Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 52 (2010)
Heft: 309

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: 23.02.2026

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

6.10 Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Dennis Hopper – amerikanischer Antiheld
Leidenschaft für Film – Condor Films
NEL GIARDINO DEI SUONI von Nicola Bellucci
NA PUTU von Jasmila Zbanic
Gespräch mit Jasmila Zbanic
L'ILLUSIONNISTE von Sylvain Chomet
Gespräch mit Sylvain Chomet
DESPICABLE ME von Pierre Coffin und Chris Renaud
SI PUÒ FARE von Giulio Manfredonia
LA DANSE von Frederick Wiseman
LA RAGAZZA DEL LAGO von Andrea Molaioli
URS FISCHER von Iwan Schumacher

> Dennis Hopper
> Condor Films

Fr. 9.– € 6.–
9 770257 785005 06
www.filmbulletin.ch

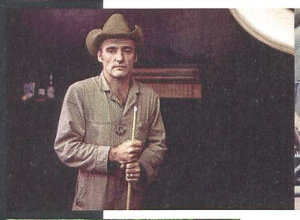
sciencecité cinéma 2010 – Festival des wissenschaftlichen Films
Präsentation von Abschluss- und Seminarfilmen der Sozialwissenschaften
Workshop: «(Im)materielles Kulturerbe und (im)materielle Kultur im Film» 15|16 Oktober, Kino Cinématte, Bern www.science-et-cite.ch

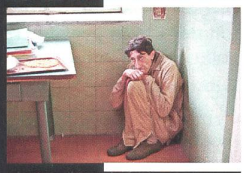
sciencecité

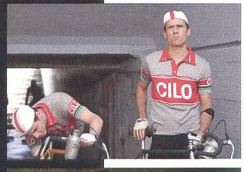
Kooperationspartner: Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie, Universität Basel
Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze morali e sociali
Academia svizra da scienzas moralas e sociales
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

shnit International Shortfilmfestival







Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

6.2010
52. Jahrgang
Heft Nummer 309
Oktober 2010

Titelblatt:
Zrinca Cvitesic als Luna und
Leon Lucev als Amar
in NA PUTU
von Jasmila Zbanic

KURZ 5 *John Ford als Unbekannter*
BELICHTET 7 *Britische Filmförderung*
8 *Lubitsch im Werden*
9 *Bücher*
11 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE 12 **Das Leben mit den Ohren schauen**
NEL GIARDINO DEI SUONI *von Nicola Bellucci*

HOMMAGE 14 **Amerikanischer Antiheld**
Dennis Hopper – Schauspieler und Regisseur

FILMFORUM 23 **Nüchternes Stationendrama**
NA PUTU *von Jasmila Zbanic*
24 **«Ich wollte diesen betont femininen Touch»**
Gespräch mit Jasmila Zbanic

26 **Magie der Illusion**
L'ILLUSIONNISTE *von Sylvain Chomet*
27 **«Dies ist ein geradezu epischer Film»**
Gespräch mit Sylvain Chomet

NEU IM KINO 29 **DESPICABLE ME** *von Pierre Coffin und Chris Renaud*
30 **SI PUÒ FARE** *von Giulio Manfredonia*
31 **LA DANSE** *von Frederick Wiseman*
32 **LA RAGAZZA DEL LAGO** *von Andrea Molaioli*
32 **URS FISCHER** *von Iwan Schumacher*

WEITERHIN IM KINO 33 **HUGO KOBLET** *von Daniel von Aarburg*
35 **POLICE, ADJECTIVE** *von Cornelius Porumboiu*

REISSSCHWENK 36 **Leidenschaft für Film**
Condor Films – Mikrospielfilme und "richtige" Filme

KOLUMNE 40 **Pour un nouveau départ**
Von Olivier Père

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
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, Gerhard Midding, Frank Arnold, Johannes Binotto, Martin Walder, Stefan Volk, Marli Feldvoss, Michael Ranze, Judith Rutishauser, Sascha Lara Bleuler, Doris Senn, Thomas Binotto

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; Cinélibre, Bern; Trigon-Film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Condor Films, Kino Xenix, Look Now!, Pathé Films, Universal Pictures International, Walt Disney Studio, 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 2010 achtmal.
Jahresabonnement
CHF 69.- (inkl. MWST) / Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich Porto

© 2010 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin *52. Jahrgang*
Der Filmberater *70. Jahrgang*
ZOOM *62. 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.

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».

Obige Sätze kommen Ihnen vielleicht bekannt vor – sie waren bereits in Filmbulletin 7.09 zu lesen. Die damit angekündigte Geschenkaktion war dank Ihrer Mithilfe so erfolgreich, dass wir sie dieses Jahr wiederholen.

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 anbieten.

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

Ihr Filmbulletin-Team

Kurz belichtet

Buster Keaton
in THE CAMERAMAN
Regie: Buster Keaton

Buster Keaton

Am Mittwoch, 6. Oktober, beginnt im *Filmpodium* Zürich wiederum die fünfteilige Vorlesungsreihe von *Fred van der Kooij*, die dieses Jahr dem grossen Komiker *Buster Keaton* gewidmet ist (bis 3.11.). Wie immer folgt auf den rund anderthalbstündigen Vortrag (Beginn jeweils 18.30 Uhr) nach einer Verpflegungspause jeweils um 20.45 Uhr ein Film mit Bezug zum vorher Vorgetragenen, diesmal meist mit Vorfilm und live begleitet auf mal traditionelle, mal eher experimentelle Art.

Von *stone face* Buster Keaton zeigt das Filmpodium in seinem Oktober/November-Programm insgesamt neunzehn Filme, von den Kurzfilmen ONE WEEK, NEIGHBORS und SCARECROW von 1920 bis zu THE CAMERAMAN von 1928, dem wunderbaren Film übers Filmemachen, der sich in der Rückschau leider als das Ende des kreativen Höhenflugs von Buster Keaton entpuppt.

www.filmpodium.ch

Filmmusik

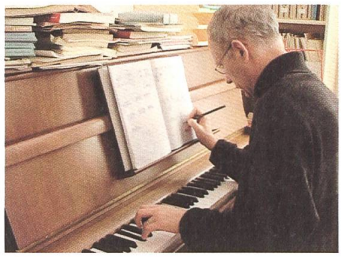
An der Volkshochschule Zürich geht *Alexander Schiwow*, bekannt als Stummfilmbegleiter im Filmpodium und anderswo, im Wintersemester in seinem Kurs «Filmmusik – Regisseure und Komponisten» (er dauert vom 16.11. bis 14.12.) dem Zusammenspiel von Musik und Bild nach, insbesondere bei Hitchcock und Leone, bei Kubrik, Godard und Lynch.

www.volkshochschule-zuerich.ch

Dennis Hopper

EASY RIDER, APOCALYPSE NOW, BLUE VELVET und SPEED werden selbstverständlich zu sehen sein, in der schönen Retrospekive, die das *Xenix* unter dem Titel «Rebel with a cause» dem Schauspieler und Filmemacher

Dennis Hopper
in WHITE STAR
Regie: Roland Klick



Jürg Frey
in JÜRG FREY: UNHÖRBARE ZEIT
Regie: Urs Graf

Dennis Hopper in seinem Oktoberprogramm ausrichtet. Es werden sämtliche Regiearbeiten Hoppers (inklusive des neunminütigen Videos HOMELESS, seiner letzten Regiearbeit) zu sehen sein.

Gespannt sein darf man auf Unbekannteres aus seiner Schauspielerkarriere wie etwa THE TRIP von Roger Corman (1967), STRAIGHT TO HELL von Alex Cox (1987), KID BLUE von James Frawley (1973) oder WHITE STAR von Roland Klick, neben DER AMERIKANISCHE FREUND von Wim Wenders die zweite Arbeit von Hopper in Deutschland – dem Vernehmen nach eine Alptraumproduktion.

Mit GIANT von George Stevens, REBEL WITHOUT A CAUSE von Nicholas Ray und GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL von John Sturges werden Hoppers Anfänge in den fünfziger Jahren dokumentiert. Aus den Achtzigern ist etwa THE OSTERMAN WEEKEND von Sam Peckinpah, das Teenager-Drama RIVER'S EDGE von Tim Hunter, der Sportfilm HOOSIERS von David Anspaugh und BLACK WIDOW von Bob Rafelson zu sehen. Aus den Neunzigern stammen die Mediensatire EDTV von Ron Howard, Sean Penns THE INDIAN RUNNER, Julian Schnabels BASQUIAT und das «schwachsinnige Endzeit-Abenteuer» SUPER MARIO BROS. von Annabel Jankel und Rocky Morton. Der Thriller THE KEEPER von Paul Lynch und ELEGY von Isabel Coixet gehören zu Hoppers Arbeiten nach 2000.

www.xenix.ch

Ins Unbekannte der Musik

An der *Pädagogischen Hochschule FHNW* in *Aarau* sind unter dem Titel «Musik & Mensch» am 19., 20. und 21. Oktober die drei Komponistenporträts URS PETER SCHNEIDER: 36 EXISTENZEN, JÜRG FREY: UNHÖRBARE ZEIT und ANNETTE SCHMUCKI: HAGEL UND HAUT von *Urs Graf* zu sehen (jeweils ab 19.30 Uhr). An einem Kolloquium am 28. Oktober (18–20.30 Uhr) diskutieren unter der Leitung von Thomas Meyer die porträtierten Komponisten und der Filmemacher Urs Graf über das Zusammenspiel von Logik und Affekt beim Komponieren.

www.fhnw.ch/ph/musikundmensch

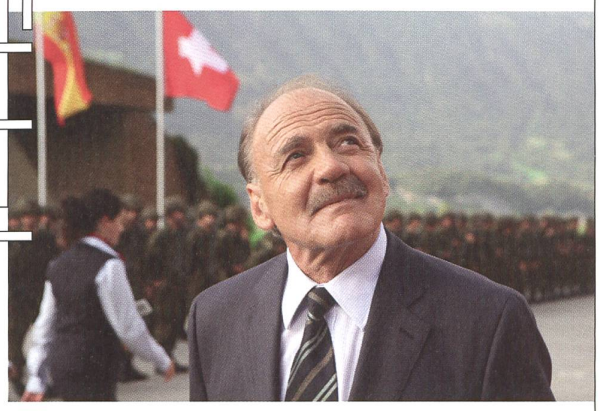
Science et Cité Cinéma

Seit Jahren werden auch an Schweizer Universitäten Dokumentarfilme als Abschlussarbeiten angenommen. Das *Festival des wissenschaftlichen Films – sciencecité cinéma* vom 15., 16. Oktober in der *Cinématte* Bern vermittelt einen Eindruck von dieser Produktion mit der Präsentation ausgewählter Abschlussfilme verschiedener Disziplinen aus dem Zeitraum 2008 bis 2010. Die Präsentation wird vertieft mit Diskussionen und dem Workshop «(Im)materielles Kulturerbe und (im)materielle Kultur im Film», in dem etwa die filmische Arbeit der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde vorgestellt wird oder Fragen nach dem Einsatz von filmischem Material in Museen diskutiert werden.

www.science-et-cite.ch

Stadtkino Basel

In der leichtfüssigen Komödie SOMMER VORM BALKON von 2005 haben sie sich verschränkt, die Karrieren von *Wolfgang Kohlhaase*, bestandener Drehbuchautor, Jahrgang 1931, und von *Andreas Dresen*, Regisseur von Filmen wie NACHTGESTALTEN, HALBE TREPPE und WILLENBROCK, Jahrgang 1963. Beide haben ihre kreativen Wurzeln in der DDR, haben aber auch nach der Wende erfolgreich weitergearbeitet. Das *Stadtkino Basel* zeigt – aus Anlass



Filmbulletin-Cinétour '10

Filmbulletin –
Kino in Augenhöhe
präsentiert im Rahmen
von Roadmovie

DER GROSSE KATER
von Wolfgang Panzer

Einführung in den Film durch
Irene Genhard, anschliessend
Diskussion über die Arbeit
als Filmkritikerin und Funktion
und Aufgabe von Filmkritik

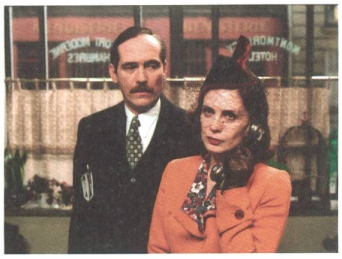
4.11.10 19.30 Melchnau BE, Restaurant Löwen
5.11.10 20.00 Flumenthal SO, Mehrzweckhalle

www.roadmovie.ch
www.filmbulletin.ch

suissimage Stiftung Kulturfonds Fondation culturelle Fondazione culturale Fundaziun culturala

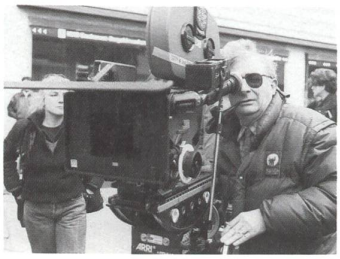
Kurz belichtet

SOMMER VORM BALKON
Regie: Andreas Dresen



TRIPLE AGENT
Regie: Eric Rohmer

HIS GIRL FRIDAY
Regie: Howard Hawks



Claude Chabrol

des zwanzigsten Jahrestags der deutschen Wiedervereinigung am 6. Oktober – eine neunzehn Filme umfassende Retrospektive der beiden, inklusive WHISKY MIT WODKA, ihrer jüngsten Zusammenarbeit von 2009. Zum Auftakt der Reihe werden Wolfgang Kohlhaase und Andreas Dresen am 4. Oktober zu einem Autorengespräch in Basel erwartet.

www.stadtkino.ch

Viennale

Die diesjährige *Viennale* (21.10.–3.11.) richtet dem im Mai dieses Jahres verstorbenen Kameramann *William Lubtchansky* ein «Tribute» aus, mit Filmen wie NEIGE von Juliet Berto, LES AMANTS REGULIERS von Philippe Garrel, LA CHASSE AUX PAPILLONS von Otar Iosseliani, MERRY-GO-ROUND von Jacques Rivette oder LE PETIT CRIMINEL von Jacques Doillon.

Die vom österreichischen Filmmuseum organisierte Retrospektive der Viennale gilt *Eric Rohmer* und beginnt bereits am 7. Oktober. Neben all seinen Spielfilmen werden viele seiner Kurzfilme und seiner Arbeiten für das französische Schulfernsehen zu sehen sein. Zahlreiche Schauspieler und Mitarbeiter werden für Publikumsgespräche und Diskussionen zu Gast sein. Ein umfangreicher Katalog mit Essays und Gesprächen begleitet die Retrospektive.

www.viennale.at

Roadmovie

Seit Ende September ist *Roadmovie* bereits zum achten Mal auf Tournee durch die Schweiz. Jeden Herbst wird ein Kinobus mit Filmspulen, Leinwand und einem 35-mm-Projektor bepackt, mit dem 28 abgelegene Orte in allen vier Sprachregionen besucht und mit der Aufführung eines neueren Schweizer Films – dieses Jahr mit GIULIAS VERSCHWINDEN, DER GROSSE KATER oder CŒUR ANIMAL – für ihre Kinoferne "entschädigt" werden. Nachmittags gibt es jeweils ein Spezialprogramm für Schulklassen, die Vorstellungen am Abend in Turnhallen, Restaurants oder Mehrzweckgebäuden werden an einigen Orten von Gästen aus der Filmszene begleitet.

www.roadamovie.ch

Cary Grant

Martin Girod geht im zweiten Beitrag seiner Vortragsreihe «Die Kunst des Filmschauspiels» im *Filmpodium* Zürich am Beispiel von *Cary Grant* dem Paradox nach: Wie schafft es ein Schauspieler, in denkbar unterschiedlichsten Rollen überzeugend zu sein und doch immer sich selbst zu bleiben? Im Anschluss an den Vortrag (18.10., 18.15 Uhr) ist die *screwball comedy* HIS GIRL FRIDAY von Howard Hawk zu sehen.

www.filmpodium.ch

Mannheimer Filmsymposium

Das diesjährige, das fünfundzwanzigste!, Mannheimer Filmsymposium steht unter dem Titel *Schnitt – Montage – nicht/lineare Erzählstrukturen*. Es sind Vorträge etwa von *Dirk Blothner* zur Filmmontage am Beispiel jüngerer Filme der Gebrüder Coen, von *Rolf Coulanges* zur Plansequenz, von *Ralf Fischer* zur Montage im Essayfilm, von *Norbert Schmitz* über «Kubismus des Kinos und die Kunst der Montage» und von *Marli Feldvoss* zur Montagetechnik bei Alain Resnais zu hören. *Mathilde Bonnefoy* berichtet in einem Werkstattgespräch von ihrer Arbeit bei LOLA RENNT und DREI von Tom Tykwer und ORLY von Angela Schanelec und *Katrin Suter* über die ihre beim Kurzfilm ALLES FÜR DEN HUND von Birgit Lehmann. Neben einer Reihe von Kurzfilmen werden etwa LONE STAR von John Sayles, THE WHITE CASTLE von Johan van der Keuken, LES HERBES FOLLES von Alain Resnais und THE BROKEN von Sean Ellis den Programmverlauf akzentuieren.

www.cinemaquadrat.de

The Big Sleep

Suso Cecchi d'Amici

21.7.1924–31.7.2010

«Ich glaube, ich habe mit allen italienischen Regisseuren gearbeitet, ich sehe mich als Handwerkerin, die Geschichten schreibt, die ihr gleichen, aber ich muss präsent haben, dass ich ein Drehbuch für einen bestimmten Filmemacher schreibe, für Monicelli kann ich nicht das gleiche machen wie für Visconti.»

Suso Cecchi d'Amico in «Scrivere il Cinema» 1988

Robert Boyle

10.10.1909–2.8.2010

«Er war der Architekt unserer Träume: Robert Boyle hat das schönste Haus entworfen, das nie gebaut wurde, das sogenannte "Vandamm House" – benannt nach dem Schurken in Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST –, das wie ein Raumschiff am Mount Rushmore gelandet zu sein scheint und irgendwo zwischen Frank Lloyd Wrights "Fallingwater" und der kalifornischen Modernität der "Case Study Houses" angesiedelt ist.»

Michael Althen in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6.8.2010

Bruno Cremer

6.10.1929–7.8.2010

«Seine Spezialität waren herbspröde "Heavies", die Cremer vor der allzu eindimensionalen Schablonisierung bewahrte, indem er Untiefen und Zwischentöne nicht nur andeutete, sondern fast körperlich spürbar werden liess.»

Rainer Heinz in film-dienst 19/2010

Christof Schlingensief

24.10.1960–21.8.2010

«Er war ein Bilderstürmer, ein Bildersucher besser gesagt, der immer wieder neue Bilder brauchte, weil die alten so schnell sich verbrauchten. Und die Kinobilder sind in seinem Kopf geblieben, man entdeckt sie in allem, was er fürs Theater gemacht hat, auf der Bühne wie im wirklichen Leben.»

Fritz Göttler in Süddeutsche Zeitung vom 23.8.2010

Alain Corneau

7.8.1943–29.8.2010

«Le vrai sujet d'Alain Corneau, à travers le voyage (NOCTURNE INDIEN) ou au bout du flingue (son chef d'œuvre SÉRIE NOIRE), c'est la recherche d'identité.»

Eric Loret in Libération vom 31.8.2010

Claude Chabrol

24.6.1930–12.9.2010

«Fast allen Filmen Chabrols, in denen sich die Kamera als heimlicher Hauptdarsteller durchaus sichtbar macht, liegt eine geradezu mathematisch strenge Konstruktion zugrunde, und es ist seine Kunst, die Filme dennoch absolut spontan erscheinen zu lassen. Als seien sie nicht aus der Kunst, sondern aus dem Leben selbst entstanden. Liest man seine Filme als Œuvre, dann fügen sie sich zu einer komplexen kritischen und unnachsichtigen Chronik der französischen Gesellschaft.»

Peter W. Jansen in Filmbulletin 1.2001

John Ford als Unbekannter

«Il Cinema ritrovato», Bologna 2010

FOUR SONS
Regie: John Ford

THE IRON HORSE
Regie: John Ford

THE IRON HORSE
Regie: John Ford

THE IRON HORSE
Regie: John Ford

Mit einer Retrospektive der frühen John-Ford-Filme, einer Hommage an Stanley Donen, einer Reihe zur Farbe im Film und restaurierten Schwergewichten wie Luchino Viscontis IL GATTOPARDO und Fritz Langs METROPOLIS war die 24. Ausgabe von *Il cinema ritrovato* im Vergleich zu den Vorjahren stärker auf der Seite des spektakulären Kinos angesiedelt. Doch die sympathisch-unprätentiösen Auftritte des quicklebendigen 86-jährigen Donen und die Hitze des sommerlichen Bologna sorgten dafür, dass das cinephile Treffen einmal mehr von jedem aufgeblasen-hektischen Festivalsnobismus verschont blieb.

Neben dem Vergnügen, altbekannten Klassikern in neu restaurierter Pracht zu begegnen und der Freude über das Auftauchen vergessener oder verschollen geglaubter Filme bietet das Cinema ritrovato jeweils die Chance zur lebendigen Wiederbegegnung mit ganzen Kapiteln der Filmgeschichte. Sie erlaubt es – in der Regel anhand der besten existierenden Kopien –, die tradierten Wertungen und Meinungen zu überprüfen. Nachdem in den letzten Jahren die Stummfilme und frühen Tonfilme Josef von Sternbergs und Frank Capras gezeigt worden waren, galt die entsprechende Schwerpunktreihe diesmal John Ford (1894–1973). Eine der berühmtesten Grössen des Hollywoodkinos wurde mit ihrem wenig bekannten Schaffen aus den Jahren 1917 bis 1933 präsentiert, was zeitlich rund dem ersten Drittel der langen Karriere entspricht.

Der zwanzigjährige, als Sohn irischer Einwanderer aus bescheidenen Verhältnissen stammende John Feeney kommt 1914 nach Hollywood zu seinem älteren Bruder Francis Ford, der als Regisseur und Hauptdarsteller für das Universal-Studio arbeitet. Von Francis lernt er als Handlanger, Darsteller und dann Regieassistent das Handwerk und übernimmt dessen Künstlernamen Ford. Nur drei Jahre später kann John beweisen, was er gelernt hat; noch im selben Jahr beginnt eine den jungen Regisseur prägende Zusammenarbeit mit dem Western-Star Harry Carey.

Vieles, was die Anfänge John Fords betrifft, wird ungeklärt bleiben. Die damalige Routineproduktion hatte den Hunger der Kinos nach immer neuer Ware zu befriedigen: Allein Universal produzierte Woche für Woche 6 bis 10 knapp halbstündige Western, und kaum jemand sah in ihnen etwas von bleibendem Wert. Die ersten fünf Filme von John Ford müssen ebenso als verloren angesehen werden wie alle Filme seines Bruders, an denen John mitgewirkt hat, so dass sich über seine Beeinflussung durch das Vorbild nichts aussagen lässt.

Insgesamt hat von John Fords 63 oder 64 Filmen aus der Stummfilmzeit weniger als ein Drittel überlebt: 14 weitgehend erhaltene Stummfilme und 6 Fragmente konnten in Bologna gezeigt werden. Dazu kamen ein beim Übergang zum Tonfilm sonorisierter und seine ersten acht Tonfilme. Jenes Genre, das Fords Image am stärksten geprägt hat, der Western, war in diesem Programm eher in der Minderheit, was nicht nur in den grossen Verlusten begründet liegt. Schon 1926 machte sich beim Publikum als Folge der Überfütterung eine gewisse Western-Müdigkeit breit, die auch das Echo von Fords wohl glücktestem Stummfilmwestern 3 BAD MEN beeinträchtigte. In der Folge wandte sich Ford während zwölf Jahren völlig von diesem Genre ab – bis zu STAGECOACH (1939), dessen Erfolg seinem Schaffen eine neue Wendung geben sollte.

Ford-Spezialisten wie Tag Gallagher und Joseph McBride betonen die Wirkung von F. W. Murnaus SUNRISE (1927). Dieser Film mit seiner bewussten Künstlichkeit der Gestaltung (die nach D. W. Griffith im US-Kino eher verpönt war) habe Ford wie viele andere US-Regisseure nachhaltig beeinflusst. Im Fall von Ford liess sich diese These nun in Bologna verifizieren. Tatsächlich sieht der weitgehend in Deutschland spielende FOUR SONS (1928) so aus, als hätte Ford sich und anderen beweisen wollen: Was Murnau kann, kann ich auch. Im selben Jahr noch zeugt der Irland-Film HANGMAN'S HOUSE von einer kreativeren Form der Aneignung der neuen Impulse, insbesondere von starken Schwarz-Weiss-Kontrasten und effektvoller Lichtführung. Und die späteren Ford-Filme zeigen: Diese von Murnau beeinflussten Stilmittel haben das Ausdrucksrepertoire des Regisseurs bereichert, doch bedient er sich ihrer nur noch gezielt (zum Beispiel 1933 in der ersten Hälfte von PILGRIMAGE) für bestimmte Szenen.

Peter von Bagh, der künstlerische Direktor des Festivals, verband mit der beeindruckenden Werkschau den Anspruch, das weit verbreitete Urteil zu revidieren, John Fords Stummfilmschaffen sei nur eine wenig differenzierte Vorstufe zu seinen späteren Meisterwerken. Auch wenn mit dieser Erklärung – wohl marketingbedingt – die Latte etwas gar hoch gelegt war, erwies sich die in Bologna gebotene Gelegenheit zu einem neuen Blick auf Ford als höchst anregend und spannend. Wie sehr sich die Seriosität dieser Arbeit bezahlt macht, belegte allein schon die Vorführung von Fords vermeintlich bekanntestem Stummfilmwestern, THE IRON HORSE (1924): In seinem Standardwerk über Ford berichtete Tag Gallagher, dass die üblicherweise gezeigten Kopien des Films alle von der europäischen Exportfassung abstammten, die nicht die besten Takes enthalte und nicht von Ford selbst montiert sei. Il cinema ritrovato präsentierte nun die US-Version, eine Kopie des Museum of Modern Art mit den originalen Zwischentitel-Vignetten, und sie wirkte tatsächlich wesentlich dynamischer und rhythmischer, als man den Film in Erinnerung hatte.

Im Laufe der Retrospektive liess sich beobachten, wie Ford seine persönlichen Themen entfaltet: seine Abscheu vor der Etikette der "besseren" Herrschaften, seine Vorliebe für die Zeichnung von «good bad men», sein starkes Interesse an Männerwelten mit ihren Konflikten zwischen persönlichem Streben und Pflichtgefühl oder auch die (aus heutiger Sicht etwas rassistisch-herablassende) Schilderung einer multiethnischen Gesellschaft. Man sieht, wie sich sein Humor entwickelt: eher grobschlächtig in den ausgesprochenen Komödien, angenehm nuancierend aber, wenn er dramatischen Szenen eine komische Färbung verleiht oder komische Szenen ins Emotionale kippen lässt. Nach und nach steigert sich jene unverwechselbar Fordsche Technik zur Meisterschaft, durch ein breites, farbenprächtiges Figurenensemble seine Themen aufzufächern und die Stimmungslagen seiner Filme zu variieren.

Ford hat mit seinen reifen Stummfilmen – den Western THE IRON HORSE und 3 BAD MEN ebenso wie dem Nichtwestern HANGMAN'S HOUSE – durchaus einen ersten Höhepunkt in seinem Schaffen erreicht, sie zeugen schon von seinem epischen Atem, seiner flüssigen Erzählweise und seinem Auge für grandiose Landschaftsaufnahmen. Dass ihn seine lange Karriere noch auf ganz andere Höhen führen sollte, mindert in keiner Weise das Verdienst der Bologneser Veranstaltung.

Martin Girod

Fachrichtung Film
an der Zürcher
Hochschule der Künste

Studiengang Bachelor of Arts in Film
Anmeldung: 18. Februar 2011
Infotag: 25. November 2010

Studiengang Master of Arts in Film
Nächster Studienbeginn im Herbst 2012

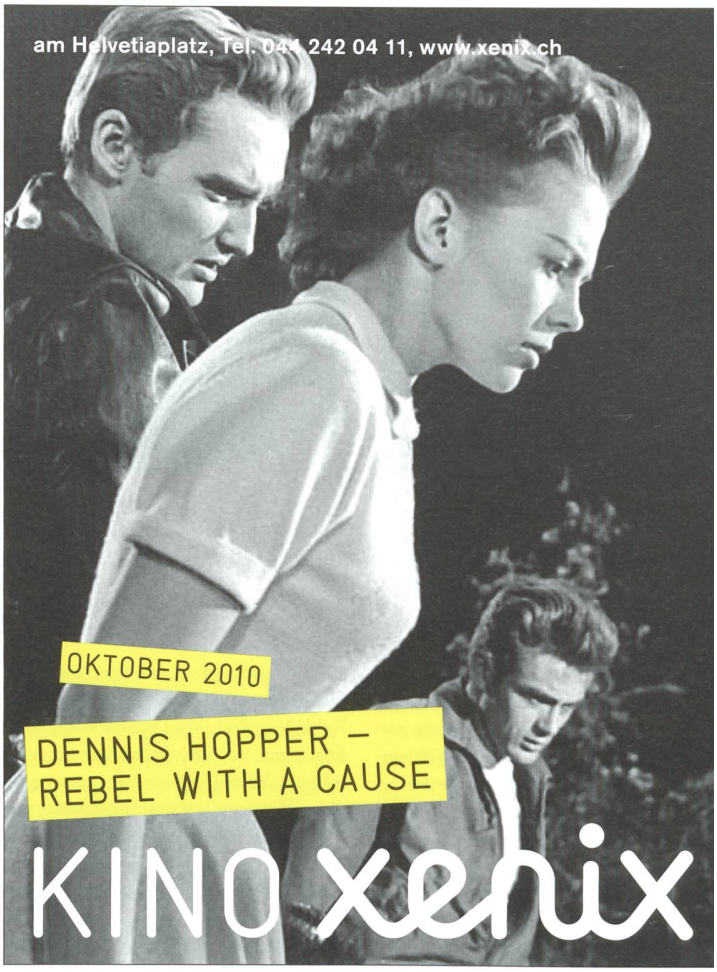
http://film.zhdk.ch

z hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film
Zürcher Fachhochschule

RESEAU/NETZWERK CINEMA CH

am Helvetiaplatz, Tel. 044 242 04 11, www.xenix.ch



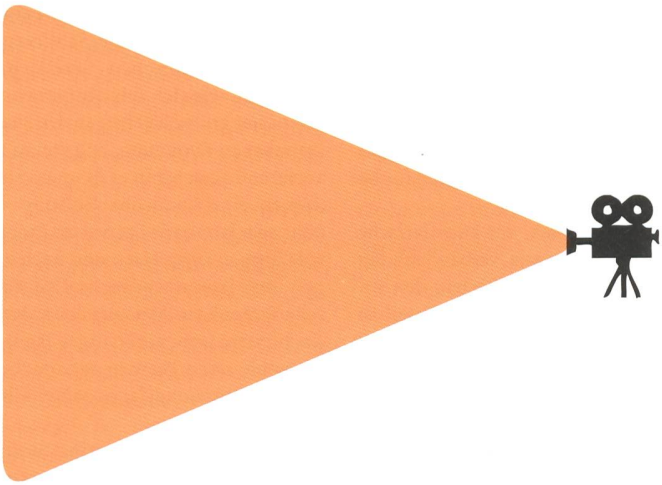
OKTOBER 2010

DENNIS HOPPER –
REBEL WITH A CAUSE

KINO xenix

Präsidialdepartement des Kantons Basel-Stadt
Kantons- und Stadtentwicklung

STADTENTWICKLUNG BASEL NORD
www.baselnord.bs.ch



MEIN BASEL NORD
KURZFILMWETTBEWERB

GESUCHT WERDEN BEWEGTE BILDER ZUM LEBENSRAUM BASEL NORD
GESAMTPREISSUMME: CHF 5000
EINSENDESCHLUSS: 31. OKTOBER 2010
WWW.KURZFILME-BASELNORD.BS.CH

05.10.10	THE BLUES BROTHERS	JOHN LANDIS, USA 1980
12.10.10	IM JULI	FATIH AKIN, D 2000
19.10.10	EVERYTHING IS ILLUMINATED	LIEV SCHREIBER, USA 2005
26.10.10	GADJO DILO	TONY GATLIF, F 1997
02.11.10	VAGABOND (SANS TOI NI LOI)	AGNÈS VARDA, F 1985
16.11.10	LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA	AKI KAURISMÄKI, FIN/S 1989
23.11.10	THE STRAIGHT STORY	DAVID LYNCH, USA 1999
30.11.10	THE DARJEELING LIMITED	WES ANDERSON, USA 2007
07.12.10	PARIS, TEXAS	WIM WENDERS, FR/DE 1984
14.12.10	Y TU MAMÀ TAMBIÈN	ALFONSO CUARÓN, MEX 2001
21.12.10	NIGHT ON EARTH	JIM JARMUSCH, USA 1991

EINTRITT CHF 5.- / GRATIS FÜR VSETH MITGLIEDER (LEGI VORWEISEN!)
WWW.FILMSTELLE.CH // UNIVERSITÄTSSTRASSE 6,
TRAM 6/9/10 BIS ETH/UNIVERSITÄTSSPITAL
FILMVORFÜHRUNGEN DIENSTAGS IM STUZ2 UM 20:00,
KASSE/BAR: 19:30

ON THE ROAD AGAIN

filmstelle
kino immer anders

Die Abschaffung des Erfolgs

Wird die britische Filmförderung abgeschafft?

FISH TANK
Regie: Andrea Arnold

MATCH POINT
Regie: Woody Allen

THE WIND
THAT SHAKES THE BARLEY
Regie: Ken Loach

SLUMDOG MILLIONAIRE
Regie: Danny Boyle

Die fünfzehnjährige Mia steckt voller Energie. Zornig läuft sie durch ihr Viertel, balgt sich mit ihrer kleinen Schwester und schlägt sich mit Kameradinnen. Sie ist auch gut darin, wegzurennen, wenn es brenzlig wird. Sie hat früh gelernt, auf eigenen Beinen zu stehen, denn auf ihre trinkfeste Mutter ist wenig Verlass. Aber als deren neuer Freund sie nachts fürsorglich ins Bett trägt, lässt sie es im Halbschlaf geschehen. Sie lässt es auch zu, als er sie Huckepack nimmt, nachdem sie sich den Fuss verletzt hat. Zum ersten Mal fühlt die Rebellin sich gut aufgehoben. Er ermutigt sie, ihren Traum zu verwirklichen und Tänzerin zu werden. Er leiht ihr seine Kamera, damit sie für ein Vortanzen üben kann. Man ahnt, dass die Nähe, die zwischen ihnen in Andrea Arnolds FISH TANK entsteht, in einen schmerzlichen Bruch münden muss.

Auch das britische Kino musste in diesem Sommer einen brüsken, vielleicht existenziellen Abschied feiern: Kulturminister *Jeremy Hunt* entschloss sich ohne Vorwarnung und Konsultation, die zentrale Förderstelle, den «UK Film Council» abzuschaffen, dessen Logo auch im Vorspann von FISH TANK erscheint. «In der letzten Woche waren wir noch eine hochgeschätzte Institution», sagt *John Woodward*, der Leiter des Council, «seit Montag sind wir verzichtbar. Das ist ein Blitzkrieg ohne vorausschauende Strategie.» Das drohende Aus für die erfolgreichste Förderinstitution, die England je hatte, löste Unverständnis und Entrüstung aus. «Der Film Council hat die Kräfte einer versprengten Industrie gebündelt», sagt *Rebecca O'Brien*, die Produzentin von Ken Loach. «Nun irren wir herum wie geköpfte Hühner.» Die Branche argwöhnt, dass filmpolitisches Engagement für die Cameron-Regierung nur noch eine Option, keine Selbstverpflichtung mehr sein könnte.

Seit seiner Gründung im Jahre 2000 war der Film Council die erste Anlaufstelle nicht nur für etablierte Filmemacher wie Loach und Mike Leigh. Sein New Cinema Fund half, die Karrieren vielversprechender Talente wie Arnold, Kevin McDonald und Steve McQueen zu lancieren. Sein Status ist der einer halbstaatlichen Organisation, die dem Ministerium für Kultur, Medien und Sport zugeordnet ist, aber wie ein privatwirtschaftliches Unternehmen geführt wird. Seine Mittel stammen hauptsächlich aus der staatlichen Lotterie, mit denen nicht nur Produktionsfirmen, sondern auch Festivals, unabhängige Kinos, Filmclubs und die London Film School unterstützt werden. Auch das British Film Institute untersteht ihm. In den letzten zehn Jahren schüttete die Organisation 160 Millionen Pfund an 900 Filme aus. Ihre Angestellten durften sich wie Manager eines Filmstudios fühlen, die die Macht besitzen, grünes Licht für Projekte zu geben und mitunter sogar den Final Cut eines Films zu überwachen. Förderbeträge von rund einer halben Million waren für Produktionen wie THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY und Arnolds Debüt RED ROAD eine komfortable Anschubfinanzierung, für THE CONSTANT GARDENER und GOSFORD PARK standen sogar jeweils zwei Millionen zur Verfügung. Auch Woody Allen verdankt der Grosszügigkeit des Council zu einem nicht geringen Teil seine aktuelle Renaissance; wobei die Förderung von MATCH POINT der Institution manch kleinlich patriotische Schelte einbrachte. Die Freigiebigkeit, mit der sie amerikanische Studios und Verleiher subventionierte, ist dann auch ein zentraler Kritikpunkt. Grossproduktionen wie die Bond- und die Harry-Potter-Serien schafften zwar daheim Arbeitsplätze, die Profite würden jedoch in den USA abgeschöpft. Die Vorwürfe, die einige unabhängige Produzenten gegen den Council erheben – mangelnde Risikobereitschaft, die Unterstützung vor allem grosser Kinos bei der digitalen Umrüstung –, treffen ihn nicht ganz zu Unrecht. Es bleibt jedoch zu erwarten, dass eine zukünftige Förderpolitik den Mainstream noch stärker bevorzugen wird. *Andrew M. Smith*, Direktor der Pinewood Group, begrüsste jedenfalls die Zusage des Ministeriums, an Steuervergünstigungen von 25 Prozent festzuhalten, die die Studios weiterhin für Hollywood-Produzenten attraktiv machen.

Trotz aller Kritik kann der Film Council eine stolze Bilanz ziehen. Das britische Kino zeigt eine starke Präsenz auf Festivals; zumal in Cannes. Die Institution hat Oscar-Preisträger wie THE LAST KING OF SCOTLAND, MAN ON WIRE und SLUMDOG MILLIONAIRE unterstützt. Weltweit spielten die geförderten Filme 700 Millionen Pfund ein. Mit 36 000 direkt (und rund 100 000 indirekt) in der Filmindustrie Beschäftigten ist das Kino eine der grössten Wachstumsbranchen (vor zehn Jahren waren es noch 30 Prozent weniger). Investitionen generieren 425 Millionen Pfund an Steuereinnahmen und tragen 3,6 Milliarden zum Bruttoinlandprodukt bei.

Hunts Entscheidung verrät mithin nicht nur fehlende Kulturkompetenz, sondern ist auch ökonomisch töricht. Sie ist nicht bloss populistischem Aktionismus geschuldet. Die Organisation ist kein bürokratischer Wasserkopf. Zwar sind die nach Massstab von Behörden (nicht jedoch nach dem der Industrie) hohen Gehälter, grosszügigen Spesenkonten (Woodward soll in einem Jahr rund 16 000 Pfund für Geschäftsessen ausgegeben haben) und die Jahresmiete von 300 000 Pfund für das repräsentative, fünfstöckige Gebäude in der Londoner Regent Street bereits im Vorfeld heftig kritisiert worden. Zeitweilig verschlangen die laufenden Kosten annähernd 30 Prozent der Lottomittel. Aber im November letzten Jahres ergriff die Institution, auch im Hinblick auf die wegen der Olympischen Spiele 2012 allerorten anstehenden Budgetkürzungen, drastische Sparmassnahmen. Der Etat wurde um ein Fünftel, die Belegschaft von 94 Mitarbeitern auf 75 reduziert. «Die Einsparung der laufenden Kosten von 3 Millionen Pfund rechtfertigt einen solch radikalen Schritt nicht», meint Rebecca O'Brien. «Das war eine ideologische Entscheidung.» Auch *Stephen Frears* sieht darin parteipolitisches Kalkül: «Der Film Council war ein Projekt von New Labour. Und deshalb musste er verschwinden.» Die Angst vor einer Zerschlagung ist auch deshalb so gross, weil man einen Rückfall in die neunziger Jahre fürchtet. Damals herrschte, als Altlast der Kulturpolitik der Thatcher-Ära, ein Chaos konkurrierender und verfeindeter Institutionen. Durch den UKFC konnte die Filmindustrie mit einer gemeinsamen Stimme ihre Ansprüche gegenüber der Politik geltend machen.

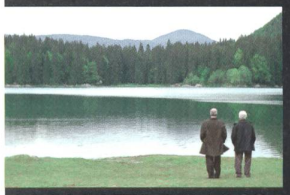
Die Macht dieser zentralen Schaltstelle und ihr Rückhalt in der Industrie sind der Regierung ein Dorn im Auge. Zwar hat Hunt bekräftigt, dass er generell an der Filmförderung festhalten will. Das Bekenntnis zu einer starken, selbstbewussten Filmindustrie ist er jedoch schuldig geblieben. Bis zum April 2012 soll der Film Council nun abgewickelt werden. Der Vorstandsvorsitzende *Tim Bevan* musste bei einem ersten Gespräch mit dem Minister feststellen, dass der noch keine konkreten Vorstellungen hat, wie fortan die Vergabe der Fördermittel koordiniert werden soll.

Gerhard Midding

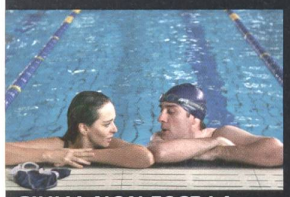
CINEMA ITALIANO

SI PUÒ FARE
(Giulio Manfredonia)

GALANTUOMINI
(Edoardo Winspeare)



LA RAGAZZA DEL LAGO
(Andrea Molaioli)



GIULIA NON ESCE LA SERA (Giuseppe Piccioni)

IL PAPÀ DI GIOVANNA
(Pupi Avati)

5 neue italienische Filme in Schweizer Kinopremieren.

5 nuovi film italiani in prima visione svizzera.

www.cinema-italiano.ch

BERN
Cinématte | www.cinematte.ch
27. Sept. - 24. Okt. 2010

BIEL
Filmpodium | www.pasquart.ch
22. Okt. - 1. Nov. 2010

CHUR:
Kino Apollo | www.kinochur.ch
6. Nov. - 19. Dez. 2010

ILANZ
Cinema Sil Plaz
www.cinemasilplaz.ch
4. - 13. Nov. 2010

LUZERN
stattkino | www.stattkino.ch
26. Sept. - 5. Dez. 2010

ST. GALLEN
Kinok Cinéma | www.kinok.ch
2. - 31. Okt. 2010

SOLOTHURN
Kino im Uferbau
www.kino-uferbau.ch
28. Nov. - 26. Dez. 2010

WINTERTHUR
Filmfoyer im Kino Loge
www.filmfoyer.ch
2. - 30. Nov. 2010

ZÜRICH
Filmpodium | www.filmpodium.ch
19. Nov. - 8. Dez. 2010

CINELIBRE
www.cinelibre.ch

Organisiert von
Cinélibre und Made in Italy

Lubitsch im Werden

Rückblick auf die Retrospektive in Locarno

Ernst Lubitsch
in DER BLUSENKÖNIG
Regie: Ernst Lubitsch

Ernst Lubitsch
in MEYER AUS BERLIN
Regie: Ernst Lubitsch.

Die Locarneser Retrospektive bot nicht zuletzt neue Einblicke in die Anfänge und die Entwicklung von Ernst Lubitsch. Aus dem nur sehr lückenhaft überlieferten Frühwerk konnte man einige Titel, die bislang als verschollen gegolten hatten, entdecken.

So liess sich nun die Kontinuität des Darstellers Lubitsch beobachten, von DER STOLZ DER FIRMA (1914, Regie: *Carl Wilhelm*) hin zu seinen frühen Regiearbeiten ALS ICH TOT WAR, SCHUHPALAST PINKUS (beide 1916), DER BLUSENKÖNIG (nur als Fragment erhalten), WENN VIER DASSELBE TUN und DAS FIDELE GEFÄNGNIS (alle 1917): Es sind Farcen, in denen Lubitsch in ungebrochener Schwanktradition wild gestikuliert, grimassiert und mit den Augen rollt. Vor allem die Figur des nichtsnutzigen jüdischen Lehrlings aus DER STOLZ DER FIRMA, mit der er seinen ersten grossen Erfolg gefeiert hatte, wiederholte er mehrfach in geringfügiger Variation: Genüsslich führt er die Faux-Pas der Figur vor und ihren letztlichen Triumph dank nicht zu überbietender «Chuzpe». Sally Pinkus (im SCHUHPALAST), Sally Katz (im BLUSENKÖNIG) und Sally Meyer (in MEYER AUS BERLIN, 1918) bedienen alle jenes Klischee des frechen Judenbengels, das man trotz der darin steckenden Selbstironie kaum mehr vorbehaltlos goutieren mag angesichts seiner späteren Verwendung in antisemitischen Karikaturen.

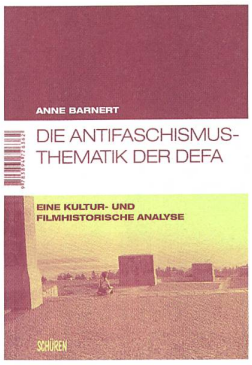
Umso mehr bereitet es Vergnügen, in diesen Filmen der langsamen Entwicklung des Inszenierungsstils und der bevorzugten Themen des Regisseurs zu folgen. Schon ganz im Sinne Lubitschscher sinnstiftender Symmetrien ist etwa der grosse schaukelnde Holzpapagei in DER BLUSENKÖNIG, dessen Witz sich erst erweist, wenn die junge Chefstochter sich telefonierend ereifert und in ihren Bewegungen zum Spiegelbild des Vogels wird. In DAS FIDELE GEFÄNGNIS taucht bereits das Motiv des von der Dame erwiderten Handkusses auf, vier Jahre bevor es in DIE BERGKATZE zum expliziten «Wie du mir, so ich dir» wird, vor allem aber steigert Lubitsch die Szene des Streits um ein Taxi erstmals zu einem fulminanten Bewegungsballett. Und MEYER AUS BERLIN skizziert, wenn auch noch wenig ergiebig, das von Lubitsch immer wieder variierte amouröse Viereck.

All diese Entwicklungen sind bei Lubitsch keineswegs gradlinig verlaufen. Der Klamauk von MEYER AUS BERLIN folgte rund ein Vierteljahr nach dem erheblich subtileren ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN (1918), jener von KOHLHIESELS TÖCHTER (1920) auf die brillante PUPPE (1919). Wie Lubitsch es liebte, seine Themen zu variieren, so experimentierte er auch mit unterschiedlichsten Stimmungslagen und Stilmitteln.

Solche Einsichten machen selbst die Begegnung mit Filmen spannend, die nur unvollständig oder in ramponiertem Zustand wieder aufgefunden wurden. Nicht alle sind so liebevoll und kenntnisreich aufbereitet worden wie Lubitschs letzter deutscher Film DIE FLAMME (1924). Auch hier ist nur eine von vier Rollen erhalten, doch *Stefan Drößler*, der Direktor des Münchner Filmmuseums, hat aus Standbildern, Bühnenbildentwürfen und Inhaltsangaben das Fehlende mit grossem Sinn für Reduktion und Rhythmus so weit rekonstruiert, dass das Erhaltene voll zur Geltung gelangt. So wird augenfällig, wie stark Lubitsch, insbesondere bei der Lichtführung, bereits nach seiner ersten USA-Reise die Lehren des dort Gesehenen assimiliert und seinem eigenen Stil einverleibt hat: DIE FLAMME wirkt schon fast wie ein amerikanischer Lubitsch-Film.

Martin Girod

Versunkenes Land:
Bücher zum DDR-Film



«Iris Gusner hat der Arbeiterklasse ins Gesicht gespuckt!» In diesem Satz gipfelten die Vorwürfe, als am 27. April 1973 DIE TAUBE AUF DEM DACH von der DEFA abgenommen werde sollte. Der Film kam nicht zur öffentlichen Aufführung. Als der Kameramann Roland Gräf sich nach der Wende auf die Suche nach ihm begab, fand er zwar eine Notiz «Material vernichtet», doch in einem nicht-klimatisierten Raum hatte ein Stapel Filmbüchsen überlebt, beschriftet mit «Daniel», dem Arbeitstitel des Films. Davon liess sich aufgrund der Farbzersetzung allerdings nur eine Schwarzweiss-Kopie herstellen, die bald darauf in Berlin ihre Premiere erlebte. Als die Regisseurin Iris Gusner im Jahre 2006 im Archiv Unterlagen einsehen wollte, musste sie jedoch feststellen, dass ihr Film ein zweites Mal nicht mehr existierte. Ihr blieb nur noch eine 1990 gezogene Videokopie – «das ist alles, was im Moment von DIE TAUBE AUF DEM DACH und ihrer langen Geschichte übriggeblieben ist», resümiert sie in dem – im vergangenen Herbst erschienenen – Buch «Fantasie und Arbeit». Mittlerweile hat die Geschichte doch noch ein Happy End gefunden. Bei der Auflösung eines Filmlagers tauchte die Vorführkopie wieder auf, sie wurde digital restauriert und ist seit einigen Wochen in deutschen Kinos zu sehen. Siebenunddreissig Jahre nach seiner Entstehung macht die Begegnung mit diesem Film, der mit seiner verknappten Erzählweise höchst gegenwärtig ist und der mit seinen ambivalenten Figuren am Selbstbildnis eines Staates kratzt, in dem angeblich die Arbeiterklasse das Sagen hat, Lust, sich mit dem DDR-Film zu beschäftigen, der derzeit eigentlich nur in DVD-Veröffentlichungen präsent ist – und in einer Reihe von Publikationen.

Der Band «Fantasie und Arbeit», trägt den Untertitel «Biografische Zwiesprache». Es sind selten direkte Dialoge zwischen den Filmemacherinnen *Iris Gusner* und *Helke Sander*, eher werden ihre Ausführungen kapitelweise gegeneinandergesetzt. Zwar geht es dabei auch um vergleichbare/konträre Erfahrungen in Ost und West, aber auch um Parallelen, die weniger mit den unterschiedlichen Gesellschaftssystemen als mit den Übereinstimmungen in den Biografien der Frauen zu tun haben. Beide verbrachten frühe Jahre im Ausland (Helke Sander, die ihrem finnischen Mann in seine Heimat folgte und dort ihre künstlerische Arbeit mit Theater- und Rundfunkarbeiten begann; Iris Gusner, die ihre Filmausbildung in Moskau absolvierte), beide zogen ihre Kinder alleine gross. Herausgekommen ist dabei das, was Helke Sander im Vorwort zutreffend als «ein Buch über das Leben intellektueller Frauen mit Kindern in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts in den beiden Deutschlands» umreisst. Höchst lesenswert.

Eigentlich wäre das Wiederauftauchen von DIE TAUBE AUF DEM DACH genau wie das Erscheinen des Buches ein willkommener Anlass gewesen, das Gesamtwerk von Iris Gusner in kommunalen Kinos zu präsentieren (das von Helke Sander liegt immerhin als DVD-Box vor). Dem war bislang leider nicht so; dabei hatte das, was man vor vier Jahren in einem umfangreichen Werk zum DDR-Film über einzelne Filme der Regisseurin lesen konnte, schon neugierig gemacht: «Spur der Filme» ist eine Art Oral History des DDR-Films, zusammengestellt aus den Aussagen mehrerer Dutzend Filmschaffender, die zwischen 1992 und 2005 im Auftrag der DEFA-Stiftung aufgezeichnet wurden. Chronologisch geordnet von der «Aufbruchszeit» mit dem ersten DEFA-Spielfilm, Wolfgang Staudtes DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, spannt sich der Bogen bis zu den letzten DEFA-Produktionen aus dem Jahr 1992. Ein wahres Füllhorn, geeignet zum Schmökern und Entdecken, aber auch zum Nachschlagen, da durch ein Personenregister vorbildlich erschlossen.

Eine akademische Arbeit ist *Anne Barnerts* Untersuchung «Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse». Die Frankfurter Dissertation (2007) analysiert diese für das DDR-Filmschaffen (und das offizielle Selbstverständnis) so wichtige Filmgattung umfassend. Aufschlussreich wird das Buch durch seinen Ansatz, bei dem der Aspekt der Aneignung durch das Publikum eine zentrale Bedeutung erlangt: «In den Filmanalysen dieser Arbeit geht es dabei weniger um den Nachweis, mit welchen expliziten Absichten ein Film konzipiert und produziert wurde. Ziel ist vielmehr, die jeweiligen Möglichkeiten zu überprüfen, die ein Film seinem Publikum zur eigensinnigen Deutung zur Verfügung stellt.» Neunzehn Filme, von DER RAT DER GÖTTER (1950, Regie: Kurt Maetzig) bis DER AUFENTHALT (1983, Regie: Frank Beyer) werden ausführlich analysiert, darunter auch einige weniger bekannte Werke wie Kurt Maetzigs JANUSKOPF (1972) oder János Veiczis SCHRITT FÜR SCHRITT (1960).

Frank Beyers DER AUFENTHALT spielt auch eine Rolle in dem Band «Zwischen uns die Mauer. DEFA-Filme auf der Berlinale», denn nach einer Intervention Polens wurde er 1983 von der DDR aus dem Berlinale-Wettbewerb zurückgezogen. Der Band lässt in vielen Texten die damaligen Akteure selber zu Wort kommen, Regisseure, Festivalleiter, auch die Funktionäre des DEFA-Films. Wobei das Gespräch mit Ulrich Gregor, dem langjährigen Leiter des «Forums des jungen Films», viele Aussagen der DDR-Offiziellen (die sich gelegentlich heute noch eines offiziellen Tonfalls befleissigen) konterkariert und nebenbei einige hübsche Anekdoten einstreut, die er seinerzeit wohl auch hatte für sich behalten müssen. Dass politische Ideologie und monetäre Erwägungen «zwei verschiedene Paar Schuhe» sind, gibt immerhin auch Helmut Diller, von 1973 bis 1990 Generaldirektor des DEFA-Aussenhandels, zu, wenn er im Zusammenhang mit dem Abzug der sozialistischen Staaten als Protest gegen die Aufführung von Michael Ciminos THE DEER HUNTER 1979 notiert: «Auf dem Filmmarkt blieb der DEFA-Aussenhandel bis zum letzten Tag der Berlinale vertreten.»

Frank Arnold

Iris Gusner, Helke Sander. Fantasie und Arbeit. Biografische Zwiesprache. Marburg, Schüren Verlag, 2009. 291 Seiten, Fr. 30.50, € 19.90

Ingrid Poss, Peter Warnecke (Hg.): Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA. Berlin, Chr. Links Verlag, 2006. 567 S., Fr. 43.70, € 24.90

Anne Barnert: Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 393 S., Fr. 53.90, € 38.–

Jürgen Haase (Hg.): Zwischen uns die Mauer. DEFA-Filme auf der Berlinale. Berlin, berlin edition im be.bra Verlag, 2010. 272 Seiten, Fr. 35.90, € 19.95

14. Internationale
KURZFILMTAGE WINTERTHUR

KURZ FILM TAGE

Zürcher Kantonalbank
(Partner)

Tages-Anzeiger
(Medienpartner)

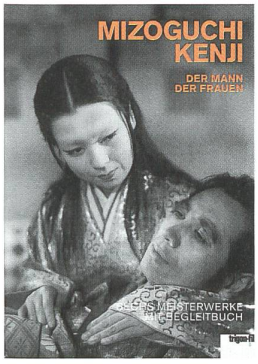
10.–14. November
2010

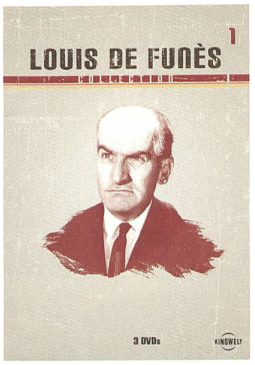
KURZ FILM TAGE

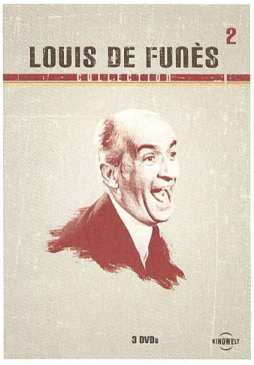
SRG SSR idée suisse

www.kurzfilmtage.ch

DVD







Box 1

Der weite Blick von *trigon-film* geht in beide Richtungen der Zeitachse: Ins aktuelle Kinoprogramm schleust der Verleih Filme, die zeigen, dass die Zukunft des Kinos auch und gerade an fremdländischen Orten geschieht. Fürs Pantoffelkino aber erschliesst er mit seinen DVD-Veröffentlichungen fremdländische Schätze auch der Vergangenheit. Ein solcher Schatz ist das Werk des japanischen Regisseurs *Kenji Mizoguchi*, von dem trigon sechs Filme aus dem Spätwerk in einer wunderbaren Box auf den Markt bringt, darunter auch den berühmten UGETSU MONOGATARI – ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND. Diese Filme, von der unglücklichen Liebesgeschichte einer Witwe in MISS OYU bis zu den zerplatzten Lebensträumen einer Prostituierten in DIE STRASSE DER SCHANDE, sind Melodramen im besten Sinne. Denn das Melodram setzt die Verstrickungen des (insbesondere weiblichen) Individuums ins Zentrum. Sein Drama erzählt davon, wie der Einzelne sich in den Beziehungsnetzen von Familie und Gesellschaft verfängt. Dazu passt, dass Mizoguchis Kamera auf Distanz geht: nur so, nicht in Grossaufnahmen, zeigen sich Interaktionen. Und wenn die Kamera sich bewegt, dann meistens nur in Reaktion auf die Bewegungen der Figuren aufeinander zu und voneinander weg. An diesen Bildern kann man sich nicht satt sehen, und man erkennt: auch Vincente Minnelli und Douglas Sirk, die amerikanischen Meister des Melodrams in den Fünfzigern, sind für ihre mise-en-scène offensichtlich fleissig bei Mizoguchi zur Schule gegangen. Den sechs Meisterwerken ist ein Begleitbuch beigelegt, das gar nichts gemein hat mit den Booklets, die man sonst in DVD-Hüllen findet. In seinem umfassenden Essay geht Walter Ruggle fliessend von inhaltlicher zu formaler Analyse über und setzt damit luzide auseinander, wie sich bei Mizoguchi beides gegenseitig bedingt – das siebte Meisterwerk in dieser Box.

UGETSU MONOGATARI – ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND; SANSHO DAYU – EIN LEBEN OHNE FREIHEIT; GION BAYASHI – DIE FESTMUSIK VON GION; OYU SAMA – MISS OYU; CHIKAMATSU MONOGATARI – DIE LEGENDE VOM MEISTER DER ROLLBILDER; AKASEN CHITAI – DIE STRASSE DER SCHANDE *Japan 1951–1956. Format: 4:3; Sprache: Japanisch; Untertitel: D, F. Extra: Begleitbuch «Kenji Mizoguchi – Der Mann der Frauen»; Vetrieb: trigon-film*

Box 2

Im Kino ticken die Uhren anders. Film entwickelt eine andere Zeit, eine, die schneller oder langsamer vergeht als in der Realität; eine Zeit, die springen kann, vor und zurück. Kein Wunder, dass schon der Kinopionier Méliès gerne Science-Fiction-Filme drehte. Auf ihre Weise machen das auch die deutschen Dokumentarfilmer *Barbara* und *Winfried Junge*. Mit dem dreizehnminütigen WENN ICH ERST ZUR SCHULE GEH hatte es 1961, nur wenige Tage nach dem Bau der Berliner Mauer, angefangen: Sie drehten das Porträt einer Landschulklasse aus dem ostdeutschen Golzow. Immer wieder kamen die Filmemacher an diesen Ort zurück. In zwanzig Filmen, die sich von 1961 bis ins Jahr 2007 erstrecken, sind die Regisseure an den Biographien jener KINDER VON GOLZOW drangeblieben, haben sie immer wieder neu porträtiert und damit eine ganze Zeitgeschichte auf Film gebannt: ein Mammutprojekt, einzigartig in der Filmgeschichte, verrückt und umwegig wie das Leben selbst. Nun sind alle zwanzig Filme auf achtzehn DVDs zu haben, in einem Metallkistchen – eines, in das man zuweilen Erinnerungsstücke legt und es schliesslich vergräbt, um es Jahre später wieder auszubuddeln. Die Metallbox ist nichts weniger als eine Zeitmaschine. Mit ihr reist man etwa durch die Lebensgeschichte von Bernd, der doch eigentlich Förster werden wollte, aber Industriearbeiter geworden ist. Oder der von Dieter, der in der Schule sitzengeblieben ist, aber später in der Welt herumkam wie kein anderer aus seiner Klasse. Da kann es einem beim Wechseln der DVDs und beim Herumzappen fast ein wenig unheimlich werden – als ob man Gott spielen würde. Aus Kindern auf der Schulbank werden plötzlich Mütter und Väter. Erwachsene, denen die Enttäuschung ins Gesicht geschrieben steht, verwandeln sich wieder zurück in hoffnungsfrohe Jugendliche. Einige der Kinder werden sich im Lauf der Jahre aus dem Projekt ausklinken, andere sind vierzig Jahre später plötzlich wieder bereit, vor die Kamera zu treten. Mag sein, dass man die Redensart, das Leben schreibe die besten Drehbücher, zu oft gehört hat, als dass man sie noch glaubt. Hier ist der erschlagende Beweis für ihre Richtigkeit.

DIE KINDER VON GOLZOW *D 1961–2007. Format: 4:3; Sprache: D. Extras: Bonusfilm und Interview mit den Filmemachern. Vertrieb: absolut medien*

Box 3+4

Der zappelige Komödiant *Louis de Funès* ist gewiss nicht jedermanns Sache. Mit seiner konstanten Nervosität strapaziert er mitunter auch die Nerven des geduldigsten Zuschauers. Die vorliegenden zwei Sammelboxen seien jedoch auch Funès-Skeptikern mit Nachdruck ans Herz gelegt. Nicht zuletzt deshalb, weil drei der sechs hier versammelten Filme aus der Feder von *Gérard Oury* stammen. Als Regisseur, der seine eigenen Drehbücher verfilmte, war Oury *auteur* im klassischen Sinne und wird doch bis heute kaum als solcher ernst genommen. Neben dem ausgestellten Tiefsinn seiner Kollegen von der Nouvelle vague waren seine schrillen Komödien wohl schlicht zu lustig und zu massentauglich, um als grosse Kinokunst zu gelten. Das Naserümpfen der Intellektuellen wird er gut verkraftet haben: Schliesslich war LA GRANDE VADROUILLE der grösste Kassenschlager in Frankreich (bis TITANIC ihn übertraf). Die Farce mit dem Komikerduo de Funès und *Bourvil*, welches eine Handvoll Alliierter aus dem von Nazis besetzten Paris schmuggeln will, schlägt auch heute noch ein. Schon zwei Jahre zuvor hatte Oury mit denselben Hauptdarstellern einen Coup gelandet: in LE CORNIAUD spielen die zwei Schmuggelkumpane wider Willen. Und mit seinem RABBI JACOB sollte Oury schliesslich Louis de Funès dessen beste Rolle schenken: Die Story um einen antisemitischen Grossindustriellen, der sich gezwungen sieht, sich als Rabbi zu verkleiden, war so gut, dass sich Extremisten gleich beider Lager provoziert fühlten. Orthodoxe Juden in Amerika verdammten den Film schon im vornherein als «pornographic picture», und später bekam Oury Drohbriefe, in denen man ihm vorwarf, er habe anti-palästinensische Propaganda betrieben. Nur schon wegen dieser drei Filme, die hier endlich in anständiger Aufmachung zu haben sind, muss man sich diese Edition zulegen. Dass man de Funès als Molières Geizkragen in L'AVARE oder als cholerischen Grossindustriellen in POUIC-POUIC gleich noch mitgeliefert kriegt, macht die Entscheidung dafür noch leichter.

«Louis de Funès-Collection 1+2» Sprache jeweils: D, F (DD Mono); Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: Kinowelt

Johannes Binotto

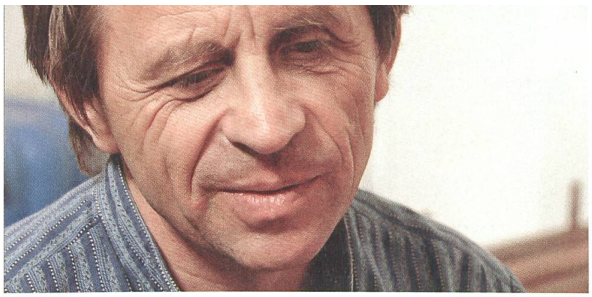
Das Leben mit den Ohren schauen

NEL GIARDINO DEI SUONI von Nicola Bellucci

Man traut seinen Ohren nicht: «Als ich endlich blind war», sagt der sanft konzentrierte Mittfünfziger mit dem roten Beret irgendeinmal, sei es wie eine Erlösung gewesen. Denn alles sei für ihn, der als Kind zwar gesehen und doch nicht richtig gesehen habe, klar geworden. Als ich endlich blind war! Wer einen solchen Satz derart beiläufig ausspricht, muss über innere Kraft verfügen. Wolfgang Fasser hat sie offensichtlich, und sie kommt in IL GIARDINO DEI SUONI des in Basel lebenden Italieners Nicola Bellucci ohne das geringste Aufhebens, aber nachhaltig zum Klingen. Buchstäblich zum Klingen. Es ist einer der schönsten Dokumentarfilme des Jahres, an den Solothurner Filmtagen mit dem «Prix de Soleure» ausgezeichnet. Eine Reise zu Körpern, Seelen und Sinnen – und all ihren Resonanzen.

In Glarus (was man nur noch in Nuancen hört) als viertes von fünf Kindern geboren, haben Fasser und zwei seiner Geschwister infolge der Erbkrankheit Retinitis pigmentosa das Augenlicht verloren. Wolfgang, der von ihnen ursprünglich noch am besten gesehen hatte, mit 22, die beiden andern mit 28 und 38. In Zürich vermochte er sich in den achtziger Jahren als gut verdienender Physiotherapeut zu etablieren, und eines Tages gestand er sich ein: Das kann's doch nicht gewesen sein. 1999 gründete Fasser in der bilderbuchmässig gelegenen Gemeinde Poppi nördlich von Arezzo das Atelier für musikalische Improvisation «Il trillo». «Man hat mir gesagt, ich sei ein Aussteiger, aber eigentlich war es ein Einsteigen.» Seine Patienten sind geistig, psychisch und physisch schwer handicapierte Kinder der Umgebung, aus allen sozialen Schichten, vorab aber aus dem Arbeitermilieu. Dies alles erfahren wir bruchstückweise im Verlauf des Films, der in seiner diskreten Art einen Menschen nicht vorzeigt, sondern sich sachte entdecken lässt. So sachte, wie es sich geziemt gegenüber einem, dessen Leben das Achtsame beinhaltet.

Am Anfang, da sind ein, wie man erst mit der Zeit merkt, offensichtlich blinder Mann und ein offensichtlich behinderter Bub auf der Strasse. Als sie an einer Tür klingeln, gerät der Bub ob dem Geräusch der Glocke winselnd in Panik, so, wie er später auch von Fassers Akkordeon in Panik gerät. Am Ende des Films dann hört man Andrea aber zählen und sieht ihn rudimentär zur Musik tanzen. Oder die kleine Lucia, die durch Klänge und Tasten von weit her aus einem komaähnlichen Dämmerzustand heraus den Kontakt mit der Aussenwelt allmählich aufnimmt. Die elfenhafte spastische Jenny, die unverdrossen soweit gehen und artikulieren lernt, dass sie beim Übertritt in die Oberstufe mit den andern den



Zug zur Schule wird nehmen können – mit einem leuchtenden Gesicht, das man nicht vergisst, weil es immer ein trauriges Versprechen dessen ausstrahlt, was sie sein könnte – wenn nicht ...: eine bildhübsche, kluge, witzige junge Frau. Schliesslich der kleine Riese Ermanno, der seine Schlegel und Hölzer nicht aus den Händen lässt und einen Gong an der Wand schwer von einer Deckenlampe zu unterscheiden weiss, aber unendlich anlehnungsbedürftig ist. Auf einer Liege, unter welcher der Therapeut die Saiten eines Monochords gespannt hat, vereinen sich Berührung, Vibration und Rhythmus zu einem in minimen Fortschritten (und mit Rückschlägen) beruhigenden und gar heilenden Zusammenklang.

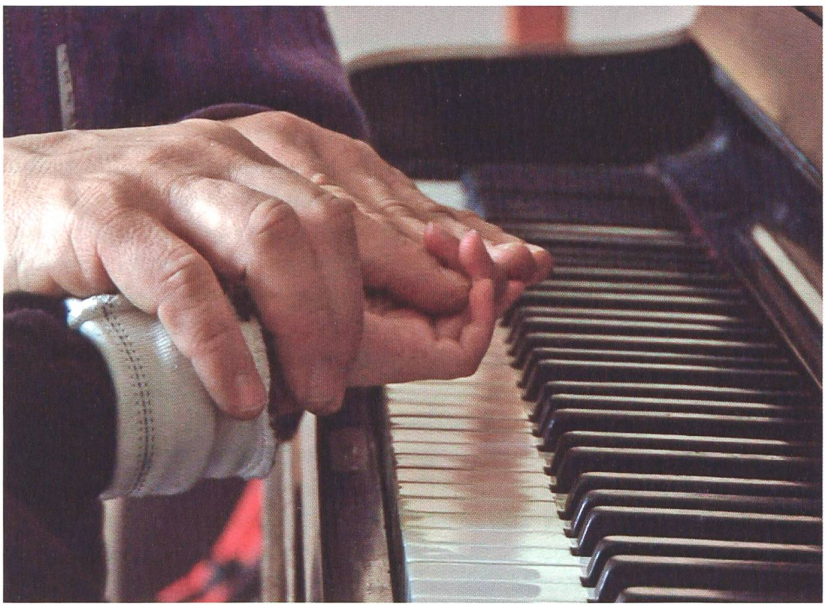
NEL GIARDINO DEI SUONI ist nicht das, was man so grässlich als «Behindertenfilm» etikettiert, sondern, als Porträt, eine leise Meditation über unsere Wahrnehmung. Immer wieder sehen wir Wolfgang Fasser – «ich wäre gerne Wildhüter oder Förster geworden» – im magischen Licht der Dämmerung und bewaffnet mit Mikrofon und Aufnahmegerät auf Tonjagd – oder eben gerade nicht "bewaffnet" und "auf Jagd", sondern auf Lausch-Station. Vögel, eine Rehmutter, ein Fuchs, Insekten – ihre Laute sind für ihn ein natürliches Pendant zu jenen rudimentären Lauten, die seine Kinder aussenden. Deren Schreie, Ächzen, Stöhnen will er mit den Klängen der Natur therapeutisch in einen Zusammenhang bringen, als Antwort aus der Umwelt für sie. Vielleicht könnte man sagen: um so den Kindern etwas die Einsamkeit zu nehmen.

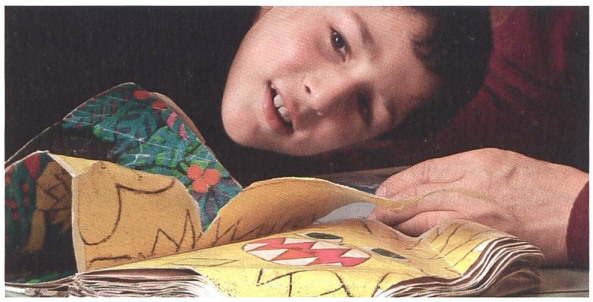
NEL GIARDINO DEI SUONI ist ein optimistisch stimmender Film. Aber er ist auch unheimlich optimistisch. Denn gegenläufig zu den Schicksalen seiner Kinder muss Wolfgang Fasser selber einen Schlag nach dem andern einstecken: Fast hat man es nicht kommen sehen, doch eines Nachts sieht man ihn draussen im Dunkeln schaufeln und dann eine Kerze auf das leere Kissen seines Blindenhunds unter dem Küchentisch platzieren. Der alte Hund ist tot. Und gegen Ende des Films sieht man Fasser einen kleinen Höreinsatz aus seinem Ohr klauben: Miteins hat er die Grillen nicht mehr gehört und draussen den Kopf angeschlagen. Dank dem Hörgerät kommt keine Angst auf – im Film. Blindheit und nun noch Taubheit: Das seien zwar nun nicht einfach zwei Behinderungen, sagt Fasser stoisch, sondern sie multiplizierten sich. Aber er fühle sich dadurch auch dem näher, was seine Kinder in ganz anderer Dimension mit auf die Welt bekommen hätten.

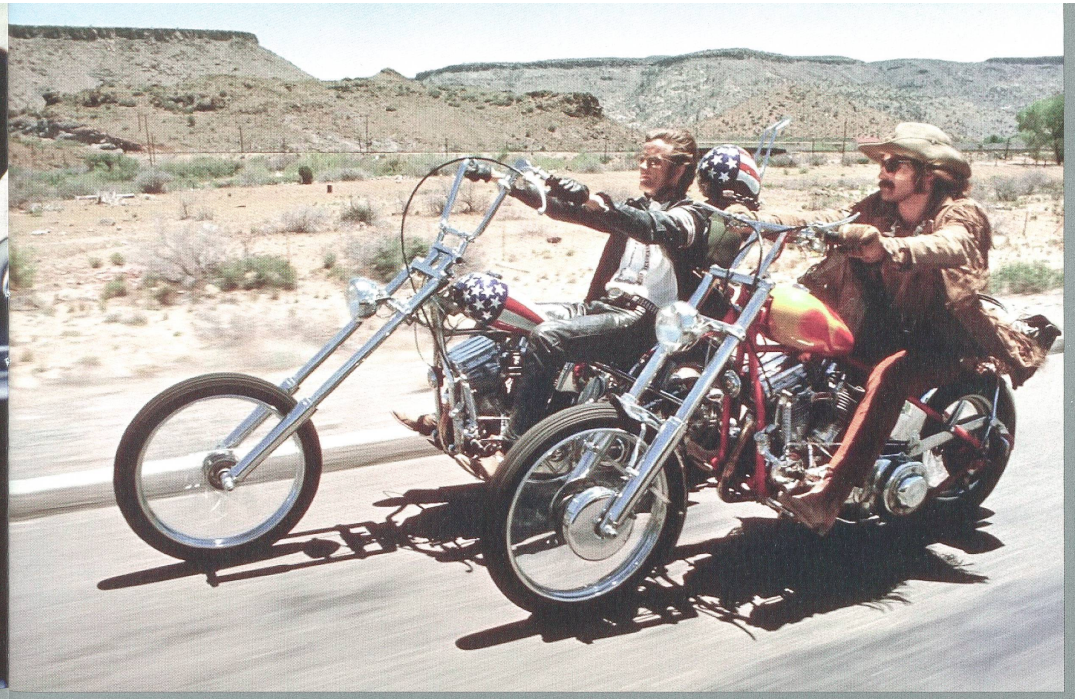
Die Bilder dieses Films sind schön, genau so schön, wie seine Essenz eben in einer Bejahung des Lebens gründet. Sie kompensieren aber nicht das dargestellte Leid, sondern spiegeln die Aufmerksamkeit gegenüber der Welt. So korrespondiert die Schönheit des Films mit den Defekten im Innern der Natur, die nicht schön ist. Die Hügelzüge Umbriens mit ihren Ausblicken, mit den Silhouetten von Kirchtürmen, in die Hänge geschmiegten Dörfern, den Zypressen. Dem warmen Licht der Dämmerung, den Lichtspielen des Wassers, Vogelschwärmen im Gegenlicht. Die hiesigen Meister der Zunft sind hinter der Kamera gestanden (*Pierre Mennel*, *Pio Corradi*); der Soundscape, die Tonwelt ist komplex, diskret und amalgamiert Musik und alle andern Lebensgeräusche. Immer stiller wird dieser Film, bis er einen, sehr ruhig, entlässt.

Martin Walder

R: Nicola Bellucci; K: Pio Corradi, Pierre Mennel, N. Bellucci; S: N. Bellucci, Frank Matter; M: Daniel Almada; T: Patrick Becker, Hercli Bundi. P: Soap Factory, Schweizer Fernsehen, TSI; Frank Matter. Schweiz 2009. 85 Min. CH-V: Cineworx, Basel



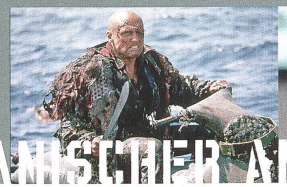


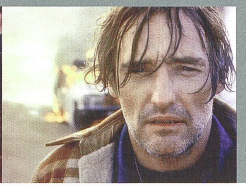


HOPPER

AMERIKANISCHER ANTIHELD

Dennis Hopper – Schauspieler und Regisseur





1 Dennis Hopper bei den Dreharbeiten zu COLORS; *2 Peter Fonda und Dennis Hopper in* EASY RIDER; *3* WATERWORLD, *Regie: Kevin Reynolds; 4* CATCHFIRE; *5 mit Isabella Rossellini in* BLUE VELVET, *Regie: David Lynch; 6 mit James Dean in* GIANT, *Regie: George Stevens; 7* DER AMERIKANISCHE FREUND, *Regie: Wim Wenders*

Schon 1995, als WATERWORLD (Regie Kevin Reynolds) in die Kinos kam, waren die Fragen nicht neu. Warum er immer wieder die Rolle des Psychopathen erhielte, wollte die CNN-Moderatorin wissen, und ob er nicht zur Abwechslung gerne auch mal einen "Guten" spielen würde. Dennis Hopper sass lässig zurückgelehnt in seinem Stuhl, im seidenblau schimmernden Anzug mit silbern glänzender Krawatte. Ein leichtes Lächeln umspielte seine Lippen, seine Stimme wurde weicher, er kniff die Augen ein wenig zusammen, runzelte die Stirn und schaltete in den Ironiemodus um. Er wisse auch nicht, was mit den Leuten los sei, dass sie ihn ständig in die Schurkenrollen steckten. Nun aber gäbe es kein Zurück mehr für ihn. Schliesslich habe er mittlerweile diesen Stil entwickelt, der die *bad guys* in die *good guys* verwandle. Er sagte das mit gespieltem Ernst, als sei es eigentlich nur ein Spass. Tatsächlich aber umschreibt dieser halb scherzhafte Satz ein wesentliches Charakteristikum von Hoppers Darstellungsweise: Man weiss bei seinen Figuren nie so genau, woran man ist.

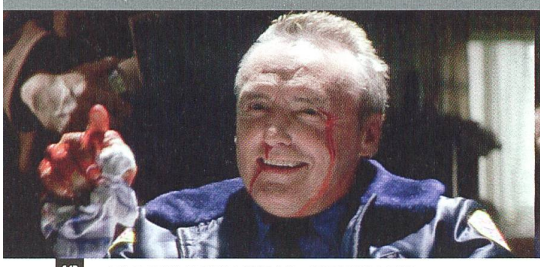
Und das liegt nicht nur daran, dass Hopper häufig – allerdings keineswegs ausschliesslich – Psychopathen darstellte, von denen man im Kino ja erwarten darf, dass sie im einen Moment noch sanft lächeln und im nächsten schon zu brutalen, unkontrollierbaren Bestien mutieren. Die Undurchsichtigkeit von Hoppers Antihelden reicht tiefer. Der Lee-Strasberg-Schüler versah seine Figuren mit einer Vielschichtigkeit, die im gedankenverlorenen Blick, der wehmütig abschweift, im triumphierenden Lächeln, das verwelkt, in den nachdenklich zusammengekniffenen Augen und einer gerunzelten Stirn oft nur für wenige Momente aufflackert, den von ihm verkörperten Protagonisten aber dennoch eine unverwechselbare Aura verleiht. Hoppers Spiel reduzierte sich kaum einmal auf die reine Oberfläche. Im Bösen liess er das Menschliche schlummern, im Guten lauerten seelische Abgründe. Meist genügte ihm ein Zögern, vielleicht nur eine Sekunde des Innehaltens, in der seiner Figur die zurechtgelegte Mimik entgleitet, um das Verborgene anzudeuten. In diesen kurzen Momenten der Offenbarung lässt Hopper eine Biographie erahnen, die im Drehbuch möglicherweise gar keine Rolle spielte. So kreierte er menschliche Schwächen, die sich zwischen den Zeilen der Dialoge und den Schnitten der Montage verstecken.

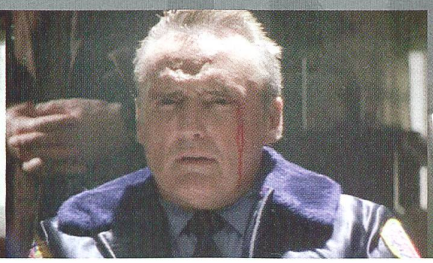
Hoppers Bösewichter sind Killer mit Kinder- oder Künstlerseelen wie Milo in CATCHFIRE (1990), der sich in die Zeugin eines Mafiamordes verliebt, die er eigentlich eliminieren sollte. Stattdessen bittet er sie, ihm die Sache mit den Gefühlen beizubringen. Darin, gesteht er ihr, habe er wenig Übung. Es sind gescheiterte Existenzen, denen Hopper Leinwandleben einhauchte. Kaputte Typen wie Don Barnes in OUT OF THE BLUE (1980) oder Frank Booth in *David Lynchs* BLUE VELVET (1986). Aber auch Mörder mit Herz wie Tom Ripley in *Wim Wenders'* DER AMERIKANISCHE FREUND (1977). Killer von der traurigen Gestalt. Ausgerechnet bei WATERWORLD jedoch, der ja den Anlass lieferte für Hoppers Ausspruch von den «bad guys», die er zu «good guys» umforme, ist nichts davon zu spüren. Der kahlrasierte Deacon ist ein fies grinsender Klischeeschurke, dem das tragische Moment, das Hoppers Spiel sonst prägte, völlig fehlt.

Es war freilich keineswegs so, dass Hopper in den mehr als hundert Spielfilmen, in denen er mitwirkte, immer nur in die Rollen von Psychopathen und Verbrechern schlüpfte. Zwar begann er seine Kinokarriere mit einer Nebenrolle als halbstarker Gegenspieler seines Freundes *James Dean* in REBEL WITHOUT A CAUSE (1955, Regie Nicholas Ray). Aber bereits in GIANT (1956, Regie George Stevens) verkehren sich die moralischen Positionen. Hopper als Jordy Benedict gibt darin einen edelmütigen, modernen jungen Mann, der lieber Arzt werden will als die Ranch seines Vaters zu übernehmen. Der Part des Bösewichtes mit gebrochenem Herzen blieb für James Dean reserviert. Der gealterte, abgehalfterte Ölmagnat Jett Rink ähnelt den zwiespältigen Figuren, die Hopper später so oft spielte: brutal und rücksichtslos, zugleich aber verletzlich und einsam. Jett war ursprünglich Angestellter auf der Ranch der Benedicts gewesen, hatte beinahe zur Familie gehört, aber doch nie ganz. Immerhin erbte er ein kleines Stückchen Land, was Bick Benedict (Rock Hudson), dem die Ranch nach dem Tod seiner älteren Schwester allein gehörte, ein Dorn im Auge war. Jett wiederum war unglücklich in Bicks junge Frau Leslie (Elisabeth Taylor) verliebt. Die Rivalität zwischen den beiden Männern nahm weiter zu, als Jett auf seinem Fleckchen Erde auf Öl stiess. Den eigentlichen Nährboden für den hochmütigen Hass, mit dem Jett fortan den Benedicts begegnete, aber bildeten die gekränkten Gefühle eines Aussenseiters. Dean kehrte diese sensible Seite stärker nach aussen, als Hopper es bei seinen tragischen Helden tat, aber beide schöpften aus derselben melancholischen Quelle. Umgekehrt hätte auch der unsicher funkelnde, fast hilfesuchende Blick, mit dem Jordy seinen Widersacher zur Rede stellt, nachdem Jett bei einer Galaveranstaltung Jordys mexikanischer Ehefrau den Einlass verweigert hat, von Dean statt von Hopper stammen können. Jett Rink lässt Jordy von seinen Bodyguards rauswerfen und versetzt ihm dabei noch einen Schlag in die Magengrube. Eine Szene, die Filmgeschichte schrieb. Nicht der einzige legendäre Kinomoment, an dem Hopper beteiligt war.

In *Francis Ford Coppolas* APOCALYPSE NOW (1979) wirft *Marlon Brando* als Kurtz einen Brocken Erde nach Hopper, der hier einen psychotischen

1





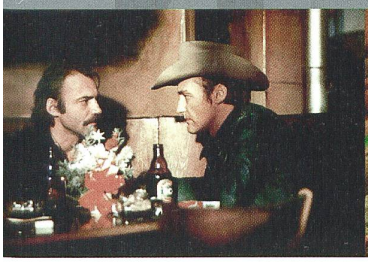
3

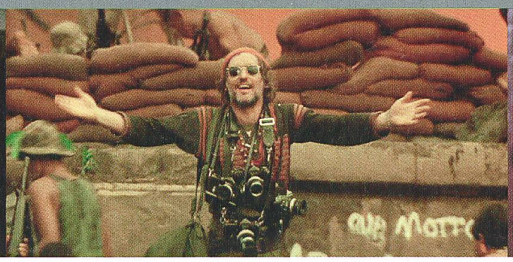
Fotografen spielt. An der Seite eines der "Grossen" blieb Hopper auch bei Coppola nur eine Nebenrolle. Wie so oft in seiner Schauspielkarriere. Hopper war zwar vielbeschäftigt und gefragt, wurde aber eher selten als männliche Hauptrolle besetzt. Das lag natürlich auch daran, dass er sich in Hollywood ein Image als charismatischer Antagonist geschaffen hatte. Aber wohl auch daran, dass er nicht gerade als einfach galt. Schon in jungen Jahren hatte er sich mit Produzenten und Regisseuren angelegt. Für Nebenrollen eignete sich Hopper andererseits besonders gut, weil er über eine aussergewöhnliche Leinwandpräsenz verfügte und mit wenigen Kurzauftritten einem Film den Stempel aufdrücken konnte. Unvergesslich bleibt beispielsweise eine Szene aus *Tony Scotts* TRUE ROMANCE (1993), in der Hopper einen zwar hartgesottenen, aber gutherzigen Ex-Cop mimt. Clifford Worley bekommt es mit der Mafia zu tun, weil er seinen Sohn Clarence schützt, der eine Prostituierte geheiratet, ihre Zuhälter getötet und einen Koffer voller Kokain geklaut hat. *Christopher Walken* in seiner Rolle als Mafiaboss versucht vergeblich, aus Clifford herauszufoltern, wo sich Clarence aufhält.

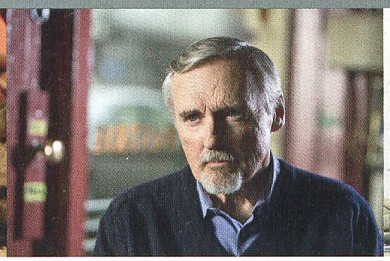
Diese Szene ist deshalb so aufschlussreich, weil sie einiges darüber aussagt, wie Hopper seine Figuren anlegte; im Guten wie im Schlechten. Obermafiosi Vincenzo Coccotti glaubt Clifford nicht, als dieser behauptet, er wisse nicht, wo sein Sohn sich aufhalte. Als Sizilianer, sagt er, habe er ein untrügliches Gespür dafür, ob jemand lüge. Clifford setzt daraufhin zu einem langen Monolog an, indem er im Wesentlichen behauptet, alle Sizilianer hätten schwarze Vorfahren, in Vincenzos Adern fliesse also "Negerblut" und eine seiner Urahninnen hätte mit einem Schwarzen geschlafen. Clifford weiss, dass er Vincenzo damit derart provoziert, dass er die Kontrolle verlieren und ihn erschiessen wird. Und genau darauf legt es der Expolizist in dieser Szene an. Er redet sich um Kopf und Kragen, um seinen Sohn zu schützen und sich selbst eine langwierige Folter zu ersparen. Nichts davon wird ausgesprochen, dennoch lässt es sich unmissverständlich aus Hoppers Gesicht ablesen. Walken seinerseits interpretierte Vincenzo auf die ihm eigene Art als einen diabolischen Irren, mit stechendem Blick, falscher Höflichkeit, beinahe schrill, fast androgyn. Keine Spur von der Schwermut, mit der Hopper seine «bad guys» umgab, keine Anzeichen von Nachdenklichkeit, Zweifel, überhaupt: Menschlichkeit. Die Art, wie Walken – durchaus grossartig und faszinierend – einen vollkommen Entrückten, Verrückten, durch und durch Bösen darstellte, liefert im Grunde eine Art Gegenmodell zu Hoppers Spielweise.

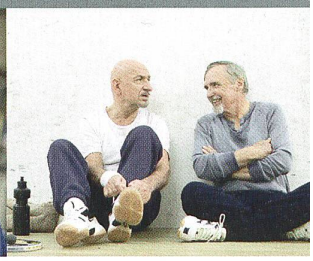
Als Clifford seine These vom schwarzen Blut in den Adern der Sizilianer ausbreitet, lachen Vincenzo und Clifford demonstrativ und schein-

2









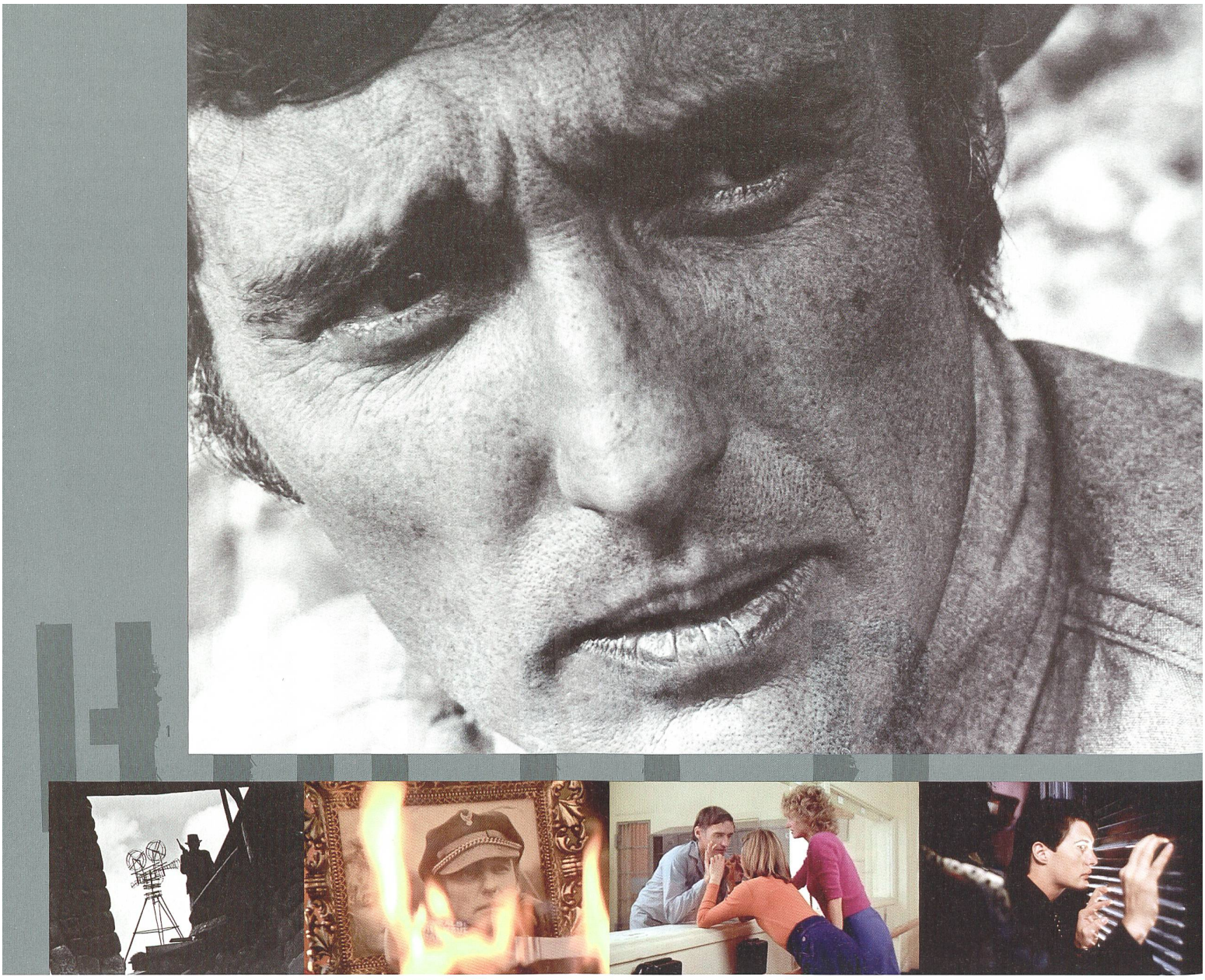
4 5 6 7

1 Dennis Hopper und Keanu Reeves in SPEED, *Regie: Jan de Bont; 2* DER AMERIKANISCHE FREUND, *Regie: Wim Wenders; 3 mit Christopher Walken in* TRUE ROMANCE, *Regie: Tony Scott; 4 mit Bruno Ganz in* DER AMERIKANISCHE FREUND; *5* APOCALYPSE NOW, *Regie: Francis Ford Coppola; 6* ELEGY, *Regie: Isabel Coixet; 7 mit Ben Kingsley in* ELEGY

bar gemeinsam. Walken fiel dabei nicht aus seiner Rolle, er variierte sie nur ein wenig. Sein italoamerikanischer Gangster wahrt mit dem Lachen sein Gesicht, seine Maske. Hopper dagegen kreierte lachend und grinsend eine zweite Persönlichkeit, eine provozierende Aura, die sich zum Schein über sein eigentliches Wesen legt und eine hochgradige Spannung erzeugt, die sich in dem Moment entlädt, als Clifford seine Ausführungen beendet und sein aufgesetztes Lächeln erstirbt. Der ernste Ausdruck in seinen Augen lässt keinen Zweifel daran, dass er weiss, dass er jetzt sterben wird. Abermals vermag man aus Hoppers Mimik mehr herauszulesen als er sagt: wie es nämlich im Innersten um ihn steht. Fast zehn Minuten dauert der Dialog zwischen Vincenzo und Clifford. Hopper sitzt dabei die ganze Zeit über auf einem Stuhl, während Walken vor ihm steht, hin und her geht. Die Kamera wechselt im Wesentlichen zwischen den beiden. Ein simples Arrangement aus Worten, Blicken und Montage, das sich hier nicht zuletzt dank Hoppers grandioser Darstellung zu einer Sternstunde des Kinos entwickelte.

Anhand der Filme, in denen Hopper in über einem halben Jahrhundert aufgetreten ist, liesse sich ohnehin ein gutes Stück Kinogeschichte beschreiben. Vom klassischen Hollywood mit GIANT über New Hollywood mit EASY RIDER (1969), einen Ausflug ins deutsche Autorenkino zu Wim Wenders' DER AMERIKANISCHE FREUND, einen Meilenstein des Kriegsfilms mit Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW, den Aufbruch in die Postmoderne mit David Lynchs Meisterwerk BLUE VELVET aus den achtziger Jahren bis hin zum actiongeladenen Zeitporträt der Neunziger in *Jan de Bonts* SPEED (1994). Erst im Anfangsjahrzehnt des neuen Millenniums fehlen Auftritte in stilbildenden Filmen, obwohl Hopper selbst keineswegs auf der Stelle trat. Mit grauem Haar und Kinnbart verkörperte er beispielsweise in *Isabel Coixets* ELEGY (2008) einen lebenserfahrenen Intellektuellen und sympathischen Schürzenjäger; eine geerdete, gereifte Figur, gänzlich ohne psychopathischen Einschlag.

Durchstreift man sein Œuvre als Schauspieler, ist es dann aber doch ein durchgeknallter Perverser, mit dem sich Hopper ins kollektive Filmgedächtnis spielte. Zwar hatte er sich bereits als spleeniger Kiffer in EASY RIDER einen Eintrag in die Filmgeschichtsbücher gesichert. Ohne Vollbart, Sonnenbrille, lange Haare und Cowboyhut erkannte man den EASY-RIDER-Hopper jedoch kaum wieder. In Erinnerung bleiben wird der Darsteller Dennis Hopper dagegen wohl stets als Frank Booth: in seiner dünnen Lederjacke, auf dem Boden kniend, durch einen Inhalator zieht er sich irgendeine Droge rein, kaum ein Satz, der ihm ohne ein «Fuck» über die Lippen kommt. Vor ihm sitzt im tiefblauen, offenen Bademantel



1

1

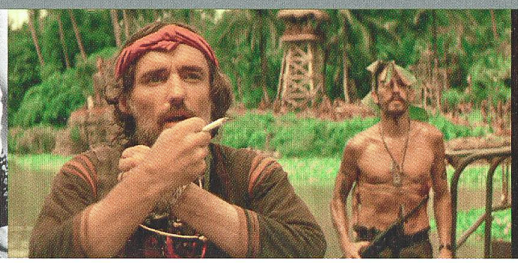
2

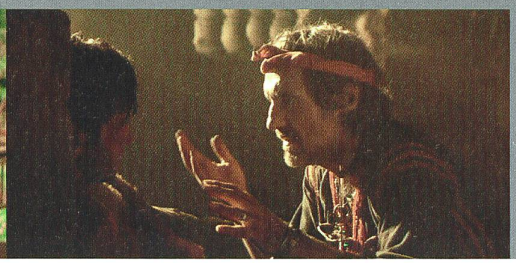
2

3

Isabella Rossellini (alias Dorothy Vallens) auf einem Stuhl, Booth vergräbt seinen Kopf zwischen ihren gespreizten Beinen und jammert: «Mommy, Mommy, baby waants to fuck!» Als Dorothy ihn anschaut, schlägt er sie, dann reisst er seinen Kopf hoch und blickt mit gerunzelter Stirn und von «Fuck»- und «Fucker»-Schreien aufgerissenem Mund wild umher wie ein gejagtes, getriebenes, wundes Tier, ein Besessener. *Kyle MacLachlan*, der all das aus einem Schrank heraus beobachtet, wird später in TWIN PEAKS mit dem geheimnisvollen Bob einer ähnlichen Figur im Lynch-Universum begegnen. Doch die berüchtigte Szene aus BLUE VELVET ist möglicherweise selbst bereits ein Zitat. Sechs Jahre vor BLUE VELVET hatte Hopper schon einmal auf ganz ähnliche Weise einer Frau zwischen die Beine geschaut. In OUT OF THE BLUE ist es allerdings Daddy, der seine Tochter, die sich aufreizend vor ihm auf dem Bett räkelt, gierig begafft.

OUT OF THE BLUE ist der dritte von insgesamt sieben Spielfilmen, bei denen Hopper selbst Regie führte. Im Gegensatz zu seiner Filmografie als Darsteller ist Hoppers Œuvre als Regisseur schmal und übersichtlich. Der filmhistorisch mit Abstand bedeutendste Film daraus ist gleich sein erster: EASY RIDER. Mit kleinem Budget unabhängig produziert, markierte sein Erfolg an den Kinokassen den Beginn der Ära von «New Hollywood», in der sich Hollywood aus den Zwängen des klassischen Studiosystems löste und neue Erzählweisen erprobte. Ungewöhnlich an EASY RIDER war vor allem, dass darin zwei drogendealende Biker mit ihren Harley Davidsons zu Helden erhoben wurden. Formal orientierte sich das Road Movie mit seinen ruhig dahingleitenden, prächtigen Landschaftspanoramen zunächst an der klassischen Western-Ikonographie. Die Reminiszenz an berüchtigte Outlaws tragen *Peter Fonda* und Dennis Hopper als Wyatt und Billy bereits in ihren Vornamen. Auf ihrem Weg von Los Angeles zum «Mardi Gras»-Karneval in New Orleans begegnen sie anderen Aussteigern und Individualisten. Die braven Bürger aber meiden, beschimpfen, bedrohen und ermorden sie am Ende. Von Rockern und Hippies hält man nicht viel. Der amerikanische Traum von Freiheit und Ungebundenheit zerbricht an den Widerständen der "Normalbevölkerung", und mit ihm löst sich gegen Ende auch die klassische Erzählweise auf. Die Schnitte folgen schneller, ungeduldiger aufeinander, der Rhythmus wird hektischer, geprägt von Gewalt und Drogenrausch. Wesentlich für Erfolg und Inszenierungsstil des Filmes war die Verwendung der Musik. Songs von Steppenwolf, The Byrds oder Jimi Hendrix beschreiben das Lebensgefühl weiter Teile einer Generation und verbinden sich – noch deutlich vor der Ära der Videoclips – mit der sorgfältig getimten Montage zu einem kraftvollen synästhetischen Erlebnis. Die Musik untermalt die Geschichte





1 THE LAST MOVIE; 2 OUT OF THE BLUE; 3 BLUE VELVET, *Regie: David Lynch*
4 APOCALYPSE NOW, *Regie: Francis Ford Coppola*

nicht nur, sie gehört notwendigerweise dazu, indem sie gleichermassen vertont, was die Protagonisten empfinden – «Born to be Wild».

Vieles von dem, was den besonderen Reiz – und später den Kult – von EASY RIDER ausmacht, kehrt auch in Hoppers zweiter Regiearbeit THE LAST MOVIE (1971) wieder. Auch hier erzählt Hopper vom amerikanischen Traum und seinem Scheitern. Die Landschaftsaufnahmen sind vielleicht sogar noch lyrischer inszeniert als in EASY RIDER. Mit noch ruhigeren, westernklassischeren Kamerafahrten, malerischen Wechseln zwischen Makroaufnahmen und Panoramablick, einem Cowboy, der vorüberreitet, und Kris Kristofferson, der «Me and Bobby McGee» singt. Auch in THE LAST MOVIE atmen die Bilder über weite Strecken den Rhythmus der Musik, verbinden sich mit ihr zu magischen Momenten. Der Film ist zudem gespickt mit unkonventionellen Regieeinfällen wie etwa Aufnahmen einer Autofahrt durch das Heckfenster hindurch. Es überrascht daher nicht, dass THE LAST MOVIE von manchen Cineasten bis heute als Geheimtipp und Hoppers bester Film gehandelt wird. Ebensowenig verwundert allerdings, dass der Streifen seinerzeit an den Kinokassen floppte. THE LAST MOVIE fängt formal im Grunde dort an, wo EASY RIDER aufhört.

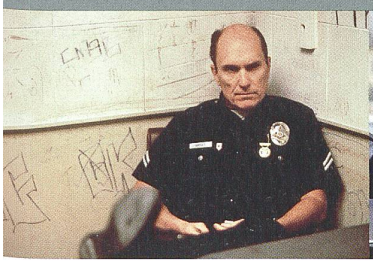
THE LAST MOVIE erzählt von den Dreharbeiten zu einem Western in Peru. Dennis Hopper selbst übernahm die Hauptrolle des Stuntmans und Aussenseiters Kansas, der mal vom Regisseur angeblafft wird und sich ein andermal die mahnenden Worte des einheimischen Priesters anhören muss, der sich über die unselige Wirkung des Films auf die Dorfbevölkerung beschwert. Von Anfang an vermengt Hopper die Erzählebenen, sodass sich die Rahmenhandlung einerseits und der Film im Film andererseits oft nur durch die mal satten, sonnigen Farben und die dann wieder verwaschenen, erdigen Farbtöne auseinanderhalten lassen. Je länger der Film dauert, desto mehr verknäueln sich Realität und Fiktion beziehungsweise die unterschiedlichen Fiktionsebenen. Gegen Ende steigert sich das zu einem alptraumhaften Bilderrauschen, einem Stakkato surrealer Impressionen und Assoziationen: Kansas kauert scheinbar im Fiebertraum in einer Höhle, davor macht sich mal eine Frau, mal ein Mann zu schaffen, als kippe Kansas zwischen den Wirklichkeiten hin und her. Gesichter tauchen auf und verschwinden, eine Mutter stillt ihr Kind, dann ist Kansas das Kind, das schreit. Für sich genommen ist auch das eine grossartige Szene, inszenatorisch ähnlich dem LSD-Trip in EASY RIDER. Weil der Film seine Zuschauer aber von Anfang an auf Abstand hält, lassen sich die vielen eindrucksvollen Stellen nur mühsam zu einer Einheit verbinden, und die zunehmenden Irritationen verpuffen weitgehend. Über weite Strecken wirkt THE LAST MOVIE wie ein nicht ganz zu Ende

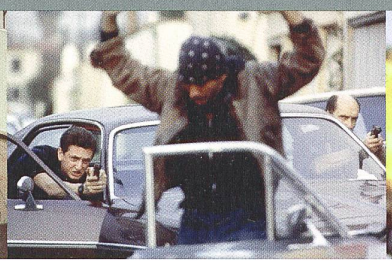
3 2

gedachtes Erzählexperiment, eine wagemutige, kreative, aber ein wenig ziellose Fingerübung, ein postmodernes Spiel, mit dem Hopper möglicherweise auch deshalb scheiterte, weil er dem Kino damit um Jahre voraus war.

Auf der Höhe der Zeit bewegte sich Hopper dagegen in seinem nächsten Spielfilm, dem Jugenddrama OUT OF THE BLUE von 1980. Abermals dreht sich hier vieles um Musik, weil CeBe (gespielt von *Linda Manz*), die heranwachsende Heldin des Films, leidenschaftlicher Elvis- und Punkfan ist. In Jeans, mit gegeltem Haar und burschikoser Attitüde durchstreift sie gemeinsam mit ihren Freundinnen die Kleinstadt, in der sie ohne Halt und Perspektive lebt. Mit ihrem rebellischen Habitus wird sie dabei von niemandem so recht ernst genommen. Die Mutter lacht, die Freundinnen kichern, und der Wirt setzt sie eher mitleidig als verärgert vor die Tür, als sie versucht, Alkohol zu bestellen. Die komische Figur, die CeBe abgibt, passt nicht so recht zum sozialen Umfeld, in dem sie sich bewegt. Ihr Vater sitzt im Knast, weil er mit seinem Truck in einen Schulbus gerast ist, ihre Mutter betrügt ihn derweil mit einem anderen und setzt sich heimlich im Bad einen Schuss Heroin. Als CeBes Vater entlassen wird, scheinen sich CeBe und er zunächst bestens zu verstehen, aber die Harmonie hält nicht lange vor. Der von Dennis Hopper verkörperte Don trinkt, streitet mit der Mutter, beschimpft die Tochter. Gegen Ende kommt es schliesslich zu der Szene, in der CeBe mit gespreizten Beinen sich vor ihrem Vater auf dem Bett hinlümmelt und klar wird, dass Don sie als kleines Mädchen missbraucht hat. CeBe rammt ihrem Vater eine Schere in die Halsschlagader und jagt sich und ihre Mutter kurz darauf im Wrack des Schulbusses mit einer Stange Dynamit in die Luft. Dieses abrupte, lakonische Finale wirkt überstürzt, aufgesetzt; das jähe Ende eines formal unausgegorenen, vielleicht auch bewusst trashigen, schmutzigen, punkigen Streifens. Der krude Mix aus schräg-komischen und tragischen, sozialrealistischen Elementen geht unterm Strich nur teilweise auf. Auch hier sind es vor allem einzelne Szenen sowie die Verwendung der Musik und Neil Youngs wunderbar eingebundenem Titelsong, die einen bleibenden Eindruck hinterlassen.

Eine deutlich klarere Linie verfolgte Hopper nach einer (abermals) langen Regiepause 1988 in seiner ersten Genreproduktion, dem Polizeifilm COLORS. Die Kombination aus erfahrenem Cop und übermütigem Neuling, auf die später auch Antoine Fuqua in TRAINING DAY (2001) oder BROOKLYN'S FINEST (2009) zurückgreift, war damals noch einigermassen unverbraucht; das Thema der Bandenkriminalität brisant und aktuell. Hopper übernahm die Hauptrolle des freundlichen Polizisten Bob Hodges, der die kleinen Ganoven gerne mal laufen lässt, diesmal nicht selbst. *Ro-*



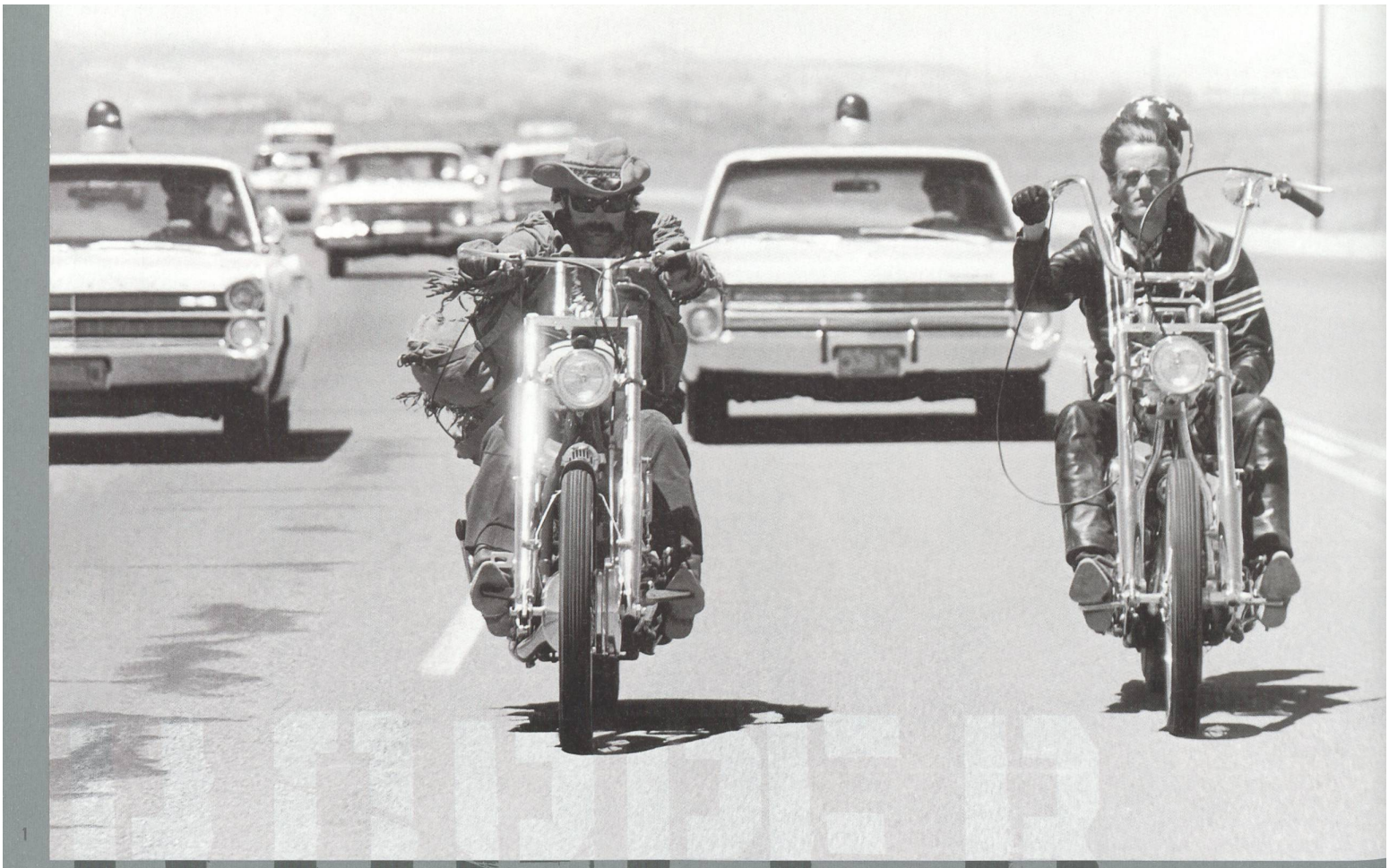


4 2 5

1 THE LAST MOVIE; 2 COLORS; 3 CATCHFIRE; *4 Robert Duvall in* COLORS
5 Keanu Reeves in SPEED, *Regie: Jan de Bont*

bert Duvall vertrat ihn durchaus typähnlich. Auch Duvall vermittelt stets den Eindruck, dass mehr in ihm steckt, als er nach aussen zeigt. Allerdings ohne den bedrohlichen, abgründigen Einschlag, mit dem bei Hopper dieses Empfinden oftmals einhergeht, wenn er den «good guy» mimt.

Auch die Story vom Killer, der sich in sein Opfer verliebt, war 1990 noch originell. Luc Besson variierte sie vier Jahre später in LÉON. Die Balance zwischen Humor, Drama und Action, die Besson so wunderbar austarierte, geriet in Hoppers CATCHFIRE allerdings mehrfach aus dem Gleichgewicht. Hopper, der selbst auch malte und fotografierte, scheint mit der Figur des kunstinteressierten, Saxophon spielenden Berufskillers Milo eine Hommage auf sich selbst und sein Kinoimage als Böser vom Dienst geschaffen zu haben. Das, was er sonst oft genug nur in wehmütigen Seitenblicken andeuten durfte, konnte endlich zum Leben erwachen, als Milo sein Opfer Anne Brenton, Künstlerin und zufällige Zeugin eines Mafiamordes (gespielt von *Jodie Foster*), vor die Wahl stellt, sich entweder erschiessen zu lassen oder alles zu tun, was er von ihr verlangt. Die scheinbar eindeutigen Machtverhältnisse verkehren sich auf der gemeinsamen Flucht vor Milos Kollegen wiederholt in ihr Gegenteil. Der eiskalte Profikiller Milo ist hilflos in Anne verliebt und weiss nicht, wie er damit umgehen soll. Dass der Übergang vom komischen, streitlustigen zum romantischen Paar in CATCHFIRE recht ruppig und unglaubwürdig wirkt, mag daran liegen, dass das ganze Szenario ein wenig zu stark nach Männerphantasie riecht. Ein wesentlicher Unterschied zwischen LÉON und CATCHFIRE ist nämlich, dass Jean Reno als Léon die kleine Mathilda (Natalie Portman in ihrer ersten Spielfilmrolle) anfangs eher als Last empfindet, während Milo Anna zwingt, ihn zu begleiten. Handelt LÉON von der Ohnmacht vor den eigenen Gefühlen, suggeriert CATCHFIRE eher die Allmacht über fremde Empfindungen. Dass die Metamorphose von der Entführten zur Geliebten und vom erpresserischen Killer zum sanftmütigen Partner in CATCHFIRE nicht überzeugt, hat seine Ursache möglicherweise jedoch auch darin, dass die Produktionsfirma Vestron Pictures den Film von drei Stunden auf etwa die Hälfte herunterkürzte, sodass nun eine Szene, in der Milo Anna rüde befiehlt, sich vor ihm umzuziehen, und eine andere, in der beide nackt und harmonisch nebeneinander im Bett liegen, so unglaubhaft schnell aufeinanderfolgen, dass auch der sanfte Humor des Films diese Bruchstelle nicht kitten kann. Hopper jedenfalls war über das eigenmächtige Vorgehen von Vestron Pictures derart empört, dass er seinen Namen zurückzog und stattdessen unter dem Pseudonym *Alan Smithee* für die Regie verantwortlich zeichnete. Dieses Pseudonym führen Hollywoodregisseure immer dann gerne ins Feld, wenn sie ihre Arbeit durch Ein-



1 Dennis Hopper und Peter Fonda in EASY RIDER; *2 Virginia Madsen in* THE HOT SPOT; *3 Virginia Madsen und Don Johnson in* THE HOT SPOT; *4 Erika Eleniak und Dennis Hopper in* CHASERS

griffe Dritter derart verunstaltet sehen, dass sie nicht mit ihrem eigenen Namen dafür gerade stehen wollen. Über siebzig Filme hat dieser Alan Smithee mittlerweile inszeniert. Eine beachtliche Leistung für jemanden, der gar nicht existiert.

Auch mit seinem nächsten Film, dem Neo-Noir-Streifen THE HOT SPOT (1990), bewies Hopper kein glückliches Händchen. Sein Spiel mit den Film-noir-Versatzstücken Vamp, Verführung und Verrat entfachte beim Kinopublikum nicht das erhoffte Feuer. Hoppers letzter Spielfilm als Regisseur schliesslich ist zugleich auch sein konventionellster. Die Komödie THE CHASERS (1994) wurde von der Kritik als einfallslose Durchschnittsware abgetan. Wie die meisten Hopper-Regiearbeiten nach EASY RIDER war auch THE CHASERS ein Flop. Und wie die meisten seiner Nach-Debüt-Filme wurde auch dieser unterschätzt. Die Story von den zwei Navy-Polizisten, die eine hübsche Gefangene überführen müssen und sich dabei von ihr den Kopf verdrehen lassen, mag nicht sonderlich originell sein. In Hoppers Inszenierung bietet sie aber alles, was man von einer unterhaltsamen Roadmovie-Komödie erwarten darf: viel Klamauk, einen Hauch Romantik und einige wunderbar alberne Einfälle wie etwa eine "Verfolgungsjagd" zwischen einem ruckelnden Transporter mit Motorschaden und einem zuckelnden Cabriolet mit plattgeschossenem Reifen, bei der Verfolger und Verfolgte rechts und links von anderen Autos überholt werden. Ähnlich wie EASY RIDER ist auch THE CHASERS ein Film über einen Trip durch Amerika und vom Traum von Freiheit; diesmal aber mit Happy End.

Regisseur Dennis Hopper war längst in Hollywood angekommen und hatte es dort doch nie ganz geschafft. EASY RIDER blieb letztlich ein One-Hit-Wonder. Auch als Schauspieler stand Hopper oftmals im Schatten anderer: im Schatten von James Dean, der ihm in den Magen schlägt, von Marlon Brando, der ihm wütend einen Brocken zuwirft, und nicht zuletzt im Schatten seines Images als ewiger Bösewicht. Nach den Massstäben Hollywoods wäre ohne Oscar seine Karriere beinahe eine unvollendete geblieben. Kurz vor seinem Tod erhielt der so oft verkannte Filmkünstler im März dieses Jahres dann aber seinen verdienten Stern auf dem «Walk of Fame». Im Alter von 74 Jahren starb Dennis Hopper am 29. Mai 2010.

Stefan Volk

Nüchternes Stationendrama

NA PUTU von Jasmila Zbanic

Nachdenklich, auch ein wenig selbstverliebt, betrachtet sich eine hübsche junge Frau auf ihrem kleinen Handy-Bildschirm, erkundet Gesicht und Oberkörper, kommt zuletzt auf ihrem Bauch zur Ruhe. Die Einstellung wird so lange gehalten, dass man sich unwillkürlich fragt: Was soll das alles bedeuten? Dann sieht man das Paar zusammen, ein echtes Liebespaar, das so zärtlich miteinander umgeht, dass man über die heutzutage offenbar obligate frühe Bettszene grosszügig hinwegsehen kann. Es dauert nicht lange, schon ist die Rede vom Kinderwunsch, und das Geheimnis ist gelüftet. Luna ist die Hauptperson, aus ihrer Perspektive erzählt sich der Film, ihrem gesunden Realitätssinn verdankt sich eine bodenständige Geschichte, die sonst leicht in religiöse Schwärmerei hätte ausarten können. Blasser, auch weicher der männliche Protagonist Amar, der im Dienst mit einem Schuss Alkohol im Kaffeebecher erwischt und sofort suspendiert wird. Luna ist Stewardess, Amar war Fluglotse – jetzt ziehen zum ersten Mal Wolken über der grossen Liebe auf.

Wie ein Stationendrama tastet der Film sich langsam voran, registriert eher nüchtern, wie sich – in sanften Schüben – die Wege des Paars zu trennen beginnen. Es fängt damit an, dass der labile Amar zufällig, aber im richtigen Moment, einen alten Kriegskameraden trifft und sich – unter dessen Einfluss – bald der radikalen muslimischen Gemeinde der Wahabiten anschliesst. Ein kleiner Rangierunfall auf dem Parkplatz markiert den Beginn dieses neuen Lebens, das auf einen Schlag Ruhe und Zufriedenheit in Amars gefährdete Existenz bringt, die er bisher nur an der Seite Lunas suchte. Dazu gehört, quasi als Lockvogel, ein Arbeitsangebot in einem Camp, was mit einer längeren Trennung von Luna verbunden ist. Als sie ihn dann in der abgeschiedenen Lage des Camps am See besuchen darf, werden sehr deutlich die Grenzen der Idylle vorgeführt: sie trifft auf eine fundamentalistische Gesellschaft, die eine strenge Trennung zwischen Männern und Frauen vorschreibt, die ihre Gesetze notfalls mit Gewalt durchsetzt.

So etwas wie Religion war im bisherigen Leben dieser «Sarajewo-Yuppies», die ihre Freizeit mit Wildwasserfahrten oder ausgiebigen Kneipen- und Discobesuchen verbringen, kein Thema. Auch die religiösen Feiertage, wie das Zuckerfest, werden im grossen Familienkreis mit reichlich Gesang und Trank begangen. Jetzt fällt auf einmal Amar, der seine Umgebung auch zu einem "besseren" Leben bekehren will, nicht nur, was das Trinken anbelangt, aus dem Rahmen. Auch das Sexualleben des unverheirateten Paars, das sich sogar der schwierigen Prozedur einer künstlichen Befruchtung unterziehen will, wird plötzlich durch Keuschheitsregeln eingeengt, die sich geradezu absurd ausnehmen. Neue Vorschriften drängen sich unweigerlich zwischen das Paar und seine alte Vertraulichkeit. Plötzlich ist da auch die Rede vom Paradies, das sich als «Ort der Erfüllung» zwischen die Liebenden stellt.

Der Film setzt auf Gegensätze. Harte Schnitte, starke Hell-Dunkel-Kontraste trennen die unterschiedlichen Welten je mehr

der Film voranschreitet. Alles, was an Erzählstoff und Argumenten für die Modernität und Weltoffenheit dieser Menschen aus Sarajewo ins Feld geführt wird, wird von den "mittelalterlichen" Religionsgesetzen wieder auf den Kopf gestellt. Und doch erscheinen beide Lebensweisen in gewisser Weise wie eine Flucht vor der Vergangenheit. Einerseits die "Normalbürger", die den Blick etwas zu entschieden nach vorn und nicht zurück auf die unaufgeräumten Trümmer einer unseligen Vergangenheit richten, andererseits diejenigen, die ihre Probleme mit dem Unterwerfungsakt unter die strengen Regeln einer Religionsgemeinschaft zudecken. Hinter der Hauptperson Luna steckt unverkennbar die patente Regisseurin Jasmila Zbanic, die auch das Buch geschrieben und in ihrer Figur alle Eigenschaften einer Weltbürgerin untergebracht hat. Ein wenig zu idealtypisch, auch zu glatt im äusseren Erscheinungsbild, stets mit makellosem Make-up und dem neuesten Fummel angetan. Und der gestrauchelte Amar – auch er schafft es nicht, die wohltemperierte Stimmung und Bildgestaltung des Films zu sprengen. Für sein Konfliktpotential wirkt der Film einfach zu ausgeglichen, als traue sich die Regisseurin nicht so recht, das von ihr doch deutlich geschönte Bild einer modernen bosnischen Gesellschaft aufs Spiel zu setzen.

Marli Feldvoss

NA PUTU (NA PUTU – ZWISCHEN UNS DAS PARADIES)
Regie: Jasmila Zbanic; Buch: Jasmila Zbanic; Kamera: Christine A. Maier; Schnitt: Niki Mossböck; Ausstattung: Lada Maglajlic; Kostüme: Lejla Hodzic; Musik: Dado Jehan; Ton: Igor Camo. Darsteller (Rolle): Zrinka Cvitesic (Luna), Leon Lucev (Amar), Ermin Bravo (Bahrija), Mirjana Karanovic (Nada), Marija Kohn (Grossmutter), Nina Violic (Sejla), Seb Cavazza (Dejo). Produktion: Deblokada, Coop 99 Filmproduktion, Pandora Filmproduktion, Ziva Produkcija. Österreich, Bosnien-Herzegowina, Kroatien, Deutschland 2010. Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film; Ennetbaden

‹Ich wollte diesen betont femininen Touch›

Gespräch mit Jasmila Zbanic

FILMBULLETIN Hätten Sie sich vor fünf Jahren, als Sie GRBAVICA gedreht haben, vorstellen können, dass sie als nächstes einen Film über den "Kulturkampf" zwischen der westlichen und islamischen Welt drehen würden?

JASMILA ZBANIC Als ich am Schnitt von GRBAVICA gesessen habe, hatte ich so ein paar Ideen im Kopf, die jetzt im Film zu sehen sind. Aber ich konnte das so nicht voraussehen.

FILMBULLETIN Ich denke natürlich besonders an die «islamische Gefahr». Wann hat sich das eigentlich in Bosnien entwickelt?

JASMILA ZBANIC Wenn man sich die Realität in Bosnien anschaut, dann lag der Höhepunkt bereits vor dem 11. September. Saudi-Arabien pumpte eine Menge Geld ins Land, um radikale Ideen unter die Leute zu bringen. Aber nach dem 11. September haben die Amerikaner sehr stark interveniert, um den Einfluss Saudi-Arabiens einzudämmen. Heute ist es eher so, dass der islamische Einfluss zurückgeht. Ich weiss aber nicht, wie das weitergehen soll, seit die EU für Bosnien keine Visa mehr ausgibt und den Eintritt Bosniens in die EU verhindert hat. Das ist furchtbar für uns. Die Bosnier verstehen sich als Europäer, und jetzt kommen Signale aus Europa, dass wir – als Moslems – unerwünscht sind. Das könnte die Verhältnisse auch wieder in andere Bahnen lenken. Das befeuert auch die nationalistischen Kräfte.

FILMBULLETIN Ihre Bilder aus Sarajewo zeigen keine muslimisch geprägte Stadt. Die grosse Moschee steht ausgerechnet in der Nachbarschaft von sozialistischen Wohnblocks. Das Paar Luna und Amar macht einen sehr westlichen Eindruck.

JASMILA ZBANIC Sarajewo-Stil, würde ich sagen. In den Kreisen, in denen ich mich bewege, ist das, was Sie westlich nennen, das durchschnittliche Erscheinungsbild. Das gilt für Sarajewo und den grössten Teil Bosniens. Sie sind ein Paar, das arbeitet, gebildet, sehr liberal ist, viel auf Reisen unterwegs ist. So sind bei uns die meisten Leute.

FILMBULLETIN Und es geht ihnen nicht schlecht.

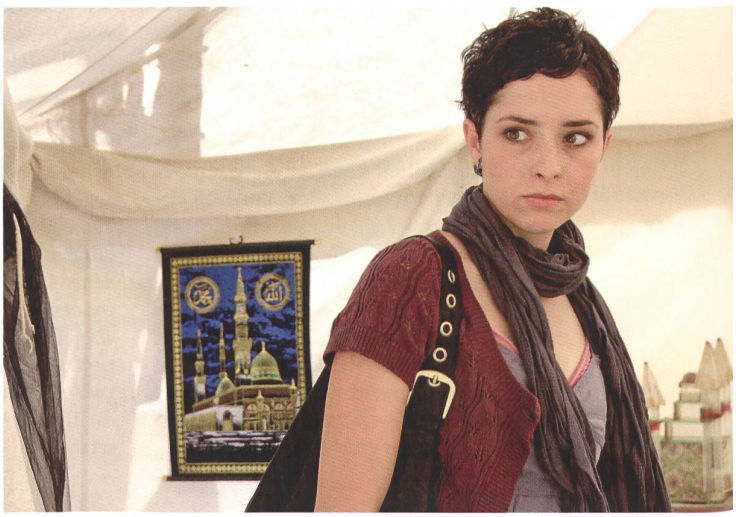
JASMILA ZBANIC Stimmt. Sie leben in einer sehr kleinen, nicht unbedingt luxuriösen Wohnung, aber es geht ihnen sehr gut.

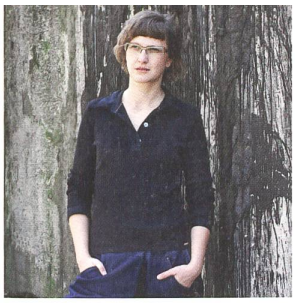
FILMBULLETIN Kerry Fox, die Hauptdarstellerin von STORM, hat mir kürzlich erzählt, dass sie sehr erschrocken war, als sie vor einem Jahr mit Hans-Christian Schmid nach Sarajewo zurückkehrte. Sie hatte erwartet, dass sich so viele Jahre nach dem Krieg mehr verändert hätte. (Fox hatte dort unmittelbar nach Kriegsende mit Michael Winterbottom WELCOME TO SARAJEWO gedreht.) In Ihrem Film gewinnt man hingegen den Eindruck, dass sich Land wie Stadt weitgehend erholt haben.

JASMILA ZBANIC Ich zeige ein Porträt der Stadt durch die Augen meiner Figuren. Möglich, dass einem Ausländer eher die Schäden auffallen würden. Wenn man dort tagein tagaus unterwegs ist, gewöhnt man sich wohl daran. Für meine Figuren ist Sarajewo jedenfalls eine wunderbare Stadt, sie leben gern dort, sie haben alles, was sie brauchen, sie lieben sich. Ich zeige, wie sie sich fühlen. Aber zufälligerweise deckt sich das mit meinen eigenen Ansichten (lacht).

FILMBULLETIN Sie haben eingangs gesagt, dass der Zulauf zu muslimischen Gemeinden eher zurückgeht, im Film ist es aber genau umgekehrt.

JASMILA ZBANIC Es soll ja kein Dokumentarfilm sein. Es ist meine fiktive Geschichte, die eher als Metapher zu verstehen ist. Ich will ja nicht wie eine Journalistin Urteile über die islamische Entwicklung abgeben. Für mich





ist wichtig, dass sich eine Person verändert und wie die andere Person sich dazu verhält. Es könnte genauso gut ein Film über orthodoxe Juden sein – auch die sind in Bosnien zu finden. Das ist eigentlich egal. Ich habe mich so entschieden, weil ich mehr darüber weiss, mehr darüber recherchiert habe, weil ich die Wahabiten auch visuell interessant finde und weil es so ansprechender oder relevanter für europäische Zuschauer ist. Jeder weiss, dass es in Berlin weitaus mehr verschleierte Frauen gibt als in Sarajewo. Ich möchte, dass der Film als Film gesehen wird und nicht als Informationsquelle für dieses Thema.

FILMBULLETIN Aber "wir" – als Aussenseiter – schauen doch auch auf den politischen Informationsgehalt eines Films. Man fragt sich natürlich, warum setzt sie nun ausgerechnet dieses Paar mit diesem Konflikt ins Bild.

JASMILA ZBANIC Aber für meine Geschichte ist es wirklich nicht wichtig, ob diese streng religiösen Gemeinschaften nun wachsen oder nicht. Wichtig ist, dass Amar sich dieser Gemeinde anschliesst.

FILMBULLETIN Sie haben eine Menge Recherchen über dieses Wahabiten-Camp angestellt, das es wirklich gegeben hat. Für den Zuschauer ist es total überraschend, wenn die beiden Frauen den See überqueren und sich plötzlich in einer völlig anderen Welt befinden, wo es nicht einmal eine Handy-Verbindung gibt. Eine Welt, die völlig abgeschottet sein will.

JASMILA ZBANIC Dieses Camp existiert nicht in Wirklichkeit. Wir haben es extra aufgebaut. Allerdings auf dem Grund und Boden, wo tatsächlich einmal ein solches Camp gestanden hat. Wir haben es originalgetreu nach Fotos nachgestellt. Wir wollten den orientalischen Touch unterstreichen, das archaische Gefühl, ohne Technologie auszukommen, jenseits der heute vertrauten Alltäglichkeiten zu leben. Wir hatten eine Drehgenehmigung von den Besitzern, es sind noch dieselben wie damals.

FILMBULLETIN Luna und Amar sind ein ungleiches Paar. Sie erscheint als die Stärkere, er lässt sich gehen, fängt an zu trinken. Warum haben Sie das so angelegt?

JASMILA ZBANIC Sie haben doch beide Wunden und Risse in ihrer Persönlichkeit – nur wie sie damit umgehen, ist völlig verschieden. Luna ist praktischer, geht das Nächstliegende an und hat mehr Kontrolle über ihre Gefühle, obwohl auch sie vieles verbirgt. Zehn Jahre lang war sie nicht in ihrer Heimatstadt, hat nie darüber gesprochen. Wenn ihre Grossmutter davon anfängt, wechselt sie das Thema. Und Amar – für mich ist er nicht der Schwächere, aber er weiss nicht, wie er mit seinen Problemen umgehen soll oder fühlt sich überfordert. Deshalb findet er diese Gruppe attraktiv, die ihm ein bequemes Leben, Wärme, Brüderlichkeit und Frieden bietet. Die einfachste Lösung. Luna hält wiederum nichts von einfachen Lösungen. Für Amar kommt auf diese Art alles schnell ins Lot: es gibt ein Konzept, Vorschriften, er muss nur gehorchen. Ich konfrontiere ihn mit der Herausforderung, dass Luna ihn verlassen will. So wird er gezwungen, noch einmal über alles nachzudenken.

FILMBULLETIN In Ihrer Crew finden sich Mitarbeiter aus ganz "Jugoslawien". Wollten Sie das ausdrücklich so oder ist es eine Notwendigkeit?

JASMILA ZBANIC Für mich ist das völlig natürlich. Ich möchte damit gar nichts beweisen. Ich möchte nur mit den besten Leuten arbeiten, für mich hat Kunst keine Nationalität. *Mirjana Karanovic* ist eine wunderbare serbische Schauspielerin, die in Belgrad lebt. Wir stehen uns nah und haben die gleichen Ansichten über das, was wir machen. Das gleiche gilt für meine Kamerafrau *Christine Maier* aus Berlin. Diese Wahl hat wiederum nichts mit irgendwelchen Produktionsbedingungen zu tun. Ich arbeite gern mit einer internationalen Crew und mit Leuten, die mehr wissen als ich. Nur so kann ich mich weiterentwickeln.

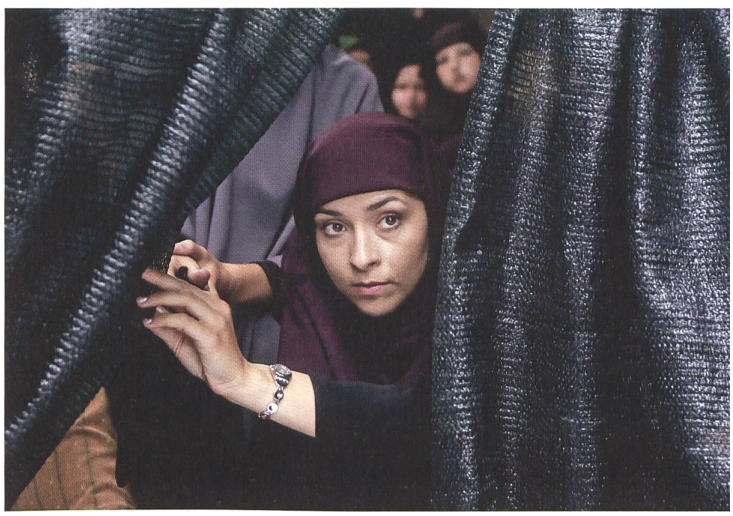
FILMBULLETIN Sind Ihre Filme eigentlich auch in den anderen ex-jugoslawischen Ländern zu sehen? Wo verlaufen die kulturellen Grenzen?

JASMILA ZBANIC NA PUTU wird gleich nach der Berlinale Premiere in Sarajewo und Kroatien haben, um den Rest muss sich dann der Weltvertrieb kümmern. GRBAVICA ist damals nicht in Serbien herausgekommen, es gab nur eine Vorstellung mit zweitausend Zuschauern auf einem Festival in Belgrad. Wir sind zwar alle bedroht worden, es lief aber alles gut. Es war eine sehr bewegende Veranstaltung.

FILMBULLETIN Die Bildgestaltung in NA PUTU ist eher konventionell, was die Kameraführung anbelangt. Klare Linien, eine klare Erzählung.

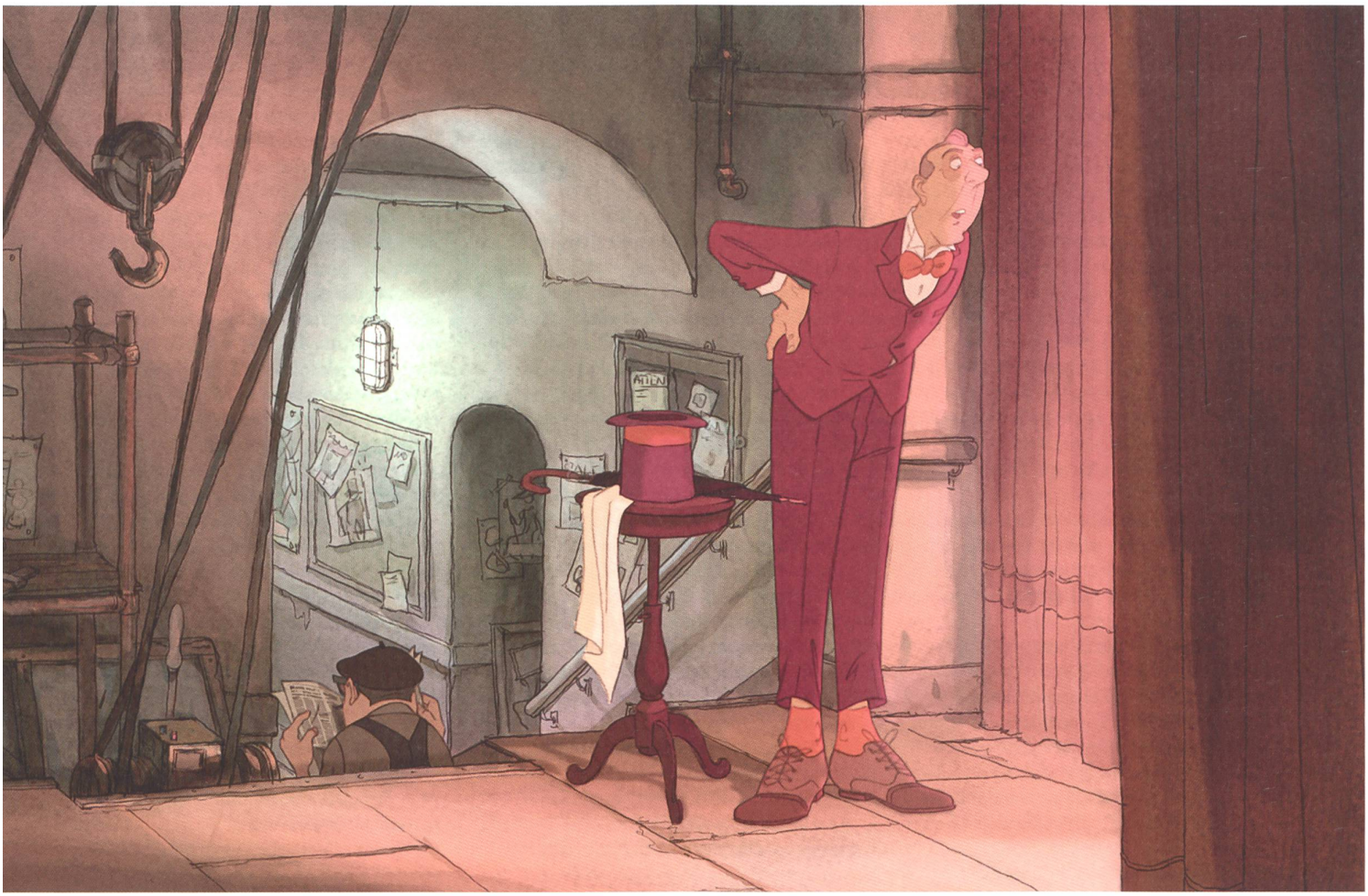
JASMILA ZBANIC Ich versuche schon beim Schreiben, die visuelle Gestaltung mitzudenken. Ich wollte diesen betont femininen Touch mit Pastellfarben und sanften Bewegungen. Es gab von der inneren Befindlichkeit her keinen Grund, eine Hand- oder Schulterkamera einzusetzen oder schmutzige Bilder zu drehen. Die Kamera sollte sich den Emotionen von Luna und Amar anpassen. Ich wollte die Essenz jeder Szene in sparsamen Bewegungen, wenigen skizzenhaften Strichen finden. Stil ist für mich ein Teil des Inhalts.

Das Gespräch mit Jasmina Zbanic
führte Marli Feldvoss
während der Berlinale 2010



Magie der Illusion

L'ILLUSIONNISTE von Sylvain Chomet



Das Ende einer Ära, das Ende einer Kunstform: im Jahr 1959 hat sich die klassische Music-Hall-Tradition der Kleinkunst als Massenunterhaltung überlebt. Ihre neuste Konkurrenz ist der aufkommende Rock'n'Roll. Der alternde Zauberkünstler, der im Mittelpunkt von L'ILLUSIONNISTE steht, reist von Paris nach London, aber auch dort muss er mit einem Engagement bei einer Gartenparty vorlieb nehmen. Und dass er da von einem angetrunkenen Schotten für einen Auftritt in einem Pub auf einer Insel vor der schottischen Küste verpflichtet wird, ist auch nicht gerade ein Fortschritt. Als wäre der Schmach noch nicht genug, kommt er auf dieser Insel just zu dem Zeitpunkt an, als hier die Elektrizität eingeführt wird. Da mögen die Einheimischen das erste Aufflackern der Glühbirne einen kurzen Moment lang für einen Trick des Zauberers halten, langfristig jedoch eröffnet dies dem Pubbetreiber nur die Möglichkeit, das Live-Entertainment durch eine kostengünstigere Musicbox zu ersetzen.

Die junge Alice, die hier als Mädchen für alles arbeitet, bleibt die einzige, der seine Zaubertricks weiterhin imponieren. Beeindruckt ist sie auch von ihm selber, dem weitgereisten Mann mit dem Flair des Weltmännischen. Sie kümmert sich um sein Wohlbefinden – aus Dankbarkeit ersetzt er dafür eines Tages ihre abgetragenen Schuhe durch ein Paar neue, rote. Was ihren Glauben an seine magischen Kräfte noch bestärkt. So folgt sie ihm schliesslich auch nach Edinburgh, begierig darauf, die Öde der Insel hinter sich zu lassen. In der Künstlerpension, wo sie unterkommen, macht sie ihm den Haushalt, er überhäuft sie dafür mit teuren Geschenken, für die er zusätzliche Jobs annehmen muss, als Maler von Werbeplakaten, als Nachtwächter in einer Garage – in keinem kommt er mit den Anforderungen klar. Schliesslich lernt Alice einen jungen Mann kennen und lieben, der Zauberkünstler geht fort und hinterlässt ihr einen Zettel mit dem Satz «Magicians do not exist».

Es gibt keine Magie? Das Kino beweist immer wieder das Gegenteil, nicht nur mit aufwendigen Special Effects, sondern gerade in kleinen Momenten, die nicht auf Überwältigung zielen, sondern die Imagination des Zuschauers freisetzen. Etwa wenn Alice auf einer nächtlichen Strasse zwei Lichter auf sich zukommen sieht und sie befürchten muss, im nächsten Augenblick von einem Auto überfahren zu werden. Doch handelt es sich dabei nicht um ein Auto, sondern um zwei Motorräder, von denen das eine links, das andere rechts an ihr vorbeifährt. Die Kunst der Illusion funktioniert also ganz wunderbar. L'ILLUSIONNISTE ist voll von solchen Momenten, die die Wahrnehmung des ersten Blicks immer wieder Lügen strafen.

Dem Animationsfilm sind bei der Entfesselung seiner Imagination im Prinzip keine Grenzen gesetzt. Aber darum geht es L'ILLUSIONNISTE nicht, sein Tempo ist getragen, die Geschichte wird gradlinig erzählt, die Bilder wirken wie Tuschezeichnungen, ausgeführt mit feinstem Pinselstrich,

‹Dies ist ein geradezu epischer Film›

Gespräch mit Sylvain Chomet

aus dem die Liebe zum Detail spricht. Es ist eine vergangene Ära, die heraufbeschworen wird – und doch sind die Parallelen zur Gegenwart unübersehbar. Jemand, der im Jahr 2010 in dieser Manier einen Zeichentrickfilm herstellt, dürfte sich im Zeitalter der computeranimierten 3-D-Filme ähnlich fühlen wie ein Zauberkünstler fünfzig Jahre zuvor. L'ILLUSIONNISTE ist nicht nur eine Hommage an eine vergangene Kunst, sondern auch ein selbstreflexives Werk. Beides fällt in einer Szene zusammen, in der der Protagonist in Edinburgh in ein Kino geht und dort Jacques Tatis MON ONCLE sieht. Denn der Protagonist von L'ILLUSIONNISTE trägt nicht nur den Namen Tatischeff (Tatis Geburtsname), er ist auch in seiner schlaksigen Gestalt und seinen Gesten, mit Trenchcoat, Schirm und Pfeife, Tatis Leinwandschöpfung Monsieur Hulot nachempfunden. Im Kinosaal sieht er sich gewissermassen selber zu. So überraschend ist das nicht, denn zum einen stammt das Drehbuch zu L'ILLUSIONNISTE von Tati selber, zum anderen hat Sylvain Chomet auch schon in LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE diese Wahlverwandtschaft durch Verwendung eines Ausschnitts aus Tatis JOUR DE FÊTE zum Ausdruck gebracht. Das lag bei einem Film über das Radfahren zwar nahe, aber in der Zeichnung dieser Welt liess Chomet darüber hinaus eine Seelenverwandtschaft erkennen. Und wie in Tatis Filmen ist auch bei ihm der Dialog eine vernachlässigenswerte Grösse.

Warum hat Jacques Tati dieses Drehbuch, das er zwischen 1955 und 1959 schrieb, nicht selber verfilmt? L'ILLUSIONNISTE ist ein schmerzhafter, ein persönlicher Stoff – in mehrerlei Hinsicht, zum einen als Selbstreflexion des Künstlers, zum anderen als ein Brief Tatis an seine Tochter, eine Liebeserklärung, aber auch eine Entschuldigung daür, sie vernachlässigt zu haben.

Aber an welche Tochter? An Sophie Tatischeff (1946–2001), die das Erbe ihres Vaters nach dessen Tod verwaltete und pflegte und die Sylvain Chomet die Verwendung des Ausschnitts für LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE erlaubte? Oder an Helga Marie-Jeanne Schiel, seine ältere, uneheliche Tochter (geboren 1943, während Tatis Music-Hall-Zeit), deren Mutter Herta Schiel Tatis langjährige Bühnenpartnerin und Lebensgefährtin war? Um diese Frage ist ein heftiger Streit entbrannt.

Chomet vertritt die Auffassung, das Drehbuch beziehe sich auf Sophie Tatischeff (der er den Film gewidmet hat), für ihn spiegle sich in der 6-jährigen Arbeit am Film aber auch sein Verhältnis zu seiner eigenen Tochter (die zu Beginn der Arbeit zwölf Jahre alt war).

Das hat den Zorn von Seiten der Familie Helga Marie-Jeanne Schiels hervorgerufen. Das Drehbuch sei Tatis einziges Eingeständnis seiner damaligen Schuld, argumentiert Richard McDonald, Helgas Sohn, in einem offenen Brief. Dass die Geschichte, die im Drehbuch in Prag spielt (wohin Herta Schiel, eine gebürtige Österreicherin, nach dem «Anschluss» zunächst floh), im Film nach Edinburgh verlegt wurde, sei ein zusätzlicher Affront. Chomet dagegen erklärte, er habe Edinburgh (wohin er sein Studio für die Arbeit am Film verlegte) gewählt, nachdem er sich während der Premiere von LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE in die Stadt verliebt habe, zumal in ihr wechselndes Licht.

Die Verantwortung des Künstlers liesse sich auch in Bezug auf diesen Film problematisieren: Kannte Chomet den Hintergrund des Drehbuches? Wenn ja, hätte er ihn dann in seinen Film einfliessen lassen müssen? Ganz sicher wird man den Film mit dem Wissen um diesen Streit ein wenig anders sehen.

Frank Arnold

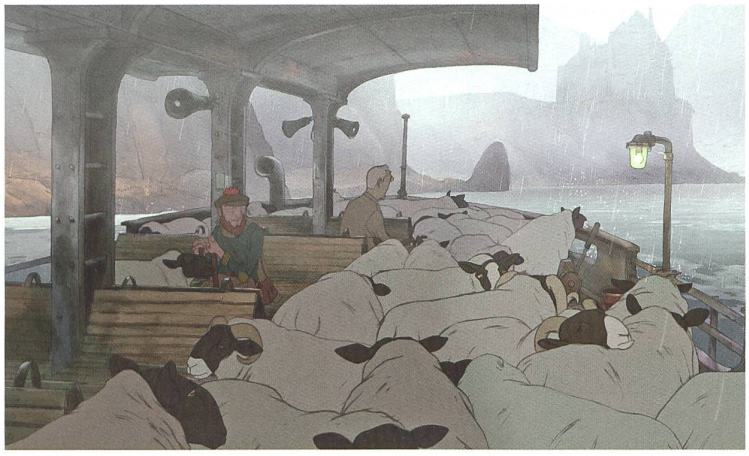
FILMBULLETIN Monsieur Chomet, Jacques Tati ist überall im Film, von der Figur des Zauberkünstlers bis hin zur Kameraarbeit mit den von ihm bevorzugten Totalen. War das von vornherein klar? Oder gab es auch Bereiche, wo Ihnen eine Distanz wichtig war?

SYLVAIN CHOMET Das kam, als ich das Drehbuch las und sah, dass es kein Monsieur-Hulot-Film war. Die spielen an festen Orten und innerhalb einer knappen Zeitspanne. Dies dagegen ist ein geradezu epischer Film, in dem es um das Reisen zu ganz verschiedenen Orten geht. Als ich den Film begann, hatte ich also ganz und gar nicht die Vorstellung, einen Tati-Film zu machen.

FILMBULLETIN Verglichen mit LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE erscheint L'ILLUSIONNISTE geradezu einfach in seinem Stil.

SYLVAIN CHOMET LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE ist schon sehr barock. Die Einfachheit des Drehbuches von L'ILLUSIONNISTE hat mich wirklich sehr beeindruckt. Ein sehr einfaches Statement mit der Kamera war mir sehr wichtig. Die Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren sollte fixiert sein. Tatis Vater war Bilderrahmer, Tatis erste Arbeit war es, Gemälde zu rahmen. Ich denke, das hat er später beibehalten. Er war sehr gut darin, die Kamera um die Figuren herumzubewegen. Er geht von den Augen nach unten. Wenn ich mir Tatis Filme anschaue, merke ich, wie sein Blick sich immer auf die Füsse richtet. Das ist sehr typisch für ihn, deswegen habe ich das beibehalten, das passt zu ihm und auch zu der Geschichte.

Ich fügte einige Figuren hinzu, etwa die Clowns. Auch der Schauplatz Schottland ist eine Ergänzung von mir. Ich machte weder einen typischen Tati-Film, noch einen typischen Animationsfilm. LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE hat 1200 Einstellungen, die-



ser nur 400. Mit dieser Einfachheit zu arbeiten, war eine Herausforderung.

FILMBULLETIN Animationskünstler sind eigentlich stolz auf die Freiheiten, die sie im Vergleich zum Realfilm haben, und versuchen, diese entsprechend zu nutzen. Mussten Sie sich da selber disziplinieren?

SYLVAIN CHOMET Das musste ich und auch die anderen Animatoren. Das Timing ist sehr realistisch. In der Animation kann man die Zeit sehr in die Länge ziehen. Ich wollte hier das Verstreichen von Zeit vor allem durch die Veränderung des Lichts zeigen. Nachdem ich zwei so unterschiedliche Animationsfilme gemacht habe, weiss ich gar nicht, ob ich überhaupt noch einen dritten machen kann. Auch deshalb habe ich meinen Beitrag für PARIS JE T'AIME als Realfilm gestaltet. Andererseits überlege ich aber doch, einen weiteren Film mit den «Triplettes» zu machen. Der wäre im Jahr 1968 angesiedelt, in Paris, während der Studentenrevolte – die bei mir von den Triplettes ausgelöst wird.

FILMBULLETIN Eine gewisse Nostalgie für vergangene Zeit ist auch schon im Zeichenstil von LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE präsent.

SYLVAIN CHOMET Sie kommt aus den Zeichnungen selber! In den fünfziger Jahren waren Zeichnungen viel stärker in der Alltagskultur verankert. Edinburgh ist eine schöne Stadt, die zeichnerisch etwas hergibt. Bei LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE habe ich mich von New York, Quebec und Montreal inspirieren lassen, wo wir damals unser Studio hatten.

FILMBULLETIN Wann entwickelte sich Ihre Faszination für Tati und zu seinen Filmen?

SYLVAIN CHOMET Irgendwie war er immer da in meinem Leben, Monsieur Hulot allerdings stärker als Jacques Tati. Später stellte ich fest, dass er gar nicht so weit von mir entfernt in einem Vorort von Paris wohnte. Als ich LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE drehte, hing in einem der Zimmer im Film das Plakat eines Tati-Films, das ich deshalb genommen habe, weil es so grafisch war, das passte sehr gut zu unseren Hintergründen. Wegen des Ausschnitts aus JOUR DE FÊTE, den wir verwenden wollten, kam dann der Kontakt mit Sophie Tatischeff zustande.

Tatis grösste Frustration war, dass er nicht zeichnen konnte. Er bewunderte Pierre Etaix, der viel für ihn zeichnete, und war ein grosser Freund von Sempé. Hätte er zeichnen können, hätte er Animationsfilme gemacht oder aber Comics. Denn er war ein ausgesprochener Kontrollfreak, er wollte alles bis ins letzte kontrollieren, auch die Schauspieler. Er hat – ähnlich wie Fellini – weniger mit professionellen Schauspielern gearbeitet als mit Menschen, die grafisch gut in seine Filme passten.

FILMBULLETIN Wie hat sich das Aussehen des Mädchens entwickelt?

SYLVAIN CHOMET Die meisten Figuren des Films basieren auf realen Personen. An dem Mädchen haben wir anderthalb Jahre lang gearbeitet. Am Anfang war sein Aussehen noch nicht sehr eigenständig. Alice hat von allen Figuren des Films die meiste Zeit benötigt, bis sie so aussah wie jetzt auf der Leinwand. Sie ist ein sehr komplizierter Charakter, nicht zuletzt weil sie sich im Verlauf des Films von einem jungen Mädchen zu einer jungen Frau entwickelt. So mussten wir uns viele Gedanken darüber machen, wie sie sich kleidet, wie sie geht – am Anfang bewegt sie sich wie ein Junge oder ein jungenhaftes Mädchen. Wir hatten zwei verschiedene Teams, das eine entwarf das junge, das andere das ältere Mädchen.

Die Tati-Figur sollte aussehen wie Tati selber, nicht wie Monsieur Hulot. Tati hatte graues Haar, das er in seinen Filmen nie zeigen wollte. Er war nicht Monsieur Hulot, Hulot war eine extreme Version seiner selbst, eine Karikatur. Aber wenn Sie Tati in Interviews sehen, hat er doch einiges von Hulot.

FILMBULLETIN Bei Alice habe ich immerzu versucht zu verstehen, was sie sagt – schliesslich hatte ich den Eindruck, es sei eine erfundene Sprache.

SYLVAIN CHOMET Da sind Sie nicht der einzige. In der Tat ist es gälisch. Wir mussten schlussendlich eine französische Schauspielerin engagieren, die Gälisch spricht.

Das Gespräch mit Sylvain Chomet führte Frank Arnold

L'ILLUSIONNISTE (THE ILLUSIONIST)

STAB

Regie: Sylvain Chomet; Regie-Assistenz: Paul Dutton, Buch: Sylvain Chomet; nach einer Drehbuchvorlage von Jacques Tati; Art Direction: Bjarne Hansen; Supervision Compositing: Jean-Pierre Bouchet; technische Supervision: Campbell McAllister; Dekor: Isobel Stenhouse, Marcin Lichowski; Farbe Dekor: Anne Hoffman, Björn-Erik Aschim; graphische Figurengestaltung: Sylvain Chomet, Pierre-Henri Laporterie; Chefanimatoren: Laurent Kircher, Thierry Tomes Rubio, Nic Debray, Victor Ens, Antonio Mengual Liobet, Charlotte Walton, Sandra Gaudi; Spezialeffekte 2D: Olivier Malric; Musik: Sylvain Chomet; Orchestrierung und Ausführung: Terry Davis; Tongestaltung: Jean Goudier

STIMMEN

Jean-Claude Donda (Monsieur Taticheff), Eilidh Rankin (Alice), Jill Aigrot, Didier Guston, Frédéric Lebon (The Britoons), Tom Urie

PRODUKTION, VERLEIH

Django Films, Ciné B; Produzenten: Sally Chomet, Bob Last; assoziierte Produzenten: Philippe Carcasonne, Jake Eberts. Grossbritannien, Frankreich 2010. Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich

DESPICABLE ME
Pierre Coffin, Chris Renaud

Bösewichter, wer wüsste das nicht, sind im Kino die interessanteren Charaktere, und der Bösewicht hier hat es ganz schön in sich. Schon das Aussehen: Gru (im Original mit russisch-ungarischem Akzent lebhaft und engagiert gesprochen von *Steve Carell*) hat einen flachen Glatzkopf mit langer, spitzzulaufender Nase, einen runden, weiten Körper und – welch eigentümlicher Kontrast – lange, dünne Beine. Mit einem ökologisch zweifelhaften Ungetüm fährt er zu Beginn des Films zu einem Coffee-Shop, friert die Leute in der Schlange vor ihm kurzerhand ein und zersticht die Luftballons argloser Kinder. Fast scheint es, als wolle Gru alle schlechten Eigenschaften der Superverbrecher der Kinogeschichte, von Fantomas bis Goldfinger, auf sich vereinen. Einem Tony Soprano gleich wohnt er in der ruhigen Vorstadt. Zwischen all den weissen Zäunen und blühenden Büschen fällt sein schwarzes Haus allerdings sofort auf. Doch was sich darunter verbirgt, nämlich ein unterirdisches Labor, das von einem *mad scientist* geleitet wird, ahnen auch die Nachbarn nicht. Wie weiland Maxwell Smart aus der US-Serie MINIMAX verschwindet Gru über einen Fahrstuhl ins Erdinnere, wo sich ein riesiger Raum auftut, der in seiner Weite und Grosszügigkeit an die Entwürfe des berühmten Produktionsdesigners Ken Adam, egal ob für James Bond oder für Stanley Kubricks DR. STRANGELOVE, erinnert. Hier greift ein Rädchen ins andere, ausfahrbare Plattformen und schwenkbare Kräne nutzen den Raum und verschaffen Überblick. Gru – und das ist eine der schönsten und witzigsten Ideen des Films – gebietet über eine Heerschar von sogenannten Minions: kleine, gelbe Eierköpfe, mal einäugig, mal zweiäugig, dämlich, aber voller Tatendrang, in einem abgehackten Kauderwelsch sprechend, das nicht zu verstehen ist. Sie sind die eigentlichen Stars des Films.

Gru sieht sich gern als grösster Bösewicht aller Zeiten, immerhin besitzt er die Freiheitsstatue – wenn auch bloss die Miniaturausgabe aus Las Vegas. Doch der Nachwuchs schläft nicht. So hat sein Erzrivale Vector, ein verwöhnter Teenager, die Pyramiden von Gizeh geklaut und durch Attrappen ersetzt. Ein *heist*, der nur schwer zu toppen ist. Da kommt Gru auf die Idee, den Mond vom Himmel zu holen. Dazu dringend vonnöten: eine Laserpistole, mit der sich der Trabant auf tragbare Grösse schrumpfen lässt.

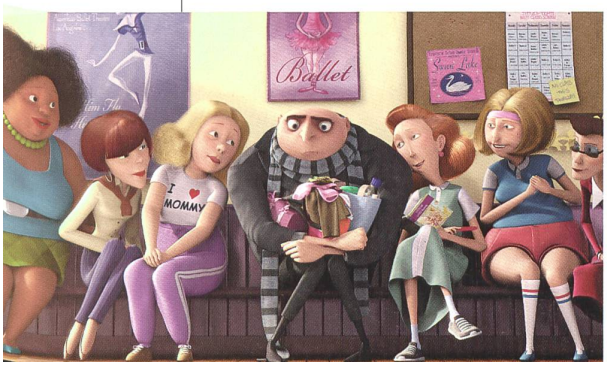
DESPICABLE ME ist, mit umgekehrten Vorzeichen, am ehesten mit dem Pixar-Trickfilm THE INCREDIBLES (2004) vergleichbar. Hier wie dort treten Superhelden gegen Superbösewichter an, verquicken sich Abenteuer und Alltag, versteckt sich hinter der Fassade des unscheinbaren Vorstadtlebens eine Phantasiewelt – so, wie sie nur im Trickfilm möglich ist. THE INCREDIBLES funktionierte auch deswegen so gut, weil dort eine Familie mit glaubwürdigen zwischenmenschlichen Konflikten und Problemen beschrieben wurde. Eine Erkenntnis, die auch Pierre Coffin und Chris Renaud, die Regisseure von DESPICABLE ME, nutzen. Und so führen sie drei süsse kleine Mädchen namens Margo, Edith und Agnes ein, drei Waisen, die Gru unverhofft für seinen Plan, besagte Laserpistole zu klauen, nutzen kann. Dafür muss er sie allerdings adoptieren, und plötzlich erwischt sich Gru dabei, wie er die Kleinen zu Ballettstunden fährt und ihnen Gutenachtgeschichten erzählt. Sollte dieser Superbösewicht tatsächlich ein Herz haben?

Das klingt natürlich alles ziemlich verrückt. Coffin und Renaud fabulieren einfach drauflos und schiessen, besonders bei einigen waffenstrotzenden Duellen, auch über das Ziel hinaus. Die Zügellosigkeit der Erzählung zeugt dabei immer auch vom Ideenreichtum und der Originalität der Macher. Komödie, Drama, Action, Science-fiction, Krimi – wild jonglieren sie mit den Genres und erweisen auch den Zeichentrickfilmen der Warner Brothers ihre Reverenz. Dabei verlieren die Drehbuchautoren *Cinco Paul* und *Ken Daurio* nie die Charaktere aus den Augen. Sie sind lebendig umrissen. So schlägt sich Gru zum Beispiel mit einer dominanten Mutter herum, während Vector im Schatten seines Vaters steht. Familie ist in DESPICABLE ME zuallererst ein Hort für Neurosen und Probleme, der Grundstein für eine kriminelle Karriere. Dazu macht sich der Film einige Gedanken zu Ruhm (wenn auch ins Negative verkehrt), Moral und Verantwortung. Spass machen auch immer kleine Angebote an den Zuschauer. So will sich einer der Superverbrecher bei einer Bank Geld leihen. Natürlich ist es nicht irgendeine Bank, sondern die «Evil Bank, formerly Lehman Brothers».

Anlässlich von DESPICABLE ME trat US-Kritikerpapst Roger Ebert eine Diskussion um die Qualität von 3D los. Der 3D-Prozess produziere Bilder, die zu dunkel seien. Man solle den Preisaufschlag sparen und den Film wie gewohnt in 2D schauen. Im Wochenmagazin «Newsweek» legt er sogar nach: «3D fügt dem Filmerlebnis nichts Wesentliches hinzu. Einige empfinden es als störende Ablenkung. Andere kriegen davon Übelkeit und Kopfschmerzen.» Einer derartigen Borniertheit, die auch immer die Weigerung bedeutet, sich mit neuen Techniken auseinander zu setzen oder ihre Qualitäten zu entdecken, steht der Optimismus deutscher Kinobesitzer entgegen, für die 3D-Filme nach wie vor «ganz hervorragend» funktionieren, so ein Cinemaxx-Vorstand. Auch DESPICABLE ME überzeugt, ähnlich wie zuletzt TOY STORY 3, durch makellose, computeranimierte Bilder, die mit ihrer dritten Dimension nicht zu sehr angeben, in einigen Szenen aber, etwa bei einer Achterbahnfahrt, schlichtweg atemberaubend sind und Spass machen. Mehr kann man nicht verlangen.

Michael Ranze

DESPICABLE ME (ICH - EINFACH UNVERBESSERLICH)
R: Chris Renaud, Pierre Coffin; B: Ken Daurio, Cinco Paul; S: Gregory Perler, Pamela Ziegenhagen-Shefland; A: Yarrow Cheney; M: Heitor Pereira, Pharrell Williams; Stimmen: Steve Carell (Gru), Jason Segel (Vector), Russell Brand (Dr. Nefario), Julie Andrews (Grus Mutter), Will Arnett (Mr. Perkins), Pierre Coffin (div. Minions), Chris Renaud (Dave Minion). P: Illumination Entertainment. USA 2010. Farbe; 94 Min. CH-V: Universal Pictures International, Zürich



SI PUÒ FARE
Giulio Manfredonia

Auch für Verrückte soll es ein Leben in Würde geben, so die These von SI PUÒ FARE, einem Spielfilm, der auf realen Begebenheiten basiert. Mailand 1983: Der Linksintellektuelle Nello Trebbi fordert in einem Buch die Linke auf, unter Wahrung der eigenen Werte sich dem Markt zu stellen. Der Gewerkschaft sind diese Ideen zu progressiv, während Nellos Ansichten seiner Lebenspartnerin Sara, sie ist Modedesignerin, zu altmodisch sind. (Im Verlauf der Geschichte wird sich zeigen, dass ein tieferer Zusammenhang zwischen den scheinbar so unterschiedlichen Lebensrealitäten der beiden besteht, die sich einer simplen politischen Zuordnung, wie sie Nello versucht, entziehen.) Was Nello Sara vorwirft, unterstellt ihm nun die Union: Er habe sich verkauft! Als in Ungnade Gefallener wird er kaltgestellt und zur Übernahme der Stelle eines Managers der «Co-Operative 180» verknurrt. Diese entpuppt sich als eine Einrichtung für ehemalige Insassen der Psychiatrie, die dank Paragraph 180, der die Auflösung aller psychiatrischen Anstalten in Italien verlangte, eigentlich frei sind zu gehen, wohin sie wollen. Gegründet wurde die Institution von Dottor del Vecchio, der von den Patienten zwar meint, sie heim zu ihren Familien zu schicken, mache sie nur verrückter. Doch stellt er sie mit Medikamenten ruhig, als Arbeitsbeschäftigung heisst es, stumpfsinnig Briefe zu frankieren oder Etiketten zu kleben. Hier wird Nello zusammen mit den Insassen seine These umsetzen und beweisen, dass der Weg auf den Markt nicht nur möglich, sondern für die Behinderten auch durchaus nutzbringend ist.

Kraftvoll unterstreicht die von Balkansound und sphärischen Western inspirierte Musik von *Pivio* und *Aldo De Scalzi* den temporeichen Anfang. Ohne jegliche musikalische Akzentuierung folgt darauf die erste Begegnung mit den psychisch Kranken, berührend werden Schicksale, Verletzungen, Phantasien angedeutet. Nello beruft die erste "Vollversammlung" ein: aus Insassen werden «soci», gleichberechtigte Mitglieder der Kooperative, die sich zwischen staatlicher Unterstützung und Markt zu entscheiden haben. Ideen für eine produktive Tätigkeit werden gesammelt – auch die unmöglichsten werden von Nello mit «si può fare» bekräftigt. Mit viel Enthusiasmus und nicht ohne Widerstände entsteht die «Antica Co-operativa 180 – Parquet e Fantasia»: im Verlegen von Parkettböden findet sie eine Dienstleistungsnische zur Sicherung ihres Lebensunterhalts.

Geschickt werden aus der reichhaltigen Figurenkonstellation lustvoll und mit grosser Emotionalität Charaktere voller Widersprüche und kontrastreiche Geschichten entwickelt, ohne den Blick für's Ganze zu verlieren. Das Spiel wird durch Persiflage und Anspielungen auf die Traumwelt des Kinos erweitert. Der stoisch stumme autistische Robby etwa, der zum Präsidenten der Genossenschaft erkoren wird, wirkt wie einem Ganovenfilm entsprungen. Die musikalische Untermalung assoziiert unterschiedliche filmische Genres.

Die Co-operative der Verrückten – ein filmisches Märchen? Ja und Nein. Den Menschen mit Funktionsstörungen wird hier zwar eine Tatkraft zugestanden, die sie sonst wohl nicht haben, ja nicht haben könnten, ohne selbst Schaden zu nehmen. Grenzen zwischen sogenannt normalen und nicht normalen Filmhelden verwischen. Doch zwischenmenschlich heikle Themen werden nicht ausgeklammert. Wird die Hälfte der Medikamentendosis abgesetzt, steigt nicht nur die Arbeitspotenz, sondern auch die gesamte Lebensenergie. Davon erzählt die Nebengeschichte um Gigio und trifft einen Nerv. Gigio gibt Nello zu Beginn mit seiner subversiven Methode des Briefmarkenklebens – der Stapel Briefe entpuppt sich als Daumenkino – den Anstoss, fest mit der Kreativität der psychisch Behinderten zu zählen. Doch Gigios eigene Kreativität, sein Geschick, auch sein Charme, helfen ihm über die Erkenntnis, dass seine Möglichkeiten eingeschränkt sind, nicht hinweg. Er erhängt sich aus seelischer Verletzung im Treppenhaus der Co-operative, zu seinen Füssen liegt ein schwarzes Notizbuch – ein von ihm gezeichnetes Daumenkino. Mit seinem Tod ist das immer wieder gefährdete Projekt an seinem Tiefpunkt angelangt. Nello verlässt voller Schuldgefühle die Co-operative und verdingt sich an Padella, seinen Erzrivalen bei seiner Geliebten. Doch ausgerechnet Dottor Del Vecchio, der den Aktivitäten Nellos gegenüber immer skeptisch bis feindlich eingestellt war, attestiert in seinem Untersuchungsbericht dem Projekt aus psychiatrischer Sicht bahnbrechenden Erfolg. Die «socis» holen sich ihren «Signor Nello» zurück, die Co-operative erhält Nachwuchs aus der Irrenanstalt und der stumme Präsident Robby hält eine wunderbare Begrüssungsrede.

SI PUÓ FARE ist den im Italien der achtziger Jahre entstandenen sozialen Co-operativen gewidmet. Etwa dem Unternehmen «Noncello» in Pordenone, das sich erfolgreich dem professionellen Verlegen von Parkettböden verschrieb. Heute soll es mehr als 2 500 Genossenschaften für fast 30 000 Beschäftigte geben. Die Tragikomödie reiht sich ein in eine lange Tradition von Filmen, die am Beispiel von Psychiatrie und Randständigen soziale, historische und emotionale Themen reflektieren und den Genossenschaftsgedanken als solidarische Unternehmensform hochhalten.

Judith Rutishauser

Stab
Regie: Giulio Manfredonia; Buch: Fabio Bonifacci, Giulio Manfredonia; Kamera: Roberto Forza; Schnitt: Cecilia Zanuso; Ausstattung: Marco Belluzzi; Musik: Aldo de Scalzi, Pivio de Scalzi

Darsteller (Rolle)
Claudio Bisio (Nello), Anita Caprioli (Sara), Giorgio Colangeli (Dottor Del Vecchio), Giuseppe Battiston (Dottor Federico Furlan), Andrea Bosca (Gigio), Giovanni Calcagno (Luca), Andrea Gattinoni (Robby), Michele De Virgilio (Niki), Bebo Storti (Padella)

Produktion, Verleih
Produzent: Angelo Rizzoli; Italien 2008. Farbe; 111 Min. CH-Verleih: Cinélibre; Bern

LA DANSE – LE BALLET DE L'OPÉRA DE PARIS
Frederick Wiseman

Frederick Wiseman ist unbestritten ein Meister seines Fachs; er hat in seinem vierzigjährigen Filmschaffen verschiedenste Meilensteine des Direct Cinema gesetzt. Mit gnadenlos genau beobachtendem Blick nahm er so manche Einrichtung ins Visier, drang ins Innerste von Institutionen und Menschen vor und scheute sich trotz seines vermeintlich unschuldigen «fly on the wall»-Stils nicht, das Gefilmte in Einstellungsgrössen und Schnitt zu kommentieren, ihm seine ganz persönliche emotionale Handschrift zu geben. Unvergesslich, wie er in HIGH SCHOOL den heftig artikulierenden Mund der Spanischlehrerin rahmt, um deren strengen Eifer zu entlarven. Doch sein Blick ist stets auch ein liebevoller, überaus menschlicher, der die schwer pubertierenden Kids in HIGH SCHOOL, die mental Kranken in TITICUT FOLLIES oder die Sterbenden in NEAR DEATH respektvoll beobachtet.

Mit LA DANSE – LE BALLET DE L'OPÉRA DE PARIS schafft es endlich wieder einmal ein Werk Wisemans hierzulande bis zur Auswertung im Kino. Voll Staunen und Bewunderung dringt Wiseman in seinem neusten Opus tief in das komplexe Uhrwerk der prominenten Institution vor und geht mit gewohnter Geduld kleinsten Mechanismen des elitären Kulturapparatus nach. Die 158-minütige Dokumentation beginnt mit einer schnell geschnittenen Sequenz, die uns vom panoramischen Ausblick, hoch über den Dächern von Paris, vorbei an der gewaltigen pittoresken Fassade des Opernhauses bis tief hinunter in die labyrinthischen Katakomben der Kanalisation führt. Die Prämisse ist klar gesetzt: Wiseman wird das Wesen des Pariser Opernballets wie ein gut geschütztes Geheimnis ergründen und in seinem innersten Kern erfassen.

In den dicht verspiegelten Proberäumen herrscht knallharte Disziplin. Weltberühmte Choreografen trainieren hier unermüdlich mit den Tänzern, die in fast unheimlichem Gehorsam quasi im Moment der Äusserung präzise die feinsten Korrekturen in minutiös geplante Bewegungsabläufe umsetzen; immer und immer wieder schrauben sich die Körper zur Pirouette hoch, um dann scheinbar fliegend wieder in sich zusammenzusinken. Die minimen Veränderungen sind für das ungeübte Auge kaum nachvollziehbar. Der Umgangston ist überraschend sanft, oft nur gehaucht; von feiner Exotik auch die französische Terminologie – «plié, jeté, ballotté, arabesque, glissade» –, in der die Tänzer mal mit englischem, mal mit russischem Akzent angewiesen werden. Fallen ist nicht gleich Fallen – neben der körperlichen Präzision auf Spitzensportlerniveau wird den Tänzern auch eine grosse emotionale Sensibilität abverlangt. Wenn die tanzende Medea zitternd ihre Kinder mit deren Blut bestreicht und danach rasend, einer wildgewordenen Löwin gleich, ihren roten Mantel mit dem Mund ergreift und ihn über die Bühne schleppt, schimmert in ihren weitaufgerissenen Augen der ganze kindermordende Wahnsinn durch, der dieser Rolle gebührt.

Die Ausschnitte von Trainingsabläufen und Aufführungen zeugen vom vielfältigen Repertoire mit modernen und klassischen Stücken, deren Inhalte sich nur bruchstückartig erahnen lassen – der Schnitt bemüht sich weniger um Chronologie der Handlungsabläufe als vielmehr um einen ebenfalls tänzerisch anmutenden Rhythmus. Schwebend, einem unruhigen Hausgeist gleich, schleicht die Kamera von *John Davey* durch die engen Korridore, windet sich aus dem Kellergeschoss über geschwungene Treppen hoch in die Proberäume des Dachgeschosses mit der grossartigen Aussicht, um dort atemlos einer Art stummem Monolog beizuwohnen, den eine junge Tänzerin mit schmerzverzerrtem Gesicht dem Spiegel vortanzt.

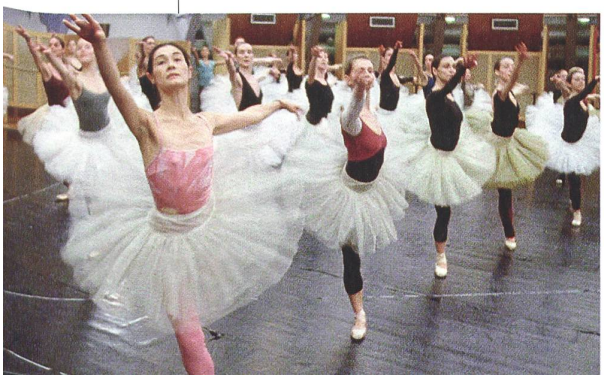
Wiseman wäre nicht Wiseman, würde er nicht auch mit der Neugierde eines Anatomen den Ballet-Tempel in all seinen Teilstrukturen durchleuchten. Er führt uns in Garderoben, Kantine, Verwaltungsbüros, Technikräume und Kostümateliers und wird Zeuge der magischen Konzentration, welche die eifrigen Arbeiter an den Tag legen. Wunderschöne Detailaufnahmen zeigen, wie Stofflaken in ätzende Farbmasse getaucht und Goldpailletten zusammengekniffenen Auges angenäht werden – das Surren der Nähmaschine steht im Wettstreit mit den leise hörbaren Klavierklängen aus den Proberäumen.

Verblüffend authentisch gibt sich auch die ambitionierte künstlerische Leiterin Brigitte Lefèvre – von einer Star Ballerina ehrfürchtig als «Gott» betitelt –, wenn sie mit rhetorisch begabtem Redeschwall am Telefon verhandelt, ihre Stars wie «Rennwagen mit unterschiedlicher PS» verkauft und nebenbei ein Gala Dinner für die grossen amerikanischen Sponsoren organisiert.

Auf das Stimmengewirr der Premiere folgt dann wieder poetische Stille auf dem Dach, wo ein Bienenzüchter mit graziösen Bewegungen sein summendes Völkchen kontrolliert. Auch das Einsammeln des Abfalls zwischen den rotgepolsterten Sitzreihen wird zum Ballet, das Staubsaugen zur kunstvollen Kür. Traumwandlerisch verknüpft die Montage die stimmungsvollen Details mit den Aufnahmen der Proben; die Kamera antizipiert die Bewegungen der tanzenden Körper, filmt sie in langen, grossen Einstellungen, so dass sie in ihrer Ganzheit erfasst werden können. Die Dramaturgie des Staunens überträgt sich ungefiltert auf den Zuschauer: Wenn am Ende einer schwierigen Ballettsequenz die Tänzer nebeneinander am Boden liegen, die verschwitzten Brustkörbe sich senken und heben wie nach einem Liebesakt, atmen auch wir erleichtert auf. Eine kurze Verschnaufpause sei den Körpern gegönnt, bis Sekunden später ein beharrliches «encore une fois» sie zur nächsten Runde bittet.

Sascha Lara Bleuler

Regie: Frederick Wiseman; Kamera: John Davey; Schnitt: Frederick Wiseman, Valérie Pico; Ton: Frederick Wiseman. Produktion: Idéale Audience, Zipporah Films; Françoise Gazio, Pierre-Olivier Bardet, F. Wiseman. Frankreich, USA 2009. 158 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



LA RAGAZZA DEL LAGO
Andrea Molaioli

Mit einer Panoramaaufnahme eines Städtchens zwischen wolkenverhangenen Bergen beginnt LA RAGAZZA DEL LAGO. Die Kamera folgt einem kleinen Mädchen auf dem Nachhauseweg, es grüsst jemanden auf der Strasse. Ein roter Lieferwagen nähert sich langsam der Kleinen, hält neben ihr. Ein Wortwechsel, dann steigt sie ein. Die Kamera fährt langsam auf das Auto zu. Der Lieferwagen fährt aus dem Bild.

Ein älterer distinguierter Herr mit Glatze und grauen Haaren steigt aus einem dunklen Auto aus und verabschiedet sich vom Chauffeur des Wagens mit «Ciao». Er öffnet die Haustüre und entnimmt dem mit «Sanzio» angeschriebenen Briefkasten die Post. In der Wohnung öffnet er noch im Mantel einen Brief, der mit den Worten «Amore mio» beginnt. Nachdenklich schaut er ins Leere.

So verschränken sich gleich zu Beginn ein Kriminalfall mit der privaten Geschichte des ermittelnden Kommissars. Sanzio wird in das Städtchen im Friaul gerufen, wo das Mädchen vermisst wird. Es taucht zwar wieder auf, erzählt aber von etwas Seltsamem, was es an einem nahegelegenen See gesehen habe. Sanzio und sein Begleiter fahren zum Schlangensee und entdecken dort eine Leiche, eine junge Frau, nackt, nur mit einer blauen Jacke bedeckt. Es sind keine Spuren äusserer Gewaltanwendung zu bemerken. Ein blauer Fleck am Hals könnte allerdings von einer Hand herrühren, die die junge Frau unter Wasser gedrückt hat. Sie scheint sich nicht gewehrt zu haben und liegt hier wie sorgfältig drapiert vor der glatten Oberfläche des Sees. Ein Hauch von TWIN PEAK liegt in der Luft.

Doch was sich als «Mystery-Thriller» ankündigt, entpuppt sich bald als ruhige, sorgsam entwickelte psychologische Studie, zu der die Suche nach dem Täter für den Kommissar wird. Verdächtig sind viele: der von seiner Tochter besessene Vater, der unzählige Videoaufnahmen nur von ihr gemacht hat, ihre Halbschwester, der seltsam verschlossene jugendliche Freund, der CDs von ihr aufbewahrt und, als ihr Rucksack bei ihm gefunden wird, davonrennt, der Coach ihrer Eishockeymannschaft, der verschiedentlich Annäherungsversuche gemacht hat, der verrückte Mario und sein behinderter Vater. Aber auch Corrado und Chiara Canali, deren behinderter Sohn Angelo die Tote des öftern gehütet hatte. Die beiden leben seit dem Tod ihres Sohnes (Angelo ist dreijährig an einem Stückchen Biskuit erstickt) getrennt, das Handy der Toten weist zahlreiche Anrufe an Corrado nach.

Das Zentrum der Ermittlung ist Kommissar Sanzio, die Kamera folgt, meist in Halbtotalen, ruhig seinen Gängen durch das Städtchen, seinen melancholischen Blicken auf Landschaft oder Personen; in Nahaufnamen fasst sie ihn und sein Gegenüber in Gesprächen, die meist nüchtern und ruhig verlaufen, hin und wieder aber von unwilligen Ausbrüchen akzentuiert werden. Der Film schafft in seinen breitformatigen Bildern viel Raum, die Aufnahmen wirken oft wie innere Bilder des Kommissars, in denen seine Introspektion wie nachhallt.

LA RAGAZZA DEL LAGO zeichnet ein melancholisch stimmendes Bild eines Provinzstädtchens voller Geheimnisse und dunkler Geschichten von Unvermögen, Einsamkeit und Verzweiflung. Wie ein roter Faden zieht sich das Thema der schwierigen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern durch den Film. «Non lo so», entgegnet die jugendliche Tochter wütend dem Kommissar, als er sie befragt, weshalb sie plötzlich das Klavierspiel aufgegeben habe. Keiner, nicht einmal der Kommissar (auch wenn der Fall gelöst wird) weiss, weshalb sich andere so verhalten, wie sie es tun; und schon gar niemand weiss, weshalb er selbst sich so verhält.

Josef Stutzer

R: Andrea Molaioli; B: Sandro Petraglia; nach einem Roman von Karin Fossum; K: Ramiro Civita; S: Giogiò Franchini; M: Teho Teardo. D (R): Toni Servillo (Commissario Sanzio), Denis Fasolo (Roberto), Nello Mascia (Alfredo), Giulia Michelini (Francesca), Marco Baliani (Nadal), Fausto Maria Siarappa (Ispettore Siboldi), Franco Ravera (Mario). P: Indigo Film; Nicola Giuliani. Italien 2007. 95 Min. CH-V: Cinélibre; Bern

URS FISCHER
Iwan Schumacher

Ein Riesen-Teddy sitzt im Licht einer Riesen-Nachttischlampe einsam und selbstversunken in der nächtlichen Landschaft. Grosse brennende Wachsfiguren zerfliessen vor den Augen der Ausstellungsbesucher. Erstarrte, an einem Draht aufgereihte blaue Regentropfen bieten sich dem Publikum zum Lustwandeln an. Dies sind nur drei Objekte des Schweizer Künstlers Urs Fischer, der in seinem Œuvre unbeschwert Kunsttradition und Pop Art verbindet und mit einer Prise melancholischem Witz vermischt. Seine Installationen sind oft schon rein aufgrund ihrer Grösse spektakulär und sorgen ebenso für Staunen wie für Erheiterung. Weltweit. Als Shooting Star der internationalen Kunstszene bespielt der Mittdreissiger Urs Fischer schon seit rund einem Jahrzehnt die Kunsthäuser von Zürich bis New York und von Amsterdam bis Sydney. Der nach ihm benannte Porträtfilm von Iwan Schumacher gibt Einblick in sein Schaffen und verfolgt insbesondere die Entstehung seiner ersten Einzelausstellung in den USA.

Iwan Schumacher – Filmautor unter anderem der Politrecherche GASSER & GASSER (1994), des Musikfilms TRÜMPI (1999) oder des Künstlerporträts MARKUS RAETZ (2007) – zeigt in seinem jüngsten Titel den unprätentiösen, nicht sonderlich gesprächigen Künstler bei seinem Tagwerk. Man sieht Urs Fischer vor dem Computer in seinem riesigen New Yorker Atelier, beim Austausch mit Kurator oder Techniker, beim Ping-Pong-Spielen mit Hund Reginald oder unterwegs von einer Weltstadt zur anderen. Der schöpferische Prozess erweist sich als eher prosaisch und langwierig: Oft entstehen die Werke als Bricolage in "gebastelter" Kleinarbeit. Davon ausgehend, werden die Modelle von Hochpräzisionsmaschinen vermessen, ins Gigantische vergrössert und dann gegossen oder ausgefräst. Bei der Ausführung und der Organisation seiner Projekte steht Fischer ein grosser Mitarbeiterstab zu Diensten, der ein bisschen an die Factory von Warhols "Kunstfabrik" erinnert. Techniker und Museen sind dabei im-

mer wieder sehr gefordert – sowohl bei der Herstellung von Fischers Arbeiten als auch bei deren Platzierung im Raum, wo ein Werk allein durch seine Positionierung oft wie neu erfunden wird.

Der Faszination der Werke von Urs Fischer wird und kann der Film nur ansatzweise gerecht werden – gerade weil das Raumerlebnis so wichtig ist: Urs Fischer liebt es, unterschiedliche Grössendimensionen miteinander zu vermengen, in die dritte und vierte Dimension auszugreifen, wenn er seine Objekte für die Ausstellungsbesucher begehbar und zeitgebunden erlebbar macht. Dabei ist das kreative Brodeln im nach aussen hin cool wirkenden Protagonisten erahnbar: Ein ähnliches Spannungsfeld, wie der sanfte Künstler mit dem tätowierten Oberkörper in sich selbst zu bergen scheint, durchdringt auch seine massigen Werke, die immer auch etwas Verschmitztes haben.

Diesen spitzbübischen Humor übernimmt der Film mitunter auch für sich selbst: etwa wenn ein schlaffes Plüschtier auf dem Ateliersofa mit einem harten Schnitt in Analogie zum fülligen Künstler gesetzt wird oder wenn comicartige Gedankenblasen das innere Brainstorming des Kunstschaffenden ins Bild fassen. Die Kamera von Altmeister *Pio Corradi* ebenso wie der temporeiche Schnitt von *Anja Bombelli* und die Musik von *Victor Moser* sorgen für die ausgewogene Struktur und den munteren Drive des Films. So porträtiert URS FISCHER nicht nur den eigenwilligen Künstler, sondern gibt auch Einblick hinter die Kulissen einer (Kunst-) Welt im Umbruch, um Fragen aufzuwerfen rund um das Wesen der zeitgenössischen Kunst, die Vermengung von Kunst und Vermarktung und einen Kunstbetrieb, in dem Künstler als hochdotierte Global Players agieren.

Doris Senn

R: Iwan Schumacher; B: I. Schumacher, Martin Jaeggi; K: Pio Corradi, I. Schumacher; S: Anja Bombelli; M: Victor Moser; SD: Jürg von Allmen. P: Schumacher & Frey. Schweiz 2010. HD; 16:9; 98 Min. CH-V: Look Now!, Zürich

HUGO KOBLET – PÉDALEUR DE CHARME

Daniel von Aarburg

Eine Szene gibt es in diesem Film, die stets wiederkehrt und so zum Markenzeichen des Titelhelden wird. Hinter der Ziellinie benetzt sich Hugo Koblet, auch nach sechzig Jahren noch eines der grössten Sportidole der Schweiz, mit Trinkwasser die Hände, fährt sich damit durch die dichten Haare und kämmt sie zurecht. Trotz aller Anstrengung gilt sein erster Gedanke dem perfekten Äusseren. Eine gute Leistung wird im beginnenden Fernsehzeitalter erst durch eine perfekte Präsentation weitergeleitet und verbreitet. Der Sportler als Medienstar.

Koblet, 1925 als Sohn eines Zürcher Bäckers geboren, gewann 1950 als erster Ausländer den Giro d'Italia, im Jahr darauf sogar die Tour de France – gleich bei seiner ersten Teilnahme. Eine Erfolgsgeschichte, die geradezu danach ruft, auf Zelluloid gebannt zu werden, zumal sie mit dem plötzlichen sportlichen Abstieg, finanziellen Ruin, regem Liebesleben, Scheidung und Unfalltod mit nur 39 Jahren genug Tragik für ein Filmdrama enthält. Aufgrund seiner Attraktivität, seiner Extrovertiertheit und seiner Eleganz gab der französische Sänger Jacques Grello dem Radsportler den Namen «Pédaleur de charme» – noch so eine Zuweisung, die Kinotauglichkeit signalisiert. Daniel von Aarburg hat sich nun entschieden, das Leben von Hugo Koblet in einer Mischung aus Interviews, zeitgenössischen Berichten und Spielszenen nachzuzeichnen. Keine reine Dokumentation, kein narrativer Spielfilm – mit dieser Zwitterform folgt von Aarburg einem Trend im aktuellen Dokumentarfilm, der sich vom Fernsehen – hier sei nur an Guido Knopp und seine gefällige Aufbereitung deutscher Geschichte erinnert – beeinflusst zeigt: Begebenheiten, für die es keine Bilder gibt, werden – von Aarburg gab das auf der Piazza Grande in Locarno offen zu – mit künstlerischer Freiheit und, vor allem im Privatleben, mit viel Phantasie nachgestellt.

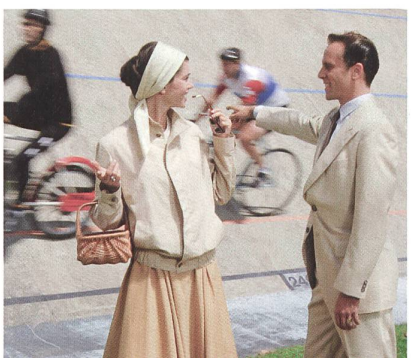
Koblet liegen die Frauen zu Füssen: weibliche Fans, flirtende Kellnerinnen, kurzzeitige Verlobung mit der österreichischen Schauspielerin Waltraud Haas, später dann Heirat mit dem Fotomodel Sonja Brühl. Der Mann, der die Frauen liebte. Doch gerade in diesen Szenen, die mit ihren blassen Farben und der korrekten Ausstattung immer auch ein wenig aussehen, als seien sie in den fünfziger Jahren gedreht, bleibt die Inszenierung eigentümlich bieder und hausbacken. Titeldarsteller *Manuel Löwensberg* spielt zudem so zurückhaltend und steif, dass man ihm den lebenshungrigen Casanova kaum abnimmt. Dieser Eindruck wird durch seinen Off-Kommentar, der Gesehenes bestätigt und der Erzählung, die stets durch Interview-Schnipsel und Dokumentar-Bilder unterbrochen wird, Halt zu geben versucht, noch bestätigt.

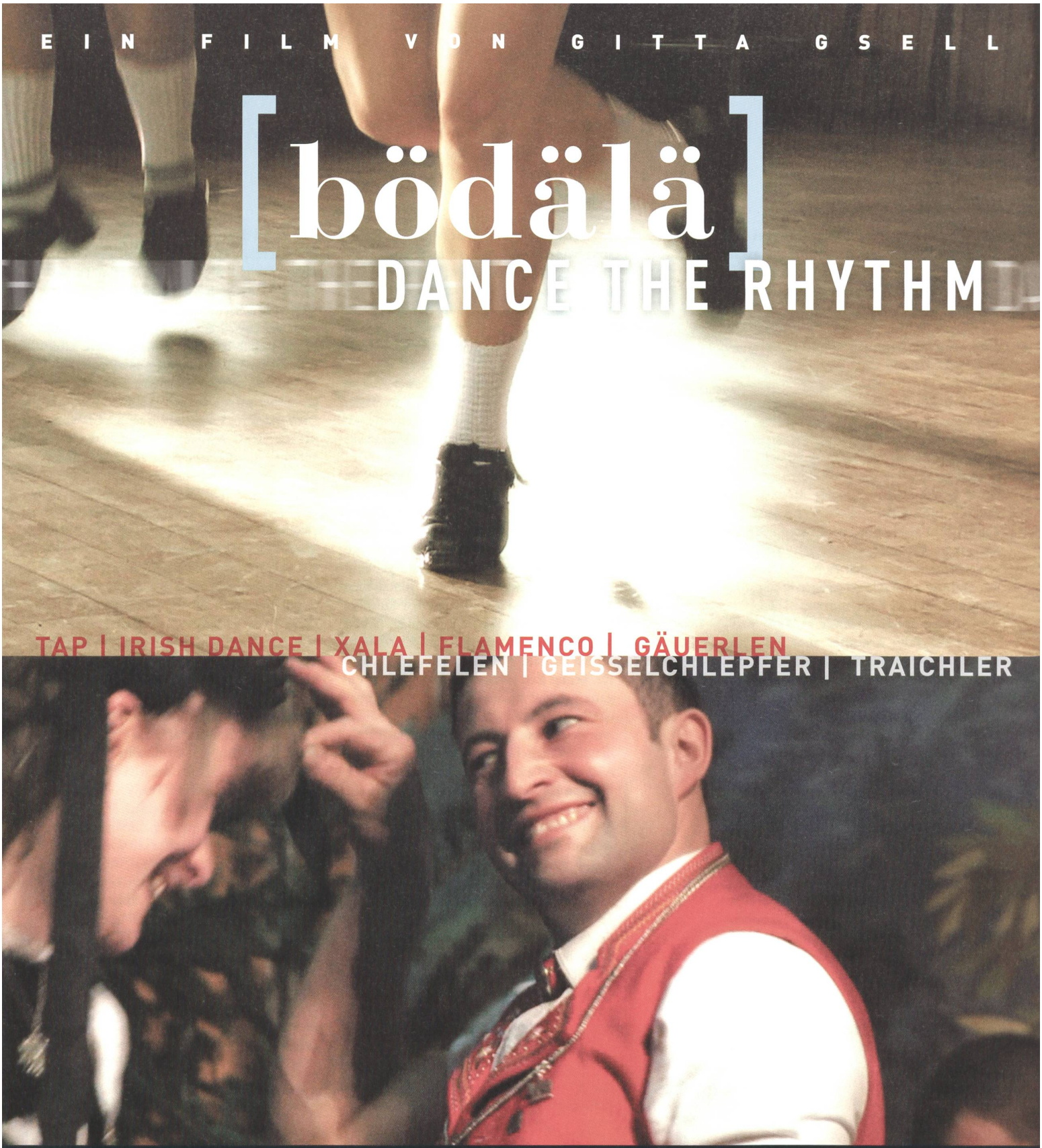
Ein wenig mehr Mut zur Kontroverse, vielleicht auch zur Klarstellung, hätte das Thema Doping vertragen. Koblet schluckt ein paar "Vitamintabletten" und gefährdet seine Gesundheit, so dass er bei der Tour de Suisse 1952 fast vom Rad fällt. Doch so richtig mag von Aarburg, der auch am Drehbuch mitschrieb, Doping nicht beim Namen nennen. Fast hat man den Eindruck, als solle hier nicht am Sockel eines grossen Idols gerüttelt werden.

Am interessantesten sind die Interviews mit Waltraud Haas, die gern auf ihre kurze Verlobungszeit zurückblickt, und vor allem mit Koblets Mannschaftskollegen und stärkstem Konkurrenten Ferdy Kübler. Kübler, 1950 Gewinner der Tour de France und zur Drehzeit schon über neunzig Jahre alt, fiel der Radsport nicht so leicht wie dem Tausendsassa Koblet. Er musste sich mehr erarbeiten, er musste mehr trainieren. Bewunderung und Anerkennung, aber auch ein wenig Neid und Bedauern sind in diesen Gesprächen zu spüren. Von dieser Tiefe hätte man sich als Zuschauer mehr gewünscht.

Michael Ranze

R: Daniel von Aarburg; B: D. von Aarburg, David Keller, Martin Witz; K: Pierre Mennel; S: Stefan Kälin; M: Balz Bachmann. D (R): Manuel Löwensberg (Hugo Koblet), Sarah Bühlmann (Sonja Koblet Bühl), Katharina Winkler (Waltraut Haas), Hanspeter Müller-Drossaart (Präsident Senn). P: maximage, Cornelia Seitler, Brigitte Hofer. Schweiz 2010. Farbe, s/w; 96 Min. CH-V: Walt Disney Studios, Zürich





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

POLICE, ADJECTIVE
Cornelius Porumboiu

Graue Strassen in einer tristen Stadt, abbröckelnde Plattenbaufassaden, Bäume im Herbst. Ein Jugendlicher auf dem Schulweg – ihm auf den Fersen ein nicht viel älterer Polizist in Zivil: Cristi. Er soll den Schüler beschatten, der von seinem Bruder beschuldigt wird, mit Hasch zu dealen. Und Cristi bespitzelt ihn – auf dem Pausenhof, über Mittag, nach Schulschluss. Er sammelt die Kippen, folgt Schulkollegen, wartet hier, dort, immer wieder – um dann am Feierabend alles fein säuberlich in handgeschriebenen Protokollen festzuhalten. Bald fragt er sich: wozu? Weshalb kleine Fische mit so viel Aufwand jagen, das Leben eines Jugendlichen zerstören, wenn das Gesetz eh bald geändert wird? Doch sein Chef findet: Gesetz ist Gesetz, Gewissen ist Gewissen, und die Polizei hat ihren Auftrag zu erfüllen …

Um dieses Dilemma kreist POLICE, ADJECTIVE, der zweite Film des rumänischen Regietalents Corneliu Porumboiu nach seinem erfolgreichen 12:08 EAST OF BUCHAREST von 2006. POLICE, ADJECTIVE ist ein Krimi ohne Plot – dafür mit dokumentarischer Präzision, wenn es um die Beschreibung des Alltags in einer rumänischen Kleinstadt geht. Auf die Frage, ob er ein Fan des antiken Dramas mit seiner Einheit von Ort, Zeit und Handlung sei, meinte Porumboiu in einem Gespräch: «Ja, definitiv. Ich mag auch diese Beschränkungen, die man einer Geschichte im Film auferlegt: Diese Konzentration auf eine Geschichte, die sich beinahe in Echtzeit abspielt.»

So macht POLICE, ADJECTIVE das Verstreichen der Zeit immer wieder zu einem physischen Erlebnis – was auch den Zuschauern viel Musse lässt, das Bild auszuloten. Auf die Frage, was Handlung für ihn bedeute, sagt Porumboiu: «Für den Polizisten im Film bedeutet alles, was er tut, Handlung: Es ist seine Aufgabe, zu verfolgen, zu warten, zu schauen. Er ist eine Art Jäger, der seine Beute beobachtet. Ich wiederum als Filmemacher wollte mich so ähnlich wie möglich wie mein Objekt verhalten – seinem Verhalten folgen, es in Ruhe beobachten. Dazu gehört auch sein Alltag, wenn er alleine ist, wenn er zu Hause isst, seine Routine. All das sagt mehr aus als zehn Seiten Dialog. Dabei versuchte ich, das ins Bild zu fassen und so dem innersten Wesen meiner Hauptfigur möglichst nahe zu kommen.» Zentral für den Film, meint der Regisseur, sei die Körpersprache – und die beherrscht Hauptdarsteller *Dragos Buçur*, der den schlaksigen, sympathischen Polizisten mimt, perfekt.

Der Regisseur wollte, wie er weiter erklärte, einen Krimi jenseits von Action und Nervenkitzel erzählen – und liess sich dafür «von der Realität inspirieren». Dabei berief er sich einerseits auf die Erfahrungen eines befreundeten Polizisten, dessen Alltag sich genauso unspektakulär ausnimmt wie im Film gezeigt – andererseits auf eine authentische Geschichte um den Verrat zwischen Brüdern, wobei es wie im Film um Haschisch ging. Mit einem Budget von einer Million Franken drehte der siebenunddreissigjährige Regisseur den Film auf 35 Millimeter (!) und gab ihm eine epische Länge von fast zwei Stunden. Die Kamera führte *Marius Panduru*, der zurzeit zu den gefragtesten seines Fachs in Rumänien gehört und mit dem Porumboiu schon früher zusammenarbeitete. Porumboiu: «Ich mag es, wenn sich die Charaktere ein bisschen wie auf der Bühne bewegen: Sie gehen von rechts nach links und wieder zurück. Sie kommen nie nahe zur Kamera oder werden nie in Grossaufnahme gezeigt.» So bleibt auch Panduru mehrheitlich auf Distanz, zeigt, wie die Figuren sich nähern, durchs Bild gehen und wieder verschwinden, oder folgt in langen Plansequenzen dem Parcours seiner Hauptfigur. Dabei erscheint alles in einem schäbigen Grau-Grün, wobei das Filmmaterial nur unwesentlich bearbeitet und die meisten Settings original übernommen wurden. Gedreht wurde in Vaslui – wo auch 12:08 EAST OF BUCHAREST entstand –, der Heimatstadt des Regisseurs ganz im Westen Rumäniens.

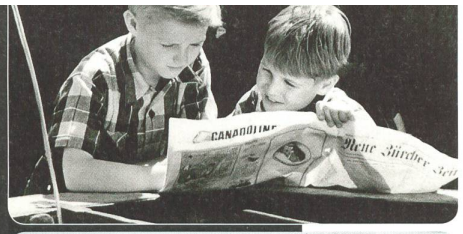
Immer wieder ist minutenlang kein Wort zu hören – nur gerade die Umgebungsgeräusche oder selten ein ironischer Farbtupfer: etwa das kitschige Liebeslied, das aus dem Computer von Cristis Frau dröhnt, während dieser alleine in der Küche seine Suppe löffelt. POLICE, ADJECTIVE ist ein visueller Film, der sogar Text als "Material" in Szene setzt. So führt uns der Film etwa die Protokolle vor Augen und lässt uns – ohne Off-Kommentar oder Schnitte – ausgiebig Zeit, sie zu lesen. Auf die Frage nach der Motivation für solche ebenso überraschenden wie kühnen Inserts verweist Porumboiu auf den Einfluss von Robert Bresson und meint: «Die Rapporte erschliessen wie eine dritte Instanz das, was wir bereits gesehen haben, fassen es noch einmal zusammen. Der Film besteht aus drei Teilen, die alle mit einem Rapport enden. Dabei sehen wir, was er sieht, aber nicht, was er dabei denkt. Mittels der Rapporte verschiebt sich auch unsere Wahrnehmung als Zuschauer. Es ist das, was vom Tag übrigbleibt: eine bürokratische Form des Resümees. Wie im Kino geht es um "Repräsentation" – also auch eine Art Metapher für den Film: Es geht um das Abbilden, Veranschaulichen. Wenn es dann zur zentralen Frage kommt, wird klar, dass die beiden Protagonisten, der Detektiv und sein Chef, verschiedene Konzepte haben, wenn es um die Darstellung der Welt geht.»

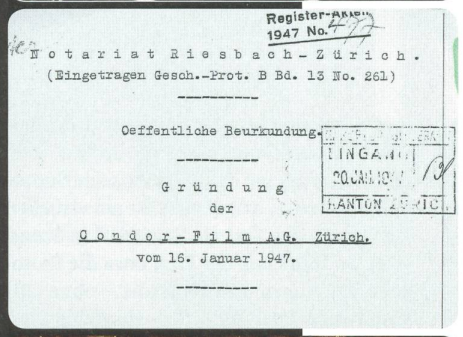
Doris Senn

POLITIST, ADJECTIV (POLICE, ADJECTIVE)
Stab
Regie: Corneliu Porumboiu; Buch: Corneliu Porumboiu; Kamera: Marius Panduru; Schnitt: Roxana Szel; Ausstattung: Mihaela Poenaru; Kostüme: Giorgiana Bostan; Ton: Alex Dragomir, Sebastian Zsemlye

Darsteller (Rolle)
Dragos Bucur (Cristi), Vlad Ivanov (Anghelache), Irina Saulescu (Anca), Ion Stoica (Nelu), Marian Ghenea (Staatsanwalt), Cosmin Selesi (Costi), Serban Georgevici (Sic, Polizist), George Remes (Vali), Adina Dulcu (Dana)

Produktion, Verleih
42 Km Film; Produzent: Corneliu Porumboiu, Marcela Ursu; Rumänien 2009. Format: 1:1.85; Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich



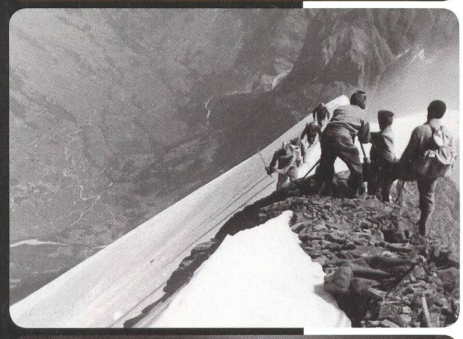


Register-Akten
1947 No. 2[illegible]

Notariat Riesbach-Zürich.
(Eingetragen Gesch.-Prot. B Bd. 13 No. 261)

Oeffentliche Beurkundung.

Gründung
der
Condor-Film A.G. Zürich.
vom 16. Januar 1947.

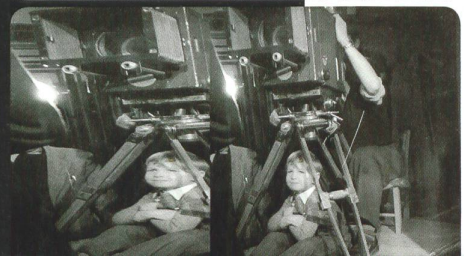


GRAT AM HIMMEL
A L'ASSAUT DU CIEL
MOUNTAIN MAGIC

Une production de la
CONDOR-FILM S.A. ZURICH
SUISSE · SWITZERLAND

Producteur · Produzent · Producer
HENRI FUETER

Réalisation et prises de vues
Künstlerische und technische Gestaltung
Directed and photographed by
OTTO RITTER



LEIDENSCHAFT FÜR FILM

Condor Films – Mikrospielfilme und "richtige" Filme

Ist einer, der Werbefilme macht, ein Filmemacher? Oder gar ein Künstler? – Die Filmbranche hat zum Werbefilm gemeinhin ein höchst zwiespältiges Verhältnis, obwohl sich fast jeder Regisseur irgendwann einmal für einen Werbefilm "verdingt" hat. Orson Welles, Federico Fellini, Martin Scorsese haben es getan, und sogar Akira Kurosawa hat für japanischen Whisky geworben – und damit KAGEMUSHA mitfinanziert. Aber in den Werklisten der Meister werden Werbefilme normalerweise schamhaft verschwiegen. So sehr man deren Ertrag aus finanzieller Sicht schätzt, aus künstlerischer Sicht rümpft man die Nase.

Das hat *Martin A. Fueter* in sechsundvierzig Jahren als Filmemacher zu Genüge erlebt. Dabei fährt er den Rolls-Royce der Branche, wie er selbst lachend erklärt. Gegen 3500 Werbespots hat Fueter in seiner langen Karriere produziert. Damit ist er in der Schweiz der Doyen dieser sowohl finanziell wie technisch aufwendigsten Filmgattung, die gleichzeitig höchst ökonomisch arbeitet, weil jene, die es bei gerade mal 500 Bildern auf die Sekunde genau nehmen, schon sträflich unpräzise sind.

Werbespots sind Mikrospielfilme, in denen ein einzelnes Bild gigantische Summen kosten und gleichzeitig pure Zeitverschwendung bedeuten kann. «Warum mache ich seit sechsundvierzig Jahren Werbefilme?» fragt sich Fueter und liefert die Antwort gleich selbst: «Es ist die Faszination, so kurz und präzise wie möglich Geschichten zu erzählen; Geschichten, die originell sind, leicht verständlich, und die deshalb haften bleiben.» Sein Suva-Spot für den Velohelm beispielsweise, in dem er die SCREAM-Hits buchstäblich zur eindrücklichen Warnung transformiert hat. Oder im Spot für die Coop-Bank, mit dem «Mr. Sammelklage» Ed Fagan durch Guerilla-Methoden zum Werbeträger gemacht wird. Es sind nur zwei von vielen kurzen Meisterwerken einer Filmgattung, die viel mehr zu bieten hat als bloss Kommerz.

Als Martin Fueter 1944 geboren wurde, war sein Weg ins Filmgeschäft praktisch vorgezeichnet. Seine Mutter *Anne-Marie Blanc* hatte man kurz zuvor als GILBERTE DE COURGENAY zur Ikone der Nation gemacht. Sein Vater *Heinrich Fueter* war Produktionsleiter bei der Praesens Film gewesen und hatte die Gloriafilm ins Studio «Bellerive» ans Zürcher Bellevue gebracht. Schon als Dreikäsehoch war der kleine Martin also mittendrin im Filmgeschäft. Ein altes Foto zeigt ihn gebannt unter dem Dreibein einer Filmkamera sitzend.

Mit der 1947 gegründeten Condor-Film AG spezialisierte sich Heinrich Fueter auf PR-Filme, Lehrfilme oder Dokumentarfilme. Diese Auftragsfilme wurden mit grossem technischem Aufwand produziert und liefen in den Kinos als Vorprogramm. Schon damals hielten sich namhafte Regisseure mit Werbeaufträgen über Wasser. *Hans Trommer, Max Haufler* und *Kurt Früh* beispielsweise bekamen in schwierigen Zeit bei Condor Asyl. Fueter erinnert sich heute noch lebhaft daran, wie Trommer skrupulös jede Szene aus möglichst vielen Blickwinkeln filmen wollte.

Andere Regisseure wie *Herbert Meier* träumten davon, endlich einen grossen, einen "richtigen" Spielfilm zu machen. Es blieb beim Traum, obwohl Fueter Meiers Werbefilmen eine hohe künstlerische Qualität attestiert. Das Heimwehdrama ZWISCHEN UNS DIE BERGE, für das Meier am Drehbuch mitgewirkt hatte, sei dagegen eine kitschige Schmonzette.

Neben den zeitweiligen Asylanten und den ewigen Aspiranten gab es in der Geschichte der Condor aber auch immer wieder junge Regisseure, die hier ihre ersten Chancen erhielten und diese auch packten, Regisseure wie *Niklaus Gessner, Markus Imhof, Thomas Koerfer* und *Daniel Schmid*.

Die Möglichkeiten der Condor veranschaulicht ein 1959 entstandener PR-Film, der Jugendliche für die Fliegerei begeistern sollte. AUSKUNFT IM COCKPIT dauerte lediglich fünfzehn Minuten, wurde aber mit Stars wie Anne-Marie Blanc, *Paul Hubschmid* und *Robert Freitag* bestückt. Regie führte Niklaus Gessner, und das Buch schrieb Oscar-Preisträger *Richard Schweizer*. In einer Nebenrolle trat Martin Fueter auf.

Bereits vier Jahre später trat dieser als Neunzehnjähriger in die Firma ein, weil sein Vater kurz zuvor einen Herzinfarkt erlitten hatte, von dem er sich nie mehr ganz erholen sollte. Heute sagt Fueter, er habe einfach "Schwein" gehabt, in dieser Umgebung aufwachsen zu dürfen. «Anstatt seriös Hausaufgaben zu machen, habe ich doch lieber am Abend unseren Filmemachern am Schnittplatz über die Schulter geguckt und so allmählich begonnen, selbst mitzuarbeiten.» Und irgendwann haben die Grossen seine Meinung nicht mehr nur angehört, sondern eingefordert.

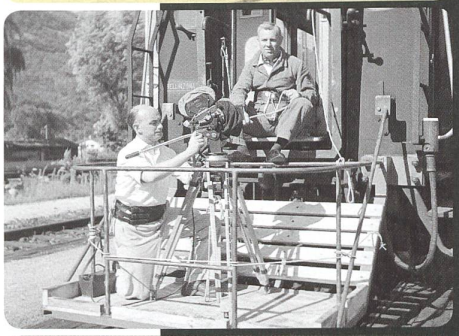
Die Condor war also ein El Dorado für den technikbegeisterten Jugendlichen, der als Kind mit Romy Schneider vor der Kamera stehen durfte, mit vierzehn bereits als Hochzeitsfotograf Geld verdiente, als Jungreporter für die Condor filmte und damit Schritt für Schritt in alle Bereiche des Filmemachens eingeführt wurde. Mit seiner ansteckenden Begeisterung, die ihn auch als Teilzeitpensionär noch auszeichnet, erzählt Fueter von diesen Jahren, in denen er sich mit dem Schweizer Fernsehen oft ein Wettrennen als People- und Sportberichterstatter lieferte. Gewonnen hatte er jeweils, wenn es seine Beiträge von Skirennen oder prominenten Wintertouristen waren, die von der BBC übernommen wurden.

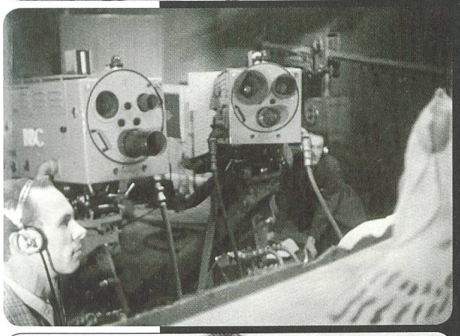
Sechsundvierzig Jahre lang blieb Martin Fueter der Condor treu – dreissig Jahre davon als Direktor. Und eine seiner ersten Taten war 1965 die Gründung der Abteilung «Condor Commer-

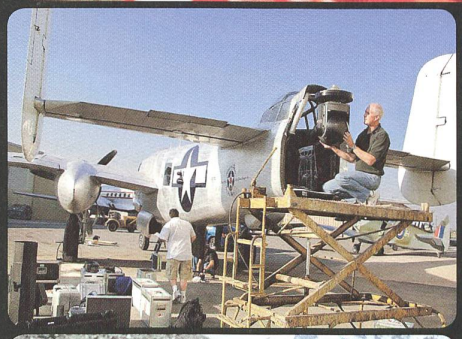
SIBIR
KÜHLSCHRANK FÜR JEDERMANN

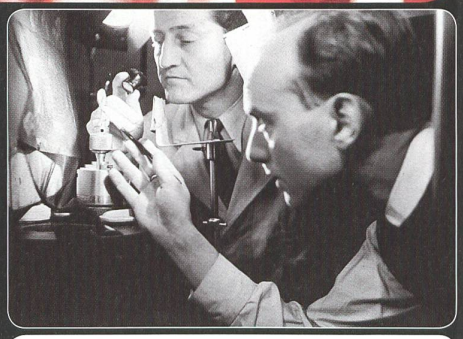
HB-XE

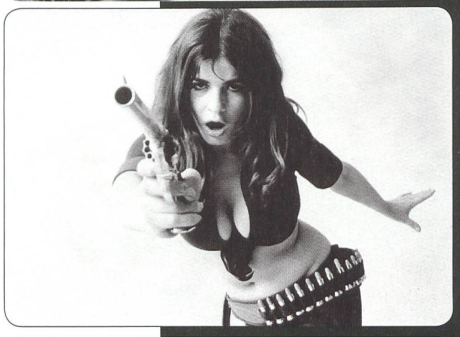
CONDOR-FILM AG
FILMSPRACHE
93A 1

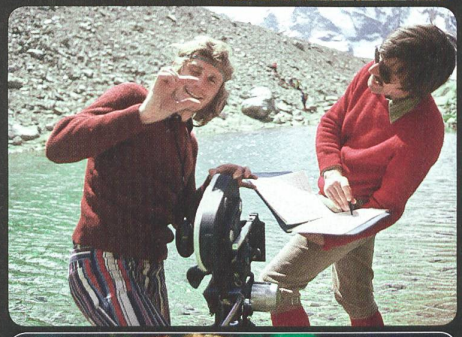






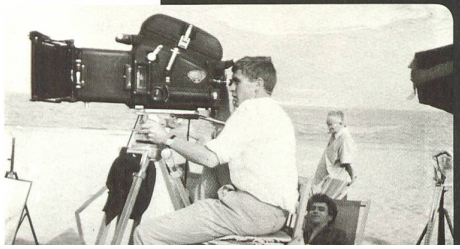


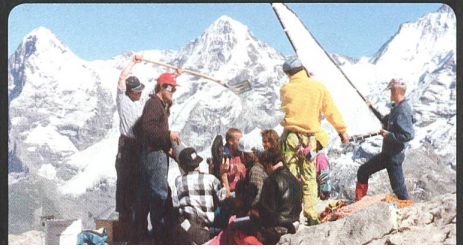




Condor
12.10.69.

Jack-





cials». Damit sollte er zum Pionier des Werbespots werden. Das war in den sechziger Jahren eine beim "echten" Cineasten verpönte Disziplin. Aber mit dem Vater hatte er das Organisationstalent und die kaufmännische Bodenständigkeit gemein. Dem Vater überlegen war er im technischen Know-how, dank dem er das verdiente Geld immer wieder in die technische Entwicklung der Condor investierte und sie so konkurrenzfähig hielt.

Wenn man Fueter jedoch darauf anspricht, worauf er heute am Ende seiner Karriere besonders stolz sei, liefert er weder filmografische Daten noch Firmenzahlen: «Besonders stolz bin ich darauf, dass ich so viele junge Leute ins Metier einführen konnte. Die Förderung des Nachwuchses war mir immer mein wichtigstes und schönstes Anliegen.» Mit diesem Credo hat er die Condor zu einem der wichtigsten und traditionsreichsten Ausbildungsplätze im Schweizer Filmschaffen gemacht. Fueter war es zudem ein Anliegen, dass sein gesamtes Personal, auch jenes in der Administration, die Grundbegriffe des Filmemachens kannte. Geradezu legendär sind deshalb seine Filmkurse, die er alljährlich für die gesamte Belegschaft der Condor durchführte.

Einzig über die Zeit mit dem TA-Media-Konzern, der von 1991 bis 2005 Mehrheitsaktionär war, spricht Fueter sichtlich ungern. Da waren ihm dann offenbar doch zu oft zu viele Erbsenzähler am Werk, die nur auf Profit aus waren und kein Gespür dafür hatten, dass auch ein passionierter Werbefilmer wie Fueter ein glühender Cineast sein konnte. Einer, dem es wenig ausmachte, dass er jeweils viele Werbefilme drehen musste, um wieder einen Kinospielfilm seines Bruders *Peter-Christian Fueter* ermöglichen zu können. Dieser war 1966 in die Condor eingetreten und hatte bereits ein Jahr später mit KUCKUCKSJAHRE von *George Moorse* einen Überraschungserfolg als Koproduzent gelandet. Gemeinsam übernahmen die Brüder 1972 die Direktion der Firma. Und 1979 starb ihr Vater und Firmengründer Heinrich Fueter.

Noch immer bedauert es Fueter, dass 1999 die Spielfilmabteilung aus dem Unternehmen herausgebrochen wurde. Peter-Christian Fueter, *Edi Hubschmid* und *Peter Reichenbach* wären bereit gewesen, die C-Films als Firma auf eigenes Risiko innerhalb der Condor zu positionieren – die TA-Media jedoch war dagegen. Da lag der spektakulärste Erfolg der Condor Spielfilmabteilung bereits acht Jahre zurück, als man 1991 mit REISE DER HOFFNUNG von *Xavier Koller* den Oscar für den besten fremdsprachigen Film erhalten hatte.

Dass Fueter nun im Ruhestand sein soll, mag man angesichts seiner Vitalität und seines sprühenden Temperaments kaum glauben. Noch immer tritt er so engagiert auf, dass aus einem halbstündigen Gespräch wie im Flug eine anderthalbstündige Debatte wird.

Und dennoch ist es so: Seit 2002 hat er sich sukzessive aus der operativen Verantwortung zurückgezogen und ist seit Beginn dieses Jahres bei Condor nur noch ein sporadisch beschäftigter Free-Lancer. Weil von der dritten Fueter-Generation – Sohn Michael Fueter und Neffe Tobias Fueter sind ebenfalls Regisseure – niemand die Firma übernehmen wollte, steht nun *Kristian Widmer* in der Verantwortung. Er ist bereits seit 1993 bei Condor tätig, ab 2002 als Geschäftsführer, und er hält inzwischen auch die Mehrheit der Aktien.

Nach achtunddreissig Jahren ist die Firma damit erneut im Besitz eines studierten Juristen wie Heinrich Fueter, ein Jurist, der auch wie dieser ein leidenschaftlicher Filmmensch ist und gleichzeitig das Rüstzeug zum kühl kalkulierenden Unternehmer mitbringt. Obwohl die Firma als Familienunternehmen des Fueter-Clans damit Geschichte wird, besteht Hoffnung, dass am Zürcher Bellevue in der gleichen Tradition wie bis anhin Bilder zum Laufen gebracht werden. Die entscheidenden Standbeine, von denen die Condor stets getragen wurde, scheint Widmer längst verinnerlicht zu haben: filmische Leidenschaft, technische Innovation und kaufmännisches Geschick.

Widmer versucht, Condor als «Bilderproduzent» breit aufzustellen, als Unternehmen, das nach dem One-Stop-Shop-Prinzip einem Kunden alles liefern kann, was er sich an bewegten Bildern wünscht. Und inzwischen hat sich auch die Unternehmenseinheit Faro-TV als Serienproduzent mit Formaten wie «Joya rennt», «Tapetenwechsel» oder «Bauer ledig sucht» etabliert.

Heute will Condor nach eigener Aussage ein «Bewegtbild-Kompetenz-Zentrum» für Film, Web und Video sein. Dafür hat man ein Jahr lang das ehemalige Studio unter dem Glasdach an der Kreuzstrasse umgebaut. Vom Studio Bellerive, aus dem von 1952 bis 1972 das Schweizer Fernsehen gesendet hat, ist nur noch eine vom Dach hängende Original-Kabine als Reminiszenz geblieben. Wo früher gedreht wurde, stehen jetzt Büros zur Verfügung, in dem sich die Bildwerker möglichst optimal in die Hand arbeiten können. Ein vernetztes Arbeitsumfeld voller PC-Power, das auf den ersten Blick weit weg von der Kinoleinwand ist.

Aber wenn Widmer mit leuchtenden Augen davon erzählt, wie er mit *Dani Levy* in Island für Volkswagen DAS GEHEIMNIS, den ersten Kurzspielfilm im 360°-Circlevision-Format gedreht hat; wie die Condor *John Malkovich* und *Jean Reno* für IWC-Uhren vor die Kamera gebracht hat, dann wird wieder sichtbar, was Martin Fueter offenbar so erfolgreich vermittelt hat: Diese Leidenschaft für Film – ganz egal woher das Geld kommt.

Thomas Binotto

Pour un nouveau départ

Die 63. Ausgabe des Filmfestivals Locarno, meine erste als künstlerischer Leiter, ist vorbei. Nach elf ebenso intensiven wie euphorisierenden Tagen im Feuer des Gefechts und einer kurzen Phase der Zufriedenheit über die vollendete Arbeit sowie ein erfolgreiches Festival 2010 ist es Zeit, selbstkritisch Bilanz zu ziehen, um die nächste Ausgabe in Angriff zu nehmen, in der Hoffnung, dass diese noch schöner wird.

Die Phase des Nachdenkens fällt mit den ersten Vorbereitungen für die Ausgabe 2011 zusammen, die bereits wieder angelaufen sind. Wir sind es uns schuldig, die während der letzten zwölf Monate begonnene Arbeit weiterzuführen und die Grundlinien der Änderungen und der Umgestaltung, die dem diesjährigen Festival einen frischen Geist und neue Jugendlichkeit verliehen haben, weiter auszuarbeiten. Das Programm war klar formuliert und wurde buchstabengetreu umgesetzt: weniger Filme und eine deutlicher erkennbare künstlerische Linie, eine mit mehr Nachdruck verfolgte internationale Öffnung, die neuen «industry days», die es der Branche ermöglichten, alle Wettbewerbsfilme in den ersten Festivaltagen zu sehen, eine festlichere Atmosphäre, besondere Sorgfalt im Umgang mit den Kommunikationsmitteln des Festivals wie dem Katalog oder den «pardo news» ...

Das Filmfestival Locarno dauert elf Tage. Diese elf Tage müssen ein Fest des Films sein, ein kulturelles und künstlerisches Ereignis ersten Ranges, ein Highlight im Kalender, das man als Filmliebhaber, Kritiker oder als Filmverkäufer und -einkäufer nicht verpassen darf. Die Bedeutung eines Filmfestivals misst sich nicht einzig an seiner Grösse oder seiner medialen Ausstrahlung, sondern auch an seiner Nützlichkeit und seinem Einfluss. Ein grosses Festival steht demnach im Dienst der Filme, die es zeigt, und es muss fähig sein, neue Tendenzen zu unterstützen und neue Autoren zu entdecken. Also ist ein Filmfestival vor allem ein Rendez-vous mit Filmen und Menschen, Männern und Frauen.

Die Begegnung gehört zu den schönsten Sujets der Kunst (des Kinos, der Literatur), weil sie eine der mächtigsten Triebfedern im Leben ist. Ein Festival mit menschlicher Dimension wie jenes in Locarno ist nicht bloss ein Ort der Filmvorführungen, es ist ein Raum für Begegnungen und Wiedersehen, für Diskussionen und Emotionen, und es bietet dafür einen aussergewöhnlichen Rahmen.

Der etwas überstrapazierte Begriff «Vermittler» wurde früher vor allem mit Filmkritikern assoziiert. Es gab auch Presseverantwortliche, Verleiher oder cinephile Reisende, die sich als Vermittler betätigten und viel zur Entdeckung von Filmen aus aller Welt beitrugen. Heute kommt die Rolle, zwischen einem Film und seinem Publikum zu vermitteln, den Kuratoren der grossen internationalen Festivals zu – nicht in ihrer hektischen und egoistischen Suche nach zukünftigen «Genies», sondern indem sie sich aufrichtig um die Unterstützung unabhängiger Künstler bemühen, junger oder weniger junger, für die es eine Frage auf Leben und Tod ist, Filme zu machen und sie einem Publikum präsentieren zu können. Für die Filme, die in den verschiedenen Sektionen als Welturaufführung oder internationale Premieren gezeigt werden, ist Locarno kein Ziel an sich, sondern ein *Ausgangspunkt*, der Auftakt einer Reise durch die Kinosäle und an Festivals der ganzen Welt, die – so die Hoffnung – lange dauern, in weite Fernen führen und möglichst glanzvoll sein soll.

Das Filmfestival Locarno erweist sich seit seiner Gründung als cinephile Veranstaltung, die sich durch Neugierde und Mut auszeichnet, durch Sensibilität für neue ästhetische Strömungen, geographische Verschiebungen und neu auftretende junge Künstler. Der Neorealismus, die Nouvelle Vague, die neuen Trends der Sechziger und Siebziger, die Entdeckung des asiatischen und des iranischen Kinos ... Locarno hat die wichtigsten filmästhetischen Strömungen seit der Nachkriegszeit erkannt und spielte oft eine aufklärerische und wegbereitende Rolle. Diese Leistung müssen wir langfristig sichern.

Das Kino ist in ständiger Bewegung, und es ist heute spannender denn je, es in seinem Wandel und seinen Metamophosen, seinem Streben und seinem Fortgang zu beobachten: vom Filmstreifen zum Digitalfilm, vom Fiktiven zum Dokumentarischen, vom Intimen zum Kollektiven, vom Poetischen zum Politischen.

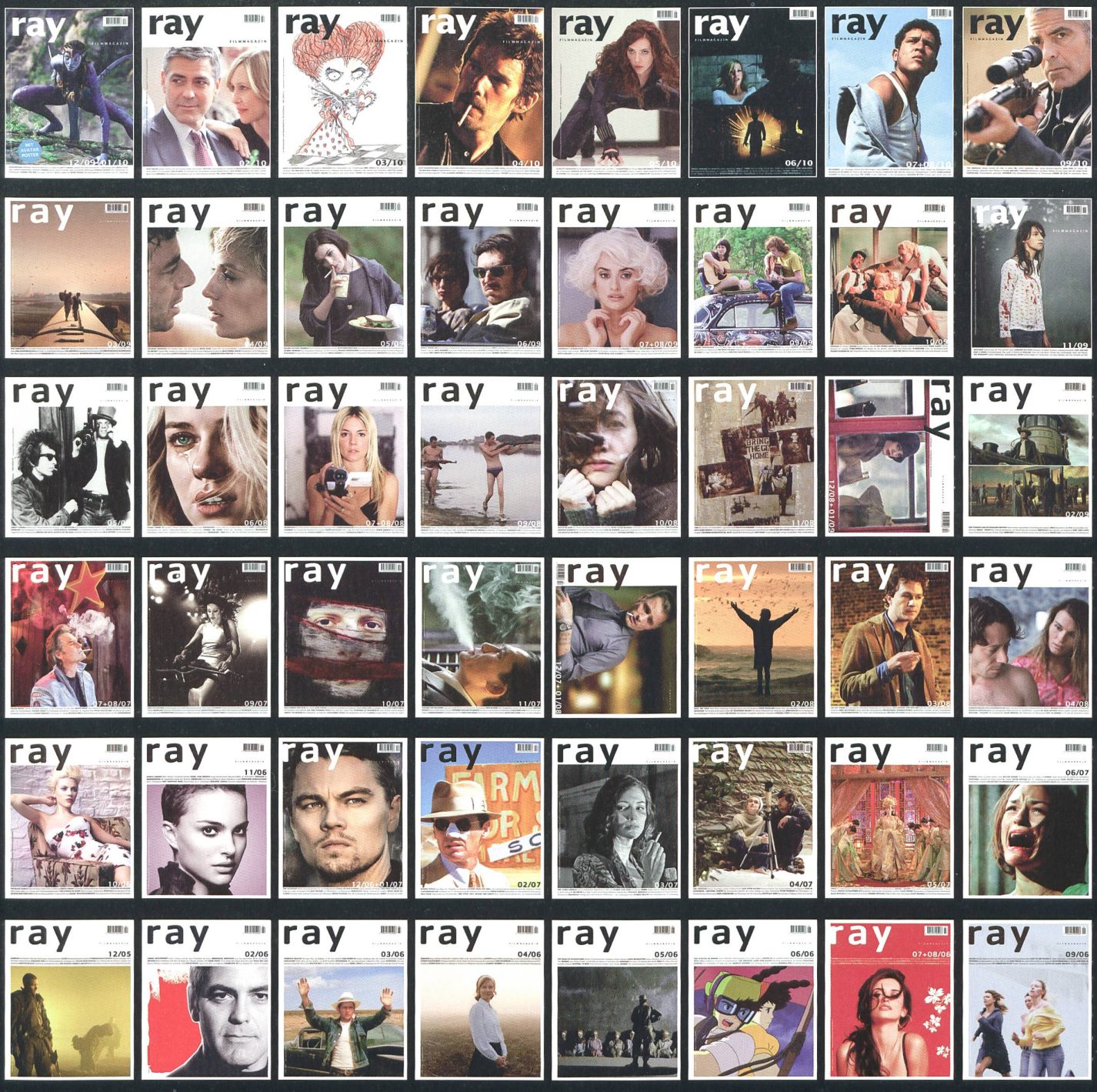
Wir leben in einer für den Autorenfilm höchst anregenden Zeit. Diese Behauptung mag paradox klingen angesichts der Krise, die das Kino als Ganzes seit mehreren Jahren durchmacht. Doch während eine bestimmte Auffassung des Autorenkinos, die in Europa und anderswo seit den sechziger Jahren existiert, vielleicht veraltet ist, sehen wir überall auf der Welt Gegenbewegungen entstehen, die zwar isoliert, aber lebhaft, sich ihres Erbes bewusst, aber um neue Ideen und Lösungen besorgt sind. Und die optimistisch stimmen, weil sie die Relevanz des Films als Kunst der Gegenwart erneut bekräftigen.

Aus diesem Grund sind unsere Lust, Filmkünstler aus der ganzen Welt, ob bewährte Autoren oder gänzlich Unbekannte, zu treffen, und unsere Begeisterung angesichts eines noch so kleinen Projekts, das die ausgetretenen Pfade zu verlassen verspricht, ungebrochen. Um ein Festival auf die Beine stellen zu können, das nicht nur – je nach Urteil der Betrachter gute oder schlechte – Filme, sondern auch eine ästhetische Bestandesaufnahme und eine ästhetische Haltung zur Diskussion stellt, müssen wir pausenlos reisen, pausenlos visionieren und den Dialog mit jenen pflegen, die Filme machen. Die eigentliche Herausforderung wird es deshalb sein, sich nicht mit der jährlichen Auswahl einiger guter Filme zu begnügen, sondern ein Programm zu machen, das eine adäquate Idee, eine wenn auch partielle, parteiische und unscharfe Vision, vom heutigen Kino vermittelt.

Olivier Père, Directeur artistique des Festival del film Locarno

Aus dem Französischen übersetzt von Lisa Heller

ray
FILMMAGAZIN



Bestellen Sie bei ray Aboservice: abo@ray-magazin.at
Tel.: +43 (0)1 920 20 08-14, Fax: +43 (0)1 920 20 08-13
***ray* Jahresabo (10 Ausgaben, davon zwei Doppelnummern)**
Österreich € 29,- Europa € 45,- Einzelheft: € 4,50 *ray*-Studenten-Abo: € 22,-
www.ray-magazin.at

NEU -> www.ray-magazin.at/blog

IM OKTOBER IN DEN KINOS

Na putu

Zwischen uns das Paradies: aktuell und berührend

«Klug argumentierend und beziehungsreich fotografiert.»
NZZ, Christoph Egger

au revoir taipei

Die verspielte Grossstadt-Komödie aus Fernost

«Arvin Chen vermengt virtuos Slapstick und Romanze, Spannung und Skurrilität zu einem Werk voller Wärme und Hingabe.»
Christoph Terhechte

www.trigon-film.org

trigon-film