauke der jüngeren amerikanischen Literaturgeschichte, von seiner Ochsentour durch die Filmindustrie. Anlass für das unzimperliche Porträt der Traumfabrik war die Arbeit Bukowskis an BARFLY. Bereits Anfang der achtziger Jahre hatte er zusammen mit seinem Freund, dem Regisseur *Barbet Schroeder*, ein Drehbuch verfasst, das (wie schon seine Romane und Kurzgeschichten) als Selbstporträt des zwischen Bar und Schreibmaschine hin und her pendelnden Autors gelten kann. 1987 kam der Film schliesslich zustande, mit *Mickey Rourke* in der Hauptrolle: eine Besetzung, die aus heutiger Sicht noch brillanter erscheint als damals. Hinzu kommt die Kameraarbeit von *Robby Müller*, welche den schäbig-poetischen Bukowski-Rausch treffend ins Bild setzt.

Endlich ist der verkannte Film auf DVD zu haben. Dazu lockt die vorliegende Edition mit einer Extra-DVD mit den Gesprächen, welche Barbet Schroeder mit dem streitbaren Autor geführt hat, den sogenannten «Bukowski-Tapes». Doch leider wird auf der Verpackung zu viel versprochen, denn tatsächlich handelt es sich dabei nur um eine Auswahl aus dem faszinierenden Interview-Marathon. Das bleibt indes der einzige Wermutstropfen dieser Veröffentlichung.

BARFLY *(USA 1987). Bildformat: 16:9; Sprachen: D, E (DD 2.0); Untertitel: D. Extras: Interviews auf Extra-DVD. Vertrieb: Koch Media*

Jean Cocteau Edition

«Cocteau war mein Schicksal», auf diese Formel hat der Schauspieler *Jean Marais* einmal seine intensive Zusammenarbeit mit dem universalbegabten Maler, Dichter, Dramaturgen und Regisseur *Jean Cocteau* gebracht. Drei Werke dieser engen Kollaboration sind nun in einer schmucken Box veröffentlicht worden. Neben dem Kostümdrama DER DOPPELADLER um die Amour fou zwischen Anarchist und Monarchin und dem geschliffenen Dialogstück DIE SCHRECKLICHEN ELTERN über die Abgründe des Bürgertums dürfte vor allem ORPHÉE bekannt sein. Cocteau hat die Orpheus-Legende aktualisiert, ihm ist dabei auch das Umgekehrte gelungen: die Gegenwart entpuppt sich plötzlich als mythisch. Dabei verzaubern die Filmtricks, welche Cocteau erfindet – etwa um Orpheus' Ausflug in die Schattenwelt zu zeigen –, auch heutige Zuschauer. Den poetischen Special Effects bei Cocteau ist denn auch verdientermassen eine der Dokumentationen gewidmet, mit denen die DVD-Box aufwartet. In über zwei Stunden Bonusmaterial kommt ausserdem Cocteaus Nichte *Dominique Marny* zu Wort, und sein damaliger Regieassistent *Claude Pinoteau* spricht zu ORPHÉE einen kundigen Audiokommentar.

L'AIGLE À DEUX TÊTES *(F 1948)*, LES PARENTS TERRIBLES *(F 1948)*, ORPHÉE *(F 1950). Bildformat: 3:4; Sprachen: F (DD 2.0; bei* ORPHÉE *zusätzlich: D, DD 2.0); Untertitel: D. Extras: Dokumentationen, Audiokommentar. Vertrieb: Alive/Pierrot le Fou*

Wiedersehen in Howards End

Die Wiederentdeckung des Dichters E. M. Forster und seiner ironischen Porträts der englischen Upperclass am Vorabend des Ersten Weltkriegs ist in besonderem Masse dem Regie-Produzenten-Duo *James Ivory* und *Ismail Merchant* zu verdanken. Gleich mehrere von Forsters Romanen haben sie adaptiert: Doch wenn A ROOM WITH A VIEW ihre schönste Forster-Verfilmung ist, dann ist HOWARDS END gewiss die erschütterndste. Wie die Fassade aus Doppelmoral und Arroganz einer grossbürgerlichen Familie einzustürzen beginnt, wird von den besten englischen Akteuren ihrer Zeit vorgeführt, darunter *Anthony Hopkins*, *Emma Thompson*, *Vanessa Redgrave* und *James Wilby*. Vor allem aber besticht *Helena Bonham Carter* als junge Frau, die sich rückhaltlos ihrem Begehren hingibt – mit schwerwiegenden Folgen. Opulent sind auch die Extras: Interviews mit den Darstellern, den Filmemachern und der Ausstatterin *Luciana Arrighi*, dazu Ivorys früher Kurzfilm VENICE: THEMES AND VARIATIONS von 1957.

HOWARDS END *(GB 1992). Bildformat: 16:9; Sprachen: D, E (DD 2.0 + DD 5.1); Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus*

Emma Peel in Farbe

Nachdem die schwarzweissen Folgen der englischen Kultserie THE AVENGERS bereits vor einigen Monaten erschienen sind, werden nun die restlichen, in Farbe gedrehten Staffeln nachgeliefert. Karatespezialistin Emma Peel in knalligen Overalls und ihr Kompagnon John Steed mit Schirm, Charme und Melone (so auch die deutsche Betitelung der Serie) machen erneut Jagd auf verspielte Weltverschwörer, wildgewordene Roboter und grössenwahnsinnige Serienmörder. Die prallen Farben machen aus der ohnehin schon reichlich überdrehten Serie endgültig ein psychedelisches Erlebnis. Swinging London war nie schillernder als in diesen 24, für die DVD bestens aufbereiteten 50-Minuten-Krimis. Für Filmfans ist diese Box ebenso unentbehrlich wie für Soziologen und Modedesigner. Als Extras dazu gibt's Trailer von kuriosen, nie gesehenen Preziosen des englischen Fernsehens, Sonderfolgen aus früheren AVENGERS-Staffeln und schliesslich – eher überflüssigerweise – begeisterte Einführungen von deutschen Fernsehkomikern. Einzig deutsche Untertitel für die einzelnen Folgen fehlen leider.

MIT SCHIRM, CHARME UND MELONE *(GB 1967/68). Bildformat: 4:3; Sprache: D, E (DD 1.0). Diverse Extras. Vertrieb: Kinowelt*

Johannes Binotto

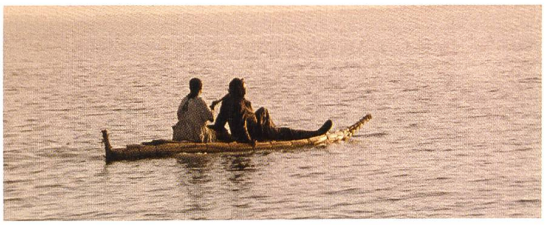
Heimkehr als Albtraum

TEZA von Haile Gerima

Haile Gerima, geboren 1946, gilt als wichtigster äthiopischer Filmemacher seiner Generation. Er lebt vorwiegend in den USA, wo er seine Filmausbildung erhielt und seit 1975 als Honorarprofessor für Film an der Howard University in Washington wirkt. Seine Filme kreisen schwerpunktmässig um Gegenwart und Geschichte Äthiopiens (ERNTE: 3000 JAHRE, ADWA – AN AFRICAN VICTORY), um das afrikanische Trauma der Sklaverei (SANKOFA) und um die Situation der Schwarzen in den USA (BUSH MAMA, ASHES AND EMBERS). In seiner äthiopischen Heimat mag und kann er offenbar nicht leben und arbeiten, sein Denken und sein Werk aber bleiben wesentlich in ihr verankert. Es ist ein Spannungsfeld, das er mit einer Vielzahl afrikanischer Berufskollegen teilt.

In seinem neuesten Werk, TEZA (Tau), stellt er nun das Thema des im Ausland ausgebildeten Intellektuellen und die Problematik der Rückkehr oder Nichtrückkehr ins Zentrum. Die Hauptfigur des Arztes Anberber ist so gewählt, dass die starken Gründe für das eine wie das andere sichtbar werden beziehungsweise der hohe Preis beider Wege, dass das Hin- und Hergerissensein ebenso einfühlbar wird wie die Lähmung, die den schliesslich Heimgekehrten im Dorf erfasst. Anberber ist nicht unsympathisch, ist aber – selbst wenn die Handlung weitgehend aus seiner Perspektive erzählt wird – auch keine positive Heldenfigur.

Gerima versucht nicht weniger, als dieses keineswegs nur individuelle Schicksal einzubetten in die politische Entwicklung Äthiopiens und der Welt von den Nachachtundsechziger- bis zu den Neunzigerjahren; in der Erwähnung von Anberbers Vater, der im Kampf gegen die Italiener durch Giftgas umgekommen ist, wird sogar die Vorgeschichte einbezogen. Gerima schildert das Engagement linker Studentenzirkel im bundesdeutschen Gastland, die Begeisterung über den Sturz des jahrzehntelangen Autokraten Haile Selassie 1974, die Bereitschaft, sich und das im Ausland erworbene Wissen einzusetzen für die afrikanische Heimat unter dem neuen, sich sozialistisch nennenden Mengistu-Regime, das Erschrecken über die neu-alten Realitäten, den mit brutalen Schlägertrupps ausgetragenen Machtkampf und die Arroganz der



neuen Herrschenden, den sich formierenden Widerstand von sich ebenfalls auf den Marxismus berufenden Guerillas und die Rücksichtslosigkeit, mit der beide Seiten die Jugendlichen und sogar Kinder aus den Dörfern zum blutigen Dienst in ihren Reihen zwingen.

Von einem ehemaligen Studienkollegen als Arzt für ein städtisches Krankenhaus angeworben, sieht Anberber sich rasch mit antiintellektuellem und antiwestlichem Misstrauen konfrontiert und gerät unter Druck, zum Komplizen des Regimes zu werden und dessen Gewalttaten zu decken. Der Versuch einer Flucht in die als Idylle erinnerte Kindheit in der Gegend des Tanasees muss scheitern; im Dorf bleibt er ebenfalls ein argwöhnisch beäugter und funktionsloser Aussenseiter. Eine Rückübersiedlung nach Europa aber kommt noch weniger in Frage. Nicht nur ist Anberber, kurz vor der «Wende» nach Ostberlin entsandt, nach dem Mauerfall ein Opfer der nun ausbrechenden Fremdenfeindlichkeit geworden, schockierend fiel auch die Wiederbegegnung mit den alten afrikanischen Gefährten aus, die im deutschen Exil geblieben sind und noch immer besserwisserisch in den Cafés herumdebattieren.

Sein ganzes ambitioniertes Panorama baut Gerima, eine nur nach und nach weichende Teilamnesie der Hauptfigur vorschützend, nicht in der Chronologie auf, sondern erzählt sprunghaft in immer neuen, tiefer bohrenden, schmerzhafteren Rückblenden. Diese Struktur erlaubt es ihm, durch die Montage subtile Querbezüge zu schaffen und Kausalitäten zu suggerieren. Eindrücklich etwa, wie er zwischen zwei afrikanische Szenen, die Vertreibung einer Fremden aus dem Dorf und die Zusammenkunft des Ältestenrats, der Anberber zum Heiraten nötigen will, eine Erinnerung an die Kölner Studienzeit schneidet: eine ideologisch aufgeheizte Diskussion zwischen den Genossen, die in der Aufforderung zur Selbstkritik gipfelt. Die Einbettung in eine Gemeinschaft, die autoritären Tendenzen des Kollektivs und die daraus resultierende Einengung des Individuums erscheinen durch die überraschende Parallelisierung in frappanter Fragwürdigkeit.

Nicht durchgehend erweist sich die komplexe Struktur des Films gleichermassen als zwingend. Damit wir als Zuschauende uns nicht zwischen den Zeitebenen verlieren und um des Autors Absichten zu verdeutlichen, wird der Off-Kommentar in der ersten Person ab und zu etwas sehr didaktisch. Andere Momente bleiben eher schematisch, wie etwa die Figur des analphabetischen Schlägers, was der Grundhaltung skeptischer Selbstbefragung – des Ich-Kommentars und damit des Autors – in keiner Weise entspricht.

Überwiegend jedoch lebt der Film von starken Bildern, jenen der traumhaft schönen Landschaft wie jenen der Albträume der Hauptfigur. Diese bringen uns die Verzweiflung nahe, trotz aller integrer Absichten unfähig zu sein «die Krankheiten zu bekämpfen, die mein Volk bedrohen». Gerima lässt Anberber am Ende den Platz des geflohenen Dorflehrers einnehmen und schliesst damit symbolisch den Kreis: Hat TEZA mit verklärten Bildern der Kindheit begonnen, diese Erinnerungen dann als Fluchtversuch Anberbers enthüllt und uns später in den Szenen der gewaltsamen Rekrutierungen das Los heutiger Kinder vor Augen geführt, so endet der Film mit der Geburt eines Kindes. Anberbers Hinwendung zum Lehrerberuf erscheint als Trotz-alledem-Entscheid, sich für die Zukunft der Kinder zu engagieren, selbst wenn er nicht verhindern kann, dass die meisten von ihnen Opfer neuer Gewaltausbrüche werden dürften.

Martin Girod

R, B, S: Haile Gerima; K: Mario Masini; A: Patrick Dechesne; M: Vijay Iyer, Jorga Mesfin; T: Martin Langenbach. D (R): Aaron Arefe (Anberber), Abeye Tedla (Tesfaye), Takelech Beyene (Tadfe), Teje Tesfahun (Azanu), Nebiyu Baye (Ayalew), Wuhib Bayu (Abdul), Araba Evelyn Johnston-Arthur (Cassandra), Veronika Avraham (Gabi). P: Negod Gwad, Pandora Filmproduktion; H. Gerima, Karl Baumgartner. Äthiopien, Deutschland 2008. CH-V: trigon-film, Ennetbaden

Genauer Blick auf Lebensumstände

GOODBYE SOLO von Ramin Bahrani

Frühnebel liegt über dem Tal. Der Regen der Nacht hat den Boden aufgeweicht, und der Aufstieg zu dem Gipfel, der als Felsnadel aus dem Wald ragt, ist an diesem Morgen wahrlich nicht lohnend. Doch die Wege der drei Gestalten, die auf dem nassen Herbstlaub bergauf stapfen, trennen sich ohnehin vorher: Der jüngere der beiden Männer überredet das kleine Mädchen an seiner Seite zu einem Eis bei der nahen Aussichtswarte, während der andere, ein weisshaariger alter Mann, sich ohne Worte verabschiedet und allein weiterzieht.

Diese Szene kurz vor Ende von Ramin Bahranis GOODBYE SOLO steht für vieles, was in den eineinhalb Stunden zuvor geschehen ist. Zwei Wochen lang hat der junge Mann den alten begleitet, hat versucht, ihn zu verstehen und aus seiner Sicht zu helfen. Die Nähe, die sich im Laufe dieser Zeit zwischen den beiden eingestellt hat, gab ihm Anlass zur Hoffnung, an diesem Oktobermorgen den mürrischen Einzelgänger nicht hierher bringen zu müssen. Dass es nun doch soweit gekommen ist, kann er zwar noch immer nicht verstehen, aber mittlerweile respektieren. Zum Abschied blicken die beiden einander lange an, doch Ramin Bahrani lässt seinen Film an dieser Stelle nicht enden. Noch nicht.

Es ist genau vierzehn Tage her, dass der siebzigjährige William in das Taxi des jungen Solo gestiegen ist und ihn für einen besonderen Auftrag engagiert hat: Am 20. Oktober solle er ihn zu einem entlegenen Gipfel namens Blowing Rock chauffieren. Tausend Dollar sei ihm die Fahrt wert, zweihundert gäbe es gleich auf die Hand. Nach einigem Hin und Her willigt Solo schliesslich ein. Einerseits weil der senegalesische Einwanderer, der sich hier in Winston-Salem, North Carolina – zugleich Ramin Bahranis Geburtsstadt – mit Nachtfahrten durchschlägt, das Geld gut gebrauchen kann. Andererseits ist er der Meinung, dass ihm noch genug Zeit bleibt, dem Alten die Fahrt wieder auszureden. Denn der mit einer indianischen Legende verknüpfte Blowing Rock, so muss er erfahren, ist Teil von Williams tragischem Plan.

Der erst vierunddreissigjährige, iran-stämmige Ramin Bahrani ist schon seit geraumer Zeit zweifellos einer der interessantesten amerikanischen Independent-Regisseure. Bereits in MAN PUSH CART (2005), in dem er den Alltag eines pakistanischen Einwanderers in New York erzählt, der mit seinem Karren durch Midtown Manhattan zieht und sein Dasein mit Donuts und Getränken aufbessert, rückt er eine Figur aus dem Abseits ins Zentrum. Doch dieses Abseits, und das unterscheidet Bahranis aussergewöhnliche Arbeiten von vielen anderen vergleichbaren Filmen, ist nicht unbedingt ein gesellschaftspolitisches: Bahranis Helden sind weniger soziale Aussenseiter als Menschen, die man einfach übersieht, weil sie nicht in Erscheinung treten. In seinem vorigen Film CHOP SHOP (2007) schildert er etwa das Leben des zwölfjährigen Waisenkinds Alejandro, das sich auf den Schrottplätzen und Autoreparaturwerkstätten in Queens durchschlägt. Auch Alejandro ist einfach nur da, wird für kleinere Arbeiten beschäftigt und träumt unbeirrbar und zugleich völlig unkitschig den grossen amerikanischen Traum.

Dieses vernachlässigte Dasein seiner Protagonisten verfolgt Bahrani mit genauem Blick für ihre Lebensumstände. Durch ihren dokumentarischen Charakter werfen seine Filme wie nebenbei sogenannte "grosse" Themen auf, wenn sie von Freiheit, Liebe oder Tod erzählen – Bahrani erzählt zwar von sozialen Verhältnissen, möchte seine Figuren aber nicht auf diese reduziert sehen. Ein sozialdeterministischer Realismus ist Bahrani fremd: Er sucht das Politische im Privaten und besteht auf der Notwendigkeit von Solidarität. Solo etwa wünscht sich als Taxifahrer eine Verbesserung, lernt erfolgreich für eine Aufnahmeprüfung als Flugbegleiter und stellt sich den Problemen mit seiner Frau und deren Tochter. Immer ist es Bahranis Anliegen, durch genaue Beobachtung und Detailreichtum seine Figuren als Teil ihrer unmittelbaren Umgebung zu zeigen.

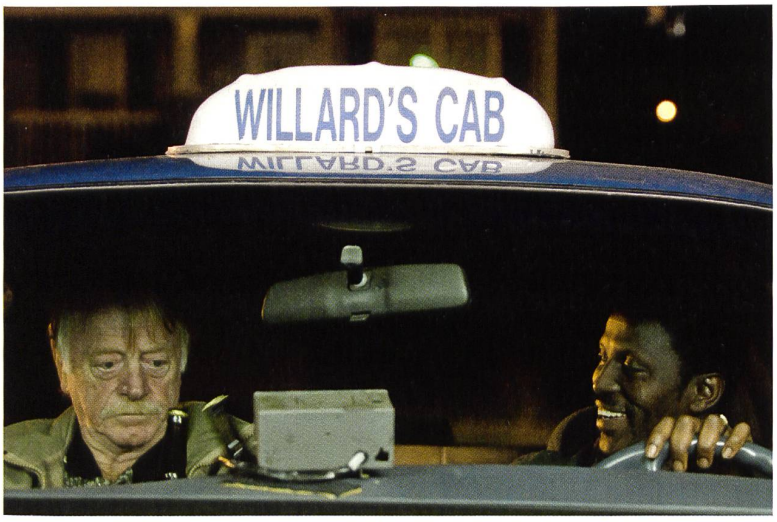
Diese Unmittelbarkeit zeigt sich auch auf formaler Ebene, wenn in GOODBYE SOLO wiederholt mit harten Schnitten abrupt die Schauplätze – Tankstellen, Strassenecken, Hinterhöfe oder Motelzimmer – ebenso wechseln wie Tages- und Nachtzeiten. Bahrani ist kein Regisseur der langen Wege, springt auch in seinem jüngsten Film mit dem ersten Bild direkt ins Geschehen: Eine nächtliche Taxifahrt, ein Angebot und eine Abmachung bilden den Ausgangspunkt für eine Bestandsaufnahme zweier Leben, die auf den ersten Blick nicht unterschiedlicher sein könnten. Hier prallen nicht nur verschiedene Welten, sondern buchstäblich Welt-Sichten aufeinander.

An dieser Stelle offenbart sich auch Bahranis Verständnis als Autor: Es ist zwar eine schicksalhafte Begegnung, welche die Erzählung in Gang setzt, und die immer näherrückende, entscheidende Fahrt erhöht zusehends den Druck, der auf Solo lastet, doch auf dem Laufenden gehalten wird die Erzählung durch genaue Beobachtungen des Alltags beider: Während der optimistische Solo an das Gute glaubt und sein ganzes Tun und Denken auch dahingehend ausrichtet, lässt William, dessen Geschichte weitgehend im Dunkeln bleibt, nur hin und wieder erahnen, dass er in der Vergangenheit einiges falsch gemacht hat, was nicht mehr rückgängig gemacht werden kann: Jeden Abend geht er ins Kino, doch für dieses Ritual spielt der jeweilige Film keine Rolle.

Eine indianische Legende besagt übrigens, dass man immer wieder auf den Blowing Rock zurückkehrt – oder umgekehrt ihn nie mehr verlassen kann. Vielleicht hört man deshalb am Ende entgegen dem Titel kein «Goodbye».

Michael Pekler

R: Ramin Bahrani; B: R. Bahrani, Bahareh Azimi; K: Michael Simmonds; S: R. Bahrani; M: M. Lo. D (R): Souléymane Sy Savané (Solo), Red West (William), Diana Franco Galindo (Alex), Carmen Leyva (Quiera). P: Gigantic Pictures; R. Bahrani, Jason Orans. USA 2008. 91 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich



GROSSES KINO auf kleiner Fläche

Schweiz–USA: von heim(at)lichen Korrespondenzen

1

Mir fahred hei

Courgenay. Ein kleines Dorf im Jura im Winter 1915/1916. Artilleriesoldaten aus allen Kantonen stehen hier an der Grenze, um die Schweizer Freiheit zu verteidigen. In Verdun bahnt sich jene Schlacht zwischen den Deutschen und den Franzosen an, die zum Inbegriff des Grauens des Ersten Weltkrieges werden wird: das zermürbende Ausharren im Schützengraben, die gegenseitigen Angriffe, und dann die Schreie der im Niemandsland Zurückgelassenen, das Flehen der Kriegsneurotiker, deren Wahnzustand das Entsetzen des Krieges ausblendet. Die Streitereien, an denen die jungen Männer in Franz Schnyders GILBERTE DE COURGENAY (1941) teilhaben, sind hingegen eher privater Natur. Sie führen zwar zu Prügeleien, jedoch ohne fatale Folgen. Nie bildet sich ein bedrohlicher innerer Feind, den man auslöschen müsste. Immer findet man nach dem Zerwürfnis wieder zum friedlichen Einvernehmen zurück. Das eigentliche Kriegsgeschehen dringt zu ihnen nur in der Gestalt des Zugs mit Kriegsverwundeten vor, der eines Nachts am Bahnhof haltmacht. Was die Schweizer Truppen jedoch vor allem verbindet ist ihre Zuneigung zu Gilberte, der Wirtstochter des Hôtel de la Gare. Gemeinsam singen sie das Lied, das einer der Soldaten für sie geschrieben hat. Zugleich wissen alle: Die Kameraderie, die sich an der strahlenden Gilberte (Anne-Marie Blanc) verdichtet, ist eine Ausnahmesituation.

Am Ende wird sie am Fenster stehen und dem Kanonier Hasler (Erwin Kohlund), in den sie sich verliebt hat, nachwinken, während er mit seinen Kumpanen im Zug davonfährt. Anfangs lächelt sie noch tapfer, doch dann kommen ihr die Tränen, und mit wehmütigem Blick betrachtet sie die Infanteristen, die zur Marschmusik ebenfalls an ihrem Fenster vorbeiziehen, wenn auch in die andere Richtung. War sie es, die immer wieder unter den Soldaten Frieden gestiftet hat, muss sie nun der grossen Liebe entsagen, als wär's fürs Vaterland. Unter den Auspizien der geistigen Mobilmachung, mit der die Schweiz sich für einen anderen Weltkrieg rüstete, zeigt Franz Schnyders Film aus der schweizerischen Grenzbesetzung 1914 bis 1918 wiederholt das Aufmarschieren von Kavallerie und Infanterie, als würden die Soldaten sich zum Kampf formieren. In der ersten Einstellung, die zur Titelsequenz überleitet, reitet eine Batterie unter bewölktem Himmel ins Filmbild hinein. Die Kamera nimmt sie von unten auf, um den Eindruck zu erwecken, die jungen Männer würden über uns hinwegsprinten. Später, nachdem sich die Soldaten im Dorf eingerichtet haben, sehen wir sie in der Schneelandschaft beim Probeschiessen der Kanonen oder beim Patrouillieren.

3

2

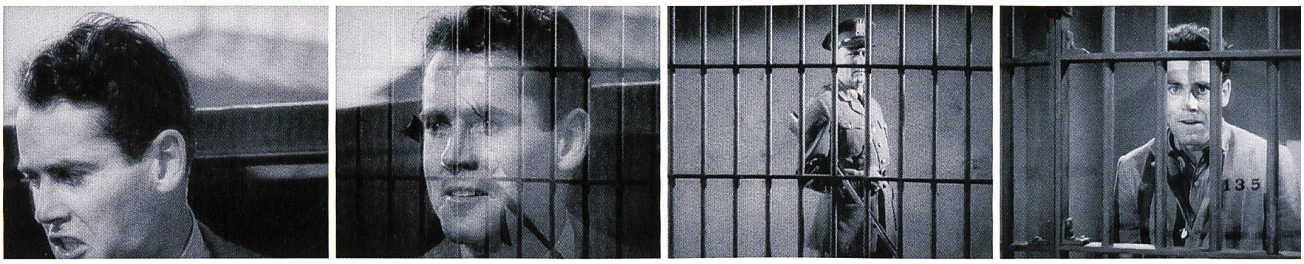
1

Bewusst lehnt Schnyder sich an die Dramaturgie amerikanischer Filme über den Ersten Weltkrieg an, wie etwa King Vidors BIG PARADE (1925) oder Lewis Milestones ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930), die die Liebeshandlung in jene französischen Dörfer verlegen, in die sich die Soldaten nach geschlagenem Kampf zurückziehen dürfen. Mit einem Unterschied: Schnyders Figuren – und uns – wird jegliche Schlacht vorenthalten. Stattdessen versperrt das marschierende Bataillon dem Berner Hotelier Friedrich Odermatt (Heinrich Gretler), der entrüstet nach Courgenay reist, um die Hochzeit zwischen seiner Tochter Tilly (Ditta Oesch) und dem Kanonier Hasler zu verhindern, regelrecht den Weg. Zuerst schaut er, erzürnt über die Störung, grimmig auf die an ihm vorbeiziehenden Infanteristen. Doch Schnyder setzt diese Unterbrechung gezielt ein, um in der Erzählung seiner Liebeshandlung ebenfalls inne zu halten und für einen Augenblick zu einer anderen Pathosgeste überzugehen: der Vaterlandsliebe. Bald wandelt sich nämlich auf Heinrich Gretlers Gesicht Ärger in Begeisterung über diese zünftigen Burschen. Selbst das schmutzige Wasser, welches das Rad eines der vorbeifahrenden Kanonen auf seinen Mantel schleudert, ändert nichts an seinem Stolz. Lachend versichert er seinem Chauffeur, es mache nichts, es sei nur Bundesdreck, und wischt sich das Stück Heimat fröhlich von der Stirn. Vom patriotischen Furor ergriffen, wird er schliesslich seiner Tochter erlauben, den jungen Kanonier zu heiraten.

Zwar scheint die Batterie 38 stets unterwegs zu sein, kreist aber klaustrophobisch nur um jenes kleine Stück Grenzgebiet, welches sie vorwiegend symbolisch bewacht. Während seiner Silvesterrede hatte der Hauptmann die Dorfbewohner sowie die bunt zusammengewürfelte Soldatenschar an das ihnen gemeinsame Ziel erinnert: Die Grenze ringsum zu verteidigen auf allen Seiten und gegen jeden, dem es einfällt, an dem Stück Land, «dem mir Heimet säged», zu rütteln. Dann kommt der Befehl, Courgenay wieder zu verlassen. Glücklich schreibt einer der Soldaten mit Kreide auf den Zugwagon «Mir fahred hei». Die Dramaturgie der Filmbilder hingegen inszeniert die aus dem Dorf ziehenden Soldaten so, als würden sie an die Front rücken. Wie also soll man sich das Zuhause, zu dem unser Held zurückzukehren gezwungen ist, vorstellen? Wir wissen, es erwartet den Kanonier der strenge Schwiegervater und die forsche Ehefrau, die schon bewiesen hat, dass sie niemals zögern wird, ihren eigenen Willen durchzusetzen. Ist dieses Daheim, in dessem Namen die Landesgrenze verteidigt wird, der eigentliche Kriegsschauplatz? Ist die Heimkehr der Anfang einer anderen Schlacht, die es nun tatsächlich zu bestehen gilt, nämlich die zwischen den Geschlechtern? Und

4

6



gelten die Tränen von Gilberte vielleicht weniger dem verlorenen Geliebten als jener Ausgelassenheit, welche die flotten Burschen mit ihr fernab der Anforderungen des Alltags an der Grenze für die kurze Dauer des Films erleben durften?

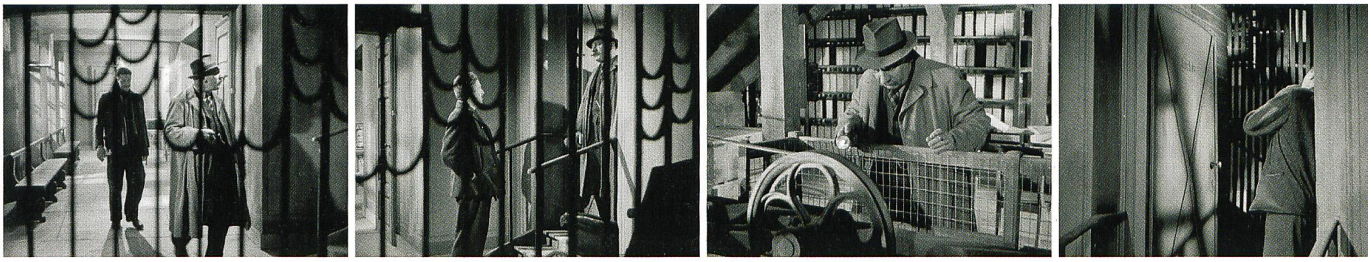
Heimat Kino

Treffend hat Michael Wood für die Kriegsveteranen im Hollywood-Kino festgehalten, deren Heimkehr beziehe sich auf einen universellen Traum von Heimat. Dessen Attraktivität hängt davon ab, dass er eine Wunschvorstellung bleibt. Im Genrekino – ob Kriegsfilm, Melodrama, Western oder Film noir – versucht der Held stets, zurück nach Hause zu gelangen. Ist er hingegen endlich bei seinen Familienangehörigen angekommen, ist sein Leben als Held vorbei. Heimat, jenes hochgerühmte Ideal, erweist sich als eine Art Tod, eine widersprüchliche Rechtfertigung aller Abenteuer, die den Helden so lang von der Heimat ferngehalten und uns als stille Niessnutzer seiner Wanderschaft verzückt haben. Deshalb sucht der Filmheld, vor dieser bedrückenden Enge wiederholt zu fliehen, braucht aber zugleich die Vorstellung eines Ortes der Geborgenheit, den es zu verteidigen lohnt. Die amerikanische Kultur ihrerseits benötigt die universelle Idee von Heimat, um Menschen unterschiedlichster Ethnien, Religionen und Klassen das Gefühl einer nationalen Zugehörigkeit zu vermitteln. Kaum eine andere Institution hat dieses Verlangen nach einer imaginären Gemeinde, «der man Heimat sagen kann», so erfolgreich bedient wie das Studiosystem Hollywoods. Drei Dekaden lang bot es eine kohärente Welt, in der treue Kinozuschauer stellvertretend Einheimische sein durften; gänzlich vertraut mit dem Habitus der Figuren, den Orten ihrer Leidenschaften und den Auflösungen ihrer Probleme.

Dennoch waren diese Filme in jener historischen Welt, der sie entstammten, auch verankert; dienten einem imaginären Aushandeln sozialer Probleme, für die es keine reale Lösung gab. Als mythische Geschichten konzipiert gaben sie verschlüsselt die Ängste und Wünsche einer noch souveränen Nation wieder, deren Brüche erst im Laufe der sechziger Jahre auch die politische Bühne besetzen würden. Die Vermutung, die im Folgenden bewiesen werden soll, lautet: Auch der Schweizer Heimatfilm dieser Zeit lässt sich als imaginäre Landschaft lesen, in der die Menschen verschiedener Kantone, mit ihren unterschiedlichen Meinungen auf einen gemeinsamen kulturellen Nenner enggeführt, eine imaginäre Lösung für die Unzulänglichkeiten ihrer realen Lebenssituation vorgespielt finden konnten.

5

4



Zwar spielt sich alles auf wesentlich kleinerem Raum ab, dennoch funktionieren auch diese Filmgeschichten wie eine verlässliche, in sich stimmige Welt, in der man auf vertraute Menschentypen, bekannte Handlungsabläufe und gewohnte Szenerien trifft. Und wie im klassischen Hollywood lässt sich auch an den Schicksalen, die sich in dieser imaginierten Gemeinde abspielen, ablesen, welche Wunschvorstellungen und Alpträume die Schweizer Kultur in den Dekaden um den Zweiten Weltkrieg umgetrieben haben.

Swiss noir

Der amerikanische Film noir kommt zwar erst mit den heimkehrenden Veteranen aus dem Zweiten Weltkrieg zu seiner vollen Blüte, doch schon vor Kriegsausbruch nutzte Fritz Lang, nach seiner Immigration über Frankreich in die USA, dieses Genre, um soziale Ungerechtigkeit aufzudecken. Vor dem Hintergrund der Grossen Depression und der Flut an Kleinkriminalität, die diese auslöste, werden seine Helden in FURY (1936) und YOU ONLY LIVE ONCE (1937) aufgrund fadenscheiniger Indizien zu Unrecht ins Gefängnis gesteckt. Sie müssen jedoch nicht nur den falschen Verdacht, der auf ihnen liegt, zerstreuen. Sie müssen sich auch von jenem Furor befreien, den der Verlust ihres Glaubens an die Justiz in ihnen entfacht hat. In FURY gibt es im letzten Augenblick die Gnade des irdischen Glücks, weil Joe Wilson (Spencer Tracy) von seinem Rachefeldzug gegen jene, die ihn zu lynchen versucht hatten, abzusehen bereit ist. In YOU ONLY LIVE ONCE gibt es nur die Erlösung des Todes, nachdem Eddie Taylor (Henry Fonda) kurz vor der kanadischen Grenze von der Polizei erschossen wird. In Fritz Langs schwarzer Welt bedingen sich soziale und individuelle Gewalt gegenseitig. Die Heldin hält mit ihrem unumstösslichen Glauben an ihren Geliebten dieser zerstörerischen Kraft die Waage. Allein ihre Liebe bietet einen Lichtstrahl im finsteren Labyrinth von Verdacht, Schuldzuweisung und einer tödlichen Suche nach Selbstrechtfertigung.

Auch im Schweizer Kriminalfilm dieser Zeit wird über soziale Gerechtigkeit nachgedacht. Zweimal setzt Leopold Lindtberg den Schauspieler Heinrich Gretler als Wachtmeister Studer ein, um jungen Männern zu helfen, die fälschlich eingesperrt worden sind; in WACHTMEISTER STUDER (1939), weil der ehemalige Häftling Schlumpf (Robert Bichler) vermeintlich den Vater seiner Geliebten getötet haben soll, in MATTO REGIERT (1946/47), weil der Maler Caplaun (Olaf Kübler) zu unrecht von seinem Vater als geisteskrank erklärt worden ist. Die entscheidende Nähe zu Fritz Langs Filmen

7

5

liegt darin, dass in beiden Filmen die dunklen Machenschaften, die diese jungen Männer in ihrem Netz eingefangen haben, in jenes für den Noir-Stil charakteristische Lichtspiel des Chiaroscuro übertragen werden. Soll die Untersuchung des Berner Kantonspolizisten doch jeweils Licht auf die korrupten Interessen derer werfen, die an einer eigennützigen Intrige teilhaben. Auch bei Lindtberg ist das Eintauchen in einen dunklen Raum Zeichen für schuldiges Verhalten, während sein Ermittler wiederholt in abgedunkelte Räume eintritt, um mit dem Lichtschalter auch Klärungen herbeizuführen. Das Gefühl, undurchschaubaren Machenschaften ausgeliefert zu sein, führt in den Studer-Filmen zu Bildern, die den Raum durch Stäbe an Türen, Treppen oder Fenstern einrahmen. Während die Ausleuchtung Gittermuster an die Wand wirft, sehen wir die Figuren oft im Halbschatten; Indiz für zwielichtige Absichten, aber auch dafür, dass sie sich ihrer eigenen Überzeugungen noch ungewiss sind.

Auch wenn Lindtberg die vom Film noir gefeierte Ausweglosigkeit aufgreift, haben seine Filmgeschichten doch ihre eigene schweizerische Färbung. Auch *seine* Intrigen betreffen dunkle Geldgeschäfte, aber deren Ausmass ist ebenso beschränkt wie deren Auflösung. Statt einer Entführung fingiert in WACHTMEISTER STUDER ein Mann, der in wirtschaftliche Not gerät, einen Unfall, um von der Versicherung Geld zu kassieren: Sein törichter Betrug ist ein glücklicher Zufall für den Bürgermeister, den er die ganze Zeit erpresst hatte. Statt eine Bank auszurauben, tötet in MATTO REGIERT der Portier den Klinikdirektor, weil er Geld braucht, um ein Haus zu kaufen. Auch Lindtberg rückt in seinen Filmgeschichten das uneingeschränkte Vertrauen der Heldin in ihren Geliebten in den Vordergrund. Nur über ihre standhafte Treue findet die Ermittlung einen Ausweg aus einer paranoiden Welt, in der jeder dem Anderen etwas verschweigt. Anne-Marie Blanc und Elisabeth Müller mögen weniger glamourös sein als der amerikanische Star Sylvia Sidney, aber auch sie sind die Empfängerinnen jenes weichen Lichts, das die Nahaufnahmen von ihnen zum moralischen Leuchtstern der Filmgeschichten werden lässt.

Und noch eine weitere Verbindungslinie lässt sich zu Fritz Langs Ausleuchtung sozialer Gewalt ziehen: auch Lindtbergs Kritik trifft einzelne Machtverflechtungen, nicht das symbolische Gesetz an sich. Es benötigt nicht nur die Heldin, die zu ihrem Geliebten steht, komme was wolle. Es braucht auch jene Figur väterlicher Autorität, an welche die jungen Frauen appellieren können, weil diese unzweideutig für Gerechtigkeit einsteht. Hartnäckig und zugleich offenherzig tritt Gretlers Wachtmeister in die Schattenwelt des Ver-

8

9

brechens ein und bleibt dabei ebenso untangiert von jeglichen zwielichtigen Intrigen wie der Richter bei Fritz Lang. In der letzten Einstellung von FURY ist zwar das Gesicht des Richters nicht zu sehen, und doch ist klar: die beiden Liebenden brauchen das Auge eines wiederhergestellten Gesetzes, um von ihrem Rachefeldzug abzulassen und sich stattdessen dem Kuss des Happy End hinzugeben. Am Ende von WACHTMEISTER STUDER steht der verletzte Vertreter des Gesetzes im Krankenhaus von seinem Bett auf, weil die beiden Liebenden, die nur mit seiner Hilfe zueinander finden konnten, ihm zusammen mit ihren Kumpanen ein Ständchen singen. Auch auf ihn ist ihr glücklich strahlender Blick gerichtet. An seiner Verlässlichkeit hängt die Möglichkeit einer helleren Zukunft. Mehr ist auch im Schweizer Film noir nicht zu erwarten.

Die mythische Landschaft des Emmentals

Im Western sind es ebenfalls die Frauen, die für jene Vorstellung von Heimat einstehen, für die die Männer in der Prärie oder an der Front ihr Leben zu opfern bereit sind. Wie Michael Wood festhält: Sie fordern eine Welt für Kinder und Nachbarn; sie hantieren in der Küche, bestellen den Garten und beleben die Schulen. Bei John Ford sinnen sie gerne darüber nach, wie die Zukunft aussehen wird. Ist der Wilde Westen erst einmal gänzlich zivilisiert, wird es keinen Platz mehr geben für gnadenlose Outlaws und eigenbrötlerische Cowboys. Diese mythischen Helden wissen ihrerseits nur zu genau, dass ihr ungezügelter Drang nach Freiheit den Interessen einer zukunftsträchtigen Gemeinschaft zuwiderläuft. Die Notwendigkeit, die Abenteuerlust des Helden zu zähmen, hat Franz Schnyder in seinen Jeremias-Gotthelf-Verfilmungen aufgegriffen. In seinem Emmental wird das weite Land auf ein knapp umrissenes Tal konzentriert und die Weite der Prärie in die Höhe der Voralpen umgemünzt. Auch Schnyders Emmental bildet einen mythischen Gegenort zu den Hauptstädten der Schweiz, einen Ort, wo jene moralischen Werte – Wehrhaftigkeit, Verlässlichkeit, Konzilianz – verhandelt werden, welche die Zukunft der Nachkriegs-Eidgenossenschaft sicherstellen sollen. Nicht um reale Dörfer geht es in diesen Filmgeschichten, sondern um imaginäre Gemeinden, in denen – und darin besteht die Analogie zum Western der fünfziger Jahre – der Drang, seinen Wünschen freien Lauf zu lassen, mit einem strengen symbolischen Gesetz verrechnet wird. Dem radikalen Individualismus müssen Zwänge auferlegt werden, um das Überleben der Zivilisation zu gewährleisten.

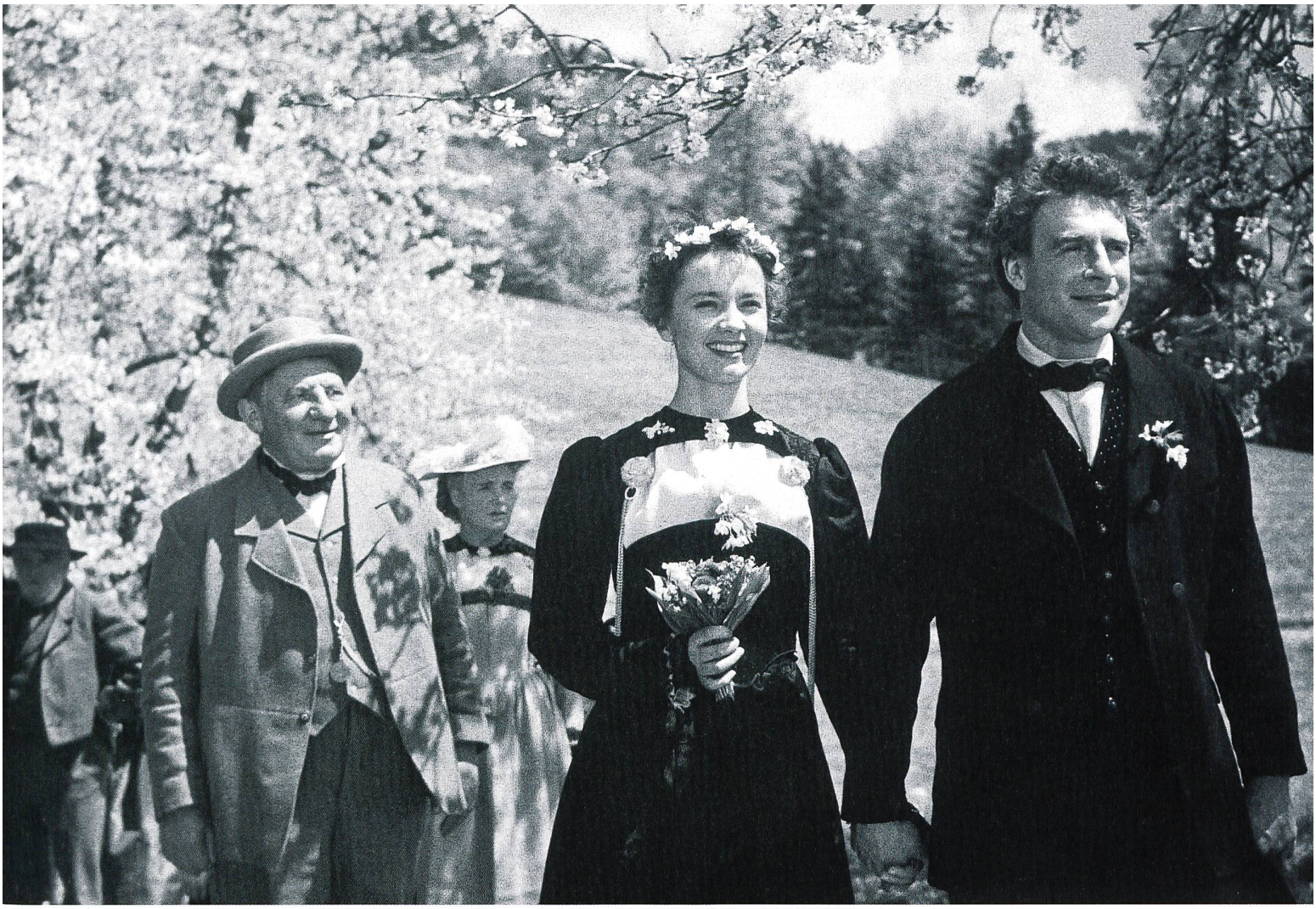
10

8

Zwar ist der Bewegungsraum, in dem Schnyders Helden ihren Ausbruch aus Konventionen üben, ebenso beschränkt wie jener von Lindtbergs Kleinganoven. Die grandiose Weite des Landes, die im Western einer amerikanischen Sehnsucht nach uneingeschränkter Selbstbestimmung entspricht, fehlt in dessen Schweizer Pendant. Hier gibt es keine Wildnis, in der man prächtige Büffel jagen und die Kultur fremder Indianerstämme erkunden kann. Gesetze werden von den Dorfeinwohnern selber gebrochen, die Gewalt nach innen verlagert. Der Wunsch nach Bewegungsfreiheit wird nicht durch das stürmische Durchkreuzen der Landschaft visualisiert, sondern durch psychisches Wüten, sei es Trunksucht oder Geistesfieber. Auf ein kleineres Format verdichtet bleibt Schnyders Emmental dennoch eine berauschende Landschaft, mit dem heftigen Gewitter als Emblem eines ungestümen Begehrens, welches überhaupt nur im Widerstreit mit Verboten seinen Ausdruck finden kann. In ULI DER PÄCHTER (1955) läuft Ueli (Hannes Schmidhauser) verzweifelt durch sein Kornfeld, nachdem seine unsauberen Geschäfte aufgeflogen sind. Dunkle Gewitterwolken ziehen sich über ihm zusammen, und Schnyders Kamera fängt ihn in Untersicht ein: ein Bild des einsamen Individuums umzingelt von einer wütenden Landschaft, die ihm seinen Übermut widerspiegelt. Den festen Boden unter den Füssen wird er sich nach der Naturkatastrophe erst wieder erarbeiten müssen.

Wie also sieht diese mythische Landschaft, fernab Schweizer Grossstädte aus? Und welche kulturellen Phantasien werden in den Familiengeschichten, die sich dort abspielen, verhandelt? Es ist eine paranoide Welt, die sich in diesen Dörfern entfaltet. Auf kleine Fläche beschränkt, überwacht jeder den Anderen. Gerne zeigt Schnyder seine Figuren hinter Fenstern, die eine heimliche Schaulust begünstigen. Als Bauernschläue getarnt regiert Geiz, Missgunst und Verdacht. Selbst innerhalb der eigenen Familie betrügt man sich gegenseitig um Geld oder beschuldigt den anderen, weil man niemandem recht vertrauen will, schon gar nicht sich selber. Eine Stimmung der Beklemmung nimmt immer dann überhand, wenn sich keine Übereinstimmung im Gespräch herstellen lässt. Wortlosigkeit verhindert oft das Aufklären von Missverständnissen, sodass diese nur in Ausbruch von Gewalt münden können: der öffentlich ausgetragenen Fehde, der inneren Selbstzerfleischung oder der Naturkatastrophe, die vom Eingriff einer höheren Macht zeugt.

Wie die Männer in John Fords Filmen suchen die Bauern und ihre Knechte stur ihren Willen mit Fäusten durchzusetzen. Und ebenfalls wie im Western sind es die treuen, gläubigen Frauen, die



10

für das Interesse der Familie einstehen. In einem Zuhause, in dem es grundsätzlich keine Übereinstimmung gibt, braucht es sie, die kein direktes Stimmrecht haben, damit sich das Gesetz des häuslichen Friedens durchsetzen kann. Gegen den gewaltsamen und gewalttätigen Individualismus ihrer Männer, der in zermürbendem Starrsinn und in Selbstzerfleischung zu münden droht, garantieren sie das Fortleben der Gemeinde. Wie ihre Schwestern bei John Ford sitzen sie vor dem Hof oder am Kamin, greifen direkt in einen Streit ein und räumen die bösen Verdächtigungen aus dem Weg. Dem Knecht Ueli muss die «Glungge»-Bäuerin (Hedda Koppé) sogar erklären, wann es an der Zeit ist, sein Vreneli (Lilo Pulver) zu küssen und ihm einen Heiratsantrag zu machen, während Vreneli am Ende von ULI DER PÄCHTER eher im Geheimen wirkt. Ihrem Gatten verrät sie nicht, dass ihr Vater den Hof für seine uneheliche Tochter gekauft hat. Denn sie weiss, der Ueli wird sich erneut verführen und betrügen lassen. Das ist eine ganz eigene Art des Vertrauens, eine Ehrlichkeit dem Geliebten gegenüber, welche dessen Schwächen nicht ausblendet und ihn deshalb zügelt. Immerhin: sie hat ihr gemeinsames Wohl im Sinn. In Schnyders Heimat wird Übermut bestraft, denn sein irdisches Wohl muss man sich redlich erarbeiten. «Und das glück wo jetzt vom himmel uf üüs abe chunnt – fuederwiis – das wei mer üs z'erscht verdienä» – so beschliesst es Vreneli. Dem Schweizer Helden wird somit ein enges Korsett der Häuslichkeit angelegt; er kann – im Gegensatz zu John Fords *lone ranger* – seinen Hof nicht mehr verlassen. Dafür aber gehört ihm jene grossartige Landschaft, die Schnyders Kinobilder ins Sublime erhöht.

Die Lücke, die das Glück schlägt

Home is where the heart is: So heisst die Devise der farbenprächtigen Melodramen Douglas Sirks, der die letzten Jahre seines Lebens in der Schweiz verbracht hat. Leicht lässt sich das Begräbnis, mit dem IMITATION OF LIFE (1959) aufhört, nachträglich als Inszenierung von Sirks Abschied von Hollywood lesen. Es zeugt aber auch davon, dass er sich immer als Meister der Lücke im Glück verstanden hat. Bekannt sind seine Melodramen nämlich nicht nur für ihre ausgeklügelte *mise-en-scène*, die jede Einstellung als perfektes Standbild entwirft. Der für ihn typische Einsatz von Spiegeln und Fensterscheiben dient zugleich einem selbstreflexiven Kommentar. Seine Heldinnen und Helden sind in ihre romantischen Phantasien ebenso eingesperrt wie die Figuren des Film noirs ins Schattennetz krimineller Machenschaften. Sie geben sich mit aller Inbrunst den Affären

11

12

ihres Herzens hin, weil die gesellschaftlichen Zwänge der amerikanischen Nachkriegszeit ihnen kaum andere Entfaltungsmöglichkeiten erlauben. Doch die überschwänglichen Gefühle, in die seine Figuren flüchten, sind nur Imitationen des Lebens. Das Happy End darf man zwar geniessen, soll ihm aber nicht glauben, bietet es doch – wie das Genre-Kino Hollywoods überhaupt – nur eine imaginäre Auflösung für Probleme, die real nicht zu lösen sind. Die stilistische Überhöhung dient Sirk dazu, die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer auf die Ironie zu lenken, die einer filmischen Feier jenes Glücks eingeschrieben ist, das am Ende aller dramatischen Zerwürfnisse zu erlangen ist.

Vom Filmtitel ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955) hat Sirk gern behauptet, so wie er das sehe, sei das Himmelreich geizig. Diese Engherzigkeit hat Kurt Früh den Filmen des Exilamerikaners abgeguckt. In seiner Zürcher OBERSTADTGASS (1956) beobachten sich die Nachbarn wie in Schnyders Emmental. Und wie diese betrügen und verdächtigen sie sich gegenseitig. Kurt Früh selber hingegen bleibt offenherzig für die Härte, die Frieda Jucker (Margrit Rainer) dem kleinen Waisenbub Mäni (Jürg Grau) gegenüber zeigt. Sie prallen aneinander, weil sie sich eigentlich zutiefst gleichen. Im Ausleben ihrer Gefühle ebenso eingeengt wie die Gasse, in der sie leben, brechen sie in Wut aus, weil sie nur so ihrer stillen Verzweiflung Ausdruck verleihen können. Die Mutter, die dem Bub nicht erlauben will, die Stelle ihres verstorbenen Kindes einzunehmen, ist zwar hartherziger in der Verteidigung ihres Heims als ihre amerikanischen Schwestern. Doch ihr sturer Egoismus ist ebenso verstörend wie die grenzenlose Opferbereitschaft von Sirks Hüterinnen einer häuslichen Harmonie, weil Kurt Früh ihn als selbstauferlegtes Verbot entlarvt. Eben deshalb ist der Moment, in dem die aufgestauten Emotionen zum Ausbruch kommen, so bestrickend. Nachdem Frieda Jucker begreift, dass sie den Buben, dessentwegen sie ihre Wohnung verlassen hat, eigentlich schon längst ins Herz geschlossen hat, macht sie sich wieder auf den Weg nach Hause. Kurt Früh zeigt sie in sich versunken quer durch Zürich eilend. Das subtile Mienenspiel Margrit Rainers wechselt langsam von uneingeschränkter Selbstanklage zu einer aus tiefer Traurigkeit gewonnenen Entschlossenheit. Erst spät am Abend wird sie zusammen mit ihrem Gatten den Buben in ihrem Schrebergarten auffinden, wo er sich im Stroh vor dem Kaninchenstall zur Ruhe gelegt hat.

Nahtlos kippt Wortlosigkeit in ein unzweideutiges Liebesgeständnis. Mäni, dem sie sanft übers Haar streichelt, kann sie sagen: «chum, mir gönnd hei ... du ghörsch doch zu eus!» Mit diesen

1 GILBERTE DE COURGENAY, *Regie: Franz Schnyder;* 2 ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, *Regie: Lewis Milestone;* 3 BIG PARADE, *Regie: King Vidor;* 4 MATTO REGIERT, *Regie: Leopold Lindtberg;* 5 FURY, *Regie: Fritz Lang;* 6 YOU ONLY LIVE ONCE, *Regie: Fritz Lang;* 7 STAGE COACH, *Regie: John Ford;* 8 ULI DER PÄCHTER, *Regie: Franz Schnyder;* 9 FORT APACHE, *Regie: John Ford;* 10 ULI DER KNECHT, *Regie: Franz Schnyder;* 11 OBERSTADTGASS, *Regie: Kurt Früh;* 12 IMITATION OF LIVE, *Regie: Douglas Sirk;* 13 DIE LETZTE CHANCE, *Regie: Leopold Lindtberg;* 14 J'ACCUSE, *Regie: Abel Gance;* 15 SO ENDS OUR NIGHT, *Regie: John Cromwell*

Zauberworten löst sich alle Wut plötzlich auf. Für einen kurzen Augenblick noch zeichnet sich der düstere Schatten von Mänis Silhouette auf der Türe des Kaninchenstalls ab. Dann aber schreitet die wieder vereinigte Familie gelassen in die Nacht. Die Welt des Vertrauens, die folgt, taucht Kurt Früh in strahlendes Sonnenlicht. An der Ungerechtigkeit der Welt hat sich etwas verschoben, ganz minimal, weil Menschen für einen Augenblick bereit waren, sich nicht voreinander zu verstecken. Am Ende von IMITATION OF LIFE, wenn der Leichenwagen mit der schwarzen Hausangestellten Annie von einer Fensterscheibe überblendet prunkvoll an uns vorbeifährt, dürfen wir davon ausgehen: Die Familienmitglieder, die über ihren Tod zueinandergefunden haben, werden wieder zu ihrem alten, von Selbstlügen gezeichneten Leben zurückkehren. Wenn Kurt Früh hingegen die Hochzeitsfeier, zu der die Juckers an diesem Morgen aufgebrochen sind, aus der Totalen einfängt und dann mit seiner Kamera über die Dächer Zürichs schwenkt, sollen wir seinem Happy End vertrauen. Auf dem kleinen Raum dieser Gasse sind die Rückfälle in eitle Phantasien, die einem erlauben, sich vor den nicht lösbaren Problemen des Alltags zu schützen, nicht so gravierend wie im glamourösen Hollywood. Vor allem aber ist das Herzbündnis, welches eine Frau und ein Junge eingehen, weil sie sich gegenseitig verzeihen konnten, unwiderruflich. Da ist Kurt Früh auf der viel kleineren Fläche seines schwarz-weissen Filmbildes viel grosszügiger.

Coda: Das Unheimliche der Heimkehr

Doch kehren wir nochmals zum Schweizer Grenzgebiet zurück und zu jenen Soldaten, die für die Undurchlässigkeit der Landesgrenze einstehen. Der antifaschistische Propagandafilm schlägt ebenfalls, wenn auch auf weniger heimelige Weise, eine Brücke zum Schweizer Film der Kriegsjahre. John Cromwells SO ENDS OUR NIGHT (1941) setzt ein mit den dunklen Silhouetten von Flüchtlingen, die vor einem finsteren Himmel quer durch das Filmbild laufen. Aus dem Vorspann erfahren wir, dass diese Menschen nach dem Anschluss Österreichs ohne Pässe kein legales Recht hatten, irgendwo zu leben. Sie waren gezwungen, immer weiter zu ziehen, auf einem endlosen Marsch, der nur durch Verhaftung und Inhaftierung unterbrochen werden konnte, bis sie, abgeschoben ins nächste Nachbarland, ein ähnliches Schicksal erwartete. Die Liebenden Ludwig (Glenn Ford) und Ruth (Margaret Sullavan) sind ein solches Flüchtlingspaar aus gutbürgerlichem jüdischem Haus, welches es sogar bis

13

14

nach Zürich schafft. Auf der Flucht durch die Schweizer Alpen werden sie jedoch von misstrauischen Dorfbewohnern angezeigt und von den Behörden nach Frankreich deportiert. Mit dem Geld, das ihnen ein anderer Flüchtling nach seinem Tod hinterlässt, können sie sich endlich Reisedokumente beschaffen, die aus ihnen wieder Menschen mit einem Aufenthaltsrecht werden lassen. Auch diese Wende ihres Schicksals spielt im Grenzgebiet, war Ludwig doch von den Franzosen bereits wieder in die Schweiz zurück deportiert worden. Weil die verzweifelte Liebe Ruths den französischen Grenzsoldaten in einer politischen Angelegenheit eine *affair de cœur* erkennen lässt, befolgt er seine Befehle nicht, sondern folgt Ludwig über die Grenze und drückt ihm jene Papiere in die Hand, die ihm erlauben, dieses Land als legal Eingereister wieder zu verlassen.

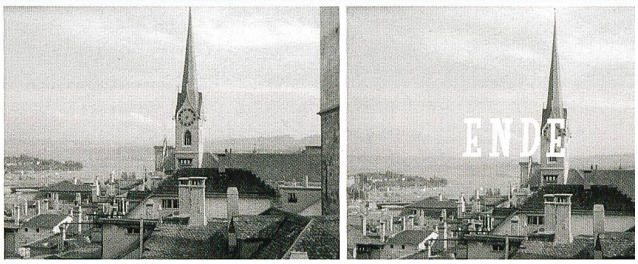
In der letzten Einstellung des Films leitet John Cromwell von dem vereinten Paar, welches im Zug durch Frankreich fährt und davon träumt, in die USA auszuwandern, über zu einem anderen Zug. Als realer Hintergrund dieser romantischen Auflösung fungieren die Silhouetten jener Flüchtlinge, die nicht soviel Glück hatten. Nun ziehen sie nicht am Horizont einer Berglandschaft entlang, sondern drängen in die Tiefe des Filmbildes ein. Eben dieses Bild greift Lindtberg als Abschluss seiner umstrittenen Kritik an der Schweizer Flüchtlingspolitik auf. In DIE LETZTE CHANCE (1944/45) stossen der englische Leutnant Halliday (John Hoy) und der amerikanische Sergeant Braddock (Ray Reagan) auf einen Trupp jüdischer Flüchtlinge, die zusammen mit dem englischen Major Telford (Ewart G. Morrison) über die Alpen heimlich in die Schweiz einwandern wollen. Halliday, der von einer deutschen Skipatrouille tödlich verletzt wird, setzt am Ende seinen sterbenden Körper dafür ein, dass diese Zivilisten nicht wieder zurückgeschickt werden. Dieser Pathosgeste kann sich selbst der befehlshörige Grenzwächter Rüedi (Emil Gerber) nicht entziehen.

Das letzte Bild aber, das Lindtberg wählt, um dem Happy End seines antifaschistischen Appells eine dunkle Färbung beizufügen, überbietet selbst Sirks Ironie: Von einem der Hügel aus beobachtet Telford die Menschen, die nun glücklich in die Schweiz einwandern durften. Die kleine Gruppe sehe gar nicht besonders aus, meint er lakonisch. Es gibt Millionen wie sie, welche dieselbe Strasse entlanggehen. Vielleicht werden sie eines Tages wieder zurückkehren, antwortet der junge Bursche, der neben ihm steht, und emphatisch erwidert Telford: «Ja, sie werden zurückkehren.» Doch Lindtberg lässt den Menschenzug, der sich ums hundertfache vermehrt hat und eine schwarze bewegliche Linie durch die friedliche Schneelandschaft

14

15

11



zieht, weiter ins Landesinnere dringen: Ein beunruhigend ambivalentes Bild, das sich nicht eindeutig lesen lässt. Haben diese Flüchtlinge ebenfalls die Hindernisse überwunden, die sie vom Passieren der Grenze abhalten sollten? Stellen sie den Schweizer Alptraum einer Flüchtlingsflut dar? Oder sind es etwa jene, die an der Grenze zurückgeschickt wurden? Findet dieser Treck überhaupt in der Schweiz statt? Oder bildet die Alpenlandschaft eine mythische Bühne für die Flucht aller, die auf Grund des Nationalsozialismus ihr Heim verlassen mussten und in eine ungewisse Zukunft marschieren?

Ebenso beunruhigend wie der Umstand, dass es ungewiss bleibt, ob dieser Zug je wieder in die andere Richtung ziehen wird, ist Lindtbergs Zitat eines anderen Antikriegs-Films. Denn dieser fantomatische Flüchtlingszug soll offensichtlich an den Marsch der toten Soldaten am Ende von Abel Gances J'ACCUSE (1919) erinnern. Dort sind die Toten einer besonders schweren Schlacht im Ersten Weltkrieg aus ihren Gräbern auferstanden, um in ihr Dorf zurückzukehren. Sie wollen in Erfahrung bringen, ob es sich gelohnt hat, für ihr Vaterland zu sterben. Die geisterhafte Fusion von Überlebenden und Verschollenen fungiert in beiden Fällen als schauriges Mahnbild. Bei Abel Gance ziehen die Toten, nachdem sie sich ihren Familienangehörigen gezeigt haben, wieder friedlich zu ihrer Grabstätte in der Nähe des Schlachtfeldes zurück. Lindtbergs Abschlussbild hingegen bleibt offener. Eine unermessliche Schar von Flüchtlingen, von denen man nur hoffen kann, dass sie irgendwann einmal wieder in ihre ursprüngliche Heimat zurückkehren dürfen, zieht weiter in einer idyllischen Schneelandschaft, die damit unwiderruflich unheimlich geworden ist. Eingefangen zwischen Vergangenheit und Gegenwart bilden sie ein geisterhaftes Lichtspiel ab. Die leibliche Materialität, die hinter jedem fotografischen Bild steht, lässt sich bei deren Betrachtung meist nur erahnen. In Lindtbergs Schlussbild aber drängt sich die Realität, worauf die filmische Illusion verweist, vehement ins Bewusstsein und schreckt uns auf: Diese Flüchtlinge hat es tatsächlich gegeben. Das ist natürlich auch ein Sinnbild für Kino schlechthin: Eine vertraute imaginäre Welt, die durch das Auftauchen und Verschwinden von Phantomgestalten erschaffen wird, um unsere Realität widerzuspiegeln, zu ergänzen und dabei unwiderruflich zu stören.

Elisabeth Bronfen

Elisabeth Bronfen. Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin 1999
Stanley Cavell. The World Viewed. Reflections. On the Ontology of Film. Cambridge, M.A. 1979
Hervé Dumont. Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896–1965. Lausanne 1987
Michael Wood. America in the Movies. New York 1975

Trickfiguren mit menschlicher Tiefe

MARY AND MAX von Adam Elliot

Selten schaffen unabhängige Animationsfilmer den Sprung vom Einzelkämpfer zum Regisseur eines hoch arbeitsteiligen Langfilms mit solcher Bravour wie der Australier Adam Elliot, der spätestens seit dem Oscar für seinen vierten Kurzfilm HARVIE KRUMPET in der Animationsszene ein Begriff ist. Bereits vor diesem Erfolg haben seine humorvollen Puppentrick-Kurzbiographien über Verwandte mit neurologisch-psychologischer Störung für Aufsehen gesorgt.

Nachdem in diesen Kurzfilmen jeweils eine einzelgängerische Figur im Zentrum stand, lebt MARY AND MAX von der Beziehung zwischen zwei sehr unterschiedlichen, in ihrer Einsamkeit aber verbundenen Menschen, denen der ganz normale Alltag manchmal äusserst verwirrend vorkommt. Mit diesem emotional komplexen Langfilm bleibt sich Elliot stilistisch und thematisch treu, übertrifft seine Kurzfilme jedoch formal und inhaltlich bei weitem. Die lose auf dem Leben von Elliots langjährigem Brieffreund basierende Geschichte über das Akzeptieren der eigenen Andersartigkeit ist an Skurrilität und schwarzem Humor kaum zu überbieten, stimmt aber dennoch hoffnungsvoll.

Die achtjährige Mary Daisy Dinkle lebt in einem Vorort von Melbourne. Angelehnt an Adam Elliots eigene Kindheitserinnerungen an die siebziger Jahre in Australien gibt es in ihrer Welt, abgesehen von ein paar knallroten Details, ausschliesslich Brauntöne. Weil die in sich gekehrten Eltern den Wissensdurst ihrer einsamen Tochter nicht zu löschen vermögen, entschliesst sie sich eines Tages, einem ihr unbekannten Amerikaner namens Max Jerry Horovitz zu schreiben.

Dieser übergewichtige Vierundvierzigjährige teilt zufälligerweise ihre Liebe zu Schokolade und zur fiktiven Trickfilmserie «The Noblets». Seine Heimatstadt New York ist in strengem Grau gehalten, die roten Akzente fallen hier noch deutlicher auf. In diese Welt flattert Marys brauner Brief mit der Frage, ob die Kinder in Amerika aus Cola-Dosen kämen oder wie in Australien in Biergläsern gefunden würden. Max beschliesst, ihr nach bestem Wissen und Gewissen zu antworten.

Nachdem sein erster Antwortbrief nur knapp der Zensur von Marys Sherrysüchtiger Mutter entgeht, lässt sich das Mädchen die Post fortan zu ihrem agoraphoben, kriegsversehrten Nachbarn schicken, dessen Briefkasten sie ohnehin jeden Morgen leeren muss.

Auf Marys Klage über ihr kotfarbenes Muttermal auf der Stirn, das ihr den Spott der Schulkameraden einträgt, antwortet ihr der rationale Max, sie solle allen erzählen, es handle sich um einen angeborenen Schokoladefleck, der sie im Jenseits dazu berechtige, Gottes gesamten Schokoladevorrat zu verwalten. Dies sei zwar eine Lüge, doch sei sie durch die Umstände gerechtfertigt. Max würde die himmlische Schokoladeverwaltung dereinst nur zu gern selbst übernehmen, doch als jüdischer Atheist, der seine Kippah nur trägt, um sein Gehirn warm zu halten, sei dies natürlich nicht möglich.

Mit diesem pragmatischen Rat gewinnt Max Marys Vertrauen vollends, und der Grundstein für eine anhaltende Brieffreundschaft ist gelegt. Durch das gegenseitige Geben und Nehmen entwickeln die beiden Aussenseiter ein Zusammengehörigkeitsgefühl über zwei Kontinente hinweg, das den Zuschauer für beide Figuren gleichermassen einnimmt.

Erst spät erfährt Max, dass er unter dem unheilbaren Asperger-Syndrom leidet. Spätestens jetzt wird klar, warum ihn gewisse Fragen in solchen Stress versetzen, dass er sich mit zitternder Unterlippe auf einen Stuhl in der Ecke stellt und sich seine Augen unabhängig voneinander zu bewegen beginnen. Zwar ist Max stolz darauf, ein «Aspie» zu sein, doch stört es ihn, dass seine Eigenart als Behinderung angeschaut wird, wo doch die Menschen um ihn herum so irrational und schwierig sind, aber trotzdem für "normal" gelten.

Der Film hinterleuchtet nicht nur humorvoll die gängigen Klischees, mit der diese Form des Autismus behaftet ist, sondern konfrontiert den Zuschauer auch immer wieder schmerzhaft damit, dass die eigenen Verhaltensweisen unter psychiatrischer Betrachtung schnell als pathologisch abgestempelt werden könnten.

Obwohl die heranwachsende Mary dank dem neugewonnenen Selbstvertrauen über die Jahre ein normales Leben aufbauen kann, bestimmt die Brieffreundschaft zu Max ihr ganzes Tun. Mit unglaublichem Elan forscht sie nach einer Therapie für Menschen mit Asperger-Syndrom. Als sie schliesslich eine Fallstudie über Max publiziert, reagiert dieser so negativ, dass sie ihr Buch einstampfen und sich völlig gehen lässt.

Elliot findet für solch einschneidende Momente erfrischend unverbrauchte Bilder. Beispielsweise kündigt Max die Freundschaft auf, indem er den Buchstaben «M» seiner Schreibmaschine ausreisst und kommentarlos an Mary schickt. Im Kontext des Films könnte es nicht schlimmer sein, wenn er ihr einen abgetrennten Finger schicken würde.

Trotz der spürbaren Detailverliebtheit der Macher sorgt ein ausgesprochen fokussiertes Drehbuch für einen präzisen Erzählrhythmus. Zu den Stärken des Films gehört es, dass Elliot grosse Leerstellen in den beiden Biographien zulässt. Nur so gelingt es ihm, achtzehn Jahre stimmig in 92 Minuten zu packen. Zwischen einzelnen Briefen können Monate oder Jahre vergehen, und es ist den Protagonisten regelrecht anzusehen, dass das Warten nicht spurlos an ihnen vorbeigegangen ist, während das Leben anderweitig sehr wohl seinen Lauf genommen hat.

Wie bei Elliots früheren Filmen wird der Erzählfluss massgeblich von Off-Stimmen bestimmt. Während *Geoffrey Rushs* künstliche Redepausen als Erzähler von HARVIE KRUMPET bisweilen irritiert haben, trifft der australische Komiker *Barry Humphries* hier den Ton der Erzählung perfekt. Im Gegensatz zu den steifen Plastilinmännchen der Kurzfilme, die in statischen Bildkompositionen häufig nur blinzelnd den gesprochenen Text illustrierten, agieren die Figuren in MARY AND MAX innerhalb einer kompletten filmischen Welt, ohne dauernd in die Kamera zu blicken.

Für die Stimmen der Protagonisten wurden zwar wie in den meisten Hollywood-Produktionen grosse Namen verpflichtet, jedoch verschwinden diese ausnahmsweise wohltuend hinter den Figuren. Besonders *Philip Seymour Hoffman* stellt einmal mehr seine Wandlungsfähigkeit als Sprecher unter Beweis, obwohl er einzig Briefe aus dem Off vorlesen darf. Nachdem er seinem markanten Bass bereits als nölender Schriftsteller in CAPOTE überraschend neue Facetten entlockt hat, findet er für den Einzelgänger Max eine Sprechweise, die dessen ganze Lebenseinstellung mitschwingen lässt.

So erhalten die beiden sorgfältig ausgearbeiteten Figuren eine Tiefe, wie man sie im Trickfilm noch selten gesehen hat. Adam Elliot schafft das Kunststück, uns zwei äusserlich unattraktive Menschen näherzubringen, die trotz aller Überzeichnung und Skurrilität menschlicher und realistischer wirken als viele von realen Schauspielern verkörperte Filmfiguren. Ergriffen lachen und weinen wir mit ihnen, manchmal beides gleichzeitig, etwa wenn sich Max darüber beklagt, dass er nicht weinen kann, worauf Mary ihm ein Glas mit Tränen schickt, die sie sich abgerungen hat, indem sie an eine Katze gedacht hat, die unter den Rasenmäher gekommen ist.

Besonders Elliots Affinität zu grossen musikalischen Gesten, pathetisch und augenzwinkernd zugleich, sorgt immer wieder für magische Kinomomente, die noch lange nachhallen. Kein Wunder durfte MARY AND MAX das diesjährige Sundance Film Festival eröffnen, verkörpert der Film doch alles, was das publikumstaugliche Independent-Kino ausmacht.

Oswald Iten

R, B, Design: Adam Elliot; K: Gerald Thompson; S: Bill Murphy; Stimmen: Toni Collette (Mary), Philip Seymour Hoffman (Max), Barry Humphries (Erzähler), Eric Bana (Damien). P: Melodrama Pictures; Melanie Coombs. Australien 2008. 92 Min. CH-V: Pathé FilmsZürich

LOOKING FOR ERIC
Ken Loach

Eric Bishop hat es nicht leicht. Zwar ist sein Job als Postbote die reinste Erholung, übersichtlich und mit netten Kollegen. Doch in seinem Privatleben hat sich einiges aufgestaut und droht zum unübersehbaren Chaos auszuwachsen. Als er nach einem unfallbedingten Klinikaufenthalt nach Hause kommt, haben seine pubertierenden Stiefsöhne Ryan und Jess den Flur mit Bauwerkzeug vollgestellt und das Wohnzimmer in ein Lager für elektronische Geräte, die Wohnung insgesamt in eine Jugendherberge verwandelt. Der fassungslose Papa wird geflissentlich ignoriert.

Allerdings ist Eric auch alles andere als eine dominante Persönlichkeit, nicht mehr der Jüngste und vom Leben derangiert. Sein Protest verpufft wirkungslos. Weil es Eric immer schon an Durchsetzungsvermögen und der väterlichen Autorität gefehlt hat, haben sich die beiden auch bei ihm einquartiert. Bei Mutter Lily ist es wesentlich ungemütlicher. Sie hat sich von Eric vor über sieben Jahren getrennt und weigert sich seitdem, mit ihm auch nur ein Wort zu wechseln. Alle Vermittlungsversuche der gemeinsamen Tochter Sam sind bisher gescheitert.

Das ganze Elend seiner privaten Existenz wird Eric bewusst, als er in seiner zugemüllten Küche vergebens nach einigermassen sauberem Geschirr sucht. Aus Verzweiflung bedient er sich aus Ryans Joint-Vorrat. Und da passiert es: Plötzlich sitzt ihm Stürmer-Legende Eric Cantona, von dem er als begeisterter Manchester-United-Fan ein Poster über dem Bett hängen hat, leibhaftig gegenüber und bietet sich als Seelentröster an. So wie der Hase in Henry Kosters HARVEY.

Markant-männlich, sportlich-durchtrainiert und mit Sexappeal wie Cantona wäre Eric schon immer gern gewesen. Kein Problem, sagt sein Alter ego, gemeinsam sind wir stark. Aber das hat seinen Preis. Der gute Geist kann zwar Ratschläge erteilen, umsetzen muss sie Eric aber selber. Und siehe da, es funktioniert.

In ihren letzten Filmen THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY und IT'S A FREE WORLD machten Ken Loach und sein ständiger Drehbuchautor *Paul Laverty* wenig Hoffnung auf bessere Zeiten beziehungsweise auf die Veränderung der menschlichen Natur zum Besseren. Mit LOOKING FOR ERIC haben sie sich quasi eine Verschnaufpause bei ihrem «Rudern durch die See der Plagen» gegönnt und ein mit Selbstzitaten ironisch aufgepolstertes heiteres Kaleidoskop in Dur statt in Moll geschaffen. Die Boys erinnern an SWEET SIXTEEN, Erics Ehekrise an RAINING STONES und seine netten Pöstler-Kumpel könnten Kollegen der Streckenarbeiter in THE NAVIGATORS sein.

Neu ist die Einführung eines guten Engels in Gestalt von *Eric Cantona*. Der macht seine Sache ziemlich gut – im Vergleich zu andern Ex-Fussballstars wie etwa Paul Breitner, die sich in der Vergangenheit auf die Leinwand verirrt haben. Das liegt daran, dass Loach von ihm nicht mehr verlangt, als sich selbst zu spielen. Die entsprechenden Szenen hielt er ausserdem äusserst knapp. So liegt die darstellerische Hauptlast bei *Steve Events*, dem es grossartig gelingt, eine vom Leben geknickte Seele zu verkörpern, die nach langem Zaudern daran geht, reinen Tisch zu machen.

LOOKING FOR ERIC bricht im Mittelteil dramaturgisch kurzfristig ein und droht ins Unverbindliche abzudriften, doch Loach findet gegen Ende des Films zu Höchstform. Dann, wenn Eric sich ans Aufräumen macht – des eigenen Psychomülls ebenso wie des Chaos der häuslichen Verhältnisse. Der Egoist entdeckt die Verantwortung – etwa gegenüber den jungen Leuten. In einer besonders schönen Sequenz geben Loach und Laverty Anschauungsunterricht in Sachen «Grenzen setzen». Eric bereitet das Frühstück, für sich allein und nicht dem Nachwuchs wie bisher – mit der Begründung: Nur wer aufräumt, bekommt etwas zu essen!

Bis anhin hat Eric aus Angst vor unliebsamen Entdeckungen auch tunlichst vermieden, genauer hinzusehen. Nun beginnt er sich zu fragen, woher das exotische Warenlager in seinem Haus stammt und warum Ryan in seinem Zimmer eine Pistole versteckt. Nach der wenig erfreulichen Erkenntnis, dass der Filius längst ins kriminelle Milieu von Manchester abgerutscht ist, hält sich Eric allerdings nicht lange mit Selbstvorwürfen auf. Das verdankt er seinem "Engel" Eric Cantona. Der macht Mut, rät aber gleichzeitig davon ab, allein mit dem Kopf durch die Wand zu wollen. Diese Methode führte bisher zu den diversen Desastern in Erics Leben. Diesmal ist es eine Solidargemeinschaft mit den Kollegen, die unerwartete Schlagkraft entwickelt.

Scheiterte Solidarität in den Filmen Ken Loachs häufig an den politischen Verhältnissen und am mangelnden Mut seiner proletarischen Helden, führt sie in LOOKING FOR ERIC schliesslich zu einem fulminanten Erfolg. An diesem Punkt wird klar, um was es Ken Loach mit diesem Film geht. Die Verhältnisse sind inzwischen so ernst, dass individueller Protest gegen kriminelle Machenschaften nichts mehr hilft, die Gesellschaft als Ganzes ist zu gemeinsamem Handeln aufgerufen. So rückt in LOOKING FOR ERIC am Ende eine Hundertschaft vom Fanclub Manchester United an, um die Mafia zu verprügeln. Das mag vordergründig ein naiver Lösungsansatz sein, aber er zeigt, was die Stunde geschlagen hat: Jammern nützt nichts!

Dazu konmt ein augenzwinkernder Humor, der nie auf Kosten der Protagonisten geht. Es wird gelacht, weil man sich in den komischen Momenten selbst erkennt. Es muss ja nicht unbedingt Hehler-Gut sein, über das man im Hausflur stolpert – ein Fahrrad oder Turnschuhe tun es auch ...

Herbert Spaich

R: Ken Loach; B: Paul Laverty; K: Barry Ackroyd; S: Jonathan Morris; A: Fergus Clegg; Ko: Sarah Ryan; M: George Fenton. D (R): Steve Evets (Eric Bishop), Eric Cantona (Eric Cantona), Stephanie Bishop (Lily), Lucy-Jo Hudson (Sam), Gerard Kearns (Ryan), Stefan Gumbs (Jeff), John Henshaw (Meatballs), Justin Moorhouse (Spleen), Des Sharples (Jack), Greg Cook (Monk), Mick Ferry (Judge), Johnny Travis (Smug). P: Canto Bros. Productions, Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch, Film4, France 2 Cinéma, Tornasol Films. GB, F, I, B, Sp 2009. 116 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich

DIE FRAU MIT DEN 5 ELEFANTEN
Vadim Jendreyko

«Das finde ich so schön, wenn man etwas wortlos sagen kann, das braucht man nicht zu übersetzen.» Die alte Frau lächelt verschmitzt, für einen Moment wirkt ihr faltiges Gesicht wie verjüngt von jugendlicher Freude. Swetlana Geier weiss, wovon sie spricht; sie gilt als die grösste Übersetzerin russischer Literatur ins Deutsche. Für ihr Lebenswerk, die Neuübersetzungen von Dostojewskijs fünf grossen Romanen, den sogenannten fünf Elefanten, hat sie die letzten zwanzig Jahre ihres Schaffens investiert.

Nicht ohne Stolz türmt sie in ihrem Arbeitszimmer diese alle über tausend Seiten starken Meilensteine der Weltliteratur aufeinander, ihre kleine Hand kann dem Gewicht eines einzelnen Buches kaum standhalten. «Das übersetzt man nicht ungestraft», sagt sie, und vielsagend schimmern ihre klaren blauen Augen. Gute Texte bewegen sich, erklärt Geier, sie bleiben unerschöpflich. Auch wenn sie sie nach vielen Jahren Arbeit fast auswendig könne, bleibe die Sehnsucht, den innersten, wahrsten Kern der Wörter zu erfassen. In einem der Bilder, das sie für ihre Tätigkeit zu geben versucht, beschreibt Geier beim Bügeln einer alten Tischdecke das Übersetzen als Suche nach der inneren Ordnung der Fäden, die einer Stickerei ganz ähnlich zugrunde liege wie einem Text.

Der Basler Filmemacher Vadim Jendreyko, der für DIE FRAU MIT DEN 5 ELEFANTEN am Filmfestival Visions du Réel gleich zwei Auszeichnungen erhielt, nähert sich in seinem Porträt behutsam Leben und Werk von Swetlana Geier an, die auch mit 86 Jahren noch jeden Tag an ihren Übersetzungen arbeitet. Er spürt ihrer leidenschaftlichen Liebe zur Sprache nach – und begleitet sie dabei auf eine Reise zurück an die Orte ihrer Kindheit. Voller Poesie die Bilder der Zugsreise von Deutschland in die Ukraine; stille Momente des Erinnerns. Swetlana Geier streichelt sanft den Arm ihrer Enkelin, die sie auf dieser Fahrt begleitet – das hübsche Mädchen ist wie ein Abbild der Grossmutter in vergangener Zeit. Die Reise in die Vergangenheit funktioniert als eine weitere Metapher für die Kunst des Übersetzens. Auch hier interessieren besonders die Verluste, das, was zurückgelassen werden muss, begraben, vergessen wird. So verliert sich beispielsweise die Suche nach dem geliebten Brunnen ihrer Kindheit im knöcheltiefen Schnee eines ukrainischen Dorfes.

Die angenehm raue Erzählstimme Jendreykos ergänzt Geiers eigene Schilderungen. Archivbilder erzählen fragmentarisch von den Wirren der Weltgeschichte, welche den Lebensweg der Übersetzerin entscheidend geprägt haben. Früh wird ihr Vater Opfer von stalinistischen Säuberungen; als er als gebrochener Mann aus dem Gefängnis zurückkehrt, pflegt ihn die noch kaum sechzehnjährige Swetlana ein halbes Jahr lang in der abgeschiedenen Datscha der Familie. Der Vater stirbt kurz darauf an den Folgen der Folter. Es ist dies eine der Erinnerungen, die Geiers Leben entscheidend geprägt haben müssen – deren wirkliches Gewicht und Nachhall der Film aber nur andeutungsweise zu erfassen vermag.

1941 überfällt Hitler die Sowjetunion, im Herbst dieses Jahres wird Geiers beste Freundin – eine von 30'000 Juden – durch ein SS-Erschiessungskommando hingerichtet. Noch heute erinnert sie sich an den Widerhall der Maschinengewehrsalven, die in der ganzen Stadt zu hören waren. Geier selbst findet mit ihrer Mutter Arbeit in Diensten der Besatzer. So muss sie später vor der anrückenden Sowjet-Armee nach Deutschland fliehen, wo ihr Sprachtalent ihr schliesslich unverhoffte Möglichkeiten eröffnet. Zu diesem Abschnitt ihres Lebens befragt, wirkt die ansonsten enorm eloquente Swetlana Geier teilweise unbeholfen – oder unwillig, Auskunft zu geben. Die deutschen Offiziere, mit denen sie als Übersetzerin in der Ukraine in Berührung kam, habe sie damals schlicht nicht mit den Greueltaten der Besatzungsmacht in Verbindung gebracht, erklärt sie. Den im Privaten offenbar kultivierten, hochrangigen Wehrmachtsgeneral, bei dem ihre Mutter als Haushälterin tätig war, verehrt sie noch heute und nennt ihn dem Regime gegenüber «ritterlich loyal». Der Regisseur hakt nach – und kriegt die etwas patzige Auskunft: «Hitler hat doch mit Goethe, Schiller und Thomas Mann nichts gemeinsam!»

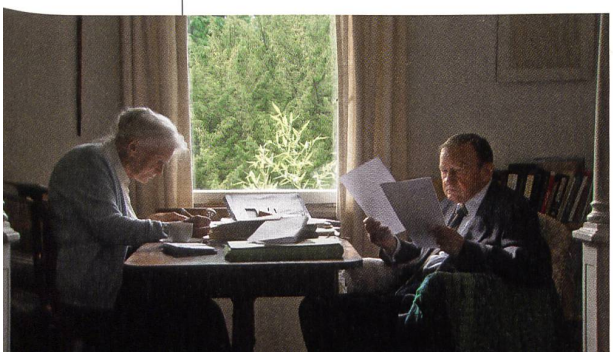
In solchen Momenten wirkt die alte Frau seltsam unnahbar und kalt. Es wächst der Eindruck, dass Geier in den Interviews durch ihre wohlüberlegten, nahezu druckfertigen Sätze eine rhetorische Schutzmauer aufbaut, die nie wirklich durchbrochen wird.

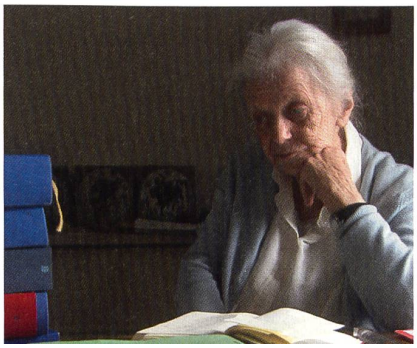
So bleibt der Film auf Bild- und Tonebene zwar stets nahe an seiner Protagonistin, doch verhindert der durchwegs empathische Blick eine differenzierte Begegnung. Das Resultat ist mehr eine liebevolle Hommage als eine kritische Auseinandersetzung mit einer starken, aber widersprüchlichen Frau. Es bleibt beim Sehen ein Gefühl, ähnlich dem, welches Swetlana Geier ironischerweise als innersten Antrieb ihrer Übersetzungstätigkeit beschreibt: die Sehnsucht nach dem, was sich einem ewig entzieht, dem Ungesagten, dem unverfälschten Original.

In der literarischen Arbeit zumindest zeigt sich die Übersetzerin unerbittlich konsequent. Ein Bild bleibt unvergesslich: wie Geier und ihr ebenfalls hochbetagter Korrektor in leicht gebückter Haltung in ihrem Arbeitszimmer sitzen und sich, Detektiven gleich, Dostojewkijs Texten annähern – wie in Verneigung vor einem unergründlichen Geheimnis.

Sascha Lara Bleuler

Regie: Vadim Jendreyko; Buch: Vadim Jendreyko; Kamera: Niels Bolbrinker, Stéphane Kuthy; Schnitt: Gisela Castronari; Musik: Daniel Almada, Martin Iannaccone; Ton: Patrick Becker. Produktion: Mira Film, Filmtank; Produzenten: Vadim Jendreyko, Hercli Bundi, Thomas Tielsch. Deutschland, Schweiz 2009. Farbe; Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Cineworx, Basel





FROZEN RIVER
Courtney Hunt

Ab und zu findet sich auf der Liste der Oscar-Nominierten nebst den Usual Suspects auch ein neuer Name. 2009 hiess die Unbekannte Courtney Hunt. Nominiert war sie in der Kategorie «Best Writing, Screenplay Written Directly for the Screen», danebst zeichnet sie auch für die Regie verantwortlich. In der Kategorie «Best Performance by an Actress in a Leading Role» war *Melissa Leo* für denselben Film nominiert. Leo, geboren 1960, ist, anders als Courtney Hunt, keine Kino-Novizin. Sieht man sie in FROZEN RIVER, blitzt da und dort eine Erinnerung auf. Melissa Leo ist die Detektivin Kay Howard aus der TV-Serie HOMICIDE und die Kleinstadt-Hure aus THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA (2005). In Alejandro González Iñárritus 21 GRAMS (2003) spielt sie Benicio del Toros Frau und in HIDE & SEEK (2005) Robert DeNiros verstörte Nachbarin. Nicht schlecht, das alles. Aber eben nicht das glamouröse Karrierekrättchen einer Leading Lady, sondern die Arbeitsbilanz einer Schauspielerin, die unaufdringlich attraktiv und solide ihre Brötchen verdient. Auch da, wo sie die seelisch Verletzte spielt, ist ihr Spiel von einer burschikosen Selbstverständlichkeit gekennzeichnet: Sie ist der Typ Frau, der, mit beiden Beinen auf dem Boden, immer irgendwie überlebt.

Das prädestiniert Melissa Leo geradezu für die Rolle der Ray Eddy in FROZEN RIVER. Die Protagonistin dieses knapp eine Million Dollar teuren US-Independent Filmes ist eine White Trash Mum, wie man sie in Amerika häufiger trifft; eine Frau, nicht mehr jung und gegerbt vom harten Leben, das sie als Mutter und Gattin in einem Trailer am Rande von Massena, NY, führt. «Welcome to the U.S.A.» ist am Filmanfang auf einer Strassentafel zu lesen. Und «U.S. Customs & Border Protection». FROZEN RIVER ist ein Grenz- beziehungsweise Grenzgängerfilm und spielt im Fast-Niemandsland der amerikanisch-kanadischen Grenze, aber auch zwischen Indianer-Reservat und Gut-Weiss-Amerika. Ray haust verloren im Irgendwo des Nirgendwo, was unvermittelt Erinnerungen an Allison Anders GAS FOOD LODGING (1993) weckt, wo eine andere Mutter, in New Mexico ebenfalls in einem Trailer hausend, sich und ihre beiden Teenager-Töchter über die Runde zu bringen versucht.

Ray Ellis hat keine Töchter, sondern Söhne: den fünfzehnjährigen Troy und den zehn Jahre jüngeren Ricky. Und sie hat einen Ehemann. Der allerdings ist ein spielsüchtiger Hallodri und mit den gesamten Ersparnissen auf und davon. Ray findet einzig sein Auto – und zwar just in dem Moment, als die junge Mohawk Lila dieses zu ihrem machen will. Der Situation entsprechend fällt – nach einer hübsch lentamenten Verfolgungsjagd auf schnee- und eisverharschter Strasse ins waldige Indianer-Reservat – die erste Begegnung der beiden eher herb aus; Ray greift gar zur Pistole. Doch das Treffen markiert, wenn zwar nicht den Anfang einer Freundschaft, so doch den Beginn einer in Not geschlossenen Komplizenschaft. Denn Lila weiss ganz offensichtlich, wie man – illegal – zu Geld kommt. Und Geld braucht Ray dringend. Sie jobbt zwar teilzeitlich in einem 99-Penny-Shop. Doch ihr Lohn reicht kaum fürs Alltägliche, geschweige denn fürs bereits bestellte und anbezahlte Fertighäuschen. Zudem steht Weihnachten vor der Tür. Ray kann Troy die missliche Situation erklären – die in einem spröden Gespräch demonstrierte Solidarität zwischen Mutter und Sohn ist von filmgeschichtlicher Seltenheit –, für Ricky hingegen soll und muss Weihnachten stattfinden. Also kehrt Ray zu Lila zurück.

Die beiden fahren im Auto über den zugefrorenen Fluss nach Kanada und kehren mit zwei illegalen Einwanderern im Kofferraum wieder zurück. Und stecken ein paar Tausend Dollar dafür ein. Das ist nicht schlecht, aber nicht genug. Die Frauen spielen in der Folge ein heisses Katz und Maus-Spiel. Denn auch wenn die hinter einer Schneeverwehung wachende Polizei die weisse Fahrerin und ihre farbige Begleiterin das erste Mal ungehindert passieren lässt, das ungleiche Paar fällt auf. Bald schon klopft denn auch ein Cop an Rays Tür und warnt sie vor dem Umgang mit der alles andere als eine weisse Weste tragenden Lila.

Eigentlich ist die Story von FROZEN RIVER ganz einfach: Eine unbescholtene Weisse rutscht, um sich und ihren Kindern das Überleben zu sichern, in die Kriminalität. Auch beinhaltet die Geschichte – vom Buben, der mit glänzenden Augen Weihnachten entgegenfiebert, über die junge Mohawk, der man das Kind wegnahm, den tragischen Schicksalen der illegalen Einwanderer bis zur Rassen und Grenzen überschreitenden Frauenfreundschaft – etliche Rührstück-Fallen. Doch Hunt verwehrt sich jeglichen Kitsch und vermeidet – bis auf eine kleine Szene am Schluss – jede Tränendrüsendrückerei. Stattdessen rückt sie mit klarem Blick soziale Missstände auf die Leinwand: den latenten Rassismus, der den Umgang der weissen Polizisten mit den Mohawks prägt, oder den Sexismus, der sich darin äussert, dass Rays Chef die jüngere und sexy auftretende Angestellte der zuverlässigeren, aber älteren Ray vorzieht. Aber auch die Native Americans werden von der üblichen filmischen Opferrolle befreit gezeigt und agieren als mündige Bürger, welche gewisse Dinge sehr wohl zu ihren Gunsten zu arrangieren wissen.

FROZEN RIVER ist ein Erstlingsfilm, und das sieht man ihm an. Er ist manchmal holprig, unsauber in den Übergängen, ein wenig unlogisch gar, und gewissen Szenen haftet etwas Theatralisches an. Nichts desto trotz ist FROZEN RIVER absolut sehenswert: ein unabhängiger, starker, amerikanischer Frauenfilm – der zwar keinen Oscar, aber wohlverdient etliche Kritikerpreise sowie den Jury Preis von Sundance einheimste.

Irene Genhart

R, B: Courtney Hunt; K: Reed Morano; S: Kate Williams; A: Inbal Weinberg; Ko: Abby O'Sullivan; M: Peter Golub. D (R): Melissa Leo (Ray Eddy), Misty Upham (Lila Littlewolf), Charlie McDermott (Troy Eddy), Mark Boone jr. (Jacques Bruno), Michael O'Keefe (Trooper Finnerty), Jay Klaitz (Guy Versailles), John Canoe (Bernie Littlewolf), Dylan Carusona (Jimmy), Michael Sky (Billy Three Rivers). P: Cohen Media Group, Frozen River Pictures, Harwood Hunt Productions, Off Hollywood Pictures. USA 2008. 97 Min. CH-V: Xenix

NOVEMBERKIND
Christian Schwochow

Es gibt im deutschen Kino eine Sehnsucht nach Stoffen, in denen die Vergangenheit des eigenen Landes aufgearbeitet wird. Lange Zeit konnte man sich fast sicher sein, dass deutsche Filme, die das Zeug für eine Oscar-Nominierung hatten, in irgendeiner Form den Nationalsozialismus thematisierten. Mittlerweile haben die Nazi-Streifen Konkurrenz von Filmen bekommen, die sich mit der DDR-Vergangenheit auseinandersetzen; gerne präsentiert als grenzüberwindende Ost-West-Geschichten. Es ist also durchaus Skepsis geboten, wenn ein Film wie NOVEMBERKIND dieses Anforderungsprofil auf ganzer Linie erfüllt. Das riecht ein wenig nach Kalkül und betulichem Betroffenheitskino. Und tatsächlich beginnt NOVEMBERKIND wie einer jener Fernsehmehrteiler, in denen man eigentlich Veronica Ferres in der Hauptrolle erwarten würde.

Soldaten halten Trabis an, lassen sich Papiere zeigen, öffnen Kofferräume. Vom Strassenrand aus beobachtet eine junge Frau, Anne, das Geschehen. Später wird sie dem flüchtigen russischen Soldaten, nach dem gefahndet wurde, bei sich Unterschlupf gewähren. Dann verlieben sie sich ineinander. Im November fliehen sie über die Grenze. Anne lässt ihr fieberndes Baby zurück. Doch dieses in satte Farben ebenso wie in sattsam bekannte Klischees getauchte Erinnerungsszenario bildet nur den Hintergrund für die eigentliche Geschichte, die in der Gegenwart spielt. Auch hier steht eine junge Frau, Inga, im Mittelpunkt. Sie ist Annes Tochter, wuchs bei den Grosseltern auf, glaubt ihre Mutter tot. Mutter wie Tochter werden von *Anna Maria Mühe* gespielt. Es kommt wohl nur im Kino vor, dass Eltern und ihre Kinder sich derart aufs Haar gleichen. Trotzdem gibt Mühe in dieser Doppelrolle eine gute Figur ab. Dass man das auch wörtlich verstehen darf, liegt daran, dass Schwochow es sich nicht verkneifen konnte, Ingas ausgelassenes Leben dadurch zu illustrieren, dass er sie gemeinsam mit einer Freundin nackt in einen herbstlichen See springen lässt. Noch so ein Ost- und Kinoklischee.

Je länger der Film aber dauert, umso mehr schwimmt er sich frei vom cineastischen und historischen Ballast, den er anfangs mit sich herumschleppt. Robert, ein dubioser Literaturprofessor aus Konstanz, taucht in der Mecklenburger Bibliothek auf, in der Inga arbeitet, sucht den Kontakt mit ihr. Er behauptet, Ingas Mutter in Konstanz in einem Seminar getroffen zu haben, lange nach Annes angeblichem Tod. Diese Nachricht reisst das naive, unbeschwerte Mädchen aus seiner heilen Welt. Völlig verwirrt beschliesst Inga, sich gemeinsam mit Robert auf die Suche nach ihrer Mutter zu machen. Weil aber die Zuschauer mit weiteren Rückblenden stets ein bisschen zu früh über die jeweiligen Hintergründe informiert werden, fällt der detektivische Reiz dieser Spurensuche eher gering aus. Das eigentlich Spannende ist auch nicht die zeitgeschichtliche Dimension, die sich in der Reise vom Nordosten in den Südwesten Deutschlands, von der Vergangenheit in die Gegenwart auftut. Das Herz des Films schlägt vielmehr im Aufeinandertreffen von Inga und Robert.

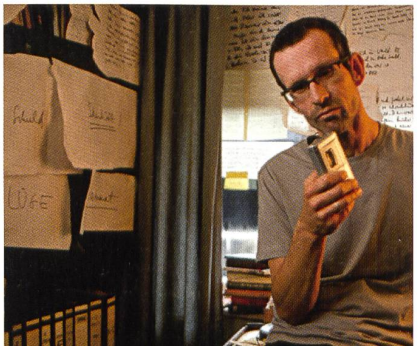
Die aufkeimende Romanze zwischen dem unschuldig-fröhlichen Ostmädchen und dem älteren, taktierenden und unaufrichtigen Westprofessor entfaltet unabhängig von möglichen symbolischen Deutungen ihren individuellen Reiz im glaubhaften Zusammenspiel von Anna Maria Mühe und *Ulrich Matthes*. Das doppelte Spiel, das der Professor mit Inga treibt und über das er selbst immer mehr die Kontrolle verliert, wirft darüber hinaus grundsätzliche Fragen nach dem Wesen von Identität und Wahrheit auf. Denn je näher Inga der Wahrheit kommt, umso mehr verwandelt sich ihr bisheriges Leben in eine Lüge. Am Ende aber entdeckt Inga, dass in dieser Lüge für sie persönlich vielleicht mehr Wahrhaftigkeit steckte als in den Fakten und Tatsachen, mit denen sie sich nun konfrontiert sieht. Trotzdem gibt es für sie kein Zurück mehr zur Lüge und ihrem alten Leben. Aus dem nackt im Wasser planschenden Backfisch ist eine melancholische, aber selbstbewusste Frau geworden. Erwachsenwerden tut weh und gut zugleich. Und ist ebenso unvermeidlich und notwendig wie die oft schmerzliche, aber auch heilsame Bewältigung historischer Vergangenheit.

Romanze, Roadmovie, Psychostudie und (national)historisches Drama: NOVEMBERKIND jongliert mit vielen Erzählebenen und wirkt dabei nicht immer souverän. Um die Kontrolle zu bewahren, flüchtet sich das Drehbuch, das Christian Schwochow gemeinsam mit seiner Mutter *Heide Schwochow* verfasste, wiederholt in allzu vertraute Erzählmuster. Heide Schwochow hatte zuvor das Drehbuch zum Kinderfilm MARTA UND DER FLIEGENDE GROSSVATER (2006) geschrieben und schon in der DDR als Regisseurin und Autorin für Kinderhörspiele gearbeitet. Vielleicht liegt es auch daran, dass sie es gewohnt ist, für ein junges Publikum zu pointieren, dass in NOVEMBERKIND manche Einstellung überdeutlich ausfällt; fast plakativ, an der Grenze zur Rührseligkeit. Wenn Inga beispielsweise unterm Fenster ihrer Grosseltern kauert und von draussen heimlich einen wehmütigen Blick in das biedere Idyll ihrer Kindheit wirft, passt das eher zu Märchen oder Melodramen als zu authentischem Gegenwartskino. Doch, auch wenn die Inszenierung der sich überlagernden Erzählebenen an der einen oder anderen Stelle missglückt, setzt dies doch eine aussergewöhnliche Vielschichtigkeit voraus.

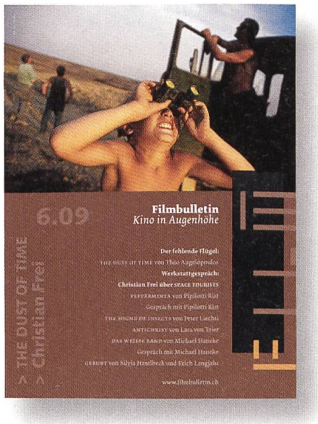
Um also nicht missverstanden zu werden: NOVEMBERKIND ist trotz mancher Trivialitäten und einiger Längen ein richtig guter Film; sorgsam fotografiertes, behutsam erzähltes Autorenkino, unterhaltend, tiefgründig, einfühlsam. Man merkt aber eben auch, dass es noch besser gegangen wäre.

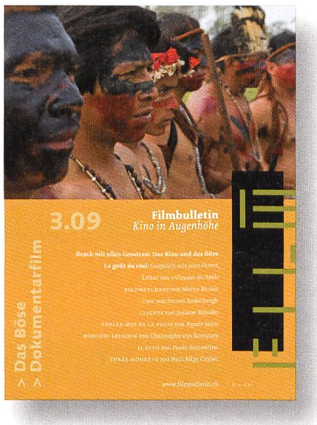
Stefan Volk

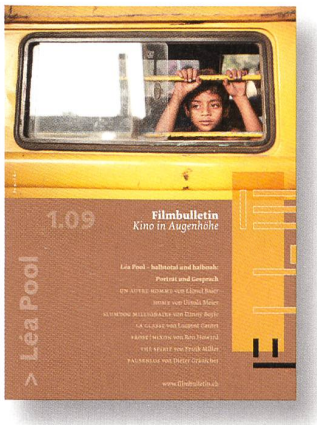
R: Christian Schwochow; B: Heide Schwochow, C. Schwochow; K: Frank Lamm; S: Christoph Wermke; M: Daniel Sus. D (R): Anna Maria Mühe (Inga, Anne), Ulrich Matthes (Robert), Christine Schorn (Oma Christa), Hermann Beyer (Opa Heinrich), Jevgenij Sitochin (Juri), Thorsten Merten (Alexander). P: Sommerhaus Filmproduktionen; Jochen Laube. D 2008. 98 Min. CH-V: Look Now!, Zürich; D-V: Schwarz Weiss, Bonn

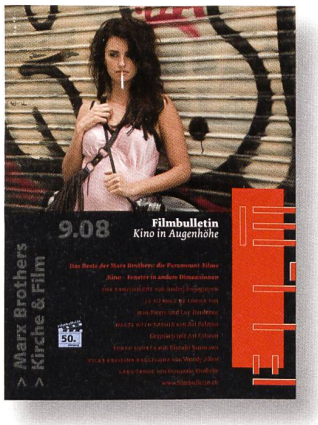


Verschenken Sie jetzt
Kino in Augenhöhe









Keine andere Filmpublikation macht das Lesen über Film so sehr zu einer visuellen Sensation.
‹Tages-Anzeiger›

Der fehlende Flügel: THE DUST OF TIME von Theo Angelopoulos • Werkstattgespräch: Christian Frei über SPACE TOURISTS • Martine Marignac, Filmproduzentin • Ghiblis vergessene Ahnen: Zur Frühgeschichte des Anime • Hommage: Agnès Varda • Nina Paley: Visuelles Feuerwerk • Bruch mit allen Gesetzen: Das Kino und das Böse • Le goût du réel: Gespräch mit Jean Perret, Leiter von «Visions du Réel» • Widersprüchlicher Einzelgänger: Clint Eastwood – Schauspieler und Regisseur • Verfilzungen: FUR von Steven Shainberg • Léa Pool – halbtotal und halbnah: Porträt und Gespräch • Das Beste der Marx Brothers: die Paramount-Filme • Kino – Fenster in andere Dimensionen • Film par excellence: Yasujiro Ozu • Freddy Buache – Hommage • Isabel Coixet – ein Porträt • Tiefenflächen – Raum bei Josef von Sternberg

> www.filmbulletin.ch

design_konzept: www.colfzoellig.ch

THE INFORMANT!
Steven Sonderbergh

Steven Soderbergh: ein Regisseur, der seit zwanzig Jahren auf fast schon bewundernswerte Weise zwischen Independent-Kino (SEX, LIES AND VIDEOTAPE) und Hollywood-Mainstream (OCEAN'S ELEVEN) pendelt, zwischen persönlicher Sicht und kommerziellem Erfolg, zwischen Kür und Pflicht. Wobei nicht immer zu unterscheiden ist, wo das eine anfängt und das andere aufhört. Und vielleicht hat Soderbergh selbst über diese Trennungen, die ja auch immer beim Einordnen helfen sollen, nie nachgedacht. Mit dem gleichen Interesse und dem gleichen Engagement bewegt er sich in unterschiedlichen Genres und frönt unterschiedlichen Stilen. Auch sein neuer Film passt in keine Schublade. Eine wahre Geschichte, die ein packender Wirtschaftskrimi sein könnte. Oder auch eine Komödie. Nach dem zweiteiligen Mammutprojekt CHE, der filmischen Annäherung an eine übergrosse, mythische Figur der Geschichte, hat sich Soderbergh einmal mehr neu erfunden.

Die Handlung beginnt 1992. Mark Whitacre, überzeugend dargestellt von *Matt Damon*, ist hochrangiger Angestellter und Biochemiker des Agrarkonzerns Archer Daniels Midland (ADM), der abseits der Metropolen, in Decatur, Illinois, beheimatet ist. Unter seiner Aufsicht wird auf einer ADM-Plantage soeben ein Lebensmittelzusatz namens Lysine hergestellt. Als ein hartnäckiger Virus die gesamte Produktion bedroht, berichtet Whitacre seinem Vorgesetzten Mick Andreas, dass es einen Saboteur in ihren Reihen gäbe. Ein japanischer Kunde wäre jedoch, gegen entsprechendes Entgelt, bereit, den Schuldigen zu benennen. Anstatt zu zahlen, schaltet Andreas das FBI ein. Whitacre nutzt, unterstützt von seiner Frau Ginger, die Gelegenheit, sein Gewissen zu erleichtern. ADM, so erzählt er den verdutzten Agenten, treffe seit Jahren auf multinationaler Basis illegale Preisabsprachen, er sei daran beteiligt, er kenne alle Details. Das FBI braucht Beweise, und so nimmt Whitacre die Gespräche mit einem Kassettenrekorder, der im Aktenkoffer versteckt ist, auf.

So nüchtern aufgeschrieben, könnte man THE INFORMANT! für einen weiteren, auf wahren Begebenheiten beruhenden *corporate thriller* à la Michael Manns THE INSIDER halten. Russell Crowe deckte dort die Machenschaften der Tabakindustrie auf. Aber schon das Ausrufezeichen im Filmtitel, das Geradlinigkeit und Schlüssigkeit zu versprechen scheint, führt auf die falsche Fährte. Soderbergh und sein Drehbuchautor *Scott Z. Burns* lassen ihren Helden in einem fast ständig gegenwärtigen Off-Kommentar seine Gedanken mitteilen. Gedanken, die nicht notwendigerweise mit den Bildern übereinstimmen. Einem Stream of consciousness gleich berichtet Whitacre, was ihm gerade so durch den Kopf geht, während um ihn herum alles zusammenbricht: penible Beschreibung des Wegs zu seinem Schreibtisch, die Vorteile von Merinowolle, den richtigen Kauf von gestreiften Krawatten und ähnliches. Das ist weder interessant noch erhellend, offenbart aber, dass Whitacre keine Kontrolle über seine Gedanken hat, sich nicht konzentrieren will. Darum führt die Geschichte immer wieder vom Weg ab, nimmt Umwege und Hürden. Die Schere zwischen Wort und Bild, zwischen Gedanken und Aktion, verleiht dem Film von Beginn an einen ironischen Grundton, der durch den jazzig-groovigen Retro-Soundtrack von *Marvin Hamlisch* (THE STING), der in den Bürofluren von ADM unpassend wirkt, noch unterstützt wird. Soderbergh liebt es, disparate Elemente aufeinanderprallen zu lassen. Von der ernsthaften Aufklärung Michael Manns ist er weit entfernt. Wer sich auf diesen Spagat zwischen Thriller und Komödie, auf das ungeordnete Erzählen, nicht einlassen mag, wird an THE INFORMANT! keine Freude haben.

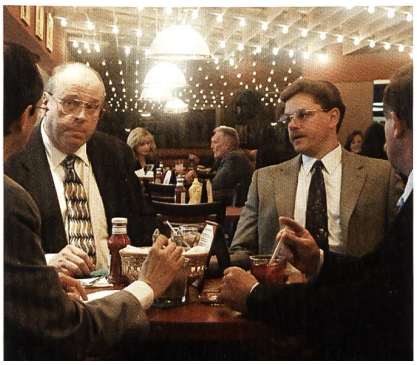
Und noch etwas enthüllt das *voice-over*: Whitacre ist ein unzuverlässiger Erzähler. Genauer: Er lügt das Blaue vom Himmel herunter. Darum ist man als Zuschauer auf die nun folgende Wendung so wenig vorbereitet: Whitacre hat – mit nicht sehr originell gefälschten Transaktionen – Firmengelder unterschlagen. Die abgezweigten Millionenbeträge steigen mit jeder neuen Lüge, so dass man schon bald gar nicht mehr schockiert ist. Währenddessen rückt das Verfahren gegen ADM immer mehr in den Hintergrund – zum Unwillen des FBI.

Der Rest ist Geschichte. Whitacre musste für mehrere Jahre ins Gefängnis, ADM kam mit einer Strafe von hundert Millionen Dollar davon, die Verantwortlichen waren nicht halb so lange in Haft wie der Informant. Angesichts dieser Diskrepanz muss man sich fragen, was in Whitacres Kopf vorgegangen sein mag. Seine wortreichen Erklärungen sind keine Hilfe, und auch Soderbergh versteckt seine Absichten. Die Wahrheit schält sich nur bruchstückhaft heraus, jede neue Erkenntnis birgt einen neuen Abgrund. Das Ende des roten Fadens lässt der Regisseur mitunter einfach fallen, um es ganz woanders wieder aufzunehmen. So taucht zum Beispiel der ominöse Japaner vom Beginn des Films gar nicht mehr auf.

Das Geheimnis von THE INFORMANT! liegt wahrscheinlich in der Darstellung durch Matt Damon begründet. Schon in THE BOURNE IDENTITY spielte er einen Mann, der nicht wusste, wer er ist. Auch hier überzeugt er – mit Nickelbrille und fünfzehn Kilo Übergewicht – als netter, junger Mann, der mit Charme, Energie, Optimismus und Naivität seiner Umwelt eine andere Person vorgaukelt. Dass er jemals entdeckt werden würde, ist ihm nie in den Sinn gekommen. Denn: Er hat nie Verdacht erregt. So mag auch die letzte Szene des Films als Metapher für die ganze Figur stehen. Da ist Whitacre im Gefängnis zu sehen – mit Glatze. Die ganze Zeit über hatte er ein Toupet getragen, vor unseren Augen. Und niemand hat es gesehen.

Michael Ranze

R: Steven Soderbergh; B: Scott Z. Burns nach «The Informant (A True Story)» von Kurt Eichenwald; K: Peter Andrews; S: Stephen Mirrione; M: Marvin Hamlisch. D (R): Matt Damon (Mark Whitacre), Scott Bakula (FBI Agent Brian Shepard), Joel McHale (FBI Agent Bob Herndon), Melanie Lynskey (Ginger Whitacre), Tom Papa (Mick Andreas). P: Warner Bros., Participant Media, Groundswell, Section Eight, Jaffe-Braunstein Films. USA 2009. 107 Min. CH-V: Fox-Warner



TANNÖD
Bettina Oberli

Wer durch ausgedehnte bayerische Tannenwälder wandert, abseits touristischer Pfade, und dabei kaum einem Menschen begegnet, der kann die Angstgefühle nachvollziehen, die diese einsame Landschaft auslösen kann. Jeder plötzliche Laut wird als ungewöhnlich empfunden. Märchen haben sich dieser mit Angst besetzten Undurchdringlichkeit gerne bedient. Und auch die beiden Frauen, die da zu Beginn des Films durch das Unterholz mehr stolpern als gehen, schrecken plötzlich zusammen, als ihnen eine an einen Waldschrat erinnernde Gestalt begegnet, die wie ein Rumpelstilzchen umherspringt, ihnen aber keine Auskunft gibt, wo es zum Tannödhof gehe, denn sie hätten sich verlaufen. Die Jüngere von beiden soll dort als neue Magd eingestellt werden (wo auch ihr Leben bald enden wird). Dieser filmische Prolog kündigt das kommende Unheil an.

Wie verfilmt man einen Roman, der von einem Mord erzählt, bei dem eine ganze Familie ausgelöscht und der Täter nie gefunden wird? In Bettina Oberlis Film kommt zwei Jahre nach der Tat die sechsundzwanzigjährige Krankenschwester Kathrin aus der Stadt ins Dorf, das dem einsamen Tannödhof am nächsten liegt, um ihre Mutter zu beerdigen. Kathrin wurde nach der Geburt weggegeben, ihren Vater hat sie nicht kennengelernt. Und Kathrin wird jetzt mit der Mordgeschichte, die noch immer das Dorf in Atem hält, konfrontiert.

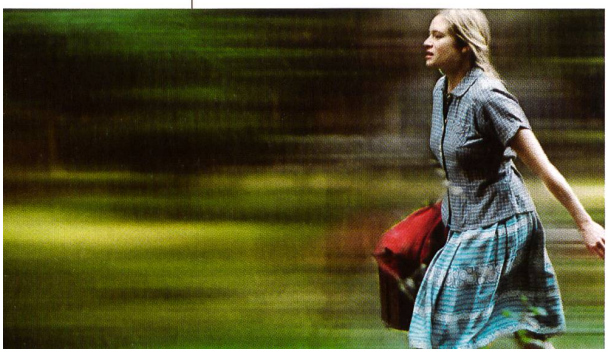
Kathrin ist die zusätzliche Figur im Drehbuch, die dem Erstlings- und Erfolgsroman Andrea Maria Schenkels die filmische Form geben soll. Da wir durch den Roman wissen, dass dieser Mordfall nie aufgeklärt wurde und die Tat ohne Täter die Zuschauer eher frustriert hätte, haben Oberli und die Drehbuchautorin *Petra Lüschow* Kathrin gleichsam für die kathartische Reaktion der Zuseher gesetzt: «Wenn ich einen Stoff verfilme, möchte ich eine Vision dazu entwickeln, die über die eigentliche Geschichte hinausgeht. Es geht natürlich um den Mord, aber es ist zugleich ein Gesellschaftsbild und erzählt etwas über das Menschsein allgemein, über die Abgründe. Es geht um Schuld und Verantwortung, um die Sehnsucht nach einem besseren Leben. Deshalb haben Petra Lüschow und ich die Figur der Kathrin erfunden, die nicht aktiv wie eine Detektivin nach dem Täter sucht, sondern durch die Konfrontation etwas über das Menschsein lernt und damit auch über sich selbst. Natürlich will man wissen, wer der Täter ist, aber das Interessante ist doch, dass man sich schockiert fragt, wie so etwas geschehen konnte.»

Der tatsächliche Mord an sechs Menschen in den zwanziger Jahren im oberbayerischen Hinterkaifeck hat eine seltsame Präsenz im medialen Geschehen behalten. Filmische und literarische Dokumentationen und ein Theaterstück zerrten ihn wieder ins Licht der Öffentlichkeit. Andrea Maria Schenkel verlegte die Tat in ihrem Kriminalroman in die fünfziger Jahre und feierte 2006 trotz Plagiatsvorwurf einen ungeheuren Auflagenerfolg. Dafür erhielt sie den deutschen und schwedischen Krimipreis und den Friedrich Glauser Preis. Ein Hörspiel und ein weiteres Theaterstück wurden inszeniert, bis die 1972 in Interlaken geborene und an der Zürcher Hochschule für Gestaltung ausgebildete Bettina Oberli für die Verfilmung gewonnen wurde.

Das Leben im Dorf ist von Misstrauen erfüllt. Gebete werden gesprochen, die wie beschwörende Zaubersprüche klingen, und der Waldschrat mimt von Zeit zu Zeit die irreführende Fährte. Die Umwelt ist noch geprägt vom einfachen ländlichen Leben. Die Stadt ist weit entfernt, aus der Kathrin wie eine Figur aus einer anderen Welt auftaucht und mit einem Geschehen konfrontiert wird, das ihr doch nur fremd sein kann. Übergangslos werden die Bilder der erzählten Vergangenheit in die aktuelle Geschichte geschnitten, was die groben Verhältnisse auf dem Tannödhof, wo der gewalttätige Vater der Tochter die Kinder zeugt, noch abscheulicher erscheinen lässt. Gefilmt ist alles mit einer Kamera nah am Geschehen, die kaum Kraft aus einer Inszenierung von Beziehungen schöpft. Allzu oft verweisen Bildkonstellationen immer wieder auf die Tat und lassen die Personen vor allem der aktuellen Handlung mit kaum entwickelten Physiognomien agieren. Wenn die einzelnen Charaktere wiederholt auftauchen, ist der Zuschauer immer gezwungen, sie erneut in die Geschichte zu integrieren, weil ihr Platz nicht definiert ist. Der Tannödbauer Danner ist eher dadurch charakterisiert, wie er sich ein Stück Speck mit stilloser Geste abschneidet, und der Dorfpfarrer zeigt seine hässliche Fratze erst durch den übermässigen Schnapsgenuss beim Leichenmahl. Wenn die Sprache des Romans knappe Schilderungen wählt, können diese in der bildlichen Gestaltung ausser Façon geraten, abrutschen in die Aufdringlichkeit. Wie die Dialoge, wenn sie mit kupiertem Dialekt Lokalkolorit erzeugen sollen. Handlungen kann man gestalten oder auch abagieren, was dann Lösungen hervorbringt, die am Interesse und der Aufmerksamkeit des Zuschauers abperlen wie Wasser. Der Mord an den Bauersleuten, der Tochter mit ihren zwei Kindern und der Magd erscheint wie die Erlösung von einer Handlung, die wie eine moralpädagogische These vorführt, dass sich hinter dem Menschsein Abscheuliches verbergen kann. Die Kunst, einfache Charaktere so zu inszenieren, dass sie ihr Menschsein nicht verlieren, nicht zu Klischees verkommen, hat nichts damit zu tun, dass «Schuld» oder «Verantwortung» als Vorgaben in die Geschichte eingebracht werden, sie ergeben sich aus dem, was aus Schauspielern an darstellerischen Qualitäten hervorgeholt werden kann, wobei der Film bei der doch auch prominenten Besetzung enttäuscht.

Erwin Schaar

R: Bettina Oberli; B: Petra Lüschow nach dem Roman von Andrea Maria Schenkel; K: Stéphane Kuthy; S: Michael Schaerer; M: Johan Söderqvist. D (R): Julia Jentsch (Kathrin), Monica Bleibtreu (Traudl Krieger), Volker Bruch (Johann Hauer), Brigitte Hobmeier (Barbara), Vitus Zeplichal (Danner), Filip Peeters (Georg Danner), Nils Althaus (Mich), Lisa Kreuzer (Dannerin), Werner Prinz (Pfarrer). P: Wüste Film West, Constantin, Hugofilm. D, CH 2009. 100 Min. CH-V: Pathé Films; D-V: Constantin Film Verleih



Stilsichere Lakonie

GIGANTE von Adrián Biniez

Zögernd nähert sich der Mann der Frau, die er bisher nur aus der Ferne verehrt hat. «Julia?!» – «Hallo.» So könnte eine Liebesgeschichte beginnen. In GIGANTE steht diese Szene am Ende. Der Film aus Uruguay erzählt davon, was dem vorausgeht, was ein Mann alles macht, bevor er es endlich wagt, die Angebetete anzusprechen.

Ein Gigant ist Jara nur, was seine körperliche Erscheinung betrifft: der massige Mittdreissiger trainiert zu Hause seine Muskeln (was ihm im Verlauf der Geschichte zugute kommt), ist aber ansonsten ein stiller Mann. HE WAS A QUIET MAN lautete im letzten Jahr der Titel eines Films, dessen Protagonist eine latente Wut in sich spürte, die irgendwann ausbrach. Könnte das auch auf Jara zutreffen? Er scheint ein Durchschnittstyp zu sein, einer, der zu Hause vor dem Fernseher auf der Couch einschläft und allzeit Heavy-Metal-Musik hört. Sein Zweitjob ist der als Türsteher in einer Disko, sein Hauptjob besteht darin, des Nachts in einem Supermarkt auf den Monitoren in seinem Kabuff die Angestellten zu überwachen.

Er ist vielleicht nicht das Auge Gottes, aber während sich seine Kollegen damit begnügen, die Zoom-Funktion der Überwachungskameras dazu zu nutzen, die körperlichen Reize der weiblichen Mitarbeiter voyeuristisch nah heranzurücken, spielt Jara gelegentlich schon Mal Gott. Er hat die Macht, die Angestellten zur Rede zu stellen, wenn sie etwas mitgehen lassen, und sie zu melden – oder das bleiben zu lassen. Wenn wir ihn zum ersten Mal dabei sehen, wie er es registriert, als eine der Putzfrauen einen Artikel aus dem Regal unter ihren Putzsachen verschwinden lässt, er aber nichts unternimmt, dann denken wir noch, es ist sein Phlegma, das ihn lieber weiter an der Lösung des Kreuzworträtsels arbeiten lässt als seinen "Pflichten" nachzukommen. Beim nächsten Mal allerdings stellt er diese Angestellte zur Rede – mit den Worten «Reis oder Polenta wäre ja o.k., aber so etwas nicht.» Ein gütiger Gott also.

Aber Jaras Eingreifen geht noch weiter. Über die offensichtlich neue, junge Putzfrau, die bei ihrer Tätigkeit rücklings in einen Turm mit Haushaltsrollen gestolpert ist und diesen zum Einsturz gebracht hat, muss er erst noch lachen, doch als er dann sieht, wie der hinzukommende Chef heftig mit den Armen gestikuliert und offenbar aus der Mücke einen Elefanten macht, greift Jara ein. Kurzentschlossen weist er die Frau an der Durchsage an, dem Chef mitzuteilen, dass er in der Packabteilung benötigt würde. Wir wissen nicht, ob Jara das auch schon für andere gemacht hat, ob es die Hilflosigkeit der Putzfrau war, die ihn rührte, oder ob er in diesem Moment sogleich mehr für sie empfindet.

Auf jeden Fall ändert sich ab diesem Augenblick Jaras Leben. Fortan wird er die junge Frau (von der er erst später in Erfahrung bringt, dass sie Julia heisst) geradezu obses-

siv beobachten, im Betrieb, wo die Überwachungskameras sie jederzeit auf seinen Monitor zaubern, und nach Feierabend, wo er ihr selber folgen muss.

Solche Liebesobsessionen, oft verbunden mit (Er-)Rettungsphantasien, sind dem Kinogänger nicht unbekannt, man erinnert sich an Terence Stamp (der Samantha Eggar kurzerhand entführte und einsperrte) in William Wylers John-Fowles-Verfilmung THE COLLECTOR oder an Robert De Niro (und seine verquere Sicht auf Cybill Shepherd ebenso wie auf Jodie Foster, die schliesslich in einem Amoklauf endete) in TAXI DRIVER. Der Moment, in dem der Stalker begreift, dass das, was er sich über seine Traumfrau und deren Liebe zu ihm zurechtgelegt hat, reine Phantasie ist, macht ihn gefährlich: gegen wen wird er seine Aggressionen richten: gegen das Objekt der Begierde, das schlagartig seinen Heiligenschein eingebüsst hat, gegen vermeintliche Konkurrenten – oder gegen sich selber?

GIGANTE ist ein Film über das Beobachten. Das wirft den Zuschauer auf sich selber zurück, weil er sich in seiner eigenen Kinobetätigung ertappt fühlt. Der Film bringt das in einigen Szenen direkt zur Sprache: Jara vor der Auslage eines Fernsehgeschäftes, in dem die Monitorwand überall dasselbe Bild zeigt, den Passanten vor dem Laden, also ihn – der professionelle Beobachter wird selber zum Objekt der Beobachtung. Oder wenn Julia, von ihm auf dem Monitor betrachtet, den Blick zur Kamera hebt und Jara erschreckt abschaltet – als könne sie ihn ebenfalls sehen. Diesen Moment variiert der Film später auf verspielte Art: als Julia nach dem Einkauf in einem Laden an der Kasse steht und auf den Monitor schaut, der dort auf dem Tresen steht, erblickt sie Jara, der sich selber gerade vom Blick der Überwachungskamera ertappt fühlt und einen entsprechend verdutzten Gesichtsausdruck macht.

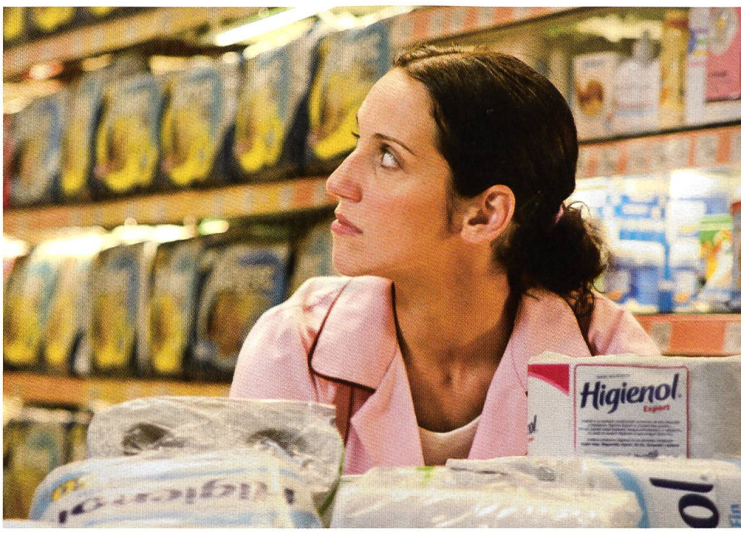
Die Selbstreflexion des Zuschauers als Beobachtender wird aber nicht nur in diesen Momenten akzentuiert, sie ist vielmehr in jedem Augenblick des Films evident. Und zwar deshalb, weil Regisseur Adrián Biniez GIGANTE fast gänzlich in starren Totalen gedreht hat. Die damit einhergehende Strenge unterläuft GIGANTE allerdings durch die komischen Momente, die sich vor der Kamera abspielen. Oft erwächst die Komik aus dem unbeholfenen Verhalten, das Jara an den Tag legt, wenn er Julia auf der Strasse folgt, wo er sich eben nicht auf den anonymen Blick am Arbeitsplatz zurückziehen kann, den ihm dort die Überwachungskameras gewähren. So folgt er Julia in ein Kino (wo er sie zunächst im Film mit dem Titel SALTO AL AMOR wähnt, dann aber feststellen muss, dass sie sich für MUTANT entschieden hat – den Fehler hätte aber vermutlich jeder von uns gemacht) und wechselt seinen Platz, nachdem er sie im dunklen Kinosaal erblickt hat. Um ihr näher zu sein, setzt er sich neben einen anderen Mann, was in dem ziemlich leeren Kino recht zweideutig aussieht. Trotzdem gerät Jara nie in Gefahr, zu einer lächerlichen Figur zu werden, denn der Zuschauer ahnt, dass er ein gutmütiger und liebenswerter Mensch ist, auch wenn er die Beweise schuldig bleibt. Aber gerade diese Unsicherheit macht uns aufmerksam für die kleinsten Details, aus denen wir vielleicht etwas ablesen können. Wir verstehen seine Eifersucht, wenn er sieht, dass Julia einem Kollegen (der aufdringlich den Arm um ihre Schultern legt) in die Lagerräume folgt, und wir bewundern ihn, wenn er den Rivalen, mit dem sich Julia zu einem Blind Date getroffen hat, vor drei Strassenräubern bewahrt.

GIGANTE zeichnet sich durch eine schöne Gelassenheit aus, sein Humor ist einer der lakonischen Art. Den Zuschauer lässt er eher schmunzeln als laut loslachen. So wortkarg wie sein Protagonist kommt die Geschichte, lakonisch erzählt, mit 84 Minuten Laufzeit aus.

Die scheinbare Gleichförmigkeit von Jaras Alltags – mit dem Starren auf die Monitore im Beruf, mit dem hartnäckigen und leidenschaftlichen Lösen von Kreuzworträtseln, mit dem Playstation-Spiel, zusammen mit seinem kleinen Neffen, mit der Vorliebe für Heavy-Metal-Musik (die sich auch in seinen T-Shirts ausdrückt) – mag auf den ersten Blick als Selbstbescheidung erscheinen, aber man kann sie auch lesen als Wesenszüge eines Mannes, der in sich selber ruht. So findet die Ruhe des Films eine Entsprechung in ihrer Hauptfigur.

Bei der diesjährigen Berlinale wurde GIGANTE gleich dreifach ausgezeichnet: mit dem Silbernen Bären, dem Bären für das beste Erstlingswerk und dem Alfred-Bauer-Preis. Den Preis für das Erstlingswerk hat zumindest der deutsche Verleih in seiner Werbung unterschlagen – weil der Zuschauer von einem Erstlingsfilm nicht so viel erwarte, hiess es auf Nachfrage. Da sollten die Zuschauer den Verleih Lügen strafen, denn es ist nicht zuletzt die Stilsicherheit, mit der der Film des vierunddreissigjährigen Adrián Biniez verblüfft.

Frank Arnold



‹Eine Kamerabewegung muss man rechtfertigen können›

Gespräch mit Adrián Biniez

FILMBULLETIN Herr Biniez, in GIGANTE spielt ein Kaktus eine wichtige Rolle ...

ADRIÁN BINIEZ Das erwuchs aus meiner eigenen Erfahrung. Ich wollte einmal meiner Freundin Leonor Svarcas, der Hauptdarstellerin des Films, an unserem Jahrestag ein Geschenk machen. Die Kakteen sah ich in einem Geschäft und fand das origineller als Blumen. Das wurde zu einer Gewohnheit bei mir – leider sind sie immer sehr schnell gestorben. Dass Kakteen kein Wasser brauchen, stimmt nämlich nicht.

FILMBULLETIN Ihr Film hat ein sehr ausgeprägtes visuelles Konzept. Bis auf die Sequenz, in der Jara den Supermarkt verwüstet, bleibt die Kamera praktisch immer starr. Wie sind Sie zu diesem Konzept gekommen?

ADRIÁN BINIEZ Das war für mich naheliegend, weil ich keine grosse Erfahrung als Filmregisseur hatte und auch nie Film studiert habe. Kurz vor dem Dreh machte ich einen Kurzfilm, gewissermassen als Übung für GIGANTE. Da habe ich kameratechnisch alles Mögliche ausprobiert, das war für mich wie ein Lehrfilm. Die Fahrten fand ich sehr schön, deshalb habe ich hier das Travelling benutzt, aber sonst bin ich auf Nummer Sicher gegangen und habe versucht, die Szenen in langen Einstellungen zu erzählen. Wenn man eine Situation in einer einzigen Einstellung erzählen kann, soll man keine zweite benutzen. Eine Kamerabewegung muss man rechtfertigen können.

FILMBULLETIN Nach Jaras Ausbruch im Supermarkt wird die Kameraführung erneut statisch. Kann man das so interpretieren, dass er in seine Bedächtigkeit zurückfällt, selbst wenn er es schliesslich schafft, Julia anzusprechen?

ADRIÁN BINIEZ Das ist eine gute Interpretation, aber daran habe ich nie gedacht. Als er alles kaputtmacht, wäre das in einer starren Einstellung nicht aufzunehmen gewesen – die Fahrten waren eher eine Frage des Rhythmus. Das ist etwas, was man beim Drehen eher aus praktischen Gründen macht und erst im Nachhinein interpretiert.

FILMBULLETIN Welche Bedeutung hat für Sie die Heavy-Metal-Musik, die im Film eine wichtige Rolle spielt? Ist das auch Ihre persönliche Lieblingsmusik? Sind die Stücke, die man im Film hört, von Bands aus Uruguay?

ADRIÁN BINIEZ Ich höre sehr gerne Musik, deswegen wollte ich das auch im Film haben. Ich finde auch, dass es zu diesem Wachmann passt. Ich bin ja auch selber Musiker. Das sind alles Songs, die ich beziehungsweise andere Musiker schon zuvor komponiert hatten – jetzt hatten wir eine Chance, die im Film zu verwenden.

FILMBULLETIN Ist Heavy Metal in Uruguay weit verbreitet oder eher die Musik einer kleinen Minderheit? Wird sie zum Beispiel im Radio gespielt?

ADRIÁN BINIEZ Nein, das ist schon sehr Underground. Meine ganze musikalische Kultur ist Piratenkultur. Als ich jung war, hatte ich kein Geld für CDs, nur für Kassetten. Ich liebe übrigens die psychedelische deutsche Musik aus den siebziger Jahren.

FILMBULLETIN Krautrock?!

ADRIÁN BINIEZ Ja. «Neu»!, «La Düsseldorf». Gestern war ich in Köln, der «Can»-Stadt, am Tag davor in Düsseldorf. Als Jara Julia in den Internetladen folgt, sollte die Musik wie in einem «Neu»-Song klingen.

FILMBULLETIN Ist Ihre musikalische Karriere auch auf CD konserviert worden?

ADRIÁN BINIEZ Ja, ich habe zwei CDs gemacht, die eine 2003 und die andere 2008. Der Bandname ist «Federico Deutsch», ich bin der Sänger, die Band besteht nur noch aus einem zweiten Mitglied. Wir spielen Indie-Pop mit Elektronikbestandteilen. Auf meinem Computer mache ich fortwährend Musik, auch wenn ich – wie in den letzten Monaten – unterwegs bin, um meinen Film vorzustellen. Aufgetreten sind wir nur ein-, zweimal im Jahr in Montevideo – da kommen so hundert bis zweihundert Leute zusammen. Wissen Sie, dass Sie eine grossartige Tradition an Elektronik-Musik hier in Deutschland haben?

FILMBULLETIN Wie haben Sie die deutsche Elektronik-Musik entdeckt?

ADRIÁN BINIEZ Als ich fünfzehn Jahre alt war, habe ich als Kellner gearbeitet. Damals machte mich ein Freund auf diese Musik aufmerksam. Er lieh mir «Tago Mago» von «Can» als Kassette – wunderbar! «Faust», «Möbius», «Rodelius», «Cluster», später auch «Der Plan» und die «Deutsch-Amerikanische Freundschaft». Von «Neu» und «Kraftwerk» habe ich T-Shirts. Das «Neu»-T-Shirt trug ich bei der Berlinale, aber darauf hat mich nie jemand angesprochen.

FILMBULLETIN Finden Sie heute noch Zeit für die Musik?

ADRIÁN BINIEZ Ja, das Musikmachen macht viel zu viel Spass, um es aufzugeben. Im Augenblick reise ich allerdings die meiste Zeit von Festival zu Festival. Da habe ich aber meinen Computer dabei und kann komponieren.

FILMBULLETIN Wie sind Sie denn von der Musik zum Filmemachen gekommen?

ADRIÁN BINIEZ Das war eigentlich umgekehrt. Mit neun Jahren wollte ich Regie führen, mit vierzehn Jahren habe ich angefangen,

Musik zu machen. Ich komme ja ursprünglich aus Buenos Aires und habe in Montevideo ein Konzert mit meiner Band gegeben. Dabei habe ich zwei Leute aus Uruguay kennengelernt. Wir stellten fest, dass wir dieselbe Musik liebten. Jahre später haben die beiden als Regisseure an einer Serie gearbeitet. Als sie dann andere Angebote bekamen, offerierten sie mir, an der Serie mitzuschreiben. Sie wurde schliesslich nicht gedreht, aber für mich war das ein Anfang.

FILMBULLETIN Haben Sie jetzt beim Filmemachen festgestellt, dass Ihnen die Erfahrung als Musiker zu Hilfe kommt, was die Entwicklung des Rhythmus angeht? Gibt es da Gemeinsamkeiten?

ADRIÁN BINIEZ Das sind zwei Kunstrichtungen, die nicht nur den Rhythmus gemeinsam haben, sondern auch, dass man einer Zeitlinie folgt. Das war dann besonders hilfreich für mich, wenn ich nicht genau wusste, wie ich eine Szene montieren sollte – dann habe ich das nach einer Art musikalischem Rhythmus gemacht.

FILMBULLETIN Können Sie das ein bisschen ausführen?

ADRIÁN BINIEZ Die Szene, wo Jara dem Blind Date von Julia durch die Strassen folgt, habe ich mehrere Male versucht, in der "normalen" Filmsprache zu schneiden. Dabei hatte ich jedes Mal den Eindruck, dass es gar nicht funktioniert und der Rhythmus fehlt. Dann habe ich mir für den Schnitt ein Stück eines amerikanischen Musikers ausgesucht und es der Stelle unterlegt, wo Jara die drei Typen niederschlägt, die den Mann berauben wollen. Sie gehen ganz schnell zu Boden, dann wird es ruhiger, das entsprach einem Tempowechsel in der Musik. Für bestimmte Szenen habe ich auch ein Metronom benutzt.

FILMBULLETIN Sie sind in Argentinien geboren und aufgewachsen, leben aber jetzt in Uruguay ...

ADRIÁN BINIEZ Ja, seit fünf Jahren. Der wichtigste Unterschied ist der, dass Uruguay sehr viel kleiner ist. Das gilt auch für die Hauptstadt Montevideo im Vergleich zu Argentiniens Hauptstadt Buenos Aires. Die Uruguayer haben ein Bild von sich, das nicht ganz mit der Realität übereinstimmt. Von daher ist auch ein bestimmter Mythos entstanden, den ich hinterfragen würde.

FILMBULLETIN Wie denken sie, dass sie sind?

ADRIÁN BINIEZ Sehr langweilig, grau. Das ist schon eine Art Klischee.

FILMBULLETIN Dann könnte man den Protagonisten von GIGANTE auch als einen Uruguayer nehmen, der keine so hohe Meinung von sich selber hat – dem Zuschauer aber im Verlaufe des Films ans Herz wächst?

ADRIÁN BINIEZ Von aussen gesehen könnte man denken, dass er ein Langweiler ist, aber das ist nicht so, er hört viel Musik, liest und hat einen inneren Reichtum – ich sehe meinen Protagonisten also nicht als Durchschnittsuruguayer.

FILMBULLETIN In einigen Szenen kommt ja auch einiges von der Realität des Landes mit hinein, einmal durch den Streik mit den nachfolgenden Entlassungen, zum anderen durch das Blind Date – der Mann sagt ein wenig abschätzig, Julia sei ein Mädchen vom Lande. Welche Rolle spielt dieser Gegensatz zwischen der Hauptstadt und der Provinz?

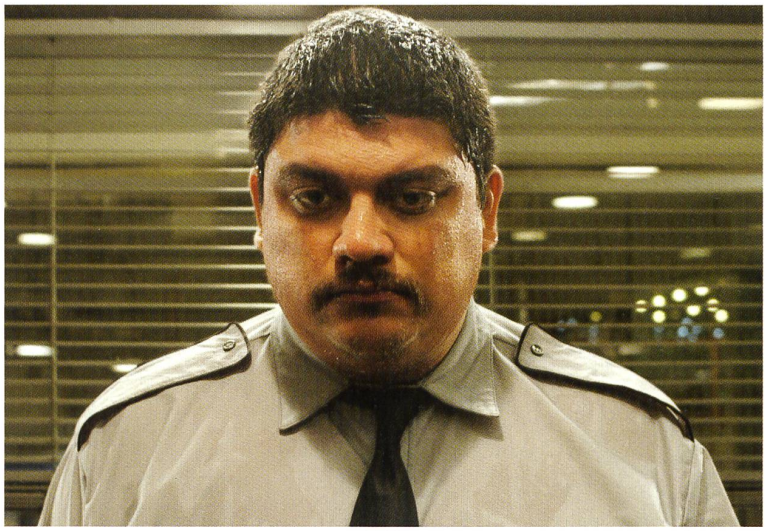
ADRIÁN BINIEZ Mit der Tatsache, dass Julia aus der Provinz kommt, konnte ich begründen, dass sie immer allein ist. Die Streiksituation kenne ich aus eigener Erfahrung, diese Unsicherheit, die sich aus der Arbeitssituation ergibt, gehört in diesem Land dazu. In den neunziger Jahren – unter extrem neoliberalen Regierungen – wurde kaum gestreikt, aber jetzt sind die Gewerkschaften stärker, es wird eigentlich ständig gestreikt. Der Streik im Film ist ein uruguayischer Streik, anders als in Argentinien, wo die Gewerkschaften ebenso riesig wie korrupt sind.

FILMBULLETIN Wie hat sich die Finanzierung des Films gestaltet? Im Nachspann liest man die Namen verschiedener Festivals. Ist der Film dort auf den Märkten vorgestellt worden, um Ko-Produzenten zu finden, oder waren das zum Teil auch Workshops, in denen Sie Ihr Drehbuch weiterentwickelt haben?

ADRIÁN BINIEZ Ich habe nach Institutionen der Filmförderung gesucht, es fanden sich der Hubert Bals Fonds in Rotterdam, der Filme aus Ländern der Dritten Welt unterstützt, Ibermedia, die spanisch-lateinamerikanische Filme fördert, und auch die deutsche Filmförderung aus Nordrhein-Westfalen, ebenso sind das ZDF und Arte beteiligt. Diese Suche hat insgesamt vier Jahre gedauert. Ich dachte, am teuersten wäre das Filmen im Supermarkt – aber das war dann kostenlos.

FILMBULLETIN Wie weit waren Sie am Anfang der vier Jahre mit dem Drehbuch? Gab es damals erst ein Treatment?

ADRIÁN BINIEZ Nein, das Drehbuch war bereits fertig – das Treatment habe ich erst im Nachhinein geschrieben und fand dies schwieriger als das Drehbuch selber zu verfassen.



FILMBULLETIN Wieso hat die Finanzierungssuche vier Jahre gedauert? Ich fand die Geschichte sehr stimmig. Gab es irgendwelche Einwände von Förderern und Finanziers?

ADRIÁN BINIEZ Die Geschichte sei zu universell und zu wenig uruguayisch, habe ich als Feedback bekommen.

FILMBULLETIN Aber das Publikum in Uruguay hat es nicht so empfunden?

ADRIÁN BINIEZ Nein, auch wenn der Film kein grosser Erfolg war, er hatte 15 000 Zuschauer – ich hätte 20 000 erwartet. Der Verleiher in Uruguay war ein amerikanischer Verleih. Wegen des Erfolges bei der Berlinale hat er GIGANTE mit vier Kopien in den Kinocentern gestartet. Das war zuviel. Zwei volle Säle wären besser gewesen als zwei volle und zwei leere.

FILMBULLETIN Wird das einheimische Kino auch von US-Filmen dominiert?

ADRIÁN BINIEZ Ja, wie überall. Momentan sind Dokumentarfilme sehr erfolgreich, aber davon werden natürlich nicht allzu viele in unserem kleinen Land produziert. GIGANTE lief nicht in Arthouse-Kinos, sondern in ganz normalen Kinos, deshalb musste er dort mit Hollywood-Filmen konkurrieren.

FILMBULLETIN Was wird denn überhaupt in Uruguay gedreht? Sind das eher Arthouse-Filme, oder gibt es auch einen lateinamerikanischen Kommerzfilm in Uruguay?

ADRIÁN BINIEZ Den gibt es, meist als Koproduktion mit anderen Ländern.

FILMBULLETIN In den deutschen Kinos waren in den letzten Jahren aus Uruguay WHISKY (in dem Sie selber eine kleine Rolle spielen) und EL BANO DEL PAPA zu sehen.

ADRIÁN BINIEZ Den letzteren würde ich als Mainstream bezeichnen.

FILMBULLETIN Gibt es bestimmte Genres, die da dominieren? Die Soap-Opera ist in der Gestalt der Telenovelas wahrscheinlich weitgehend ins Fernsehen abgewandert?

ADRIÁN BINIEZ Das ist richtig. Im Kino dominieren Komödien. Kennen Sie den argentinischen EL HIJO DE LA NOVIA?

FILMBULLETIN Ja, der lief auch in Deutschland und in der Schweiz vor einigen Jahren in den Kinos.

ADRIÁN BINIEZ Es ist oft ein Problem des Verleihs, dass die Filme nur in ihrem Ursprungsland laufen und nicht in anderen lateinamerikanischen Ländern herauskommen. Sogar eher noch in Spanien, weil die meisten lateinamerikanischen Filme dort koproduziert werden.

FILMBULLETIN Haben Sie Ihr filmhistorisches Wissen von DVDs erworben, oder gibt es in Uruguay eine Kinemathek, wo man diese Filme sehen kann?

ADRIÁN BINIEZ Es gibt eine grosse Kinemathek, aber ich gehöre nicht der Kinemathekgeneration an. Als ich in Argentinien aufwuchs, habe ich eher VHS-Kassetten angeschaut und Filmzeitschriften gelesen.

FILMBULLETIN Gibt es andere Filmemacher, denen Sie sich verbunden fühlen?

ADRIÁN BINIEZ Viele! Wie viele soll ich denn aufzählen? Aus Deutschland Josef von Sternberg, Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Billy Wilder, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge. Die Filme, die Wim Wenders in den Siebzigern gedreht hat, liebe ich, seine Achtziger-Jahre-Filme hasse ich. Maren Ades ALLE ANDEREN und Ulrich Köhlers BUNGALOW mochte ich sehr, auch Christian Petzoldts GESPENSTER.

FILMBULLETIN Und wie sieht es speziell mit Komödienregisseuren aus?

ADRIÁN BINIEZ Lubitsch! Ich fühl mich seiner Herangehensweise mit Aspielungen und Andeutungen sehr nahe. Buster Keaton (das ist offensichtlich) und Jacques Tati.

FILMBULLETIN Haben Sie die Erfahrung gemacht, dass Menschen in verschiedenen Ländern unterschiedlich auf GIGANTE reagiert haben?

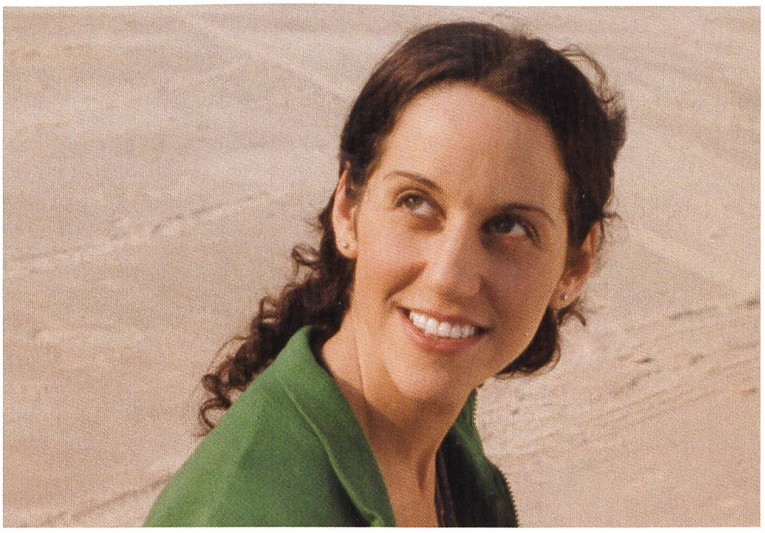
ADRIÁN BINIEZ Teilweise. Letzte Woche hatte ich ein Open-Air-Screening in Bosnien. Bei der Szene am Schluss, als Jara am Strand auf Julia zugeht, fingen die Zuschauer an, wild zu applaudieren. Das war eine neue Erfahrung. Die Argentinier haben am kühlsten reagiert.

Das Gespräch mit Adrián Biniez führte Frank Arnold

Stab
Regie: Adrián Biniez; Buch: Adrián Biniez; Kamera: Arauco Hernández Holz; Kostüme: Emilia Carlevaro; Ton: Federico Billordo, Daniel Yafalián

Darsteller (Rolle)
Horacio Camandulle (Jara), Leonor Svarcas (Julia), Fernando Alonso (Julio), Diego Artucio (Omar), Ariel Caldarelli (Jaras Chef), Fabiana Charlo (Mariela), Andrés Gallo (Fidel), Federico Garcia (Matias), Nestor Guzzini (Tomás), Esteban Lago (Gustavo), Ernesto Liotti (Danilo), Carlos Lissardy (Kennedy), Nacho Mendy (Miguel), Augusto Peloso (Rojas)

Produktion, Verleih
Ctrl Z Films, Rizoma Films, Pandora Filmproduktion; Produzent: Fernando Epstein. Uruguay, Argentinien, Deutschland, Spanien 2009. Farbe; Dauer: 84 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Neue Visionen, Berlin



Die Illusion der ‹Erfolgsförderung›

Scheinbar objektive Punktesysteme tragen zur Uniformität und Begradigung in einem Bereich bei, wo gerade Kreativität gefragt wäre.

Was nicht «erfolgreich» ist, hat keine Berechtigung, ist verschleudertes Geld! Denn seit Jahren wird suggeriert, «Erfolg» habe nur etwas mit optimal eingesetzten Geldmitteln zu tun.

Doch was ist «erfolgreich»? Wenn ich über den Markt schlendere, einen tollen Braten kaufe, diesen stundenlang schmore, nebenbei den Kartoffelstock nach Grossmutters Rezept mit viel Anke schlage – und dann zusammen mit Freunden geniesse –, so ist das jedesmal ein ökonomischer Super-GAU! Ich hätte mich viel billiger und «effizienter» ernähren können. Trotzdem sind solche Küchenabende Megahits: gesellige Runden machen glücklich. Da fragt keiner nach den Kosten. «Erfolg» misst sich am wohligen Gefühl. Aber «Glück» ist keine messbare Grösse, sondern eine der schwierigsten philosophischen Fragen.

Bei Alltagsentscheiden beschäftigt uns vorab die Frage: Kann und will ich mir das «leisten»? Und zwar im umfassenden, subjektiven und emotionalen Sinn. Diese Gelassenheit, Themen zu prüfen und dabei das vermeintliche Primat der Ökonomie auch mal auszublenden, wird in der Diskussion rund um die Kultur- und Filmförderung immer mehr tabuisiert. Die Freiheit, etwas auszuprobieren, um sich dann über das Funktionieren zu freuen oder über das Scheitern zu ärgern, und vor allem Erfahrungen zu sammeln, wird mehr und mehr eingeschränkt. Da drängt sich die Frage nach dem *Warum* auf. Wer kann ein Interesse daran haben, Förderdiskussionen weg vom Inhalt hin zu wirtschaftlichen Effekten zu führen? Kein Zweifel, Filme machen ist extrem teuer und beinhaltet durchaus immer auch eine wirtschaftliche Komponente. Gerade weil das so ist und gerade weil «Filme machen» im Gegensatz zum «Filme produzieren» wirtschaftlich nicht funktioniert, ist Mäzenatentum notwendig. Heute meist durch staatliche Mittel ermöglicht, besteht ein legitimer Zwang zur Diskussion über die Mittelverwendung.

Aber mit willkürlich festgelegten «Erfolgsfaktoren» werden Projekte der inhaltlichen Debatte entzogen. Die Scheinobjektivität der Punktesysteme führt weg von der Kulturförderung und erstickt Kreativität im Keime. Je mehr wir einen wirtschaftlichen «Erfolg» vorhersehen und bewerten müssen, desto mehr kommt der Mut zu subjektiven Entscheiden abhanden. Im umfassenden Sinne erfolgreiche Arthouse-Filme sind tatsächlich kreative. Sie zeigen dem Publikum etwas Neues, Anderes, Besonderes, was dieses sehen wollte – ohne es schon zu wissen. Oder mit den Worten von Tilda Swinton: «Das Kino sollte sich ausserhalb jeder Vorstellung von Geschmack bewegen, wie alle Kunst. Bei Geschmack geht es um Marketing, darum, bereits vorhandenen Appetit zu befriedigen. Das Kino zeigt uns, was wir wirklich wollen, aber nie die Klarheit hatten zu erkennen.» Genau hier setzt Filmförderung im Idealfall ein. Ideen ermöglichen, welche inhaltlich, formal, künstlerisch interessant scheinen, kommerziell aber (noch) keine Chance haben.

Scheinbar objektive Punktesysteme tragen zur Uniformität und Begradigung in einem Bereich bei, wo gerade Kreativität gefragt wäre. Lange Zeit wollte man Landgewinnung oder die dauerhafte Festlegung von Grenzen durch Flussbegradigungen erreichen. Heute zeigt sich, dass künstliche Begradigungen und zu straffe Flussregulierungen zu erhöhten Risiken einer Überschwemmungsgefahr führen. Doch auch aus ökologischer Sicht sind Flussbegradigungen problematisch. Ganze Ökosysteme wurden beeinträchtigt oder gar zerstört. Einst üppige Auenlandschaften veröden zur Monokultur. Etwas ähnliches passiert in der Kultur- und Filmlandschaft. Durch monothematische Forderung nach kommerziell messbarer Quote werden Filme zwangsläufig immer uniformer, Biotope und künstlerische Reservate verschwinden. Innovative künstlerische Ideen kommen meist aus unerwarteter Ecke. Erst nach «Bewährung» werden sie vielleicht vom Mainstream adaptiert. Der Mainstream selbst aber kann keine Innovationen hervorbringen. Fokussiert sich die Filmförderung auf den Mainstream, so trägt sie unmittelbar zur Verödung der künstlerischen Innovation bei. Sie wird ursächlich schuldig.

Das kann allerdings nicht heissen, dass jedes Projekt nur «schräg» und unkonventionell genug daherkommen muss, um auch unterstützt zu werden. Während inhaltlich Kreativität eine conditio sine qua non darstellt, muss bei der Produktion höchstmögliche Professionalität gewährt sein. Kaufmännische Grundsätze, Projektmanagement, Sozialkompetenz, Vertragswesen, Urheberrecht und vieles mehr sind die Werkzeuge, welche ein Filmproduzent beherrschen muss. Hier wären objektive Bewertungskriterien zu formulieren und allenfalls ein «Meisterdiplom» zu fordern.

Filmförderung steht vor einem Dilemma: Im künstlerischen Bereich braucht es den Mut, subjektive «Bauchentscheide» zu treffen. Im produktionellen Bereich hingegen ist absolute Professionalität gefordert. Das Dilemma lässt sich nicht lösen, nur aushalten. So unbequem es scheint, weder gibt es *eine* gültige Definition für «Erfolg» noch gibt es *eine* ideale Form der Förderung.

Daniel Waser
Geschäftsleiter der Zürcher Filmstiftung

Prix de la SRG SSR idée suisse
Visions du Réel Nyon 2009

Prix »création« Suissimage / SSA
Visions du Réel Nyon 2009

Die Frau mit den 5 Elefanten

SWETLANA GEIER – DOSTOJEWSKIJS STIMME

Ein Film von VADIM JENDREYKO mit SWETLANA GEIER, ANNA GÖTTE, HANNELORE HAGEN, JÜRGEN KLODT

BUCH UND REGIE **VADIM JENDREYKO** KAMERA **NIELS BOLBRINKER, STÉPHANE KUTHY** TON **PATRICK BECKER** MONTAGE **GISELA CASTRONARI-JAENSCH**
FILMMUSIK **DANIEL ALMADA** MISCHUNG **FLORIAN BECK** PRODUZENTEN **HERCLI BUNDI, VADIM JENDREYKO** UND **THOMAS TIELSCH** PRODUZIERT VON **MIRA FILM** UND **FILMTANK**
IN KOPRODUKTION MIT **SCHWEIZER FERNSEHEN** UND **ZDF/3SAT**

www.5elefanten.ch

FILMTANK MFG Schweizerische Eidgenossenschaft Confédération suisse Confederazione Svizzera Confederaziun svizra Eidgenössisches Departement des Innern EDI Département fédéral de l'intérieur DFI Dipartimento federale dell'interno DFI Departement federal da l'interiur DFI Bundesamt für Kultur BAK Office fédéral de la culture OFC Ufficio federale della cultura UFC Uffizi federal da cultura UFC KULTUR1 kulturelles.bl MIGROS kulturprozent SF SCHWEIZER FERNSEHEN 3sat MEDIA DOLBY DIGITAL in Selected Theatres
S. FISCHER STIFTUNG UBS KULTURSTIFTUNG ERNST GÖHNER STIFTUNG STIFTUNG EDITH MARYON ZUR FÖRDERUNG SOZIALER WOHN- UND ARBEITSSTÄTTEN Robert Bosch Stiftung VOLKART STIFTUNG SWISSFILMS

EL NIDO VACÍO

Daniel Burman, Argentinien

Vom Wiederentdecken der Zweisamkeit

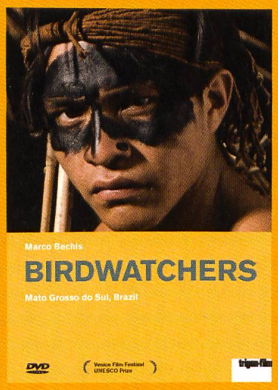
Jetzt im Kino

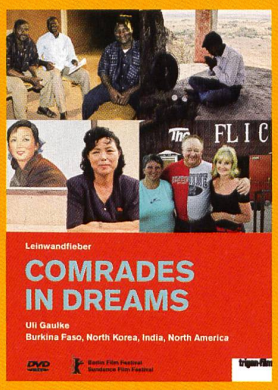
TEZA

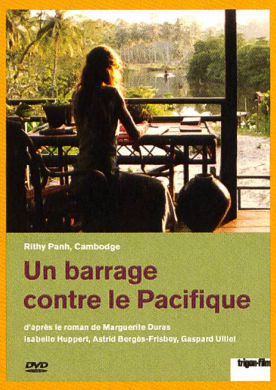
Haile Gerima

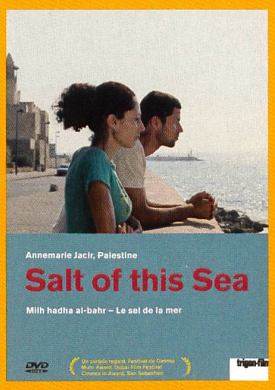
30 Jahre äthiopischer Geschichte
Ein Filmepos

Ab Ende November in den Kinos









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

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

trigon-film